

JOSEF KNAP

umělcové  
na pouti

české divadelní společnosti v 19. století

ORBIS

PRAHA

1961

JANU WIKTOROVI

*Jak to, že teď najednou cestují?  
Stálé divadlo je přece výhodnější  
jak pro jejich pověst, tak pro  
jejich kapsu.*

Shakespeare, HAMLET<sup>1</sup>

## DOBA PROKOPOVA

### I

Dějiny českých divadelních společností mají svůj počátek přesný jako málokteré jiné odvětví kulturní práce u nás. Hranice vede rokem 1849. Do té doby byl venkov našich zemí s divadlem odkázán na ochotníky nebo na německé kočovné společnosti. Oba tyto zdroje se rozvíjejí od konce osmnáctého století a časem vytvoří umělecké předpoklady pro existenci putovního divadla českého: ochotníci mu vychovávají základní kádr hereckých sil, němečtí principálové mu zprostředkují zkušenosti kočovnického systému a zčásti i repertoár.

Jen zřídka vyjíždějí ze svých obcí, od Vysokého nad Jizerou, z Nové Paky či z Mlázovic na zájezdy do okolí neklidní domácí předáci ochotnických družin, jako v Podkrkonoší František Voceďálek, Jan Nysl nebo Vojtěch Hánich, jinak mistři rozličných řemesel a přitom skladatelé her náboženského i světského obsahu. To byl na začátku devatenáctého století osobitý přechodný typ divadla mezi ochotnickým a profesionálně kočovným.

Po léta čeští herci pronikali do německých cestujících trup. Chyběli jen čeští podnikatelé, přesněji majitelé českých koncesí. Ne že by se nedostávalo domácích kandidátů na principálské funkce. J. J. Stránský například byl by nepochybně raději cestoval v čele českého než německého souboru. Také Josef Suvar s německou koncesí uvědomoval ojedinělými českými představeními Plzeňsko kolem roku 1835: účinně se tak znal ke svému češství. Avšak za metternichovské éry rakousko-uherského absolutismu mohla existovat česká divadelní společnost jen ve snech vlastenců. Musel přijít politický otřes, aby zjednal domácí kulturní reprezentaci právo na vedení putovního divadla.

Lze tedy soudit, že teprve revoluční rok 1848 otevřel cestu

české kočovné Thálii, jež se zrodila z jeho idejí. První český principál Josef Alois Prokop se jíh také skutečně dovolával a začínal v jejích znamení.

Pro nastávající trvalou těsnou symbiózu divadelního venkova s divadelní Prahou je příznačné, že se časově shoduje začátek dějin českých hereckých společností s mezníkovou událostí v ústředním divadelnictví hlavního města. Tam zkušenosti z dosavadního divadelního podnikání, především z českých představení ve Stavovském divadle, vyvrcholí v roce 1850 v plánu realizace definitivního celonárodního ústavu: zakládá se Sbor pro zřízení národního divadla.

Označení *národní* mělo tehdy patetičtější odstín. Také první kočovná společnost si přivlastnila ne právě skromný název *První národní divadlo pro venkov* a v omezeném měřítku provedla i sbírky ve veřejnosti, jimiž se hmotně zajišťovala – *národ sobě* v malém. Byla doba kulturní a hospodářské mladosti pokrokového měšťanstva, doba vlasteneckých akcí s vysokým kursem slova *národní*.

Dnes by se zdálo, že to je trochu vznosná firma: *Národní divadlo pro venkov*, posuzuje-li se jako označení protějšku Národního divadla v Praze. Přesto nešlo jen o nadnesené slavnostní heslo, jehož by podnikatel této první české herecké společnosti Josef Alois Prokop, libující si v honosných koturnech, užil snad pouze z důvodů propagačních. Uskutečňovalo se vskutku něco víc než snaha jednoho principála, aby dostal českou divadelní koncesi, jaká do té doby neexistovala. V bouřlivém roce 1849, v roce rozehnaní kroměřížského sněmu, v roce stavu obležení nad Prahou, dozrálo tu skutečně něco, po čem stejně živelně jako po Národním divadle v Praze volala široká česká veřejnost. Prokop byl vykonavatelem hromadné vůle – tuto skutečnost divadelní historikové dosud nevyzdvihli. Sebevědomý zpěvák proslavený v Německu a Švýcařích, bývalý velkovévodský dvorní pěvec se neucházel o koncesi pro zapadlý český venkov jen z vlastního popudu a prospěchu: k tomuto odpovědnému, do jisté míry nadosobnímu poslání vstoupit s českým kočovným divadlem do míst, kam vedly jen formanské cesty, přistupoval s pověřením kulturních pracovníků. Mluví se především o Tylovi a redaktorech *Pražského večerního listu*

Prokopu Chocholouškovi a Vincenci Vávrovi Haštalském, kteří svou tribunu a své popularizační zkušenosti dali do služeb rodícímu se podniku. Ale Prokop měl také mravní zplnomocnění od všech bezejmenných nadšenců, kteří podepřeli jeho počín osmi sty zlatých ve stříbře, sbíraných po pěti deseti zlatkách<sup>2</sup>, a od českého tisku, který jeho kroky sledoval tak povzbudivě, jako potom už žádnou jinou kočovnou družinu.

Už také v názvu podniku byla tedy vyslovena distance, odlišující „První divadelní společnost českou pro venkov“ od pozdějších, označených jen jmény soukromých ředitelů, z jejichž přičinění a pro jejichž kasu vznikly. Tato první společnost měla, aspoň ve svých začátcích, výjimečné postavení. Zrodila se z kolektivního úsilí vlastenců a byla proto věcí národa: aspoň dotud, dokud se Prokopovým přičiněním nepřizpůsobila přízemní úrovni jiných kočovných trup. Ale svým prvotním určením, svou mravní výbavou, Prokopova společnost zapůsobila na povahu celého prvního období venkovských společností, onoho období národně uvědomovatelského, kdy do soukromých ředitelských podnikání ještě pronikalo povědomí nadosobního poslání. Docházelo až k paradoxním zjevům, že k úlohu národně uvědomovacímu byly strženy i společnosti čerstvě počestěné: z prvních „buditelských“ ředitelů byli dva – Kullas a Zöllner – Němci.

Němečtí principálové hráli nemálo významnou roli už v předhistorii českého kočovného divadla. Časté pokusy s angažováním českých aktérů a s uváděním ojedinělých českých představení v druhé čtvrtině 19. století se daly právě v podnájmu společností německých – díky Tylově účasti nejvíce proslula česká epizoda Hilmerovy společnosti z r. 1829. Ale tito Hilmerové, Knischkové, Mayerhofové, Lutzové se neuchylovali k podobným námluvám z péče o prospěch našeho lidu, nýbrž se zřetelem na své hubené pokladnice, aby je sanovali českým návštěvníctvem: přesně podle příkladu pražského Stavovského divadla. Přesto tím, byť i neuvědoměle, připravovali půdu pro české kočovné společnosti. Byl ovšem případ, že i český podnikatel s německou koncesí dával české kusy: Arbes se zmiňuje o Josefu Janu Stránském-Šemererovi, jenž v září a v říjnu 1845 provedl v Berouně 29 představení v obou jazycích.

Vyslovenější zásluhy o příznivé životní podmínky pro českou kočovnou Thalii měla ohniska jednot ochotnických. Ochotnické jednoty živily dávno před první profesionální putující společností v lidových vrstvách hlad po divadle a vychovaly nejen první kádry diváků, ale i první herce – z těch nadšenců, kteří byli ochotni místo prodlévání v usedlých místních prostředích zakoušet dobrodružné strasti potulného života. Tyto první generace aktérů byli začasť zběhové z řemesel a živností, neklidné mladé hlavy posedlé uměleckým a vlasteneckým nadšením: učednická léta v kupectví (jako u Viléma Meistra), v řezbářství, malířství na porceláně, mosaznictví či řeznictví byla jejich jedinou divadelní školou.

2

Když J. A. Prokop, robustní Jan Křtitel českého kočovnictví, přistoupil na podzim 1849 s energií a nezbytnou dávkou patetičnosti, vlastní jeho povaze, k organizování divadla pro venkov, měl zkušenosti muže prošlého světem i domácími německými scénami. Bylo mu 42 let. Narodil se v Líberku v Orlických horách 10. května 1807 v selském rodě.<sup>3</sup> V době jeho životní zralosti se jako proslulý baryton hlásil k tomu, že dar zpěvu dostal již do kolébky a že jej rozvíjel na poli a v lese při pastvě krav. *Zpíval jsem kollaraturu v našem lesíčku a teprve teď vím, že jsem ji zpíval.* Troufal si být přesvědčen, že kdyby se byl mohl vzdělávat systematicky, byl by dostoupil výš než všichni jeho pěvečtí vrstevníci – Prokop nebyl nikdy nijak zvlášť skromný v cenění své osobnosti. S pýchou kontrastovala v pěvcově povaze zjihlá, až dětinská jeho láska k obyčejnému selskému domovu.

Místo zpěvu musel studovat práva,<sup>4</sup> v těch to však nepřivedl daleko: v roce 1828 zběhl ze studií ke sboru Stavovského divadla. V témže roce se seznámil s Tylem a s ním podstoupil známé kruté intermezzo u Hilmera r. 1829.<sup>5</sup>

Do světa se Prokop poprvé dostal r. 1836, když se vypravil se společností ředitelky Fellerové do Svídnice v Pruském Slezsku, kde s ním krátce pobyl i Tyl. V květnu 1837 působil u divadla v Kladsku: odtud mohl navštěvovat rodiče. Roku 1840

měl jako člen opery v Mohuči naději na zájezd do Anglie a traduje se, že v Londýně skutečně byl. *Na jaro pojedeme do Londinu, a budeme tam stěma Anklíčianama bovořit; zazpíváme jim něco po německu a oni nám zato zase trochu jejího zlata na libry přepustějí. Pak haidy potabnu do Liberka a koupím si vobecní louku, a starej zámek; a svatýmu Jánů nechám novou zadržku postavyt,* psal 4. září 1840 z Mohuče tetě Terezií Prokopové. Avšak nedočkal jara pro neshody o gázi, přibyl 7. října 1840 z Mohuče do Basileje ve Švýcarsku, aby přijal angažmá u tamějšího divadla. Na začátku roku 1841 byla však společnost basilejského divadla pro finanční obtíže rozpuštěna. Nato vystupoval Prokop tři měsíce v Curychu, odkud byl 5. května angažován za vysoký roční plat 800 tolarů<sup>6</sup> k dvornímu divadlu v Karlsruhe. Jeho hlas, jak se chlubil, nalézal všude pochvaly a byl uznáván za vzácně krásný. Ještě nikdy, ujišťuje, nezazpíval jediný falešný tón. Rád by si uspořil něco peněz, aby se na konec dřiny vrátil do své „milé vesničky“, kde by si koupil chalupu s několika strychy polí a učil za kus másla a lnu zpívat děti sedláků. Zatím mnoho nenahospodařil – *na kamenu který se semotam koulí, málo mechu viset zůstane,* vyznával se bratru Františkovi 27. září 1842 z Karlsruhe. *Višlípak, že za těch pár let jsem asi na 1500 mil světa zřejdil? – Však jsem v tey věčney batmatilce skoro mou materskou řeč zapomněl – ne tak mluvit, jako psát . . .*

Uvědomělé lidové sklony v povaze jinak domýšlivé předurčovaly Prokopa, aby se první pokusil „hrát komedii“ venkovským vrstvám národa. Nebyly jediným projevem rozporu v osudu Prokopově, plném protikladů. Velkovévodský dvorní pěvec rozteskněný touhou po české chalupě připoutal k sobě právě v Karlsruhe nebohatou rakouskou šlechtičnu, baronesu Albertu (Vojtěšku) z Korfu a dopomohl jí k postavení epizodistky u divadla. Zní to patadoxně, že důstojnická dcerka neznalá češtiny má se časem stát po boku Prokopově ředitelkou českého divadelního podniku národně uvědomovacího. Ukáže se však také, že bude mít lidovější, či vlastně vulgárnější sklony než její choť. To málo z aristokratické vznešenosti pozbude na venkovských štacích jako lakotná hašteřivá kasírka nebo nepořádná spravovatelka domácnosti a divadelní garderoby. Podle toho,

jak ji Prokop líčil své selské rodině, byla výkvětem vši dokonalosti, krásu v to počítaje; ale její současníci, postižení tím, že byla jejich direktorkou,<sup>7</sup> zdaleka nesdílejí jeho mínění.

Podle věcných údajů, které z Prokopova životopisu nashromáždil Václav Hübner, absolvoval Prokop z německých divadel ještě Drážďany – odkud pravděpodobně pochází známá litografie zobrazující Prokopa v Marschnerově operě *Hans Heiling* – Brémy, Vratislav a Vídeň. Na domácí půdě hostoval v pražském divadle v Růžové ulici a ve Stavovském, v letech 1843 až 1844. V revolučním roce 1848 okusil vězení na Hradčanech za to, že se zúčastnil i s manželkou stavby barikád; byl však záhy amnestován.

Uprostřed léta 1849, kdy také tesařský mistr Rohan chvátal se stavbou arény ve Pštrosce pro občanstvo pražské, rozvinul Prokop slibné závěrečné přípravy na kočovné divadlo 'pro venkov. Ohlásil 23. července v oznamovateli *Pražského večerního listu* veřejnou soutěž pro mladíky a panny vlasteneckého smýšlení, aby si sestavil ansámbl, a neprodleně přistoupil k jakémusi odvodu herců: objektivní mírou schopnosti byla vlastně jen řádná znalost českého jazyka – výjimka platila pouze pro ředitelku. Herecký výraz byl určen vkusem Prokopovým. To znamenalo, že pateticko-deklamační styl byl přijat pro venkov za převládající.<sup>8</sup>

Současně Prokop hledal dramatické autory a od Tyla si objednal slavnostní zahajovací scénu. V listopadu, několik dní před odjezdem na první štaci do Chrudimi, mohl v *Pražském večerním listu* oznámit veřejnosti jména svých lidí a obsazení jednotlivých oborů.

Nejasné, polorežisérské určení pořadatele a „sestavovatele úloh“ připadlo Františku Josefu Čížkovi. Vicena byl povolán na obor otců a vážných úloh, Josef Jelínek měl zastávat první milovníky, Jiljí Krämer staré a Josef Chramosta mladé hrdiny, Šrámek první a Mašek druhé komiky, Horák intrikány, Václav Žižala-Donovský bonvivanty, Fortier chlapecké role. Paní Vicenová šarže, panna Suchá matky, panna Rockerová první milovnice, panna Bělská a paní Peterková mladistvé úlohy. Chrudimský zpravodaj *Pražských novin* jmenuje úhrnem *patnácte mladíků a 5 ženštin*, vesměs začátečníků. Prokop jim

bude platit po 15–20 zl měsíčně. S některými jmény se setkáme častěji: Čížek, Vicena, Krämer, Jelínek se sami stanou divadelními řediteli, Chramosta členem Prozatímního divadla, Žižala-Donovský, revolucionář z roku 1848, publicistou. Suchá se provdá za Josefa Jelínka, prvního z trojice bratrů divadelníků, a Bělská (občanským jménem Marie Bubáková, sestra malíře Josefa Augusta Bubáka) se stane chotí Čížkovou. [Thaliini kočovníci, jejichž sociální postavení určoval vlastně čelední řád,<sup>9</sup> takže před zákonem byli rovni služebné chaze v zemědělství, tvořili uzavřenou kastu. Příhodilo se jen naprosto výjimečně, že by si „komediant“ dovolil luxus oženit se s neherečkou, s níž by cstoval a živil ji. Prakticky to nebylo možné, z hmotných i společenských příčin.]

První chrudimská štace, o níž zachovali svědectví dva účastníci, Vicena a Žižala-Donovský, byla zahájena v sobotu 17. listopadu 1849. *Vysokým presidiálním dekretem potvrzená první česká divadelní společnost* provedla nejprve Tylovu předehru *Umělcové na pouťi*: její název jako by symbolizoval celé nadcházející kočovnické století. Dekoraci, panorama zbožné Prahy, která venkovu té doby byla vůdčí hvězdou, pořídil ve stylu módních živých obrazů malíř Čeněk Robouský:<sup>10</sup> vzácný případ, kdy se u kočovné společnosti uvádí práce výtvarníkovy.

V dobovém pateticko-alegorickém slohu, vytvořeném četnými příležitostmi loajálních slavností v monarchistické době, Tylova předehra postavila na scénu tři postavy: zosobňovaly Thalii, bohyni divadelního umění, Luboše, českého národního pěvce, a Milotu, jeho žáka. Deklamovali je Bělská, Vicena a Jelínek. Urostlý principál, barytonista mohutného podbradku, fascinoval diváky, když svým plně zvučným hlasem zazpíval *Kde domov můj*. Tu přišla jeho velká chvíle! Tímto aktem zasvěcoval svou společnost buditelskému poslání.

Zpravodaj *Pražských novin* provází kočovnou tlupu na její první cestu věcným názorem, že dokud umění, ke kterému náleží i divadlo, nevezme na sebe ráz národní, národnost naše zůstane bylinou jen uměle a jako ve skleníku pěstovanou. Tím počíná vytrvalá pozornost všeho českého tisku k Prokopovu podnikání: první průkopník pracoval (než se sám zdiskreditoval) na výsluní přízně, jaké nepoznal žádný ředitel další.

Podle letmých charakteristik *Pražských novin* je možné alespoň matně zrekonstruovat zaniklý obraz hereckých sil Prokopových. Především Čížek je v každé jevištní situaci na svém místě, výborný hrdina, ostýchavý milovník, intrikán, proletář i švihák: má poměrně nejplastičtější výrazový rejstřík. U Chramosty se posvátný mladický oheň pojí s nádechem noblesy a vyšších společenských forem. Srámek je dobrý komik, trefný improvizátor. Rockerová hraje s roztomilou naivností, snaživá Bělská má ladný, plný, okrouhlý hlas, paní Peterková je vytečnán jako intrikánka a milovnice.

Jak tomu bude také ve všech dalších venkovských městech, patří Prokopovi zásluha, že první vytvářel pravidelné kádry českého divadelního publika. Víceméně tenkou vrstvou německých a poněmčelých rodin obsluhovali do té doby divadlem němečtí ředitelé. Místní ochotnické spolky měly ohniska zájemců jen pro sporadická představení. Prokop jako průkopník už od Chrudimi zmáhal úkol nalézt, probudit, udržet a formovat vždy po řadu týdnů či měsíců diváka pro každodenní české hry, a to i tehdy, když u obecnstva vyšších tříd zájem ochaboval. Nelze však přejít skutečnost, že vyspělí mluvčí divadelní obce, lokální dopisovatelé novin, byli divadelnímu podnikateli nápomocni nejen propagací, ale i užitečnými objektivními pokyny. Je příznačné, že hned od začátku, téměř všude a téměř všem principálům se připomíná požadavek přednostní péče o kusy původní anebo i o pestřejší výběr překladů, aby podávaný repertoár nebyl pouhou českou kopií monopolního dobového repertoáru německého. Z Chrudimi pak zaznělo i pozoruhodné doporučení, aby Prokop omezil staré překlady Štěpánkovy, údajně urážející vzdělanější obecnstvo. Byl to námět tím zajímavější, že vycházel z rodáckého prostředí Štěpánkova.

Proměna repertoáru postupovala u konzervativních prvních divadelních společností při jejich omezených možnostech ovšem značně zdlouhavě. Počet zastaralých Štěpánkových překladů zatlačil Tyl při svém působení pod Kullasem a u Zöllnera. Požadovanou větší rozmanitost ukázek z cizí světové dramatiky, zřetelnější vymaňování z vídeňského kartelu probojovali až pozdější divadelní ředitelé – počínaje Kramuelem a Švandou.

Púdorys Prokopova repertoáru má ráz velmi strnulý. Setrvač-

nost Prokopova hraničí až s pohodlností. Přes chrudimské připomínky zůstává i na další Prokopově štaci v Litomyšli poměr Štěpánkových her a překladů k výtvorům a úpravám Tylovým 13 : 11. Nepatrná hrstka bezvýznamných francouzských kusů, z nichž snad jen Scribeova činohra *Malir* měla jistou literární úroveň, převádí se oklikou přes německé překlady nebo přes německá zpracování. Jedinou přímou ukázkou ze slovanské dramatiky pořídil František Ladislav Rieger z polštiny, a to pouhou aktovku Alexandra Fredra *Pan Čapek*.<sup>11</sup>

Avšak Tyl podpíral Prokopa svou autoritou i svými zkušenostmi hned od začátku jeho kočovné dráhy po všechn zbytek svého krátkého již života. Prokop měl zřejmě ne jeden dobrý důvod v korespondenci oslovovat Tyla: *bratře, příteli*.<sup>12</sup> Uvádí se, že na čtvrté<sup>13</sup> Prokopově štaci, v Kutné Hoře, vypravil Tyl osobně některé své hry a překlady a podle Turnovského vystoupil tu desetkrát herecky.<sup>14</sup> Titulní roli v *Janu Sachsovi* si zvolil k benefici. V dubnu 1850 zajel za Prokopem na několik představení do Příbrami i s Janem Kaškou. Nepochybně přispíval k potřebnému utužení kázně společnosti: přímo asketický smysl pro disciplinovanou, pedantskou práci Tyla svrchovaně odlišoval od Prokopa, principála se sklony k improvizaci, k plané píjáčce velkorysosti, k tučnění doslova i obrazně. Když v r. 1854 byl Tyl ochoten jít k Prokopovi jako společník, Prokop váhal, vymlouvaje se, že se jeho herci Tylovy přísnosti bojí: avšak nepochybně před ním pociťoval tíseň i on.

Portrét zasloužilého vlasteneckého průkopníka venkovského divadla, jakým byl tento muž teatrálního jednání, doplňoval se o nové rysy. Zpyšnělý kočovník, známý svou sebevědomou přezíravostí zákazníkům i vrchnosti, přišel záhy do konfliktu s úřední mocí. V Klatovech v listopadu 1850 dával *Tvrdohlavou ženou* a v ní Čížkovi do role Nožejčka přisložil píseň s říznými výpady protiklerikálními a protivládními. V literárním archívu Národního muzea existuje její částečná rekonstrukce z pozdější doby, náhodou zaznamenaná Čížkovou dcerou Marií Kratochvilovou-Čížkovou. Okresní hejtman nemeškal a zakázal společnosti v Klatovech další hry.<sup>15</sup> Něco podobného se prý přihodilo na příští stanici v Domažlicích, ale Marie Kratochvilová-Čížková odkazuje domněle hrdinné vlastenecké mučednictví Prokopovo

do prozičtějších mezí: *Ne!* (říká o zákazu her Prokopovi) *Bylo to pro opilství a hrubost Prokopa.*<sup>16</sup>

Vyhlášená náruživost,<sup>17</sup> která později Prokopovu masivní postavu ověncila spoustou výstředních příhod kolem „zapíjení štací“, se s délkou Prokopova kočování stupňovala a spolu se z pohodlnělou lhotežností oslabovala stále víc jeho výsadní průkopnické postavení. První z českých divadelních ředitelů se proslavil na podzim 1852 zájezdem do Vídně<sup>18</sup> a na Moravu, ale v domácím prostředí ztrácel půdu i vážnost, když vyvstaly nové společnosti.

3

Jako první konkurent nabyl koncese vídeňský dvorní pěvec Josef V. Svoboda. Získal některé Prokopovy herce, jako Šrámka a Jelínka, a zahájil svou činnost 1. listopadu 1851 v Karlíně U červené hvězdy, a to Scribeovou činohrou *Malíř*. Rozpustil však svou družinu za necelý půltrok: nechtěl obětovat ředitelovány svou vídeňskou kariéru. Tento nápadník trůnu kočovné Thalie tedy odpadl.

4

Teprve dvojí podnik Tylův s německými direktory, s Kullasem od sklonku roku 1851 a s Zöllnerem od léta 1853, jejichž divadla v prvním případě načas, v druhém natrvalo počestil, vnesl do českého kočovného podnikání nekolísavou úroveň nevýdělečné nadosobní tvorby.

Josef Kajetán Tyl vstoupil definitivně na putovní dráhu na pět posledních let svého života 1. listopadu 1851. V létě před tím byl postižen s ostatními českými herci výpovědí ze Stavovského divadla, a když nedostal vlastní koncesi pro zřízení společnosti, vyjednal spojení s Josefem Kullasem pod fingovanou jeho firmou.<sup>19</sup> Ze svých druhů od Stavovského vzal k sobě kromě své choti a její sestry Niny Rajske dvojici hrdinských deklamátorů, ukázněnějšího a občanštějšího Karla Šimanovského (Šímu), vyučeného řezbáře; a uměleckého i povahového anarchistu Františka Krumlovského. Ostatní odešli k německým společnostem. Karel Šimanovský se záhy vrátil na pražskou scénu. Nepochybně

## Divadlo v k. krajsk. a věnném městě Chrudimě.

V sobotu dne 17. listopadu 1851  
bude

vysokým pražským dekretem potvrzená  
**první česká divadelní společnost**  
vedením podnikatele J. A. Prokopa

provozovati.

**UMĚLCOVÉ NA POUTI.**

Předhra k prvému tomuto představení zvlášť sepaná od Josefa Kaj. Tyla.  
Nová dekorace v předst. „Frška“ jest od p. Ceška Hobouského v Praze.

O sobě:

Thalie, kobyta hercecko snání	panna Beláká
Labot, český národní spěvek	pan Vívora.
Milota, jeho tih	pan Jelínk.

Na to:

**Kristof a Renata.**

Činohra ve 2 jednání z francouzského od J. M. Březňáka. (Haskopis.)

O sobě:

Barokla Toarjaga-ova	panna Serbá.
Eduar Gerrier, její asistentoo	pan Chřemata
Babčinka, komorná její	pani Vívora
Bertram, komorník Eduarčie	pan Čiček
Kristof	pan Hukrova
Renata, jeho sestra, } sborci	panna Beláká
Goupi, hospodář }	pan Krumer.
Flavka, sládk hospodáčka	pani Petrkova
Sioziel.	

Na konci:

**PAN ČAPEK,**

sest.

**Což pak mě nikdo nezná?**

Vesměla v 1 jednání z polského kraběte Alex. Fréda, od Dr. Fr. Lad. Riegera. (Haskopis.)

O sobě:

Pan Čapek, kuce	pan Jelínk.
Klára, jeho manželka	panna Šečká
Dobrá, její bratr	pan Čiček
Klavčik, majer z goni	pan Chřemata.
Klapka, hleže	pan Kalin.
Klapka, Čapekovi sloužící	pan Šimek.
Marta, jeho žena	pani Vívora.
Matka, poděmek	pan Horák.
Štěpán	pan Měšek.
Štěpán	paní Květa.

Vedoucími sborčestry!

Milostivé snění, has hoch zpěvek chrám Frška Thalie sborci, a chorostev sborci vstá-  
všechným přítomným, sborci jemu a k Chorostev. Objevovati Chřemata! Což Čiček sborci na  
světě vystupování sně a Tyla! Jemu představen, to sborci vstá vstá sborci vstá vstá.

Jan. A. Prokop.

**Ceny míst:**

Čest. lež na galerii pro 5 osob	2 st. 24 hr. stříbra.
Lež na galerii pro 3 osob	24 s. —
Lež na galerii pro 2 osob	20 s. —
Lež na galerii pro 1 osob	12 s. —

Čest. lež na galerii a paní Josefa Prokopa v k. krajsk. a věnném městě Chrudimě.  
Divadlo se otvírá o 7 1/2 hodin.

Začátek o 7, konec o 10. hodině.

1. První cedule první cestující společnosti v Cechách





2. J. A. Prokop v Marschnerově operě „Hans Heiling“

to bylo jeho pravé určení; o jeho hlasu napsal Neruda,<sup>20</sup> že zní jako jasný kov, dovede ohebností svou jakož i svou vyrovnaností mistrovské recitativy a působí často záchranně na posluchačstvo. Ale Krumlovský, suverenní majitel stejně podmanivého hlasu, se stal vznosným a rozkladným démonem venkovských jevišť až do své žalostné tulácké smrti.<sup>21</sup>

Ostatek Tylových-Kullasových herců přišel od jiných společností nebo to byli začátečníci: titíž aktéři se tehdy stěhovali od jedné společnosti ke druhé, jako se přeléval jejich stále stejný repertoár.

Byli to Čížek a Bělská, Jelínek, Šrámek, J. O. Hlava, Hron, Stejskal, Dušánek, Valenta, Vernerová a Krumlovského nestálá přítelkyně Greinerová. Ze začátku pohostinsky vypomáhal i Kaška. S tímto snaživým a výkonným souborem dvanácti mužů a šesti žen, nepochybně nejlepším, jaký se tehdy dal z dvořanů venkovské Thalie sestavit, zahájil Tyl bez vší okázalosti 1. listopadu 1851 v Jindřichově Hradci<sup>22</sup> svou hrou *Paní Marjánka, matka pluku*. Jindřichův Hradec Tyl zvolil, když předtím bezvýsledně ohledával půdu v Příbrami. V Táboře pak získal herečku poloněmeckého původu Marii Köhlerovou, která byla nejlepším jeho hereckým objevem i nejoddanější pomocnicí jeho rodiny, a později jako provdaná Ryšavá dostoupila nejvyšší umělecké potence mezi svými kočovnými kolegy-němi. Hned nato v Písku ztratil Šimanovského, který tu definitivně zakončil své krátké intermezzo na venkovské scéně.

V Písku Tyl uskutečnil ojedinelý podnik na své ředitelské dráze: zřídil improvizovanou arénu, kterou otevřel 31. května 1852 hrou *Život za přítele*, ale ztratil na ní nepřízní povětrnosti 200 zlatých. Ve Vodňanech si škodu zčásti vynahradil, přesto však žádal od Netolických předem předplatné („vchodné“ činilo 20 kr na sedadlo, 10 – 12 kr na I. místo), aby měl z čeho zaplatit stěhovací vozy.

Víc než rok trvalo místodržitelskému úřadu, než seznal, že na koncesi Kullasovu hraje Tyl česky. Konečně však před vánocemi 1852 přišel do Klatov zákaz.<sup>23</sup> Z 28. prosince 1852 pochází Tylův dopis nakladateli Jaroslavu Pospíšilovi, plný beznaděje na téma: osud hraje i s komedianty.<sup>24</sup>

Na nějakou dobu, než získal prodloužení lhůty do velikonoce

1853, nastudoval pro Klatovy několik představení německých: Turnovský uvádí *Glockenguss zu Breslau, Garik, Müller und Miller, Eleonore, Der Spieler*. Práce s herci neznalými němčinou mu přinesla nemálo obtíží. Načež si pro poslední štaci zvolil Domažlice.

V době, jež byla v Tylově životě nepoměrně těžší než někdejší ztroskotání u Hilmera, obracel se, jak vyšlo najevo z jeho korespondence, na Prokopa, J. V. Svobodu a Stránského. Prokopovi se nabízel i se svou bohatou bibliotékou za režiséra a herce, leč Prokop jej odmítl. Tak se Tyl ještě s hradeckým Štanderou obrátil na německého principála Zöllnera, který měl dosud koncesi pro tři německé kraje v Čechách, a společně jej přemluvili, aby se přeorientoval na české podnikání. Nikoli bez počátečních komplikací se pod Zöllnerem ustavila česká společnost: u té pak Tyl našel pro sebe místo uměleckého správce a zaměstnání pro své druhy.

Někteří z Tylovy přátelské družiny, Čížek, Bělská a Chramosta, kteří už předtím poznali Prokopa v jeho honosných rysech i patetické sentimentálnosti a zažili chaotický režim jeho společnosti, měli nyní sloužit pod principálem naprosto odlišného typu. Němec Zöllner, střízlivý vysloužilý vídeňský komik znamenitě pověstí, byl přímo nedostižným příkladem ukázněného podnikatelství a čestného vztahu ke svým spolupracovníkům.

Filip Zöllner se stal vedle Prokopa nejmarkantnější postavou prvního období českého kočovného divadla. Pocházel z hereckého rodu,<sup>25</sup> který se do Rakous dostal ze Saska. Už jeho otec Friedrich přišel do styku s německým divadelním prostředím v našich zemích, když v osmdesátých letech 18. století působil v Olomouci a Prešpurku (dnešní Bratislavě). Filip se narodil v Hainburgu na Dunaji 11. dubna 1783 jako prvorozený z početného houfu sourozenců, kteří časem zaplavili divadla v prostoru rakousko-uherského mocnářství. Z nich bratr Antonín zasáhl nikoli bezvýznamně, na dlouhou dobu do historie divadla brněnského. Sám Filip, jehož divadelní osud byl zaklet převážně do trojuhelníku podunajských měst, Vídně, Budapešti a Prešpurku (získal si však i ředitelské zásluhy o nevšední úrovni německého divadla v Košicích), nezůstal

pozadu za svým otcem ve výchově četných potomků pro rakouská divadla. Hlavně jeho dcery, a později i vnučky, většinou zpěvačky lokálního žánru, těšily se přízni sídelní metropole i provinčních měst. Jedna z nich, Marie, provdaná za baletního mistra Raaba, nacházela řadu let dobrou obživu u Stavovského divadla v Praze.

Na sklonku života bohatě pozeňnaného dětmi a léty dostal se poctivý, ostřílený veterán Zöllner do Čech, doprovázen synem Friedrichem a mladou maďarskou družkou Eliškou, kdysi ta-nečnicí. Ve Vídni přitom zanechal svou legitimní manželku i ostatní členy rodiny. Zřídil v létě 1851 německou společnost v Hradci Králové.

Archív ministerstva vnitra chová z té doby dvě úřední hlášení královéhradeckého okresního hejtmanství, adresované pražskému zemskému místodržitelství. Jsou cenné nejen pro poznání systému úřední kontroly a klasifikace, jemuž podléhala činnost venkovských divadelníků, ale i pro obraz německé kočovné Thalie u nás. Zöllner tu dostává poprvé v Čechách vysvědčení své podnikatelské vážnosti a solidní práce: 7. září 1851 sděluje hejtmanství, že Filip Zöllner chce v Hradci hrát divadlo od 1. října t. r. a že z jeho vystupování je zřejmá jeho naprostá spolehlivost a čestnost. Raport z 13. listopadu 1851 podává seznam členů společnosti, jejich původ, jejich ocenění mravní („bezvadné“ nebo „dobré“), politické (vesměs „bezvadné“) a umělecké. Jsou to: „zcela dobrý“ Friedrich Karl Zöllner z Budína a Johann Mayer z Vídně, „velmi dobrý“ kapelník Alois Vávra z Milovic, „průměrný“ Hermann Peschek z Lipska a Johann Nikolini z Vídně, „podprůměrný“ Hermann Leffler z Berlína, Vídeňka Louise Scottiová „výtečná v komických rolích“ a její dcera Louise „výtečná v rolích naivních“, „zcela dobrá“ zpěvačka Maria Hlausowitzová (hraje pod jménem Steinová) z Mnichova, „velmi dobrá“ Theresia Mayerová z Vídně, „zcela dobrá, málo pilná“ Maria Strotzerová z Brna; „jen pro malé role“ Gabriela Hoffmannová, Adelheid Schwarzenbrennerová (hraje pod jménem Schwarzová), Maxmilian Hirschall a Eduard Hell, všichni z Vídně.

Roku 1853 v Žatci si osud se stárnoucím komikem Zöllnerem tragicky zahrál. Jako by už přihrával Tylovi. Zemřel tam na

souchotiny šestadvacetiletý principálův syn Friedrich. Zöllner rozpustil svou kočovnou družinu a stal se režisérem Stavovského divadla, přesněji arény v Pštrosce.

Tam jej vyhledal v květnu 1853 Tyl ve své existenční tísní a spolu s královéhradeckým divadelníkem Josefem Štanderou ho pohnul k založení společnosti české, již dělal Štandera správcem hospodářského a Tyl uměleckého. Jádrem hereckého kádrů tvořili aktéři od Kullase a Prokopa: zanicený vlastenec a bodrý praktik Čížek, jehož místo bylo vždy věrně tam, kde byl Tyl; zmítaný pompézní individualista Krumlovský; cituplný deklamátor Chramosta, který později zapadl na pražské scéně; představitel charakterních rolí František Pokorný a obratný komik Václav Svoboda; dále paní Tylová a Rajská; partnerky Čížka a Krumlovského Bělská a Charlota Greinerová; Helena Lipšová a její nadanější sestra Marie, poněkud přepjatá v deklamaci, ale herečka jemného citění (*Rozára v Paličově dceři!*); a k nim se záhy připojila Köhlerová, nadějná hvězda společnosti. Jinak tu byli: Josef Emil Kramuele, který přede dvěma roky dostal současně s Tylem výpověď ze Stavovského a zatím se přizpůbil u německé společnosti Sternfeldovy; kutnohorský kupecký mládenec Emanuel Rott, spolu s Antonínem Muškem pozdější divadelní ředitelé; a konečně někteří jedinci, jejichž profily zmizely v bezejmenném hrobě venkovských efemerit.

O něco později si mezi nimi odbyli své nepřilíš úspěšné milovnické začátky Karel Polák, inteligentní představitel velkého oboru, a F. F. Šamberk, vyučenec smíchovské porcelánky a jevištní švihák příslušec lehkovážného improvizčního talentu.

S tímto souborem zahájila Zöllnerova společnost svou činnost. Ze všech společností, které vedle ní časem vznikaly a zhasínaly, byl její život nejdélší, téměř stoletý. Začal v Hradci Králové 29. června 1853 Tylovou *Spanilou Savojskou*. Tyl s Zöllnerovou družinou kočoval něco málo přes tři léta. Pro ni napsal v Jičíně v dubnu 1854 příležitostnou scénu k zasnoubení Císařského Veličenstva *Věštba strážné bohyně*, a u ní dokončil svou poslední divadelní práci, překlad Töpferovy veselohry *Pěnkava a Čížek*. Na jejich prknech vytvořil serií patetických i lidových, cituplných i komických, vždy plně pro-

žitých a svědomitě vyvedených postav<sup>25</sup> až k poslednímu svému vystoupení v titulní roli *Chudého kejklíře*. Na jejich představeních vyslovoval svá pověstná povznášející extempore o českém národě. Zde také zanechal živý příklad divadelníkovy kázně a odpovědnosti k národnímu celku.

Po celou dobu činnosti u Zöllnera nespustil však Tyl z obzoru ani Prokopa, jehož proměnlivý a nenáročnými začátečníky doplňovaný soubor značně improvizoval. Chybělo mu vedení pevné ruky. U Prokopa se nevědělo, co to je režisér a jaký je jeho úkol. Sám principál se taktak stačil zalésknout bravurním kusem charakteristiky (především v titulní roli *Bratra honáka*, v níž se představil i Vidni), *když mu jistá nedispozice nebrání*<sup>27</sup> – řečeno šetrně. Avšak s tápajícími adepty se nenamáhal a posílal je pro poučení jednoduše na starého Hynka Muška, vyrostlého v komice nižšího řádu a v rolích „spletkářských“, intrikánských

Z dochovalé korespondence se přesvědčujeme, že Tyl napomáhal Prokopovi cennými pokyny ve věcech repertoárových i ansámblových. Prokop se na Tyla obracel jednou pro úpravu závěrečných scén *Bankrotáře*, podruhé o získání Šamberka, jindy o drobnější provozní služby. Přitom byl Tyl neustále ochoten přejít k Prokopovi vůbec, ať už jako nájemce jeho koncese nebo jako jeho společník. Chtěl se pokusit obrodit jeho společnost, dokud nepoznal, že Prokopovi lidé nesnesou nápravu, regeneraci, vyrušení z jezevčího spánku a líné letargie.<sup>28</sup>

V dubnu nebo v květnu 1855 se Tyl na úřadě v Jičíně dověděl, že okresní hejtmanství jsou upozorňována na poměry u Prokopů, i radil starému druhovi, od něhož se ani pro jeho slabosti nedovedl odvrátit (on, vzor spořádané životosprávy a pile), že by měl poněkud ustoupit do pozadí a vyvěsit *novou firmu*. Ještě 30. června 1855 mu nabízel své pohostinské vystoupení u něho v Chrudimi v *Jiřkově vidění*, které se do té doby u Prokopa nedávalo. Avšak dalekosáhlejší oboustranné plány na společenství Tyla a Prokopa ztroskotávaly. Ani ne tak na nerozhodnosti Prokopově, jako na averzi jeho manželky k Tylovým ženám.

Když 11. července 1856 Tyl v Plzni zemřel, znamenalo to pro Prokopa, že ho opustil jeho rádce, jeho přátelský pozorova-

tel, jeho svědomí. Zöllner však ztratil ještě víc. Jemu odešel nejbližší přímý spolupracovník, v jehož osobě se ve vzácné jednotě spojoval talent autora, herce, režiséra i uměleckého správce.

Z těchto funkcí poměrně nejméně zůstává profil Tyla-herce a rekonstruovat jej lze jen přibližně a s obtížemi. Časopisectví zpravodajové té doby zanechali o výkonech u venkovských společností zprávy jen stručné a povšechné, bez rozboru hereckého pojetí role. Ale ani Tylovi přátelé se o něm nevyslovovali o mnoho věcněji; šetrně obcházeli pravděpodobnou Tylovu manýru nepřirozené, slavnostní deklamace. V tom se shodují vzpomínky pamětníků s názorem Boleslava Jablonského,<sup>29</sup> že už od začátku scházel Tylovi *přiměřený blas i ruchy těla, až k poměrně nejkonkrétnějšímu soudu J. L. Turnovského,<sup>30</sup> že *při napínání slabého blasu podobal se přednes Tylův kvílení, k čemuž družila se ještě ta okolnost nemilá, že Tyl měl v obyčejí poslední slabiky věty nebo delšího slova protahovati, co zase tónu kazatelskému se podobalo.* Co se týče vnějšího zjevu, podle svědectví pamětníků Tyl teatrálně nosil šedivý plášť s červenou podšívku, podobný pláští K. H. Máchy. Jiné dvě málo známé zprávy pamětníků<sup>31</sup> o osobním zjevu Tylově kácejí pozdější idealizovanou představu o jeho poněkud chorobné subtilnosti. Podle Václava Svobody byl Tyl velké, mohutné postavy. *Když v trikotu v úloze Don Cesara vystoupil, tu nemohl a nebude se mu nikdy žádný herec rovnati; šat nosil černý a kolem krku takéž černý obtočený šátek.* Také šifra M. mluví o *imposantním zevnějšku Tylově, o silné, svalovité postavě: blavu nosíval přímo vzbůru, obličej šlechbetný a krásné, tmavé velké oko se jen jiskřilo.**

Jako režisér a umělecký správce se Tyl zasloužil o to, že v repertoáru, v němž mu byla jistě bližší citová dramata než vulgární fraškovství, vyreklamoval přijatelný podíl domácí dramatiky; nepřehlížel ani výtvoř svých nepřátel, Ferdinanda Břetislava Mikovce a Josefa Jiřího Kolára. Ale především zbavil funkci režiséra tehdy běžné machy a položil si náročnější úkol: výchovou herců k výchově národa. Jeho měkké povaze nevyhovovaly typy aktérů individualistických, kladl důraz na práci celku. To bylo tehdy nevidané. Jeho injekce

nadosobního idealistického nadšení působila ještě dlouho v začátcích vznikajícího řemeslného profesionalismu. Mluveno slovy kritika, dělal divadlo patosem a inspirací.

Světoběžný Vilém Grau (tako Matěj Šedivý), herec drsných a démonických povah, vyškolený u Stavovského divadla a na zahraničních scénách, kterého Zöllner povolal na Tylovo místo, nemohl nahradit svého předchůdce a zakrátko odešel:<sup>32</sup> chyběl mu Tylův rozhled a svědomitost, niterné sepětí s lidovými vrstvami českého diváctva i autorita a důvěra hereckého souboru. Zöllnerova společnost, kde brzy vynikl komik německého původu a výjimečné kultury Jindřich Vilhelm a pak Josef Frankovský, zůstává dál provizóricem. Německý direktor, jemuž v jeho vysokém věku dala mladá maďarská družka Eliška tři české syny (poslední se narodil dokonce už po smrti Filipa Zöllnera), neměl sám dost předpokladů, aby formoval práci společnosti v tvořivém duchu Tylově. Neznalost řeči a zvláštních kulturních poměrů v Čechách mu právě tak stačila na dobrou vůli udržet si ze setrvačnosti upřímnou úctu k Tylově památce a na loajální plnění vlasteneckých tradic, jejichž strážcem u společnosti se po Tylově smrti stal hlavně Čížek.

Soudě podle stížností, které se množily na neúctu k českému jazyku paradoxně projevovanou právě u „první české společnosti“, zpronevěřoval se Prokop Tylovi odkazu asi snadněji než věrný Němec Zöllner. Ale původní aureola kolem Prokopova podniku stále ještě něco platila, bylo možno dost dlouho žít z podstaty. Oba rivalové se ovšem k sobě chovali s kolegiální solidaritou a zdržovali se přitom od sebe na potřebnou vzdálenost, aby si neškodili: oba měli dost prostoru. Stále ještě bylo dostatek měst, kde v trupě Prokopově nebo Zöllnerově vlastně poznávali první českou společnost vůbec. Početnou a vděčnou složku diváctva tvořil zpravidla i venkovský lid ze širokého okolí; ten se dostavoval pěšky i na selských vozech až z míst vzdálených dvě hodiny jízdy. Národně uvědomovací a vzdělávací vlastenecká funkce putovního divadla se stále ještě hodnotila jako první: požadavky umělecké byly shovívavé.

Co kočovalo vedle Prokopa a Zöllnera, bylo cosi jako divadelní periférie, a ta jejich pozice nemohla ohrozit, naopak sama se držela taktak při životě. Byli to v padesátých letech především

někteří němečtí podnikatelé s příležitostným českým repertoárem. Tak společnost Sternfeldova dávala v roce 1853 ojediněle česká představení s bývalými členy Prokopovy družiny, Svobodou a Vlčkem, v roce 1857 pak s Turnovským. Německá společnost Stránského v r. 1855 předváděla jakési obrazy z českých dějin. Karel Lösl zaměstnával r. 1859 odpadlíky od Zöllnera, Fr. Pokorného a Muška, a s nimi sl. Illnerovou (dceru někdejšího člena Stavovského divadla, basisty Hynka Illnera, který se zastřelil v Kolíně r. XI. 1861). A naopak, jak Prokop, tak Zöllner zase v případech potřeby dávali na program i občasná představení německá.

5

O společnosti Václava Šmida se málo ví. Neuvádí ji ani Stein-Táborský v *Dějínách venkovských divadelních společností*. A přece Šmid,<sup>33</sup> lovicí v zapadlejších divadelních revírech, mívá slušná období a jeho repertoár nebyl o mnoho horší než repertoár Prokopův či Zöllnerův.<sup>34</sup>

Achillova pata Šmidovy družiny byla spíše v nedostatečném vybavení personálním: byla přímo prototypem rodinného podniku, jinak v kočovných poměrech nikterak vzácného. Kromě syna Jaroslava měli herečtí manželé Šmidovi tři dcery, nebo snad pět podle úředního raportu ze Dvora Králové 2. I. 1855 (archív min. vnitra PM fasc. 8/6/20/2): děvčata se snaživě oháněla v mužských úlohách, dokonce i v úlohách starých mužů. Vedle rodinných příslušníků Šmid zaměstnával jen tu a tam a jen přechodně nějakého bezvýznamného stěhovavého herce. S výjimkou vytrvalé dvojice manželů Bohdaneckých, z nichž paní vynikala v titulní roli *Černoborky*. Už v roce 1856 kritika Šmidovým vytýkala, že jsou sice společnost pilná, avšak v personálu příliš omezená.

V roce 1859 referoval *Lumiru* místní zpravodaj z Tábora, že ve veršované *Černoborce* (v níž se herci dopouštějí školáckého sekání rýmů) hraje jedna ze Šmidových dcer úlohu lesníkovy syna, a nedostí na tom: druhá panna se odvážíla dokonce hrát rytíře Sokola, postavu to chlápíka, vraha a žháře, který pak ovšem v jejím pojetí vzbuzoval spíše soucit než odpor.

Už tehdy se zpravodaj dotkl i jiné originální slabůstky společnosti, záliby ve zpěvohrách. Šmidovi tu o celá léta předběhli jiné družiny, hlavně společnost Zöllnerovu, u níž se hra se zpěvy stala později doménou. Podnikání Šmidových v tomto oboru bylo o to naivnější a troufalejší, že byli nadáni jen prostředními hlasy (ředitel pak dokonce má *blas churavostí skličený* a i *v prostomluvě nelibě sipavý*, mimoto byli vybaveni *mizerně vřešticí budbou*, kterou vyluzovalo *v orchestru jen čtvero údů*. V případě *Preciosy* bylo s podivem, že tuto Weberovu skladbu dohráli do konce.

Ve válečném roce 1866 vedl na krátkou dobu Šmidovu společnost J. L. Turnovský se svou chotí. Tehdy už Václav Šmid nežil a koncesi zdědila vdova Johana. Turnovský potvrzuje některé vlastnosti této rodinné družiny: zručnost jednotlivých členů v převlékání, když měli v představení hrát dvě i více osob, a zálibu ve zpěvohře. Zakládali si hlavně na výpravném kusu podle Webera *Kouzelném střelci*, v němž například Lidunku, ale zároveň i sedláka Jaroše, hrála jedna z žen Šmidovy rodiny. Jinak zatvrzele lpěli na neměnném, jednou provždy mechanicky vyjetém repertoáru zatuchlých překladů Štěpánkových a báli se nových her jako průvanu. Turnovský u nich s obtížemi prosadil vypravení Tylova *Jana Husa*.

6

Na konci padesátých let, kdy také pražskému divadelnictví přibývalo jedno divadlo, Novoměstské, rozrostl se počet českých venkovských společností na pět: Prokopovu, Zöllnerovu, Šmidovu, Štanderovu a Stránského.

Prokop si zajišťoval zas jednou primát, tentokrát smutný. Zle-nivěly na těle i na duchu, holdoval víc Bakchovi než Thalii. Proto také v té době již hrál *na díly*. To byl honorářový systém, k jakému sahal počestný podnikatel jen v období krajní tísně.<sup>35</sup> Princípála zbavoval rizika, ale i odpovědnosti, a vážná společnost, jako například Zöllnerova, se k němu téměř nikdy neodhodlala. Někteří herci té doby ve svých pamětech vylíčili drastický způsob tohoto nedůstojného odměňování; jak se po

představení shrnovali kolem pokladny (i eventuálních naturálií přijatých místo vstupného) a lačně se účastnili rozpočítávání čistého příjmu. Přitom byl ještě rozdíl v různém stupni ředitelského sobectví, kolik totiž dílů si osoboval ředitel pro sebe. Prokop bohužel vedl i v tom. Jeden z jeho herců, Josef Faltys, uvádí, že si Prokop ponechával 6 dílů (jeden na koncisi, jeden na garderobu, jeden na knihovnu, jeden na cestovné, jeden jako ředitel a jeden jako herec) kdežto na členy připadalo po jednom, na začátečníky dokonce po půlce dílu. A to ještě nepřihlížíme k historikám o kasírce, Prokopově choti, šlechtičně z Korfu, jak různými zásahy skutečný obsah pokladny upravovala.

Jaký obraz kočovné živnosti, když se i se svým pánem ocitala na šikmé ploše! Lhostejnost a neúctu k divákům už prozrazovaly patronové divadelní cedule. Nežřídka uváděly jména herců, ačkoli už u společnosti nebyli vůbec anebo vystupovali v jiných rolích – kvůli takovým maličkostem nestálo zato zásobu hotových cedulí zahazovat nebo předělávat. *Páni herci i sám pan ředitel musí vají bolemi odbánět děti, líštky vybíratí, a k tomu mnohý tři minuty přede hrou ještě baví se v krčmě, tak že obecnstvo mrzutě čekati musí a pak teprve vidi, když herec vystoupí, jak nepořádně oblečen a nalíčen jest.*<sup>36</sup> Turnovský píše o Prokopovi, snad trochu nadsazeně, že býval střízliv jen po ránu. Faltys zase vypravuje o Prokopově bloudění s rozžatou lucernou v pravém poledni – stalo se to v Benešově 1862. Malebnost nepostrádá také líčení, jak Prokop přijížděl na štaci v saních, zabalen v peřině, v jisté směšné velikosti jako kavalír na Ekeby v *Göstu Berlingovi*.<sup>37</sup>

Když propadal zkázce i mrtvý inventář, dal si konečně Prokop ve Velvarech na podzim 1857 zhotovit od místního malíře pokojů Tichého novou přední oponu, dva pokoje, les, zámek, kapličku a jiné dekorace.

Prokop měl tehdy na konci padesátých let soubor, v němž nesporným talentem byla jen Marie Štarková, tragická rekyne příjemného hlasu, úspěšná Monika. Prokop sám, znamenitý interpret robustních lidových typů, nebyl *skoro nikdy úlohy své mocen*. Vytrvalý Hynek Mušek odehrával intrikánské a komické role, jeho choť staré matky a dcera Tonička mladistvé

dívky, Karel Krš úlohy citlivých otců, Eman Rott se vymaňoval z milovnických úkolů a přecházel k charakterům mírně komickým, jako byl Kilián v *Pani Marjánce*, K. Ryšavý, urostlý krasavec pro hrdinné role, zmáhal svou manýru nepřirozené deklamací. Vedle nich se vystřídali u Prokopů Kastnerovi, ušlechtilý citový Vilímek, Kozlanský, Turnovský, inteligentní Poklop, rodilá Němka Kreibichová, Prokop Jičínský, který skončil sebevraždou jedem r. 1865.<sup>38</sup> Na náchodské stanici v létě 1859 začal krátkou svou kariéru u Prokopa dvaadvacetiletý útlý a pohyblivý vyučencem mosaznického řemesla Jindřich Mošna, který se s Prokopovou družinou seznámil již předtím na Smíchově. Nyní s ní absolvoval další zastávky v severovýchodních Čechách, Nové Město n. M., Českou Skalici, Jaroměř, Novou Paku a Jilemnicí; všude obchrával Prokopovu repertoárovou všechoť, vítán v hlasech tisku jen všeobecnými výroky o patrné schopnosti k divadlu, o dobrém prostudování a přednesení rolí: ale již slovo „prostudování“ v této bezvládné družině něco znamenalo.<sup>39</sup>

Když Prokop znovu zavítal – na začátku roku 1861 – na Smíchov, připojila se k němu dvojice mladých přátel, Josef Faltys, zaměstnáním mydlář, a Josef Frankovský<sup>40</sup> od řemesla truhlářského, aby se stali svědky soumraku společnosti. Bylo to shodou okolností v době, kdy Neruda v *Čase*<sup>41</sup> otiskl dva fejetony (*My a divadlo*) o potřebě dramatické školy, která by odchovávala zdatný herecký dorost pro divadlo pražské i venkovské.

V *Dějínách venkovských divadelních společností* uvádí Štejn-Táborský podle paměti Faltysových další spornou hrdinskou epizodu Prokopovu: že si v Příbrami v létě 1861 při představení hry Ch. Birch-Pfeifferové *Diblík, šotek z bor*, kde hrál Bartáka – jednu ze svých oblíbených rolí – opět jednou řízně zaextemporoval proti duchovní vrchnosti a že mu za to byly výnosem okresního soudu zakázány hry na šest týdnů. Po tu dobu prý živili herce místní občané. Ve skutečnosti však podle dochovaného zápisu denních příjmů byla po *Diblíku*<sup>42</sup> jen normální pauza dvou dnů. Malá ukázka, jak povstávaly legendy.

Mezitím v létě 1859 došlo u Zöllnerovy společnosti k vážnější události: rozloučil se s ní její hospodářský správce Josef Štändera a ohlédnuv se po Kullasovi jako kdysi Tyl, stal se nájemcem jeho koncese. Není ovšem pravda, že by se zasloužil o nové počestění Kullasovy společnosti. Kullas se vrátil k českým představením ještě předtím, než se spojil se Štänderou. Kullasovým režisérem byl tehdy (1856) někdejší Prokopův herec Jiljí Krámer a členy jeho společnosti byli Anna Landová, příští choť Krámerova,<sup>43</sup> Alois Merhaut, Vilém a Jan Jelínkové, Vendl se sestrou, Kříž aj. Skrovná ta družina vynikala spíše spřádaností než uměleckými schopnostmi. Když se však nyní nové Kullasově éře postavil do čela Štändera, sám jinak nevalný herec, vzal si za režiséra osobnost v té době nejschopnější, bývalého herce Stavovského divadla a Zöllnerovy trupy, Karla Poláka. Zöllner celou dobu hledal režiséra pro svou společnost a neviděl, že má ve vlastních řadách aktéra přímo předurčeného k této funkci. Musel ho objevit teprve Štändera.

V září r. 1859 se Štändera představil v Pelhřimově se zdatným souborem, ke kterému nadto ještě v dalších měsících přelétalo od Prokopů, Zöllnerů a odjinud všechno, co mělo v soudobém venkovském herectví zvuk. Jisté vyšší nadprovinční intence naznačovala oslava stoleté památky narození Friedricha Schillera 10. XI. 1859 v Jindřichově Hradci. Arnoštka Libická přednášela úvodní proslov a Polák s Köhlerovou (kterou tu počestili na Uhlířovou, jako jejího bratra na Uhlíře) přednesli Jungmannův překlad *Písně o zvomu*. Také Prokop při stejné příležitosti dával v Jaroměři 10. XI. 1859 Schillerovu hru *Úklady a láska*. Byla to první událost toho druhu v dějinách českého kočovného divadla: první přihláška k evropskému úkolu, první zařazení českého venkovského divadla do světové souvislosti.

Tři jmenovaní Štänderovi interpreti Polák, Libická a Köhlerová byli také nejvypělejšími členy jeho souboru. První milovník Polák přímo ztělesňoval ideál mužnosti a elegance, ale pronikal i do hlubších odstínů charakterových. Byl ceněn jako Žďárský v *Slepém mládenci*, Karel Moor v *Loupežnících*, Ingo-

mar v Halmově dramatické básni *Syn pouště*. Na náročnějších textech by byl nepochybně vyrostl výš. První ženské role si právem hvězdy společnosti nárokovala partnerka Poláková Arnoštka Libická, kterou s uznáním sledoval Neruda v době jejího působení u pražského divadla. Mnohé z jejích heroických i sentimentálních úloh později předvedla v pravé výši Otylie Sklenářová-Malá: Deboru, Magelonu, Griseldu, Janu Eyrovou v *Sirotku lovoodském* – byla mezi nimi poprvé i Julie z tragédie Shakespearovy. Vedle lesklého zjevu Libické zastávala Köhlerová všední popelčí práce všeho druhu, Šestákovou v *Pa-ličově dceři* a běžné repertoárové stařenky, vážné paní, dobrodružky, podloudnice, milostenky. Ne že by jí byly cizí vzletnější nebo vznešenější polohy: přesvědčivě vytvořila lady Milfordovou v *Úkladech a lásce*, a Marii ze *Svéhlavosti* dala odměřenost pohybu, chladné vzezření a přepych, zjevované každým krokem. Její vážný vztah k herecké tvorbě se projevoval i úctou k jevištní mluvě – v tom byla mezi vrstevníky téměř osamocena; měla Tylovu školu a byla jeho nejlepši žákyní.

Když v předjaří 1860 hrála společnost v Klatovech, podařilo se Polákovi odloudit od Prokopa Mošnu, a ačkoliv pak sám společnost opustil (i s Libickou), měl příležitost zaměstnat Mošnu nejen v dosavadních jeho tuctových partech milovníckých, ale i v bystře odpozorovaných žánrových figurách lidových, pro něž měl subtilní mladý umělec poněkud přepjatý hlas a drastickou mimiku. Jindřich Mošna působil u Štänderů déle než rok. Ještě 14. září 1861 dostal od Kullase na Smíchově v Eggenberku benefici, k níž si zvolil Tylův překlad *Života ve snách* (s rolí Fabiana Mazáčka), vzápětí však odešel za režisérem Polákem k nejnovější společnosti Hynka Siegeho. Na jaře 1862 byl už zase u Štändery a cestoval s ním až do léta 1863, kdy se Štändera, tehdy již osamostatnělý, proslavil Polákovým přičiněním na zájezdu po Moravě. Z bezpočtu podružného fraškovitého repertoáru, v němž byl Mošna zaměstnáván, venkovská kritika zaznamenala, žel bez bližší charakteristiky, jeho výkony v těchto úlohách: Marcel (*Slepá nevěsta*), Plaček (*Jidáš*), Kartáček (*Bankrotář*), markýz (*Don Cesar de Bazano*), Přeslav (*Břetislav a Jitka*). Někde zápasil s pamětí, zato se zdůrazňovaly jeho schopnosti zpěvnické, schopnosti kupletového

komika. O rok později jej podobně uvítala i kritika pražská: *lebky v pobýbech, jasný ve slovech i zpěvu a co nade vše, trefný v charakterisování.*<sup>44</sup>

Příchodem Mošny k Štanderovi 1860 začal příliv dalších akvizic na štaće v jižních Čechách. Byl to J. L. Turnovský, zajisté nadanější publicista vlasteneckého zanícení než herec; krátce po něm paní vdova Tylová a Rajska, jež se úspěšně uvedla *Lesní pannou* a *Slepou nevěstou*. S Rajskou (měla u Štandery nejvyšší gáži, 40 zl) se mladý Turnovský vbrzku v Jindřichově Hradci oženil, aby se stal pěstounem Tylových dětí. Další význační aktéři byli Václav Braun, Karel Krš, Karel Kastner. Od Prokopa přesídlil k Štanderovi v doprovodu Josefa Faltyse také starý Hynek Mušek s členy své rodiny; své úlohy intrikánů zmáhal s komediantským přeháněním.

Krátce se u společnosti vyskytl také Frankovský. S respektem byly přijaty jeho role v *Černoborce* (Jiří) a titulní role ve *Strakonickém dudáku*. Zato za Libickou a Köhlerovou průměrná náhrada nebyla. Marie Lipšová, „milovnice s havraními kadeřemi“, známá od Zöllnerů a později z pražského divadla, měla, jak se zdá, zkreslenou hlasovou modulaci, nepřiměřené délky a přízvuky, nedovedla dát pravý výraz vášni. A mladistvá milovnice Krausová měla ještě způsoby ochotnické, manýru úsečného pohazování hlavou a zakládání rukou, pitvoření se; pro milostné role chyběla jí žádoucí jemnost a líbeznost hlasu. Úlohy sentimentálního oboru zastávala sestra Elišky Peškové Karolina.

Když se na podzim 1861 společnost zachytila na Smíchově, nepodepsaný divadelní zpravodaj Krásava *Času*, pravděpodobně sám Neruda, s potěšením napsal o její ušlechtilé úrovni: *Návodem svého režiséra, pana Poláka, někdejšího člena pražského divadla, pěstuje tato společnost především činobru a veselobru, vystřihajíc se co možná zvláště zahraničních nezáživných pro nás frašek. Nemůžeme než schvalovat toto počínání, an jen tak vykoná herecká společnost úlohu svou, totiž pomáhá zábavným způsobem rozvívat símě vkusnosti a ušlechtilosti. Pochybujem však, že se zde v Praze bez frašek bude moci obejít, an divadlo malé s rozsáhlým aparatem, jaké jest divadlo stálé, konkurovat nemůže.*

Kullasova-Štanderova společnost tedy stála přinejmenším na úrovni družiny Zöllnerovy a ovšem značně výš než podnik Prokopův nebo dokonce Šmídův. Ale současně se objevil další uchazeč o prvenství venkovské Thalie, Josef Jan Stránský, a jeho režisér Kramuele mu skutečně zabezpečoval příslušnost ke kočovné elitě.

J. J. Stránský-Šcmerer, odchovanec ochotnického Divadla u Kajetánů na Malé Straně, se vyškolil u Stavovského divadla v německých i českých představeních. Roku 1845 získal koncesi pro německou společnost, kterou s přestávkami vedl do roku 1859, kdy si vymohl povolení pro český podnik. Zahájil v Lounech v září 1859.

Také jeho režisér Josef Emil Kramuele nabyl herecké praxe u Stavovského divadla, a to od roku 1845. Když byl pražský český herecký soubor s Tylem roku 1851 rozpuštěn, odešel Kramuele na venkov k německé trupě Sternfeldově, odkud ho přijal do služeb Zöllner. Ale teprve Stránský ho pozvedl na vedoucí místo, úměrné jeho schopnostem.

V hereckém komparsu Stránského, v němž hrál Kramuele v nevšedních charakterech nesporně první roli,<sup>45</sup> nevyskytovaly se jinak osobnosti výjimečného uměleckého formátu, ale vyhledávaná jména aktérů, jež si principálově soudobých společností přetahovali, takže se s nimi shledáváme hned u jednoho, hned u druhého, a znovu u prvního. V souboru byli: divadelnice rodem, zatím školená u Zöllnera, Terezie Knížková, projevující hloubku citu v úlohách tragických milovnic<sup>46</sup>, a další ředitelská dcerka Marie Jelínková, později provdaná Kodetová; z mužského personálu se začínal vypracovávat František Říha, milovník od Zöllnerů, spolu s dalším zöllnerovcem Hynkem Vendlerem, a Josef Biedermann. K nim na dalších štacích přistupovali Alois Merhaut a jeho příští choť Karla Šourková (Boleslavská), Jan Poklop, Bedřich Halla a sl. Karolína Ryšavá, jejíž herecký rejstřík se slibně rozvíjel od rozmarných úložek k tragickému repertoáru. Když od společnosti odešel Kramuele, nastoupil na jeho režisérské místo neméně povoláný Jindřich Vilhelm, jedna z umělecky nejvyspělejších osobností putovních jevišť, který byl propuštěn od pražského divadla brzy poté, co tam přijal angažmá.<sup>47</sup> Nějakou dobu byl nájemcem Stránského společnosti také



Augustin Kříž, kdysi člen hamburského divadla Thalia a vídeňského Carlova, nakonec ubohý ničař z Šopky u Mělníka.

Společnosti se rozmnožily. U některých podřadných podniků se stěží zjistí, kde a jak se živily, kdy zmizely v propadlišti, i kdyby nám na takovém zjištění záleželo. Některé vegetovaly v přítmí, držíce se zapadlých menších míst. Bylo tu již hovořeno o Šmídovi nebo o Kullasově živoření před společenstvím se Štanderou. Ale to byly ještě přepychové Thalie proti družině Václava Nypla, pocházejícího z rodiny podkrkonošského tračarového kočovníka s pašijovými produkcemi a s obhroublými kejklemi sousedských či selských her. Na jaře 1860 (v Mnichově Hradišti) hrál ovšem i Václav Nypl Tyla, Klicperu, Kolára, ale způsobem, jaký se vymykal kritice. Působil u něho těžkopádný, stárnoucí již Jiljí Krámer, připomenutý svrchu u Prokopa a Kullase. Po smrti Nyplově získal r. 1862 koncesi sám, ale protože neměl dost prostředků, ani rozhled, vyčerpával se ve stísněných poměrech. Jeho družinu tvořili manželé Landovi, zeť Krámerův Vilém Jelínek, jinak K. Chalupecký, Fr. Vratislav, Šípek, Pešek, Hof aj.<sup>48</sup> Jednu dobu zastával u Krámera první role (např. titulní roli v *Pražském flašinetáři*) Jindřich Vilhelm. Ke Krámerově společnosti se také víze památný snímek dvojice jinošských umělců – samo zosobněné venkovské herecké mládež z konce šedesátých let. Je to Eduard Vojan s přítelem Bohumilem Sodomou; první známá herecká podoba Vojanova z r. 1869, kdy Vojan u Krámera poprvé krátce vystupoval na kočovnickém jevišti.

Směleji si počínali na začátku šedesátých let někteří podnikatelé němečtí, kteří vystupovali s celým provozním aparátem českým. Bude ještě řeč o Antonínu Szeningovi. Hynek Siege na podzim a v zimě 1861 v jižních Čechách (v Budějovicích a v Jindřichově Hradci) převedl k sobě od Štandery režiséra Poláka s celým přátelským hereckým kruhem. Takřka co jméno, to osobnost: Frankovský, Krš, Mošna, Paclt, Svoboda, Vendler s chotí, sl. Betková,<sup>49</sup> Libická, Ryšavá.

O něco později se pokusil německý plzeňský divadelník J. Walburg-Wesecký v sezóně od září 1863 do ledna 1864 získat místní české publikum a dal si proto sestavit Františkem Pokorným, nadaným odchovancem Zöllnerovým, výkonný soubor



3. František Paclt jako Hamlet



4. Adéla Volfová v „Dalile“



5. Marie Rysavá (roz. Köblerová)



6. Divadelní ředitelka Eliška Zöllnerová se svými vnučaty

pod názvem *Česká divadelní společnost plzeňská*. Tento podnik můžeme považovat za první případ vzájemného prolínání divadla kočovného a provinčního divadla stálého. Pokorný pracoval u Walburga jako režisér a když odešel do Prahy k Prozatímnímu, odevzdal svou funkci Václavu Braunovi, rovněž vyučenci Zöllnerů. Party heroín přiděloval mladičké Jindřišce Rittersbergové-Slavínské, jejíž přirozená a přesvědčivá líčení duševních hnutí a silných vášní (Monika!) později zakrněla u Prozatímního divadla.<sup>50</sup> Vedle ní hrála sl. Betková bez něžnosti a bez pravé citové vřelosti. Obor prvních milovnic a naivek připadal sl. Bittermannové, obor lokální zpěvačky zastávala sl. Strausová, komické stařeny Kreibichová. Pro první milovníky byl určen bývalý člen ochotnického Divadla u sv. Mikuláše v Praze Jaich, pro druhé milovníky Karel Kastner, naivní milovníky Daliba, který později odešel do Krakova, v oboru mladého komika působil Mošna a podle odezvy si počínal statečně hlavně v kupletech. Pro komické postavy měla společnost jinak ještě Svobodu, pro první otce Řihu, pro šarže Viléma Jelínka.

Kuriózní znamenitostí tohoto podniku byl napověda – Jakub Seifert. Mošna ve vzpomínkách *Jak jsem se měl na světě* vypravoval o něm, že deklamoval v napovědní budce s takovým zanícením, že záhy byl z budky povolán na scénu. Jisté je, že nesmělý, skromný adept dramatického umění, kterého k divadlu přivedl Hálek a který se Sklenářovou-Malou debutoval 3. května téhož roku 1863 v Prozatímním,<sup>51</sup> vzal ze začátku za vděk funkci tak přízemní.<sup>52</sup>

Ředitel Walburg střídal české hry s německými (se zřejmým nadřováním druhým), takže čeští herci museli vypomáhat i v německých kusech. Plzeňský český živel od začátku zaujal k podniku pasivní odpor, takže Walburg vydržel soubor s publikem jen jednu sezónu a vzdal se. Jeho čeští aktéři byli od ledna 1864 bez zaměstnání. Když se 28. března 1864 konalo v Prozatímním divadle představení *Julia Caesara*, první za éry Liegertovy, zahájila v něm svou pražskou praxi početná skupina „Plzeňských“: Braun, Kochansky, Mošna, Seifert, Svoboda, předtím již Pokorný a později ještě Slavínská a Betková (pod jménem Emilie Bekovská).

Zatímco se na venkově vynořovala stále nová ředitelská jména (jak bylo obtížno získat koncesi za časů Tylových, tak v roce 1863 se vyřídilo povolení za osm dní), první parta pionýrských principálů mizela ze scény, aby udělala místo svým odchovancům. V roce 1862 zemřel Prokop, v příštím roce Zöllner a Štandera.

Jak vznosně, s teatrální okázalostí (*celá Čechie hledí na vystoupení naše . . .*), s vypjatými a vážnými aspiracemi začal Prokop svou dráhu před třinácti lety v Chrudimi, tak bědně skončil, raněn mrtvicí uprostřed rozvrácené společnosti na malé štaci v Červené Řečici. To bylo 2. listopadu 1862. Osud Prokopův není náhodný a ojedinělý. S osudem Krumlovského nebo Václava Šolce je nejtýpističtější zjevem u té části zapadlých kočovníků, kteří tehdy zmarnili své talenty v nekázní anarchistických povah, v jakési pyšné a bludné revoltě proti šosácké společnosti, jež na herce pohlížela jako na komedianty.<sup>53</sup>

Stejně jako jeho rival Zöllner, vystoupil Prokop naposled v *Čechu a Němci*. Sdílel s Zöllnerem i hořký zážitek odchodu nejlepších lidí. Prokopa krátce před smrtí opustili Josef Faltys a Hynek Mušek, Zöllnera Čížek, Vilhelm, Ryšavá. Avšak zatímco kormidla Zöllnerovy společnosti se energicky uchopila vdova Eliška a udržela – ačkoli cizinka – na celá desetiletí rodový podnik na výši, Němka Vojtěška Prokopová zaváděla svou dezorientovanou družinu do ještě beznadějnější slepé uličky, než kam s ní dospěl Prokop. Podřadnému personálu, který s řemeslnou setrvačností obehrával staré Tylovy kusy a vídeňské frašky, dělal krátkou dobu režiséra Václav Braun. Neutěšené hmotné poměry, důsledek umělecké nemohoucnosti, snižovaly společnost *takřka na holubník, z kterého každý kdy chce ku škodě celku, nejsa kontraktem vázán vylétnouti může*.<sup>54</sup>

V roce 1864 na krátkou dobu najal koncesi od vdovy Prokopové Alois Merhaut (otec Vladimíra Merhauta), předtím režisér u Zöllnerů. O málo později uprostřed šedesátých let se Vojtěška Prokopová zmohla na hodnotnější soubor. Hrál u ní pod správou E. Rotta několik manželských dvojic solidního zvuku, Rottovi (hlavně Marie Rottová měla svěží, oslnivý zjev

v rolích hrdinek, byla zbožňována studentským publikem jako paní jiskrných očí, havraních vlasů, snědé pleti, kuřačka! Tak ji líčí Volfová),<sup>55</sup> Vilímkovi, Kozlanští, mladičká talentovaná Prokopova dcerka Josefina, dále O. Kříž, F. Ludvík, A. Brabec, F. Soliman, F. Sýbert, J. Šmid a M. Šmídová. Ale to byly jen jasnější chvíle společnosti odsouzené k zániku. Ten neodvrátily ani záchranné pokusy na začátku sedmdesátých let. Ať už to byl pronájem koncese Františku Zelenkovi, či ředitelování Josefa Faltyse; nakonec se společnosti ujal Josef Mušek.

Povahový protipól Prokopův – ale stejně jako on muž světového rozhledu – korektní houževnatý Němec dobrosrdečného humoru, Filip Zöllner, přežil svého soupeře o čtvrt roku. Skončil svou světoběžnou pouť v Plzni 15. února 1863. Dožil se téměř osmdesáti let, z toho dvanáct posledních let strávil v Čechách, deset let ve službách českého divadla. Byl patriarchou ojedinělého hereckého rodu, který nemá obdobu ve světě a který se v průběhu století obrozoval, aby se táhl celými dějinami českého kočovnictví. Maďarská družka Eliška Cincge, s níž se Filip mohl oženit teprve tehdy, když ve Vídni dožila jeho legální žena Josefina, mu ještě v jeho vysokém věku dala tři české syny, o nichž bude řeč dále: Filipa narozeného v Praze 1853, Františka narozeného v Turnově 1858 a pohrobka Karla, který spatřil světlo světa v Lounech 1863.

Právem si mohl Zöllner vyžádat, aby ho na plzeňském hřbitově pochovali těsně vedle Tyla. Ačkoli Němec, splnil poctivou část Tylových představ o úloze českého putovního divadla. Vedl příkladnou, nekolísající společnost, která nejprve s Tylem a dosti dlouho v Tylově duchu vykonávala buditelské, národně uvědomovací poslání v rozlehlé síti českých měst, k nimž její popularita ještě připoutávala široké okruhy vesnického divadelního návštěvnictva. Sám Zöllner neuměl dobře česky, ale měl k českému lidu vztah nepatetický, čestný a vroucí. *Já ctím a mám u velké vděčnosti onen národ, v jehož středu já Němec svou výživu mám . . .*, vyznal se svým věcným neteatrálním způsobem v *Lumiru* 1856. Možno říci v jeho duchu, že tento německý cestující nezůstal za pohoštění českému národu dlužen.

Z vlastního svého hereckého umění, jež jako ceněný cha-

rakterový komik roznášel v dobách mládí po celém prostoru podunajském v Rakousku a v Uhrách, nemohl pro jazykové obtíže předvést českému divákovi mnoho. Až do svého pružného kmetství vlastně vystupoval jen v jediné roli, v mladistvé česko-německé roli Jirky v *Čebu a Němci*, to však byla podle Budilova svědectví ukázka mistrovská, zastiňující výkony Feistmantlovy, Šamberkovy a Vilhelmovy v téže postavě. Jeho Jirka byl opravdu nedostižný. 17. července 1860 předváděl tuto úlohu na Smíchově a s takovým zápalným ohlasem v publiku vyhrával mimickou čepičářskou scénu se studentovou hlavou, že se na několik minut muselo ustát ve hře pro bouři smíchu. Zpravodaj *Pražských novin* s respektem ocenil jeho vytríbenou samorostlou komiku.

Než spočinul na poslední štaci, na starém plzeňském hřbitově, stačil ještě omladit svou hereckou družinu po odchodu Čížkových a Ryšavých, dlouholetých opor společnosti. Kramuele vyčkal jeho smrti a požádal o koncesi vlastní. Z těch, kdo při Zöllnerovi vytrvali doposledka, a jimž se stala nyní novou principálkou Eliška Zöllnerová, byl nejvýraznější postavou František Paclt, pompézní zjev přežil rytířské školy, Josef Frankovský (s Annou Kubičkovou, svou příští chotí), představitel důvěrných, srdečných, lidským teplem vyznařujících postav, Alois Merhaut, na jehož životní dráze se obětavá vášeň pro divadlo podílela s řemeslem uzenářským, a kromě několika dalších i Jan Šourek, herec významu epizodního, ale divadelník závažné plátnosti v dějinách Zöllnerů. Ušlechtilý ten venkovský gentleman, vyučením číšník z Rožďalovic, prožil po boku ovdovělé Elišky Zöllnerové celý život jako věrný a pečlivý její druh, znalý rádce ve vedení divadla, jemuž rozuměl s bdělým a citlivým instinktem, pilný překladatel německých a francouzských kusů pro běžný Zöllnerův repertoár, dobrosrdečný a obětavý pěstoun Eliščiných synů (aniž by nadržoval poslednímu z nich Karlovi, k němuž měl zvlášť důvodný vztah otcovský). Byl to také Jan Šourek, kdo úspěšně převedl společnost úskalím válečného roku 1866 a pruskou okupací; on to byl, kdo vycítil přízeň publika k operetě a zavedl ji u Zöllnerů jako osobitou, pozoruhodně vyspělou značku jejich repertoáru, v níž pak mládí Zöllnerové Filip, František a Karel se svými manželkami sla-

vili nevšední úspěchy; on to byl posléze, kdo rozšířil působnost Zöllnerovy družiny z Čech také na Moravu.

Tam jej předešel (kromě nových podnikatelů Svobody a Muška) Josef Štandera, kterého ještě zastihujeme krátce před jeho smrtí. Na začátku roku 1863 se Štandera odpoutal od Kullase a v Jičíně se osamostatnil. Víme již, že trvalé požeňování mu přinášela režisérská zdatnost Polákova, která mu také zajistila rozhodný úspěch první výpravy na Moravu v r. 1863, již se ještě účastnil i Mošna.<sup>57</sup>

Po smrti manželově vedla společnost vdova Anna Štanderová se synem. V letech 1864–1869 organizovala, ovšem již bez Karla Poláka, dlouhý pobyt na Moravě, kde terén ještě nebyl zcela využit českými trupami,<sup>58</sup> ačkoli jinak tu mělo povolení k českým hrám neméně než čtrnáct společností německých.<sup>59</sup>

Z těchto moravských let Anny Štanderové se zachoval<sup>60</sup> vedle finančně administrativních záznamů také listář, jež vedl mladý Antonín Štandera a který otvírá dosti názorný pohled, jak se utvářely životní proměny společnosti. Aspoň na papíře se tu praví, že *údobné společnosti jsou zde s námi co jedna rodina*: tím také láká mladý Štandera do svých řad herce Františka Řihu 20. X. 1867. *Dokázali jsme to s Boží pomocí, že jsme ďábla různic a nesváru od nás vyšoupli* – a s průhledným trikem si lichotí: *nestačím odpisovat na nabídnutí*. V dopise K. Polákovi z 2. VI. 1866 vyhlašuje, že *gáže u společnosti je v poměru k Pražskému divadlu ta samá*.

Ohledávajíc divadelní půdu nejprve v menších městech a marně se ucházejíc o Brno<sup>61</sup> (kde se neosvědčila společnost Svoboda), zbrázdila družina Štanderova cesty mezi Blanskem, Tišnovem, Velkým Meziříčím, Novým Městem na Mor., Telčí, Třebíčí, Boskovicemi, Prostějovem, Přerovem, Hodonínem, Kroměříží, Hranicemi, Krásnem, Valašským Meziříčím, Frenštátem, Olomoucí, Klobouky, Podivínem, Rajhradem, Židlochovicemi, Slavkovem, Bučovicemi. 19. II. 1866 psal mladý Štandera Anně Turnovské (Rajské), že by rád angažoval Tylovu dceru Marii, hlavně pro štaci v Kroměříži, *místo to, kde její otec posledně na politickém poli působil, a kde se naň ještě předobře pamatují*.

Pruská okupace zasáhla i Moravu a způsobila poruchu v di-

vadelním podnikání. V té době začínala se i společnost Štanderova orientovat k operetě, k přitažlivějšímu a výnosnějšímu módnímu druhu, který v konkurenci snáze získával diváka. Příčinnivý Štandera se k tomu připravoval již v roce 1865; je prokázáno, že nabízel zaměstnání kapelníka skladateli Karlu Bendlovi; psal pěvci J. Lukesovi, majiteli pěvecké školy, aby mu doporučoval své žáky; hledal posily pro svůj soubor (např. Ferd. Šálka) již s výslovným určením pro zpěvohru. Když nabízel angažmá J. Peškovi, 1. června 1867, sebeuznale podotýkal, jako by šlo o nějaký umělecký výboj a ne o kasovní záležitost: *u nás operetky již na denním repertoáru jsou...*<sup>62</sup>

9

Opereta, zobchodnění provozu, dožívání vlasteneckého idealismu a národně uvědomovacího poslání – toť typické příznaky proměn ducha i forem kočovného podnikání. Pozastavme se nad závěrem první etapy, jejíž půdorys tu byl načrtnut. Dostí znatelný předěl, k němuž dochází v historii cestujících společností někde před polovicí šedesátých let, je důsledkem celého komplexu příznačných jevů, které se v putovním venkovském divadle nahromadily za deset, patnáct let jeho existence, v souvislosti s proměnami v atmosféře společenského života.

Smrtí Prokopovou, Zöllnerovou a Štanderovou jako by v českém kočovnictví odumřela valná část prvotního poslání, které spatřujeme v jeho divadelně buditelské, lidově vzdělávatelské funkci. Právě v tutéž dobu (1863) začíná první inflace společností – to by bylo buditelů! – se všemi znaky konkurenčního řemeslného profesionalismu, místo idealistického nadšení národního. Přitom bližší věcný rozbor vlastenecké činnosti průkopníků odhaluje její – řekněme – rázovitost, že se s ní kupodivu snášelo v případě potřeby i pořádání představení německých, (v roce 1866 se dokonce nepokládalo za zvláštní úhonu hrát pro pruské okupanty) i loajálních divadelních oslav narozenin, jmenin, sňatků, ba i porodů v panovnickém domě. Kramuele na jaře 1864 hostil v Budějovicích vídeňskou baletní

skupinu Schierovu a na divadelních cedulích užíval česko-německého textu. (Lumír mluvil o *směšných českoněmeckých kotrmelcích p. Kramuele*.) Nelze také přehlédnout, že i takzvané buditelské společnosti volily pro svá působiště štace výnosné a na zapadlá místa, jež by zvláště byla potřebovala národního a osvětového povzbuzení, dojížděly většinou jen z nouze, nemajíce patričné vybavy pro náročnější stanice. Ostatně Turnovský poznamenává v *Pamětech starého vlastence*, že se v šedesátých letech už vyskytovaly výtky, že se na jevišti zbytečně mnoho vlastenců. Tak například Neruda požaduje zvýšení měřítek uměleckých: *Po česku musí dojít kosmopolitické, všeobecně estetické zásady svého vtělení*.<sup>63</sup>

Z nových putovních společností, o nichž bude řeč dále, si uchovaly jistý rys vlasteneckého odkazu prvních kočovníků, odkazu již vystřídávaného jevištním řemeslem, ještě Fr. J. Čížek, Václav Braun, Antonín Mušck, Alois Merhaut a jak se jmenovali další divadelní ředitelé, kteří ještě pamatovali začátky venkovské Thalie. Jos. E. Kramuele, František Pokorný, Jan Pištěk, především však Pavel Švanda ze Semčic a po něm Antoš Frýda a Vendelín Budil nespátují už úlohu divadelních společností v předstírané národovecké obětavosti, ani v bezduchem řemeslnictví, nýbrž v uvědomělé snaze o umělecký program (bylo to v době průbojů realismu) a o dosažitelnou výši reprodukčního umění.<sup>64</sup>

Zatím však před Švandou se zrcadlí soutěživá řevnivost venkovských ředitelů spíše v extenzitě divadelního podnikání, než v soustředění k hodnotě repertoárů a herecké práce. Dochází ke zjevům extrémním: vedle společností personálně stísněných se vyskytuje u jiných druhá neblahá krajnost, vyvolaná zřetelem obchodně konkurenčním. Obdoba většího počtu nevýznamných společností místo menšího počtu kvalitních se projevuje i uvnitř jednotlivých družin. Podnikatelé zaměstnávají místo vybraných a dobře honorovaných členů raději co nejpočetnější herecký průměr s malými gážemi (ten redukuje výpověďmi v letních sezónách), jen aby mohli dávat atraktivní podívané s velkým obsazením.

Roku 1867 uveřejnila J. M. Boleslavského *Česká Thalia*<sup>65</sup> jednu z prvních diskusí o problémech venkovských divadel. Fr.

P. Trudný spatřuje příčiny nízké úrovně jak v prospěchářských zájmech ředitelů, tak v nadměrném množství herců a v jejich nedostatečném vzdělání – kteréžto výtky se budou opakovat v reformistických divadelních úvahách po celá desetiletí. *Viděl a slyšel jsem, jak prostý venkovan se herci pro bídnou řeč vysmíval – a takoví mají být buditelé! – Doby ty, kdy vše, co české bylo, s jásotem se vítalo . . . doby ty vlastenecké naivnosti již pominuly – národ náš kráčí statným krokem kupředu, den co den sílí a tuží uvědomění své, co den šíří známosti své, proč by tedy měl lhostejně na vaše pokulhávání se dívatí?!* Naproti tomu J. L. Turnovský, sám také herec, vidí hlavní důvod nezdaru kočovných společností v rozmachu divadel ochotnických, jichž bylo v té době na 200.

Zdárnému vývoji putovních souborů přitom do jisté míry překáží i divadlo pražské, které odvolává z venkova nejlepší síly, Šimanovského, Mošnu, Šamberka, Seiferta, sotva se tam mohli sami vyškolit nebo přispět k zvýšení umělecké úrovně svých kočovných druhů. Z výrazných osobností zůstávají u stěhovacích stanů Thalie nadále Krumlovský, Ryšavá, Vilhelm a nějaký čas i Frankovský. Jejich štafety přebírají Šmaha, Bittner, Volfová, Slukov, kteří také začínají na venkově.

Založení Prozatímního divadla se odrazilo i v proměně kočovného divadelnictví a od té doby pražská scéna trvale ovlivňuje vývoj cestujících společností. Venkovské divadlo má v pražském divadle stálý vzor a podnět, společnosti se budou předstihovat v imitaci pražské dramaturgie, hereckých slohů i repertoáru.

Do staré repertoárové rezervace kočovných družin, jež svědčila pateticko-deklamátorskému stylu, primitivnímu působení na cit a prostoduché komice, a v níž se pěstoval domácí obraz ze života, adaptovaná vídeňská fraška nebo romantizující výjev z dějin, vnikají již divadelní události nadprovinciálního významu. Prvním projevem souvislosti venkovské Thalie se světovými podněty kulturními byly již vzpomenuté oslavy Schillerovy r. 1859. Avšak shakespeareovské slavnosti z r. 1864 jsou hlavním signálem k uvědomělým inscenacím shakespeareovským i na českém venkově.<sup>65</sup> Je ovšem příznačné, že s tímto uměleckým zesvětovením repertoáru nejdříve přicházejí nové společnosti

německé (s českým vývěsním štítem), hlavně Szeningova. K velkému repertoáru se tu řadí kromě Shakespeara i Goethe.

Proces zvyšování domácího obzoru u divadelních společností probíhá současně s činorodým kvásem kulturního i sociálního prostředí národa. Stále více vystupuje v prvních letech šedesátých do popředí živel studentský – český student v začátku šedesátých let byl mravní i finanční oporou divadla českého, říká přímý svědek této aktivizace, herec J. L. Turnovský v *Pamětech starého vlastence*. Potvrzuje to K. V. Rais, když líčí v II. knize *Ze vzpomínek* horoucí vztah studenta k divadlu v Jičíně 1870. (Studenti platili desetník vstupného na stání.) V přízemí studenstvo a na galerii dělnictvo – s takovým Jičínem bude mít zkušenost ještě ke konci století Budil nebo Pištěk. Někde ovšem studenti tvořící tzv. kádr obecnostva měli návštěvu divadla zakázanu, pochopitelně zvláště na pikantní francouzskou frašku, jak zaznamenává Karel Faltys. Ale například v rakovnickém hledišti byl *samý student a zase student, jenom student*.<sup>67</sup> V osmdesátých letech v brněnském předměstí Králově Poli, dosvědčujíc ve svých pamětech V. Choděra, chodila na představení středoškolská mládež z Brna, neboť na periférii nebyla tak pod dohledem. Dělníci mohli do divadla nejspíš jen v sobotu a v neděli. *Bobužel, že někdy byli to jen studenti, pro které jsme bráli*.<sup>68</sup>

V druhé polovině šedesátých let se silněji uplatňuje v kádrech divadelního návštěvnictva živel dělnický (doba „táborů“!), v průmyslovém podhůří severovýchodních Čech, v Brně, Plzni a jinde, jako již dříve na smíchovském předměstí Prahy. V okolí Březových Hor podali r. 1889 Rottové společnosti pomocnou ruku tamní havíři. Zöllnerovu společnost v Brně 1875 museli často vytrhnout dělníci, když měla hrát před poloprázdným sálem. Choděra ve svých vzpomínkách uvedl, že v průmyslovém Přerově r. 1881 přicházela část diváků na představení jeho společnosti rovnou z dílen a továren. První *organizovanou* manifestací návštěvu divadla uskutečnilo až 12. února 1887 uvědomělé dělnictvo plzeňské pod vedením Dělnické besedy, když Pištěk za nevidaného ohlasu v hledišti dával *Jana Výravu*.

Politická aktivita kočovníků samých se neprojevovala jen v základním přilnutí k lidovým vrstvám národa. Výrazné osob-

nosti z řad venkovských divadelníků nestály stranou vypjatého politického kvasu. Prokop a jeho pozdější herec Václav Žizala-Donovský<sup>69</sup> se účastnili bouří 1848. Tyl prožil tíhu politické perzekuce. V r. 1863 dva studenti vstoupili na hereckou dráhu oklikou přes aktivní účast v polském povstání: nikdo menší než Jiří Bittner a pozdější divadelní ředitel V. Pázdral. Roku 1868 byl devět měsíců vězněn pro velezradu herec od Rotta, Brauna aj. Leopold Šmíd, pozdější zakladatel šantánu U Čápů na Malé Straně. Okrajoví tuláčtí herci, básník Václav Šolc a literát Bohumil Havlasa zahořeli pro slovanský jih a východ. Kult slovanského uvědomění byl pokládán za vyšší stupeň uvědomění národního. Tuto myšlenku slovanské solidarity Havlasa zpečetil smrtí na válečném poli kavkazském.

Kdyby se měl zrekonstruovat zaniklý životní film kočovné společnosti, který se zvolna měnil průběhem desetiletí, takže bude podstatně jiný v době Budilové než Prokopově, mohl by začínat obrazem šelského žebřinového vozu, oživujícího svým bizarním nákladem a doprovodem staré formanské silnice devatenáctého století. Po této vnější stránce souvisí vývoj cestujících společností s vývojem dopravních prostředků. Podkrkonošské polní cesty ještě pamatovaly trakař, na kterém, jak se vypravuje, převážel své divadelní svršky polokomediant Nypl.

Ale ten nebyl sám. Byli vlastně tři takoví neklidní předchůdcové pozdějšího kočovnictví, kteří se na začátku 19. století nespokojovali předváděním kusů vlastní výroby v domácích městečkách, v Nové Pace, Vysokém n. Jizerou a Mlázovicích a objížděli v čele svých skrovných družin nedaleké okolí. Vedle známého Nypla a vedle vysokého krejčovského mistra Františka Voceďálka byl to i malíř figurek Hánich, podivín, který pro masopust skládal divadelní hry rozpustilého obsahu a pro postní dobu kusy vážné a sám nadán neodolatelně komickým vystupováním, provozoval je s mlázovickými mladíky a panami. Josef Kubín zaznamenal,<sup>70</sup> že ještě na počátku třicátých let navštěvoval Hánich s primitivně sestavenou společností Hořice, Novou Paku a snad i jiná místa.

Jak se šířily kruhy divadelního kočování na hladině jednoho století! Uprostřed něho r. 1849 vyjel Prokop na památnou první

výpravu do Chrudimi *novověkým způsobem, totiž vlakem*. Za tři roky se odvážil s českým divadlem až do Vídně. Jako první vstoupí na loď, aspoň poříční, Zöllnerova společnost v květnu 1884, aby se dostala po Labi z Mělníka do Roudnice. Podle matných zpráv vypraví se nejmenovaná česká společnost deseti herců a sedmi hereček poprvé za hranice rakousko-uherského mocnářství do Varšavy, aby se snažila dostat až do Kyjeva a jiných ukrajinských měst za českými kolonisty. Od roku 1893 budou hostovat společnosti Chmelenského, Pištěkova, Budilova a Lacinova ve slovanských pobřežních městech na Jadranu. A téhož roku dosáhne Fr. Ludvík nepřekonaného již rekordu, když nalodí svou kočovnou trupu na cestu do Ameriky. Od trakaře k zaoceánskému parníku – jaké století!

Přes uvedené vymoženosti zůstává koňský povoz, díky mladoboleslavskému fotografovi zvěčněný u Zöllnerovy společnosti na zájezdu do Nových Benátek z r. 1907, na celá desetiletí základním dopravním prostředkem menších společností. Na něm se stěhovalo od štace ke štaci rozkládací jeviště, opona (pokud se nehrálo na jevištích vypůjčených od ochotníků nebo pokud je solidním společenstvem nedávala k dispozici městská divadla<sup>71</sup>), rekvizity, bedny s garderobou, bibliotékou a písemnostmi a ovšem i s životními potřebami ředitele a herců. Mezi podnikatelskou elitou budou však časem takoví páni, že budou posílat zavazadla společnosti drahou napřed.

Vybavení jeviště se různilo podle obsahu principálovy pokladnice. Je nesporné, že *kde není řádného divadla, mizí každá iluze; sebelepší herec nemůže uplatnit své umění a všecko ztrácí na ceně*.<sup>72</sup> Ale drobný kočovný divadelník musel provozovat svou živnost i na improvizovaných, na sudech spočívajících pódiích vesnických šenkoven uprostřed scénické výpravy asi nepředstavitelně primitivní. Ve zprávách o Prokopovi se vyskytuje zmínka o dekoracích Č. Robouského a později velvarského mistra Tichého, u Švandy o práci akademického malíře Žizaly a Skály.<sup>73</sup> Štandera byl dovedným jevištním výtvarníkem u Zöllnera i u vlastní své společnosti. U Choděry se dovíme o oponě od Alfonse Muchy. Pištěkovi pro *Tannhäusera* pořídí z amatérské záliby scénickou výpravu jeho vynikající basista Polák. U Laciny se vyznal v divadelním malířství Jaroslav



Auerswald, u J. E. Sedláčka herec Josef Hurt. Budil pak sám uplatní své nevšední malířské nadání na kulisách své společnosti. Příležitostného pomocníka našel ve svém herci Antonínu Betkovi, původně malíři ze smíchovské porcelánky, a v pěvci Aloisu Pivoňkovi.

Od Budila také, žel až teprve od něho, budeme mít trochu názornou představu, jak vypadala nevinná kouzla kočovnického jeviště: *Dekorací nebylo mnoho, ale poněvadž sestávaly z dílů, daly se rozmanitě upotřebiti a vždy jinak sestaviti. Díly pokojové daly se okrásliti oponami, jichž jsem měl na oklamání obecnstva celé tucty a všech barev. Byl to sice vždy jeden a týž pokoj a přece zase nebyl to jeden a týž pokoj. Jednou na příklad měl mnoho oken a jen jedny dveře, podruhé zas moc dveří a jen jedno okno. Sestavení dílů bylo vždy jiné a opony se rovněž stále měnily, takže z čarovného tohoto pokoje, který se někdy zjevil i bez opon, nemoblo se obecnstvo nikdy vyznati. Stejně se to mělo s díly, které byly určeny pro krajinu, vesnici, les i zahrada. Vždy se díly ty postavily jinak a doplňovaly přístavky. Postavilo-li se na scénu několik stromů, byl to les nebo ovocná zahrada, jak si kdo přál. Nedalo-li se na jeviště nic, byla to volná krajina. Když se tam daly dvě chalupy, socha sv. Jana nebo „boží muka“, byla to zase vesnice. Postavila-li se doprostřed fontána, po stranách keřiky růží a v pozadí balustráda, byla to nádborná zahrada. Podobně se to mělo s městem, žalářem a jinými ještě dekoracemi.<sup>74</sup>*

O kostýmní praxi společností se nám dochovala pozdní a nepatrná, přesto však cenná informace v dopise Švandy Budilovi ze 4. září 1885.<sup>75</sup> Švanda v něm poučuje Budila, jak kostymovat *Paličovu dceru* – v nenápadných občanských šatech.

Jakostí a bohatstvím garderoby si zasloužili zvláštní pověst J. E. Kramuele a Eliška Zöllnerová. Není divu. Kramuele byl původně krejčí a maďarská paní začala svou kariéru jako baletka. A smysl pro jevištní lesk ji neopouštěl: pěstovala parádu i u dorostu své společnosti a jediná mezi kočovnými podnikateli vedla dětský balet.

Dřív než se vozy s divadelními svršky daly na pochod, musel štaci předem vyjednat ředitel nebo jeho plnopomocník. Výprava putovala k hotovému, nocujíc cestou nezřídka na slámě v za-

kouřených šenkovnách zájezdních hospod na poplivané zemi. (Tuberkulózy herců!) V chladném počasí obalen perinami vyjížděl tak na nové působiště průkopník Prokop, jehož váha čítala 275 liber, kdežto hubená herecká suita následovala většinou pěšky, v novější době i na jízdních kolech. Málo obvyklou charakteristiku stěhovacího divadelního vozu zaznamená ve svých pamětech K. Faltys. V omladinářském ruchu kolem r. 1893, kdy v souzvuku s národním nadšením byla v oblibě vážná tematika husitská – *komikové se na jevišti neobjevili* – společnost Josefa Faltyse při stěhování demonstrativně umisťovala na vozech divadelní rekvizity jako cepy, sudlice, pavézy, štíty s kalichy, takže za přehlízivého souhlasu četníků proměňovala kočovnické vozy na vozy husitské.

Nová štace začínala pro principála sérií devótních návštěv místních veličin, ačkoli zkušený praktik jako Jan Sourek k agitaci a k zjišťování nálady nepohrdl ani účinnějším prodléváním ve výčepech, krámech a na zelinářských trzích. Špinavější – jak se to vezme – práce připadla herci ceduláři, který v očekávání spropitného roznášel po domech divadelní cedule s důtklivým zvaním a prodáváním vstupenek, pokud nešlo zrovna o něčí benefici. V takovém případě si obstaral zvaní i prodej vstupenek beneficiant sám. Šlo přece o jeho příjem. U nuznějších společností, které šetřily i od cedulí,<sup>76</sup> – na něž pro jistotu nedaly natisknout místo a datum, aby jich mohly použít na další zastávce – cedulář svůj artikl zase sbíral zpátky. Stávalo se, že repertoár se řídil i podle toho, na kterou hru byla právě zásoba cedulí.

Poslední slovo na štaci platilo napovědovi. Když dny společnosti v místě již byly sečteny, vystoupil ze svého přití a nastavuje ruku ještě důrazněji než cedulář nebo beneficiant, „dělal abšidy“. Měl-li na to, roznášel na rozloučenou upomínkové tištěné dvojlístky, tzv. *Pomněnky* nebo *Almanachy* se soupisem členstva, repertoáru a zpravidla i se závěrečným stereotypním pochlebným veršováním, jak zatěžko je služebníkům Thálie odcházet od zdejších příznivců, mezi nimiž se cítili tak šťastně!

Jak to vlastně s tím citěním bylo ve skutečnosti? Vydra u Zöllnerů si ovšem již bude, byť s obtížemi, najímat občanský pokoj. Budil zajistí svému členstvu ubytování a stravu v před-

ních hotelích. Ale herci tuctových družin, kteří žili v neustálém neklidu a provizoriu, poněvadž jednotlivá vesnická působiště mohla trvat nanejvýš dva týdny, bydleli – a lze si představit, jak – i v přílehlých osadách.<sup>77</sup> Odkázání někdy na díly z výtěžku představení a na věčné zálohy, odjížděli část svého platu v kuchyni paní principálky, která sama neměla na různých ustláno. Jak jímavý profil své matky Antonie Faltysové, někdejší Toničky Muškové, na pozadí jejího denního pracovního rozvrhu odestírá K. Faltys v úvodu citovaných svých vzpomínek! Dopoledne roznášela cedule, v poledne vařila oběd pro celou společnost, *neboť tenkrát herci byli angažováni jako deputátnici*, odpoledne připravovala paruky a kostýmy pro večerní představení, večer sedala u pokladny a stačila naodskok ještě hrát role milovnic a heroin. Přitom musila mít čas na osm dětí. Karel Faltys se narodil za kulisami, když matka odzpívala v *Jiříkově vidění* roli Kačenky. *Myslím, že obecenstvo tenkrát plně chávalo povinnosti Jiříkovy ke Kačence a sledovalo s napětím, čeho se dočká dítvo: zda jejich svatby – anebo křtin.*<sup>78</sup> Marie Svobodová vzpomíná v *Pamětech*, že ani neměla čas se odlišit, když se jí po návratu z představení narodil syn Oldřich. Usínala s jedním či druhým dítětem na klíně, studujíc v noci po divadle na stoličce role. Ředitelka Jelínková, matka O. Beníškové a T. Brzkové, měla dvanáct dětí. Ředitelka Čížková zemřela roku 1866 ve čtyřiceti letech při devátém dítěti.<sup>79</sup> První choť ředitele Fr. Zöllnera zůstali tři chlapi a jedna dcerka, ale má se za to, že víc než deset dětí jí zemřelo; často hrála nebo zpívala své rozmarné hrdinky v neustálých obtížích těhotenství. Křiklavě vysoká úmrtnost hereckých dětí v nejranějším věku se dá vysvětlit jen psaneckými životními podmínkami těchto lidí bez domova. (Stejně ponurá, kdyby se dala úplně provést, by byla statistika herců umírajících v nemocnici.) Rození a umírání mělo v těchto podmínkách své specifické ovzduší. České národní city dlouho pobuřovala okolnost, že Rajská musela hrát v den Tylovy smrti, což ostatně ani není pravda: správněji v den Tylova pohřbu. Ale žel, u kočovníků nebyla nouze o případy, kdy museli konat svou hereckou povinnost ve stínu smrti. O tom, jak hrála v *Jiříkově vidění* v den pohřbu svého synka, vypravuje M. Svobodová zcela bez patosu.

Herecké dítě, které vyrostlo na kočovnických cestách, chodilo do školy, kde právě společnost meškala, a z každého místa si odneslo náhodně zastížené úseky učení. První choť Václava Vydry, Eliška, prošla v dětství dvaceti třemi různými obecnými a měšťanskými školami – a to zdaleka nepatřila k proletářské společnosti, která by za rok vymetla spoustu stanic.

Kritická byla stadia letní. Bohaté společnosti se je snažily řešit zřizováním arén v Praze, Plzni i menších městech, později zřizovaly i divadla v přírodě. Nesvědovití principálové drobných společností znali jednoduchý, ale radikální lék: rozpouštěli na léto své družiny a herci se mohli jít pást.

Některé obtíže však byly trvalé, nezávislé na sezónách: především přiosřtený poměr ochotnictva ke kočovníkům, který působil mnoho zlé krve. Ale při hlubší analýze tohoto vztahu poznáme, že na ochotníky si stěžovali, což je příznačné, většinou umělecky podřadnější hladoví podnikatelé. Pochopitelně. Jim ujíždali ochotníci z jejich hubené mísy. Velká operní a operetní tělesa místním divadelním rivalům tak nepřekážela. Na Moravě trval napjatý poměr ochotníků déle než v Čechách. Nepramenil jen ze zřetelů konkurenčních, ale i z obrany proti demoralizujícímu vlivu takových společností, které neměly daleko k šmírákům. Jsou zase naopak i častá svědectví spořádaných ředitelů, že vycházeli s domácími pěstiteli divadla v dobrém. Choděra se snašel s ochotníky některých moravských krajů (např. s ivančickými) přímo vzorně, pokud shodu předem nezkalil jeho předchůdce Svoboda. Košner dal *Zasláno* do časopisu *Tyl*<sup>80</sup> s poděkováním ochotníkům z Hlinska, s nimiž hrál třikrát ve společných představeních, *za velkou lásku a ochotu ve všem*. Boleslavský spolek Kolár uspořádal 14. dubna 1896 přátelský program se společností Zöllnerovou, z něhož podle časopisu *Jizeran* dlouho utkví ochotníkům i hercům pocit vzájemné srdečnosti a přátelství. K. Faltys vyznává i za svého otce, že jim ochotníci za celou dlouhou dobu „harcování“ z místa na místo vycházeli vždy a všude ochotně vstříc. Budil musí z předních měst pochválit hlavně Hradec Králové: herci tam vždy žili s pp. ochotníky v nejlepší shodě. Své divadlo zásadně nepůjčovali kočovníkům jen ochotníci čáslavští.

Jistě obtížné bylo balancování mezi sociálními a stavovskými

vrstvami na jednotlivých působištích. Lokální zvláštnosti byly často tak odlišné, že zkušenosti z jedné štace nevystačily řediteli na štaci druhou. Úpadkové společnosti se bez skrupulí prodávaly tomu, kdo platil. V. Svoboda, sám principál nijak zvlášť vzpřímený, rozšiřoval o Prokopovi, jak v Chocni slíbila hraběnka Kinská návštěvu jeho představení, a když nepřišla, trochu animovaný Prokop, kdysi účastník barikád z r. 1848, poslal jednoduše hrstku svého neurozeného publika domů a odložil představení na druhý den, až se hraběnce uračí přijít.

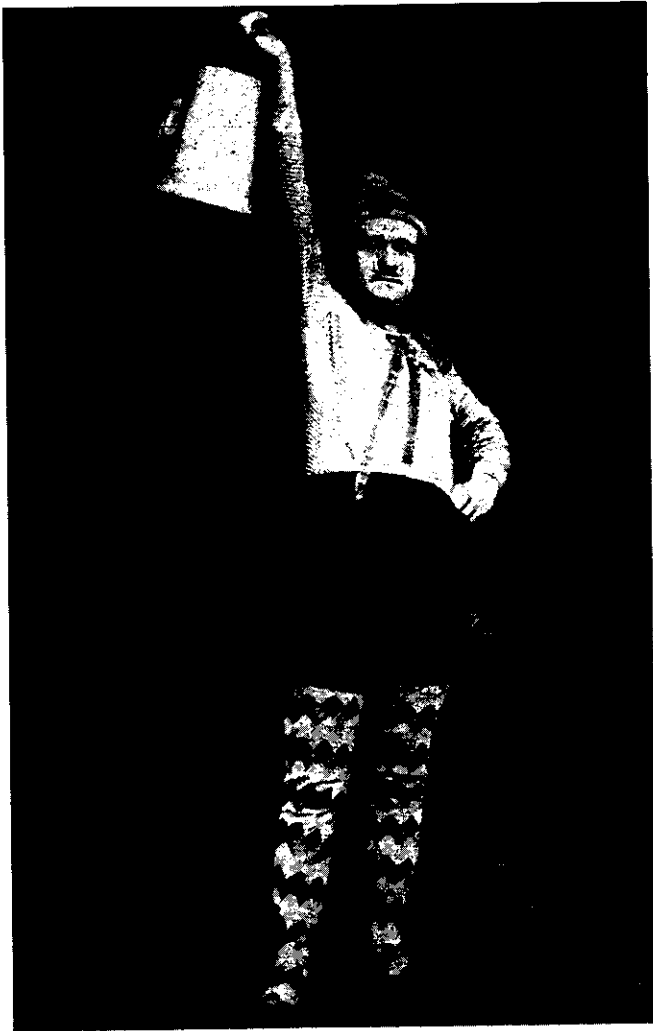
Rozbroje mezi mladočechy a staročechy kolem Sardouova *Rabagasa* měly na venkově o stupeň nižší obdobu v třenicích jen místního významu. Dosti typickou a zajímavou situaci vylíčil Faltys. V obci u Kropáčovy Vrutice byly dva hostince, rolnický a cukrovarnický. Když společnost hrála v druhém, podporována ředitelem cukrovaru, navštěvovali ji úředníci s rodinami; zemědělský lid ji bojkotoval. Faltys se ptal rolníků na příčinu jejich pasivního odporu a dostal odpověď: *Přijďte také jednou mezi nás, do našeho hostince nám zabráť a zazpívat – tam se to dovíte.*<sup>81</sup> Protikladnou příhodu líčí zase Choděra: představením ve vesnické šenkovně smířil dvě strany občanů, do té doby rozeštvané. To se stalo v obci Klopotice na Moravě.<sup>82</sup>

Nikoli poslední komplikace byly se zpravodaji. Vážné pražské divadelní a literární časopisy, pokud měly zájem a příležitost sledovat stále nepřehlednější činnost venkovských kočovníků, svěřovaly své dopisovatelství zpravidla odpovědným činitelům, většinou místním profesorům (na jejichž soudech byla pak i závislá účast studentstva na představeních). Díky jim se o četných společnostech zachovaly solidní informace, zřídka dokonce s náznamem rozborů a charakteristik jednotlivých hereckých výkonů. Třebaže je známa i epizoda, kdy zöllnerovští aktéři v červnu 1858 inzultovali kutnohorského zpravodaje *Lumíra* (a to nejen v *nejapných a sprostých extemporacích* z jeviště), požívali tito vzdělání a nezaujatí venkovští referenti zasloužené autority.

Pravé bezvládní se však otvíralo v rubrikách listů krajin-  
ských, takže většinou jich lze použít jako pramene jen velmi nespolehlivého. Byly ovšem i výjimky, jihočeský *Poutník od*



7. Josef Faltys v „Narcisi“



8. Tomáš Kratochvíl jako komediant v *Prodané nevěstě*

Otavy, přinášející už na začátku šedesátých let cenné zprávy o představeních Zöllnerovy společnosti, *Plzeňské listy* hlavně s divadelní rubrikou P. Nebeského, Merhautova a Hübnerova *Moravská orlice* na úrovni nejlepších českých novin realistické éry. Ale v běžném krajinském tisku lze na pozadí primitivních divadelních lokálek bez zvláštního ostrovtipu vyčíst ne vždy nezištnou redaktorovu reklamní službu řediteli nebo té či oné krásce z ansámblu. Jestliže jeden městský rajón obhospodařovali dva časopisečtí kohouti, vzájemně se potírající z politických nebo obchodních důvodů, sotva by se byl našel divadelní podnikatel tak obratný, aby se beze škody zachoval oběma. Měl předem zaručenou ochranu jen od toho časopiseckého plátku, jehož tiskárně platil za tisk divadelních cedulí a za příznivé referování zároveň.

Mluví-li se o úpadku venkovského kočovného divadla, stěží mluvit o rozkvětu úrovně venkovského tisku. Jedno souviselo s druhým jako spojité nádoby. Ještě v devadesátých letech bude v referátu o divadelní společnosti přednější zjištění, kolik věnovala na zakoupení náčiní místnímu sboru, než co hrála. Je přirozené, že obskurní družiny mohly zcela dobře vegetovat při zpravodajství, jaké provázelo v *Klatovských listech* 1889 společnost Příbramského nebo jaké kvetlo na stránkách *Českého jihu* v létě 1895 za působení Brázdovy společnosti v Táboře. (Na Šmahově pohostinském vystoupení byl podle všeho nejsilnější okamžik, kdy byla umělci podána skvostná palma, *lepá ratolest z tropických krajů*, věnovaná dokonce, *smíme-li prozradit*, něžným srdcem ženského rodu. Anebo familiární zhodnocení výkonu Jindřicha Mošny: *Oplýval humorem, až bránice divákům vypověděla službu . . . Snad zkrátka za celý večer byl náš milý Jindřišek vyvolán . . .*) Jaký materiál k životopisu společnosti!

Duchaplné Budilovy vzpomínky zachytily diferencované divadelní ovzduší jednotlivých větších štací. Ale už první průkopníci rozeznávali města příznivější nebo divadelně zaostalá či neozvučná. Jednotlivá místa se však vždy vzájemně lišila místními zálibami. V tom čase na rozhraní padesátých a šedesátých let se v Písku libily hry rozmarného rázu, Litomyšli nebo Jindřichovu Hradci se společnosti zavděčovaly vážnými před-

staveními, v Pelhřimově měla úspěch prostonárodní komika, Plzeň a národně smíšená místa vůbec žádala vlastenecké, historické kusy. Vesnické publikum, k němuž první společnosti přímo do vsi ještě nezajížděly a které muselo na představení putovat pěšky i na povozech do měst, bylo vkusem jednotnější a ucelenější, jemu vyhovovaly jímavé obrazy ze života a z dějin.

Púdorys cest společností ukazuje, že v některých oblastech byla síť štací hustší, svědectví to probudilejších krajů. Instinktem je vyhledávaly již první společnosti. Byl to především východočeský okruh Chrudim, Litomyšl, Čáslav, Kutná Hora. Trasa jižních Čech směrem k západu: Jindřichův Hradec nebo Budějovice, Písek, Tábor, Plzeň. Konečně trojúhelník na severovýchodu, Hradec Králové, Mladá Boleslav, Turnov.

V těchto vnitrozemních končinách (s výjimkou vysloveně posádkových měst) se v šedesátých a sedmdesátých letech zřídka křížovaly cesty českých družin s cestami společností německých. Nejsou zprávy o nějaké přátelské spolupráci, ale jistá stavovská solidarita a společná nouze je také nepřiváděla ani k řevnivému utkávaní. Míjely se bez vtažů.<sup>83</sup> Nedostatek diváků postupně a přirozeně vytlačoval německé principály do poněmčených končin, kam je teprve v devadesátých letech budou houfněji sledovat i společnosti české. Ludvík se však již r. 1887 dostal až do Kašperských Hor, Faltys r. 1884 na Litoměřicko. České putovní divadlo bude vnikat na Duchcovsko, na Liberecko (hlavně Štekr), na Ostravsko (r. 1877 Zöllnerová) a Těšínsko, (soustavně zejména Choděra). Pokud se Slovenska týče, je nezaručený poukaz jen na společnost Svobodovu a na společnost Arnoštky Libické.

## I

Jednotlivé situace ve vývoji venkovského divadelnictví, o nichž byla řeč, navazují na sebe, přesahují z jednoho období do druhého. To nemění nic na skutečnosti, že před polovicí šedesátých let se projevuje v povaze hereckých společností zřetelné rozmezí. Setrvalá je jen prostřednost. Podřadné a rozbujelou konkurencí zproletarizované družiny udržují kontinuitu řemeslného herectví a neplodného programu. Ale společnosti, které ve svém vedení rezonují rytmus doby, distancují se od unavené minulosti, z níž byl již vyčerpán kyslík někdejšího pokroku.

Předěl, který před Švandou ukončuje jednu etapu a začíná novou, je výsledkem celé řady drobných změn, které se v putovním venkovském divadle nahromadily za deset, patnáct let jeho existence.

Divadlo jako seismograf doby pochopitelně nepůsobí někde v izolaci, ve vzduchoprázdnu: ve své práci zrcadlí vliv proměn společenského vývoje. Je takové, jaké si doba žádá, přijímá podněty a podněty vrací podle zákona vzájemného působení.

V prvním období bylo venkovské putovní divadlo ještě epilogem hnutí obrozeneckého, těsně souviselo s vlasteneckým zaujetím českých kruhů maloburžoazních a řemeslnických. Vystačilo s tímto posláním jako dominantním u průkopníků, Tyla, Prokopa a jejich přímých odchovanců. Od začátku šedesátých let v kontextu s třídním přeskupováním české společnosti se toto prvotní poslání vyživá a zvětrává. Tu dává předák druhého období, Pavel Švanda, svým příkladem upadajícímu kočovnictví nový obsah a nové existenční oprávnění: bude to úsilí o pokročilé cíle umělecké, nezávislé již na sentimentálním a nenárodním provincialismu romantického buditelství.

Ale ani Švanda není zjev izolovaný. V letech své zralosti byl poznamenán jinou dobou než J. A. Prokop. Jako osobnost

jasného zření a průbojně orientace je vlastně reprezentantem měšťanské vrstvy, která na začátku šedesátých let, posílena vyhlášením konstituce vypsala v sebevědomí tak, že se chtěla na kulturní platformě přiřadit po bok buržoazii světové. Připravovala se ke své nejvyšší kulturně politické akci ke zbudování Národního divadla s monumentálním vypětím divadelních a výtvarných snah, aby se vyrovnala předním vzdělaným národům. Pod patronací Umělecké Besedy uspořádala roku 1864 oslavy třístých narozenin Shakespearových v měřítku tak imponujícím, že nemělo hned tak obdobu ani u národů se starší divadelní tradicí. V intencích úsilí o světovost podporovala kult klasického repertoáru; ten pronikal i do programů cestujících společností a dal jim vyšší rovinu.

Ale i Švandova propagace francouzského dramatu, úsilí vymanit se z vídeňského monopolu, bylo nepochybně projevem uvědomělé šře moderního evropanství české buržoazie. Virtuózní francouzští pěstitelé „komedie mravů“ Scribe a hlavně Sardou a Dumas ml. získali na české scéně domovské právo jako za časů Prokopových Raimund, Nestroy, Kaiser, Birch-Pfeiferová. Sardou svým kusem *Rabagas*, zkrusleninou pokrokového tribuna lidu, zvlnil až do bouřlivých demonstrací hladinu českého politického života, konzervativního staročeského i radikálního mladočeského křídla domácí buržoazie.

Ještě než se skončila doba Švandova, v pokrokovém kulturním programu českého měšťanstva sílil smysl pro zaktuálnění divadla. Ujímá se sociální tematika prvními krůčky v původní tvorbě.

Tyto domácí pokusy se staly součástí světové vlny realismu, která kritiku soudobého společenského stavu povýšila na celé reformní hnutí. Není pochyby, že realismus, v době svého rozkvětu zachvacující v celé šíři nejen umění, ale i různé složky veřejného života, představoval nejmocnější obrodný impuls v kultuře minulého století.

Kritický realismus přišel k nám za patronace avantgardního měšťanství v hlavních dvou podnětných nárazech, a to ozvučněji v divadle než v písemnictví. Brutálnější projev francouzský, přehnaný do naturalismu, zvěřil českou veřejnost bezohlednými obrazy spodních velkoměstských lidských vrstev v kusech

Zolových. K nim se družila stejně drastická odnož maďarská z pera G. Csikyho (*Proletáři*). Boj o Zolu a proti Zolovi se u nás stal rozřaďovacím faktorem kulturně politické orientace pokrokové a konzervativní.

Druhý mocný impuls, podložený více filosofickým reformátorstvím, představovali Rusové a Sevečané, především Ibsen. Je pamětihodné, že prvním upravovatelem cesty Ibsenovy do Čech byl ještě Neruda svým osamoceným, stejně jasnozřivým, jako výbojným výkladem sociální problematiky Ibsenova (a Björnsonova) díla, když se chystalo české provedení *Opor společnosti*.

Umělecké boje tohoto divadelního období, do nichž prakticky zasahovala nejen dramaturgie Zemského divadla, ale v ještě rozhodnější míře rytíř putovní Thálie Pavel Švanda, prokazují nejzřetelněji rozdíly doby Švandovy a Prokopovy.

Plodná působnost realistických průbojů (korunovaných vysokým mravním patosem Ibsenova společenského reformátorství) byla tak obrodná, že její živý vliv vystačil až do nového století, kdy štafetu dynamické pokrokovosti přejímá po buržoazii politické hnutí dělnické, onen oslavovaný svět malých lidí, a na venkově živel selských Janů Výravů, vymaněný z tlaku latifundistické vrstvy.

2

V přechodné době do vystoupení Pavla Švandy ze Semčic rozestřelo kolem r. 1863 po venkově své sítě několik nových podnikatelů, kteří vedli své družiny v duchu společnosti Prokopovy, Kullasovy, Zöllnerovy, u nichž sami začínali. Nejrázovitější postavou z těchto Tylových epigonů byl F. J. Čížek, příkladný typ zaníceného venkovského vlastence středního formátu, který se vypracovával houževnatě, bez lesku, ale i bez pádu, který byl údělem Prokopovým. Jeho malé a trpké životní osudy jsou známy celkem podrobně.<sup>1</sup>

Čížek pocházel z rodiny knížecího zaměstnance v Uhříněvsi (narodil se 3. června 1820), původně měl být knězem, našel na čas obživu v rodině pražského barona Kheinze, ale záhy se ohlédl po bezpečnějším zaměstnání truhlářského a řezbářského

tovaryše. Ochotničil přitom v malých spolkových pražských divadlech, mimo jiné zřídil s divadelním malířem Macourkem ochotnické divadlo v Karlíně. Roku 1849 se přihlásil k Prokopovi a od podzimu 1851 spojil svou životní dráhu s Tylem, od něhož se neodloučil do přítelovy smrti. Prožil s Tylem strastiplnou epizodu u Kullase a s Tylem přešel k Zöllnerovi, jemuž rovněž sloužil až téměř ke hrobu, nejprve jako řadový herec, později jako režisér. U Zöllnera se oženil s Marií Bubákovou.<sup>2</sup> Manželské štěstí mladých lidí zastínila časná smrt několika jejich dětí – v nejrůznějších útrapách kočovného živobytí umíralo mnoho hereckých dětí v útlém věku – z nichž jedno přišlo na svět a zemřelo ještě před jejich svatbou. Ale i u těch, které zůstaly naživu, se Čížek dočkal většinou hořkých konců: syn Ladislav, učitel, se mu odcizil, zatímco druhý, nadaný herec Václav ukončil svou vášeň k vdané herečce pod koly vlaku v mládí 24 let.<sup>3</sup> U divadla zůstala jen dcera Marie,<sup>4</sup> později provdaná za herce a divadelního ředitele Tomáše Kratochvíla.

Když na podzim 1862 předvídal Čížek blízký konec svého chlebodárc Zöllnera, staral se o získání koncese. Rozčešl se se starým německým principálem ve zlém. Krátký čas zachraňoval reputaci podniku vdovy Prokopové, načež na sklonku roku 1863 se domohl ředitelské listiny sám.

Pojetím svého úkolu, repertoárem i hereckou prací vytvořil vlastně jen odnož prvních českých společností. Byl nejvážnějším pěstitelem odkazu Tylova, vyrovnávaje dobrou vůlí a patetickým idealismem nedostatek vyššího divadelního stanoviska. I v těžkých sezónách, které jiným principálům lámaly charakter, spravoval svůj podnik spořádaně a svědomitě. Sám se jako herec pod vedením Tylovým vypracoval poctivě, od píky, na působivého, trochu slavnostního deklamátora a cituplného zpodobovatele lidových postav, ale denní praxe nutila ho hrát i role komické stříhu a intrikánství nepřilíš rafinovaného. Byl celou svou povahou solidní, bodrý typ a jeho jedinou výstředností bylo poněkud přemrštěné, nadřazené sebevědomí, jež neodpovídalo jeho skutečné umělecké potenci. Pravděpodobně, nemaje zvlášť bohatý niterný výrazový rejstřík, se i šablonovitě opakoval – vytýkalo se mu, že má nastudovány jen asi dvě figury, které byly jeho doménou.

Představa herce Čížka je skutečně spjata především se třemi populárními rolemi, které mu nejvíce sedly na tělo, neboť měly objem jeho povahy. Byl to Vavřinec v Kaiserově *Bratru honákovi*, v němž mohl soutěžit se svým učitelem Prokopem. Celý Čížek byl ve slovech, která prý mluvil nedostizně: *Nenosím ovšem blazené rukavičky a lakové botky, ale zato mám tuble pod žebry poctivé, české srdce*. Dále to byla role muzikanta Kalafůny ve *Strakonickém dudáku*, do níž vkládal všecku svou oddanou poplatnost Tylovi<sup>5</sup> a s ním se marně snil blýsknout se jednou před Pražany (*aby taky viděli, jak se má brát*) na prknech Národního divadla. A konečně role herce Pčnkavy z Šamberkova *Josefa Kajetána Tyla*, k níž si dramatik vzal jako předlohu právě jeho, Čížka: vzácný to případ, aby herec na jevišti předváděl divákům sebe sama.

Jako ředitel měl Čížek zvlášť v začátcích, v letech 1864–1865, štěstí na dobrý soubor, v němž debutovali i příští předáci Národního divadla. Josef Šmaha zahájil u něho 11. ledna 1864, tehdy jako patnáctiletý chlapec, nevzpírající se dělat za hrnc kávy i ceduláře a opisovače úloh. Vytrval dva roky. Osmnáctiletá Adéla Volfová se uvázala u Čížka na obor naivních milovníc 2. března 1865 v Třeboni,<sup>6</sup> a téměř zároveň s ní, na téže štaci, avšak jen na několik měsíců,<sup>7</sup> Vojta Slukov. V létě 1865 v Poděbradech, Nymburce a Kutné Hoře sloužil pod Čížkem Jirí Bittner.

Ale víc než tato začátečnická jména tehdy platila jména starých členů, vyzkoušených před napovědními budkami různých společností: přelétavý, již unavený démon Krumlovský, veterán Jelínek. Režisérské postavení zaujímal Fr. Pokorný, který se krátce předtím zasloužil o vysokou úroveň české éry Walburgovy. První tragédku představovala vždy zajímavá pí Biedermannová, ale, ač to zní protismyslně, výše se cenily její nevyčerpatelné vlohy ve veselohře než v partech čistě tragických, jako byla královna Kunhuta v Hálkově *Záviši z Falkenštejna*. V *Paní Marjánce* se Volfová musela spokojit rolí Lidušky, zatímco desátníka Vojtěcha, v němž později oslňovala v Národním divadle, hrála u Čížků Biedermannová. V dramatu *Víra, naděje a láska* vypracovala Biedermannová s delikátní něžností charakter Lucie. Titulní roli melodramatu *Jelva* od

Hella podala s odstíněnou mimikou, zvláště v partitách, kde hrdinka obětuje svou lásku: virtuózně rozehrála přechody z citového rozzáření k nejkřutější bolesti. S Biedermannovou, a to často v jedné hře, soutěžila o prvenství subreta Emma Slánská, procítěná, vřelá paní Marjánka. Z mužského personálu podával asi matný výkon pan z Infeldů, úspěšnější byli Josef Biedermann, Eustach Podlipský a Josef Okenfus. Krumlovský zkazil představení *Pani Marjánky*,<sup>8</sup> když v roli Sekáčka vystoupil nejsa slova mocen (příčina byla v Bakchovi), zato zazářil v dramatu *Víra, naděje a láska*, kde vytvořil v postavě počestného, nešťastného malíře Valtera charakter nevšedně pravdivý a poetický. Naproti tomu Šmaha ve šlechtické roli v témže dramatu postrádal uhlaženou aristokratickou noblesu ve hře i ve slově. V té době byly Šmahovi svěřovány ještě jen drobné party (jako panoš Podivín v Klicperově *Loupeži*): k benefici si však zvolil Sardouovy *Staré mládence*, kde hrál Mantyu.

S Čížkem, kterého si upřímně vážil i Neruda,<sup>9</sup> prožívali svá učednická léta u Zöllnerů, ještě pod uměleckou správou Tylovou, méně nároční aktéři Braun, Mušek, Jelínek; ti všichni se přibližně ve stejné době jako Čížek – kolem roku 1864 – osamostatnili a stali se podnikateli ještě průbojnějšími než on.

Turnovský rodák Antonín Mušek (1819 – 1875) vytrvával ve službách Zöllnerových devět let a získával popularitu v lidových figurách, které dosti dlouho zkresloval svou manýrou nepřirozené dikce. Od r. 1864 s uspokojivým výsledkem spravoval počestnou společnost Szeningovu, kde hrál i se třemi svými dětmi. Ani rozmach, ani štěstí ho však neprovázelo od roku 1865 v samostatném podnikání, v němž záhy ztratil oporu své manželky (zemřela v Třebíči 1866 na cholera) i potřebnou energii. Po příkladu Štanderově se obrátil se svou nerozsáhlou solidní společností na Moravu, hlavně na menší stanice. Zakládal si na tom, že kromě upadajícího světoběžníka Krumlovského zaměstnával pozůstalé členy Tylovy rodiny, Rajskou s jejím manželem Turnovským a dcerami Eliškou a Marií Tylovou, z nichž druhá zemřela ve svých dvaceti letech, roku 1868 v Morkovicích. Jinak v běžném repertoáru si Mušek přichystal na turné Tylova

Jana Husa, který se na katolické Moravě do té doby nehrál. Po otci vedl společnost syn Antonín.

Jako v případě Muškově a Jelínkově svědčí také nemnohé zachované památky na společnost Václava Brauna o malém a všedním rozsahu kočovné živnosti. V. Braun, rodák kutnohorský (1832–1900) a vyučený pekař, byl nenápadným komikem u Zöllnera, Prokopa a Štandery, krátce výraznějším režisérem u Walburga. Jako samostatný podnikatel (od roku 1864) patřil k okruhu oněch krotkých principálů, kteří se spokojovali většinou podružnějšími štacemi, jež jim ponechávali jejich ctizádostivější rivalové. Byl však právě on tím divadelním ředitelem, jemuž se dostalo náhodné cti, že k němu od Krámera a Rotta přišel ve svých hereckých počátcích Vojan. Tady také vzniklo podivuhodné přátelství Vojanovo s Pravoslavem Řadou.

Ve stejnou dobu (1870) zakotvil u Jana Jelínka při vstupu na svou potulnou hereckou dráhu spisovatel Bohumil Havlasa. Jan Jelínek ustavil svou družinu roku 1866, rok po svém bratru Josefovi. Ani jeden z obou se v podnikání nepovznesl nad tehdejší průměr. Déle než oni se držel sporných výhod divadelního ředitelování, ale i péči o solidní pověst svého podniku převyšoval oba bratry třetí jejich sourozenec Vilém K. Jelínek, který prošel kočovnou školou Kullasovou, Zöllnerovou aj. Krámerovu dceru Annu si vzal za manželku. Když se osamostatnil,<sup>10</sup> zaměstnával dobré herce jako manžele Šléglův (Alexandr Šlégl mu dělal na začátku osmdesátých let režiséra), Burgetovy, Peškovy, Juppovy, Hlavu, Betku, Lapila, Spurného, Augusta Šourka, Karla Zöllnera, Infelda, Opavu, sl. Vychnerovou, Karlíkovou. Přesto ať to zní jakkoli paradoxně, víc u něho proslul dorost v nejmladších rolích: jeho nadané vlastní dcerky, které nejednou hrály i mužské postavy a které vychoval ve významné herečky. Byly to čtyři dívky z dvanácti celkem sourozenců: Marie, pozdější Spurná, Hana, příští druhá choť Aloise Vojty, Terezie, jež se bude jmenovat Brzková a Otylie, jednou Beníšková.

Po Šléglůvi zastával u Jelínka režiséřskou hodnost neméně schopný charakterový herec (až na manýru stálého šermování pravou rukou ve vzduchu) Václav Spurný, proslulý Výrava



Jelínkovy společnosti. Vedle něho se uplatňovali František Kudláček, V. Sýbert, Frant. Lesčinský. V repertoáru byla početně zastoupena dramatika původní. Hrál se Šamberk, Stroupežnický, Vrchlický, Šubert, Štolba, ale i Beaumarchais, solidně inscenovaný Shakespeare a podobně. Největšího úspěchu dosáhly na konci osmdesátých let *Naši furianti* a *Náš přítel Něklužev*.

Na začátku našeho století, kdy Jelínek už trpěl rakovinou, uváděl se u společnosti jako jeho zástupce Emanuel Doležal, osvědčený komik. Ten však zemřel dříve než nemocný majitel koncese. Zešlel náhle v Novém Bydžově roku 1901. K řízení společnosti byl povolán Šlégl, který jen o málo později, roku 1909, zahyn v téže duševní chorobě. Společnost vedl tedy nějakou dobu Jelínkův zeť Spurný. Vilém Jelínek podlehl zhoubné nemoci 17. března 1902 ve Slatiňanech, stár 65 let. Společnost dále vedl jeho syn František.

Ke staré gardě ředitelů patřila ještě Terezie Knížková (1822 – 1887), prý dcera německého principála Knischka, která od r. 1857 snaživě vnikala do českého jazyka a do temperamentních milovnických rolí u Zöllnera. Po Knischkovi zdělila jeho živnost a neprovdavši se, cestovala s průměrným hereckým osazenstvem. Několik schopných aktrů si postupně zvolila za režiséry, např. Paclta, Šourka.<sup>11</sup> Asi uprostřed osmdesátých let přešla koncese Terezie Knížkové na společnost Adolfa Brázdy.

V soutěži s nastupujícím Švandou mohla v jeho stínu s úspěchem obstát jenom nečetná ředitelská elita druhu Pokorného nebo Pištěka. Ale na dvacet principálů společností a společnístev, kteří neměli vyšší ambice než živnostenské, se navzájem tísnilo už nejen v Čechách, ale i na Moravě. Většinou byli starší duchem své práce nebo věkem (nebo obojím) než Švanda a domohli se koncesí poměrně pozdě. Někteří patřili ještě do okruhu Tylova a slušelo by se jich vzpomenout současně s Čížkem.

Zöllnerův komik, jehož neukázněný temperament musel Tyl tlumit, Václav Svoboda, oblíbil si se svou společností Moravu,<sup>12</sup> ne však vždy ona jeho. Už v roce položení základního kamene k Národnímu divadlu věnoval celou letní sezónu málo úspěšně Brnu. Koncesí měl Svoboda už od r. 1865, chyběla mu jen ma-

ličnost, provozovací kapitál. Ten sehnal až v roce 1867 za svého režiséřského působení u Štanderovy společnosti. Zahájil v Kroměříži. O rok později se utábořil, jak už bylo řečeno, v Brně, a to v hostinci U bílého kříže na Pekařské. Nevzdal se dřív, než provedl 62 představení, většinou uboze navštívených. Jak vysledoval z archívních fondů Karel Tauš, vzalo si policejní ředitelství nezajem českých kruhů za záminku k raportu místo-držiteli, že *v Brně není třeba českého divadla, protože národovců, kteří si českých představení přejí, je velmi málo*. Přesto Svoboda v neklidném ovzduší prusko-francouzské války 1870 zkoušel v Brně své štěstí znovu, tentokrát U bílého beránka na Cejlu (od 24. září do 28. listopadu) a hned příští rok v červnu v Králově Poli. Na začátku sedmdesátých let působili v jeho souboru mj. Paclt, Houdek, Halla, Šanda, Alois Sedláček, příští choť Šmahova sl. Veselská, dále Karel Lang, Josef Staněk, Karel Michálek, Emanuel Šuma, Josef Reimer, Emil Moravec, Filip Syka, Marie Syková, Františka Bartoníková – záhy však zaučil Svoboda v divadle i své čtyři dcery, Karolínu, Annu, Marii a Františku. V r. 1877 hrál u něho Paclt Hamleta (jednu ze svých vznosných shakespearovských rolí, které se snažil tvořit v duchu a gestech J. J. Kolára), Choděra titulní roli *Viléma Tella*, paní Bohumila Ludvíková Margaretu Gautierovou a Pravoslav Řada Armanda Duvala v *Dámě s kameliemi*. Později, v roce otevření Národního divadla pečoval Svoboda o divadelní zábavu průmyslové Ostravy. V nekrologu v *Besedních listech* se o něm uvádělo, že hrál dokonce – zjev to ojedinělý – nějakou dobu i na Slovensku.

Rodák Tylův, kutnohorský vyučený kupec Emanuel Rott, začal u Zöllnerovy společnosti, jejíž ozdobou více než on byla jeho choť Marie Rottová, rozená Štarková. Herečka výjimečně, tmavé krásy a dramatického temperamentu, démonická modla studentů, zbožňovaná také Arbesem, která u Zöllnera jako vdaná paní hrála i chlapecké role, např. mladistvého Jana Lucemburského v *Korytanech v Čechách*, vesnické dívky i královny, byla postupně přitažlivou hvězdou několika společností, až nakonec setrvala ve společnosti svého chotě. Rott se osamostatnil roku 1869 a pracoval ve stísněných poměrech, které s ním krátce sdílel i mladistvý Vojan. Marie

Rottová zemřela osmačtyřicetiletá r. 1889. Ještě pět let před svou smrtí oslnivě vynikala nad ansámbl Rottovy společnosti, jehož členy byli Chalupecký se svou chotí Bertou, manželé Alois a Marie Ludvíkovi, Marie Svitáková, Arnoštka Jelínková, Julius Egger, Fr. Vlach, Jan Jelínek a mladý Jan Rott, po otcově smrti (1896) dědic koncese.

Hynek Vicena, původním povoláním tkadlec z Ústí nad Orlicí, byl dokonce ještě účastníkem první Prokopovy málem již mytické výpravy do Chrudimi 1849 a tam v předešle *Umělcové na pouť* v roli pěvce Luboše vlastně zahajoval dějiny českých cestujících společností. O koncesi se marně ucházel už za Prokopa,<sup>13</sup> ale získal ji až v r. 1868. Zatím se musel spokojovat nepříliš náročnou funkcí napovědy a výpomocného herce u různých ředitelů, naposled u Pokorného. Svou starosvětsky vedenou společnost sestavoval z lacinějších sil. Nejlepší lidi měl kolem sebe zřejmě na začátku svého putování – byli to Fr. Šípek, J. Poláček, Al. Sedláček, Alois Ludvík (bratr ředitele Františka Ludvíka), V. Žízala-Donovský, Krausová, Bittermannová, sestra členky Národního divadla Ludoviky Rottové Berta aj. Také u Vicenů byla lepší druhá manželská polovice, Pavla Vicenová,<sup>14</sup> ta však pro postavy upřímných lidových žen jako Šestáková (*Paličova dcera*), Vorlíčková (*Bankrotář*), Jahelková (*Čech a Němec*), Kalinová (*Sládkova žena* od Birch-Pfeifferové).

Dlaždič z Kláštera u Mnichova Hradiště Jan F. Kozlanský prošel hereckou praxí u Prokopa, u Stránského (k němuž se však nezachoval korektně) a Brauna. Jako samostatný podnikatel dával běžný repertoár s průměrnými aktéry. Podle dochované *Pomněnky* z Turnova (březen – květen 1868) začal svou ředitelskou kariéru s těmito členy: Bucek, Chalupecký, Jedlička, Klášterský, Ludvík, Lokaj, Reimer, Šmíd, Pázdral s chotí, Zelenka, Hradecká, Josefa Prokopová (dcera prvního principála, příští první choť Františka Ludvíka), Šmídová, Šubrtová. O něco později hrál prim představitel mladých hrdinů F. Vratislav, který si se svou přítelkyní Lipinskou přivlastňoval parádní role (jako Othella). Po smrti Kozlanského vedla družinu vdova Marie, a to s tendencí sestupnou, nevyhýbajíc se ani vesnicím.<sup>15</sup> Roku 1892 u ní debutoval Jiří Huml.

Složitá a dosud ne zcela objasněná osobnost mezi soudobými divadelníky byl Václav Pázdral, právě jmenovaný mezi herci Kozlanského. Předtím od r. 1864 působil u Čížka, Prokopa a E. Zöllnerové, ponejvíce v rolích hrdinů. Byl znám svou zvláštní, topornou, možno říci barokní, nepřírozenou manýrou v hlase i v gestu. Za pobytu u Zöllnerů dal touto společností provozovat svou historickou tragédii *Jičín od roku 1620*. Ale to zdaleka nejsou jediné nevšední rysy jeho mnohostranného zjevu. Už jako student gymnasia v Hradci Králové se účastnil tajného všeslovanského hnutí a r. 1863 chvátal na pomoc polskému povstání. Byl pak sledován úřady. Později, už jako na divadelního ředitele, jímž byl od roku 1870 (a hráli u něho např. Brázda, Hurt, Šípek), dodatečně na něho padl stín podezření z konfidentství. (Citoval jsem v knize *Zöllnerové* jeho neznámou rukopisnou obranu z r. 1873, zaslanou Nerudovi a dochovanou v literárním archivu Národního muzea.) Tím jeho již dost výstřední, a navíc nábožensky fanatická povaha ještě víc zezáhadněla.

Pázdral se vystěhoval z vlasti, aby se stal pastorem presbyteriální církve ve Spojených státech, a mohlo se mít za to, že to bylo následkem jeho nemožného postavení v české veřejnosti. Avšak v rukopisných fondech divadelního oddělení Národního muzea<sup>16</sup> je uchován rovněž neznámý Pázdralův dopis Janu Hurtovi, datovaný ve Fayetteville 28. září 1905, který je neobyčejně zajímavý a vyjasňuje tuto temnou kapitolu jeho životní dráhy. *Příčina odjezdu našeho do Ameriky před 12 roky nebyla naprosto žádná jiná, než „vůle Boží“ nade všecku pochybnost mi okázaná. Všecky ostatní domněnky byly nesmyslné a českými vystěhovalci v subtropickém texaském kraji, kde se dlouho nemohl aklimatizovat. Plazí jedovatých (chřestisů a jiných), stonožek nanejvýše nebezpečných a tarantulů všude hojnost veliká, a ve vodách větších se hemží aligátoři . . .* Svě někdejší divadelní činnosti se sotva dotýká – *pro mně to nemá více ceny. Třebaže píše i o své minulosti, ani slovem se nedotýká své konfidentské aféry, ale nezmiňuje se také ani slovem o své účasti v polském povstání. Napsal jsem 64 div. kusů, mezi tím 7 operetek, ku ští i budbu. Nejznámější z div. her byly: Lucifer,<sup>17</sup> Černoborci, Proklatec, Mnislav a Běla, Meč a Kalich,*

*Prodaná nevěsta, Macecha, Jesovité, Prokop Veliký, Babinský, Barbora Ubryková atd. atd. Poněvač to byly práce více méně příležitostné, nedal jsem žádnou do tisku, ač jsem častěji vyzván byl. Žena (Josephina) se narodila na Kladně 1846, provdána 1868, byla se mnou u Kramuele, Pokorného a Rotta. Roku 1875 mělo býti na mé jméno v Praze staročeské „trucdivadlo“ vystavěno a mně bylo zústavěno na vůli – než ku stavbě dojde, buď vstoupit za člena ku činobře praž. národ. divadla anebo přijmouti místo v kanceláři. Volil jsem poslední. Pobyt v Praze 2 roky, převzal jsem opět řízení vlastní společnosti na Moravě. Na to pak r. 1877 jsem se řízení divadla vzdal a odcestoval jsem s rodinou do Württenbergska studovati theologii v církvi Methodistické a r. 1893 (v září) jsem odejel do Ameriky.*

3

Dobou zrodu souvisela se společností Čížkovou a ostatními menšími satelitními družinami společnost Josefa Emila Kramuela; uvědomilejší práci svého souboru představovala přechod k dokonalému útvaru venkovského divadelnictví reprezentovaného Pavlem Švandou ze Semčic. Rodilý Pražan J. E. Kramuele,<sup>18</sup> podle Nerudy nejzasloužilejší z venkovských divadelních ředitelů, osamostatnil se po smrti Filipa Zöllnera r. 1863.<sup>19</sup>

Zakládající členy své družiny si přivedl s sebou od Zöllnerů, Františka Paclta a Josefa Frankovského, představitele dvou krajních hereckých slohů: jednoho obráceného k dožívající minulosti, koturnového deklamátora afektované provinční povahy, která se ještě uplatňovala v raných shakespearovských inscenacích; a druhého, představitele tvárné, civilní realistické snahy, před níž se otevíraly možnosti dalšího vývoje herecké tvorby. Prolínání obou krajních způsobů bylo právě výrazem Kramuelova postavení mezi starými společnostmi vlasteneckými a novým duchem podnikání Švandova.

Frankovský u Kramuela s úspěchem vytvářel cituplné postavy otců a charakterní role komické, Paclt se držel jako pompézní obstarožný milovník, Sýkora dělal intrikána, Kramuele

sám jako herec uplatňoval zkušenosti vzdělaného interpreta mužných charakterů. Pro ženské úlohy měl Kramuele jasnou převahu nadějného dívčího dorostu, Annu Kubičkovou (později provdanou Frankovskou), Annu Pistoriusovou, lokální zpěvačku Letnickou, Rennerovou a časem ještě další, mezi nimi svou výjimečně nadanou dceru. Už o představeních z podzimu 1863 v Písku referoval *Lumír*, že u všech členů je znát pilné a zdárné studium. Studium – to je o venkovské společnosti vyzdvíženo poprvé. A i když chybí jednotlivé dokladové charakteristiky, znamená to mnoho.

Hned v r. 1864 vstoupil do snaživého Kramuelova souboru chodský selský synek, z něhož vyrostl nejvybroušenější salónní český herec, Jiří Bittner,<sup>20</sup> uprchlík z pisecké reálky a činný účastník polského povstání z minulého roku 1863. Poprvé vystoupil v Hálkově *Záviši z Falkenštejna* (v roli Závišova bratra Čeňka), a hned nato jako Horatio v *Hamletu*. Bystrý Kramuele záhy rozpoznal debutantovy předpoklady pro salónní obor, ale než mohl dát Bittnerovi příležitost v něm vyspět, mladý herec po válce 1866, již se zúčastnil jako dobrovolník, přijal angažmá v Prozatímním. Kramuela opustil také Frankovský; šel ke Švandovi, tam, kde bylo zřídlo tvůrčí energie v stagnaci, v sterilním stavu soudobého kočovnictví. Ke Kramuelovi přišel Krumlovský<sup>21</sup>: staré patetické křídlo Kramuelovy družiny bylo posíleno. Zato však se v ní objevil v sezóně 1867 až 1868 Vendelín Budil, žák Švandův a budoucí pokračovatel vysoké podnikatelské linie Švandovy. Na rozhraní roku 1868 a 1869 (podle *Pomněnky* z Tábora) měl Kramuele za režiséra Jindř. Vilhelma a v členstvu vedle Slukova i Matyldu Křepelovou; na předělu roku 1871 a 1872 (Roudnice) působil u něho jako režisér Pokorný.

O úrovni Kramuelovy společnosti z r. 1870 podává svědectví K. V. Rais, ovšem ze zorného úhlu nadšeného a udiveného venkovského studenta, jímž tehdy byl jako mladistvý žák jičínské reálky. Největší úspěch sklídila společnost tenkrát adorovanou Sardouovou *Vlastí*, s Kramuelem, Syřínkem (krasavcem se zlatými kudrnami splývajícími až do týla) a jeho paní, sl. Kramuelovou, Vendlerem a Kosinou. *To bylo divadlo, jakého jsem dříve nespátřil a takové krásy netušil.*<sup>22</sup>Rais jmenuje ještě Vil-

helma, jemného Fatingera, který v Jičíně zemřel na souchotiny a měl slavný pohřeb, jeho přítelkyni temnookou milovnici sl. Slánskou, oblíbenou sl. Bydžovskou, zpěvačku Kaminskou, mladého V. Čížka. Kramuele získával zvláštní uznání jako Jirka ve Štěpánkově *Čechu a Němci*.

Kramuelovu mužstvu dlouho vévodil Paclt. Ještě roku 1876, kdy ke Kramuelovi přišel na zkušenou Vojan, zabraňovala Pacltova herecká hegemonie růstu mladého umělce. Pro velké role byl Paclt uchazečem v prvním pořadí. Kovový hlas, ztepilý zjev, nadměrné sebevědomí – nebylo lze si představit hrdinu povolanejšího. O tom, jak jednou v životě také odložil pýchu a kajicně uznal svůj herecký rozsah, zachoval svědectví jeho mladý druh od Kramuela V. Choděra. Když v Praze hostoval r. 1874 v Novoměstském divadle slavný Ernesto Rossi, šel se na zázračného italského kolegu podívat kdekdo z pražských aktérů. Rossi hrál Othella tak úchvatně, že se až tajil dech. Ten boj v obličejí, ta mimika, když mu Jago našeptává o nevěře Desdemony! Choděra šel z divadla jako omámen, až mu někdo poklepal na rameno a slyšel Paclta, jak povídá: *A já, tulpas, jsem pořád myslil, že jsem nejlepší herec na světě.*<sup>23</sup>

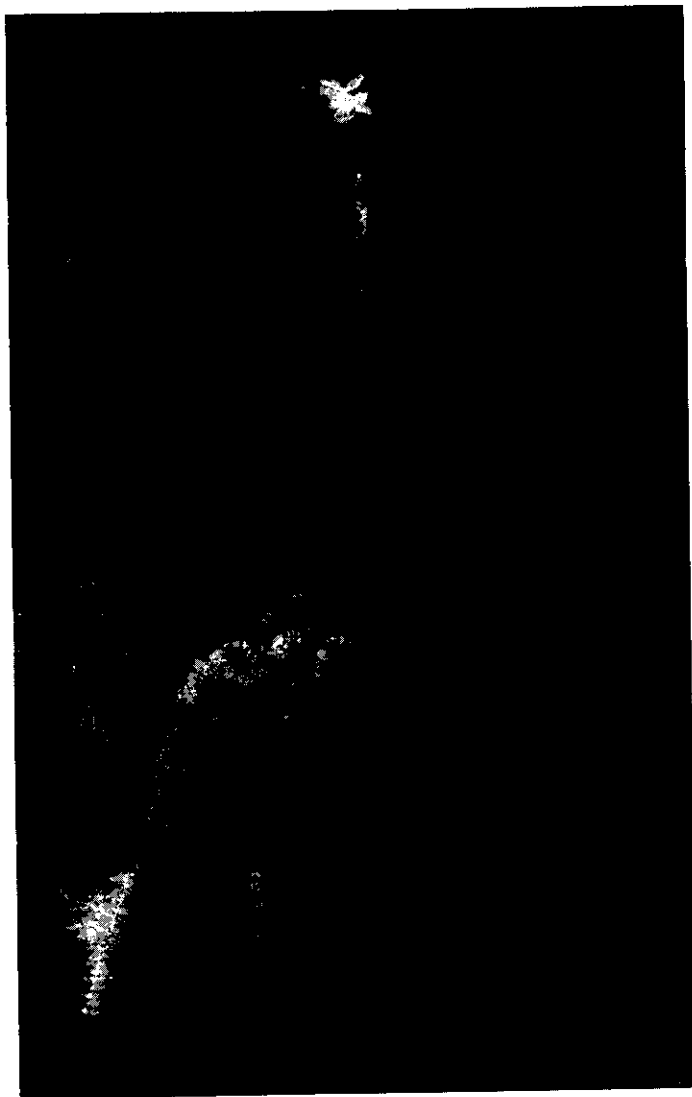
Intenzivní, byť kolísavé Kramuelovo úsilí o dobrý soubor nebylo, žel, u Kramuela doprovázeno stejně uvědomělou snahou o uměleckou výši repertoáru. V tom směru, sám překladatel četných německých a francouzských efemerid, nadržel stejný krok se svou ctižádostí o dobrou reprodukční, hereckou úroveň, chyběl mu pravý cit pro hodnoty dramatického písemnictví.

Nikdo by ovšem nemohl čekat, že by Kramuele nebo podnikatelé jeho váhy mohli kočovat jen s takzvaným velkým repertoárem. Nečinil to ani Švanda; každé divadlo, tedy i Prozatímní a později Národní, žilo také kasovými záležitostmi, repertoárem takřčeno lidovým, repertoárem „letním“ a podobně – jak tedy čekat nekolísavou literární úroveň od kočovného podniku odkázaného jen na provinčního zákazníka. Jde jen o to, kde spočívalo těžiště, jde o poměr průbojných představení k představením populárním. A ten byl u Kramuela ještě značně nevyvážený.

Na vahách svého repertoáru Kramuele zatížil miskou s běžnými fraškami a obrazy ze života hlavně od roku 1868, kdy



9. V. Čížek, K. Zelenský a Solc



10. Hrob divadelního ředitele Františka Pokorného

7. června otevřel v Praze na kraji Vinohrad letní Arénu v Kravíně s výslovným určením, aby (jako podobné podniky vídeňské) sloužila k pobavení předměstského publika, které si pak 8 let vychovávala. Ani v nabídce lehčího zboží však nevybočovala z hranic vkusu. Zahajovacím představením bylo *Jiříkovo vidění*, a i když se záhy dostávaly na pořad *zmrzácelé výtvořivé vídeňské musy*,<sup>24</sup> bylo tu od herců<sup>25</sup> vytvářejících tradici předměstské drastické frašky provedeno dostatek literárnějších kusů: Sardouovi *Bodři venkované*, Molièrův *Pacient a lékař*, Tylův *Jan Hus*, *Jan Žižka z Trocnova*, *Cisár Josef a jeho doba*, Vlčkova *Eliška, poslední Přemyslovna*, Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy*, Schillerovi *Loupežníci*, nezdařená původní novinka Sychrovského *Videnští Čechové* aj.

(Když o čtyři léta později následoval Kramuelova příkladu Jaroslav Hof a zřídil pro svou divadelní společnost na žižkovské straně polokruhovou arénu na Komotovce, měl divadlo s malebnější scénérií,<sup>26</sup> kde vystupovali Halla, Anton, Chalupický, Finke, Jan Kubík, Šípek, Josef Faltys, pí Hofová, sl. Krausová aj. Ale jeho repertoár byl značně nižší, zastaralý. Hof s podnikem záhy ztroskotal.)

Třebaže i Čížek i Kramuele hráli hned ve svých ředitelských začátcích *Hamleta*, *Zkrocení zlé ženy* a jiný klasický repertoár,<sup>27</sup> uvědomělými průkopníky vyšší repertoárové roviny u kočovného divadla byli až Švanda (přitom jeho pravá doba nepřišla v bojích o drama klasické, ale spíše později v protlačování divadelního realismu), Pokorný a dnes téměř neznámý Němec Szening.

Zásluha prvního provedení Shakespeara v nejednom českém městě patří právě tomuto Szeningovi,<sup>28</sup> jehož německou společnost pomáhal přeměnit na českou Antonín Mušek, jednou uváděný jako artistický správce, jednou jen jako účetvedoucí.<sup>29</sup> Díky Szeningovi viděl tak Hradec Králové poprvé Shakespeara na začátku roku 1865, a to *Othella*. Je přitom zajímavé konstatování *Lumíra*, že Szening měl diváky převážně z *krubů studentských a třídy pracovní*. Na představení samém nebylo ani tak pozoruhodné obsazení role titulní K. Ryšavým, či Desdemony pí Jelínkovou, ale především Jago v podání Jindřicha

Vilhelma. Jeden z nejcharakterističtějších veseloherních aktérů se tu pokusil o tragickou roli velkého formátu.<sup>30</sup>

Jako režisér společnosti uvedl Vilhelm také Goethova *Fausta*. Dále měl na programu *Kupce benátského*, *Úklady a lásku*. Ve *Faustu* na podzim 1865 v Jindřichově Hradci hrál Vilhelm Mefista, Ryšavý Fausta, Jelínková Markétu a Pázdral Wagnera. (Obsazení podobné jako v *Othellovi*). *Lumír* konstatoval, že některé scény, jako například scéna žalární, dojímalý pravdivostí a velkolepostí. *Až se nabradí nedostatek subretky, bude možno Szeningovu společnost pokládat za nejprvnější českou venkovskou společnost*. Kromě uvedených sil působily u ní manželky předních členů: Ryšavá, Vilhelmová a Mušková, dále sl. Vychnerová, Alois Ludvík, Jan Václav Malý a jiní.

Roku 1866 najal koncesi od Szeninga Alois Merhaut a vedl ji s mladší, ale i lehčí hereckou garniturou, s níž se také on (příklad Szeningův byl zřejmě působivý) pokoušel vedle kasovní všehochuti vyrovnat i s repertoárem klasickým.

4

V propagaci klasické světové dramatiky pokročil z českých ředitelů před Švandou nejdál František Pokorný (1833 – 1893). Měl k tomu předpoklady ve svém vzdělání: od hereckých vrstevníků, kteří přicházeli na divadlo většinou od řemesel a živností, se odlišoval klasickým studiem. Původně měl být bohoslovcem, na hereckou dráhu u Svobody, Prokopa a Zöllnera (Zöllnera za dob Tylových),<sup>31</sup> kde zastával obor prvních milovníků, se dostal z pražského novoměstského gymnasia. Roku 1854 nastoupil ke Stavovskému divadlu a v rolích charakterních a druhých milovníků se dočkal Prozatímního. Po deseti letech působení v městských divadlech znovu zapadl do světa venkovských kočovníků. Režiroval i hrál přední role (jako *Othella*) u Walburga, pak u Stránského, krátce i u Krauuela a Švandy.

V úvaze *O dramatickém umění*<sup>32</sup> odůvodnil úpadek soudobého kočovného divadla právě nedostatkem kulturních aspirací podnikatelů i herců. Pokládal za potřebné říci na adresu mla-

díků bez veškerého vzdělání, prošlých sotva základními školami, že řemesla zběhlých výrostků, že jen duševní vzdělání dodá sílu k uměleckému výkonu. Herec musí především myslet, musí umět chápat a posuzovat. Znalost psychologie jej přivede k pojmání úlohy ze stránky vnitřní, zvýší potřebnou živou obrazotvornost, umožní spolu s logikou ovládat hlas, pohled, posunek. Je nutné rozumět verši, rytmu; z hudby alespoň tolik, kolik třeba k modulaci hlasu. Kdo má smysl pro hudbu a hu-dební sluch, nebude deklamovat falešně. Znalost dějepisu, cizích řečí ke správné výslovnosti historických a místopisných jmen. První povinností divadelního umělce však má být kult mateřštiny.

Jestliže *Česká Thalia* předeslala hned k referátu o působení Pokorného společnosti v Táboře (od 17. října 1866 do 17. února 1867) závažné varování před přeháněním velkého repertoáru klasického, na jaký nemají venkovské společnosti jednak dost sil, jednak dost času ke studiu – má to patrně znamenat, že ani u Pokorného, navzdory jeho doporučením, se vždy nekryly vypjaté literární aspirace s žádoucí výší práce reprodukcí. Pokorný měl k dispozici na náročné úkoly (třeba shakespearovské) kromě sebe sama jen jednoho herce velkého formátu, a to byl Vilhelm. Mimoto dva mladé talenty, mužného Slukova, jemuž vadil snad jen jistý chlad hereckého projevu, a inteligentního Jana Poklopa. K nim později přibyl poctivý a nenáročný Vicena, Karel Lier, zatím zaměstnáváný v šaržích, a J. Šanda. Ostatek byl jepicový fluktuující živel: Štěpán, který příliš přeháněl nižší komiku, Teplý, Šuma, Brouček, St. Privé, Jiskra, Fiala, Veselý. V ženách byl soubor vůbec slabší. Než posílila jejich řady sl. Bittermannová, spočívala hlavní váha ženských úloh na sl. Bollardové (jako dost slušnou milovnici ji označila *Česká Thalia*); vedle ní se uplatňovala talentovaná, ale povrchní Vejdovcová, neukázněným přeháněním rozpustilých tónů Veselá. Brzy se objevuje Křepelová, ale i ona trpí nepřírozenými akcenty v dikci a pohybech. A ovšem choť Vicenova, velmi spolehlivá herečka, ale právě jen pro úlohy přízemní, lidové, v nenáročných, tzv. obrazech ze života.

O veliké odvaze Pokorného svědčí to, že se souborem dosti chabé umělecké kapacity chtěl zmocit repertoár, který mu tanul

na myslí. Ale už sama ta vůle něco platila v kočovném podniku té doby, jež někdejší vznešenost zaměnila za kšeft. Příkladné Pokorného propagátorství Shakespeara, Goetha, Kleista, z domácích autorů již Jeřábka, dostává pravou perspektivu a pravý význam v porovnání s ubohým, stále upadajícím stavem soudobého kočovnictví.

(Zatímco naopak rivalské hnutí divadelního ochotnictva, entuziasticky usilující o úroveň i kázeň, dospělo již r. 1868 k první organizační bázi v Divadelní jednotě, zapadá vyčerpaná cestující Thalie od polovice šedesátých let oběma nohama do marastu krize, z níž se vlastně už nikdy nevymaní. Divadelní tisk zatím jen konstatuje diagnózu jejího očividného úpadku. Teprve od osmdesátých let začínají diskuse, objevují se reformistické plány a praktické návrhy župních divadelních projektů na řešení chronické krize.)

Když *Česká Thalia* vítá na podzim 1867 Pokorného v Jičíně, shledává, že se značně vyšinul nad zevšednělý stav ostatních venkovských ředitelství. Zchátralé zbytky druhdy chvalně známých společností si patrně mnoho nezapadly s novými podniky od začátku podřadnými. Pořád ještě se dostávalo koncesí osobám bez ducha, bez zkušeností, bez obětavosti. To je obraz venkovského divadla cestujících společností: příliv poblouzněných diletantů, přeceňování nepatrných schopností, dezorientování diváka šarlatánskou reklamou, kramářské kejklářství podávané namísto umění. Jak by se v takové situaci příznivě nevyznačoval ředitel, který má odvahu hrát *Hamleta*, *Kupce benátského*, *Otbella*, *Veselé ženy windsorské*, *Fausta*, *Fiesca*, *Katinku heilbronskou*: od Tyla nebylo prý vidět na českém venkově lepší společnost než Pokorného.

Když nyní pracoval na jednom úhuru Kramuele a Pokorný, bylo možno pozorovat, jak se mimoděk oba navzájem doplňovali a vyvažovali. Kramuelovou lepší stránkou byla disciplína herecké práce, v kultuře repertoáru pokulhával. Pokorný naopak. Z obou těchto osobností, kdyby k nim přistoupila vlastnost bytostné velkorysosti v uskutečňování plánů, ještě vyšší stupeň divadelního rozhledu a průbojného vědomí cíle, jistý znak tvořivé geniality ve svém oboru, dala by se z nich obou složit představa Pavla Švandy ze Semčic. – muže, který ve

své době, mezi Prokopem a Budilem provedl ojedinělý důkaz, že kočovnou Thalii bylo možno zvednout na úroveň divadla stálého.

Kočovnou Thalii? U Švandy poprvé můžeme mluvit spíše o zájezdové. Švanda, který svou západní orientací na českém venkovském jevišti učinil definitivní konec zbytkům německé řemeslné techniky, byl předurčeným ředitelem stálého divadla v Plzni, na Smíchově, v Brně, a do menších měst jen zajížděl ve vhodných dispozicích sezón. Buďme spravedliví, budeme-li srovnávat podmínky; obyčejným kočovným principálům pomáhal jen instinkt, zkušenost; Pavel Švanda ze Semčic,<sup>38</sup> vychovatel Eduarda Vojana a Hany Kvapilové, sám neherc, byl vybaven nejen divadelním citem, ale i vypěstěným intelektem, světovým kulturním rozhledem, uvědoměným zapojením do soudobých tvůrčích proudů.

5

První herecký soubor, kterým Švanda přešel k vyšší úrovni českého venkovského divadelnictví, tvořili odchovanci jiných společností. Švanda sám, na rozdíl od ostatních podnikatelů herec nebyl, neučil se u žádného ze svých principálských předchůdců. To bylo nové a byla to jasná distance. Absolvent pražského malostranského gymnasia znamenité pověsti, studoval několik let kněžský seminář, přešel pak na dráhu středoškolského profesora češtiny. R. 1850 se v pětadvaceti letech oženil s přední herečkou pražského divadla Eliškou Peškovou, která podle Nerudova soudu podstatně přispěla k vybavení vyšší a uhlazenější veselohry salonní a sociální. Po léta psal Švanda divadelní kritiky, především do *Lumira* a do *Pražského večerního listu*. Od r. 1853 řídil divadlo u sv. Mikuláše na Starém Městě, po Pflégrovi-Moravském se stal dramaturgem Zemského divadla v Praze, kde časem dostoupil až na místo vrchního režiséra. To byl jiný životopis než životopis proletářského Čížka.

Svou vysokou funkci u Zemského divadla si Švanda podržel ještě celý rok, zatímco vytvořil pro své podnikatelské začátky

v Plzni 1865 svou první družinu: jako zplnomocněného zástupce v umělecké správě postavil do jejího čela spisovatele Josefa Baráka.

Posuzujeme-li Švandův začáteční plzeňský program po stránce ansámblové i repertoární, nebyl nijak zázračně nový. Rostl a uvědomoval se v cílech teprve průběhem čtrnácti sezón, kterými se s několika přestávkami Švanda zapsal do dějin moderní plzeňské (později i brněnské) dramaturgie jako její tvůrce. Herci k němu přišli takoví, jak je vyškolily jiné společnosti. Postupem doby však jim dal okusit průvanu v otevřených dveřích k modernímu světovému divadelnictví. Především je zbavoval zastaralých stereotypních oborů, ustálených kategorií prvních a druhých milovníků, heroin, komických starých, intrikánů, šarží . . . které se ostatně stejně navzájem prolínaly a přesahovaly. Se starou kategorií naivní milovnice nemohl přistoupit k *Note*.

U Švandy všichni herci měli vytvářet role z nitra lidských charakterů, podobně jak později soustavně vyložil ruský dramatik a teoretik Petr Dmitrijevič Boborykin: aby se v uměleckém divadelním světě přihlíželo k požadavkům dospělosti a temperamentu místo k škatulkovým oborům (neboť pravý umělec tak jako tak přerůstá stanovený obor): aby se místo oborové specializace, která končila v bezduché herecké rutině, přijala za základní princip hereckého umění univerzálnost, způsobilost zobrazit každou postavu, každý osud, každý duševní stav.<sup>34</sup>

Proces se ovšem nemohl uskutečnit za jednu sezónu. Ale časem, a dokud nepodlehł únavě, Švanda si jako vychovatel talentů svým neomylným rozpoznávacím smyslem plánovitě vybíral nové jedince silného fondu a schopné vývoje, pro něž nemělo být (jako bylo dosud) důležité, co budou hrát, ale jak budou hrát.

Ani repertoár nebyl převratný. Ještě nepřišel čas Švandových bojů o zítřek realistického a naturalistického umění. Za sezónu vypravil tři Shakespeary (*Romea a Julii* na zahájení r. XI. 1865, *Krále Richarda III.*, *Zkrocení zlé ženy*), dva Goethy (*Fausta*, *Egmonta*), Schillerovu *Valdštejnovu smrt*. V domácí dramatické tvorbě počtem i hodnotou velmi zaostával. Ale ze suchopáru české dramatiky uprostřed šedesátých let, kdy byl už mrtev Mikovec, mlčel J. J. Kolár, kdy ještě nevystoupil Bozděch,

a Jeřábek se zatím ohlašoval jen slabší stránkou svých veseloher, nedalo se ani při nejlepší vůli vytěžit mnoho. Z běžného repertoáru překladového uvědoměle zdůrazňoval francouzskou salonní tvorbu (Scribe, Sardou, Dumanoir), to byly původní Švandovy lásky, kterým dával přednost před zbožím německým.

V mezidobí od konce roku 1866 do září 1867, v ztížených podmínkách vnitropolitického neklidu po prohrané válce, hledal Švanda obživu v předních jihočeských městech. Pískem počínaje a Tábořem konče. Plzeňští si zatím vyřešili svou divadelní otázku tak, že městská scéna, ostatně již zastaralá, přešla nadobro do českých rukou, a sešli se s Pavlem Švandou znovu. Ten také již rozvázal svůj služební poměr s pražským Zemským divadlem a věnoval se své společnosti poprvé cele. Eliška Pešková, jeho choť, mu poslala v březnu 1867 do Vodňan svou žačku Julii Šamberkovou<sup>35</sup> a vzápětí mladou přítelkyni Matyldu Křepelovou. V několika představeních vystoupila i další její mladička svěřenkyně Hana Dumková (pozd. Benoniiová). S Vilhelmem, Ryšavou, Šmahou, Syřínkem, Kršsem a manžely Vicenovými získal tak Švanda do své družiny nevšední jedince, které starostlivá a praktická Pešková, sama štvaná u pražského divadla J. J. Kolárem, ještě posilovala svými zájezdy. Pešková o tom píše v *Zápiscích české herečky: Před narozením Karlika*<sup>36</sup> v červenci a v srpnu a po něm v říjnu brála jsem na venkově, aby můj muž gaže platit mohl: v Soběslavi, v Sedlčanech, Táboře, Voticích, Nechanicích, Jindř. Hradci. Z rozkazu ředitelstva brála jsem sedmého dne po porodu ve veselohře *Z doby kotillonův*. Tolik šetrnosti pro mne neměli, aby pro mne povoz do Vršovic poslali. Nebyli „povinni“, jen v městě bydlicí herečky se dovážejí.<sup>37</sup> Putovala jsem pěšky do divadla.

V sezóně zahájené 28. září 1867 Vlčkovou *Eliškou Přemyslovnou* měl Švanda k dispozici pod režisérem Frankovským další talenty: Jakuba Sciferta<sup>38</sup> a jeho příští choť Terezu Ledererovou, sl. Rennerovou, (pozd. provdanou Syřínkovou). Adélu Volfovou, J. Šandu, V. Vaicra, příštího ředitele J. Košnera, sestry Luisu Dvorskou (provd. Hofovou) a Marii Kaminskou (provd. Navrátilovou), Boženu Kuncovou a Fany Pštrosovou, jež se vdá za kapelníka Angra.

V té době Švanda vypravil další Shakespeary a Schillery,



ale také i další kusy Scribeovy a Sardouovy. Vypravil i první vlaštovku ruského realismu, Gogolova *Revizora* a české konverzační hříčky s nesmělým názvukem společenské kritiky: Jerábkovu *Veselohru* a *Cesty veřejného mínění*, G. Pflagra-Moravského *Telegram*.

Švanda měl pokrokovou průmyslovou Plzeň, nyní po zemských volbách vypjatou národním sebevědomím, smluvně zajištěnu na šest zimních divadelních sezón. Mohl plánovat dlouhodobě. Odhodlal se ke dvěma velkým podnikům: vytvořil operu, a to na úrovni, jakou mu mohla závidět zemská scéna; a pro letní měsíce, kdy poskytoval Plzni divadelní prázdniny, projektoval arénu v Praze na místě někdejší arény ve Pštrosce. To byla myšlenka jeho podnikavé choti (*abychom aspoň léto v Praze spolu strávili* – Pešková v *Zápiscích*).

V opeře zaměstnával sopranistku V. Vidimskou, altistky Kateřinu a Hermínu Sumovou, operetní subretu Kačerovskou, hrdinského tenora Rixiho, jehož hlas vzácně výšky zářil v titulní roli Verdiho opery *Ernani*, lyrické tenory Sauera a Vávru (příštího svrchovaného umělce Národního divadla), barytonisty Horu a Nováka, z nichž poslední vystavil krásu svého hlasu na odív jako Luna v *Troubadouovi*, basistu Krečmara. Kapelníka dělal v Plzni, než odešel do Prahy, Mořic Anger.

Dva póly Švandova podniku zdůrazňovalo už samo podvojně zahájení sezóny: 27. září 1868 Bozděchovou hrou *Z doby kotilonů* a den na to Verdiho operou *Troubadour*. Francouzská orientace činohry se uplatnila tentokrát i výletem do klasického repertoáru Molièrovým *Tartuffem*, bílou vránou na venkovské scéně. Španělská dramatika byla zastoupena Moretovou *Donnou Dianou*. Z původní tvorby některé zajímavosti: jasná přízeň francouzsky apartnímu Bozděchovi, ale i opomíjené Krásnohorské *Tajemný milovník*, od J. Hynka (dle Gogola) *Taras Bulba, ataman kozácký*.

Co se týče Švandova letního vinohradského stanu, ředitelství Prozatímního divadla vzneslo proti stavbě rekurs, bylo však zemskou správou odmítnuto. Švanda tedy mohl po skončené plzeňské sezóně otevřít pokusnou arénu ve Pštrosce. Stalo se tak 14. května 1869 a vytrval v ní dvoje prázdniny, než ji nahradil pamětihodnou arénou na Smíchově.

Rivalská řevnivost s Prozatímním a pak s Národním divadlem, jež byla údělem všeho Švandova podnikání, projevila se hned v roce 1869 nevlídným konkurenčním aktem, stavbou letního divadla Na hradbách, které za měsíc zřídilo ředitelství Prozatímního divadla Švandovi navzdory. Skutečně se mu podařilo ochromit návštěvu u Švandy. Tu divadelní strateg sedl a sjednal atraktivní hostování pařížské šansoniérky Philippo. *Můj muž*, zaznamenala na jeho podporu Pešková ve *Vzpomínkách*, *nemůže tolik poskytnout jako divadlo pražské, pro něž dělá se všemožná reklama v novinách, kdežto o Švandově podniku za branou časopisy ani řádkem se nezmiňují. Bylo prý by to na újmu divadlu zemskému, jemuž divadlo ve Pštrosce konkurence dělá. Avšak, dodala ta praktická umělkyně, já myslím, že k povznesení divadla právě konkurence jest prospěšna.*

Roku 1871 Švanda přenesl svou působnost do nové arény na Smíchově a na jaře 1873 zřídil pro činohru další malý letní útulek (nepříliš úspěšný, takže jej udržoval jen tři roky) v Plzni. Umělecké vedení arény scény svěřil ze začátku svému zeti, spisovateli J. J. Stankovskému,<sup>39</sup> a režisérské místo Františku Pokornému. Dal jim k dispozici druhou garnituru svého souboru, zatímco sám se soustředil na plzeňské divadlo městské.

Tam se reprezentoval nejen dalšími, méně obehranými Shakespearly a nejozvučnějšími kusy od Sardoua (*Vlast, Rabagas, Andrea*), ale především vstupními ukázkami severské dramatiky, překládanými zprvu oklikou přes němčinu. Tato doba svtání kritického realismu, památná pro Švandovo a české divadelnictví vůbec, klene se nade dvěma třemi divadelními hrami. Byla to Björnsonova díla společenského prokurátorství *Novomanželé* a později *Bankrot*, z Ibsena pak *Opory společnosti*, první reformátorský kus tohoto převratného dialektika, kterého u nás ještě stačil uvítat a propagovat Neruda.

Před uvedením *Opory společnosti* v Prozatímním divadle 15. IV. 1878 Neruda nejednou zařadil do *Národních listů* kratší informační a propagační stati o Ibsenovi, vždy i se zajímavým kritickým odlišením jeho literární tvorby od díla Björnsonova. Fejeton *Dvě nové divadelní hry*<sup>40</sup> začíná proslulou větou: *Henrik Ibsen náleží mezi ona jména, jimž „potomstvo se bude musit učit z paměti“*. Předtím první a tehdy v Čechách jedinou

zmínku o Ibsenovi učinil Neruda při příležitosti Ibsenova dramatu *Paní Inger na Östrotu*. Teď mluví ještě o některých dalších Seveřanových kusech, hlavně o *Brandu*, v němž jde o *vše-strannou reformaci celé lidské společnosti* v souvislosti s nadlidskou postavou Brandovou. *Tato nadlidskost Ibsenových postav spojená často s nesympatičností jich, činí je pro herce velmi těžky*. Následuje rozbor děje a ocenění kritického smyslu Ibsenových *Opor společnosti. Prošhanost společnosti, visící mezi zastaralými a novými zásadami a přijímající pravdu v nových zásadách obsaženou jen tentokráte, když s tím spojen hmotný zisk, nemůže být různěji a zároveň méně okázale charakterizována, než jak se děje v Ibsenově hře. A morálka vrcholí v slovech konečných: Volnost a pravda – to jsou pravé podpory společnosti. – Rozumí se samo sebou, že veškerý rozvoj dramatický a každé skupení je pracováno s velkým rozmyslem, byl Ibsen skoro po celé desetiletí co dramaturg v Kristianii<sup>41</sup> činným a naučil se veškeré divadelní praktice.*

(Toto ovšem bylo jen první ohledávání půdy pro Ibsena v Čechách. Hlavní, a to právě Švandou vedený nápor se základními Ibsenovými dramaty přijde až r. 1887 – do té doby se skuteční odvážná kampaň se Zolou.)

Z nových lidí, kteří se na Švandových prknech osvědčili, výraznou brázdou za sebou zanechal především Vendelín Budil. Ke své herecké zralosti se začínal propracovávat také Alois Sedláček, kdysi sedlářský učeň, který hrál u Kullase druhé milovníky, naturburše a šarže. Od roku 1872 přijal Švanda znovu Františka Šípka, kterého jako typicky arénního herce v nejlepším slova smyslu, zaměstnával už jednou ve svém podniku vinohradském. Ale pronikavěji než všichni tři se dostával do popředí Josef Šmaha, až se později na smíchovském předměstí stane masivním opěrným sloupem Švandova uměleckého tábora organizovaného proti Národnímu divadlu.

Ale do let 70. vstoupil Švanda s úctyhodným rozmachem opery (z českých vypravil *Prodanou nevěstu, V studni, Dráteníka* aj.): i když opera zakolísala odchodem kapelníka Mořice Angra, za Bohuslava Hřímálého a později za Josefa Kličky znovu začala rozkvétat. V sezóně 1878–9 spočíval Švandův operní program hlavně na markantním zjevu Heleny Vávrové-Schieblové.<sup>42</sup>

Avšak k rozhodujícímu období Švandovy dramaturgie nelze přistoupit bez osvětlení vztahu divadelního tisku k Švandovi. Jestliže si Eliška Pešková stěžovala, že se Prozatímnímu divadlu dělá všemožná reklama v novinách, kdežto Švandovi nepomáhají časopisy ani řádkem, mohlo se to týkat denního tisku a Švandovy někdejší arény v Pštrosce. Situace se od základu změnila roku 1880, zrovna v klíčové době, kdy se Švanda chystal doplnit smíchovskou arénu stálým divadlem na Smíchově.

Právě toho roku se objevil na obzoru první český odborný časopis nadprovinčního hlediska, *Divadelní listy* Fr. L. Hovorky, a když se bohužel příliš záhy vyžily v pouhých třech ročnících, nastoupila po pětileté mezeře r. 1887 na jejich místo stejně ctižádostivě redigovaná *Česká Thalia* Jana Ladeckého. To byli nejvydatnější spojenci Švandovi.<sup>43</sup> Nejen tím, jak se rozhodně za Švandu stavěli, ale i tím, jak se demonstrativně a bojovně vrhali proti Švandovu mocnějšímu konkurentu Národnímu divadlu,<sup>44</sup> a to ne vždy bez osobního zaujetí. Nejen z přirozeného zájmu, ale i z opoziční zlovůle nadržovaly *Divadelní listy* každému neoficiálnímu divadelnímu kvasu, aniž přitom pouštěly ze zřetele i hlavní světové proudy: ony přinesly článek Celestina Friče o Ostrovském s poukazy i na Gribojedova, Gogola aj. Stavěly se za popularizací naturalismu, vykládající jej především jako úsilí o přirozenost na divadle. Jejich článek o Švandově provedení Zolovy *Nany* byl přímo vzorem bojovného, průbojného divadelního referátu. Šest ročníků *České Thalie* stálo na pozicích realismu v dramatice i v hereckém slohu. Švandu tu povzbudivě sledoval i Vilém Mrštík. Těmto *Divadelním listům* i *České Thalii* vdčíme za to, že můžeme použít jejich zpráv o povaze Švandova hereckého kolektivu v osmdesátých letech jako cenného svědeckého materiálu.

V Plzni skončil Švanda na jaře 1881 a vrátil se tam až na zimu 1884. V historické době otevírání Národního divadla vidíme jej zcela soustředěného na protilehlý smíchovský břeh, kde v soupeřském zaujetí vede k rozkvětu svou arénu. V říjnu 1881 se dokonce odhodlává k protiútoky a oplácí i s úroky Národnímu divadlu ono nechvalné gesto z r. 1869, kdy mu Zemská scéna zřídila vzdoroarénu proti jeho letnímu stanu ve

Pštrosce: naproti ohořelým zdem Národního divadla otvírá slavné smíchovské Švandovo divadlo, druhé stále české divadlo v Praze. Kde bylo dvacet třicet hladových divadelních společností, které sháněly své hubené sousto po venkově! Dovršitel kočovného podnikání se usadil v samém podhradí Národního, za vodní překážkou, a vyzbrojen byl členstvem téměř stejné jakosti jako první soubor Šubertův.

U Pavla Švandy, který se začal pružně zbavovat své konverzační salonní dramaturgie Scribeů a Sardouů<sup>45</sup> (kdyby se byl neohlížel na svou choť, salonní herečku, byl by se těchto francouzských virtuozit zbavoval nepochybně rozhodněji), jimž předtím zajistil domovské právo na české scéně, působila celá kohorta hereckých individualit až ke sboristům, jejichž oduševnělé, Švandou nacvičené, elektrizující výkony mohly málem sloužit za vzor sborům Národního divadla.

V pořadí sólistů dominoval Josef Šmaha uprostřed svého nejlepšího, soutěživého uměleckého vypětí: jen osobní diference s vedením Národního divadla mohly zdržovat jeho povolání na první scénu, kam právem zralé tvořivosti již dlouhou dobu patřil. Eliška Pešková po odchodu ze Zemského divadla v r. 1870 nyní triumfovala ve francouzských charakterních rolích jako „královna smíchovské činohry“. Matylda Křepelová ukázala, jakého výkonu je schopna, když v Jeřábkově *Služebníku svého pána* nedostižně zahrála Mínu, hlavně v uchvacujícím pojetí scény s prokletím Dornenkrona. Jindřich Vilhelm, věčně mladistvý svým kultivovaným humorem a pružností své herecké inteligence, byl *oživujícím duchem, ba takřka ubelným kamenem smíchovské arény*.<sup>46</sup> Jeho bohatý rejstřík ho přivedl i k opeře jako Bartola v *Lazebníku sevillském*, kteréžto představení bylo vítáno jako začátek nové fáze, jež nadchází *chrámu Thalie na levém břehu stříbropěnné Vltavy*.<sup>47</sup>

V opeře vystupovala slavná Tereza Boschettiová zatím jen pohostinsky. Marie Chlostíková (roz. Kōrbrová)<sup>48</sup> vynikala ušlechtilou uměleckou snahou bez okázalých efektů, Josefina Štětková zmáhala svědomitým a podrobným prostudováním úlohy tak různých povah jako princ Léon v *Morille*, Marta v *Zakletém princí*, Nancy v *Martě*. Albína Haizlerová<sup>49</sup> měla strhující temperament, vláčné gesto, příjemný hlas. Čeněk Me-

lichárek uplatnil svůj sympatický tenor hlavně v citových rolích, jako byl Lyonel v *Martě*. Baryton V. Vodička se pozvedl z opeřety a debutoval jako lovec v *Noclebu v Granadě*: upozornil nejen na svůj objemný a vytrvalý hlasový orgán, vhodný pro partie lyrické, ale i na nevšední schopnost herecké charakteristiky.

S dosavadním „arénním“ souborem, s těmito předními jedinci otevřel Švanda stále divadlo (U Libuše) 1. října 1881. Budovu pro tisíc osob mu projektoval stavitel Záhorský, divadelní dekorace Romuald Skála. Zahajovacímu představení *Hubičky* byl přítomen Bedřich Smetana.

Zastavme se u některých velkých zjevů a prvních velkých událostí této smíchovské scény, která nejednou v pražském divadelnictví představovala plodnou avantgardní obrodu.

Jako v aréně, i v kamenné budově byl povolán k vůdčím činoherním úlohám Šmaha. S uvědomělou tvůrčí energií vyhrával příkrost a hloubku bolesti krále Leara a psychologické protiklady v povaze Richarda III. Robustní talent ho předurčoval, aby postavu starého vévody v Slowackého básni *Mazepa* podal v bouřlivých výjevech se silným výrazem vášně. Ztělesnil Dornenkrona v *Služebníku svého pána* se zvláštním efektem ve svůdcovské scéně s Mínou. Jen v jedné z posledních smíchovských rolí jako Abraham Benjuda v Jeřábkově *Synu člověka* mu *Divadelní listy* vytýkaly zdlouhavý kazatelský přednes, teatrální koncepci: nebylo to však proto, že odcházel od Švandy do tábora Národního divadla, tedy i do tábora protivného *Divadelním listům*?

Jeho choti Terezii Šmahové zvláště vyhovovaly senzitivní a malebné povahy. V titulní roli *Princezny bagdadské* od Alex. Dumase ml. jemnocitně znázornila nitro šlechtěné, až k zoufalosti podrážděné ženy. Adolf Pštross vytvářel poněkud mde takové knižní hrdiny, jako byl *Záviš z Falkenštejna* v Hálkově dramatu; výraznější bude, stejně jako Marie Pštrossová,<sup>50</sup> v působivých kusech Zolových. Adolf Kreuzmann jako debutant oslaboval své výkony stereotypní mimikou a překotnou mluvou, ačkoli Lud. Dvořáková-Danzerová<sup>51</sup> říká o venkovských hercích, že si zvykli mluvit po nápovědovi a že k rychlejší řeči se dostanou teprve časem.

V opeře (*Dvě vdovy*, *Rigoletto* aj.) oslňovala Tereza Boschettiová bravurou své koloratury a dramatickým výrazem. Jako Lucie ztělesnila jímavé duševní stavy do nejskrytějších odstínů. Jako Leonora (v *Troubadouru*) dominovala jasným, kultivovaným sopránem. Postupně se začínal uplatňovat také ředitelův syn Pavel Švanda ze Semčic jako výrazný tenor. Debutoval v říjnu 1881 v titulní roli *Troubadoura*, jíž propůjčil mohutný hrdinný hlas nestejně jasný v různých polohách, s poněkud pochybným nazazením vyšších tónů. Jako vévoda v *Rigolettu*, v partii nad své síly, svým robustním hlasem příliš plýtvat. Shledával se u něho také nedostatek mímiky.

Pro tuto péči o dramatickou stránku operních výkonů měly *Divadelní listy* zajímavé dobové odůvodnění, příznačné pro epidemii požadavků divadelního realismu. V *podvečer 20. století*, píše *Divadelní listy*<sup>52</sup> poněkud exaltovaně, *botuje se celý boží svět uvítati na trůn jedině spásný Realism, tam nevstačí více opernímu pěvci býti pouhým pěvcem, ten musí býti zároveň hercem a to hercem všestranným a svědomitým.*

Ale v mladých dějinách Švandova divadla se stala památnou a objevnou hlavně série signálových událostí činoherních. Byla to především Beaumarchaisova revoluční činohra *Figarova svatba* (vánoce 1881), dosud na českém jevišti neprovozovaná: v její smíchovské inscenaci Švanda zaměstnal, co měl nejlepšího, a navíc pro ni objednal i zvláštní dekoraci (renesanční sál) od akademického malíře Tomáše B. Žížaly. Titulní postavu, při níž kdysi zešílel francouzský herec Monrose, vytvořil Šmaha a kritika přijala jeho výkon s bezvýhradným uznáním jako základ českého pojetí: všechny nepřehledné povahové protiklady Figarovy se spleťtými přechody a variacemi citů i vášní, vyžadujícími nevšední tvárnost hereckého projevu, hrál Šmaha s virtuozitou, vřelostí a opravdovostí, jaká neměla obdobu, neboť této postavěrazil Šmaha v Čechách cestu poprvé. Zuzanku vypracovala Pštrossová, Pštross záletného, slaboduchého a pyšného hraběte Alnavivu. Hraběnku s její láskou a žárlivostí zobrazila M. Křepelová. Okouzlujícím zjevem zapůsobila T. Šmahová jako páže Cherubín.

Bylo ctí Švandovou, že s tímto dílem přišel on, zatímco dramaturgie první pražské scény se spokojovala s repertoáro-

vým suchopárem, nad nímž čnili jen Ibsenovi *Nápadníci trůnu*. Neměly zrovna nepravdu kritické hlasy, které napadaly umělecké vedení Zemského divadla i venkovské ředitele (neboť kromě Švandy přejímaly společnosti už z reklamních důvodů většinou kusy vyzkoušené v Praze) pro jejich německé a francouzské „lechtačky“ a zjišťovaly, že vyšší uvědomění lze pozorovat jedině u Švandy, a to i ve vztahu k literaturám slovanským. Jeho jeviště uvedlo Jul. Slowackého, Bronislava Grabovského, Kaz. Zelewského. (Byl doporučován i Balucki, Sienkiewicz, z Rusů Ostrovskij, Potěchin, Tolstoj.) *Ono jedině ujímá se repertoáru slovanského, stane se tak aspoň příkladem, vzorem, za kterýmž pak i ostatní ředitelství, až přijdou „do sebe“, kráčetí zajisté jednou budou musiti.*<sup>53</sup>

Přesto nejpronikavější průboje Švandovy se v této době odehrávaly na jeho francouzské repertoárové doméně, a byl to hlavně rok 1882, který se zapsal významně do pražského divadelnictví tím, že v něm Švanda uvedl na smíchovské jeviště hned tři díla Emila Zoly.

V začátcích osmdesátých let nebylo v Čechách diskutovanějšího světového autora, než byl tento fanatik přirozenosti v literatuře a na divadle, fanatik smyslu pro pravdu (*le sens du réel*), fanatik lidských dokumentů a hlasatel naturalistického slohu jako výrazu pravdy. Na tohoto chlapíka vsadil Švanda.

Podnik, k němuž se Švanda chystal, nebyl bez rizika. Musíme si uvědomit, že Zola neměl v českém kulturním světě jen své propagátory druhu Viléma Mrštíka. Mobilizovali i odpůrci a v jejich čele stál britký mluvčí staré školy Ferdinand Schulz. V rozsáhlé stati *Zolovy senační romány*<sup>54</sup> Schulz popravoval Zolovy výtvořiny i s jejich dramaturgií. Vybral si za obět především *Zabiják* a *Nanu*, právě díla, která zajímala Švandu nejvíce, a důtklivě varoval před jejich českým uvedením. S tím prý, co Zola od roku 1876 pro peníze a pro čtenářskou luzu píše, *s tím at sobě Francouzové dělají ve své literatuře, co chtějí, ale každá jiná literatura měj se před tím na pozoru jako před morem a neotvírej tomu brány své svatyně*. Schulz neznal čtení odpornějšího nad Zolovy naturalistické kusy. A jestliže jakžtakž pardonoval *Zabiják*, nemohl *Naně* přijít na jméno pro převládající vilnost jejího obsahu. Stavěl se do pozice hla-

satele národního svědomí. *My z příčin esthetických rovněž jako z nejsvětější povinnosti vlastenecké musíme obraditi se co nejdůrazněji proti všelikému pokusu, aby mateřský náš jazyk těmi romány se pokáel a mládež naše takovým čtením aby strhala svůj květ, zmařila nejkrásnější a nejoprávnější naděje svého národa.*

Teprve v tomto světle vystupuje dramaturgický význam Švandova plánu se Zolou, a celá podoba Švandovy kacířské odvahy.

Švanda poslal na předměstskou smíchovskou scénu nejprve *Zabiják* (ve Friedrichově zpracování s harmonickým závěrem), dílo dosud nevidaných drastických situací; nejnižší Paříž na jevišti v celé své nahotě, alkoholické odpornosti. Obecenstvo bylo na rozpacích, co si myslet. Cítilo jenom, že divadlo, za které zaplatili obvyklé vstupné, se najednou vzbouřilo a stalo se tribunou bezohledné kritiky společenského řádu.

Jak se rozšiřovala stupnice Šmahových jevištních povah: i pařížského ničemu od kosti a vyvrhele Antoina, hlavní postavu dramatu, nebylo možno svěřit živelnějšímu představiteli nežli Šmahovi. Utýranou ženu, přesto obdařenou velkou duševní silou, vytvořila Křepelová. Sazeče Lentiera a zedníka Coupeaua v tomto historickém smíchovském večeru hráli Pštross a Syřínek.

*Zabiják* nebyl jen záležitostí jednotlivého hereckého výkonu, nýbrž celého Švandova režisérského zvládnutí novátorského představení. Než se pokusil vychovat pro Zolu českého předměstského diváka (jako později pro Ibsena), musel Švanda nejprve vychovat pro nový úkol celý divadelní kolektiv, vytvořit atmosféru nové práce.

Aby se jeho režisérské průkopnictví dalo srovnat se sterilním režisérstvím soudobých průměrných venkovských společností, které se v podstatě nepovzneslo nad funkci inspicient-skou, stejnou jako za dob Prokopových, stačí vyhledat si pár řádek z Faltysova vyprávění *O jiných a o sobě. Vedle sestavování repertoáru*, píše tam na stránce 128, *výběru jednotlivých herců, rozdělení úloh a propracování scén, musil jsem se starati o obstarávání dekorací, nábytku a nejrůznějších rekvizit, dokonce zastati i inspicienta.*



11. Jindřich Wilhelm



12. Pavel Svanda ze Semčic

Bude ještě příležitost zastavit se u vynikající mimopražské režisérské praxe Jaroslava Puldy a ještě jednou u Švandova režirování davového jevištního živlu v *Juliu Caesarovi* nebo v *Janu Výravovi*, kde Švanda vystupuje jako předchůdce Hilarův. Žel, že náhlá smrt znemožnila Švandovi, aby v pamětech osvětlil povahu a zkušenosti své pionýrské práce, takže jsme odkázáni jen na řídký a matný reflex z referátů. O *Žabijáku* dosvědčil básník Aug. Eug. Mužík, že představení skutečně reprezentovalo Švandovo umělecké úsilí; že celý činoherní personál přivcdený na tvůrčí stupeň, jaký mu mohlo závidět Národní divadlo, uchvacoval opravdovostí a silou výrazu.

Venkovští divadelníci se tentokrát nepokoušeli následovat oficiální zemskou scénu, nýbrž Švandu; ještě v témže roce se přihlásil o Zolovu hru Pokorný, jenž vždy držel krok s uměleckým pokrokem.

Můžeme říci, že ještě otřesněji působila Zolova *Nana* (v dramatinaci Busnachovč), provedená v letním období ve smíchovské aréně (27. VIII. 1882). Skýtala prý tolik úchvatných scén, založených na dušezpytu tak hlubokém, jako u málokteřého čistokrevného dramatika. *Snad čpí jakýmsi zápachem lascivity, ale moralita z ní plynoucí je zdrcující*, ujšťovaly *Divadelní listy*.<sup>55</sup> Hercům se tu nabízely charaktery propracované s prolínavou pravdivostí a důmyslem. Váha představení spočívala na M. Křepelové, a ta její obrovskou tíží zdolala svrchovaně. Vedla si *v gestech, v každém pohybu těla i co se týče výrazu tváře velmi svědomitě a dovedně, postavivši se na půdu čistého realismu, jimž jedině herci možno proniknouti*. Přírozně, pravdivě, procítěně, daleko od své salonní domény jí sekundovala El. Pešková jako hadrářka Pomaré. Dále Šmaha, Vilhelm aj.

Zdá se, že Švanda, jak nic nedělal polovičatě, poněkud přepjal svůj vztah k Zolovi, když hned za čtrnáct dní přišel s třetím dílem, tentokrát ne zdramatizovaným románem, ale s čistokrevným divadelním kusem *Rabourdin a jeho dědicové*. Zní paradoxně, že tato skutečná divadelní hra byla přijata chladně a zdrženlivě. Neprovokovala. Mnozí už hledali i předlohy. To je známkou odstupu. Hře se vytýkalo, že je vlastně kopíí komedie Suchovo-Kobylina *Smrt Tarelkinova*. Jiní v ní viděli

školu starofrancouzskou a zejména Molière jako by z každé scény vyzíral...<sup>56</sup> Uznávána byla spíše herecká interpretace (ujímala se už naturalistická tradice) Křepelové, Syřínkové a Pšrossové a především představitele titulní role Šmahy.

Tak skončila jedna významná kampaň Pavla Švandy. Avšak i když sám propagátor Zoly Vilém Mrštík později nabyl přesvědčení, že se znamenitý teoretik naturalismu ukázal slabým dramatikem, sporný úspěch jednoho kusu nemůže měnit skutečnost, že jménem Zolovým je poznamenán vrchol prvního, plzeňsko-smíchovského období Švandových průbojů.

Repertoárové fakty jsou nejspolehlivějším ukazovatelem intenzity tvůrčí práce divadelní. Co v téměř roce 1882 inscenovalo Zemské (Národní) divadlo? A co Švanda?

Švanda zahrál celý cyklus Tylův, Hálkova *Záviše z Falkenštejna*, Jeřábkova *Syna člověka a Služebníka svého pána* (oba se Šmahou). Přitom v původním repertoáru byl v přirozené chronické nevýhodě. Právě toho roku např. Šamberk psal svého *Podskaláka* původně pro Švandu, ale který dramatik už z prestižních důvodů by nakonec nevolil zemskou scénu? Z cizích autorů uvedl Švanda r. 1882 kromě Zoly Scribeovu *Sklenici vody*, D' Enneryho hru *Nevinně odsouzen*, Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* (s Křepelovou), Schillerovy *Loupežníky*, Bronislava Grabowského *Spojence*, Kazimíra Zalewského *Článek 264*, Julia Slowackého velkolepou dramatickou báseň *Mazepa* (se Šmahou).

Zemské divadlo přišlo s těmito premiérami: Ota Pinkas: *Nerovné manželství*; Vrchlický: *Drabomíra a Smrt Odyssea*; Zeyer: *Stará historie*; Josef Durdík: *Karthaginka*; Šamberk: *Podskalák*; Grillparzer: *Sapfo*; Sardou: *Odetta*; Paolo Ferrari: *Sebevrab*; Costa a Jakobsohn: *Muž z měsíce*; G. Moser: *Buben z Bubnova*; Emile Augier: *Zkouška bohatstvím*; H. Wilken: *Ječmínková rodina a Bilín-Milín*; Michal Bałucki: *Těžké ryby*; A. Bisson: *Zabil ženu*; Franz Schöthan: *Hloupý kousek*; Gogol: *Námluvy*.

Kromě posledního díla – měřeno se Zolou – žádný průbojný objev.

Beznadějnější pro Švandu je srovnání jeho zpěvoher *Lucia*, *Troubadour*, *Ernani*, *Zakletý princ* apod. s operními podniky

Zemského divadla, neboť právě 1882 je rok slavných premiér Smetanovy *Čertovy stěny*, Dvořákova *Dimitrije* a Čajkovského *Panny Orleánské*. Avšak neodvádělo Zemské divadlo na rubu těchto hudebních událostí také daň božstvu operety? Dobře počítáno, propůjčilo svou scénu pěti méně slavným premiérám podkasaných výtvorů, jako *Záletníci* od M. Angra, *Veselá vojna a Karneval v Římě* od Joh. Strausse, *Den a noc* od Ch. Lecocqa a *Vojsko v dívčím ústavu* od L. Varneye.

6

Je nutno sestoupit zase zpátky k úpatí, má-li se na časově rozloze od Prozatímního do Národního divadla zachytit obzor většiny ostatních venkovských společností. V nížině přízřusobivého repertoáru činoherního, v nížině operet kočují staré nezmarné společnosti: Prokopova pod firmou vdovy Vojtěšky, Štanderova nyní psaná na Antonína Štanderu syna, a Zöllnerova, kde pod režimem energické Elišky a jejího dobrotivého druha Jana Šourka vyrůstá mladá osobitá trojice bratří Zöllnerů, Filipa, Františka a Karla. Z nich hlavně první, dědic rodového nadání se vypracoval v charakterového herce a zpěváka nevěšdní úrovně. V roce 1874 byla to Zöllnerova společnost, která v Brně zasvětila divadlu nově vybudovaný Besední dům.

Ale ve stopách těchto veteránských družin vegetují početné nové a zánovní cestující trupy.

Vezměme Arnoštku Libickou (1837 – 1893). Vystupovala jako vznešená členka společnosti Kullasovy–Štanderovy: přistoupila k ní r. 1859 se svým velkosvětským přítelem, režisérem K. Polákem, jehož pak záhy následovala i k Siegovi. Roku 1862 byla angažována na první obor tragických hrdinek do Prozatímního divadla. Debutovala jako Marie Stuartovna, podle svědectví Josefa Faltýse byla prý nepřekonatelná jako Preciosa a Griselda. Avšak v soutěži s Otylíí Malou (Sklenářovou) nedovedla tu obstát déle než tři roky a přijala nabídku německého divadla v Olomouci. Když jí nemoc hlasivek znemožnila pokračovat,

čovat na herecké dráze, přihlásila se r. 1871 o koncesi pro cestující společnost a v květnu tétož roku začala v Napajedlich. Kočovala většinou na Moravě a hrál u ní např. Turnovský s chotí. (Svou ředitelskou dráhu přerušila r. 1883, kdy bývalá tragická rekyně první scény vzala zavděk zaměstnáním šatnářky v nově otevřeném Národním divadle.) U Libické sloužil v jejích ještě lesklých ředitelských začátcích i Faltys, po režiséru Biedermannovi. Nehospodárnost, která byla Libické asi už vrozená, přivedla ji k úpadku. Její koncesi získal Antoš Frýda se závazkem ochraňovat ředitelčinu neteř, sličnou nadanou herečku Arnoštku Reimerovou. Mladičké děvče, láska V. Vydry, zemřelo r. 1896 v sedmnácti letech.

Na Moravu se soustředilo ještě několik jiných nevýznamných divadelních činovníků: Em. Šuma, Šuran, Jan Rösl, z nichž jen první, dědic koncese Pázdralovy, se těšil většímu ohlasu na začátku osmdesátých let. Repertoár Emanuela Šumy byl poutavý, bohatý na operetu, ale vytýkala se mu (jako ostatně i jiným) malá přízeň k původní dramatičce. Vývoj kočovnického repertoáru se pohyboval od jedné krajnosti ke druhé: od závislosti na banalitě vídeňské k poplatnosti pařížským efemeridám. *Pro oplzlé francouzské komedie zanedbává se mnohdy a kazí kra-sochuť a vkus čes. obecnstva.*<sup>57</sup>

V mladší vrstvě venkovských ředitelů byl vedle Libické nejvýraznějším zjevem Josef Faltys (1839 – 1926), zakladatel rozvětveného rodu divadelníků, jehož popularita přešla do nového století. Faltys prožil nepříliš nápadný, typický osud kočovnického předáka.

Když se Prokop se svou pojízdnou Thalíí již ocital na šikmé ploše, osvěžila v roce 1860 unavenou Prokopovu družinu věrná dvojice pražských řemeslnických chasníčků blouznících o kariéře divadelní: truhlářský vyučenec Josef Frankovský a mydlářský tovaryš Josef Faltys. Prokop jim poskytl první zasvěcení do rolí hrdinů a milovníků. Mydlářský učeň svůj úkol jevištního milovníka upjal vbrzku osudověji na jedinou bytost, mladičkou dcerku Hynka Muška Antonii a jejich sňatkem došlo k sesnoubení dvou dobrých venkovských hereckých rodů.

Se svou chotí Faltys vystřídal několik kočovnických pohla-

várů: Kullase, který mu platil 20 zl měsíčně namísto Prokopových nejistých dilů, vdovu Prokopovou, opět Kullase, Libickou, znovu Prokopovou, Hofa. Roku 1875 dostal vlastní koncesi.

Ze solidních starosvětských dějin jeho společnosti, z dlouhých všedních dní odchráněných s průměrnými aktéry a s vlažným programem na běžných štacích, kde se dobře snášel s místními ochotníky, poněkud výrazněji vybočovala kapitola jeho průkopnického zájezdu do jazykově smíšeného území. Bylo to v letech 1884–1885 v Postoloprtech, Terezíně, Litoměřicích, kde všude vytrpěl od Němců četná příkoří, ale, jak stojí u Klicpery – každý něco pro vlast! V Terezíně podpořil Faltys pohostinským vystoupením v titulní roli *Josefa Kajetána Tyla* vlastenecký novinář Václav Hübner a tamtéž se Faltys také blýskl i svým oblíbeným Kalafúnou ve *Strakonickém dudáku*.

Mladými úlohami si předcházal nastávajícího zeteč Emila Fochta. Časem byla v personálu převaha rodinných příslušníků, Faltysů nejrůznějších jmen: Josef, Antonie, Břetislav, Marie, Jaroslav, Viktorie, Johana,<sup>58</sup> Karel.

Faltys se jako herec uplatňoval ve všech potřebách repertoárové všehochuti, ale po vzoru svého přítele Frankovského měl přirozené zalíbení v bodrých lidových postavách dobrosrdečného charakteru komického i vážného, které vnímavě nastudoval přímo ze života. Kdo jiný než malý venkovský principál měl větší příležitost poznávat denním stykem lidi všech kategorií, stavů, povah a míst! Faltysův zanícený životopisec a propagátor V. Štein–Táborský se v celých *Dějínách venkovských divadelních společností* pokusil jen jednou o dokumentaci kočovného herce na jevišti, a to právě v případě Faltysově. Mluví o Faltysově klidné a promyšlené komice a zastavuje se zvláště u postavy sedláka Vrby z *Václava Hrobčického z Hrobčic*. V podání Faltysově, praví Štein–Táborský, tento Vrba *lišil se silně od jiných svou zvláštní přirozeností. Viděl jsem ve Faltysově Vrbovi sedláka, jakého jsem za svého dlouholetého pobytu na venkově poznal: udřený, ustaraný, zamklý, zvolna mluvící, málomluvíci, zasmušilý, uzavřený vůči jiným, zatvrzelý proti „pánům“.* Ve chvíli, kdy vzplály u něho lítost, hněv a vztek, zajiškřilo se však jeho oko, zasípěl hlas, zaskřípaly zuby a vzpřímila se jeho sbrbená postava.



V letech 1882–1883, v čase kolem otevření Národního divadla, úřední praxe vyvodila důsledky ze stálých a oprávněných stížností na záplavu přibývajících společností a zabrzdlá udílení koncesí. Ale ještě před tím se dostala mezi kočovné soubory bez uvědomělého uměleckého programu společnost Josefa Muška, který jinak celá léta spravoval pod firmou Vojtěšky Prokopové.

Když v sedmdesátých letech viděl Muškovu partu v Jičíně K. V. Rais, byl mu mezi všedním členstvem jakousi bizarní zvláštností „starý Mušek“, otec ředitelův, *figurka po venkově známá; zestaralý, už brebtavý herec nosil cedule, čistil lampy a brávil neúměrně. Když se dal do zpěvu, nemělo to konce, obecenstvo už jen ze žertu tleskávalo a Mušek přidával slohu za slohou.*<sup>59</sup> Byl to známý nám již veterán Hynek Mušek, nar. v Praze 1811, který přešel do služeb Thalie od povolání zámečnického. Ve třicátých letech ho zapracoval v rytírně německý princípál Julius Prevor. V letech padesátých se stal pravou rukou Prokopovou, jeho hercem pro všecko, komikem a intrikánem přežilého vkusu. Od Prokopa odešel se svým nastávajícím zetěm Faltyssem. Na stará kolena si sám nakrátko opatřil koncesí. Dožil v Zlonicích 1894. Jeho manželka Vilemína zemřela z žalu téměř současně s ním; podle jiné ještě neuvěřitelnější verze<sup>60</sup> zesnula to (15. XI. 1894) Mimi Mušková, choť ředitele Josefa Muška, hořem nad ztrátou svého tchána.

V análech společnosti Josefa Muška<sup>61</sup> se našla i vznešenější období. Například na podzim 1881 byly o ní velmi dobré reference z Klatov, kde si zjednala úctu zdařilým provedením tragédie *Mazepa*, v níž obsadili hlavní role mladí herci tehdejší lepší venkovské třídy, Adolf Brázda a Jan Hurt.

Později, kdy už zapracovával i své dcery Otylii a Leokadii, zaměstnával Frýdu, M. Vintrovou (příští Bečvářovou), Vydru a jiné vyspívající moderní herce, s jejichž pomocí a s malým zpožděním snaživě doháněl průbojnější repertoár elitních společností. Hrál *Sudermanna (Čest)*, M. Nevěžina (*Drubá mladost*), z domácí problémové realistické tvorby např. Svobodovy *Směry života*. Žel, střídal program bez uvědomělého kursu.

Společnost stejně bezprofilnou vedl skromný a šetrný Jan Košner, dlouholetý člen Švandův, který po vzoru svého velkého

zaměstnavatele si udržoval v Plzni malou arénu, ne však déle než dva roky. V osmdesátých letech se kromě jeho choti Antonie uvádějí v jeho družině, prospívající spíše ve veselohrách, manželé Merhautovi, Kodetovi, Žákovští, Infeld, Krš, sl. Vychnerová, Čížková aj. V Jičíně 1883, ale pravděpodobněji již o něco dříve v Kolíně vystupovala mezi nimi jako naivka Marie Slatinská. To byl pseudonym, který si budoucí Hübnerová zvolila podle svého rodiště.

7

Ale všichni právě uvedení náčelníci venkovských společností ke konci sedmdesátých let ustupovali svým významem do pozadí za trojici ředitelů Švandu, Pokorného, Pištěka, kteří si se svými početnými a náročnými uměleckými kolektivy (v tomto směru je následovali i Budil, Chmelenský, Trnka a Lacina) činili nárok na větší města a v nich na výhodnější období a kteří střídavě obhospodařovali trojúhelník: pražské předměstí, Plzeň, Brno.

Z nich Jan Pištěk (1847–1907) přesunul těžiško svého podnikání spíše na operu, v níž časem znamenal tolik, nebo téměř tolik, co Švanda v odvětví činoherním. Vyšel ostatně ze Švandovy školy, kolem r. 1873 u něho zpíval lyrické tenorové partie (vytýkalo se mu však, že si na scéně počíná příliš pohodlně), a bylo pochopitelné, že když r. 1877 přistoupil k založení své rozvětvené a kvalitní společnosti,<sup>62</sup> vtiskl jí svým zájmem i pěveckým vzděláním především aspirace operní. Po Švandově (a Kramuelově) příkladu rozštěpil divadelní provoz na letní pobyt na pražských předměstských arénách a na kočovné výpravy na venkov, z nichž se vyvinuly stálé sezóny v Plzni a v Brně.

Po Kramuelovi renovoval v r. 1878 letní divadlo ve vinohradském Kravině a po třech letech je velkým nákladem znovu od základu přestavěl. (V r. 1892 přemístil svůj letní dům blíže k vinohradské vodárně, na roh Slezské ulice, jak to odpovídalo rozpínavosti města.)

Své rozmáchlé a neskromné schopnosti naznačil poprvé v le-

tech 1877–1878, kdy mu byla zadána zimní Plzeň, a rok od roku zvyšoval úroveň i cíle svého divadelního tělesa. Ze začátku tvořili jeho kádr příslušníci opery v čele s kapelníkem Jindř. Hartlem: Novák (režisér opery), Mareš, Stock, Blažek, Kokoška, R. Svoboda, Bartovský, Kriescheová, Ludíkarová a Vojanova přítelkyně Klára Schambergerová.

V činohře působili pod režisérským vedením Lierovým Šanda, Ryšavý, J. Poláček, Krš, K. Chvapil, K. Stocký, pí Lierová, Ryšavá, Poláčková, Křepelová, ředitelova sestra Marie Pištěková.

Pro arénu v Kravině určil<sup>63</sup> ihned tři režiséry: vedle Liera ještě Budíla a Šípka. K lesku činohry měla přispívat svým přitažlivým a okouzlejícím talentem Ludovika Rottová. Pro operu objevil Viléma Heše. Nezdá se, že by byl Pištěk hned od začátku očekával stejně vypjatý umělecký prospěch od Vojana, kterého získal již předtím pro chrudimskou štaci (od prosince 1878 do března 1879). Ačkoli Vojan dostal už v roce 1880 titulní roli ve Fričově *Ivanu Mazepovi*, byly mu nadále svěřovány úlohy nepoměrně podřadnější než Budilovi nebo Šípkovi. Také časopisecká kritika<sup>64</sup> ho přijímala se zaujetím jen zřídka věcnějším, než byly všeobecné uznalé fráze. Tak bylo o jeho Beránkovi v *Jedenáctém přikázání* jen řečeno, že měl poněkud mladou masku, a jinak byl jeho výkon bezvadný. Sklízel bez bližšího odůvodnění a rozboru chválu v tuctových úlohách... ale jak je hrál? K rekonstrukci začáteční práce Vojanovy jsou v soudobém divadelním tisku jen nic neříkající všeobecné charakteristiky. Jan Bor v knize *Eduard Vojan sice připjal na toto bezdokladové Vojanovo období celý spirálový výklad, že výkony jeho postrádaly sice pevných povahových konstrukcí jsouce vniterně ploché, jeho umění nerodilo se v okamžiku affektu, jsouc posud rušivě affektováno, – avšak přec již jeho interpretace bývala prozařována záblesky, jimiž bylo lze tušiti budoucí krásu jeho snů a skvělou plastiku vyjadřovacích složek*; ale tuto slavnostně vznícenou pasáž by bylo možno odkázat do patřičných mezi lapidární věcnou otázkou, jak to učinil Otakar Theer: *U čerta, kterak to ví?*<sup>65</sup>

Budil se ze začátku pohyboval nejlépe v rolích bonvivantů (se svým světácky hrčivým r), jinak byl jeho obor ještě neustá-

lený. Ale brzy dostal v Brně příležitost vyprávět od úlohy k úloze na velkých úkolech Shakespearových. Šípek<sup>66</sup> se v některých komických typech (jako Bartoloměj Pecka v *Jedenáctém přikázání*, Vocílka ve *Strakonickém dudáku*, Jiřík v *Jiříkově vidění*, ale dělal i Vaška v *Prodané nevěstě*), údajně vyrovnal Mošnovi a přitom uplatňoval pojetí v mnohém směru nové. Byl asi nejprazštější herec, jakého jsme měli. Karel Lier prokázal svou individualitu v nejlepším slova smyslu v titulní roli aktovky *Beethovenova píseň*, kdy byl vyvoláván při otevřené scéně: jeho výkřik: *Jsem bluhý!* měl silný tragický odstín. Ludovika Rottová<sup>67</sup> zářila v charakterech sentimentálních a naivních a vynikala v nich prostotou a citem. Byla prý nejlepší Cypriennou, jakou kdy Praha viděla.

V letech 1879–1881 si Pištěk při své vinohradské aréně najímal po tři podzimní sezóny i besední divadlo v Brně. V létě před třetí sezónou (1881) Pištěka opustili Vojan se Šípkem, odešli k Pokornému. Přesto však byl Pištěkův soubor stále ještě vedle Švandova nejlepší. Byl složen ze členů, kteří přistupovali k divadelní práci s opravdovou snahou a s přesvědčivým nadáním.

V činohře byl vůdčí postavou Budil, nyní téměř bez konkurence. Vykreslil výraznou postavu Othella (i když v závěrečných výjevech trochu sentimentálně), ve všech alurách vyrovnaný a prostudovaný charakter krále Leara: v proslulé scéně na mořském břehu a při shledání s Kordelií dosáhl prý účinného přímo úchvatného. Stejně suverenně hrál Egmonta. Lier byl ve svém živlu ve veselohrách, hlavně Bozděchových, ale upoutal mj. i zajímavým sarkastickým pojetím Jaga.

L. Rottová se stala každým svým jednotlivým, nevšedně vypracovaným výkonem miláčkem Brna. Její líbezný zjev, příjemný zvuký hlas dovedl našet diváka *ve sladkém šveholení lásky i v rozmarném laškování, jakož i uchvátit jej prudkými výbuchy bolu, vášně, odvahy a energie*.<sup>68</sup> V jejím repertoáru byla Magelona, Monika, Cyprienna, Desdemona, Kordelie, Viola, Jana Eyrová, Klárka (z *Egmonta*), Anežka de Champrosee (*Z doby kotillonů*), celý ten mnohotvárný průvod velkých ženských osudů, jež v Národním divadle většinou zpodobovala Sklenářová-Malá. Doménou pí Lierové byl obor salonní, M.

Ryšavá byla bez konkurence ve zralých starších úlohách, pí Poláčková okouzlovala v rozmarných povahách. Její manžel, komik nevyčerpatelného humoru snižoval své výkony jistou jednotvárností v mimice a v gestech. Manželům Hallovým vadily hlasové nedostatky; Halla přepínal hlas do sípavé nesrozumitelnosti, Hallová mluvila špatně modulovatelným hlasem. Sličná Marie Čermáková někdy připomínala svou slavnější sestru Josefínu, i když se snažila o samostatnou invenci. Marie Pištěčková ještě potřebovala pokročit ve studiu mimiky.

V opeře začal dominovat basista Heš. Jeho nejlepším partem byl Kecal, vytvořený v souladu výrazného zpěvu se stejně výraznou hrou: předpovídala se mu velká budoucnost. Ve *Faustu a Markétě* zpíval Mefista, v *Hubičce* Palouckého, v *studni Janka*, v *Romeovi a Julii Lorenza*, ve *Veselých ženách windsorských* Falstaffa. Když byl Heš 1. listopadu 1882 z Jičína, kde společnost právě meškala, povolán k Zemskému divadlu, angažoval Pištěk jeho sestru Julii Hešovou. Mladá umělkyně půvabného zjevu a živé letory, žačka Pivodova, doplnila Pištěkův operní soubor svým krásným objemným sopránem.

Primadonou společnosti byla Anna Součková, rovněž vzdělaná ve škole Pivodově, členka koncertní společnosti barona Derwiesy;<sup>69</sup> působila do r. 1880 v Nizze a Luganu. U Pištěka Anna Součková záhy vynikla sympatickým sopránem ve všech polohách vyrovnaným, bezvadnou intonací a vokalizací, i když ještě potřebovala tříbit svůj herecký výraz. Rychlost, s níž Součková rozhojňovala svůj repertoár, byla úžasná. *Ohebnost a hbitost hlasu jest ve všech tvarech koloraturních, stupnicích a arpeggiích znamenita a vždy bezvadna; trilek bravý a příjemný.*<sup>70</sup> Součková okouzlovala ušlechtilým zjevem jako Vendulka (v *Hubičce*), Eleonora (*Troubadour*), Julie (*Romeo a Julie*), Markétka (*Faust a Markétka*), Violetta (*Traviata*), lady Harietta (*Marta*), paní Brodská (*Veselé ženy windsorské*).

Tenorové úkoly obstarával jednak sám ředitel (líbil se jeho Vašek z *Prodané*, i když značně zkarikovaný, operou jeho srdce však byl *Fra Diavolo*), jednak J. Dvořák (Jeník z *Prodané*, Romeo), barytonové party podával Masopust (Valentin ve *Faustu a Markétce*, ale hlavně skvěle intonovaný Brodský ve *Veselých ženách windsorských*). Stocký měl zapotřebí větší

rozmanitost v charakterizaci postav. Pí Dvořáková a Chvapllová byly altistky zvučného a příjemného hlasu; vedle nich operní mládí společnosti reprezentovala svěžím a křehkým zjevem, zpěvem i hrou sl. Schambergerová a sl. Knittlová, která si hned prvním vystoupením v Barče z *Hubičky* získala hlediště hlasem znamenitě cvičeným.

Co se právem mohlo zazlívát Pištěkovi, bylo podstatné: že v rozletu za iluzí světovosti měřil krátkým loktem tvorbě domácí, ať už operní, nebo činoherní. V národnostně zvlášť citlivém prostředí Brna při třetí sezóně už mu to neprošlo bez výtky a jak by ne: od 15. září do 24. listopadu 1881 měl podle *Divadelních listů* na repertoáru 6 oper cizích a 3 české; 9 domácích činohr, 17 německých, 11 dalších jinojazyčných, z toho ani jeden kus slovenský.

Jako by si to sám kajícím uvědomil, uskutečnil hned na začátku roku 1882 na své nejbližší štaci, v divadelně vyspělé Chrudimi (než se přestěhoval do Ml. Boleslavi), v této kolébce českého kočovnictví, velký čin venkovské Thalie: premiéru Bendlova *Starého ženicha*. Teprve potom následovalo provedení v Národním divadle 7. prosince 1883.<sup>71</sup> První reprizu dirigoval u Pištěka sám skladatel – vzácný zjev v letopisech cestujících společností; pro Pištěka to bylo vyznamenání!

K tomuto památnému venkovskému provedení *Starého ženicha* se váže zajímavý Bendlův dopis neoznačenému adresátu, datovaný v Chrudimi 5. IX. 1882 a chovaný v rukopisných sbírkách divadelního oddělení Národního muzea.<sup>72</sup>

... Již v zimě když jsem *Starého ženicha* (kvůli mým přátelům) v Chrudimi provozovati nechal – dělaly se mi výčitky, že jsem operu tu dříve v Česk. divadle provozovati nenechal. A dosud se na mne správa divadelní nemálo horší, že jim operu dáti nechci. Mne se však doba nezdá býti příznivá – a proto odkládám provozování na dobu pozdější.

Odpusťte tedy (ačkoliv mne Vaše nabídnutí velice lichotí), že prozatím operu tu nechci rozšířiti pokud nepřijde doba kdy se na česk. pražsk. jevišti provozovat bude.

Můžete arcit namítat, že Pištěk ji sem tam provozuje. Je pravda, ale nemohl jsem mu to odříci když si s provozováním v Chrudimi tolik práce dal – by ji ještě jinde nezužítkoval ...

Do závěrečné fáze plodného období několika předních kočovných společností, zvláště Švandovy a Pištěkovy (ale okrajově se této velké soutěže zúčastnil i Kramuele plzeňským působením v letech 1875–1876), zasáhl účinně třemi sezónami v západočeské metropoli také František Pokorný. Když se Švanda, unavený obtížným burcováním plzeňského divadelního publika na začátku osmdesátých let soustředil na scénu smíchovskou a Pištěk dával přednost Brnu, rozhodl se Pokorný, že s nimi změří síly v právovárečném městě, počínaje podzimem 1881. Na začátku téhož roku provedl generální zkoušku svých podnikatelských možností na dlouhé stagioně v Jindřichově Hradci.

Měl na své straně starý dobrý umělecký kredit nejen jako kultivovaný herec, ale i jako osvědčený učitel divadelních talentů. Jeho slabina byla ve zpěvohře: dvojnásob pak byla jeho chudě vybavená opereta v nevýhodě, měla-li hrát na plzeňském městském jevišti, z něhož ještě nevyvanulo ovzduší velkých operních večerů Švandových.

Protože byl hudební neodborník, měl také potíže s volbou spolehlivého kapelníka. Ukazovalo se, že jeho mladý dirigent Foerster<sup>23</sup> je sice dobrý hudebník, ale pro pult plzeňského divadelního orchestru nestačí. V prosinci 1881 uprchl a dirigování převzal Josef Čermák, známý od Zöllnerů svou nestálostí. V nastalých rozháraných poměrech, které hrozily zdiskreditovat chatrnou Pokorného operetu, nastoupil pak jako kapelník Josef Prax a po něm svědomitý a nadaný dirigent Antonín Petzold.

Činohra neobyčejně získala dvěma příchozími od Pištěků, Vojanem a Šípkem, z nichž druhý se stal režisérem. Oba spolu s Pokorným a Houdkem tvořili čtyřlístek hereckých kapacit společnosti.

Co se Vojana týče, sloužil u Pokorného již jednou přede dvěma třemi roky (1878–1879): tehdy po odchodu od Kramuela vyhledal pohostinné ovzduší společnosti Pokorného s mladičkou svou láskou Marií Pospíšilovou za krátké kočovnické předehry jejího strmého uměleckého rozletu. Pro Vojana to nebyla zastávka příznivá. Krutý zážitek brzkého rozchodu s Pospíšilovou

nemohlo vyvážit plodné přátelství s Pravoslavem Řadou, ani nenápadná výchovná praxe Pokorného. Proč se tedy roku 1881 k Pokornému znovu vrátil? Zřejmě proto, že umělecké i lidské hodnoty Pokorného přece jen byly nejlepší ze všech soudobých principálů – s výjimkou Pavla Švandy, k němuž najde Vojan cestu až o několik let později.

Nyní před plzeňskou sezónou byl tedy Vojan zas mezi lidmi Pokorného. Místní *Plzeňské noviny* již 20. října 1881 pospíšily pozdravit Vojana jako ideálního hrdinného milovníka, obdařeného *Apollovou postavou, plnou elegance a pružnosti, velice příjemným, zvučným a jemným orgánem, schopným nejbarvitější modulace a hluboce pročitěnou brou, mající ráz svědomitého studia*. Co však s takovou sérií komplimentů? Měl Vojan vůbec snahu být hrdinným milovníkem? Blížil se třicátce, věku zralosti, měl už jasnou představu o vyšším určení herecké tvorby. Jeho suchý, příkrý intelekt byl štván ctižádostí a překážkami. Jeho postavení ve společnosti Pokorného se zdálo být jen těžko řešitelné. Jako ho u Kramuela zastíňoval Paclt a u Pištěka Budil, a Vojan nenacházel příležitost projevit formát svého nadání, tak nyní u Pokorného mu odčerpával velké role ředitel sám a v některém případě i Houděk. S oborem Šípkovým se Vojanova práce příliš nekřížila. Šípka celá jeho povaha, plná pružnosti, rozmaru a vtípu, provázená zdravým jadtým hlasem a výraznou tváří, předurčovala ke komickému programu. Jeho Mefista a Jaga musíme hodnotit jako experiment. Také Houdka zaváděla zkušená a nikoli bezduchá rutina stejně k veseloherním charakterům, jako k vzosným partům tragickým. Ale Pokorný si přivlastňoval ve svém osvědčeném zaujetí pro klasické drama právě role, na kterých Vojan mohl kontrolovat svůj růst nejlépe; Pokorný se zaskvěl jako Hamlet, zatímco se Vojan musel spokojit rolí předáka herecké tlupy, Pokorný si ponechal Othella, kdežto na Vojana zbyl Cassius.

Už v té době, před první Pokorného plzeňskou sezónou 1881 až 1882 a při ní, mluvilo se o Vojanovi jako o perle společnosti a miláčku obecenstva: každý jeho jevištní výkon – a vystupoval i v operetě – je proveden pečlivě a svědomitě. Avšak probíráme-li se celými desítkami jeho úložek i úloh v jepicovitých i závažnějších kusech francouzské i německé, většinou salonně

společenské dramatiky (výjimku činily ukázky polské a španělské tvorby: *Příbuzní* od Baľuckého a *Donna Diana* od Moreta), nedovíme se o nich z *Divadelních listů* nic podstatnějšího, než že je vypracoval „dovedně“, „snaživě“, „chvalně“, „se vši elegancí“, „správně“, „se skromností“. Zajímavá výtka se týká jen role Jaromíra Sokolova v Jeřábkově *Synu člověka*: že ji pojal příliš pateticky.

Lze soudit, že z všehochuti plzeňského repertoáru, který se proti dřívějšímu divadelnímu programu Pokorného z polovice šedesátých let značně znivelizoval, měly přesto některé role Vojanovy svou výraznou platnost: Pietro v Suppéově operetě *Boccaccio*, Otto z Losů v Kolárově *Mageloně*, Rosenkranz v Klap-pově veselohře *Rosenkranz a Guildenstern*, Osip v dramatu *Daniševí* od P. Něvského (pseud. Al. Dumasa), Račický v Kraj-níkově *Robáci z Dubé*, Tholosan v Sardouově komedii *Mnobo přátel naše škoda*, Nourvady v Dumasově *Princezně bagdáské*, Petruccio ve *Zkrocení zlé ženy*, Blahoslav ve Wilbrandtových *Malířích*, Percival v Halmově *Griseldě*, Rupert v Dumasově *Ženě Klaudivově*, Satori ve *Frou-Frou* od Meilhaca a Halévyho, Armand v *Dámě s kameliemi*, Beneš v *Našich ženách* od Mosera a Schönthana, Ctibor v Šubertově *Petru Vokovi z Rožmberka*, Rainer v Kolárových *Mravencích*, Essex v *Hraběti Essexovi* od H. Laubeho, František ve hře *Fromont junior a Risler senior* od Daudeta a Belota aj. Ke konci roku 1882 vystoupila v Plzni pohostinsky v Cyprienně Marie Pospíšilová, osudná kdysi družka Vojanova hereckého mládí a Vojan hrál roli jejího manžela: bylo to mistrovské duo dvou skutečných umělců.

O něco pozornější, kromě věrných Plzeňských novin, bylo k Vojanovi zpravodajství z moravského venkova, kudy vedla Pokorného cesta mezi první a druhou plzeňskou sezónou v roce 1882. Vojan tu byl jmenován na prvním místě jako nejdovednější člen společnosti. V titulní roli *Josefa Kajetána Tyla* a *Ohnetova Sergeje Panina*, v roli Vítka z *Probuzenců*, pseudo-Lamberta z Jeřábkovy *Veselobry*, zedníka Coupeaua ze *Zabíjaka* se vyzdvihovalo jeho výborné pochopení úlohy, nevšední talent, důkladné studium – hodnoty, které ho opravňují ke skvělé dráze.

Ostatní Pokorného personál tvořili jedinci bez velkých perspektiv – až na Jana Vávru, který tu krátce zazářil svým mladistvým nadáním. Měli spolehlivý kočovnický standard, byli známí i od jiných společností, jak léta střídali své zaměstnavatele. Vážná dvojice manželů Houdkových, z nichž paní hrála vytříbeně matky nejrůznějších povahových odstínů a společenských vrstev, ať šlo o venkovskou ženu nebo o hrdou aristokratku či bodrou měštku. První milovník Jan Janovský, sebevědomý ve vystupování, ne však právě šťastný v polohách, kde se vyžaduje stupňování psychologických přechodů jak mimikou, tak hlasem. Druhého milovníka představoval Ferdinand Kaňkovský, vytvářející své postavy jistými a ušlechtilými tahy. Myslivým zpodobovatelem povahových drobnokreseb byl František Kudláček. Dále tu byl snaživý komik Jan Zelenka, Javorčák, vhodný pro úlohy starších pánů, Světelský, nadaný pro obor naivní, hrdinný milovník T. Kratochvíl.

V dámském souboru převažovalo mládí. Antonie Müllerová, jež hrála tak odlišné typy pako Magelonu nebo Katušku (ze *Zkrocení zlé ženy*), měla příjemný elegantní zjev, plný, melodický hlas, živou a odůvodněnou mimiku dobrého dramatického školení. Jen v deklamaci byla ještě nevyrovnaná. Třpytné role, díblíky a veselé naivky předváděla sl. Skálová; tak hrála i Cyprienu: chvíli jako rozpustilé děvče, chvíli jako dámičku a opět jako přihlouplou naivku – chybělo asi pojetí role jako celku. Hermína Kynastová převzala obor sentimentálních a tragických milovnic, Markětku (z *Fausta*), Katinku heilbronnskou, Griseldu; byla poněkud strnulá v hereckém projevu a tvrdě monotonní v dikci, vynikala *vždy trefným přízvukováním důležitých momentů v chodu myšlenkovém*.<sup>74</sup> První milovnice zastávala B. Pospíšilová, herečka ztepilé postavy, ale stereotypního jevištního pohybu a nepřírozeného výrazu tváře. Temperamentní Anna Nechvílová (zaslíbená J. Zelenkovi), mladý všeuměl z frašky i činohry, ale svým živým přednesem a zvukným hlasem jako stvořená především pro operetu, zpívala s velkým úspěchem velkovodkyni z Gerolštejnu, Fatinicu a podobné role. Do operety rovněž svěže zapadala sl. Havlíková krásným vyškoleným hláskem, distinguovaným zjevem a uhlazenou hrou. Pod ochranou své matky se uplatňovala v hravých

dívčích povahách v komedii i ve zpěvohře mladistvá Zdeňka Biedermannová. V *Boccacciovi* se připomíná (1881) konečně i sl. Rufferová. Tolik dívčího dorostu pohromadě už neuvidí Plzeň na jevišti, dokud tam nezačne s operetou Budil.

Když v r. 1882 kladl Pokorný základy k opernímu provozu, v němž nikdy nedostihl ani Švandu, ani Pištěka, byla mu platnou silou majitelka zvučného orgánu M. Frydlová a žačka Pivodova A. Gerlická. Tenorové partie zastávali F. Trnka, zpěvák hrdinného výrazu, ale neohebné hry, a Karel Brož, ještě nekultivovaný naturalista. Antonín Hlaváček, ač začátečník, byl schopen v barytonových úkolech dobře školených pěveckých odstínů.

Po první plzeňské sezóně se mohlo Pokornému snad vytýkat, že měl vést ansámbl pevnější rukou. Časem se mu mimoto vymekl i program do laciné prostřednosti. *Mnohé oprávněné naděje se nesplnily.*<sup>75</sup> Na jeho omluvu však musíme uvést, že převzal divadlo ne zcela připravené. Ale získal zkušenost: že nerozhodná služba dvěma pánům, činohře a zpěvohře, k ničemu nevedla, že by bývala byla lepší dobře vypravená činohra, než zpěvohra provedená jen prostředně.

V mezidobí mezi zimními sezónami si Pokorný osvěžoval trpké zážitky kočovnické (v roce 1882 okružní cestou po velkých městech moravských, Přerově, Kroměříži, Ostravě, Prostějově) – také on v praxi pocítil životní problém reprezentačních společností: problém letního provozu. Ukazovalo se, že stále zimní sezóny v Plzni a v Brně byl danajský dar; stoupající náročnost publika velkých měst vyžadovala nejen rozsáhlé prvotřídní těleso činoherní, ale také vyspělou operu; letní využitkování vysokých udržovacích nákladů na rozsáhlou společnost, 100–150 zl denně, předpokládalo ještě arénu, jakou měl Švanda i Pištěk, jinak se těžkopádný podnik kočováním zakrvácel, zvláště při nepatrném počtu větších venkovských měst, která by mimořádně početnou společnost užívala. (Myšlenka sdružených měst, na kterou se bude hledět jako na spásu, je ještě hudbou budoucnosti.)

Pokorný vydržel toto vypětí jen tři sezóny.



13. Eduard Vojan a Bohumil Sodoma



Ne tak ochotníci. Právě při této slavnosti, na níž kráčelo šest set zástupců ochotnických spolků ze všech končin království, zorganizovali se pod vedením Hálkovým v Divadelní jednotu. Zatím osmnáct kočovných společností v slavnostních dnech nabízelo svůj repertoár venkovu, pokud zůstal doma, aby nepřišlo o hladové sousto.

Tím vším není řečeno, že by se byly kočovné družiny vlasteneckému povědomí zpronevěřily nadobro. Nemáme bližší zprávy, jakou účastí doprovázely další aktivní události veřejného života, třeba v době „táborů“. Jisté je, že např. Pokorný pořádal 2. března 1882 v Plzni představení (*Příbuzní* od polského dramatika Bałuckého) na oslavu znovuzřízení české univerzity. Jisté je, že lepší společnosti kladly nad programatické vlastenectví uvědomělé úsilí o uměleckou obrodu a souvislost se světovými tvůrčími proudy. Balancující tuctové společnosti nedosahovaly míry ani v tom, ani v onom. Dochází tu tedy vnitřně i vnějšně k tak příkrým protikladům, např. mezi Švandou a Kozlanským, jaké zdaleka nebyvaly mezi Prokopem a Krämerem.

Zajímavým novým zjevem u venkovských společností tohoto období se stává kombinace kočovného provozu se stálými letními arénami v Praze a se stálými sezónami v Plzni a v Brně. Trojúhelníku zmíněných divadelních ohnisek, kterých se zmocnili venkovští podnikatelé, odpovídal počet tří vrcholivých společností, střídavě obhajujících ony ovládnuté pozice, Švandovy, Pokorného a Pištěkovy. Jejich předchůdkyní byla Kramuelova společnost, jejich pokračovatelkou bude hlavně společnost Budilova.

Data k půdorysu uvedených divadelních událostí:

1868 odevzdání městského divadla plzeňského do výhradního českého provozu.

1868 Kramuele otevřel arénu v Kravíně.

1869 Švanda otevřel arénu v Pštrosce.

1871 Švanda postavil první arénu na Smíchově, u „Eggenberku“.

1872 Hof zřídil arénu na Komotovce.

1873 Švanda zbudoval první arénu v Plzni.

1874 E. Zöllnerová zahájila divadelní provoz v dostavěném Besedním domě v Brně.

1878 Pištěk zrenovoval arénu v Kravíně.

1881 Švanda založil divadlo „U Libuše“ (nyní Realistické divadlo Z. Nejedlého) na Smíchově.

1884 otevření prozatímního Národního divadla v Brně.

Chronickou krizí návštěv, úpadkem divadelní konjunktury se ztěžovala důležitá funkce společností: zprostředkovat venkovu repertoár vedoucího pražského divadla. Ale to nebylo právě neštěstí v letech, kdy v Prozatímním vládla opereta. Až na Švandu, který měl zásadní ctizádost postupovat samostatně podle uvědomělého svého uměleckého plánu, menší společnosti se přičiňovaly v mezích svých možností zrcadlit dramaturgický program Prozatímního divadla. A ten je nemohl, hlavně v sedmdesátých letech, příliš pozvednout.

Jak v časech Prokopových převládaly na putovních jevištích tzv. obrazy ze života a frašky vídeňského vkusu, tak v tomto druhém období po vzoru zemské scény dochází k inflaci fabrikátů pařížských, frašky, konverzačky a salónní společenské hry. Přitom nedostatečná pozornost k domácím dramatikům byla společná oběma obdobím. Arbes podrobil repertoárovou politiku zemského (Prozatímního) divadla v polovině sedmdesátých let, která měla být venkovským kočovníkům vzorem, jedovaté kritice, doložené křiklavými čísly. *Všem českým spisovatelům dohromady nebyla na jediném českém divadle dopřána ani polovina těch večerů, které zaujal sám jediný Sardou: on měl jich 23, všichni čeští spisovatelé dohromady pouze 10,* píše Arbes v článku o Maýrovi.<sup>76</sup> Podobně vyčísluje, že všem českým skladatelům dohromady se dostalo toliko poloviny těch večerů, kolik jich ovládl sám jediný operetní Lecocq – 21:11.

Nespornou posilou pro cestující divadelní podnikatele byla přímo demonstrativní, často proti oficiální pražské scéně vyhrocená podpora zasloužilých společností prvním závažným divadelním časopisem, *Divadelními listy*. Tato přízeň bude pokračovat v Ladeckého *České Thalii*, kde Švandu budou povzbudivě sledovat i přední moderní kritikové, Josef Merhaut a Vilém Mrštík, moravští rytíři kritického realismu.



Tisk by byl živě uvítal, stejně jako tomu bylo r. 1868 při prvním pokusu o organizaci českého ochotnictva, stavovské sesdružení herců z povolání jako první krok k obrodě sociálních a uměleckých poměrů u divadel. Ale organizační neuvědomělost profesionálních zaměstnanců Thalie trvala stále ještě až do r. 1885, kdy konečně došlo k založení Ústřední jednoty českého herectva a k povolání vynikajícího podnětného divadelníka Vojty Slukova do jejího čela.

Situaci, která posléze vedla k tomuto kroku, vyliční celé série stížností a nápravných návrhů, většinou plochých a zjednodušujících, otiskovaných v divadelních časopisech té doby. Ale v rukopisných sbírkách divadelního oddělení Národního muzea možno nalézt dokument<sup>77</sup> nad jiné cenný, hlas vážného a zkušeného divadelního praktika, který vykládá krizi kočovnictví tak zhuštěným a ujasněným odůvodněním, že vydá za přemnohý potištěný papír na toto téma. Je to dopis ředitele Fr. Pokorného neoznačenému adresátu z okruhu připravovatelů Ústřední jednoty českého herectva (snad Janu Hurtovi), datovaný v Kladně 17. VII. 1885.

#### *Ctěný pane!*

*Nevím sice co, a jaké instituce zamýšlíte zavést, aby jste venkovskému divadlu resp. členstvu pomohli k lepší existenci, ale myslím, že to sotva dokážete, poněvadž venkovské divadlo opravdu je vydáno v šanc vybladovění, jak se nedávno vynikající jeden člen Nár. divadla veřejně vyjádřil. „Vykonalí jsme svou práci, a mužem jít“ – poblíž se nyní na nás tak, jako na zbytečné, opotřebované nářadí v hospodářství – společnost česká považuje nás za pariové! A proč to tak daleko došlo? Příčin jest více: V první řadě nesčíslné spolky ochot. spatřují v nás nebezpečnou konkurenci, ač by právě oni neměli být výdělkářskými. Mimo to spolkový zákon, který dovoluje každému spolku vydělávat divadlem, tak že v mnohém městě jsou 2 – 3 ochot. divadla, a třetina obyvatelstva jest takzvaným takybercem, a hraje komedii – jsme již brzy národem komediantů.*

*Za druhé jest i cest. společností mnoho, tak že některé z nich nemajíce dostatek členů, seberou vše, co se k tomu chce dát, tuláka, zabáleče, člověka bez veškerého liter. vzdělání – a tím*

*roste divadelní proletariát, který škodí pověsti divadla kočujícího. Mimo to brajou ještě naše dvě největší společnosti Pražské, pana Švandy a pana Pištěka, výletně na 8 mil kolem Prahy tedy duplo; a tak je vlastně na venku ještě o dvě společnosti více. Za tou příčinou měla by se podat na Vysoké místodržitelství žádost, aby se to zamezilo, an to škodí. Aneb jeli to dovoleno, na jednu koncessy brát na dvou třech místech, pak se mužou zduplovat všecky společnostě, a bude tomu dříve konec!*

*Třetí příčina jsou divadelní vlaky, a co se nimi docílí? Pramálo! Největší zisk z nich mají dráhy – a ten který obchod Pražský – ale divadlo pouze tu větší návštěvu, kterou by Praha, co hlavní město Království Českého měla přirozeným způsobem sama poskytovat, ale pakli mají pouze divad. vlaky Velké národní divadlo udržet, jak to bude as, až tito během času ochábnou, neb zcela přestanou?! A tyto vlaky vychovaly nám i na venku blazeované obecenstvo, poněvadž Národní přestalo již být – anebo nikdy ani nebylo pravým divadlem pro národ, kde by se štechtil jeho cit a jeho mrav. Jeť to dům pro splenditně vybavené kaviárové věci, lebtající mysl, vid a sluch. Prostěmu našemu lidu podává se tu zdrava přepepřená, a po ní nemůže mu ovšem chutnat jednoduchá strava venkovská. Vidili v Praze Lobengrina, chce jej mít na venkovském divadle též – a stalo se mi, že jeden bodrý občan se mne tázal, dávámli také Afričánku, to že je pěkný kus, to že viděl v Praze, když tam byl s vlakem div. a to že by mi také udělalo dům! Kam to dospějem? Až budeme na tom nejvyšším bodu, jak půjdeme dolů!*

*Konečné zlo pro venk. divadlo jsou pošt. spořitelny. Dříve si lid popřál aspoň ten šesták do divadla – ale nyní je obrácí na vše strany než jej vydá, poněvadž si zaň může koupit dvě pětikrejcarové marky a přilepit na úsporní lístek. Pobled na výkazy pošt. spoř. naplní nás úžasem, kolik milionu si p. Dunajevsky vypůjčuje na nepatrné úroky od nejvice chudého! Jeť sice spořivost krásná ctnost, ale pravou úsporou má být pouze ona, kterou ukládáme po výdajích na nutné potřeby, a že divadlo jest nutnou potřebou každému národu, který chce slouiti vzdělaným, to nebude tuším žádný rozumný člověk popírat.*

*A konečně požadavky venkovského obecnstva rostou tou měrou, že jim vyhovět nemožno, tím méně, an ceny jsou tytéž jako před 30 lety. A proto myslím, že sotva bude lze úpadek venk. divadel zamezit.*

*S úctou*

*Fr. Pokorný.*

## OD ŠVANDY K BUDILOVI

### I

Redaktor Václav Hübner, manžel herečky, napsal v *České Tbalii* 1887 o vynikajícím dramatickém umělci své doby Jindřichu Vilhelmovi: *Nyní si zřídí Vilhelm hostinec v Plzni. Jest úplně při síle a svěží, bojí se však, že nadejdou hereckým společenstvem nyní horší časy než byly, a proto rád by aspoň zbytek života zažil v klidu a bezpečí, že bude mít aspoň co jísti.*

Nemůže být výmluvnější ilustrace k situaci pozdních let osmdesátých, kdy se pocituje vleklá únava z příliš početných a příliš špatných divadel. Tato nálada se stupňuje rok od roku, může-li se ještě stupňovat. Hlášení z měst i z venkova v letech 1887–1888 zní souhlasně: návštěva slabá.

V tom čase se připravují oslnivé kulturně hospodářské akce. Je doba velkých výstav: vídeňské 1892, chicagské 1893, pražské národopisné 1895. K nim se připojuje výstava architektury a inženýrství, která v roce 1898 rovněž v Praze dokumentuje vyspělou technickou fasádu století. V ovzduší doby žijí rozhodná vnější vítězství českých divadel. Národního divadla na mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni, českých kočovných společností v Uhrách, v Dalmácii, ve Spojených státech. Ale tyto vznosné fanfáry splývají doma s pohřebním maršem menších putovních družin.

Jejich obraz se podstatně nezměnil v setrvalém úpadkovém kursu od konce sedmdesátých let. Jen jejich neblahý stav vystoupil více na světlo, neboť se jím začínal soustavněji zabývat tisk.

Ústřední jednota českého herectva ještě nemohla projevit rozhodnější vliv na změnu poměrů, neboť ještě nebyl divadelní zákon, který by podepřel její autoritu příkazem povinného členství. V roce 1890 Jednota sice vypracovala souběžně s rakouskou hereckou organizací jakousi návrhovou osnovu hereckého zá-

kona, jejíhož materiálu použil i poslanec dr. Pattay v interpelaci ve vídeňském parlamentě, ale nic víc se nestalo. Nadále se tedy pole působnosti Ústřední jednoty vyčerpávalo spíše jen charitativně: zajišťovalo příslušníky v nemoci a v invaliditě; pomáhala tak říkajíc na periférii zákona o úrazovém pojištění z r. 1894. Toto pojištění bylo ovšem pro členy cestujících společností nepovinné a tedy málo účinné. (Zákon o penzijním pojištění přišel až roku 1909).

Vztah herců k Ústřední jednotě, zvláště mladších, dobrodružnějších a hubeně honorovaných vrstev, byl od začátku značně netečný, už patrně z odporu k členským příspěvkům. Ještě v roce 1902 zachycovala Ústřední jednota ve svých řadách stěží 300 jednotlivců z osmistové armády divadelního lidu. Úkaz tím trapnější, čím uvědoměleji usilovaly jiné stavy o organizační zpevnění svých pozic v soudobé společnosti.

V Německu byli divadelníci napřed: jednak povinným organizováním v Herecké jednotě, jednak stejně prospěšným systémem agentur zprostředkovávajících angažmá. V Čechách pracoval podobnou agenturu dramatik Václav Štech, ale bez praktické odezvy.

O hmotné situaci českého venkovského herectva chybí, žel, jakékoli statistické údaje; místo nich je nutno obtížně shledávat roztržštěné doklady v troskách dochovaných ředitelských archívů nebo v hereckých pamětech. Schema situace kočovného herectva kolem roku 1902 nejobširněji a s jistým rysem sebevědomě znaleckého zasvěcení vypracoval Jaroslav Hanuš v seriálu *O sociálních poměrech českého herectva*, otiskovaném na pokračování ve druhém ročníku *Kavkova Divadla*.

Hanuš vychází ze současného počtu třicetipětí společností a třídí je do tří skupin. Do nejnižší, jíž oprávněně věnuje největší pozornost, zahrnuje 14 společností, jejichž osazenstvo kolísá mezi čtyřmi až deseti členy. Střední skupinu odhaduje na 11 společností s počtem členstva od jedenácti do patnácti duší. Do vrchní skupiny zařazuje 10 společností šestnácti až třicetičlenných.<sup>1</sup> Celou tu hierarchii vyznačuje společná vlastnost: neobvyčejná fluktuace. Hanuš počítá, že 50 % všeho venkovského herectva mění své zaměstnavatele nejméně jednou ročně, 75 % nejméně jednou za tři roky.

Co se platů týče, u outsiderů nejnižší skupiny tvořily příjem většinou nepravidelné denní „díly“ z toho, co zbylo z vybraného vstupného po odpočtu ředitelových výloh – ovšem bez kontroly herců. Takový díl, převedeme-li zlatky a krejčary na koruny a haléře, vyšel ve všední den na 20–60 haléřů, v neděli na 1–2 koruny. Měsíčně to vyneslo začátečníkovi asi 30 K, staršímu herci 40–50 K, řediteli 80–100 K. U společností obou elitnějších skupin měsíční gáže činila začátečníkovi 40 K, svobodnému staršímu herci 40–100 K, manželské dvojici 110–160 K. Občasné benefice, jež byly vlastně součástí platu, zvyšovaly hercův příjem o 10–25 %, měly však svůj stín v ponižujícím osobním zvaní a často i ve volbě výnosného kasovního kusu místo hry, v níž by beneficiant mohl prokázat svou uměleckou výši.<sup>2</sup> O čistý zisk své benefice se herec dělil s ředitelem zpravidla na polovic.

Hercovo vydání na stravu – a teprve ono poskytuje jistou srovnávací směrnicí našim představám o tehdejší hodnotě gáží – odhaduje Hanuš na 1 K denně nebo na 40 K měsíčně za byt a stravu. Začátečníkovi u bédné společnosti nestačil příjem na víc než na tři porce kávy denně, které mu vařila ředitelka za 40 h dohromady.<sup>3</sup> (Někdy pořídila i oběd z poživatin, jež návštěvník dal místo vstupného.) Postavení hereččino bylo těžší o zvýšené výdaje na oblékání. Že při tom všem morální stav společností, jednotlivců i hereckých manželství byl celkem uspokojivý, že ubývalo notorických tuláků a alkoholiků i lidí otupělých, líného ducha a bez touhy pozvednout se na vyšší stupeň – bylo vlastně pro herecký stav příznivým vysvědčením.

Spořádané poměry v kočovnictví, k nimž ostatně směřují všechny soudobé tiskové kampaně, musely by především odstranit celou řadu malých společností, předpokládaly by zavést statistiku platů a kontrolu umělecké činnosti. Podle Hanušových zkušeností nemůže být o studiu, zkouškách, režii, výpravě u kočovné spodiny ani řeči. Lidé těchto principálů znají jen řemeslo, a to ještě odbývají: pro získání diváků si zakládají leda na pasážích s lacinými efekty „trhání kulis“. Úcta k textům není taková, aby se nevpouštěly celé scény, když se obecnostvo sejde pozdě anebo když není dostatek herců. Hanuš uvádí případ, kdy společnost hrála s osmi členy Tylovu vý-

pravnou *Lesní pannu* ve výčepní místnosti, kde jeviště stálo na několika sudech a hlediště tvořily tři řady židlí; příjem činil 4 zl 20 kr. Viděl také *Loupežníky* hrané pěti členy: fingo- vané osoby navíc dělal ředitel za scénou různě měněnými hlasy.

Boj o diváka, hlavně mimo adventní a postní dobu, je existenční otázkou společnou všem kategoriím kočovných podniků. Rozdílý jsou jen v tom, o jakého diváka se ten který principál uchází. (Ale i elitní ředitel, nemůže-li spoléhat na subvenci, a byť to byl i Švanda nebo Budil, nedokáže se udržet na izolovaném, jen čistě uměleckém základu.)

Uvědomělou cestu k výchově divadelního publika – a budeme mít příležitost zhlédnout ovoce tohoto nástupu v působení Frýdovy společnosti na libeňském předměstí – názorně předvedou kočovným společenstvem dělnické organizace. Už od konce století, od založení sociálně demokratické strany se projevuje v ochotnickém divadelnictví kvas inspirovaný dělnickou třídou. *Ze všech míst, kde dělnické hnutí kořeny zapustilo, shledáváme se s „dělnickým divadlem“*, potvrzuje šifra X ve stati *Dělnické divadlo*.<sup>4</sup> Od roku 1900 dostává toto úsilí nový mladý rozmach. Výmluvným svědectvím je v r. 1901 pražská I. dělnická výstava. V jejím znamení uspořádaly 293 ochotnické spolky 568 divadelních představení.

Ale z dělnického diváka budou mít zisk i společnosti. Nové publikum jako nová míza se projeví jako protiklad opotřebovaného, přesyceného publika, k jehož vyburcování se musela hrát *Chudá holka*, nebo *Dáma od Maxima* ap. Dělnická představení znamenají nový moment v uměleckém i hospodářském životě předměstských divadel, působišť společnosti Pištěkovy, mladšího Švandy, Kubíkovy, Kokoškové či Sukovy. Naplňují domy a obrozují hlediště novým, jinak vnímavým diváctvem.<sup>5</sup>

Dělnická představení tak na začátku století upevňují malým pražským podnikům kočovných společností jejich existenční základy. Projevilo se to nejprve ve Švandově divadle r. 1898, pak i u Pištěka, vysíleného venkovským cestováním a proměňujícího svou arénu – jak uslyšíme – na stálé divadlo. Týden co týden, vždy aspoň o dělnických představeních, aspoň v ten jeden večer naplnily mu hlediště výborně organizované přílivy ze

Žižkova, Vršovic, Nuslí. Také holešovická Uranie bude spoléhat ve svém rozpočtu i prestiži na tato představení. Jen kdyby byla rozvětvenější a laciná městská doprava!

Vcelku projevily společnosti při svém zápasu o život málo tvořivé pružnosti a iniciativy, málo fantazie, a čekaly při svém výdělečném živoření na nějaký zázrak shůry. (Otto FASTER navrhoval již v roce 1901 ustavit organizaci divadelních ředitelů, jakou pak v září 1903 uskutečnili rakouští ředitelé ve Vídni; čeští si dali načas až do r. 1910.) Tento stav byl dávno zralý nejen pro takové či onaké příštípkařské opravy, ale pro základní reformu. Tisk ovšem putovním dodavatelům divadla nedopřával rezignovaně bahnět a často na jejich zanečvařený rajón obracel ne zrovna vítanou pozornost.

Jan Ladecký sledoval katastrofální sociální a umělecký stav společností od roku 1889, kdy ve svém časopise *Česká Thalia* prvně iniciativně promluvil. Ladecký vylučuje ze svých úvah několik velkých společností, Švandovu, Pištěkovu, Budilovu, Ludvíkovu, Zöllnerovu, Kratochvílovu, na Moravě Trnkovu, Sukovu aj., které se drží obstojně. Ale zoufalá situace menších družin žádá rychlou nápravu. Frázovitě tradiční výzvy o podporování chatrného umění vegetujících společenstev nemají už cenu. Obecenstvo si divadelní zážitek platí a chce dostat za dobrý peníz odpovídající protihodnotu. Od umělce se žádá umění.

Patří už pomalu mezi samozřejmé věci házet malé společnosti přes palubu jako balast: Ladecký se vyslovuje pro postupnou likvidaci malých družin (a pro výběrové členství v ÚJČH); pro zredukování dosavadních podniků asi na 10 velkých společností nejméně o třiceti členech; pro spolurozhodování ÚJČH při úředním udělení koncesí; pro vytvoření oblastí, okresů, (v Čechách asi deseti), v nichž by se společnosti popřípadě střídaly – kolik okresů, tolik společností.

To bylo r. 1889. Za dalších šest let, v době, kdy Vojta Slukov psal svou úvahu *Jak odpomoci nynějším zbědovaným poměrům našeho divadla*<sup>6</sup>, bylo divadelních společností, většinou malých, přes čtyřicet a otázka tzv. městských divadel, jež by sdružená města vydržovala vlastním nákladem, nepostoupila dosud od diskusí k realizaci ani o krok. Slukov je hybná páka všech

akcí: kde jde v divadelnictví o dobrou věc, tam je Slukov. Navrhuje vytvořit župní divadlo spojených měst, které by bylo zadáváno na celý rok jedné společnosti. Kromě Brna a Plzně by se zřídilo pět žup, na každou by připadalo asi 50 000 obyvatel. Sezóna v jednom městě by trvala nejdéle tři měsíce. Pro menší místa by mohly zůstat menší řádné společnosti.

To bylo roku 1895. Divadelní okrsky se záhy osvědčily v Německu, hlavně ve východních Prusích. Divadlo sdružených měst východočeských vzniklo konečně r. 1905. Ale „župní“ diskuse přežily i Východočeské divadlo. Četné variace tohoto základního centralizačního receptu na řešení chronické krize kočovných společností můžeme sledovat v divadelním tisku po čtvrt století, až do roku 1914, kdy je situace stejně vlekle neutěšená: kdy na 1200 herců a herček je zaměstnáno asi v padesáti živořících společnostech; kdy je dávno mrtev Vojta Slukov a jiní reformátoři; kdy však stále žije krize; a kdy Jan Bor v článku *České kočovné divadlo a jeho reforma*<sup>7</sup> navrhuje opět řešení župní. Čtyři velká činoherní župní divadla pro Čechy a jedno pro Moravu, jednu velkou venkovskou vzornou pojízdní operu a centrální umělecké vedení celé této soustavy z pražského ústředí, kde by působil společný dramaturg, vrchní režisér a divadelní rada. Žel, tuto poslední, zajímavě promyšlenou koncepci sežehl světový válečný požár dříve, než cokoli z ní se mohlo přiblížit k uskutečnění.

Sociální obtíže cestujících společností, z nichž jsme vyšli, postupovaly ruku v ruce ještě s obtížemi uměleckými, jednak s odčerpáváním nejlepších hereckých sil z venkova do Prahy, jednak se stagnací repertoárovou. K prvnímu bodu se připínal originální podnět, který podal k valné hromadě ÚJČH velký venkovský herec Karel Lier, máje na mysli i zvýšení úrovně společností: aby se každoročně o velikonocích na jevišti Národního divadla pořádalo reprézentační představení s nejlepším hereckým materiálem, jaký zůstává v provincii a na předměstí. Měla to být pravidelná roční přehlídka vykonané práce.\* Žel,

\* Bylo to v době, kdy v českém divadelnictví vanul poněkud otevřenější vzduch, kdy novým ministerským nařízením z r. 1903 do jisté míry zliberálněla i cenzura, k jejímuž dohledu povolán místopředsedou jako přísedící i F. A. Šubert.

dobře miněný návrh nesl už v sobě pro praxi tolik neuskutečnitelností, že z něho sešlo bez jediné zkoušky.

Se stagnací repertoárovou . . . Ale jak po stránce programové prospívala dramaturgie pražská, velký vzor venkovských společností? Už v *České Thalii* se Arbes a Ladecký střídali v invektivách proti Národnímu divadlu, že za čtyři pět let svého trvání přes všechny příznivé okolnosti nenašlo nové dramatické talenty – až na K. Kuklu a Fr. Rutha. (Jako odpověď na to, a náhodou zdařilou, uvedlo Národní divadlo r. 1889 Preissové *Gazdinu robu* a r. 1890 Šimáčkův *Svět mladých lidí*.) Ladecký vytýkal dramaturgovi divadla Stroupežnickému, že neuspokojoval ani výběrem z dramatiky zahraniční. Vypočítal, že např. od 21. prosince 1883 do 28. října 1887 vypravilo Národní divadlo 34 francouzských novinek, většinou efemér. Na obsažnou produkci ruskou, polskou, norskou, švédskou připadlo 10 premiér.

Připočte-li se stará záloha obchráněných kusů německého původu, kterou ředitelé s sebou vláčeli v dávno opotřebených opisech – je to i obraz venkovského repertoáru, neboť kočovníci, s výjimkou Švandy a podobných, si před svým publikem zakládali právě na hrách z Národního divadla.

Vkus divadelního obecnictva a vkus obchodnických principálů postupuje konzervativněji než van nových myšlenek, které zprostředkovávají teoretikové. Na jevištích stálých i putovních měl ještě domovské právo efektní konvenční tovar značky Sardou (překládal jej i Bozděch), Dumas, Ohnet, a ještě nižší sorta jmen jepicových, zatímco kritika proboužovala realistické drama a realistické herectví. Bylo potřeba celých ročníků horlivé *České Thalie* (anebo ještě spíše divadelní rubriky Herbenova ujasněného *Času*, založeného r. 1887), aby divák nabyl porozumění pro dokumentární zobrazování všední, dynamické přirozenosti a logiky životních jevů, pro analytické jevištní umění ve smyslu Dobroljubova citu pro pravdivost (*takt dějstvitelnosti*), pro působivou sílu detailu v práci dramatika i herce. A když ještě Švandovi, Frýdovi, Budilovi činilo námahu přímo vnutit divákovi hru z dělnického prostředí, objevuje se již na začátku devadesátých let na evropském divadelním obzoru uhrančivé jméno Maeterlinckovo, které věští soumrak realistické moderny.

Avšak realismus v dramatické tvorbě, v přesnějším smyslu *uvědomělý realismus společenskokritický*, pronikající současně i do románu a poezie, je nutno rozlišovat od realismu v hereckém jevištním projevu. Požadavek realistické životní pravdivosti splňovali někteří mimové (Frankovský, Mošna, Ryšavá) ještě dřív, než mohli dostat role v průbojných dramatech Mrštíkových, Preissové nebo Šimáčkových. Možno říci, že realismus žil v našem divadelnictví hned, jakmile se vymanilo z počátečních patetických plenek. Vlastně dávno předtím, než vůbec slovo realismus bylo raženo, vyjadřuje se obsah tohoto pojmu u Shakespeara: *Hřejte, jak si tobo žádá slovo, a mluvíte, jak si tobo žádá bra. Jen jedno při tom stále mějte na mysli: abyste nevybočili z mezí přirozenosti. Neboť, a teď říká Shakespeare to pravé, neboť jakékoli přepínání je proti smyslu herectví, jehož účelem od počátku bylo a podnes zůstalo, aby přírodě jaksi nastavovalo zrcadlo.*<sup>8</sup>

Vývoj herectví nutně šel k realismu, ale teprve v osmdesátých letech se tak děje cílevědomě, s programovým vymezením povahy realistického hereckého projevu a s distancováním od staré školy. V době Prokopově aktér typu Krumlovského, ostatně odlišný i v občanském životě vlajícím hereckým havelokem, představoval na jevišti vlastně sám sebe, stále jen umělec s pompézní mluvou a nepřirozenými gesty, a ne vždy úlohu, v níž vystupoval. Naproti tomu mělo platit pro herce realistického stylu, co názorně přikazoval moravský kritik František Roháček:<sup>9</sup> *Hraješ-li sedláka, vžij se ve způsobu selské, studuj; hraješ-li braběte, prosím, abys diváctvou poskytl illusi, že na jevišti skutečně v osobě tvé jedná a mluví brabě. Tak předepsal ti to spisovatel, totéž žádá od tebe i divák.*

Sotva se však zásada vžila, už zase přestávala platit. Mluvílo se o bludu napodobování: místo napodobování má herec naopak vtisknout svou vnitřní osobnost zpodobovaným postavám. Začalo se užívat pojmu typičnost a stylizace.

Sama hlavní časopisecká tribuna divadelního realismu, *Česká Thalia*, jejímiž přispěvateli jsou vedle Machara i Sova, Šalda a Arnošt Procházka, se již dříve distancovala od hrubšího naturalismu,<sup>10</sup> a r. 1892 těsně před svým zánikem poněkud stáčí kormidlo. Z Francie přicházejí zneklidňující zprávy o sym-

bolických dílech v Théâtre d'Art, v tomto divadle obraznosti, snů, v středisku umění protiimitačního, básnického, magického.

Kritik pařížského listu *Figaro*, dramatický spisovatel Octave Mirbeau, vítal jevištní poezii Maeterlinckovu jako nejgeniálnější umělecký projev moderní doby, tragičtější než *Macbeth*, myšlenkově originálnější než *Hamlet*. Básník Stephan Mallarmé jako divadelní zpravodaj *Revue Indépendante* uplatňuje představu o divadle jako o umělecké slavnosti, která by netrpěla přílišnou určitostí postav a reálností děje. Hrál by se v splývavých dekoracích jako v mlze závojų, které by zdůrazňovaly kouzlo veršů a hudby v jejich plné prosté kráse. (Takové divadlo ovšem předpokládalo vůbec jiný, harmoničtější společenský řád.)

Německý dramatik Rudolf Lothar, autor *Krále Harlekýna*, požaduje od divadla, aby proti realistickému kultu rozumu především působilo na cit: divadlo nemá zapomínat, že jeho světem je svět fantazie, jeho říše říší citu. V tom se dovolával Otty Ludwiga, který se vyslovoval pro skutečnost destilovanou, řekli bychom procezenou (on říkal „zkrácenou“), pro pravdu zbavenou vši nepotřebné špíny a všech odpadků nadbytečnosti a náhodnosti.

2

Realismus, nebo jak dnes přesněji říkáme kritický realismus, byl první uvědomělý a teoreticky odůvodněný umělecký směr u nás. V druhé polovici osmdesátých let měl ještě výsadní právo modernosti. Svými objevy společenského prostředí malých lidí, svou pokrokovou pozicí v kritice sociálního řádu, v boji o lepší svět se rozvíjel v souvislosti s nástupem socialismu ve veřejném životě. A tam, kde se ze záplavy nových divadelních ředitelů<sup>11</sup> zvedaly vyšší hlavy, u Ludvíka, Budíla, Chmelenského, Hübnera, Frýdy, bylo věci cti, dát se mu aspoň lepší částí repertoáru do služeb.

Rodilý Pražan František Ludvík (1843–1910; pochovaný v Chicagu) se dostal z českých kočovníků nejdál. Ludvík už jako kloboučnický tovaryš hrál před svou alpskou cestou na zkušenou u Krámera, Zöllnera a dalších. Sňatkem s nadanou

dcerou J. A. Prokopa Josefou se po smrti tchánové stal správcem Prokopovy společnosti. Když mu po šestiletém manželství mladá manželka zemřela, oženil se s Bohumilou Novotnou, představitelkou tragických milovnic a heroin od Zöllnera, Kramucla, Pokorného a Svobody. Roku 1878 zatlačil oči (aspoň obrazně) dalšímu ředitelskému veteránu Kullasovi a ujal se jeho společnosti; vedl ji buď pod vlastním jménem nebo pod jménem své choti.

V začátcích, kdy neměl ustláno na rúžích, našel naštěstí pro soubor nejvýznačnějšího předáka v osobě Pravoslava Řady. Když 1881 dával v Hořovicích v nemožném provedení *Hamleta*, byl na výši jediný Řada, přítel a napodobitel Vojanův, v titulní roli: *blasem se chvějícím, dojemným, duševní bouři jevícím deklamoval svůj přednes, dávaje i svými výrazy na jevo vnitřní náladu.*<sup>12</sup> Ve spolupráci s tímto mímou svědomitě školeným v deklamaci působili u Ludvíků Jindřich Bollard, Jan Drobný s chotí Annou, Josef Strouhal, Julie Kastnerová (vdova po Karlu Kastnerovi), Jan Grau aj.

V polovici osmdesátých let (podle zprávy z Vysokého Mýta z října 1885) se Ludvík zmožil již na dva režiséry, Jana Hurta a Václava Macha. Kolem r. 1888 vystupovala v jeho družině i jako nadaná zpěvačka pod pseudonymem M. Slatinské Marie Rufferová (pozdější Hübnerová). V té době ji však zastíňovala zkušenější Růžena Mušková, choť Antonína Muška, tragédka krásného hlasu a studované hry. Do r. 1890 se vystřídali u četné herecké rodiny Ludvíkovy ještě K. Kaňkovský s chotí Josefou, V. Kozlanský, A. Švimberský, Václav Poláček, Jos. Skalský, M. Geistová, M. Frýbová, Betty Novotná aj., nad něž vynikaly dva manželské páry, Marie Ryšavá s chotěm a Karel Želenský s první svou paní Augustou, známou pod dívčím jménem Vintrová (z dvojice sester Vintrových). Žel, roku 1890 mladá nadějná umělkyně Augusta Želenská umřela v rodném městě Hradci Králové, kde právě Ludvíkova společnost vystupovala.

V září 1892 přinesl tisk velkolepou zprávu, že se Ludvíkovci odeberou příštího roku do Spojených států, aby tam zastupovali venkovské divadelnictví staré vlasti na světové výstavě v Chicagu. Úroveň společnosti Ludvíka k této reprezentaci opravňovala. Opíral se v té době o solidní repertoár, jehož pokrokové



15. M. Slatinská (Hübnerová) a K. Kaňkovský v operetě „Viconte z Letorčru“



16. Václav Hübner v titulní roli Šamberkova „Josefa Kajetána Tyla“

realistické křídlo tvořila silná skupina domácího dramatu, *Gazdina roba, Vojnarka, Velkostatkář, Svět malých lidí, Václav Hrobčický z Hrobčic*. Podle almanachu z Hořic a Nové Paky 1892 tvořili Ludvíkův soubor s režisérem Fr. Šípkem tyto členové: Eman Janda, Václav Kačerovský, Karel Růženský, Václav Staněk, Eva Jeřábková a vedle nich ti, kteří u něho vytrvali do konce a nerozpakovali se nalodit na parník *Ameriku*. Byli to F. Lesčinský, Bohumil Ludvík, manželé Novákovi, F. Škaloud, Anna Junková (příští Šípková), B. Kozlanská, B. Křikavová, B. Pacaltová, K. Hrnčířová, k nimž přistoupili další odvážlivci, R. Ineman<sup>13</sup> s chotí Ludmilou (dcerou slavného barytonisty Josefa Lva), manželé Václav a Josefa Machovi, Jaroslav Rajman, Josef Skalský, Jindřich Kovář, Frant. Kačer, O. Klírová.

Loď vyplula 8. března 1893 z Brém. Plavba trvala dvanáct dnů, do 20. března, kdy loď zakotvila v newyorském přístavu. Podle dojmů jednoho z nejzávažnějších Ludvíkových průkopníků, Rudolfa Inemana, New York učinil na příchozí dojem kolosální.<sup>14</sup> *Nikdo si nedovede představit ten život a čilý ruch a chaos na ulicích*, píše Ineman, po ulicích prý běhají lidé bílí, černí, mulati, Číňané – až jde hlava kolem. Obchodní část města je špinavá; viděli ležet koňskou zdechlinu na ulici po dva dny. *Koček jest zde strašná síla, a tyto zde běhají ve dne jako u nás psi a hledají si potravu.*

Už 26. března začala nepředstavitelně vítaná a favorizovaná společnost (říkala si po někdejším vzoru Prokopově První česká a zahájila *Gazdinou robou*, bezpochyby proto, aby slovácká atmosféra hry získala přízeň slovenské kolonie.

divadelní společnost) hrát v New Yorku v Central Opera House Ludvíkovci působili v New Yorku do 6. dubna, načež po krátkých zastávkách v Baltimore (kde aspoň na dobu svého pobytu smířili řevnivost mezi svobodomyšlnými a katolickými krajany), v Pittsburgu, Aleghaně, Clevelandu a Detroitu rozbili stan v samotné „české metropoli“, v Chicagu 28. dubna. O dva dny později zahájili Kolárovou hrou *Královna Barbora*. Jak daleko byly vzpomínky na trpká přijetí ve štacích staré vlasti! Kronikářka výpravy, ve spolkových věcech verzírovaná ředitelova choť Bohumila Ludvíková mluví v *Památku Ludvíkovy*



divadelní společnosti o pohostinství, pod nimž se až stoly probýbaly. V menších místech, kam dělali zájezdy, farmářů z vůkoly sjelo se takové množství, že nebylo, kam koně s povozem dáti a v divadle seděli Angličané, Francouzi, Němci, ano i černoši svorně vedle sebe.<sup>15</sup>

V létě přijel za společností na několik vystoupení Šmaha z Národního divadla a slavil triumfy ve *Výravovi*, *Hrobčickém* z *Hrobčic*, *Služebníku svého pána*. V režii téhož umělce hrála se 20. srpna v chicagském divadle Haymarket (prý dvojnásobně rozlehlém než pražské Národní) *Prodaná nevěsta* a třikrát se reprizovala, vždy pod taktovkou amerického Čecha Josefa H. Čapka, autora melodramatické hudby k četným činohrám. V městečku Prague se v říjnu Ludvíkovci setkali se spisovatelem Heritesem. V listopadu posílil jejich řady Josef Strouhal.

Od 14. do 21. ledna (1894) je hostil opět New York. Někteří členové se odtud vrátili do vlasti, ale část v čele s ředitelem F. Ludvíkem se uchýlila do Chicaga znovu a natrvalo jako základ tamního stálého českého divadla. A – jaká pointa! – r. 1898 se vydala na pohostinskou kočovnou výpravu do Čech.

Kdo byli tito pionýři, kteří se první seskupili kolem Františka Ludvíka a vybudovali jediné české profesionální divadlo za hranicemi? Kromě manželky a syna Franka, který v Americe nejprve pracoval jako strojník, ale kterého jeho komický talent obrátil k divadlu, bylo to ještě devět Ludvíkových věrných.

Jeden z nich, výborný Karel Novák,<sup>16</sup> tam první našel i hrob: zemřel předčasně na mozkovou chorobu začátkem roku 1898. Vdova po něm, Eliška Nováková, která kdysi po manželově boku působila u Viléma Jelínka, Choděry a Košnera, hrála dál u Ludvíků svědomitě studované starší postavy. Nejnáročnější mezi Ludvíkovými lidmi byl Strouhal, známý svým virtuózním konverzačním tónem v dřívějších službách u předních divadelních podnikatelů. (V *Besedních listech* 1895 se dokonce mluvilo o chicagském podniku jako o společnosti Strouhalově.) Z manželské dvojice Lesčinských poutala větší pozornost paní Běla, rozená Pacaltová, svým temperamentem předurčená pro francouzský styl křehkých rozmarných hrdinek. U Ludvíků byla představitelkou Cyprieny. V Americe se u spo-

lečnosti slavila svatba: Běla Pacaltová se provdala za Fr. Lesčinského, odchovance společnosti Sukovy. Betty Novotná zahájila svou hereckou dráhu u V. Svobody (kde již hrála její sestra Bohumila, nynější druhá choť ředitele Ludvíka). Provdala se za Václava Kozlanského, s nímž pobyla u různých venkovských divadel. U Ludvíka zastávala realistický repertoár žen z lidu i role v lesku, Vojnarku jako královnu Barboru, Strouhalku (ze *Světa malých lidí*) jako lady Makbethovou. Božena Křikavová vzbuzovala oprávněné naděje ve Švandově souboru z roku 1890. Oduševnělá hra ji vedla k repertoáru tragických hrdinek a v této povaze také vystoupila v prvním představení na americké pevnině jako Eva z *Gazdiny roby*. Avšak po roce se vdala za krajanského lékaře a odešla od divadla. Méně významná byla dvojice manželů Škaloudových, z nichž paní Olga, rozená Klírová, zemřela v Americe. V Americe zemřel i její choť František, bývalý učitel, nakonec napověda. A posléze tu byla ještě mladičká Kristina Hrnčířová, která v Americe teprve začínala polodětskými rolemi dívkách i chlapeckých.

Příští choť této dívenky, František Horlivý (pravým jménem Keyha), původně učitel, absolvent společnosti Kozlanské, V. Jelínka, Pokorného a Pištěka, přišel až mezi těmi, jimiž Ludvík dodatečně ze staré vlasti doplnil svůj ztenčený kádr. – Alois Klapka, komik společnosti se zkušenostmi od četných kočovných firem, od Betky, Čížka, Kratochvíla, Faltyse, Kozlanské, Muška, Frýdy, přistěhoval se do Spojených států v r. 1895. Teprve za tři roky poté vyhledal společnost Ludvíkovu, kde jeho manželka Marie (dítě divadelních rodičů Kastnerových) působila v menších úlohách. – Roku 1901 rozmnožil Ludvíkovy řady Jindřich Weidner (Burda), dříve schopný operetní barytonista u společnosti Chmelenského, Zöllnerovy, Frýdovy, Brázdovy a Janovského. – V témže roce nastoupila i Eliška Jesenská, která z učitelského ústavu odešla k Hurtovi, později k Choděrovi, Janovskému a Štekrovi. U Ludvíka se uplatnila i v dramatické moderně, např. v *Potopeném zvonu*.

Ale hlavní umělecké opory společnosti získal Ludvík v paní Splavcové a jejím choťi. Divadelní kariéru Jana Karla Splavce po absolvování obchodní akademie provázely jména Choděra,

Zöllnerovi, Pokorný, Budil, Hübner. Karel Splavec, výborný charakterový mim, pobyl u Ludvíků v Americe sedm let, načež na čas podlehl tesknícím a zvědavosti, jak se zatím hraje ve vlasti. Vrátil se k plzeňskému divadlu, ale brzy dal rád znovu přednost družině za oceánem. Jeho manželka Otylie, dcera Leopolda Stropnického, po řadu let patřila k venkovské umělecké elitě v souboru Budilové a u Hübnera, takže i u Ludvíka jí právem náležely vyhlášené hrdinky plně vášně a citu jako Debora, Monika, Jana Eyrová, Madame Sans Gêne.

Repertoár amerických let Ludvíkových je ojedinělý svého druhu. Zrcadlí zajímavou kompromisní orientaci mezi uměleckými nároky přinesenými z domova a vkusem nového prostředí. Vedle průbojných realistických kusů již vzpomenutých (a dalších jako *Naši furianti*, *Na Valdštejnské šachtě*, *Probuzenci*, *Její pastorkyňa*, *Maryša*, *Jiný vzduch*, *Přítěž*) s hrál Ludvík četné opusy svého někdejšího kolegy, divadelního ředitele v Čechách a pak metodistického pastora ve Spojených státech V. Pázdrala (*Lucifer*, *Babinský*, *Mnislav a Běla*, *Proklatec*, *Je-zovitě* aj.); vedle *Othella*, *Zkrocení zlé ženy*, *Hamleta*, *Romea a Julie*, *Makbetha*, *Kupce benátského* a *Snu noci svatojánské* hrál i lokální čecho-americké podívané jako *Dědictví z Kalifornie*, *Strýček z Ameriky*, *Cesta do Ameriky*, *V srdci Chicaga*, *Sever proti jihu*, *Jack rozparovač*, *Praha v Americe* atd.; vedle básnických výtvorů jako *Potopený zvon*, *Cyrano z Bergeracu*, *Princezna Pampeliška* uváděl i soudobý arenní mor pražský jako *Chulá holka*, *Vydlužená rodina*, *Žena v prodeji*.

Osobitý podnik Ludvíkův, který položil základ k stálému českému divadlu za oceánem a zato odumřel pro českou kočovnickou historii ve vlasti, byl v každém případě svou extenzitou bez obdoby a ani později nenašel napodobitele.

3

Divadelní průkopnictví v domácím průmyslovém a hornic-kém kraji Petra Bezruče, je spojeno se jménem podnikatele daleko nenápadnějšího, ale nad jiné ušlechtilého, jímž byl Václav Choděra<sup>17</sup> (1852–1928).

Obětavé vlastenectví řadí Choděru k tradici divadelních entuziastů, jako byl ještě Čížek blahé paměti. Ale živý kulturní obzor, tím podivuhodnější, že nebyl získán ve školách, ale neomylným citem pro hodnoty, odlišoval jej sympaticky od jeho předchůdců. kteří čím dál strnuleji lpěli na staromilských programech z bývalých časů. Tento vyučený klempíř uváděl na začátku našeho století na venkově d'Annunzia a osmdesáté narozeniny L. N. Tolstého, jichž nevzpomněly movitější divadelní firmy, oslavil v zapadlé Třebíči (do takových míst vozil divadlo) představením *Vlády tmy*.

Ze začátku Choděrovy herecké dráhy pochází dojmavý dokument, malá poznámka, kterou si připsal na předsádku jednoho sešitu:<sup>18</sup>

*Mé prádlo:*

10 košil	4 ručníky
2 selské	3 páry punčoch
15 límců	4 páry manšet
12 šátků	2 páry podvlikaček

S touto výbavou, jaká asi bývala obvyklá, nastoupil klempířský tovaryš v červenci 1873 na doporučení Josefa Baráka v Kramuelově aréně k divadlu. Na divadelní ceduli si dal pro první vystoupení v nepatrné úložce hospodského Kiliana v *Pražském židu* z opatrnosti pseudonym, protože jsem se bál obromného fiaska. Byl nevyhlášeně zamilován do své Betty zaměstnané ve fotografickém atelieru: dal si pseudonym *Láska*. Dojemný ten chlapec byl angažován od Kramuela, opatrného na peníze, za 18 zl měsíčně.

Pak Choděra strávil šest let u společnosti, u Kramuela, Vratislava (který řediteloval pod patronací V. Svobody), Švandy, Pokorného. Přivedl k divadlu i svou Betty a oženil se s ní. V roce 1879 prožíval u Svobody těžké časy v městečkách na Vysočině, a když členstvu hrozilo rozpuštění, vzal ředitelovu funkci obětavě na sebe. Hrál pod ním V. Svoboda, Gustav Šourek, Jan Janovský, Alois Světelský, T. Kratochvíl, Jan Zelenka, M. Kamenická, Anna Nechvílová (brzy Zelenková), R. Mušková, Františka Svobodová (dcera ředitele Václava Svobody, pak provdaná za ředitele Lacinu).

Choděra přetrpěl strastiplné začátky plné trpkých zkušeností s obecenstvem, ochotníky i se samým Svobodou, kterého líčí v nepříznivém světle. Jednou v Novém Městě na Moravě musel Svobodovi zaplatit náušnicemi svých dětí, protože jiné prostředky neměl. Choděrovo osvětové a vlastenecké zanícení bylo podrobováno nesnesitelné zkoušce v malých moravských štacích, i v Olomouci nebo Prostějově. V Hodoníně prožil hrozný Štědrý večer v bídě a na pokraji záhuby. Koncem prosince (stále téhož roku 1879) se rozešel se Svobodou, který si zamaloval znovu ředitelovat a přebral Choděrovi část jeho členů. Společnost se rozštěpila na dvě.

Stejně jako Svoboda, držel se i Choděra převážně na Moravě, přijímal od lidu této země všechno dobré i zlé. V Ivančicích, rodišti Alfonse Muchy, se přátelsky stýkal s místními ochotníky, většinou mladými pokrokovými lidmi. Jeden z nich mu za volné vstupenky maloval oponu, jež představovala *bobyni sestupující s trůnu, v jedné ruce pochodeň a druhou žehnalá kraj kolem dokola se rozpínající. Ze zdáli byla hornatá krajina, lesnaté paborky, údolím pak protékala řeka. Na břehu ze zdáli brad, v kraji pak rovném vesničky. Vše bylo tak malebné a krásně provedené.*\* Byla to první Choděrova opona, žel v povětrnostních nepohodách, v slunci a dešti při cestování se časem rozpadla. Její mladičký malíř se jmenoval – Alfons Mucha.

V brněnském předměstí Králově Poli podporoval Choděrovy snahy tamější mladý profesor Leoš Janáček. Poprvé hrál Choděra v Králově Poli v předjaří 1883, kdy měl ve svém souboru mimo jiné také tamějšího rodáka Aloise Vojtu Jurného. V příštím roce, o velikonočních 1884, zahajovala Choděrova společnost jako první v nově zřízeném prozatímním Národním divadle v Brně, a to ještě před jeho oficiálním slavnostním otevřením. *Panu řediteli Choděrovi nelze zásluby upřít, že byl první, který česká slova, a to v rozkošném Zvíkovském rarášku na jeviště toto uvedl . . .*<sup>19</sup>

V desátém roce společnosti (1889) hráli u Choděru Karel a

\* Vděčně přepisujeme všechny tyto podrobnosti, neboť je to jediný známý popis opony kočovného divadla.

Eliška Nováková, J. Bureš a M. Burešová, T. Navara, A. Bělský, J. Jung, A. Štětková, sl. M. Pešková, M. Voglová. Je zpráva z Nového Města na Moravě, že tam dávali se skvělým výsledkem *Lakomce*. Také Moretovu *Donnu Dianu*.

Od roku 1890 Choděra záslužně objížděl národnostně smíšené slezské štace, a to soustavně, několikrát. Vyjednával zájezd i za hranice, do Pruska, ale pro hmotné obtíže se svého záměru vzdal, podobně jako v r. 1883 plánovaného zájezdu do Vídně. Zakládal si však na cti, že jako první český ředitel hrál v Těšíně (podle zprávy časopisu *J. K. Tyl* 1895 mu tam bez všech obtíží propůjčil jeviště i místnosti německo-polský spolek Katolická jednota). Jinak pořádal divadlo v Dombrové, Kateřinkách, Kylešovicích, Hrabyni, Moravské a Polské Ostravě, Místku, Vítkovicích, Paskově a jinde. Uskutečňoval tam často s velkými obětmi při nepatrných návštěvách<sup>20</sup> cenná představení jako *Václav Hrobčický z Hrobčic, Na Valdštejské šachtě, Naši furianti, Noc na Karlštejně, Maryša, Směry života, Majitel butí, Proletáři* (od maďarského naturalisty G. Csikyho) aj. Později byl tento program doplňován novinkami z domácího i světového dramatického obzoru jako *Vina, Mládí, Domov, Cest, Vláška tmy, Anna Karenina, Vzkříšení, Strýček Váňa, Revoluční svatba, Morálka paní Dulské, Na vždy, Gioconda*. Příkladné vedení společnosti.

Roku 1895 zemřela Choděrovi jeho první choť, jeho první láska Bettinka, jež do té doby s ním nesla těžký kříž jeho podnikání a obětovala mu i jmění příbuzných. V zastrčených divadelních zprávách, kde byla ohlášena její smrt, čteme, že mu zanechala tři nezletilé dívky.

Na začátku nového století tvořili Choděrovu družinu Josef a Josefa Chládkovi, Adolf a Anna Pišvejcovi, Eustach a Karla Vránovi, Marie Kormanová, Marie Zaoralová, Fr. Dvořák, Jan Janovský, Josef Pařížský, Václav Plavec, Alois Tuček.

V Rosicích si Choděra připsal k datu 1. VI. 1909 (dával *Majitele butí*) lakonickou větu, která mluví za celé kapitoly: *30 let ředitelem – jaká to brozná doba utrpení.*<sup>21</sup>

Snad si při svém výročí vzpomněl na někdejšího veterána své společnosti, J. O. Hlavu, který pamatoval ještě Tyla. Hlava v roce 1888 slavil u Choděry také třicet let práce u divadla,

a při oslavách se mluvilo o jeho umění. Hlava tehdy vyslovil kacířský názor, že největší umění je vydržet třicet let kočovnických útrap a neumřít.

Na konci jubilejního roku si ušlechtilý Choděra poznamenal: *Rok 1909 byl pro mne osudný. Zemřela mi milená dcera Irmička. Velká to bolest pro mne. Mimo to utekla mne žena s darebákem hercem Bartošem.<sup>22</sup> Kde co bylo, všechno pobrali a sebrali. – Velká to hanba pro mne.*

Hráli pak u něho (podle seznamu z Třebíče na začátku r. 1910) Jan Janovský, Oldřich Náhhera, L. Švehla, Eduard Ševčík, R. Olšovský, J. Vronský, J. Votava, Emilie Náhherová, Marie Zaoralová, E. Hlavová, M. Tomková, M. Ševčíková, B. Brettová, Vl. Kuchařová.

Ještě některé strohé Choděrovy poznámky k pobytu v Třebíči jsou zajímavé všeobecnější platností. K 1. lednu 1910: *Přijel cirkus Kludský a velmi mne poškodil. Špatný v Novém Roce začátek. Kromě ochotníků začínala ztěžovat situaci kočovníků další konkurence: cirkus, nemluvě o biografu. K 6. lednu 1910: Město pro divadlo dobré. Ačkoliv se honorace (blavně páni!) divadla nezúčastní, jest tam ještě mnoho obecenstva zaujato pro divadlo. Největší část navštěvovatelů jest dělná třída.<sup>23</sup>*

Poslední citát ze závěru roku 1911: *„Tento rok byl pro mne osudný. Vedle všech ran, které mne potkaly, byla pro mne rána osudná. Roznemohl jsem se těžce, byl jsem celý měsíc v nemocnici, kde jsem se podrobil dvěma těžkým operacím. Při druhé operaci mne i vymknuli levou ruku, s kterou jsem nemohl po dva měsíce vládnout. – Když jsem z nemocnice vyšel a do Šlapánic dojel, kde byla má společnost, shledal jsem vše v nepořádku, dařilo se tak špatně že to nebylo již k snešení. Ani v neděli se pro slabou návštěvu nemohlo hrát. Byly volby, všecko bylo rozrušeno. Pak nastaly obromná vedra, žádný do divadla nechoďil. Kde co bylo, jsem zastavil. Kromě toho stále u společnosti třenice a hádky, takže to došlo tak daleko, že všichni členové dali výpověď. Nastaly pro mne velké starosti a nesnáze . . .*

Ludvík po Kullasovi, Choděra po Svobodovi, Suk po Kramuelovi, Kratochvíl po Čížkovi, Trnka po Pokorném – zašlá generace kočovnická posílala na venkov novou směnu reprezen-

tantů. Choděra dědil po svém předchůdci jen nesnáze. Dva jeho souputníci byli šťastnější: přijali od tchánů nejen konzolidované společnosti, ale i dcery, zdatné herečky. Zvláště Suk pochodil znamenitě.

Jeho tchán Kramuele zemřel (předčasně na otravu krve) 28. března 1884.<sup>24</sup> V posledních fázích svého podnikání měl ještě tu čest, že od r. 1876 do r. 1878 zaměstnával na milovnické role Vojana (a M. Pospíšilovou). Právě však Vojan těžce nesl plytký repertoár, s kterým se setkával u Kramuela a u jiných svých přechodných zaměstnavatelů před Švandou. Mezi nadějným Kramuelovým dorostem, jako byl Kratochvíl nebo Trnka, na začátku osmdesátých let působili veteráni staré deklamační školy, Paclt, Šanda s chotí a jim v přehánění blízký Šittina. Byli u Kramuela jako v rezervaci. Bývalý plavý krasavec venkovských jevišť Paclt zastával ještě s úspěchem hrdinné otce a v postavách Záviše, Essexu, Egmonta neměl prý u kočovných společností rovnocenného soupeře. Za jedinou Kramuelovu sezónu v Plzni (1875–1876) hrál Hamleta, Othella, Petruchia, Leara. Zato v komice byl stále ochablější a jednotvárný. Pro komické role byl tu proto trpěn ještě Josef Šanda: pronásledovala jej však slabá paměť a měl těžký jazyk. Tyto osudné nedostatky mu zůstaly jako památka na záchvat mrtvice, po němž téměř pozbyl řeč. Nějaký čas pobyl v ústavu pro choromyslné a po návratu r. 1882 zemřel ve Slaném. Tak dosluhovali staří mimové a s nimi jejich představení.

Vilém J. Suk cestoval po smrti tchána Kramuela s jeho skvělou dcerou Emilií.<sup>25</sup> Když r. 1888 působili v Hodoníně a paní Suková-Kramuelová tam hrála Anežku (*Z doby kotillonů*) nebo Klárku v *Majiteli butí*, ale i titulní roli v hrozném dojímadle *Filipína Welsarová* (od Redwitze), psalo se o ní, že Hodonín takovou herečku již dávno neviděl. V jejím stínu představovaly obor matek a komických starých herečky Františka Bollardová a Julie Bittermannová, které tu byly již za Kramuela. Ředitel Suk, původem prý obuvník, vynikal v uhlazených postavách salonních.

Od konce r. 1893 si Suk zařídil v Holešovicích, mladém průmyslovém předměstí Prahy, letní arénu i zimní divadelní sál a na čas upustil od trmácení po venkově. Jeho společnost tvořili

Václav a Marie Erhardtovi, Ladislav a Marie Kaškoví, Josef Pražský s chotí Marií, Josef Jelínek, Hynek Starý, Josef Konětopský, Anna Konětopská, Blažena Blažciová, Josefa Počepická aj.

Na rozhraní století se Suk usadil v letním divadle Uranii v Praze VII. Dřevěná budova pitoreskního vzhledu stála pod fontánou u Královské obory, aby sloužila k reprezentaci českého divadelnictví na výstavě architektury a inženýrství 1898. S družinou vybraných herců z venkova a z pražského předměstí udával tam program kultivovaný umělec Jan Vávra, jehož cesta na prkna Národního divadla vedla z kočovných učilišť od Pokorného, Hübnera, Chmelenského, Blažka, Laciny. Svěšené výstavní divadlo udržoval na skutečné výstavní, byť všehochoťové úrovni: poprvé uvedl Strindberga (*jehož každá bra je pro mne plodem životního poznání*),<sup>29</sup> a to drama *Otec*, v němž sám vytvořil v skvělé textové i mimické interpretaci titulní roli. Trvalému rozkvětu divadla bránila přílišná vzdálenost a nedostatečné dopravní spojení s centrem. Ve všedních dnech po slavnostním výstavním ovzduší živořil tu Suk s repertoárem pro lidový vkus přitažlivým, bez zvláštních novinek – spíše nabízel výpravné hry. Pokusil se však dávat i Shakespeara, Zeyera, F. X. Svobodu, zkoušel nejrůznější vnaididla. Uskutečnil také českou premiéru Sudermannova dramatu *Svatojánské obně* s pí Šípkovou v hlavní roli: představovala Maruši s působivými přízvuky vášně a bolesti mstivého dobrodružného mláděte. Suk provozoval i nepodařenou hru svého předního členu Fr. Šípka, *Václav Hora, myslivec 18. praporu*, kus naivní a bez jádra. (Pohříchu nezdar neodradil autora natolik, aby se vzápětí nepřihlásil dalším, jen o něco málo literárnějším pokusem *Na starém hamru*.)

Na svůj značně eketický repertoár měl Suk solidní herecký soubor, bohatě vybavený hlavně pro celou stupnici ženských úloh. Kromě pí Sukové a Anny Šípkové byla tu pro starší obor ještě Julie Bittermannová, všestranná představitelka milovnic i heroin, a Antonie Košnerová, známá od svědomitých společností Budilovy a Chmelenského. Mladistvé lehčí jiskřivé talenty operetního žánru představovaly Mařenka Zieglerová a Józsa Hadrbclová, svěží Marie Vejvodová, svižná Hana Kandlerová,

především však uvědoměle tvořivá Hana Jelínková, nezapomenutelná uměleckým výkonem v Mahuleně – později se dostala do Plzně. V mužském sboru vystupoval daleko do popředí zralý Šípek, mezi mladšími se uplatňoval Eugen Viesner (Wiesner) vyškolený v citlivých charakterových drobnokresbách u Švandy a Pištěka, dále B. Kovář, Julius Čonský, Rudolf Deyl, jehož tvůrčí obzor vypsěl v Lublani 1901.<sup>27</sup>

V roce 1902 byla budova (uvnitř prý nepřivětivá jako stodola! – špatné to vysvědčení pro výstavní objekt architektů) přenesena více na svět, do zahrady měšťanského pivovaru a říkalo se jí také Lidové divadlo v Praze VII. Měnilo rychle další podnikatele, Šípka, Slukova, Seiferta – zatím co Suk zas již cestoval po venkově. Zemřel v Hlinsku 21. XI. 1910.

Koncesi F. J. Čížka zdědil ještě před sňatkem s jeho dcerou Marií, poklidnou interpretkou občanských dívek, Tomáš Kratochvíl, osvědčený představitel komických charakterů v Čížkově společnosti a v posledních letech i její režisér.

Bodrý Čížek, obecně nazývaný fotr Čížek, zemřel (*s brejlemi na nose a s tabatěrkou v ruce*)<sup>28</sup> v pražské nemocnici 13. května 1887 – prý na témže lůžku jako Kramuele. Pověsti dbalý Čížek udržoval společnost téměř až do své smrti na seriózní výši. V druhé polovině sedmdesátých let pod režisérem Houdkem hráli konzervativní program konzervativní síly jako manželé Peškovi, Kaška, Jan Kubík, Alexandr Šlégl, sl. Bydžovská – na zbytku své krátké životní dráhy – aj.; nejtalentovanější z celého souboru byla M. Křepelová.

Když však k Čížkovi r. 1885 přešel za jeho dcerou Kratochvíl, záhy svěřil Čížek režisérství jemu. Svědčilo to o neomylném divadelním instinktu podnikatelského veterána. Raději vkládal budoucí osud svého ředitelského životního díla do rukou prozíravého a inteligentního Kratochvíla, svého budoucího zetě, než by jej dal melancholickému synu Václavu Čížkovi, cituplnému herci a poetovi. Volil dobře, neboť Václav Čížek za rok po otcově smrti, právě ve chvíli, kdy dostal z Národního divadla pozvání ke zkoušce, skončil z polotemných příčin drastickou sebevraždou. Snad z osudné lásky k paní Janovské.

V letech 1884–1885, už za Kratochvílova režisérství, se stří-

dali v Čížkově ansámblu Václav Bartovský, Dobrovolný, Strouhal, Bittermannová, Berta Branická, Marie Matoušková, Jan Janovský s chotí, Karel a Anna Štětкови. Mezi nimi, zaměstnávání zatím jen v menších úlohách, působili dva pozdější vyhranění umělci výrazné literární kultury a protichůdných povah, sebevědomý konstrukční deklamátor Karel Želenský a soustředěný a uvědomělý zpodobovatel realistických charakterů Antoš Frýda.<sup>29</sup>

Roku 1887 dostal tedy žernov ředitelské koncese T. Kratochvíl a tím se uzavřela doba jeho mladého přelétání od společnosti ke společnosti. Měnil chleboďárce často i několikrát za rok a nejednou se vracel zpátky ke kočovným podnikům, které opustil. V tom se mohl vyrovnat jen Želenskému. Kratochvíl byl rodák z Rakovníka (nar. r. 1857), původně se učil sedlářství, ale ve dvaceti letech (r. 1877) se spustil s herci – poprvé u Kozlanského. Je pravda, že po několika týdnech uprchl, *a sice tajně přes pole*, ale ne zpátky k řemeslu. R. 1882 u Košnera poznal Marii Čížkovou, která tam byla na zkušenou (předtím v r. 1878 tak měškala i u Svobody) a od této doby si byli souzeni, i když se svatbou čekali až do r. 1892.

Ředitelské ostruhy si Kratochvíl připjal vysoko, pohříchu ne zrovna trvale. V roce 1888 vyjednával hostování své společnosti dokonce ve Vídni. Jmenoval si v té době neméně než tři režiséry, Frýdu, Janovského, který hrál hrdinný obor, a svého švagra, zmíněného již Václava Čížka, jehož tělo v témže roce 1888 v Novém Bydžově roztrhal vlak. K členstvu patřili (podle almanachu z N. Bydžova z května až července 1888) Stanislav a Anna Burgetovi, výtečný šaržista Alois Charvát s chotí Kateřinou, Vojtěch Žakovský, milovník těžkopádného přednesu, a jeho choť Vilemína, Jaroslav Došek, Václav Klečka, Jan Mašek, Frant. Mašek, a konečně jeden z četných Štětků,<sup>30</sup> Václav, Marie Janovská, Julie Kastnerová, Gabriela Krákorová, Berta Ernstová.

Obtíže s publikem a herci vydržel Kratochvíl, jenž sám kdy si svou nestálostí napůsobil přemíru zlosti nesčtým princípálům, pouhá čtyři léta. Roku 1892 společnost rozpustil. Poděloval pak kolem divadla ještě všelijak, než dostal r. 1900 od místodržitelství vyrozumění, že se mu platnost koncese ne-

prolonguje, neboť, jak prokázáno, nemá jednak prostředky k řádnému vedení podniku, jednak prý koncese *přibíráním sil diletantských jen zneužíval*.

Svou činnost věnoval Kratochvíl pak spíše Sokolu a na své šedivé dráze advokátního úředníka v rodném Rakovníku si nyní do *Zápisů* místo jednotlivých štací zanášel, jakou kdo pořádal v místě přednášku, ale také že *kočka bílá přinesla kotě z půdy dolů*. Jindy psal o hrušce za záchodem nebo o odpolední procházce od lesa Špicberku kol rybníka domů: „*vedro!*“ I takto končili ředitelé.

#### 4

Podobného druhu však nebyl ten, jehož jméno představuje nejlepší značku tohoto období. Výši Budilovu netřeba měřit od přízemí kočovných firem, jako byl F. Ježek, M. F. Frýba, Jan Stehlík, V. Ig. Posejpal, kteří začali ředitelovat přibližně ve stejné době. Podnikatelé jejich ráže jen těžili, neinvestovali žádné kulturní úsilí. Menší divadelní družiny neposkytovaly náležitou průpravu venkovskému herci, nestaraly se o dorost. Ale i v kruhu nejlepších vrstevníků, jako byl Pištěk, Chmelenský, Hübner, Frýda, Trnka, Lacina, patřil Budil jediný do kategorie Švandovy. Byl ostatně jeho žákem. Byl také druhým, ale zároveň i posledním velkým soukromým ředitelem, třebaže společnosti pak ještě trvaly víc než půl století.

Vendelín Budil zřídil svůj podnik ve zlé době, kdy společnosti jedna druhé byly vlkem – ale byl takového formátu, že růžové podmínky ani nehledal. Příznivé předpoklady k rozvoji si mohl zjednat jen právem své prvotřídnosti: ředitelskou energií a inteligencí, cílevědomou orientací v kulturních proudch své doby a – na rozdíl od Švandy – vlastním hereckým příkladem. Dovedl si kolem sebe seskupit vedle zkušených aktérů *mladé jaré duše*: takový soubor jako celek měl dvě základní podmínky úspěchu, umělecké nadšení a svědomitou práci, *tubou execírku* stálých zkoušek. Brzy se Budilova společnost právem považovala za malou soukromou divadelní školu (zatímco se po všeobecné přípravné herecké škole od časů Tylových marně

volalo). Učitelkou práci Budilovu bylo vidět v celé šíři představení, od sólistických výkonů až po přesně zformovaný kompars. Někdejší Budilův herec Bedřich Karen se vyznává ve své knize vzpomínek *Episody*, že Budilovy rady byly tak *vzácné, že ještě po letech lze je stopovati na hercích jim vycovaných*. Podobné přesvědčení měl i Václav Vydra a jiní současníci, kteří se jako herci ocitli v magnetickém poli Budilovy umělecké osobnosti. Rudolf Deyl mu věnoval celou knihu *Milován a nenáviděn*. Na jiném místě v knize *Opona padá*, Deyl píše, že Budil pracoval s každým hercem zvlášť až do úplného vymodelování jeho role. Každý u něho vycházel na rampu s pocitem bezpečí a herecké jistoty. *Od Budilových dob se herecký pedagog jeho významu nevyskytl.*<sup>31</sup>

Budil po sobě zanechal mimo jiné knihu *Z mých ředitelských vzpomínek*. V té knize plné ducha a vtípu, velkoryse otevřené sebeironie a schválně nehorázné upřímnosti, koketních, skutečných nebo fingovaných odkazů k učitelům a mistru Švandovi, v té knize to také říká: *U mne neměl nikdo žádný monopol na tak zvané dobré role, ani já ne jako ředitel.*

Budil se narodil 19. října 1847 v Praze a v Praze také studoval na reálce – všimněme si, že i tím se liší od gymnasisty Pokorného – byl povaha věčná skrz naskrz. Ani v umělecké sebevýchově neimprovizoval, nepatřil k čeledi přeletavé. Po učenických letech u Švandy v Plzni 1866, u Kramuela 1867 a v Prozatímním 1867–1869, pracoval deset roků pod Švandou, sedm let sloužil u Pištěka. Zprvu hrál milovníky a hrdiny, po odchodu od Švandy se zapracoval do charakteru starých postav, třebaže mu bylo teprve kolem třiceti let.

Když se Budil osamostatnil, byl své družině ředitelem i vedoucím režisérem v jedné osobě. Funkci druhého režiséra přidělil Karlu Lierovi, charakterovému herci prvního řádu a opravdové originality. Antonie Lierová, rozená Bollardová, hrála spolehlivě matky, nezbývalo jí však již mnoho let: tato poctivá členka venkovských společností zemřela v Písku 1893 (rok po smrti Františky Bollardové). Veseloherní typy obstarávali Jan a Anna Zelenkovi, paní – známá dříve od Pokorného i jako operetní subreta – dostávala spíše úlohy hrubšího zrna. Z další manželské dvojice Josefa Machová uplatňovala svou

eleganci na salonních dámách, Václav Mach hrál otce. Pro rozmanité odstíny milovníků byli čtyři mladí interpreti: sebevědomý Antonín Jiříkovský, který první podrážky charakterního milovníka prošlapal u Čížka a u Pokorného, herec umělecky ctižádostivý a vědomě trochu manýrovitý; diskrétnější František Zvíkovský, vždy s odůvodněnou akcí i mimikou; švihácký, ale brzy zapomenutý Václav Černý;<sup>32</sup> vzdělaný Emanuel Plevka, dříve žák pražské malířské akademie: po necelých dvou letech putování s Budilem tento vyznavač tří Múz ukončil navždy milovnícké i literární pokusy, stár 25 let (25. II. 1889). Na komické postavy byl v souboru ještě Josef Štekr a Jan Zdrúbecký, druhý spíše pro odstíny drastické, ale poněkud stereotypně kopírované podle Mošny. V šaržových figurkách a epizodách vystupovali Josef Stříbrný, Josef Hanuš, Karel Schwarz a Michael Röhling; nad ně se časem povznegli Alois Charvát a Josef Havelský.<sup>33</sup> Na nejbližších štacích posílili Budilovy řady ještě K. Želenský a Ant. Betka s manželkou Kateřinou.

Na výsluní tragických milovnic (kromě krátké působnosti pseudonymní Kamily Harry) se skvěla Otylie Stropnická hrou elegantní, rezervovanou, svědčící každým pohybem těla a výrazem v tváři, že skromná umělkyně studuje své role přemýšlivě. Talent Terezy Novotné směřoval citlivým temperamentem působivým v afektu k oboru naivek; měla *výraznou, krásnou dívčí tvář, oko, které samo polovici úlohy sebráje.*<sup>34</sup> Sentimentální milovnice svědomitě líčila Anna Lhotová, talentovaná začátečnice svěžího zevnějšku. Menší milovnícké a žánrové party obstarávaly Anna Junková (jež se provdává za Fr. Šípka), Vojtěška Šteková, Matylda Veselá, Emma Stříbrná, Bedřiška a Fany Elserová. Záhy se jako salonní dáma, skutečná Cypriena, uplatnila Vilemína Šemberová, zasnoubená Jiříkovskému.

Budil zahájil svou ředitelskou dráhu na podzim 1887 v Písku a v realistickém duchu svého vlastenectví věnoval výnos prvního představení Ústřední matici školské. Později tak činil pravidelně, ať se mu vedlo jakkoli. Přes Příbram, Poděbrady, Bydžov, Chrudim, Mladou Boleslav (která ho uvítala *skvělým, vděčným a příjemně se tvářícím auditoriem, jemuž nic neušlo a pro něž duchaplné francouzské drama a vtipná veselobra byly*

nejmilejší stravou, zatímco hrubý vtíp nebo nechutné extempore by nenašly ohlasu) a Turnov dokončil na jaře 1888 první turné napříč královstvím v Lounech ve svém finančním Waterloo. Získal kromě všeobecné úcty i zkušenost, ke které se dopracovala i předešlá jeho generace: že kočování a udržení divadelního kolektivu (hlavně v létě) na nekolisavé umělecké výši jsou dvě věci, které se těžko spolu snášejí.

O úloze letní arény při kočovném provozu se tu již mluvilo z několika stran. I Vendelín Budil k ní nutně šel v úvahách o budoucnosti společnosti. Budil si za sídlo letní arény zvolil Plzeň, kde dosud zřídili svá postupná krátkodobá letní sídliště Švanda a Košner. To bylo osudné pro Budila i pro město: od té doby Plzeň a Budil v dějinách moderního českého divadla splývají v jedno. Švandův žák dovršil plzeňskou divadelní tradici, jejíž základy vytvořil jeho učitel.

2. června 1888 Budil otevřel v městských sadech malou arénu asi pro 600 diváků s lidovým vstupným od 10 do 50 kr a zasvětil ji představením Štolbových *Maloměstských diplomatů* (zase svým ušlechtilé originálním způsobem, jako by si vykupoval přízeň bohů: ve prospěch Ústřední matice školské).

Nikoli bez důvodů se přiznávalo Budilovi, že jeho letní arénní provoz byl na úrovni vážné sezóny zimní. Uváděl (ovšem v taktak přijatelném poměru) původní autory: Tyla kvůli místní tradici, Vrchlického z osobních sympatií a soudobé realisty z přesvědčené poplatnosti modernímu proudu. Celkem uspořádal třicet představení českých autorů; dále uvedl tři hry polské, dvě ruské, dvě anglické, severské autory prozatím ještě žádné, ale zato (hleděme!) 37 německých a 42 francouzské.

Po úspěšné letní sezóně v plzeňské aréně vykonal Budil nové tažení českými městy, Pardubicemi, Hradcem Králové, Chrudimí, Mladou Boleslaví a skončil v Turnově v dubnu 1889. Na hradecké staci mu zemřel kapelník Tomáš Kokoška, manžel pikantní představitelky záhadných povah a salonních intrikánek Saši Kokoškové. V Boleslaví dával Budil Björnsonovu hru *Novomanželé* s nadějnou debutantkou, inteligentní a krásnou Růženu Rudolfiovou, která se objevila a zmizela jako meteor.

11. května Budil zahájil druhé plzeňské léto, tentokrát s novými perspektivami: na zimu 1889–1890 (a na 1890–1891) se



17. Pištěkova společnost v roce 1892.

Zleva stojí: Sálek, Steinsberg, Halla, Želenský, Pištěk, Jiřikovský, Dobrovolný, Lokay, Stocký; sedí: Došek, Procházková, Beková, Hallová, Jiřikovská, Zd. Pištěková, Hešová, Povolná, Pištěková, Elzerová. Fotografie byla pořízena v upomínku na ukončení činnosti v Kravině. Druhý den se aréna začla bourat.





18. Píštěkova aréna na Vinohradech (rob Stezské ulice)

Budil chystal najmout i městské divadlo. Tak poprvé bude navazovat plzeňská dramaturgie letní sezónou na sezónu zimní pod jedním ředitelem. Škodoväcké město má nyní divadlo celoroční, jedině po Praze, dlouho před Brnem. Zatím ovšem bez opery: jako šidítka za ni připravoval Budil operetu (podobně před ním učinil v Plzni Pokorný). Je to jeden z mála větších kompromisů, jež si na své dráze dovolil.

Protože Budil nebyl hudebně vzdělán, spolchal se jednak na svou choť Cenzi, rozenou Královou, výbornou mezzosopranistku, která mu byla do jisté míry hudebním dramaturgem, jednak na dirigenta Maxe Philipa. Ale kapelníkovo mládí a nedostatek zkušeností způsobily, že Philip příliš nevyvážil direktorovu slabinu. Budil jako zjevný neodborník postupně angažoval síly pro operetu až nadbytečně dobré: primadonu Karlu Fürstovou (první Budilovu Mařenku z *Prodané*),<sup>35</sup> Boženu Kadeřábkovou a Albínu Svobodovou, které se s nedostiznou Fančou Horníkovou zasloužily o to, že Budilovo divadlo se stalo skoro dívčí přehlídkou, dále angažoval Aloise Charváta, později vznosného tenoristu Bohumila Ptáka a Josefa Urbánka, basistu Josefa Malého a barytonistu jasného timbru Ottu Krušinu ze Švanberka (ze starého českého šlechtického rodu). Popravdě řečeno, Budil se cítil na pevné půdě jen v činohře. Byl v ní zato se svým mladým, ještě nevyčerpaným rozmachem téměř bez konkurence.

První zimní plzeňskou sezónu, žel pronásledovanou obdobím chřipkové epidemie a poloprázdných domů, zahájil 30. září 1889 Jeřábkovým *Synem ťlověka* (pro štěstí opět ve prospěch ÚMŠ). Ale záhy se rozhodl, že nejdříve položí plzeňské dramaturgii základ celou vrstvou Shakespearů. Byl to kovový věk plzeňské městské scény: *Král Lear* (s Budilem herecky vysoko převyšujícím okolí),<sup>36</sup> *Othello* (s Budilem ještě dokonalejším), *Hamlet* (se Strouhalem), *Zkrocení zlé ženy*, *Večer tříkrálový*, *Mnobo povyku pro nic*. Tak vypjaté úsilí by bylo potřebovalo přiměřený prostor, jiný než jaký skýtala zastaralá plzeňská divadelní budova. Ale dravý rozmach města dával přednost průmyslovým investicím před stavbou nového divadla, jež muselo počkat až do roku 1902.

Příliš předčasně bychom však propustili Vendelína Budila ze

svého obzoru jako divadelníka kočovného, kdybychom jeho plzeňské ustálení pokládali již nyní za definitivní. Jeho činnost ve městě pivovarů a zbrojovky končila v předjaří a tak mu do zahájení v aréně zbývalo ještě několik dobrých jarních měsíců. Ty mohl věnovat, trmáčeje se teď s harmoniem a nevelkou výbavou sedmi hudebníků, přibližně třem velkým divadelním štacím. Zjara 1890 byl to Jindřichův Hradec, Tábor a Písek.

Rok 1890 byl pro Budila jak v létě, tak v zimě, poprvé kritický: i hlavně tak myslivé a nevzdávající se, jakou nosil Budil, došel rozum. Co počít s divadelně netečným obyvatelstvem?! Ani nejlepší herecké akvizice netáhly, Josef Strouhal, Václav Spurný, Maruška Malá-Procházková. Neúspěšný byl i se slovanským repertoárem (Krylovův *Chytrák nad chytráky*, Ostrovského *Vinný bez viny*, Bažuckého *Husy a busičky*). Trochu zatlačil Šmaha, když vystoupil v Plzni v několika pohostinských hrách, mimo jiné jako Juan ve zdramatizované pohádce Lope de Vegy *Sedlák svým pánem*, jako Bušek v *Našich furiantech*, jako Výrava a jako Vojnar. Byl vždy nedostižný v selských postavách: *čtyři selské role brál a pokaždě byl jiný typ sedláka*.

Nikdy předtím, ani potom se Budilovi nestalo, co tenkrát. Složil prostě divadelní nářadí uprostřed zimní sezóny (6. ledna 1891) a nedokončenou sezónu za něho dohrál Pištěk, narychlo povoláný městskými konšely. Ve světě velkých ředitelů byl znám jen ještě jeden takový případ *nedokončené* (hladoví principálové se ovšem stěhovali bez ohledu na nějaké závazky): náhodou právě v témže hubeném roce, 1891, téměř ve stejné chvíli v Brně přerušil sezónu Budilův učitel a mistr Pavel Švanda,<sup>37</sup> ale ten za okolností tragických – zkosen mrtvicí.

## 5

Pavel Švanda převzal péči o divadelní Brno, jemuž se říkalo tovární předměstí německé Vídně, roku 1886. Půdu měl připravenou druhými dvěma členy ředitelského trojhvězdi, Pištěkem a Pokorným. Po vnější stránce bylo jeho podnikání stejné jako u Pištěka nebo Budila: končil sezóny v brněnském prozatímním divadle před jarem, v létě působil na scéně smíchovské.<sup>38</sup>

Jarní měsíce věnoval cestám po venkově; byl kočovníkem nanejvýš z jedné čtvrtiny.

Brnu, jehož divadelnictví přivedl k zlatému věku, se představil celou stupnicí činoherních schopností. Přesto však ze začátku splňoval oprávněné naděje spíše úrovní svého hereckého souboru než dramatickým programem. Eklektický sled původních kusů zahrnoval autory od Kolára k Stroupežnickému (z pozdějších pokusů o domácí premiérové objevy stály za zmínku jen začátečnické hry F. X. Svobody), mezi příklady pak vyčnívaly nad převládajícími salonními výtvary francouzské společenské činohry jen ojedinělé ukázky z Björnsona (*Novomanželé*), Gogola (*Revizor*) a Alexandrova (*Havraní*) – nemluvě o cyklu her Shakespearových.

Ale co se týče reprodukčního úsilí, Švanda od doby, kdy zaměstnával Vojana<sup>39</sup> a Kubešovou, soustředil a umělecky vedl kolektiv, jaký se nikdy předtím a už nikdy potom v té výši neobjevil mimo jeviště pražského Národního divadla. Skutečně také zásluhou několika obsáhlých rozborů předního moravského divadelního kritika Josefa Merhauta, publikovaných v *České Tbalii*, těšila se Švandova brněnská etapa i v Praze respektu, jaký byl do té doby vyhrazen jen dějům na první pražské scéně.

To platilo především výkonům Eduarda Vojana. Švanda získal Vojana již pro své poslední, poněkud vyčerpané sezóny plzeňské (1884–1886) a dal mu tam projít výsluním štědré přízně *Plzeňských novin*. Teprve však brněnský Merhaut podal důkaz, co znamená pro růst umělce rozhodný, ideově vyhraněný kritik-propagátor. Merhaut pozdravoval ve Vojanovi převzácného umělce zdravého realismu, pravé vyjadřovací míry a tvůrčí průbojnosti, stejně jako v Haně Kubešové cenil herečku skutečného uměleckého posvěcení. Přesto, že přišla na divadlo teprve před několika měsíci, uchvátila kulturní veřejnost vkusem, lahodou a spanilou urovnaností svého hereckého výrazu. Její podmanivý hlas zněl svěže a poddajně v celé škále citu, bolesti, hravosti i hladké konverzace. Melodická, jako z Preisslerova pastelu oživlá bytost, byla už celou příští Hanou Kvapilovou, šťastnou, inteligentní a čistou, věčně jarní.

Za přechodné krize ve Švandově společnosti v první polovici roku 1886 hodlal se Vojan jako uznávaný předák družiny cho-

pit ředitelského vesla. Opatřil si koncesi a pomýšlel na Plzeň jako na první působiště. V květnu 1886 předložil plzeňské intendantci návrh členstva a programu pro sezónu 1886–1887.

Do souboru pojal např. Kyselu, Kreuzmanna, Kubíka, Malého, Melichárka, Vaicra, Šmahovou, Chlostíkovou, manželské dvojice Syřínkových, Šípkových, Vilhelmových, dále Strouhala, V. Vávru, Kroupu, kapelníka Kovařovice, Kubešovou, Hešovou, Wollnerovou, Ryšavou. U některých vyznačil, že je během léta propustí a nahradí lepšími. Co se repertoáru týče, sliboval *Hamleta*, *Othella*, *Krále Leara*, *Makbetha*, *Lakomce*, *Zdravého nemocného*, trilogii *Valdštejn* (ve dvou večerech), *Revizora*, ruskou veselohru *Havraní* (od Alexandrova), polskou (!) veselohru *Vinný bez viny* (Ostrovskij), Ibsenova *Nepříteli lidu* a *Oernulfovou výpravu*, Moretovu *Donnu Dianu*, Sardouovu *Theodoru* a *Georgettu*; z domácí tvorby *Strakonického dukáka* s hudbou Angrovou, od Šamberka *Ěru Kubánkovu*, *Kulatý svět*, J. K. Tyla s hudbou Dvořákovou, Bozděchova *Světa pána v županu* a *Zkoušku státníkovu*, Kolárovu *Královnou Barboru*, Vrchlického *Rabínskou moudrost*, Duchkova *Gustava Adolfa* aj. Z oper *Prodanou nevěstu*, *Hubičku*, *Šelmu sedláka*, *Krále a ubléře*, *Starého ženicha* (od Bendla), *Popelku* (od Rozkošného), *Cestu oknem* a *Ženichy* (od Kovařovice), dále *Carmen*, *Aidu*, *Lobengrina*, *Strašidelný dvůr* (od Moniuszka).<sup>40</sup>

Ředitelský plán Vojanův ovšem předpokládal, že zámožný Václav Vávra založí Vojana půjčkou 4000 zl. Když však v rozhodné chvíli Vávra půjčku odřekl, musel se Vojan společnosti vzdát a zůstal po boku Švandově při posledních jeho průbojích.

Avšak v popředí Merhautova kritického zájmu stál především herec Vojan, někdejší milovník z malých kočovných jevišť, kterého teprve Švanda uvedl do sféry velkých charakterových rolí. Na *Hamletovi*, prvním vypjatém Vojanově vystoupení na brněnské scéně, zdůrazňoval Merhaut originalitu pojetí, přirozenost každého slova a pohybu, uměleckou umírněnost a životní pravdu celé postavy. *Nic ze všední prostřednosti, nic, co by připomínalo ošumělé tradice hereckého umění*, oceňuje realistický kritik na Vojanově výkonu.<sup>41</sup> *On je umělcem tvořivým a opravdovým, má s dostatek vlastní invence a vlastního uměleckého fondu a koná proto v našem divadle pravé zázraky.*

(Ofelii modelovala Kubešová v měkkých odstínech a s tklivou lahodou, Vilhelmův výkon v Polonioví byl vyvážený a plný jímavé účinnosti.)

V *Juliu Caesarovi* hrál Vojan s přesvědčivým úspěchem Antonia, ačkoli, jak i Merhaut vnímavě rozpoznal, nejvlastnější obor Vojanův nebyl z rodu ohnivě a trochu deklamační fétoriky tohoto hrdiny.

Ve *Zkrocení zlé ženy* představoval Petruchia jako elegantního, vtipného šlechtice, vládnoucího neodolatelným humorem. *Jiní se při krocení zlého Katuščina zoubku potívali, tento provádí je zcela bludce, lebounko, jako hračkou, s potutelným úsměvem na rtech – úplně přirozeně.*<sup>42</sup>

Co role, to objev dalších vrstev Vojanovy stále tvůrčí obnovy. Postava *Jana Výravý* měla mohutné momenty – scénu umírání Vojan provedl se skutečným uměleckým taktem. Vedle něho museli chtět nechtět růst také interpreti dalších postav. Herci už uměli hrát skutečné sedláky. Karel Chvápil a František Syřínek umělecky silnými výkony povahově odlišili postavy Kyrala a Dvořáka. Sylvii představovala Kubešová.

Ale s herci rostl i režisér. Čím jednou budou Hilarovi schopnosti Vydrovy, Zakopalovy, Vávrovy, tím byla pro Švandu práce s Vojanem a Kvapilovou: rostl jejich formátem. Jako jeden z prvních před Hilarem osvědčil Švanda také neobvyčejný divadelní smysl pro obrazy davové. Už při *Juliu Caesarovi* se mu přiznávalo, že naprosto vyhrál velké komparsové výjevy; spoluúčast lidu na řeči Antoniově, provolávání a vpádávání kolektivu provedl s úchvatnými přirozenými odstíny. Právě tak silně vyzvedl závěrečné scény prvních dvou aktů z *Výravý*, takže vrhaly do hlediště *plameny přímo revoluční.*<sup>43</sup> V témže roce 1887 na Smíchově s elánem zarezířoval účinné scény lidového shromáždění v Ibsenově *Nepříteli lidu*.

Méně připravený byl Švanda v opeře, jíž v čelo postavil kapelníky Karla Weise a především Antonína Kotta. Za první sezónu vypravil sedm českých a stejný počet cizích oper: *Prodanou nevěstu*, jejíž experimentální provedení podle původní partitury se minulo s porozuměním publika, *Hubičku*, *Svatojánské proudy*, *Šelmu sedláka*, *V studni*, *Zakletého prince*, *Ženichy*, *Carmen*, *Lukrecii Borgiu*, *Ernaního*, *Fausta* a *Markétu*, *Martu*,

*Zbrojře, Židovku.* Ve štábu opery jako její královnu měl Marii Wollnerovou, skutečně tvořivou a myslivou umělkyni obdařenou lahodným hlasem, i ve výškách virtuózně ovládaným a zvláště ve střední poloze vyrovnaným. Tenorové partie svěťoval všestrannému Čeňku Melichárkovi. Dále byli v jeho souboru basista a operní režisér Josef Malý, promýšlející své výkony i po stránce herecké. Otakar Kučera s krásným hlubokým přednesem, barytonista Vilém Kareš, zpěvák pružné postavy, pevného hlasu a jisté intonacc. Až ukvapeně živá hra provázela mohutný orgán ředitelova syna Pavla. Dále buď řeč o buffo-tenorovi Jos. Kyselovi, o tenoru a barytonu Adolfu Kreuzmannovi, o altistce Anuši Maxantové, o mezzosopranistce Kатуši Chvapilové aj. V orchestru působila zajímavá rodinná parta Ondříčků: Josef Ondříček a jeho čtyři synové (ovšem bez věhlasného houslisty Františka Ondříčka). Josef Klička vzpomínal, že jako kapelník Švandovy společnosti sehrál na zájezdu v Jičíně celou *Prodanou nevěstu* jen s těmi pěti Ondříčky v orchestru a sám je doplňoval hrou na harmonium.

V mezidobí mezi Brnem a letním Smíchovem poskytoval Švanda menší porce ze svého divadelního stolu i venkovským městům, když počínaje Boleslavi podnikl zájezd do severovýchodních Čech.

Jako Merhaut v Brně převzal na Smíchově kritický doprovod snah Švandových, Vojanových a H. Kubešové Vilém Mrš-tík. Nejen on: celá pražská kulturní veřejnost čekala s napětím na tuto trojici, která se proslavila v Brně. Čekalo se, jak budou pokračovat na pražské periferii. Nebylo třeba připomínat Švandovi, že vkus předměstského diváctva se reformuje a že lehčí druh práce by se tu nevyplatil. Realistický, přirozený styl divadelního projevu byl už nyní považován za samozřejmý: patetické výjevy se už nesnášely ani na předměstí.

Rozbor Vojanova výkonu ve Wilbrandtově hře *Dcera pana Fabricia* z pera referenta *České Thalie* je vskutku školský příklad nového přístupu k divadlu: „*Pan Vojan brál Fabricia, nešťastného manžela, který v bídě kdysi zločinu se dopustil a pak nejkrásnější svůj věk v trestnici proseděl. Zastřený, vy-mrzlý hlas, zabnědlá tvář a přišerné oko umořeného trestance při mimice až do nejjemnějších nuancí propracované hry – to*

*všechno je pouze charým stínem případné charakteristiky uměleckého jeho výkonu. Pan Vojan brál naturalisticky; je to pravý obor jeho umění. Mimoděk se nám na mysl dere otázka, kde viděl pan Vojan toho bidáka, kde slyšel jeho hlas, kde kontroloval všechny ty vzácné detaily celého obrazu. Z jeho šatů jakoby cosi zapáchalo z dusných místností ošklivých kasemat, celé tělo jakoby divem se bylo dostalo živé ještě na světlo denní, kosti tak-tak se držely v kloubech, zatřepat jim a Fabricius by se byl rozsypal, tak zplesnivěl, ztrouchnivěl, vyschnul ve svém vězení. – Pan Vojan vypadal opravdu tak, jakoby skutečně byl seděl 24 let v kriminále, tak dokonalý byl jeho výkon.“<sup>44</sup> Nebo Risler v Daudetově hře *Fromont ml. a Risler st.*: mistrná mimika v gestech a fyziognomii. Vojan se dokonale skryl v Rislerově kůži, splynul s jeho duší – Vojan na jevišti neexistoval, byl tam jen Risler.*

Ale nedal by se tento proces přetělesnění označit i obráceně?

Pravdivost! Přirozenost! Co by se zdálo u hereckého výkonu samozřejmě, to nejmenší, bylo v době soumraku patetičnosti to nejdůrazňovanější. Také u Hany Kubešové víc než intimní poetické vrstvy jejího tvořivého hereckého nitra zajímal přirozený tón jejího podání: promyšlená, stupňovaná, přirozená hra, distingovanost mimiky, gesta, pohybu, vřelý hlas. Verše Shakespearovy prý už dávno nebylo slyšet tak jasně a zřetelně recitovat, jako je recitovala ona v *Romeu a Julii*.

Stejně o jiných Švandových mimech. Vilhelm při každé roli mnoho myslí, neodchyluje se od stanoviska naturalistického (snad realistického?), pozorovatelského, překvapuje stále novými neopakovanými povahami z bohaté zásoby svého fondu. Co úloha, to nové formy hlasu, mimiky, pohybu. Na pí Syřínkovou se na Smíchově hledělo jako na obdobu Terezy Seifertové v Národním divadle: její síla se shledávala v přirozených rolích, které ji nutí ke srovnávání s pravdou a životem.<sup>45</sup> Syřínek byl umělec, který na sebe upozornil výborným přirozeným vcítěním do role Chlestakova. Vaicr se považoval za kresličku typů v jejich přesných, ověřených charakteristických podrobnostech, což mu umožňovalo, aby v bohatých fondech své komiky nesklouzl k levné karikatuře.

Nad všemi těmito umělci jako dirigent a zásobovatel jejich

hereckých úkolů stál Švanda. V soutěži s Národním divadlem měl pochopitelně obtíže s původními kusy. Domácí autoři se z přirozené ctižádosti obraceli především k Národnímu divadlu. Na Švandu (i Pištěka) zbyly dramatické odpadky od F. Duchka (ale na kostýmní výpravu Duchkovy hry *Blažej Grispěk* kreslil návrhy sám Mikoláš Aleš), od Sofie Podlipské, J. Šlechty apod. Švanda získal sice Mrštíkovo drama *Paní Urbanovou*, ale tu mu nepovolila cenzura. Konvenční pokus F. X. Svobody *Bouří ku štěstí* poměrně obstál. Mrštík shledal, že předností hry je autorova pěkná řeč. Svoboda prý zná tajemství prózy, zvuk slova, barvy, světlo. Krev dramatického díla musí teprve hledat v životě. (Po dvou letech, 1889, svěřil Svoboda Švandovi *Márinku Válkovou*, práci již nepoměrně scéničtějšího citu, s typickými českými selskými postavami věrně zpodobujícími soudobou společenskou skutečnost.)

Nebylo tedy tak zcela ve Švandově moci uspokojit náročnou návštěvnickou klientelu domácími kusy. Ale v jeho moci bylo vlastním rozhledem po soudobé světové tvorbě si zajistit pro Smíchov, co bylo v moderním evropském divadelnictví průbojného. A to také dělal. Byl to zas jeden jeho velký rok, rok 1887, druhý vrchol jeho dramaturgické dráhy, kdy ve stejné míře jako kdysi se Zolou, předstihl dramaturgii Národního divadla uvedením tří Ibsenů, *Nepřítele lidu* a *Rosmersholmu* na Smíchově a *Nory* (pod názvem *Vánoce*) v Brně; všecka tři díla s Vojanem a Kubešovou, která hlavně Noru podala v uchvacující dušezpytné kresbě. Byl to vlastně Švandův podnět budoucnosti, neboť představení v Národním divadle byla inscenována rovněž s Vojanem a Kvapilovou (Kubešovou), když tam oba umělci od Švandy přešli: Švanda je v těchto rolích Národnímu divadlu připravil.<sup>46</sup>

Podle Mrštíkových soudů se v *Nepříteli lidu* spatřoval Ibsenův pokus o realistické drama (až na idealistické a poněkud řečnické apoteózy pravdy vítězí nad zlem), zajímavý také tím, že jde o dílo, kde vůbec není milostná zápleтка. *Rosmersholm* však při všech uznávaných hodnotách Ibsenovy liberálnosti a reálnosti cesty k dramatickému umění budoucnosti probouzel rozpaky svou tříští myšlenek a tvarů, nedostatkem přísné logické a dušezpytné motivace. Zato roku 1889 uchvátila Ibsenova *Di-*

*voká kachna* drtivou silou pravdivosti. Tu byl Ibsen ceněn jako nelitostný, ale také nejpravdivější a nejsmělejší básník své doby.

Když Mrštík činil bilanci nepřekonané Švandovy smíchovské sezóny, měl slova uznání pro pracovní vypětí Švandových členů, kteří (jako ostatně kočovní herci vůbec) musí hrát denně bez vystřídání, bez variací opery, která zatím cestovala po Čechách. Ale vyzdvihl především Švandovu podnětnou odvahu uměleckého boje s obecnstvem. Dával se *Revizor* a lidí bylo pár. Nelíbí se publiku *Revizor*, nerozumí mu? Prázdno v přízemí, prázdno na balkóně, jen galerie je trochu obsazena: ale právě tam dílu rozuměli víc než dole, byl cítit kontakt právě s místy nejčistší komiky. Ukazuje se, že v aréně se dá povětšinou mluvit o přísném repertoáru jen s prázdnými lavicemi. (Ale bylo jinak v prozatímním Národním divadle v Brně?) Přesto, svědčil Mrštík, Švanda se odvážil hrát na smíchovských prknech věci, na které jinde (v Polsku, Rusku) na předměstí nebylo ani pomyslení.

Ale na Švandově nadcházející brněnské sezóně 1887–1888 jsou již cítit známky první ředitelovy vyčerpanosti a únavy z neuvědomělého divadelního prostředí moravské metropole. K tomu přistupoval pocit tísně z chystaného odchodu nejlepších sil: Vojana, Kubešové, Vilhelma, jež noví členové, matný Pavel Nebeský nebo přehánivý Fr. Šípek, nevyvážili ani zdaleka.

Vládce nové sezóny byl zase Shakespeare (*Makbeth*, *Král Lear*, *Romeo a Julie*, *Mnoho povyku pro nic*, *Zkrocení zlé ženy*, *Večer tříkrálový*), jako by chtěl Švanda ještě jednou na velkém repertoáru zachytit poslední lesk mimů, kteří ho opouštěli. Dále hrál *Fausta* se Strouhalem v titulní roli, s Vojanem v roli Valentina a s Kubešovou jako Markétkou, vedle nichž se uvedl Šípek promyšleným a vyrovnaným pojetím Mefista. Také zastoupení slovanských autorů Švanda zřetelně vyvážil (hrál se Gogol, Palm, Potěchin, Alexandrov, Špažinskij, Solovjev): českých a slovanských kusů uvedl 33, francouzských 17, anglických 10, německých 13, norské 2. Ale tradiční slabá místa se objevila opět v úrovni původních novinek, kde díla starších dramatiků (Sabinův *Šašek Jiřího z Poděbrad*, Stankovského *Žebráci*, Karla Vinařického *Jan Slepý*, Stroupežnického *V ochraně Napoleona I.* [samá historie]) šla mimo myšlenkový a umělecký proud doby.

V operě, kde vedle Wollnerové pronikala do popředí Maxantová výkony plnými čisté intonace, snahou po dokonalosti zpěvní i herecké, bylo korunou sezóny provedení *Dalibora*; pod ním *Dvě vdovy*, *Alessandro Stradella*, *Troubadour*, *Kryšpin a kmotra*, *Fra Diavolo*, *Car a tesař*, *Cikánka*.

Zprávy z Hradce Králové, kde (ještě s Vojanem) začala zase Švandova kočovná mezihra mezi Brnem a Smíchovem, potvrzují, že i na venkově největší ohlas doprovázel právě *Dalibora*, pak Delibesovu operu *Král to řekl*. Z činohry pochopitelně *Jana Vjraavu*, ale i exaktní provedení *Smu noci svatojánské* s hudbou Mendelssohnovou.

Smíchov bez Vojana, Kubešové, Vilhelma byl ochromen jako nikdy, toto živé ohnisko zpusťlo. Od Kratochvílovy společnosti přišel Jan Janovský, od Pištěka Ferdinand Kaňkovský, školený ještě ve starém divadelním patosu. Z dosavadních členů vyspíval v charakterech Kreuzmann, v konverzačním tónu M. Malá-Procházková; hrála titulní roli v Zolově *Naně*, ale bez pravé verry. Švanda už nedal tomuto Zolovi údernost někdejšího provedení. Původní tvorbu reprezentovaly kusy diletantského historizování od F. Duchka a Karla Vojtla. Níž se tu nedalo jít.

V Brně 1888–1889 (před ním přehlédl Švanda své zchudlé činoherní a operní řady v Litomyšli), přejímal vojanovské role Strouhal, vystříhávaje se deklamátorskému patosu: Othella, Petruchia, Egmonta. Malá-Procházková hrála Desdemonu, Pannu Orleánskou, Klárku. Kreuzmann Jaga, Franze Moora, Shyllocka. V posledně jmenované postavě se pak úspěšně vyzkoušel i Frýda. Nejlepší novinkou byla Krylovova *Divoška* (s Františkou Smolíkovou), mistrovský kus divadelní psychologie, pro jehož finesy nemělo, žel, publikum dost vnímavosti. Čest původní tvorby jakžtakž zachraňovala činohra mladého V. Štecha *Žena*, práce technicky zručná, ale bez životní pravdivosti, a veselá aktovka Jiřího Sumína (A. Vrbové) *Tajný snátek*, obratně osnovaná a psychologicky citlivá.

Opera nenastudovala kromě *Mikuláše* od Josefa R. Rozkošného ani jedinou českou novinku. Zato přichystala největší dosud operní událost brněnského prozatímního divadla: Mozartova *Dona Juana*. Nový člen opery M. Poláčeková-Chlostíková

rozvinula svůj oduševnělý přednes, čistý tón a kultivovanou hru jako Elvíra, dona Juana zpíval Kareš, Leporella Malý, donnu Annu Wollnerová, Zerlinu Maxantová. Jinak byla ještě nastudována *Traviata*, *Lazebník sevillský*, *Postilion z Lonjumeau* a *Bílá paní* (od F. A. Boieldieua).

Po brněnské sezóně vyčerpaný Pavel Švanda, dva roky před smrtí, světil artistické řízení společnosti J. Malému a ten s ní zajel nejprve do Prostějova, pak do jihočeských měst.

Na Smíchově 1889 se Švanda ve spolupráci s Malým vzbopil k poněkud nešvandovskému. Iesklemu pokusu o získání publika: sjednal pohostinské vystoupení milánských operních umělců, spíše jména než hodnoty. Cesina Grassoni vládla lahodným propracovaným sopranem pro kolorатурní efekty. Faustino Venturini, její společník, byl pěvec jižně temperamentní, malé postavy, žijící již jen ze setrvalé pověsti kdysi proslaveného silného a vysokého hrdinného tenoru. Ještě teď měl čistý, otevřený tón, zvláště pěkný v hořeních polohách, jichž lehce dostupoval při zastaralých vlášských kudrlinkách. Ale polohy střední a pianissima hrozily chraptivým šeptáním. S oběma cizími umělci dával Švanda *Troubadoura*, *Lucii*, *Traviatu* aj., Venturiniho pak angažoval k trvalejšímu pohostinství.

Co se týče čtvrté brněnské sezóny 1889–1890, zdálo se, že nad ní vzejde Švandovi (a Malému) svtání v podobě hojnější přízně, jakou mu dosud odpíralo hluché brněnské publikum – ale bylo plzeňské nebo smíchovské lepší? Sešlo se o něco víc předplatitelů, to však, jak se ukázalo, bylo vše. Kdyby měl Švanda ještě duševní a hmotné prostředky k investicím ve svém podnikání, potřeboval by inteligentního a energického režiséra činohry, jako se osvědčil v operě J. Malý. Ale na podstatnější reformy bylo příliš pozdě.

Brzy po začátku sezóny vypravil zběžnou hru svého zesnulého zetě J. J. Stankovského z doby francouzské revoluce *Ve Versaillesu*. Později těsně po premiéře v pražském Národním divadle provedl Preissové *Gazdinu robu*, k oslavě čtvrtstoleté herecké dráhy Františka Syřínka.<sup>47</sup> Oslavenec v ní hrál roli Samka, Evu brněnská ochotnice, první choť Václava Hübnera, Anna Hübnerová.

Ale ve volbě několika nevědnic světových novinek ještě

Švanda osvědčil nekolísavou ruku. 17. října 1889 uvedl malou komorní skladbu A. P. Čechova *Medvěd*, první vizitku tohoto autora u nás, kabinetní výtvar moderní jevištní psychologie, jejíž citlivé polotóny vyzvedl zas hlavně Syřínek v roli Smirnova.

Týž herec, jenž se osvědčoval na ruských typech, vynikl i v titulní postavě *Starého pána* od A. I. Palma, v oné předturgeněvské hře na motiv dvojího světa rodičů a dětí: dobře vystihl rysy nesobeckého starého idealisty, oddaného pokrokové myšlence: osvobození nevolníků a dělnictva.

Doba, v níž socialistický program rozhodně pronikal do politického života, byla příznivá i pronikání obrazů z proletářských vrstev na jeviště. Jako výbojné heslo zněl název hry *Proletáři*, kterou vypravilo Národní divadlo 19. března 1889 a kterou 25. října téhož roku uvedl Švanda v režii J. Malého v Brně. Byla to novinka o to pozoruhodnější, že se s ní u nás také dostávala ke slovu dramatika maďarská. Autor hry Csiky Gergely byl jejím průbojným reprezentantem. Provokativně syrová pravda, kterou v otřesných lidských dokumentech Csiky navrstvil do svého čtyřaktového kusu, pochopitelně iritovala vyznavače umírněně pokrokového realismu. Tento naturalistický obraz robustních temných barev prý jen odhaloval zvrácené děje budící odpor, které s uvědomělým proletářstvím nemají nic společného. Ale i odpůrci museli uznat nevšední sílu tohoto divadelního projevu – a svědčilo jen o nebojácnosti Švandově, že se kusu vyvolávajícího tak sporné a ostré mínění ujal i pro laxní divadelní Brno.

Přičteme-li k této trojici podnětných představení další obtížné úkoly z klasické dramatiky, nedosti zvládnutého *Richarda III.*, který byl nad síly tehdejšího Švandova činoherního souboru, a Molièrova *Lakomce*, řídkého hosta na venkovských jevištích; kvitujeme-li dále zdařilou inscenací vynikajícího dramatu *Světce či blázen* od „španělského Ibsena“ Josého Echegaraye;<sup>48</sup> jestliže konečně vzpomeneme i „pravého“ Ibsena, *Paní z námoří*,<sup>49</sup> dramatické básně o právu lidského sebeurčení, o mravní odpovědnosti člověka za svůj osud, o motivu tajemství v ženině životě – uvědomíme-li si všechny tyto závažné repertoárové jednotlivosti, nezdaří se dost odůvodněné jisté náznaky tažení proti Švandovi, které se začaly uplatňovat v tisku. Vy-

týkaly se mu některé kasovní nezbytnosti jako opereta *Mikado*. *Moravská Orlice* napsala,<sup>50</sup> že se již *půldruhého měsíce činobra zanedbává brozným způsobem*.

Opera za řízení J. Malého byla útoků celkem ušetřena, ačkoli nově vypravila jen *Branibory v Čechách*, *Lucii*, *Čarostřelce a Hugenyoty*. Ale hlavně první a poslední z nich svým významem přesahovaly normální ohlas operních událostí a měly období jen v několika činohrách na divadelní dráze Švandově, jako byla *Figarova svatba* nebo *Jan Výrava*. Vrchol všech operních Švandových sezón v Brně, *Braniboři v Čechách*, přišli na scénu 3. listopadu 1889 s Melichárkem v roli Jíry, s Karešem v úloze Tausendmarka a s Pivoňkou jako Olbramovičem. Ale síla představení ovšem byla v zápalném nadšení, s nímž pevně nastudované a sugestivně ujednocené sbory provedly každou davovou scénu. – Meyerbeerovi *Hugenyoti* byli téměř nad možnosti Švandovy. Při velkém obsazení došlo i na nezpěváky (už v *Čarostřelci* působili např. Kreuzmann a Frýda); mužské sbory byly rozladěné. V roli Raoulově se zaskvěl ve výšce svého hlasu Venturini; bylo to jediné nesporné obohacení, které za dobu své činnosti poskytl brněnské opěře.

Léta Švandova docházela k posledním. Zjara 1890 vyhledala jeho společnost řízená Malým Hradec Králové a Budějovice. V létě žila na Smíchově ze dvou operetních šlágrů tehdy populárních. Z nich vtipnější *Boccaccio* od F. Suppéa skýtal pro operetní hvězdu (u Švandy to byla Anuše Maxantová) efektní příležitost vystupovat v mužské roli galantního dobrodruha. V druhé podívané, přetékané libivými melodiemi, v *Mikadu* od Arthura Sullivana, titulní roli zastával Jan Poláček, avšak hlavní, byť pochybné ovace sklízel za nepřekonatelně komickou figurku kata Ko-Ka Fr. Šípek. Ten také byl jako ochotnický výtvarník autorem scénické výpravy.

Na zimu 1890 – 1891 (po štacích v Kolíně a v Hradci Králové) ujal se brněnského divadla zas Švanda osobně (zatímco smíchovské vedl Jan Kubík). Švanda byl podporován sborem režisérů, na něž teď byli povyšováni vyspělí herci – v této době režirovali Kysela,<sup>51</sup> Nebeský, Poláček, Syřínek, Šípek. Intendantem jmenovalo Družstvo brněnského Národního divadla redaktora V. Hübnera.

Na zahájení páté sezóny, „nedokončené“, si Švanda připravil premiéru Stechovy hry *Zlatý déšť* z aktuálního, ale šablonovitě viděného politického prostředí. Vynikající představení pak vytvořil z básnické komedie Lope de Vegy *Sedlák svým pánem*, v němž exaktní výkony podali: Šípck zralou modelací úlohy Juanovy v celku i v detailech (např. ve scéně loučení s dětmi), a Jiříkovský jako král, neobyčejný celým zjevem i výrazem. Velkým večerem mohli být i Šubrtovi *Probuzenci*, zdařile zahraní v jednotlivých postavách. Ale v davových scénách se ukazovalo, že chybí silná vedoucí ruka.

Opera měla některé zajímavosti: Venturini zpíval česky vévodu z *Rigoletta*. V *Prodané nevěstě* se představil příjemným hlasem střední polohy mladý Boh. Pták jako Jeník.

Ale všechny přechodné úspěchy činohry i opery zastínila nová specics, výpravná hra, tehdejší vynález na přitažení diváka. Byla to např. dle Vernea *Cesta kolem světa za 80 dní*, a její kasovní diktatury nemělo zůstat ušetřeno ani brněnské divadlo, ani uzavírající se životní dráha Pavla Švandy ze Semčic, někdejšího průkopníka Zoly a Ibsena. Než však mohl Švanda na této kluzké cestě výpravných her pokračovat, zemřel raněn mrtvicí, v Brně, při práci uprostřed sezóny (5. ledna 1891). Velký režisér nenašel pro svůj odchod pravou chvíli. Nekončil jako obroditel venkovského divadla na vrcholu tvůrčího rozmachu, ale na svahu, zdoláván divadelními poměry, které po čtvrt století tak zatvrzele reformoval. Že tento boj držel doposledka přes osudné ztráty, jaké utrpěl odchodem svých nejvyspělejších učňů, v prvním období Šmahy a v druhém Vojana, zjednálo mu úctu současníků a paměť divadelní historie.

## 6

František Pokorný přežil Švandu o dva roky. Na rozdíl od Švandy a Pištěka, kteří si v Plzni a v Brně střídavě podávali dveře, vzdal se Pokorný obou velkých scén po moudrém odhadu svých sil co nejdříve; neměl ani vlastní letní arénu. Zkusil obě falešnická divadelní města, každé však jen jednou, Plzeň v letech 1881–1884, Brno 1885–1886, kdy u něho hrál Jan Vávra

a zpíval Karel Veselý a jako kapelník začínal Karel Kovařovic. Na zkušenou mu to stačilo. A na vytrvalé opakování takových pokusů neměl dost Švandovy nebo Pištěkovy prestižní ctižádostivosti. Vrátil se pokorně na střední a malé venkovské stanice, doměnu kočovníků, z nichž vyšel.

Když se roku 1887 vrátil z Moravy a zachytil se v Josefově (pak vyhledával spíše města jihočeská, Pacov, Strakonice, Písek, Třeboň, Jindřichův Hradec), byl režisérem jeho činohry Pavel Nebeský, režisérem vzrůstající se opery hrdinný tenor uváděný jako F. Aleš, pravým jménem František Trnka, který u společnosti získával stále pevnější pozici, až se brzy po smrtelném onemocnění Pokorného stal jejím ředitelem.

U Pokorného se dávala střídmá, nijak oslňující opera v solidním provedení a s úctyhodným poměrem k české tvorbě. Hrála se tu *Prodaná nevěsta*, *Hubička*, *V studni*, *Šelma sedlák*, *Zakletý princ* (Hřímálý), *Zmařená svatba* (Šebor), dále *Faust a Markéta*, *Troubadour*, *Alessandro Stradella*, *Němá z Portici*, *Traviata*, *Norma*, *Nocleh v Granadě*. Kromě Trnky, který svůj obsáhlý tenor podporoval dramatickou hrou, byla hvězdou společnosti Berta Viewegová (Lesčinská). Uchvacovala silou a vroucností tónů hlavně v líbezných postavách typu Lidušky (*V studni*) nebo Vendulky (*Hubička*). Jinak její lahodný, vyrovnaný hlas trpěl nesprávnou vokalizací. Činila dojem zpěvačky málo ukázněné, jako by své umění pokládala tak trochu za zábavu. Dále musíme jmenovat alespoň ještě talentovaného Antonína Hlaváčka, který svůj zvučný příjemný baryton uplatnil nejúspěšněji v lovcích z *Noclehu v Granadě*. Manželé Zelenkovi, hlavně Jan Zelenka, působili i v činohře. Brněnskou sezónu ozářil vedle primadony Boženy Rubešové tenorista Karel Veselý, známý od Zöllnerů, který po krátkém zdržení u Pokorného slavně přešel k Národnímu. Naproti tomu basista Bohdan Žalud dal později pod proslulým jménem Theodor Günther přednost operním scénám německým.

Opora činohry, všestranný Aleš Houdek (podobně jako Zelenka), hrál stejně dobře *Jana Vývavu* jako zpíval *Cikánského barona*. Právě tak sl. Zdenka Biedermanová: hned se blýskla v *Boccacciovi*, zpívajíc a hrajíc hlavní mužskou roli se sálavým jižním žarem, hned vytvořila vážnou tetu Martinku v *Hubičce*,

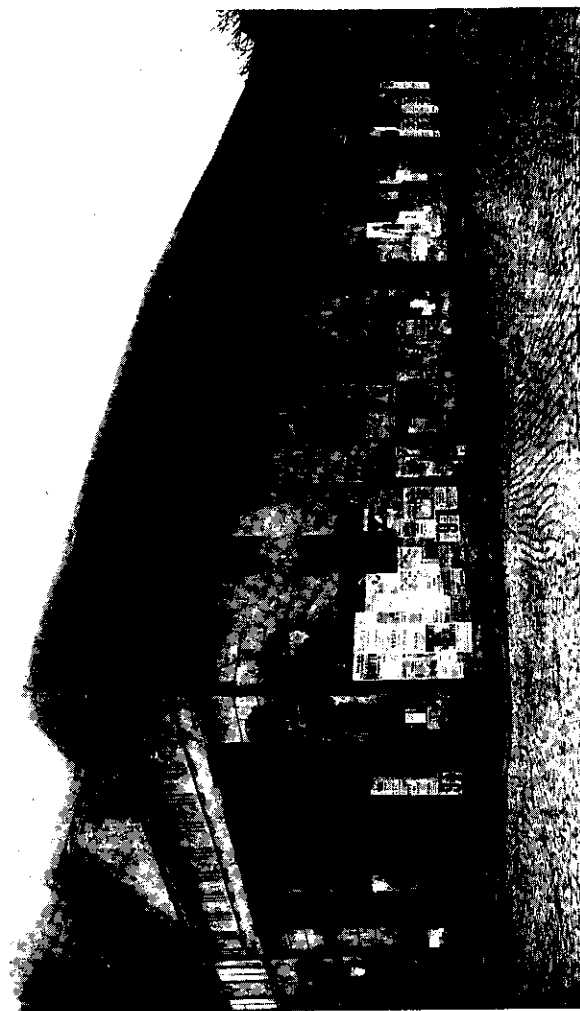


aby vzápětí vystoupila v titulní úloze moderního dramatu Ippolita Špažinského *Paní majorka*. (V této obojživelnosti zpěvní i herecké byli cvičeni hlavně aktéři Elišky Zöllnerové.) Dále v barvách Pokorného postupně sloužili paní Betty Houdková, Želenský s chotí, Alois Světelský (manžel Anny Šparglové), Jiříkovský, Pech, Josef Biedermann, Václav Bartovský, Antonín Marek s chotí, Kamila Harry, Ema Pešková, Vilemína Šemberová a jiní.

Roku 1888 zasloužilý Pokorný oslavil 40 let činnosti v českém divadelnictví. Pozdravovali ho z venkova i z Prahy. Šubert, Sklenářová-Malá, Slukov. Z Berlína Marie Pospíšilová, kterou před deseti lety přijal jako děvčátko, milenkou Vojanovu. Jako v pozdním závanu mladosti si Pokorný zahrál i svou oblíbenou cituplnou roli v Brachvoglově dramatu *Narcis* a vyvedl ji mistrně v mimice i gestech. Ve skutečnosti však už byl na pokraji katastrofy, která se přihlásila záchvatem mrtvice, provázeným starostmi o chléb pro nezajištěnou rodinu. Můžeme se o tom přesvědčit z pozůstalosti Tomáše Kratochvíla. Nalezeme tu doklad, z něhož vysvítá, jak se Pokorný v tísní, přesto však s jistou lidskou důstojností, nabízel Kratochvílovi za artistického ředitele, případně alespoň za překladatele kusů z němčiny. *Ze bych se Vám o vše artistické vedení staral poctivě a pečlivě, netřeba teprve podotknout a Vás ujišťovat. Jsem však po té kruté katastrofě, která mne potkala, tak hmotně zničen, že se musím uchopiti všeho, co mi nějakou jistou existenci zajišťuje.*<sup>52</sup>

V takovém stavu podnikal Pokorný téhož roku (1888) a v roce příštím delší turné po moravských městech, Třebíči, Uherském Hradišti, Rožnově, Bystřici, Olomouci aj. Tam za kapelníka Greipla, který odešel do Srbska, nastoupil k Pokorného zpěvohře mladý Hilarion Beníšek, později dirigent K. Coufal. Ve vybraném činoherním programu<sup>53</sup> se vyskytovala vůdčí pokroková realistická díla jako *Naši furianti*, *Závět*, *Gazdina roba*, v r. 1892 v Uherském Hradišti *Její pastorkyňa*, *Směry života* – vedle operního protějšku realistické dramatiky, Mascagniho *Sedláka kavalíra*.

Roku 1893 ušlechtilý Pokorný v Praze zemřel a divadelní trápení s Brnem, Plzní a menšími městy odkázal mladším.



19. Staré plzeňské městské divadlo



20. Vendelín Budil jako Král Lear (IV. jednání)

Z předchozích pasáží vyplývá, že se tři výsadní společnosti, Švandova, Pokorného a Pištěkova ve svých úkolech a působitích po léta doplňovaly. Připravovaly navzájem jedna druhě půdu a umožňovaly tak i soutěžení v umělecké úrovni, a to hlavně v Brně a Plzni. Názorně to ukáže půdorys sezón.

*Plzeň:* 1865–1875 Švanda. 1875–1876 Kramuele. 1876–1877 Švanda. 1877–1878 Pištěk. 1878–1881 Švanda. 1881–1884 Pokorný. 1884–1886 Švanda. 1886–1889 Pištěk. 1889–1890 Budil. 1890–1891 Budil a Pištěk. 1891–1892 Pištěk. 1892–1895 Švanda ml. 1895–1900 Budil. 1900–1902 Trnka.

*Brno:* 1884–1885 Pištěk. 1885–1886 Pokorný. 1886–1889 Švanda. 1889–1890 Malý. 1890–1891 Švanda. 1891–1892 Hübner a Chmelenský. 1892–1893 Budil. 1893–1896 Pištěk. 1896–1897 Švanda ml. 1897–1898 Pištěk. 1898–1903 Lacina. 1903–1904 Staněk-Doubravský. 1904–1905 Lacina. 1905–1909 Frýda. 1909–1913 Lacina. 1913–1914 Fencel. 1914–1915 svépomocné vedení členstva. 1915–1918 Lacina.

Přitom nejde jen o dvě různé generace podnikatelů, ale i o dvě fronty uměleckých zájmů: protežerů činohry, jako byl Kramuele, Pokorný (do značné míry Švanda a Lacina), Budil, Hübner, Frýda a výkonných stoupců opery, jako byl Pištěk, Švanda ml., Chmelenský, Trnka, Staněk-Doubravský. Někteří z nich dokonce druhému oboru nevalně rozuměli. Slouží ke cti všech, že se stěží najde doklad o tom, že by jejich vzájemné konkurenční vztahy zabíhaly k nekorektnosti, a to i když se jich několik ucházelo zároveň o jednu scénu. Elitní postavení také zavazovalo.

V souvislosti se Švandou již bylo řečeno, že před jeho brněnskou érou, kterou zahájil r. 1886, vystupoval v Brně krátce Pištěk a Pokorný. Upravovali tím Švandovi cestu, uváděli jej v jeho novém působišti. Rok po definitivním zahájení Národního divadla v Praze se otevřelo 1884 brněnské prozatímní Národní, zpopularizované po pražském vzoru divadelními vlaky.

První zimní sezónu 1884–1885 v něm získal Pištěk. Obzvláštní příznivkyně brněnských divadelních snah O. Sklenářová-Malá zasvětila Pištěkův nástup slavnostním vystoupením v Kolárově *Mageloně* – v té době byly pohostinské hry předních pražských umělců již rozšířeným zjevem pozvedávajícím úroveň i hmotnou základnu venkovských společností.

Tato osamocená brněnská sezóna byla příliš krátká, aby v ní mohl cílevědomý Pištěk rozvinout svou programovou práci. Vrchol jeho podnikání čekal až na Plzeň, kde od roku 1886 měl Pištěk k dispozici v souvislém sledu celé tři sezóny. Byla to také Plzeň, již Pištěk zjednal čest, že byla prvním mimopražským městem, kde se v Čechách dával Wagner.

Ve směřování k vysokým cílům měl Pištěk nad jiné povoláního pomocníka v hudebním skladateli Karlu Kovařovicovi, který jako kapelník byl duší a oživující silou celého schopného Pištěkova operního aparátu. Na královsky inscenovanou premiéru *Lohengrina* (25. ledna 1887) obětoval velkorysý Pištěk dva a půl tisíce zlatých. Obnos, jaký například šetrný a na gáze opatrný Kramuele ani ve snu neviděl. Při tomto představení působilo v orchestru čtyřiatřicet hudebníků, vedených Kovařovicem precizně a k mohutnému účínu. Titulní roli zpíval Josef Jelínek, Elsu Anna Součková, krále Jindřicha Ptáčníka Robert Polák, Telramunda Em. Kroupa. To však ještě nebyly hlavní opory Pištěkova zpěvoherného souboru. Uznávané prvenství primadony si obhajovala Marie Poláčková–Chlostíková (která v novém obsazení *Lohengrina* zpívala Elsu s vervou a v pojetí poněkud „vlašském“), mladé role patřily subretce Julii Hešové s okouzlujícím hlasem zvonivého timbru, mezzosopranistka Cenzi (Krescencie) Budilová uplatňovala ve svém vystupování i školenou hru, jak se patřilo na Budilovu manželku. O basové partie se s Polákem dělil Alois Pivoňka, který jako pravý všeuměl vystupoval v opeře, operetě, činohře i frašce; oba pak měli i zřejmé výtvarné vlohy. Uplatňovali je ve scénických výpravách.

V činohře tenkrát ještě působil u Pištěka Budil a odtud pramenil Budilův věhlas v Plzni, zastíňovaný leda Lierem a Ryšavou. Ve vznosných matronách i ve výstižně modelovaných lidových matkách byla Ryšavá jediná v širém divadelním okolí,

Lier pak podával ve svých předních úlohách mistrné vzorky umělecké práce, postavy v pravém životním rytmu, prostudované až do nejmenšího odstínu slova a akce. Ferdinand Kaňkovský obstarával první milovnické role, ale odvážil se i na *Hamleta*, a to se zjevným pochopením celku i detailu. Po Budilově odchodu bude měřit své síly na velkých charakterech. Stocký, spis komik, byl nepřilíši způsobit pro milovnické úlohy. Karel Ryšavý až na topornou výslovnost přiměřeně hrál staré pány, Adolf Gabriel s inteligencí charakterového herce představoval přihlouplé jinochy. Drobnou komiku, hlavně drastickou, pěstoval Stříbrný. Jiný komik, Halla, poněkud těžkopádný a nepřírozený, žil ještě ze zbytků šroubovaného, nediferencovaného patosu, který nezapadal do ducha společnosti.

Z dámského personálu forsíroval ředitel především Marii Slánskou, budoucí svou druhou choť, urostlou dámu ncobyčejně lepého zjevu, trochu vnějškovou a stereotypní v sentimentálních hrdinkách. Tragické postavy bez pravé síly zobrazované vášně vytvářela Filipína Jasanská, ale pod jejím nervózním chvatem v pohybech a deklamaci byly prvky moderního realistického pojetí herecké práce. Desdemonu, Porcii, Katušku (ze *Zkrocení zlé ženy*) hrála jiná tragédka, Babeta Pospíšilová. Naivní dívky zkoušela nadaná ředitelova dcerka Zdeňka Pištěková. S úspěchy však začínala přehánět živou letoru a přikláněla se ke koketerii a afektovanosti. Salonní dámy patřily paní Antonii Lierové, která v tomto oboru neměla konkurenci.

Soubor, v hlavních představitelích zde načrtnutý a složený jednak ze spolehlivě rutinovaných, jednak z nadaných mladistvě svěžích lidí, přivítal poněkud nadneseně plzeňský kritik Antonín Spal, že tvoří *umělecký celek většního slobu, jenž činí zádob i nejpřísnějším požadavkům umění i doby*.<sup>54</sup>

Musela se uznat také Pištěkova péče o původní tvorbu. Začal Bozděchovým *Světa pánem v županu* (30. září 1886), záhy uvedl censurou dlouho zakazovaný Jeřábkův sociální obraz *Služebník svého pána*, v němž Budil hrál svého jmenovce dělníka Budila, dále uvedl několik her Šamberkových, *Jana Výravu*, několik Vrchlických (v *Exulantech* uchvacoval Budil vzornou hrou jako Bořek Dohalský hlavně ve scéně v česko-bratrské modlitebně), Štolbovo *Vodní družstvo* aj. Z cizích

luhů se líbila působivá Sardouova *Vlast* a kypivá polská komedie se svěží škálou realistických figur *Žoldnér královny madagaskarské* od Stan. Dobrzanského. A naopak, Calderonův *Sudi zalamejský* se v Plzni nepovedl.

Volnost oddechového repertoáru, hlavně záplavu francouzských frašek si v plné míře popřál Pištěk až na svém domovském letním působišti na Vinohradech. Tu byl neocenitelnou silou komik od Kramuela a Švandy Jan Poláček\* s bohatým přirozeným šumivým humorem, používaným v postavách dobře vyvážených a odpozorovaných ze skutečnosti. Po odchodu Lierově nastoupil u Pištěka Houdek, schopný aktér jak modulací hlasu, tak mimikou, ceněný Napoleon v Bozděchově *Světa pánu v županu*. Zdeňka Pištěková dozrála na parádní Cyprienu obdařenou pravým milostným ohněm, ale chápala se i úkolů v operetě: svým slabým, příjemným hlasem zpívala titulní roli *Modrého ptáček* od Lecocqua. Po Kroupovi, který byl povolán do Národního divadla, angažoval Pištěk ještě talentovanějšího mladého umělce Fr. Šira, barytonistu s obsáhlým i vítaně pružným hlasem tenorového timbru. Další nová síla byla sl. Součková, sestra primadony z předešlého roku: zaujala vřelými akcenty v Mařence z *Prodané nevěsty* v Plzni na podzim 1887.

Ale největší ztrátu utrpěl Pištěk v roce 1887 odchodem manželů Budilových, Lierových a Kovařovice. Nevděčný a těžký úkol nahradit posledně jmenovaného připadl Jindřichu Hartlovi. Získal si však úctu pevným nastudováním *Dalibora*<sup>55</sup> na začátku druhé plzeňské sezóny a 16. ledna 1888 exaktním řízením *Tannhäusera*, který měl v Plzni dokonce českou premiéru.

Tímto dílem, uvedeným po dlouhých vysilujících zkouškách, Pištěk dokázal, co by mohlo plzeňské divadlo být, kdyby velkorysá podnikavost ředitelově vyšla vstříc ve stejné míře uvědomělost obecnstva: premiéra přešla před hledištěm ne zcela naplněným . . .

Tannhäusera vyzpíval Jelínek podle mínění současné kritiky v krásném dramatickém slohu. Už zápal, s jakým zpíval v 1. jednání hymnus lásky, musel povznést posluchače, postava pak

\* Rodák z Dolního Bousova, vyzískal si i sporný úspěch jako dramatik. Zemřel ve věku 44 let v roce 1892.

rostla scénu od scény až k vrcholivému líčení pouti do Říma. Elisabetou získala paní Poláčková-Chlostíková bouřlivou odezvu auditoria. Wolframa přednesl Šír vřelým výrazem svého měkkého hlasu: zvlášť v písni k večerní hvězdě uvedl diváky v nadšení. Waltera zpíval Kochmann a zejména v souboji pěvců na Wartburku vládl svým příjemným hlasovým fondem s virtuózní lehkostí. V postavě pastýře uplatnila svůj libežný zpěv Hešová, Polák uspokojil jako Biterolf – a nejen to: namaloval pro dekoraci krajinu pod Wartburkem jako doklad své umělecké univerzálnosti.

K závěru sezóny Hartl výborně nastudoval svou romanticko-komickou operu *Natálie*. Titulní partii svěřil Poláčkové-Chlostíkové a ta ji podala v nadlehčeném a vkusném konverzačním způsobu.

Ledový kruh nezájmu publika svíral jakoukoli vypjatější práci v činohře. Hrál se několikery Stroupežnický (selský i šlechtický, vždy s vřelou Ryšavou), Jeřábek, Kolár. Jasanská vyspívala na Shakespearrech: dojímal v Ofelii, hrála lehce a vkusně dvojitou roli Violy a Šebestiana ve *Večeru tříkrálovém*, ve *Zkrocení zlé ženy* osobitě zpodobila Katušku: jako rozmazlené, vrtošivé, popudlivé, ale jinak mravně nezkažené dítě.

Máme-li brát dále za svědka poučeného plzeňského referenta Jaroslava Schiebla, měl Pištěkův činoherní soubor – dodejme: kromě Ryšavé – jistou potíž s ruskými kusy v té době oblíbenými, jako byl Palmův *Náš přítel Něklůžev* nebo Špažinského *Paní majorka*. Většinu interpretů byl vzdálen duch ruského ovzduší, postavy se hrály zkresleně. *Na charaktery, jak je ličí realisté ruští, naši herci posud nestačí docela, neboť víme o ruském životě méně než o německém a francouzském . . . Z běžných u nás názorů nikdo správně nepochopí poměry a lidi ruské – a toť jedna z hlavních příčin, proč jest ruský repertoire až na několik konvencionálních kusů našemu obecnstvu širšímu nepřístupný.*<sup>56</sup>

Průměrný předměstský vinohradský návštěvník Pištěkovy arény, krmený od božího jara pochybnou stravou francouzských a německých sentimentalit a frašek,<sup>57</sup> neměl asi pravou představu o řediteli, který první uvedl na české jeviště *Tannhäusera*; opera cestovala se svými zpěvoherními cykly po velkých

venkovských městech. Ale slavný list z dějin Pištěkovi společnosti se stával pomalu neuvěřitelný i Janovi Pištěkovi samému. Švanda zemřel, když úroveň jeho společnosti poklesávala. Pištěkovi se přihodilo něco horšího: přežil svůj úpadek.

Na zbývající sezónu 1888 až 1889 zajel do Plzně ochuzen o další dobré síly a většinou za ně nenašel přiměřenou náhradu. Kaňkovský dal přednost Švandovi a mezeru po něm měl vyplnit ještě nezralý Zvíkovský. Ač mladý věkem, ustrnul na starém nepřirozeném deklamačním stylu. Větší nadějí byl Jiříkovský, získaný od Budíla. Operu opustila M. Poláčková-Chlostíková. Později se za ni v Pištěkově souboru představila J. Dvořáková, vyškolená zpěvačka, která *přednáší frázi krásně a odůvodňuje ji prohloubenou brou i chvályhodnou mimikou*.<sup>58</sup> Dostávala role sopránové, dramatické, které kladou požadavky na hlasovou výšku, kdežto jí by nejvíce vyhovoval obor mezzosopránový, ne-li altový. Zvítězila nadšeným přednesem role Milady v *Daliboru*. Julie Hešová jen změnila své jméno: vdala se za Florentina rytíře ze Steinsbergu, který od roku 1885 pod pseudonymem Beneš hrál Pištěkovi milovníky. Hrál je deklamačním lyrickým tónem, zabíhající až do larmoyantnosti.

V tomto Pištěkově plzeňském tříletí bylo trvalým zjevem, že schopní členové nevytrvali v souboru dlouho, a na jejich místa postupovaly síly druhořadé nebo ještě nevyspělé. Cínoherní aparát posledního období 1888–1889 stačil jen tak na lehčí kusy; na klasiky a na Ibsena a jinou průbojnou moderní tvorbu se (zcela rozumně) vůbec neodvažoval. Rovněž opera v posledním období nenastudovala žádnou původní novinku. Vládce sezóny byl *Cikánský baron*.

Ctižádostivý, obětavý a noblesní, ne právě praktický Pištěk, roztrpčený neprobudilostí plzeňského diváka, v operě tísňen i konkurencí místního německého divadla, nevyčkal ani předjaří a předčasně sbalil své rekvizity již začátkem února 1889. Ustoupil z Plzně jako z prohrané bitvy, do níž marně vstupoval ve své nejlepší výzbroji. Doba mohla mít svá přísloví: Pochodit jako Švanda v Brně; anebo: Pochodit jako Pištěk v Plzni.

Příští zimu nechtěl Pištěk o stálém divadle ani slyšet a naplánoval si poctivé kočování, směr Hradec Králové, Turnov, Chrudim, Boleslav, Kolín, Nymburk. Měl zkušenost z jara 1889,

z Pardubic, Kolína a Budějovic, že města se selským živlem na obvodu nejsou ještě tak zamořena divadelní letargií. Pro bodré Pražany z předměstí měl tentokrát (to jest r. 1889) v záloze nejen z nouze dobrého Tyla, nejen Štěpánkova starého *Čecha a Němce*, který se prý líbil už císaři Ferdinandu Dobrotivému (v tísni zavolal Pištěk na Jirkovu roli jejího nepřekonatelného představitele Vilhelma), ale dokonce i nejpodivnější experimenty: oprášil *Isáka Löwybo*, nato „romanticko-kouzelnou“ hru z anno dazumal *Diamant krále duchů*, posléze *Mlynáře a jeho dítě*... o kolik desetiletí to vracel české divadlo zpátky?

Paradoxní korunu této neucelené pitvorné situací nasadil Pištěkův herec Antonín Jiříkovský, když si ke své benefici objevně zvolil dosud neprovozované exkluzivně moderní společenské drama M. A. Šimáčka *Bez boje*. Chybné představení. Beneficiant neprokázal dost porozumění pro podrobnější studium povahové, pro výraz některých vnitřních vzrušení užíval ustálených gest spíš teatrálních než přirozených, kritikou stále požadovaný realistický detail nahrazoval rutinou. Ostatně sám kus byl psychologicky nepřesvědčivý a divadelně mrtvý.

Nakonec pak přinesla aréna v Kravině ještě dvě repertoárové zajímavosti. Jednou z nich bylo provedení Šamberkova *Jedenáctého přikázání*, které právě v té době jako žádný ze soudobých českých výtvorů proniklo několika směry do světa. Nejen že bylo přeloženo do němčiny, ale hrálo se v tomto létě 1889 i v Teatro Nazionale v Římě pod názvem *Lundecimo comandamento*, žel bez úspěchu, a nedlouho nato vyšlo v ruském znění s titulkem *Ně lgi!* (Nelži!), které volně pořídil J. J. Mjasnickij.

Druhá věc se týkala operety; Pištěkův tenorista Josef Alexandr Jelínek objevil v sobě schopnosti skladatelské a na libreto Jindřicha Böhma *Papoušek* zkomponoval hudbu obratně posbíranou z cizích operetních luhů. Příští rok vyhotovil podobné další výtvoř, *Rosa Šandor* na bezvýznamný text a *Tisíc a jedna noc* na libreto V. Plačka. Původní opereta se probouzela svým způsobem. Pištěkův kapelník Hartl, autor opery *Natalie*, nezůstal za tenoristou pozadu a složil jednoaktovou operetu *Záboj a Ludiše*.<sup>59</sup> hudba lehčího zrna se vážala na neobvyklý text z ovzduší spolkového, podaného v mírném satirickém při-

svitu. Hlavní role, předsedu a předsedkyni spolků Záboj a Ludíše, obsadily výborné síly, Šír a Julie Steinsbergová.

Zimu 1889–1890 strávil Pištěk na venkovských stanicích. Podle almanachu z Hradce Králové z října až prosince 1889 měl tříčlenný režisérský sbor, Bedřicha Hallu na veselohry, Aloise Houdka na „drámy“, Jindřicha Vilhelma na frašky. Ozdoby společnosti zůstávaly v plném počtu: Šír, Polák, Steinsberg, Jiříkovský.

Až na zimní sezónu 1891–1892, obrněn *Martou*, která zaručovala plné domy, odvážil se Pištěk znovu ujmout neblahého divadla plzeňského – tak dlouho účinkovala paměť hmotného debaklu, jaký tam naposled utrpěl r. 1889. Ale udělal znovu malou předběžnou zkoušku už na samém začátku 1891, kdy vytrhl trn z nohy plzeňské intendanci a přijel dokončit sezónu, z níž, jak si vzpomínáme, ujel Budil.

Zdálo se, že se poměry vyvíjejí pro Pištěka příznivě. Nejen že dal novou životní injekci svému opernímu tělesu, jehož pověst na sklonku svého pobytu v právovárečné západočeské metropoli 1889 vážně ohrozil: zajistil si nyní i vyšší úroveň činohře. Připoutal k sobě znovu Karla Liera, který toho času mezi soudobými venkovskými divadelníky platil za nedostižného herce velkých charakterů. V Moretové *Donně Dianě*, jejíž titulní roli hrála Slánská, osvědčil se vedle Liera i další nový člen, mladý Adolf Dobrovoný.

Kromě vytrvalého tenora Jelínka se však vyměnila téměř celá první garnitura operní. Ve zmíněné Flotowově *Martě*, z jejichž zpopularizovaných tklivých melodií tučněly divadelní pokladny na celém světě, zpívala lady Harriettu sl. Panznerová, ovládající svůj bohatý hlasový fond lehce a elegantně. Svou senzitivní roli postavila nejen technicky bezvadně, ale dala jí žádané vřelé tóny a zrcadlení citových hlubin. Lyonel ovšem patřil Jelínkovi. Vlavé postavě Nancy propůjčila opravdovou svěžest Helena Towarnická ze Sasů.

*Lobengrin* se dostal na scénu opět v novém obsazení. Titulní roli sice podržel Jelínek, ale Elsu vytvořila již Lesčinská, a to vyspělým a procítěným přednesem zpěvním, přesvědčivou mimikou a ušlechtilou hrou. V Ortrudě se uplatnil mladistvě svěží, tvárný a zvučný hlas H. Towarnické. Telramunda nastudoval

Marcel Fedyczkowski – samá nová a většinou polsky znějící jména.

Ještě se *Lobengrin* neobebral a Pištěk již připravoval další událost (téměř zároveň s Chmelenským v Brně), *Sedláka kalvára* s Lesčinskou (Santuzza), Panznerovou (Lola), Jelínkem (Turiddu), Fedyczkovským a Karešem (střídavě v roli Alfia).

Tentokrát se Pištěk vracel z Plzně se štítem.

Téhož léta 1892 měl se však rozloučit se svou vinohradskou arénou, určenou k zbourání. Jako by se jí chtěl odčinit za všechny repertoárové hříchy, které na ní páchal hlavně v poslední době, kdy neměl ani ansámbl schopný pro těžší klasickou hru, naposled jí vynahradil nevalné původní novinky<sup>60</sup> i cizí efemerydy pečlivou inscenací Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic za nic*, Molièrova *Tartuffa* a Moretovy *Donny Diany*.

Mizející aréna ještě pomohla nově rodící se vinohradské stavbě na náměstí pod Kravínem, chrámu sv. Ludmily: z lokálního patriotismu dával Pištěk jedno z posledních představení (*Světa pána v županu*) ve prospěch vnitřní výzdoby tohoto kostela.

Stará letní divadelní budova smíšené umělecké minulosti ustoupila tedy regulaci a z živého pulzujícího života, který v sobě po desetiletí soustřeďovala, zmizela do dějin. Její divadelní pokračovatelka, populární Pištěkárna, si našla příštího roku místo nahoře u sadů.<sup>61</sup> Do té doby si Pištěk na zimu zařídil divadelní sál ve vinohradské Ústřední síni, opatřiv jej vkusným miniaturním jevištěm. Na něm zahájil provoz *Zkouškou státníkovou*, ale po Cavalottiho *Dceři Jeftově* a Štechových *Maloměstských tradicích* opět pokračoval směsí lehké váhy.

V roce 1893 čekaly Pištěka dva podniky: 30. dubna zahájení v nové vinohradské aréně, proti níž se příroda spikla aprílovou nepohodou, zimou a deštěm, a příprava na dvojici zimních sezón v Brně 1893–1895.

Současným angažováním několika afektovaných herců (Želenského, Hally, Jabúrka) rozmáhal se nyní u Pištěka v dramatu i v komice zvláštní styl nuceného, nepřírozeného herectví, takže včasným uměleckým požehnáním byla rozhodná a svěží posila Fr. Šípka, který se právě vrátil od Ludvíka ze Spojených států. Zato *pravý poklad má pan Pištěk v dámách*, praví galantní

současný referent.<sup>62</sup> Jaká přehlídka dvorných epitet! Elegantní, delikátní, pikantní paní Jiříkovská. Roztomilá, graciézní, šelmovská sl. Pištěčková. Ve svých půvabech umělecky rafinovaná sl. Slánská. Jemná, sentimentální, něžná sl. Marie Povolná. V operetě vyzářovala paní Engelbertová–Haizlerová teplo nedolatelné grácie, smavý rozmar, hru líbivých detailů mimických. Ale Pištěk sám věděl nejlépe, může-li se s tímto personálem postaćujícími tak na arénu a menší města, odvážit do stále náročnějšího Brna. Nelitoval nákladu na angažování Wollnerové, Ptáka, Aschenbrennera.<sup>63</sup> (V září 1895 v Ostravě, kde byl tehdy Pištěk na zájezdu, u něho poprvé vystoupil Emil Burian.<sup>64</sup> Odtamtud už také pochází, a to je novinka v dějinách našich kočovných společností, pochvalné upozornění na Pištěkův balet. Žádný originální dětský balet Elišky Zöllnerové, ale řádné představení baletu jako samostatného jevištního umění. Takový balet, jaký se již žádá i v provincii. Dávala se *Královna loutek* a v ní vynikla Fanny Janovská-Friezová<sup>65</sup> a Váňa, i malá Růžena Engelbertová.)

Zdá se, že v té době Pištěk zcela rezignoval na vyšší úroveň svého letního vinohradského divadla, přestože tu ponechal i některé populárnější operní kusy, *Martu*, *V studni* apod. V činoherním repertoáru úspěšně závodila aréna vinohradská se smíchovskou v kažení vkusu cizím brakem, takže byla na místě otázka: *Kdo má psáti české kusy? A pro koho?*<sup>66</sup> Provoz zdegenerovaných předměstských arén jevil se nyní jako osudná zátěž stahující společnosti ke dnu.

V Brně, v sousedství běžných kasovních večerů, *Maškarního plesu*, *Marty*, *Fausta* a *Markétky*, provedl Pištěk malé operní dílko, které tuto Pištěkovu éru zachraňuje od zapomenutí. V únorových dnech 1894, kdy česká veřejnost žila všeobecným vzrušením z procesu s Omladinou, v němž byl jako mladík souzen i příští výborný tenorista Rudolf Fejfar, uvedl Pištěk na scénu první jednoaktovou operu Leoše Janáčka *Počátek románu* na text konvenční povídky G. Preissové o citovém vzplanutí mladého šlechtice k venkovské dívce, zveršovaný Jaroslavem Tichým.<sup>67</sup>

Janáček byl již v té době uznávaný znalec lidové hudby valašské a slovácké. Soustředěval na sebe vypjatý zájem morav-

ských kulturních kruhů a Josef Merhaut, jeden z jejich nejzávažnějších mluvčích, předem pozdravoval Janáčekův vstup mezi operní skladatele nejen jako první vážný počín Pištěkova uměleckého poslání v Brně, ale přímo jako nástupní ukázkou moravské národní opery, mladší sestry proslavené již národní opery české. V té době se ve výtvarném umění, v literatuře i hudbě požadavek osobité moravské vůně silně uplatňoval.

Uvědomělý projev hudebního novátorství a národní svéráznosti – tehdy daleko žhavěji pocítované – zdůrazňoval v referátu o úspěšné premiéře i K. Sázavský. *Rozumí se samo sebou, že skladatel, píšící dnes pro moderní jeviště, nebude sabati ke starým formám. Uzavřených arií s pravidelnými mezzibrými, při nichž pěvec musí několikrát jeviště přejíti, a různými gesty prázdny čas vyplňovati, v Janáčekově opeře není... Očekával-li kdo něco podobného, byl ovšem zklamán, povětšinou asi též nezvyklými postupy melodickými, jež ten, kdo se s národními písněmi našimi blíže seznámil, s porozuměním sledovati mohl. Průvod orchestrální plyne samostatně vedle zpěvu, přizpůsobuje se smyslu slova a dbá situace i národní stránky opery...<sup>68</sup>*

Referent *Lidových novin* se vyslovoval poněkud zdrženlivěji: *První operní dílo páně Janáčkovo má tutěž vadu, jako veškeré skoro první skladby; skladatel jest pln myšlenek a citů, pln melodií a harmonie, a to vše bledí na poprvé udati. Z toho vyplývá úplná přesycenost orchestru. Melodie na př. se nedopracuje konce, započne a hned vyznívá v recitativ, umělé dissonance slyšíte za každou větou, na zpěváka neběře se obled, a celá síla hudby vkládá se do orchestru; ba u p. Janáčka sbledáváme se se zjevem, že starou, přímo tradičně zpívanou píseň „Aj čo by bola“ vložil do jiné tóniny a podložil jí doprovod, který s písní nemá nic příbuzného, řekli bychom pluje proti proudu a může zpěváku zlomiti krk. Dílo toto možno poslouchati beze zpěvu, protože naboře slyšíte zřídka kdy větu, která by, cele propracována jsouc, jala pozornost vaši docela. Zato až na různé kudrlinky flétnové atd. a mnohé náhlé přerušeni hudby s gustem posloucháte vzorně provedenou harmonisaci orchestru. Na některých místech cítíte velké požadavky skladatele na ten neb onen hudební nástroj, avšak tu počítáno jest na hudebníky*

prvního řádu. *Mnohdy se zdá, že jest nějaký blas v orchestru vynechán, a možné je to při tak slabém orchestru, jaký máme my. Jinak ale na mnohých místech jste mile rozecbveni lahodou hudby.*<sup>69</sup>

Při premiéře uskutečněné s jasnou odezvou v hledišti 10. II. 1894 zpívala selskou dívku Polušku s přesvědčivou vroucností Wollnerová, jejího otce představoval dobrým zpěvem i maskou Aschenbrenner, mladého barona neslavně zapřádajícího začátek milostného románu zpíval Pták. Večer doplněn Stroupežnického aktovkou *Zkažená krev*.

Na konci Pištěkova brněnského působení, během kterého definitivně pohasla jeho ctizádost namáhat se tam nebo v Plzni, odměnil ředitel operní část souboru zahraničním zájezdem (zatímco činohra se odebrala na Vinohrady). První zprávy mluvily o převzetí městského divadla ve Splitu na celé léto. Stagiona se však nakonec omezila na 20 reprezentačních představení a účastnili se jí s kapelníkem Engelbertem Kurzová, Pištěková, Wollnerová, Jírová, Pták, Purkrábek, Tůma, Fedyczkowski, Burian, Aschenbrenner, Peršl a baletní umělci paní Janovská a Váňa.

Ještě na jaře hrál Pištěk v Jičíně před venkovským publikem a měl své venkovské vnímavé studenty a dělníky v zadních řadách přízemí a na galerii. Od podzimu téhož roku se vzdal kočování úplně a mizí tak z našeho zájmového pole. V té době totiž změnil technickou úpravou své letní divadlo na celoroční a jal se vychovávat stálé obecenstvo, nebo aspoň se o to začal pokoušet. Bylo toho třeba, jak přesně rozpoznal Otto Faster: *nedostatek smyslu pro umělecké požitky tak zvaných „lepších“ tříd na Vinohradech jest dostatečně znám.*<sup>70</sup> Většinou však Pištěk dál ochotně vycházel vstříc vkusu své vrtkavé klientely a podle toho často dryáčnický volil repertoár pro svůj lehký divadelní stan. Faster mu doporučoval, aby se uvědoměleji opřel o všední konzumenty, drobnou inteligenci, řemeslníky, dělníky. Kdyby se vinohradská dramaturgie v tomto smyslu uvědomila, zaujala by důslednou lidovou linii, a to by teprve bylo pravým oprávněním existence Pištěkova divadla: *pouze ušlechtilé bry lidové jsou neklamným vychovávacím prostředkem pro široké divadelní obecenstvo.*

Byl to dobře miněný program, ale Pištěk, nikým nesubvenovaný a odkázaný pouze na svou obratnost, jej přijal jen omezeně, tak, jak mu to dobové poměry dovolily.

9

Vendelín Budil ukončil kočovnickou kariéru téměř zároveň s Pištěkem. Oba jsme zastihli pohromadě naposled roku 1891, kdy Budil, což jinak nebylo v jeho stylu, opouštěl před koncem prohrané sezóny se svou hereckou posádkou Plzeň podoben Zimnímu králi ujiždějícímu z Prahy. Hledal záchranu na venkovských štacích, především v Chrudimi, odkaziva divadelně spolehlivé. Tehdy 7. ledna se Budilův soubor na nádraží ve Zdicích křížoval s výpravou Pištěkovou, jedoucí na jeho místo do Plzně s těžkým nákladem operních textů, jako do nějaké dvorní opery v sídelním městě. Herci i ředitelé se pozdravili, *v nejlepší sbodě se rozešli jako o manévrech přítel s nepřítelem*, říká s prohranou zdvořilostí Budil.<sup>71</sup> Pištěk vládl orchestrem víc než třicetiletým, schopným provést *Lobengrina*. Budil měl dobře počítáno devět hudebníků. To bylo proti předešlému roku ještě o dva víc. Dále měl Budil snad také i harmonium a výbavu prvních tří nejsnadnějších oper a devíti operet.

Ale na venkov z nouze stačilo i to. Jiní mívali ještě méně. Zato Budil v Chrudimi mistrovsky vypravil moderní činohry, *Její pastorkyni*, *Svět malých lidí*, *Vojtěcha Žáka výtečnicka*. To byla jeho pevnina.

Po Chrudimi následovala Boleslav, Nymburk, Hradec a znovu deficitní Budilova soukromá plzeňská aréna, tentokrát bez výhledu na zimní městské divadlo, kde pevně seděl Pištěk. Budil, posílen Arnoštem Grundem a Ladislavem Pechem, musel tedy shánět turné i na zimu: získal Jičín, Bydžov a poprvé se spokojil i podružnějšími stanicemi jako Josefovem a Českým Brodem, dále Kolínem, Chrudimí, Hradcem Králové, Tábořem a Budějovicemi. Ve věrné Chrudimi, kde začal rok 1892, z vděčnosti nastudoval *Revizora* a *Velikého Galeota* od Josca Echegaraye. V *Revizorovi* sám exaktně vytvořil postavu Chlestakova. *Dámy a husaři* od Fredra se setkali s menším úspěchem:



ani polské, ani ruské bry neměly nikde valného štěstí. Libily se, ale hmotný úspěch se nikdy nedostavil. Ze zpěvoher si dal Budil záležet na provedení staré komické opery *Jan z Paříže* od Boieldieua a jednoaktové původní opery *Dal si hádat* od Václava Červinky na text skladatelovy choti M. Červinkové-Riegrové.

Tehdy na jaře 1892 jezdil Budil s ansámblem již značně přeměněným, v podstatě s ansámblem, s nímž se odvážil ucházet u družstva brněnského Národního divadla o sezónu 1892–1893. Zaměstnával přes 30 členů, a většinou kvalitních. Bylo to těleso, jaké si představoval Jan Ladecký, když navrhoval léčit kočovnickou krizi redukcí společnosti na deset větších vybraných družin nejméně o třiceti umělcích.

Z dřívějšího personálu zůstávali u Budila kromě ředitelovy choti Cenzi Budilové manželé Zelenkovi, Machovi, Berkovi, Alois a Katy Charvátovi, Josef Malý s chotí Marií, Zdrůbecký, Pták, Grund, Pech, Stropnická, Novotná. Nově se tu objevili Karel Dobrý, Josef Jelínek, Alois Janovský, Ant. Jirotko, Leopold Russ, Karel Splavec, Marie Bursová (ještě v témže roce 1892 provdaná Ptáková) a její sestra Františka, Bož. Bláhová, Zdeňka Korábová, Bož. Kadeřábková, Antonie Košnerová, Anna Tichá, Olga Veselá.

Než získal Brno, prošel ještě Budil nejnižší prohlubní letního očiště plzeňského. V nouzi sáhl k pohostinským vystoupením varietních umělců pochybné marky, jako např. bezrukého chlapíka s cvičenými dolními končetinami. Místo aby se kál, propůjčil se v druhém roce akrobatům obojího pohlaví, velocipedistům apod. Ještě to sám řekl: *Melpomena a Thalie zastřely svou tvář a i nejfanatičtější přátelé moji se zbrozili nad mou morální a uměleckou skleslostí.* Ještě z Plzně, nechťejíce se podílet na té spoušti, odešli Malý s chotí, Mach s paní Josefou, Stropnická, Novotná, Košnerová, Charvát, Splavec, Václav Černý – *připadal jsem si jako Valdštýn, když od něho pluky odpadávaly.*

Pro Brno mohl počítat jen s manželými Berkovými, Grundem, Zdrůbeckým, Zelenkou, Kadeřábkovou, Fr. Bursovou, s nově získanou operetní hvězdičkou Slávou Housovou a s navrátilivšími se manželými Machovými a Karlou Fürstovou. Mimoto ovšem

zdedil i část personálu po svém předchůdci Chmelenském,<sup>72</sup> neboť někteří brněnští herci střídali ředitele, nikoli však město. Je to jistý paradox: v Brně vytrvávali herci a fluktovali podnikatelé.

Dohromady měl tedy Budil aparát nepříliš připravený, nesehraný, dvě tělesa v něm ještě nestačila splynout. Zvláště opera, kterou řídil snaživý František Jílek, jevila zjevné tradiční slabiny. Budil byl nyní zaměstnancem Družstva, jež spravovalo provoz ve své režii, dostával s chotí 200 zl. měsíčně. Hrál v Brně s mravní podporou brněnského Merhautova orgánu *Moravské Orlice* od 1. října 1892 do 3. dubna 1893 a nejvýše se dostal během těchto šestí měsíců dvěma večery, kdy hrál klasická díla, *Valdštejnovu smrt* a *Krále Leara*.

Na jaře 1893 po sezóně v Brně hostoval Budilův operní soubor v Budějovicích a vyznamenal se tam *Sedlákem kavalírem*. Všechn aparát činoherní i operní se pak v létě nahnul do malé plzeňské arény, a to ještě Budil přibral Emu Peškovou (později provdanou za Pecha), Hanu Hlavovou, Růženu Čížkovou, Karla Mollinariho, Adolfa Doubka. I v létě v Plzni Budila platilo brněnské Družstvo. Hrál v jeho režii, s jeho uměleckým personálem. Kapelníka dělal zase Max Filip (Philip).

Letnímu dřevěnému divadélku nechyběly dokonce ani mezinárodní události: Budil povolal k hostování devítičlenný balet z Mnichova, především však uskutečnil velké představení *Otbella*. V tomto provedení hrál titulní roli proslulý polský tragéd Stanislav Leszcynski, Desdemonu Benoniiová z Národního a Jaga Budil. Slavná inscenace! Ale i „všední“ záležitosti repertoární, takový Ostrovského *Les*, Björnsonův *Bankrot* nebo Sudermannův *Domov* nedaly zapomenout, co Budil umí.

Přesto tohoto Budila, nepodporovaného zvláštním hospodářským úspěchem a oslabeného intrikami, brněnské Družstvo nechalo na holičkách a povolalo si na zimu jako ředitele Pištěka. Plzeňskou městskou scénu mezitím získal Švanda mladší. Všeccko se chtělo vyrovnat Praze, všecko chtělo velkou operu. Budil byl nyní sice zas samostatný – ale bez divadla.

Zase od něho prchali na všechny strany: operní pěvkyně Marie Kaiglová ke Švandovi, Housová do Záhřebu, Beneš do Lublaně, basista Josef Záhorský k Národnímu divadlu. Ale na

venkovské štace, jež mu nyní zbývaly, Nový Bydžov, Hořice, Hradec Králové, Chrudim, Boleslav, Tábor, Jindřichův Hradec, Budil vystačil i s tím, co mu zůstalo. Otvíralo se mu období normálních venkovských úspěchů a kalamit.

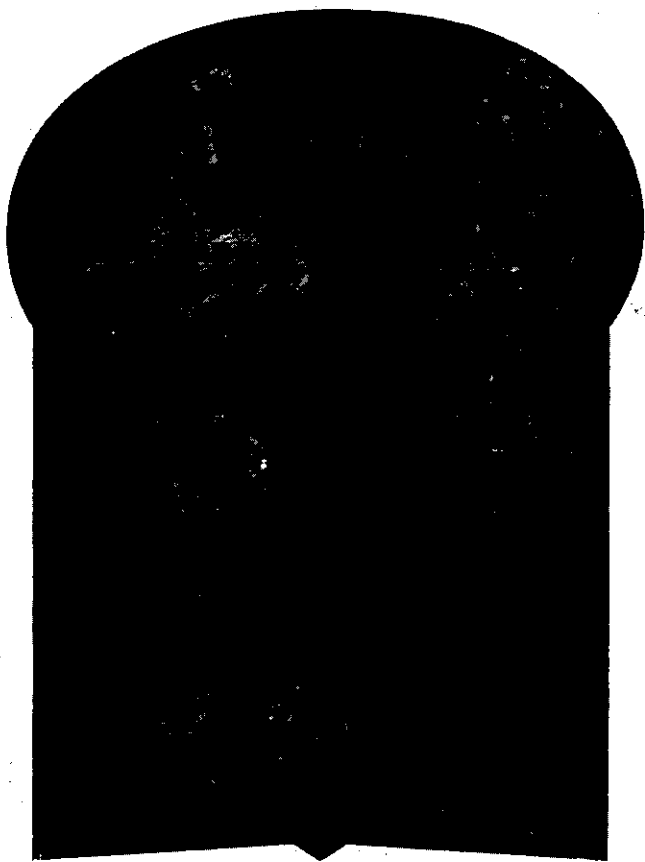
V Hradci Králové snížil svůj repertoár natolik, že neopovrhl bezcenným populárním kýčem od Krenna a Lindaua *Chudá holka*. Odešli mu po šestileté spolupráci manželé Zelenkovi, kterých si vážil. Vzal mezi své lidi Adolfa Juppu, špatného herce a rozvraceče. (Ani další nová jména mnoho neříkala: Josef Horlivý, Jan Kohout, Josef Schwarz, Josef Šimek, Karel Ullik, Božena Jandová, Hermína Křečková, Anna Pilcová, Vilémína Svobodová.) Kultivované návštěvnictvo v Boleslavi *Chudou holku* odmítlo: bylo ještě publikum, které mělo vkus. Zazářil Arnošt Grund s chotí Miladou a především F. Bursová: její Desdemona a královna ve *Sklenici vody* byly vysoce ukázněné výkony bez afektu, vzácný úkaz u herečky naivního repertoáru. V *Panu Alfonsovi* v roli Adrienny poprvé hrála rozměrnou úlohu ředitelova nadaná dcera Anička Budilová.

Podnik Budilův se jen pomalu a těžce otáčel k výsluní. V Plzni v létě (1894) získal podporu bývalého Švandova herce, nyní redaktora *Plzeňských listů* Pavla Nebeského. Budil také zahrál jeho kus *Slovanská vzájemnost* a hru svého člena Arnošta Grunda *Krejčí, mlynář a advokát*. Neuvěřitelný finanční úspěch *Chudé holky* mu zotavil divadelní kasu. Odehrál populární kýč osmnáctkrát, takže získal dostatečnou hmotnou základnu pro lepší věci. Veselohra *Babička* od Maďara Csikyho (autora známých již *Proletářů*) příliš nechytla, zato díky F. Bursové zvítězila Goldoniho *Mirandolina* a především Sardouova *Madame Sans-Gêne* s heroinou Klárou Kasparovou. V této hře hrál již i *Železný, jeden z mých nejlepších herců, které jsem kdy měl*. S těmito kusy mohl Budil pomýšlet i na dobrou žeň na venkově (1894–1895), v Písku, Táboře, Slaném, Kladně, Roudnici, Boleslavi, Hradci Králové, Náchodě.

V té době se v podstatě s venkovem rozloučil. Zbývá již jen několik stručných dat. V posledním pětiletém období skončeném na jaře 1900 se Budil k cestování nemohl takřka dostat. Obstarával v Plzni divadlo nejen v letní aréně, ale již zas i v zimě na městské scéně. Neodjížděl téměř z města, leda když jej na



21. Fr. Šipek u Ludvikovy společnosti v Americe



22. Ema Suková-Kramuelová jako Madame Sans-Gêne

jaře zlákaly Budějovice nebo módní Split. Představení v aréně navazovala na podzim přímo na zimní sezónu v městském divadle a z městského jeviště nastupovala jeho společnost hned zase do arény.

Nová divadelní budova reprezentující novou Plzeň byla již zatím na obzoru a její stavbu doprovázely hned od roku 1899 diskuse o jejím poslání a o úkolech umělecké správy. Jako by jednal v intencích Budilových, Jaroslav Kvapil vehementně doporučoval v *Divadelních listech*, aby se nový stan Thálie uvědoměle soustředil na kvalitní činohru a nectříštil se operou, která tu stěží může dostoupit žádoucí dokonalosti. Podle jeho názoru – který ovšem padl už z prestižních zájmů plzeňských – bylo lze mluvit o umělecké budoucnosti městského divadla, jen nebude-li jeho program zatížen luxem velké opery.

Vynořovala se jména nápadníků trůnu plzeňské Thálie: Vojan, Šmaha, Lacina, Trnka, Budil. Budil mluvil za sebe svým dílem. V poslední sezóně 1899–1900, i když ztratil dvě hvězdy první velikosti, v operě Emila Buriana a v činohře Marii Hilbertovou, nastudoval tři vážné novinky operní, vybočující z vyjetých cest repertoárních. Bylo to dosti odvážné vzkříšení typicky francouzského díla F. A. Boieldieua *Jan z Paříže*, wagnerovský pokus A. V. Horáka *Na večer Bílé soboty* (opera *Babička* téhož skladatele na text podle Němcové byla provedena téměř zároveň, v březnu 1900, na Národním divadle) a konečně Glinkův *Ivan Susanin (Život za cara)*, jenž má ve vývoji slovanského hudebního umění rozhodující význam a jehož inscenace uchvacovala nejen jednotlivými výkony (Susanina zpíval Pivoňka), ale i precizním vypracováním sborů.

Budilův činoherní personál podával další důkazy, že je možné na něj spoléhat hlavně při inscenacích moderního dramatu. Měl pro ně patřičný výraz i nadšení. Zvláště únor 1900 se u Budila jako na rozloučenou odehrál ve vysokých kulisách. Po *Formanu Henčlovi* přišly na řadu další dva kusy Gerharda Hauptmanna: *Osamělé duše* a pro vývoj soudobé dramatiky výjimečně plodná básnická skladba *Potopený zvon*. V něm Zvíkovský poněkud pateticky intonoval postavu zvoníka Jindry, ale M. Vintrová dala plně kouzlo Routičce a Budil ve vodníkově zmrazil hlediště dramatickým niterným podáním a maskou.

Právě za rok, v únoru 1901, předvede i publiku Národního divadla, jak se hraje tato role.

Zvlášť významné bylo představení L. N. Tolstého *Vlády tmy* (1900), s nímž přišlo Národní divadlo až v říjnu téhož roku. Jakoby u vědomí objevitelského úkolu, předstihovala se Budilova plzeňská elita ve strhující pravdivosti: Budil jako Akim, Jaroslav Pulda jako Nikita, Antonie Puldová (Košnerová) jako Anisja, Marie Vintrová jako Akulina (památná role M. Hübnerové), Kreuzmann jako Mitrič. Jedno z milníkůvých představení na vývojové dráze, kterou vykonaly divadelní společnosti.

Kromě těchto vysokých výhonků přinesla Budilova sezóna ještě dramatický pokus Budila samého (pod typicky budilovským pseudonymem Benjamin Smola) *Divadelní nesmysl*, dále *Princeznu Pampelišku*, *Jiný vzduch*, *Vrchlického Krále a ptáčníka*, *Krásnohorské Medvěda a vilu*, *Balkánskou cařici* od černohorského cara Nikoly I., *Tatánu Rjepinu* A. S. Suvorina.

Opera vypravila ještě *Psoblavce*, *Carmen* (s nadprovincním výkonem M. Kunzové-Poláčkové), *Hugenoty* (v roli Valentiny uplatnila svůj čarovný hlas Jetty Rudolfová-Kurzová) a *Viléma Tella*, kterého zpíval jako nejlepší ze série svých velkých hrdinských partů Václav Vodička. V operetě oslňovala temperamentem, pikantností a kostýmy Maruška Zieglerová, pozdější dlouholetá vládkyně pražského divadelního předměstí.

Do otevření nového divadla, plánovaného na podzim 1902, zbývaly ještě jedna dvě sezóny. I při sebevědomé povaze Budilově překvapilo gesto, které si dovolil v rozhodné chvíli. Místo aby se zuby nehty držel šance na definitivní ředitelování v nové budově, po čemž toužil, dal si tyto poslední sezóny vzít z rukou a riskoval všechno: mohl plzeňskému publiku zevzácnet, ale jeho nástupce Trnka také mohl získat publikum na svou stranu a zastínit Budila, jenž pokládal uskutečnění stálého plzeňského divadla za svůj životní úkol. Trnka měl výhodu posledního hráče ve hře. Budil šel ve své vyzývavosti dokonce tak daleko, že rozpustil svou společnost a stal se sám obyčejným hercem.<sup>73</sup>

V únoru a březnu 1901 vystoupil Budil pohostinsky v Národním divadle v *Potopeném zvonu* a *Formanu Henčlovi*. Jako

by schválně vyhledával nejtěžší podmínky, zvolil si *Potopený zvon* s rolí vodníka: prostor vnější hercovy působnosti tu tvoří nepatrný obvod studně, který nedopřeje uplatnit povrchní efekty umělcova projevu; nadto zvyšuje nároky ještě úporná veršová forma. Takto omezen, zvítězil Budil na neomezené doméně hlasu a slova, veskrze niternou hrou. Právě tak pod stejně skvělou maskou hrubého formana Henčla fascinoval diváky svou pronikavou sondou do hlubin lidského citu.

Přesto se musel smířit se skutečností, že ho Národní divadlo ncanžovalo. *Trpěl však otevřenou, nikdy nezhojenou ranou*, dosvědčuje Bedřich Karen o Budilovi.<sup>74</sup> *Dotýkala se trpce jeho sebevědomí, mokvala utrpenou křivdou a nezcelila se ani v letech, kdy už byl na odpočinku. Národní divadlo! Bolestně nesl, tiše a tajně, domnívaje se, že o tom nikdo neví, smutnou pravdu, že se nestal jeho členem.*

Uchýlil se tedy Budil k svému korektnímu soupeři Pištěkovi do jeho dřevěného vinohradského stanu. Hrál tam do jara 1902, mimo jiné s Milošem Novým, který působil v milovníckých rolích, ale jehož vznosný talent ho předurčoval pro klasickou tragédii, pro Othella, Piccolominiho ve *Valdštejnovi* (ale vytvořil i Chlestakova). S Pištěkem a s celou svou putovní minulostí se Budil vynikajícím způsobem rozloučil *Richardem III.*, hraným v mohutných jednoduchých liniích.

Budilova vysoká hra o Plzeň vyšla. Od Pištěka byl slavně povolán na novou plzeňskou scénu jako stálý ředitel stálého divadla. Až k tomu vrcholu táhl svou kočovnickou káru a do-táhl ji se ctí.

10

Předních náčelníků putovních družin takto ubývalo. Avšak za Švandu byli vlastně hned dva nástupci: jednak dědic koncese Pavel Švanda syn, jednak umělecky citižádostivější pokračovatel v brněnském provozu Ladislav Chmelenský, jemuž se podařilo podržet si část zdatných hereckých sil svého předchůdce pro svůj vyspělý operní a činoherní kolektiv.

Mladý Švanda měl zato ve svém kočovném podnikání výhodu vlastní rodinné smíchovské scény. Nebylo to jen zave-

dené, stále Švandovo divadlo, byť umělecky upadající: podnikavá vdova Eliška Pešková záhy po smrti manžela postavila u Palackého mostu novou arénu (v r. 1891), čtyři léta před vlastní smrtí, jež ji překvapila 23. května 1895. Syn tedy mohl disponovat dvěma smíchovskými jevišti. Jedno mu pomáhal vést artistický správce Jan Kubík se svým hereckým souborem. V jeho repertoárové všehochuti operet, frašek i výjimečných vážných kusů se dařilo například lehké původní zpěvohře z prstonárodních melodií *Andulce* od Romana Nejedlého. Brzy po zahájení podnikatelské dráhy mladý Švanda na sebe upozornil zajímavým zásahem do současné české dramatické tvorby: ve formě jakési divadelní soutěže se obrátil na různé spisovatele, aby pro jeho divadlo zpracovali látky ze soudobého veřejného života. Leč tento počín skončil mnohem žalostněji, než byl myšlen: vynesl taková arcidíla jako *Prapor sokolský* od Em. Züngla nebo *Pražské drama* od Jos. V. Krejčí.

Veden tížádstivostí kráčet ve stopách svého nedostižného otce, opatroval si Švanda na hlavní sezóny stará otcova stanoviště, v letech 1892–1895 především Plzeň. Pro ně si vydržoval rekordní personál přes 60 členů, s nímž provedl obrovský repertoár 64 činoher, 28 oper a 32 operet během jedné zimy. *Kdyby byl pan Švanda ml. v první sezoně tak zděděným bohatstvím repertoárem neplýval, nebyl by ve třech sezonách dohospodařil,*<sup>75</sup> poznamenal poněkud škodolibě na jeho konto Budil. V létě 1894 dokonce proskočila zpráva, že má Švanda hostovat s cyklem českých oper v Berlíně v divadle Unter den Linden.

Švanda ml. především pečoval o zpěvohru, a proto čerstvě doplňoval operní program novými nebo obnovenými kusy. Snažil se, aby těmito díly, studovanými pod kapelníkem Kottem, udržel krok s Národním divadlem. Byly to např. Nicolaiovy *Veselé ženy Windsorské*, *Vilém Tell*, v jehož titulní roli vzbudil mocný ohlas barytonista Václav Vodička, *Piková dáma*, *Evžen Oněgin*, *Kouzelná flétna*, *Komedianti*. Ve stínu hvězd, jako byla Wollnerová, zkoušel nové talenty. Anna Horálková na sebe upozornila promyšleným a oduševnělým vystoupením v roli Lidušky (*V studni*). Mladý barytonista Frant. Ziegler v *Traviatě* přecenil svůj dosud útlý hlas, který se mu bortil ve

vyšších polohách. Příležitost vrátit se aspoň na čas na scénu poskytl Švanda znovu Ceňku Melichárkovi, který již pověsil svou nevšední operní kariéru na hřebík; změnil ji za živnost vinárenskou. Později získal Švanda tenoristu Jelínka.

Kočovné pobyty v provinčních městech, při nichž provozoval repertoár uvedený z prestižních důvodů dříve v Plzni, zkracoval Švanda na pouhé vzorkové zájezdy. Na Smíchově pak servíroval letní stravu, nad níž rezignovaly i shovívavé *Besední listy*: *Většinou staré arenní operetky! A konečně je to také dobře!*<sup>76</sup> Po odchodu Pavla Nebeského (k novinářství) a Kaňkovského získal sice Švanda Karla Liera, Jaroslava Puldu, Antonii Košnerovou, nadanou na sentimentální úlohy, mezi nimi se míhl na cestě do Moskvy šantánový zjev čistokrevné Pařížanky Lucy Florentové z divadla Porte de Saint Martin (zpívala dokonce česky úryvek z vaudevilu *Český dobrovolník a francouzská selka*), ale k čemu se plýtvalo jejich silami? Na scénu se dostávaly i takové události jako oslava čtyřicetileté literární činnosti dramatika, hudebního skladatele a vrchního inspektora drah v jedné osobě Františka Duchka, nebo na druhé straně téměř sto repríz (první lavina toho druhu před *Dámou od Maxima*) vídeňského škváru *Chudá holka*.<sup>77</sup>

Brno si mladý Švanda zajistil na jedinou sezónu 1896–1897. Vybudoval si soubor ještě početnější než pro Plzeň: kromě jedenapadesáti sólistů zaměstnával dvacetičlenný stálý orchestr, doplňovaný podle potřeby výpomocnými místními silami až na 38 členů. Orchestr svěřil kapelníku Bohumilu Tomášovi, původci prvního cyklu Smetanových oper v Brně. Režisérský sbor tvořili Antonín Jiříkovský, František Šípek, Josef Kysela a Václav Vodička. Mezi sólisty byli baryton Emil Burian, tenor Bedřich Bohuslav, basista Josef Vild, subreta Marie Grossová (pozdější divadelní podnikatelka), z činoherních umělců Eugen Wiesner, Cecil Vašíček, Josef Javorčák, Gothard Pracný, příští divadelní ředitelé Josef Hurt a Alois Janovský.

Po tomto marném vypětí v Brně se o Švandovi psalo, že rozpustil svou společnost. Bylo to však jen první návštějí jeho ústupu ze slávy. Na začátku nového století se Švandova společnost rovnala svým rozsahem už jiným družinám, které nemohly klesnout příliš hluboko, poněvadž nikdy nebyly příliš

vysoko. Kromě jednoho zajímavého herce, zároveň litcráta jistě salonní elegance, Josefa Lukavského, působili u mladého Švandy starý Stanislav Burget a Jan Zelenka, Karel Husar, Bohumil Hetš, Alois Ludvík, Jaroslav Skalský, Jan E. Sedláček, Anna Burgetová, Marie Hetšová-Kostelecká, Marie Malá-Procházková, Emilie Sedláčková, Marie Štroblová, Anna Tichá, Anna a Fráňa Zelenkovi, později Urban, Pařížský, Pavličková aj.

Od roku 1903 vedl Švandovu družinu Jan E. Sedláček. Od r. 1904 se už psalo: Společnost J. E. Sedláčka, dříve Švandova. *Sedláčkova, dříve Švandova* . . . To byl koncc jedné společnosti, která dělala české divadelní dějiny.

Ten Jan E. Sedláček, pokračovatel Švandův, byl herec školený od roku 1885 u Choděry, Pokorného, Frýdy, Budila; měl choť Emilii rozenou Hájkovou, kterou Karen ve svých vzpomínkových *Episodách* líčí jako dramatickou umělkyni velké výraznosti, jednoduchých a vroucích lidských tónů (. . . *jen z pozdějších výtvorů paní Hübnerové, v mateřských rolích, jsem měl tak uchvacující zážitky.*) Kolem roku 1906 v Sedláčkově umělecky vážném a hospodářsky pečlivě vedeném podniku působili jako režiséři Antonín Vedral a K. Husar. Hvězdou společnosti byla Marie Malá-Procházková, heroína prý typu Otylie Sklenářové-Malé. Mezi řadovými herci se vyskytovala jména Bedřicha Karena, Karla Vávry, Vladimíra Šimáčka, Jana Čady, Františka Bohuslava, Roberta Morávka, Josefa Hurta, J. Kříže, Františky Bursové, Julie Kaucké, Marie Štroblové, M. Křížové, o něco později i Jaroslava Vojty, Zdeňky Gráfové, Josefa Vošalíka, Františka Kneisla, Oldřicha a Marie Svobodových.

## II

Sklony k velkému podnikatelskému stylu sdílel se Švandovým synem vnuk básníka J. K. Chmelenského Ladislav. Udal podobně vysoký počáteční tón a v krátké době pohasl, meteorový zjev mezi uklopýtanými divadelními řediteli. Ladislav Chmelenský, kdysi oslnivý dragounský důstojník známý v aristokratické společnosti a zámožný světák, přijal od Družstva Národního divadla v Brně sezónu 1891–1892 po výpomocné mezihře

V. Hübnera. A sotva se rok sešel s rokem, blýskl se Chmelenský se svým uměleckým kolektivem, na nějž nelitoval nákladů ani když s ním hostoval v socialistickém Prostějově, v měšťanské Chrudimi, ve vojenském Hradci Králové nebo roku 1893 ve Vídni a nato v Dalmácii.

Měl dost prostředků platit si tři režiséry, Ant. Chlumského, F. Syřinka a „reaktivovaného“ Jindř. Vilhelma (který zpíval i v opeře). Kapelník František Jílek spravoval osmnáctičlenný orchestr. Členstvo tvořili Karel a Kateřina Brožovi, Karel Burian, Adolf Gabriel, R. Ineman, manželé Pivoňkovi, Karel Purkrábek, Karel Ryšavý s chotí, Frant. Šír, Cecil Vašíček, Jan Vávra, K. Želenský, Marie Fistrová, Anna Gärtnerová, Marie Chlumská, Alberta Kopecká, Ludmila Lvová, Františka Růžová, Anna Sittová, M. Slatinská a M. Wollnerová.

Chmelenského potřebě divadla v lesku byla pochopitelně přiměřenější opera než činohra. Byla v ní nepochybnou favoritkou Wollnerová, v mužském osazenstvu se dostávala do popředí dvojice mladých umělců, Burian a Šír. První z nich, vychrtlý, zběhlý právník, jak sám sebe líčil v knížce *Z mých pamětí*, nastoupil v Brně jako Jeník v *Prodané nevěstě* (28. září 1891), den nato zpíval Dalibora. Zvítězil ještě rozhodněji. Později oslňoval hlasem, hrou i maskou v *Hoffmannových povídkách* (Hoffmann) a v Gounodově *Romeu a Julii* (Romeo). Ale před kočováním po venkově měl hrůzu – záhy dal proto přednost stálým divadlům v cizině. U Františka Šíra byl vítán přirozený talent, bohatý fond sytého a svěžího barytonového hlasu, na začátečníka vzácně výrazově ukázněného. Promyšleným i vroucím, vpravdě hudebním přednesem, doplňovaným vážnou hrou bez hluchých efektů, vypracoval v Brně nejspěšněji roli lovce v Kreutzerově *Noclehu v Granadě* nebo v Lortzingově *Pytláku*, kde zpíval hraběte Zaleského v soutěži s Burianovým baronem z Lipova. Pivoňka byl příznivě hodnocen za mírný bas, nepřilíš rozpjatý, ale obdařený příjemným zabarvením a jasností, která se neztrácela ani v hlubších polohách. Zvláště výrazně se uplatnil ve ztělesněných fantomech ďáblského svůdce z *Hoffmannových povídek*. Ostatně tato opera vůbec patřila k nejšťastnějším podnikům Chmelenského.

Ale vpravdě průbojně představení uchystal Chmelenský in-

scenací *Sedláka kavalíra*. Mascagnio hudba působila nově, její robustní výraz věrně lnul k situaci podtržené syrovým librettem plným vášně a upínal se na neobyčejně svěží a vždy odůvodněný detail. (Stálá manie z doby divadelního realismu: mluvit o detailech!) Byla to strhující obdoba k modernímu naturalistickému úsilí v světové dramatičce. Chmelenský dal zpívat Santuzzu Wollnerové, Lolu Sittové, Turidda Burianovi, Alfia Širovi.

Jiný nevěšdní večer zaranžoval Chmelenský k oslavě památky Mozartovy, první divadelní koncert. Pod taktovkou kapelníka Jílka slyšelo Brno slavné Mozartovo *Requiem* a symfonii C-dur se sólisty Wollnerovou, Fisterovou, Burianem a Pivoňkou.

V činohře se Chmelenský mohl spoléhat především na Jana Vávru a Karla Želenského – oba ještě před koncem století dozrají pro členství v Národním divadle – a na Rudolfa Inemana, který je bude do Národního následovat r. 1900. *Inemann braje u nás nejpřirozeněji*, svědčil brněnský realistický kritik František Roháček.<sup>78</sup> U Vávry shledával menší kazy, časté nervozní chvění rukou, příliš dlouhý krok, někdy až plačtivě vzdorný hlas. Ale jeho naprosto rozhodný talent zajišťoval každé i obtížné a neschůdné úloze *provedení duchem prosycené*. Také Želenský měl velké nadání, které by nemělo sejít na scetii. Ale měl také patetické manýry, navyklé nepřirozené toporné držení těla, bradu příliš vzhůru, páteř stále prohnutou a hlas málo modulovaný – ačkoli sám jako publicista udílel rád lekce, jak se má hrát. Ve starých dámských úlohách dominovala Ryšavá<sup>79</sup> a malými úlohami se poctivě probíjela M. Slatinská (Hübnerová).

Původní dramatické tvorbě ředitel Chmelenský příliš nepřál a s dvěma pozoruhodnějšími novinkami, Vlčkovou *Povodni* a Jiráskovou *Kolébkou* utrpěl jasné fiasko; lépe se mu vedlo se Svobodovými *Směry života*. Z cizí dramatiky uváděl Zolu (*Terezu Raquinovou*), který hověl jeho robustní smyslné povaze, Sudermannovu *Čest*, Bałuckého *Klub mládevců* nebo podobná divadla odpovídající mentalitě někdejšího svobodného důstojníka. Jinak měl zalíbení ve velkoměstských kusech. K oslavě čtyřicetileté umělecké činnosti Marie Ryšavé vypravil Daude-

tovu hru *Arelatka* s hudbou od Bizeta a s velkou rolí pro oslavenkyni.

Když se na podzim 1892 (zatímco Brno se stále nestaralo o letní provoz sebemenší arénou) Chmelenský chystal obejet Náchod, Dvůr Králové, Hradec a Chrudim, měl téměř úplně novou garnituru. Hodnost režisérskou zastávali Aleš (Alois) Houdek, vynikající znalec divadla a jeho lidé, Jos. Malý a F. Syřínek. Kapelníkem byl E. Engelbert. Z dřívějších sólistů zbyl jenom Adolf Gabriel. Lepší herci se mu rozešli: Ineman, Pivoňka, Šír, Vávra, Želenský, Ryšavá, Slatinská, Wollnerová. Na jejich místo nastoupila ne vždy rovnocenná náhrada: Anna Bartovská, Julie Bittermannová, Berta Davidová, Betty Houdková, Anna Jungmannová, Zdenka Kafková, Klára Kasparová, Marie Klárská, Antonie Košnerová, Marie Malá-Procházková, Karla Polabská, Božena Svobodová, Jaroslav Altmann, Václav Bartovský, Vladimír Beneš, Václav Černý, Alois Charvát, Rudolf Kafka, Otakar ze Švamberka, František Zvíkovský. Repertoár byl vyspělý, ale (zvláště pro venkov) málo český. Z domácí tvorby ohlašoval Chmelenský jen *Prodanou nevěstu*, časem k ní připojil ještě několik činoher, jako *Vojnarku*, *Závět* aj. Zato ve Vídni v Josefovském divadle zahajoval pohostinský zájezd Štěpánkovou hrou *Čech a Němec* a zažil v hledišti bouřlivou demonstraci, takže prý jen díky pevné režisérské ruce Lierově probíhalo představení příznivě dál. Ale jel Chmelenský do Vídně bojovat za české umění? Marie Svobodová poznamenala ve svých *Pamětech*, že velkosvětský kavalír podnikl zájezd do sídelní metropole hlavně kvůli vavřínum své vyvolené favoritky M. Malé-Procházkové.

V Hradci Králové na začátku roku 1894 oslnil Lier svým *Tartuffem*, výkonem plným síly a pravdivosti. Z dalších herců vynikli Pulda, Charvát, Malá-Procházková, znovu Ryšavá, Košnerová. V opěře řízené kapelníkem Hilarionem Beníškem upoutal krásný alt A. Jungmannové, zvláště v roli Verunky (*V studni*). Zájezd do Splitu a Dubrovníku na jaře téhož roku, byl labutí písní pyšné Chmelenského opery. O rok později (1895) už společnost překročila kulminační bod a mluví se o ní jen jako o společnosti činoherní. V té době je už na poloviční cestě k zániku.

Z pověření Družstva spravoval po smrti starého Švandy, na začátku sezóny 1891–1892 (před nástupem Chmelenského), brněnské divadlo redaktor Václav Hübner. Hübner i jeho první choť Anna byli horliví ochotníci. Krátká účast na vedení brněnské scény ho přivedla k tomu, že od r. 1892 pokračoval v osvětové divadelní činnosti na moravském venkově. Z pojmenování jím ustavené společnosti *České lidové divadlo*, je zřejmý Hübnerův program. Mezi prvními členy se připomínaly manželské dvojice Ryšavých, Chlumských a Brožových. Slatinská, Stropnická. Karel Splavec, Juppa, později Jan Vávra, A. Světelský, V. Spurný s chotí, Ella Rollová aj. Tvořili solidní skupinu, kterou také Hübner solidně platil: manželům Ryšavým dával 75 zl. Spurným 70 zl, Splavcovi 40 a stejnou částku dával i jeho snoubence Stropnické apod.<sup>80</sup>

Hned v příštím roce 1893, kdy také naivní milovnice M. Slatinská se již jmenovala Hübnerová, chválil společnost olomoucký *Nasinec*, že hraje většinou původní repertoár, a to na takové výši, s jakou se Olomoučtí setkávali zcela výjimečně. Uvědoměle národní aktivitou nezapřel v sobě divadelní podnikatel menšinového novináře: hrál nezřídka pro reálné vlastenecké účely, jako např. o vánocích 1893 v Litovli ve prospěch zřízení české střední školy na severní Moravě.

Na Marii Hübnerovou se ovšem soustřeďuje nejen všechna umělecká péče manželova, ale i pozornost tisku. A ačkoli se školila do té doby u Košnera, Švandy, Ludvíka a Chmelenského, měla na její umělecký vývoj jistě rozhodný vliv pokroková linie dramatické tvorby, kterou propagoval Hübner už také se zřetelem na všestranné rozvinutí manželčina talentu. Moderní realistický projev jejího herectví se pod uvědomělým vedením už krystalizoval. Po několika letech práce v Národním divadle (kam nastoupila r. 1895 po několikaměsíčním pobytu ve Švandově divadle) se u Hübnerové vyzvedávalo, že chodila studovat dělnice do libeňských továren, tulačky do pražské věznice Fišpanky či slabomyslné ženy do městského chorobince. Vstupovala na dno lidské společnosti, pod vládu tmy. A tuto přísnou a

odpovědnou zásadu realistického umění jí vštěpoval už její choť jako divadelní ředitel.

V druhém a zel i posledním roce společnosti (1894) byli jejími členy Jaroslav Altmann, Karel a Kateřina Brožovi, Jan Čada, Josef a Anna Donátovi, František Groh, František Lier (syn Karla Liera), František a Josefa Maškovi, Marie Matoušková, Růžena Pohorská, Dominik Stropnický.

V pozůstalosti Tomáše Kratochvíla se dochovalo závažné svědectví o Hübnerovi, dopis Václava Spurného z Příbora 30. VI. 1893, tedy z doby, kdy Spurný se svou manželkou byl členem Hübnerovy společnosti. Spurný popisuje ovzduší vážných aktérů kolem Hübnera, jejich pracovní úsilí, kázeň a hmotné uspokojení.<sup>81</sup> *Mám za to, že v Čechách jest v této době málo společností podobného druhu a kvality. Ti noví pp. říditelové jsou řídители buď z ješitnosti, aneb proto, aby měli jistý kus chleba, vědouce, že by u jiných říditelů ani tolik nedostali mnoho-li jim ta díreкке vynese, že ale tím škodí celku nemajíce ani schopnosti říditelských na to nedbají. Či mi snad namluviš, že Kaňkovský může býti schopným říditelem? Ten přece nemá jedině praktické obchodní myšlenky. Jdou všichni za sebou cestičkou vyslanou, místo aby než se řídители stanou měli nějaký dobrý plán po ruce a tomuto nějaké risigo obětovali. Kusa myšlenky v nich není, jediný Chmelenský, a ten se mi zdá zase býti přílišným dobrodruhem a nevím jak to s ním dlouho potrvá bude-li tak peníze vybazovat.*

Dále tu najdeme cenné vysvětlení, proč V. Spurný, sám bývalý ředitel<sup>82</sup> zlikvidoval velmi záhy svou divadelní společnost a proč dal uváženě přednost obyčejnému herectví před pochybným ředitelováním: *Bylo by pouhým nesmyslem obtočit se hejnem ničemu a dřít se na ně, to samé jsem také já nemohl snést a proto jsem raději udělal konec. To jsou cizopasníci, kteří jsou živi jen z potu, krve a mozku dobrých herců, je to zlo zaviněné rovněž rozmnožováním společností, proletářství proklaté a nápravy nikde.*

Podnikatelů Hübnerova typu, oproštěných od vypjaté osobní ctižádostivosti, zato s houževnatými přednostními cíly kul-



turními, nebyl ke konci století právě nadbytek. Patřil k nim nesporně Frýda. Ale i jméno Hurtovo tu něco platilo.

Jan Hurt se dostal k divadlu od řemesla kovoliteckého, pro něž se musel rozhodnout, když byl na začátku sedmdesátých let za účast v politické studentské aféře vyloučen ze škol. Jedl hořký chléb mnoha společností jako herec až do roku 1890, kdy se zmožil na vlastní družinu. Byl znám vytrvalou energií a horlivou vůlí pracovat ve spolkovém životě o povznesení stavu. R. 1892 dostal povolení ke hrám v Libni U Deutschů a zasloužil se jako první o kulturní úroveň této průmyslové periférie. V jeho stopách pracoval po něm v libeňském divadelnictví Adolf Dobrovolný.

Dobrovolný byl asi nejvýznamnějším členem Hurtovy společnosti. Vedle něho hráli Adolf Pišvejc, Frant. Mašek, sl. Blažejová aj. Kolem r. 1893 vespíval u Hurta jeho syn Jaroslav, později jeden z nejinteligentnějších režisérů Národního divadla. Na začátku nového století cestoval Hurt s repertoárem literárně závažným: *Sulamit, V říši tulipánků, Směry života, Maryša, Figarova svatba, Nora, Potopený zvon, Náš přítel Něklůžev, Měšťáci*. Měl odvahu dávat Maeterlincka (*Monnu Vannu*) i na menších stáncích jako v Ústí nad Orlicí.<sup>83</sup>

13

Naproti tomu operní zájmy se na venkově na pomezí století dostávaly ke slovu hlavně zásluhou Františka Trnky. Opeře rozuměl Trnka skoro tak dokonale jako Budil činohře. Trnka sám nebyl podřadným zpěvákem: praví se, že i cizí autority, dr. Gänsbacher nebo baron Hilsen mu předvíдали tenorovou kariéru, než ho choroba hlasivek připravila o všechny šance.

V polovici devadesátých let, brzy po smrti Pokorného, u něhož se vlastně vypracoval, cestoval Trnka se společností složenou ze zdatných jedinců v čele s kapelníkem Ot. Höllem a režisérem J. Biedermannem. Máme-li přihlídnout ze začátku i k činohře (zatímco opera Trnkova naplno zazářila až v Plzni), hájila v ní kvetoucí mládí Ema Pešková. Jímavě prostou, bezprostřední a umělecky citlivou hrou se na jevišti převtělovala

do nesčetných líbezných dívčích tváří. Zd. Biedermannová se pohybovala s univerzální zkušeností jak v činohře, tak v opeře. Byl tu ukázněný charakterový komik F. Kudláček, temperamentní Bohdan Lachmann (znamenitý představitel Francka v *Maryše*), rutinovaný Světelský, ale hlavně Alois Vojta: ten v Poděbradech 1894 v úloze profesora Stefanida ze Stroupežnického hry *Na Valdštejnské šachtě* ztělesnil postavu s tak výmluvnou hereckou silou (hlavně v momentech jejího zlomu do šílenství), že jeho výkon nevymizel divákům z paměti. Téhož roku (1894) byl Alois Vojta–Jurný pozván k pohostinské hře v Národním divadle v úloze důstojníka Schwarze v Sudermannově *Domovu*. Angažmá však z toho nebylo, třebaže hostující umělec zaujal svým zteplým zjevem, ušlechtilou jevištní akcí, myšlenkovým prohloubením úlohy. O jeho hlasovém orgánu kritika soudila, že *sice nemá valného objemu a postrádá jadrné zvučnosti, ale je ohebný, vyrovnaný a rozumnou oekonomií dovede v náležitém okamžiku zjednat si náležitého důrazu*.<sup>84</sup>

To byli Trnkovi lidé v činohře. Co se týče jeho umělců operních, jejich pravá doba přišla až v letech 1900–1902, kdy Trnka získal Plzeň a tím i podnět k tížádosti vysvěhnout se mezi výkvět podnikatelů.

Bylo již řečeno, že v roce 1900 se Budil nedomluvil s městskou vrchností a odvážil se hazardního kroku: rozpustil svou společnost a prodal i plzeňskou arénu, jako by za sebou spaloval mosty. Trnka jako plzeňský nástupce Budila převzal část jeho rozpuštěného personálu a přičlenil ji k své dosavadní družině. Než se obě skupiny proluly a sžily, trpěl soubor jistými diferencemi. Nebyl to první případ při tomto systému pachtování plzeňské nebo brněnské scény. V opeře asimilace probíhala snadněji.

V operním souboru dominoval lyrický tenor Julius Bochníček s bohatým, vláčným hlasem nádherného timbru, umělec s neobyčejným smyslem pro výrazovou přesnost a kázeň, která byla v rozporu s rozptýlenou všestranností a jistou dobrodružností jeho povahy.<sup>85</sup> Ale dobrá míra muzikální přesnosti a rytmického citu vyznačovala všechny operní spolupracovníky Trnkovy. Přitom basista Jiří Huml se vyznačoval suverénním pěveckým rozletem i neobyčejnou dramatickou vyspělostí. Barytonista

Karel Král budil respekt velkým hlasem, poněkud strohým, ale povolaným pro hrdinné partie. V dámském operním kruhu vedle uznávané primadony Jetty Rudolfově-Kurzové uplatnila svůj teple tónovaný hlas ušlechtilého zvuku a jemného zabarvení F. Procházková. Kapelníci: Antonín Kott a Emanuel Bastl.

Pro Plzeň přichystal Trnka novinku, Šeborovu *Zmařenou svatbu*. Ale i známé opery dostaly vynikajícím obsazením svůj živý význam. Bochníček exceloval jako Alessandro Stradella a Dalibor, v *Čarostřelci* (v roli Maxe) jeho bohatý melodický orgán soutěžil se silným a zdravým hlasem Jiřího Humla, který zpíval Kašpara. Jejich soutěž skýtala divákům množství požitku. Představení *Dalibora* pak bylo v sezóně nejvýznamnější: výkony tu dostupovaly výše, *jaké jsme u nás i při brách pohostinských buď hlasově nebo zas umělecky vůbec ještě neměli*.<sup>86</sup> Úlohu velkého stylu, titulní roli v *Sábské královně* (od Goldmarka) zazpívala Kurzová-Rudolfová se zvláštním leskem vysokých tónů. V *Němé z Portici*, v další opeře z Trnkova repertoáru, představovala M. Vintrová Fenellu, Bochníček Masiellu. Huml zpíval titulní roli v opeře bratří Ricciů (Luigio a Federica) *Kryšpin a kmotra*.

Operetu suverénně ovládala Fany Horníková, o níž se mluvilo jako o nejlepší hvězdě, která kdy sestoupila z operetního nebe na českou zem – snad s výjimkou její současnice Mařenky Zieglerové. Bujný temperament a eleganci, pikantnost a vtíp měla nejedna mladá dáma jejího oboru, ale Fany Horníkovou bezpečně provázela i její decentní vkus, kázeň a umělecký cit. Zdeňka Biedermannová nedlouho před svou smrtí (zemřela 11. III. 1904) ustupovala z opery více do činohry a přehrávala se na obor komických starých. Jako rozený zpěvní komik se projevoval Kreuzmann: jednoho večera sklízel potlesk jako Jago, druhý den zase v operetě.

Při provedení Halbeova dramatu *Matka země* a Drachmanovy moderní dramatické pohádky *Byl jednou jeden král* se mluví – vzácný případ u společnosti – konečně i o práci režiséra, jímž byl u F. Trnky Jaroslav Pulda. Dosud se režisérova práce přecházela, jako by se v redukováném smyslu málem kryla s prací inspicientskou. Ve scénickém zpracování inteligentního a myslivého Jar. Puldy obě díla zanechala pronikavý dojem

právě jeho režisérskou zásluhou. Zkrátal a upravil text, osvědčil cit pro niterné ovzduší díla a vycházel z něho.

Jinak se činohra tohoto období dostávala na plzeňskou scénu bez systému, se zkušenostmi, které Trnka získal na dosavadních jen menších štacích. Událostí mimořádnější bylo Björnsonovo drama *Nad naši sílu* s pohostinským vystoupením Vojanovým; dále *Přítěž* od B. Vikové-Kunětické, veselohra neomylných prostředků komických; Čechovův *Strýček Váňa*, nepochopený publikem i herci; *Hamlet* s Puldou, který roli vytvořil v intencích svého slavného otce Antonína Puldy, efektně v jednotlivostech a se suverénně dokonalým ovládnutím textu; a konečně moderní italská komedie Marca Pragy *Ideální žena*, jejíž plzeňská premiéra předstihla uvedení v Národním divadle.

Zvláštní uznání zasluhoval Trnka ve ztížených podmínkách poslední sezóny 1901–1902, na kterou se již kladl stín provizória před otevřením nové městské divadelní budovy. Přesto se Trnkovi podařilo s personálem zneklidněným nejistými existenčními vyhlídkami udržet úroveň provozu na bývalé výši. Třebaže jeho operní i činoherní těleso utrpělo vážné trhliny odchodem J. Rudolfově-Kurzové, Lachmanna, Haasena a jiných, vykazoval ještě dobrá jména, za nimiž bylo vidět práci.<sup>87</sup>

Vrcholem sezóny byla *Libuše*, nastudovaná s vypětím všech sil. Než odešel, chtěl Trnka dokázat, jakých výkonů může jeho společnost dosáhnout v orchestru, sólech, ve sboru i ve výpravě. Františka Procházková s naprostou jistotou ve výškách zpívala českou kněžnu. Partie Přemysla (na podzim při otevření nového divadla v něm plzeňští uvítají E. Buriana) zněla bohatým zvukem v podání Karla Krále. Strmou zpěvní rolí Chrudošovu bravurně vyvedl Huml.

S Fibichovou *Šárkou* a Franchettiho operou *Asrael* tvořila *Libuše* trojici hlavních událostí zpěvoherních. Jinak ve Verdiho *Othellovi* se objevil na scéně po několikaleté pauze Josef Jelínek: provázela ho stálá hudební jistota, ale na vyšších stupních bylo možno tušit úpadek. Z nových operních umělců si Trnka právem zakládal především na hudebně vzdělaném a vkusném tenoristovi Fr. Vlčkovi, vlastníkovu sonórního a mužného hlasu, a na Boženě Rottenbergové, byť ještě nedorostla pro velký obor. Ale představovala líbeznou Mařenku.

František Trnka uzavřel sezónu 26. března 1902 slavnostním představením *Prodané nevěsty*. Vykonal co nejpoctivěji svou povinnost a šel. Počínaje Budějovicemi zahájil zas putování po venkovských štacích.

14

Když se od roku 1902 západočeská doména navždy uzavřela cestujícím ředitelům, zbývalo jim na vyšší reprezentaci už jen Brno a k němu se teď dostali pouze Lacina, Staněk–Doubravský a Frýda.

František Lacina narozený ve Žďáru na Moravě (1863), kdysi posluchač vídeňské obchodní akademie, zahájil svou kariéru podobně jako Trnka. Nejprve kočoval v cizích službách a hrál milovníky (od r. 1880 u V. Jelínka, Brauna a Svobody). Před rokem 1898, kdy mu brněnské Družstvo světilo scénu, pracoval nejprve jako předák společnosti svého tchána Václava Svobody a od roku 1895 už vedl vlastní společnost dobrého zvuku; mimo jiné tu působil i činoherní umělec Jan Vávra.

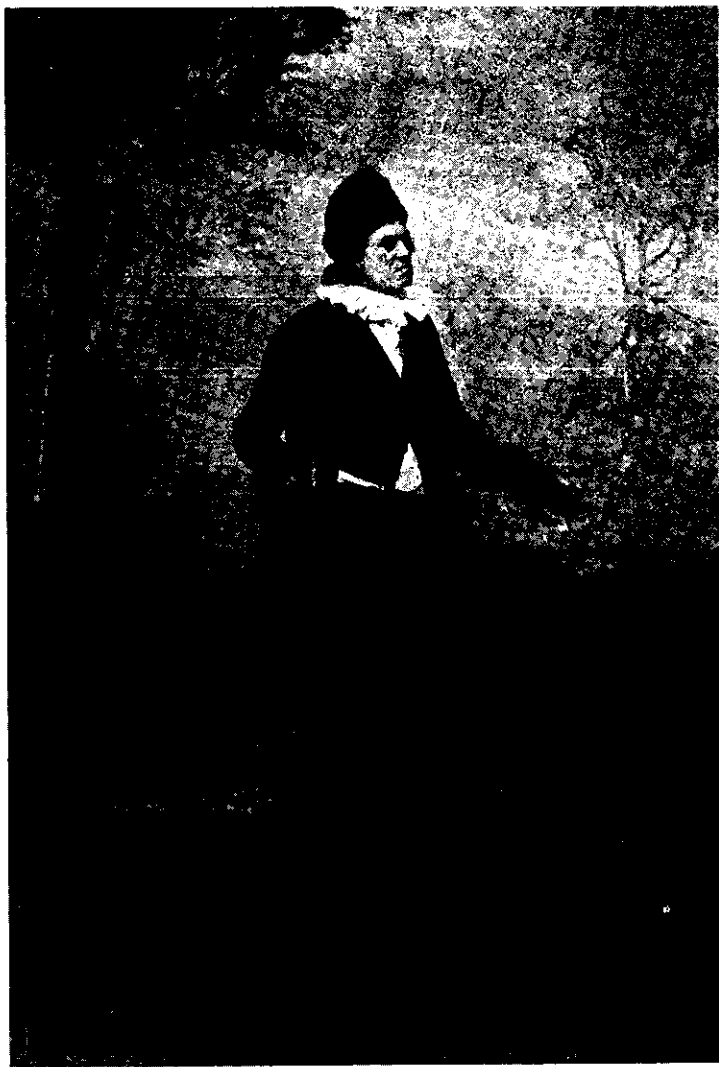
V Brně, kde se povznesl mezi elitu venkovských podnikatelů, ze začátku budoval hlavně činoherní repertoár, a k tomu soustředil celou váhu své uvědomělé práce, přesto se mu vytýkala nepropracovanost. S vyspělými individualitami, jako byl Alois Vojta-Jurný (otec Jaroslava Vojty), manželé Pechovi (jejich syn Ladislav Pešek přijal jméno své matky roz. Peškové), Jaroslav Auerswald, František Hlavatý, F. Bursová, uváděl Lacina téměř všechny soudobý výkvět domácího i světového dramatického umění. Tak hrál např. *Maryšu* za přítomnosti autorů, s Bursovou a Pechem; Šimáčkův *Jiný vzduch*, který obecenstvo nezaujal přes promyšlené výkony Vojty (Elis) a Pechové (Hela); Hilbertovu *Vinu*, v níž Anna Břečková zajímavě vyjádřila hrdinku Mínu jako přitlumené, neurastenické stvoření, Auerswald hrál Jiřího, Pech Hoška.

V dobře míněné snaze pomoci Lacinovi původním repertoárem, vypsal Družstvo brněnského Národního divadla konkurs jednak na divadelní hru, jednak na libreto. Obě soutěže měly sice vynikající porotce, jako byl Merhaut, V. Mrštík, Slukov,

176



23. Josef Šmaba v „Našich juriantech“



24. *Antoš Frýda jako Jan Výtava*



25. *Lad. Pečb, Ema Pečbová a malý Ladislav Pešek*



26. Mikoláš Aleš: Návrh kostýmu Marie Stuartovny do Durbkovy historické hry „Blažej Grispek“

Janáček, Vítězslav Novák, ale místo autorů přinesly naprosté fiasko.

Z cizích dramatických luhů Lacina šťastně sáhl na *Potopený zvon* a vypravil jej v dekoracích Jaroslava Auerswalda téměř současně s Národním divadlem v Praze, navíc s experimentem melodramatického hudebního doprovodu od kapelníka B. Tomáše. Vilém Táborský hrál zvanaře Jindru se zřejmým uměleckým vypětím, hlavně ve scéně, kdy naslouchá tónům potopeného zvonu. Routičku představovala Bursová, vodníka Vojta. Představení *Formana Henča* spočívalo na opravdovém tvůrčím úsilí tří interpretů, Vojty v titulní úloze, A. Lauterbachové v roli povozníkovy manželky a F. Lacinové v postavě Hanky. Ředitelova choť Františka Lacinová hrála i poetickou Magdu v *Domově*, sen všech hereček, víc jí však vyhovovaly povahy drastičtější. *Vláda tmy* byla vypravena s úctyhodným pochopením. V postavě Nikitově měl velký den L. Pech: *s takovým procítěním snad pan Pech dosud nebrál.*<sup>88</sup> Akulina připadla F. Bursově.

Od sezóny 1901–1902,<sup>89</sup> kdy se Lacinovým kapelníkem stal vedle Emila Starého skladatel Antonín Vojtěch Horák a kdy měl v souboru takové osobnosti, jako Bochnička a J. Kurzovou, postoupila do popředí opera, takže místo obvyklých jarních cest po vlasti jel se s ní Lacina ukázat do světa. Předmětem Lacinovy ctižádosti byla hlavně opera česká, od *Dalibora* (s Bochničkem) přes *Čerta a Káču* (s manželským párem Pivoňkových) až k vrcholné inscenaci *Libuše*. Kurzová svým krásným mocným hlasem zapěla *Libuši, jak jsme ji dosud zpívat neslyšeli. Ku konci, kdy každá zpěvačka již skoro umdlévá, rozvinula svůj hlas v plné síle, takže zrovna jásavě znělo z jeviště „nás drabý národ český neskoná...“*<sup>90</sup>

Činohra oslavila 50. narozeniny Jiráskovy *Vojnarkou*, vypravila Zeyerovu *Legendu z Erinu*, představení plné poezie před prázdným domem. Hlubokým dojmem zapůsobil *Strýček Váňa*, *Svatojánské ohně*, *Nora* (s Bursovou). V Lotharově *Králi Harlekýnovi*, hraném zároveň v Praze, Brně a Plzni, vynikl jako Harlekýn efektními přechody od smíchu k pláči F. Zvíkovský. Hašler se zaleskl v královské roli výrazným vladařským zjevem.

Také v Prešpurku (Bratislavě), kde Lacina po ukončené oper-

ni sezóně brněnské zahájil 30. března 1902, si získali uznání především Bochníček a Kurzová, ale i Skálová, Vlasta Boubellová, manželé Pivoňkovi, Komarov, Kareš. Barytonista Karel Komarov, původně učitel, vtipný literární stylizátor divadelních pamětí, na jevišti výrazný, jasný stylizátor zpěvu jednoduchých moderních forem, napsal o Lacinově výpravě do IV. ročníku *Divadelních listů* celý cestopisný seriál. Díky jemu jsme o této cestě českého umění za hranice království zpraveni zevrubněji než o podobných podnicích Chmelenského, Pištěka a Budíla. Turné Lacinovo bylo také asi nejvybavenější. Mělo prý sedmdesát členů a bylo i programově nejuvdomělejší.

Zvláště vřelé přijetí bylo podle Komarova v Prešpurku, kde zahajovací *Prodaná nevěsta*, předem vyprodaná, byla uvedena živým obrazem na motiv *Hungaria vitá české umění*. K následující *Hubičce*, *Daliboru*, *Dvěma vdovám*, *Libuši*, *Certu a Káče*, *Psoblavcům* bylo jen jako zajímavé srovnání připojeno i několik oper cizích: *Asrael*, *Carmen*, *Sábská královna*, *Píková dáma*, z nichž poslední nebyla do té doby provedena ani ve Vídni, ani v Pešti. A to byla dodavatelská města kultury pro Prešpurk.

V slunečném a vonném dubnovém dni odjela výprava po Dunaji do Pešti. Doma se psalo, že tam Lacina hostuje v Královské opeře. Pravda byla opačná: zájezd se odbyl v divadelním sále pochybného zvuku. Přesto se setkal se stejně příznivým ohlasem v divadelních kruzích peštských jako předtím prešpurských, Bochníčkoví Pešť tak učarovala, že než se rok sešel s rokem, uprchl k tamní opeře.

Po vřelém přijetí v cizině přineslo pět týdnů u slovanských bratří ve Splitu jen rozčarování. *Psoblavci* a *Libuše* byly přijaty chladně, ozvuk měly jen melodičtější opery jako *Dalibor*, *Prodaná nevěsta*, *Carmen*. Patrně nedojal ani efektní Meyerbeerův *Prorok*, v němž Věra Pivoňková v úloze matky Fides odvedla proslulý a uznávaný výkon plný vznešeného a decentního citu. *A nač to vše?* shrnul Komarov české zkušenosti ze Splitu, doprovázejce bystrá pozorování spornými úvahami. *Abychom tím způsobem pro invasi české hudby získali na trvale půdu vhodnou, nezdá se být pravděpodobno. Přirozené gusto Splitu žádá si stravu vlašskou, každá jiná, at už z důvodů sebe-*

*vyšších, je na ten čas umělým a znechucujícím se vnucováním. Každé divadlo, postaveno do služeb politiky, klesá. Divadlo samo i jeho interesy v obecnstvu. Možná, že střízlivá hudba severu si cestou přes Itálii jednou i ve Splitu najde svoje porozumění, ale na ten čas je Split pro nás český divadelní svět epizodou, za kterou se co nevidět kniha učtů zavře.*

Po Splitu uspořádal Lacina deset představení v Sarajevu, jehož bizarní směs Chorvatů, Srbů, Čechů, Němců, Turků, španělských židů (*tamní pošta je svým úřednictvem z úplna a dráha ze značné míry česká*) dosud poznala místo seriózní opery nanejvýš jen italskou šmíru bez sborů a orchestru, jen s klavírem. *Prodaná nevěsta* poprvé uvedená v Sarajevu okouzlovala publikum, které tvořili hlavně Češi a Němci, a z Jihoslovanů spíše Chorvati než Srbové. *Turci pak vůbec potřebu divadla neznají.*

Komarov své citlivé popisy prostředí, prostoupené osobitými kulturně politickými úvahami, končil pozoruhodnou výzvou, příznačnou pro diskuse o rozšíření světového obzoru českého divadla: aby se v době, kdy dožívá sláva italských stagion, plánovaly zahraniční podniky s českou operou prozíravě a uvědoměle. Přimlouval se především za Rusko, aby se prolomila hráz nepochopení pro českou hudbu na Rusi. *Neboť příkaz vyšších, společných zájmů bude i v budoucnu zřetel výbojů české hudby stále a stále na Rus obracet, a obapolné sblížení bude stále jedním z nejnáléhavějších jejich úkolů.*

Jakousi průpravou k tomuto velkému poslání zdál se Lacinův zájezd, uspořádaný hned příštího roku. Aby se alespoň přiblížil neznámé ruské pevnině, vydal se Lacina s operou pro další cizokrajně vavříny do Haliče, Bukoviny a Rumunska. Tentokrát však bez zvláštního úspěchu.

Po odchodu četných hvězd měl nyní Lacina soubor značně pozměněný a zase spíš na činohru orientovaný. (V opeře se vyslovovala s vážností jména Albíny Eisenhutové, všestranného, lyrického i hrdinného tenora Aloise Doubravského a Antonína Lebedy, pozdějšího člena Národního divadla v Praze.) Činohra se obrodila celou řadou nových umělců: vedle Puldy a Javorčáka byly to hlavně sestry Jelínkovy, každá jiného naturelu a hereckých alur, ale stejně prudkého uměleckého růstu. Hana

Vojtová–Jelínková měla výhodu dřívější zralosti před mladší Otylíí, zaslíbenou barytonistovi Karlu Beníškovi. V Zeyerových dramatech byla příležitost poznat jejich protilehlé povahy v jedněch scénách. V *Sulamit* hrála Otylie něžnou Levonu – svým útlým zjevem se hodila pro toto dítě přírody, kdežto její sestra uplatnila jako Lilitha oheň v krvi vášnivé ženy. V *Radúzi a Mahuleně* (Radúze hrál Pulda) Mahulenu ztělesnila Otylie v celé její jímavé poetičnosti. Hana, dramatický protipól Otylie, hrála divokou a mstivou královnu Runu. Šubrtovo *Drama čtyř chudých stěn*, jež si dělnictvo zvolilo ke svému dni, spočívalo na dvou velkých výkonech: na Králenci Ladislava Pecha a na Haně Jelínkové v úloze jeho ženy. Společně vytvořili silné scény z konfliktů ženina rodinného citu a mužovy politické solidarity. Zvláště podání hrdinčina zoufalství nad odchodem mužovým do stávky a nad jeho záhubou působilo otřesně: takovou herečku prý v Brně již dlouhá léta neměli.

V následující době se Lacina vzpíral podobnému osudu, jaký stihl Švandu mladšího a Chmelenského: jak ztratili půdu velkého divadla, pozbyli i velkých možností ansámblových a repertoárových a připodobnili se průměru kočovníků, jaký dovolávaly nestálé venkovské poměry.

Sotva se před zimním obdobím 1903–1904 rozešel s brněnským Družstvem a osvěžil si obtíže se stálým vyjednáváním štací, spěchal Lacina po roční pauze zase rád do brněnského závazku, byť i jen na jedno období. Přivedl několik nových členů: osvědčené manžele Zelenkovy, hladkého konverzačního herce Ottu Haasena, vzdělaného a myslivého Richarda Branalda. Předešlou sezónu, kterou Lacina vynesl, vzal s jeho dosavadním personálem člen souboru Alois Doubravský (k němuž se ještě vrátíme), takže vlastně Lacinova éra plynule pokračovala. Jen s tím rozdílem, že byla-li stížnost na Doubravského pro zanedbávání veseloher, teď v této sezóně 1904–1905 krmil Lacina brněnské publikum fraškou dosyta. Nebyla to šťastná sezóna, tento úpadkový Lacinův epilog v Brně.<sup>91</sup> Nezůstalo jen u frašek. V Lacinově repertoáru se střídaly kusy špatně volené s kusy špatně hranými: Vrchlického dramatický omyl *Knížata* se hrál jen jednou, *Král Lear* byl prý vypraven tak haněbně, že volal o slitování. *Svět malých lidí* přešel bez zájmu

s jedinou reprízou, Madáchova *Tragédie člověka*, maďarská báseň lidských dějin byla inscenována rozpačitě. Jedině Čechovova *Višňová zahrada*, velké panorama jevištní poezie bylo výborně provedeno činoherním souborem, jehož ctižádost se nejspíš upínala na moderní psychologickou tvorbu.

Hmotné i morální napřímení mohla Lacinovi poskytnout opakovaná, před třemi léty objevená cesta do Prešpurku a na jih. Lacina ji podnikl téměř se stejným úspěchem, třebaže program tentokrát už neměl jednotící ideu, byl eklektický, česká opera se již silně prolínala s působivým repertoárem mezinárodním. Prešpurk měl uznání pro režiséra Malého a kapelníka Hrazdiru, pro sólisty, ale především ovšem pro českou hudbu. Místní maďarský tisk psal, že národ, který dává světu velikány jako Smetanu, má v sobě tolik životní síly, že ho nikdy nic nezdolá. Ten národ bude žít a Maďarům může být milé, že mají s Čechy společného nepřítele.

Bratrskou Dalmácií tentokrát Lacina z programu vypustil; také místo ohlašovaného Bělehradu a Sarajeva přišlo ke cti Uherské Hradiště a Přerov. Nebylo žádoucí být dlouho vzdálen: rodilo se divadlo sdružených měst východočeských a měla se řešit otázka jeho ředitele.

Aloise Staňka Doubravského nelze pominout už proto, že s jeho krátkým brněnským ředitelováním je spojena premiéra Janáčkovy *Její pastorkyně*. Ale pozoruhodný byl i ohlášený, žel jen zčásti uskutečněný program Doubravského. Nejen ve sféře operní, ale i v činoherní. Zcela bez obdoby v našem divadelnictví bylo Doubravského rozhodné potlačování veselohry, o němž jsme se již zmínili. Kusy, které uváděl, patřily protikladně jednak do oblasti drastické tvorby realistické a naturalistické, jednak k vzdušnější dramatické citové, poetické, intimně lyrizující, jejíž senzitivní a snové hrdinky se zdály být předem určené pro Otylii Jelínkovou.

Do první kategorie se řadil sociální obraz Stroupežnického *Na Valdštejnské šachtě* se vzpomenuť již otřesně pravdivým výkonem Vojtovým v roli obětavého vynálezce dohnaného k šílenství. Gorkého drama *Na dně*, uvedené v promyšlené režii F. Zvíkovského jen několik týdnů po premiéře v Pištěkově

divadle, působilo i jako hrůzné panoráma ruského proletářského přizemí, i jako burčující lekce lidské společnosti. Na brněnském jevišti pak se hrálo se skutečným zanícením, které z jednotlivých plastických výkonů skládalo umělecky závažný čin. Moderní holandská dramatika byla zastoupena *Nadějí* od Hermana Heijermanse, až křiklavě působivou tragédií vykořisťovaných námořníků (zahynuvších na lodi „Naděje“). Strhující protějšek revolučních bouří z textiláckého Slezska představovali Hauptmannovi *Tkalci*, efektní až do scén davového drancování. Jako domácí doslov k této tematice připadali *Pasekáři* od Františka Sokola-Tůmy, cenzurou proškrtané, v nářečí mluvené hrubé výjevky ze selského života valašského.

Diváka nespokojeného nad tolikerým rmutem měl usmířit druhý extrém: Zeyerova dekorativní legenda *Pod jabloní*; pohádková kompozice R. Svobodové *V řiši tulipánků*, teskná Kvapilova *Oblaka*; jako ze snu utkaná krajkovina Maeterlinckovy *Monny Vanny*; drama obětavých citů z porevoluční Polky *Na vždy* od L. Rydela, které se krátce předtím (v únoru 1904) hrálo v Národním divadle v Praze za přítomnosti autora,<sup>92</sup> konečně pak divadelní pokus Jaroslava Auerswalda, poetická, ale rozvleklá selanka, historie lásky z dávných časů *Před slunce východem*.

Co se opery týče, společnosti se přebíjely: Doubravský sliboval dosud maximum, kromě sólistů zčlenný sbor a 30členný orchestr. Jako první vizitku předložil *Libuši* s L. Hanusovou-Svobodovou. Přemysla stylizoval Komarov. Následovalo výborné provedení *Polského žida* od Karla Weise. Kapelník Cyril Methoděj Hrazdír, který už ve svých křestních jménech překypoval moravanstvím, přišel s premiérou své opery *Král Ječmínek*, sklídl s ní však jen střední úspěch. Rozvleklá opera na chudokrevné libreto Karla Vojtěcha Prokopa měla povahu koncertní kompozice a kromě řídké inspirace lidovou písní neshledávalo se na ní nic nového a typicky moravského, nebyla cítit pravým „moravismem“, jaký se tehdy žádal.

Všeho toho se vrchovatou mírou a v nejčistší formě dostalo Janáčkově *Její pastorkyni*, která opožděně zároveň dovršovala i přesahovala realistickou éru hudebního dramatu. Doubravský ve svém vstupním programu původně *Její pastorkyni* nehlásil,

zřejmě proto, že o její první provedení jednal Janáček, a to marně, s Národním divadlem v Praze. K premiéře došlo 21. ledna 1904 pod taktovkou C. M. Hrazdíry a zpívali ji: Marie Kabeláčová (Jenufu), Doubravský (Lacu), Bohdan Procházka, pozdějším jménem Theodor Schütz (Števu), Hanusová-Svobodová (Kostelníčku). I v menších rolích vystoupili vybraní zpěváci.

Jak odborný hudební časopis *Dalibor*, tak místní tisk *Moravská Orlice* vítaly Janáčkův triumf bez podstatné výhrady. Kavkovo *Divadlo* potvrzovalo, že hudební drama Janáčkově představuje *dílo grandiósního stylu, které ovšem divadelním obecněstvem pochopeno bude tak za deset roků. Princip Janáčkův je deklamace slova na základě faktických, v denní mluvě se vyskytujících nápěvků slovních; arie nepoužívá: veden je snahou znázornit vše co nejrealističtěji; působí to dosud cize, nezvykle, ale nepopíratelně efektně.*<sup>93</sup> Ještě po letech Jan Kunc ve *Vzpomínce na premiéru Její pastorkyně* evokuje si atmosféru díla, vyslovil přesvědčení, že tehdy *se dostal na jeviště kus života moravského lidu ve vši jeho přirozenosti a pravdivosti.*<sup>94</sup>

Národní divadlo v Praze vypravilo *Její pastorkyni* až v roce 1916 (za Kovařovice), podporováno jednotným oduševnělým nadšením kritiky. Vrcholného uznání pak dosáhlo Janáčkově dílo na samém konci války, v památném předjaří 1918, kdy za dohledu skladatelova ve vídeňské Dvorní opeře před císařským dvorem zpívala Jenufu slavná brněnská rodačka Marie Jeritza, nejlepší Jenufa, kterou kdy Janáček slyšel.

Poslední ze starého výkvětu ředitelů, Antoš J. Frýda prošel strastiplnou cestou vzdělaného a uvědomělého herce u četných společností, které často nedosahovaly jeho úrovně. Vlastním jménem Friedl, narodil se r. 1857 v Čisté u Kralovic, absolvoval obchodní akademii a stal se strojním stavitelem v libeňské Českomoravské továrně. Od roku 1881, kdy jako herec přišel k Pokornému, vystřídal barvy Pištěkovy, E. Zöllnerové, Švandy aj. Když se osamostatnil, vytvořil jednu ze vzor-



ných venkovských družin. O jeho uměleckém úsilí i příkladných lidských vlastnostech vydali svá krásná svědectví Vydra, Marie Svobodová, Josef Burda a jiní ve svých vzpomínkách. Ani Frýda nebyl prost touhy kočovných podnikatelů spočinout v letních měsících na pražském předměstí.

Asi uprostřed devadesátých let se mu to podařilo: dostal koncesi pro průmyslovou Libeň, která byla jeho životnímu obzoru nejbliž, a za obtížných poměrů tam na dlouhá léta rozvinul průkopnickou divadelní činnost.<sup>96</sup> Na rozhraní let 1895 a 1896, kdy společnost konala dobrou práci i na českém hornickém severu, sloužila u Frýdy kromě Vydry také Marie Pavlová, jež právě v té době přijala své později známé jméno Svobodová sňatkem s Oldřichem Svobodou. Byla tehdy výborná v titulní roli *Madame Sans-Gêne*, snaživá v *Maryši*.

Libně si však hleděl Frýda především. Divadlo s příznivým jevištěm, majetek ochotnické jednoty Omladina-Osvěta, značně vzdálené od centra, nemohlo v tehdejších komunikačních poměrech počítat s publikem pražským, nýbrž jen s návštěvnickým zdrojem z chudých místních vrstev. Pro ně hrál Frýda se stejnou ctížádostí, jako by hrál pro aristokracii, se ctížádostí vytvořit právě divadlo lidové, takové, jaké se nepodařilo vytvořit ani rodině Švandově, ani Pištěkově na jejich upadajících předměstských doménách. Záhy se konstatovalo, že Frýdův podnik získal v dělnictvu spolehlivý kmen diváků, kteří raději přinášeli vydělané peníze k jeho divadelní pokladně než do výčepu. Zkušený a cílevědomý ředitel jim ovšem nenabízel hned Maeterlincka nebo Ibsena, vychovával je krok za krokem. Tomu Frýda rozuměl a k tomu měl legitimaci. Dával Šimáčkův *Jiný vzduch*, Vrchlického *Bratry*, Hauptmannova *Formana Henčla*. Ve snaživých výkonech svých herců vypěstoval citlivé a pravdivé detaily. Na samém začátku století hráli u něho Otto Haasen,<sup>97</sup> J. Pražský, Al. Urban, Oldřich Nádhera, Jan Blažek, Jan Hodr, Ant. Šíma, Václav Erhart se sestrou Emou, Blažena Blažejová, Marie Pražská, M. Hodrová-Bonaventurová, M. Šíblová, Josefa Urbanová, později A. Engelbertová-Haizlerová. Vedle choti ředitelovy Olgy Frýdové chápala se prvních rolí jako zázračné divadelní dítě tříletá dcerka Milada, rozená r. 1897.

(I divadla mají své předem neodhadnutelné osudy. Malé, zastřené libeňské dělnické divadlo se později, v roce 1908, pod vedením populární Marie Zieglerové stane dostaveníčkem celé operetní Prahy, v hledišti se bude mluvit všemi evropskými jazyky a v ředitelské lóži bude tajně sedávat arcivévoda Karel, pozdější poslední rakouský císař, který tehdy v Praze studoval.)<sup>98</sup>

Frýda se v roce 1905 hlásil po Doubravském o divadlo brněnské a byl přijat. Nebylo divu! Ze všech, kdo se o brněnské divadlo zajímali, byl Frýda kandidátem nejslibnějším a nejméně opotřebovaným.

Nastoupil v Brně 30. září 1905 a nemohl si zvolit pro divadelní práci nepřívětivější čas. V té době, v blížícím se stínu ruské revoluce, byl český veřejný život elektrizován bojem o všeobecné a rovné hlasovací právo. Pamětihodná kampaň přivedla 10. října 1905 na pražské ulice navzdory deštivé nepohodě na šedesát tisíc demonstrantů převážně z řad dělnictva a pokrokové inteligence. Kampaň boje o hlasovací právo vyvrcholila v krvavých listopadových dnech. Brno mělo navíc svou vlastní neméně bouřlivou předeheru: boj za brněnskou českou universitu.

V této universitní kampani nešlo jen o projev sebevědomí kulturně vyspělého národa, který se nechtěl nechat nikým zkracovat ve svých právech. Potřeba druhé české university byla už v té době naprosto reálná. Pražská alma mater byla čtyřmi tisíci studentů v evropském pořadí na osmém místě co se týče hustoty posluchačstva a právem očekávala, že jí moravské hlavní město vlastní universitou ulehčí. Pražská měla tolik posluchačů, jako tři provinční německé university, inšprucká, štyrskoohradecká a černovická dohromady. Sama Gautschova vláda projevovala české snaze jistou náklonnost. V tehdejší širším vládním plánu na česko-německé vyrovnání měla být nová vysoká škola jednou z odměn české politice, hlavně mladočeské, za její ústup od obstrukce proti Vídni. Jenže právě krvavé brněnské události daly vzápětí za pravdu nejen radikálnější českým kruhům, ale i nezaujatým cizím pozorovatelům.<sup>99</sup> Prokázaly, že shoda česko-německá nebyla dobře možná a že pokus o dohodu s Vídní zlomí mladočeské straně v národě politický vaz.

Brněnské děje měly dramatický spád. Nazítří po zahájení

Frýdovy divadelní sezóny, v neděli 1. října, stalo se Brno svědkem manifestace, jakou dosud nepoznalo a v níž ústy poslanců Barwinského a dr. Žitníka projevíli solidaritnost s českým lidem i Rusíni a Slovinci. Průvod manifestantů byl napaden městskou policií a podle zpráv bylo zraněno několik set osob, mnohé těžce.

Od toho dne město žilo na ulicích a demonstrace stihala demonstraci. Divadlo zelo prázdnotou. 2. října byl při manifestaci před Besedním domem, zatímco Frýda hrál Adámkovu *Saloménu*, proboden vojenskou hlídkou devatenáctiletý truhlářský dělník František Pavlík a v několika hodinách skončil. 3. října měly události bouřlivou odezvu ve vídeňském parlamentě. 4. října, v den pohřbu mladé oběti, jehož se zúčastnilo přes 50.000 lidí všech vrstev, nastoupilo do ulic vojsko zeměbrany. Bylo zraněno jen několik osob. Ale v příštích dnech se protesty přenesly z Brna na vlastenecký moravský venkov, na manifestace a tábory lidu v Napajedlích, Boskovicích, v slezské Hrabůvce, v Uherském Brodě, Litovli a jinde.

Jak si počínal Frýda, jehož si zlomyslný osud zvolil za divadelního doprovodce události? Všimněme si Frýdova repertoáru bouřlivých dní: začínal *Rusalkou* a z oper dával ještě *Prodanou nevěstu* a *Evu*; dvě operety, *Dona Césara* a *Loutku*; z činoher *Paličovu dceru*, *Salome*, *Karla Havlíčka Borovského* od Šamberka a Wolzogenovu veselohru *Čistý čtyřlístek* – na divadelníka kdysi sžitého s pražským předměstským dělnickým hnutím a s průmyslovým českým severem celkem nepřilíš zápalný repertoár. Je však nutno si uvědomit, že jednak neměl čas se programově orientovat k náhlému vzplanutí manifestujících mas, jednak nestál v čele pružného malého divadla jako kdysi, ale velké oficiální scény, jež mu svazovala ruce. Byl nájemníkem.

Kádr brněnského členstva si v jisté kontinuitě ředitelé odevzdávali jako živý inventář: tak přijal Frýda základ osazenstva od Doubravského; v opeře jeho samého jako tenora všestranných odstínů, Aschenbrennera jako režiséra opery, dále Komarova, Beniška, Pivoňku, vedle nich zazářil mladý tenor Františka Pokorného; z dam primadonu Hanusovou-Svobodovou, mladou dramatickou pěvkyni Kasparovou, altistku Pivoň-

kovou, subretu Věru Skalskou, dále pro operetu Emilii Pilcovou a Marii Tůmovou. Tůmová se svou šlechtěnou hrou a hudební inteligencí zasahovala i do opery.

Jádro činohry představovali manželé Pechovi, Otylie Benišková (roz. Jelínková), Branald; k nim nově přibyli Vladimír Merhaut, J. Blažek<sup>100</sup>, F. Bohuslav, který za první světové války přijde o zrak a vymění herectví za plytké divadelní spisovatelství, František Havel (vlastně Hadraba), později populární hlasatel v rozhlasu, František Hurt, Jan Čada, Emil Povolný; z činoherních umělkyní ještě Zdeňka Teršová od Zemského divadla v Záhřebu, Julie Bittermannová pro starší obor, Blažena Blažejová, Antonie Špilingová aj. Vůdčí duch a uznávaná hlava Frýdovy činohry byl však Jaroslav Pulda. Jako tvůrčí umělec zralých zkušeností a vysoké inteligence se vypracovával do popředí českého režisérství své doby; sám ředitel Frýda jako režisér připadal vedle něho jen jako pečlivý aranžér scény. Měřítko pro režiséry se neodvratně zvyšovalo: Němci už v té době měli svého Maxe Reinhardta.

Na podzim 1905 před zahájením v Brně Frýda ucelil a vyzkoušel své řady v Ostravě<sup>101</sup> při velkých divadelních návštěvách. Hlavně činohra, která se mimo jiné odvážila na Hilbertova *Falkenštejna*, byla uvítána jako představitelka určité umělecké dokonalosti.

V Brně provedl Foerstrovu *Evu*, dílo hudebního filosofa, který *studuje látku s nožikem chirurga. Pak dobře nalezne všechny nuance v hnutí svých lidí a dovede je akcentovat.*<sup>102</sup> *Evu* zpívala pí Svobodová, Mánka Doubravský, Samka Komarov. V linii soudobé domácí operní tvorby pokračoval Frýda dvěma novinkami. Jednou z nich byla nenáročná *Kostnice sedlečká* od Otakara Bradáče, jejíž melodičnost nahrazovala nedostatek dramatických prvků, a druhá *Černokněžník* Josefa Nešvery, opera vysloveně lyrické povahy. Z cizích operních děl Frýda uvedl starou operu A. Lortzinga *Car a tesař*, ale nastudování kapelníka Hrazdiry se nesetkalo s žádoucím úspěchem. Brněnské operní těleso bylo už laděné na moderní formy Janáčkovy a Foerstrovy a příliš se vzdálilo od technicky starého komického operního žánru. Ale v Thomasově *Mignoně* zasytila esenci svého delikátního lyrického zpěvního umění před-

stavitelka procitěných mladých hrdinek Růžena Kasparová a zasloužila se o rozhodný úspěch díla. (Filinu pohostinsky zpívala Cecilie Šmídová svým lehce nadneseným zářivým stylem.)

Vrcholným činem bylo provedení Lisztova oratoria *Svatá Alžběta* (7. dubna 1906), o němž místní kritika mluvila jako o jednom z nejlepších večerů brněnského jeviště: pí Svobodová zpívala Alžbětu v samostatném pojetí, s vnímavou inteligencí a v soulase s povahou úlohy; Komarov promyšleně podal part mladého šlechtice Ludvíka a pí Pivoňková suverénně zvládla náročný úkol jako hraběnka Žofie. I sbor a orchestr se drželi poměrně na výši.

Předák činohry Pulda vystoupil v *Cyranovi* a někteří znalci ho kladli nad Vojana. *Dnes nelze být již v rozpacích o tom, že p. Pulda je z tří českých představitelů Cyrana nejdokonalejším, že stylizuje svého hrdinu rytířsky, ve velikolepých gestech, v nadšeném affektu a hlubokém citu, nejkrásněji, ideálně vystibuje představu básnickou. V nádherných monologích rozbouřává zvon svého sonorního hlasu, slova jeho nesou se jak břeměni z překypujících prsou.*<sup>103</sup>

Jednomu představení tohoto brněnského *Cyrana z Bergeracu*, jak píše ve svých vzpomínkách Josef Burda,<sup>104</sup> byl přítomen i proslulý tragéd Josef Kainz a vyslovil se o Puldovi s plným uznáním. Zvláště jeho scénu umírání označil za objevitelskou.

Byl to také Pulda, kdo zachránil poněkud improvizované představení nevšedního díla, španělského veršovaného dramatu *Don Juan Tenorio* od Josóa Zorilly, v němž se jinak herci cítili nejistě. Do třetice měl Pulda velký den v *Hamletu*, když pojal dánského prince jako jinocha chvějivé senzitivity, chorobné nerozhodnosti, s jasnějšími náznaky mladistvého rytířství.

Hilbertovu *Pěst* Frýdovi cenzura nepovolila, třebaže v Praze byl původní zákaz odvolán. Frýda dal zato své režisérské schopnosti do služeb dílu tak rafinovaně nesnadnému, jakým je Wildeova *Salome*. Ale tento překultivovaný květ moderní dramatiky patrně příliš neseseděl divadelníkovi, který na venkovských štacích kdysi vyvínoval úsilí, aby publiku vnutil Šimáčkovu drama ze světa cukrovarských dělníků. Stejně tak nenašla mladistvá naivka společnosti Marie Štursová pro svou perverzni hrdinku dostatek zrůdné diferenciacie, ačkoli se tempera-

mentně snažila: *Její výkřiky byly niterné, skoro nelidské svou vášnivostí, a děsně drásavě sebrán a mluven byl výstup se stárou blavou.*<sup>105</sup> V postavě krále Heroda si královsky vedl Pulda.

Poněkud rozpacitě pokračoval Frýda v linii moderní činohry i během dalších brněnských sezón. Ve světovém repertoáru byl úspěšnější než v domácím. V zimě 1906–1907 inscenoval Wildeova *Ideálního manžela*, s nově získaným Adolfem Dobrovolným v roli Chilterna, ale jeho rutina plně nedosáhla dramatikova espritu. Ukazovalo se velmi záhy, že ztráta některých předních mimů jako Puldy nebo Beníškové (již dříve opustil Brno Alois Vojta<sup>106</sup>) nebude v uměleckém kolektivu tak snadno nahraditelná. S Ibsenovými *Příšerami* nedosáhl Frýda víc jak dvou představení, třebaže v úloze Osvalda Alvinga se Pech vypjal k jednomu ze svých nejpůsobivějších výkonů: Frýda touto hrou kladl na brněnské publikum příliš náročné požadavky. Příznivěji byl přijat efektní *Pekelník* od G. B. Shawa, od autora, kterého tu při Frýdovi jmenujeme poprvé, i nezdařilá Bataillova dramtizace Tolstého *Vzkříšení*. V Hauptmannově „zlodějské“ komedii *Bobří kožich*, skvělé satire na aristokratickou byrokracii podali mistrně plastické charakteristiky Václav Baloun (jako Wolf), Vladimír Merhaut (obhroublý soused Krüger), Antonín Čepela (písař Glasenapp). Záslužný večer původní tvorby byl jen jeden, zato pionýrsky věnovaný nástupu mladé literární generace, znamenitým miniaturním dramatům Rudolfa Těsnohlídka (*Paněnka*) a Viktora Dyka (*Smuteční hostina*). Večer doplnila Čechovova aktovka *Námluvy*. (Další Dykova aktovka *Ranní ropucha*, účinná víc básnický než divadelně, měla u Frýdy premiéru r. 1909.)

Opera získala po Beníškovi posilu v Rudolfu Fejfarovi: mladý muž, jeden z hrdinů procesu s Omladinou 1894 a jako pěvec známý později na slovanském jihu víc než ve vlasti, měl *velmi příjemný, jemný, cituplný baryton, jenž se zvláště v lyrických pasážích dobře uplatňuje. Také bra jeho je ublazená, nemá nic násilného v sobě, odpovídá škole větší scény.*<sup>107</sup> Frýda vypravil *Jakobína* (s větší rolí pro Branalda, který jinak vytvářel vkusné a elitní postavy v operetách), oživil nevýraznou Nápravnickovu operetu *Dubrovský* (v titulní roli Doubravský) a zajímavou, silně náladovou skladbu V. I. Rebkova<sup>108</sup> *Vánoční*

*stromek*, kterou zpívají jen dvě osoby, osiřelé děvče, jež zmrzne ve vánoční noci (Kasparová), a zjev její matky (Pivoňková).

Ale v únoru 1907 se Frýda odvážil s kapelníkem Bedřichem Holečkem závažného objevitelského kroku. Nastudoval jako první v Čechách Saint-Saënsovu operu na velký biblický námět *Samson a Dalila* v režii K. Komarova. Obtížný, vlastně oratorní deklamační styl díla, náročný hlavně v mohutně vznesných sborech, sahal až k hranicím sil Frýdova souboru. Věře Pivoňkové připadl úkol nejnesnadnější, neboť s těžkou rolí Dalily opera stojí a padá. Umělkyně však udržela vypjatou linii role v úrovni svých nejlepších výkonů. Krásným tvůrčím úsilím se k ní řadili Doubravský v úloze Samsona, Fejfar jako velekněz, Pivoňka jako satrapa. Uvedením tohoto silného lyrického díla, patřícího k předním plodům francouzské předimpresionistické hudby poslední čtvrtiny 19. století dostoupil Antoš Frýda k nejvyššímu bodu své plodné činnosti na brněnské scéně – ani později se už nedostal dál.

V sezóně 1907–1908 posílil Frýdovy řady K. Jičínský (od společnosti A. Smoláka), J. Burda, B. Jeřábek, L. Kánská, H. Kandlerová, M. Krečmarová aj. Moderní světový repertoár zastupoval Čechovův *Ivanov*, Shawova *Živnost paní Warenové*, Nušičova *Pustina*. Knihu brněnských aktiv a pasiv uzavřel Frýda sezónou 1908–1909, v níž podnikl i zájezd do Vídně na pozvání místní české dělnické organizace. Nato se uchýlil do své vděčné Libně, ale – jako ředitel operety Marie Zieglerové.

Ale až na práh světové války nedovlekl brněnskou divadelní káru ani Lacina, který vystřídal Frýdu a hájil si Brno jako svou doménu. Pro sezónu 1913–1914 se objevil nový muž, jehož podnikatelské vlohy se výrazně projeví až v divadelnictví poválečném, Antonín Fenc. Svým brněnským nástupem sliboval, že bude věnovat zvláštní přízeň činohře. Ale po provedení Jirás-kova *Jana Žižky* v nastalých rozháraných poměrech v divadle servíroval podřadný program, v němž zajímavějšími zrny byla premiéra malířského dramatu Aloise Kalvody *Marbovský* (s Pechem v titulní roli), Maeterlinckova *Sestra Beatrix* a Shawův *Pygmalion*.

Soustavněji než předchůdci hleděl Fenc prospět divadlu

pohostinskými hrami pražských umělců, hlavně Vojana. Chtěl tím zajistit nejen kasu, ale i růst svého ansámblu. Podařilo se mu to především s mladým tvárným hercem Antonínem Strnadem, který ve Vojanově stínu vyspíval k složitým a umělecky citlivým studiím charakterů. Hrál s pronikavým úspěchem role tak odlišné jako Protasova v Tolstého *Živé mrtvole*, školního radu Prella v Ernstově *Flachsmannu vychovateli* nebo šaška v *Králi Learovi*. Z krátkého Fenclova ředitelování to byl nejzřejmější divadelní zisk.

16

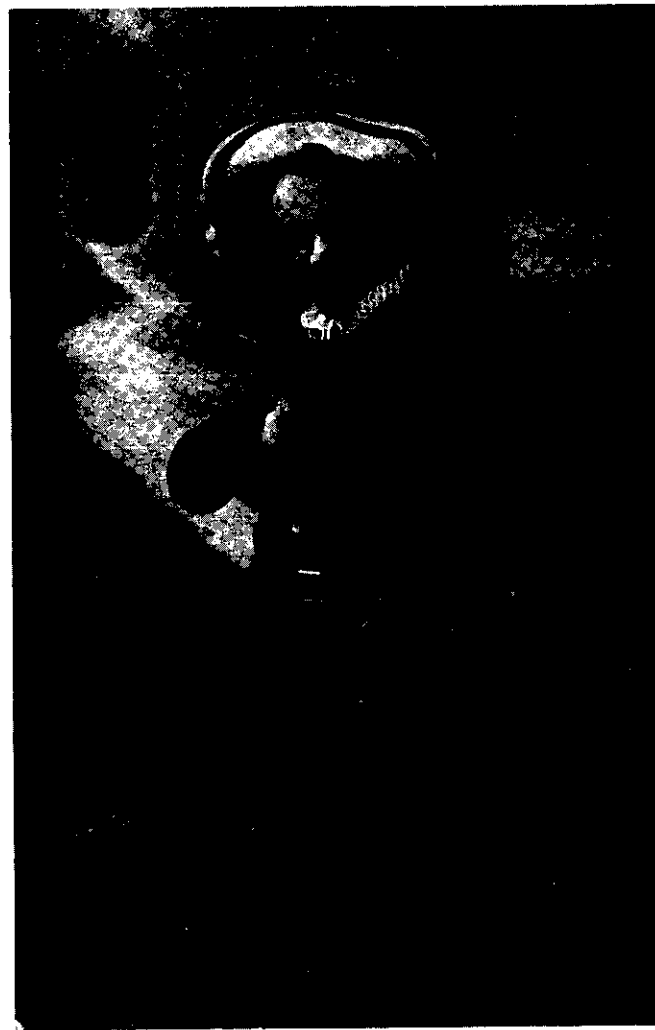
Stranou proudu, v němž se pohybovali cílevědomí principálové, o nichž byla řeč, kormidlovala řada nenáročnějších, kteří se zřídka povznesli na výsluní větší scény nebo pod kontrolu divadelního tisku. S rostoucím počtem majitelů koncesí se snižuje procento těch, kteří by měli ctižádost po vlastním uměleckém nebo osobnostním profilu. Převážně se spokojili výhodnou nepostižitelnou uniformitou prostřednosti a vystačili s ní kratší nebo delší čas, dokud se udržel jejich podnik, na letní dobu často rozpouštěný. Kdyby se zachoval jejich repertoár a kdybychom jej chtěli registrovat, museli bychom se zabývat stále tímž obrazem. Repertoár těchto společností tvoří nejen schůdnější kusy z Národního divadla, ale čím dál víc i jepice vzletlé z předměstských pražských scén. Hrají je v jednotlivých obdobích stále titíž aktéři, neboť přeletavě střídají ve svém kočovném živobytí jednotlivé společnosti tak dlouho, dokud je nevysvobodí buď vyšší stupeň umělecké existence vedoucí až k Národnímu divadlu, nebo naopak venkovská okresní nemocnice, jiné občanské povolání – hlavně hostinské, nebo už v mládí tuberkulóza, sebevražda, šílenství.

Je ovšem třeba přiznat, že obyčejný nezamožný ředitel, neměl-li duševní fond Choděrův nebo Hurtův, stěží mohl dát svému podnikání pevný profil. Měl stále co dělat se změnami, které s sebou přinášel různý stupeň vyspělosti a zálib obecnosti na jednotlivých štacích, ani nemluvě o vlivu počasí, epidemií, dobových i místních politických nálad atd. Malé venkovské hlediště tyto vlivy citlivě zrcadlilo. Aby vyhověl všem,

musel by mít ředitel bohatý a všestranný program a mnohem více herců, aby se stále titíž interpreti nemuseli obratem vpravovat ze starých frašek do slohu moderního dramatu. Průměrný ředitel volil tápavou všehochuť, jaká nepřispívala k získání osobitosti, a servíroval ji ledabyle. *Sháněly se hlavně peníze, na divadlo zbylo času nejméně*, jak v duchaplné zkratce řekl o své první ředitelské zaměstnavatelce Karen v *Episodách*.

Naprosto neomluvitelný je typ ředitelů, jež osvětlil Karel Klíma ve stati „*Herec a cedulář*“ Jan Grau.<sup>109</sup> Klíma zná kočovné herce, kteří se nedovedli uživit herectvím a dali se proto na ředitelování. Fingovanou kaucí získali koncesi a začali cestovat bez předchozích vědomostí i bez hmotného vybavení. Sehnali aktéry pochybné kvalifikace, 30–40krejcarové, a často značnými nedoplatky tohoto bědného denního příjmu si zaručují jejich setrvávání u společnosti. Zatímco si ředitel pořizuje garderóbu a divadelní knihovnu, ráno navštěvuje vinárnu, večer zasedá k svému stolu v Besedě a vypráví tamějším soustolovníkům (jak ovšem ignorovat místní kruhy?) o obětech, jež přináší na oltář vlasti, jeho vyzáblí, hladoví herci chodí za město studovat své role. Klíma uvádí příklad, že ředitel vedl nákladný život a jeden z jeho lidí, nechtěje krást ani žebrot, zastřelil se vypůjčenou zbraní, z hladu. Zvláště si Klíma stěžuje na trapnou funkci herce – ceduláře. Nejde o to, že se herci musí ponížovat obcházením místních zákazníků a získávat je pro návštěvu divadla: některý ředitel požaduje ze žebráckého spropitného, které cedulář získal, poplatek až desitikrejcarový z jedné cedule. Roznesl-li ten člověk sto cedulí denně, odvedl řediteli až 10 zl.

Takovým cedulářem byl i Jan Grau, syn kdysi známého, svěťáckého, původem německého herce Viléma Graua. Jednu dobu také vedl společnost. Býval efektním představitelem Franze Moora, Výravy, Valdštejna, Shylocka. Jan Grau byl snaživý a tvořivý umělec, herec tělem i duší, sčtělý mladý muž britského vtipu, citel básnictví. Zjev hrdý, vznosná hlava, bledý rázovitý obličej, orlí nos, zelenavé oči zakaleného lesku – tak vystupoval v polovici osmdesátých let u Čížka. Cedulářství u společnosti podrylo jeho síly tělesné i duševní. Žena mu zemřela v blázinci. Jeho samotného postihl týž osud r. 1898: po



27. Jaroslav Půllt jako Cyrano de Bergerac

velkých útrapách dokonal v ústavu pro duševně choré, stejně jako před ním Karel Chalupecký.<sup>110</sup>

Z divadelních časopisů i ze vzpomínkových publikací by se dal vybrat celý řetěz dokumentů příkrého vztahu herce a ředitele, až na světlé výjimky. Někdy ovšem hercova zjitřená citlivost vůči vykořisťování trvala jen dotud, dokud sám nezískal koncesi a nenavlékl se do ředitelské kůže. Ale podle vážných svědectví byla asi většina hereckých pocitů křivd oprávněna. Marie Svobodová ve svých *Pamětech* mluví o řediteli, u něhož přišla téměř o 200 zl v době, kdy často neměla na mléko pro své děti. Naopak zase vyzdvihovala šlechetné jednání nezámého ředitele Karla Postla, který i hereckému uchazeči, jenž se neosvědčil, zaplatil cestovné a čtrnáctidenní gáži, aby nebyl bez prostředků, než by si našel jiné angažmá. Karel Želenský s vehementním temperamentem sobě vlastním se vypořádal s nehodnými podnikateli ve IV. ročníku *Divadla. Pamatuji*, říká tam mimo jiné, *že jednou starý Hlava s ostatními herci odcházel z divadla k rodině své bez groše, a téhož večera „pan ředitel“ prokarbanil 64 zlaté! A takových „pánů ředitelů“ – darebáků je dosud, a obratný a vždy opatrný trestní zákon nemá paragrafů, jež by alespoň přibližně odsoudily to kramaření s uměním, talenty a bídou nešťastných lidí . . .* Želenský byl v tom vyznání protikladnosti světa herců a ředitelů dokonce tak důsledný, že když začal sám ředitelovat, měl nepříjemnosti se stavovskými hereckými organizacemi a spolky – pro asociální a nemorální zacházení s herci.

Ještě některé další osobitější typy:

Ondřej Červíček se svou družinou, která byla příkladem rodinné společnosti, klesal od stupně ke stupni. Začínal u německého principála Sternfelda 1862, jehož celou garderobou prý byl jediný župan – Červíček tedy nebyl zvyklý na velký svět. Osamostatnil se r. 1882. Zaměstnával aktéry, jejichž jména se zpravidla nevyskytují u zvučnějších společností. Podnik se poněkud specializoval na vlastní Červíčky: kromě Ondřeje byla to Josefa matka a Josefa dcera, Františka, Jaroslav, František, později ještě Otakar, Václav, Stanislav, Eliška, Marie – možno-li věřit soudobým výkazům.

Jiný podnikatel Adolf Brázda se vyučil na charakterového herce v sedmdesátých letech u podivína Pázdrala, sedm let sloužil u Faltyse a čtyři roky u Jos. Muška, jehož sestru (dceru Hynka Muška) měl za manželku. Roku 1884 převzal společnost Ter. Knížkové a spravoval ji dva roky. R. 1891 zakotvil u Pokorného a po jeho smrti se stal artistickým správcem u vdovy Terezy Pokorné. Napsal též divadelní hry: *Sedm havranů* a *Popelku*.

Dramatikem byl do jisté míry i náročnější divadelní podnikatel Karel Štětka: napsal podle Fr. Slámy hřmotnou hru *Pán Lysé bory anebo Ondráš a Juráš*. Byl horlivým spolkařem a na valné hromadě Ústřední jednoty českého herectva vystupoval jako mluvčí v aktuálních stavovských otázkách kočovných divadelníků. Své společnosti dal název *První družina herecká pro Moravu* (později: *a Slezsko*) a zakládal si na tom, že dával na moravském venkově hry, které později oznamovalo brněnské Národní divadlo jako novinky – což nebylo nic tak divného. Lepší kusy Štětka repertoáru byly např. *Forman Henčl*, *Mládi*, *Vláda tmy*, *Musseta* (od Maupassanta). Kolem roku 1900 hrál u Štětky také Jaroslav Hurt, o něco později Alexandr Třebovský.<sup>111</sup> Ale když si před vánocemi r. 1903 zajel Štětka z Moravy, kde hlavně působil, do Vídně, nebyl jeho soubor zvlášť význačný: Marie Bauerová, Stanislav a Bety Burgetovi, Jaroslav a Jana Hákoví, Jaroslav Havel, Antonín a Marie Horákoví, Emanuel a Marie Kovaříkovi, Karla Micková, Ella Molendová, Františka Náglová, Václav Petrle, Václav Poláček, Karla Potůčková, Rudolf Rosenkranc, Eduard a Marie Ševčíkovi, Karla Štastná, Frant. Zeman a kapelník Bauer. Na programu měli *Prodanou nevěstu*, *Giroflé-Girofla*, *Drama čtyř chudých stěn* a *Žižkovu smrt*.

Bývalý redaktor *Literárních rozbledů* Robert Růžička o sobě r. 1887 vyhlášoval, že zřizuje činoherní společnost prvního řádu s manžely Šípkovými, Stropnickou, Bittermannovou apodobně. Ukázalo se však, že spravuje ve službách Arnošky Reimerové-Libické a v témže roce i dořediteloval. Místo reklamními zprávami slibovaného klasického repertoáru ve skutečnosti obtěžoval bohyni Thalii operetním šlágrm *Mikado*.

Rajmund Příbramský zřídil svou společnost r. 1889 a v za-

čátcích v pošumavských městech, v Klatovech, Sušici a Horažďovicích provedl divadelní kus vlastní výroby zvaný *Cikán*, v němž sehrál i titulní roli. *Klatovské listy* psaly, že *se zaliběním bylo pozorovati p. Příbramského, v řeči slovenské cikána představujícího, a úchvatnými byly výkony jeho. Neboť dovedl před velkomožným pánem skláněti šiji a plaziti se jako ten nejnížší; tu opět dovedl býti pánovitým a dokázal, že cikán bývá také upřímným a vděčným; výkony tyto přednesl s takovou přesností a přirozeností, že kdybychom nebyli již předem přesvědčeni, že to výkon umělecký, snadno bychom jej považovali za pravého syna pusty, krve cikánské.* – Též zmínku zasluhuje *elektricko-reflektorové osvětlení, p. Příbramským řízené, jímž možno jednotlivým dějstvím dáti rázu nejpůsobnějšího, nejvýznamnějšího.* (Příbramský sliboval také vypravit jinou hru, v které má na jeviště připlout loď.) Naproti tomu klatovskému zpravodaji *České Thalie*<sup>112</sup> se z příliš naturalistického a hygieně se přičícího ředitelova výkonu v roli cikána doslova zvedal žaludek. Vychází najevo, že podnikavý Příbramský hrál i *Othella*. Uprostřed devadesátých let působili u něho Jaroslav Auerswald, Jindřich Burda, Em. Čistohorský, Bohuslav Jarý, Leopold Mladý, Viktor Müller, Bohuslav Řehák, Frant. Smetana, Karel Stehlíček, Josefa Bärková, Viléma Jandová, Józa Hauptová, Fr. Kosinová, Tereza Mladá, Marie Smetanová. Vlastní choť ředitelova, Bohumila Příbramská, úspěšná Marguerita Gautierová v *Dámě s kameliemi* byla r. 1902 odvezena do ústavu pro choromyslné. Při jedné příležitosti píše *Divadlo*<sup>113</sup> o Antonínu Vaverkovi, že *půl roku hrál ve společnosti Příbramského v Krakově*. Tento velmi zajímavý, žel blíže nedatovaný údaj lze však těžko ověřit.

Josef Štekr, vyučený zámečník, později brzdař u dráhy, začal u Kozlanského jako herec a přitom lepič plakátů a čistíč lamp. Vystřídal pak na tucet společností: Jos. Muška, Faltys, Knížkovou, Brauna, Betku, Růžičku, Budíla, Kratochvíla, Sodomu. Vlastní koncesi dostal r. 1891 a vyhledával hlavně sever Čech, kde ze svého mála podporoval národní spolky: za deset let ředitelování jim rozdál 2000 K. Měl živé porozumění i pro sociální otázky herecké. Jeho choť Vojtěška mu umřela na štaci v Železném Brodě r. 1901. Účinkovali pak u něho Karel Lapil

(s jistým výsadním postavením), Emanuel Kovařík, Emil Povolný, Vláda Smíchovský, Karel Jonák, Luděk Švehla, Karel Podhajský, Mir. Cisař, Marie Grojová, Anna Lesenská, Marie Poláčková, Růž. Kalenská, Ant. Kolmanová, A. Horlivá.

Antonín Chlumský, jemuž z ochotnických začátků dopomohl Stroupežnický k Národnímu divadlu na epizodní role, převzal r. 1895 jako artistický ředitel společnost Marie Kozlanské. U něho debutoval Miloš Nový. Byli tu kromě členů rodiny činní např. i Václav Vydra, Ferd. Kaňkovský s chotí Annou, Alexandr Kantor (který se oženil s M. Merhautovou), Alois Janovský, Fr. Plecítý, Ant. Snopek. Marie Svobodová neměla na Chlumského nejlepší vzpomínky.

Karel Stocký byl (v r. 1901) prvním a jediným venkovským ředitelem Bohuše Zakopala. Mladý vyučenec keramického malířství u Stockého milovníčil zároveň s R. Branaldem. Hned příštího roku odešel na stálou scénu plzeňskou. Teprve tam pod Budilem se rozvinul v pravého Zakopala.

Františku Kovářikovi, Stanislavu Langrovi, Bedřichu Karcnovi a těsně před válkou i Františku Kreuzmanovi dal příležitost k herecké přípravě na pestrém venkovském repertoáru Josef Tuttr, jinak agilní spolkový pracovník, který v roce 1909 dal podnět k ustavení organizace divadelních ředitelů. Dohnán nouzí, Tuttr skončil sebevraždou na hrobě své ženy.

Václav Sýbert-Mělnický,<sup>111</sup> zeť a vykonavatel koncese Marie Kodetové, sám herec společnosti K. Staňkové, Štandery, Svobody, Pokorného, V. Jelínka aj., předával v roce 1904 (jak se generace obloukem stýkaly!) své jevištní znalosti nevelkého formátu Václavu Vydrovi, roku 1906 Jaroslavu Vojtovi. Sýbert dovedl hrát vedle sebe Stroupežnického *Na Valdštejnské šachtě* a Vrchlického *Bratry* zároveň s Holteiovou *Eleonorou* nebo „úchvatným“ dramatem Lambertovým *Ona je šílená* – všeho-  
chuf starého i nového, hodnoty i škváru.

Z těch všech principálů něco uměl František Šípek jako herec. S jeho jménem jsme se několikrát setkali v čele předních společností. Ale teprve když r. 1906 zemřel, byly zveřejněny i některé jeho neblahé rysy povahové, jeho až chorobná citlivost, hraničící se zjitřelou mstivostí, jež nikdy nezapomněla na křivdu, třeba domnělou, a splácela ji nepromíjivým pudem pomsty.

Snad to byl pozůstatek těžkého mládí a všech příkoří, které prý v životě od dětství snášel. Jeho drastickou jevištní povahokresbu a zvláště jeho velké mimické mistrovství zhodnotil v nekrologu<sup>115</sup> jeho přítel Jaroslav Rudloff. Připomíná, jak Šípek hrál polského starce v Sienkiewiczových *Křižácích*, jemuž křižáci vypíchali oči, vyřízli jazyk a utali pravici. *Šípek měl tedy k dispozici jen levou ruku a tvář, již ovšem hlavní výraz chyběl maskovaným zrakem. Levicí a tváří však Šípek mluvil. Vyjádřil posunkem a pobyby svalů ve tváři tolik, co jiný by sotva slovy dovedl.*

V roce 1904 tento osobitý umělec zanechal hraní v cizích službách a založil hodnotnou kočovnou společnost. Když se tato společnost usadila na první štaci v Jičíně, bylo o ní řečeno, že od časů Švandových tam neviděli tak dobré divadlo. Kromě vlastního kusu *Na starém hamru* měl Šípek na programu *Žně, Oblaka, Na dně, Vzkříšení, Na vždy, Martina Lubu, Katakomy* (od Gustava Davise) ap. Šípek neřediteloval ani dva roky. Začátkem 1906 zemřel, krátce potom, co byl dopraven do blázince.

Vdova Anna společnost rozpustila a šla hrát k Žakovskému. Časem však společnost zase obnovila za řízení Jana Hodra. Na divadelních prknech této družiny se vypracovával např. i Jaroslav Vojta a Antonín Rýdl. Anna Šípková, k stáru unavená a nemocná, vyměnila lesk a bídu venkovského herectví za zapomenutí a bídu v obecní pastoušce.

17

Společnosti vznikaly a zanikaly, podnikatelé odsunovali do zapomenutí jeden druhého.<sup>116</sup> Jediná stálice na obloze dějin společností, společnost Zöllnerova, přežívala šmahem všechny, kolik jich povstalo od časů Prokopových. Ojedinečný, historický zjev.

Vedení rozsáhlé družiny se od roku 1883 ujal vedle energické matky Elišky<sup>117</sup> František Zöllner, nejprve s chotí Marií, pak s druhou svou paní Herminou. Jeho bratr Filip s Marií rozenou Havelkovou, světla Zöllnerovy vyhlášené operety, se nakonec



těžce probíjeli u cizích firem. Roku 1893 začal u Zöllnerů svou hereckou dráhu student plzeňské reálky Václav Vydra, ale našel v souboru ještě trvalé místo. V té době se soustředila v Zöllnerově kolektivu mladá garda venkovských umělců, kteří v utrakvistické společnosti mohli zasahovat stejně dobře do činohry jako do operety. Byli to novomanželé Bohumil a Marie Ptákoví, Vladimír Merhaut, jehož otec Alois patřival k nej-spolehlivějším členům společnosti, Jiří Huml, Vilém Karěš, K. Komarov, Josef Verner, slečny Peškové, Terezie a Milada, jejichž sestra Ema (Pechová) se vynikajícím způsobem umělecky aklimatizovala v Brně. Činohru Zöllnerovu však ovládala především inteligentní dvojice manželů Brzkových, bez nichž se neodehrálo téměř nic z toho, co nejlepšího se dostalo na program. Hráli obvykle přední role, hlavně v moderních dramatech. Terezie Brzková dělala čest Jelínkovu rodu, z něhož pocházela. Měla tři sestry, stejně nadané herečky: Marii (Spurnou), Hanu (Vojtovou) a Otylii (Beniškovou). V devadesátých letech nebylo u Zöllnerů nad Terezií Brzkovou jasnější umělkyně v citlivém zpodobování všech stupnic ženských osudů, přízemních i výjimečných, od Rozárky v *Paličově dceři* přes *Maryšu* až k *Noře*.

V roce 1899, obohacen zkušenostmi od jiných putovních družin, vrátil se Vydra na osm let do Zöllnerova souboru. Oženil se tu s ředitelovou jemnou dcerkou Eliškou a celým svým kulturním obzorem, uvědomělým studiem úkolů moderního realistického a typizačního herectví i přirozeným robustním výrazem své herecké mateřštiny přijímal na sebe valnou část odpovědnosti za umělecký plán družiny. Na začátku století, kdy krize zájmu o divadlo pronikala i na venkov unavený společnostmi, měl Zöllnerův soubor hlavně v činohře dobré předpoklady k uměleckému rozvoji, i když těžké obtíže hospodářské jej neustále srážely.

Úroveň kolektivu udržovali kromě uvedených členů delším či kratším pobytem ještě všestranný Václav Zatíranda (jehož první choť Žofie skončí v ústavu choromyslných r. 1916), charakteroví herci Antonín Čepela a K. Jičínský, decentní debutant Eduard Kohout, v opěře K. Komarov, tenor krásného hlasu František Pokorný. Žel asi uprostřed nového desetiletí

nastal v Zöllnerově trupě zjevný zlom: roku 1905 dali výpověď Vladimír a Pavla Merhautovi, r. 1906 manželé Brzkovi, r. 1907 Vydrovi s Kohoutem. Posledně jmenovaní odešli do Plzně na Budilovo učiliště, které před založením Vinohradského divadla absorbovalo nejlepší síly z provincie; – *skoro všichni, kteří jsme dnes činni v Praze, vyšli jsme od Budila*;<sup>118</sup> Pokorný nastoupil k Vinohradskému divadlu přímo. K mateřské společnosti se později nevrátil ani Vydrův syn Václav Vydra ml.: první praxi si odbyl u Choděry. Z osobností, které z čeledi Zöllnerovy prosluly, byl pak až František Smolík, zatím víc operetní zpěvák než charakterový aktér z let 1913–1914.

Vždycky, aspoň u přednějších společnostech, nějaké procento z nespočetných venkovských aktérů vstoupilo do světla divadelních dějin. Ale většina zůstávala dole, v základech, v temnu, téměř beze jména. Některá z těchto zapomenutých jmen jsme se pokusili v této knize zachránit životu. Nechme je promluvit i na závěr, v úryvku z nedatovaného dopisu, který psala Jety Jelínková Marii Kratochvílové.<sup>119</sup> Dvě zapomenuté venkovské herečky vzpomínají na mrtvou družku: . . . *Zdena Bidermanová jest již mrtvá – což byly jsme to tři kracie, jedna drubé jsme zaviděly když lépe hejbala rukama, a což když dostala potlesk, to byl stesk, nu umělecká žebravost, má duše milá, a pověsili jsme tu slávu na řebyk, byl to neutěšený život . . .*

## VÝHLED K VÝCHODOČESKÉ SPOLEČNOSTI

V letech 1905–1906 zaznamenává seizmograf českého divadelnictví zvláště neklidnou atmosféru veřejného života, jež ovšem nesvědčí běžné divadelní práci, avšak nepochybně také přispívá k vědomí, že jen vážné obrodné úsilí může vyvést divadelní poměry z anarchie. Vínobití velkých světových i domácích událostí té doby má své kulminační body. Tisk osudových dvou let udržuje stálou rubriku *Události na Rusi*. Je tu s neutuchajícím zájmem sledována tragédie rusko-japonské války. Vzplanutí ruské revoluce otřásl ustáleným společenským pořádkem v Evropě. Brzy nato Juillotův vynález říditelné vzducholodi jako bojového prostředku, jak jej aspoň pospíšilo komentovat francouzské ministerstvo námořnictví, poprvé věští k hrůzám pozemních i námořních bitev budoucí příšeru války ve vzduchu. Ze vzrušujících domácích dějů moravské demonstrace pro universitu předcházejí pražským bouřím za všeobecné a rovné hlasovací právo. Poukázali jsme na reflex těchto událostí v divadelním podnikání Antoše Frýdy v Brně. Josef Burda na ně vzpomíná z Budějovic, když tam hrál ve společnosti Vl. Housy.<sup>1</sup>

Ve vnitřní oblasti českého divadelnictví byl podobným revolučním otřesem první pražský zájezd Moskevského uměleckého divadla v dubnu 1906. Všichni soudobí pamětníci, kteří zaznamenali tuto událost, mluvili o ní jako o mezníkové. Skutečně také nic nemohlo tak názorně a pronikavě nastavit zrcadlo vládnoucímu divadelnímu řemeslnictví u nás jako hra moskevských umělců, obsahující v jevištním projevu esenci životní pravdivosti, práci tvůrčí až do posledního dosažitelného detailu a současně podřízenou duchu dramatikova díla. Tomu se říkalo realismus! Venkovští divadelníci přijížděli do Prahy na představení Moskevských jako na zjevení.

U osobností Národního divadla, u takového Vojana, Kvapilové, Hübnerové, bylo možno sledovat odezvu jejich setkání s Moskevskými. Venkovským hercům chyběly předpoklady, aby na ně mohl náležitě zapůsobit příklad umění tak vypěstěného a zralého. Slyšme mínění referenta *Moravské orlice*<sup>2</sup> Josefa Dýmy, dramatického autora hraného v Brně u Frýdy a znalého tedy poměrů v pozadí jeviště. Při zmínce o Moskevských se Dýma pozastavoval nad nedostatky studijní praxe režisérské a herecké i u tak poměrně kvalitního souboru, jako byl Frýdův. Poukázal na poměr zkoušek: mluvilo se až o osmdesáti zkouškách u Moskevských – u Frýdy se hrálo na tři, dvě, dokonce i na jednu zkoušku.

Při tomto systému, po léta nahrazujícím kvalitou kvantitou chvatné práce, k čemuž herecké trupy nutila početná konkurence, bylo možno pochybovat, že by se vůbec ještě v budoucnu zadržel úpadek kočovnického stavu.

Krise společností byla málem tak stará jako ony samy. Jako by již vznikaly s infekcí rozkladu. Ale v neřízeném anarchickém množení ani nemohly končit jinak. Na začátku XX. století odrůstaly již ze svých mladých let: tento kulturní útvar byl nyní už padesátiletý i starší a opotřebovával se. Poslední velkou událostí v životě společností bylo ustavení Divadla sdružených měst východočeských v roce 1905. To byl první a poslední skutečně vážný reformistický pokus o oprávnění další existence putovního venkovského divadla přestavbou jeho základů, vymaňením repertoárových i členských záležitostí z monopolního vlivu soukromé osoby ředitelovy. Od Slukovovy původní myšlenky se na jiný lék nepřišlo. Jen od ní se očekávala spása: podaří-li se omezit a zrajonovat společnosti, trvale je opřít o pravidelné a subvencované stagiony a tímto hospodářským zajištěním je pozvednout i na vyšší uměleckou rovinu.

Plán reformy měl zajímavý průběh.

Jako první náznaky svítání se objevovaly zprávy o jednáních mezi moravskými městy Olomoucí, Prostějovem, Přerovem, Litovlí, Hranicemi a Ostravou; v Čechách se uvažovalo o skupině Roudnice, Libochovice, Velvary, Slaný. Ale první praktický krok podnikla na začátku roku 1905 městská rada v Hrad-

ci Králové, když se rozhodla vyzvat Pardubice a Chrudim, aby jmenovaly delegace na společnou přípravnou divadelní schůzi. Do dalších porad se zařadily i Litomyšl, Dvůr Králové a Čáslav. Konečně byl okruh ustálen na Chrudim, Hradec, Dvůr Králové a Litomyšl.

Na schůzi zástupců 19. června 1905, kde hrál prim Karel Pippich jako mluvčí Chrudimě, toho města, jež se na počátku dějin divadelních společností první dalo k dispozici Prokopovi, byl ustaven činoherní i operní podnik pod názvem *Divadlo sdružených měst východočeských*. Vedení bylo svěřeno Františku Lacinovi, největší kapacitě u vonkovských společností v té době. Za roční subvenci 1000 K získalo každé ze čtyř zúčastněných měst právo na šestitýdenní stagionu ze sezóny trvající od začátku října do konce března. Léto bylo ponecháno na pohostinské, do jisté míry propagační zájezdy na ostatní český venkov. Vrchní správu vytvořila komise ze čtyř zástupců sdružených měst; tato komise měla určovat celkový repertoár, jmenovat ředitele a uplatňovat vliv na složení uměleckého souboru. Týdenní repertoár měly na starosti místní komise.

Po zkušenostech z prvního roku mělo dojít ještě k dalším korekturám. Vcelku se divadlo, v monstrózních rozměrech Lacinových plánů rozrostlé na sedmdesát členů, ze začátku osvědčilo. Až na to, nebo právě proto, že všude, kde pobýlo na zájezdech, vyloučilo svou kvalitou i velikostí jakoukoli konkurenci jinou: kam přišlo, tam po něm už pro obyčejného divadelního ředitele tráva nerostla.

Josef Lukavský tehdy zastával myšlenku,<sup>3</sup> že kdyby se celý divadelní prostor našich zemí utěsnil podobným župním podnikem středočeským, západočeským, jihočeským, jihomoravským a severomoravským, vzala by se živná půda všemu zproletarizovanému kočovnictví. Znamenalo by to ovšem, že by se základní župní účastníci museli rozrůst ze čtyř nejméně na sedm (tak např. do již fungující Východočeské společnosti by se musel k Hradci, Dvoru Králové, Chrudimi a Litomyšli zařadit ještě Jičín, Vysoké Mýto a Pardubice), aby uživilí své společné divadlo po celý rok. Zato však uskutečnění plánu slibovalo definitivní očistu mezi herci i řediteli: neschopní by se stali nepotřebnými a bylo by na Ústřední jednotě českého

herectva a na místodržitelství, aby zbytečné a špatně vedené společnosti zrušily.

Žel, kromě nesmělého pokusu jihočeského a záhy neslavně ztroskotavšího moravského, zůstal příklad východočeských měst nenásledován. Reforma uvízla na poloviční cestě. Uchytila se sice Východočeská společnost, ale nebyl pro ni vyčištěn životní prostor; nerealizovaly se ostatní divadelní župy, nezrušily se soukromé koncese. Naopak, už za dvouleté ředitelské éry Lacinovy vzájemnou revnivostí mezi operou a činohrou, pak po Lacinovi častým střídáním ředitelů dostávalo se východočeské divadlo na nakloněnou rovinu. Nakonec se přizpůsobilo ostatním společnostem, jež mělo původně pomáhat likvidovat. Jan Bor napsal r. 1914 o Divadle sdružených měst, že se lišilo od ostatních společností jen tím, že hudlařilo ve velkém.<sup>4</sup>

Divadlu sdružených východočeských měst a celé myšlenky župních divadel neprospěla ani autorita nově založené Organizace českého herectva (1909). Tím méně o rok později uskutečněný Svaz divadelních ředitelů, jenž se naopak snažil upevnit postavení podnikatelů „nežupních“. Reformní snahy venkovského divadla nepříznivě ovlivnilo i založení nové velké scény v Praze (na konci r. 1907), neboť teď i toto Městské divadlo na Královských Vinohradech začalo zabírat do svých sítí nejvyspělejší provinční umělce, které tam ještě ponechalo divadlo Národní nebo plzeňské.

Poslední činitel, který srazil i Východočeskou společnost na nivelizovanou úroveň ostatních putovních souborů, byla světová válka. Nejen že rušivě zasáhla do kulturních a tedy i divadelních organizací a proměnila je v jakási provizoria, která nutno za cenu uhájení životní existence divadelního členstva nějak přetrvat. Válka také přímo přála krátkodechým a povrchním uměleckým požitkům, protijedům proti tragédiím, jež přinášela doba rozpoutaných běsů. Zapomenout, rozptýlovat . . . Ejhle, jaká příležitost pro operetu!

Případ společnosti Bedřicha Jeřábka je typický pro onu válečnou devalvaci hodnot. Jeřábkovu společnost s ukázněným a vyspělým vedením v činohře potkalo neštěstí, že právě na začátku války její šéf na sebe uvázal závaží ředitele Východočeské společnosti. Do té doby byl příkladným kulturním podnikate-

lem – až snad na malý osobitý odstín: že totiž příliš nestavěl na původním repertoáru. Ale zato ve světovém repertoáru sledoval odvážné a průbojné cíle. Hrál mj. Przybyszewského (*Zlaté rouno*), Maeterlincka (*Sestra Beatrix*), Vojnoviče (*Smrt matky Jugovičů*), Wedekinda (*Nápoj lásky*). O operetě sám neměl valné mínění, ani znalosti, musel mu proto proti svému přesvědčení pomáhat režisér Burda, pak Richard Branald s dirigentem Jožkou Charvátém. Ale jak jednou Jeřábek přišel operetě na chuť, zaprodal jí svou lepší minulost.

Známy zjev: správa takové společnosti, jako bylo Divadlo sdružených měst východočeských, nesla s sebou i druhé prokletí. Energii, kterou Jeřábek při své menší herecké družině zaměřoval k uměleckému soustředění, spotřebovával nyní na rozmach reprezentace, na prosperitu velkého tělesa – a ta nebyla možná bez uměleckých ústupků. Za těchto okolností se o nějaké ideové spoluúčasti na současných převratných politických a společenských událostech, o stanovisku českého divadla vůči tak velké době, jako byla první světová válka, nedalo mluvit. Jeřábek plul s proudem. Vytvářel ve Východočeské společnosti jistý předobraz své poválečné Velké operety, ale . . . ale původní reformní role Východočeské společnosti zůstala nedohrána.

Když se tedy obrodný kvas z roku 1905 posuzoval z odstupu let, ukázalo se, že z něho venkovskému kočovnému divadelnictví nevzešla obnova, která by měla směrodatný vliv na další jeho vývoj. Úpadkový stav se vlekl až do roku 1945.

Bylo potřeba téměř sta let, po které společnosti od r. 1849 do r. 1945 trvaly, aby byl proveden důkaz, že neplánovaná, neřízená, džunglová povaha kočovnictví soukromých divadelních podnikatelů nemá budoucnost, a že důsledně provedený systém krajských oblastních divadel, kombinovaný se Státním zájezdovým divadlem, dal provinčnímu divadelnictví uměleckou výši, jaká odpovídá venkovu a době.<sup>5</sup>

Přitom druhá půle dějin kočovných společností, odehrávající se ve dvacátém století, ukázala se planější než první půlka ze století devatenáctého, z mladých let společností.

Roku 1918 osvobozená vlast zprostila putovní divadelní umělce posledních zbytků jejich někdejšího úkolu národně uvědomovatelského. Zato rozšířila pole působnosti kočovných spo-

lečností o nové, časové poslání: přispívat k vybudování divadla na východě republiky, než se k této práci našly dostatečné kádry aktérů slovenských. Praktické řešení citlivého problému vzájemného sblížení Čechů a Slováků bylo nejzajímavější kapitolou poválečného divadelního cestopisu.

Jinak v českých krajích pokračovaly společnosti ve vyjetých kolejích. Hrály horší nebo lepší divadlo, jak hůř nebo lépe zprostředkovávaly program soudobé dramaturgie pražské. Nedaly už vyrůst podnikatelům významu někdejšího Tyla a Prokopa nebo Švandy a Budila: osobností, které vytvářely epochy. Bez nich postrádá venkovská divadelní éra let 1918–1945 jakékoliv členění.

Ale nad závěrečným pohledem na bývalé cesty cestujících společností nutno mít stále na paměti jedno: i když se tvořivá síla této obrovské osvětové instituce stářím vyžívala a zvětrala, splnily společnosti svůj kulturně historický úkol. Vnesly divadlo do všech končin země a zaktivizovaly pro divadlo masy diváctva statisticky nepostizitelné.

Avšak stěžít lze stanovit i vlastní početní stav herecké armády ve službách kočovné Thalie. Sta aktérů se vynořovala generaci po generaci a tento prales jedinců žijících divadlem představuje celý jeden charakteristický, poněkud bizarní útvar společenský. Ten ve svých raných letech s hrál historickou úlohu vlastenecky uvědomovací a později stejně významnou roli osvětově výchovnou: naučit masy, aby počítaly s divadlem jako se samozřejmou, vžitou kulturní potřebou.

A konečně, co vykonaly společnosti ve vývoji dramatického a operního umění? Připomeňme si některá mezníková umělecká aktiva:

1859 oslava stých narozenin Schillerových u Prokopa v Jaroměři a u Štandery v Jindřichově Hradci.

1872 uvedl Švanda do Čech Björnsona (komedie *Novomanželé* v Plzni a na Smíchově).

1881 první provedení Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* u Švandy na Smíchově.

1882 premiéra Bendlova *Starého ženicha* u Pištěka v Chrudimi a první české ukázky z dramatiky Zolovy u Švandy na Smíchově.

1887 české premiéry tří Ibsenových základních děl u Švandy na Smíchově a v Brně.

1888 první česká inscenace *Tambäusera* u Pištěka v Plzni.

1889 první uvedení A. P. Čechova (*Medvěd*) u Švandy v Brně.

1900 *Vláda tmy* poprvé u Budila v Plzni.

1904 premiéra Janáčkovy *Její pastorkyně* u A. Staňka-Doubravského v Brně.

1907 první české nastudování Saint-Saënsova *Samsona a Dalily* u Frýdy v Brně.

1908 oslava osmdesátých narozenin Tolstého u Choděry v Třebíči.

Umělecké akce tohoto druhu, svým významem daleko přesahující venkovský obzor a mnohdy ukazující cestu Národnímu divadlu, a venkovská základní divadelní škola nesčetných hereckých individualit, jež se staly ozdobou kulturní historie národa, dává kočovným společnostem hlavně z 19. století dějinné absolutorium.

## AUTORŮV DOSLOV

Periodizace těchto dějin venkovských divadelních společností v podstatě odpovídá dnešní periodizaci dějin českého divadelnictví všeobecného. Jednotné členění je přirozené, neboť vývoj kočovných společností nelze vykládat jako proces izolovaný: souvisí okrajově, ale naprosto těsně s vývojem ústřední dramaturgie pražské. Vzájemný stálý kontakt se projevuje směřováním repertoáru a reprodukčních slohů z pražského divadla na venkov a v opačném směřování nejlepších hereckých sil z venkova k pražskému divadlu.

Rozvrhnuji svou látku na tři období:

**PRVNÍ OBDOBÍ** od založení První divadelní společnosti české pro venkov z r. 1849 až k době okolo otevření Prozatímního divadla 1862, tedy také přibližně k smrti prvních kočovnických průkopníků, Prokopa, Štandery, Zöllnera. Je to období nízkých nároků uměleckých, zato silného povědomí národně uvědomovacího. Divadlo, hlavně venkovské, tvoří součást celé kulturní soustavy obrozené. Převládá pateticko-deklamační styl, působení na cit. Vůdčí postavou je Prokop.

**DRUHÉ OBDOBÍ** až do otevření Národního divadla 1883, a zároveň k jisté césuře v udělování kočovnických koncesí. Je to období vystupňovaných protikladů, vypjatého úsilí o uměleckou úroveň, ale také zobchodnění provozu, krize podnikání, návštěv. Dominantní postavou je Pavel Švanda ze Semčic.

**TŘETÍ OBDOBÍ** až do počátečních let nového století. Vnější rozpětí kočovnického obzoru vrcholí výpravou Ludvíkovy společnosti do Ameriky, ale pokračující inflace společnosti prohlubuje jejich úpadek nebo stagnaci. (Jisté omlazení návštěvnických vrstev přinesou dělnická divadla.) Několik významnějších podnikatelů kombinuje kočovnou praxi se sezónami na stálých divadlech v Plzni a v Brně. Umělecké výboje se odehrá-

vají u Švandy a Budíla a zrcadlí velkou obrodnou úlohu kritického realismu v kultuře minulého století.

Když Vendelín Budil, poslední nejmarkantnější postava soukromých cestujících podnikatelů, definitivně zakotví na stále scéně, začíná se od roku 1905 rýsovat první rozhodný, k budoucnosti ukazující pokus o základní reformu venkovského divadelnictví: realizace myšlenky divadelních žup. Divadlo sdružených měst východočeských, první divadelní společnost ne už na soukromopodnikatelském základě. Nemohl jsem uzavřít historii hereckých společností XIX. století, aniž bych podal aspoň nástin osudu tohoto obrodného pokusu z let 1905–1918.

Při hledání látky v bludišti pramenů kusých a sporných, prostoupených nevěcnými legendami, pokládal jsem za žádoucí orientovat se především k přímým archivním dokumentům, k dostupným písemnostem, pokud se zachovaly po divadelních společnostech, a k pozůstalostem hereckým. V pořadí spolehlivosti následují na druhém místě materiály ze soudobých časopisů: při nich už nutno počítat se zpravodajstvím leckdy si odporujícím, zaujatě zabarveným nebo prostě nedbalým. Konečně jsem použil i vzpomínkových publikací herců, pokud jejich paměť je s to obohatit divadelní historii o objektivní fakta.

V *České Tbalii* (II, 11–12) si jednou stěžoval Arbes, jaké obtíže má s rekonstrukcí hereckého profilu Terezy Seifertové: *Soudobá kritika o ní zanechala jen všeobecné pochvalné fráze jako „sympatická subretka“ nebo „svědomitá lokální zpěvačka“ nebo „dobrá interpretka matron“.* Toto plané, nic neříkající hodnocení nelze už v budoucnosti napravit, protože schází kritický materiál dokladový, z něhož by se mohla ještě dodatečně stanovit umělecká individualita, zaregistrovat způsob, jakým herečka pojala své hlavní úlohy, jak je provedla v podrobnostech, proměnami blasu, mimikou atd.

Přesně to je základní obtíž, s jakou vlastně napořád musí počítat dějepisec divadelních společností. Historiograf osobností Národního divadla nebo výjimečných zjevů brněnské nebo plzeňské scény může se opírat o četné rozbory, které o nich zanechala soudobá kritika. O řadových venkovských hercích se psalo, pokud se o nich vůbec psalo, téměř jen oním bezcenným stylem, na jaký naráží Arbes. Ale co o hereckých výko-

nech: často ani jméno aktérovo se neuvádělo správně a v pozdější době stěží možno vyšetřit jeho pravé znění. Nejen referáty v tisku, ale dokonce i divadelní cedule a almanachy operují s častými chybami, na nichž se podílí nedbalost tiskařova s vědomou mystifikací ředitelovou. Za těchto okolností u nedjednoho z mnoha set zapadlých hereckých jmen je postupem času stále obtížnější zjistit omyl a nepřijímat jej.

Avšak nejde tu o úplné zachycení všech, kdo patřili k čeledi cestujících herců. Jde o celkový obraz proměn divadelních společností, který by měl být složený z jednotlivých rysů podstatných a co nejbližších pravdě.

## Doba Prokopova

- <sup>1</sup> II. dějství, 2. scéna. Překlad E. A. Saudka.
- <sup>2</sup> od jádra lidu našeho (viz Prokopův projev v *Pražském večerním listu* 5. XI. 1849).
- <sup>3</sup> Životopis Prokopův, podepřený korespondencí, otiskl Václav Hübner v *Divadle*, roč. XII.
- <sup>4</sup> Na gymnasiu byl jeho učitelem Josef Jungmann.
- <sup>5</sup> Tento podnik českých aktérů u německého principála byl první organizovanou náhradou za ryze českou společnost. Na tu se muselo čekat ještě plných 20 let.
- <sup>6</sup> Asi 1200 zlatých tehdejší rakouské měny.
- <sup>7</sup> Hynek Vicena, František Josef Čížek, Josef Faltys, Josef Lad. Turnovský a jiní.
- <sup>8</sup> Herec Vicena zachoval jediný zprávu, co dostal ke zkoušce: „strašnou“ partii z Voglovy hry *Dědičná smlouva*.
- <sup>9</sup> Takzvaný *Divadelní řád* z r. 1850.
- <sup>10</sup> Někde se zkomoluje jeho jméno na Rohovský.
- <sup>11</sup> Obraz začátečního repertoáru Prokopova, jak jej dokumentuje *Deník* představení z Litomyšle od 16. prosince 1849 do 23. února 1850: Původní hry a překlady Jana Nep. Štěpánka: *Čech a Němec*, *Straš*, *Zasněžená chatrě*, *Fabrikant* (Devrient), *Žebrák* (Raupach), *Veselý poběh* (Hensler), *Malíř* (Scribe), *Octáv* (Mercier-Vogel), *Fučík* (Kotzebue), *Tři otcové najednou* (Kotzebue), *Loupežníci na Cblumu* (Kuno), *Kouzelnice Sidonia* (Zschoke), *Fridolin aneb Chod do železných butí* (Holbein), – Původní hry a překlady Jos. Kaj. Tyla: *Umělcové na pouti*, *Paní Marjánka matka pluku*, *Nalezenec* (z franc. předlohy), *Muka chudé ženy* (Pyat), *Enšpigl* (Nestroy), *Láska v nárožním domě* (Cosmar), *Mlynář a jeho dítě* (Raupach), *Oba šelmy* (Castelli), *Matka a dcera* (Töpfer), *Srdce a svět* (Gutzkow). – Tylův překlad pod pseudonymem Věnc. Olivy: *Jan Guttenberg, vynálezce knihtisku* (Birch-Pfeifferová). Hry V. K. Klicpery: *Loketský zvon*, *I dobré jitro*, *Hadrián z Římsů*. – Překlady Jana Kašky-Zbraslavského: *Bratr bonák* (Kaiser), *Zámecké schody a Ostruhová ulice* (Börnstein), – Překlady Klementa Pünera: *Zárlivá panička* (Kotzebue), *Věrný služebník* (Iffland). – Překlady Fr. B. Tomsy: *Hedvika* (Körner), *Kuliferda* (Körner), *Ponocný* (Körner). – Překlad Josefa Chmely: *Zmatek nad zmatek* (Kotzebue). – Překlad Lad. z Hory, vlastním jménem Antonina Ladislava Dlaska: *Pražští studenti*

(Benedix). – Překlad J. Řezníčka: *Krištof a Renáta*. – Překlad Fr. L. Riegro: *Pan Čapek* (Fredro).

Repertoár nejbližších příbuzných společností byl v podstatě stejný. Podnikatelé si vzájemně půjčovali opisy. (Stankovského *Divadelní slovník* prokazuje, že velká část her vůbec nevyšla tiskem. Také z dochovaných trosek ředitelských archivů se přesvědčujeme o naprosté převaze textů opisovaných nad knižními.) Cesta k společným pramenům tohoto repertoáru, pomineme-li skrovný oddíl původních kusů, vede přes pražské Stavovské divadlo, odnož Vídně, k divadlům dunajské metropole.

<sup>12</sup> Viz Prokopův dopis z Bechyně 2. VIII. 1854 v archivu města Plzně.

<sup>13</sup> Pořadí prvních štací: Chrudim, Litomyšl, Vysoké Mýto, Kutná Hora.

<sup>14</sup> Podle paměti Čížkových vystoupil Tyl v Kutné Hoře dvakrát, ve *Vězení* a v *Pražských studentech*.

<sup>15</sup> Vojta Štein-Táborský v *Dějinnách venkovských divadelních společností* líčí tuto historii idealističtěji.

<sup>16</sup> Z dopisu V. Šteinovi-Táborskému, rovněž v literárním archivu Národního muzea, v pozůstalosti V. Šteina-Táborského.

<sup>17</sup> *Jak často bych přál, aby jste za mně toho dobrého rejského vinka vokoštovat mohli. Tetičko, to by vás občerstvilo a mysl potěšilo!* – z dopisu Terezií Prokopové, z Mohuče 4. září 1840.

<sup>18</sup> K Prokopově výpravě do Vídně se vážou některé zajímavosti: Arbes uvádí v *České Tbalii*, roč. 1888, č. 11, že když od 11. září 1852 hrál Prokop v divadle Na Vídeňce a v arénách v Hernalsu a Fünfhausen, vystoupila u něho v dětské roli i Tereza Ledererová (pozd. Seifertová). Jiná zpráva traduje, že z Prokopovy družiny si vídeňští oblíbili hlavně Františka Pokorného a chtěli ho angažovat do divadla Na Vídeňce nebo Josefovského – snad jen pro shodu jmen s proslulým vídeňským českým divadelním ředitelem Fr. Pokorným, kterého měli v živé, příznivé paměti. Na zpáteční cestě, ještě s čerstvým sebevědomím z vídeňských vavřínů, zastavil se Prokop v Brně, kde se už deset let nic česky nehrálo. Podařilo se mu pronajmout městské divadlo v Redutě, vedené německým ředitelem R. Balvanským, a pořádal tam úspěšná představení celý měsíc.

<sup>19</sup> Ještě 24. V. 1851 psal Tyl Pospíšilovi, že vůbec odstoupí od divadla. *Věru, kdybych byl seděl s perem u stolu ten čas, který jsem u divadla proplýval, snad bych byl nyní spokojenější.* Ale jak vidět, při první příležitosti, která se mu naskytla u Kullase, míří znovu k divadlu, jako přitahován ke svému osudu.

<sup>20</sup> *Obrázky života*, 4. II. 1859.

<sup>21</sup> ... *pletichář a rozbíječ*, psal o něm Tyl J. Haeringovi v listopadu 1852. Krumlovský se narodil v Praze 12. listopadu 1817. Od roku 1836 na své nestálé a v některých obdobích neobjasněné životní dráze střídal německá divadla zahraniční i domácí s českými érami u Stavovského divadla a u společností (Tylovy, Zöllnerovy, Kramuclovy, Čížkovy, Štanderovy, Muškovy, Braunovy). Skončil jako tulák v příkopě a dodýchal v prostějovské nemocnici 13. července 1875.

<sup>22</sup> O tom, jak se Tyl připravoval k divadelní práci a jak rozšiřoval svůj dramaturgický obzor, svědčí příznačný doklad z archivu města Plzně: Ferdinand Fingerhut (Náprstek) poslal Tylovi 30. XII. 1851 20 původních textů francouzských divadelních her, aby jich co možná nejrychleji použil, aby se francouzské kusy nepřekládaly teprve tehdy, když se už oklepaly na všech divadlech německých. Zajímavý příspěvek k otázce, do jaké míry překládal Tyl sám přímo z francouzské dramatiky. Mluví se tu o Tylově *obstarávání* překladů. Náprstek doufá, že Tyl najde v Jindřichově Hradci zajisté více pánů, kteří se ve francíně znají a budou Tylovi v překládání nápomocni. Našel se tam však jen jediný překladatel, lékař a obětavý Tylovův přítel Josef V. Procházka: ten pod pseudonymem J. V. Devitský převedl do češtiny několik divadelních her.

Tylovův repertoár (podle pořadí her provozovaných od 11. ledna do 9. března 1852 v Třeboni, tedy již na druhé štaci, již zkonsolidovaný) měl tuto podobu: *Paní Marjánka, matka pluku; Bratr bonák; Paní strejček; Paličova dcera; Deborah; Jan za chřta dán; Pašerové; Krištof a Renáta; Zámecké schody; Cop a frak; Kněz a voják; Venkovský poslanec; Mlynář a jeho dítě; Bankrotář a kramářka; Brute, pušl Césara; Bengálský tygr; Muka chudé ženy; Král Václav IV.; Pražský flamendr; Karla XII. navrácení se do vlasti; Život za přítele; Duch času; Doktora Fausta domácí čepička; Srdece a svět; Malíř; Oba šelmy; Slepý mládenec; Dámy a busaři; Strakonický dudák; Zeničkové; Loupež; Šteffek Langer; Bílá paní; Paleček; Masopustní noc; Sládkova dcera; Ze sedmi ta nejskaredější; Loupežníci na Chlumu; Vojáčkova dcera; Skalní duch; Děti drubého pluku; Zasnoubení před popravou; Vybrané panství.* Celkem 12 původních a 30 přeložených kusů. (V témže roce však dával Tyl i *Břetislava a Jitku*, kde hrál úlohu německého císaře Konráda, Krumlovský Břetislava, Jitku Bělská.)

V podniku, který jen předstíral Kullasovu firmu, byl Tyl neomezeným pánem repertoáru, nemusel se, jak se bude muset později pod Zöllnerem, ohlízet na intence vrchního podnikatele. Uvedený repertoár proto můžeme považovat (při uvážení technických obtíží a zájmů diváctva) za reprezentativní, za míru divadelní výše své doby – podobně jako tomu bude v dalším období dějin divadelních společností u repertoáru Pavla Švandy ze Semčic.

Tylovy štace pod Kullasovou firmou: Jindřichův Hradec 1. XI. 1851 – 8. I. 1852; Třeboň 11. I. – 9. III. 1852; Tábor 3. IV. – 18. V. 1852; (mezi Třeboní a Tábořem Jindřichův Hradec podruhé); Písek 20. V. – 3. VII. 1852; Vodňany 7. VII. – 26. VIII. 1852; Netolice, Strakonice, Klatovy, Domažlice 28. VIII. 1852 – velikonoce 1853.

<sup>23</sup> Choděra ve svých *Vzpomínkách divadelního ředitele* na str. 21 tvrdí, že Tyla udal herec Václav Svoboda. Zdá se, že tento názor zastával i Čížek (podle některých partií životopisného a korespondenčního materiálu v Čížkově pozůstalosti).

<sup>24</sup> ... *Herecká naše sláva dochází! Právě jsme dostali záповěď (od p. Mecerse-*



ribo) . . . že nesmí naše společnost od nového roku bry české provozovati. 18 osob je tím rozhodnutím náblým bez chleba! Nevím, co tomu budete říkat, ale nám se kormoutí srdce, a já jsem v tom nejbůre, poněvadž mám v garderobě, bibliotece a jiných třetách neplatný kapitál – kredít nebudu moci zachovat – a výživu také nemám! Bůh milý ví, co chtějí z nás udělat.

Nebude-li opětá žádost našeho Kullasa, nebo moje prosba o dovolení, nic platná (jako že nebude!), nezbyvá mi nic jiného, nežli býti – německým hercem, a nebo dáti divadlu s Bohem, a obrátit se zase k literatuře . . . (Z archivu města Plzně).

- <sup>25</sup> O dějinách rodu viz mou knihu *Zöllnerové*, Orbis, Praha 1958.
- <sup>26</sup> Božepora Ždárského (*Starý mládenec*), Judáka Tomáše a rychtáře Koděru (*Strakonický dudák*), Smila Hornova (*Staročeský soud*), Stojmíra (*Brunčvik*), dr. Hájka (*Vězení*), opata Kunráda (*Záhuba rodu Přemyslovského*), čaroděje Hokotosa (*Silfida*), dr. Poctivu (*Chyba lávky*), Bedřicha Stierichna (*Hrabě Herman*), kata Voorsta (*Kat amsterodámský*), hraběte St. Germaina (*Slepá nevěsta*) aj.
- <sup>27</sup> *Lumír*, listopad 1855, ve zprávě z Kutné Hory.
- <sup>28</sup> Dopis Tylův Prokopovi z Ml. Boleslavi 19. 7. 1854.
- <sup>29</sup> Podle záznamu Fr. L. Hovorky v *Divadelních listech* 1881, str. 70.
- <sup>30</sup> V monografii *Jos. Kaj. Tyl*.
- <sup>31</sup> *Časopis J. K. Tyl*, I. ročník (1894–5).
- <sup>32</sup> Po dalších bludných osudech zemřel ve vídeňské nemocnici 5. II. 1863.
- <sup>33</sup> Jindy se psal Schmidt nebo Šmidt. Původně vedl německou společnost.
- <sup>34</sup> Šmíd hrál z Tylových her a překladů: *Pani Marjánka*, *Paličova dcera*, *Slepý mládenec*, *Preciosa*, *Mlynář a jeho dítě*; od J. Hýbla překlad *Husité u Naumburku*, od Štěpánka: *Rudolf z Felseku*, *Jaroslav a Blažena*, *Všichni se hašteří*, *Straš*, *Fridolin aneb Cesta do železných butí*, *Alina, královna z Golkondy*, od Klicpery: *Ublížka ve Vitkovském lese a Jan za čbta dán*, dále Macháčkovi *Ženichové* (*Tři ženichové a jedna nevěsta*), Kolárovu *Moniku* a jeho překlad *Král Václav a jeho kat*, Jiřího Šantla *Cernoborku*, překlad Antonína Háka *Zakletý princ v zámku Miloslavském* (od Joh. Plötze), Josefa Jaromíra Litněnského *Dáblův podíl* (od Scribea) a podobně. I Šmíd měl v zásobě ojedinelá představení německá.
- <sup>35</sup> Autentický doklad hospodářského stavu Prokopovy společnosti se zachoval ve sbírkách divadelního oddělení Národního muzea: Prokopem psaný denní výkaz tržeb a dílů, zachycující údobí od 4. června 1859 do 8. srpna 1861. V té době společnost prošla těmito štaccmi: Náchod, Nové Město nad Metují, Skalice, Jaroměř, Nová Paka, Jilemnice, Lomnice n. Popelkou, Sobotka, Mnichovo Hradiště, Nové Benátky, Brandýs n. Labem, Karlín, Smíchov, Zbraslav, Příbram, Hořovice. Jen ve dvou zcela mimořádných případech přesáhla tržba sto zlatých: 13. června 1859 v Náchodě při *Paličově dceři* 143 zl a 31. července 1859 v Novém Městě n. M. při představení *Král Václav a jeho kat* 110 zl. Herecký díl (na jeho výši měl vliv i počet členstva a provozní vydání) činil v prvním případě 5 zl

5 kr, ve druhém 5 zl 30 kr. Za výjimečně vysoké možno pokládat díly nad 2 zl: 5. června 1859 v Náchodě (*Loupežníci*) 2 zl 55 kr, 26. června tamtéž (*Bratr bonák*) 2 zl 45 kr, 29. června tamtéž (*Král Václav a jeho kat*) 2 zl 42,5 kr, 2. prosince 1860 v Karlíně (*Loupež*) 2 zl 28 kr, 8. prosince tamtéž (*Deborá*) 2 zl 21 kr a podobně. Normální díl byl zpravidla menší než jedna zlatka. Ale nevyskytovaly se vzácně ani zcela nepatrné krejcarové díly: v Lomnici 8. května 1860 činil díl ze hry *Muka chudé ženy* 6 krejcarů, v Nových Benátkách 28. srpna při *Bankrotáři* dokonce 1,5 kr. V Sobotce 15. června 1860 se na představení *Syn chudého otce* vybralo jen 2 zl 77 kr celkem, na Smíchově 28. února (*Hedvika*) 2 zl 74 kr, v Příbrami 14. května (*Píše sama sobě*) 1 zl. V takových případech dělení zcela odpadlo a herci vyšli naprázdno. V Příbrami 13. června 1861 dával Prokop, stále upřímný, byť patetický vlastenec, představení jako benefici pro Zdenku Havlíčkovou: tržil 14 zl 68 kr, hercům rozdál po 23 krejcarech. Kolik se dostalo na osiřelou dceru Havlíčkovu, není známo.

- <sup>36</sup> *Lumír*, 29. I. 1857.
- <sup>37</sup> Význačnější role J. A. Prokopa, kromě titulní v *Bratru bonákovi*: zedník Závora (*Remestnická merenda*), Pavel Kolínský (*Paličova dcera*), Vorlínecký (*Pani Marjánka*), Kartáček (*Bankrotář*), Prokop Holý (*Husité u Naumburku*), mlynář Rychnovský (*Mlynář a jeho dítě*), rychtář Vavřínek (*Deborá*), poustevník Hilar (*Kníže dábel*), hadrník Jean (*Hadrník pražský*), kejklíč Balbín (*Žebračka*).
- <sup>38</sup> V Sobotce, rodném městě Prokopova aktéra J. L. Turnovského, vystoupil se společností jako herec také básník Václav Šolc.
- <sup>39</sup> Známější role Mošnovy u Prokopa: baron Radoveský (*Bankrotář*), Jules (*Brute, pust Césara*), kuchař Dražov (*Genovefa*), hrabě Jesenský (*Král Václav a jeho kat*), Herman (*Loupežníci*), Indián Prokop (*Paličova dcera*), žebřák (*Vira, naděje a láska*), panoš Vítek (*Ženichové*).
- <sup>40</sup> Role Frankovského: Jahoda (*Cernoborka*), Hynek (*Král Václav a jeho kat*), Abraham (*Deborá*), Roller (*Loupežníci*).
- <sup>41</sup> 2. a 6. února 1861.
- <sup>42</sup> Bylo to přesně 25. června 1861.
- <sup>43</sup> Herecké rody se snoubily. Dccru Kullasovu Marii Matyldu pojal za manželku herec Antonín Kantor. Jejich syn Alexandr Kantor oženil se s Merhautovou dcerou Marií.)
- <sup>44</sup> *Národní listy*, 3. IV. 1864.
- <sup>45</sup> Hrabě St. Germain v *Slepé nevěstě*, šl. Welenski v Korzeniowského dramatu *Pátý akt*, Franz Moor v *Loupežnicích*, starý mládenec Krtek ve *Vrátněm z Karlína*, žid Ezechiel v Tylově báchorce *Rybrcou, kníže duchů Krkonošských*.
- <sup>46</sup> Marie Záleská ve stejnojmenné činohře J. Procházky, Růžena v Hafnerově dramatu *Muž dle zákona*, Anna v Kriegerově hře *Klam a zkouška lásky*, Rozárka v *Krásné selce z klášterního dvora* od F. Brüllera.
- <sup>47</sup> V květnu 1862.
- <sup>48</sup> *Národní listy* 9. VIII. 1862 uveřejnily zprávu o představení *Bratra bo-*

- náka v Golč. Jeníkově. Jmenují především Spurnou, Jelínka a paní Landovou – ostatní úlohám jarmarečně se naučivše po paňáčku je odbývají.
- <sup>49</sup> Emilie Bckovská, pravým jménem Betková pocházela z karlínské měšťanské rodiny. Působila na německých divadlech ve Vídni, Bukurešti, Oděse, Berlíně. U zemského divadla pražského byla zaměstnána od r. 1878 do listopadu 1880 a znovu od 1881 do 1882. Jejím oborem byly salonní dámy a heroiny. Zemřela ve Vídni 5. X. 1882 při operaci nádoru, kterou prováděl slavný český chirurg, přítel Vrchlického, prof. E. Albert. Bylo to na den 20 let od té doby, co poprvé vystoupila na divadle, a právě ve Vídni.
- <sup>50</sup> Po odchodu z venkova působila Jindřiška Slavinská u Prozatímního a Národního divadla 30 let, nenápadná a přezíraná. Zemřela roku 1908 při květinovém korze na pražském výstavišti, zabita spřežením splašených koní. Její otec byl hudební skladatel Ludvík z Ritterbergů, matka Polka.
- <sup>51</sup> Hrál v Prozatímním divadle (zatím neangažován) od května do září 1863.
- <sup>52</sup> V almanachu společnosti Walburgovy je jako napověda uváděn L. Vlček, nicméně v předběžném oznámení v *Lumíru* je jmenován Seifert.
- <sup>53</sup> Jeden příklad za mnohé: Na plesu v Litomyšli 3. II. 1863 odmítla městská slečna podat při čtyřerylce ruku herečce Stránskému společnosti Karolině Ryšavé.
- <sup>54</sup> *Lumír*, 15. I. 1863.
- <sup>55</sup> Adéla Volfová svému rodišti.
- <sup>56</sup> Kullasovi na sklonku života dělal artistického ředitele Karel Postl.
- <sup>57</sup> Podle almanachu z Holecsova z června a července 1863 byli ve Štanderově souboru kromě syna Antonína tito herci: Antonín Betka, Bedřich Halla, Jaroslav Hof, Hynek Vendler s chotí, sl. B. Julišová, Krausová, Marie Lipšová. Na jiných moravských stanicích také ještě Vicena, Kastner, Říha, Houdek a jiní.
- <sup>58</sup> Zajímavou skutečnost z té doby zaznamenala *Česká Tbalia* 1868 (roč. II., č. 21), že do Těšína zavítavší divadelní společnost Miloše Štenzla chtěla uspořádat několik představení polsky. Zemská správa však provozování polských her v Těšíně nepovolila.
- <sup>59</sup> O představeních v Olomouci píše *Česká Tbalia*, roč. II. č. 4.: *Přes nepohodlné počasí a cesty blátivé ze všech úkolních dědin přišli občané s lepými Hanačkami. Rozkošná podívaná na sličné ty Hanačky v pestrém kroji národním, ana v loži stydlivě jaksi sedí, a přece líp jí to v loži sluší a spíš tam patří, než mnohá odrodilá fíflena...*
- <sup>60</sup> V archívních fondech divadelního oddělení Národního muzea.
- <sup>61</sup> Podle záznamů divadelního historika Karla Tauše vdova Štandercová podávala žádost o povolení českých her v Brně roku 1869, dokonce dvakrát. Poprvé byla žádost zamítnuta bez udání důvodů, podruhé se místodržitelství v Brně odvolávalo na *nepříznivé vládnoucí poměry*.
- <sup>62</sup> Antonín Štandera zemřel 22. dubna 1906 ve věku 59 let. V nekrologu z 25. dubna ocenila *Moravská orlice* význam Štandercovy společnosti, její dlouholetou aklimatizaci na Moravě. V 60. letech zřídili Štandercové v Prostějově i arénu.
- <sup>63</sup> J. M. Bolcslavského *Česká Tbalia*, roč. I. (1867), stať *Herectví či umění*.
- <sup>64</sup> Že existují mezi společnostmi zcela zřetelně dvě odlišné kulturní roviny, ukáže paralela z let 1865–1867: Členstvo Vojtěšky Prokopové: Rott, Kříž, Pázdral, Šálek, Josef Seifert, Šmíd, Vilímek, Rottová, Křížová, Vilímková, sl. Prokopová, Roháčková, Trčková... vesměs (až na Marii Rottovou) jména provinčního významu. Členstvo Švandy ze Semčic: Šmaha, Frankovský, Jakub Seifert, Syřínek, Krš, Julie Šamberková, Frankovská, Ryšavá, Ledererová, Adéla Volfová... tedy osobnosti, které tvoří historii českého herectví. Repertoár V. Brauna: *Magelona, Trebizonda, Karel XII. král švédský, Zalár londýnský aneb Dva katové na jednom popravišti, Návrat českého zpěváka z Afriky aneb Zámecké sbody a Ostruhová ulice, Manželství à la Paris aneb Brute, pust Césara*. Repertoár F. Pokorného: *Otello, Hamlet, Kupec benátský, Zkrocení zlé ženy, Veselé ženy windsorské, Faust, Fiesco, Katinka Heilbronská* (mimo jiné).
- <sup>65</sup> V 8. a 10. čísle I. ročníku.
- <sup>66</sup> Jak se ovšem dával Shakespeare ještě v 80. letech u *podružnějších* společností (zatímco u Švandy oslňoval Šmaha, u Pokorného Vojan, u Pištěka Budil), možno posoudit z lakonické poznámky *Divadelních listů* (roč. II., č. 37) o představení *Hamleta* u Ludvíkovy společnosti na podzim 1881 v Hořovicích: *Splakal by velký Shakespeare nad takovým provedením*.
- <sup>67</sup> Karel Faltys, *O jiných a o sobě*, str. 89.
- <sup>68</sup> Z archívu V. Choděry v divadelním oddělení Národního muzea, sign. Č 2327.
- <sup>69</sup> Vyučením čalouník, pozd. publicista. Narodil se r. 1824, zahynul sebevraždou ve Vltavě 4. 6. 1891.
- <sup>70</sup> *Česká Tbalia*, III, č. 27.
- <sup>71</sup> Hlavně turnovské bylo proslulé dekoracemi od Macourka.
- <sup>72</sup> Vendelín Budil, *Z mých ředitelských vzpomínek*, str. 65.
- <sup>73</sup> Romuald Skála nabízel nejlacnější rozpočet na oponu za 27,30 zl, tj. 1.30 zl za metr, čtvereční metr *nejlacnějšího města* za 1.15 zl, *nejlacnější vesnice* za 1.10 zl, zahrady nebo parku za 1,05 zl, světlice za 80 kr. (Viz jeho dopis z rukopisné pozůstalosti T. Kratochvíla v divadelním oddělení Národního muzea, sign. Č 1254/53).
- <sup>74</sup> *Z mých ředitelských vzpomínek*, str. 89–90.
- <sup>75</sup> Sign. 103/469, sbírek Historického muzea v Plzni (nyní Městského archívu v Plzni).
- <sup>76</sup> Někde neměli ani na tisk, a pak si cedule vyráběli sami pomocí šablon.
- <sup>77</sup> Šifra *Lý* v časopise *Tyl* (roč. II., č. 6) uvádí případ, že celá společnost, čtyři páry, hydlela na vesnici u Kutné Hory na sále, ve kterém se hrálo divadlo. – O svém pobytu v Orlově na Těšínsku uvádí ve vzpomínkách

Choděra, že dvě členky jeho společnosti bydlely na půdě v pokojíčku bez dveří, dva herci ve stodole na mlatě, on sám s rodinou a s rodinou herce Hlavy v jedné světničce. *Ostatní porůznu*, dodává.

<sup>78</sup> *O jiných a o sobě*, str. 11–12.

<sup>79</sup> Viz dopis Jetý Jelínkové Marii Kratochvilové-Čížkové v rukopisném materiálu divadelního oddělení Národního muzea, sign. Č 1254/12 (tam je ovšem udáno, že Čížková zemřela ve 36 letech).

<sup>80</sup> Roč. II., č. 8.

<sup>81</sup> *O jiných a o sobě*, str. 82.

<sup>82</sup> *Vzpomínky divadelního ředitele Václava Choděry*, str. 30–31.

<sup>83</sup> Choděra má ve svých *Vzpomínkách* dvakrát zmínku o německých společnostech v ryze českém území na Moravě: vždy se českým společenstvem vyhýbaly, aby si ve stejné bídě neškodily navzájem. – Můžeme odhadovat, že ještě na začátku století bylo v německých krajích Čech živo několik desítek německých společností, zčásti zproletarizovaných.

#### Doba Švandova

<sup>1</sup> Psal o nich na základě Čížkovy autobiografie v *České Tbalie* 1887 Štein-Táborský v *Dějínách venkovských divadelních společností* a Vl. Businský v drobné monografii *Tylův drub nejvěrnější* v časopise *Národní divadlo*, roč. XXXI. č. 14.

<sup>2</sup> Uměleckým jménem Bělská (podle rodiště v Bělé pod Bezdězem), narodila se 3. září 1825. Zemřela ve Strakonících 11. ledna 1866.

<sup>3</sup> Narodil se 1. května 1864 v Hradci Králové, zahynul sebevraždou v Novém Bydžově 12. června 1888.

<sup>4</sup> Narodil se r. 1858, zemřel r. 1936 v Rakovníku.

<sup>5</sup> V bezduché závislosti na *Strakonickém dudáku* napsal Čížek také vlastní opus, hru se zpěvy *Domažlický kalounek*.

<sup>6</sup> Hrál např. v *Deboře Růženu*, v *Israelitce* Jitku, v *Blaniku* Miloslavu, v *Černoborce* Milínu, ve *Strakonickém dudáku* Lesanu, v *Lesní panně* Tereczku, v *Jiříkově vidění* Efrosinu ap. Jako plat měla 18 zl měsíčně.

<sup>7</sup> V srpnu 1865 ve Vodňanech jej almanach společnosti neuvádí.

<sup>8</sup> 17. VIII. 1865 v Netolicích.

<sup>9</sup> V žádosti o příspěvek do připravovaného sborníku českých divadelních vzpomínek nazývá ho *zasloužilým spojencem již Prokopovým* a podpisuje se jako *dávný známý Jan Neruda*. (V rukopisném materiálu divadelního oddělení Národního muzea, sign. Č 1549/5).

<sup>10</sup> Vlastní koncesi dostal r. 1871.

<sup>11</sup> V almanachu společnosti T. Knížkové z Klatov (z února až dubna 1884) se uvádí jako režisér Jan Šourek: jde však asi o malý nevinný ředitelčin podvod, hřešící na Šourkovu popularitu na venkově. Nezná pravděpodobně, že by se byl věrný Jan Šourek odloučil, byl jenom na dva měsíce, od své babičky Zöllnerové. Bezpochyby to má být jeho mladší

bratr August. Mezi členy se uvádějí např. manželé Brázdovi, Infeld, Josef Rychnovský, Karel Zöllner, který tu našel útočiště od Zöllnerovy společnosti se svou láskou Bělou Karlíkovou.

<sup>12</sup> V Čechách hrál uprostřed 70. let na jeho koncesi, rovněž beze zdu, ušlechtilý a středoškolicky vzdělaný Frant. Vratislav (1841 – 1926), jenž se svou občasně zřízovanou společností se přizívoval při firmách jiných ředitelů, až skončil jako náčelník pouhé deklamační, kupletové družinky.

<sup>13</sup> Dopis Prokopův Tylovi z Kouřimi 22. I. 1856 v městském archivu v Plzni.

<sup>14</sup> Hynek Vicena 1819 – 1911, Pavla Vicenová 1828 – 1892.

<sup>15</sup> Když r. 1877 u Kozlanských začínal J. Kratochvíl, hráli s ním, jak si pamatoval, Pravoslav Řada s chotí Betty, Leopold a Cecílie Šnídovi, Vilemína Žďárská, Marie Kamenická. Ke konci osmdesátých let byl u Kozlanského jako režisér Vilém Štítina a jistou úroveň přidávali jeho společnosti manželé Josef a Marie Peškovi.

<sup>16</sup> Sign. Č 1963/7.

<sup>17</sup> Kromě *Lucifera* (s hudbou Františka Macha), vydaného i knižně, Pázdralovy hry záhy upadly v zapomenutí, takže tento výčet je do jisté míry objemem.

<sup>18</sup> (1826–1884). Nerudův nekrológ v *Národních listech* 29. III. 1884.

<sup>19</sup> Štein-Táborský v *Dějínách venkovských divadelních společností* praví, že Kramuele zahájil samostatný divadelní provoz 7. I. 1863, což se arcíť neshoduje s datem Zöllnerova úmrtí 15. II. 1863.

<sup>20</sup> *Selská postava, již bylo nejvolněji ve fraku*. (Otakar Fischer: *Činobra Národního divadla do roku 1900*).

<sup>21</sup> Budil byl u Švandy r. 1866, 1869–1879. U Kramuela hrál přední role za poměrně nízkou gáží 22 zl měsíčně.

<sup>22</sup> *Ze vzpomínek*, kniha druhá.

<sup>23</sup> Rukopisné paměti Václava Choděry ve sbírkách divadelního oddělení Národního muzea, sign. Č 2327.

<sup>24</sup> *Česká Tbalia*, roč. II., č. 15.

<sup>25</sup> Vendler, Kosina, Paclt, Říha, salonní komik a intrikán Lier, ještě neohebný Slukov, Vejdovcová, lokální zpěvačka Kačerovská, Krausová, poněkud monotónní Antonie Bollarová, později Al. Sedláček, V. Choděra a další.

<sup>26</sup> Časopis *Besedník*, 1872, č. 8 byl u vytržení nad krásou arény.

<sup>27</sup> Ovšem nevíme bezpečně jak, neboť z povšechných venkovských zpravodajství si nelze udělat serióznější představu.

<sup>28</sup> Píše se také Szenning nebo Szenig.

<sup>29</sup> Se svými přáteli Ryšavým a Vilhelmem přišel od Zöllnera 1862.

<sup>30</sup> Hrál jinak titulní postavy v *Pražském flašinetáři*, v *Isáku Löwym* apod.

<sup>31</sup> Věrnému přátelství s Tylcem dal Pokorný vcelý výraz svými výkony v titulních rolích *Strakonického dudáka*, *Pražského flamendra*, v roli Antonína z *Paličovy dcery* aj.

<sup>32</sup> *Divadelní listy*, roč. II., 1881.

- <sup>83</sup> Švanda ze Semčic, Prokopová (z Korfů), Slavínská (z Rittersbergu), šl. Kochansky a rytíř z Infeldů zastupují u venkovských společností divadelníky šlechtického původu.
- <sup>34</sup> Jako protiklad starému, od italské *commedie dell' arte* platinému rozdrobení hereckých projevů na ustálené vnější typy, Boborykin ve svých moskevských přednáškách z r. 1891 dělí svět divadelních postav na dvě základní oblasti, na pozitivní a negativní, které odpovídají vážnému a komickému zobrazování života. (Přitom vynikající komedie, např. molliérovská, podložená společensky kritickou satirou, bývá často velmi vážná.) Přísně vzato, měl by tedy herec mít vždy na mysli jen tyto dva základní obory divadelní tvorby.
- <sup>35</sup> Julie Šamberková, jeden z nejoslnivějších zjevů české činohry, původně zpěvačka, vytvořila u Švandy, hlavně v Budějovicích a v Táboře, role královen imponujících krásou a hrdostí, i výjimečně občanské ženy: královnu Rejčku v *Elišce Přemyslovně*, královnu Annu ve *Sklenici vody*, hraběnkou Trčkovou ve *Valdštejnově smrti* (hlavně v poslední scéně I. jednání s Valdštejnem oslňovala plným leskem svého skvělého ducha) markýzu v *Montjoyovi*, lady Makbethovou, Florctku v *Sirce mezi sirkami* aj. Působila u Švandy jen do září, kdy nastoupila do Zemského divadla.
- <sup>36</sup> Syn Karel se jí narodil 12. září 1867.
- <sup>37</sup> Vršovice byly již venkov.
- <sup>38</sup> Plzeň byla jediným městem, u jehož divadla byl zaměstnán mimo Prahu. Setkali jsme se tam s Jakubem Seifertem již jednou, před čtyřmi lety u společnosti Walburgovy. Tehdy tu mladý utečenec od čemesla xylografického, po otci Němec, ale pro českou řeč i divadlo uvědomovaný mezi košířskými ochotníky, hrál česky i německy, ze začátku i napovídal. – Tereza Ledererová, žačka Kateřiny Podhorské, vystupovala od r. 1860 v menších úlohách u německého divadla pražského, nato na městské scéně v Karlových Varech a v Budějovicích; v Olomouci pak již nejen německy, ale i česky. Později hrála v Kolíně nad Rýnem a znovu v Olomouci, než byla povolána k Zemskému divadlu.
- <sup>39</sup> Stankovský měl koncesi i pro venkovské kraje, ale neužíval ji déle než dva roky.
- <sup>40</sup> *Národní listy*, 8. II. 1878.
- <sup>41</sup> Nyní Oslo.
- <sup>42</sup> Dcera spisovatele Vincence Vávry-Haštalského, žačka J. Lukese. Ve svých šestnácti letech již zpívala v Zemském divadle Aninku v *Čarostřelci*. O. Hostinský (v *Hudebních listech* roč. II., č. 8) ocenil její sympatický soprán značného objemu a výše, čistý zpěv, nadaný jemným citem a hudebním vkusem. O jejím výkonu v Mařence 1872 se vyslovil pochvalně Hans Bülow. Roku 1873 koncertovala se Smctanov v brněnské Besedě při oslavě 100. narozenin Jungmannových.
- <sup>43</sup> *Divadelní listy*, roč. I., č. 9 dosvědčují Švandovi, že nejednou přešel Zemské divadlo a uvedl mnohé, zejména francouzské kusy dřív. To bude později platit i o Ibsenových hrách *Rosmersholm*, *Nora* aj.

- <sup>44</sup> Jak vytýkat arénám program pochybné ceny, když i v samém Prozatímním divadle, které má udávat tón, věnuje se kolcem r. 1880 téměř polovina večerů operetě a frašce. Naopak Pištěk v Kravíně se ujme Bozděcha, když jeho veselohry bude Národní divadlo vytlačovat ze svého repertoáru. Ve Švandově smichovské aréně vyrostl Šmaha, jemuž se Národní divadlo dlouho uzavírá nepochybně z osobních motivů.
- <sup>45</sup> Pro provozovací právo na *Odettu* ještě měl se Zemským divadlem soudní konflikt.
- <sup>46</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 18.
- <sup>47</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 24.
- <sup>48</sup> Podruhé provdána (po smrti basisty J. Chlostika) za herce J. Poláčka, potřečí za basistu A. Kunze, takže vystřídala čtyři jména.
- <sup>49</sup> Jindy se píše Heislerová, Häuslerová, Hajzlerová.
- <sup>50</sup> Umělecké osudy této manželské dvojice se pohybovaly ve stejných hranicích. Adolf Pšross, rodák pražský, zaměstnáním velkostatkářský úředník, žák F. Kolára, seznámil se se svou chotí, roz. Noskovou z Lomnice n. Popelkou jako debutantkou u Švandovy společnosti. Hrál charakterové role, paní naivky. Společně v r. 1883 byli angažováni k Národnímu divadlu a společně odešli do soukromí 1888, usídlili se na venkově a oddali se zemědělství; tak je pamatovala Adéla Volfová. Adolf Pšross zemřel v duševní chorobě (1903).
- <sup>51</sup> Ludmila Dvořáková-Danzerová, *Ze života divadelního*, str. 34.
- <sup>52</sup> Roč. III., č. 3.
- <sup>53</sup> *Divadelní listy*, roč. III., č. 26.
- <sup>54</sup> *Osvěta*, roč. X., 1880.
- <sup>55</sup> Roč. III., č. 33.
- <sup>56</sup> *Národní listy*, 13. IX. 1878.
- <sup>57</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 34.
- <sup>58</sup> Johana Faltysová, provd. Vačkářová, matka Dalibora C. Vačkáře-Faltysy.
- <sup>59</sup> *Ze vzpomínek*, kniha II., str. 165.
- <sup>60</sup> Časopis J. K. Tyl, roč. I.
- <sup>61</sup> O jistou raritu v nich se postaral herec Antonín Kantor údajným svým nepřetržitým třicetiletým pobytem v Muškových službách – ještě 70letý hrál u něho v Kročehlavech 1905.
- <sup>62</sup> Stankovský v *Kronice divadla v Čechách* udává její vznik na rok 1875.
- <sup>63</sup> Podle stavu ze začátku r. 1881.
- <sup>64</sup> *Divadelní listy* z r. 1881.
- <sup>65</sup> Dostal se mi z pozůstalosti Jana Wojkowicze Theerův výtisk zmíněné knihy Borovy, do něhož si Theer tužkou vepsal četné strohé poznámky na okraji: jedna z nich je právě tato citovaná.
- <sup>66</sup> Fr. Šípek se narodil 1850 ve Vídni, studoval v Praze reálku, na divadlo se připravoval u Šimanovského pro obor hrdinů a milovníků; u společnosti však přesedlal na obor komický. Pro svá necenzurovaná politická extempore v Kravíně byl několikrát pokutován. Za přirovnání Ihat jako *Bobemie* (pražský německý list) byl 8 dní zavřen. Zvláštností jeho vy-

pracované herecké tváře byla překvapující podoba se slavným Coquelinem; říkalo se, že prý vypadají jako sourozenci.

- <sup>67</sup> Pražská rodačka, vzdala se povolání učitelského, aby se pod vedením O. Sklenářové-Malé připravila pro kariéru v Zemském divadle, kde působila od r. 1877 do r. 1879.
- <sup>68</sup> *Divadelní listy*, roč. III., č. 3.
- <sup>69</sup> Baron Derwies, správně Pavel Grigorjevič Děrviz.
- <sup>70</sup> *Divadelní listy*, roč. III., č. 3.
- <sup>71</sup> V Novém českém divadle v Praze o něco dříve, 20. října 1883.
- <sup>72</sup> Sign. Č 1549/54. Rukou Jana Bartoše je na dopis připsán jako adresát Roman Nejedlý, ale pravděpodobně jde o ředitele Švandu.
- <sup>73</sup> Nejspíše Karel Foerster (1855–1921), houslista Prozatímního divadla, později ředitel kůru v Moravských Budějovicích.
- <sup>74</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 5.
- <sup>75</sup> *Divadelní listy*, roč. III., č. 11.
- <sup>76</sup> *Česká Tbalia*, roč. III., č. 17.
- <sup>77</sup> Sign. Č 1963/1.

#### OD ŠVANDY K BUDILOVI

- <sup>1</sup> Jako každé schema, má i Hanušova klasifikace své nepřesnosti: je dobře známo, že soubory předních společností se pohybovaly až kolem padesáti členů.
- <sup>2</sup> Vyskytovaly se ovšem i světlé případy, kdy právě volbou hodnotného, průkopnického kusu prozrazoval beneficiant svůj vyšší kulturní obzor.
- <sup>3</sup> To všechno jsou cenné údaje a v podstatě se shodují se skutečnostmi, které můžeme vypátrat z archivních pramenů nebo vyčíst z hereckých pamětí. Výšší dílů jsme se zabývali již jednou u společnosti Prokopovy v začátcích kočovnictví. Z novější doby mohou posloužit četné deníky rolí a příjmů v pozůstalosti pečlivé Adély Volfové nebo záznamy M. Hübnerové z její gážovní knížky dochované v rukopisném materiálu divadelní oddělení Národního muzea (sign. Č. 1561). Např. ve Vys. Mýtě 1890 nejnižší kvóta z Nory vynesla Marii Hübnerové 1 K 40 h, zato benefiční představení *Díblka* 53 K 40 h. – Jiná kontrola: M. Ryšavá s choťem společně měla r. 1892 plat 150 K (viz rukopisný materiál téhož divadelního oddělení, sign. Č 1559). – Co se týče hereckých výdajů, V. Vydra s rodinou platil např. v Jičíně r. 1905 za pokoj 1 K 28 h denně.
- <sup>4</sup> Kavkovo *Divadlo*, roč. II., č. 16.
- <sup>5</sup> Jediné samostatné dělnické divadlo v Rakousku zbudoval pro své zaměstnance v dolnorakouském Berndorfu zbrojař Krupp. V Budapešti existovalo socialistické divadlo Kisfaludyho.
- <sup>6</sup> *Casopis Tyl*, roč. II., č. 2.
- <sup>7</sup> *Scéna*, roč. II., č. 1.
- <sup>8</sup> *Hamlet*, III. 2. (překlad E. A. Saudka).

<sup>9</sup> *Česká Tbalia*, roč. VI., č. 1.

- <sup>10</sup> Na neurčitou hranici pojmů realismu a naturalismu v domácím divadelním obzoru té doby duchaplně upozornil v *Cinobře Národního divadla do roku 1900* Otokar Fischer.
- <sup>11</sup> Byli to např. Vaněk, Koliner, Sodoma (dědic koncese Arnoštky Libické), Ant. Betka, Marie Kodetová (dcera ředitele Jana Jelínka), Kamila Staňková-Liberté, Adolf Jos. Soliman, Karel Kaňkovský, M. Astra-Koutková, Frant. Astr, Marie Čížková-Mušková (dcera ředitelky Jany Muškové), M. Matoušková, B. Schmidt, Jan J. Šnedorfer, Vojt. Žakovský, Frant. Kneisl (s koncesí po Braunovi), Karel Stehlíček, Josef Stehlík, Fr. Štěpánek, Jos. Marck, Hanuš Jůza, Jan Grau, Ant. Frýba, Alois Merhaut, Jos. Hanuš, Jan Kříž (po M. Čížkové), A. Možný (po Sodomovi), V. Rovenský (po Solimanovi), J. Lukáš, Alex. Kantor, Václav Klečka, Růž. Pohorská aj.
- <sup>12</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 37.
- <sup>13</sup> Někdy se píše též Innemann nebo Inemann.
- <sup>14</sup> *Besední listy*, roč. I., č. 12. (Šípek vypsál americké dojmy v knize *Sarapatky*.) Po návratu r. 1894 přijal Ineman hned zas angažmá v Lublani. Po šestileté režisérské a herecké praxi v Lublani se r. 1900 dostal do Národního divadla v Praze.
- <sup>15</sup> Přitom se dalo ve Spojených státech mluvit o senzačnějších podnikcích. *Casopis Divadlo* z roku 1904 (roč. III., č. 2) psal o lodním divadle, které jezdí do měst ležících na Mississippi a přítocích Ohio a Illinoisu. Začíná v Pittsburgu a vyhledává hlavně průmyslová města Pennsylvanie. Divadelní budova s hledištěm pro 1000 osob, s lóžemi a galeriemi, velké parník, který si vyrábí i elektrický proud, a v němž je ubytována čtyřicetičlenná společnost. Viz též román E. Ferberové *Loď komediantů*.
- <sup>16</sup> Býval i členem Švandovy společnosti a Prozatímního divadla; nar. 1851 z velkostatkářské rodiny od Sušice.
- <sup>17</sup> Archivní fondy divadelního oddělení Národního muzea chovají podstatnou část rukopisného materiálu z Choděrovy divadelní pozůstalosti. Pod sign. Č 2299–2327 je tam uložen Choděrův vlastnoruční seznam úloh, které hrál od r. 1873 u Kramuela; Choděrovy opisy vzájemné korespondence s jeho příští choť Bettinkou z let 1872–1874; gážovní knížky a zápisníky; ředitelská korespondence a koncepty vzpomínek.
- <sup>18</sup> Choděrova pozůstalost, sign. Č 2300.
- <sup>19</sup> *Moravská orlice*, 16. IV. 1884.
- <sup>20</sup> Při prvním představení ve Slezsku, v kateřinském předměstí Opavy, vybral 8 zl 60 kr.
- <sup>21</sup> Choděrova pozůstalost, sign. Č 2322.
- <sup>22</sup> S hercem Felixem Bartošem utekla Choděrovi jeho druhá choť.
- <sup>23</sup> Choděrova pozůstalost, sign. Č 2323.
- <sup>24</sup> *Byl muž povaby ryzé, národovec nad jiné obětavý a vytrvalý; kdokoliv přišel s ním do styku bližšího, musil starého vlastence toho si vážiti a jej ctiti* (Neruda v *Národních listech* v nekrologu 29. III. 1884).

- <sup>25</sup> Vlastní koncesi pro Čechy dostal r. 1886, pro Moravu mu byla koncese rozšířena roku 1887.
- <sup>26</sup> Antonín Veselý: *Hovory s herci*, str. 16.
- <sup>27</sup> Slovinské Národní divadlo bylo od svého otevření v r. 1891 jakousi expoziturou českého divadelnictví. Stavbu budovy projektovali čeští architekti, oponu navrhl Adolf Liebscher. Angažmá v Lublani získali Ad. Dobrovolný, Otakar Boleška, Ella Noemi-Volfová, Zdeňka Teršová, Růžena Nosková (Nasková), Otylie Spurná, Jos. Peršl, K. Dostal a mnoho dalších.
- <sup>28</sup> Viz rukopisné zápisky v pozůstalosti T. Kratochvíla v divadelním oddělení Národního muzea, sign. Č 1012. Čtyři knihy těchto *Zápisů* jsou kromě korespondence z Kratochvílovy pozůstalosti nejcennější.
- <sup>29</sup> Některé role Zelenského: polic. agent Ivan v Sardouově *Fedoře*, lovec Vavřín v *Katově posledním díle* od J. M. Boleslavského, notář ve Voborníkově *Lvi nevěstě*, sluha v Sicnikiewiczově hře *Slechta a lid*. V témže polském díle dávaném také pod názvem *Na jednu kartu* hrál Frýda dr. Juzvoviče, v Bałuckého *Těžkých rybách* soudního radu Pagatoviče, v Šamberkově *Podskaláku* statkáře Sommerfelda, v *Palackého tř. 27* tovaryše Vroubka apod.
- <sup>30</sup> Musíme je odlišovat: u Kratochvíla hrál Karel Štětka s chotí Annou. V Pečkách 14. I. 1882 zemřel na neštovic (když byl ze strachu z nákazy před smrtí vyhozen z bytu) jiný člen Cízkovy společnosti Josef Štětka. Na štaci Zöllnerovy společnosti v Pisku 24. III. tétož roku (1882) zesnul v mládí 22 let pilný a dovedný milovník František Štětka.
- <sup>31</sup> R. Deyl, *Opona padá*, str. 108.
- <sup>32</sup> Naroděn 23. IV. 1864 ve Vodolce, zemřel na tuberkulózu tamtéž 8. VII. 1894. Studoval učitelský ústav, překládal z angličtiny, vydal i původní epickou básně *Památce mistra Jana Husa*. Byl i u Chmelenského a s ním r. 1893 ve Vídni.
- <sup>33</sup> Také Havelský zemřel předčasně, ve věku 37 let, před Štědrým večerem 1905 (23. XII.). Hrál dřív u Kubíka a Kratochvíla, po odchodu od Budíla ještě u Pokorného. Roku 1891 nastoupil k Národnímu divadlu. Jeho doménou byla psychologická jevištní drobnokresba.
- <sup>34</sup> *Česká Thalia*, roč. II., č. 12.
- <sup>35</sup> Její dobře školený, ve všech polohách plně znějící hlas se uplatňoval od r. 1893, kdy přijala angažmá ve Vídni, na zájezdech do Německa, Švýcar a Pobaltí. Nakonec se zase vrátila do Plzně.
- <sup>36</sup> Později byl Budil jako jediný z českých herců zastoupen podobiznou z *Leary* v obrazové galerii ve Stratfordu, která představuje nejlepší reprezentanty shakespearovských rolí. – Když Budila v *Learovi* poznal Rudolf Deyl, zapamatoval si, jak nejen diváci, ale i *herci* přiblížející v *kulisách se při tomto výkonu Budilově tráslí* (Antonín Veselý, *Hovory s herci*).
- <sup>37</sup> Pavel Švanda zemřel 5. ledna 1891 a sezónu v Brně za něho dokončil jeho syn Pavel.

- <sup>38</sup> Stálé Švandovo divadlo přizpůsobil letnímu provozu v červnu 1886 (když roku 1885 zbořil arénu) a doplnil je dramatickou školou s Eliškou Peškovou v čele.
- <sup>39</sup> Přehled Vojanových angažmá u cestujících společností: u J. Krámera r. 1869, u E. Rotta r. 1870 nebo 1871, u V. Brauna do r. 1873. (Od roku 1873 do 1876 byl Vojan ve vojenské službě). Dále Vojan působil v letech 1876–1878 u Kramuela, v roce 1878 krátce u Zöllnerů, od r. 1878 do 1879 u Pokorného, od 1879 do 1881 u Pištěka, pak znovu u Pokorného (1881–1884) a konečně od r. 1884 do r. 1888 u Švandy.
- <sup>40</sup> Vojanova korespondence k této zajímavé kapitole divadelních dějin osmdesátých let je dochována ve fondech Historického muzea v Plzni.
- <sup>41</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 2.
- <sup>42</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 3.
- <sup>43</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 4.
- <sup>44</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 11. Nejnázornější ze všech referátů o Vojanově práci u společností.
- <sup>45</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 11.
- <sup>46</sup> Národní divadlo vypravilo *Nepřítele lidu* až r. 1891, *Noru* 1889, *Rosmersholm* dokonce 1899.
- <sup>47</sup> Syřínek přešel na hereckou dráhu z gymnasijských studií. R. 1864 ne ještě dvacetiletý byl angažován Kramuclem, po roce hrál milovnícké role u E. Zöllnerové; u Švandy nejprve postavy z her salónních, později se vypracoval na složitější charakter.
- <sup>48</sup> O představení s pohostinskou hrou Slukovovou se místní tisk vyjadřoval jako o nejpůsobivějším za posledních pět let.
- <sup>49</sup> Pod titulem *Mořská paní*. Ellidu hrála M. Malá-Procházková, Wangla Josef Kysela.
- <sup>50</sup> *Moravská orlice*, 1890, č. 4.
- <sup>51</sup> Jos. Kysela oslavil v témže roce čtyřicet let své umělecké činnosti. Začal hrát v sedmnácti letech německy v uherské Šoproni, poté hrál 14 roků v Krakově, Štýrském Hradci, Lvově, Olomouci. V Prozatímním, kde pak působil v opeře i činohře, zpíval z pověření B. Smetany Vaška v *Prodané nevěstě*. Po šesti letech přešel z Prozatímního divadla ke Švandovi.
- <sup>52</sup> Dopis ze Smíchova, 4. V. 1888. Sbírký divadelního oddělení Národního muzea, sign. Č 1254/43.
- <sup>53</sup> Že ani v tísni se nesnížil k lacině přitažlivému programu, svědčí např. tento úplný cyklus z Kutné Hory 1890: *Prodaná nevěsta*, *Cikánský baron*, *Naši furianti*, *Faust a Markétka*, *Mikado*, *Dva sirotci*, *Žebravý student*, *Hubička*, *Závět*, *Veselá vojna*, *Svatba reservistova*, *Krásná Helena*, *Giroflé-Girofla*, *Troubadour*, *V studni*, *Sirotčí peníze*, *Carivů kurýr*, *Alessandro Stradella*, *Netopýr*, *Gazdina roba*, *Don César*, *Ona něco ví*, *Traviata*, *Zmařená svatba*, *Sirotek Lowoodský*, *Fra Diavolo*, *Selma sedlák*, *Noc v Benátkách*, *Čarostřelec*, *Bandité*, *Baron Götz*, *Marta*.
- <sup>54</sup> *Česká Thalia*, roč. I., č. 1.

- <sup>55</sup> Dalibora zpíval Jelínek (který si ostatně počínal příliš rytířsky i v rolích vesnických chlapců), Miladu Poláčková-Chlostiková, Beneše Polák.
- <sup>56</sup> *Česká Tbalia*, roč. I., č. 23.
- <sup>57</sup> V roce 1888 začínala kritika přísnější tažení proti této arénní nížině a posvětila si na skutečnost, jak neúměrně velkou část repertoáru zabíraly téměř monopolní Kühnlovy překlady z francouzštiny, *Byla to saisona pění Kůhnlouva* (*Česká Tbalia*, roč. II., č. 11). Protijedem měl být cyklus her Tylových.
- <sup>58</sup> *Česká Tbalia*, roč. II., č. 23 (Už za Pokorného v Brně 1885–1886 zpívala Dvořáková partie altové.)
- <sup>59</sup> Text od J. Brožovského.
- <sup>60</sup> Patřila k nim i veselohra *První květy* od K. Zelenského, který nyní hrál u Pištěka: jeho přílišné rozumářství, uporné lpení na detailech a nepřirozené vypínání hlasu ve vyšších polohách ho odlišovaly od hečreckého normálu, stejně jako jeho poněkud strojená literární činnost.
- <sup>61</sup> Za 10 let, 15. XI. 1893, tu bude první české provedení Gorkého dramatu *Na dně*.
- <sup>62</sup> *Besední listy*, roč. I., č. 12.
- <sup>63</sup> Podle almanachu z Chrudimi z března a dubna 1894 shromáždil Pištěk následující soubor: Ed. Aschenbrenner, Eugen Engelbert, Marcel Fedyczowski, Otto Hašek, B. Halla, Ant. Jiříkovský, Jan Kneisl, Karel Koníř, Ant. Lokay, Václav Mrázek, B. Pták, Ferd. Seidl, F. Šípek, Tomáš Šálek, Frant. Tichý, K. Želenský, Bož. Blahová, Albina Engelberťová-Haizlerová, Emilie Hallová, Sláva Hubertová, Vil. Jiříkovská, Anna Junková, Anna Kratochvílová, Anna Kordová, Johanna Kordová, Růžena Lokayová, Marie Pištěková (sestra ředitelova), Zdeňka Pištěková, Marie Ptáková, Marie Rainová, Marie Slánská, Anna Vasková, Marie Wollnerová, Ludmila Zelenská.
- <sup>64</sup> Jeho starší bratr Karel Burian zpíval krátkou dobu v Brně v sezóně 1891–1892.
- <sup>65</sup> Nově angažována od německého divadla v Brně.
- <sup>66</sup> *Besední listy*, roč. III., č. 12.
- <sup>67</sup> Pseudonym Františka Jaroslava Rypáčka.
- <sup>68</sup> *Moravská orlice*, 13. II. 1894.
- <sup>69</sup> *Lidové noviny*, 13. II. 1894.
- <sup>70</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 11.
- <sup>71</sup> *Z mých ředitelských vzpomínek*, str. 146.
- <sup>72</sup> Byli to Alois a Věra Pivoňkovi, Vilém Kareš, Václav Beneš, Anna Gärtnerová, L. Pech, Milada Slavíková, Klára Kasparová, Ruž. Kolářová.
- <sup>73</sup> Členy posledního Budilova souboru před rozpuštěním byli: Ant. Brejcha, Florian Dosta, Emil Harfner, Rud. Hering, Frant. Kostka, Adolf Kreuzmann, Alois Kunz, Frant. Mach, Otto Mansfeld, Alois Pivoňka (režisér opery), Lad. Pech, Jaroslav Pulda (režisér činohry), Karel Studený, J. Šátek. Boh. Tichý, Alois Vacek, Ant. Vaverka, Frant. Vanda, Václav Vodička (režisér opery), Jos. Zintl, Jan Zdrůbecký, Frant. Zvíkovský

(režisér činohry), Louisa Chvapilová, Kateřina Chvapilová, Laura Chlostiková, Hana Jelínková, Marie Kunzová-Poláčková, Josefa Machová, Anna Naglerová, Ema Pechová, Běta Pejrová, Justa Požárková, Zofie Petrusová, Věra Pivoňková, Ant. Puldová, Bož. Rottenbergová, Olga Snopková, Marie Vintrová, Marie Zdrůbecká, Marie Zieglerová, E. Zelenská. Krátce předtím ještě Bož. Bláhová, Marie Černá, Vlasta Hatláková, Jetty Kurzová-Rudolfová, Marie Ševčíková, Kateřina Šiblová, Václav Šámal, Vilém Táborský aj. Kapelníci: Antonín Kott a Emanuel Bastl.

- <sup>74</sup> Bedřich Karen, *Episody*.
- <sup>75</sup> V. Budil, *Z mých ředitelských vzpomínek*, str. 258.
- <sup>76</sup> *Besední listy*, roč. I., č. 13.
- <sup>77</sup> Zimní program Svandova divadla s ředitelem J. Kubíkem byl ovšem v některých obdobích značně literárnější. Tak v sezóně 1899–1900 se hrála Tolstého *Vláda tmy*, ale i poprvé v Čechách Ibsenovy *Příšery* (*Strašidla*), v nichž hlavně Jiříkovský v roli duševně chorého Osvalda Alvinga se *zařadil mezi naše nejlepší síly pro moderní drama*. (*Divadelní listy*, roč. I., č. 10.)
- <sup>78</sup> *Česká Tbalia*, roč. VI., č. 1.
- <sup>79</sup> Po letech (1925, v A. Veselého *Hovorech s berci*) řekl o ní Eugen Wiesner, že ji viděl hrát třeba 60krát jednu roli a pokaždé nově vypracovanou.
- <sup>80</sup> Viz pozůstalost V. Hübnera v divadelním oddělení Národního muzea, sign. Č 1559.
- <sup>81</sup> Rukopisný materiál v divadelním oddělení Národního muzea, sign. Č 1254/57.
- <sup>82</sup> V. Spurný, výrazný charakterový herec, nar. 1858, zanechal studií na reálce a r. 1878 nastoupil ke Kozlanskému, r. 1879 přešel k V. Jelínkovi, kde pobyl 10 let a oženil se s jeho zdatnou dcerou Marií. Když byl ochán nemocen, řídil jeho společnost; řediteloval celkem 5 roků.
- <sup>83</sup> Sbírký divadelního oddělení Národního muzea uchovávají gázovní záznamy Hurtovy s repertoárem let 1893–1904.
- <sup>84</sup> *Světozor*, 19. X. 1894.
- <sup>85</sup> Julius Bochníček (nar. 1871 v Praze) se stal pod jménem Laubner r. 1895 kapelníkem městského divadla v Štětíně, kde si přičítal zásluhu o provedení *Prodané nevěsty* a *V studni*. Tamtéž se osvědčil jako skladatel úspěšné hudební pohádky *Wie kleines Elschen das Christkind suchten ging* a opery *Gumare*, rovněž tam provozované. Později se Bochníček vrátil do vlasti a kapelníčil v Liberci, načež se uplatnil jako tenorista u německého divadla v Praze. Odtud přes Plzeň se dostane k Lacinovi do Brna, k Národnímu divadlu v Praze a ke královské opeře v Peři.
- <sup>86</sup> *Divadelní listy*, roč. I., č. 20.
- <sup>87</sup> Tenka dokončil svou plzeňskou kampaň s tímto členstvem: Z. Biedermannová, Luisa a Katuše Chvapilová, Vilma Hingstová, F. Horníková, Věra Horská, Marie Kudláčková, Fany Lanhausová, H. Jelínková, Josefa Machová, Fany Naglerová, Běta Pejrová, F. Procházková, Antonie

Puldová-Košnerová, Bož. Rottenbergrová, O. Splavcová, Gusta Šcflová, Tonča Špilingová, M. Vintrová, A. Betka, Florian Dostal, Jiří Huml, Josef Hrušovský, K. Král, Ad. Kreuzmann, F. Kudláček, Rud. Lanhaus, Fr. Mach, J. Pulda, Josef Pokorný, K. Splavec, Bohumil Svoboda, Jindř. Šádek, Jos. Šimek, Alois Vacck, A. Vaverka, Fr. Venda, Ant. Vlasák, Frant. a Zdeněk Vlčkové, Jan Zdrůbecký.

<sup>88</sup> *Divadelní listy*, roč. II., č. 8.

<sup>89</sup> Sestava společnosti: J. Auerswald, J. Bochníček, Boh. Čenský, Karel Hašler, Frant. Hlavatý, Ad. Juppa, Vilém Karesč, K. Komarov, Fr. Kostka, Arnošt Kurza, J. Malý, Otto Mansfeld, Karel Melichar, Richard Menšik, Hanuš Novotný, Josef Pátek, L. Pech, A. Pivoňka, A. Vojta, Josef Záhora, Fr. Zvikovský, F. Bursová, Marie Čenská, Emma Jeřábková, Marie Křečková, Karla Kuldová, Anna a Karla Lauterbachová, Zofie Marešová, Anna Novotná, Stefa Ortová, Joza Pátková, E. Pechová, V. Pivoňková, Olga Purkrábková, Marie Skálová, Marie Stará, L. Svobodová-Hanusová, Soňa Šálková, Marie Šťastná, Marie Tomková, 18 členů sboru a 24 členů orchestru.

<sup>90</sup> *Divadelní listy*, roč. III., č. 7.

<sup>91</sup> Ještě hůř bude v období 1909–1910, kdy jistý repertoárový klad bude představovat jen premiéra rozvláčné lyrické opery Stanislava Sudy *Lešetinský kovář*.

<sup>92</sup> Lucyan Rydel zajel i do Plzně na současné provedení své dramatické básně *Začarované kolo*.

<sup>93</sup> *Divadlo*, roč. II., č. 9.

<sup>94</sup> *Divadelní list Zemského divadla v Brně*, roč. IX., str. 78.

<sup>95</sup> S výjimkou časopisu *Smetana*, roč. VI., č. 9–10.

<sup>96</sup> Před ním po Hurtovi a Dobrovolném vedla společnost libeňského divadla Sáša Kokošková: v jejím souboru působili Ant. a Růžena Muškovi, manželé Zclenkovi, Hurtové Jan, Marie a syn Jaroslav, Frant. Lier, K. F. Štětka, J. Altmann, kapelník E. Starý. Kokošková zajišťovala se svou společností i na venkov a hrála i na takové menší štaci, jakou byla Příbram Sofoklova *Antigoni*, na kterou si netroufala žádná společnost.

<sup>97</sup> Haasen se svým lahodným hlasem a umírněným rejstříkem gest se ucházel o přijetí do Národního divadla, ale získal angažmá jen do lublaňského Národního divadla (r. 1907).

<sup>98</sup> Viz *Paměti Marie Svobodové*, str. 53.

<sup>99</sup> Viz krakovská *Nowa Reforma* z 24. X. 1905.

<sup>100</sup> V r. 1908 se Jan Blažek od Frýdy odpojil a zřídil společnost vlastní, podle svědectví Josefa Burdy jednu z nejhodnotnějších. Vzal s sebou svou příští choť M. Štursovou, K. Jičínskému, V. Javůrka. Časem u něho působili např. Vojta Matys, Fr. Roland, Fr. Kovářík, J. Vošalík, A. Rýdl, K. Urbánek, J. Šváb, F. Gertner, K. Kalista, V. Poláček, V. Menger, J. Jeníček, D. Žclenský, B. Lachman, J. Fišer, J. Strouhal, A. Tihelka, G. Čech (později div. ředitel) aj. U Blažka byl Burda průkopníkem moderních režisérských snah. Např. v Táboře při inscenaci *Mariovy*

*Dolgy* poprvé na venkově místo dosud běžných dekorací použil černého kruhového horizontu. Jím a používáním reflektorů na lidské tváře místo dosud obvyklého osvětlování kulis dosahoval silného niterčného účínu a soustředění.

<sup>101</sup> Rovněž po skončení brněnské sezóny se Frýda obracel na moravský i český venkov.

<sup>102</sup> *Divadlo*, roč. IV., č. 2.

<sup>103</sup> *Divadlo*, roč. IV., č. 2.

<sup>104</sup> *Aby se nezapomnělo*, str. 96.

<sup>105</sup> *Moravská orlice*, 30. III. 1906, šifra –a (Josef Dýma).

<sup>106</sup> Vynikající umělec Alois Vojta (Jurný) přestoupil ke smíchovskému Švandovu divadlu r. 1903 a nedlouho nato (17. 10. 1906) si vzal život. Narodil se v Křčnově u Brna 1863, jeho zaměstnavateli byli Pázdral, E. Zöllnerová, Trnka, Kaňkovský, Choděra, Příbramský, Pištěk, Lacina, Švanda aj. Sledovatel jeho hereckého růstu Karel Žclenský v knize *Komedie braně i prožitě* oceňuje Vojtovu tvorbu postav mohutných, tvrdých, kreslených širokými hlubokými rysy přes všechnu detailní propracovanost, kterou do těch rozloh uměl vpravit. *Kus starého Kolára i Bittera bylo v jeho umění, ač ani toho, ani onoho nikdy neviděl brát.*

Otcův odkaz vážného tvořivého umělce přijal jeho syn Jaroslav Vojta. Šel v jeho stopách pokorně a cílevědomě od roku 1906, kdy začínal u společnosti Sýberta-Mělnického. Už v roce 1913, kdy odcházel z Brna od Laciny do Plzně, byl označován za jednoho z nejnadanějších v mladém generaci.

<sup>107</sup> *Divadlo*, roč. V., č. 2. – Fejfarova umělecká cesta do Brna vedla přes společnost Příbramského, Housovu, Trnkovu, Budilovu.

<sup>108</sup> V Památku národního písemnictví v rukopisné pozůstalosti Jaromíra Boreckého je zajímavý dopis Boleslava Schnabla z 9. VI. 1906 (č. př. 1/57), v němž se uvádí, že na premiéru do Prahy se chystal vypravit celý kruh moskevských umělců – *být svědkem dojmu pokrokových snah p. Rebičkova na české obecnost*.

<sup>109</sup> *Divadelní listy*, roč. I., č. 7.

<sup>110</sup> Chalupecký, šlechtný a skromný herec četných společností zemřel r. 1890 v stáří 46 let.

<sup>111</sup> Třebovský byl znám již od společnosti K. Kaňkovského, kde působil s K. Nollelem.

<sup>112</sup> Roč. IV., č. 24.

<sup>113</sup> Roč. IV., č. 15.

<sup>114</sup> Někdy psán Siebert nebo Ziebert.

<sup>115</sup> *Divadlo*, roč. IV., č. 8.

<sup>116</sup> Kolem rozhraní století to byli Jan Drobny, Josef Gregor, Karel Hostaš, Vladimír Housa (s praxí od slovinského Národního divadla v Lublani), J. Chládek, Marie Chodovská, Alois (Louis) Janovský (jemuž r. 1904 dělal režiséra Jaroslav Pulda a inspicienta Karel Noll), L. Jará, František Kostecký, Antonín Kučera, František Lešanský (šéf mladého Františka Smolíka 1911), Marie Malá-Procházková (s režisérem Karlem Fořtem;



r. 1910 zaměstnávala např. Jaroslavu Vojtu a Stanislava Langra), Adolf Marek jun., Karel Moor, Robert Morávek (první ředitel Frant. Kreuzmanna, Anny Iblové a Antonie Nedošínské), V. Gustav Mühl, Karel Postl, Rudolf Rosenkranz – a řada dalších.

<sup>117</sup> Zemřela téměř devadesátiletá r. 1911.

<sup>118</sup> Rudolf Deyl v knize Antonína Veselého, *Hovory s herci*.

<sup>119</sup> Rukopisný materiál divadelního oddělení Národního muzea, sign. Č 1254/21. Dopis možno časově umístit asi do roku 1904.

#### Výhled k Východočeské společnosti

<sup>1</sup> *Aby se nezapomnělo*, Praha, Orbis, 1958, str. 65.

<sup>2</sup> *Moravská orlice*, 18. V. 1906.

<sup>3</sup> *Divadlo*, roč. V., č. 1.

<sup>4</sup> *Scena*, roč. II., č. 1.

<sup>5</sup> Státní zájezdové divadlo, původně Vesnické divadlo, světová zvláštnost našeho porevolučního divadelnictví a prototyp ostatním lidově demokratickým státům, bylo založeno 1. října 1945. Dva z jeho iniciátorů, František Smažík a Emanuel Janský vydali roku 1955 průbojnou dokumentární *Knížku o desetiletých zkušenostech a práci Vesnického divadla*. V ní se uvádějí čtyři základní důvody, jež vedly k vytvoření Vesnického divadla, tohoto moderního nástupnického útvaru po někdejších divadelních společnostech: vyrovnávání kulturních rozdílů mezi městem a vesnicí; péče o kulturní a politické povznesení zemědělského lidu; urychlení socializace vesnice; trvalá pomoc vesnickým ochotnickým souborům.

*Arbes, Jakub: Z galerie českého herectva*. (Sebraných spisů sv. XXX). Praha, J. Otto.

*Bittner, Jiří: Z mých pamětí*. Praha, 1894.

*Blabník, V. Kr.: Tylův Had z ráje*. Praha, 1926.

*Bor, Jan Jaroslav: Eduard Vojan*. Praha, 1907.

*Branald, Adolf: Škřínka s lididly*. Praha, 1960.

*Eudil, Vendelín: Z mých reditelských vzpomínek*. Praha, 1920.

*Burda, Josef: Aby se nezapomnělo*. Svědectví o padesátileté práci v českém divadelnictví. Praha, 1958.

*Burian, Karel: Z mých pamětí*. Praha, 1913.

*Businský, Vladimír: Dva velcí kolem Tyla*. Praha, 1955.

*Businský, Vladimír: Tylův drub nejvěrnější*. Praha, 1959.

*Deyl, Rudolf: Jak jsem je znal*. Herecké vzpomínky. Praha, 1937.

*Deyl, Rudolf: Milován a nenáviděn*. Herecká legenda. Praha, 1941.

*Deyl, Rudolf: Opona spadla*. Vzpomínky a paměti. Praha, 1946.

*Deyl, Rudolf: Vojan zblízka*. Praha, 1954.

*Dostal, Adolf Bohumil: Čtyřicet let divadla na Smíchově*. Praha, bez data.

*Dvořáková-Danzerová, Ludmila: Ze života divadelního*. Praha, 1917.

*Faltys, Karel: O jiných a o sobě*. Praha, 1934.

*Hlavatý, František: Herecké vzpomínky*. Praha, 1930.

*Hýšek, Miloslav: J. K. Tyl*. Praha, 1926.

*Charvát, Alois: Ze staré Praby*. Divadelní vzpomínky. Praha, 1926.

*Choděra, Václav: Vzpomínky divadelního ředitele*. Slavkov, 1931.

*Javorin, Alfred: Pražské arény*. Praha, 1958.

*Karen, Bedřich: Episody*. Praha, 1946.

*Knap, Josef: Zöllnerové*. Dějiny divadelního rodu. Praha, 1958.

*Kronbauer, R. J.: Záhadné příběhy a vzpomínky*. Praha, 1904.

*Kvapil, Jaroslav: O čem vim*. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života. Praha, 1932.

*Ladecký, Jan: Příspěvky k dějinám českého divadla*. Praha, 1895.

*Lidové divadlo Uranie... 1903-1928*. Praha, 1928.

*Mošna, Jindřich: Jak jsem se měl na světě*. Dle vypravování mistra pro tisk napsal Karel Želenský. Praha, bez data.

*Neruda, Jan: České divadlo*. (Spisy Jana Nerudů.) Praha, 1951.

*Páleníček, Ludvík: Jindřich Mošna*. Praha, 1954.

*Pamětník Ludvíkovy divadelní společnosti*. Chicago, 1903.

- Pešková, Eliška: *Zápisky české herečky*. Praha, bez data.  
 Pulda, Jaroslav: *Komedianti včerejška*. Trnava, 1924.  
 Rais, K. V.: *Ze vzpomínek*. Kniha II. Praha, 1927.  
*Sborník Městského historického musea v Plzni*, roč. VI. Plzeň, 1927.  
 Stankovský, J. J.: *Kronika divadla v Čechách*. Bez místa, bez data.  
 Svobodová, Marie: *Paměti*. Zpracoval Miroslav Kalný. Praha, 1953.  
 Šípek, František: *Šarapatky*. Praha, 1901.  
 Šlechta, J. E.: *Ve službách Tbalie*. Praha, bez data.  
 Šmaba, Josef: *Americké táčky*. Praha, 1894.  
 Stein-Táborský, Vojsa: *Dějiny venkovských divadelních společností*. Praha, 1930.  
 Stein-Táborský, Vojsa: *Půl století českého divadla*. Praha, 1904.  
 Tauš, Karel: *Jaroslav Auerwald*. Brno, 1931.  
 Tauš, Karel: *K padesátiletému jubileu českého divadla v Brně*. 2. vyd. Brno, 1934.  
 Turnovský, J. L.: *O životě a působení J. K. Tyla*. Praha, 1881.  
 Turnovský, J. L.: *Paměti starého vlastence*. Praha, bez data.  
 Turnovský, J. L.: *Z potulného života hereckého*. Praha, 1882.  
 Veselý, Antonín: *Hovory s herci*. Praha, 1926.  
 Vodák, Jindřich: *Tři herecké podobizny*. Praha, 1953.  
 Vojsa, Jaroslav: *Cesta k Národnímu divadlu*. Praha, 1958.  
 Volfová, Adéla: *Svému rodišti*. Praha, 1913.  
 Vydra, Václav: *Má pouť životem a uměním*. 2. vyd. Praha, 1954.  
 Vydra, Václav: *Z hercovy pera*. Praha, 1955.  
 Zelenka, Jan: *Vzpomínám ...* Praha, 1929.  
 Zelenský, Karel: *Komedie hrané a prožitě*. Praha, 1926.

#### Divadelní časopisy

(Pořadí nejdůležitějších pro sledování hereckých společností)

- 1867–1870 *Česká Tbalia*, redaktor Josef Mikuláš Boleslavský  
 1872 *Besedník*, redaktor Josef Mikuláš Boleslavský  
 1880–1884 *Divadelní listy*, redaktor Fr. L. Hovorka  
 1887–1892 *Česká Tbalia*, redaktor Jan Ladecký  
 1893–1895 *Besední listy*, redaktor J. E. Šlechta  
 1894–1896 *J. K. Tyl* (II. roč. s názvem jen *Tyl*), redaktor J. Bucek  
 1899–1904 *Divadelní listy*, redaktor Otto FASTER  
 1903–1914 *Divadlo*, redaktor Bohuslav Kavka  
 1913–1914 *Scena*, za redakční kruh odpovídal K. Mrázek

- Adámek Bohumil 186  
 Albert Eduard 216  
 Aleš Mikoláš 136  
 Alexandrov 131, 132, 137  
 Altmann Jaroslav 160, 171, 228  
 Anger Mořic 71, 72, 74, 83, 132  
 d'Annunzio Gabriele 117  
 Anton Václav 65  
 Arbes Jakub 9, 59, 99, 109, 208, 212  
 Aschenbrenner Eduard 154, 156, 186, 226  
 Astr František 223  
 Astra-Koutková M. 223  
 Auerwald Jaroslav 44, 176, 177, 182, 195, 228  
 Augier Emile 82  
 Baloun Václav 189  
 Bažuckí Michal 79, 82, 94, 98, 130, 168, 224  
 Balvanský R. 212  
 Barák Josef 70, 117  
 Bářková Josefa 195  
 Bartoníková Františka 59  
 Bartoš Felix 120, 223  
 Bartoš Jan 222  
 Bartovská Anna 169  
 Bartovský František 88  
 Bartovský Václav 124, 144, 169  
 Bastl Emanuel 174, 227  
 Bataille Henri 189  
 Bauer František 194  
 Bauerová Marie 194  
 Beaumarchais P. A. Caron 58, 78, 205  
 Bečvářová Marie 86, 161, 162, 174, 227, 228  
 Bekovská Emilie 32, 33, 216  
 Belot Adolphe 94  
 Bělská Marie viz Čížková Marie  
 Bělský A. 119  
 Bendl Karel 38, 91, 132, 205  
 Bendix Roderich 212  
 Beneš Václav 159, 226  
 Beneš Vladimír 169  
 Beníšek Hilarion 144, 169  
 Beniško Karel 186  
 Benišková Otylie 46, 57, 179–181, 187, 189, 198  
 Berka 158  
 Betka Antonín 44, 57, 115, 127, 195, 216, 223, 228  
 Betková Emilie viz Bekovská Emilie  
 Betková Kateřina 127  
 Bezruč Petr 116  
 Biedermann Josef 31, 56, 84, 144, 172  
 Biedermannová Antonie 55, 56  
 Biedermannová Zdeňka 96, 143, 173, 174, 199, 227  
 Birch-Pfeifferová Charlotte 27, 52, 60, 211  
 Bisson Alexandre Charles Auguste 82  
 Bittermannová Julie 33, 60, 67, 121, 122, 124, 169, 187, 194  
 Bittner Jiří 40, 42, 55, 63, 229  
 Björnson Björnstjerne 53, 73, 128, 131, 159, 175, 205  
 Bláhová Božena 158, 226, 227

- Blažčejová Blažena 122, 172, 184, 187  
 Blažek 88  
 Blažek Jan 122, 184, 187, 228  
 Boborykin Petr Dmitrijevič 70, 220  
 Bohdanecká 24  
 Bohdanecký Josef 24  
 Böhlm Jindřich 151  
 Bohuslav Bedřich 165  
 Bohuslav František 166, 187  
 Bochníček Julius 173, 174, 177, 178, 227, 228  
 Boieldieu François Adrien 139, 157, 161  
 Boleslavský J. M. viz Mikuláš-Boleslavský Josef  
 Boleška Otakar 224  
 Bollard Jindřich 112  
 Bollardová Antonie viz Licrová Antonie  
 Bollardová Františka 67, 121, 126  
 Bonaventurová M. viz Hodrová-Bonaventurová M.  
 Bor Jan 88, 108, 203, 221  
 Borecký Jaromír 229  
 Börnstein Heinrich 211  
 Boschettiiová Tereza 76, 78  
 Boubelová Vlasta 178  
 Bozděch Emanuel 70, 72, 89, 109, 132, 147, 221  
 Brabec A. 35  
 Bradáč Otakar 187  
 Brachvogel Albert Emil 144  
 Branald Richard 180, 187, 189, 196, 204  
 Branická Berta 124  
 Braun Václav 30, 33, 34, 39, 42, 56, 57, 60, 176, 195, 212, 217, 223, 225  
 Brázda Adolf 58, 61, 86, 115, 194, 219  
 Brejcha Antonín 226  
 Brettová B. 120  
 Brouček 67  
 Brož Karel 96, 167, 170, 171  
 Brožová Kateřina 167, 170, 171  
 Brožovský J. 226  
 Brüller F. 215  
 Brzek Josef 198, 199  
 Brzková Tereza 46, 57, 198, 199  
 Břecková Anna 176  
 Bubák Josef August 13  
 Bubáková Marie viz Čížková Marie  
 Bucek J. L. 60  
 Budil Vendelín 36, 39, 41–45, 47, 49, 63, 69, 74, 87–89, 93, 96, 98, 103, 106, 107, 109, 111, 116, 122, 125, 130, 145, 146, 148, 150, 152, 157–164, 166, 172, 173, 178, 195, 196, 199, 205, 206, 208, 217, 219, 222, 224, 226, 227, 229  
 Budilová Anička 160  
 Budilová Cenzi 129, 146–148, 158  
 Bülow Hans 220  
 Burda Jindřich 115, 195  
 Burda Josef 184, 188, 190, 200, 204, 228  
 Burč J. 119  
 Burešová M. 119  
 Burget Stanislav 57, 124, 166, 194  
 Burgetová Anna 124, 166  
 Burgetová Bety 194  
 Burian Emil 154, 156, 161, 165, 175  
 Burian Karel 167, 168, 226  
 Bursová Františka 158, 160, 166, 176, 177, 228  
 Bursová Marie viz Ptáková Marie  
 Businský Vladimír 218  
 Busnach William Bertrand 81  
 Bydžovská Marie 64, 123  
 Calderón de la Barca Pedro 148  
 Castelli Ignaz Franz 211  
 Cavalotti Felice 153  
 Cincgová Erzsbet viz Zöllnerová Eliška  
 Císař Miroslav 196  
 Coquelin Benoit Constant 222  
 Cosmar Alexander 211  
 Costa Karl 82  
 Coufal K. 144  
 Csiky Gergely 53, 119, 140, 160  
 Čada Jan 166, 171, 187  
 Čajkovskij Petr Iljič 83  
 Čapek Josef H. 114  
 Čech G. 228  
 Čechov Anton Pavlovič 140, 175, 181, 189, 190, 206  
 Čenská Marie 228  
 Čenský Boh. 228  
 Čepela Antonín 189, 193  
 Čermák Josef 92  
 Čermáková Hermína 95  
 Čermáková Josefina 90  
 Čermáková Marie 99  
 Černá Marie 227  
 Černý Václav 127, 158, 169, 224  
 Červíček František 193  
 Červíček Jaroslav 193  
 Červíček Ondřej 193  
 Červíček Otakar 193  
 Červíček Stanislav 193  
 Červíček Václav 193  
 Červíčková Eliška 193  
 Červíčková Františka 193  
 Červíčková Josefa 193  
 Červíčková Josefa ml. 193  
 Červíčková Marie 193  
 Červinka Václav 157  
 Červinková-Riegrová Marie 157  
 Čistohorský Emanuel 195  
 Čížek František Josef 12–15, 17, 18, 20, 23, 34, 36, 39, 53–56, 58, 61, 62, 65, 69, 115, 117, 120, 123, 124, 127, 192, 211–213, 218, 224  
 Čížek Ladislav 54  
 Čížek Václav 54, 64, 123, 124  
 Čížková Marie 12–14, 17, 18, 20, 36, 46, 213, 218  
 Čížková Marie ml. viz Kratochvílová-Čížková Marie  
 Čížková-Mušková Marie 223  
 Čížková Růžena 159  
 Čonský Julius 123  
 Daliba 33  
 Daudet Alphons 94, 135, 168  
 Davidová Berta 169  
 Davis Gustav 197  
 Delibes Léo 138  
 Derwies (Dérviz) Pavel Grigorjevič 90, 222  
 Devitský J. V. viz Procházka Josef V.  
 Devrient Otto 211  
 Deyl Rudolf 123, 126, 224, 230  
 Dlask Antonín Ladislav 211  
 Dobroľuhov Nikolaj Alexandrovič 109  
 Dobrovolný Adolf 124, 152, 172, 189, 224, 228  
 Dobrý Karel 158  
 Dobrzanski Stanislaw 148  
 Doležal Emanuel 58  
 Donát Josef 171  
 Donátová Anna 171  
 Dostal Florian 226, 228  
 Dostal Karel 224  
 Došek Jaroslav 124  
 Doubek Adolf 159  
 Doubravský Alois viz Staněk-Doubravský Alois  
 Drachmann Holger Henrik 174  
 Drobná Anna 112  
 Drobný Jan 112, 229  
 Duchek František 132, 136, 138, 165  
 Dumanoir Philippe François 71  
 Dumas Alexandre 52, 77, 94, 109  
 Dumková (Benoniiová) Hana 71, 159  
 Durdik Josef 82  
 Dušánek 17  
 Dvorská Luisa viz Hofová Luisa  
 Dvořák Antonín 83, 132  
 Dvořák František 119  
 Dvořák J. 90  
 Dvořáková J. 91, 150, 226  
 Dvořáková-Danzerová Ludmila 77, 221  
 Dyk Viktor 189

Dýma Josef 201, 229

Egger Julius 60

Echegaray José 140, 157

Eisenhutová Albína 179

Elserová Bedřiška 127

Elserová Fany 127

Engelbert Eugen 156, 169, 226

Engelbertová Růžena 154

Engelbertová-Haizlerová Albína 76, 154, 184, 226

D'Ennery Adolphe Philippe 82

Erhardt Václav 122, 184

Erhardtová Ema 184

Erhardtová Marie 122

Ernst Oto 191

Ernstová Berta 124

Faltys Břetislav 85

Faltys Jaroslav 85

Faltys Josef 26, 27, 30, 34, 41, 45, 50, 65, 83-86, 115, 195, 211

Faltys Karel 45-48, 80, 85, 194, 217

Faltysová Antonie 26, 46, 84, 85

Faltysová Johana viz Vačkářová-Faltysová Johana

Faltysová Marie 85

Faltysová Viktorie 85

Faster Otto 107, 156

Fatinger 64

Fedyczkowski Marcel 153, 156, 226

Feistmantel Franz 36

Fejfar Rudolf 154, 189, 190, 229

Fellerová 211

Fencel Antonín 145, 190, 191

Ferberová Edna 223

Ferrari Paolo 82

Fiala 67

Fibich Zdeněk 175

Filip Max 129, 159

Finke František 65

Fischer Otokar 219, 223

Fistrová Marie 167, 168

Fišer J. 228

Florentová Lucy 165

Flotow Friedrich 152

Foerster Josef Bohuslav 187

Foerster Karel 92, 222

Focht Emil 85

Forchheimová Anna viz Rajská Nina

Forchheimová Magdalena viz Tylová Magdalena

Fortier 12

Fořt Karel 229

Franchetti A. 175

Frankovská Anna 36, 63, 217

Frankovský Josef 23, 27, 30, 32, 36, 40, 62, 63, 84, 85, 110, 215, 217

Fredro Alexander 15, 157, 212

Frič Celestin 75

Frič Josef Václav 88

Friedl Antoš J. viz Frýda Antoš J.

Friedrich 80

Friezová Fany viz Janovská-Friezová Fany

Frýba Antonín 223

Frýba M. F. 125

Frýbová M. 112

Frýda Antoš J. 39, 84, 86, 106, 109, 111, 115, 124, 125, 138, 141, 145, 166, 172, 176, 183 až 190, 200, 201, 206, 224, 228

Frýdlová M. 96

Frýdová Milada 184

Frýdová Olga 184

Fürstová Karla 129, 158, 224

Gabriel Adolf 147, 167, 169

Gänsbacher 172

Gärtnerová Anna 167, 226

Gautsch von Frankenthurn Paul 185

Geistová M. 112

Gerlická A. 96

Gertner F. 228

Glinka Michail Ivanovič 161

Goethe Johann Wolfgang 41, 66, 68, 70

Gogol Nikolaj Vasiljevič 72, 75, 82, 131, 137

Goedmark Karl 174

Goldoni Carlo 160

Gorkij Maxim 181, 226

Gounod Charles 167

Grabowski Bronislaw 79, 82

Gráfová Zdeňka 166

Grassoni Cesina 139

Grau Jan 112, 192, 223

Grau Vilém (Matěj Šedivý) 23, 192

Gregor Josef 229

Greinerová Charlotta 17, 20

Greipl 144

Gribojedov Aleksandr Sergejevič 75

Grillparzer Franz 82

Groh František 171

Grožová Marie 196

Grossová Marie 165

Grund Arnošt 157, 158, 160

Grundová Milada 160

Günther Theodor viz Žalud Bohdan

Gutzkow Karl 211

Haasen Otto 175, 180, 184, 228

Hadraba František viz Havel František

Hadrboľcová Joza 122

Haering J. 212

Haffner Karl 215

Haizlerová Albína viz Engelbertová-Haizlerová Albína

Hájková Emilie viz Sedláčková Emilie

Hák Antonín 214

Hák Jaroslav 194

Háková Jana 194

Halbe Max 174

Hálek Vítězslav 33, 55, 63, 77, 82, 98

Halévy Ludovic 94

Halla Bedřich 31, 59, 65, 90, 147, 152, 153, 216, 226

Hallová Emilie 90, 226

Halm Friedrich 29, 94

Hánich Vojtěch 7, 42

Hanusová-Svobodová L. 182, 183, 186, 187, 188, 228

Hanuš Jaroslav 104, 105, 222

Hanuš Josef 127, 223

Harfner Emil 226

Hartl Jindřich 88, 148, 149, 151

Harry Kamila 127, 144

Hašek Otto 226

Hašler Karel 177, 228

Hatláková Vlasta 226

Hauptmann Gerhard 161, 182, 184, 189

Hauptová Joza 195

Häuslerová Albína viz Engelbertová-Haizlerová Albína

Havel František 187

Havel Jaroslav 194

Havelková Marie viz Zöllnerová-Havelková Marie

Havelský Josef 127, 224

Havlasa Bohumil 42, 57

Havlíčková Zdeňka 215

Havlíková 95

Heijermans Herman 182

Heislerová Albína viz Engelbertová-Haizlerová Albína

Hell 56

Hell Eduard 19

Hensler Karl Friedrich 211

Herben Jan 109

Hering Rudolf 226

Hercites František 114

Heš Vilém 88, 90

Hešová Julie viz Steinsbergová Julie

Hetš Bohumil 166

Hetšová Marie 166

Hilar Hugo Karel 81, 133

Hilbert Jaroslav 176, 187, 188

Hilbertová Marie 161

Hilmer Karel 9, 18, 211

Hilsen 172

Hingstová Vilma 227

Hlausowitzová (Steinová) Marie 19

Hlava Jan O. 17, 57, 119, 193, 218  
Hlaváček Antonín 96, 143  
Hlavatý František 176, 228  
Hlavová E. 120  
Hlavová Hana 159  
Hodr Jan 184, 197  
Hodrová-Bonaventurová M. 184  
Hof Jaroslav 32, 65, 85, 98, 216  
Hoffmannová Gabriela 19  
Hofova Luisa 65, 71  
Holbein Franz 211  
Holeček Bedřich 190  
Höll Ot. 172  
Holtei Karl 196  
Hora Ferdinand 72  
Horák 12  
Horák Antonín 194  
Horák Antonín Vojtěch 161, 177  
Horáková Marie 194  
Horálková Anna 164  
Horlivá A. 196  
Horlivá Kristina 115  
Horlivý František 115  
Horlivý Josef 160  
Horníková Fany 129, 174, 227  
Horská Věra 227  
z Hory Ladislav viz Dlásk Antonín Ladislav  
Hostaš Karel 229  
Hostinský Otakar 220  
Houdek Aleš (Alois) 59, 92, 93, 95, 123, 143, 148, 152, 169, 216  
Houdková Betty 95, 144, 169  
Housa Vladimír 200, 229  
Housová Sláva 158, 159  
Hovorka Fr. L. 75, 214  
Hradecká 60  
Hrazdira Cyril Metoděj 181–183, 187  
Hraňčítová Kristina viz Horlivá Kristina  
Hron Josef 17  
Hrušovský Josef 228  
Hřimál Bohuslav 74  
Hřimál Vojtěch 143  
Hubertová Sláva 226  
Hübner Václav 12, 49, 85, 103, 111, 116, 122, 125, 139, 141, 145, 167, 170, 171, 211, 227  
Hübnerová Anna 139, 170  
Hübnerová Marie 87, 96, 112, 162, 166–170, 201, 222  
Huml Jiří 60, 173–175, 198, 228  
Hurt František 187  
Hurt Jan 61, 86, 100, 112, 172, 227, 228  
Hurt Jaroslav 172, 194, 228  
Hurt Josef 44, 165, 166  
Hurtová Marie 228  
Husar Karel 166  
Hybl Jan 214  
Hynek J. 72  
Chalupecká Berta 60  
Chalupecký Karel 32, 60, 61, 65, 193, 229  
Charvát Alois 124, 127, 129, 158, 169  
Charvát Jožka 204  
Charvátová Kateřina 124, 158  
Chládek Josef 119, 229  
Chládková Josefa 119  
Chlostík J. 221  
Chlostíková Laura 227  
Chlostíková Marie viz Kunzová Marie  
Chlumská Marie 167, 170  
Chlumský Antonín 167, 170, 196  
Chmela Josef 211  
Chmelenský Josef Krasoslav 166  
Chmelenský Ladislav 43, 87, 111, 115, 122, 125, 145, 153, 159, 163, 166–171, 178, 224  
Choděra Václav 41, 43, 47, 48, 50, 59, 64, 97, 114–121, 166, 199, 206, 213, 217–219, 223, 229  
Choděrová Betty 117, 119  
Choděrová Irma 120  
Chodovská Marie 229  
Chocholoušek Prokop 9  
Chramosta Josef 12–14, 18, 20

Chvapil Karel 88, 133  
Chvapilová Anna 91  
Chvapilová Kateřina 134, 227  
Chvapilová Louisa 227  
Iblová Anna 230  
Ibsen Henrik 53, 73, 74, 79, 80, 132, 133, 136, 137, 140, 142, 150, 184, 189, 206, 220, 227  
Iffland August Wilhelm 211  
Illner Hynek 24  
Illnerová 24  
Incman (Incemann) Rudolf 113, 167–169, 223  
Incmanová Ludmila 113, 167  
Infeld Josef 56, 57, 87, 219, 220  
Jablonský Boleslav 22  
Jabůrek 153  
Jách 33  
Jakobson 82  
Janáček Leoš 118, 154–156, 177, 182, 183, 187, 205  
Janda Eman 113  
Jandová Božena 160  
Jandová Viléma 195  
Janovská-Friczová Fanny 154, 156  
Janovská Marie 123, 124  
Janovský Alois 158, 165, 196, 229  
Janovský Jan 95, 117, 119, 120, 124, 138  
Janský Emanuel 230  
Jará L. 229  
Jarý Bohuslav 195  
Jasanská Filipína 147, 149  
Javorčák Josef 95, 165, 179  
Javůrek Václav 228  
Jedlička 60  
Jelínek František 58  
Jelínek Jan 28, 57, 60, 223  
Jelínek Josef 12, 13, 16, 17, 56, 57  
Jelínek Josef 122, 158  
Jelínek Josef Alexandr 146, 148, 151–153, 165, 175, 226  
Jelínek Vilém K. 28, 32, 33, 57, 58, 114, 115, 176, 196, 216  
Jelínková Anna 57  
Jelínková Arnoštka 60  
Jelínková Hana viz Vojtová Hana  
Jelínková Jety 119, 218  
Jelínková Marie viz Kodetová Marie  
Jelínková Marie viz Spurná Marie  
Jelínková Otylie viz Beníšková Otylie  
Jelínková Terezie viz Brzková Terezie  
Jeníček J. 228  
Jeritza Maria 183  
Jeřábek Bedřich 190, 203, 204  
Jeřábek František Venceslav 68, 71, 72, 76, 77, 82, 94, 129, 147, 149  
Jeřábková Emma 228  
Jeřábková Eva 113  
Jesenská Eliška 115  
Ježek F. 125  
Jičínský Karel 190, 198, 228  
Jičínský Prokop 27  
Jílek František 159, 167, 168  
Jirásek Alois 168, 177, 190  
Jírotka Antonín 158  
Jírová 156  
Jiřikovská Vilemína 127, 144, 154, 226  
Jiřikovský Antonín 127, 142, 144, 150–152, 165, 226, 227  
Jonák Karel 196  
Juillot 200  
Julišová B. 216  
Jung J. 119  
Jungmann Josef 28, 211, 220  
Jungmannová Anna 169  
Junková Anna viz Šípková Anna  
Juppa 57  
Juppa Adolf 160, 170, 228  
Jůza Hanuš 223  
Kabeláčková Marie 183  
Kačer František 113  
Kačerovská Josefína 72, 219  
Kačerovský Václav 113  
Kadefábková Božena 129, 158

Kafka Rudolf 169  
Kafková Zdeňka 169  
Kaiglová Marie 159  
Kainz Josef 188  
Kaiser Friedrich 52, 55, 211  
Kalenská Růžena 196  
Kalista K. 228  
Kalvoda Alois 190  
Kamenická Marie 117, 219  
Kaminská Marie viz Navrátilová Marie  
Kandlerová Hana 122, 190  
Kaňkovská Anna 196  
Kaňkovská Josefa 112  
Kaňkovský Ferdinand 95, 138, 147, 150, 165, 196  
Kaňkovský Karel 112, 171, 223, 229  
Kantor Alexandr 196, 215, 223  
Kantor Antonín 215, 221  
Karel arcivévoda 185  
Karen Bedřich 126, 166, 192, 196, 227  
Kareš Vilém 134, 139, 141, 153, 178, 198, 226, 228  
Karlíková Běla 57, 219  
Kasparová Klára 160, 169, 186, 190, 226  
Kasparová Růžena 188  
Kastner Karel 27, 30, 33, 112, 115, 216  
Kastnerová Julie 112, 124  
Kastnerová Marie viz Klapková Marie  
Kaška-Zbraslavský Jan 15, 17, 211  
Kaška Ladislav 122, 123  
Kašková Marie 122  
Kaucká Julie 166  
Kavka Bohuslav 104, 183, 222  
Keyha František viz Horlivý František  
Kheinz 53  
Kisfaludy Károly 222  
Klapka František 115  
Klapková Marie 115  
Klapp 94  
Klářská Marie 169  
Klásterský 60  
Klečka Václav 124, 223  
Kleist Heinrich 68  
Klicpera Václav Kliment 32, 56, 85, 211, 214  
Klička Josef 74, 134  
Klíma Karel 192  
Klířová Olga viz Škaloudová Olga  
Kludský 120  
Kneisl František 166, 223  
Kneisl Jan 226  
Knischek 9, 58  
Knittlová 91  
Knížková Terezie 31, 58, 194, 195, 218  
Kodet 87  
Kodetová Marie 31, 196, 223  
Köhler Karel 28  
Köhlerová Marie viz Ryšavá Marie  
Kohout Eduard 198, 199  
Kohout Jan 160  
Kochansky 33, 220  
Kochmann 149  
Kokoška 88  
Kokoška Tomáš 128  
Kokošková Saša 106, 128, 228  
Kolár František 221  
Kolár Josef Jiří 22, 32, 59, 70, 71, 94, 113, 131, 132, 146, 149, 214, 229  
Kolárová Růžena 226  
Kolíner 223  
Kolmanová Antonie 196  
Komarov Karel 178, 179, 182, 186–188, 190, 198, 228  
Konětopská Anna 122  
Konětopský Josef 122  
Koníř Karel 226  
Kopecká Alberta 167  
Korábová Zdeňka 158  
Körbrová Marie viz Kunzová Marie  
Kordová Anna 226  
Kordová Johanna 226  
z Korfu Albertina viz Prokopová Vojtěška

Kormanová Marie 119  
Körner Theodor 211  
Korzeniowski Apollo 215  
Kosina Hynek 63, 219  
Kosinová Františka 195  
Kostecká Marie viz Hetšová Marie  
Kostecký František 229  
Kostka František 226, 228  
Košner Jan 47, 71, 86, 114, 124, 128, 170  
Košnerová Antonie 87  
Košnerová Antonie ml. viz Puldová-Košnerová Antonie  
Kott Antonín 132, 164, 174, 227  
Kotzebue August Friedrich Ferdinand 211  
Kovář Bohumil 123  
Kovář Jindřich 113  
Kovařík Emanuel 194, 196  
Kovařík František 196, 228  
Kovaříková Marie 194  
Kovařovic Karel 132, 143, 146, 148  
Kozlanská Betty 112, 113, 115  
Kozlanská Marie 60, 115, 196  
Kozlanský Jan F. 27, 35, 60, 61, 98, 124, 219  
Kozlanský Václav 112, 115  
Krajník Miroslav 94  
Krákorová Gabriela 124  
Král Karel 174, 175, 228  
Králová Cenzi viz Budilová Cenzi  
Krämer Jiljí 12, 13, 28, 32, 57, 98, 111, 225  
Krämerová Anna 28  
Krämerová Anna ml. viz Jelínková Anna  
Kramuele Josef Emil 14, 20, 31, 36, 38, 39, 44, 61–66, 68, 87, 92, 93, 98, 112, 117, 120, 121, 123, 126, 145, 148, 212, 219, 273, 225  
Kramuelová Emilie viz Suková-Kramuelová Emilie  
Krása 30  
Krásnohorská Eliška 72, 162  
Kratochvíl Tomáš 54, 95, 107, 115, 117, 120, 121, 123–125, 144, 171, 195, 217, 219, 224  
Kratochvílová Anna 226  
Kratochvílová Marie 15, 54, 87, 123, 124, 199, 218  
Krausová Františka 30, 60, 65, 216, 219  
Krečman Josef 72  
Krečmarová M. 190  
Kreibichová 27, 33  
Krejča Josef V. 164  
Krenn 160  
Kreutzer Konradin 167  
Kreuzmann Adolf 77, 132, 134, 138, 141, 162, 174, 226, 228  
Kreuzmann František 196, 230  
Krieger 215  
Krieschová 88  
Kroupa Emanuel 132, 146, 148  
Krš Karel 27, 30, 32, 71, 87, 88, 217  
Krumlovský František 16, 17, 20, 34, 40, 55, 56, 63, 110, 212, 213  
Krupp 222  
Krušina ze Švamberka Otto 129, 169  
Krvlov Viktor Alexandrovič 130, 138  
Křečková Hermína 160  
Křečková Marie 228  
Křepelová (provd. Winklerová) Matylda 63, 67, 71, 76, 78, 80–82, 88, 123  
Kříkavová Božena 113, 115  
Kříž Augustin 32  
Kříž Jan 223  
Kříž O. 28, 35, 217  
Křížová 217  
Křížová M. 166  
Kubešová Hana viz Kvapilová Hana  
Kubičková Anna viz Frankovská Anna  
Kubík Jan 65, 106, 123, 132, 141, 164, 224, 227  
Kubín Josef 42

Kučera Antonín 229  
 Kučera Otakar 134  
 Kudláček František 58, 95, 173, 228  
 Kudláčková Marie 227  
 Kühnl Jan 226  
 Kuchařová Vlasta 120  
 Kukla Karel 109  
 Kuldová Karla 228  
 Kullas Josef 9, 14, 16, 17, 20, 28, 31, 32, 37, 53, 54, 57, 74, 83, 85, 112, 120, 212-214, 216  
 Kullasová Marie Matylda 215  
 Kunc Jan 183  
 Kuncová Božena 71  
 Kuno Heinrich 211  
 Kunz Alois 221, 226  
 Kunzová Marie 76, 90, 132, 138, 146, 149, 150, 156, 162, 221, 226, 227  
 Kurza Arnošt 228  
 Kurzová Jetty 162, 174, 175, 177, 178, 227  
 Kvapil Jaroslav 161, 182  
 Kvapilová Hana 69, 131-138, 201  
 Kynastová (Kühnastová) Hermína viz Čermáková Hermína  
 Kysela Josef 132, 134, 141, 165, 225  
 Lacina František 43, 87, 117, 122, 125, 145, 161, 176-181, 190, 202, 203, 229  
 Lacinová Františka 59, 117, 177  
 Ladecký Jan 75, 99, 107, 109, 158  
 Lachman Bohdan 173, 175, 228  
 Lambert 196  
 Landa 32  
 Landová Anna viz Krámerová Anna  
 Lang Karel 59  
 Langer Stanislav 196, 230  
 Lanhaus Rudolf 228  
 Lanhausová Fany 227  
 Lapol Jan 57  
 Lapol Karel 195  
 Laube H. 94  
 Laubner Julius viz Bochníček Julius  
 Lauterbachová Anna 177, 228  
 Lauterbachová Karla 228  
 Lebeda Antonín 179  
 Lecocq Alexandre Charles 83, 99, 148  
 Ledererová Terezie viz Seifertová Terezie  
 Leffler Hermann 19  
 Leszczyński Stanisław 159  
 Lesčinská Běla 114, 115  
 Lesčinská Berťa 143, 152, 153  
 Lesčinský František 58, 113-115  
 Lesenská Anna 196  
 Lešanský František 229  
 Letnická 63  
 Lev Josef 113  
 Lhotová Anna 127  
 Liberté Kamila viz Staňková-Liberté Kamila  
 Libická Arnoštka 28-30, 32, 50, 83-85, 194, 223  
 Liebscher Adolf 224  
 Liegert František 33  
 Lier František 171, 228  
 Lier Karel 67, 88, 89, 108, 126, 146-148, 152, 165, 169, 171, 219  
 Lierová Antonie 88, 89, 126, 147, 148, 219  
 Lindau 160  
 Lipinská 60  
 Lipšová Helena 20  
 Lipšová Marie 20, 30, 216  
 Liszt Franz 188  
 Litněnský Josef Jaromír 214  
 Lokaj 60  
 Lokaj Antonín 226  
 Lokayová Růžena 206  
 Lope de Vega Carpio Felix 130, 142  
 Lortzing Gustav Albert 167, 187  
 Lössl Karel 24  
 Lothar Rudolf 111, 177  
 Ludikarová 88  
 Ludvík Alois 60, 66, 166  
 Ludvík Bohumil 113

Ludvík Frank 114  
 Ludvík František 35, 43, 50, 60, 107, 111-116, 120, 153, 170, 207, 217  
 Ludvíková Bohumila 59, 112, 113, 115  
 Ludvíková Josefina 35, 60, 112, 217  
 Ludvíková Marie 60  
 Ludwig Otto, 111  
 Lukáš J. 223  
 Lukavský Josef 166, 202  
 Lukes Jan Ludvík 38, 220  
 Lutz Josef 55  
 Lvová Ludmila viz Inemanová Ludmila  
 Macourck Josef 54, 217  
 Madách Imre 181  
 Maeterlinck Maurice 109, 111, 172, 182, 184, 190, 204  
 Mach František 219  
 Mach František (?) 226, 228  
 Mach Václav 112, 113, 126, 158  
 Mácha Karel Hynck 22  
 Macháček Simeon Karel 214  
 Machar Josef Svatopluk 110  
 Machová Josefa 113, 126, 158, 226, 228  
 Malá-Procházková Maruška 130, 138, 158, 169, 225, 229  
 Mallarmé Stephan 111  
 Malý Jan Václav 66  
 Malý Josef 129, 132, 134, 139 až 141, 145, 158, 166, 169, 228  
 Mansfeld Otto 226, 228  
 Marek Adolf 230  
 Marek Antonín 144  
 Marek Josef 223  
 Marcš 88  
 Marešová Žofie 228  
 Maria Jaroslav 228  
 Marschner Heinrich 12  
 Mascagni Pietro 144, 168  
 Masopust 90  
 Mašek 12  
 Mašek František 124, 171, 172  
 Mašek Jan 124  
 Mašková Josefa 171  
 Matoušková Marie 124, 171, 223  
 Matys Vojta 228  
 Maupassant Guy 194  
 Maxantová Anuše 134, 138, 139, 141  
 Mayer Johann 19  
 Mayerová Theresia 19  
 Mayerhofer 9  
 Maýr Jan N. 99  
 Mecceri 214  
 Meilhac Henri 94  
 Melichar Karel 228  
 Melichárek Cenek 76, 132, 134, 141, 165  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix Jacob Ludwig 138  
 Menger Václav 228  
 Mensík Richard 228  
 Mercier 211  
 Merhaut Alois 28, 31, 34, 36, 39, 66, 87, 198, 223  
 Merhaut Josef 49, 99, 131-134, 155, 159, 176  
 Merhaut Vladimír 34, 187, 189, 198, 199  
 Merhautová Karla 31  
 Merhautová Marie 196, 215  
 Merhautová Pavla 199  
 Meyerbeer Giacomo 141, 178  
 Micková Karla 194  
 Michálek Karel 59  
 Mikovec Ferdinand Břetislav 22, 70  
 Mikuláš-Boleslavský Josef 39, 217, 224  
 Mirbeau Octave 111  
 Mjasnickij J. J. 151  
 Mladá Tereza 195  
 Mladý Leopold 195  
 Molendová Ella 194  
 Molière Jean Baptiste 65, 72, 82, 140, 153  
 Molinari Karel 159

Moniuszko Stanislaw 132  
 Montrose 78  
 Moor Karel 230  
 Moravec Emil 59  
 Morávek Robert 166, 230  
 Moreto y Cabana Agosteno 72, 94,  
 119, 132, 152, 153  
 Moser Gustav 82, 94  
 Mošna Jindřich 27, 29, 30, 32, 33,  
 37, 40, 49, 89, 110, 127, 215  
 Mozart Wolfgang Amadeus 138,  
 168  
 Možný A. 223  
 Mrázek Václav 226  
 Mršík Vilém 75, 79, 82, 99, 110,  
 134, 136, 137, 176  
 Mühl V. Gustav 230  
 Mucha Alfons 43, 118  
 Müller Viktor 195  
 Müllerová Antonie 95  
 Mušek Antonín 20, 24, 39, 56, 57,  
 65  
 Mušek Antonín ml. 57, 112, 228  
 Mušek Hynek 21, 26, 30, 34, 84,  
 86, 194  
 Mušek Josef 86, 194, 195, 221  
 Mušková Anna 66  
 Mušková Antonie viz Faltysová An-  
 tonie  
 Mušková Jana 223  
 Mušková Leokadie 86  
 Mušková Mimi 86  
 Mušková Otylie 86  
 Mušková Růžena 112, 117, 228  
 Mušková Vilemína 86  
 Mužik August Eugen 81  
 Nádhera Oldřich 120, 184  
 Nádherová Emilie 120  
 Naglerová Anna 227  
 Naglerová Fany 227  
 Náglová Františka 194  
 Nápravník Eduard 189  
 Náprstek (Fingerhut) Ferdinand 97,  
 213  
 Nasková Růžena 224  
 Navara T. 119  
 Navrátilová Marie 64, 71  
 Nebeský Pavel 49, 137, 141, 143,  
 160, 165  
 Nedošínská Antonie 230  
 Nechvilová Anna viz Zelenková  
 Anna  
 Nejedlý Roman 164, 222  
 Němcová Božena 161  
 Neruda Jan 17, 27, 29, 30, 39,  
 53, 56, 61, 62, 69, 73, 74, 218,  
 219, 223  
 Nestroy Johann 52, 211  
 Nešvera Josef 187  
 Névěžin Petr Michajlovič 86  
 Něvski P. viz Dumas Alexandre  
 Nicolai Otto 164  
 Nikola I. 162  
 Nikolini Johann 19  
 Noemi-Volfová Ella 224  
 Noll Karel 229  
 Nosková Marie viz Pšrossová Ma-  
 rie  
 Nosková Růžena viz Nasková Rů-  
 žena  
 Novák Jan 72, 88  
 Novák Karel 113, 114, 119  
 Novák Vítězslav 177  
 Nováková Eliška 113, 114, 119  
 Novotná Anna 228  
 Novotná Betty viz Kozlanská Betty  
 Novotná Bohumila viz Ludvíková  
 Bohumila  
 Novotná Tereza 127, 158  
 Novotný Hanuš 228  
 Nový Miloš 163, 196  
 Nušič Bronislav 190  
 Nypř Jan 7, 42  
 Nypř Václav 32  
 Ohnet Georges 94, 109  
 Okenfus Josef 56  
 Oliva Věnceslav viz Tyl Josef Ka-  
 jetán  
 Olšovský R. 120  
 Ondříček František 134

Ondříček Josef 134  
 Opava 57  
 Ortová Štefa 228  
 Ostrovskij Alexandr Nikolajevič  
 75, 79, 130, 132, 159  
 Pacaltová Běla viz Lesčínská Běla  
 Paclt František 32, 36, 58, 59, 62,  
 64, 93, 121, 219  
 Palm Alexandr Ivanovič 137, 140,  
 149  
 Panznerová 152, 153  
 Pařížský Josef 119, 166  
 Pátek Josef 228  
 Pátková Joza 228  
 Pattay 104  
 Pavlíčková Růžena 166  
 Pavlík František 186  
 Pavlová Marie viz Svobodová Ma-  
 rie  
 Pázdral Václav 42, 60–62, 66, 84,  
 116, 194, 217, 219, 229  
 Pázdralová Josefina 60, 62  
 Pech Ladislav 144, 157, 158, 176,  
 177, 187, 189, 190, 226, 228  
 Pechová Ema 144, 159, 172, 176,  
 187, 198, 227, 228  
 Pejrová Běta 227  
 Peršl Josef 156, 224  
 Peschek Hermann 19  
 Pešek Josef 32, 38, 57, 123, 219  
 Pešek Ladislav 176  
 Pešková Eliška 30, 69, 71–73, 75,  
 76, 81, 164, 225  
 Pešková Ema viz Pechová Ema  
 Pešková Karolína 30  
 Pešková Marie 123, 219  
 Pešková Milada 119, 198  
 Pešková Terezie 198  
 Peterková 12, 14  
 Petřle Václav 194  
 Petrusová Žofie viz Zatírandová Žo-  
 fie  
 Peczold Antonín 92  
 Pfleger-Moravský Gustav 69, 72  
 Philip Max viz Filip Max

Philippo Louise 73  
 Pilcová Anna 160  
 Pilcová Emilie 187  
 Pinkas Ota 82  
 Pippich Karel 202  
 Pistoriusová Anna 63  
 Pištěk Jan 39, 41, 43, 58, 87–93,  
 96, 98, 99, 101, 106, 107, 115,  
 123, 125, 126, 130, 138, 142,  
 143, 145–157, 178, 181, 183,  
 184, 205, 206, 217, 221, 225, 229  
 Pištěková Marie (manž.) 147, 152,  
 154, 226  
 Pištěková Marie (sestra), 88, 90, 226  
 Pištěková Zdeňka 147, 148, 154,  
 226  
 Pišvejc Adolf 119, 172  
 Pišvejcová Anna 119  
 Pivoda František 90, 96  
 Pivoňka Alois 44, 141, 146, 161,  
 167–169, 177, 178, 186, 190,  
 226, 228  
 Pivoňková Věra 167, 177, 178,  
 186, 188, 190, 226–228  
 Plavec Václav 119  
 Plaček V. 151  
 Plecíty František 196  
 Plevka Emanuel 127  
 Plötz Johann 214  
 Počepická Josefa 122  
 Podhajský Karel 196  
 Podhorská Kateřina 220  
 Podlipská Sofie 136  
 Podlipský Eustach 56  
 Pohorská Růžena 171, 223  
 Poklop Jan 27, 31, 67  
 Pokorná Tereza 194  
 Pokorný František 20, 24, 32, 33,  
 39, 55, 58, 60, 61, 63, 65–68,  
 73, 81, 87, 89, 92–96, 98, 100 až  
 102, 112, 115–117, 120, 122,  
 126, 127, 129, 130, 142–145,  
 166, 172, 183, 194, 196, 212,  
 217, 224–226  
 Pokorný František (tenor) 186,  
 198, 199



Pokorný František (vídeňský div. fed). 212  
 Pokorný Josef 228  
 Polabská Karla 169  
 Poláček Jan 60, 88, 90, 141, 148, 221  
 Poláček Václav 112, 194, 228  
 Poláčková Marie 196  
 Poláčková Marie viz Kunzová Marie  
 Polák Karel 20, 28, 29, 32, 37, 83  
 Polák Robert 43, 146, 149, 152, 226  
 Posejpal V. Ignác 125  
 Pospíšil Jaroslav 17, 212  
 Pospíšilová Babeta 95, 147  
 Pospíšilová Marie 92, 94, 121, 144  
 Postl Karel 193, 216, 230  
 Potěchin N. A. 79, 137  
 Potůčková Karla 194  
 Povolná Marie 154  
 Povolný Emil 187, 196  
 Požárková Justa 227  
 Pracný Gothard 165  
 Praga Marco 175  
 Prax Josef 92  
 Pražská Marie 122, 184  
 Pražský Josef 122, 184  
 Preissová Gabriela 109, 110, 139, 154  
 Preissler Jan 131  
 Prevor Julius 86  
 Procházka Arnošt 110  
 Procházka Bohdan viz Schütz Theodor  
 Procházka J. 215  
 Procházka Josef V. 213  
 Procházková Františka 174, 175, 227  
 Procházková Maruška viz Malá-Procházková Maruška  
 Prokop František 11  
 Prokop Josef Alois 7-16, 18, 20, 21, 23-32, 34, 35, 38, 42, 43, 45, 48, 51-55, 57, 60, 61, 66, 69, 80, 84-86, 98, 99, 110, 113, 197, 202, 205, 207, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 222  
 Prokop Karel Vojtěch 182  
 Prokopová Albertina (Vojtěška) 11, 26, 34, 83, 85, 86, 217, 220  
 Prokopová Josefina viz Ludvíková Josefina  
 Prokopová Terezie 11, 212  
 Przybyszewski Stanislaw 204  
 Pštrosová (provd. Angrová) Fany 71  
 Pštross Adolf 77, 78, 80, 221  
 Pštrosová Marie 77, 78, 221  
 Příbramská Bohumila 195  
 Příbramský Rajmund 49, 194, 195, 229  
 Pták Bohumil 129, 142, 154, 156, 158, 198, 226  
 Ptáková Marie 158, 198, 226  
 Pulda Antonín 175  
 Pulda Jaroslav 81, 162, 165, 169, 174, 175, 179, 180, 187-189, 226, 228, 229  
 Puldová-Košnerová Antonie 122, 158, 162, 165, 169, 227, 228  
 Půncr Klement 211  
 Purkrábek Karel 156, 167  
 Purkrábková Olga 228  
 Pyat Felix 211  
 Raab Jan 19  
 Raabová Marie 19  
 Raimund Ferdinand 52  
 Rainová Marie 226  
 Rais Karel Václav 41, 63, 86  
 Rajman Jaroslav 113  
 Rajska Nina 16, 20, 30, 56  
 Raupach Ernst 211  
 Rebíkov Vladimír Ivanovič 189, 229  
 Redwitz Oskar 121  
 Reimer Josef 59, 60  
 Reimerová Arnoštka viz Libická Arnoštka  
 Reimerová Arnoštka ml. 84  
 Reinhardt Max 187

Renncrová viz Syřínková  
 Ricci Federico 174  
 Ricci Luigi 174  
 Rieger František Ladislav 15, 212  
 Rittersberg Ludvík 216  
 Rittersbergová Jindřiška viz Slavínská Jindřiška  
 Rixi 72  
 Roboušský Čeněk 13, 43  
 Rokerová 12, 14  
 Roháček František 110, 168  
 Roháčková 217  
 Rohan 12  
 Röhling Michael 127  
 Roland František 228  
 Rollová Ella 170  
 Rosenkranc Rudolf 194, 230  
 Rösl Jan 84  
 Rossi Ernesto 64  
 Rott Emanuel 20, 27, 34, 41, 42, 57, 59-61, 217, 225  
 Rott Jan 60  
 Rottová Berta 60  
 Rottová Ludovika 60, 88, 89  
 Rottová Marie 26, 34, 59, 60, 217  
 Rottenbergová Božena 175, 227, 228  
 Rovenský V. 223  
 Rozkošný Josef Richard 132, 138  
 Rubčová Božena 143  
 Rudloff Jaroslav 197  
 Rudolfiová Růžena 128  
 Rudolfová Jetty viz Kurzová Jetty  
 Rufferová Marie viz Hübnerová Marie  
 Russ Leopold 158  
 Ruth František 109  
 Růženský Karel 113  
 Růžička Robert 194, 195  
 Růžová Františka 167  
 Rydel Lucyan 182, 228  
 Rýdl Antonín 197, 228  
 Rychnovský Josef 219  
 Rypáček František Jaroslav viz Tichý Jaroslav  
 Ryšavá Karolina 31, 32, 216  
 Ryšavá Marie 17, 20, 28-30, 34, 36, 40, 66, 71, 88, 90, 110, 112, 132, 146, 149, 167-170, 217, 222  
 Ryšavý Karel 27, 36, 65, 66, 88, 147, 167, 170, 219  
 Řada Pravoslav 57, 93, 112, 219  
 Řadová Betty 219  
 Rehák Bohumil 195  
 Rezníček J. 212  
 Řiha František 31, 33, 37, 216, 219  
 Sabina Karel 137  
 Saint-Saëns Charles Camille 190, 206  
 Sardou Victorien 48, 52, 56, 63, 65, 71-73, 76, 82, 94, 99, 109, 132, 148, 160, 224  
 Saudek Erik Antonín 211, 223  
 Saur 72  
 Sázkavský K. 155  
 Scottiová Louise 19  
 Scottiová Louise ml. 19  
 Scribe Eugène 15, 16, 52, 71, 72, 76, 82, 211, 214  
 Sedláček Alois 59, 60, 74, 219  
 Sedláček Jan E. 44, 166  
 Sedláčková Emilie 166  
 Seidl Ferdinand 226  
 Seifert Jakub 33, 40, 71, 123, 216, 220  
 Seifert Josef 217  
 Seifertová Terezie 71, 135, 208, 212, 217, 220  
 Shakespeare William 29, 40, 41, 58, 62, 65, 68, 70, 71, 73, 82, 89, 110, 122, 129, 131, 135, 137, 149, 153, 217, 224  
 Shaw George Bernard 189, 190  
 Schambergerová Klára 88, 91  
 Schiebl Jaroslav 149  
 Schier 39  
 Schiller Friedrich 28, 40, 65, 70, 71, 82, 205  
 Schmidt B. 223

- Schmidt Václav viz Šmíd Václav  
 Schnabel Boleslav 229  
 Schönthan Franz 82, 94  
 Schulz Ferdinand 79  
 Schütz Theodor 183  
 Schwarz Josef 160  
 Schwarz Karel 127  
 Schwarzenbrennerová (Schwarzová) Adelheid 19  
 Siebert Václav viz Sýbert-Mělnický Václav  
 Siege Hynck 29, 32, 83  
 Sienkiewicz Henryk 79, 197, 224  
 Sittová Anna 167, 168  
 Skála Romuald 43, 77, 217  
 Skálová Marie 95, 178, 228  
 Skalská Věra 187  
 Skalský Jaroslav 166  
 Skalský Josef 112, 113  
 Sklcnářová-Malá Otylie 29, 33, 83, 89, 144, 146, 166, 222  
 Sláma František 194  
 Slánská Emma 56, 64  
 Slánská Marie viz Pištěková Marie  
 Slatinská Marie viz Hübnerová Marie  
 Slavíková Milada 226  
 Slavínská Jindřiška 33, 216, 220  
 Slowacki Juliusz 77, 79, 82  
 Slukov Vojta 40, 55, 63, 67, 100, 107, 108, 123, 144, 176, 201, 219, 225  
 Smažík František 230  
 Smetana Bedřich 77, 83, 165, 181, 220, 225  
 Smetana František 195  
 Smetanová Marie 195  
 Smíchovský Vláda 196  
 Smola Benjamin viz Budil Vendelín  
 Smolák A. 190  
 Smolík František 199, 229  
 Smolíková Františka 138  
 Snopek Antonín 195  
 Snopková Olga 227  
 Sodoma Bohumil 32, 195  
 Sofoklés 228
- Sokol-Tůma František 182  
 Soliman Adolf Josef 223  
 Soliman F. 35  
 Solovév 137  
 Součková 148  
 Součková Anna 90, 146  
 Sova Antonín 110  
 Spal Antonín 147  
 Splavec Jan Karel 115, 116, 158, 170, 228  
 Splavcová Otylie 115, 116, 127, 158, 170, 194, 228  
 Spurná Marie 57, 170, 198, 227  
 Spurná Otylie 224  
 Spurný Václav 57, 58, 130, 170, 171, 227  
 Staněk-Doubravský Alois 145, 176, 179-183, 185-187, 189, 190, 206  
 Staněk Josef 59  
 Staněk Václav 113  
 Staňková-Liberté Kamila 196, 223  
 Stankovský Josef Jiří 73, 137, 139, 212, 220, 221  
 Stará Marie 228  
 Starý Emil 177, 228  
 Starý Hynek 122  
 Stehlíček Karel 195, 223  
 Stehlík Jan 125  
 Stehlík Josef 223  
 Steinsberg Florentin 150, 152  
 Steinsbergová Julie 90, 132, 146, 149, 150, 152  
 Stejskal 17  
 Sternfeld Karl 20, 24, 31, 193  
 Stocký (Stock) Karel 88, 90, 147, 196  
 St. Privé 67  
 Stránský-Šemerer Josef Jan 7, 9, 18, 24, 25, 31, 60, 66, 216  
 Strausová 33  
 Strauss Johann 83  
 Strindberg August 122  
 Strnad Antonín 191  
 Stropnická Otylie viz Splavcová Otylie  
 Stropnický Dominik 171
- Stropnický Leopold 116  
 Strouhal Josef 112, 114, 124, 129, 130, 132, 137, 138, 228  
 Strotzerová Maria 19  
 Stroupežnický Ladislav 58, 109, 131, 137, 149, 156, 173, 181, 196  
 Stříbrná Emma 127  
 Stříbrný Josef 127, 147  
 Studený Karel 226  
 Suda Stanislav 228  
 Sudermann Hermann 86, 122, 159, 168, 173  
 Suchá 12, 13  
 Suchovo-Kobylin A. 81  
 Suk Vilém J. 106, 107, 115, 120 až 123  
 Suková-Kramuelová Emilie 63, 121, 122  
 Sullivan Arthur 141  
 Sumín Jiří (Amálie Vrbová) 138  
 Sumová Hermína 72  
 Sumová Kateřina 72  
 Suppée Franz 94, 141  
 Suvar Josef 7  
 Suvorin Aleksej Sergějevič 162  
 Světelská Anna 144  
 Světelský Alois 95, 117, 144, 170, 173  
 Svitáková Marie 60  
 Svoboda Bohumil 228  
 Svoboda František Xaver 86, 122, 131, 136, 168  
 Svoboda Josef V. 16, 18  
 Svoboda Oldřich 46, 166, 184  
 Svoboda R. 88  
 Svoboda Václav 20, 22, 32, 33, 37, 47, 48, 50, 58, 59, 112, 115, 117, 118, 120, 124, 176, 196, 213  
 Svobodová Albína 129  
 Svobodová Anna 59  
 Svobodová Božena 169  
 Svobodová Františka viz Lacinová Františka  
 Svobodová Karolína 59
- Svobodová L. viz Hanusová-Svobodová L.  
 Svobodová Marie (roz. Pavlová) 46, 166, 169, 184, 196, 228, 229  
 Svobodová Marie 59  
 Svobodová Růžena 182  
 Svobodová Vilemína 160  
 Sýbert F. 35  
 Sýbert-Mělnický Václav 58, 196, 229  
 Sychrovský A. V. 65  
 Syka Filip 59  
 Syková Marie 59  
 Šýkora 62  
 Syřínek František 63, 71, 80, 132, 133, 135, 139-141, 167, 169, 217, 225  
 Syřínková 63, 71, 82, 132, 135  
 Szening Antonín 32, 41, 56, 65, 66, 219
- Šádck Jindřich 226, 228  
 Šalda František Xaver. 110  
 Šálek Ferdinand 38, 217  
 Šálek Tomáš 226  
 Šálková Soňa 228  
 Šámal Václav 227  
 Šamberk Ferdinand František 20, 21, 36, 40, 55, 58, 82, 132, 147, 151, 186, 224  
 Šamberková Julie 71, 217, 220  
 Šanda Josef 59, 67, 71, 88, 121  
 Šantl Jiří 214  
 Šebor Karel 143, 174  
 Šeflova Gusta 228  
 Šemberová Vilemína viz Jiříkovská Vilemína  
 Ševčík Eduard 120, 194  
 Ševčíková Marie 120, 194, 227  
 Šiblová Kateřina 227  
 Šiblová M. 184  
 Šíma Antonín 184  
 Šimáček Matěj Anastasius 109, 110, 151, 176, 184, 188  
 Šimáček Vladimír 166  
 Šimanovský Karel 16, 17, 40, 221

- Šimek Josef 160, 228  
 Šípek František 32, 60, 61, 65, 74, 88, 89, 92, 93, 113, 122, 123, 132, 137, 141, 142, 153, 165, 194, 196, 197, 221, 223, 226  
 Šípková Anna 113, 122, 127, 132, 194, 197, 226  
 Šír František 148, 149, 152, 167 až 169  
 Šittina Vilém 121, 219  
 Škaloud František 113, 115  
 Škaloudová Olga 113, 115  
 Šlégl Alexandr 57, 58, 123  
 Šlechta J. 136  
 Šmahar Josef 40, 49, 55, 56, 59, 71, 74, 76-78, 80-82, 114, 130, 142, 161, 217, 221  
 Šmahová Tereza 77, 78, 132  
 Šmíd Jaroslav 24, 35, 217  
 Šmíd Leopold 42, 60, 219  
 Šmíd Václav 24, 25, 31, 32, 214  
 Šmídová Adleta 24  
 Šmídová Cecilie 60, 219  
 Šmídová Cecilie (oper.) 188  
 Šmídová Johanna 25  
 Šmídová Marie 24, 35  
 Šmídová Otylie 24  
 Šnedorfer Jan J. 223  
 Šolc Václav 34, 42, 215  
 Šourek August 57, 58, 117, 219  
 Šourek Jan 36, 45, 83, 218  
 Šourková (Boleslavská) Karla viz Merhautová Karla  
 Šparglová Anna viz Světelská Anna  
 Špažinskij Ippolit Vasiljevič 137, 144, 149  
 Špiingová Antonie 187, 228  
 Šrámek 12, 14, 16, 17  
 Štandera Antonín 37, 38, 83, 216  
 Štandera Josef 18, 20, 25, 28-32, 34, 37, 38, 43, 57, 59, 83, 196, 205, 207, 212, 216  
 Štanderová Anna 37, 216  
 Štarková Marie viz Rottová Marie  
 Šťastná Karla 194  
 Šťastná Marie 228  
 Štech Václav 104, 138, 142, 153  
 Štein-Táborský Vojta 24, 27, 85, 212, 218, 219  
 Štekr Josef 50, 115, 127, 195  
 Štekrová Vojtěška 127, 195  
 Štenzl Miloš 216  
 Štěpán 67  
 Štěpánek František 223  
 Štěpánek Jan Nep. 14, 15, 25, 64, 151, 169, 211, 214  
 Štětka František 224  
 Štětka Josef 224  
 Štětka Karel 124, 194, 224, 228  
 Štětka Václav 124  
 Štětková Anna 119, 124, 224  
 Štětková Josefína 76  
 Štolba Josef 58, 128, 147  
 Štroblová Marie 166  
 Štursová Marie 188, 228  
 Šubert František Adolf 58, 94, 108, 142, 144, 180  
 Šubrtová 60  
 Šuma Emanuel 59, 67, 84  
 Šuran 84  
 Šváb J. 228  
 Šváb J. 228  
 Švamberka O. viz Krušina ze Švamberka Otto  
 Švanda ze Semčic Pavel 14, 39, 43, 44, 51-53, 58, 62-66, 68 až 82, 86, 87, 89, 92, 93, 96, 98, 99, 101, 103, 106, 107, 109, 117, 121, 123, 125, 126, 128, 130 až 143, 145, 148, 150, 163, 170, 183, 184, 205-208, 213, 217, 219, 220, 222, 224, 225, 229  
 Švanda ze Semčic Pavel ml. 78, 134, 145, 159, 163-166, 180, 224  
 Švehla Luděk 120, 196  
 Švimerský A. 112  
 Táborský Vilém 177, 227  
 Tauš Karel 59, 216  
 Teplý 67  
 Teršová Zdeňka 187, 224  
 Těsnohlídek Rudolf 189  
 Theer Otakar 88, 221  
 Thomas Charles Louis 187  
 Tihelka A. 228  
 Tichá Anna 158, 166  
 Tichý 26, 43  
 Tichý Boh. 226  
 Tichý František 226  
 Tichý Jaroslav 154, 226  
 Tolstoj Lev Nikolajevič 79, 117, 162, 189, 190, 206, 227  
 Tomáš Bohumil 165, 177  
 Tomková Marie 120, 228  
 Tomsa František Bohumil 211  
 Töpfer Karl 20, 211  
 Towarnická ze Sasů, Helena 152  
 Trčková 217  
 Trnka František 87, 96, 107, 120, 121, 125, 143, 145, 161, 162, 172-176, 229  
 Trudný F. P. 40  
 Trčbovský Alexandr 194, 229  
 Tuček Alois 119  
 Tůma 156  
 Tůmová Marie 187  
 Turnovská Anna viz Rajska Nina  
 Turnovský Josef Ladislav 15, 18, 22, 24-27, 30, 39-41, 56, 211, 215  
 Tuttr Josef 196  
 Tyl Josef Kajetán 8, 9, 12-23, 25, 28-32, 34, 35, 42, 46, 53-56, 58, 59, 65, 66, 68, 82, 105, 119, 125, 128, 151, 205, 211-215, 219, 226  
 Tylová Eliška 56  
 Tylová Magdalena 16, 20, 30  
 Tylová Marie 37, 56  
 Uhlíř Karel viz Köhler Karel  
 Uhlířová Marie viz Ryšavá Marie  
 Ullik Karel 160  
 Urban Alois 166, 184  
 Urbanová Josefa 184  
 Urbánek Josef 129  
 Urbánek K. 228  
 Vacck Alois 226, 228  
 Vačkář (Faltys) Dalibor C. 221  
 Vačkářová Johana 85, 221  
 Vaicr Vilém 71, 132, 135  
 Valenta Jan 17  
 Váňa Karel 154  
 Vaněk 223  
 Varney L. 83  
 Vašíček Cecil 165, 167  
 Vašková Anna 226  
 Vaverka Antonín 226, 228  
 Vávra Alois 19  
 Vávra Antonín 72  
 Vávra Jan 95, 122, 142, 167-170, 176  
 Vávra Karel 133, 166  
 Vávra Václav 132  
 Vávra-Haštalský Vincenc 9, 220  
 Vávrová-Schieblova Helena 74  
 Vedraí Antonín 166  
 Vejdovcová 67, 219  
 Vejdovodová Marie 122  
 Venda František 226, 228  
 Vendler Hynek 28, 31, 32, 63, 216, 219  
 Venturini Faustino 139, 141, 142  
 Verdi Giuseppe 72, 175  
 Verne Jules 142  
 Verner Josef 198  
 Vernerová 17  
 Veselá 67  
 Veselá Matylda 127  
 Veselá Olga 158  
 Veselý 67  
 Veselý Antonín 122, 224, 227, 230  
 Veselý Karel 143  
 Vicena Hynek 12, 13, 60, 67, 71, 211, 216, 219  
 Vicenová Pavlína 12, 60, 67, 71, 219  
 Vidimská Vilma 72  
 Viesner Eugen 123, 165, 227  
 Viewegová Berta viz Lesčinská Berta  
 Viková-Kunětická Božena 175  
 Vild Josef 165  
 Vilhelm Jindřich 23, 31, 32, 34, 36, 40, 63, 66, 67, 71, 76, 81,

- 103, 132, 133, 135, 137, 151,  
152, 167, 219  
Vilhelmová 66  
Vilímek Vilém 27, 35, 217  
Vilímková Marie 217  
Vinařický Karel 137  
Vintrová Augusta viz Želenská  
Augusta  
Vintrová Marie viz Bečvářová Marie  
Vlach František 60  
Vlasák Antonín 228  
Vlček 24  
Vlček František 175, 228  
Vlček L. 216  
Vlček Václav 65, 71, 168  
Vlček Zdeněk 228  
Voborník Jan 224  
Voceďálek František 7, 42  
Vodička Václav 77, 162, 164, 165,  
226  
Vogel Wilhelm 211  
Voglová M. 119  
Vojan Eduard 32, 57, 59, 64, 69,  
88, 89, 92-94, 112, 121, 131 až  
138, 142, 144, 161, 175, 188,  
191, 201, 217, 225  
Vojnovič Ivo 204  
Vojta-Jurný Alois 57, 118, 173,  
176, 177, 181, 189, 228, 229  
Vojta Jaroslav 166, 167, 196, 197,  
229, 230  
Vojtl Karel 138  
Vojtová Hana 57, 123, 179, 180,  
198, 227  
Volfová Adéla 35, 40, 55, 71, 216,  
217, 221, 222  
Vošalík Josef 166, 228  
Votava J. 120  
Vrána Eustach 119  
Vránová Karla 119  
Vratislav František 32, 60, 117,  
219  
Vrchlický Jaroslav 58, 82, 128,  
132, 147, 162, 180, 184, 196,  
216  
Vronský J. 120  
Vydra Václav 45, 84, 86, 126,  
133, 184, 196, 198, 199, 222  
Vydra Václav ml. 199  
Vydrová Eliška 47, 198, 199  
Vychnerová 57, 66, 87  
Wagner Richard 146  
Walburg-Wesecký J. 32, 33, 55,  
57, 66, 216, 220  
Weber Karl Maria 25  
Wedekind Frank 204  
Weidner Jindřich viz Burda Jindřich  
Weis Karel 133, 182  
Wiesner Eugen viz Viesner Eugen  
Wilbrandt Adolf 94, 134  
Wilde Oscar 188, 189  
Wilken H. 82  
Wojkowicz Jan 221  
Wollnerová Marie 132, 134, 138,  
139, 154, 156, 164, 167-169,  
226  
Wolzogen 186  
Záhora Josef 228  
Záhorský 77  
Záhorský Josef 159  
Zakopal Bohuš 133, 196  
Zalewski Kazimierz 79, 82  
Zaoralová Marie 119, 120  
Zatíranda Václav 198  
Zatírandová Žofie 198  
Zdrůbecká Marie 227  
Zdrůbecký Jan 127, 158, 226, 228  
Zelenka František 35, 60  
Zelenka Jan 95, 117, 126, 143,  
158, 160, 166, 180, 228  
Zelenková Anna 95, 117, 126, 143,  
158, 160, 166, 180, 228  
Zelcnková Fráňa 166  
Zeman František 194  
Zeyer Julius 82, 122, 177, 180, 182  
Ziebert Václav viz Sýbert-Mělnický  
Václav  
Ziegler František 164  
Zieglerová Marie 122, 162, 174,  
185, 190, 227  
Zintl Josef 226  
Zola Emile 53, 75, 77, 79-82,  
136, 138, 142, 168, 205  
Zöllner Antonín 18  
Zöllner Filip 9, 14, 18-25, 28, 30  
až 36, 38, 43, 53, 54, 56-59, 62,  
66, 207, 212, 213, 219  
Zöllner Filip ml. 35, 36, 83, 197  
Zöllner František 35, 36, 45, 46,  
83, 197-199  
Zöllner Friedrich 18  
Zöllner Friedrich Karl 19, 20  
Zöllner Karel 35, 36, 57, 83, 219  
Zöllnerová Eliška 19, 23, 34-37,  
41, 43, 44, 47, 50, 61, 83, 99,  
107, 144, 154, 183, 197, 218,  
225, 229  
Zöllnerová Eliška ml. viz Vydrová  
Eliška  
Zöllnerová Hermína 197  
Zöllnerová Josefa 35  
Zöllnerová Marie viz Raabová Ma-  
rie  
Zöllnerová Marie (roz. Vilímková)  
46, 197  
Zöllnerová-Havelková Marie 197  
Zorilla José 188  
Zschokke Heinrich 211  
Zvikovský František 127, 150,  
161, 169, 177, 181, 226, 228  
Žákovská Vilemína 124  
Žákovský Vojtěch 87, 124, 197,  
223  
Žalud Bohdan 143  
Žďárská Vilemína 219  
Želenská Augusta 112  
Želenská L. 226  
Želenský Drahoš 228  
Želenský Karel 112, 124, 127,  
144, 153, 160, 167-169, 193,  
224, 226, 229  
Žitník 186  
Žižala Tomáš B. 43, 78  
Žižala-Donovský Václav 12, 13,  
42, 60

## DOBA PROKOPOVA . . . . . 7

1. Situace venkovského divadelnictví před založením první české herecké společnosti. Kulturní a politické pozadí doby. Vlastenecké poslání kočovného divadla. 2. J. A. Prokop, jeho umělecký a lidský profil. Spolupráce s Tylem. První ansámbl a první štace v Chrudími 17. XI. 1849. Vytváření pravidelných kádrů českého divadelního publika. Konzervativní repertoár Prokopův. 3. Epizodní divadelní podnikatel J. V. Svoboda. 4. Tyl cestuje s hereckou společností pod firmou Kullasovou 1851–1853. Tylovy štace a repertoár. Krumlovský, Šimanovský a Köhlerová (Ryšavá) v souboru Tylově. Filip Zöllner počestňuje 1853 svou společnost, která jediná absoluuje celou vývojovou cestu společnosti až do r. 1945. Tyl u Zöllnera až do své smrti 1856 jako umělecký správce, režisér a herec. Šamberk, Vilhelm, Frankovský u Zöllnera. 5. Společnost V. Šmída, typ rodinné družiny. Pokus s prvními zpěvohrami. 6. Umělecký i hospodářský úpadek Prokopův. Honorářový systém „dílů“. Mošnovy začátky u Prokopa. 7. J. Štandera zakládá 1849 svůj podnik na koncesi Kullasovu. Oslava památky 100. narozenin Schillerových. J. J. Stránský zřizuje novou českou hereckou společnost. Jiljí Krámer získal 1862 divadelní koncesi po V. Nyplovi. České sezóny u německých ředitelů Siegeho a Walburga-Weseckého. Seifert, Slavinská, Bekovská začínají kariéru u Walburga. 8. Konec prvních průkopníků Prokopa a Zöllnera 1862–63. Vdova Eliška Zöllnerová, jedna z nejmarkantnějších postav venkovského divadelnictví. Její synové Filip, František a Karel. Smrt J. Štandery. Společnost Štandera obhospodařuje Moravu. 9. Proměna ducha i forem kočovného divadla v polovině šedesátých let. Studentstvo a dělnictvo se uplatňuje v kádrech publika. Politická aktivita venkovských divadelníků. Vývoj dopravních prostředků se projevuje v kočovnickém podnikání. Putovní jeviště. Praxe na divadelních štacích. Občanské a sociální poměry herců. Vztah k ochotníkům, k stavovskému rozvrstvení venkovského diváctva. Zpravodajství provinčního tisku. Divadelní vyspělost různých oblastí.

1. Charakteristika proměny povahy kočovného divadla. 2. Přejídný typ mezi vlasteneckými průkopníky a podnikateli s vyšší uměleckou ctižádostí. F. J. Čížek uvádějící k divadlu Šmahu, Adělu Volfovou, Slukova. Další neprůbojný ředitel: Antonín Mušek, Václav Braun, Vilém Jelínek, otec čtyř vynikajících hereček, Terezie Knížková, Václav Svoboda aklimatizovaný na Moravě, Emanuel Rott a jeho choť, hvězda venkovského jeviště, Hynec Vicena, Jan Kozlanský, Václav Pázdral, divadelník záhadného profilu. 3. Pozvedání umělecké úrovně společnosti. Kramuele, budovatel první arény. Bitnerovy začátky u Kramucla. Hofova aréna v Komotovce. Němec Szening za své české éry proboujává Shakespeara na venkově. 4. Fr. Pokorný, nejnáročnější kočovný podnikatel před Švandou. Pokorného názory na dramatické umění. 5. Švanda, neherec mezi řediteli, reformuje hereckou práci: vysobození herecké osobnosti z kategorií tzv. obořů. Švanda výchova talentů. Začátky Švandovy společnosti v r. 1865 a jeho 14 plzeňských sezón. Pešková, Šamberková, Křepelová, Seifertová, Jan Vávra a další individuality. Postupné osamostatňování Švandova repertoáru. Arény: v Pštrosce, na Smíchově a v Plzni. Začátek Švandovy opery s dirigentem Mořicem Angrem. Francouzská orientace Švandovy činohry. Umělecký soubor Švandův s Prozatímním (a Národním) divadlem. J. J. Stankovský s druhou hereckou garniturou Švandovou. Divadelní tisk ve službách Švandových průbojů. Dominantní postavení Šmahovo ve Švandově činohře. V opeře T. Boschettiová. Stále Švandovo divadlo na Smíchově otevřeno r. 1881. Rozhodující období Švandovy dramaturgie, boje o zítěk realismu a naturalismu. Beaumarchaisova Figarova svatba poprvé v Čechách u Švandy. Ruští autoři. Zola na Smíchově. Rok 1882 u Švandy a na Zemském divadle. 6. Umělecká distance Švandova od současných venkovských podnikatelů. A. Libická a několik moravských ředitelů. Josef Mušek. Jan Košner, zaměstnavatel M. Slatinské (Hübnerové). 7. Jan Pištěk zakládá r. 1877 svou společnost a vytváří se Švandou a Pokorným triumvirát, který se střídá na trojúhelníku divadel: Plzeň, Brno a pražská předměstí. Pištěkovo těžiště v opeře. Renovování arény v Kravině. K. Lier. F. Šípek, L. Rottová, Budil u Pištěka. Vojan a jeho role 1878–1879. V opeře Vilém Heš. Premiéra Bendlova Starého ženicha r. 1882 v Chrudimi u Pištěka. 8. Pokorný v soutěži se Švandou a Pištěkem. Vojanova činnost u Pokorného. 9. Závěrečná charakteristika období. Rozbor úpadkového živnostenského divadelnictví a umělecké obrody vedené Švandou. Kombinace kočovného provozu se stálými sezónami. Repertoárový obzor a sociální situace společnosti před založením Ústřední jednoty českého herectva. Pokorného výklad krize cestujících společností.

1. Hospodářské pozadí kočovného provozu. Rozbor okázalých kulturních událostí a rostoucí krize návštěv divadla. Doba velkých výstav a vítězství českých divadel na nich. Zahraniční zájezdy. Na rubu této fasády katastrofální postavení společností. Úspěch dělnických představení. První návrhy na řešení krize a na reformu společnosti. Stagnace repertoárová. Realismus v dramate a v herectví. Názny nových porealistických uměleckých směrů. 2. Společnost Fr. Ludvíka. Ludvíkova společnost zakládá stále české divadlo ve Spojených státech. 3. Průkopnictví V. Chodéry na Moravě, v průmyslovém a hornickém Slezsku. Vlastenecké a umělecké zásluhy Choděrovny, jeho pokrokovost. Poslední fáze společnosti Kramuelovy a její přechod pod ředitelství J. V. Suka. Suk v divadle Uranic. T. Kratochvil dědí společnost Čížkovu. Zelenský a Frýda u Kratochvila. 4. Budil, žák Švandův, poslední velký soukromý ředitel, založil společnost roku 1887. Výchovná práce Budilova. Svědectví jeho herců. Aréna v Plzni. Zimní plzeňské sezóny 1889–1891. Shakespearovský cyklus, základ plzeňské dramaturgie. V opeře B. Pták. 5. Vojan v neuskutečněné roli divadelního ředitele. Švanda od r. 1886, kdy přenesl těžiště svého podnikání na Brno. Zlatý věk brněnského divadelnictví. Vojanův růst pod Švandou. Hana Kubešová (Kvapilová). Merhaut s V. Mrštíkem bojují za Švandu, Vojana, Kubešovou. Doba Švandových Ibsenů, které uváděl v Brně nebo na Smíchově před Národním divadlem. Předchůdce Hilarův v režii davových scén: Julius Caesar, Jan Výrava. Opera s Wollnerovou. Venturini. Provedení Dona Juana. První česká inscenace Čechova 1889. Vrchol brněnských operních sezón Švandových: Braniboři v Čechách. Únava Švandova. Jeho náhlá smrt 5. I. 1891. 6. František Pokorný. Opera Pokorného. Karel Veselý a Bohdan Žalud. Konec Fr. Pokorného r. 1893. 7. Přehled plzeňských a brněnských sezón. 8. Brněnské působení J. Pištěka. Vrchol kariéry Pištěkovy. Události jeho opery v Plzni. Kovařovic, Polák, Kroupa, Šir aj. Provedení Lohengrina 1887. Česká premiéra Tannhäusera v Plzni 16. I. 1888. Nedostatečný zájem plzeňského publika. Divadelní všehochn v Pištěkově pražské aréně. Pokles úrovně Pištěkovy činohry. R. 1893 otevřeno nové Pištěkovo divadlo na Vinohradech. Pištěkovo působení v Brně a na zájezdech. Premiéra Janáčkovy opery Počátek románu v Brně 1894. Pištěk se soustřeďuje na své vinohradské divadlo a přestává kočovat. 9. Závěrečná fáze divadelního cestování Budilova. Krize návštěv sráží i Budilovu plzeňskou činnost. Budil v Brně a na českém venkově. Budil ztrácí Buriana a M. Hilbertovnu. Česká premiéra Tolstého Vlady tmy roku 1900 v Plzni u Budila, s Jaroslavem Puldou, Antonii Puldovou, M. Vintrovou a Kreuzmannem. Budil rozpouští svou společnost r. 1900 a stává se hercem u Pištěka. R. 1901 vystupuje na Národním divadle v Potopeném zvonu a Formanu Henčlovi. R. 1902 je povolán za ředitele nového plzeňského městského divadla a končí svou kočovnickou dráhu. 10. Pavel Švanda syn. Sestupná tendence jeho podnikání. Jan Kubík spravuje Švandovo divadlo na Smíchově. Společnost J. E. Sedláčka, nástupkyně Švandovy společnosti.

11. Velkorysý podnikatel L. Chmelenský. Průbojně uvedení veristické opery Mascagniho Sedlák kavalír, obdoba realistického a naturalistického pochodu v činohře. Chmelenského osobnosti. Karel Burian, Wollnerová, Šir, Pivoňka, Rysavá, Vilhelm, Jan Vávra, Želenský, Ineman, Slatinská (Hübnerová). Zájezdy do Vídně a do Dalmácie. R. 1895 ústup Chmelenského od opery, předzvěst jeho konce. 12. R. 1891–1892 spravuje brněnské divadlo V. Hübner. Společnost Hübnerova až do svého zániku 1894 působí na moravském venkově. Růst Marie Hübnerové. Jan Hurt, jeho ředitelování v Libni 1892, kultura repertoáru. 13. R. 1893 navazuje na společnost Pokorného F. Trnka. Vynikající práce jeho režiséra Jaroslava Puldy a činoherních umělců Emy Peškové (Pechové) a Aloise Vojty. Trnkova opera. Julius Bochníček, Jiří Huml, Emil Burian. V letech 1900–1902 Trnka vede plzeňské divadlo. 14. Fr. Lacina, jeho cestování a velké sezóny v Brně 1899–1903. Potopený zvon, Vláška tmy, Strýček Váňa – vizitky Lacinovy. Primadona J. Kurzová v Libuši. Julius Bochníček. V činohře Pulda, manžel Pechovi, F. Bursová, sestry Jelínkovy, Hlavatý, Hašler, Chlumský. Lacinovy zájezdy do Uher, Dalmácie, Bukoviny. Alois Staněk Doubravský na jednu sezónu vystřídává Lacinu. Kuriózní jeho brněnského působení: sezóna bez veseloher. Slavná premiéra 21. ledna 1904: Janáčkova Její pastorkyňa s Kabeláčovou, Doubravským a Schützem. 15. Antoš Frýda, začátky jeho společnosti, průkopnická působnost na hornickém českém severu. Frýdovo úsilí o vzorné předměstské dělnické divadlo v Libni. Brněnské zkušenosti. Revoluční rok 1905, politické bouře v Brně. Činoherní umělci Frýdovi: Pulda, Pechovi, Beníšková, Branald, Merhaut aj. Jan Blažek se roku 1908 odpojuje od Frýdy a zakládá vlastní společnost vysoké úrovně (s Matysem, Rolandem, Kovaříkem, Vošalíkem, Burdou, D. Želenským aj.). Opera Frýdova inscenuje 1905 Foerstrovu Evu, 1907 Lisztovo oratorium Svatá Alžběta, 1907 českou premiéru Samsona a Dalily od Saint-Saënsa. Frýda uvádí dramatika Dyka. R. 1909 se Frýda vrací do Libně, avšak ve funkci ředitele Operety Mařenky Zieglerové. V Brně je jeho nástupcem Ant. Fencel. Umělecký růst Ant. Strnada. 16. Nenáročná kočovní podnikatelé Ondřej Cervíček, Adolf Brázda, autor her Sedm havranů a Popelka, K. B. Štětka, R. Růžička, R. Příbramský, Jos. Štekr soustředěný na český sever, Ant. Chlumský s herci M. Novým, V. Vydrou, M. Svobodovou aj., K. Stocký, první ředitel B. Zakopala, Josef Tuttr s Kovaříkem, St. Langrem, Karenem, Kreuzmannem, V. Sýbrt-Mělnický, zaměstnavatel Václava Vydry a Jaroslava Vojty, Fr. Šípek jako herec a ředitel. 17. Zöllnerova společnost stále trvá. Kult operety. Postupné ozdoby společnosti: Bohumil a Marie Ptáková, Jiří Huml, Josef a Terezie Brzkovi, Otylie Jelínková (Beníšková). R. 1899 definitivně do svazku společnosti vstoupil V. Vydra a přičlenil se do Zöllnerova rodu. Další talenty: Ant. Čepela, K. Jičínský, Ed. Kohout, Vladimír Merhaut, těsně před první světovou válkou Fr. Smolík.

## VÝHLED K VÝCHODOČESKÉ SPOLEČNOSTI . 200

Politický obzor kolem let 1905–1906. Kulturní událost: příjezd Moskevského uměleckého divadla. Soukromopodnikatelský typ společnosti se opotřebovává. Úsilí o novou hospodářskou základnu společností, oživení Slukovova plánu na zřízení divadelních žup. R. 1905 se rodí Divadlo sdružených měst východočeských. Reforma společností se neuskutečňuje v celém rozsahu. Úpadek Východočeské společnosti za první světové války. Perspektivy celé instituce divadelních společností.

AUTORŮV DOSLOV . . . . .	207
POZNÁMKY . . . . .	211
LITERATURA . . . . .	231
REJSTRÍK JMENNÝ . . . . .	233

Josef Knap

UMĚLCOVÉ NA POUTI

České divadelní společnosti v 19. století

Poznámkami opatřil a obrazovou přílohu uspořádal

Josef Knap

Obálku navrhla Lucie Weisbergrová

Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2204. publikaci

Knihovna divadelní tvorby

Str. 260

Odpovědný redaktor publikace Otakar Blanda

Technický redaktor Antonín Šášek

Z nové sazby písmem Garamond, s 27 přílohami

vytiskl Knihkisk 2, Praha 2

Formát papíru 84×108, AA 15,53, VA 15,89

D-02\*10224

Náklad 1300 výtisků

Tematická skupina 09/20

I. vydání

Cena váz. výtisku 24,- Kčs

63/IV-3