

Helena Spurná

Prozření Genesisiovo (Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945)

Bořivoj Srba. *Prozření Genesisiovo (Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945)*. Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně jako 19. svazek edice Acta musicologica et theatrologica, 2014. 651 s.

Monografie Bořivoje Srby je impozantní už jen svým rozsahem i množstvím fotodokumentárního materiálu. Její název reflektuje na pozadí legendárního příběhu římského mima Genesisia, který raději přijal smrt z rukou císaře Diokleciána, než aby svůj život zaprodal posluhovačství, kromě obecného morálního poselství základní problém českého divadelnictví za německé okupace a druhé světové války: má-li se poddat snahám nacistických „kulturtrégrů“ učinit z divadelního umění nástroj politické pacifikace českého obyvatelstva a srazit jej na úroveň nízké zábavy, nebo nepodlehnout a i s rizikem sebezničení nadále pěstovat jevištní tvorbu vysokých morálních a uměleckých hodnot. Kniha Bořivoje Srby si klade za cíl ukázat, že navzdory nesčetným omezením převážná část české divadelní obce před záměry nacistů nekapitulovala a i v této celkově stísněné době udržela při životě kvalitní divadlo.

Publikace je završením Srbovy dlouhodobé a důkladné badatelské práce v oblasti českého divadla první poloviny 20. století. Tento význačný divadelní historik v ní rozšiřuje o další poznatky své dřívější studie věnované českému divadelnictví v době okupace. Ty byly publikovány jednak v „akademických“ *Dějínách českého divadla*

(svazek IV), jednak v knize *O nové divadlo* (1988), v níž soustředil pozornost na tvorbu představitelů české divadelní avantgardy a jejich následovníků. Výsledkem je monumentální, syntetický obraz umělecké činnosti všech pražských činoherních divadel v šestileté etapě existence tzv. Protektorátu Čechy a Morava a během války. V takové šíři jmenovanou problematiku doposud nikdo neobsáhl.

Jedním z cenných přínosů práce je, že vedle dvou předních, navzájem si konkurujících oficiálních institucí pražského divadelnictví, Národního divadla a Městských divadel pražských, detailně mapuje také činnost scén, které koncepce čtvrtého svazku *Dějín českého divadla* vytlačila na okraj pozornosti (divadla soukromá a zájezdová i divadla pro děti a mládež). V rámci kapitoly o pražských stálých soukromopodnikatelských činohrách se Srba zabývá divadlem Akropolis, Lidovým divadlem Uranie, Nezávislým a Intimním divadlem či divadly „hereckých sólistů“, jejímiž koncesionáři byli Anna Sedláčková, Jára Kohout či Vlasta Burian. Srba dále objasňuje význam projektu „třetí pražské činohry“, jehož záměrem bylo vytvořit protiváhu činoherním souborům Národního divadla a Městských divadel pražských, a to důrazem na repertoár lidového typu,

který by vzbudil zájem nejširšího publika. Z výkladu vysvítá, že po uzavření Burianova Děčka plnilo nejlépe úlohu takto zaměřené scény Lidové divadlo Uranie, jehož přínos autor spatřuje mimo jiné v tom, že se stalo dočasným azylem řady významných pražských a mimopražských herců i nástupišť plejády začínajících hereckých osobností, které mohly svůj talent naplno rozvinout až v poválečné éře českého divadla. V kapitole o předměstských zájezdových divadlech se čtenář seznámí s činností společnosti Jana Macháčka (Divadlo pražských předměstí) a Pražského okružního divadla podnikatele Aloise Valenty, a dále se soukromým divadlem Zdeňka Vávry nazvaným dle místa jeho působení jako Divadlo na Ořechovce. Nejmladší z těchto polostálých, polocestujících divadelních souborů Prahy pak představovalo Divadlo práce. Z různorodého spektra pražských činoherních scén za dob okupace a druhé světové války Srba nevyjímá ani divadlo pro děti a mládež, které podle něj mělo značný sociálně-politický význam v tom, že se soustřeďovalo na kulturní, ale i morálně-politickou výchovu mladého publika, a to prostřednictvím vysoce kvalitních představení.

Nejrozsáhlejšími kapitolami jsou pochopitelně ty, které se zabývají činností Národního divadla a Městských divadel pražských. Srbovi se daří na řadě konkrétních příkladů doložit, že zatímco dramaturgie činohry Národního divadla vykazovala úpadkové rysy a nedokázala se prosadit do role koordinující složky, režijní práce byla vedena vědomím vysoce hodnotných programových cílů, což dle autora zajistilo spolehlivý základ poválečnému vývoji souboru. Srba pečlivě charakterizuje tři hlavní styly v režijní tvorbě

činohry Národního divadla, reprezentované tradicionalistickými osobnostmi Jana Bora a Karla Dostala – první z nich syntetizoval postupy realismu a expresionismu a druhý se pokoušel o obrodu klasicistního typu divadla –, a osobností Jiřího Frejky, kterému Srba přisuzuje úlohu nejprogressivnějšího tvůrce, svou jevištní imaginací zřetelně narušujícího uměleckou konvenci této scény. Ze srovnání s tvorbou Borovou, Dostalovou či tvorbou dalších režisérů participujících na tehdejších inscenačním programu Národního divadla vyplývá, že Frejkovy inscenace ideově i umělecky značně přesahovaly tehdejší úroveň a že Frejka byl jediným režisérem, díky němuž si divadlo udrželo kontakt se současným avantgardním uměním. Srba zdůrazňuje také Frejkův význam v tom, že svými inscenacemi konfrontoval diváka se závažnými společenskými otázkami doby a apeloval na jeho mravní postoj k nacistické diktatuře. Byl to právě tento režisér, který roku 1944 uvedl v Národním divadle dramatickou báseň Václava Renče o „Genesisově prozření“, nazvanou *Císařův mím*. Srba nezapomíná zdůraznit, že hra představovala jedno z nejstatečnějších domácích dramatických děl okupační éry. Stejně odvážná pak byla i její divadelní podoba, neboť Frejkovi se podařilo s pomocí všech inscenačních prostředků podtrhnout žhavě aktuální téma vzpoury proti tyranii.

Méně uspokojivé výsledky podávala Městská divadla pražská, a to zejména v druhém období své okupační existence, kdy byl od režijního pultu odstaven Bohuš Stejskal. Jeho tvorbu po ideové i umělecké stránce Srba hodnotí jako jednu z nejceněnějších, které divadelní tvořivost za okupace v Čechách a na Moravě navzdory tíživým

podmínkám vydala. Význam Stejskalova jevištního díla té doby dokumentuje na inscenacích, v nichž tento režisér dokázal zdůraznit nadčasové hodnoty her světové klasiky a vyjádřit skrze ně své protinacistické stanovisko. Srbovi se podařilo postihnout osobitost jeho režijního stylu, který bychom mohli označit jako „zcivilněný“ expresionismus. Snahou syntetizovat různé styly se vyznačovaly rovněž režie dalších osobností, vytvářejících profil Městských divadel za druhé světové války – Františka Salzera a Karla Jerneka. V jejich inscenacích, na rozdíl od Stejskalových, však podle Srby absentoval prvek vyváženosti a slohové progresy. Ve výčtu titulů, jimiž dokumentuje programovou nevyhraněnost Městských divadel, nezapomíná Srba uvést antisemitickou agitku *Rotschild vítězí u Waterloo* od Hitlerova „dvorního“ dramatika Eberharda W. Möllera. Slouží však k Srbově cti, že jakkoli šlo o poklesek tehdejšího českého divadla par excellence, nenechá se strhnout k tomu, aby optikou této události poměřoval i další umělecké činy českých divadelníků a vytvářel nepravdivé a zjednodušující závěry. Srba v knize nezamlčuje důsledky, které přinášelo rozhodnutí českých divadelníků pokračovat v umělecké činnosti v nové situaci okupovaného státu. Dokáže však citlivě odlišit loajalitu profašisticky smýšlejících aktivistů kolaborantů, kterých bylo mezi českými divadelními tvůrci naštěstí pouze pár, od zdrženlivosti k otevřenému projevování názorů, bez níž tehdy nebylo možné pokračovat v činnosti. (V úvodu na s. 15 Srba doslova uvádí, že „označit tento základní postoj k dobovým skutečnostem a priori za kolaborantský by bylo stejně nespravedlivé, jako by bylo pošetilé pasovat

souhrnně na hrdiny ty členy divadelní obce, kteří, aniž k tomu byli zvenčí nuceni, se dobrovolně odmlčeli, přenechávající fašistům volné pole pro jejich propagační a agitační působení.“) Na druhé straně nezapomíná vyzvednout postoj příslušníků levicového avantgardního hnutí (Burian, Honzl, Stibor, Kurš aj.), kteří bez ohledu na nebezpečí přímé perzekuce neustali v sociálně angažované umělecké činnosti, ba pracovali s ještě větší intenzitou až do chvíle, kdy jim úřady další působení překazily. Podle Srby sloužil postoj těchto umělců jako příklad mnohým dalším divadelním tvůrcům, za jejichž přispění v tomto období větší část divadelní obce zaujímal vcelku jednoznačné stanovisko národní rezistence.

Monografie *Prozření Genesisovo* znovu potvrzuje autorovu hlubokou fundovanost v oblasti historie i teorie divadla. Jak je v Srbových pracích pravidlem, i zde jsou jednotlivá zjištění výsledkem precizního studia obrovského množství pramenů (režijních knih, scénických návrhů, fotografií, zvukových a audiovizuálních dokumentů, korespondence, dobových recenzí a svědectví), které autor studoval v různých pražských archivech, ale také v institucích v Brně či ve Vídni. To, co je třeba na Srbových divadelněhistorických sondách stále oceňovat, a jeho poslední spis to opět dokládá, je mimořádná schopnost vidět divadlo v širších kontextech kulturních i společensko-politických.

Publikace Bořivoje Srby významným způsobem obohacuje naše poznání dějin českého divadla, svým materiálem i způsobem, jímž problematiku nahlíží, však skýtá rovněž četné impulzy pro dnešní divadelní tvorbu.