

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
HISTORICKÝ ÚSTAV

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

JIŘÍ CHALUPA A ČINNOST ODBORU MLADÝCH SPOLKU
DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ V HAVLÍČKOVĚ BRODĚ 1938-1945

Vedoucí práce: PhDr. Jitka Rauchová, PhD.

Autor práce: Aneta Váchová

Obor: Historie

Ročník 2.

2018

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V plném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou universitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. Zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 16. 7. 2018

Aneta Váchová

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé práce, paní PhDr. Jitce Rauchové, PhD. za užitečné rady a cenné připomínky při vypracovávání práce. Dále bych ráda poděkovala paní Haně Gabrielové za její vyprávění o Jiřím Chalupovi. V neposlední řadě bych také ráda poděkovala své rodině za podporu.

Anotace

Předkládaná práce se zabývá Spolkem divadelních ochotníků v Německém Brodě (dnešní Havlíčkův Brod). Ve své práci se autorka zaměřila na herce Jiřího Chalupu a jeho působení v Odboru mladých, který vzniknul roku 1941 v rámci spolku. Autorka sleduje vznik Odboru a jeho fungování v rámci spolku.

Kromě toho se autorka zaměřila také na profesionální avantgardní divadla, Osvobozené divadlo a D Divadlo, u kterých se mladí herci velmi často inspirovali. Na základě těchto poznatků se pokouší rozkrýt síť pronikání divadelních her a inscenací do menších měst a do ochotnických spolků. Tyto vztahy následně zařadila do širšího společenského a kulturního rámce.

Annotation

The thesis deals with an amateur theatre in Německý Brod (nowadays called Havlíčkův Brod). In her thesis, the author focuses on an amateur actor Jiří Chalupa and his acting in this fellowship, especially in a part of the theatre which was established by young actor, mainly by students, as an official union of the theatre.

Apart from this, the author deals with professional avant-garde theatres as well. The author focused on two official theatres, such as Osvobozené divadlo and D Divadlo, as young actors took their inspiration there. On these bases, the author tries to disentangle the network of theatres and how did they influence one another. These relationships were later lodged into cultural and political background.

Obsah

Úvod.....	7
1 Vývoj českého profesionálního divadla ve 30. letech 20. století.....	10
1.1 Avantgarda.....	10
1.2 Osvobozené divadlo	12
1.3 Divadlo D	16
1.4 Horácké divadlo.....	20
1.5 Další divadla	21
2 Ochtovnícké divadlo v Německém Brodě	22
2.1 Historie ochotnického divadla v Německém Brodě	22
2.2 Vznik Odboru mladých	25
3 Organizace Spolku divadelních ochotníků	32
3.1 Budova Spolku divadelních ochotníků.....	32
3.2 Financování Spolku divadelních ochotníků	33
3.3 Výbor Spolku divadelních ochotníků v čase okupace.....	35
3.4 Role režiséra	37
4 Nacistická okupace a perzekuce divadel.....	41
5 Vliv profesionálního divadla na ochotnické herce.....	45
5.1 Scénografie	45
5.2 Postavy.....	46
5.3 Repertoár	48
Závěr.....	50
Seznam pramenů a literatury	52
Prameny	52
Internetové zdroje	52
Příloha 1	53
Příloha 2	54

Úvod

Divadelnictví má v Havlíčkově Brodě dlouholetou tradici, která započala v polovině 19. století, kdy v tehdejší Německém Brodě žil Karel Havlíček a podílel se na šíření národního povědomí. Tato tradice přetrvala přes celé 20. století, přežila nacistický režim, a i přesto, že byla na krátký čas po druhé světové válce přerušena, trvá dodnes. Předkládaná práce sleduje vývoj Spolku divadelních ochotníků v Německém Brodě od roku 1938 až po konec druhé světové války a důraz klade především na roky 1940 až 1942. V této době v rámci divadla vzniknul Odbor mladých, ve kterém začínalo svou kariéru mnoho mladých a talentovaných herců i režisérů. Autorka se však ve své práci zaměří na jednoho z nich, herce Jiřího Chalupu.

Obecně lze říci, že zkoumat divadlo je velmi obtížné z toho důvodu, že divadelní představení vzniká a zaniká v naprosto stejnou chvíli a nikdy už není stejné. Není se čemu divit, v divadle záleží na každém prvku, který představení zahrnuje – od herců, přes techniky v zákulisí až po publikum. Pro zkoumání divadla tedy můžeme využít dobových kritik, které je nutno brát s určitou rezervou, protože vždy záleží na vkusu divadelního kritika a na jeho vztahu k divadlu. Další materiál, který můžeme využít, a který se však týká modernějších inscenací, jsou videozáznamy, které nám nejpřesněji a nejlépe zaznamenávají představení. Ve svém bádání se může historik opřít také o vyprávění pamětníků, které však může být zkreslené a nemusí mít výpovědní hodnotu, protože vzpomínky diváků se mohou lišit a vždy záleží na subjektivním prožitku z představení. Pro ilustraci představení může historik využít také dobové fotografie, které jsou vhodné zařadit do práce především, pokud se je rozhodne porovnávat s jinými divadly, ale také pro upřesnění kostýmu a výrazu herce. Čerpat můžeme i ze vzpomínek samotných herců, kteří si třeba dojem z představení zapsali do deníku, či ho sdělili nějakému novináři, anebo historikovi, jako v případě Františka Černého.

Jiří Chalupa se narodil v Českých Budějovicích a do Německého Brodu přišel se svými rodiči v roce 1940. Jeho rodiče vlastnili kavárnu na náměstí a Jiří, spolu se svou sestrou Zdenou podílel na jejím chodu. Jiří dokonce studoval Hotelovou školu v Brně a měl po svém otci kavárnu převzít; jeho však lákalo divadlo. Když byl v roce 1941 založen v rámci Ochotnického divadla Odbor mladých, s chutí se do něho přihlásil. V divadle působil až do roku 1946 do doby, než se spolu s rodiči odstěhoval do Prahy, kde měli pronajatou kavárnu Atlas. Z Prahy ho, i jeho sestru, zavedlo divadlo až do Nového Boru. Tady jeho sestra vstoupila jako herečka do Armádního divadla a on působil v místním ochotnickém divadle. Po odchodu z tohoto divadla působil krátce v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Odtud odešel do angažmá v Hradci Králové a poté do Moravského zemského divadla v Brně, kde strávil zbytek

svojí kariéry. Do Německého (později Havlíčkova) Brodu se však vracel na různých divadelních štácích nebo při návštěvách svých příbuzných.

V první kapitole se autorka věnuje vývoji avantgardních divadel ve 30. letech. Právě tato divadla výrazně ovlivnila Odbor mladých v Německém Brodě jednak po stránce scénografické, ale také co se týče způsobu hraní a způsobu ztvárnění jednotlivých postav. Kapitola je rozdělena do čtyř podkapitol. První z nich se zabývá samotným pojem avantgardy a co to znamenalo být avantgardním divadlem. Následující podkapitola se věnuje Osvobozenému divadlu Jiřího Voskovce a Jana Wericha, které je symbolem tohoto způsobu hraní. Druhá podkapitola pojednává o D Divadlu Emila Františka Buriana, které mladé herce ovlivnilo především po stránce scénografické a výtvarné, ale také svým způsobem vedení divadla a voicebandem, který ho po celou dobu jeho působení provázel. Autorka čerpala především z knihy *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo* od Jaroslava Pelcla, která se zabývá dobou od založení Osvobozeného divadla až po jeho uzavření v roce 1938. Pro část o D Divadlu čerpala z knihy *K dějinám české divadelní avantgardy* napsané Miroslavem Obstem a Adolfem Scherlem, která pojednává o práci Jindřicha Honzla a E. F. Buriana a jejich profesním působení v divadlech a způsobech jejich režie. Mimo tato divadla působila na území Čech také menší studia ovlivněná avantgardou, a právě těm je věnována poslední podkapitola. Z těchto divadel je nevýznamnější Horácké divadlo, které mladé ochotníky ovlivňovalo nejvíce.

Ve druhé kapitole se autorka věnuje samotnému ochotnickému divadlu v Havlíčkově (tehdy Německém) Brodě. Samotná kapitola sleduje vývoj Brodského divadla od počátku 20. století až do roku 1943. Pro tuto kapitolu využila autorka ročenku ochotnického spolku napsanou paní Lídou Honzovou, která je v současnosti režisérkou a herečkou ve zkoumaném spolku. Dále se kapitola opírá o fond Spolku divadelních ochotníků, uloženého ve Státním okresním archivu v Havlíčkově Brodě. Zde autorka čerpala informace z knih, do kterých předsednictvo spolku zaznamenávalo své schůze a aktuální témata. Faktografické údaje jsou doplněné o vyprávění paní Hany Gabrielové, první manželky Jiřího Chalupy, která ve 40. letech 20. století také žila v Německém Brodě a jako studentka tamního gymnázia shlédla většinu her uváděných mladými herci, ale také herci profesionálními, hostujícího Horáckého divadla.

Třetí kapitola je věnována samotnému fungování spolku. Ve čtyřech podkapitolách je rozebráno celkové fungování spolku po finanční stránce, od jeho nejvyšších představitelů až po řadové herce. Faktografické údaje pro tuto kapitolu čerpala autorka opět z již zmíněného fondu Spolku divadelních ochotníků, především ze směrnic ochotnického divadelnictví, které vydalo Ú. M. D. O. Č. a jehož nařízeními se spolek částečně řídil. Na základě vyprávění paní

Gabrielové se autorka pokusí zhodnotit působení a roli herce Jiřího Chalupy, především to, jak on sám vnímal dobu, ve které žil.

Ve čtvrté kapitole se autorka pokusí nastínit úlohu divadla za nacistické okupace, během níž se, oproti 30. létům, role divadla razantně změnila a spolu s ní i úloha herců. Tímto tématem se zabývá kniha *Cesty českého amatérského divadla od konce 18. století do roku 1945*, ale pro tuto kapitolu je klíčový příspěvek Bořivoje Srby *České ochotnické divadelní hnutí v letech německé okupace a druhé světové války*. Část kapitoly také čerpá z autentického vyprávění profesionálních herců, které ve své knize *Theater – Divadlo* uspořádal František Černý.

Poslední, pátá kapitola, sleduje proměnu na porovnávání repertoáru ochotnického divadla s repertoárem Národního divadla v Praze od počátku 20. století až po rok 1943. Pro získání přesných dat o uvádění jednotlivých her využije opět ročenku divadelního spolku a porovná ji s databází Národního divadla, která mimo jiné obsahuje také fotografie z jednotlivých představení. Na porovnání repertoáru navazuje další komparativní podkapitola, která na základě dochovaných fotografií Odboru mladých Spolku divadelních ochotníků, které má v současné době v držení autorka práce, a fotografií z inscenací národního divadla a fotografií Horáckého divadla, pro které využije fond Horáckého divadla, který se nachází ve Státním okresním archivu v Jihlavě.

1 Vývoj českého profesionálního divadla ve 30. letech 20. století

Ochotnická divadla se nejčastěji inspirovala profesionálními divadelními scénami, a proto je pro tuto práci nutné nejprve nastínit vývoj těchto profesionálních divadel ve 30. letech 20. století. Nebyla to pouze tradiční divadla, jako např. Národní divadlo v Praze či Zemské divadlo v Brně. Ochotnická divadla, především jejich mladí členové, byla často ovlivněna i avantgardními scénami. Mezi těmito scénami ve 30. letech vynikají Osvobozené divadlo Jana Wericha a Jiřího Voskovce a D Divadlo Emila Františka Buriana. Tato kapitola se tedy bude zabývat avantgardou a spolu s tím tak nejvýznamnějším lidem, kteří se podíleli na vzniku divadelních inscenací, a kteří byli zdrojem inspirace pro režiséry a dramaturgy ochotnických spolků.

1.1 Avantgarda

V průběhu 20. let 20. století se divadla postupně odkláněla od expresionismu, podle kterého hrála velká, oficiální divadla. Byli to hlavně mladí lidé (herci, režiséři, ale také studenti uměleckých škol), kdo volal po změně, a kdo chtěl dělat něco nového a zabránit tím úpadku divadelnictví. V důsledku toho postupně vznikala nová divadla, která se snažila dělat nového a divácky zajímavějšího. Řešení tohoto problému našla ve středověké italské commedii dell'arte¹. Právě ta je považována za počátek avantgardního umění a zdroj inspirace pro herce a režiséry. Kromě commedie vychází nový směr také z ruského konstruktivismu², který klade velký důraz na vertikální členění prostoru. Na scéně se tak vyskytují různé houpačky, lana či kruhy. Scéna se výrazně lišila od klasické scény, kde je vše schované a kde se výtvarník snaží navodit iluzi reálného prostoru či prostředí. Naproti tomu přiznávala avantgardní scéna naprosto vše, dělila se na různé hranoly, přepážky a měla v sobě zakomponovaná lešení a praktikáble. Díky tomu byl herec více svobodný a mohl se volněji a přirozeněji pohybovat po jevišti. Kombinace cirkusu a commedie způsobila, že z herců se najednou stali akrobati, tanečníci, mimové či harlekýni.

Přibližně v polovině 20. let dochází ke střetu klasického divadla s avantgardou, která je považována za experiment, parodii a módní výstřelek. „Avantgardou můžeme rozumět ovšem všechno pokrokové snažení, které si odvážně, i za cenu dílčích neúspěchů razí cestu před

¹ Commedia dell'arte je forma divadla založená na improvizaci, pro kterou je mnohem více důležitý způsob hraní než děj samotné hry, přičemž děj, jména postav i situace jsou hercům samozřejmě známé. Postavy her se neměnily, měly svůj charakter a také masku, díky které je divák okamžitě poznal.

² Jaromír PELC, Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo, Praha 1981, s. 14.

navzdory překážkám.“³ První takovou hrou uvedenou v Čechách, která byla sehrána naprosto novým způsobem, byla Moliérova hra *Georges Dandin*, kterou hrála oficiální divadla jako klasiku. Jedno amatérské divadlo se však rozhodlo ji zahrát jinak. Hra byla přejmenována na Cirkus Dandin a sehráli ne jako klasiku, nýbrž jako avantgardní hru. Ve hře se objevili klauni a akrobatky, a také herci byli velmi silně nalíčení, což jenom podtrhovalo dojem cirkusu. Reakce publika však byla odmítavá a mnoho diváků se zděsilo ztvárnění klasického dramatu. Ani sami divadelní kritici nevěděli, jak avantgardu chápat, jestli se jedná pouze o režisérský experiment či výstřelek, nebo zda režisér myslí pojetí svého představení naprosto vážně. Bylo to právě pojetí scény a množství akrobatických čísel, a především kostýmní úprava, co bylo hercům vytýkáno. Kostýmy absolutně neodpovídaly době, do níž byla hra zasazena, hlavní postavy vypadaly jako klauni, herci byli navíc opravdu velmi silně nalíčení. Nové pojetí však vzbudilo nadšení u mladých herců, např. Jarmily Horákové, která si do svého deníku zapsala, že „Máme hrát v nádherném paláci s mramorovými schody – a div si nezadřeme třísku do podrážky. A přece jsme v paláci, docela snad hezčím než je nejkrásnější, co existuje, vystavíme jej představou, ta dovede víc než skutečnost, tak chytří mají být diváci. Mají si obléci ta prkna a laťky a konstrukce bude pro ně tím, čím je pro mne: neskutečnou zábavnou skutečností a moc milým prostředím.“⁴ Mladí diváci i herci byli hrou naprosto nadšeni.

Jejich nadšení dělat něco nového a neotřelého dalo vzniknout nové žižkovské Zkušební divadelní scéně. Bylo to divadlo mladých herců, kteří nesouhlasili s konzervativní divadelní scénou a hereckou akademií, a kteří chtěli dělat něco jiného. Nechtěli, aby se jejich divadlo podobalo tradičnímu divadlu a snažili se své hry stylizovat do prostředí cirkusu, poutí a komediantů, vše se inspirovalo commedii dell'arte. Cirkus pro herce znamenal volnost, prostor k improvizaci a seberealizaci a stavěl se tak do protikladu nádherně upraveným lóžím a scénám tradičních divadel. Režiséry zkušební scény se stali Jiří Frejka⁵ a Jindřich Honzl⁶, kteří provázejí avantgardní umění i po celá 30. léta. Jiří Frejka se přikláněl spíše k poetismu, který

³ Milan Obst, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, in: Milan OBST - Adolf SCHERL, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 54.

⁴ J. Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 12.

⁵ Jiří Frejka (1904 - 1952) byl divadelní režisér. Na počátku své kariéry byl ovlivněn avantgardou, od které postupně upouštěl, až našel nové záliby v poetismu. Spolupracoval jak s Osvobozeným divadlem, tak s voicebandem E. F. Buriana. Dále Andrea JOCHMANOVÁ, *Za prostorem svět: tvorba Jiřího Frejky ve 20. století*, Brno 2001.

⁶ Jindřich Honzl (1894 - 1953) byl divadelní režisér, teoretik a dramaturg. Roku 1920 založil proletářský recitační sbor Dědrasbor, později spolupracoval se sdružením Devětsil. V roce 1925 stál, spolu s Jiřím Frejkou, u zrodu Osvobozeného divadla. Na konci 20. let krátce působil v Zemském divadle v Brně, odkud se však vrátil zpět do Osvobozeného divadla, kde režíroval revue V+W. Dále Antonín DVOŘÁK, *Trojice nejodvážnějších: E. F. Burian, J. Frejka, J. Honzl*, Praha 1988, s. 237.

kladl důraz na fantazii a na volné asociování mezi jednotlivým lyrickými obrazy. Poezie se tak stávala divadelní hrou.

Herci však narazili na několik problémů. První spočíval v nedostatku českých her vyhovujících novému stylu hraní. Režiséři tak často museli sáhnout po klasických textech a upravit je, nebo uváděli lyrická pásma bez pevného děje (stejně to dělali herci z Odboru mladých v Německém Brodě, viz kapitola 2 – pozn. autorky), které bylo divácky poměrně nezáživné. Dalším problémem byl fakt, že i z nových pojetí scén se začalo stávat kliše a tradice, proti které mladí tak usilovně bojovali. J. Honzl nespatořoval umění v tom vylézt na žebřík a pronášet kusy textu změněným hlasem. Z počátku to samozřejmě originální bylo, ale postupným přehráváním začalo takové pojetí scény opět sklouzávat k jednotné formě. Největším problémem byl fakt, že J. Frejka, jakožto student, neměl divadelní koncesi. Zkušební scéna byla proto chápána jako ochotnické divadlo a s pravidelným zkoušením ba i provozem, to nebylo nijak valné. Od roku 1925 hráli pod záštitou Vzdělávacího sboru vyšehradského pod názvem Divadlo mladých. Jejich vztah s vedením sboru by se dal stěží nazvat harmonickým, neboť byl mladým vytýkán nový styl hraní. O několik let později se mladí herci stali součástí sdružení Devětsilu, který sdružoval moderní umělce.⁷

1.2 Osvobozené divadlo

Osvobozené divadlo bylo první stálou avantgardní scénou v Československé republice, která začala oficiálně hrát 8. 2. 1926, jako svou první hru uvedlo obnovenou premiéru Cirkusu Dandin. Jako režiséři zde působili Jiří Frejka a Jindřich Honzl, jejichž režisérské styly se velmi lišily. Zatímco J. Honzl kladl velký důraz na komediantství a jeho hry připomínaly renesanční karnevalovou zábavu, J. Frejka své hry stylizoval do podoby kabaretu (styl *commedia dell'arte* – pozn. autorky) a jeho hry se díky lidovému humoru a parodování skutečností staly divácky přitažlivější a srozumitelnější. I přesto, že se tito dva režiséři snažili dělat něco nového, zájem publika nijak nerostl. Bylo tedy potřeba udělat nové divadlo zábavnější, tj. vnést do něho nového, mladého ducha, který by nepřitahoval pouze mladé diváky, ale oslovil by i širší veřejnost.

Volba padla na dva mladé studenty práv Jiřího Voskovce a Jana Wericha (dále jen V+W), kteří jsou velkými příznivci avantgardy. Nejenže hry psali, ale také v nich hráli. Jejich

⁷ M. Obst, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, s. 56.

postavy stály mimo děj, objevovaly se pouze ve skečích, které celou hru doplňovaly⁸. Roku 1927 uvedli své první vystoupení – *Vest pocket revue*. Není to divadelní hra v tradičním slova smyslu, jedná se spíše o pásmu skečů poskládaných tak, aby tvořily příběh. Měla za úkol chránit chytré před hloupostí, zlem a nesmysly⁹. Revue parodovala situaci v českém umění, zvláště nový literární trend červené knihovny (do červené knihovny patří krátké romány s milostnou zápletkou partnerského trojúhelníku, která většinou končí dobře – pozn. autorky). Scéna hry byla ryze avantgardní, kulisy tvořily podomácku vyrobené závěsné a otočné rámy a V+W byli oblečeni a nalíčení jako klauni. Revue nebyla kritikou ani diváky přijímána tak odmítavě jako Cirkus Dandin a dočkala se tak kolem dvou set repríz. Z počátku měli V+W pouze doplňovat repertoár divadla, jako protipól k jejich revue měly být inscenace nastudované J. Honzlem. Realita však byla úplně jiná. V+W se stali oblíbenými a po řadě neshod ohledně repertoáru divadla odešel J. Honzl do Zemského divadla v Brně.

Jejich humor by se dal popsat jako dadaistický (jako „hlína“¹⁰), jelikož byl namířený proti měšťáctví, byl také dvojsmyslný, satirický a zesměšňoval ideologické zahalování. V žádném případě V+W nestylizovali své hry do kabaretu. Tím neparodovali společenské jevy, spíše se jim vysmívali, jako např. výše zmíněné červené knihovně. Jejich humor vycházel z Teigehe a jeho Světa, který se směje. Umístění her V+W a také jejich ironie bychom mohli nazvat Kocourkovem, smyšleným městem, ve kterém není nic nemožné, ba naopak, ve kterém je vše tak absurdní, až je to směšné. To je např. americká revue *Fata morgana* (1929), která se odehrává ve smyšleném markrabství a ve smyšlené věznici, ve které si vězni dělají, co chtějí – pořádají hromadné útěky, kouří v prádelně apod. Další revue je *Ostrov Dynamit* (1930), který V+W pojali v duchu „negerské revue“ jelikož se odehrává na neznámém ostrově v Polynésii a jeho obyvatelé jsou černoši utiskovaní anglikánskou církví a hospodářskou společností.¹¹ Revue současně kritizuje společenskou náladu počátku 30. let, především vzestup nacismu.

Na počátku 30. let, v době, kdy v Československu vrcholí hospodářské krize, se V+W ocitají na vrcholu tvorby. Už nepotřebují experimentovat a dotvářet komedie a jejich tvorba je již vyzrálá. Právě v těchto letech napsali hry *Sever proti Jihu* a *Don Juan a comp*, spolu s *Fata Morganou* jsou tyto hry apolitické a nijak nekritizují politické dění¹² nebo *Golem*, z nichž všechny mají jedno společné – týkají se aktuálního dění a v návaznosti na to představují únik

⁸ Dějiny českého divadla IV, Praha 1983, s. 305.

⁹ J. Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 42.

¹⁰ Dějiny českého divadla IV, s. 225.

¹¹ J. Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 73.

¹² Dějiny českého divadla IV, s. 225.

před realitou, to je patrné zejména v Golemovi, kde je kladena do kontrastu temná rudolfínská Praha a idea snu. Od jejich předchozích her je zde patrný rozdíl, především v tom, že skeče, které hrály důležitou roli, jsou upozaděny a důraz je kladen na samotný příběh. Hry už nejsou tak komické, jak byli diváci zvyklí, nýbrž se v nich objevuje více lyriky a poezie. Změny se dotkly i postav, které jsou mnohem více prokreslené a pevněji ukotvené ve hře. Již není kladen důraz na publikum, které svou reakcí mohlo dříve ovlivňovat průběh revue. Tím vším se V+W pomalu, ale jistě, přiklání k romantismu – jejich hry jsou postavené na mytologii a historii, které se kloubí fantasií a důrazem na city diváka. Je to patrné opět především u hry Golem, ve které je do kontrastu kladena postava Golema, jako netvora a jeho city, které ho činí lidštějšího. Naopak ve hře *Caesar* (1931) V+W nepřipouštějí, že by bylo možné, aby měli vladaři morálku a jakékoliv důstojné vlastnosti, a pokud by náhodou nějaké měli, bývají V+W parodovány a zesměšňovány. Je to právě tato hra, která nejvíce „demystifikuje buržoazně demokratický parlamentarismus ... hesla a ideály, kterými se zaštiťuje“¹³ a kritizuje dvojakost buržoazie, tj. že jasně skrývá svou moc a cíle, kterých se snaží dosáhnout. V případě Caesara je to ovládnutí světa a rozpoutání války.

Sezonu 1933 zahájili V+W hrou *Osel a stín*. Absurdita této hry spočívá v pronajímání něčeho, co patří všem. V této hře se jedná o slunce a osla, který vrhá stín. Hra je částečnou kritikou soudobých právníků, kteří se ze sporu snaží získat co nejvíce pro svou vlastní osobu, V+W se vysmívají měšťákům a kritizují jejich povrchní způsob života. Tímto Osvobozené divadlo získává ještě jednu funkci (kromě předchozích dvou jako byla snaha o nové věci a demystifikace), která by se dala popsat jako funkce útočná. V+W velmi silně kritizují životní styl první poloviny 30. let a snaží se proti němu bojovat právě touto hrou, ve které poukazují na všechny neduhy a politické problémy, např. vzestup Hitlera, který je ve hře parodován a zesměšňován v předscénách. Největší ironie přichází v samém závěru hry, ve kterém je osel (předmět sporu) sněden, a tím je vše urovnáno. Od kritiky společnosti V+W odbočili roku 1934, když poprvé uvedli hru *Slaměný klobouk*. Hra byla na rozdíl od jejich předchozí tvorby momentálním experimentem, ve kterém se V+W snažili zachytit své momentální citové rozpoložení a náladu z roku 1900, který byl pro jejich generaci velmi blízkou historií. Právě kvůli své ‚neaktuálnosti‘ nebyla hra publikem přijata, protože nekritizovala současnou politiku a nezaujímalá vůči ní jasné stanovisko.

¹³ J. Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 94.

Další hrou, *Kat a blázen* (1934), se znovu vrací ke komentování současného stavu politiky a kritizují zejména domácí fašismus a ostře se proti němu vymezují. Postavy z této hry nejsou pouhými satirami, ale přímo korespondují dvěma politickými proudy, z nichž jeden tvořili socialisté a skupina Hradu, kteří se snažili bojovat proti fašismu; a druhý proud tvořil pravicový blok, který se snažil navázat, přes Rakousko a Maďarsko, vztah s Mussolinim a chtěl fašistické Československo.¹⁴ Celá hra, v níž se vedou spory o moc, je tedy postavena na této politické zápletce a tím se Osvobozené divadlo stává divadlem politické satiry. Hra byla velmi pobuřující a ve Vodičkově divadle (kde Osvobozené divadlo hrálo) došlo k několika nepokojům, jelikož se rádoby „vlastencům“ nelíbilo, že hra uráží jejich vlastenecké cítění. V+W celou aféru okomentovali „Neprotestuje ani jeden skutečný národní hrdina. Soptí pouze ti, kdo svoji vlasteneckou kariéru založili na nějaké epizodě s jezevčíkem.“¹⁵ V návaznosti na to uvedli novou revue *Vždy s úsměvem* (1935), která nevyprovádala o aktuálním dění.

I přesto pošlo Osvobozené divadlo roku 1935 krizí, protože mnozí příznivci vyčítali V+W jejich příklon k Sovětskému svazu. V témže roce uvádí novu hru *Balada z hadrů*, která je jejich prvním dramatem. Na první pohled romantická hra má podtext frašky, ve které V+W útočí na problémy v Československu a kde vyzývají občany, aby se postavili proti kapitalistům, kteří je vykořisťují. Nová hra, *Rub a líc* (1936), opět reaguje na politickou situaci v Evropě i doma. V tomto roce obsadilo německé vojsko demilitarizované pásmo Porýní a místo reakce na tuto agresi, zastávaly státy politiku appeasementu, tj. politiku nevměšování se do záležitostí okolních států.

Osvobozené divadlo však nestálo pouze na postavách Voskovce a Wericha. Téměř po celou dobu svého působení, úzce spolupracovali s hudebním skladatelem Jaroslavem Ježkem, který je autorem všech písní k jejich představením a jehož písně se ve druhé polovině 30. let stali písněmi národními a v závěru představení je pokaždé zpívalo téměř celé publikum. Další, s kým V+W postupem času navázali spolupráci, byl profesionální baletní soubor Joeho Jenčíka, jehož členky obstarávali taneční složku vystoupení. Na představení se také zvali přední československé komiky, jakými byli Ferenc Futurista nebo Jindřich Plachta.¹⁶

Roku 1937 napsali V+W jednu ze svých posledních her *Těžká Barbora*, další hra, která byt' je nazvána lidovou, komentuje aktuální dění – tentokrát misi anglického vyslance lorda

¹⁴ J. Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 113.

¹⁵ Tamtéž, s. 119.

¹⁶ Jindřich Plachta (1899–1951) byl československý herec, který za svou kariéru vystřídal několik divadel - např. působil v Osvobozeném divadle a v Národním divadle. Dále Antonín DVOŘÁK, *Jindřich Plachta*, Praha 1962.

Runcimana, ve které měl pojednat o vztazích mezi Čechy a Němci a jejíž závěr utvrdil britskou vládu v rozhodnutí, že Sudety (pohraničí Československa – pozn. autorky) patří k Německu. V době, kdy se rozhodovalo o osudu Československa, měla premiéru hra *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (1938). Po mobilizaci na podzim 1938 však divadlo neotevřelo a novou sezónu zahájilo fraškou *Hlava proti Mihuli* až v listopadu téhož roku.

1.3 Divadlo D

Druhým důležitým divadlem, které své hry uvádělo v duchu avantgardy, bylo D divadlo Emila Františka Buriana (dále E. F. Burian), které svou první sezónu zahájilo roku 1934 a jež se považovalo za první dělnické divadlo v Československu a kvůli tomu svůj repertoár zaměřovalo převážně na tento typ publika. Divadlo všemi svými inscenacemi cílilo na dvě společenské skupiny, na dělníky a na studenty a těmto skupinám také přizpůsobovalo svůj program. Na rozdíl od Osvobozeného divadla, které cílilo na městskou střední třídu a mohlo si dovolit politickou satiru, E. F. Burian uváděl hry týkající se spíše boje proletariátu proti kapitalismu.

Hlavní osobností divadla se stal jeho zakladatel E. F. Burian, který nebyl pouze ředitel divadla, ale byl také dramatik, dramaturg, režisér, scénárista a skladatel scénické hudby. Jako hudební skladatel se pohyboval v divadle od počátku 20. let. Od roku 1925 se přikláněl k avantgardnímu umění, které se v jeho podání zakládalo na uměleckosti, bojovalo s realitou a odmítalo tradici. Kvůli tomu museli herci, kromě hraní, na jevišti také tančit či předvádět akrobatická čísla, na nichž se spolu s kostýmy a gesty zakládalo celé představení. Na rozdíl od J. Honzla, který chtěl obrodit divadlo poetismem, se E. F. Burian snažil o obrodu prostřednictvím jazzu. Kvůli této snaze založil roku 1928 jazzový voiceband, jehož byl sám členem, a se kterým hrál v avantgardním studiu J. Frejky Dada a od roku 1929 v brněnském Moderním studiu¹⁷. Zde uvedl, spolu s voicebandem, dvě dramatizace. První byla dramatizace Máchovy básně *Máje*, ve které spíše kladl důraz rozpolcenou stránku Viléma než na romantickou krásu. V této dramatizaci voiceband nezpíval, nýbrž jeho členové recitovali části básně, část sboru stála na jevišti a druhá část za oponou, kde dělala ozvěnu. Další vystoupení, které následovalo, byl *Wolkerův večer*, pásmo Wolkerových lyrických balad, který E. F. Burian sám režíroval. Později se svým voicebandem Moderní studio opustil a na poměrně dlouhou dobu stal uměleckým vedoucím Studia v Brně, kde působil spolu s J. Hozlem.

Pozice Studia v Brně druhé poloviny 20. let nebyla příliš příznivá, protože se muselo o publiku dělit se dvěma avantgardními divadly, s Českým studiem a Akademickou scénou. Burian s J. Honzlem proto možná spojili své představy o avantgardním umění a pojali Studio v duchu lyrické divadlo levicové avantgardy. Uváděli hry amerických autorů jako O'Neilla, Dos Passa nebo J. H. Lawsons, kteří ve svých hrách kritizovali současný život a společnost. Kromě západní tvorby, obraceli svou pozornost také k divadelní tvorbě v Sovětském svazu, kde se inspirovali veselohrami a groteskami. Velmi často uváděli také dramatizace českých textů, např. Křest sv. Vladimíra od Karla Havlíčka nebo zůstali u pásem lyrických balad, které E. F. Burian uváděl už v divadle Dada. Avšak návštěvnost Studia nebyla taková, aby si samo vydělalo na provoz, a proto zaniklo. J. Honzl se vrátil do Prahy a E. F. Burian odešel do angažmá do Olomouce, kde se poměrně odklonil od své tvorby, když musel režírovat komerční repertoár v měšťáckých divadlech. Sezónu 1931/1932 však strávil opět v Brně (v Zemském divadle) a režijně i hudebně se podílel na mnoha představeních, opět hraných jako komerce pro měšťácké publikum. Další sezónu už v divadle nestrávil a odešel do Prahy s myšlenkou na založení vlastního divadla, které by bylo levicově orientované a hrálo by pro dělnické publikum. V Praze přijal nabídku Josefa Antonína Hášy¹⁸ a stal se kapelníkem jazzového orchestru Červené eso, který spolupracoval také s mnoha předními komiky, např. s Ferencem Futuristou. Po pár neúspěšných inscenacích (mezi které patřily hry *Neseme* nebo *A la carte*) uvedli hru *Loď živých*, která přímo parodovala a kritizovala společnost. *Loď*, na které se příběh odehrává, byla rozdělena do tří rovin, na podpalubí, I. třídu a II. třídu, z nichž každá odpovídala jedné vrstvě společnosti. V podpalubí byli dělníci spolu s nejchudšími vrstvami obyvatel, do II. třídy byla umístěna střední třída, tj. měšťané a v I. třídě byli zastoupeni kapitalisté, kteří utiskovali dělníky v podpalubí a nutili je jim sloužit.

Po zániku Červeného esa se E. F. Burian rozhodl založit své vlastní divadlo, které by se orientovalo výhradně na dělnické publikum a odráželo jeho požadavky, a tak vzniklo roku 1934 Divadlo D34. Hlavním Burianovým cílem bylo navrátit se k avantgardě 20. let, kdy avantgardní umění bojovalo proti oficiálním scénám. Že je divadlo levicově zaměřené bylo poznat už z první hry, *Život za našich dnů*, která byla pro svůj revoluční ráz cenzurou zakázána. Další hry, *Kavárna na hlavní třídě*, *Ples manekýnů*, *Lakomec* a *Chceme žít*, měly stejný podtext, který zobrazuje boj dělníka proti kapitalistickému vykořisťovateli, podle toho bylo nutné vyvrátit

¹⁸ Josef Antonín Háša (1902 - 1952) byl, mimo jiné, zakladatelem hudebního kabaretu Červené eso. Od 1927 působil v Osvobozeném divadle jako ředitel. Po odchodu od V+W spolupracoval s E. F. Burianem. Dále Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian, Jazzová sekce*, Praha 1982, s. 104-105.

kořeny kapitalismu a nastolit vládu proletariátu. Kromě uvádění nových her se E. F. Burian vracel k již dříve uváděným večerům, např. Křest svatého Vladimíra, ale dodal jim více revolučního rázu.

V sezoně D35 – D37 bylo cenzurováno vše, co se týkalo politiky v tehdejší Československu, a proto se E. F. Burian přiklonil k literárně hodnotnějším dílům, k dramatizaci poezie a více sázel na česky psané hry. První uvedená hra byla *Mládí ve hře* (Hoffmeister), která pojednává o zhýralé měšťácké mládeži, do níž Karel přivede nebohousměšnou proletářskou dívku Annu. Skrze jejich vztah, otevřel se divákovi pohled na měšťáckou rodinu, která se Annu snaží ohromit svým životním stylem, který E. F. Burian ostře kritizuje. Na tuto tematiku navázal později hrou *Jegor Bulyčov* (Gorkij), která pojednává o životě v předrevolučním Rusku. Jegor Bulyčov je starý, umírající muž, kterého nemá nikdo rád, a všichni čekají pouze na své dědictví. E. F. Burian ve svém podání hry satirizuje měšťácký život Jegorovy hamižné manželky. Poslední hrou s měšťáckou tematikou byl *John D dobývá světa* (Wolf), která se zaměřuje na vývoj kapitalismu a jeho fungování v sovětské společnosti. Bylo však málo her, které by mu svým obsahem vyhovovaly, jak po stránce ideové, tak po stránce umělecké (např. řešení scény). Tento problém řešil E. F. Burian dvěma způsoby. Prvním z nich bylo přepisování původních klasických děl tak, aby měla aktuální význam. Takového ztvárnění se dostalo Kupci benátskému (Shakespeare), ve kterém byl kritizován nejen kapitalismus, ale také fašismus a židovské vykořisťovatelské ztvárnění hlavní postavy kupce Shyloka. Dalšími takto přepracovanými hrami byla *Žebrácká opera*, francouzská fraška *Mistr Pleticha*, *Procitnutí jara* nebo *Každý něco pro vlast* (Klicpera). Druhým způsobem byla dramatizace původních textů, takto byl zdramatizován Dobrý voják Švejk (Hašek), který je pacifistickou obžalobou války a klade důraz především na lidskost a upřímnost; nebo *Evžen Oněgin* (Puškin), ve kterém kladl E. F. Burian důraz na lásku mezi Lenským a Tatjánou byla sovětskou kritikou přijata velmi kladně. Zvláštním druhem Burianovy tvorby byla scénová poezie. Vrcholným dílem tohoto způsobu tvorby byla *Vojna*, která se odehrává před Švejkem a stejně jako on, je silně protiválečná a idealizuje venkov a pobízí publikum s nacionalismu. Ve hře se navíc objevují folklorní prvky, jako masopust, symbol veselí lidí, kteří jsou alespoň na pár okamžiků vytrženi ze své bídy a společně pijí a hodují. E. F. Burian tu spojil dohromady dvě roviny, baletní a voicebandovou. V této sezoně se postupně přiklání k socialistickému realismu a stále více kritizoval kapitalismus a měšťáctva zároveň oslavoval Sovětský svaz.

V následující sezoně D37 nastává zásadní zlom a dělníci navštěvují divadlo stále méně a méně, na vině je právě Burianův příklon k lyrismu, který tomuto publiku moc neříká. Jako

první uvedl „manifest za práva kulturních lidí“¹⁹ *Hamleta III.*, který je ve hře zobrazován jako intelektuál a slaboch. Následovaly hry *Dítě* (F. X. Šalda) a *Škola základ života*, která nebyla KSČM (Komunistická strana Čech a Moravy) přijata kladně, protože vznikla na základě diskuze, kterou E. F. Burian vedl se studenty z obecnstva.

Předmnichovskou sezónu D38 zamýšlel E. F. Burian započít oslavami k vzniku samostatné Československé republiky, nakonec však uvedl *Revoluční trilogii* (Viktor Dyk). S mobilizací se však úloha divadla poněkud změnila, E. F. Burian opustil proletářské divadlo a snažil se založit Divadlo dobré nálady, se kterou by objížděl vojenské kasárny. Tento úmysl byl však ministerstvem zamítnut a odmítnutí se dočkalo i několik následujících Burianových pokusů. O rok později přišel s myšlenkou, že divadlo by mělo patřit pracujícím lidem. Není to v tom smyslu, že by jej měli vlastnit a podílet se na jeho chodu, nýbrž že by se jim divadlo mělo stát více přístupným a srozumitelným. Proto se rozhodl založit scénu pro děti, na které se uváděly dětské hry, dále hereckou školu a Klub přátel D divadla, ve kterém se scházeli jeho příznivci. Jelikož se za okupace zvednula vlna nacionalismu a zájmu o lidové umění, uváděl E. F. Burian hry s touto tematikou, jako první nastudoval *Krysaře* (Viktor Dyk) odehrávajícího se v městečku Hameln, které je připodobňováno labyrintu, ze kterého není úniku a v diváku vzbuzuje obavy a úzkost, tedy stejné pocity, které doléhaly za okupace na mnoho lidí. Další takovou hrou byla *Manon Lescaut* (Vítězslav Nezval) kladoucí důraz na city diváka, a která byla Burianovou manifestací českého jazyka.

Když roku 1941 napadl Adolf Hitler Sovětský svaz, začaly v Československu represe vůči KSČM a jejím členům, nevyjímaje E. F. Buriana a členy Klubu přátel D divadla. V této době bylo D41 vnímáno rezistentní centrum a jako jediná síla, která bojuje za národní zájmy a svobodu. Po uvedení baletu *Pohádka o tanci* byla „zásahem gestapa zastavena veškerá práce. Spolupracovníkům židovské národnosti, po posledka přes zákaz zaměstnaným, se daří útěk výtahem pro zavazadla do poschodí Legiobanky. Ostatní odcházejí vrátnicí, kde se již válejí po zemi rozmetané papíry z vybrakovaných kanceláří a kde se E. F. Burian mezi dvěma gestapáky mlčky loučí se svými nejbližšími, se svými herci, techniky a žáky.“²⁰

Největší Burianův přínos v oblasti divadla se týká především jeho scénických pojetí hry. Jeho představení byla většinou založena na voicebandu, který zpěvem a recitováním doprovázel herce na jevišti a tím podle potřeby utvářel potřebnou atmosféru.

¹⁹ Dějiny českého divadla IV, s. 260.

²⁰ Jiří FLÍČEK, *20 let Horáckého divadla*, Havlíčkův Brod 1960, s. 17.

1.4 Horácké divadlo

Nejblíže Německému Brodu bylo Horácké divadlo, založené roku 1940 díky snahám Františka Kliky a Antonína Skály. Oba dva cítili potřebu vzniku oblastního divadla, které by nahradilo dosavadní kočovné společnosti. Jelikož se jednalo o oblastní divadlo, nemělo z počátku svou vlastní divadelní základnu, ale objíždělo jednotlivá města, v kterých několik dní pobývalo. K založení divadla přispěla města na Horácku, tj. Jihlava, Třebíč, Velké Meziříčí, Náměšť nad Oslavou, Moravské Budějovice, Nové město na Moravě ad. Dalo by se tedy říci, že divadlo „vyrostlo ze svého kraje“²¹, který se svým repertoárem snažilo stmelit, aby tamní lidé dokázali lépe čelit útlaku nacistů. Již od svého počátku se herci snažili „organisovati a provozovati důstojná česká divadelní představení v oblasti Českomoravského Horácka i mimo něj“²² a pečovat o divadelnictví a kulturu v kraji.

Počátky Horáckého divadla nebyly vůbec jednoduché, protože divadlu chyběl ucelený dramaturgický program i režisér, který by dokázal herce vést, což se výrazně projevilo na hereckých výkonech. Zlom nastal po roce 1941, když bylo zavřeno divadlo D 41 a ředitel Horáckého divadla Ludvík Žáček²³ nabídnul hercům angažmá v svém divadle. Tím se na Horácko dostali profesionální herci a s nimi také nový režisér Emil Bolek, kteří hráli hry nastudované E. F. Burianem, především *Manon Lescaut* (Vítězslav Nezval) a *Starou historii* (Julius Zeyer). V Německém Brodě poprvé divadlo účinkovalo mezi 1. - 15. dubnem 1941, kdy mu byla budova divadla „na zkoušku propůjčena“.²⁴

²¹ Tamtéž, s. 11.

²² Státní okresní archiv Jihlava (dále SOKA), fond Horácké divadlo, kart. 74, inv. č. 544.

²³ Ludvík Žáček byl mezi lety 1940–1945 ředitelem Horáckého divadla. Díky němu dostali herci, kteří byli stíhání nacisty, možnost stále hrát, byť to bylo v Praze.

²⁴ SOKA Havlíčkův Brod, fond Spolek divadelních ochotníků, kniha 7, zápis ze schůze 20. 3. 1941.

1.5 Další divadla

Kromě Osvobozeného divadla a Divadla E. F. Buriana, měla na mladé ochotnické herce vliv i další, menší divadla, pro která je vhodnější použít termín divadelní studia, která se těmi velkými divadly inspirovala. Většinou byla zakládána mladými herci, kteří považovali profesionální divadla za přežitek a snažili se o nové a originální zpracování her.

Mezi nimi vynikalo Divadelní studio Čin, které vedl Déda Papež²⁵. V tomto studiu se uváděla díla méně známých autorů a také původní novinky. Bylo to studio, jehož umělecký ráz se nesl v duchu secese a neosecese, a kde divák mohl zhlédnout hry s nádechem dekadence a zoufalství mísící se s groteskností a ironickým nadhledem. Dále v Praze působilo několik dalších studií, Studio Tvorba a D – Tvář. V těchto studiích účinkovali studenti konzervatoře a jejich angažmá poté významně ovlivnilo budoucí hereckou kariéru mnohých z nich.²⁶ Na pražské scéně působilo na konci 30. let ještě Divadélko pro 99, jehož ředitelem se stal Jan Honzl.²⁷ Toto malé divadlo, které sídlilo U Topičů, zaměstnávalo herce jak z Osvobozeného divadla, tak od Buriana a bylo populární zejména u mladé generace.

²⁵ Déda Papež (vlastním jménem Zdeněk Papež) byl herec, režisér, scénograf a spoluzakladatel Dramatického sdružení Čin. Ve 2. polovině 40. let spolupracoval také s Jihočeským divadlem v Českých Budějovicích. Dále Bořivoj SRBA, *České ochotnické divadelní hnutí v letech německé okupace a druhé světové války*, in: Jaroslav CÍSAŘ, *Cesty českého amatérského divadla od konce 18. století do roku 1945*, Praha 1998, s. 160.

²⁶ Jednou z hereček, které takto začínaly, byla i Stella Zázvorková. Svou hereckou kariéru začala na amatérské herecké scéně v Praze.

²⁷ Dějiny českého divadla IV, s. 446.

2 Ochotnické divadlo v Německém Brodě

Ochotnické divadlo má v Havlíčkově Brodě dlouholetou tradici. Do památníku si jeden domácí, který poskytoval ubytování studentům zapsal „První základ našeho divadla založili studenti, přicházivší z vysokých škol na prázdniny, spustili sobě nepatrně divadlo a provozovali neb i divadelní kusy, byli to páni Loos, Machek, Schrámek a Weidenoffer. Hojná návštěva a spokojenost obecnstva odměnilo jejich snažení. V tom čase přišel k domu náš krajan p. Karel Havlíček, který zpozorovav touhu našeho obecnstva po takové zábavě z jedné strany, z druhé strany pak mnohé nedokonalosti tohoto divadla, umínil sobě slušné městské divadlo, v kterém se jen k dobrým autorům hrát by mělo, a tím způsobem ne jen k zábavě, nýbrž i také k vzdělání našeho obecnstva v mateřský řeči aučinkovati. To jsme mu také schvalovali ...“¹

2.1 Historie ochotnického divadla v Německém Brodě

Roku 1844 se vedení divadelního sboru ujal Karel Havlíček. V této době „Německý Brod ještě dřímá. O českém veřejném ruchu nebylo ani slechu. Úřední správa byla německá. Lepší, tzv. staroměstská společnost, která udávala tón, nevymanila se dosud ze vlivu panující němčiny, doma i na ulici se mluvilo jen německy. Vzácnou výjimku tvořilo několik vlasteneckých kněží – profesorů na gymnáziu, studentů, řemeslníků a prostý lid. Ráz města, zejména navenek, se neměnil.“² To si do svého památníku zapsal JUC. Antonín Kalina. Právě z tohoto důvodu, aby rozšířil český jazyk a aby povzbudil národní cítění v místním obyvatelstvu, se Havlíček rozhodnul založit ochotnické divadlo. Počátky divadla, především roli Karla Havlíčka, nastínil také Antonín Cikhart³ ve svém projevu na schůzi v roce 1933 „... Jako herci se dle dochovaných informací Havlíčkovi příliš nevedlo, za to ale byl výjimečným ředitelem, režisérem a dramaturgem v jedné osobě, který pevnou rukou řídil představení a sám hercům vkládal do úloh vhodné narážky, jež uchvacovaly posluchače k bouřlivé pochvalě ...“⁴

Na počátku 20. století se ochotníkům dařilo dobře a zájem o jejich tvorbu u veřejnosti stále stoupal. V této době uváděli především hry českých dramatiků, např. Ladislava Stroupežnického, Josefa Kajetána Tyla ad. I přes bídu, kterou měšťanům přinesla velká válka,

¹ Státní okresní archiv (dále SOKA) Havlíčkův Brod, fond Spolek divadelních ochotníků Havlíčkův Brod (dále SDO), kniha 15.

² Lída HONZOVÁ a kol, *Brodské ochotnické divadlo 1836 - 2002*. Havlíčkův Brod 2002, s 11.

³ Antonín Cikhart byl členem umělecké skupiny Budilovy v Praze, v roce 1920 se stal členem Spolku divadelních ochotníků v Německém Brodě, následně režisérem a čestným členem spolku, později se stal i jeho předsedou, dále SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6, Večerní České Slovo 23. dubna 1941.

⁴ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6.

společenský život ve městě neustal a ochotníci uváděli stále nové a nové hry - mezi nimi byla např. hra G. Horákové *Když láska umírá* (1917). V důsledku poválečné krize, úroveň ochotnického divadla upadla, což dokládá také jeden zápis v kronice ochotníků „Na hrách bylo vidět, že herecký materiál by byl, ale chybí vedení. Každý z herců hrál na svou pěst a celek působil roztržštěně. Rovněž ve znalosti textu bylo znát, že si režie se zkoušením velkou prací nedala.“⁵ Tento stav se však změnil s příchodem dvou ochotníků - Antonína Cikharta a Jaroslava Veverky⁶. Spolu uvedli nové hry od Jiřího Mahena *Mrtvé moře* a J. Baláka *Terno*. Díky novým hrám a jasnému režisérskému vedení, začala popularita divadla opět stoupat „Nově zahájená činnost našich ochotníků zasluhuje zvýšenou pozornost a zájem veřejnosti, která se ostatně projevila již v neděli hojnou návštěvou a pozorností při hře.“⁷

V průběhu 20. let 20. století obliba spolku stále rostla „Při obou představeních (hra O. Wilda *Ideální manžel*, 1925 pozn. autorky) bylo hlediště naplněno. Z toho je zřejmo, že obliba představení našich ochotníků stále stoupá, což jim bude jistě pobídkou, aby hry reprízovali.“⁸ V průběhu roku 1926 uvedli ochotníci mnoho dalších zajímavých divadelních her. Mezi nimi např. hru G. B. Shawa *Pygmalion*, anebo hru J. K. Tyla *Jiříkovo vidění*. Postupně začal Spolek hry uvádět každý měsíc, vyjma letních prázdnin.

Nejbohatším se pro ochotníky stal rok 1929, kdy uvedli celkem 12 her např. Karla Čapka *Věc Makropolus* nebo Olgy Scheinpflugové *Láska není všechno*. Na následující rok naplánovali ochotníci uvedení celkem 9 her, z nichž se jedna týkala oslav narození T. G. Masaryka (hra Monastýr nad tajgou - Zdeněk Štěpánek) a dvě, které ochotníci nastudovali k příležitosti výročí úmrtí dvou významných českých dramatiků - Aloise Jiráka a Josefa Štolby.

Hospodářská krize, která vypukla roku 1929 a zasáhla prakticky celý svět, se promítla také v kulturním životě obyvatel města. Nejen že Spolku opět klesla návštěvnost, ale měli také potíže související s pokrytím nákladů (vstupenka za lóži stála 32Kč, I. místo 8Kč, II. místo a balkón 3Kč, studenti a dělníci 2Kč)⁹. Roku 1932 se také poprvé uváděly hry pro děti – Bartošova pohádka *Kašpárek se učí mít strach a Kašpárek a loupežník*. I přesto že obě hry měly

⁵ L. Honzová, *Brodské ochotnické divadlo*, s. 21.

⁶ Jaroslav Veverka se do Německého Brodu se přistěhoval v roce 1920 a začal v divadelním spolku režirovat hry. Celkem zde uvedl 47 her a 2 opery. Na jeho popud byla budova divadla roku 1937 rekonstruována a rozšířena o místo pro orchestr. Dále L. Honzová, *Brodské ochotnické divadlo*, s. 17.

⁷ Tamtéž, s. 21.

⁸ Tamtéž, s. 25.

⁹ Tamtéž, s. 27.

u dětí obrovský úspěch, ochotníci s hraním pro děti dále nepokračovali. Místo toho se zaměřili opět na dospělé diváky. Velmi úspěšnou se stala veselohra Olgy Scheinpflugové *Okénko*. Dalším pokusem o zvýšení návštěvnosti se staly oslavy k příležitosti 80 let od statuárního ustanovení Spolku. Program byl opakován celkem třikrát a pokaždé byl vyprodán. Avšak ani to nepomohlo ochotníkům krizi překonat a rozhodli se proto rozšířit členskou základnu o nové členy.

Spolku se opět začalo dařit v roce 1935. Do divadla přibyli noví režiséři - J. Veverka, F. Kraus, V. Valenta, J. Sommer a R. Kalina. K příležitosti oslav 200 let založení gymnázia nastudovali dvě historické jednoaktovky – Emanuela Bozděcha *Zkouška státníkova* a Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová*¹⁰. V obou představeních dosáhli ochotníci stejné herecké úrovně, jakou měli ve 20. letech „Poslední dva roky zastihly ochotnický spolek v prachšpatné situaci (nekázeň herců, žádný dorost apod.). Nejen že se málo hrálo (skoro nic), ale i když se nějaké to představení dalo dohromady, nebylo na výši. Chci však konstatovat, že posledních několik představení hovoří o tom, že spolek vybředá ze své ospalosti, a že má dost schopných členů, kteří dovedou vytvořit dílo, jaké je hodné skvělé tradice spolku.“ Následující rok ochotníci nastudovali hru od Františka Langra *Jízdní hlídka* a také novou operetu Járy Beneše *Na tý louce zelený*, která byla divácky velmi úspěšná a dočkala se celkem devíti repríz. Divadlo však nebylo k hraní operet uzpůsobeno, a proto navrhnul J. Veverka jeho přestavbu a rozšíření o orchestr (což odpovídalo přibližně dvěma řadám sedadel)

Rok 1937 byl pro Spolek tragédií, když záhy po sobě zemřeli dva režiséři - J. Veverka a V. Valenta. Následně byl v divadle uváděn vzpomínkový večer k úmrtí prezidenta T. G. Masaryka, na kterém je opět uvedena hra *Jízdní hlídka*. V roce 1938 bylo mnoho herců na valné hromadě kritizováno za hraní na jiných scénách, čímž znemožňovali činnost spolku. Na podzim téhož roku byla budova divadla zabrána v rámci mobilizace.

Rok 1939 nebyl pro ochotníky příznivý. Budova divadla byla stále zabrána vojáky, a tak museli své hry uvádět jinde, např. v sále sokolovny. Po navrácení budovy se ochotníci pustili do přestavby a dalších drobnějších úprav. Spolek v budově začal znovu hrát v polovině téhož roku a jako první uvedl režisér A. Cikhart hru Fráni Šrámka *Léto* „Ve čtvrtek uvedli německobrodští divadelní ochotníci, jak jsme se předběžně zmínili, na scénu městského divadla Šrámkovo Léto, jehož provedení bylo vskutku mimořádně úspěšné. Hra sama příjemně osvěží jemnou básnickou mluvou a citově načrtnutým dějem o probuzeném mládí studenta k vesnické

¹⁰ Tamtéž, s. 29.

dívce a ke krásné tetince, blízké studentu pro své spisovatelské umění. Ústřední postavou je tu dobrosrdečný český kněz starající se o studentovu výchovu a připomínající krásnou formou své mládí k poblouzeným cestám studentovým. Knězi Horovi vtisknul ředitel A. Cikhart, jenž současně hru režíroval a vkusně vypravil, teplo otcovského konání. Studenta Jana citově položil, vytvořiv jednu z nejkrásnějších postav večera, režisérův syn J. Cikhart. Z. Sotorníková dala své Stáze dokonalý dívčí půvab, proteplený vláhou léta a prostoty čisté venkovské duše. Rovněž ostatní herci Hudík, Hrbková, Smrčková, podali velmi dobré výkony. Menší herecké úlohy vytvořili na scéně L. Kraus, B. Kastnerová, V. Vaňhátová, K. Hlaváč, dr. J. Leníček a J. Stojan. Leníčkovu prvé vystoupení na německobrodské scéně bylo provázeno živým zájmem. Vyprodané hlediště přijalo hru i výkony herců s nadšením.“¹¹

2.2 Vznik Odboru mladých

Roku 1941 byl novým předsedou spolku zvolen A. Cikhart, který si velmi dobře uvědomoval, že se poslání spolku od 19. století moc nezměnilo, a že hlavní úlohou divadla je u diváků znovu posilovat národní cítění a uvědomění, a zároveň rozvíjet český jazyk „Ochotnická práce je činností odpovědnou. Nemá v ní místo primadonství, nýbrž je třeba, aby všechny síly byly soustředěny na služby divadlu. Ochotnická myšlenka je myšlenkou posvěcenou minulostí a tuhým zápasem. Nesmíme ji zradit ani v přítomnosti, nýbrž naším jediným cílem budiž naplnění hesla J. K. Tyla – Všechny naše kroky musí vésti láska k národu a lidu.“¹² Divadlo však dostalo ještě jednu důležitou roli. Pomáhalo lidem zapomenout na válku, která byla součástí jejich každodenního života. Hlediště se tak stalo místem, kde se lidé mohli od svých starostí alespoň na malou chvíli oprostít.

Na schůzi 5. května 1941 byl ustanoven odbor mladých: „Sdružení mladých, pěstující zájem o kulturní hodnoty pořádáním divadelních a recitačních večírků, přimyká se těsně k ochotnickému spolku, jehož výbor má podle svých stanov právo zřizovati odbory (§12 odst. d)). V důsledku toho budou se všechna vystoupení mladých dětí v rámci ochotnického spolku, který přejímá za ně svou odpovědnost a bude je financovati. Umělecké vedení ponechá se úplně v rukou mladých, bude tedy míti odbor v tom směru jakousi uměleckou autonomii. Odbor se musí samozřejmě podříditi všem úředním procedurám, které postihují toho času též spolek a musí zachovávat stanovy a řády a nesmí zaviniti nic, co by mělo snad škodlivý vliv na pověst

¹¹ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6.

¹² Tamtéž, zápis ze schůze 1941.

celého spolku nebo snad na patrunizující jej sbor do nesnázi ať finančních neb jiných. Spolupráce s výborem musí býti proto těsné. Členská schůze mladých, již se zúčastní též členové výboru, se bude konati v úterý dne 19. května 1941 v 7 hodin v divadle“¹³ Vedení se ujali Miloš Brož¹⁴ a Jaroslav Štefánek. Odbor neměl pevnou hierarchii, jako tomu bylo u starších ochotníků. Mnozí z mladých studentů ani neuměli hrát¹⁵. Našli se však studenti, kteří herecké nadání měli, a pro které tímto jejich divadelní kariéra začala. Mezi nimi byl např. J. Dvořák, který se později stal ředitelem a dramaturgem královehradeckého divadla Drak. O všech hrách rozhodovali kolektivně, s jejich výběrem jim nejspíše radil brodský básník Ladislav Fikar¹⁶. Nejvíce se však vzhledli v Osvobozeném¹⁷. Miloš Brož neměl úlohu pouze režisérskou, ale byl i dramaturgem¹⁸. Jedním ze studentů, kteří se rozhodli v odboru hrát, byl i Jiří Chalupa. „Chalupovi se sem přistěhovali z Budějic, když byli Jirka se Zdenou malý, mám dojem, že to bylo v takovym 35/36 roce. Koupili tu kavárnu na náměstí (dnes zde sídlí společnost Kooperativa - pozn. autorky). Děda chodil nejdřív do gymnázia tady a potom přestoupil na hotelovku do Brna a pak přišla ta válka, a tak byl tady u rodičů v kavárně. No a Zdena tam pracovala, myslím, že jako účetní, aby nemusela do Německa na nucený práce. Dědu ta kavárna moc nelákala, a tak začal hrát s těma ochotníkama. V rámci nějakýho mládežnickýho toho, nebo dokonce v rámci kuratoria. V tu dobu sme se taky poznali. Chodili sme spolu k Brožům poslouchat Voskovce s Werichem.“¹⁹ J. Chalupa byl Brožův dobrý přítel, a proto v hrách účinkoval velmi často²⁰.

Publikum přijalo mladé ochotníky kladně. Za spolupráce Františka Štibora (hudba) uvedli svou první hru od Karla Čapka *Lásky hra osudná*, kterou režíroval Josef Štefánek a scénu

¹³ Tamtéž, zápis ze schůze 5. května 1941.

¹⁴ Miloš Brož začínal jako režisér a dramaturg odboru mladých, po jeho zániku přešel ke „starším ochotníkům“, následně se věnoval filmu a působil v barrandovském studiu, kde založil uměleckou skupinu Míly Brože.

¹⁵ „...on ten odbor měl pevný jádro, tam hráli i děda s tetou Zdenou (sourozenci Jiří a Zdena Chalupovi, pozn. autorky), no a pak tam byly ty dřeva, co hrát neuměli, pořád hráli to křoví a po pár hrách to vzdali“, Soukromý archiv (dále SA) Anety Váchové (dále AV), Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno v Havlíčkově Brodě dne 30. června 2015.

¹⁶ Ladislav Fikar byl básník, překladatel a divadelní kritik, studoval na gymnáziu v Německém Brodě a později tu pracoval i jako účetní a kancelářský praktikant, studoval estetiku a srovnávací dějiny literatury na FF UK, dále na <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1006>, citováno dne 9. října 2017.

¹⁷ „...my jsme tenkrát nic jinýho neposlouchali než Voskovce a Wericha, to jsme se scházeli u Míly Brože a na gramofonu přehrávali jejich hry, no a brácha (Josef Stejskal - pozn. autorky) ten zase nehrál na klavír nic jinýho než písničky od Ježka (...)“, SA AV, Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno v Havlíčkově Brodě dne 30. června 2015.

¹⁸ „... Míla na to byl opravu šikovnej a měl samý dobrý nápady (...), dokonce měl pak na Barrandově i svoji uměleckou skupinu“, tamtéž.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ „... jo děda, ale on to byl fakt pěkněj chlap, no a tak hrál samý takový ty milostníky ...“, tamtéž.

vytvořil Míla Brož. „Při spolku divadelních ochotníků v Německém Brodě byl ustanoven odbor mladých. A jak už je zvykem mládí, sotvaže byl stanoven, už se hlásí s plnou vervou do osvětové práce. A hned napoprvé si vzali mládí za úkol věc velmi nesnadnou. Připravili na 21. června I. dramatický večer, který bude 22. června opakován. K vyplnění programu si mládí zvolili „Lásky hru osudnou“ a básnickou hru „Řeka čaruje“. ... Bude to první divadelní provedení této hry. ... „Lásky hra osudná“ psaná ve stylu komedie dell'arte, ukazuje na osudnost, velikost, sílu a bolestnost lásky, pro niž se zabijí...“²¹ První dramatický večer se mladým ochotníkům povedl „... Byl to večer radostného mládí, silné generace, která se nebojí překážek v práci ... úspěch byl ještě zvýšen tím, že převážná většina účinkujících vystoupila na divadelních prknech vůbec poprvé. ... Druhé části večera nebylo vůbec co vytknout. Rozhlasová hra (Řeka čaruje – pozn. autorky) byla vtipně vměstnána v jevištní rámec a opatřená působivou scénickou výpravou. ... Vcelku shrnuto, prvé vystoupení mladých bylo zdařilé.“²² Kladná byla také reakce vedení spolku, na schůzi 7. července se „... předseda zmiňuje o slibném začátku „mladých“, chválí pečlivou a svědomitou přípravu a nabádá k další zdárné činnosti.“²³ Byla jim však také vytknuta novinová kritika jednoho z členů odboru. Šlo o to, že člen odboru by neměl psát kritiku do novin, i přesto že se na hře nijak nepodílel. Spor rozhodnul až předseda spolku „Předseda zakončuje debatu připomínkou, aby se členové spolku, hlavně zúčastnění na hře jakýmkoliv způsobem, v zájmu objektivnosti kritiky, zdrželi psaní posudků ...“²⁴

Kromě toho nastudovali také Klicperův *Divotvorný klobouk* (režie B. Černý), hru Proč pláče Meluzína Františka Kožíka a také Hadriana z Římsů²⁵. „Oni nastudovali třeba dvě hry za rok, ale oba dva (J. Chalupa a M. Brož - pozn. autorky) byli do toho divadla takový zapálený (...)“²⁶ K příležitosti 50. výročí úmrtí českého básníka Jana Nerudy si mládí ochotníci připravili program *Jan Neruda – básník naší doby*. „V sobotu 9. srpna (1941 – pozn. autorky) večer byla v městském divadle v Německém Brodě vzdána pocta památce Jana Nerudy velmi vhodným způsobem. Odbor mladých při ochotnickém spolku, jemuž budiž děkováno, že tento večer v Německém Brodě vůbec byl proveden, rozmáchl se ve své druhé jevištní práci s plným elánem mladého nadšení a zdařile zvládl i technické potíže, které skýtá nedostatečné vybavení

²¹ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6, Večerník českého slova.

²² Tamtéž, Večerník Českého Slova 25. června 1941.

²³ Tamtéž, zápis ze schůze 7. července 1941.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ SA AV, Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 30. června 2015 v Havlíčkově Brodě.

²⁶ Tamtéž.

divadla. Večer měl mnoho svých kladů, a proto lze možno lehce přehlédnouti několik málo nedostatků. Již ve svém celkovém pojetí ukázal něco nového, na co nejsme zvyklí a již nebojácnost celého realizování (sic) stojí za pochválení (...) Celkem možno říci o tomto oslavném večeru, že byl vytvořen s chutí a oddanou účastí všech účinkujících. Návštěvníci pak pozorně sledovali, jak se před nimi odhaluje duše českého básníka se svými osobními bolestmi i s jeho nehynoucí nadosobní vírou a neskrblili uznalou pochvalou.²⁷ Časopis České Slovo píše o večeru toto „... Prostranný sál Městského divadla byl do posledního místečka zaplněn a německo-brodské obecenstvo se znovu přesvědčilo o umělecké dovednosti mladých ochotníků.“²⁸ Večer věnovaný Janu Nerudovi byl také hodnocen na další schůzi spolku 2. října 1941 „Úroveň některých věcí jak ve výběru tak v provedení slušná, uspokojující, (...)“²⁹

V polovině října téhož roku, uvedl Miloš Brož další hru. Tentokrát to byla satira Viktora Dyka *Ondřej a drak*. Na jednu stranu byla hra přijata kladně „Přiznám se, nešel jsem s nadšením, spíše povinnost, povinnost přispěti svým drobtlem k ocenění dobré vůle a poctivé snahy mne k vám opět zavedla. Ale tentokrát jste mne překvapili. Chtěl jsem prospět – podpořit a zatím jsem byl vámi stržen – uchvácen. Vaše nadšené, spravedlivé a uvědomělé mládí to bylo, jež prozařovalo námětem, pojetím i hrou. Hoši a děvčata, jste srdatí ve výběru námětu a krásní v jeho pojetí. Vás neláká laciná popularita, vás vede kultura ducha a láska, a to vás ctí.“³⁰ Na druhou stranu, našla se i anonymní výtky v kritice uveřejněné v Havlíčkově kraji s názvem *Nutné poznámky*. Článek neměl útočnou formu, byl spíše míněn jako kritika, jak sám autor píše „To jsou jenom upozornění a jsou míněná o srdce.“³¹ na jejímž základě by měli mladí herci zlepšit své představení, především jim autor radil, aby „zakázali návštěvu těmto nejmladším (studentům – pozn. autora), anebo spíše je řádně poučit již ve škole, vychovávat je a připravit na celou hru ...“³² dále se zaměřil již na hru samu: „Něco nesouhlasilo mezi prologem, epilogem a vlastním obsahem. (...) Poznámka o úborech je nutná k dalším představením.“³³ Na tento článek reagovali Brož se Štefánkem. Ačkoliv souhlasili s výtkou týkající se mladého publika, zbytek článku považovali za poněkud urážlivý a arogantní „Chce-li někdo uveřejnit *Nutné poznámky* k provedení té hry, je třeba, aby hru prostudoval, než ji spatří realizovanu

²⁷ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6, Havlíčkův kraj 13. srpna 1941.

²⁸ Tamtéž, České Slovo.

²⁹ Tamtéž, zápis ze schůze 2. října 1941.

³⁰ Tamtéž, Havlíčkův kraj 15. října 1941.

³¹ Tamtéž, Havlíčkův kraj „Nutné poznámky“.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

(...).³⁴ Kvůli své nepřiměřené reakci dostali na další schůzi spolku důtku „... udělili jim za opětovné porušení kázně, přes veškerá důtklivá napomenutí v poslední schůzi dne 2. října 1941 uveřejněním polemického článku v Havlíčkově Kraji ze dne 29. září 1941 oboum (sic) důtku s tím výslovným upozorněním, že se tak děje naposled.“³⁵ Spory mezi vedením spolku a zástupci odboru mladých (M. Brož a J. Štefánek) se stále stupňovaly. Na tu samou schůzi byl pozván J. Štefánek, „aby vyslechl některé stížnosti členů výboru za chování se členů „odboru mladých“ jak při operetě, tak při představení Brookmana, které vyvolává pochopitelně animozitu mezi členy spolku a „odborem mladých“. Doporučeno p. Štefánkovi, aby pracovali pilně, sami se v novinách moc nechválili a čekali skromně na pochvalu a přízeň obecnosti. Tím se mohou dopracovati v rámci ochotnického spolku také nějakých úspěchů, jinak se zprotiví každému rozumnému člověku.“³⁶ Této reakci předcházel Štefánkův novinový rozhovor týkající se uvedení I. dramatického večera, ve kterém vyzdvihoval činnost odboru mladých „Kdo se bojí, nesmí do lesa. A my nechceme někam jít, my chceme kácet všechno staré, hluché a puklé. (možná narážka na činnost řádných členů spolku – pozn. autorky) ... Náš celkový program bude určovat příští programy. Jsou tu velké možnosti příležitostné při výročí některého dramatika, básníka a skladatele. Chceme zpestřit ochotnickou činnost, vznášejíce změnu v obvyklé hraní divadla.“³⁷ Výtka se však týkala také kritiky, kterou napsal „... Děj této pohádkové jest nesen dykovsky typickými dialogy, svižnými, jiskrnými, pružnými, které vyhrocují dokonalé rozhovory a připravují bezprostřední činnost výjevů ...“³⁸

Zdálo se, že spor byl částečně urovnán počátkem roku 1942, o čemž svědčí projev Antonína Cikharta na valné schůzi „Odbor mladých jest těleso živé, žhavé a mladé a při svém začátku ukázalo se býti více než hranatým. Tyto příliš ostré hrany musely býti jak v zájmu spolku, tak i odboru sbroušeny, poněvadž hrozily způsobiti těžké rány jak odboru samotnému, tak i spolku. Díváme-li se na mnohá a mnohá střetnutí tohoto mladého kolektivu spolkem samotným resp. s jeho výborem, nemůžeme se vyhnouti uspokojení, že všechny nesrovnalosti se díky obapolné dobré vůli a svaté trpělivosti výboru uspořádaly definitivně a jak věříme k plnému zdaru spolku i odboru.“³⁹ Tento rok byl pro ochotníky mimořádně aktivní - uvedli celkem jedenáct her - Cikhart uvedl hru A. Breidahl *Vzbouření v ústavu šlechticů* a Brož

³⁴ Tamtéž, Havlíčkův kraj „Věcné poznámky k Nutným poznámkám“.

³⁵ Tamtéž, zápis ze schůze 3. listopadu 1941.

³⁶ Tamtéž, zápis ze schůze 2. října 1941.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž, kniha 7, zápis z valné schůze 26. ledna 1942.

Aristofanovu hru *Žáby*, se kterou herci získali 2. místo na krajské soutěži, a o které hojně psal tisk. Hra se však stala předmětem kritiky „Žáby se hrály pouze v Německém Brodě. K slibovanému představení jich na Karlíně před širší porotou za účasti ústředního náčelníka MNS a zástupce ÚMDOČ – jak slibovalo v Havlíčkově kraji zdejší MNS – nikdy nedošlo. Tím méně pak k představení „Žab“ na některé pražské scéně. To se jen děla taková nálada v novinách. „Mladí“ zase „mladým“.“⁴⁰ Na Velikonoce si připravili mladí ochotníci pásmo lyrické poezie *Milostné jaro* (zazněla poezie Františka Hrubína, Jaroslava Seiferta, Jaroslava Vrchlického, Fráni Šrámka ad.), které se stalo inspirací také pro Horácké divadlo. Zejména výbor spolku pásmo nepřijal kladně, A. Cikhart napsal novinovou kritiku „... přednes básnického textu čili recitace – na rozdíl od jevištní deklamace veršované hry – nepatří do umění dramatického. Recitátor nepředstavuje dramatickou osobu, nevyvolává obrazovou iluzi skutečnosti maskou, kostýmem, mimikou ... To si musí v první řadě ujasnit iniciátoři takovýchto „představení“, a pak ti, kteří bývají jindy k druhým velmi přísní, ale rozplývají se samou chválou a rozdávají jen jedničky, jde-li o mladé.“⁴¹ Činnost divadla byla však v květnu na tři měsíce přerušena, na základě stanného práva vyhlášeného po atentátu na říšského protektora R. Heydricha.

I přesto že byli mladí herci u publika velmi oblíbení pro své mládí a optimismus, který do her vkládali, odbor mladých zanikl na podzim roku 1942. Díky stylu hraní a oblibě byli na nejlepší cestě stát se plnohodnotným článkem Spolku. To se však kvůli ctižádosti a samochvále některých herců nestalo, to dokládá např. chování M. Brože vůči ostatním hercům (Václav Vydra nebo Olga Scheinpflugová ⁴²)⁴³. Předseda spolku A. Cikhart komentoval tvrdošijnost vedení odboru „Namítne se mi třeba od neinformovaných – jak často slýchám cosi o „házení klacků po nohy“ – že bych mohl snad působit na „mladé“ a poučit je předem, než něco takového udělají. Bůh chraň! To oni si vymínili již napřed, že se jim nesmí do toho mluvit, protože mi jsme staří (rozuměj zastaralí, hloupi) a oni mladí. Tudíž mají pravdu. A basta!“⁴⁴ Nepomohla tomu ani velikášská slova v tisku, kterými se mladí povyšovali nad staré ochotníky, např.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² To, že si ochotnické spolky zvaly na hostování známé, profesionální herce bylo běžnou záležitostí. Roku 1942 účinkoval např. Zdeněk Štěpánek v ochotnickém spolku Klicpera v Jihlavě ve hře *Bakaláři*. Dále SOKA Jihlava, fond Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, inv. č. 36.

⁴³ „(...) ale taky to byl trouba, on se na ty profesionální herce díval hrozně z patra, to tu tenkrát hostovali třeba Vydra nebo Scheinpflugová ⁴³, ale on si myslel, že jeho hraní je lepší než jejich (...).“ SA AV, Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 30. června 2015 v Havlíčkově Brodě.

⁴⁴ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 7.

rozhovor J. Štefánka po hře Ondřej a drak. Místo toho, aby se domluvili, uznali své nedostatky a společně našli řešení, začali se napadat v tisku a také si vzájemně narušovali představení. Jejich chování u veřejnosti vyvolávalo dojem, že si své práce neváží a že si neváží ani jednotlivých členů spolku. Proto byl odbor „Dopisem ze dne 22. září 1942, odbor mladých k rukám Miloše Brože rozpuštěn pro vnitřní neshody mezi členstvem odboru mladých, řád odboru mladých ze 3. prosince 1941 anulován ...“⁴⁵. Zánik odboru komentovaly místní noviny „Divadelní veřejnost překvapila ve zdejších dnech zpráva, že spolek německobrodských ochotníků zrušil svůj Odbor mladých. Ačkoliv jsou pohnutky tohoto opatření nejasné, musíme konstatovati, že německobrodské divadelnictví je tímto skutkem velmi ochuzeno, neboť ztrácí svoji nejoriginálnější a nejprůbojnější složku.“⁴⁶ Odbor byl rozpuštěn v souladu se stanovami spolku z roku 1941, ve kterých se praví, že celý odbor může být zrušen, pokud jeho členové jednájí v rozporu s těmito stanovami. Konkrétně se to týkalo příčin rozbrojů mezi členy spolku a napadání starších herců v tisku.⁴⁷ Členové odboru mladých nebyli oficiálními členy Spolku divadelních ochotníků, existovali pouze pod jeho záštitou a platili členský poplatek. A proto když odbor zanikl, bylo nabídnuto jeho členům řádné členství ve spolku. Mezi herci, kteří členství přijali, byli např. M. Brož a J. Chalupa. Brož se stal knihovníkem spolku, a také pokračoval v režírování. Chalupa byl do spolku přijat „s výhradou stanovami určenou.“⁴⁸

Ve Spolku hrál Chalupa do roku 1946, kdy odešel na vojnu „...Po čtyřicátém osmém byl konec veškerému podnikání a děda musel jít na vojnu, asi ve čtyřicátém šestém roce, tam si odkroutil dva roky. Odstěhovali jsme se spolu na Šumavu, kde hrál v Novym Boru, ale moc se mu tam nelíbilo. Tak odešel do Českých Budějovic, odtud pak do Hradce Králový.“⁴⁹ Jeho působení se setkalo s velmi příznivou kritikou, např. ve Snu noci svatojánské „... Figurka dramatického básníka a režiséra Petra Kdouličky v podání J. Chalupy je ve své jaderné humornosti chvílemi až příliš blízká žoviálnosti a rozdrobení na řadu detailů“.⁵⁰

⁴⁵Tamtéž, zápis ze schůze 5. října 1942.

⁴⁶ Tamtéž, kniha 7.

⁴⁷ Tamtéž, kart, 4, fasc. 5.

⁴⁸ Tamtéž, kniha 7, zápis ze schůze 5. dubna 1943.

⁴⁹ SA AV, Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 30. června 2015 v Havlíčkově Brodě.

⁵⁰ Tamtéž, poznámka u fotografie.

3 Organizace Spolku divadelních ochotníků

3.1 Budova Spolku divadelních ochotníků

Od statutárního ustanovení spolku v roce 1853 hráli divadelníci v několika prostorách. Již od roku 1844 se hrálo „v hostinci p. Procházky ve Svatovojtěšské ulici, zvaném „na holubníku“, kde se konalo první ochotnické představení“.¹ O čtyři roky později uvedli ochotníci svou další hru v sále hlavní školy, „toto bylo však jen na „výpověď“, a proto přemýšleli o nějaké budově, která by sloužila jen divadlu.² V úvahu přicházel obecní dům, který se městská rada chystala dát přestavět. Avšak nakonec nově opravený dům nedostali a museli v roce 1851 opustit i sál hlavní školy. Ocitli se tak před těžkou otázkou – co se bude dít s divadlem dál? „A v té době se vynořil nápad, že by bylo možno bývalou erární solnici upravit jako divadlo, nápad realizován a společnými silami dostává Německý Brod své nynější reprezentační divadlo v té podobě, jak jest.“³ Na využití bývalé solnice, která v 50. letech 19. století sloužila pouze, jako skladiště upozornil ochotníky Ing. Vojtěch Holeček⁴. Celá přestavba trvala necelých 6 měsíců. Je však nutno dodat, že nevyhovovala tehdejšími bezpečnostními požadavkům. Po požáru ve vídeňském divadle, byla budova přestavěna – byla přidána nová sedadla a upraveno jeviště.⁵

Další přestavbou prošla budova v roce 1934 na základě posudku pražského architekta Jindřicha Friewalda⁶, který měl dát „dobrozdání o opravách na našem divadle.“⁷ Po důkladné prohlídce doporučil budovu raději uzavřít než zbytečně investovat peníze do oprav. Městská rada kontaktovala jiného architekta Františka Lišku, který navrhnul dvě řešení. První možností bylo provést pouze nutné úpravy, které by spolek stály přibližně 60 000,- Kč. Pokud by se spolek rozhodnul pro druhou variantu oprav, budova by sice byla moderní, ale její rekonstrukce by stála přes 200 000,- Kč, které však ve fondech spolku chyběly. Vedení spolku se proto nakonec rozhodlo pro levnější variantu „Návštěvníci divadla si jistě povšimli změn. Byla postavena ohnivzdorná stěna oddělující hlediště od jeviště a zřízeno nouzové schodiště

¹ Státní okresní archiv (dále SOKA) Havlíčkův Brod, fond Spolek divadelních ochotníků (dále SDO), kniha 6, Projev A. Cikharta k 80. výročí od založení spolku 1933.

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Ing. Vojtěch Holeček byl československý politik a meziválečný poslanec Národního shromáždění za Národní sjednocení, dále <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/vojtech-holecek-80373>, citováno dne 23. 10. 2017.

⁵ Lída HONZOVÁ a kol., *Brodské ochotnické divadlo 1836 - 2002*. Havlíčkův Brod 2002, s. 16.

⁶ Jindřich Friewald byl český architekt, podílel se na stavbě několika bankovních domů a divadel, dále https://cs.wikipedia.org/wiki/Jind%C5%99ich_Friewald, citováno dne 23. 10. 2017.

⁷ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6, zápis ze schůze 14. května 1934.

z balkonu. Zajištěna byla také instalace nového elektrického zařízení. Opravy si vyžádaly 70 000 Kč.“⁸

Další úpravy divadla proběhly roku 1938, když byla budova spolku navracena po mobilizaci „Na jaře roku 1938 byla městu a nám spolku divadelních ochotníků naší bývalou vojenskou správou předána budova městského divadla. Byla předána čistě vymetena.“⁹ Na valné schůzi dne 28. února 1939 se diskutovalo o nové budově, která by měla mít reprezentativnější vzhled. Byl zde však finanční problém, protože spolek stále neměl ve svém fondu dostatek peněz jak na rekonstrukci, tak na koupi či pronájem nové budovy. Předsednictvo spolku uvažovalo o postavení nové budovy v blízkosti vlakového nádraží, čímž by se divadlo stalo dostupnějším také pro obyvatele okolních vesnic (současné divadlo – solnice se nacházelo na Smetanově náměstí – pozn. autorky). Nakonec se pokladníkovi podařilo shromáždit dostatečný peněžní obnos (přibližně 600 000,-Kč – pozn. autorky) a po poradě s radními města se členové vedení spolku rozhodli s pomocí návrhů Ing. Josefa Kranze¹⁰ divadlo rekonstruovat. Divadlo bylo nově vymalováno, opravily se balkony a lože, a také byla vyměněna světla.¹¹ V této podobě zůstala Solnice až do konce velké války.

3.2 Financování Spolku divadelních ochotníků

Na svou činnost získával spolek finance několika způsoby. Základním zdrojem příjmu byly členské příspěvky, Spolek však získával finance i z jiných zdrojů. Jedním z nich byly finanční dary od bývalých členů spolku či od zámožnějších občanů města, kteří jim je ve své závěti odkazovali nebo je spolku věnovali pozůstalí. Byly to spíše symbolické částky, průměrně se jednalo o 100,- Kč, které byly věnovány jako památka na zesnulého. Od svých členů spolek peníze nejenom přijímal, ale jejich jménem je také daroval různým nadacím, jako tomu bylo po smrti Libuše Molíkové, manželky Emila Lašky, sekundárního lékaře v místní nemocnici. Jejím jménem věnoval spolek 500,- Kč Lize proti tuberkulóze v Německém Brodě, na kterou paní Molíková zemřela. Dále se do fondu spolku ukládaly peníze, které zbyly ze zájezdů divadla. Jednalo se např. o peníze, které zbyly z oběda v restauraci, nebo které herci ušetřili na ubytování. Tyto částky nepřesahovaly 50,-Kč. Další, kdo spolku přispíval, byly různé instituce

⁸ Tamtéž, zápis ze schůze 14. května 1934.

⁹ Tamtéž, zápis ze schůze 21. února 1940.

¹⁰ Ing. Josef Kranz studoval architekturu na Vysokém učení technickém v Brně. Jeho architektonickou tvorbu ovlivnilo brněnské avantgardní sdružení Devětsil (zejména dílo malíře Josefa Šimy), dále <http://www.archiweb.cz/josef-kranz>, citováno dne 23. 10. 2017.

¹¹ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 6, zápis ze schůze 21. února 1940.

jako např. banky. Tyto příspěvky byly pro spolek zásadní především v poválečném období, kdy si musel prostředky pro svou existenci shánět sám a stěží si mohl dovolit udržet divadlo v chodu.

Tím nejdůležitějším zdrojem financí však byly samotné hry, které spolek uváděl. Ani to však nebyl nijak závratný příjem. Každá hra se musela rozpočítat na výdaje a příjmy. Do výdajů se zahrnovaly náklady na provoz divadla, jako elektřina, plyn a vytápění. Další položkou byl pronájem kostýmů, který byl často poměrně drahý a tvořil přibližně polovinu výdělku ze hry. Ochotničtí herci nebyli za svou práci placeni, ale plat dostávali prodavači lístků, uvaděči nebo policisté, kteří měli dohlížet na pořádek v divadle. Po odečtení všech těchto výdajů nezbyvalo mnoho. Jako ukázka může posloužit rozpočet za hru *Ta naše písnička česká*, pro kterou pouze půjčení kostýmů stálo přes 8 000,- Kč a čistý výdělek ze hry bylo zaokrouhleně 3 000,-Kč.

Pouhý výdělek z her by nikdy nepokryl provozní náklady divadla, natož aby s ním ochotníci vyšli při nutných rekonstrukcích budovy. Jelikož nebyl spolek vlastníkem divadelní budovy (tím bylo město Německý Brod) bylo jednou z jeho povinností pronajmutí budovy jiné společnosti, aby se vyrovnala ušlá ztráta ze zisku v době, kdy divadlo nehrálo. Město vždy podalo návrh na pronájem, který však muselo schválit předsednictvo spolku. K tomu docházelo na schůzích, které se konaly pravidelně dvakrát do měsíce v hotelu „U Horáků“. I tyto pronájmy byly však poněkud omezené, protože divadelní budova se nedivadelním společenstvem směla pronajmout maximálně šestkrát do roka. Nejčastěji byla budova pronajímána hostujícím divadlům, např. Horáckému divadlu z Třebíče, které v Německém Brodě poprvé hrálo v roce 1941 „K věci promluvil pan jednatel, načež dává místopředseda Leníček návrh na doporučení žádosti Horáckého divadla na zkoušku ...“¹². Mezi další časté nájemníky patřil místní sirotčinec nebo německobrodští Němci. „Kladně byla vyřízena žádost zdejších Němců o zapůjčení jeviště na den 27. listopad 1939 za 50,- korun.“¹³ Nebylo však pravidlem, že ten kdo si o pronájem budovy zažádá, si ji bude moci také pronajmout. Zvláště u ostatních ochotnických divadel, výbor ochotníků čekal na reference z jejich předchozích stací „... zaujetí vyčkávacího stanoviska k Středočeské scéně, ač jak se bude Burdova společnost zdokonalovat a jak se osvědčí v regioně poděbradském.“¹⁴ K pronájmu budovy byla také připočítána cena, kterou musel nájemce zaplatit navíc. Jednalo se o běžné provozní věci, jako již zmíněné elektřina a

¹² Tamtéž, ze schůze 3. března 1941.

¹³ Tamtéž, zápis ze schůze 23. listopadu 1939.

¹⁴ Tamtéž.

vytápění prostor. Díky pronajímání divadla měli obyvatelé města možnost zhlédnout představení obsazená profesionálními herci, kteří sem jezdili většinou z Prahy či z Brna.

Kromě příjmu z her a pronájmu divadla, získávali ochotníci finanční prostředky také díky výpůjčkám nastudovaných her „Vzato na vědomí, že Spolek divadelních ochotníků v Kutné Hoře vrátil v pořádku knižní materiál hry ‚Soupeři‘ a schváleno jeho zapůjčení Spolku divadelních ochotníků v Pardubicích za K40.- měsíčně.“¹⁵ Brodští ochotníci si však hry také půjčovali „Předseda referuje, že jsme žádali Spolek divadelních ochotníků ‚Jiří‘ v Poděbradech o zapůjčení nebo odprodání knižních materiálů hry ‚Život není sen‘. Odpověď dosud nedošla a byla proto reklamována.“¹⁶

Svou činností přispíval do rozpočtu spolku také Odbor mladých. Jeho členové platili členské příspěvky, jakož i řádní členové spolku „Dále bylo vyžádáno od ‚mladých‘, aby dodali co nejdříve p. pokladníkovi seznam členů ...“¹⁷ Jako všechna ostatní divadla, která si budovu spolku pronajímala, musel odbor platit také pronájem určitých věcí, např. pianina „Odbor mladých žádá o zapůjčení pianina pro své představení.“¹⁸ Kromě toho přispívali mladí do rozpočtu také výdělkem za své hry a umělecké večery „... zhodnocení a vyúčtování prvního vystoupení odboru mladých na I. dramatickém večeru.“¹⁹ „Projednání vzpomínkového večera ‚Jan Neruda‘ dávaného 9. srpna 1941 ‚odborem mladých‘. Úroveň některých věci slušná, uspokojující, příjem za večer 2 346,- Kč, vydání 1 617,- Kč, zisk 729,- Kč.“²⁰

3.3 Výbor Spolku divadelních ochotníků v čase okupace

Dle stanov Ústřední matice divadelních ochotníků československých (dále Ú. M. D. O. Č.), z roku 1940, které byly shodné pro všechny spolky patřící pod jejich záštitu²¹, měl výbor spolku pevnou hierarchii. V jeho čele stál předseda a několik místopředsedů, dále byl ve výboru jednatel, pokladník, knihovník a revizoři účtů. Úkolem výboru byl vnější styk s ostatními úřady, např. s úřadem v Humpolci, který schvaloval náměty her. Dále měli členové výboru dohlížet na dodržování stanov, směli přijímat a vylučovat členy spolku. Mohli také v rámci spolku zakládat odbory, tohoto práva využili v roce 1941, když založili Odbor mladých. Směli také

¹⁵ Tamtéž, kniha 6, zápis ze schůze 20. března 1941.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, zápis ze schůze 11. června 1941.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž, zápis ze schůze 7. června 1941.

²⁰ Tamtéž, zápis ze schůze 2. října 1941.

²¹ Tamtéž, kart. 4, fasc. 5.

jednou do roka svolávat valné schůze a také menší schůze, které spolek pořádal každé první pondělí v měsíci.

Také členství ve spolku mělo svou pevnou hierarchii a dělilo se do tří skupin, podle tohoto postavení se platili členské příspěvky. Nejvyšší skupinou byli tzv. zakládající členové. Zakládající člen zaplatil jednorázový příspěvek 1000,- Kč, dále již žádné další příspěvky platit nemusel. Dalo by se říci, že tito členové pocházeli z majetnějších rodin, které si takové výdaje mohli dovolit. Naproti tomu druhá skupina, do které patří činní členové (všichni ostatní členové spolku – pozn. autorky), platila příspěvků více. Základním z nich byl příspěvek do spolkové pokladny placený jednou ročně. Další poplatek platili Ú. M. D. O Č. Jednalo se tedy o dva členské příspěvky, kterými se zavazovali k dodržování stanov. Tyto příspěvky činili 5,-Kč. Zvláštním členstvím spolku bylo čestné členství, které se udělovalo za zásluhy o české divadelnictví. Toto členství získal např. v roce 1942 také předseda spolku Antonín Cikhart.²²

Činným členem spolku se mohl stát každý, kdo dosáhl věku 17 let v případě chlapců a 15 let v případě dívek. Dále musel být každý žadatel schválen na základě přehrávky předsedou spolku a jednatelem.. Poté bylo jeho členství projednáno na schůzi spolku a následně schváleno. Noví herci byli přijímáni tzv. na zkoušku (na jeden rok), poté jim mohlo být členství prodlouženo. Roku 1943 zažádal o členství také Jiří Chalupa, který byl sice přijat, ale s výhradami.²³ Tyto výhrady se pravděpodobně týkaly Chalupovy herecké neposlušnosti a neukázněnosti, kvůli které vyžadovalo jeho hraní pevnější režisérské vedení. Tento problém měla nejspíš většina mladých herců, a proto jim bylo členství jen zřídkakdy po zkušebním roce prodlouženo. Pokud se však nový herec osvědčil, režisér dal výboru spolku doporučení pro jeho přijetí na delší dobu.

Spolku předsedal výbor, jehož členové byli voleni na valné hromadě, která se konala vždy na začátku nového kalendářního roku. Ve výboru zasedali občané města, kteří měli vyšší společenské postavení než činní členové spolku. Také nebylo pravidlem, že každý, kdo je členem spolku se automaticky stane členem výboru. Členové byli totiž voleni na valných hromadách všemi členy spolku a svůj post zastávali po dobu jednoho kalendářního roku. Zvolení členové si poté mezi sebou zvolili předsedu a další členy výboru. Několikrát po sobě byl na valné hromadě předsedou spolku zvolen Antonín Cikhart, který v běžném životě zastával post ředitele Živnobanky. Jako předseda spolku měl spolu s jednatelem za úkol jednat

²² „On to byl opravdu úžasný herec, který nad nimi vynikal“ Soukromý archiv (dále SA) Anety Váchové (dále AV), vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 14. listopadu. 2017 v Havlíčkově Brodě.

²³ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 7, zápis ze schůze 5. dubna 1943.

s ostatními úřady a schvalovat nové členy spolku. Také vedl schůze spolku, které se konaly vždy první pondělí v měsíci buď v hostinci u Horáků, nebo přímo v budově divadla. Důležité je, že předseda na schůzích nesměl hlasovat. Jeho hlas byl platný pouze při rovnosti hlasů. Další volenou funkcí byli místopředsedové spolku. Také oni zastávali významné úřady v Německém Brodě. Patřili mezi ně JUDr. A. Bartůšek, přednosta stanice Emil Pelcl, profesor František Peřina, majitel tiskárny František Riedl a JUDr. Neuern. Místopředsedové většinou zasedali na schůzích a ve zcela výjimečných případech ji vedli, pokud se nemohl dostavit předseda spolku. Další volení byli režiséři. Režisérem se mohl stát kdokoli z činných členů, nebo dokonce i předseda spolku. Ve výboru měl režisér poradní funkci a nemohl o ničem rozhodovat ani hlasovat pro žádný návrh. Funkcionáři, kteří dohlíželi na finance spolku, byly pokladník a revizoři účtů. Pokladníkem byl každoročně volen Václav Duben, řídící učitel. Jeho úkolem bylo vést účetní knihy, do kterých se zaznamenávali příjmy a výdaje z jednotlivých her, dary od měšťanů a půjčené peníze, které byly využity na přestavbu budovy divadla. Na vedení pokladny a fondu spolku dohlíželi vždy dva úředníci z městské spořitelny pání Vacík a Vošický. Poslední volenou funkcí byl knihovník. Ten měl za úkol spravovat knihovnu spolku, ve které byly uloženy hry k nastudování. Knihovník také uchovával hry vypůjčené a dohlížel na jejich vrácení, popřípadě si vedl záznamy o hrách vypůjčených ostatními spolky. Po zrušení Odboru mladých tuto funkci zastával Miloš Brož, kterého po jeho rezignaci 1943 nahradil pan Hrdlička.

3.4 Role režiséra

Jak již bylo řečeno, funkce režiséra byla volena na valné hromadě a zastávat ji mohl kdokoli z členů. Na valné hromadě měl sice režisér pouze hlas poradní, pro běžný chod spolku byla však jeho funkce zcela zásadní a řídila se Směrnicemi ochotnického divadelnictví vydanými Ú. M. D. O Č. v roce 1940²⁴. Směrnice doporučovali Spolku postup, kterým se měl řídit při studování a uvádění her a při výběru herců.

Herecký soubor se skládal z osob, které byly schváleny předsedou a jednatelem. To znamenalo, že tito noví herci buď hrát uměli, anebo měli alespoň určitý herecký potenciál. Jedním z úkolů režiséra bylo tento potenciál dále rozvíjet tím, že je co nejvíce obsazoval do vedlejších postav ve svých hrách, anebo tím, že je posílal na různé herecké kurzy a exkurze do jiných divadel. Role jednotlivým hercům přiděloval sám režisér a herci byli povinni ji přijmout, nastudovat a ztvárnit, jak nejlépe uměli. Tento systém přidělování her platil také v Odboru

²⁴ Tamtéž.

mladých. Jelikož byl režisérem Miloš Brož, dobrý přítel Jiřího Chalupy, dostával Chalupa buď hlavní, nebo alespoň důležité role téměř v každé jejich hře.²⁵ Pokud herec ze souboru vystoupil, musel dohrát hry, které měl se souborem nastudované. Také to se týkalo Jiřího Chalupy, který sice v roce 1943 ze spolku vystoupil, ale musel stále účinkovat ve hře *Vítr z hor*.

Směrnice dovolovaly režisérovi vybrat si z hereckého souboru dramaturga, který by dohlížel na studium her. Tento člověk musel být literárně a esteticky vzdělaný, měl mít přehled o současné literatuře, a hrách, které jsou v ostatních divadlech oblíbené, a které by mohl spolek nastudovat sám. Kromě toho musel mít přehled o tom, co je ve městě žádáno a o jaké hry by mělo německobrodské publikum zájem. Také měl za úkol hru upravovat tak, aby nebyla politicky závadná, tj. aby vyhovovala požadavkům protektorátní vlády, a zároveň aby zůstala zachována její umělecká hodnota. Dramaturg směl rozhodovat o uvádění her v divadle, musel však ke svému rozhodnutí uvádět pádné argumenty. Bez jeho souhlasu nemohla být hra v divadle uvedena. Co se týče Odboru mladých, zastával tuto funkci básník Ladislav Fikar. Na základě jeho doporučení nastudovali mladí herci pásmo lyrické poezie *Milostné jaro* nebo program *Jan Neruda – básník naší doby*. To, jak často mladí herci studovali lyrická pásma a s jakou četností je uváděli, bylo pravděpodobně díky Fikarově vlivu. Ladislav Fikar byl také dlouholetým přítelem Jiřího Chalupy, a často za ním jezdil.²⁶

Jak bylo naznačeno výše, celý herecký soubor naprosto podléhal režisérovi, který hercům přiděloval role. Podle směrnic musel vzít v potaz, zda hercův vzhled vyhovuje požadavkům dané hry, ale také musel přihlídnout k hlasovému potenciálu herce, tzn., zda správně vyslovuje jednotlivá slova, anebo zda jeho zbarvení hlasu odpovídá postavě, kterou má ztvárnit. Režisér se měl snažit udržet rovnováhu v souboru a obsazovat do hlavních rolí pokaždé jiné herce, aby se zamezilo vzniku hereckých hvězd a tzv. primadonství, před kterým často varoval na schůzích Antonín Cikhart. Dalším důvodem pro střídání rolí bylo také to, aby i nezkušení herci dostali příležitost a mohli dále rozvíjet svůj talent. Herec měl právo roli odmítnout, pokud se s ní nedokázal ztotožnit. Své rozhodnutí však musel nejprve probrat s režisérem, který mu vysvětlil své rozhodnutí ho do dané role obsadit. Po vzájemné dohodě mohla být role upravena tak, aby herci lépe vyhovovala a aby odpovídala možnostem obsazeného. Pokud se nenašel vhodný herec, bylo možné pozvat do divadla hosta. Této

²⁵ „Hodně se spolu přátelili a byli do toho oba dva takový zapálení, a i v tom výběru her si spolu docela notovali“ SA AV, vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 14. listopadu 2017 v Havlíčkově Brodě.

²⁶ „To za Jirkou tenkrát přijel do Novýho Boru, kde zrovna hrál. Fikar totiž napsal sbírku věnovanou horníkům a komunistům se zdálo, že je v ní nevyličil moc dobře, a tak si jí tam před nima musel obhajovat.“ SA AV, vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 14. listopadu 2017 v Havlíčkově Brodě.

možnosti nejčastěji využívalo Horácké divadlo, které hry nejprve odehrálo s vlastními herci, a poté si přizvali profesionální herce. Díky tomu mohli obyvatelé Německého Brodu shlédnout představení, ve kterých hráli Olga Scheinpflugová nebo Václav Vydra.

Dalším důležitým úkolem, který měl režisér na starost, byla organizace zkoušek. Zkoušek mělo být několik, ale nejdůležitější byla zkouška čtená, na kterou se dostavili všichni herci a společně četli hru. Druhou nejdůležitější zkouškou byla zkouška generální, na které se zkoušela celá hra v podobě, v jaké měla být představena publiku. Obou těchto zkoušek se museli zúčastnit všichni herci včetně pomocného personálu. Bylo to z toho důvodu, aby herci viděli hru jako celek a aby svou postavu vnímali v rámci tohoto celku, a ne pouze z jednoho dějství, které mají nazkoušené. Jelikož spolek byl ochotnický a jeho členové divadlo hráli bez nároku na mzdu, musely zkoušky vyhovovat jejich pracovní době. Na základě toho se režisér vždy snažil rozdělit herce do skupin se stejnou pracovní dobou, aby mohli zkoušet spolu a zbytečně nečekali, až na ně dojde řada. Režisér musel dávat pozor, aby zkoušky nenásledovaly příliš rychle po sobě, tzn. aby se nezkoušelo každý den. Herci museli mít dostatek času nastudovat hru a případně si svou část přezkoušet spolu s režisérovými poznámkami. Kromě čtené zkoušky nepřipadalo v úvahu, aby herec stál na jevišti a četl svůj text z papíru. To vše se měl naučit doma a na zkoušce měl hrát pouze za pomoci nápovědy. Bylo to proto, aby byly zkoušky co nejkratší a co nejvíce se na nich stihlo udělat. Herec se také nemusel tolik soustředit na text a spíše vnímal režisérovu radu a snažil se podle ní hrát. Na zkoušky musel být připraven i režisér, aby mohl hercům vysvětlit svůj záměr a uchopení hry. Největší pozornost měla být podle stanov věnována začátku hry, protože „se upevňují charaktery jednacích osob“²⁷ Další věcí, která se musela dokonale nacvičit, bylo využívání rekvizit a pohyb herců po jevišti. Takto organizované zkoušky zcela vylučovaly hereckou improvizaci, protože každý znal dokonale svou postavu a svůj text.

Úkolem činných herců nebylo hry pouze studovat a hrát, ale také opatřovat rekvizity, pokud to bylo nutné. Malé rekvizity, např. nádobí nebo věci denní potřeby si herci opatřovali sami a sami si hlídali, že je při vstupu na jeviště budou mít u sebe, pokud jich bylo v dané části hry potřeba. Zvláštní péči věnovali herci také kostýmům, hlavně těm, které měl spolek zapůjčené. Po každé hře je museli kompletní odevzdat rekvizitáři, při líčení pak museli dávat pozor, aby se kostýmy zbytečně neumazali pudrem a mastixem (tímto lepidlem se na obličej lepí např. falešné vousy nebo nosy – pozn. autorky). Další nezbytnou hereckou výbavou byla

²⁷ SOKA Havlíčkův Brod, fond SDO, kniha 7, Stanovy Ú. M. D. O. Č., s 13.

tedy líčidla, která musel mít každý herec vlastní. Důležitý byl pudr na nalíčení obličeje a vaselina pro odlíčení.

Se studiem her pomáhalo režisérovi několik lidí, nápověda, inspicient a divadelní mistr. Ti měli za úkol ohlídat hladký průběh zkoušek i celého představení. Nápověda měla hercům pomáhat, pokud na jevišti zapomněli text, předpokládalo se však, že herec bude poté schopen pokračovat bez další pomoci. Nápověda se nemusela účastnit každé zkoušky, ale na druhou stranu jich nesměla moc vynechat. Bylo to z toho důvodu, že napovídající člověk by se měl rychle orientovat v textu a ve hře, aby byl schopný herci okamžitě napovědět a nenarušoval tak průběh celého představení. Inspicient měl na starosti efekty ve hře. Bylo tedy nutné, aby absolvoval co nejvíce zkoušek a věděl, kdy herci přicházejí na jeviště a kdy z něho odcházejí, nebo kdy končí jednotlivá dějství. Pouze na jeho pokyn se světla v divadle zhasínala a rozsvěcela, pouštěla se hudba a dával znamení k začátku a konci hry údery na gong, kterými dával znamení oponáři, aby zvednul či stáhnul oponu. Měl také na starosti rekvizity a dohlížel, zda si herci berou na jeviště to, co mají, a také, zda to poté v pořádku vrátí. To vše se zaznamenávalo do zvláštního seznamu, podle kterého se kontrolovalo, zda herci něco nechybí a zda s sebou přinesl vše potřebné pro hru. Divadelní mistr měl zajišťovat scénu na jevišti podle přání režiséra nebo autora výpravy. Jeho práce spočívala v přesouvání kulís na jevišti, když byla opona stažená.

4 Nacistická okupace a perzekuce divadel

Nacisté po vzniku Protektorátu Čechy a Morava do budoucna nepočítali s existencí českého národa ani s jeho uměním, a proto se snažili českou divadelní scénu zničit; divadlo se mělo stát nástrojem propagandy a převýchovy. K tomu využívali cenzuru (Goebbelsovo ministerstvo propagandy a lidové osvěty v Berlíně), které se nevyhnula ani velká, tzv. oficiální divadla, mezi která patřilo Národní divadlo v Praze, či Moravské zemské divadlo v Brně. Pokud profesionální divadlo neplnilo požadavky nacistů a „když se dobyvateli zdálo, že nejsme dost hodní, divadlo se na čas zavřelo a lidé byli střeleni a věšeni, vězněni a mučeni.“¹ Hry, které byly v těchto divadlech uváděny, musely být politicky nezávadné, tj. takové, které nijak neparodovaly nebo nesatirizovaly nacistický režim, a které proti němu nenaváděly společnost. Dále se zákaz týkal také her, jejichž děj byl sice nezávadný, ale odehrával se v prostředí nepřátelských států a popisoval život tamějších obyvatel.² Dialogy postav nesměly narážet na tehdejší život v Protektorátu, nesměly mluvit o touze v lepší zítřky a nesměly nijak připomínat politické postavy. Ani to však neodradilo diváky od častých návštěv divadla, které se pro ně představovalo únik z každodenní reality.

Až do roku 1941, kdy Německo napadlo Sovětský svaz a vyhlásilo mu válku, bylo možné uvádět hry ruských autorů. Výjimku také tvořily hry renesančních autorů, kteří sice pocházeli ze zneprátených zemí, ale nijak nepodrávali režim, a proto byli cenzurou schvalováni. Mezi takové autory patřil především anglický dramatik William Shakespeare, či Francouz Jean Jacques Molière. Nejvíce se však uváděly hry států, které byly spojenci nacistického Německa, jako např. Itálie. Do repertoáru těchto velkých divadel tedy patřily hry klasické, které nebyly ničím pobuřující. Právě z těchto scén se dále do Čech šířily hry, které malá divadla mohla beze strachu uvádět, a u kterých bylo jasné, že je nacistická správa nezakáže.

Na druhou stranu, vznikaly v Čechách i na Moravě v průběhu 30. let 20. století nezávislé avantgardní scény, které naopak společenskou situaci parodovaly, a které byly poněkud pobuřující. Mezi nejznámější scény u nás patří jednoznačně Osvobozené divadlo Jiřího Voskovce a Jana Wericha či Divadlo D Emila Františka Buriana. Tyto scény inspirovaly hlavně mladé ochotnické herce, i přesto že je nacistický režim zakazoval a jejich hry se nesměly uvádět. Silná perzekuce byla vedena také proti profesionálním hercům. Nacisté se snažili získat herce

¹ Václav, Vydra, Tlak budil protitlak, in: František ČERNÝ, *Theater - Divadlo*, Praha 1965, s. 29.

² *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 443.

na svou stranu, aby tím mohli snáze ovlivňovat veřejnost. Většině z nich byla zakázána činnost – ne pouze těm židovského původu, ale také těm, kteří se účastnili různých demonstrací nebo působili především na avantgardní scéně. Židovským hercům bylo zakázáno hrát již od samotného počátku Protektorátu, avšak mnoho ředitelů divadel tento zákaz nerespektovalo a do divadla pouštělo i židovské návštěvníky. S postupem času se však židovská otázka vyhroutil natolik, že „Židé nesmí se divadelního představení zúčastnit, resp. na něm vystupovati jako herci, režiséři apod.“³ Mezi jedním z herců, kteří dostali zákaz hrát, byl i židovský herec Hugo Hass „Hrál jsem ve Stavovském v Čapkově RUR konzula Busmana - žida. Přišel za mnou divadelní sluha a odevzdal mi dopis. Od ředitelství divadla. Kolem bylo ticho, hrobové ticho. Otevřel jsem dopis a četl cosi - že ... jelikož jsem ve svých dokumentech přiznal svůj židovský původ, je ředitelství divadla nuceno mne propustit ze smlouvy s okamžitou platností.“⁴

Z nežidovských herců byla nejvíce perzekuována Olga Scheinpflugová, manželka Karla Čapka. Olga, jakožto herečka Národního divadla, byla nacisty několikrát vyzívána ke „kolaboraci, prohlášení, články oslavující souhlas s režimem.“⁵ Právě kvůli jejímu muži a neochotě kolaborovat, jí bylo často zakazováno hrát, a tak se na čas stáhla z Prahy na venkov, kde působila v menších divadlech a dostala příležitost vystupovat také spolu s Horáckým divadlem v Německém Brodě „pokoušela jsem se hrát po Čechách pohostinsky, ale i tato má činnost byla nežádoucí, vracela jsem se domů ze zakázaných představení.“⁶

Ti, kteří odmítali spolupracovat s režimem byli zatčeni, jiným bylo zakázáno hrát, např. Olze Scheinpflugové. Těmto hercům však pomáhal Ludvík Žáček (ředitel Horáckého divadla, pozn. autorky), který je do svých představení obsazoval. V takto okleštěných podmínkách nebylo lehké hry psát a uvádět, a proto se divadla snažila najít jiné východisko – většina her byla napsaná jako jinotaj⁷, který německý cenzor (většinou neuměl dobře česky, pozn. autorky) nevyškrtnul, protože na nich neshledával nic závadného, ale český divák ho pochopil velmi přesně. Tím se také změnila úloha herce, ze které ho najednou stal tlumočnický jinotajů.⁸

S cenzurou se potýkalo také ochotnické divadlo v Německém Brodě. Každá hra, která měla být uvedena, musela být napřed schválena cenzorem sídlícím na okresním úřadě

³ Státní okresní archiv (dále SOKA) Jihlava, fond Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, kart. 4, inv. č. 35.

⁴ Hugo Haas, „Epizodka“ z mého života, in: F. Černý, Theater - Divadlo, s. 14

⁵ Olga Scheinpflugová, Zlé zkušenosti, in: F. Černý, Theater - Divadlo, s. 35.

⁶ Tamtéž, s. 35.

⁷ Jinotaj (také alegorie) je umělecké dílo napsané tak, že za zdánlivě jednoduchým příběhem se skrývá něco daleko hlubšího, dále <https://www.cestinaveslovníku.cz/alegorie/> citováno dne 30. 5. 2018.

⁸ Dějiny českého divadla IV, s. 498.

v Humpolci. Přes tento úřad neprošla např. hra *Hodiny a sen* (Kopta), kterou zaslal odbor mladých dne 16. dubna 1942. Hra byla zakázána pravděpodobně z toho důvodu, že pojednává o mudrci, který „vysvobodil lidstvo ze zajetí času“⁹, ve které mohla cenzura spatřovat touhu po ukončení režimu a možnou porážku Německé říše. Po uvedení operety *Růže z Argentiny* (Beneš)¹⁰ se museli herci u tohoto úřadu zpovídat. Pod vlivem Horáckého divadla hráli ochotničtí herci především české hry především proto, aby v obyvatelích Německého Brodu probudili národního ducha, kterého se nacisté snažili potlačit. Pro představu cenzurních zásahů, můžeme uvést příklad hry *Zamilování přátelé* (Rutte)

„Markýza: Já život prohrála. Mě už nic nepomůže než vzpomínat na krásnou, zašlou dobu ...

Hortensius: Jo, ono se řekne život, ale zkuste si ho žít.

Rytíř: Ach, ta špína ...! Vyhráno ještě nemáte!“¹¹

Tyto věty byly s největší pravděpodobností vyškrtnuté pro jejich pesimistický tón, který mohl být cenzorem vnímán jako vzpomínka na Československo (Markýza), těžký život v Protektorátu (Hortensius) a vidinu blízkého konce války, s přáním o prohru Německé Říše (rytíř).

Další zásahy provedla cenzura také u hry *Hadrian z Římsů*. Tato hra byla uváděna také brodskými ochotníky, u nich se však žádný cenzurní záznam nedochoval. Z tohoto důvodu můžeme uvést záznam z Divadelního spolku Klicpera z Jihlavy, který tu samou hru uváděl v přibližně stejnou dobu. Režisér musel vyškrtnout slova jako „za nynějších časů, Vratislav, český, Krkonošských, pomáhal ... žoldněř, ad.“¹² Podobné cenzurní škrty můžeme najít také v hry *Vzbouření v ústavu šlechtičen* (Breidahl), které oba spolky uváděly; musely být vyškrtnuty tyto pasáže „americkém, nad Gronskem, v Americe, z New Yorku, v tak revoluční, vlasteneckém, ad.“¹³ Byť se záznam o cenzuře v brodském divadle nedochoval, můžeme usuzovat, že musely být vyškrtnuty stejné pasáže, jako v jihlavském případě. Z nařízení cenzora, které bylo vydáváno zvlášť ke každé hře, musela být hra uváděna tak, jak byla předložena ke schválení, divadlo muselo zajistit, aby během představení neprobíhaly jakékoliv

⁹ Dále na <https://www.databazeknih.cz/knihy/hodiny-a-sen-300086>, citováno dne 10. 6. 2018.

¹⁰ Hra měla premiéru roku 1940 v Ostravě, dále na <https://www.ndm.cz/cz/opereta-muzikal/predstaveni/2065-ruze-z-argentin/1940-12-07/6031/1/>, citováno dne 11. 6. 2018.

¹¹ Jiří, FLÍČEK, *20 let Horáckého divadla*, Havlíčkův Brod 1960, s. 23, Havlíčkův Brod 1960.; dále v: Státní okresní archiv Jihlava (dále SOKA Jihlava), fond Horácké divadlo, kart. 4, inv. č. 53.

¹² SOKA Jihlava, fond Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, kart. 4, inv. č. 35.

¹³ Tamtéž.

nepokoje či „nepříslušné projevy“¹⁴ (z tohoto důvodu byly pokáráni také studenti gymnázia v Německém Brodě po představení *Alchymista*, které, ač vážné drama, bylo, podle vyprávění paní Hany Gabrielové, tak špatně sebrané, až bylo směšné - pozn. autorky). Ředitel divadla musel „dále dbáti na to, aby divadlo nenabýlo politického rázu“¹⁵.

Zvážíme-li, která slova a kusy vět byly vyškrtnuté z textů, vyvstává otázka, jak dobře uměl cenzor česky. Pochopitelná jsou slova, která odkazují k USA, k Francii a k Rusku, či která jsou takzvaně počestěná nebo nebyla přeložena vůbec např. „bon, baby“¹⁶. Otázka vyvstává u vyškrtnutí slov odkud, jako apod. V tomto případě je možné, že cenzorova znalost českého jazyka nebyla na takové úrovni, na jaké by měla být. Obecně lze říci, že z her byly vyškrtnuty všechny narážky na možný konec války a porážku nacistického Německa.

¹⁴ Tamtéž, kart. 4, inv. č. 35.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž.

5 Vliv profesionálního divadla na ochotnické herce

Bylo již řečeno, že ochotníci se mnohdy inspirovali profesionálními divadly. Nebylo však pouze výběrem repertoáru, profesionálové je ovlivňovali také po stránce scénografické i výrazové. Často amatérští režiséři napodobovali části kulis, či rovnou celou scénu, někdy si vypůjčili pouze jeden prvek (např. prvek jednoduchého okna, který se objevuje v mnoha scénách, ať u Horáckého nebo u ochotnického divadla - pozn. autorky). Není jisté, zda si režiséři i herci Spolku byli vědomi uměleckého záměru vypůjčovaných prvků, či zda v tomto směru hráli a vytvářeli scény pouze proto, že stejné prvky viděli v svých slavnějších kolegů a ve větších divadlech. Inspiraci čerpali díky hostujícím divadlům v Německém Brodě, např. Horáckému divadlu, díky zájezdům do velkých měst a do profesionálních divadel. Svou inspiraci čerpali na divadelních přehlídkách, na kterých předváděly nové hry ostatní ochotnické spolky.

5.1 Scénografie

Ač nevědomky, působili na brodské herce herci z bývalého Divadla D, kteří po roce 1941 účinkovali v Horáckém divadle. Antonín Kurš¹ objížděl ochotnická divadla s programem „Divadlo a Kraj“² a položil tím základy pro spolupráci ochotnických a profesionálních divadel. A. Kurš kromě zmíněného programu, pořádal divadelní semináře a přednášky. Za zmínku stojí „Třídenní divadelní kurs pro režiséry a ochotníky v kraji“³, na kterém vystoupil se svým příspěvkem o herecké a režijní práci. Se svými hrami hostovalo Horácké divadlo po celém Horácku, avšak nejdéle se vždy zdrželi v Německém Brodě (v sezóně 1943 zde hráli 40 dní - pozn. autorky). Burianovi herci s sebou do divadla přinesli několik Nezvalových a Zeyerových her, které nastudovali ještě v Praze. Právě tyto hry měly zajisté možnost shlédnout také mladí herci v Německém Brodě, kteří se inspirovali Burianovým řešením scény. Pro Buriana bylo typické využívání světla a stínu (fotografie 1), které podtrhovalo atmosféru a nutilo diváka soustředit se na herce na jevišti; takto ozářená scéna vzbuzovala napětí a tajemno. Mladí herci využívali tohoto efektu při recitačních večerech a při situacích, ve kterých bylo důležité zdůraznit vnitřní rozpor promlouvající postavy (fotografie 2). Další pojetí scény, kterým se herci dost možná inspirovali, bylo pojetí Bulyčova domu, které se mohlo uplatnit ve hře *Výlet*

¹ Antonín Kurš (1901 - 1960) byl učitel a redaktor Učitelských novin. Mimoto to působil jako režisér v Brně a Ostravě. Dále František ČERNÝ, *Kalendárium českého divadla*, Praha 1989.

² Jiří, FLÍČEK, *20 let Horáckého divadla*, Havlíčkův Brod 1960, s. 20.

³ Státní okresní archiv (dále SOkA) Jihlava, fond Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, kart. 4, inv. č. 35.

do hor Miloše Hlávky v režii Dr. Sommera (fotografie 3), kdy se jeviště proměnilo v jednoduchou roubenou chalupu, díky které byl divák daleko silněji vtažen do děje a byly mu nastíněny vztahy, které v chalupě panovaly. Navíc motiv chalupy podtrhoval prostředí, ve kterém se děj odehrává. Stejně prostředí můžeme nalézt také v neznámé inscenaci⁴ Horáckého divadla, které dokonale představuje venkovskou světnici s realisticky omítnutými zdmi a vybavením (fotografie 4). Mladí režiséři se inspirovali i rozvržením jeviště, které bylo členěné do několika pater tvořící několik oddělených scén, např. v *Divotvorném klobouku* (fotografie 5) a Moliérově *Lakomci* (fotografie 6). Takto členěné jeviště umožňovalo hercům pohyb mezi jednotlivými scénami a pokud to příběh hry vyžadoval, mohli diváci sledovat více dějových linek odehrávajících se v jednom momentě. I zde bylo pravděpodobně využito světlo, aby upoutalo divákovu pozornost a přeneslo ji na určitou část jeviště.

Největší vliv měli na mladé herce v Německém Brodě Jiří Voskovec a Jan Werich, kteří ve městě nikdy nehráli, ale herci je bez pochyby viděli na zájezdech konaných do Prahy (v albu Jiřího Chalupy se nachází fotografie z představení, které musel navštívit koncem 30. let - pozn. autorky) a zcela určitě je znali z gramofonových desek, které společně poslouchali. Byť byli jejich hry zakázané, a ani ochotníci se je neodvažovali uvést, inspirovali se herci scénou a. V+W měli jeden velmi typický prvek, který doprovázel všechny jejich scény. Jedná se o antický zdobný motiv, který se nejčastěji vyskytoval na lemování sloupů. Tento klikatý motiv pak zdobil sloupy ve hře *Sen noci svatojánské* od Williama Shakespeara (foto 6). Na fotografii se dokonce shoduje vzorek s lemem šatů s ornamenty na zdech. Nebyly to však pouze mladí herci, které hraní V+W ovlivnilo; roku 1936 uvedli starší ochotníci revuální operetu *Na tý louce zelený* (Beneš), se kterou sklidili u obecnstva úspěch.

5.2 Postavy

V hrách, které byly nastudované v duchu avantgardy, se velmi často prolínaly stejné typy postav, které byly v každém divadle naprosto totožné. Z pravidla se jednalo o antické postavy, jejichž vzhled ani chování a nemělo měnit, z toho důvodu, aby je divák snadno poznal (fotografie 7 a 8). Tyto postavy jsou téměř totožné – mají stejné líčení a nalepené nosy, které jsou v tomto případě velmi nápadné. Při nastudování těchto postav se režiséři řídili scénickými poznámkami, které doprovázely scénář hry. Herci v těchto případech neměli šanci pro vlastní interpretaci; co se týče gest postav a jejich pohybu po jevišti, bylo zřejmě nutné, aby se sami

⁴ Tato fotografie nebyla v SOKA Jihava (fond Horácké divadlo) nijak blíže popsána a zařazena.

herci zúčastnili některého představení a pohyby své postavy okopírovali (z fotografií jsou tato gesta i pohyby patrné - pozn. autorky). Dále si můžeme všimnout podobného, či zcela shodného, kostýmu a líčení, které zahrnovalo velký nos, výrazně černý plnovous a obočí, a také nápadnou paruku, jejíž část byla plešatá.

V líčení, které bylo pro V+W typické, převládaly nalepovací nosy, paruky (většinou plešaté, pozn. autorky) a velmi silný make-up, pro srovnání je namalovaný tak, že se skoro připomíná Jiřího Voskovce. Silným líčením vynikají také postavy Harlekýna a Pantaloneho v Benátské maškarádě. Jedná se o postavy, jejichž vzhled, jak již bylo řečeno, by se v žádné hře neměly měnit, aby je divák lépe poznal (fotografie 10).

Herci se inspirovali i u her, které nebyly vysloveně avantgardní, např. postava hejkala (fotografie 11 a 12) v Shakespearově hře *Sen noci svatojánské* vychází z kostýmu téže postavy uvedené v Národním divadle roku 1919⁵. V podání brodských ochotníků je poněkud odhalenější, ale mohli bychom najít některé shodné rysy, co se týče líčení a některých částí kostýmu. Volněji ruku měl výtvarník i při tvorbě kostýmu ke hře *Divotvorný klobouk*, kterou Národní divadlo v Praze uvedlo roku 1919. Zatímco pražský Kohout je oblečený jako měšťan – má jednoduchý klobouk, kabát s vázankou a splývavé kalhoty; Kohout v brodském podání je jiný – jeho oblečení působí vojensky, především vojenské pumpky, kabát a zbraň, kterou má hozenou přes rameno (fotografie 13). Při bližším pohledu na herce, si může pozornější oko pozorovatele povšimnout jeho až nápadné podoby s Adolfem Hitlerem, kterého tímto způsobem ochotníci možná parodovali.

Většina kostýmů se v představeních jednotlivých spolků nijak výrazně nelišila, protože bylo možné si je za poplatek zapůjčit. Brodští ochotníci si složitější kostýmy nejčastěji půjčovali v Půjčovně divadelních obleků, národních krojů a masek v Praze⁶, vždy na určitý počet představení, od jejichž počtu se odvíjela výsledná cena. Kostým se nejčastěji půjčoval spolu s parukami a dalšími nezbytnosti pro maskování obličeje, např. nalepovací vousy, kníry, obočí a nosy. Jednalo se většinou o kostýmy, které nebylo možné podomácku ušít, např. honosné šaty pro ženské role. Zapůjčovány byly zcela jistě i komponenty, které se daly využít pouze pro jedno představení a bylo zbytečné je pořizovat, protože je divadlo nemohlo po odehrání odsouhlasených her dále využívat.

⁵ Databáze Národního divadla v Praze, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>, citováno dne 16. 5. 2018.

⁶ Státní okresní archiv (dále SOKA) Havlíčkův Brod, fond Spolek divadelních ochotníků (dále SDO), kniha 6.

5.3 Repertoár

Co se týče kostýmů a scény, inspirace přicházela od V+W a E. F. Buriana; repertoár však museli amatérští herci hledat jinde, nejčastěji v Národním divadle v Praze. Z repertoáru těchto divadel si herci vybírali hry od českých i světových autorů, uváděné převážně od počátku 20. století do 30. let 20. století. Uváděly také novinky, většinou s několikaměsíčním zpožděním. To mohlo být z toho důvodu, že nejdříve měla přednostní právo na hru profesionální divadla, a poté byla hra zapůjčena ochotnickému divadlu, které ji nastudovalo podle scénáře bez závažnějších úprav (snad kromě těch, které se týkaly scény a kostýmů - pozn. autorky). Zapůjčené hry pocházely z ochotnických knihoven nebo od nakladatelství Universum, které hry půjčovalo také profesionálním hercům. Každé představení hry bylo nutné „předem ohlásiti“, protože „nepovolené provozování stíhá se soudně.“⁷ Systém výpůjček pravděpodobně fungoval tak, že profesionální divadlo po premiéře odprodalo, nebo pronajalo, svou hru nějakému menšímu divadlu v menším městě, a to ji hrálo se svými herci. Pokud se divadlo s hrou zúčastnilo některé divadelní přehlídky a hra se líbila, či režisér divadla usoudil, že je to dobrá hra pro obecnost, bylo možné si ji pronajmout na předem určený počet repríz. Přehlídky byly výrazně omezeny po vzniku Protektorátu Čechy a Morava, když se nacisté snažili o omezení divadelní činnosti. Těchto přehlídek (konkrétně přehlídky Tylova Kutná Hora - pozn. autorky) se však pravidelně účastnil Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, který k této příležitosti uváděl hned několik divadelních her. Pro sezonu 1941 to byla i hra *Ondřej a drak* od V. Dyka a následující sezonu předvedli hru *Hadrian z Římsů* od V. K. Klicpery.⁸ Obě tyto hry byly uváděny i v Německém Brodě krátce po divadelní přehlídce.

V ochotnickém divadle v Německém Brodě se střetávaly dvě generace herců, a tudíž také dva umělecké proudy; staří divadelníci a proti nim Odbor Mladých. Staří herci dávali rozhodně přednost klasickým hrám, které nijak neprovokovaly a byť to byly hry nové, držely se starého způsobu hraní. Naproti tomu režiséři Odboru mladých, z nich především Miloš Brož, se snažili dělat něco nového a svým způsobem také provokativního; mohli bychom zdůraznit pásma poezie, která podle starších herců nebyla hraním, ale pouhou poezií. Mladí se tím však snažili napodobit E. F. Buriana, v jehož podání měly tyto večery úspěch. V provedení scény se snažili co nejvíce využívat závěsných systémů a kladek. I pohyb herců po jevišti byl poněkud specifický “on to chtěl dělat všechno hrozně moderní, tak tam chudáci chvíli nepostáli, vždycky

⁷ SOKA Jihlava, fond Horácké divadlo, kart. 2, inv. č. 13.

⁸ Tamtéž, fond Ochotnický spolek Klicpera Jihlava, kart. 4, inv. č. 35.

celá skupina herců chodila sem a tam, jako je dneska třeba nechají lízt po žebříku, tak nějak podobně tam blbli (...)“⁹ Všechny nápady většinou přicházely na popud Miloše Brože, režiséra Odboru mladých. Tito mladí herci, snažící se přinést do města něco velkého a neotřelého, občas tvrdě narazili na nezájem publika i kritiku od starších herců. Pravděpodobně si sami nebyli vědomi toho, že hrají v duchu avantgardy. Svými představeními se snažili kopírovat profesionální herce, převážně V+W, kteří byli v tu dobu moderní. Je však jisté, že ve snaze být co nejmodernější, byli mladí herci ochotní dát přednost moderně před diváckou návštěvností.

Tabulka (příloha 1) ukazuje, jaké hry se uváděly ve velkých městech, a které z nich se následně uváděly také v Německém Brodě. Ještě za První republiky se hry do amatérských divadel šířily opravdu rychle, v průměru můžeme hovořit o měsících a u hry *Domov* dokonce o dnech. Po atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heindricha (27. 5. 1942) divadelní život na nějakou chvíli utichnul a ochotníci tak museli sáhnout po starších hrách, které byly u profesionálů uváděny na počátku 20. století, u kterých byla větší naděje, že projdou přes cenzuru.

⁹ Soukromý archiv Anety Váchové (dále SA AV), Vyprávění Hany Gabrielové, nahráno dne 30. června 2015 v Havlíčkově Brodě.

Závěr

Cílem předkládané bakalářské práce bylo objasnit úlohu ochotnického divadla v Havlíčkově Brodě a rozkrýt způsob, jakým divadlo pronikalo z velkých měst do krajských a menších měst. Autorka se zaměřila na roky 1940 až 1943, během kterých v tehdejším Německém Brodě působil herec Jiří Chalupa. Zaměřila se na jeho působení v ochotnickém spolku a vztahy mezi jeho členy, které byly napjaté, především mezi jeho staršími a mladšími členy.

V první kapitole práce se autorka věnovala samotnému vývoji avantgardní scény v Československu ve 30. letech 20. století. Věnovala se avantgardním scénám z toho důvodu, že vyprávění paní Gabrielové naznačovalo, že se jimi mladí herci inspirovali, a obdivovali především Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Kapitola se dále věnuje divadlu D Emila Františka Buriana, které spolu s Osvozeným divadlem určovalo avantgardní směr na tehdejší divadelní scéně. V předposlední kapitole se autorka věnovala Horáckému divadlu. Toto divadlo vzniklo na území dnešního kraje Vysočina, po kterém již od svých počátků cestovalo a hrálo, spolu s několika profesionálními herci, ve většině jeho měst, nejvíce potom v dnešním Havlíčkově Brodě a na tamní ochotníky mělo největší vliv. Jako poslední se autorka pokusila nastítnit také situaci několika dalších menších studií a divadel, které působily ve stejné době.

Druhou kapitolu autorka věnovala samotnému vývoji ochotnického divadla v Havlíčkově Brodě. Jelikož záměrem práce nebylo popsat historii spolku divadelních ochotníků, je jejich vývoji věnována pouze část první podkapitoly. Důraz autorka kladla především na vznik a činnost Odboru mladých, ve kterém působil Jiří Chalupa, a na vztahy mladých herců s těmi staršími, které nebyly vždy kladné. Tyto vztahy se pokusila rozkrýt pomocí ročenky ochotníků, ve které jsou zaznamenány průběhy všech spolkových schůzí včetně toho, co konkrétně se na nich probíralo. Dále se kapitola opírá o vzpomínky paní Gabrielové, která se přímo účastnila většiny představení. Tyto vzpomínky, především jména, bylo nutné ověřit ve Státním okresním archivu, jelikož některá jména herců a režisérů byla zkomolená a nepřesná. Jelikož neexistují žádné audiovizuální záznamy z odehraných představení, byla autorka odkázána na novinové kritiky, na jejichž základě se pokusila zrekonstruovat jak průběh představení, tak samotný ohlas u místního publika.

Předmětem třetí kapitoly bylo nastítnit fungování divadelního spolku za nacistické okupace. Ve fondu spolku se mimo ročenek dochovaly také směrnice a opatření, vydávané Ú. M. D. O Č., podle nichž se měl spolek řídit. Autorka se zabývala financováním spolku a tím, kde všude spolek získával finance pro svoji činnost. Na základě účetnictví, vedeného místním učitelem Václavem Dubnem, je možné sledovat, kdo z obyvatel města spolku přispíval. V další

části se autorka věnovala jednotlivým funkcím ve spolku. Tyto funkce se snažila hierarchicky seřadit od té nejdůležitější, po tu nejnižší, ne však méně důležitou. Zvláštní pozornost věnovala režisérské pozici, na které mimo jiné v rámci Odboru mladých působil dobrý Chalupův přítel Miloš Brož. Pro něho bylo působení na této pozici ve spolku pomyslným odrazovým můstkem k budoucí kariéře, jejímž vrcholem bylo vedení vlastní výtvarné skupiny ve filmových ateliérech na Barrandově.

Čtvrtá kapitola se věnuje funkci divadla za Protektorátu Čechy a Morava a pro vyjasnění tehdejší situace využívá vzpomínek profesionálních herců, které ve své knize *Theater - Divadlo* zachytil František Černý. Autorka se zaměřila na cenzuru, které v té době podléhala všechna divadla, profesionální i ochotnické spolky. Ve fondu Spolku divadelních ochotníků s o této cenzuře nedochovaly žádné dokumenty, a proto se autorka, na doporučení Státního okresního archivu v Jihlavě, zaměřila na fond ochotnického spolku Klicpera, působícího v Jihlavě v té samé době a uváděl stejné hry. Z toho důvodu se autorka domnívá, že cenzura her probíhala stejně a v hrách musely být vynechány ty samé kusy.

Poslední kapitola věnuje inspiraci spolku, především v oblasti scénografie, ztvárnění kostýmů a postav. Tyto části jsou založené na porovnávání fotografií, které jsou jak součástí fondů v archivech, tak jsou v autorčině soukromém archivu. Poslední část se věnuje proměně repertoáru divadla. Pro rozkrytí divadelní sítě se rozhodla porovnat data jednotlivých premiér s premiérami v Národním divadle v Praze.

Přínosem bakalářské práce jsou vzpomínky pamětnice na divadelnictví za nacistické okupace Československa, které se autorka pokusila zařadit do širšího kontextu. Další přínos práce spočívá v pokusu o rozkrytí divadelní sítě a vztahů mezi jednotlivými ochotnickými spolky v rámci šíření jednotlivých divadelních inscenací. Bakalářská práce měla být několika stupňovou studií, která by od obecných informací o spolku postupovala k myšlení a uvažování Jiřího Chalupy. Bohužel tato stupnice se nedala rozkrýt dále, protože Jiří Chalupa nepsal žádný deník a s paní Hanou Gabrielovou, jeho první ženou, na toto téma většinou nevedli žádný rozhovor. Z tohoto důvodu není možné určit, jak přesně vnímal dobu, ve které v divadle působil. Jediné, o co se mohla autorka opřít, byly divadelní recenze. Bylo již naznačeno v úvodu, zkoumání divadla není lehké a není možné spoléhat se na novinové recenze. V samotném fotografickém albu, které se v současné době nachází v autorčině soukromém archivu, se několik těchto recenzí nachází. Jiří Chalupa si však z novin opisoval pouze ty kladné, a proto bylo nutné spoléhat se spíše na recenze z fondu Spolku divadelních ochotníků v Havlíčkově Brodě. Zde se nacházejí poněkud objektivnější recenze z několika novin, jako Havlíčkův Kraj apod.

Seznam literatury a pramenů

Literatura

ČERNÝ, František, *Theater – Divadlo*, Praha 1965.

Dějiny českého divadla IV, Praha 1983.

DVOŘÁK, Antonín, *Jindřich Plachta*, Praha 1962.

DVOŘÁK, Antonín, *Trojice nejodvážnějších: E. F. Burian, J. Frejka, J. Honzl*, Praha 1988.

FLÍČEK, Jiří, *20 let Horáckého divadla*, Havlíčkův Brod 1960.

HONZOVÁ, Lída a kol., *Brodské ochotnické divadlo 1836-2002*, Havlíčkův Brod 2002.

JOCHMANOVÁ, Andrea, *Za prostorem svět: tvorba Jiřího Frejky ve 20. století*, Brno 2001.

KLADIVA, Jaroslav, *E. F. Burian, Jazzová sekce*, Praha 1982.

OBST, Milan – SCHERL, Adolf, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1963.

PELC, Jaromír, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, Praha 1981.

SCHERL, Adolf, *Cesty českého ochotnického divadla v samostatné republice 1918–1939*, in:

CÍSAŘ, Jaroslav, *Cesty českého amatérského divadla od konce 18. století do roku 1945*, Praha 1998.

SRBA, Bořivoj, *České ochotnické divadelní hnutí v letech německé okupace a druhé světové války*, in: J. CÍSAŘ *Cesty českého amatérského divadla od konce 18. století do roku 1945*, Praha 1998.

Prameny

Soukromý archiv Anety Váchové

- Fotografie, vyprávění Hany Gabrielové

Státní okresní archiv Havlíčkův Brod

- fond Spolek divadelních ochotníků, kniha 6, 7.

Státní okresní archiv Jihlava

- fond Horácké divadlo.
- fond Ochotnický spolek Jihlava Klicpera.

Internetové zdroje

Databáze amatérského divadla (DbČaD), <http://www.amaterskedivadlo.cz/>

Databáze Národního divadla, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

Československá filmová databáze (ČSFD), <https://www.csfd.cz/>

Filmová databáze, www.fdb.cz

Česká divadelní encyklopedie, http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hlavn%C3%AD_strana

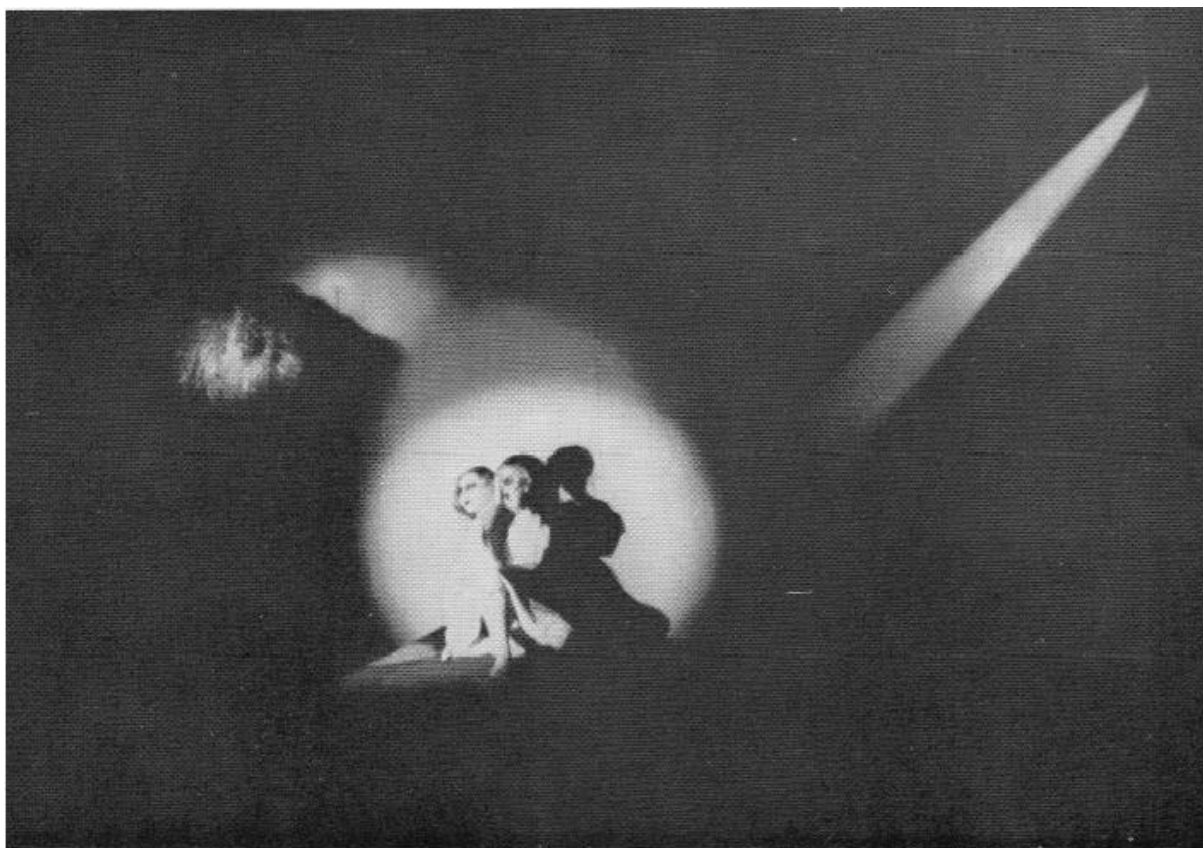
Příloha 1

Přehled divadelních her odehraných v Národním divadle v Praze a Spolkem divadelních ochotníků v Německém Brodě

Název hry + autor	Národní divadlo v Praze	Ochotnické divadlo v Německém Brodě
Miláček (I. De Letraz)	12. 9. 1935	31. 12. 1935
Vítr a déšť (M. Hodge)	7. 4. 1936	12. 9. 1936
Napoleon I. (Bruckner)	9. 3. 1937	24. 4. 1937
Domov (Sudermann)	5. 12. 1942	12. 12. 1942
Zpovědník (Tetauer)	10. 12. 1941	9. 2. 1942
Jízdní hlídka	21. 12. 1935	7. 3. 1936
Diagnosa (Tetauer)	24. 11. 1936	29. 5. 1937
Léto (F. Šrámek)	15. 9. 1943	24. 8. 1939
Tato hra byla uvedena v Zemském divadle v Brně 4. 5. 1939		
Děti (H. Bahr)	23. 12. 1910	13. 4. 1940
Loupežník (K. Čapek)	29. 9. 1938	7. 6. 1941
Lásky hra osudná (K. Čapek)	15. 5. 1930	21. 6. 1941
John Gabriel Borkman (H. Ibsen)	28.03.1913	27. 9. 1941
Ondřej a drak (V. Dyk)	23.12.1919	11. 10. 1941
Alchymista (V. Vančura)	8.11.1932	22.2.1942
Zpovědník (F. Tetauer)	10.12.1941	9.2.1942
Strakonický dudák (J. K. Tyl)	1.7.1930	27.9.1942
Domov (H. Sudermann)	5.12.1941	12.12.1942
Divotvorný klobouk (V. Klicpera)	27. 3.1918	13.2.1943
Benátská maškaráda (C. Goldoni, upraveno M. Hlávkou)	20. 2.1941	10.4.1943

Příloha 2

Foto 1



Poetický večer v D divadle

OBST, Milan - SCHERL, Adolf, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1963.

Fotografie 2



Sen noci Svatojánské (W. Shakespeare)

Soukromý archiv Anety Váňové

Fotografie 3



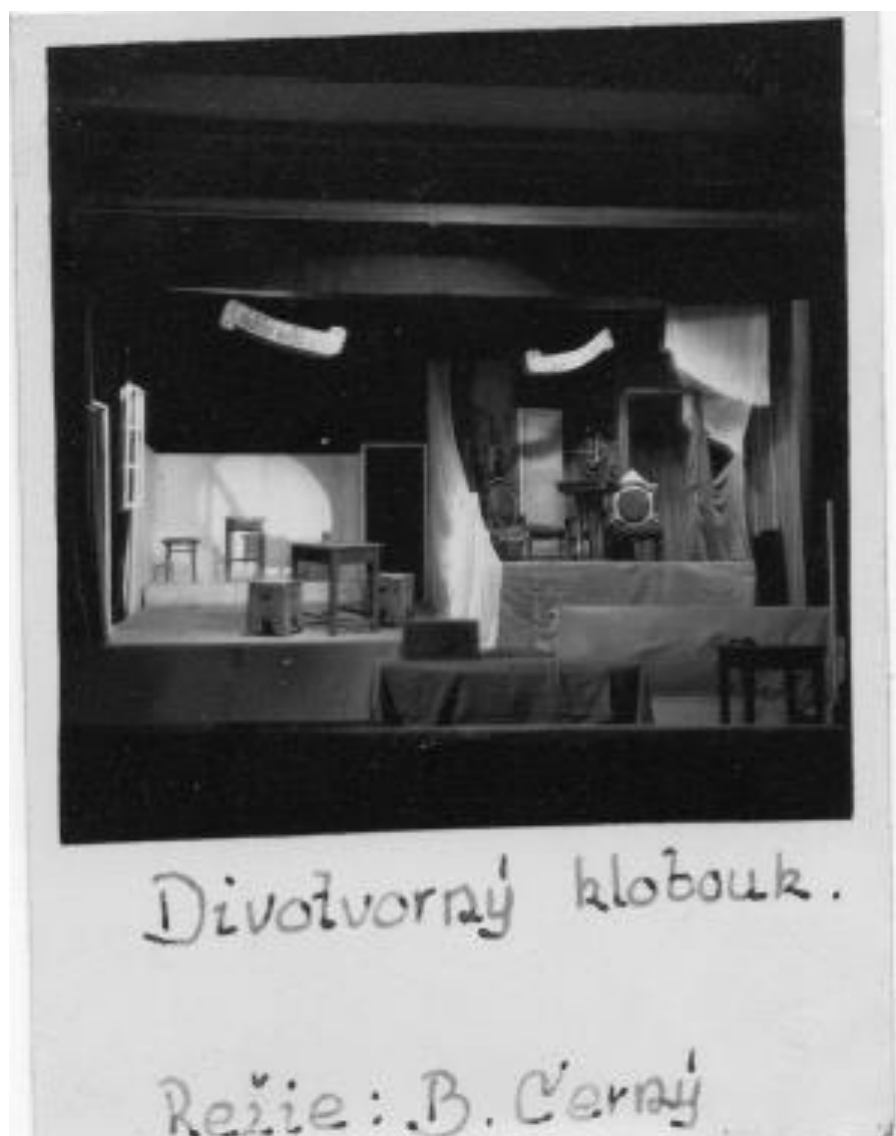
Výlet do hor (Miloš Hlávka)
Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 4



Státní okresní archiv Jihlava, fond Horácké divadla

Fotografie 5



Divotvorný klobouk (Václav Klicpera)

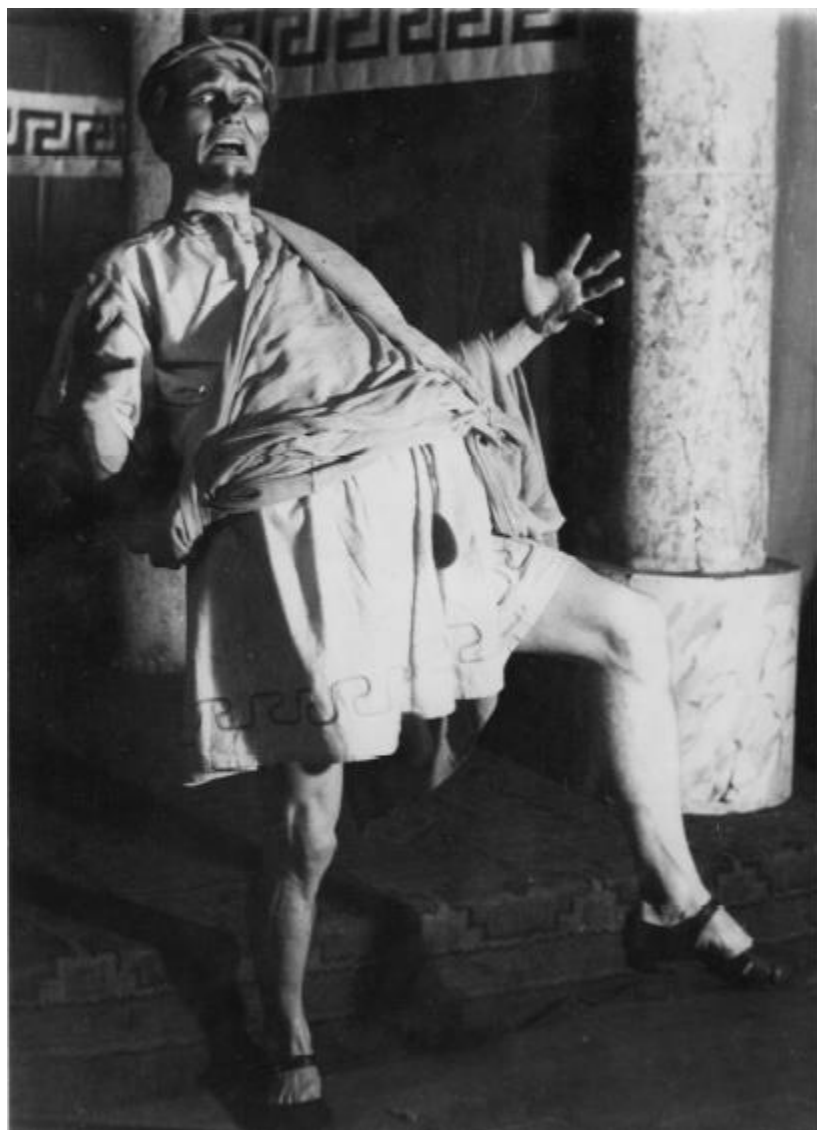
Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 6



Lakomec (Jean Jacque Molière)
Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 7



Kupec benátský (William Shakespeare)

Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 8



Kupec benátský (William Shakespeare)

FLÍČEK, Jiří, 20. let Horáckého divadla, Havlíčkův Brod 1961.

Fotografie 9



Benátská maškaráda (Miloš Hlávka)
Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 10



Sen noci svatojánské (William Shakespeare)

Soukromý archiv Anety Váchové

Fotografie 11



Sen noci svatojánské (William Shakespeare)

Archiv Národního divadla v Praze

Fotografie 12



Divotvorný klobouk (Václav Klicpera)

Archiv Národního divadla v Praze

Fotografie 13



Divotvorný klobouk (Václav Klicpera)

Soukromý archiv Anety Váchové

