



Helena Spurná

České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda (K situaci v Olomouci)¹

Divadlo na Moravě a ve Slezsku představuje jednu ze strategických oblastí současného divadelního výzkumu. Otevřený multikulturní prostor moravsko-slezského regionu, v němž se tradičně křížily vlivy z rozmanitých, přinejmenším středoevropských divadelních center, skýtá velké možnosti pro novou interpretaci v rámci výzkumu divadelního vývoje v českých zemích. Vedle vzájemného předávání vlivů a impulzů mezi jinojazyčnými divadelními kulturami můžeme v tomto regionu sledovat zajímavý pohyb rovněž na úrovni stejnojazyčné kultury.² V tomto příspěvku se zaměřím na české divadlo v Brně, v Ostravě a v Olomouci v meziválečném období a pokusím se na jednotlivých příkladech dokumentovat, jak v divadelních centrech na Moravě rezonovaly projevy evropské, respektive české avantgardy a zdali a jakým způsobem divadlo na Moravě dokázalo tyto podněty a tendence zahrnout do svého vývoje. Podrobněji se zaměřím na situaci v Olomouci, která byla doposud nejméně reflektována. Pozornost budu věnovat zejména Oldřichu Stiborovi, který v tomto městě uskutečňoval svou vlastní variantu avantgardního divadla a jehož tvorba současně dokládá jistou specifičnost vývoje na moravských a českých jevištích v době mezi dvěma světovými válkami.

O divadelním Brnu se často hovoří jako o městě „věčných rozběhů“, silných programových vizí, které ustrnou v raném stadiu. Nejinak tomu bylo v letech mezi dvěma válkami. Jak uvádí Bořivoj Srba, možná až příliš příkrými formulacemi, brněnské české divadelnictví ulpívalo v této době „v umělecké průměrnosti a eklekticismu, pohlcujících každou progresivnější uměleckou

1 Studie vznikla v rámci výzkumných záměrů *Morava a svět: umění v otevřeném multikulturním prostoru*, MSM 6198959225.

2 K specifičnosti vývoje divadla na Moravě a ve Slezsku viz (ŠTEFANIDES 2004).

snahu o renovaci jeho programu ještě dříve, než se stačila plně rozběhnout“, „setrvávalo v provincialismu, špatně maskovaném vlasteneckými ‚moravistickými‘ a brněnsky lokálně patriotickými frázemi o významu jeho tvorby pro celonárodní kulturu, dokonce o jejím významu překračujícím snad i hranice státu“ (SRBA 2000: 5). S výjimkou Janáčka, Mahenových počínů a několika operních a baletních inscenací povětšinou z třicátých let nepřikládá Srba brněnskému meziválečnému divadlu jiný význam, než ten, který se odehrával v hranicích města. Brněnské působení pražských avantgardistů Honzla a Buriana a jejich snaha proměnit konzervativní divadelní program Národního, od roku 1931 pak Zemského divadla, působí v daných divadelních podmínkách města jako něco zcela výjimečného, co muselo vést k citelné konfrontaci, podle Srby přímo k „zničujícímu konfliktu“ vzájemně protichůdných koncepcí, v němž koncepce pražských avantgardistů neměla šanci zvítězit (SRBA 2000: 6–7).

Brněnské české divadelnictví mezi dvěma světovými válkami bylo omezeno v podstatě na jedinou pravidelnou profesionální instituci. Monopol Národního divadla bránil vzniku konkurenční scény, ve městě mohly účinkovat pouze ochotnické soubory nevalné úrovně. Proto musela družstevní společnost České studio, v Brně založená a inspirovaná Mahenovými zásadami o čistotě a důslednosti divadelní práce, jedinou sezonu své existence (1924/1925) strávit výhradně na moravském venkově. Gamzova režie Langrovy *Periferie*, uvedená v květnu 1925 v třebešském kině Apollo za spoluúčinkování členů místního ochotnického souboru Vrchlický, přitom představuje jeden z prvních pokusů o uplatnění konstruktivismu na české scéně. Teprve na jaře roku 1928 se situace poněkud mění, to když herečtí amatéři, převážně vysokoškoláci, zakládají soubor Akademická scéna a 10. března uvádějí jediné představení pražské *Vest pocket revue* (POSPĚCHOVÁ 2000: 82). V dalším vývoji se hrál opět podstatnou roli Jiří Mahen, na jehož radu napíše protagonisté souboru Bohumír Balajka a Karel Melichar vlastní *Rej-Pej revui* (premiéra 24. 11. 1928). Dalšími produkcemi variujícími tvorbu V+W, které nyní představovali Balajka s Melicharem, byly např. *Paradox revue* či *Film-Star revue*. Tisk přijal nové divadlo nadšeně, i když recenzenti museli přimhouřit oko nad začátečnickými chybami. Ve veřejné diskusi o potřebě založit v Brně další činoherní scénu byla Akademická scéna dokonce považována za jednoho z vážných kandidátů, jakkoli sami členové si nic takového nepřipouštěli, a dokonce odmítali nabídky případného angažmá v Národním divadle.³ Nicméně již po jedné sezoně soubor svoji činnost v Brně ukončil. Jedním z impulzů byla přitom ztráta působiště v Divadle na Výstavišti, ve kterém od sezony 1929/1930

3 Hana Pospěchová připomíná podobnost s nabídkou, kterou učinil Antonín Fencel Voskocvovi a Werichovi po mnoha úspěšných reprízách „Vestpocketky“, aby se zbavil nepohodlné konkurence (POSPĚCHOVÁ 2000: 82).

sídlilo Studio Národního divadla, vedené nově angažovaným Emilem Františkem Burianem.⁴ Burianův příchod do Brna společně s nástupem Jindřicha Honzla na místo hlavního režiséra činohry od září roku 1929 byl výsledkem výše zmíněné debaty o potřebě nových impulzů v brněnském milieu. Je vcelku dobře známo, že ředitel divadla Ota Zíték o jejich angažmá rozhodl na základě návrhu Bedřicha Václavka a Jiřího Mahena. Vstupu pražských avantgardistů na brněnskou scénu předcházelo vystoupení Burianova voicebandu v Redutě v říjnu roku 1928 a týdenní pobyt Osvobozeného divadla v květnu roku následujícího, kdy se v Divadle na Výstavišti uskutečnilo sedm představení, přičemž dvě z nich – Marinettiho *Zajatci* a Romainsova *Jiskra* – prezentovaly Honzlovu náročnou jevištní poetiku (PRUDÍK 2000: 105). Honzl od počátku narážel na odpor mnohých členů divadla, zejména starší generace herců, a byl nucen tvořit v celkově velmi nevýhodném postavení.⁵ Vykonával funkci dramaturga a hlavního režiséra činohry, ale jeho pravomoci byly stále oklešťovány, takže dával výpověď už na konci své první sezony.⁶ K Honzlovu definitivnímu odchodu z Brna nicméně dojde až po odvolání Oty Zítka a jeho vystřídání Václavem Jiříkovským v ředitelské funkci (a fakticky i ve funkci šéfa činohry). Jako dramaturgové se Honzlovi během působení v Brně nepodařilo prosadit na repertoár, z větší části tvořený kasovními kusy, ani polovinu navrhovaných her, vlastní umělecký program tedy mohl vyjadřovat pouze jednotlivými inscenacemi.⁷ Z celkového obrazu Honzlova způsobu inscenační práce vyvstává závěr, že Honzl i nadále pokračoval ve svém poetisticko-konstruktivistickém programu, jak jej uplatňoval od roku 1926 v Osvobozeném divadle. S ohledem na potřeby velké scény a jeho publikum se však v Brně projevila tendence k realitě bližšímu způsobu jevištního vyjadřování. Honzl se umírnil

4 Po ztrátě jeviště soubor hostoval v moravských městech a v letech 1929–1931 působil v brněnském Radiojournalu. Roku 1931 se rozešel a jeho jednotliví aktéři se realizovali v rozličných profesích (POSPÉCHOVÁ 2000: 92).

5 Jiří Mahen Honzla v dopisu z června roku 1929 patřičně varoval před brněnskými poměry: „Bude Vám zapotřebí velké síly k tomu, abyste se do brněnských poměrů vpravil, respektive abyste v nich začal tvořit. Uvidíte doslovně, jaká je to sypká půda, anebo, ještě lépe řečeno, jaký podivuhodný močál, do kterého se těžko zatloukají piloty. Já jsem v tom nechal hodně nervů, ale celkem toho nelituji. Vy necháte v tom také nervy, ale musíte to dělat nějak *moudře*, poněvadž přece prokristapána musíme dělat divadlo vůbec, a nikoli snad jenom něco spravovat! [...] Nejkrásnější věc u divadla brněnského podle mého soudu byla by ta, že by se vzkrísila víra v poslání moderního divadla [...] Nelekejte se tohohle dopisu, naopak – buďte dobré myslí! I kdybyste s tím třeba po čase praštil, Vám to neuškodí a my všichni aspoň bychom měli o pár kulturních dokumentů v ruce víc.“ (HEK a VLAŠÍN 1964: 167–168)

6 Prohájí jednání o Honzlově angažmá v Ostravě, přičemž zájem o místo šéfa ostravské činohry projevil i Burian.

7 Inscenačními vrcholy jeho brněnské éry bylo jevištní ztvárnění Jevrejnovovy hry *Co je nehlavnější*, Vančurova *Učitele a žáka*, Kliperova *Hadriána z Římsů*, Shawova *Androkla a Iva* (všechny z roku 1930), *Orfea* Jeana Cocteaua a inscenace Romainsova kinorománu *Donogoo Tonka* (1931).

v hustých proudech jevištních metafor, konstruktivistická stavba tvořila jen kostru, jejíž význam dotvářela malovaná dekorace či projekcí podávaný věrný obraz skutečnosti (nejčastěji spolupracoval s výtvarníkem Františkem Muzikou). Svými vstřícnými kroky k publiku srostlému s konzervativismem brněnského divadla ovšem sklídl nepochopení u levicové kritiky, která v takovém přístupu spatřovala nepřijatelný ústupek buržoaznímu vkusu a de facto rezignaci na avantgardní program. Ostré stanovisko zastával v polemikách s jeho režijní prací Bedřich Václavek, který smysl Honzlova působení v brněnském divadle viděl právě a jen v nekompromisním trvání na pozicích avantgardismu a Honzlovi vyčítal i to, že svůj repertoár orientuje na dramaturgiu, která postrádá revoluční náboj a ideový význam.⁸

V poněkud jiné situaci než Honzl se ocitl Burian, kterému je nabídnuta možnost vytvořit si při oficiální scéně avantgardní studio. Burian formuloval program studia jako nezastřené experimentální a pokračoval v linii poetického divadla. Je třeba si uvědomit, že na rozdíl od Honzla přichází Burian do Brna nezatížen zkušenostmi z předchozí inscenační tvorby, jako režisér je teprve začátečníkem (jeho první režie, Wolkerova *Nemocnice*, měla v Umělecké besedě premiéru teprve v červnu roku 1929). Zdá se tedy, že cítil potřebu nejprve sám přezkoumat tvůrčí principy avantgardy, které by mohl postupně cestou experimentování s výrazovými prostředky jeviště osobitě rozvinout. Jakkoli byla existence Studia krátká (zaniká již koncem roku 1929), Burian stihl uvést osm umělecky zdařilých inscenací, mezi nimi též voicebandové večery. Ze všech autorů, s jejichž texty hodlal před publikum předstoupit, se mu však podařilo uvést pouhý nepatrný zlomek.⁹ Do Burianových velkorysých dramaturgických plánů totiž opět vstoupily nemilosrdné zákony divadelního provozu spolu s ekonomickými hledisky, které sehrály významnou roli v předčasném zániku Studia. Ukázalo se, že Národní divadlo dobře nezáleželo otázku působitě Studia. Jelikož sál Divadla na Výstavišti byl velikostí, nevhodnými podmínkami i značnou vzdáleností od centra naprosto nezpůsobilý k provozování experimentálního divadla, muselo se Studio neustále stěhovat. Stálé přemisťování působitě souboru zase nepříznivě ovlivňovalo návštěv-

8 Václavek vedl s Honzlem polemiku zejména kvůli článku „Nové cesty a cíle brněnské činohry“, který Honzl otiskl v *Lidových novinách* 8. 9. 1929, tedy krátce po svém příchodu do Brna. Honzl v něm volá po větším sepětí umění s realitou a uplatnění zásad „nové věcnosti“ při sestavování repertoáru (OBST a SCHERL 1962: 127–129).

9 Inscenačního provedení se dočkala Machiavelliho *Mandragora*, Laforgueův *Čtverák Pierot*, Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra* a Wolkerovy balady ve voicebandovém zpracování, v rámci dvou inscenačních večerů pak byly uvedeny Syngeovi *Jezdci k moři* s O’Neillovým *Císařem Jonesem* a Maeterlinckův *Zázrak svatého Antonína* s Franceovou *Komedii o mužích, který si vzal němou*. Burian měl dále v plánu hry od francouzských symbolistů Claudela a Jarryho, zastoupen měl být např. i úspěšný americký spisovatel John Dos Passos a sovětská tvorba Majakovského, Katajeva či Zamjatina – nic z toho však již nestačil uskutečnit.

nost představení. V úvahu musíme vzít rovněž výlučný charakter této scény, jejíž představení byla vyhledávána pouze určitou vrstvou brněnského publika. Vedení Národního divadla dobře vědělo, že scéna tohoto typu nebude schopna zajistit si ekonomickou soběstačnost, přesto si tuto podmínku při zřizování Studia vymínilo a Studio pak pro trvalý deficit zrušilo. Po rozpuštění souboru nastala pro Buriana situace velmi nepříznivá, ocitl se v rozporu s vedením divadla i s Honzlem, který v událostech kolem Studia spíše přiléval olej do ohně. Začleněním do souboru činohry zcela ztratil vliv na volbu textů a režíroval už jen to, co mu bylo vedením svěřeno. Přesto se mu do konce sezony podařilo vytvořit alespoň tři dramaturgicky a scénicky zdařilé inscenace – *Smrt na prodej* Lva Blatného, Brechtovu *Žebráckou operu*, a zejména Šaldovo *Dítě*, inscenaci, v níž nejdůsažněji předvedl teoreticky formulované principy jevištní tvorby.¹⁰ Důrazným sociálně kritickým vyzněním těchto scénických děl se současně zřetelně vymezil vůči Honzlově divadelní práci. Další sezonu Burian stráví v Olomouci a až s uvolněním místa po Honzlovi, který se vrací do Prahy, v sezoně 1931/1932 opět zamíří do Brna. Jeho brněnské působení tedy končilo o rok později než Honzlovo. V tomto svém druhém brněnském období nachází Burian nejprve uplatnění coby jazzman (Joachimsonova burleskní komedie *Jazzová pětka* v režii Josefa Bezdička), a dokonce i jako herec (Waltrův kabaret *Haló Brno*, kde vystoupí v roli novináře Françoise Sloupka). Až poté se dostane k režijní práci. Z poloviny je to ale zase jen komerční repertoár, pouze tři inscenace se vymykají svou uměleckou hodnotou – inscenace Molièrova *Amfitryona*, Calderonova hra *Chudák ať má za ušima*, vrcholem jeho práce na brněnské scéně jsou pak Nezvalovi *Milenci z kiosku*. Burian se inscenací *Milenců* opět, jak už to udělal v případě Šaldova *Dítěte*, postavil polemicky k inscenační tvorbě pražského Národního divadla; tentokrát měl v úmyslu konfrontovat se se svým avantgardním kolegou Jiřím Frejkou, který na pražské hlavní scéně procházel obdobnými těžkostmi jako Honzl v divadle brněnském. V inscenaci Nezvalovy hry jako by však Frejka zcela popřel sám sebe: na scéně zvítězil herecký psychologismus a z Nezvalova lyrismu tu nezbylo prakticky nic. Burian si předsevzal podtrhnout právě to všechno, co Frejka opominul (OBST a SCHERL 1962: 187). Stěžejní úlohu v Burianově inscenačním řešení zastávala výprava Vladimíra Beneše a Antonína Kuriala, v níž se zřetelně projevil surrealistické tendence. Burian na jeviště rovněž vrátil revoluční vyznění původní verze Nezvalovy hry. Herece nechal před-

10 Hned na začátku sezony vystoupil Burian v brněnském Besedním domě s přednáškou nazvanou „Dynamické divadlo“, v níž ozřejmil své pojetí syntetické divadelní formy (publikována in *Nová scéna* 1 (1930): 1: 13–18). Zvláštní pozornost věnoval práci se světlem, jemuž připisuje technickou schopnost vymezovat a omezovat prostor scén bez použití dekorativních prostředků a zároveň schopnost jakéhosi „zvniternění“ hry. Obsáhle se zabýval také jevištní deklamací a zvukovými aspekty slova, které v jeho pojetí mají být zdůrazněny před významem sdělovaného.

stoupit na rampu, kde emfaticky a v palbě reflektorů zarecitovali závěrečné sloky (OBST a SCHERL 1962: 187). V divadelněhistorické literatuře bývá uváděno, že po této inscenaci se stal Burian kruhům, které ovládaly Zemské divadlo, nepohodlným a pro příští sezonu s ním – a s několika dalšími herci tvořícími v brněnském divadle jakousi avantgardní buňku – už nebyla obnovena smlouva. Podle Bořivoje Srby však jde o jednoznačnou dezinterpretaci, neboť Burian se svými kolegy (Josef Bezdíček, Nina Balcarová a Josef Gruss) obdržel výpověď z divadla v rámci restriktivních opatření jako důsledku hospodářské krize již dva měsíce před premiérou *Milenců*, tedy v březnu roku 1932 (SRBA 2004: 121).

Po odchodu obou avantgardních režisérů činohra opět zabředla do umělecké stagnace. Vůdčí osobností, zaštiťující práci činohry jednotným uměleckým názorem, se postupně stával Aleš Podhorský (šéfem činohry se stal až v roce 1935, do té doby řídil činohru sám Jiříkovský). Za Jiříkovského a Podhorského nabrala brněnská činohra nový směr, orientaci na tzv. „slovanskou dramaturgii“. Uvádění her ruských a sovětských (často v premiérách mimo území SSSR) se ve třicátých letech stalo doménou právě Brna a po něm i Ostravy a Olomouce. (O tehdejší dramaturgické provázanosti moravských divadel svědčí souběžné uvádění řady sovětských dramát). Tutéž linii sledovala brněnská opera, a to zejména v éře šéfa Milana Sachse, v baletu pak tato tendence vyvrcholila světovou premiérou Prokofjevova *Romea a Julie* (1938) v choreografii a režii Váni Psoty.¹¹ Brněnská scéna kladla důraz na rozvíjení společenských akcentů divadla, což ovlivnilo i metody jevištní práce, která se stále více přikláněla k postupům realistickým. O to zajímavější jsou dílčí doklady o přetrvávajícím vlivu avantgardy. Zjistíme, že byl udržován zejména výtvarníky, jako byli Zdeněk Rossmann, někdejší Burianův hlavní spolupracovník, autor výprav k většině Honzlových brněnských inscenací František Muzika či nově ostravský Jan Sládek, kterého do Brna přizve Jan Škoda (šéf brněnské činohry v letech 1936–1939). Díky Sládkovi je v Brně k vidění jedna z nejvýraznějších scénografií 30. let, výprava k Langrově *Dvaasedmdesátce* (1937).¹² Dědictví Honzlovy tvorby rozvíjel ve svých příležitostných režiiích přední člen hereckého souboru Josef Skřivan, jehož některé inscenace vykazovaly experimentální povahu a divadelnost (nejčastěji připomínaná je inscenace Aristofanových *Žab* z roku 1936, na níž spolupracoval se scénografem Eduardem Milénem).

11 K problematice sovětské dramaturgie v divadlech na Moravě ve 30. letech viz (BALVÍN 1954).

12 Sládek vypravil *Dvaasedmdesátku* nejprve ve Vinohradském divadle, kde měla premiéru 27. listopadu 1937 v režii Bohuše Stejskala; o týden později byla uvedena v Brně v režii Jana Škody a za další týden ještě v Ostravě v režii Antonína Kurše.

Chceme-li se pokusit o objektivní zhodnocení působení pražských avantgardistů v Brně, je třeba vzít v potaz další souvislosti, v jejichž světle se situace dobové brněnské činohry jeví méně specificky a díky nimž je možné nahlédnout rovněž přínosy pro Honzlův i Burianův další divadelní vývoj. To, co Honzl s Burianem zažívali v provozu kamenného divadla v Brně, prožíval ve stejné době přece i Frejka v pražském Národním divadle. Tvrdý boj za svou koncepci divadla přitom musel svádět mnohem déle než jeho kolegové, pro které krátká brněnská éra byla vlastně jediným obdobím regulérního působení na velké scéně (Honzl po svém neúspěchu v Brně ještě marně usiloval o trvalé angažmá v pražském Národním divadle, které ale získává až po válce). Frejka přicházel do Národního s velkými ambicemi i jistou naivitou, jak ukazuje osud Studia, jehož existenci vydupal doslova ze země. I Frejka si Studio představoval jako téměř samostatnou instituci, která by poskytovala plnou možnost dramaturgického a režijního experimentování beze strachu o její ekonomickou situaci. Nakonec tam uvedl pouze tři inscenační večery. Po zániku Studia se coby režisér činohry stejně tak i on musel podrobovat požadavkům uměleckého vedení, které určovalo dramaturgii, obsazení a zohledňovalo hospodářské zřetele instituce. Do roku 1935 přitom stál v čele činohry Hilar, osobnost otevřená odlišnému pojetí moderního divadla. Inscenací, za kterou se Frejka mohl plně postavit po stránce umělecké i ideové, byli až Aristofanovi *Ptáci* z roku 1934. V úvahu bychom měli brát také fakt, že v době, kdy Honzl, Burian a Frejka vstupují do národních divadel, ocitá se v krizi už i samotný poetistický program divadelní avantgardy a kontakt s velkou scénou určitým způsobem usnadňuje hledání nových cest. Jak Honzl, tak Frejka hovoří v roce 1929 jednotně v tom smyslu, že je třeba jisté modifikace dosavadních principů, a oba vyslovují pojmy jako realismus, naturalismus či nová věcnost. Rovněž si musíme uvědomit, jaký význam asi mělo působení v Brně pro Buriana, který do té doby pouze plnil rozmanité umělecké úkoly svěřované mu Frejkou či Honzlem. Teprve v Brně mohl vyžrát v samostatnou, výraznou režijní osobnost, k čemuž jistě přispívaly i negativní zkušenosti a překážky, jimž musel čelit.

V Ostravě byl kontakt s pražským avantgardním hnutím navázán na sklonku 20. let a jednu z nejdůležitějších styčných osobností představoval Oldřich Stibor. Stibor byl od sezony 1928/1929 angažován ředitelem Milošem Novým do funkce tajemníka (oficiálně „funkcionář pro intelektuální spolupráci“), jeho působení mělo ovšem významný dopad na programové směřování činohry. Jak v teoretických článcích publikovaných na stránkách programového týdeníku *Moravskoslezské divadlo*, tak ve svých konkrétních dramaturgických návrzích Stibor prokazuje určitou dvojlomnost uměleckého založení: na jedné straně obhajuje dramaturgii a jevištní experimenty avantgardy, na straně druhé prosazuje impulsy polského a německého divadelního expresionismu, ruskou

klasiku i sovětské revoluční hry (STÝSKAL 1990: 88–100).

V roce 1929 už i v Ostravě nazrála situace k založení studiové scény, která by poskytla možnost nezávislé a moderně pojaté divadelní práce. Celkové klima pro její vznik příznivě ovlivňují ostravský Proletkult, Moravskoslezské sdružení výtvarných umělců a Kruh přátel hudby, pod jejichž patronací ostravští herci na sklonku předchozího roku uvedli *Matiné moderní poezie*. V polovině března 1929 vystupuje v Ostravě Milča Majerová, na začátku června do Ostravy poprvé přijíždí Osvobozené divadlo a uvede zde trojici her *Vest pocket revue*, *Premiéra Skafandr* a *Kostky jsou vrženy*. Spolu s Osvobozenými se uvede v Ostravě i tanečník a choreograf Saša Machov. Pouhých pár dní od závěrečného představení Osvobozeného divadla v rámci tohoto prvního hostování má v Národním divadle moravskoslezském premiéru opera Leo Dělíbese *Lakmé* v Machovově choreografii (o půl roku později se pak Machov stává šéfem baletu) (VAŠUT 1986: 36). První schůze vedení Studia při Národním divadle moravskoslezském se koná 28. června 1929.¹³ Stibor, jeho iniciátor a vůdčí osobnost, předkládá návrhy na řadu kulturních a osvětových akcí, které by uvedly ostravské publikum do kontaktu s moderní kulturou. Je v čilém styku s Honzlem, Frejkou, Voskovcem a Werichem i se scénografy Františkem Zelenkou a Antonínem Heythumem. Všechny oslovuje s nabídkou přednášky.¹⁴ S Honzlem se radí i v otázkách dramaturgie, půjčuje si od něj některé texty (např. Marinettiho *Zajatce*) a na oplátku mu dává k dispozici hry soudobých polských dramatiků. Zamýšlí navštívit Honzla v Brně, aby se s ním poradil o „organizaci propagační scény po vzoru Modré blůzy“, protože – jak sděluje v jednom z dopisů Honzlovi – „Ostrava je pro tento druh divadelnictví značně příznivá a znamenalo by to pro nás jisté plus“ (STÝSKAL 1990: 137). Jakkoli ve Studiu Stibor nevedl ani jednu svou inscenaci, spřádá velkorysé dramaturgické plány, v nichž je vedle her avantgardních autorů (Nezval, Marinetti, Cocteau, Apollinaire) příznačně místo i pro dramatiku expressionismu (Unruh, Hulewicz). Expressionistické zaměření Studia nachází svůj nejčistší jevištní výraz v zahajovací inscenaci O’Neillovy *Chlupaté opice* (premiéra v říjnu 1929 v režii Jaroslava Skály). Autorem náznakové scény s využitím konstruktivních prvků byl Vladimír Kristin, v roli Paddyho se jako herec představil choreograf a tanečník Saša Machov.

13 Uměleckou správu tvořili kromě Stibora a Miloše Nového též režiséři činohry Jaroslav Skála, Franta Paul a František Forman, režisér opery Jan Pacl, scénograf Vladimír Kristin a skladatel Josef Schreiber. Později se ještě připojili nově angažovaný baletní mistr Saša Machov, zástupce studentstva Míla Klečka, výtvarníci Josef Dušek a Jan Sládek a spisovatel Zdeněk Bár.

14 Ze všech plánů se uskutečňuje pouze přednáška Honzlova o principech režijní, herecké a scénografické práce v intencích avantgardy. Koná se v ostravském Domě umění 13. října 1929 a jak Stibor píše na důkaz jejího pozitivního ohlasu Honzlovi, je jí „připisován mimořádný význam pro další rozvoj našeho Studia“ (STÝSKAL 1990: 136–137).

V Ostravě, kde je vývoj divadla značně opožděný, jde v první řadě o to, seznámit veřejnost se všemi projevy v současném pražském divadelnictví: Studio chce prezentovat všechno to, co by nenašlo uplatnění v programu Národního divadla moravskoslezského. Dramaturgický program je tedy poněkud nevyhraněný. Studio se také nechce omezovat jen na činoherní repertoár, hodlá být i v jiných divadelních žánrech průbojnou divadelní scénou. Krátce po ustavení scény se tedy rozbíhají přípravy na operní a baletní inscenace. V plánu bylo uvedení Pergolesiho komické opery *Služka paní*, Satieho „symfonického dramatu“ *Sokrates* či dadaistické „operu buffy“ *Mastičkář* od E. F. Buriana, která měla premiéru již v roce 1928 ve Frejkově divadle Dada. Z baletů pak Stibor plánoval premiéru taneční grotesky Erwina Schulhoffa *Náměsíčná* na libreto Vítězslava Nezvala. Pro potíže s hudebním materiálem, pěveckým obsazením i s volnými termíny pro operu a balet v provozu divadla se však žádný z těchto projektů neuskutečnil.¹⁵ Stejně tak nedošlo k realizaci přednášky o moderní operní režii, o níž Stibor vyjednával s ředitelem brněnského divadla Otou Zítkem.

Po O'Neillově *Chlupaté opici* byli ve Studiu uvedeni Syngeovi *Jezdci k moři* v první a zároveň poslední činoherní režii Saši Machova spolu se *Studnicí světců* v režii Františka Formana (premiéra 18. 12. 1929, *Jezdci k moři* měli následující den premiéru rovněž v brněnském Studiu za režijního vedení E. F. Buriana). Z recenzí vyplývá, že Machov, poučený spoluprací s Honzlem a Frejkou v Osvobozeném divadle, zřejmě zvolil cestu výrazné pohybové stylizace a rytmizace slovního přednesu v závislosti na rytmu pohybu a gesta, čehož však těžko mohl uspokojivým způsobem dosáhnout u herců srostlých s realistickou drobnokresebnou metodou. Inscenace tedy trpěla stylovou nečistotou a nevyvážeností hereckých výkonů.¹⁶ Hra Osipa Dymova *Ňu* v režii Jaroslava Skály a na scéně Vladimíra Kristina (premiéra 9. 12. 1929) a akademie adeptů Studia Bezruč–Wolker, sestávající ze sólových a sborových recitací a scénického uvedení Wolkerovy básně „U rentgenu“ spolu s aktovkou *Nejvyšší oběť* (premiéra 14. 12. 1929), bylo to poslední, co Studio za dobu své krátké existence uvedlo.

Zaniklo z podobných příčin, jako tomu bylo u Studia v Brně. (Po umělecké stránce však bylo brněnské Studio na mnohem vyspělejší úrovni.) I ostravské Studio bylo zcela závislé na nedostatečném výnosu ze vstupného, divadlo, jež se samo potýkalo se závažným hospodářským deficitem, odmítlo převzít eko-

15 Dramaturgicky významné inscenace opery a baletu přinesl v téže době Národní divadlo moravskoslezské v podobě Křenkovy opery *Jonny hraje dokola* v režii Franty Paula (výprava Vladimír Kristin) a baletu *Láska kouzelnice* Manuela de Fally v choreografii Saši Machova a na scéně Františka Zelenky.

16 Srv. recenzi Dr. V. M. in *Moravskoslezský deník* (20. 11. 1929) a Bepo in *Dělnický deník* (22. 11. 1929). Odkaz in (VAŠUT 1986: 44).

nomickou zodpovědnost (STÝSKAL 1990: 127–157). Představení konající se přímo v sále divadla, jež byl Studiu pronajímán jako každé jiné organizaci, byla navíc nasazována na program ve dnech nejnižší návštěvnosti. Finanční problémy nevyřešilo ani dočasné přesídlení do sálu Katolického domu. Po zániku Studia je bezprostřední kontakt ostravského divadla s avantgardou udržován už jen pravidelnými pohostinskými vystoupeními Osvobozeného divadla, a to až do roku 1937.¹⁷ Osvobození pobývali na Moravě často a v určitém období to byli právě oni, kdo zprostředkoval mimopražskému publiku náhled na současný vývoj pražského divadla. Voskovec s Werichem měli Ostravu ze všech moravských měst nejraději, na Ostravsku také publikum reagovalo nejspontánněji a jejich pozdější protifašistické revue zde dopadaly na nejživnější půdu (ŠAJTAR 1983).

Na podněty Studia později navázal Klub přátel moderní kultury, který v Domě umění pořádal básnické večery. První večer se uskutečnil 9. listopadu 1932 s programem pásma poezie sestaveného z básní Nezvala, Apollinaira, Jesenina a dalších moderních básníků. V rámci večera zatančil Saša Machov Burianovo blues „Nešťastný“ na text Langstona Hughese. Druhý večer z 20. ledna 1933 byl věnován moderní francouzské poezii (VAŠUT 1986: 44). Jedním ze zakladatelů a hlavních organizátorů Klubu byl Jan Škoda, který se v roce 1930 ujal vedení činohry. Ze Škodovy ostravské éry, jež svým dramaturgickým programem a inscenačním stylem zapadá do celkového obrazu vývoje moravských divadel ve 30. letech, bychom měli vzpomenout alespoň jméno výtvarníka Jana Sládka.

Sládkovou zásluhou došlo k výrazné proměně scénografie ostravského divadla, jejíž vývoj byl oproti Brnu či Olomouci značně zpomalen. V situaci, kdy ostravské divadlo ještě běžně pracuje s typovými dekoracemi, Sládek v inscenaci *Veta za vetu* (1931) použije projekci, jež nebyla zcela běžným postupem ani na pražských scénách, natož pak v provinciálních ostravských poměrech (PTÁČKOVÁ 1979: 5). Sládkovy výpravy mají nezaměnitelné kouzlo, jež vyvěrá z osobitého spojení architektonicky pojatého prostoru s malířskými prostředky. Jevištní návrhy tohoto výtvarníka se blíží samostatné formě závěsného obrazu, natolik jsou určovány jeho malířským viděním. Abstraktní scénické tvary z nezvyklých materiálů, konstrukce, schody, malířské povrchy, závěsy, dramatická práce se světlem – to je pouze stručný výčet prostředků, jimiž Sládek formoval scénické prostředí. Experimentátorská povaha podněcovala tohoto výtvarníka ke zkoušení scénické únosnosti různých výtvarných vyjadřovacích prostředků. Od expresionismu a konstruktivismu se Sládek již na počátku 30. let dostává do blízkosti abstraktivismu a experimentů Bau-

17 S výjimkou roku 1933 hráli Osvobození v Ostravě každoročně, vždy v květnu či v červnu. Soupis představení Osvobozeného divadla v Ostravě v letech 1929–1937 viz (ŠAJTAR 1983: 226).

hausu. Důkazem je výprava z roku 1931 k inscenaci Shakespearovy komedie *Zkrocení zlé ženy* ve Škodově režii, v níž Sládek do prostoru umístil čtyři krychle s různobarevnými stěnami, jejichž natáčením vznikaly různé kombinace (barevný kaleidoskop scény pak ještě dotvářely pestrobarevné kostýmy herců).

Olomoucké publikum mělo možnost bezprostředně se seznámit s pražským avantgardním divadlem v prvních červnových dnech roku 1929 při hostování Osvobozeného divadla, během něhož byla uvedena představení her *Vest pocket revue*, *Premiéra Skařandr* a *Kostky jsou vrženy* (se stejným repertoárem se soubor 5.–8. června 1929 zajel předvést i do Ostravy). Olomouc byla tedy po Brnu druhým městem, kam autorská dvojice V+W v rámci svého prvního turné po moravských městech zavítala. V Olomouci, tak jako v Brně a v Ostravě, pak Osvobození pravidelně každý rok seznamovali publikum se svými revuálními novinkami. Z režisérů Českého divadla v Olomouci podněty z avantgardního divadla jako první vstřebával František Salzer. Salzer, který stál v čele činohry v letech 1926–1930, do Olomouce přenesl své zkušenosti ze spolupráce s Frejkou ve Volném sdružení posluchačů konzervatoře a posléze i ve Scéně adeptů. Svůj program zaštitil přesvědčením, že olomoucké divadlo „zanedbalo v minulých obdobích především vývoj divadelních projektů“, že je tedy třeba pracovat na jeho proměně z provinciální scény v instituci, která by byla součástí evropské divadelní kultury (SALZER 1926: 19). O jeho dramaturgických zásluhách svědčí první česká nastudování např. Klabundova *Křídového kruhu* (1925), Cankarova *Pokušení v dolině svatofloriánské* (1926), Verhaerenova *Filipa II.* (1926), *Chlupaté opice* Eugena O’Neilla (1927), Andrejevových *Krásných Sabiňanek* (1929), a zejména Brechtovy *Žebrácké opery* (1930).¹⁸

Ohlas na avantgardní výboje uskutečňoval se v Salzerových inscenacích zejména v rovině výtvarné. Salzerovou zásluhou získalo olomoucké divadlo dva přední výtvarníky své doby, Františka Zelenku, a především Antonína Heythuma, který se v letech 1927–1929 stal šéfem výpravy olomouckého divadla a jako scénograf se podílel rovněž na operních inscenacích. Z inscenací, na nichž spolupracoval Salzer s Heythumem, bývá citována zejména O’Neillova *Farma pod jilmy* (1930) coby jeden z příkladů uplatnění konstruktivismu na

18 Československá premiéra *Žebrácké opery* se v Olomouci uskutečnila 5. února 1930. O několik málo týdnů později, 1. března, Brechtovu hru uvedlo i brněnské Národní divadlo v režii E. F. Buriana. V některých odborných pracích se jako datum olomoucké premiéry nesprávně uvádí 5. březen, *Kalendářium dějin divadla v Olomouci* (ŠTEFANIDES a kol. 2008: 108) zase obsahuje pouze poznámku „první olomoucké uvedení“ a chybí údaj, že šlo o první uvedení v ČSR. Zajímavý je poznatek Jiřího Stýskala, že o uvedení *Žebrácké opery* se uvažovalo už v říjnu 1929 v ostravské činohře, avšak zřejmě z organizačních důvodů z plánu nakonec sešlo (STÝSKAL 1990: 97).

české scéně. Příhodnější je však vnímat tuto výpravu jako doklad toho, jak konstruktivismus, jehož ráz byl v našem prostředí oproti sovětskému vzoru celkově méně razantní, klidnější a komornější, na českých jevištích na sklonku dvacátých let ustupoval novým realistickým tendencím (PTÁČKOVÁ 1982: 58). Heythum, který již dříve proslul výpravami k Honzlovým a Frejkovým režii v Osvobozeném divadle, zvolil variantu scény vytvořené jím o pět let dříve k inscenaci Karla Dostala ve Stavovském divadle, která tehdy mezi avantgardními divadelníky vyvolala vlnu nevole. Honzl ji označil rovnou za „naturalistickou“ scénu, v níž „neohoblované trámy dávaly iluzi amerického srubu farmářského“ (PTÁČKOVÁ 1982: 73). Dvoupodlažní srub umožňující simultaneitu dějů, s laťovými příčkami a s detailně vybraným mobiliářem svým výsledným provedením skutečně sugeroval realistický dojem. Nejinak tomu bylo i v olomoucké variantě, v níž celek působil ještě autentičtěji a rustikálněji. Podobu „konstruktivismu“ na olomoucké scéně musíme současně vnímat jako výsledek působení již zmiňovaných faktorů souvisejících s přenosem avantgardních postupů na kamennou scénu.

Po Salzerovi se v přechodné sezoně 1930/1931, v níž se měnili ředitelé divadla a v činohře bylo na krátkou dobu angažováno několik nových herců a režisérů, jako další výrazná osobnost, jež poznačila dějiny olomouckého divadelnictví, objevuje E. F. Burian. Velikost Burianova jména ovšem zdaleka přesahuje význam jeho krátké olomoucké epizody. Nevýznamnou roli sehrálo působení v Olomouci i v Burianově dalším uměleckém vývoji. Repertoár, který tu musel režirovat, byl víceméně komerčního rázu.

Ze šesti titulů, které zde uvedl na scéně, stojí za pozornost jeho první režijní práce, „jazzová zpěvohra“ *Bar Chic*. Nastudováním vídeňské revuální komedie Gézy Herczega a Karla Farkase s hudbou Roberta Katschera¹⁹ se Burian uvedl dosti senzačním způsobem: hru provedl v prostředí jí vlastním, v sále Radiobaru (dnešní Divadlo hudby), přímo u stolů, za nimiž vedle diváků usedli též civilně oblečení herci. Burian hrál nadto jeden ze stěžejních partů celé produkce, dirigenta jazzového orchestru a zpěváka, který svými kreacemi vytvářel mezihry dramatického děje. Komedii uvádí předehra, ve které měla být setřena iluze mezi divadlem a skutečností a v divákovi vzbuzen dojem, že přichází do skutečného baru se vším, co do něj patří: od portýra, který stojí před vchodem a vítá příchozí, s nimiž se pak při vstupu do sálu pouští do hovoru majitel baru a konferenciér představení Samuel Chic (Saša Razov, též autor textů písní), přes vrchního a šejkra až po „hosty“ baru, kteří představují

19 Hru s originálním názvem *Die Wunderbar* do češtiny přeložil Rudolf Walter. Vídeňská premiéra se uskutečnila ve Wiener Kammerspiele 17. února 1930, hned následujícího roku byla hra uvedena na Broadwayi (pod titulem *Wonder Bar*) a roku 1934 v Americe i zfilmována režisérem Lloydem Baconem.

různé typy soudobé velkoměstské společnosti, tanečnice a tanečníky a zmíněný jazzový orchestr.²⁰ Burian sklídl od olomoucké kritiky pochvalu jako jazzman. Ovace ale sklídl též coby režisér. Jeho nápad přemístit představení z divadla do baru byl kvitován s pochopením (-s- 1930: 4). V této souvislosti je třeba zmínit fakt, že ještě před Burianem tuto hru uvedl v brněnském Divadle na Veveří režisér Rudolf Walter, který byl také autorem překladu. Jako pravděpodobné se tedy jeví, že Burian se rozhodl k uvedení hry po zhlédnutí Waltrovy inscenace.²¹

V recenzích na Burianovy olomoucké inscenace se často zdůrazňuje práce se světlem. Tak např. v inscenaci komedie *Děti starého mládence*, v níž anglický dramatik Carpenter rozehrál děj o cynickém a despotickém starém mládenci, který se pod vlivem setkání se svými nemanželskými dětmi proměňuje v chápatějšího a láskyplného otce, prý Burian děj podtrhoval „vhodnými a působivými světelnými efekty“ (-me- 1930: 4). Obdobně pracoval i v inscenaci dramatu Stěva Passeura *Žena, která si koupila muže* (premiéra 6. 5. 1931), kterou kritik J. M. Slavík označil za „jednu z nejkрутějších sexuálních tragédií“ (JMS 1931: 5). V této inscenaci Burian po *Baru Chic* opět výrazněji zapůsobil jako režisér. V tragédii stárnoucí ženy, která si ve své zvrácené touze po lásce koupí ženicha, jenž ji nakonec opustí s jinou ženou, a ona ukončí svůj život ranou z revolveru, prý obrátil veškerý zřetel „k duchovému prostoru tryskajícímu z niterného života jednajících postav a přelévajícímu se v poetický a hudební rytmus slov, pohyb a vibraci těl a gest a symbolický účinek jevištních světel“ (-il- 1931: 4). Na jiném místě též recenzent uznale hodnotí pozoruhodnou práci se světlem a jeho dynamikou ve společných scénách Alžběty a jejího manžela. Zajímavostí je, že Burian studoval tuto hru souběžně i v Brně (premiéra 13. 5.), kde již kritiky nebyly bezvýhradně kladné.²²

20 Vlastní zápletka je banální a méně důležitá než způsob, jakým se děj odehrává. Bankovní dům generálního ředitele Erbacha (J. Toman) se nachází před krachem a jeho žena Liana (M. Frýdová) mu chce pomoci rodinným šperkem. Erbachův společník Ferring (J. Kacl) jí však prozrazuje, že šperk je falešný, a tudíž zcela bezcenný. Liana podezřívá Erbacha z bezcharakternosti, protože si nevšimne, že jí šperk vyměnil zkrachovalý tanečník Harry (J. Gruss) při jedné z jejich společných soukromých hodin tance. Liana se s Harrym sblíží a přechá s ním do světa. Opuštěná tanečnice Inez, družka Harryho (M. Valoušková), se dá dohromady s Ferringem. Ve druhém dějství, odehrávajícím se o rok později, se Erbach s Lianou, která se mezitím dozvěděla o podvodu Harryho, smíří a vracejí se k sobě.

21 *Bar Chic* ve Walterově režii vypravil Čeněk Jandl, v čele orchestru stál sbornistr a kapelník brněnského divadla Rudolf Kvasnica. Inscenace měla premiéru 21. srpna 1930, tedy v době, kdy Burian byl už v olomouckém angažmá, a hrála se až do 29. března 1931 (celkem 19 repríz). Waltrova režijní kniha se dochovala, je uložena v archivu Národního divadla v Brně (inv. č. 1477).

22 E. Valenta např. míní, že Burian „se staral opět o zcela nepřírozené, duchu děje neodpovídající a smysly unavující světelné efekty,“ zatímco se prý měl více soustředit na sjednocení hereckých výkonů (tato výtka se však netýkala dvou hlavních představitelů, Niny Balcarové a Bohuše Záhorského, jejichž výkony byly vesměs přijaty s nadšením) (VALENTA 1931: 7). Zcela odlišný názor na Burianovu práci měl P. Fraenkl: „E. F. Burian nalezl si pro základní režijní intonaci hry funkci světel,

Passeurova hra bylo to poslední, co Burian v Olomouci režíroval před svým opětným návratem do Brna.²³ Z dochovaných pramenů víme, že Burian měl na začátku roku 1931 začít zkoušet Klicperův *Divotvorný klobouk*, uvažovalo se i o titulech *Dobrý voják Švejk* či *Kvadratura kruhu* (tuto Katajevovu hru krátce po Burianově odchodu z Olomouce nastudoval jako jednu ze svých prvních tamních režii Oldřich Stibor). Burian také doporučoval k uvedení nějakou hru moderní, resp. avantgardní tvorby, konkrétně je zmiňován Nezval (*Protokol* 1931: 31–32). Ani jeden z těchto dramaturgicky ambicióznějších plánů se však neuskutečnil. Zdá se, že v Brně se mu od začátku sezony rýsuje lepší vyhlídka pro umělecky hodnotnou práci. Před svým odchodem se ještě může potkat s Oldřichem Stiborem, který jako svůj olomoucký debut připravuje inscenaci Hauptmannovy komedie *Bobří kožich* a od počátku sezony 1931/1932 zde díky novému řediteli Stanislavu Langerovi získává stále angažmá.

Langer, ač režisér spíše tradicionalistického zaměření, umožňuje Stiborovi, aby se svobodně vyjádřil a realizoval vlastní tvůrčí záměry. Stibor si v čino-hře postupně vydobude prvořadý vliv na výběr repertoáru a stane se jedním z hlavních hybatelů uměleckého vzestupu Českého divadla, které ve 30. letech i díky zduaru opery zaujme jedno z čelných míst v kontextu československých divadel.

Z hlediska našeho tématu se jako prvořadá naskýtá otázka, jaké bylo Stiborovo postavení v rámci soudobého avantgardního hnutí, do jehož linie bývá svou divadelní tvorbou vřazován. Stibora, který byl dobře obeznámen s uměleckou koncepcí i divadelní tvorbou Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky i přínosy Burianovými, pojila s pražskými avantgardisty základní umělecká východiska: negace divadelního naturalismu a požadavek „zdivadelnění“ divadla. Z čelných představitelů evropské divadelní avantgardy byl Stiborovi nejbližší Alexandr Tairov, na jehož teorie o hereckém umění se soustavně odvolává a s jehož inscenační prací se poprvé zblízka seznamuje v roce 1930 při pohostinském představení proslulého moskevského Komorního divadla v pražském Novém německém divadle. Stiborův zájem o Tairova se ještě prohloubí v polovině třicátých let v souvislosti s jeho studijními výjezdy do SSSR (STÝS-KAL 1965: 162–164).

Jak už bylo řečeno, těsné kontakty s pražským avantgardním děním navazuje prostřednictvím ostravského Studia, s nímž spolupracuje i Machov. Zaji-

jakožto výrazu i odrazu duševního dění, pronikající zvláště ve vzdušně vyladěném druhém dějství, kdy paralelismus dialogu mezi Alžbětou a Gilbertem a střídání ozařování směruje k účinu, oproštěnému i zhuštěnému současně, jemuž nelze upřít novost ani síly.“ (FRAENKL 1931: 4)

23 Do olomouckého divadla v pozdějších letech ještě zavítá v rámci turné Děčka a u příležitosti provedení své opery *Maryša* v režii Stanislava Langer a se Stiborovou manželkou sopranistkou Ludmilou Červinkovou v titulní roli. Olomoucké nastudování opery mělo premiéru 8. března 1941, krátce po této události bylo Burianovo divadlo zavřeno a Burian zatčen.

mavou epizodu v jeho profesním životě představuje krátké působení v Osvozeném divadle, kde od září roku 1930 získává místo tajemníka. Jelikož se však na této scéně nemůže projevit umělecky, po několika měsících odchází. Nejprve do Uměleckého divadla, které se skupinou přátel a několika konzervatoristy ustavuje ve Fenclově Aréně na Smíchově (dramaturgem je Miloš Hlávka), po jeho zániku na jaře roku 1931 přechází na výzvu Julia Lébla do Studia při Intimním divadle, v jehož čele Stibor stojí s Františkem Tröstrem. Toto studio působilo v síle Umělecké besedy, spojeném se slavnými začátky divadelní avantgardy, i ono však zaniklo dříve, než vůbec začalo tvořit (STÝSKAL 1990: 157–185).²⁴

Nelze přehlédnout, že Stibor si k avantgardě od samých počátků své režijní dráhy utvářel osobitý poměr, a jakkoli čerpal z jejích postupů, nepodléhal jejímú svůdnému vlivu. Jiří Stýskal zdůrazňuje, že ideové a umělecké názory tohoto divadelníka se formovaly ve zcela odlišném kontextu, pod vlivem národnostních a sociálních specifík neutěšeného moravskoslezského regionu (STÝSKAL 1990: 159). Prvořadým úkolem moravskoslezského divadla má být podle Stibora tlumočit závažné sociální ideje a novou uměleckou formou odpovídat na palčivé sociální otázky. Jedině organické spojení tvarových výbojů s novým společenským obsahem prý propůjčuje divadlu avantgardní tvář. Po vypuknutí celosvětové krize k tomu podle něj zákonitě musela dospět i devětsílská avantgarda. Společensky účinné divadlo musí podle Stibora oslovovat nejširší vrstvy diváků, a to prostřednictvím „nejúdernějšího“, „obecně srozumitelného“ výrazu. „Avantgardní je dnes ten, kdo proniká nejhluběji k lidskému nitru, kdo promlouvá nejprostěji k publiku. Této avantgardy jsem a budu nejhorlivějším stoupencem.“ (STIBOR 1937: 7) Blízký mu byl zejména expresionismus a Piscatorovo politické divadlo.²⁵ Od počátku zdůrazňuje důležitost dramatiky a inscenačních postupů, jež odrážejí velké sociální ideje, vyhočené protiklady a rozpory soudobého světa, revoluční pohyb mas v poválečné Evropě. Divadelní expresionismus, zvláště ta jeho podoba, která byla úzce svázána s proletářským hnutím, mu byl blízký svým sociálním patosem, smyslem pro dynamičnost scény, zájmem o davové divadlo, schopností ideově a politicky mobilizovat obecenstvo. Jeho příklon k tomuto proudu divadla nejlépe ozřejmuje jedna z jeho prvních inscenací, inscenace Tollerova revoluční-

24 Je zajímavé, že ani Umělecké divadlo, ani Studio při Intimním divadle není zmíněno v encyklopedii divadelních souborů *Česká divadla*. Najdeme zde dvoustránkové heslo „Intimní divadlo/1 (Praha 1929–1932)“, jeho autorka Eva Šormová však v rámci výkladu o Léblově záměru rozšířit program veseloherního divadla pro lidové publikum i o náročnější umělecké počiny uvádí pouze jediné vystoupení skupiny mladých divadelníků vedené Milošem Hlávkou v březnu roku 1930 (ŠORMOVÁ 2000: 186–187).

25 K Stiborovým ohlasům na německý expresionismus a Piscatora viz (STÝSKAL 1990: 163–170).

ho dramatu *Sokové stroje* v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě (premiéra 19. 4. 1929).²⁶ V linii sociálně kritického, expresionisticky laděného divadla však pokračuje i na malých scénách, ať šlo o dříve zmíněné ostravské Studio nebo pražské Umělecké divadlo a Studio při Intimním divadle. Všude mu jde o to, aby současné divadlo nestálo stranou zůstávající se sociální a politické situace, aby se výrazněji než dosud společensky aktivizovalo. Ve Stiborově oblíbě davového divadla se neméně projevovala inspirace Maxem Reinhardtem, od něhož čerpal rovněž podněty ke svým plenérovým inscenacím.²⁷ Jeho pozornost poutalo i soudobé polské divadlo, u nás tehdy téměř nevídané (STÝSKAL 1990: 91–96).

V Olomouci byl Stiborův program zpočátku nevyhraněný, až v druhé polovině 30. let se jeho dramaturgický výběr zaměřoval určitým směrem. Značný význam v tomto procesu sehrála osobnost Bedřicha Václavka, který svými kritikami v *Moravském večerníku*, v *Indexu* či *Národním osvobození* od svého příchodu do Olomouce roku 1933 apeloval na utváření promyšlené a jednotliče dramaturgické koncepce divadla. Stibor si s Václavkem dobře rozuměl v otázkách ideově politických: oba prosazovali sociálně angažovanou tvorbu.²⁸ Byl to Václavek, který přiměl Stibora k propracované sovětské dramaturgii. Jako Podhorský v Brně a Škoda v Ostravě uváděl i Stibor v Olomouci ruskou a sovětskou dramaturgii.²⁹ Mezníkem olomoucké činohry a zároveň ideovým vrcholem této linie Stiborovy tvorby byla režie Višněvského revoluční epopeje *Optimistická tragédie* (premiéra 5. 11. 1935), jejíž úspěch daleko přesáhl hranice Olomouce. Stibor se k této hře dostal opět přes Václavka, který poté na inscenaci dramaturgicky spolupracoval. V zimě roku 1934 na Václavkův popud odjel do Sovětského svazu a během svého pobytu zhlédl inscenaci Višněvského hry v Tairovově moskevském Komorním divadle. O necelý rok později se s *Optimistickou tragédií* seznámilo už i olomoucké publikum (Československo bylo první zemí za hranicemi SSSR, která hru uvedla). Přes zjevný Tairovův vliv přistupoval Stibor k předloze do značné míry autonomně. Stiborova inscenace byla zjevně kolektivní, olomoucký výklad byl bližší tribunskému postoji básníka-revolucionáře a více korespondoval s výraznou

26 Byl to text v ostravském prostředí již známý – německý soubor jej uvedl v roce 1924.

27 Podrobněji k tomuto tématu viz (SPURNÁ 2012).

28 Shoda názorů mezi Stiborem a Václavkem se ukázala i ve Stiborově sporu s E. F. Burianem, vyvolaném Stiborovým článkem „Ke genezi české divadelní avantgardy“ v čtvrtletníku skupiny Blok U (vyšel 5. ledna 1938, uveřejnění umožnil jako redaktor bezpochyby Václavek).

29 Vedle legendární Višněvského *Optimistické tragédie* (1935), nejvíce spojované s jeho jménem, uvedl v české premiéře např. Merežkovského *Smrt cara Pavla I.* (1935), Raskolnikovovu dramaturgickou románu *Vzkříšení* L. N. Tolstého (1936), *Pikovou dámu* v dramaturgické M. S. Guse a K. A. Zubova (1937) či Vodopjanovovu hru *Haló, severní pól* (1937). K těmto význačným premiérám je nutno přičíst ještě první české uvedení opery Dmitrije Šostakoviče *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (1936).

političností tématu. Stibor přistupoval k inscenaci tak, aby z každé scény byla jasně patrna hlavní myšlenka hry, síla kolektivního řádu. Jak se vyjádřil Zdeněk Nejedlý po olomoucké premiéře, „základní problém [hry] bylo tu přímo vidět“ (NEJEDLÝ 1935: 3). Davovým scénám Stibor dokázal vtisknout přísný řád, rytmus a dynamiku. Ve spojení s důmyslnou světelnou režii a zvukovou kulisou bylo jejich působení na diváka velmi intenzivní. I z fotografií působí geometrické šiky bílé a modře uniformovaných námořníků svou přímočarou úderností.³⁰ O výjimečnosti události svědčí i to, že na počátku dubna následujícího roku vystoupila olomoucká činohra s touto inscenací ve Vinohradském divadle a setkala se s bouřlivou odezvou.³¹ (Na pražské provedení byl pozván i autor hry, který však nakonec nedorazil – jako nežádoucí osoba nedostal polské vízum.) V inscenacích ruských a sovětských autorů se projevil charakteristický znak Stiborovy režie – důraz na uměřený slohový výraz, zhuštěný do výrazné a obsahově čitelné jevištní zkratky. Zvláštní postavení mezi těmito inscenacemi měla *Piková dáma*, v níž Stibor dokázal rozeznít snově romantickou strunu a vyzvednout básnické kvality textu. Zde bylo možné zahlédnout inspiraci domácí poetistickou tradicí, která byla ovšem opět Stiborem přehodnocena způsobem, jenž odpovídal požadavku obecné sdělnosti. Hlavním prostředníkem romantické „křehkosti“, již inscenace vzbuzovala, byla zejména scéna Josefa Gabriela. Stibor se zřejmě snažil v duchu celkového inscenačního stylu výrazně stylizovat slovní přednes a pohyb herců, jak se však dozvídáme v jedné z recenzí, „několik okolností poněkud křížilo tento čistě artistní záměr: naturalistická škola a minulost hereckých sil, bezbarvá konvenčnost kostýmní výpravy a nejvíc omyl s operetními tanečními evolucionemi“ (-auer- 1937: 4). (Recenzent měl zřejmě na mysli taneční vsuvky, kterými Stibor na několika místech evokoval vnitřní život, vzpomínky a vidiny hrdinů.) Stiborovo tíhnutí k poezii našlo svůj divadelní výraz v poloscénických večerech poezie, které spolu s intimní moderní dramatikou uváděl na komorní scéně divadla. V rámci večerů poezie zaujal zejména *Májem* (1936) u příležitosti stého výročí úmrtí velkého českého básníka. Následoval tak svého pražského avantgardního kolegu Buriána, který Máchův *Máj* v té době uvedl ve dvou voicebandově

30 Základem moskevské i olomoucké inscenace byla konstruktivisticky pojatá scéna, prostá a funkční. Mústková konstrukce autora výpravy Josefa Gabriela musela vystačit pro scény na lodi i na pevnině. Ryndinova moskevská výprava byla postavena na otáčivé jeviště, jehož dominantu tvořilo vyvýšené kruhovitě prostranství. Gabrielova scéna byla odvážněji členěna do výše, takže umožňovala proměnlivá zaplnění jevištního obrazu komparesem. Stibor s Gabrielem rozvrhli jeviště do tří prostorových plánů – na předscénu byly situovány postavy dvou důvěrníků, kteří promlouvali na určitých místech k publiku a propojovali jednotlivé výjevy, ve střední části se odehrávaly vlastní dramatické scény, pozadí, v němž byl umístěn vysunutý chodník, pak bylo vyčleněno pro davové výjevy.

31 Umělecká kvalita Stiborovy inscenace byla hodnocena vesměs kladně, někteří z pravicově orientovaných recenzentů však odmítali Višněvského hru, v níž spatřovali nemístnou propagandu levicové ideologie a sovětského Ruska. Přehled a citace z recenzí v dobovém tisku viz (MALOTOVÁ 1980).

inscenačních zpracováních (1935 a 1936). Na základě recenzních ohlasů můžeme tušit jisté souvislosti mezi Stiborovým a Burianovým pojetím, další dokumenty ke Stiborově inscenaci však chybí, takže o ní mnoho nevíme. Zdá se, že se Stibor inspiroval Burianovým způsobem provedení, ale celkově ho zjednodušil a přiblížil více typu recitovaného divadla. Scéna byla rozdělena do dvou částí. V přední části umístil recitátorku většiny veršů Miladu Matysovou, za ní pak nechal na kruhovitý závěs promítat fotografie Karla Kašpaříka, které podtrhávaly metaforičnost Máchova básnického jazyka. Za závěsy stála trojice recitátorů (H. Becková v roli Jarmily, J. Toman coby Vilémův posel a V. Bartůšek jako Vilém), kteří „v náznacích a neurčití v zastínění závěsu recitovali svá místa, mimicky si vedouce co nejspíšeji“. Recitaci na určitých místech podkreslovaly klavírní improvizace kapelníka J. Budíka (VÁCLA-VEK 1936: 6).

Stibor ve svých inscenacích uplatnil množství režijních a výtvarných nápadů, jež lze dnes už jen s velkými obtížemi dokumentovat. Režijní knihy se nám nedochovaly (Stibor se patrně na inscenaci takto ani nepřipravoval), na podobu představení lze usuzovat převážně z dobových recenzí, v lepším případě na základě dochovaných fotografií či návrhů scény. Stiborovým hlavním spolupracovníkem byl scénograf a kostymér Josef Gabriel (1902–1970).³² Pro jeho návrhy k Stiborovým inscenacím byla typická jednoduchost a střizlivost scénického prostoru, který utvářel prostředky architektonickými i malířskými. Realistické prvky omezoval na minimum a pracoval s hlavními náznaky; využívá postupů konstruktivistické scénografie, prostor jeviště člení schodišti a pódii, s oblibou používá závěsy, tylové opony či stuhu. Pro jeho olomoucké jevištní návrhy je charakteristický půlkruhově vypjatý horizont. Stibor a Gabriel experimentovali s různými způsoby dynamizace jevištního prostoru od pohybu mašinerie až po hru světla a diaprojekce. Na základě dochovaných pramenů bohužel nelze rekonstruovat podobu fotomontáže Karla Kašpaříka, které Stibor užil v několika inscenacích.³³ Spolupráce Stibora s Gabrielem nebyla omezena pouze na činohru, od roku 1933 společně formují i moderní

32 Sbírka Gabrielových scénických návrhů je uložena v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

33 Nejvíce zmínek o Kašpaříkově účasti na Stiborových inscenacích se objevuje v recenzích *Pisně Asie*, kterou Stibor uvedl v září roku 1936 (necelý rok před ním ji v pražském Národním divadle režíroval i Jiří Frejka). V této inscenaci podle kritiky Stibor s Gabrielem předvedli schopnost dokonalého ovládnutí jeviště a jeho aparátu. V rámci tehdejších zájezdových představení olomoucké činohry se o inscenaci nadšeně zmiňují též německé deníky. U příležitosti uvedení Antoinovy *Pisně Asie* v Ústí nad Labem např. referent *Elbe-Zeitung* uvádí, že Kašpaříkovy fotomontáže promítané na globus (!) utvářely pronikavý komentář k situacím, jež se v rychlém tempu odvíjely na otáčivém jevišti (A. SCH. 1936: 4). Souvislost s Piscatorovými scénickými postupy se přímo nabízí. Stiborův ostře politický výklad této myšlenkově chabě, senzačně zbarvené hry využívající motiv konfliktu Evropy a východního světa dává této domněnce jen za pravdu.

divadelní tvář opery v Olomouci.

Impulzy, které dával Stibor olomoucké činohře a opeře, měly ozvuk i na tehdejší amatérské scéně. Stibor, jak zdůrazňuje ve svých pracích Jiří Stýskal, byl ve styku s ochotnickým divadlem od dětství, prožitého v obci Řepišťe na Frýdecko-Místecku. Jeho zájem o tuto oblast neustal ani v Olomouci. Krátce po svém příchodu do Českého divadla iniciuje spolu s ředitelem Langrem a několika dalšími představiteli olomouckého uměleckého života vznik divadelního semináře při hudební škole Žerotín, v jehož rámci si mladí zájemci osvojovali praktické jevištní dovednosti, a nejlepší z nich pak byli vybíráni jako elévové pro práci v divadle. Završením tohoto tříměsíčního kurzu pak bylo představení Molièrova *Zdravého nemocného* v režii samotného Stibora.³⁴ Jeho spolupráce s olomouckými amatéry přispěla i ke vzniku dramatického sdružení Studio, které v tehdejší Olomouci představovalo ojedinělý pokus o avantgardně zaměřenou scénu v oblasti ochotnického divadla.³⁵ Studio se hlásilo ke kolektivním principům divadelní práce, inspirovalo se avantgardou, zejména Burianovým Déčkem.

Stiborův vliv se promítl do mnohem širšího spektra amatérských uměleckých aktivit na Olomoucku, to už je ale téma, se kterým bychom se ocitli až příliš za hranicemi stanovené problematiky.

34 Své dosavadní poznatky a praktické zkušenosti s ochotníky Stibor v roce 1932 shrnul v knížce *Cestou k ochotnickému jevišti*, která podnítila i jeho intenzivní přednáškovou činnost a další kurzy pro amatérské divadelníky v okolních obcích a městech (STÝSKAL 1980: 83).

35 Studio se ustavilo v květnu 1934 a u jeho zrodu byli absolventi zmíněného semináře Žerotín (Eva Bubelová, Ludmila Rotterová, Bohumil Holinka či Bohumír Vaca). V lednu a v dubnu, tedy ještě před ustavující schůzí, vystoupili zakladatelé spolku s pásmem z Wolkerovy básnické a dramatické tvorby. Zahajovací inscenací byla komedie Lva Blatného *Zcela stručně*, uvedená v režii Vladimíra Vozáka nejprve 21. října 1934 na Svatém Kopečku a pak v premiéře 11. listopadu v sále Husova sboru v Olomouci (STÝSKAL 1980: 82–83).

BIBLIOGRAFIE

- A. SCH. 1936. Asiens Lied. *Elbe-Zeitung* (29. 9. 1936).
- auer-. 1937. Piková dáma. *Našinec* (16. 2. 1937).
- BALVÍN, Josef. 1954. Moravská divadla nástupištěm sovětské dramaturgie za první republiky. In Ljuba Klosová (ed.). *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů*. Praha: Orbis, 1954: 153–181.
- ČERNÝ, František (ed.) a kol. 1983. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983.
- FRAENKL, Pavel. 1931. Z brněnské činohry. Žena, která si koupila muže. *Národní osvobození* (19. 5. 1931).
- HEK, Jiří a Štěpán VLAŠÍN (edd.). 1964. *Adresát Jiří Mahen*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- il-. 1931. Stève Passeur: Žena, která si koupila muže. *Pozor* (17. 5. 1931).
- JMS. 1931. Stève Passeur: Žena, která si koupila muže. *Našinec* (10. 5. 1931).
- MALOTOVÁ, Ludmila a kol. 1980. Olomoucké inscenace Optimistické tragédie ve vývoji inscenačního pojetí Višňevského hry. *Středisko 1977–1980. Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci* 64 (1980): 5: 92–109.
- MARTÍNEK, Karel. 1967. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha: Orbis, 1967.
- me-. 1930. Z olomoucké činohry. *Československý deník* (24. 10. 1930).
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1935. Optimistická tragédie. *Haló noviny* (10. 11. 1935).
- OBST, Milan a Adolf SCHERL. 1962. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Československá akademie věd, 1962.
- POSPĚCHOVÁ, Hana. 2000. Film-Star revue: pokus takřka Osvobozený? Jeden z ohlasů revuei Voskovce a Wericha v meziválečném Brně. In Bořivoj Srba a Hana Pospěchová (edd.). *Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno: Masarykova univerzita, 2000: 81–93.
- Protokol o schůzi uměleckého souboru konané 23. ledna 1931*. 1931. Fond Družstvo Českého divadla v Olomouci. Státní okresní archiv, Olomouc: fascikl č. 1.
- PRUDÍK, Viktor. 2000. Hostování Osvobozeného divadla v Brně ve dvacátých a třicátých letech ve světle divadelní kritiky. In Bořivoj Srba a Hana Pospěchová (edd.). *Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno: Masarykova univerzita, 2000: 105–112.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1982. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1979. Jan Sládek. In Helena Albertová (ed.). *Jan Sládek*. Praha: Divadelní ústav, 1979: 3–16.
- s-. 1930. Z olomoucké činohry. Herczek a Farkas: Bar Chick. *Československý deník* (7. 10. 1930).
- SALZER, František. 1926. Náš program: Činohra tlumočnickem umění dneška. In *Výroční zpráva Družstva Českého divadla v Olomouci za sezonu 1925–1926*. Olomouc: České divadlo, 1926.
- SPURNÁ, Helena. 2012. Známa a méně známá fakta z odkazu Oldřicha Stibora českému divadlu (Stiborův příspěvek k inscenování v plenéru). In Tatjana Lazorčáková (ed.). *O divadle 2011. Sborník*

- z mezinárodní teatrologické konference *O divadle na Moravě a ve Slezsku V.* [online]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012: 57–70. Dostupné na http://www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o_divadle_2011.pdf.
- SRBA, Bořivoj. 2000. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda (úvodní slovo). In Bořivoj Srba a Hana Pospěchová (edd.). *Kapitoly z dějin brněnské divadelní kultury – Prolegomena. Sv. 1. Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*. Brno: Masarykova univerzita, 2000: 5–11.
- SRBA, Bořivoj. 2004. *Řeči světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: JAMU, 2004.
- STEINMETZ, Karel (ed.). 2000. *Almanach – Moravské divadlo Olomouc 1920–2000*. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2000.
- STIBOR, Oldřich. 1937. Oldřich Stibor o divadle. *České slovo* (olomoucké vydání) 20 (1. 1. 1937): 1.
- STÝSKAL, Jiří. 1965. Bedřich Václavek a České divadlo v Olomouci v letech 1933–40. In Drahoslava Vojtěchová (ed.). *Počátky české marxistické divadelní kritiky*. Praha: Divadelní ústav, 1965: 153–181.
- STÝSKAL, Jiří. 1980. Cesta Oldřicha Stibora k ochotnickému jevišti. *Středisko 1977–1980. Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci* 64 (1980): 5: 75–91.
- STÝSKAL, Jiří. 1990. *Oldřich Stibor a jeho cesta k divadlu (1901–1931)*. Habilitační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 1990 (nepubl.).
- ŠAJTAR, Drahomír. 1983. Pohostinská vystoupení Osvobozeného divadla na Ostrovsku (1929–1937). In *Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Sv. 12. Ostrava: Profil, 1983: 199–226.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ŠTEFANIDES, Jiří. 2004. Morava a Slezsko jako divadelní prostor. In Jana Kreiselová (ed.). *Kontext(y) IV. Litteraria – Theatralia – Cinematographica. Sborník Katedry divadelních, filmových a mediálních studií*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004: 141–152.
- ŠTEFANIDES, Jiří a kol. 2008. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479)*. Praha: Pražská scéna, 2008.
- VALENTA, Eduard. 1931. Z brněnské čino-hry. *Lidové noviny* (15. 5. 1931).
- VAŠUT, Vladimír. 1986. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.
- VÁCLAVEK, Bedřich. 1936. Zahájení Máchových oslav v Olomouci. *Moravské Národní osvobození* 13 (31. 3. 1936): 77.

Mgr. Helena Spurná, Ph. D. (1970) působí na FF UP v Olomouci, vyučuje dějiny divadla, badatelsky se zaměřuje na výzkum českého divadla první poloviny 20. století a na hudební divadlo.

Helena Spurná

Czech Theatre in Moravia and the Interwar Avant-garde: to the Situation in Olomouc

The study demonstrates the way in which Czech theatre avant-garde influenced the development of interwar theatre in Moravia. Its author reflects the situation in Brno, Ostrava, and Olomouc. As for Brno, the confrontation of non-traditional poetics of the Prague avant-garde scenes like The Liberated Theatre and the theatres Dada and Modern Studio with the conservatism of official theatre stages is proved by the stage work of Jindřich Honzl and Emil František Burian in Brno's National Theatre. In Ostrava, the influence of avant-garde became evident both in dramaturgy and the activities of the Studio (part of the National Moravian-Silesian Theatre). Yet, primary attention is paid to Czech Theatre in Olomouc and its most distinguished personality, Oldřich Stibor. The author describes Stibor's relation to the avant-garde programme and, confronted with Burian, Honzl, or Frejka, she tries to point out Stibor's originality as a director.