

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

---

Diplomová práce

**Expresionistické drama v Deutsches  
Theater v Moravské Ostravě  
v letech 1919 – 1938**

Bc. Tereza Bednarská

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Štefanides

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

---

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Expresionistické drama v Deutsches Theater v Moravské Ostravě v letech 1919 – 1938* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce Doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za vstřícný a trpělivý přístup při vedení, za cenné připomínky a rady a za čas, který věnoval důkladnému čtení a opravě této diplomové práce. Dále děkuji všem blízkým lidem, kteří mě při psaní podporovali. Jmenovitě chci poděkovat kamarádce Lucii Obadálkové za korekturu práce.

## Obsah

ÚVOD .....	5
1. EXPRESIONISMUS V DIVADLE .....	18
Expresionismus v českém prostředí.....	18
Expresionistické drama a expresionistická inscenace.....	21
2. HISTORIE A PROVOZ NĚMECKÉ SCÉNY V MORAVSKÉ OSTRAVĚ.....	25
Historie Německého domu .....	25
Německé spolkové divadlo (Deutsches Vereinstheater), 1895 - 1907 .....	26
Městské divadlo v Moravské Ostravě (Stadttheater Mährisch Ostrau), 1907 - 1919 .....	27
3. V NĚMECKÉM DOMĚ (1919 – 1939) .....	30
4. VÝVOJ INSCENAČNÍHO STYLU NĚMECKÉHO DIVADLA A HERECKÝ SOUBOR .....	36
Městské divadlo v Moravské Ostravě v letech 1907 - 1917 .....	36
Období 1917 - 1920 .....	38
Období 1920 – 1929.....	39
Období 1929 – 1938.....	40
5. EXPRESIONISTICKÉ DRAMA V NĚMECKÉM DIVADLE .....	44
Inscenace expresionistických her v letech 1919 - 1929.....	44
Theodor Brandt-Köstlin a repertoár bez (?) experimentů.....	45
Expresionistické hry za Wilhelma Poppa .....	50
Expresionistické hry za ředitelů Kurta Wongera a Konrada Boltena .....	56
Nástup Rudolfa Zeisela a uvedení expresionistických dramát .....	61
6. EXPRESIONISTICKÁ DRAMATIKA NA SCÉNĚ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO.....	69
Historie Národního divadla moravskoslezského.....	69
Expresionistické hry v Národním divadle moravskoslezském .....	71
7. EXPRESIONISTICKÁ DRAMATA NA SCÉNĚ NĚMECKÝCH DIVADEL V BRNĚ A OPAVĚ .....	78
Spojená německá divadla v Brně (1919 – 1939).....	78
Městské divadlo v Opavě (1919 – 1939).....	84
ZÁVĚR.....	87
PŘÍLOHY .....	90
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	99
LITERATURA .....	109
PRAMENY .....	113

## ÚVOD

Německé divadelnictví tvoří významnou součást kulturní historie Moravské Ostravy. Německá a česká kultura byly na Ostravsku po dlouhou dobu úzce spjaty a docházelo k vzájemnému a nevyhnutelnému ovlivňování. Německá národnost byla jedním z význačných činitelů určujících vývoj tohoto města, ovšem v kontextu české divadelní historiografie jde o doposud málo probádanou oblast. Ve své diplomové práci se proto věnuji spolkovému Německému divadlu (Deutsches Theater) v Moravské Ostravě v období mezi světovými válkami, konkrétně v letech 1919 – 1938. Toto období jsem vymezila záměrně, protože právě v této době bylo uváděno expresionistické drama, na něž je soustředěna pozornost práce. S koncem sezony 1918/1919 ztratil soubor statut městského divadla, který měl od roku 1907, a byl nucen odejít do budovy Německého domu (Deutsches Haus). Od této doby fungoval soubor jako spolkové divadlo pod vedením Spolku Německé divadlo. Na jaře 1938 se Henleinovci postarali o odchod nepohodlné osobnosti ředitele Rudolfa Zeisela, což v podstatě předznamenávalo konec nezávislého Německého divadla v Moravské Ostravě. Důvodem nuceného Zeiselova odchodu bylo především uvedení Čapkových her *Bílá nemoc* (*Die weisse Krankheit*, 1937) a *Matka* (*Die Mutter*, 1938).

Práce si klade za cíl rozšířit dosud známé poznatky o meziválečné etapě ostravského německého divadla a zhodnotit přínos expresionistické dramatiky v kontextu jeho tehdejší produkce. Uvádění expresionistických dramát nabízí možnost jiného, hlubšího pohledu na Moravskou Ostravu v době mezi světovými válkami. Moravská Ostrava byla industriálním městem, přičemž převážná část obyvatelstva pracovala v dolech a hutích. Dá se předpokládat, že lidé pohybující se v takovém prostředí nedisponovali vysoce vybraným uměleckým vkusem, nýbrž vyhledávali spíše oddechovou nenáročnou zábavu. Jedním ze záměrů je proto také zhodnotit, jaká expresionistická dramata byla do repertoáru vybírána s ohledem na publikum a jak jím byla přijímána. Při hodnocení reakcí diváků je brán ohled na národnostní a sociální složení publika i povahu inscenovaných dramát.

Diplomová práce se zaměřuje také na tehdejší divadelní kontext v Moravské Ostravě. Ve sledovaném období zařadilo zdejší česky hrající Národní divadlo moravskoslezské do repertoáru celkem čtyři dramata expresionistických autorů,

kteřá byla uvedena také na scéně Německého divadla. Záměrem je posoudit, do jaké míry Národní divadlo moravskoslezské odvozovalo svůj repertoár od německého ostravského divadla, a zda bylo uvedení dramata v českém divadle inspirováno premiérami v Německu či v přímé návaznosti na inscenace Německého divadla.

Cílem je také vyhodnotit volbu expresionistického repertoáru Německého divadla ve spojitosti s dramaty inscenovanými v německých divadlech na Moravě a Slezsku, konkrétně v Brně a v Opavě.

Hledisko, které se pro práci stalo podstatným, je nahlížení na uváděná dramata v souvislosti s tím, jakým způsobem byla inscenována. Expresionistické drama neznamena nutně expresionistickou inscenaci. Záměrem práce je tedy v neposlední řadě stručně vymezit základní rozdíly a zkoumat, jaké inscenační postupy byly využity.

Diplomová práce je pokusem o definování významu expresionistického dramatu pro kulturní a sociální život tehdejší Moravské Ostravy. Má přispět k celkovému povědomí o důležitosti ostravského německého divadla a k seskládání jednotlivých střípků pohozených a zapomenutých ve stínu česky hrajících divadel.

Abychom si dokázali vytvořit představu o podmínkách, v jakých Německé divadlo fungovalo, a pochopili kontext uvádění expresionistických autorů, je důležité připomenout si ve stručnosti vývoj Moravské Ostravy a zdejšího divadelního života. Stejně tak je podstatné znát souvislosti inscenování expresionistických dramata v kontextu české divadelní historie.

Hledat cestu ke komplexnímu zpracování expresionistického repertoáru Německého divadla bylo obtížné vzhledem k faktu, že doposud nebyla této problematice věnována pozornost, a ačkoliv existuje dost prací zabývajících se zdejším Německým divadlem, většinou se jedná o období od roku 1929, tj. po nástupu ředitele Rudolfa Zeisela, a pokud se někde objevují zmínky o expresionismu, bývají jen velmi stručné. Ze zachovaného soupisu repertoáru Německého divadla jsem vyhledala tituly expresionistické dramatiky. Bylo také nezbytné seznámit se blíže na základě dostupné literatury a internetových zdrojů s expresionistickým hnutím a jeho autory, aby bylo možno identifikovat všechny zástupce expresionismu v repertoáru Německého divadla. Tato část výzkumu nebyla jednoznačná vzhledem k nejistotě, zda je možno považovat některé autory za expresionisty. Mnozí jsou řazeni k expresionistickému směru zcela jasně, někteří

se svou tvorbou dotkli expresionismu jen částečně a jsou sem řazena jen některá jejich díla. Nelze jednoznačně vytyčit pevné mantinely expresionistického hnutí, abychom určili, která díla a kteří autoři do expresionismu spadají a kteří nikoliv. Bylo tedy potřeba ujasnit si kritéria. Do expresionistického repertoáru, kterému je věnována pozornost v diplomové práci, nakonec nejsou zařazeni autoři označovaní za předchůdce expresionistického dramatu, August Strindberg a Frank Wedekind, ani autoři, kteří jsou s tímto směrem spjati jen částečně a v repertoáru byly uvedeny jen jejich hry, které se k expresionismu neřadí, například Franz Theodor Csokor. Dramatici, které můžeme jistě považovat za expresionisty, jsou v repertoáru Německého divadla zastoupeni těmito jmény: Bertolt Brecht, Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Klabund a Carl Sternheim. Leonhard Frank je také řazen do expresionismu, jeho tvorba však z části spadá do naturalismu,<sup>1</sup> proto se v diplomové práci věnuji jen jeho dramatu *Karl und Anna*, kteréžto je uváděno jako expresionistické. Výsledkem bádání je celkem čtrnáct inscenací her expresionistických autorů.

Dále následoval heuristický výzkum, který zahrnoval především excerpci ostravského denního německojazyčného tisku. Podle soupisu inscenací dramát a dat jejich premiér a repríz jsem pak vyhledávala zprávy a recenze. Jejich interpretací, vzájemnou komparací a srovnáním s poznatky z dizertace Hilde Preglerové (o níž se ještě více zmíním v kritice literatury) tak vzniká komplexní shrnutí expresionistického repertoáru a jeho významu. Zkoumání a porovnávání zjištěných kritik a recenzí tvoří základní metodu mé diplomové práce. Inscenace, kterými se práce zabývá, jsou rozebírány a hodnoceny pouze na základě těchto informací zjištěných z dobového tisku, přičemž u většiny jsou k dispozici dvě, v lepším případě tři recenze. Z takového množství si jen těžko můžeme udělat přesnou představu o podobě inscenací. Vezměme navíc v úvahu charakter těchto recenzí, jejichž autoři byli většinou redaktoři, nikoliv divadelní kritici. Naším cílem je sledovat, jestli se v nějaké z kritik neobjeví zmínky, které by napověděly o výjimečnosti některé z inscenací. Názvy dramát a inscenací uvádím v českém překladu, a v závorce pak v německém originále. Pakliže má daná hra český ekvivalent, označuji ji nadále českým názvem.

---

<sup>1</sup> PREGLER, Hilde. *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Märisch-Ostrau von den Anfängen bis 1944*. Dissertation. Philosophische Fakultät UW. Wien, Universität Wien, 1965, s. 195.

Jak jsme zmínili, jedním ze záměrů bylo určit inscenační postupy. Toto bylo velmi obtížné stanovit, Praxí tehdejších recenzentů byl především popis děje a stručné shrnutí hereckých výkonů. Jen vzácně se tedy setkáme se zmínkou o režijním stylu či scénografii. Výkony herců byly hodnoceny jen ve zkratkách, většinou shrnuty stručnými slovy jako „působivý, výborný, energický“ apod. Vyhodnocení vztahu expresionistických dramát a jejich inscenací tedy nemůže být postaveno na přímých písemných důkazech a vychází často spíše z kontextu režijního stylu jednotlivých režisérů (do té míry, do jaké bylo možno tyto informace vyhledat).

Mimo jiné považujeme za důležité seznámit se blíže s herci, kteří ve sledovaných inscenacích účinkovali. Jak již bylo řečeno, hodnocení hereckých výkonů se v recenzích většinou omezovalo na neurčité superlativy, z nichž si konkrétní představu utvoříme jen těžko. Snažila jsem se proto porovnávat recenze s informacemi o hercích obsaženými v dizertaci Hilde Preglerové. I přesto se o některých představitelích dozvídáme stěží pár vět, a někteří herci nejsou v dizertaci zmíněni vůbec. Cílem práce není podat o jednotlivých hercích podrobné informace, ale spíše vytvořit stručný přehled.

Důležitým faktorem, pro výzkum podstatným, je časté střídání ředitelů ve vedení Německého divadla. Pozornost je tedy věnována tomu, jaké mělo toto střídání vliv na uvádění konkrétních expresionistických her.

Pro posouzení kontextu uvádění expresionistických dramát v německých divadlech v Brně a v Opavě a v českém Národním divadle moravskoslezském bylo nezbytné zjistit repertoár těchto divadel. V případě Městského divadla v Opavě byl tento úkol náročný vzhledem k faktu, že doposud neexistuje hotový soupis repertoáru divadla v období let 1919-1939. Bylo tedy nutno provést excerpci německých novin a repertoár zjistit ze zpráv a recenzí. Pátrání po repertoáru německého divadla v Brně (v letech 1919-1939 pod názvem Spojená německá divadla v Brně/Vereinigte deutsche Theater in Brünn) bylo daleko jednodušší, protože byl k dispozici jeho kompletní soupis. Také u Národního divadla moravskoslezského byl výzkum snadný, jelikož repertoár je dostupný online v archivu Národního divadla moravskoslezského.

Důležitou literaturou, z níž diplomová práce vychází, je dizertační práce Hilde Preglerové *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostrau von*



*den Anfängen bis 1944.*<sup>2</sup> Dizertace je komplexně zpracovanou monografií o ostravském německém divadelnictví. Podrobně se věnuje německému divadlu v Moravské Ostravě od prvopočátků kočujících společností až po ukončení divadelní činnosti v roce 1944. Pro účely práce o expresionistickém repertoáru v Německém divadle jsou cenné informace týkající se střídání ředitelů, charakteristiky repertoáru jednotlivých sezon, hereckých a režijních osobností a také ekonomických podmínek divadla. Hilde Preglerová podkládá svou práci výzkumem dobového tisku. Informace v denním tisku, které jsem získala vlastním výzkumem, jsou v této diplomové práci dávány do souvislostí s poznatky obsaženými v dizertaci Preglerové. Hilde Preglerová se však vývojem Německého divadla a jeho repertoárem zabývá zešíroka a postupuje spíše výčtově a chronologicky. O expresionistickém dramatu se v její práci objevují jen minimální zmínky a navíc ani neuvádí všechna expresionistická dramata, která se v Německém divadle hrála. K excerpci dobových novin jsem tedy přistupovala daleko důsledněji.

Německým divadlem se ve svých absolventských pracích zabývá také Lenka Schreiberová-Adámková. Její bakalářská práce *České drama v Deutsches Haus a v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v letech 1918-1938*<sup>3</sup> mi poskytla doplňující informace o vývoji Německého divadla v Moravské Ostravě, o působení ředitele a režiséra Rudolfa Zeisela a uvádění českých dramát. Diplomovou práci *Berlínský herec Hermann Vallentin v Moravské Ostravě*<sup>4</sup> jsem využila pro komplexnější přehled o repertoáru Německého divadla za působení Rudolfa Zeisela.

Využita byla také publikace *Verlorene Kontexte (Ztracené kontexty)*<sup>5</sup>, sborník referátů a studií zabývajících se německým divadelnictvím v Česku.

Užitečnou byla dále studie Hilde Haider-Preglerové *Zur Situation des deutschsprachigen Theaters unter Rudolf Zeisel*, která se věnuje období Německého divadla, kdy byl ředitelem Rudolf Zeisel, tedy období let 1929-1938. Studie je

---

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> ADÁMKOVÁ, Lenka. *České drama v Deutsches Haus a v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v letech 1918-1938*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.

<sup>4</sup> SCHREIBEROVÁ, Lenka. *Berlínský herec Hermann Vallentin v Moravské Ostravě*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2015.

<sup>5</sup> HAIDER-PREGLER, Hilde. „Ein merkwürdiger Ort, diesel Mährisch-Ostrau!“ *Zur Situation des deutschsprachigen Theaters unter Rudolf Zeisel*. In SRBA, Bořivoj, STÁRKOVÁ, Jana (eds.). *Verlorene Kontexte/Ztracené kontexty*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004, s. 160-171.

přínosným vhladem do problematiky sblížení německých a českých divadelních pracovníků.

Studie Hansjörga Schneidera *Divadlo bez krize* zveřejněná v časopise *Divadelní revue*<sup>6</sup> se rovněž věnuje období, kdy byl ředitelem Rudolf Zeisel. Další Schneiderova publikace *Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933-1938*<sup>7</sup> přinesla zajímavé poznatky ohledně uvádění Čapkových her *Matka* a *Bílá nemoc*, které v Německém divadle režíroval Rudolf Zeisel.

Využila jsem také repertoár vídeňského Burgtheateru,<sup>8</sup> který pomohl v doplnění informací o režisérovi Theodorovi Brand-Köstlinovi.

Problematikou německého a českého divadla v Moravské Ostravě se v několika pracích zabývá Jiří Štefanides. Nesouvisí sice přímo s tématem mé diplomové práce, ale byly zdrojem cenných poznatků pro pochopení celkového kontextu českého a německého divadla v Moravské Ostravě. Studie *České drama v Deutsches Theater v Ostravě v letech 1919-1938*<sup>9</sup> se věnuje tématu českých her zařazených do repertoáru Německého divadla. Pro přehled o českém divadelním dění v Moravské Ostravě před založením Národního divadla moravskoslezského mi posloužila publikace *České divadlo v Moravské Ostravě 1908-1919*.<sup>10</sup> Historickým vývojem českého a německého divadla se zabývá studie *Divadelní kultura jako projev i aktivní činitel utváření regionu*.<sup>11</sup> Ve sborníku *Ostrava* je také publikovaná studie *Stálá česká scéna v ostravském Národním domě v letech 1908-1919*.<sup>12</sup>

Dalšími publikacemi, kterým jsem věnovala pozornost, byly kolektivní práce *Německojazyčné divadlo na Moravě a ve Slezsku 2/3*<sup>13</sup> a *Německojazyčné divadlo*

---

<sup>6</sup> SCHNEIDER, Hansjörg. *Divadlo bez krize*. (Německé divadlo v Moravské Ostravě). *Divadelní revue*, 2007, 18(3), 36-41.

<sup>7</sup> SCHNEIDER, Hansjörg. *Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933-1938*. Berlin: Henschelverlag, 1979.

<sup>8</sup> ALTH, Minna von, OBZYNA, Gertrude. *Burgtheater 1776 – 1976*. Wien: Ueberreuter, 1976.

<sup>9</sup> ŠTEFANIDES, Jiří. *České drama v Deutsches Theater v Ostravě v letech 1919-1938*. In GILK, Erik, NEUMANN, Lukáš (eds.). *Moravica VI. Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 39–44.

<sup>10</sup> ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

<sup>11</sup> ŠTEFANIDES, Jiří. *Divadelní kultura jako projev i aktivní činitel utváření regionu*. In: *Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region. Acta facultatis philosophicae Universitatis ostraviensis, 170/1997*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 217–250.

<sup>12</sup> ŠTEFANIDES, Jiří. *Stálá česká scéna v ostravském Národním domě v letech 1908-1919*. In: JIŘÍK, Karel (ed.). *Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a vystavbě města*. Ostrava: Profil, 1983, s. 65-105.

<sup>13</sup> HAVLÍČKOVÁ, Margita, PRACNÁ, Sylva, ŠTEFANIDES, Jiří. *Německojazyčné divadlo na Moravě a ve Slezsku 2/3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2013.

na Moravě a ve Slezsku 3/3.<sup>14</sup> Knihy jsou součástí třídílného spisu, který zkoumá městská německá divadla na Moravě a ve Slezsku. Druhý díl je věnován divadlům v Brně, Olomouci, Uherském Hradišti, Znojmě, Jihlavě, Šternberku a Prostějově a posloužil svými poznatky o brněnském německém divadle. Třetí díl se orientuje na divadla v Opavě, Těšíně, Krnově, Moravské Ostravě, Šumperku, Svitavách, Moravské Třebové, Bruntálu, Rýmařově, Novém Jičíně a Frýdku. Publikace třetího dílu pro mě byla cenným a přehledným zdrojem informací především o střídání ředitelů v jednotlivých sezonách a změnách názvu divadla v Moravské Ostravě.

Ve dvou svazcích sborníku Ostrava se nachází studie Hany Šústkové *Německé divadelnictví v Moravské Ostravě v letech 1919-1944*.<sup>15</sup> Studie vychází z dizertační práce Preglerové a je spíše její zkrácenou verzí, takže pro diplomovou práci nepřináší žádné nové poznatky.

Ve sborníku Ostrava byla rovněž publikována studie Josefa Šerky o Německém domě.<sup>16</sup> Ta je užitečným zdrojem informací týkajících se historie výstavby a provozu Německého domu.

*Kulturně-historické encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*<sup>17</sup> byla užitečná pro přehled v zakládání divadel a divadelních sálů, obsahuje však i osobní a institucionální hesla k historii německého divadla v Ostravě.

V knize Miloše Zbavitele *Jiří Myron*<sup>18</sup> je nastíněn kontext českého divadla v Ostravě.

Pro přehled o repertoáru Městského divadla v Opavě jsem využila další publikaci Miloše Zbavitele *Kalendárium dějin divadla v Opavě*, která zahrnuje výběrový výčet inscenací uváděných ve sledovaném meziválečném období.<sup>19</sup> Činoherní inscenace Městského divadla v Opavě do roku 1918 jsou zaznamenány

---

<sup>14</sup> HAVLÍČKOVÁ, Margita, PRACNÁ, Sylva, ŠTEFANIDES, Jiří. *Německojazyčné divadlo na Moravě a ve Slezsku 3/3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2014.

<sup>15</sup> ŠÚSTKOVÁ, Hana. Německé divadelnictví v Moravské Ostravě v letech 1919-1944. In: PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). *Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 24. Ostrava: Tilia, 2009. s. 271-291. ŠÚSTKOVÁ, Hana. Německé divadelnictví v Moravské Ostravě do roku 1918. In: PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). *Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 23. Ostrava: Tilia, 2007, s. 296-325.

<sup>16</sup> ŠERKA, Josef. Německý dům v Moravské Ostravě 1895-1945. In: PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). *Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 21. Ostrava: Tilia, 2003.

<sup>17</sup> IVÁNEK, Jakub, SMOLKA, Zdeněk (ed.). *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013. 2 svazky.

<sup>18</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Jiří Myron*. Ostrava: Profil, 1980.

<sup>19</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Kalendárium dějin divadla v Opavě*. Opava: Matice slezská, 1995.

v dizertační práci Libuše Mílkové *Činohra v Opavě od počátku 19. století do roku 1918*.<sup>20</sup>

Pro přehled o česko-německé národnostní situaci a vývoji kultury v Moravské Ostravě jsem využila kolektivní práci *Dějiny Ostravy*,<sup>21</sup> kde se nacházejí přehledné informace o demografickém vývoji Ostravy.

Velmi přínosnou byla literárněhistorická studie *Echa expresionismu. Recepte německého literárního hnutí v české avantgardě (1910 – 1930)*,<sup>22</sup> kde se autorka Eva Jelínková zabývá otázkami, jaké místo přináleželo německému expresionismu v teoretických diskuzích české avantgardy, jakou měrou bylo hnutí přijímáno a kteří němečtí autoři se objevili v české kultuře v časopiseckých či knižních studiích nebo v podobě inscenací svých dramát na českých jevištích. Publikace byla přínosem díky své rozsáhlé a ojedinělé bibliografii německého expresionismu v literatuře a divadle včetně ohlasů české kritiky.

Užitečnými se staly také články v časopisech. Studii *Expresionismus na scéně*<sup>23</sup> Denise Bableta v časopise *Divadlo* jsem využila díky přehlednému shrnutí expresionistických divadelních postupů, přičemž se Bablet věnuje složkám divadelní inscenace od dramatu, přes subjekt režiséra, herectví až po scénografii a práci se světlem.

Adolf Scherl publikoval v časopise *Divadelní revue* příspěvek *Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách*,<sup>24</sup> který poskytuje informace o uvádění expresionistických autorů na scénách českých a německých divadel, mezi nimiž se objevují také jména autorů, jejichž dramata byla inscenována v Německém divadle v Moravské Ostravě.

Studie Růženy Grebeníčkové *Georg Kaiser, kolportáže proti skutečnosti*<sup>25</sup> se věnuje určitým aspektům osoby a díla Georga Kaisera. Studie neodkazuje k žádným jiným pracím a působí spíše jako subjektivní výpověď. Další studie Růženy Grebeníčkové, která přispěla k přehledu o expresionismu v českém prostředí, je

---

<sup>20</sup> MÍLKOVÁ, Libuše. *Činohra v Opavě od počátku 19. století do roku 1918*. Dizertační práce, strojopis. Filozofická fakulta UJEP Brno. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1978. Uloženo ve sbírkovém fondu Slezského zemského muzea v Opavě, sign. GI 123.

<sup>21</sup> JIRÍK, Karel a kol. *Dějiny Ostravy*. Ostrava: Sfinga, 1993.

<sup>22</sup> JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu. Recepte německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

<sup>23</sup> BABLET, Denis. *Expresionismus na scéně*. *Divadlo*. 1969, **20**(4), 58 – 71.

<sup>24</sup> SCHERL, Adolf. *Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách*. 1914 – 1925. *Divadelní revue*. 2000, **11**(11), 36 – 43.

<sup>25</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Georg Kaiser, Kolportáže proti skutečnosti*. *Divadlo*. 1968, č. 4, s. 61-73.

*Český expresionismus a vedení dramatického dialogu* v publikaci *Literatura a fiktivní světy*.<sup>26</sup>

Pro expresionistický proud je typický žánr grotesky. Informace o grotesce jsem využila z článků časopisu *Divadlo Pokus o definici podstaty grotesknosti*<sup>27</sup>, *Kayserův výklad grotesknosti*<sup>28</sup> a *Grotesknost v moderním umění*<sup>29</sup>.

Potřebné poznatky k všeobecnému přehledu o expresionistickém směru a expresionistickém divadle poskytly také studie Františka Götze *Ke kritice literárního expresionismu* z časopisu *Host*<sup>30</sup> a *Pokus o scénický expresionismus* z časopisu *Jeviště*<sup>31</sup>.

V publikaci *Expresionismus a české umění*<sup>32</sup> jsem našla zajímavé vhledy k počátkům české expresionistické scénografie.

*Kapitoly z dějin českého divadla*<sup>33</sup> Františka Černého, stejně tak *Dějiny českého divadla*<sup>34</sup>, pro mě byly užitečnými publikacemi, co se týče přehledu o expresionismu na české divadelní scéně a o osobnostech Františka Zavřela a Karla Huga Hilara.

Využila jsem dále publikaci Heleny Spurné *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901-1943)*,<sup>35</sup> z níž čerpám poznatky ohledně uvedení Tollerových *Maschinenstürmer (Sokové stroje)* na jevišti Národního divadla moravskoslezského a o osobě režiséra Oldřicha Stibora.

Informace k expresionistickému směru jsem našla také v *Encyklopedii estetiky* Etienne Souriana<sup>36</sup> a *Rozměrech dramatu* Pavla Janouška.<sup>37</sup>

Publikace *Expresionismus*<sup>38</sup> Ingeborg Fialové-Fürstové zabývající se německým literárním expresionismem poskytla všeobecné informace o expresionistické poetice a jejím vývoji.

---

<sup>26</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Český expresionismus a vedení dramatického dialogu. In: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995.

<sup>27</sup> KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. *Divadlo*. 1964, č. 5, s. 25 – 31.

<sup>28</sup> DUBSKÝ, Ivan. Kayserův výklad grotesknosti. *Divadlo*. 1964, č. 5, s. 22 – 23.

<sup>29</sup> KAYSER, Wolfgang. Grotesknost v moderním umění. *Divadlo*. 1964, č. 11, s. 36 – 40.

<sup>30</sup> GÖTZ, František. Ke kritice literárního expresionismu. *Host*. 1921/1922, č. 1, s. 55 – 60.

<sup>31</sup> GÖTZ, František. Pokus o scénický expresionismus. *Jeviště*. 1922, č. 26, s. 391 – 392.

<sup>32</sup> POMAŇZLOVÁ, Alena a kol. *Expresionismus a české umění 1905 – 1927*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994.

<sup>33</sup> ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.

<sup>34</sup> ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla. III*. Praha: Academia, 1977.

<sup>35</sup> SPURNÁ, Helena. *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901-1943)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

<sup>36</sup> SOURIAN, Etienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

<sup>37</sup> JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989.

Kniha *Expresionisté*<sup>39</sup> Jindřicha Chaluppeckého se ke sledovanému tématu přímo nevztahovala, pouze mi nabídla další přehled o expresionismu v české literatuře desátých a dvacátých let.

Antologie překladů německé expresionistické lyriky *Haló, tady je víchřice!*<sup>40</sup> Ludvíka Kundery nepřinesla žádné užitečné poznatky o expresionistickém divadle, posloužila spíše jako uvedení do myšlení a světonázoru expresionistů.

Pro vyhledání titulů expresionistické dramatiky jsem využila soupis repertoáru ostravského Německého divadla, který je kompletně uložen v Dokumentačním centru dramatických umění Univerzity Palackého v Olomouci a je tvořen kopiemi z Deutscher Bühnen-Spielplan a soupisem pořízeným Kateřinou Sobalovou.<sup>41</sup> Repertoár Německého divadla je rovněž součástí dizertační práce Hilde Preglerové, nicméně v neúplné podobě. Díky nečitelnosti některých kopií z Deutscher Bühnen-Spielplan a chybějícím informacím v práci Preglerové bylo nutné zjistit skladbu repertoáru v určitých sezonách důkladnou excerpcí dobových novin.

V novinách *Ostrauer Zeitung* a *Morgenzeitung und Handelsblatt* jsou dohledatelné recenze na všechny inscenace expresionistických dramát, kterými se diplomová práce zabývá. V recenzích lze nalézt hodnocení hereckých výkonů, reakcí publika a ojediněle také zmínky o scénografii a režijní koncepci. V novinách byly také zveřejňovány krátké medailonky o autorech a jejich tvorbě předtím, než se konala premiéra dramatu významnějšího autora. Své místo zde měli také expresionističtí autoři Georg Kaiser, Ernst Toller a Klabund. Všechny ročníky *Ostrauer Zeitung* ze sledované doby mezi válkami jsou kompletně zachovány a uloženy v Archivu města Ostravy, deník *Morgenzeitung und Handelsblatt* je rovněž ve všech ročnících dostupný ve Vědecké knihovně v Olomouci. Užitečnými byly také noviny *Silesia*, bohužel se však nedochovaly ve všech svazcích, některé ročníky byly k dispozici jen částečně a některé chyběly zcela. V knihovně Slezského zemského muzea v Opavě jsou k dispozici ročníky z let 1920, 1924,

---

<sup>38</sup> FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus*. Olomouc: Votobia, 2000.

<sup>39</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 2013.

<sup>40</sup> KUNDERA, Ludvík. *Haló, je tady víchřice!* Praha: Československý spisovatel, 1969.

<sup>41</sup> Dokumentační centrum dramatických umění Univerzity Palackého v Olomouci, Mährisch Ostrau 1907 – 1944, dokumentace k dějinám německojazyčného divadla v Moravské Ostravě. 6 kartonů.

1926, 1929, 1930, 1931, 1932 a 1935, ve Vědecké knihovně v Olomouci ročníky 1932 a 1935 a v Moravské zemské knihovně v Brně ročníky 1935 až 1939.

Pátrala jsem také v českém tisku (Duch času, České slovo, Moravskoslezský deník, Ostravský deník), ten však bohužel na německé inscenace reagoval velmi omezeně. Bylo možno najít informace o představeních v Německém divadle, recenze nebo podrobnější zprávy však chyběly.

V Archivu města Ostravy se ve fondu Německého divadla nachází nevelké množství kartonů s materiály k ostravskému Německému divadlu, které nepřinesly žádné podstatné vhledy k tématu diplomové práce. Materiály obsahují především korespondence a zápisy týkající se z velké části provozních záležitostí divadla, nacházejí se zde také divadelní programy k některým představením a fotografie herců, především ze třicátých let.<sup>42</sup> Bohužel zde není žádná fotografie z inscenace expresionistické hry.

Pro pochopení celkového divadelního kontextu v Ostravě bylo také potřeba zjistit repertoár Národního divadla moravskoslezského. Ten je v úplnosti zpracován a dostupný v digitalizované podobě na webových stránkách divadla, a to od otevření divadla v sezoně 1919/1920.<sup>43</sup>

Pátrala jsem také po expresionistických dramatech uváděných v německých divadlech v Opavě a Brně. Bohužel, soupis repertoáru Městského divadla v Opavě (Stadttheater in Troppau) nikde neexistuje v kompletní podobě. Existuje pouze neúplný rejstřík inscenací zaměřený na hudební inscenace, který sestavila Marie Turková, uložený na muzikologickém pracovišti Slezského zemského muzea.<sup>44</sup> Ve fondu Slezského zemského muzea v Opavě jsou uloženy programy opavského Městského divadla, většinou se však jedná o inscenace ze staršího období.<sup>45</sup> Ve Státním okresním archivu v Opavě jsou ve fondu dokumentárního materiálu uloženy některé plakáty inscenací.<sup>46</sup> Také jsem prostudovala noviny Deutsche Post, které uváděly program divadla. Repertoár německého divadla v Brně je kompletně

---

<sup>42</sup> Archiv města Ostravy, Fond Německé divadlo v Moravské Ostravě 1904 – 1944. 4 kartony.

<sup>43</sup> Archiv – Výpis dle sezon. In: *Národní divadlo moravskoslezské*. [online]. [cit. 4. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/archiv>

<sup>44</sup> Slezské zemské muzeum, oddělení společenských věd, Fond Písemnosti, pozůstalosti. Rejstřík divadelních představení v Opavě 1790 – 1942, sign. G 643.

<sup>45</sup> Slezské zemské muzeum, oddělení společenských věd, Fond Programy, plakáty, pozvánky.

<sup>46</sup> Státní okresní archiv Opava, Archivní fond Sběrka dokumentárního materiálu.

zpracován v diplomové práci Václava Cejpka,<sup>47</sup> což bylo velmi výhodné pro pořízení soupisu expresionistických dramát uvedených v Brně. Z deníku Tagesbote jsem pak zjistila recenze k brněnským inscenacím.

Celkově bylo pramenů k našemu výzkumu bohužel velmi málo, což se odráží jak v hodnocení jednotlivých inscenací, tak v přílohové části práce.

Chceme-li se zabývat expresionistickým dramatem na jevišti ostravského Německého divadla, je nezbytné si nejprve připomenout, jak byl německý expresionistický směr přijat v prostředí české kultury a jak se vyvíjel v řadách českých umělců, čemuž se věnuje první kapitola práce. Cílem není podat vyčerpávající a podrobný rozbor historického vývoje, ale spíše nastínit vzhled do problematiky. Záměrem je stručně shrnout podstatné události, které formovaly recepci tohoto směru u nás. Důležitou podkapitolu tvoří definice vztahu a rozdílu mezi expresionistickým dramatem a expresionistickou inscenací.

Následuje kapitola věnující se historii a provozním záležitostem Německého domu a souboru Německého divadla, který v něm působil. Kapitola má za cíl shrnout historii Německého domu v meziválečném období a v době do roku 1919, kdy divadlo ztratilo statut městského divadla.

Dále se věnujeme Německému divadlu od roku 1919. Nastíníme problematiku střídání ředitelů, které je pro téma diplomové práce podstatným hlediskem. Také se zaměříme na dramaturgickou koncepci Německého divadla, bez níž se nemůžeme dost dobře věnovat rozboru expresionistických dramát.

Hlavní kapitolu tvoří výzkum jednotlivých inscenací. Kapitola je členěna do dvou základních celků, a to na období let 1919 – 1929 a období v letech 1929 – 1938. Toto dělení volíme z jednoho hlavního důvodu, a tím je zásadní změna v roce 1929, kdy se v pozici ředitele ocitl Rudolf Zeisel a divadlo vyvedl z dlouholeté krize. S tím souvisí i skladba repertoáru jednotlivých sezon, která se samozřejmě odvíjela více či méně od ekonomické situace divadla. V obou případech vždy nastíníme celkovou dramaturgickou koncepci sledovaného období, v rámci níž se blíže zaměříme na expresionistickou dramaturgii.

---

<sup>47</sup> CEJPEK, Václav. *Brněnské německé divadlo v letech 1918 - 1932*. Diplomová práce. Brno, 1977. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Filozofická fakulta.



Další kapitola se pak zabývá expresionistickým repertoárem Národního divadla moravskoslezského. Cílem je porovnat uvedení a ohlasy u publika s repertoárem Německého divadla.

Poslední kapitolu tvoří přehled expresionistického repertoáru německých divadel v Brně a v Opavě. Cílem je doplnění kontextu uvádění expresionistických dramát v německých divadlech na Moravě a ve Slezsku.

# 1. EXPRESIONISMUS V DIVADLE

## Expresionismus v českém prostředí

Pro začátek si připomeňme, jak byl německý expresionistický směr přijat v českém prostředí. Vztah Čechů a Němců se během 19. století zkomplikoval a projevovala se snaha české kultury vymezit se vůči té německé. Pohlédneme-li do období před první světovou válkou, kdy stále přetrvával spíše odmítavý vztah k německé kultuře, měla česká předválečná avantgarda obtížnou pozici prosazovat své sympatie s německým uměleckým proudem.

Sepětí české předválečné avantgardy s expresionistickým německým uměním bylo patrné především v oblasti výtvarného umění. Čeští moderní malíři tak připravili literátům a dramatikům cestu. Pro připomenutí můžeme v českém kontextu zmínit sdružení výtvarníků ve Skupině Osma či Skupinu výtvarných umělců. Česká avantgarda usilovala o to prosadit se v německé kultuře, což se dařilo. Jména českých umělců se dostávala na stránky hlavních německých expresionistických časopisů *Der Sturm* a *Die Aktion*, které otiskovaly básnické příspěvky českých literátů, což potvrzuje zájem německého umění o české. Tato otevřenost českých umělců vůči Němcům se však setkávala s odsuzováním, a pokud byly zveřejněny pozitivní ohlasy na německou kulturu, ihned se objevila kritika.<sup>48</sup>

Vývoj české a německé kultury směrem k expresionismu byl podpořen silnými impulzy, jakými byla výstava Edvarda Muncha v roce 1905, návštěvy Arnolda Schönberga v Praze (především ta v roce 1912, spojená s aktivní časopiseckou kampaní v podobě analytických studií), vznik časopisu *Scéna* v roce 1913 (do roku 1915), který se stal teoretickou platformou českého divadelního expresionismu.<sup>49</sup> Do časopisu přispívali například Karel Hugo Hilar, František Zavřel, Josef Kodíček, Karel Čapek, Ervín Taussig a další. Tendence k nové divadelní estetice se však objevovaly už v roce 1911 v teoretických statích Karla Huga Hilara, kde prosazoval změny. *Scéna* byla prostorem pro různé úvahy, statě, ukázky z her a rozbory, které podporovaly představu dynamicky vypjatého divadla. Pozdější výtvarník českého expresionistického divadla Vlastislav Hofman v tomto časopise určil prostředek,

---

<sup>48</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 30.

<sup>49</sup> SCHERL, pozn. 24, s. 36.

který se později v praxi stal základem jevištní dynamiky expresionistického divadla, a to pohyblivý kužel reflektorového světla.<sup>50</sup> Hilar vyjádřil ve Scéně důležitou myšlenku ohledně divadelního prostředí, které není pasivní, ale stává prostředkem dramatického děje jako výraz vnitřního duševního stavu postavy nebo situace. Zásadní význam předválečné Scény tkví právě ve snahách o moderní divadlo „viděné jako souhra dramatického textu a jevištního provedení, v němž se osamostatňují a zrovnoprávňují jeho jednotlivé složky“.<sup>51</sup> Kritice bylo podrobováno novoromantické a naturalistické drama, jeho vnějškové jevištní inscenování<sup>52</sup> a funkce čistě zábavná.

V roce 1911 započal Karel Hugo Hilar první etapu své režisérské činnosti v Městském divadle na Královských Vinohradech a jako svou první režii zde uvedl hru Hermanna Bahra *Pavouk*. Byl ve své tvorbě ovlivněn Maxem Reinhardtem, s nímž se seznámil na studiích v Berlíně. Hilar převzal Reinhardtův inscenační styl i koncepci scény, nacházel zálibu v groteskní komice, dramatickém využívání světla a jednotné stylizaci pohybu a gest. Tyto rysy se však zatím projevovaly jen náznakově a podle všeho Hilarovy inscenace příliš nepřekračovaly průměr.<sup>53</sup>

Za průkopníka expresionistického divadla můžeme považovat českého režiséra Františka Zavřela, který se uplatňoval na několika berlínských scénách a rovněž v Mnichovském uměleckém divadle (Münchener Künstlertheater). V roce 1914 uvedl na jevišti Švandova divadla drama *Lulu (Erdgeist)* Franka Wedekinda, který je považován za předchůdce expresionismu. Zavřel aplikoval na Wedekindovu hru reformní postupy mnichovského divadla, odsuzoval nadvládu režie nad dramatem a hercem, dle něj se režisér na jevišti nesmí snažit zviditelnit, ale jeho prioritou má být herec a autorova hra.<sup>54</sup> Uvedl také Sullivanovu operu *Mikado*. Obě díla už předtím inscenoval v roce 1913 v mnichovském divadle. Jako další Zavřelovu významnou expresionistickou inscenaci můžeme jmenovat *Zmoudření Dona Quijota* od Viktora Dyka.<sup>55</sup> Hra byla uvedena v Městském divadle na Královských Vinohradech a je považována za vrchol Zavřelových pohostinských režii. Zde se

---

<sup>50</sup> ČERNÝ, pozn. 34, s. 401.

<sup>51</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 36.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>53</sup> ČERNÝ, pozn. 34, s. 402.

<sup>54</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 39.

<sup>55</sup> ČERNÝ, pozn. 33, s. 284.

odvážil ke spolupráci s mladým výtvarníkem Františkem Kyselou a tehdy neznámým hudebním skladatelem Jaroslavem Křičkou.<sup>56</sup>

V roce 1914 se stal vedoucím činohry vinohradského divadla Karel Hugo Hilar, který započal své druhé režisérské období, a to do roku 1918. Uvedl Kleistovu hru *Penthesilea* (1914), v níž kladl důraz na kontrast mezi strnulou statičností postav naaranžovaných v prostoru a dynamickým dialogem. Pracoval také s kontrastem světla a stínu. Dále můžeme zmínit uvedení Molièrova *Dona Juana* (1917) a Shakespearovy tragédie *Antonius a Kleopatra* (1917). Za expresionisticky nejsoustřednější režii je považována inscenace Strindbergova *Tance smrti* (*Totentanz*, 1917). Hilar inscenoval vážné hry jako spojení symbolické strnulosti a vnitřní dynamiky, komedie a veselohry směřoval do roviny grotesky. To se projevilo už v jeho prvním režijním období, kdy uvedl Sternheimovo drama *Měšťan Schippel* (*Der Bürger Schippel*, 1914). V roce 1915 pak inscenoval další Sternheimovu hru, komedii *Snob* (*Der Snob*).<sup>57</sup>

Mezi první praktické divadelní počiny zařadíme rovněž působení Hanse Demetze, který se začal uplatňovat nejprve jako příležitostný lektor, později jako dramaturg a režisér. Demetz v činohře pražského německého divadla (tehdy byl ředitelem Heinrich Teweles) prosadil expresionistický směr v podobě Deutsches Theater Kammerspiele po berlínském vzoru provozované na scéně Německého zemského divadla (*Deutsches Landestheater*). Nástup expresionismu zde byl částečně předznamenán uváděním her jeho předchůdců, Augusta Strindberga (*Vater*, 1915) a Franka Wedekinda (*Der Liebestrank*, 1912, *Hidalla* a *Der Marquise von Keith*, 1913).<sup>58</sup> Demetzovi se podařilo realizovat plný rozvoj expresionistického divadla na obou pražských německých jevištích až po skončení války. Je důležité jmenovat také Demetzovu režii expresionistického dramatu *Syn* (*Der Sohn*) Waltera Hasenclevera, které mělo světovou premiéru v pražském Německém zemském divadle v září 1916 – v českém tisku se o něm vůbec nepsalo. Adolf Scherl ve své studii zmiňuje, že to lze považovat za odvážný, téměř riskantní krok.<sup>59</sup>

Zájem o moderní drama a divadlo vyplýval z ne zcela příznivých podmínek české scény, na nichž se kromě českých her a klasiků světového dramatu uváděly

---

<sup>56</sup> ČERNÝ, pozn. 34, s. 402.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 406.

<sup>58</sup> SCHERL, pozn. 24, s. 36.

<sup>59</sup> Tamtéž.

realistické, naturalistické i novoromantické hry a veselohry. V tomto kontextu je také lépe pochopitelné přijetí hry *Měšťan Schippel* ve vinohradském divadle.

Expresionistické drama zůstávalo opožděno za lyrikou a začalo se více prosazovat až od začátku dvacátých let.

### **Expresionistické drama a expresionistická inscenace**

Jak bylo řečeno v úvodu, jedním ze záměrů práce je zkoumat vztah mezi uvedením expresionistických dramát a způsobem jejich inscenování. Ve sledovaném meziválečném období stále na jevištích převládal naturalistický styl herectví a kroky směrem k expresionistickému herectví a režii jsou ojedinělé, zejména v rámci divadelního dění na Moravě a ve Slezsku. Následující kapitola se věnuje stručnému obecnému vymezení expresionistického dramatu a expresionistické inscenace, které poslouží jako úvodní vhled do kapitol zaměřujících se na konkrétní ředitele a sezony ostravského Německého divadla.

Shrňme si tedy nejprve ve zkratce charakteristiku expresionistické inscenace a její vývoj v českém prostředí. Expresionismus byl chápán spíše jako vidění světa, postoj, než jako umělecký styl. Toto se tedy projevovalo i na divadle. Pozornost od vnějšího napodobování, jakým je naturalistický styl, je obrácena k vnitřku. Důležitým se stává vnitřní rozpoložení, stav mysli, který se promítá do vnějšího zobrazení, do chování herců, do scénografie i osvětlení. Má jít především o zobrazení světa umělcova nitra, o zprostředkování obrazu, který vzniká ve snech a vidinách. Jak píše Denis Bablet ve své studii, „expresionistický umělec nefotografuje, má vidiny“.<sup>60</sup> Předmětem dramatických textů není realita, ale autorův názor a pohled na ni. Typická je výrazná subjektivita, díky níž dochází ke změnám a destrukcím stabilní dramatické formy. Drama přestává být kauzálním sledem událostí, ale děj je rozložen do jednotlivých a na sobě zdánlivě nezávislých výjevů. Také na čas a prostor nebylo důležité nahlížet reálně. Pro takovéto rozvolnění formy byl vhodný formát jednoaktové hry. V souvislosti s expresionistickým dramatem hovoříme o tzv. Ich dramatu, které je spojováno s dílem Augusta Strindberga. Hlavní postava se stává nejvýraznější a jeho očima je vyobrazen okolní

---

<sup>60</sup> BABLET, pozn. 23, s. 59.

svět. Ostatní postavy se jeví spíše jako stíny, projekce mysli hlavního hrdiny, jsou odlidštěny, redukovány na znaky.

Expresionistický směr bývá také často spojován s žánrem grotesky.<sup>61</sup> Italským slovem „la grottesca“ byly v 15. století označovány jisté ornamentální malby, na něž se narazilo při vykopávkách pozdních říšských staveb. Z toho je patrné, že sama věc, která byla označena jako groteskní, je starší než z doby renesance. Tyto římské malby byly popsány již Vitruviem (Spisy o architektuře) a byly označeny za monstra. Jednotlivé motivy v nich vycházejí ze skutečnosti, ale jsou nesourodě spojeny – části rostlin s lidskými těly, lidská těla přecházející do zvířecích nebo do abstraktních ornamentů. Groteskní ornamentika působila jen zčásti jako něco příjemně hravého, úsměvného, jako produkt nesvázané fantazie. Současně vyvolávala pocity stísněnosti a děsu, skrýval se v nich temný prvek, který provází vše, co se nazývá groteskní.<sup>62</sup> Groteskno můžeme také definovat jako „spojování prvků frašky, bizarnosti a pitoreskna. Je to jakýsi průsečík prvků: 1. z oblasti komična – především prvků drastické, burleskní komiky, hraničící s karikaturou, 2. z oblasti bizarna – především prvků neobvyklých, téměř absurdně komických, 3. z oblasti fantastična – z prvků volně si pohrávajících neskutečnými tvary a rozměry a přetvářejících je do neobvyklých nečekaných tvarů a forem, 4. z oblasti pitoreskna – z prvků zároveň podivných a složitě deformovaných. Všechny tyto prvky pak vytvářejí kontrastní a zdánlivě protismyslnou jednotu.“<sup>63</sup> Groteska umožňovala obsahovou i formální nespoutanost, subjektivní pohled, nadsázku, hyperbolizaci a kontrasty, což podporovalo záměry expresionistů. V grotesce se také mohly objevovat prvky, které byly zdánlivě neslučitelné. Autoři měli skrze grotesku možnost narušovat harmonii reality a mohli si dovolit extrémnější pohledy na situace.

Postavy expresionistických dramát nejsou psychologicky propracovanými charaktery, jsou většinou redukovány na nositele nějaké ideje nebo vlastnosti. Postava se mění v „přímočarý a maximálně komunikativní znak“.<sup>64</sup> Autor se zabývá především vnitřním prožitkem světa, který postava vnímá. U postav většinou chybí

---

<sup>61</sup> Podtituly jednotlivých her byly většinou označovány jako veselohra či komedie, což se týká také inscenací, které zkoumá tato diplomová práce. Nicméně většina expresionistických her s označením veselohra vykazuje prvky grotesky.

<sup>62</sup> DUBSKÝ, pozn. 28, s. 22.

<sup>63</sup> SOURIAN, pozn. 36, s. 307.

<sup>64</sup> JANOŠEK, pozn. 37, s. 97.

motivace, jejich vykreslení je zploštěné. Osoby jsou většinou zobrazeny jako osamocené individuality izolované od světa, který se proměňuje v pouhý hrozivý stín. Expresionistického dramatika zajímá především pudová stránka: „Proniká do stinných koutů duše. Hledá zvíře v člověku.“<sup>65</sup> Postavy jsou také často beze jména, což můžeme zaznamenat například u dramata Ernsta Tollera, Waltera Hasenclevera (hra Syn má v seznamu rolí Syna, Otce, Přítele, Učitele,...), Georga Kaisera.

Expresionistické dramatické texty byly většinou psané specifickým jazykovým stylem, který dokázal podtrhnout subjektivitu, vyjádření pocitu. Jazyk textu bývá prudký, exaltovaný, dynamický, je stylizovaný, patetický, proklamativní. Často využívá metafory a emocionální zabarvení slov. Důraz byl kladen také na potenciál slov, s čímž souvisí využívání pauz a pomlky v textech. Často docházelo k roztržení jazyka a destrukci větné skladby. V expresionistických textech se nesetkáme se složitými souvětími, ale spíše s krátkými údernými větami, neúplnými nebo nedořečenými, které působí jako výkřiky autorova nitra. Takovýto jazyk má vliv také na monology a dialogy dramatického textu. V některých expresionistických hrách se dialog stává až emočně vypjatým soubojem postav, jinde mají spíše monologický ráz a postavy se v dialogu vzájemně míjejí.<sup>66</sup>

Velmi podstatnou složkou pro inscenování expresionistického dramatu je režie. Záleží na tom, jaký postoj k textu režisér zaujme. Leží před ním básníkovo dílo, které musí rozložit na části a poté ho znovu sestavit. „Režisér, jako každý expresionistický umělec, si zajišťuje nezadatelné právo na interpretaci a tvorbu. Chce být samostatným tvůrcem, svobodným pořadatelem jevištní realizace.“<sup>67</sup> Vize, které expresionistický básník v dramatu přednáší, režisér nově zpracovává, přináší svá vlastní hlediska a vlastní vize, dílo autorovo reinterpretuje a přizpůsobuje. Cíl expresionistického režiséra spočívá „ve vyjevení hluboké podstaty dramatu, ve výrazném osvětlení jeho Grund-motivu, myšlenky, která vytváří jakési jeho prvotní jádro a paprskovitě zářící střed“.<sup>68</sup> Expresionismus na jevišti má vzbuzovat emoce. K tomu, aby se pozornost diváka soustředila na expresivní výjevy, musí být přizpůsobena scéna. Je potřeba sjednocení všech složek inscenace – dekorace, herce, osvětlení, textu. Uspořádání scény má odrážet vnitřní stav

---

<sup>65</sup> ČERNÝ, pozn. 33, s. 286.

<sup>66</sup> GREBENÍČKOVÁ, pozn. 26., s. 292.

<sup>67</sup> BABLET, pozn. 23, s. 60.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 61.

postav, zrcadlit stav jejich horečnaté mysli. Stranou jde realističnost dekorací, scéna je minimalizována, směřuje k abstrakci a symbolice. Režisér Leopold Jessner se o scéně vyjadřuje takto: „Pryč s malovaným naturalismem švýcarské krajiny, v jejíž skutečnost nemůže žádný civilizovaný divák věřit, pryč se vším divadelním haraburdím pozadí, kulis...!“<sup>69</sup> Expresionistická scéna nezachycuje objektivní svět, je to prostor fantazie. Typické jsou deformace přirozených tvarů, křivolakost, vertikálnost, nereálnost v kombinaci jednotlivých prvků, barevná symbolika, kontrast. Skrze pokroucení tvarů je prezentováno deformované vidění světa. Důraz je kladen na využívání světla a stínu. Na rozdíl od naturalistického úsilí vyvolat iluzi přirozeného zdroje světla usiluje expresionismus o deziluzi a vytvořit ze světla dramatického činitele. Podstatnou roli hrály stíny, zkřivené a hrůzostrašné. Taková scéna je označována jako scénický expresionistický obraz nebo také scénický prostor.

Velmi důležitou složkou je herec, pro něhož se v případě expresionismu hodí spíše německý pojem *Darsteller* než *Schauspieler*. V expresionistickém herectví nejde o ztělesnění postavy, herec má být spíše nositelem idejí. Ideje a pocity jsou zprostředkovány skrze stylizované gesto, dynamickou expresivní energii, rytmizovanou řeč, která plyne z klidu do výbušné až nepřirozené deklamace.<sup>70</sup>

Jak bylo nastíněno v kapitole shrnující český kontext, nejvýrazněji se o scénický expresionismus u nás zasloužil Karel Hugo Hilar. Hilar proslul jako experimentátor, který se nechtěl zalíbit průměrnému měšťanskému publiku. Expresionisticky inscenoval nejen dramata expresionistických autorů, ale rovněž i dramata Kleistova, Ibsenova, Shakespearova a další. Většina jeho režii směřovala k expresionismu už v letech 1914-1918. Jeho režie se vyznačovaly odvážnou nadsázkou, silným antinaturalistickým zaměřením, prudkým tempem.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> ČERNÝ, pozn. 34, s. 402.

<sup>71</sup> ČERNÝ, pozn. 33, s. 276.



## 2. HISTORIE A PROVOZ NĚMECKÉ SCÉNY V MORAVSKÉ OSTRAVĚ

Ještě než se budeme zabývat repertoárem a expresionistickými hrami uváděnými na scéně Německého divadla, připomeňme si kontext existence Německého divadla v Moravské Ostravě. Nejprve se ve zkratce budeme věnovat historii stavby Německého domu, na jehož scéně po celou dobu mezi válkami divadlo hrálo. Jak je známo, divadlo se téměř neustále potýkalo s nepříznivou finanční situací a s tím souvisejícím neustálým střídáním různých ředitelů. Proto bude naším záměrem vytvořit stručný chronologický přehled o působení jednotlivých ředitelů a seznámení s provozními záležitostmi jednotlivých sezon sledovaného období od roku 1918 do roku 1939. Cílem není podrobné vylíčení všech peripetií, ale spíše vytvoření celkového obrazu, který poslouží lepšímu porozumění při samotném zkoumání expresionistického repertoáru.

### **Historie Německého domu**

Dnes je Ostrava považována za město ryze české, ovšem tak tomu nebylo vždy a právě historie zapomenutého Německého domu je spjata s historií národa, který se po léta podílel na utváření charakteru a atmosféry města. O Německém domě můžeme v literatuře nalézt řadu zmínek, sehrál důležitou úlohu nejen v národnostních konfliktech na přelomu 19. a 20. století, ale také v historii kulturního a společenského života Moravské Ostravy.

Již v druhé polovině 18. století přijížděly na Ostravsko kočující německé společnosti. Byly to soubory ředitelů Wenzela Fuxe, Michaela Prennera, Josepha Matthiase Einziger, Karla Josepha Schwertbergera, Johanna Gregora Obingera a dalších. V době od čtyřicátých let 19. století můžeme zaznamenat představení divadelních společností v Moravské Ostravě, kterými byly společnosti Karla Burghausera, Johanna Gustava Schwarze, Wilhelma Thiela, Johanna Weinera-Rosenfelda, Josefa Lingga, Louise Wilhelmiho, Klotildy Neumannové, Josefa Lazaryho, Leopolda Lederera, Carla Sabranského von Thalbrück apod.<sup>72</sup> Všechna představení, stejně jako další společenské akce, probíhala v improvizovaných

---

<sup>72</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 14, s. 130-131.

prostorech zdejších hostinců a hotelů (hotel Karolínské lázně, Gambrinus, restaurace Stará a Nová střelnice, U Hroznu, U Zeleného stromu a další), což zdaleka nemohlo vyhovět dostatkem prostoru a kvalitním technickým zázemím.<sup>73</sup>

Myšlenky postavit budovu, která by sloužila místním spolkovým aktivitám a umožňovala konání kulturních akcí, vznikaly už v sedmdesátých letech 19. století v kruzích české i německé veřejnosti. Intenzita národního a spolkového života vzrůstala, a tak také stále rostla touha české i německé veřejnosti po vybudování reprezentativního prostoru, který by zastřešil společenské aktivity. Zdálo se, že by mohlo být zřízeno kulturní středisko společné pro obě dvě národnosti. Národnostní napětí však rostlo a nakonec došlo k vybudování dvou samostatných staveb, Národního domu (1894) a Německého domu (1895). Oba domy měly divadelní sály.<sup>74</sup>

### **Německé spolkové divadlo (Deutsches Vereinstheater), 1895 - 1907**

Stavba Německého domu byla zahájena 12. dubna 1893. Budova byla navržena v renesančním stylu, s barokními prvky v interiérech s vyhlídkovou věží sahající do třiceti metrů. Fasáda byla z neomítaných červených cihel. Zpočátku práce běžely rychlým tempem, nicméně pak se stavba o rok protáhla. Příčinou zdržení mohla být zřejmě náročná konstrukce divadelního sálu, zaklenutého zvláštní kovovou konstrukcí, která vyžadovala provedení mnoha statických výpočtů. Jeviště a přilehlé prostory pak musely mít zvláštní vybavení vyhovující předpisům o požární ochraně (hydranty, únikové cesty, ohnivzdorné přepážky aj.). Tato část stavby potřebovala zvláštní komisionální schválení, které bylo uděleno až 5. 12. 1894.<sup>75</sup> Německý dům byl dostavěn v květnu 1895. V suterénu se nacházel kuželník, prádelna, hospodářský sklep, vinný a pivní sklep a lednice, sklep na uhlí a kotelna, v přízemí pak vestibul, z něhož vedlo hlavní reprezentační schodiště, dvě boční schodiště, vlevo od vestibulu byt hostinského a čtyři restaurační místnosti s dalším zázemím (kuchyně, spižárna, přípravná). Vpravo od vestibulu se nalézala jedna spolková místnost, krytý průjezd z ulice do dvora, byt pro služebnictvo a prostory související

---

<sup>73</sup> ŠERKA, pozn. 16, s. 407.

<sup>74</sup> IVÁNEK, SMOLKA, pozn. 17, svazek 1., s. 198.

<sup>75</sup> ŠERKA, pozn. 16, s. 408.

s provozem divadla – jevištní propadliště a sklad divadelního nářadí.<sup>76</sup> V prvním patře se nalézal velký slavnostní sál. Divadelní sál byl označován jako nádherný, ale neakustický a jeho jeviště bylo charakterizováno jako více než primitivní. Hlediště pojalo 600 diváků, ale jeho řady nebyly vystavěny stupňovitě.<sup>77</sup> K sálu přiléhala promenáda sloužící zároveň jako divadelní foyer, jídelna, bufet, herna, salon a další část divadelních prostor – jeviště s pánskými a dámskými šatnami. K hledišti náležely také galerie a tři lóže v mezipatře, kde byly další tři podkrovní místnosti pro personál Německého domu. V zahradě za domem stál hudební pavilon a kuželna, které patřily k letním provozním prostorům restaurace.<sup>78</sup>

Divadelní sál byl provozován spolkem Německé spolkové divadlo, který ho pronajímal ředitelům na celou sezonu i k jednotlivým představením. Sezona trvala obvykle od října do května, ale nehrálo se denně. První představení se zde konalo 1. října 1895.<sup>79</sup> V Německém domě se vystřídala řada souborů městských divadel z Bílaska, Olomouce, Opavy, Pasova, soubory z Rakouska a Německa včetně vídeňského Burgtheatru a Meiningenských. Pěstovaly se zde všechny základní divadelní druhy a žánry, opera, činohra, opereta, balet i kabaret.<sup>80</sup> Moravská Ostrava byla často také pobočnou scénou nějakého jiného provinčního města.<sup>81</sup> Návštěvu divadla si navíc mohli dovolit jen lidé z majetnějších kruhů, protože požadavky německého spolku byly poměrně vysoké, a to se projevovalo také na výši vstupného.

### **Městské divadlo v Moravské Ostravě (Stadttheater Mährisch Ostrau), 1907 - 1919**

Na začátku 20. století se výraznou změnou v ostravském kulturním životě stala stavba městského divadla, které disponovalo vyspělou divadelní technikou (např. elektrickým osvětlením) a jehož provoz byl zahájen v roce 1907. Bylo však stanoveno, že v tomto divadle bude zřízen pouze německý soubor.<sup>82</sup> České divadlo pak hrálo v letech 1908-1919 v Národním domě, který Spolek Národní dům

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 409.

<sup>77</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 15.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 14, s. 133.

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 15.

<sup>82</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 11, s. 232.

pronajímal divadelním podnikatelům.<sup>83</sup> Otevřením městského divadla se Ostrava oprostila od vlivu městského divadla v Opavě, které mělo tou dobou za sebou už více než jeden a půl století nepřerušené existence.<sup>84</sup> Ředitelem se stal Wilhelm Popp, pod jehož vedením si ostravský německý soubor rychle získal značný umělecký vzhlas. Připomeňme si krátce osobnost tohoto ředitele, herce i režiséra. Wilhelm Popp byl ředitelem ostravského německého divadla nejprve v letech 1907-1914. Předtím působil jako herec a režisér na různých provinčních scénách, v Linzi (1887), Ulmu (1889), Regensburgu (1891), Opavě (1892), Olomouci (1893), Innsbrucku (1894), Černovicích (1895) a v Salzburgu (1896). V roce 1897 pak nastoupil do Raimundtheatru ve Vídni. Byl uznávaným hercem významných rolí a osvědčil se jako citlivý režisér. Také rád podporoval neznámé autory a sám byl autorem několika dramát. Byl označen jako rázný a pokrokový muž. Z Raimundtheatru pak přešel v roce 1907 do Městského divadla v Moravské Ostravě. Za velmi podstatné považoval angažování spolehlivého souboru.<sup>85</sup>

Po 28. říjnu 1918 se situace pro německy hrající divadla radikálně změnila. Náhle se stala menšinovými a většina ztratila do dvou let statut městského divadla. Některé soubory bez dotací města a státu zcela zanikly, jiné se udržely jako spolková divadla až do roku 1939. Během meziválečného období se mnohé německy hrající soubory přizpůsobily novým podmínkám a fungovaly jako řádně spravované umělecké instituce. Statut městského divadla v Moravské Ostravě skončil pro německý soubor se závěrem sezony 1918/1919. V srpnu 1919 byla zahájena první česká sezona městského Národního divadla moravskoslezského.<sup>86</sup> V sezoně 1918/1919 hrál německý soubor ještě naposled v budově městského divadla. Pro následující sezonu bylo navrženo rozdělení hracích dnů v týdnu v městském divadle mezi český a německý soubor v poměru 4:3. Tento systém byl neudržitelný, proto se rozhodlo o rozdělení celé sezony s tím, že ten soubor, který nebude hrát v budově městského divadla, se uchýlí do Národního domu nebo Německého domu.<sup>87</sup> Pod Spolkem Německé divadlo zahájil německý soubor činnost v městském divadle 18. října 1919 představením Beethovenova Fidelia.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 10, s. 25.

<sup>84</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 14, s. 137.

<sup>85</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 43.

<sup>86</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 9, s. 39.

<sup>87</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 38.

<sup>88</sup> PREGLER, pozn. 1.

Národnostní napětí se stupňovalo a v sezoně 1920/1921 už Češi odmítli poskytnout německému souboru část sezony v městském divadle. Německý soubor natrvalo přesídlil zpět do Německého domu.

Německé divadlo v Moravské Ostravě se téměř po celou dobu své existence potýkalo s finančními problémy. Zvláště pak období války nebylo pro divadlo jednoduché a po jejím skončení muselo řešit otázku, jak udržet provoz. V letech 1907-1916 vypisovalo město výběrová řízení na pronájem divadla soukromému podnikateli, který za určitých podmínek vedl divadlo ve vlastní režii. Městem byla ustanovena divadelní komise, která řídila správní záležitosti a rozhodovala o otázkách, které nespádaly do působnosti ředitele, což postupně vedlo ke sporům s ředitelem.<sup>89</sup>

V sezonách 1917/1918 a 1918/1919 město rozhodlo, že v zájmu zlepšení umělecké úrovně divadla převezme financování jeho provozu. Na místo ředitele již podruhé nastoupil Wilhelm Popp. Stal se smluvním zaměstnancem se stálým platem a v první sezoně s právem na podíl z případného čistého zisku.<sup>90</sup> Herec, režisér a ředitel Wilhelm Popp nastoupil na začátku sezony 1917/1918 a v roce 1920 ukončil své druhé ředitelské období v roce 1920 odchodem do divadla v Černovicích.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 14, s. 142.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> HAIDER-PREGLER, pozn. 5, s. 150.

### 3. V NĚMECKÉM DOMĚ (1919 – 1939)

Následující kapitola má posloužit jako přehled o dění v Německém divadle v době mezi světovými válkami. Představuje jednotlivé osobnosti ředitelů a nastiňuje kontext, v němž se odehrály inscenace expresionistických her.

Na místo Wilhelma Poppa nastoupil Theodor Brandt-Köstlin (1855 – 1939), který byl pak ředitelem v letech 1920 – 1922. Brandt-Köstlin měl za sebou dlouholetou divadelní praxi. Před nástupem do divadla v Moravské Ostravě byl ředitelem divadla ve Stuttgartu. Přes Vídeňské městské divadlo (Wiener Stadttheater), Mohuč a Oldenburg se dostal do Berlína. Zde byl v letech 1883 – 1889, s výjimkou sezony 1884/1885, kdy působil v Petrohradě. Poslední dva roky v Berlíně pak strávil v Lessingově divadle (Lessing Theater). Do roku 1895 řídil městské divadlo v Brémách, poté přijal nabídku ředitele Rezidenčního divadla ve Wiesbadenu a v roce 1897 se opět vrátil do Berlína, kde vedl do roku 1900 Rezidenční divadlo.<sup>92</sup> V letech 1905 – 1912 také působil jako režisér ve vídeňském Burgtheatru,<sup>93</sup> odkud pak přešel na místo ředitele ve Výmaru. Záhy po nástupu do funkce ředitele Německého divadla v Moravské Ostravě musel řešit problémy související s budovou městského divadla, které byly vyřešeny nuceným odchodem do Německého domu. Theodor Brandt-Köstlin se snažil udržet dosavadní úroveň divadla, nicméně skladba repertoáru byla spíše konvenční. Stejně jako Popp si i Brandt-Köstlin odpustil experimenty. Kritikou byly oceňovány především komediální hry, které Brandt-Köstlin sám režíroval. Dále bylo inscenováno několik klasických německých her. Vzhledem k nepříznivým okolnostem se Theodor Brandt-Köstlin snažil o sestavení osvědčeného a spolehlivého repertoáru, čímž se mu dařilo vyrovnávat situaci. Oba roky Brandt-Köstlinova ředitelování však skončily pro Spolek Německé divadlo těžkými finančními neúspěchy.<sup>94</sup>

V sezoně 1922/1923 bylo Německé divadlo v Moravské Ostravě začleněno do koncernu, který řídil Georg Höllering z Vídně. Ten si pronajal vídeňský Dům komedie, brněnské německé divadlo, financoval německou sezonu v Olomouci a také byl v čele letních divadel v Mariánských Lázních a Františkových Lázních. V reakci na předešlou sezonu, kdy bylo divadlo omezeno na činohru, se sezona

---

<sup>92</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 151.

<sup>93</sup> ALTH, OBZYNA, pozn. 8, s.

<sup>94</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 179.

1922/1923 pod Hölleringovým vedením orientovala převážně na operu a operetu. To zvýšilo zájem diváků. Protagonisty téměř všech operet byli Karel Pfann a jeho manželka Susanne Bachrichová. Wroclavská opera pod vedením Hanse Tietjena uvedla Wagnerovy opery *Prsten Nibelungů* (*Der Ring des Nibelungen*), *Mistři pěvci norimberští* (*Die Meistersinger*), *Parzifal* a *Bludný Holanďan* (*Der fliegende Holländer*) a *Růžový kavalír* (*Rosenkavalier*) Richarda Strausse. Z činoherních titulů této sezony můžeme jmenovat Sofoklova *Krále Oidipa* (*König Oidipus*), *Madame Legras* Heinricha Manna nebo *Přijde čas* (*Die Zeit wird kommen*) Romaina Rollanda. V prosinci 1923 Hölleringův podnikatelský záměr skončil finančním krachem. Poté převzal Pfann ostravskou scénu jako samostatný nájemce, nicméně finanční situace byla stále tíživější a scéna z hlediska uměleckého programu dle všeho již za moc nestála. V březnu roku 1924 se krize stávala akutní. Na mimořádné schůzi obvinil Spolek Německé divadlo Karla Pfanna z porušení smlouvy a vypsali pro následující sezonu výběrové řízení na nového nájemce a uměleckého vedoucího. Dokonce vznikly dvě nepřátelské skupiny, z nichž každá měla jiný názor na budoucí fungování německého divadla. Jedni se přimlouvali za samostatné německé divadlo v Moravské Ostravě, druzí se zastávali spojení s divadlem v Opavě. Spory se táhly od dubna do června. Výbor Spolku během té doby odstoupil a museli být zvoleni noví členové.<sup>95</sup>

Vítězem výběrového řízení se stal Wilhelm Popp, který se již potřetí dostal k vedoucí pozici v ostravském německém divadle. Musel se zavázat, že bude provozovat všechny tři divadelní druhy, činohru, operu a operetu. Poppovi se v tomto období podařilo téměř odstranit divadelní krizi obnovením zájmu obecnosti o scénu v Německém domě. Pozornost si opět získal činohrou. Tentokrát ustoupila do pozadí klasika a prostor byl dán expresionistickým dramátům zabývajícím se sociálními tématy, aktuálními pro danou dobu. Hrály se hry Ernsta Tollera *Sokové stroje* (*Maschinenstürmer*) a *Kulhavec* (*Hinkemann*), Georg Kaiser byl zastoupen komedií *Kolportáž* (*Kolportage*). Sezona 1924/1925 vypadala nadějně a na další rok byl vedením pověřen opět Wilhelm Popp. Bohužel však v září 1925 náhle zemřel na srdeční chorobu, takže ostravská německá scéna byla opět bez ředitele.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 181.

Po Poppově smrti převzal vedení německého divadla Kurt Wonger. Sezona 1925/1926 připravená Wilhelmem Poppem přinesla mnoho pozitivního. Byly uvedeny například inscenace Strindbergových her pod režijním vedením Wenera Hammera, Pirandellovy dvě hry *Rozkoš slušnosti* (*Wollust der Anständigkeit*) a *Šest postav hledá autora* (*Sechs Personen suchen einen Autor*), dále veselohry, frašky a také operety, v nichž měl Wonger zálibu.<sup>97</sup> Byla také uvedena další expresionistická dramata, Klabundův *Křídový kruh* (*Kreidekreis*) a *Kalhoty* (*Die Hose*) Carla Sternheima. Repertoár byl náročný, soubor nezvládal podávat rovnocenné výkony a komerční hra a veselohra trpěly nedostatkem profilových představitelů. Sám Wonger působil jako herec v mnoha fraškách a komediích. Režisér se soustředil především na operetu, ale nezanedbával ani ostatní druhy. Co se týče opery, v květnu podnikl operní soubor rozsáhlé turné po městech Moravy.<sup>98</sup> V sezoně 1926/1927 nakrátko převzali vedení Německého divadla dva ředitelé, Rolf Gradnitzer a Kurt Wonger, finanční situace se však nadále zhoršovala.

Pro novou sezonu 1927/1928 byl z uchazečů o pronájem divadla vybrán nový ředitel Karl Stransky. Sezona začala 30. září 1927 inscenací *Každý muž* (*Jeder Mann*) pod vedením Kurta Wongera, který zůstal na německé ostravské scéně jako režisér. Za zmínku stojí mimo jiné úspěšné uvedení dramatu *Velbloud uchem jehly* (*Das Kamel geht durch ein Nadelöhr*) českého autora Františka Langera.<sup>99</sup> Kromě činohry bylo uvedeno také několik operetních inscenací. Tato sezona sice byla provázena uměleckými úspěchy, nicméně to nic neměnilo na stále přetrvávající krizi. Aby Karl Stransky mohl pokrýt vysoké náklady na operety, zaváděl zvýšené vstupné.<sup>100</sup> Sezona ovšem byla ukončena po finančním zhroutilí ředitele a divadlo opět dospělo k vypsání konkurzu.

Divadelní spolek se tentokrát rozhodl pro zkušeného Konrada Boltena, který byl v devadesátých letech 19. století hercem v různých divadlech v Německu. Působil také v Americe, kde po dvacet let řídil německé divadlo v Millwaukee. Do Německa se pak vrátil jako ředitel kočovné společnosti.<sup>101</sup> Své ředitelování v Moravské Ostravě musel však brzy vzdát, opět kvůli finanční situaci. Za svého působení v sezoně 1928/1929 zařadil na repertoár dvě expresionistické hry, a to

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>99</sup> ADÁMKOVÁ, pozn. 3, s. 32.

<sup>100</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 185.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 187.



*Říjnový den (Oktoberstag)* Georga Kaisera a *Karel a Anna (Karl und Anna)* Leonharda Franka. V souvislosti s tímto obdobím také můžeme zmínit jméno vrchního režiséra Artura Dunieckého, který obě inscenace režíroval.

Mohlo se zdát, že Německé divadlo se z finančního prokletí snad nikdy nevymaní a stojí na počátku totálního krachu. Nikdo nemohl tušit, že následující sezona přinese nejen opětovný umělecký vzestup, ale také pozvednutí ve finančním ohledu. Na začátku sezony 1929/1930 přišel do Ostravy jako ředitel Rudolf Zeisel, herec a režisér, který pocházel z Moravy, narodil se nedaleko Brna v roce 1885. Divadelníkem byl od roku 1905. Působil v Berlíně a přes různá říšskoněmecká divadla přišel v roce 1916 do Brna. V roce 1921 odešel do Raimundtheater a Německého divadla (Deutsches Theater) ve Vídni. Poté působil v Lessingově divadle (Lessingstheater) v Berlíně, kde zůstal až do doby, než se stal ředitelem Německého divadla v Moravské Ostravě.<sup>102</sup>

Zeisel se zřekl provozování operety a omezil se na malý činoherní soubor, který dokázal divácky přitažlivě interpretovat klasické i soudobé drama a hudební komedii.<sup>103</sup> Zrušení operety byl na jednu stranu odvážný tah, protože právě opereta byla považována za přitažlivou část divadla. Aby uspokojil poptávku po hudebním divadle, zařadil Zeisel do repertoáru hudební komedie nastudované činoherním souborem. Opery uváděly soubory z jiných měst, většinou z Brna nebo Opavy. Sezona byla omezena na šest měsíců. Nový ředitel se také skoro vzdal doposud obvyklých pohostinských her prominentů. V Zeiselově personálu nebylo více než 75 osob, včetně techniky a správy, přičemž umělecký personál tvořilo asi 25 herců.<sup>104</sup> Svůj soubor pečlivě budoval. Po nástupu nacismu v Německu v roce 1933 přijal do souboru také divadelníky, kteří z Německa uprchli.<sup>105</sup>

Zeisel sestavil repertoár s ohledem na zájmy různých skupin diváků. Volil vyrovnanou dramaturgickou cestu složenou ze zábavných titulů i náročnější klasické dramatiky. Byly uváděny hry od Shakespeara a Molièra, přes Ibsena a Hauptmanna až k soudobým dramatům. Dával prostor také exilovým autorům, v roce 1933 byla například uvedena světová premiéra hry rakouského autora Theodora Csokora *Bývalí lidé (Gewesene Menschen)*.<sup>106</sup> Nebál se tedy uvádět také

---

<sup>102</sup> SCHNEIDER, pozn. 7, s. 22.

<sup>103</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 10, s. 40.

<sup>104</sup> SCHNEIDER, pozn. 6, s. 22-23.

<sup>105</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 42.

<sup>106</sup> SCHNEIDER, pozn. 6, s. 23.

premiéry neznámých her, u nichž si byl jistý kvalitou. Na začátku jeho ředitelského období převládaly v repertoáru komedie, klasické hry a konverzační hry. Zeisel také začal do repertoáru pravidelně začleňovat soudobé české drama.<sup>107</sup> To znamenalo důležitou kapitolu v politice Německého divadla. Doposud se české inscenace objevovaly jen sporadicky. Zeisel uváděním českých her dokázal svůj kladný postoj k Československu. Řada českých dramát měla premiéru v rámci oslav některého z významných výročí Československa, například v předvečer 28. října.<sup>108</sup> Toto přispělo k uvolnění napětí mezi Čechy a Němci, alespoň tedy v kulturní oblasti. Rudolf Zeisel uvedl celkem patnáct inscenací českých dramát, konkrétně *Obrácení Ferdýše Pištory* (*Die Bekehrung des Ferdys Pistora*), *Velbloud uchem jehly*, *Andělé mezi námi* (*Engel unter uns*), *Periferie* (*Peripherie*) a *Jízdní hlídka* (*Reiterpatrouille*) od Františka Langera, *Komediant Hermelín* (*Glorius, der Wunderkomödiant*) a *Medvědí tanec* (*Bärentanz*), *Todo je outsider* (*Todo der Outsider*), *Právo na hřích* (*Der Mann: ja – Die Frau: nein?*) a *Lidé na kře* (*Menschen auf der Eisscholle*) Viléma Wenera, *Okénko* (*Wo war ich heute Nacht?*) Olgy Schneipflugové, *Kvočna* (*Das Nest*) Edmonda Konráda a *R. U. R.* (*W. U. R.*), *Bílá nemoc* (*Die Weisse Krankheit*) a *Matka* (*Die Mutter*) Karla Čapka.<sup>109</sup> Právě uvedení *Bílé nemoci* a *Matky* v sezoně 1937/1938 bylo vrcholem Zeiselova období. Obě inscenace měly důležitou roli v přiosτρující se politické situaci. Publikem byly přijaty nadšeně a jejich uvedení znamenalo problém, kvůli němuž byl Zeisel donucen odstoupit z funkce.<sup>110</sup>

Co se expresionistických her týče, v únoru 1930 byl uveden opět Georg Kaiser a jeho hra *Jasnovidnost* (*Hellseherei*). V sezoně 1930/1931 uvedl Zeisel Bertolta Brechta a jeho *Žebráckou operu* (*Die Dreigroschenoper*), jíž se také ujal jako režisér. S podporou hudebního vedení Adolfa Hoffmanna zajistil velký zájem publika. *Žebrácká opera* patřila k nejhranějším dílům sezony. Dále pak byl uveden v roce 1931 Walter Hasenclever a jeho hra *Přiletí ptáček* (*Kommt ein Vogel geflogen*).

Zeisel se osvědčil jako velmi schopný dramaturg, režisér i jako výborný divadelní manažer. Po mnoha letech nepřetržité krize dokázal situaci stabilizovat. Německé divadlo v Moravské Ostravě se ve třicátých letech stalo umělecky výrazně

<sup>107</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 9, s. 40.

<sup>108</sup> ADÁMKOVÁ, pozn. 3, s. 18.

<sup>109</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 41.

<sup>110</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 9, s. 43.

profilovaným. Divadelní spolek proto neváhal s Zeiselem uzavřít smlouvu i na další sezonu. Ředitelem Německého divadla pak byl až do jara 1938. Když musel Zeisel v tomto roce pod tlakem henleinovců složit ředitelskou funkci, skončilo velmi úspěšné a umělecky dosud nejplodnější období ostravského německy hraného divadla.

#### 4. VÝVOJ INSCENAČNÍHO STYLU NĚMECKÉHO DIVADLA A HERECKÝ SOUBOR

Je podstatné, abychom pochopili, jak se vyvíjel přístup k inscenování v Německém divadle, a zároveň se seznámili s osobnostmi některých význačných herců, jejichž jména zazní také v kapitole věnující se výzkumu inscenací expresionistických her. Tato problematika je celistvě shrnuta pouze v dizertační práci Hilde Preglerové (přesněji řečeno období do nástupu Rudolfa Zeisela roku 1929), a proto z ní bude následující kapitola z větší části vycházet. Shrňme si tedy stručně vývoj nahlížení na režii a scénografii.

##### **Městské divadlo v Moravské Ostravě v letech 1907 - 1917**

Jak je již známo, převládal (nejen) v německém ostravském divadle naturalistický styl režie i herectví. Důraz byl kladen především na autenticitu a realnost prostředí, v němž se drama odehrává. Oddělené chápání režie a scénografie zpočátku neexistovalo. Role režiséra nespočívala jen ve vedení herců, ale byl také automaticky považován za tvůrce scény, kterou sestavoval ze stálého fundusu, takže mnoho dekorací a kulis bylo společných pro různé inscenace. Dalším problémem bylo velké množství premiér, přičemž pro každou inscenaci bylo k dispozici omezené množství zkoušek.

Mezi nejvýraznější režijní osobnosti v období, kdy hrál německý soubor v městském divadle, můžeme zařadit Wilhelma Poppa a Heinricha Edgara. Popp již od svého prvního ředitelského působení kladl důraz na naturalistický styl herectví a režie. Vynikal v inscenování davových scén, s čímž se pojilo také využívání akustických efektů. Jeho silnou stránkou bylo rovněž propracování prostředí, vykreslení nálad. Podle Preglerové byl slabší v realizaci veseloher, které prý v jeho režii trpěly dodržováním tempa a dlouhými pauzami na přestavbu. V klasickém dramatu Popp kladl důraz na vnější působivost a akustické efekty. Usiloval o co největší iluzi skutečnosti.<sup>111</sup>

Režisér Heinrich Edgar se soustředil na operetní a operní inscenace. Pečlivě dbal na výběr dekorací, rekvizit a kostýmů a využíval také světelné efekty. Heinrich Edgar debutoval v devadesátých letech 19. století v malých rolích ve vídeňském

---

<sup>111</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 95.

městském divadle. Dále působil na malých i větších provinčních scénách jako komik a postupně se z něj stal režisér. V ostravském městském divadle působil jako herec jen zřídka, zato se prosadil jako režisér. I přes to, že se na ostravské scéně stále měnily herecké osobnosti, zachoval pro operetní inscenace vždy jednotný rámeček.<sup>112</sup>

Herecký soubor byl rozdělen na činoherní, operní a operetní, přičemž v prvních letech herci měli smluvně nárok na ty role, které spadaly do jejich oboru. Později měli možnost prosadit se i v jiném divadelním žánru, nicméně to vyvolávalo protesty obecnosti i tisku. Nejvýraznějším hercem tohoto období byl sám Wilhelm Popp, který si uznání vydobyl v mnoha významných rolích už ve vídeňském Raimundtheatru. V Německém divadle ztělesnil velké množství rolí, nejlépe vynikal v postavách zemitých přímočarých lidí, ale také ve ztělesnění obtížných charakterů. Z postav klasických dramát, které ztvárnil, můžeme mimo jiné jmenovat například Faustova Mefistu, Shakespearova Jaga, Schillerova Franze Moora nebo Lessingova Nathana. Ještě lépe se mu prý však dařilo zvládat role moderních dramát, můžeme zmínit třeba doktora Stockmanna v Ibsenově *Nepříteli lidu*.<sup>113</sup>

Jako dalšího můžeme zmínit Alfreda Huttiga, který také ztělesnil velmi mnoho rolí. Byl všestranně zaměřený, zvládal postavy klasického dramatu, společenské komedie, lidové hry, frašky a dokonce i operety. V klasických dramatech vynikal také herec Rudolf Teubler. Alfred Huttig i Rudolf Teubler si podle Hilde Preglerové vydobyli v Moravské Ostravě slávu.<sup>114</sup>

V tomto období vynikali spíše pánové, nicméně mezi ženami jmenujme Lilly Weinbergerovou s dlouholetou jevištní zkušeností a horlivostí ve studiu i menších rolí nebo Marianne Lambergovou, která ztělesňovala salonní dámy. Dále pak Francine Manjoungová, která je charakterizována jako jen průměrně nadaná, ale vysoce inteligentní, a která se stala známou díky svým fejetonům a esejím uveřejňovaným v novinách.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 76.

## Období 1917 - 1920

Od roku 1917 se přístup k režii a scénografii změnil jen velmi nepatrně. Popp se ve své režii posunul, tentokrát již tak silně nelpěl na vyvolání co největší iluze, ale dal přednost stylizaci, což později doložíme také na expresionistických hrách, které zařadil do repertoáru. Mezi dalšími významnými režiséry let 1919-1920 můžeme jmenovat Geo Le Breta, který ve své režijní práci nekladl důraz na laciné efekty, ale na pečlivou souhru. Byl také mistrem v odkrývání duševního napětí a mezilidských konfliktů. Dalším byl Karl Farkas, jehož síla spočívala ve vedení herců.<sup>116</sup> Stále panovaly obtížné podmínky nastavené velkým množstvím premiér. Stále se nerozlišovalo mezi režii a scénografií, nicméně scénografie již nacházela více pozornosti než dříve. Pořád se sice pracovalo se stávajícím fundusem, ovšem alespoň se už častěji nechávaly zhotovovat původní dekorace pro různé inscenace. Také je znát cesta ke stylizaci jevištního uspořádání.

Mezi operními režiséry můžeme zmínit například Viktora Pruschu, který se pokusil vytvářet jednoduchou scénu a do popředí stavěl především představitele. Toto scénografické zjednodušení však nebylo přijato publikem.<sup>117</sup> Popp zůstával nadále výraznou hereckou individualitou. Každou roli piloval do detailu a čerpal sílu z naturalismu.

Možnost prosadit se a rozvíjet měli i další herci. Výraznými osobnostmi byli Wilhelm Thiele a také Rolf Gradnitzer, který se později stal také ředitelem. Gradnitzer vynikal v konverzačních hrách.

Dámský soubor byl obsazen silnými individualitami, z nichž nejvíce vynikala Gisa Ott-Le Brettová, která oplývala velkým nadáním, zvládala klasické i moderní hry. Popp angažoval také Idu Sinekovou, která upoutala svou vyzrálou krásou. Mladá Grete Joryschová překvapila ve svém jevištním debutu v roli Rosy Berndové, a pak se osvědčila i v dalších inscenacích.<sup>118</sup>

V Moravské Ostravě působil jako herec a režisér Eduard Leubner z Vídně, který se vyznamenal svým osobitým stylem a všestrannými výrazovými možnostmi. Významným hercem byl také již zmíněný vídeňský herec a režisér Karl Farkas,

---

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 135.

který je označován jako snaživý umělec schopný proměny a s nadáním pro vykreslení mystických charakterů.<sup>119</sup>

### **Období 1920 – 1929**

Režie a scénografie stále nebyly oddělené složky divadelní inscenace, alespoň však zesílila tendence klást na režiséra větší požadavky, než bylo jen uspořádání dekorací. Operní režisér Paul Niels pokračoval v cestě, kterou předtím započal Pruscha, zachovával zjednodušenou scénu a snahu o zvýraznění představitelů. V činohře byl dominující osobností Theodor Brandt-Köstlin. Byl zodpovědným interpretem autorova textu, ale neměl odvalu k vyjádření vlastního stanoviska, k úpravám textu. Samozřejmě u svých inscenací někdy vycházel z upravených dramát, ovšem jen tehdy, pokud se to již osvědčilo na jiných scénách, jak tomu bylo například u Strindbergova *Opojení* nebo Shakespeareova *Zkrocení zlé ženy*.<sup>120</sup> Brandt-Köstlin se ukázal jako vynikající ve vedení herců, v nichž se mu podařilo probudit pochopení pro záměr a výraz autora, ať už se jednalo o básnické dílo, triviální drama nebo komedii. Režisér měl také talent pro uvádění konverzačních her. Podle Preglerové komedie pod jeho vedením plynuly živě a elegantně, často v náznacích, aniž by ztratily svou osobitost. Nesklouzával jako jiní režiséři k frašce, v čemž mu zřejmě bránila praxe v Burgtheatru. V letech před první světovou válkou bylo nejpřednějším a nejnaléhavějším úkolem režiséra postavit vhodnou scénu ze stávajícího fundusu oprostěnou od jakýchkoliv anachronismů. Nyní se začal důraz klást více na vedení a souhru herců. Ve scénografii se už nevyžadovala iluze a naturalismus za každou cenu, ale dávala se přednost stylizaci a náznaku s ohledem na duchovní obsah hry. Postupně se projevovala snaha angažovat v Moravské Ostravě vlastního výtvarníka, což bylo splněno teprve po letech.<sup>121</sup>

V souboru se nenacházely žádné herecké osobnosti, které by vytvářely profil sezony. V sezoně 1921/1922 se silně rozmáhala hostování herců a nebyl prostor k rozvoji vlastního souboru. Na rozdíl od Wilhelma Poppa obrátil Brandt-Köstlin svůj zájem skoro výhradně ke režii a jako herecký představitel se objevoval málokdy. Brandt-Köstlin byl skvělým konverzačním hercem, elegantním a jistým.

---

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 172.

Významnou se stala Brandt-Köstlinova manželka, Helena Brandt-Schüleová, žena s výrazným hereckým temperamentem. Brandt-Schüleová působila na mnoha německých scénách. Svých postav se chopila vždy rezolutně, mnohdy se sklonem ke karikatuře. Stala se oblíbenou komičkou.<sup>122</sup>

Z nové vídeňské scény přijal Brandt-Köstlin Eleonoru Murhammerovou, která disponovala silným dramatickým akcentem a měla schopnost pro klasické role. Můžeme zmínit například její roli Violy v Shakespearově hře *Večer tříkrálový*, kde se zvýraznila svými graciézními pohyby a úžasně suverénním ovládním verše.

Jmenujme také Eduarda Pöttera, který se prosadil v sezoně 1920/1921 a byl přemýšlivým hercem s příjemným hlasem a uvážlivými výraznými gesty. Mezi jeho nejvýraznějšími rolemi jsou zmíněny například Karel Moor ze Schillerových *Loupežníků* nebo Miliardářův syn v Kaiserově hře *Plyn*.

### **Období 1929 – 1938**

V roce 1929 se stal ředitelem Rudolf Zeisel. Již dříve jsme představili osobnost tohoto schopného herce, režiséra a ředitele, který divadlo vyvedl z krize díky efektivním ekonomickým opatřením, vhodným výběrem umělecky kvalitních her a rovněž souborem velmi dobrých herců. Než se budeme věnovat expresionistickým hrám, které Zeisel zařadil do repertoáru, pojďme si nejprve připomenout důležitost Zeiselova hereckého ansámblu a také zcela nového pohledu na režii a scénografii.

Režie už delší dobu nespočívala jen v uspořádání dekorací a aranžování příchodů a odchodů herců. Nicméně až ve třicátých letech byla inscenace opravdu vnímána jako režijní koncept, jako spolupráce režiséra, výtvarníka a herců. Právě Rudolf Zeisel začal toto hledisko prosazovat ve větší míře a kladl důraz na scénografii jako samostatnou složku inscenace. Zeisel angažoval jevištní výtvarníky. Zrušil tak klasický systém kulis, kdy se využívaly hotové dekorace uložené ve fundusu. Tentokrát začala být scéna navrhována samostatně pro konkrétní inscenaci.<sup>123</sup> Jedním z výtvarníků byl Franz Saida, který se podílel na několika inscenacích a jehož dekorace se vyznamenaly malebným smyslem pro barvy. Dále můžeme jmenovat Leo Dahla, který se v roce 1934 stal prvním nastálo angažovaným

---

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>123</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 43.



výtvarníkem Německého divadla. Pak jej vystřídal Manfred Miller, který byl angažován v letech 1934 až 1938. Miller, který byl v této době ještě velmi mladý, vystudoval divadelní scénografii na vídeňské uměleckoprůmyslové škole a stal se průkopníkem nového výtvarného a prostorového řešení jeviště.<sup>124</sup> Spolupracoval s režiséry Paulem Marxem, Rudolfem Zeiselem a Hermannem Vallentinem.<sup>125</sup>

Zeisel měl také jiný přístup k inscenování. Nespokojil se jen s malým množstvím zkoušek, ale pokud zkoušení vyžadovalo více času, věnoval mu ho. Na zkoušky přicházel s navrženým konceptem. Příchody, odchody, gesta a řeč vypracovával společně s herci v průběhu zkoušení. Masové scény řešil tak, že nechal herce volně se pohybovat po jevišti a pak podle pokynů režiséra našli nejlepší způsob, kterým se pak řídili.<sup>126</sup> O přesné podobě Zeiselových inscenací si představu udělat nemůžeme, protože nejsou zachovány žádné režijní knihy a recenze z tohoto období se stále omezují na velmi všeobecnou charakterizaci režie a scénografie. Navíc autoři kritik z této doby stále vidí režiséra především jako tvůrce scény.

Úspěch Zeisela vedení spočíval z velké části ve schopném hereckém souboru, který pečlivě budoval. Počet členů v souboru se pohyboval kolem třiceti. Pokud měl Zeisel dobře zvládnout náročný a různorodý repertoár se středně velkým hereckým souborem, vyžadovalo to, aby byl soubor co nejvíce sladěný. A skutečně si pak za těch devět let Zeisela působení vyvinul soubor vlastní výrazný styl. Ředitel angažoval řadu zkušených herců, kteří se osvědčili na velkoměstských scénách, ale také podporoval mladé začínající umělce, kterým pomáhal získávat profesionální zkušenosti. Mnozí z nich pak dosáhli velkého úspěchu.

Zeisel v roce 1933 po nástupu nacismu v Německu přijal do souboru divadelníky, kteří, ať už dobrovolně nebo z donucení, z Německa odešli. Mezi nimi se nacházeli významné osobnosti berlínských divadelních scén a kabaretů Irene Baschová, Fritta Brodová, Alfred Lohner, Sigurd Lohde, Josef Almas, Paul Marx, Martin Miller, Leo Bieber, Hans Brand, Walter Szurowy, Richard Duschinsky nebo Hermann Vallentin.<sup>127</sup>

Jednou z důležitých osobností ve třicátých letech v Německém divadle byl již zmíněný herec a režisér Paul Marx. Byl to zkušený divadelník, který předtím působil v hamburském divadle Kammerspiele a v několika berlínských divadlech.

<sup>124</sup> IVÁNEK, SMOLKA, pozn. 17, s. 562.

<sup>125</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 254.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 255.

<sup>127</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 42.

Do Moravské Ostravy byl angažován na začátku sezony 1933/1934. Kladl důraz na precizní režijní přípravu, měl jasnou představu o tom, jak má inscenace vypadat a nepřipouštěl diskuze s herci. Jako herec působil zřídka, ovšem vyznačoval se noblesním vystupováním. Po Mnichově emigroval do Spojených států do New Yorku, kde pracoval na mnoha exilových inscenacích.<sup>128</sup>

V roce 1934 přišel do Moravské Ostravy herec Josef Almas, který se profiloval jako představitel menších především excentrických postav a též jako charakterní herec. Z Heidelbergu a Frankfurtu přešel do Berlína, kde působil na scéně Volksbühne a občas spolupracoval také s Erwinem Piscatorem. V Německém divadle v Moravské Ostravě se často uplatňoval zejména ve vedlejších komických a tragikomických postavách.<sup>129</sup>

Dalším vynikajícím hercem byl Sigurd Lohde, který působil v různých německých divadlech a v letech 1929 – 1933 byl členem berlínského Volksbühne. Pak emigroval do Vídně, odkud se dostal do Moravské Ostravy.

Herečka Irene Baschová v Německém divadle ztělesňovala především role matek, tetiček, snobských dam z vyšší společnosti, avšak také obyčejných žen z nižší společnosti. Byla první, a také poslední, německou ostravskou představitelkou *Matky Karla Čapka*.<sup>130</sup>

Jmenujme také talentovanou herečku a manželku Rudolfa Zeisela Magdu Gardenovou, která se stala výraznou osobností se schopností ztvárnit široké spektrum charakterů. Především v prvních letech Zeiselova ředitelování se na jevišti objevovala často.<sup>131</sup> Za rovnocenného hereckého partnera Magdy Gardenové je označován Richard Felden z vídeňského Komorního divadla. Spolu s Gardenovou se objevili v mnoha inscenacích. Felden je charakterizován jako sebevědomý elegantní představitel, ideální typ bonvivána. Byl obsazován především do veseloher, ale ztvárnil také například Franze Moora v Schillerově klasickém dramatu *Loupežníci*.<sup>132</sup>

Za další významnou umělkyni je považována Albina Bauerová, která ztvárňovala hlavně role komické staré.<sup>133</sup> Jako další výrazné herce můžeme

---

<sup>128</sup> HAIDER-PREGLER pozn. 5, s. 165

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>130</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 238.

<sup>131</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 213.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 215.

jmenovat Josefal Krastela, který byl také režisérem. Zde nacházíme velmi zajímavou připomínku o jeho roli Hauptmannova Ubohého Jindřicha, kde Hilde Preglerová píše, že ji pojal zcela ve smyslu expresionismu,<sup>134</sup> což je zvláštní vzhledem k tomu, že Gerhart Hauptmann je představitel naturalismu. Kritika *Ostrauer Zeitung* napsala: „Josef Krastel, hrabě Jindřich von Aue, v rozepři s Bohem i se světem, otevřel svou duši a křičel svou obžalobu v hněvu a zoufalství k nebi, k srdci svých lidí i publika. Umělec podal otrásající obraz vzpoury, virtuózně projevil v řeči a hře změnu nálady, která mezi póly rouhání se Bohu a oddávání se vyčerpanosti poznává stádia rozjímání, lítosti a naděje. Silným hlasem ve vzpouře myslí přes unavenou melodičnost získanou v kontrastních pauzách ztělesnil Josef Krastel přesného Hauptmannova Jindřicha.“<sup>135</sup>

Velmi významným hercem byl také Hermann Vallentin, který do Německého divadla v Moravské Ostravě přišel v roce 1935. Měl za sebou již mnoho zkušeností. Hermann Vallentin nebyl jen činoherním hercem, ale vystupoval také v operetách, hudebních komediích a byl známou osobností berlínských kabaretů. V Berlíně působil jako pedagog herectví na škole Maxe Reinhardta. Zejména ve dvacátých letech byl také významným filmovým hercem a ztvárnil celkem 155 filmových rolí.<sup>136</sup> Příchod Vallentina do Německého divadla v Moravské Ostravě byl podstatnou událostí a velkou pozornost mu věnoval také ostravský tisk. Rudolf Zeisel Vallentina navzdory jeho poměrně vysokému věku (v té době měl 63 let) obsazoval do mnoha hlavních a náročných charakterních rolí. Přestože přišly Vallentinovi v sezoně 1936/1937 nabídky na angažmá z dvou jiných divadel (curyšské divadlo Schauspielhaus a vídeňské Theater an der Wien), rozhodl se zůstat v Moravské Ostravě.<sup>137</sup>

Herecký soubor v Německém divadle v Moravské Ostravě v letech 1933 – 1938 byl na velmi dobré úrovni, což bylo na provinční divadlo neobvyklé. Bohužel bylo toto období ukončeno v roce 1938 nuceným odchodem Rudolfa Zeisela.

---

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>135</sup> „Josef Krastel, der mit Gott und der Welt hadernde Graf Heinrich v. Aue, riss seine Seele auf und schrie seine Anklage im Zorne der Verzweiflung zum Himmel und in die Gemüter seiner Leute und des Publikums. Der Künstler gab ein erschütterndes Bild von Auflehnung, zeigte in Rede und Spiel virtuos den Wechsel der Stimmung, die zwischen den Polen Gotteslästerung und Ergebenheit des Erschöpfung die Stadien der Einkehr, Reue und Hoffnung kennt. Stimmgewaltig im Aufruhr des Gemüts, durch müden Wohlklang in den Kontrastpunkten gewinnend, verkörperte Josef Krastel genau den Hauptmannschen Heinrich.“ viz „Armer Heinrich“. *Ostrauer Zeitung*, 27. 11. 1930, **42**(275), 4.

<sup>136</sup> SCHREIBEROVÁ, pozn. 4, s. 24.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 45.

## 5. EXPRESIONISTICKÉ DRAMA V NĚMECKÉM DIVADLE

V následující kapitole budeme sledovat konkrétní inscenace expresionistických her uvedené na scéně Německého divadla v Moravské Ostravě. Jak jsme předesílali v úvodu práce, naším cílem je zhodnotit, jaký ohlas jednotlivé inscenace měly a jakou roli hrálo uvádění expresionistických dramát v kontextu celkové dramaturgie Německého divadla. Následující kapitola je rozdělena do dvou částí, a to na období let 1919 – 1929 a 1929 – 1938.

V první sledované etapě se během deseti let vystřídal celkem osm ředitelů. My se zaměříme postupně na sezony pod vedením Theodora Brandt-Köstlina, Wilhelma Poppa, Kurta Wongera a Konrada Boltena. Každý z nich zařadil do repertoáru alespoň dvě hry expresionistických autorů v jedné sezoně. Na základě dobových kritik a recenzí se pokusíme vyhodnotit, za jakým účelem hry do repertoáru řadili, jestli se pokusili o jiný styl inscenování než naturalistický a jaký byl ohlas inscenace u kritiky a diváků.

Druhá část je věnována období ředitelování Rudolfa Zeisela. Zhodnotíme celkovou dramaturgii pod jeho vedením a její přínos pro divadlo. Dále se soustředíme na uvedené expresionistické hry a na to, jaký inscenační styl byl zvolen.

### **Inscenace expresionistických her v letech 1919 - 1929**

Již jsme zmiňovali, že v období let 1919 – 1929, kdy divadlo zápasilo s mnoha krizemi, se každou chvílí střídali ředitelé. Volba repertoáru se tedy musela omezit zpravidla na hry, které zaručí diváckou návštěvnost. Uvádění her expresionistů bylo v takovém případě rizikem, a přesto se někteří ředitelé nezdráhali tato dramata do repertoáru zařadit. Ve sledovaném období před nástupem Rudolfa Zeisela jsme zaznamenali inscenace devíti expresionistických her. Když vezmeme v potaz, že sledujeme období deseti sezon, není tento počet nijak závratný a jen nám potvrzuje fakt, že vedení divadla bylo ve výběru opatrné. Stejně tak můžeme předpokládat, že styl inscenování se nevychyloval z linie naturalistických postupů. Nicméně nebudeme brát tento předpoklad jako jistotu a pokusíme se prozkoumat, zda se nevyskytly alespoň snahy o stylizaci v duchu expresionistického divadla, ať už v pojetí hereckém či scénografickém.

## Theodor Brandt-Köstlin a repertoár bez (?) experimentů

V sezoně 1920/1921 se stal ředitelem Theodor Brandt-Köstlin, který byl podle slov Hilde Preglerové spíše konvenčním režisérem vyhýbajícím se experimentu<sup>138</sup> (což bylo ideální dispozicí pro budoucího ředitele divadla bojujícího o přežití). Zároveň to ale byl člověk s mnoha divadelními zkušenostmi, které načerpal v Německu a Rakousku. Při nástupu do funkce sám charakterizoval svůj plán takto: „Chceme s nasazením všech sil nabídnout uvolnění napětí, povzbuzení, pozvednutí a pobavení. Nepředesíláme do nové sezony žádné velkolepé sliby, pouze žádáme o víru v naši opravdovou uměleckou vůli – a trpělivost, pokud nastanou znatelné těžkosti začátku.“<sup>139</sup> Sezona 1920/1921 rozhodně nebyla jednoduchá. Vzpomeňme, že soubor v této době zůstával stále v nejistotě ohledně budovy městského divadla. Repertoár byl naplánován na tříměsíční období v městském divadle, ale obec nakonec vznesla požadavek, aby Němci jednou provždy postoupili budovu městského divadla českému souboru.<sup>140</sup> Sezónu tedy skutečně zahájil opatrně, a to uvedením hry *Čest (Die Ehre)* Hermanna Sudermanna, která však byla pro svou sentimentální kýčovitost mnohými odsouzena jako zastaralá. Dále Brandt-Köstlin uvedl několik nenáročných zábavných her, které sklidily značný divácký úspěch, o čemž svědčí také množství repríz.<sup>141</sup> Kromě toho ředitel zařazoval klasická dramata, můžeme zmínit například Schillerovy hry *Loupežníci (Die Räuber)* a *Úklady a láska (Kabale und Liebe)*, Grillparzerovu *Ester* nebo Shakespearovo drama *Jak se vám líbí (Was ihr wollt)*.<sup>142</sup> I přes tuto tendenci opírat se o osvědčená dramata se však Brandt-Köstlin odvážil zařadit do repertoáru dvě expresionistické hry, a to *Plyn (Gas)* od Georga Kaisera a *Syna (Der Sohn)* od Waltera Hasenclevera. Inscenaci *Plynu* navíc uvedl 23. října 1920, v podstatě na začátku sezony 1920/1921, tudíž poměrně brzy po svém nástupu na místo ředitele, což s charakterem konvenčního opatrného umělce úplně nekoresponduje. Dá se předpokládat, že k výběru dramatu vedlo režiséra jeho uvedení v Německu, Praze a

---

<sup>138</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 152.

<sup>139</sup> „Wir wollen Entspannung, Anregung, Erhebung und Erheiterung bieten, mit Einsatz all unserer Kräfte. Wir schicken dem neuen Spieljahr keine grossartigen Versprechungen voraus, wir erbitten nur den Glauben an unseren ernstesten künstlerischen Willen - und Geduld, wenn die Schwierigkeiten des Anfangs fühlbar werden.“ viz Deutsches Theater in Mährisch Ostrau, *Ostrauer Zeitung*, 14. 9. 1920, **31**(198), 3.

<sup>140</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 152.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 154.

Brně, kde byly inscenace hry přijaty s nadšením, a tudíž zde byla naděje, že *Plyn* naláká i ostravské diváky a dočká se stejného přijetí.

Georg Kaiser patřil k nejčastěji uváděným expresionistickým autorům u nás. Počátkem dvacátých let byl uznáván jako největší divadelní autor století<sup>143</sup> a jeho hry byly také poměrně často překládány do češtiny a hrány na českých jevištích. Drama *Plyn* je dvoudílné, přičemž na jevišti Německého divadla byl uveden díl první. Hra *Plyn* měla světovou premiéru 28. listopadu 1914 v Novém divadle (Neues Theater) ve Frankfurtu nad Mohanem. V českém překladu byla poprvé uvedena 7. října 1919 v Intimním divadle na Smíchově v režii Vojty Nováka. Druhý díl dramatu (na rozdíl od předešlého pětiaktového má druhý díl akty tři) měl světovou premiéru 29. října 1920 ve Spojených německých divadlech v Brně (Vereinigte Deutsche Theater).<sup>144</sup>

Theodor Brandt -Köstlin hru sám režíroval. Jak se také psalo v německém tisku, její uvedení bylo považováno za riziko. Nicméně riziko se zřejmě vyplatilo a podle ohlasů byla hra přijata s velkým úspěchem.<sup>145</sup> Za pozornost rozhodně stojí fakt, že podle dobových ohlasů se Brandt-Köstlinova režie pravděpodobně vymykala z tradičních naturalistických postupů. *Plyn* je jedna z mála inscenací, u níž se autoři kritik zmínili o režijním stylu a scénografii. Sice se jedná o stručná vyjádření, nicméně z nich lze vyvodit, že se inscenace do jisté míry expresionistickému duchu mohla blížit. Inscenace byla navíc poměrně více recenzována, než ostatní inscenace expresionistických her v tomto prvním období let 1919 – 1929, je tedy zřejmé, že upoutala větší pozornost.

Dle slov recenzenta deníku *Morgenzeitung und Handelsblatt* se nová dramatická forma, přítomná i v díle moderního spisovatele Georga Kaisera, nemůže vtěsňovat do zastaralých uměleckých modelů. Takovýto umělec u nás postrádá moderní jeviště a moderní herce, kteří by dopomohli jeho myšlenkám k životu. Tehdejší konvenční divadelní postupy recenzent označil jako převzaté z barokního iluzivního divadla s jeho lživou perspektivou a lichotivou pózou, kterou se snaží o vnější efekt, ale nepřibližují se obsahu hry. Herec je pouze hlásnou troubou přeřikávající slova, ne interpretem básníkovy duše představující jeho nejjemnější emocionální impulzy.

---

<sup>143</sup> GREBENÍČKOVÁ, pozn. 25, s. 61.

<sup>144</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 273.

<sup>145</sup> WUSTNER, Anna. Gas, Schauspiel von Georg Kaiser. *Ostrauer Zeitung*. 25. 10. 1920, 31(239), 2.

Herec nemá tělesnou názorností interpretovat vnitřní zkušenosti, ale má mluvit z duše a vypnout všechny falešné vnějškovosti, které jen matou smysly a zatemňují význam. Drama *Plyn* označil za silnou ideovou báseň, která potřebuje svůj vlastní šat, svůj vlastní styl a své vlastní publikum. Režisér Brandt-Köstlin podle autora recenze pochopil hluboký vztah mezi dramatem a jeho vnějším projevem, čímž si zaslouží respekt. Využil všechny možnosti jeviště k získání básnickovy (rozumějme Kaiserovy) duše. Přizpůsobil svůj režijní styl tomuto požadavku odlišného stylu, zvolil realistické i symbolické vyjádření zároveň, využil snovou fantazii, která napomáhala autenticitě díla. Režisérovi se podařilo navodit otřásající situace a využít stručná slova zhuštěná do názornosti. Inscenace hry je popsána jako cesta od „okázalé vnějškovosti“ k náznaku.<sup>146</sup> Můžeme se tedy domnívat, že Brandt-Köstlin se oprošťoval od klasického naturalistického inscenování a snažil se prosadit náznakovost a zkratkovitost. Recenzent však také uvádí, že ačkoliv režisér porozuměl básnickovým záměrům, nepodařilo se je naplnit úplně.

Theodor Brandt-Köstlin hojně pracoval se světelnými efekty. Zcela zjevně opustil osvětlení vyvolávající dojem přirozenosti a využíval hry světla a stínů. Scéna prvního jednání je popsána jako sál, který se hrozivě noří do temnoty.<sup>147</sup> Bylo využito slabé světlo reflektoru, které ozařovalo vždy jen hovořící postavu a vyzdvihovalo ji tak z okolní temnoty, a ostrý kužel světla, který vrhal stín a vytvářel z postav temné přízraky.<sup>148</sup> Velmi působivě se prý také jevilo orámování scény ve třetím jednání při zasedání „černých pánů“, kdy prostor působil strnule a mrtvě.<sup>149</sup> Dále byla vyzdvihována působivá „vášnivě rozbouřená davová scéna, zbavena jakékoliv tělesnosti“.<sup>150</sup> Deník *Silesia* uvádí, že efektním zakončením byla bouřlivá schůze dělníků, kdy bylo účinně využito pološera, z něhož vystupovaly hrozivě agitující davy.<sup>151</sup> Následující děj byl popsán jako boje vyšších sil, které běsní více než exploze v prvním dějství.<sup>152</sup> Všechny tyto prvky jsou pro expresionistický směr charakteristické a ukazují, že se režisér skutečně snažil o určitou stylizovanost.

---

<sup>146</sup> Tamtéž.

<sup>147</sup> Tamtéž.

<sup>148</sup> A. S. Gas, Schauspiel von Georg Kaiser. Deutsche Bühne in Mähr-Ostrau. *Morgenzeitung und Handelsblatt*. 25. 10. 1920, 8(292), 3.

<sup>149</sup> WUSTNER, pozn. 145.

<sup>150</sup> „...leidenschaftlich bewegte Volksszene jeder Körperlichkeit entkleidet“ A. S., pozn. 148.

<sup>151</sup> -z- „Gas“, Schauspiel von Georg Kaiser. *Silesia*. 5. 11. 1920, 61(257), 4.

<sup>152</sup> WUSTNER, pozn. 145.

Po scénografické stránce se Brandt-Köstlin snad pustil cestou neotřelých postupů, ovšem herectví se pravděpodobně nadnesené proklamaci a výbušnosti nepřiblížilo. Z recenzí lze usuzovat, že herci podali obdivuhodné výkony, nejedná se však o expresionistické herectví. Zde si obě recenze trochu protirečí. Když to porovnáme s výše uvedeným tvrzením o davové scéně zbavené tělesnosti, charakterově prokreslené postavy do toho příliš nezapadají. Bohužel ani nevíme, co bylo přesně myšleno „zbavením tělesnosti“, a pokud se skutečně jednalo o expresionistickou odlidštěnost, tak se to zřejmě týkalo jen jedné scény. O Eduardu Pötterovi, který ztvárnil hlavní postavu miliardářova syna, kritika usoudila, že „analýza výkonu Eduarda Pöttera vedla neustále k analýze postavy, kterou ztělesňoval“,<sup>153</sup> a také že našel přesvědčivý skutečný tón zápalu pro štěstí lidstva. Stejně tak je chválen i herecký výkon Hugo Schneidera (Inženýr), který byl hodnocen jako střízlivý a neomylný soupeř. Eleonore Murhammerová byla oceněna slovy, že roli miliardářovy dcery hrála s úžasnou opravdovostí. Dále byli za své herecké výkony oceněni Isa Rulfová (Dívka), paní Helena Brandt-Schüleová (Matka), Franziska Lotharová (Paní) a Erwin Lahndorf (Písař). V dalších rolích hráli Reinhold Weiglin, Egon Engelmann, Ernst Reismann, Paul Riels, Max Gstöttner (černí pánové).<sup>154</sup>

Inscenace byla celkově zhodnocena jako velmi úspěšná. Recenzent Silesie píše, že ředitel Brandt-Köstlin nabídl prvotřídní režii a vytvořil tak na místní divadelní poměry nedosažitelný rekord.<sup>155</sup> Následovaly tři reprízy.

Uvedení Plynu tedy rozhodně stojí za pozornost. Na základě uvedených informací můžeme usuzovat, že se o expresionistickou inscenaci nejednalo, přesto se Brand-Köstlinova režie se tradičním postupům patrně vymykala, přičemž úsilí o expresionistickou stylizaci je nejpatrnější ve scénografii. Klademe si otázku, jak je možné, že konzervativní a neexperimentující režisér si troufl hned na začátku svého ředitelského období uvést expresionistickou hru a ještě ji inscenovat jinak, než bylo v divadle zvykem? Na toto bohužel, vzhledem k nedostatku informací o inscenaci, jistou a uspokojivou odpověď nenalezneme.

---

<sup>153</sup> „Die Analyse der Leistungen E. Pötter führte immer wieder zur Analyse der Gestalt, die er verkörpert.“ viz WUSTNER, pozn. 145.

<sup>154</sup> A. S., pozn. 148.

<sup>155</sup> -z-, pozn. 151.



Začátek další sezony 1921/1922 byl problematický. Z finančních důvodů Brandt-Köstlin upustil od opery a operety, ponechal jen činohru. Špatné podmínky nepodpořila ani nízká návštěvnost divadla. Ředitel se snažil vytvořit různorodý repertoár zahrnující všechny žánry činohry.<sup>156</sup> Vedle komedií a klasických dramát zařadil do repertoáru také další expresionistické drama, *Syna* Waltera Hasenclevera. Premiéra se konala 13. prosince 1921 a režisérem byl Julius Eckmayer. Tato inscenace zřejmě nevzbudila mnoho pozornosti, protože můžeme pouze dohledat dvě stručné recenze v *Ostrauer Zeitung* a *Morgenzeitung und Handelsblatt*, které se navíc o inscenaci zmiňují spíše zdvořile než nadšeně. Z recenzí je patrné, že inscenace se nijak zvlášť nevymykala klasickým postupům. Herecké výkony jsou shrnuty jako důsledné a dobře vystihující charakterly. Zájem u kritiky v *Ostrauer Zeitung* vzbudil herec Ludwig Hollitzer jako Syn: „Je mladý, opravdově bolestný. Mladý umělec si vydobyl uznání a úctu svým ztělesněním Syna. Nezůstal básníkovi nic dlužen. Byl to pěkný výkon, i když technicky mnohdy nedokonalý.“<sup>157</sup> Mezi dalšími herci jsou uvedeni Julius Eckmayer (Otec), Trude Hawelová (Slečna), Otto Ernst Lundt (Přítel), Laurenz Wassmuth (Domácí učitel) a Mimy Jonstorff (Adrienne). Za zmínku stojí názor recenzenta *Morgenzeitung und Handelsblatt*, který se vyjadřoval kritičtěji. Uvědomoval si, že drama vyžaduje stylizované provedení a kritizuje klasické pojetí Německého divadla: „Novodobé myšlenky však také potřebují novodobý rámec, a pouze na stylizovaném jevišti s jeho indiferentními barvami a neskutečnými rekvizitami, pouze v magickém lesku bludného osvětlení, které oslňující světelné rampy neposkytují, může básnické dílo, našemu citění dosud cizí, získat plastickou formu. Tento požadavek nebyl zohledněn.“<sup>158</sup> Úspěšnost inscenace nebyla nijak výrazná, repríza se konala jen jedna.

---

<sup>156</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 153.

<sup>157</sup> „Er ist jung, gut und wahrhaftig schmerzlich gesteigert. Der junge Künstler hat sich uneingeschränkte Anerkennung und Hochachtung durch die Verkörperung des Sohnes erworben. Er blieb seinen Dichter nicht das geringste schuldig. Er war eine, wenn auch manchmal technisch noch unvollendete, den Sinn der Gestalt restlos erschöpfende, schne Leistung.“ viz WUSTNER, Anna. *Der Sohn. Ostrauer Zeitung*, 14. 12. 1921, 32(283), 3.

<sup>158</sup> „Neuzeitige Ideen brauchen aber auch die neuzeitige Umrahmung und in dem magischen Glanze irrlicherer Beleuchtung, die das grelle Lampenlicht nicht verträgt, kann die unserem Empfinden noch fremde Dichtung plastische Form erhalten. Dieser Forderung wurde nicht Rechnung getragen.“ viz „Der Sohn“ von Hasenclever im *Ostrauer Deutschen Theater. Morgenzeitung und Handelsblatt*. 16. 12. 1921, 9(344), 4.

Dva roky Brandt-Köstlinova ředitelování skončily vážnými finančními neúspěchy. Je to škoda, když vezmeme v úvahu, jaké zkušenosti měl ředitel za sebou. Také vidíme, že úspěch inscenace *Plynu* dokazuje jeho schopnost oprostít se od konvencí a pustit se do experimentu. Byl to však snad jediný odvážnější krok v těchto dvou sezonách.

### **Expresionistické hry za Wilhelma Poppa**

V roce 1924 nastoupil na místo ředitele Wilhelm Popp, který na krátkou dobu dokázal znovu oživit zájem obecnosti o divadlo. Sezónu započal nastudováním Calderonova *Zalamejského sudího* (*Richter von Zalamea*). Během sezóny 1924/1925 pak klasickému dramatu nevěnoval mnoho prostoru.<sup>159</sup> Zato však uvedl tři expresionistické hry, a to *Soky strojů* a *Kulhavce* Ernsta Tollera a *Kolportáž* Georga Kaisera. Všechna tato tři dramata reflektují sociální témata a levicové cítění. Popp už v dřívější době projevoval zájem o hry, které se zabývají sociálními otázkami.<sup>160</sup> Zařazení těchto her do repertoáru Německého divadla bylo zajímavou volbou vzhledem ke společenské a ekonomické situaci tehdejší Moravské Ostravy, která byla oproti jiným městům specifická svou industriální podstatou. Přes ekonomický rozmach města však panovaly značné sociální rozdíly mezi vyšší společenskou třídou a dělnictvem. Sociální napětí vzrůstalo také díky skutečnosti, že existoval problém sociálního zabezpečení těch, kteří přišli o zaměstnání nebo se nebyli schopni zařadit mezi ekonomicky aktivní obyvatelstvo.<sup>161</sup> Proud německého expresionismu byl s hnutím proletariátu úzce spjat a dalo se předpokládat, že pro dělnicky orientovaní autoři Georg Kaiser a Ernst Toller mohou v Moravské Ostravě sklídit úspěch. Jejich dramata reflektují sociální otázky, které byly v té době velmi aktuální. Hlavními postavami jsou lidé na kraji společnosti, většinou nemajetní, kteří stojí v opozici proti zdrcující společnosti. Příběhy nesou ideje bouření se proti nespravedlivému společenskému systému, což mohlo být pro obyčejného dělníka nacházejícího se v podobné situaci aktuálním a zajímavým tématem. Výběr těchto dramát tedy vnímáme jako cílenou dramaturgickou snahu režiséra primárně za účelem oslovit dělnické publikum. Svědčí o tom i to, že představení těchto

---

<sup>159</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 180.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>161</sup> JIŘÍK, pozn. 21, s. 315.

expresionistických her byla uváděna jako dělnická představení za sníženou cenu vstupného.

Prvním expresionistickým „dělnickým“ dramatem, které Wilhelm Popp v sezoně 1924/1925 uvedl, byli *Sokové stroje* Ernsta Tollera. Světová premiéra této hry proběhla 20. června 1922 ve Velkém činoherním divadle v Berlíně (Grosse Schauspielhaus) a režíroval ji Karlheinz Martin. Toller byl dramatik-revolucionář a drama *Sokové stroje* psal v letech 1920-1921 ve vězení Niederschönenfeld, kde byl držen pro svou revoluční činnost. Hra vznikala v napjaté politické atmosféře poválečného Německa. Děj je situován do Anglie roku 1815. Dělníci v textilním průmyslu se usilovně bránili proti zavádění strojů tím, že je rozbíjeli. Hra je reakcí na tehdejší aktuální boj německého proletariátu. Právě v sociálním ovzduší Ostravska mohly být vhodné podmínky pro možnost úspěšného přijetí idejí dramatu.

Premiéra v ostravském Německém divadle se konala 18. prosince 1924. Režie se chopil Werner Hammer. Představení bylo hodnoceno jako povedené a zasluhující chválu za obdivuhodné úsilí a pečlivost. Autor recenze Ostrauer Zeitung se vyjadřuje v tom smyslu, že Toller vyžaduje moderní režijní umění, které do divadla přinesl Max Reinhardt a režisér ostravské inscenace tyto požadavky dokázal zcela naplnit.<sup>162</sup> Werner Hammer se „opět prokázal jako uvážlivý, citlivý a činorodý režisér moderní hry, který chápe, jak plně využít atmosféru každé scény, který podřizuje křehkou hmotu prostoru jeho omezení, vypracovává velkou linii dramatickosti, a vytváří tak syntézu uměleckých druhů (Gesamtkunstwerk)“.<sup>163</sup> Také herecké výkony byly vesměs chváleny. O postavě Cobbetta, kterého ztvárnil Egon Wallburg, bylo řečeno, že byl skutečným člověkem, nikoliv neživotnou konstrukcí. Dle recenzenta deníku Morgenzeitung und Handelsblatt „Wallburg oblékl blouznění Jimmyho Cobbetta, v němž se odrážel srdeční výlev samotného básníka“ a ve své roli „působil v tónu trpké přirozenosti přesvědčiv“.<sup>164</sup> Podle

---

<sup>162</sup> ko. „Maschinenstürmer“ von Toller. *Ostrauer Zeitung*. 20. 4. 1929, 41(93), 4.

<sup>163</sup> „Werner Hammer hat sich wieder als der umsichtige, feinsinnige und tatkräftige Regisseur des modernen Stückes erwiesen, der den Stimmungsgehalt jeder Szene völlig auszuschöpfen verstehen, der selbst die sprode Materie des Raums in seiner Beschränkung dienstbar macht, die grosse Linie des Dramatischen herausarbeitet und so das Gesamtkunstwerk schafft.“ -e-. „Maschinenstürmer“ von Ernst Toller. *Morgenzeitung und Handelsblatt*. 20. 12. 1924, 12(347), 5.

<sup>164</sup> „Walburg kleidete die Schwärmerei des Jimmy Cobbett, in denen sich der Herzerguss des Dichters selbst widerspiegelt.“, „... in einen Ton herber Ursprünglichkeit die überzeugend wirkte.“ Tamtéž.

tohoto vyjádření se lze domnívat, že se jednalo o zdařilé, nikoliv však expresionistické herectví. Pochvalně byli oceněni i další představitelé postav, Hans Hitzinger jako Lud, Klaus Pohl dle ohlasů překvapil výborným vykreslením předstírané naivity a zákeřné pomstychtivosti dělníka Johna Wible.<sup>165</sup> Mezi herci, kteří podali dle recenzí dobré výkony, jsou Erwin Lehndorff (Henry Cobbett), Rolf Gradnitzer (fabrikant); mezi ženami Grete Minottiová, která byla chválena za pozoruhodný výkon v roli Markéty, a Ema Hrubeschová jakožto představitelka Mary.

O scénografii nejsou informace skoro žádné. Jedinou zmínku máme o tom, že byl využit také prostor před jevištěm.<sup>166</sup> Bohužel se již podrobněji nedozvídáme, o jaké využití se jednalo.

Je zvláštní, že tato inscenace očividně nezpůsobila žádný rozruch v porovnání se *Soky strojů*, které v roce 1929 uvedl na scéně Národního divadla moravskoslezského Oldřich Stibor, a o nichž ještě bude řeč později.

Jako druhé expresionistické drama zvolil Popp Kaiserovu komedii *Kolportáž*, která měla v Německém divadle premiéru 24. února 1925 a režie se ujal Kurt Wonger. Světovou premiéru mělo drama 27. března 1924 v Lessingově divadle v Berlíně. U nás byla hra poprvé uvedena 6. září 1924 v Novém německém divadle v Praze v režii Hanse Demetze.<sup>167</sup> Další uvedení proběhlo 27. března v Lessingově divadle v Brně v nastudování Emila Linda a 7. října 1924 ve Stavovském divadle v režii Vojty Nováka.<sup>168</sup> O dramatu napsala Helene Tuscheková, že popisuje život senzacechtivý i brutální, nanášený v křiklavých barvách. Hra není tragická, ale plná smíchu, cirkusu, karikatury. Je to hra plná protikladů, která ve svém znetvoření a zkřivení nachází nejčistší pravdu<sup>169</sup> a skrze svou posměšnou masku ukazuje skutečnou tvář života<sup>170</sup>. Noviny lákaly diváky na Georga Kaisera – vládce moderního dramatu a jeho komedii, která dosahuje senzačního úspěchu.<sup>171</sup>

Informací o režijním stylu není k dispozici mnoho. Navíc se ocitáme v situaci, kdy si dvě recenze v hodnocení navzájem protiřečí, a tudíž lze jen těžko vyvodit,

---

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> ko, pozn. 162.

<sup>167</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 279.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 280.

<sup>169</sup> TUSCHEK, Helene. Kolportage. *Ostrauer Zeitung*. 23. 2. 1925, 37(43), 3.

<sup>170</sup> WUSTNER, Anna. Kolportage. *Ostrauer Zeitung*. 25. 2. 1925, 37(45), 3.

<sup>171</sup> Premiere von „Kolportage“. *Ostrauer Zeitung*. 22. 2. 1925, 37(42), 3.

jakým směrem se režisér ubíral. Ze skromných náznaků recenze Ostrauer Zeitung lze vyčíst, že Wonger pochopil grotesknost hry a inscenace byla vedena směrem k parodii a karikatuře. Recenzentka uvedla, že se režisérovi podařilo přenést drama na jeviště s pílí a veškerým ohledem na Kaiserovy záměry.<sup>172</sup> Otázkou však zůstává, co je považováno za přenesení autorových záměrů na jeviště. Předpokládejme, že základní myšlenkou tohoto Kaiserova dramatu je vyobrazení společnosti v pokřiveném zrcadle groteskna, parodie a zesměšnění. Zvážíme-li, že expresionistická groteska redukovala postavy na pouhé znaky a jednoduché karikatury, které byly vyhnány až do extrémních poloh, je tvrzení, že Wonger na jeviště přenesl záměr autora, poměrně odvážné. Zprávy o hereckém stylu jsou v tomto ohledu tedy poněkud nejednoznačné. Ostrauer Zeitung udává povedené ztvárnění postav jako karikatur. Dočteme se, že herci pracovali s rychlostí a přesností strojů a svým herectvím podporovali grotesknost inscenace. Prezentovali jednotné karikatury v černobílé perspektivě.<sup>173</sup> Recenze v *Morgenzeitung und Handelsblatt* sice ve svém hodnocení uvedla, že o úspěchu inscenace rozhodlo právě příkladné herectví a že herci odvedli hezkou a záslužnou práci.<sup>174</sup> Nic však nenaznačuje, že bychom mohli herectví posoudit jako expresionistické. Naopak výkony herců byly posuzovány vesměs jako vydařené prokreslené charaktery. Dozvídáme se, že herci Rolf Gradnitzer (hrabě James) a Klaus Pohl (baron Barrenkrona) a herečka Erna Hrubeschová (hraběnka Stjernenhö) předvedli vytříbené umění charakterizace a vytvořili živé věrohodné postavy. Herečka Maria Fioreová hrála postavu Karin jako sympatickou a poctivou, Mizzi Hessingová se ujala role ženy proletariátu s porozuměním pro tuto prostou ženu. Egon Wallburg hrál pravého Erika s dobrým nezkaženým srdcem velmi znamenitě, roli falešného hraběte Erika ztvárnil Alfred Lipschütz s obratností.<sup>175</sup> Kurt Wonger se jako schopný herec ukázal v roli Knuta Bratta, kterého vykreslil jako nepřívětivého mrzutého muže.<sup>176</sup> V dalších rolích se představili Hedy Bacovskyová (Alice), Käthe Steinová (Grova), Anton Lehmann, Anton Lermaul, Eugen Indra.

Ačkoliv tedy můžeme zaznamenat zmínky o karikaturním provedení postav, celkové hodnocení hereckých výkonů nás vede k úvaze, že inscenace se více než

---

<sup>172</sup> WUSTNER, pozn. 170.

<sup>173</sup> Tamtéž.

<sup>174</sup> -e-. *Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau. Morgenzeitung und Handelsblatt*. 26. 2. 1925, 13(56), 4.

<sup>175</sup> Tamtéž.

<sup>176</sup> W. L. Kolportage, Komödie von Georg Kaiser. *Silesia*. 27. 2. 1925, 66(47), 3.

jako pokřivená expresionistická groteska jevila spíše jako zdařilá komedie, kde herectví z naturalistických tendencí příliš neustoupilo.

Podle ohlasů kritiky si u ostravského publika vydobyla inscenace úspěch. Diváci prý byli dobře naladěni, bavili se a děkovali bouřlivým potleskem.<sup>177</sup> Představení bylo celkově hodnoceno jako nesmírně povedené.<sup>178</sup>

Poslední inscenací expresionistické hry, kterou Popp uvedl, byl *Kulhavec* v režii Wenera Hammera, jejíž premiéra se v Německém divadle konala 6. března 1925. Tato tragédie o třech aktech měla světovou premiéru v Drážďanech v roce 1924, a podobně jako *Sokové stroje* byla skandálem. Po premiéře vypukly v divadle výtržnosti a další představení této hry byla zakázána. Padly dokonce i výhrůžky, že herci budou na jevišti vystříleni, bude-li se hra ještě někdy provozovat.<sup>179</sup> Němečtí nacionálové dokonce podali návrh v zemském sněmu, aby vláda uvádění Tollerovy hry zakázala.<sup>180</sup> Před uvedením na scénu Raimundova divadla ve Vídni byly z obav před demonstracemi vyškrtány veškeré scény, které by mohly mít politický ohlas.<sup>181</sup> U nás se německá premiéra odehrála 29. ledna 1925 na Malé scéně (Kleine Bühne) v Praze v režii Hanse Demetze.<sup>182</sup> Stejně jako sociální drama *Sokové stroje* nabízel *Kulhavec* aktuální téma společenské propasti mezi buržoazní a dělnickou třídou a vykořisťování, téma, které velká část ostravské populace mohla zažívat jako svou každodenní realitu, tak také revoluční nálada dramatu *Kulhavec* skýtala povzbuzení pro obyčejné dělníky. Příběh vypráví o muži, z nějž válka učinila mrzáka, on se tak dostal až na okraj společnosti a stal se terčem výsměchu i pro své nejbližší.

Noviny Ostrauer Zeitung uvedly, že představení bylo kritiky jednomyslně zhodnoceno jako vynikající. Režijní technika Wenera Hammera byla označena jako duchaplná, která diváky drží v neustálém napětí až do konce.<sup>183</sup> Podstatnou se pro nás stává především informace, že byla využita stylizovaná scéna pracující s náznakem. Můžeme se dočíst, že scéna byla osvobozena od zbytečné zátěže a bylo necháno pouze to, co bezprostředně odkazovalo k jádru tragédie. Kritika píše, že styl jeviště plnil dvojí úlohu: ulehčil od přestavby scény a výměny kulis a vytyčoval

---

<sup>177</sup> -e-, pozn. 174.

<sup>178</sup> W. L., pozn. 176.

<sup>179</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 351.

<sup>180</sup> Bouřlivá premiéra Tollerovy nové tragédie. *České slovo*. 19. 1. 1924, **16**(17), 4.

<sup>181</sup> -kř-. „Kulhavec“. *Večerní tribuna*, 26. 1. 1924, **6**(22), 3.

<sup>182</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 352.

<sup>183</sup> „Montag, den 16. März Arbeitervorstellung „Hikemann“, Tragödie von Ernst Toller. *Ostrauer Zeitung*. 11. 3. 1925. **37**(57). 3.

rámec, který podporoval záměr režiséra „postavit před vnitřní zrak tragédii problému v její krajní nahotě bez uklidňujícího rozptýlení“.<sup>184</sup> Recenzent *Morgenzeitung und Handelsblatt* se ke scéně vyjádřil takto: „Vyprodaný sál se zatajeným dechem sledoval dění na jevišti, které se měnilo ve sféře času a vytržení z reality, jakoby se odehrávalo ve tmě zahalených, stylizovaných kulisách duše.“<sup>185</sup> Škoda, že podrobnější popis inscenace se nedochoval a nemůžeme znát vizuální stránku inscenace ve větších detailech.

Werner Hammer se dle kritiky *Ostrauer Zeitung* vzdal také realistického herectví a pracoval se stylizací. Recenze překvapivě udává, že právě díky tomuto bylo představení tak úspěšné.<sup>186</sup> Vzápětí však čteme hodnocení jednotlivých výkonů, z čehož ovšem nevyplývá, že herectví by bylo výrazně stylizované. V hlavní roli se představil Hans Hitzinger (Kulhavec), o němž bylo psáno, že má krásný hlas a jeho vyjádření bolesti, žalu a rozhořčení bylo skutečné. Vyzdviženy byly také výkony Grete Minottiové (Grete), která dramatickou tvůrčí silou vykreslila proletářskou ženu, jejíž krev divoce běsní a burácí, a Wenera Hammera (Paul Grosshahn), který ztvárnil brutálního prospěcháře.<sup>187</sup> V dalších rolích jsou jmenováni herci Berthold Hohenau (Knatsch), Egon Wallburg (Linzegott), Marie Fioreová (Fränze), Alfred Lipschütz a Anton Lehmann.

Je zarážející, že i přestože se inscenace zřejmě vymykala konvencím (jako jedna z mála v Německém divadle) a kritiky se doslova zmiňují o stylizaci, nevzbudila v tisku nijak zvlášť velký ohlas, a recenze vyšly pouze dvě. Obě se shodují na tom, že se jednalo o úspěšné představení. Diváci děkovali hercům za odvážné nasazení nekonečným potleskem.<sup>188</sup>

Jak tedy můžeme zhodnotit přínos inscenací těchto tří expresionistických her v sezoně 1924/1925? Wilhelm Popp se snažil oslovit početnou část dělnického obyvatelstva skrze témata, která by těmto lidem mohla být blízká. Bohužel nikde nemáme k dispozici statistiky o tom, jaké bylo sociální složení publika, a tudíž

---

<sup>184</sup> „...die Tragik des Problems in ihrer letzten Nacktheit, ohne mildernde Ablenkung vor das innere Auge zu stellen.“ viz WUSTNER, Anna. „Hinkemann“. *Ostrauer Zeitung*. 7. 3. 1925, 37(54), 4.

<sup>185</sup> „Ein ausverkauftes Haus verfolgte mit angehaltenem Atem die Bühnenvorgänge, die mit frappierendem Geschick in eine Sphäre des Zeit und Weltentrückten getauscht, gleichsam sich in den dunkeldrappierten, stilisierten Kulissen der Seele abspielten.“ viz -e-. *Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau. Morgenzeitung und Handelsblatt*. 8. 3. 1925, 13(66), 7.

<sup>186</sup> „Werner Hammer verzichtete auf Realismus der Darstellung. Alles wurde Stil. Dadurch Erfolg.“ viz WUSTNER, pozn. 184.

<sup>187</sup> -e-, pozn. 185.

<sup>188</sup> Tamtéž.

můžeme o zpětné vazbě obecnstva jen spekulovat. Podle recenzí premiéry obou Tollerových her dosáhly v Německém divadle v Moravské Ostravě u diváků prý velkého úspěchu. Představení byla vyprodaná a publikum herce ocenilo velkým potleskem. Nicméně o tom nesvědčí fakt, že obě inscenace se dočkaly jen jedné reprízy, *Sokové stroje* 20. prosince 1924 a *Kulhavec* 16. března 1925. Kaiserova *Kolportáž* na tom byla o něco lépe, protože reprízy se konaly celkem tři. Je otázkou, zda to nemá souvislost s tím, že *Soky stroje* a *Kulhavce* režíroval Werner Hammer, který se odvážil experimentovat, a *Kolportáž* byla v rukou Kurta Wongera. Možná, že přece jen úspěch nebyl tak velký, jak oznamovaly noviny, a diváci si na experimentování moc nepotrpěli.

Nicméně, i pokud byly inscenace *Sokové stroje* a *Kulhavec* méně úspěšné, nekonalo se žádné pobouření, žádný skandál, ať už kvůli volbě tématu nebo volbě stylu. Můžeme se dočíst o značných nepokojích vyvolaných stejnými dramaty v Německu, dokonce se později zmíníme také o skandálu zapříčiněném uvedením *Soků stroje* v českém Národním divadle moravskoslezském, ale Německé divadlo v Moravské Ostravě zůstávalo v klidu. Čím to bylo? Buďto bylo publikum značně benevolentní a veškeré inscenace přijímalo s větším či menším nadšením a trpělivostí, anebo můžeme vzít v úvahu silnou tendenci tehdejší německé menšiny držet pospolu. Který recenzent by v takovém případě, kdyby i jeho přáním byl rozkvět jediného německojazyčného divadla, jemuž hrozí zánik, otevřeně přiznával nespokojenost publika?

### **Expresionistické hry za ředitelů Kurta Wongera a Konrada Boltena**

Wilhelm Popp v září 1925 zemřel a na místo ředitele nastoupil Kurt Wonger. Jak jsme uvedli dříve, repertoár pro sezonu 1925/1926 byl však sestaven ještě Poppem. Poppovým záměrem zřejmě bylo zařazovat hry expresionistických autorů do repertoáru pravidelně, neboť pro sezonu 1925/1926 vybral další dvě expresionistická dramata, tentokrát Klabundův *Křídový kruh* a *Kalhoty* Carla Sternheima.

Hra *Křídový kruh* byla v našem prostředí poprvé uvedena 3. ledna 1925 na Malé scéně (Kleine Bühne) Nového německého divadla v Praze v režii Hanse Demetze. Premiéra v Německém divadle v Ostravě se konala 28. listopadu 1925 a režie se ujal ředitel Kurt Wonger. Dále pak bylo drama uvedeno 1. dubna 1925 ve



Spojených německých divadlech v Brně v režii Karla Theodora Wagnera, 12. prosince 1925 v Národním divadle v Brně v režii Rudolfa Waltera, 11. ledna 1927 ve Stavovském divadle v režii Milana Svobody, 10. února 1927 v Městském divadle v Plzni<sup>189</sup> a také v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě 22. října 1926 v režii Gustava Hilmaru. *Křídový kruh* byl označen jako hra, která všude budí pozornost a zanechává nejhlubší dojem.<sup>190</sup> Očekávání od ostravské inscenace byla tedy zřejmě velká. To potvrzují také krátké medailonky o Klabundovi a jeho tvorbě a upoutávky na blížící se premiéru *Křídového kruhu*, které byly před premiérou v tisku zveřejňovány. Klabund přepracoval starověkou čínskou pohádku, skrze níž poukázal na aktuální problémy. Recenze v *Ostrauer Zeitung* uvádí, že je to dílo plné hluboké poezie a erotiky, jazyk dramatu je melodický a bohatý. Stejně jako v pohádce je zde jasně rozděleno dobro a zlo. Příběh *Křídového kruhu* je také popisován jako sociální problém v pohádkové poezii, která sleduje pravdu, v níž divuplnými slovy odhaluje roušku tajemství. Klabund přetvořil čínskou báseň do jevištních obrazů, spojil je skrze mystickou symboliku a nově je zformoval v bohaté, básnicky krásné řeči a příběh ovlivněný myšlenkami moderní doby. *Křídový kruh* je hra plná mystiky a symboliky, kterou autor přiblížil evropskému divákovi.<sup>191</sup>

Výsledná ostravská inscenace byla pravděpodobně velkolepou podívanou. Režisér Wonger si dal záležet především na vykreslení atmosféry, kterou se snažil podpořit scénou zasazenou do čínského prostředí. Byly využity dekorace, které recenze popisují jako úžasné, a které dotvářely atmosféru hry.<sup>192</sup> Předpokládáme, že Wonger neusiloval o expresionisticky náznakovou scénu, ale právě naopak o věrohodnost. Dekorace musely být propracované, protože máme zmínku o zdlouhavé výměně dekorací v každé scéně. Díky těmto výměnám a přestavbám scény byla hrací doba dlouhá. Proto byly později spojeny dvě scény v jednu a reprízy *Křídového kruhu* byly nadále uváděny jako hra o čtyřech aktech místo pěti.<sup>193</sup> Je také psáno, že „představení dramatu vzbudilo nejpůsobivější dojem a

---

<sup>189</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 298.

<sup>190</sup> Der Kreidekreis. Zur Erstaufführung im Deutschen Theater. *Ostrauer Zeitung*. 24. 11. 1925, **37**(267), 2.

<sup>191</sup> Tamtéž.

<sup>192</sup> WUSTNER, Anna. Der Kreidekreis. *Ostrauer Zeitung*. 30. 11. 1925, **37**(272), 3.

<sup>193</sup> „Der Kreidekreis“. *Ostrauer Zeitung*. 2. 12. 1925, **37**(274), 3.

svědčilo o seriózní umělecké práci. Kurt Wonger vytvořil důstojný rámec skrze stylově správnou a nadmíru vkusnou inscenaci.“<sup>194</sup>

Inscenace zřejmě kladla velký důraz na vyvolání silných emocí v divákovi. To potvrzuje hodnocení jak hereckých výkonů, v nichž se recenzenti převážně zaměřovali na otázku, jak moc se představitelům podařilo vyvolat dojem. Režisér i herci byli za své výkony vesměs chváleni. Dle kritiky se spolehlivý soubor Německého divadla dokázal vypořádat s tímto nelehkým úkolem v podání největších výkonů.<sup>195</sup> Postavu Haitang ztvárnila Antonie Hardtová, herečka se silným talentem, které se podařilo vyvolat dojem důvěryhodné nevinnosti a její velkolepé, bolestí nasycené scény zanechávaly hluboký dojem.<sup>196</sup> Jiným recenzentem byl její výkon hodnocen jako velmi významný, působila přesvědčivě a dojemně ve své prostotě.<sup>197</sup> Také můžeme číst, že v postavě Haitang vytvořila cudnou a bolestně rozervanou ženskost.<sup>198</sup> Werner Hammer v roli Ma vytvořil proměnu z bezcitného egoisty v cítícího člověka vykoupeného láskou. Alfred Lipschütz ztělesnil prince, později císaře Bao. Hans Altringen našel přesvědčivý výraz v postavě pro blaho bojujícího Tchang-Lin. Rolf Gradnitzer vykreslil ničemnost prodejného soudce Tschu-Tschu zmírněnou skrze humor. Právě herce Lipschütze, Altringena a Gradnitzera označuje Preglerová jako spolehlivé síly.<sup>199</sup> Anton Lehmann jako Tschao se prokázal coby herec nadaný a všestranně využitelný. Francine Manjoungová (paní Tichang) byla úspěšnou herečkou starší generace, která se osvědčila už za Wilhelma Poppa.<sup>200</sup> Dále jsou zmíněni herci Carla Laknerová (Yu-Bei), Ludwig Miller (Tong) a Walter Hochmann (Básník).

Kritika také vyzdvihla výborný jazyk stejně jako děj, který měl svou hloubku i přes všechnu erotičnost.<sup>201</sup> Rovněž je ve všech recenzích zdůrazňována výborná hudba Otto Grosse, která podporovala náladu jednotlivých scén. Premiéra byla popsána jako citlivé představení, což se jen sotva přibližuje expresionistickému

---

<sup>194</sup> „Die Aufführung des Dramas war von eindrucksvollster Wirkung und zeugte von ernster, künstlerischer Arbeit. Kurt Wonger schuf den würdigen Rahmen durch stilgerechte und überaus geschmacksvolle Inszenierung.“ -ff-. *Der Kreidekreis. Silesia*. 2. 12. 1925, **66**(274), 4.

<sup>195</sup> „Der Kreidekreis“. *Ostrauer Zeitung*. 27. 11. 1925, **37**(270), 3.

<sup>196</sup> Tamtéž.

<sup>197</sup> -ff-, pozn. 194.

<sup>198</sup> -e-. *Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau. Morgenzeitung und Handelsblatt*. 1. 12. 1925, **13**(327), 6.

<sup>199</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 183.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>201</sup> WUSTNER, pozn. 192.

charakteru. Z výše uvedených informací usuzujeme, že pokus o expresionistickou stylizaci nebyl žádný.

Inscenování *Křídového kruhu* na scéně ostravského Německého divadla bylo označeno jako odvážný čin,<sup>202</sup> který se však nakonec vyplatil a úspěch byl výjimečně velký.<sup>203</sup> Díky velkému ohlasu u publika se inscenace dočkala pěti repríz.

V sezoně 1926/1927 stáli ve vedení divadla, jak je již známo, dva ředitelé, Kurt Wonger a Rolf Gradnitzer. 27. února 1926 měla premiéru inscenace Sternheimových *Kalhot*, režie se tentokrát ujal Werner Hammer. V novinách *Ostrauer Zeitung* před uvedením Sternheimovy hry vyšel krátký fejeton o autorovi popisující pobouření, které nastalo, když se v Berlíně objevily plakáty v podobě dámských kalhotek oznamující novou autorovu hru *Kalhoty*. Sternheimova groteska byla v Berlíně samozřejmě vyprodaná a setkala se s velkým úspěchem, což bylo zřejmě jedním z důvodů jejího uvedení v Německém divadle. Nicméně vyvozujeme, že zde se hra s žádným velkým úspěchem nesetkala, a snad byla i propadákem. K inscenaci se vyjadřuje pouze jedna recenze v *Ostrauer Zeitung*, a navíc velmi stručně, i když uctivě. Recenzent uvedl, že Werner Hammer hru režíroval s velkým zájmem a porozuměním autorovi. Jednoduše pak shrnul, že představení bylo zahráno velmi dobře, herci podali dobré výkony ve vykreslení karikatur maloměšťáků, které si zaslouží pochvalu, a komické momenty vyvolaly u publika smích. Mezi představiteli jsou jmenováni Werner Hammer (Maske), Maria Ruttnerová (Luise), Albine Bauerová (Slečna Deuterová), Alfred Lipschütz (Scarron), Walter Hochmann (Mandelstam) a Anton Lehmann (Cizinec). I přes poměrně pochvalné tvrzení autor recenze uznal, že podle potlesku, který nebyl nijak nadšený, nedosáhlo představení výrazného úspěchu.<sup>204</sup> Rovněž se nekonala žádná repríza.

V sezoně 1928/1929 se stal ředitelem divadla Konrad Bolten, který působil jako herec v několika německých divadlech. Přes dvacet let vedl divadlo v Milwaukee, a pak se jako ředitel kočovné společnosti vrátil do Německa.<sup>205</sup> Jako ředitel Německého divadla v Moravské Ostravě angažoval režiséra Artura Duniackiho,

---

<sup>202</sup> „Der Kreidekreis“, pozn. 195.

<sup>203</sup> Deutsches Theater, Mähr.-Ostrau. *Ostrauer Zeitung*, 1. 12. 1925, 37(273), 3.

<sup>204</sup> WUSTNER, Anna. Die Hose. *Ostrauer Zeitung*, 1. 3. 1926, 38(49), 3.

<sup>205</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 187.

který mimo jiné režíroval obě inscenace expresionistických her, které Bolten do repertoáru zařadil. Jednalo se o dramata *Říjnový den* Georga Kaisera a *Karel a Anna* Leonharda Franka.

*Říjnový den* měl premiéru 28. září 1928 a byl inscenací zahajující novou sezonu. Recenzenti *Ostrauer Zeitung* a *Morgenzeitung und Handelsblatt* se (podobně jako ve většině případů) shodují na tom, že toto zahajovací představení bylo výborné. Autor *Morgenzeitung und Handelsblatt* uvedl, že Německý dům byl plný a diváci sledovali s rostoucím napětím představení, které zanechalo vzácně hluboký umělecký dojem.<sup>206</sup> Recenzent *Ostrauer Zeitung* hodnotil Dunieckého režii jako cílevědomou, herecké výkony byly shrnuty jako chvályhodné, opravdové a přesvědčivé.<sup>207</sup> Artur Duniecki (Jean-Mare Marrien) byl podle kritiky herec velkého formátu a se zkušenostmi velkoměsta, a v inscenaci ztvárnil poručíka, jehož prý s výborným vkusem vykreslil jako opravdového šlechtice. V podobném duchu honosné chvály se kritika *Morgenzeitung und Handelsblatt* vyjadřuje i k dalším hercům, mezi kterými byli Tilde Fernauová (Catherine), Edmund Lorbeck (Leguerche), Erich Schill (Coste) a Isa Rulfová (Jattefaux). Recenze udává, že představení sklidilo nadšený potlesk, který byl srdečným uvítáním pro nového ředitele divadla Konrada Boltena, a že večer byl zárukou těch nejlepších výhledů pro novou sezonu.<sup>208</sup> Je zcela zřejmé, že inscenace nebyla expresionistická a ani jiným způsobem výjimečná. Představení mělo pak jen dvě další reprízy a ani ohlasů nenajdeme nijak mnoho.

28. března 1929 se konala premiéra inscenace *Karel a Anna*. Zprávy, které byly zveřejněny před premiérou, lákaly diváky na představení hry, která sklidila ve vídeňském Burgtheatru a na mnoha německých scénách neobyčejně velký úspěch.<sup>209</sup> Informací o podobě inscenace máme málo, z jediné stručné recenze se toho příliš nedozvídáme. Autor kritiky v *Morgenzeitung und Handelsblatt* konstatoval, že kromě snad až příliš jednotvárného a těžkopádného tempa to bylo velmi hezké jedinečné představení. Za výkony značící vysokou uměleckou úroveň byli pochváleni Mimi Kinneová v roli Anny, klidné, zasněné a zářící ženskostí,

---

<sup>206</sup> -e-. Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau. *Morgenzeitung und Handelsblatt*. 30. 9. 1928, **16**(273), 7.

<sup>207</sup> WUSTNER, Anna. Eröffnungsvorstellung des Deutschen Theaters. *Ostrauer Zeitung*. 29. 11. 1928.

<sup>208</sup> -e-, pozn. 206.

<sup>209</sup> Erstaufführung „Karl und Anna“. *Ostrauer Zeitung*. 27. 3. 1929, **41**(73), 4.

Artur Duniacki jako Richard prozradil svou uměleckou tvořivou sílu a Hans Stransky otřásl svým vykreslením Karla. Mezi dalšími aktéry jsou zmíněni Tilde Fernauová, Edmund Lorbeck, Erik Schill, Isa Rulfová, Jaro Klüger a Rafael Zimmermann. Publikum podle všeho sledovalo drama s velkým napětím a emocemi.<sup>210</sup> Inscenace byla zřejmě poměrně úspěšná, protože měla na ostravské německé scéně čtyři reprízy.

Shrňme tedy celkově období od Brandt-Köstlina po Konrada Boltena. Zdá se, že větší uplatnění expresionistického dramatu na scéně Německého divadla dost brzdilo především ono nechvalně časté střídání ředitelů. Volba repertoáru závisela především na snaze udržet divadlo v provozu více než na udržení kroku s vývojem moderního divadla. Pokud bychom se zaměřili pouze na linii expresionistického dramatu, uvidíme klesající tendenci. U Brandt-Köstlina pozorujeme snahy o prosazení expresionistického stylu v inscenaci. Kdo ví, jak by repertoár divadla vypadal, kdyby bývalý režisér Burgtheatru zůstal ve vedení? Také u Wilhelma Poppa vnímáme úsilí o prosazení expresionistického dramatu a jeho častější zařazování do repertoáru. Kdyby tohoto režiséra nepotkala náhlá smrt, možná by se divadlo dočkalo většího počtu inscenací expresionistických her. Otázkou však je, zda by se i v takovémto případě otevřela cesta k odvaze expresionistického inscenování. Zvažme, že Popp se experimentu nebál. Ačkoliv on sám byl jakožto režisér především ctitelem naturalismu, dával coby ředitel ostatním režisérům prostor pro experimentování. Tomu by odpovídala inscenace *Kulhavce*, která se přesto zalíbení u publika nedočkala, jak můžeme usuzovat z jediné reprízy. Možná, že ostravské publikum zkrátka ze své podstaty nebylo nakloněno moderním cestám a stylizaci v divadle. A možná, že šlo jen o to správné režijní uchopení, kterého se v období let 1919 – 1929 inscenacím expresionistických her nedostalo.

### **Nástup Rudolfa Zeisela a uvedení expresionistických dramát**

V předchozích kapitolách jsme již zdůraznili velký význam tohoto režiséra. Také on inscenoval několik expresionistických her. Na repertoár jich za dobu svého působení zařadil celkem pět. Konkrétně se jedná o tyto: *Jasnovidost (Hellseherei)* Georga Kaisera, *Láska na venkově (Die Liebe auf dem Lande)* od Klabunda, *Žebrácká opera (Die Dreigroschenoper)* Bertolta Brechta, *Přiletí ptáček (Kommt*

---

<sup>210</sup> -e-. Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau. *Morgenzeitung und Handelsblatt*. 30. 3. 1929, 17(89), 3.

*ein Vogel geflogen*) Waltera Hasenclevera a *Markýza z Arcis* (*Die Marquise von Arcis*) Carla Sternheima. Za nejvýznamnější považujeme uvedení *Žebrácké opery*. Proto v hodnocení nebudeme tentokráte postupovat chronologicky, ale zaměříme se nejprve právě na tuto inscenaci.

Inscenace *Žebrácké opery* měla premiéru 25. prosince 1930. Podle recenzenta *Ostrauer Zeitung* byla premiéra výborná a s pečlivostí připravená. Rudolf Zeisel jako režisér vybrousil každý detail a vedl herce k výrazným výkonům. Světová premiéra se konala v roce 1928 v Berlíně. Na českém území se *Žebrácká opera* poprvé objevila v Novém německém divadle v Praze v roce 1929 v režii Maxe Liebla. Dále můžeme zmínit uvedení v Městském divadle na Král. Vinohradech v roce 1930 v režii Jana Bora. Na Moravě byla *Žebrácká opera* uvedena v Českém divadle v Olomouci v režii Františka Salzera, premiéra se zde konala 5. února 1930, a v Národním divadle v Brně se hra dočkala premiéry pod vedením Emila Františka Buriana 1. března 1930.<sup>211</sup>

Autor kritiky v *Morgenzeitung und Handelsblatt* považoval uvedení *Žebrácké opery* na jevišti Německého divadla v Moravské Ostravě za odvážný experiment. Představení bylo hodnoceno jako umělecky zručné zachycení Brechtovy hry, která je groteskou umístěnou do prostředí jarmarečního divadla, všedností smíšenou se sentimentalitou, ironií a posměchem. Inscenace podle kritiky promlouvala k současnému divákovi a poukazovala na aktuální problémy. Představení bylo hodnoceno jako po všech stránkách naprosto vynikající.<sup>212</sup> Tato inscenace je významná především z toho důvodu, že Zeisel opustil naturalistické postupy a vydal se směrem expresionistického inscenování. Zároveň můžeme vnímat, že recenzenti stále viděli režiséra jako výtvarného tvůrce scény. Vyplývá to z vyjádření, kdy se na jedné straně hovoří o inscenačním stylu: „Zeisel jako režisér zdůraznil expresionistický styl v herectví,“ na straně druhé se stále lpí na dřívějším významu režiséra: „...zformoval scénický obraz v groteskně fantaskní dojem“.<sup>213</sup> Je třeba podotknout, že *Žebrácká opera* patřila zrovna k těm málo inscenacím třicátých let, u nichž byl na programu uveden i výtvarník, v tomto případě Franz Saida. Dále se kritika zaměřila na hodnocení hereckých výkonů. Herectví Richarda Feldena, který

---

<sup>211</sup> JELÍNKOVÁ, pozn. 22, s. 182.

<sup>212</sup> -e-. *Die Dreigroschenoper. Morgenzeitung und Handelsblatt*. 28. 12. 1930, 18(354), 6.

<sup>213</sup> „Direktor Zeisel hat als Regisseur den expressionistischen Stil nicht nur in der Darstellung betonen lassen, sondern auch das Bühnenbild zu grotesk phantastischen Eindruck geformt.“ Tamtéž.

ztvární postavu vůdce lupičů Macheatha, bylo oceněno jako mistrovské, jako věrná směsice brutality, smyslnosti a šibeničního humoru. Magda Gardenová jako lupičova žena Polly se pohybuje mezi citlivou oddaností a divokou odhodlaností, zvládá ironizující, baladický i sentimentální tón. Plně groteskní karikaturu policejního šéfa Billa Lockita předvedl Fritz Schönoff, vytvořil zdařilou směsicí bodrosti, korupce a pohnutek svědomí. Marion Millová skrze roli prostitutky Lucy výstižně vyjádřila zdeformovanou vášeň. Vynikající výkony podali také Josef Krastel, Hugo Juhn, Mauritius Setler, Alfred Edthofer, Horst Bergner, Martha Affärberová, Olga Gaalová, Eva Sommerová a Karin Sylvová.<sup>214</sup> Vyzdvihován je také hudební doprovod pod vedením dirigenta Adolfa Hofmanna, který stupňoval účinek.<sup>215</sup>

Recenzent se zmiňuje, že přijetí hry nebylo jednoznačné. Uvádí, že se publikum muselo nejprve „ohrát“ a přijmout hru jako grotesku, aby se mohli bavit. Nakonec pak ocenili herce bouřlivým potleskem.<sup>216</sup> Lze se tedy domnívat, že první dojmy z inscenace, kterou se Zeisel snažil vést do expresionistických rovin, byly spíše rozpačité.

Škoda, že k inscenaci *Žebrácké opery* není k dispozici více informací. Opět vycházíme pouze ze dvou recenzí, které se sice zmiňují o expresionistickém herectví a scénografii, ale nijak více tyto složky nerozvádějí. Hilde Preglerová ve své dizertaci označuje *Žebráckou operu* jako jednu z nejúspěšnějších inscenací dané sezony.<sup>217</sup> Není divu, když se dočkala sedmi repríz.

Uvedení *Žebrácké opery* na jevišti Německého divadla je významným činem z hlediska přístupu k expresionistickému dramatu. Ačkoliv to zřejmě nebyla jediná snaha o stylizaci, jak jsme již zhodnotili u předchozích inscenací, tentokrát můžeme hovořit o vedení inscenace expresionistickým směrem.

V této souvislosti musíme také zmínit *Žebráckou operu*, kterou uvedlo německy hrající Městské divadlo v Opavě, a to 7. dubna 1931. Premiéra byla v Opavě uvedena jako charitativní představení na podporu penzijních fondů pro německé herce v Československu. Autor deníku *Deutsche Post* označil *Žebráckou operu* jako velmi kontroverzní.<sup>218</sup> Dále o dramatu psal jako o díle, které, ačkoliv se jedná o

---

<sup>214</sup> Tamtéž.

<sup>215</sup> WUSTNER, Anna. Die Dreigroschenoper. *Ostrauer Zeitung*, 29. 12. 1930, 42(297), 2.

<sup>216</sup> -e-, pozn. 212.

<sup>217</sup> PREGLER, pozn. 1, s. 256.

<sup>218</sup> Erne. Die Dreigroschenoper. *Deutsche Post*, 8. 4. 1931, 146(83), 7.

starou baladu přepracovanou do moderní podoby, v sobě nese velmi aktuální politické sdělení, ale přesto je dle autora obtížné přijmout hru v širším měřítku s porozuměním a bez pochybností.<sup>219</sup> Drama považoval za groteskní a uvedl, že také na opavskou inscenaci, které se tímto směrem zřejmě podařilo vydat, je potřeba dívat se jako na grotesku. Inscenace je vylíčena jako „pestrý rej, který si až do konce ponechává groteskní charakter a z pseudotragické katastrofy na poslední chvíli vytvoří frašku, zděšení promění ve směšnost.“<sup>220</sup> Ze zmínek o obtížnosti přijmout hru bez pochybností můžeme usuzovat, že publikum mělo problém grotesknost pochopit. Pisatel dále konstatoval: „Nyní však základem našeho města není politický vulkán, postrádá drsné stranické rozdíly mezi buržoazií a proletariátem, které panují v Německu nebo také v německých Čechách, takže člověk má tendenci držet si vůči této hře určitý odstup, sotva se jí dotkne, natož aby se cítil být zasažen.“<sup>221</sup> Zde opět můžeme vnímat to, že hra byla publiku určitým způsobem cizí. Také vidíme, že tato zajímavá reflexe politické situace nám vytváří jakýsi protiklad k politickému ovzduší v Ostravě, a tudíž i jiné podmínky uvedení *Žebrácké opery*.

Na rozdíl od ostravské inscenace se režisér zřejmě neuchýlil k expresionistickému ztvárnění. Groteskní charakter sice expresionistickým tendencím odpovídá, nicméně tím to zřejmě končí.

Úspěch inscenace nedokážeme jednoznačně zhodnotit. Autor recenze premiéru označuje jako výborné představení, nicméně některé herecké výkony jsou hodnoceny jako slabší. Vyzdvihována je představitelka hlavní role, herečka Gisa Wurzelová, jejíž výkon byl označen jako vynikající.<sup>222</sup> Podle recenzenta předvedla vrchol herectví, přerostla svou obvyklou průměrností a byla herečkou, která roli zvládla mimicky i hlasově. Podle autora kritiky vděčí inscenace za úspěch právě jejímu výkonu, díky němuž bylo publikum shovívavé k ostatním slabším hercům.<sup>223</sup> Kritika také ocenila jako vynikající také scénografii výtvarníka Leo Haase, který

---

<sup>219</sup> Erne. Die Dreigroschenoper. *Deutsche Post*, 9. 4. 1931, 146(84), 7.

<sup>220</sup> „...einem Bunten Reigen, der bis zum Schlusse seine groteske Eigenart behält und selbst die pseudo-tragische Katastrophe im allerletzten Augenblick zur Farce macht, die Schaudern zu Lachen wandelt.“ Tamtéž.

<sup>221</sup> „Nun ist jedoch der Boden unserer Stadt nicht der eines politischen Vulkans; es fehlen die schroffen parteipolitischen Gegensätze zwischen Bürgertum und Proletariat, wie sie in Deutschland oder auch nur in Deutschböhmen herrschen, sodass man zur Tendenz dieses Nachtstückes immerhin einigen Abstand hat und sich von ihr kaum berührt, geschweige denn getroffen fühlt.“ viz Erne, pozn. 219.

<sup>222</sup> Erne, pozn. 218.

<sup>223</sup> Erne, pozn. 219.



scénu přizpůsobil baladickému obsahu umělecky dokonalým způsobem. Je uvedeno, že bez toho by hra nedosáhla takového úspěchu. Scéna poutala pozornost od začátku do konce. Celkově bylo představení shrnuto jako vítězství hereckého a inscenačního umění,<sup>224</sup> jako dobré a svědomité představení. Publikum po krátkém zaváhání ocenilo herce značným a upřímným potleskem.

Na rozdíl od ostravské inscenace neměla *Žebrácká opera* Městského divadla v Opavě s expresionismem moc společného. Již jsme hovořili o groteskním pojetí, ovšem ostatní hodnocení nenapovídá tomu, že by se režisér vydal cestou výraznější stylizace. Zmínili jsme obdivovanou představitelku hlavní role. Stejně tak výkony ostatních herců (pokud pomineme ty „slabší“ z nich, jak uvedl recenzent) jsou většinou chváleny jako zdařile prokreslené charaktery.<sup>225</sup> Škoda, že se nám nenabízí více možností, abychom mohli porovnat ostravskou a opavskou inscenaci. V obou dvou případech však máme v kritikách uvedenu zmínku o rozpacích publika. U inscenace Německého divadla můžeme předpokládat, že publikum mohlo mít problém s přijetím expresionistické stylizace. V souvislosti s premiérou Městského divadla v Opavě jsme zase mluvili o pochybách s přijetím grotesknosti a vůbec celkového tématu hry. Přesto jsou recenze vztahující se k oběma inscenacím zakončeny chválou a označují premiéry za velký úspěch.

V sezoně 1929/1930, konkrétně 23. února 1930 se na jevišti Německého divadla se konala premiéra dramatu Georga Kaisera *Jasnovidnost (Hellseherei)* v provedení hostujícího vídeňského souboru Německého lidového divadla (Deutsches Volkstheater) v režii Herberta Jurrega. Zajímavostí je fakt, že premiéra se měla původně konat ve Vídni, ale nakonec byla přeložena do Moravské Ostravy. Kolem této události vznikl spor s autorem hry o to, zda k této změně může vůbec dojít. Podle zpráv Georg Kaiser nakonec neochotně svolil. Díky tomu se uvedení hry na scéně Německého divadla stalo senzací v Moravské Ostravě i ve Vídni a zvýšilo všeobecný zájem publika o premiéru.<sup>226</sup> Autor recenze v deníku *Morgenzeitung und Handelsblatt* chválil tři velmi dobře vystavěné akty, které řeší lidské těžkosti, zbožné sebeklamy, konvenční lež a strach z ní.<sup>227</sup> Zcela zjevně se nejednalo o stylizovanou inscenaci, která by se snažila dodržet expresionistické postupy. To

---

<sup>224</sup> Erne, pozn. 218.

<sup>225</sup> Erne, pozn. 219.

<sup>226</sup> WUSTNER, Anna. *Hellseherei*. *Ostrauer Zeitung*, 24. 2. 1925, 42(45), 2.

<sup>227</sup> -e-. Georg Kaiser, *Hellseherei*. *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 24. 2. 1930, 18(55), 4.

dokládá především hodnocení herectví. Podle kritiky Ostrauer Zeitung stáli herci před úkolem, jehož obtížnost nelze podceňovat a v případě vnitřní potřeby se musí snažit prosadit důvěryhodnost. O výkonu herce Karla Joresta (Sneederhan) bylo napsáno, že nabídl jednu ze svých významných charakterových studií. Také ostatní herci byli oceněni za své zdařile prokreslené charaktery.<sup>228</sup>

V sezoně 1930/1931 8. listopadu 1930 mělo premiéru Klabundovo drama *Láska na venkově* v režii Josefa Krastela. Klabund přeložil a přepracoval komedii od ruského autora J. M. Woikowa. *Láska na venkově* je hra z prostředí sovětského Ruska. Podle autora Morgenzeitung und Handelsblatt byl Klabund jedním z lidí, kteří byli velmi vnímaví na současnou dobu, což se mu podle všeho podařilo vystihnout i v tomto dramatu. Hlavním motivem je rozdíl mezi myšlenkou ztělesněnou radikálními sovětskými institucemi a skutečností ztělesněnou obyčejnými lidmi.<sup>229</sup> Recenzentka Anna Wustnerová ve své kritice označila komedii *Láska na zemi* za kontroverzní a její inscenaci označuje za nesporný úspěch. Hra je také považována za zesměšnění novoruských poměrů. Klabundovo přepracování hodnotí jako výborné, vyjadřuje se, že jeho stručnost řeči prospívá dialogu. Premiéra na ostravské německé scéně byla zamýšlena jako pocta Klabundovi, který předčasně zemřel (4. listopadu 1891).<sup>230</sup>

Je zajímavé, a na svou dobu výjimečné, že se recenze v Morgenzeitung und Handelsblatt vyjadřuje o inscenačním stylu, a dokonce svým způsobem kritizuje, že inscenace nebyla pojata expresionistickým způsobem. Recenzent tedy chápal potřebu dramatu být inscenováno ve stylizovaném pojetí a uvádí, že toto „drastické vyznání pravdy“ mohlo být efektivněji představeno v méně naturalistickém a více expresionisticky groteskním rámci. Tak by byla hrubost projevu podstatně zmírněna a „uvedena do souladu s moderně groteskním tónem, který leccos omlouvá, co jinak působí urážlivě“. Můžeme se domnívat, že inscenace mohla působit provokativně a politicky nekorektně. Autor recenze dále uvedl, že je potřeba roztržít tradiční jevištní uspořádání, k němuž Klabund dává v této satíře jasný podnět. Ovšem na jevišti Německého divadla v Moravské Ostravě se drama pod režijním vedením Josefa Krastela hrálo jako naturalistické divadlo. Herecké výkony byly pochváleny jako vynikající ztvárnění typů. Podle recenze se k vnitřní dikci grotesky nejvíce

---

<sup>228</sup> WUSTNER, pozn. 226.

<sup>229</sup> -e-. Hellsheerei. *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 10. 11. 1930, 18(308), 4.

<sup>230</sup> WUSTNER, pozn. 226.

přiblížila herečka Eva Sommerová (Arina). Zároveň je psáno, že tato mladá herečka měla poprvé příležitost ukázat se ve větší roli. Venkovskou dívku ztvárnila jako živelnou a nespoutanou.<sup>231</sup> Dále hráli Alfred Edthofer v roli komisaře Vladimíra, jehož důstojnost a moderní vzdělání kapitulovalo před láskou, Josef Krastel byl jako staroruský mužik Stepan pokorný, dobromyslný a mazaně přihlouplý. Fried Gerhard jako Grisha nabídl groteskní komiku ve ztvárnění zklamaného manžela a beznadějného hledače pravdy. Dobrý výkon podal také Hugo Juhn jako Josim. Ohledně reakce publika bylo zaznamenáno, že komedie budila místy protesty, ovšem herecké výkony sklidily velký úspěch.<sup>232</sup> Hra byla mládeži nepřístupná kvůli své dvojsmyslnosti.<sup>233</sup> Inscenace se pak hrála ještě ve čtyřech reprízách.

Připomeňme si tvrzení Hilde Preglerové, že v Hauptmannově hře *Ubohý Jindřich* ztvárnil Josef Krastel svou roli expresionisticky. Tato inscenace byla uvedena v listopadu, nedlouho po *Lásce na venkově*. Je to trochu paradoxní. Zatímco v souvislosti s inscenací naturalistické hry čteme o Krastelově expresionistickém herectví, o inscenaci expresionistické hry, kterou Krastel dokonce režíruje a v níž také hraje, se recenze vyjadřují spíše jako o naturalistické. Abychom však mohli více posoudit Krastelův přístup k expresionismu, museli bychom se detailněji věnovat výzkumu rolí, které ztvárnil, a jeho režii (jak v Německém divadle, tak v jeho pozdějším působení ve vídeňském Burgtheatru), k čemuž diplomová práce nesměruje.

V sezoně 1931/1932 uvedl Hasencleverovu komedii *Přiletí ptáček* (*Kommt ein Vogel geflogen*), která měla premiéru 25. září 1931. Režisérem byl Heinrich Nelkamm a role ztvárnili Elfriede Paustová, Camilla Gerzhoferová, Felicitas Hönigsberg, Ina Eleryová a Quido Wieland. K této inscenaci jsme bohužel nenalezli žádné recenze, muselo však jednat o poměrně úspěšné představení, protože se pak konaly čtyři reprízy.

Posledním expresionistickým dramatem, které Zeisel zvolil pro sezonu 1932/1933, byla *Markýza z Arcis* Carla Sternheima, hra o pěti aktech. Děj dramatu se odehrává v období upadajícího rokoka a zpracovává věčné téma jednoho muže mezi dvěma ženami. Sternheimova hra je kritikou Ostrauer Zeitung popsána jako

---

<sup>231</sup> WUSTNER, Anna. Die Liebe auf dem Lande. *Ostrauer Zeitung*, 3. 11. 1930, **42**(258), 3.

<sup>232</sup> -e-. Die Liebe auf dem Lande. *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 11. 11. 1930, **18**(309), 3.

<sup>233</sup> WUSTNER, pozn. 231.

kousavá satira, Sternheim je nelítostný a vyhýbá se klišé.<sup>234</sup> Premiéra se v Německém divadle konala 27. října 1932 a režisérem byl Ewald Schindler. Stejně jako u většiny inscenací můžeme předpokládat, že styl zůstal naturalistický. O inscenaci bylo napsáno, že vedení dialogu bylo zajímavě dramatiky stupňováno a rozvíjelo se pod vkusnou režii Ewalda Schindlera. „Konflikt byl srozumitelně připravený, temperamentně rozdmýchávaný a s šarmem vyřešený.“<sup>235</sup> Herečka Aenne Markgrafová byla ve své roli markýzy intrikánská, temperamentní, s kouzlem jemných rokokových manýrů. Další pochvala, shrnuta jako zdařilé a působivé vykreslení postav, byla směřována k Hansi Knotkové, Irene Baschové, Ewaldovi Schindlerovi a Adolfovi Müllerovi.

Hodnocení reakcí publika je neutrální, podle všeho bylo přijetí premiéry kladné. Konaly se však jen dvě reprízy.

Expresionistických dramát, která Zeisel na repertoár zařadil, nebylo mnoho. *Žebrácká opera* byla také jedinou inscenací expresionistické hry, kterou režíroval. Ostatní byly v rukou jiných režisérů. Žádná z těchto inscenací již neměla ambice následovat expresionistickou stylizaci. Je možné, že zkrátka cesta expresionistickým směrem nebyla pro Moravskou Ostravu správným řešením. Musíme také zvážit fakt, že expresionistické hnutí bylo v divadle nejaktuálnější ve dvacátých letech a s postupujícím časem logicky ztrácelo na své intenzitě.

Pro Rudolfa Zeisela se tak expresionismus mohl stát už poněkud zastaralým a jasnější perspektivu nalézal v dramatech nových autorů.

---

<sup>234</sup> Die Marquise von Arcis. *Ostrauer Zeitung*, 29. 10. 1932, **44**(248), 9.

<sup>235</sup> „...der Konflikt wurde verständlich vorbereitet, temperamentvoll geschürt und mit Charme gelöst.“ Tamtéž.

## 6. EXPRESIONISTICKÁ DRAMATIKA NA SCÉNĚ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO

Již v úvodu práce jsme konstatovali, že k širšímu pochopení kontextu uvádění expresionistických dramát v Německém divadle v Moravské Ostravě bude vhodné zaměřit se také na expresionistické hry v českém Národním divadle moravskoslezském. Tuto problematiku shrnuji v následující kapitole.

Cílem je vysledovat vztah obou divadel. Pokud to dostupné prameny umožní, pokusíme se soustředit na to, jestli se Národní divadlo moravskoslezské nechávalo Německým divadlem ovlivnit a inspirovat, nebo jestli byla expresionistická dramata v jednom divadle uvedena zcela nezávisle na repertoáru toho druhého. Zkusíme vytvořit komplexní pohled na význam a přínos expresionistické dramatiky v divadelní sféře Moravské Ostravy. Záměrem této kapitoly není podrobně rozebrat přínos expresionistických her v kontextu Národního divadla moravskoslezského, ale pouze nástin, který má pomoci k celkovému přehledu.

Na scéně Národního divadla moravskoslezského byly ve sledovaném období uvedeny čtyři hry expresionistických autorů, a to Klabundův *Křídový kruh* (22. října 1926), Kaiserův *Říjnový den* (18. prosince 1928), Tollerovi *Sokové stroje* (19. dubna 1929) a *Karel a Anna* Leonharda Franka (25. října 1929). Všechna dramata byla inscenována za působení ředitele Miloše Nového, který byl v ředitelské funkci v letech 1926 – 1930.

### **Historie Národního divadla moravskoslezského**

S náhlou a výraznou industrializací Ostravska a s přílivem nových pracovních sil se proměnilo také národnostní složení obyvatelstva, což značně ovlivnilo zdejší politický a kulturní vývoj. V Moravské Ostravě narůstalo procento obyvatel hlásících se k německé národnosti. Vítkovické horní a hutní těžířstvo bylo v rukou rakouských bankéřů Rothschildů, což jen umocňovalo měnící se atmosféru a podporovalo nelítostnou germanizaci. České obyvatelstvo tak bylo od osmdesátých let 19. století zatlačováno do pozadí, a zatímco v Čechách ideje národního obrození doznávaly, Češi na Ostravsku začali hájit svou kulturu.

S tím souvisela potřeba českého divadla, které by bylo kulturním a společenským centrem pro Čechy a podporovalo český život v Moravské Ostravě.

O vybudování takového střediska se uvažovalo už na počátku osmdesátých let, kdy chtěli ostravští Češi koupit dům ve Velké ulici. V roce 1886 vznikla myšlenka postavení Národního domu a červnu 1894 byl slavnostně otevřen. Součástí otevření bylo představení ochotnického souboru, který sehrál Stroupežnického Paní mincmistrovou. Postavení Národního domu mělo vytvořit lepší podmínky pro české divadlo. Po otevření vznikla nová skupina divadelníků, jež v roce 1897 založila Ochotnický spolek, který uváděl až dvacet představení ročně.<sup>236</sup> V Národním domě začal každoročně působit soubor brněnského Národního divadla, které v Brně hrálo šest měsíců v sezoně, a po zbytek roku kočoval po jiných městech.

V roce 1907 byla otevřena nová budova městského divadla. Bylo rozhodnuto, že zde bude působit pouze německojazyčný soubor. Češi na to reagovali tím, že v roce 1908 zřídili v Národním domě stálou českou scénu, kterou pronajímali ředitelům českých divadelních společností. Česká představení se zde konala až do roku 1919.<sup>237</sup> Za tu dobu se prostřídalo několik společností, a to Františka Trnky (1908 – 1910), Karela Komarova (1910 – 1911), Aloise Janovského (1911 – 1914) a Antoše Josefa Frýdy (1915 – 1919). Frýdova společnost zde pak fungovala pod vedením ředitele Antonína Drašara (1916 – 1919). Před koncem války v roce 1918 se ozývala kritika Ostravského deníku k období Frýdovy společnosti za Drašarova vedení, který více než na uměleckou kvalitu dbal na komerčnost a získávání diváků a divadlo se stalo obchodem. Činohra ustoupila do pozadí a hrávala se převážně opereta. Kritika Drašarova ředitelování byla v mnohém pravdivá a česká společnost chtěla prosadit změnu a vytvořit reprezentativní české divadlo.<sup>238</sup>

10. července 1918 byla uspořádána schůze, kde se rozhodlo, že nové divadlo se bude jmenovat Národní divadlo moravskoslezské a bude pod správou Spolku Národní divadlo moravskoslezské. V roce 1919 bylo ustanoveno, že do doby, než se postaví druhá budova městského divadla, se bude využívat stávající městské divadlo, kde se budou střídát český a německý soubor. Realizace stavby nového městského divadla se však neuskutečnila. Národní divadlo moravskoslezské se od svého založení začalo potýkat s finančními problémy, které byly zapříčiněny především poválečnou krizí. Spolek neměl na výstavbu nového divadla peníze a

---

<sup>236</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 10, s. 22.

<sup>237</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ ŠTEFANIDES, pozn. 13, s. 137.

<sup>238</sup> ŠTEFANIDES, pozn. 231, s. 60.

začátkem sezony 1920/1921 definitivně obsadil budovu městského divadla pro sebe.

V červnu 1919 skončila existence stálé české scény v Národním domě a působení Frýdovy a Drašarovy společnosti. V srpnu 1919 započala nová sezona v městském divadle, kterou zahájil český soubor představením Smetanovy *Prodané nevěsty*. Za prvního ředitele Národního divadla moravskoslezského byl vybrán Václav Jiříkovský a působil v divadle čtyři sezony, tedy v letech 1919 – 1923. Jiříkovský zrušil v roce 1920 operetu a pozvedl činohru na dosud nepoznanou úroveň. Ukázalo se však, že propojení finanční samostatnosti, umělecké kvality a široké osvěty je naivní představa. Divadlo si na sebe muselo vydělávat, a proto se po odchodu Jiříkovského ustupovalo nezbytným kompromisům v zájmu jeho udržení.<sup>239</sup>

Ekonomická stabilizace divadla se podařila v sezoně 1926/1927 řediteli Miloši Novému, který uváděl společenské a konverzační komedie a ostatní tituly přejímané většinou z pražských vzorů. Do repertoáru zařazoval jen málo divácky neověřených titulů a rovněž si netroufl uplatňovat inscenační postupy, které by se vymykaly zažitě praxi.<sup>240</sup>

### **Expresionistické hry v Národním divadle moravskoslezském**

Ekonomické podmínky Národního divadla moravskoslezského byly v mnohém podobné jako v Německém divadle. Ve výběru dramát musel být proto brán ohled na diváckou přitažlivost. Expresionistické hry, které byly do repertoáru zařazeny, sklídily na jiných jevištích úspěch, a tudíž nebyly sázkou na nejistotu.

Při výzkumu vycházíme z tisku, který repertoár Národního divadla moravskoslezského reflektoval. Byl to Moravskoslezský deník a levicově orientovaný Duch času. Oba deníky se podobně jako německý tisk vyjadřovaly podrobně k popisu děje a charakteristice jednotlivých hereckých výkonů. Pokud se vyskytly zmínky o jiných složkách inscenace, byly většinou velmi strohé. Využili jsme také Polední ostravský deník a Dělnický deník z roku 1929, které se zabývaly inscenací *Soků strojů*.

---

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>240</sup> SPURNÁ, pozn. 35, s. 50.

První expresionistickou hrou na scéně Národního divadla moravskoslezského byl Klabundův *Křídový kruh* 22. října 1926. Recenzent Moravskoslezského deníku Vojtěch Martínek uvádí, že inscenace měla úspěch stejně jako v Brně nebo na jevišti pražského německého divadla. O inscenaci ostravského německého divadla se ale recenze nezmiňuje. Režisérem inscenace byl Jaroslav Skála, jehož režii podle Martínkovy kritiky patřila všechna čest.<sup>241</sup>

Inscenace byla vedena k náznakovosti. Autor recenze v *Duchu času* píše: „Režisér hry p. Skála ani tentokrát nezklamal. Vyhýbaje se realismu a rozhodnuv se pro náznak, vystihl skvěle exhaltovaný ton hudební partitury...“<sup>242</sup> Scéna uspořádaná Vladimírem Kristinem byla hodnocena jako vkusná, která upoutala oko. O hudbě, kterou složil Karl Hiesz, v podání dirigenta Mirko Hanáka je řečeno, že tato náladová hudba dodávala hře něco „nerealistického, povzneseného nad obvyklé zákony charakteristiky a pravděpodobnosti“. Celkově byla inscenace vnímána jako spojení realističnosti a světa fantazie. Také se hovoří o osvětlení, které nepůsobilo realisticky: „Nebylo se lze hned vyznat v podivném ovzduší a spíše možno říci: v podivném osvětlení, jak se vytvářejí lidské osudy na jevištních prknech...“<sup>243</sup> Herecké výkony byly velmi chváleny. Všichni herci byli recenzemi oceněni za výborné prokreslení postav.

Autor recenze *Duchu času* uvádí, že úspěch inscenace byl neobyčejný a hra byla přijata velmi nadšeně a s bouřlivým potleskem. Na hodnocení je znát hrdost na českou divadelní scénu. Recenzent píše: „Hra tato potvrdila opětně vysokou uměleckou úroveň naší scény, která roste ode dne ke dni a ukázala, co takový nadšený soubor, vedený pohotovým a myslícím režisérem, jakého máme v p. Skálovi, dovede vykonati.“<sup>244</sup> Inscenace *Křídového kruhu* měla pět repríz.

18. prosince 1928 uvedla ostravský soubor premiéru *Říjnového dne* Georga Kaisera na scéně opavského divadla. Recenze akorát uvádí, že „provedením Kaiserova dramatu Říjnový den rehabilitovala se opět repertoárně ostravská činohra v Opavě.“<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> Dr. V. M. Křídový kruh. *Moravskoslezský deník*. 24. 10. 1926, 29(294), 10.

<sup>242</sup> Dr. J. V. Křídový kruh. *Duch času*. 24. 10. 1926, 28(251), 4.

<sup>243</sup> Dr. V. M., pozn. 241.

<sup>244</sup> Dr. J. V., pozn. 242.

<sup>245</sup> I. p. Opavské divadlo. *Moravskoslezský deník*. 27. 12. 1928, 29(359), 5.



Drama v překladu Karla Küglera nastudoval Miloš Nový. Podle recenze Moravskoslezského deníku byla inscenace pojata realisticky jako společenské drama, vůči čemuž se autor recenze ohrazoval, nicméně režii Miloše Nového hodnotil jako důslednou. Vyzdviženy byly výkony především herečky Táni Hodanové, která ztvárnila hlavní roli, a Jaroslava Skály. Ostatní představitelé byli dle recenzenta postaveni do těžké pozice vůči těmto dvěma výborným hercům.<sup>246</sup> Inscenace se dočkala rovněž pěti repríz.

*Sokové stroje* Ernsta Tollera měli na české scéně premiéru 19. dubna 1929 a režie se chopil Oldřich Stibor. Inscenace vyvolala značný rozruch a spustila velkou roztržku společensko-politických rozměrů. V této události se velmi angažovaly dva ideově protichůdné tisky, socialistický *Dělnický deník* a národně demokratický *Ostravský poledník*, které vzájemnými slovními útoky na „nepřátelský“ protějšek hájily své stanovisko. Uvedení *Soků strojů* se stalo skandálem v politické a společenské atmosféře tehdejší české Ostravy.

V souvislosti s touto událostí považujeme za podstatné představit ve stručnosti osobnost režiséra Oldřicha Stibora. Narodil se v roce 1901 v obci Řepiště nedaleko Místku. Významnou etapou pro formování jeho umělecké osobnosti a názoru na divadlo byl odchod na studia práv do Prahy v roce 1921. Seznámil se zde s proletářskou kulturou, která se u nás rozvíjela v atmosféře popřevratových let a v návaznosti na revoluční dění v Rusku. V době svého pobytu v Praze tak mohl sledovat tvůrčí projevy Devětsilu a formování české meziválečné avantgardy. Stibor měl možnost také se seznámit s proletářskou divadelní praxí například v podobě představené Socialistické scény (1922 – 1923) v čele s dramatikem Arnoštem Dvořákem a výtvarníkem Jiřím Krohou a také s dělnickým recitačním seskupením Dědrasbor založeným v roce 1920 Jindřichem Honzlem a Josefem Zorou.<sup>247</sup> Byl také ovlivněn divadelním expresionismem, který se na počátku dvacátých let rozvíjel u Karla Huga Hilara a rovněž na pražské německé scéně. Na jeho cestě k profesionálnímu divadlu mu výrazně pomohl ředitel Národního divadla moravskoslezského Miloš Nový, který dal Stiborovi možnost od sezony 1927/1928 přispívat do programového týdeníku Moravskoslezské divadlo a také postupně se

---

<sup>246</sup> Tamtéž.

<sup>247</sup> SPURNÁ, pozn. 35, s. 39.

podílet na dramaturgii divadla.<sup>248</sup> V době režie Soků strojů byl tedy v podstatě začínajícím režisérem. Jeho první režijní zkušeností byla inscenace Šrámkovy aktovky *Červen* 7. ledna 1929, která měla premiéru v divadle v Opavě. Stibor získal za tuto inscenaci pochvalu.<sup>249</sup> *Sokové stroje* v překladu Fráni Richtera byli jeho druhou a zároveň poslední režii v Národním divadle moravskoslezském.

Oldřich Stibor byl komunistou, je proto pochopitelné, že mu bylo Tollerovo sociálně kritické drama blízké. K inscenaci Tollerovy hry přistoupil v období narůstajících sociálních rozporů, v době, kdy se radikalizují názory na jejich řešení. Pro Stibora tedy byly v sociálním klimatu Ostravy ideální podmínky pro přijetí revolučních myšlenek *Soků strojů*. Není jisté, zda měl Stibor možnost zhlédnout berlínskou premiérou či inscenaci Německého divadla. Je nicméně známo, že Stibor situaci v Německém divadle sledoval, byl se členy souboru v kontaktu a snažil se o spolupráci mezi oběma scénami.<sup>250</sup> Oldřich Stibor podstupoval riziko, že inscenace Tollerovy hry na scéně Národního divadla moravskoslezského může být pro svou tvarovou neobvyklost a ideový záměr nepochopena. V rozhovoru s Fráňou Richterem publikovaném v *Dělnickém deníku* režisér už předem zdůrazňoval, že mu jde o zaměření se na společenský problém vykořisťování proletariátu a rovněž přiznával, že jeho vztah k Tollerově hře určovaly jeho vlastní životní zkušenosti.<sup>251</sup> Ještě před premiérou vznikla dusná napjatá atmosféra. Je zpochybňována Stiborova oprávněnost k režijní a dramaturgické práci a chystaná inscenace se považuje se komunistickou propagandu. Ostrá polemika reakcí na inscenaci v dobovém tisku vyústila vzápětí v politický boj. Potyčky místy nabývaly až komicky absurdních rozměrů. K tomu došlo například v okamžiku, kdy se obě periodika uchýlila k hašteření, zda jsou z návštěvnic divadla tlustší dělnické nebo buržoazní paničky.

Přijetí hry ovlivnila její expresionistická forma i Tollerovy revoluční myšlenky, jimž Stibor dodal svou jevištní interpretací ještě více expresivity. Stibor zdůraznil potřebu tvarové stylizace a neiluzivního pojetí. Chtěl odstranit bariéru mezi jevištěm a hledištěm, aby bylo dosaženo jednoty mezi diváky a herci. Nelze ovšem zjistit, zda byla tato idea realizována.<sup>252</sup> Podobné tendence jsme zaznamenali už

---

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>250</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>251</sup> RICHTER, Fráňa. Jak se připravují Sokové stroje (interview), *Dělnický deník*, 31. 3. 1929.

<sup>252</sup> SPURNÁ, pozn. 35, s. 69.

předtím u Hammerovy inscenace v Německém divadle, kdy je psáno, že bylo využito prostoru před jevištěm.

Recenzenti se vyjadřovali především k ideologickému významu hry, než k samotné inscenaci. Tollerovi vytýkali neživotnost a psychologickou neprokreslenost postav. Autor Moravskoslezského deníku Vojtěch Martínek napsal: „...z událostí, jež měly předvést v zhuštěných dějích proletářskou bídu, stanou se nevkusné barvotisky, horoucí cit se promění v křeč.“ Expresionistický styl pak byl režisérovi nadále vytýkán slovy: „Křeč, křeč, zatínající pěsti a vyrážející výkřiky, jednou stylizované, podruhé neladně promíchané.“ Postavy jsou posouzeny jako „lidé bez lidské osobité tvářnosti, mnohem spíše formulky a symboly.“<sup>253</sup> Inscenace byla podle Martíňka začátečnická a odsuzoval ji jako nepodařený experiment. Stejně tak byla odsuzována scéna Vladimíra Kristina. Je zřejmé, že se Stibor pokusil naplnit požadavky expresionistické inscenace, což bylo ovšem v Moravské Ostravě výjimečné, a proto bohužel zůstalo nepochopeno. Recenzent dále konstatuje, že hra propadla, úspěch byl až „mrazivě chladný“, diváci se nudili a potlesk byl velmi skoupý.<sup>254</sup>

V návaznosti na toto tvrzení je pak velmi zajímavá německá recenze v *Ostrauer Zeitung*, která českou inscenaci *Soků strojů* také hodnotila. Na rozdíl od českých reakcí nebyla tato německá kritika kupodivu nijak zaujatá. Recenzent naopak, zcela v protikladu k Martíňkovu konstatování uvádí, že „velmi uchvacující a důkladně vypracované davové scény se nicméně neminuly účinkem a vzbudily bouřlivý potlesk. A ani kritika národně-demokratického tisku na tom nemůže nic změnit.“<sup>255</sup> Tato tvrzení o reakcích publika jsou dost rozdílná, že nemůžeme s jistotou říci, jaká tedy byla skutečnost. Vidíme, že německá recenze v podstatě inscenaci hájí a ohrazuje se vůči ideologicky zaujatému tisku. Můžeme se tedy domnívat, že přijetí u diváků zřejmě nebylo až tak negativní.

Inscenace Tollerovy hry ovšem znamenala pro Oldřicha Stibora konec jeho režisérské dráhy v Ostravě, ředitel Miloš Nový už se neodvážil dál podporovat začínajícího režiséra.

---

<sup>253</sup> Dr. V. M. Sokové strojů. *Moravskoslezský deník*. 21. 4. 1929, 30(111), 5.

<sup>254</sup> Tamtéž.

<sup>255</sup> „Die überaus packenden und scharf herausgearbeiteten Massenszenen verfehlten jedoch ihre Wirkung nicht und weckten stürmischen Beifall. Daran wird auch die Kritik der national-demokratischen Presse nichts ändern können.“ viz ko., *Maschinenstürmer* von Toller, *Ostrauer Zeitung*, 20. 4. 1929, 41(97), 4.

V souvislosti s těmito událostmi považujeme za důležité zmínit také snahu uvést Tollerovo drama *Kulhavec*, o což se v sezoně 1924/1925 pokoušel Stiborův předchůdce Karel Prox. K její premiéře však nakonec nedošlo, patrně z politických důvodů.<sup>256</sup>

Dále byla na scéně Národního divadla moravskoslezského uvedena hra Leonharda Franka *Karel a Anna* v překladu Jarmily Haasové a Jaroslava Steina, jejíž inscenace měla premiéru 25. října 1929. Režie se ujal František Paul, scénou navrhl Vladimír Kristin. Inscenace nijak nevybočovala ze zažitých postupů. Recenzent Moravskoslezského deníku uvádí, že drama *Karel a Anna* vyžaduje, aby se herci vzdali vnějškovosti a udeřili na vnitřní dramatický a tragický tón, což se podle všeho podařilo naplnit a herci předvedli dobře prokreslené charaktery postav.<sup>257</sup> Autor recenze Duchu času hodnotí, že Paulova režie dala průběhu hry „značně pomalý výraz stísněnosti a neutěšeného zoufanlivého smutku i přítmím scény“.<sup>258</sup> Inscenace *Karel a Anna* měla šest repríz.

Podobně jako Německé divadlo v Moravské Ostravě se ani Národní divadlo moravskoslezské kvůli strachu o svou existenci neodvažovalo vstupovat do neznámých vod. Můžeme vidět, že tři expresionistická dramata byla do repertoáru zařazena na základě pozitivních zkušeností z uvedení v jiných městech a zpracována přijatelným a zřejmě konvenčním způsobem. Jedinou výjimku tvořili Stiborovi *Sokové stroje*, kteří byli první a poslední expresionistickou inscenací na scéně Národního divadla moravskoslezského. Nemáme bohužel dostatečné množství informací, které by nám pomohly pochopit vztah Německého divadla a Národního divadla moravskoslezského a sledovat, zda a jak u jednotlivých inscenací docházelo k ovlivňování. Všechny inscenace expresionistických her na české scéně byly inscenovány s větším či menším časovým odstupem od uvedení na scéně německé. *Křídový kruh* uvedlo české divadlo o rok později než německé, *Říjnový den* o dva měsíce později, *Karla a Annu* o půl roku později a *Soky stroje* až o čtyři roky později. Žádná z inscenací těchto her nebyla na české scéně realizována dříve, a je proto pravděpodobné, že s německými inscenacemi bylo vedení Národního divadla moravskoslezského obeznámeno a inspirováno jejich úspěchy.

---

<sup>256</sup> ZBAVITEL, pozn. 18, s. 57.

<sup>257</sup> V. M. Karel a Anna. *Moravskoslezský deník*. 27. 10. 1929, 30(296), 18.

<sup>258</sup> TS. Stín války v manželství. *Duch času*. 27. 10. 1929, 31(253), 6.

Zamysleme se ještě nad jedním aspektem. Je zvláštní, že u Německého divadla v Moravské Ostravě se o žádných politických problémech v souvislosti s uváděním levicově orientovaných her nedozvídáme. Zvažme, že například Tollerův *Kulhavec* způsobil skandál světovou premiérou v Drážďanech, a na českém ostravském jevišti raději nebyl uveden vůbec. Kdežto v Německém divadle byla inscenace *Kulhavec* dle všeho úspěšná, a navíc, jak jsme již uváděli, se jednalo o jednu z mála, která se na scéně Německého divadla zřejmě pokusila o stylizaci. Také premiéra *Soků strojů* proběhla v podání německého ostravského souboru pokojně. Zřejmě nebyl ideový apel těchto inscenací tak výrazný.

## 7. EXPRESIONISTICKÁ DRAMATA NA SCÉNĚ NĚMECKÝCH DIVADEL V BRNĚ A OPAVĚ

Pro uvedení širšího kontextu slouží následující kapitola shrnující uvádění expresionistických dramát v Městském divadle v Opavě (Stadttheater in Troppau) a ve Spojených německých divadlech v Brně (Vereinigten deutschen Theater in Brünn) v meziválečných letech.

### **Spojená německá divadla v Brně (1919 – 1939)**

Brněnské německé divadlo bylo založeno v roce 1882 a fungovalo jako městské. Po válce od sezony 1919/1920 však německý soubor statut městského divadla ztratil a provozovatelem se stal Německý divadelní spolek (Deutscher Theaterverein). Soubor existoval pod názvem Spojená německá divadla jako spolkové zařízení až do okupace v březnu 1939 a hrál na třech scénách.<sup>259</sup> Přes ztížené podmínky si divadlo snažilo zachovat uměleckou úroveň a dokonce fungovalo jako čtyřsouborové. Také často hostovalo v jiných divadlech na Moravě.

Na základě soupisu repertoáru, který ve své diplomové práci sestavil Václav Cejpek, jsem zjistila, že na scéně brněnského německého divadla bylo v letech 1919 – 1939 uvedeno celkem dvacet dva expresionistických dramát. Při vyhodnocování expresionistického repertoáru vycházím z recenzí deníku Tagesbote. Téměř všechny jsou poměrně obsáhlé a v úvodu se vždy věnují nejprve představením konkrétního dramatika, jeho díla a také je podrobně rozepsán děj dramatu. Autor recenzí se pak většinou v hodnocení inscenace uchyluje k úvaze, zda výsledek splňoval záměry dramatu či nikoliv. Pokud se jedná o inscenaci spojenou s velkými očekáváními, předchází premiéře rozsáhlejší medailonek věnovaný osobě dramatika. Recenze se převážně věnují hodnocení hereckých výkonů, ale jsou zde i výjimky reflektující scénografii a inscenací styl.

V letech 1918 – 1921 byl ředitelem brněnského německého divadla Rudolf Beer. Orientoval se na moderní literaturu, což se projevilo i ve skladbě repertoáru divadla. Ve dvou sezonách zařadil na repertoár šest her expresionistických autorů.

V sezoně 1918/1919 měly premiéru inscenace her Georga Kaisera *Plyn* (29. března 1919) a *Juana* (21. června 1919), v následující sezoně 1919/1920 pak uvedl

---

<sup>259</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 13, s. 49.

další Kaiserovo drama *Konstantin Strobil* (18. ledna 1920). V sezoně 1920/1921 se pustil do inscenování druhého dílu Kaiserova dramatu *Plyn II* (29. října 1920) a her *Z onoho světa* (*Jenseits*, 21. ledna 1921) Waltera Hasenclevera a *David a Goliáš* (*David und Goliath*, 30. ledna 1921) Georga Kaisera.

Největší ohlas zřejmě vzbudily obě inscenace Kaiserova *Plynu*, které podle recenzí *Tagesbote* usilovaly o expresionistickou podobu. Oběma inscenacím předcházely v tisku články o autorovi a jeho díle. Režisérem byl v obou případech ředitel Rudolf Beer. Inscenace prvního dílu byla hodnocena jako velký umělecký úspěch. Podle autora recenze Rudolf Beer pochopil podstatu dramatu a našel pro inscenaci silný výrazový styl. Scéna byla stylizovaná, zahalena do hrozivé a strašidelné atmosféry. Recenzent uvádí, že čtvrté dějství, vrchol dramatu, bylo nepřekonatelným mistrovským dílem tvůrčí jevištní techniky. „Člověk viděl pouze malý výřez pomyslné gigantické haly. Zde stály temné hrozivé zástupy – zdálo se, že oživala tíha a hrůza Munchova – jejichž tíživá moc se stala ještě silnější díky vypnutému jevištnímu osvětlení.“<sup>260</sup> Dále je psáno, že bylo dosaženo požadovaného dojmu, atmosféry úzkosti, hněvu, nenávisti. Herecké výkony byly velmi chváleny, herci hráli do úplného vypětí sil.<sup>261</sup> Vidíme tedy, že Beer šel cestou expresionistické stylizace, která se mu v konečném důsledku snad povedla.

K *Plynu II* se autor deníku *Tagesbote* vyjadřuje poněkud kriticky. Uvádí, že zpočátku se Kaiserovy hry jevily jako vážné zápasy o otázky přítomnosti, jako jedinečné poutavé obrazy fantazie a styl plný síly, ale dílo od díla se zdá více jako směsice chladně vypočítaných situací. Text *Plynu II* jsou podle něj jen fráze, v nichž člověk bude těžko hledat smysl a pravý pocit výkřiku.<sup>262</sup> Před zahájením premiéry měl Rudolf Beer úvodní proslov, v němž představil Kaisera a jeho dílo. Začal srovnáním impresionismu a expresionismu, recenzent uvádí, že na špatně zvolených příkladech, a také že se až příliš zastává expresionismu. Samotná inscenace je však hodnocena vesměs pozitivně. Co bylo podle autora kritiky ztraceno ve smyslu jazykového vyjádření, to bylo v inscenaci nahrazeno symbolikou a osvětlením, což podtrhovalo tu správnou atmosféru. „Inscenace *Plynu*

---

<sup>260</sup> „Man sah bloss einen kleinen Ausschnitt der riesenhaft zu denkenden Halle. Hier standen dunkel dräuende Scharen – die monumentale Wucht und das Grauen Munchs schienen lebendig geworden – deren lastende Gewalt durch die Ausschaltung des Rampenlichts noch gedrungener wurde.“ viz F. G. Gas. *Tagesbote*, 31. 3. 1919, 69(151), s. 2.

<sup>261</sup> Tamtéž.

<sup>262</sup> F. G. Gas II. *Tagesbote*, 30. 10. 1920, 70(522), s. 2.

II učinila pro dílo vše, co je v lidských silách, aby mu zajistila pozornost.“<sup>263</sup> Rudolfovi Beerovi se podle kritiky podařilo využít malé jeviště divadla a s obdivuhodnou zručností vytvořit prostor pro náročné drama. Režisér byl také pochválen za „oživení a zduchovnění“ herců. Silný účinek vytvořil rovněž chór dělnických mas. Publikum prý ocenilo herce a režiséra opakovaným potleskem.<sup>264</sup>

Rudolf Beer režíroval ještě další tři inscenace expresionistických her. *Konstantina Strobela* inscenoval jako grotesku a herce vedl ke grotesknímu přehánění. Tuto inscenaci vedl expresionisticky i v otázce herectví. Recenze zmiňuje herecké výkony herců Götze a Marlitze, vedli své postavy od strnulosti, která byla v každém jejich pohybu a každém tónu, přes strach z hrozného manželství, po víření všech pocitů. Kritik hodnotil styl inscenace jako alternativní a šťastně zvolený. Někteří z diváků se bavili, někteří se nudili. Vinu ovšem podle autora kritiky nese právě publikum, které trpí neznalostí grotesky, Sternheimovy a Kaiserovy zejména.<sup>265</sup> K inscenaci Kaiserovy hry *Juana* se recenze vyjadřovala velmi stručně. Herecké výkony shrnula jako důsledné, přijetí u publika bylo podle všeho úspěšné.<sup>266</sup> V další Beerově režii vznikla inscenace Hasencleverova dramatu *Z onoho světa*, která byla celkově hodnocena kladně, ale autor recenze poukázal na nedostačující jevištní prostor. Beer musel uzavřít kompromis, který byl příčinou nedostatku stylovosti. Podle recenzenta by bylo možno realizovat Hasencleverovy záměry pouze na velkém otáčivém jevišti.<sup>267</sup>

Inszenace *David a Goliáš* v rukou režiséra Hanse Götze byla jednoduše označena jako zdařilá komedie, která sklídila úspěch.<sup>268</sup>

Na pozici ředitele v sezoně 1921/1922 nastoupil ředitel Max Höller, který nevytvořil žádnou výraznou uměleckou koncepci divadla. Také bylo v této sezoně uvedeno jediné expresionistické drama, což byla *Markýza z Arcis* Carla Sternheima (29. října 1921). Inszenace režírovaná Rudolfem Lenoirem nebyla zřejmě ničím

---

<sup>263</sup> „Die Inszenierung von Gas II tat für das Werk das Menschenmöglichste, um ihm Interesse zu sichern.“ Tamtéž.

<sup>264</sup> Tamtéž.

<sup>265</sup> J. G. Konstantin Strobel. *Tagesbote*, 19. 1. 1920, **70**(32), s. 2.

<sup>266</sup> J. G. Juana. *Tagesbote*, 24. 6. 1919, **69**(292), s. 5.

<sup>267</sup> J. G. Jenseits. *Tagesbote*, 22. 1. 1921, **71**(35), s. 4.

<sup>268</sup> J. G. David und Goliath. *Tagesbote*, 31. 1. 1921, **71**(49), s. 3.



výjimečná a kritikou byla nahlížena především skrze hodnocení hereckých výkonů, které byly vesměs chváleny za zdařilé ztvárnění charakterů.<sup>269</sup>

V letech 1922/1923 byli řediteli Georg Höllering a následně jeho syn Franz Höllering. Měnila se organizačně hospodářská podstata divadla a brněnské německé divadlo se stalo podnikatelským zařízením. Velkou uměleckou událostí sezony 1922/1923 v činohře bylo hostování významného představitele expresionistické režie Leopolda Jessnera. 27. dubna 1923 se konala premiéra hry Maxe Broda *Půlka Klarisina srdce* (*Klarissas halbes Herz*) a režisérem byl Franz Höllering. Představení bylo hodnoceno jako obratně vedené a úspěšné, především díky hereckým výkonům.<sup>270</sup>

V sezonách 1923/1924 a 1924/1925 byl ředitelem Georg Höllering a Franze Höleringa v čele činohry vystřídal dramaturg Guido Glück. Ten byl orientován především na klasický repertoár. Přesto však uvedl v sezoně 1923/1924 čtyři hry expresionistických dramatiků. Třikrát se na scéně objevily hry Georga Kaisera a jednou komedie Carla Sternheima.

Kaiserova *Oběť žen* (*Das Frauenopfer*) měla premiéru 13. září 1923 a režie se ujal Felix Knüpfer. Tato inscenace nesklidila valný úspěch. Kritika upozorňovala na nezřetelnou výslovnost herců a zmiňovala nesmělý potlesk publika.<sup>271</sup> Dále následoval *Útěk do Benátek* s datem premiéry 13. prosince 1923, opět v režii Felixe Knüpfera, který ani tentokrát neměl šťastnou ruku a inscenace se nevydařila. Kritika se vyjadřuje stručně a jasně: „Hra zcela propadla. Po třetím dějství panovalo ledové, trapné ticho. Ani ruka se nepohnula.“<sup>272</sup> Knüpfer pak ještě režíroval Sternheimovu komedii *Kalhota* (29. března 1924), tentokrát dopadlo představení poměrně dobře a úspěšně.<sup>273</sup> (Víme, že v Německém divadle premiéra této hry u diváků neobstála.)

Inszenace další Kaiserovy hry *Kolportáž* (19. dubna 1924) se tentokrát ujal dramaturg Quido Glück, který si poprvé mohl vyzkoušet své režisérské schopnosti, což se mu dle kritiky podařilo s velkým úspěchem. Herci byli chváleni za své výborné ztvárnění charakterů, potlesk byl velký.<sup>274</sup>

<sup>269</sup> F. G. Die Marquise von Arcis. *Tagesbote*, 31. 10. 1921, 71(501), s. 3.

<sup>270</sup> F. G. Klarissas halbes Herz. *Tagesbote*, 28. 4. 1923, 73(196), s. 3.

<sup>271</sup> J. G. Das Frauenopfer. *Tagesbote*, 14. 9. 1923, 73(423), s. 3.

<sup>272</sup> „Das Stück fiel glatt durch. Eisiges, peinliches Schweigen herrschte nach dem dritten Akt. Auch nich teine Hand rührte sich.“ F. G. Flucht nach Venedig. *Tagesbote*, 14. 12. 1923, 73(576), s. 3.

<sup>273</sup> J. G. Die Hose. *Tagesbote*, 31. 3. 1924, 74(152), s. 3.

<sup>274</sup> J. G. Kolportage. *Tagesbote*, 22. 4. 1924, 74(188), s. 2.

V sezoně 1924/1925, 26. října 1924 se konala premiéra dramatu Geoga Kaisera *Kulhavec*, režisérem byl Karl Theodor Wagner. Podle kritiky bylo představení vedené s mimořádnou citlivostí, které se vzdalo podružností a pozvedlo lidskou tragédii na výši ryziho umění a po scénické stránce učinilo vše, co bylo v jeho silách. O scéně se však nedozvídáme podrobnosti. Vysoce vyzdvihovány je herecké umění dvou hostujících umělců, Fritze Hofbauera (*Kulhavec*) a Trude Wesselyové (*Grete*). Výkony těchto herců i ostatních jsou hodnoceny jako velmi povedené prokreslené charaktery. Je psáno, že představení zanechalo hluboký dojem.<sup>275</sup> V porovnání s inscenací *Kulhavce* v Německém divadle, u níž jsme uváděli, že Werner Hammer pravděpodobně zvolil určitou míru stylizace, brněnská inscenace zřejmě z obvyklých postupů nevybočila. K tomuto tvrzení by nám pomohlo více informací o scénografii brněnské inscenace.

V sezoně 1925/1926 nastoupil do vedení Julius Hertzka, který však 23. října 1925 spáchal sebevraždu.<sup>276</sup> Ředitelem se pak stal Gustav Bondi. Do repertoáru žádné expresionistické drama nezařadil.

V sezoně 1926/1927 se pozice ředitele ujal Hans Demetz a byl jím až do sezony 1931/1932. Studoval germanistiku v Berlíně a Mnichově, kde měl možnost seznámit se s moderními literárními směry, především s německým expresionismem. Po ukončení studií působil jako dramaturg v německém divadle v Praze. V repertoáru pražského divadla prosadil řadu moderních děl. Demetzovo ředitelské období v brněnském německém divadle znamenalo vzestup umělecké úrovně divadla.<sup>277</sup> V Demetzově ředitelském období bylo v divadle inscenováno sedm expresionistických her. Téměř všechny, až na výjimky, byly kritikou hodnoceny jako dobré, výborné, úspěšné, vyznačující se skvělým herectvím prokreslených charakterů, apod. Z recenzí vyplývá fakt, že snaha o expresionistickou stylizaci nebyla žádná. Nutno dodat, že Hans Demetz nebyl režisérem ani jedné z nich, což je zvláštní, když vezmeme v úvahu, že Demetz byl předtím expresionistickým režisérem na pražských německých scénách. Nenajdeme také žádné zmínky o scénografii.

---

<sup>275</sup> J. G. Hinckemann. *Tagesbote*, 28. 10. 1924, 74(500), 8.

<sup>276</sup> HAVLÍČKOVÁ, PRACNÁ, ŠTEFANIDES, pozn. 13, s. 60.

<sup>277</sup> CEJPEK, pozn. 47, s. 73.

V sezoně 1926/1927 měla premiéru dramata Maxe Broda *Opuncie* (*Die Opunzie*, 5. května 1927) v režii Rudolfa Teublera a *Lepší pán* (*Ein Besserer Herr*) Waltera Hasenclevera v režii Herberta Mühlenberga (21. května 1927). Obě inscenace byly u publika úspěšné.

Za sezonu 1927/1928 byla uvedena jen jedna hra XYZ od Klabunda (20. ledna 1928). Toto drama označuje recenzent za katastrofickou ubohost a uvádí, že byť jen jedno slovo vážné kritiky by bylo znehodnocováním umění, kterému se daný novinový sloupek věnuje. Publikum prý inscenaci ocenilo krátkým potleskem.<sup>278</sup>

V následující sezoně 1928/1929 měl premiéru Kaiserův *Říjnový den* (15. září 1928), Sternheimova hra *Kazeta* (*Die Kasette*, 20. října 1928) a *Karel a Anna* Leonharda Franka (4. února 1929). Všechny tři inscenace režíroval Quido Glück. Zatímco inscenace *Říjnový den* a *Karel a Anna* sklidily úspěch, u *Kazety* recenze uvádí chladné přijetí publika.<sup>279</sup> Opět u žádné z těchto tří inscenací není patrné, že by se inscenační postupy vymykaly tradičnímu naturalismu.

Poslední inscenaci expresionistické hry jsme zaznamenali v sezoně 1929/1930. Bylo uvedeno drama Maxe Broda *Lord Byron vychází z módy* (*Lord Byron kommt aus der Mode*). Premiéra se konala 4. ledna 1930 v režii Guido Glücka. Kritika se vyjadřuje o pečlivé scénické i duševní propracovanosti a velkém úspěchu, který představení sklidilo. Herecké výkony jsou opět hodnoceny téměř samými superlativy, kromě jedné výtky vůči představiteli role Byrona Richardovi Riessovi, že mu bylo na několika místech špatně rozumět.<sup>280</sup>

V repertoáru brněnského německého divadla se objevily ještě dvě inscenace, k nimž se však bohužel nepodařilo dohledat recenze. Jsou to *Osudy* (*Nebeneinander*) Georga Kaisera s premiérou 16. ledna 1925 a Klabundův *Křídový kruh* s premiérou 1. dubna 1925.

Vidíme, že uvádění expresionistické dramatiky bylo na scéně Spojených německých divadel v Brně početně o něco významnější, než v Německém divadle v Moravské Ostravě. Pravidelnější zařazování expresionistických her do repertoáru sledujeme především u Rudolfa Beera a Hanse Demetze, přičemž podle dostupných informací je pouze u Beera patrné úsilí o expresionistickou stylizaci.

<sup>278</sup> F. G. XYZ. *Tagesbote*, 21. 1. 1928, **78**(35), s. 8.

<sup>279</sup> F. G. Die Kasette. *Tagesbote*, 22. října 1928, **78**(494), s. 3.

<sup>280</sup> J. G. Lord Byron kommt aus der Mode. *Tagesbote*, 7. 1. 1930, **80**(9), 3.

Dokonce bychom mohli hovořit o expresionistických inscenacích. To vnímáme hlavně u jeho režie obou děl Kaiserova *Plynu* a inscenaci *Konstantina Strobela*. Víme, že také v Německém divadle se u Brandt-Köstlinovy režie *Plynu* projevila snaha o stylizovanou inscenaci. Na ostravské německé scéně se premiéra konala zhruba o rok a půl později, a je tedy možné, že se brněnským stylem nechala inspirovat. Samozřejmě bychom uvítali podrobnější záznamy o jednotlivých inscenacích, abychom mohli přesněji určit vzájemnost a rozdíly.

Jinak shledáváme, že i přes početní převahu nad expresionistickým repertoárem Německého divadla v Moravské Ostravě se většinou jednalo o inscenace vedené klasickými naturalistickými postupy, podobně jako na ostravském německém jevišti.

### **Městské divadlo v Opavě (1919 – 1939)**

Ve sledovaném meziválečném období bylo na scéně Městského divadla v Opavě uvedeno jen malé množství her expresionistických autorů. To může souviset s faktem, že se divadlo po celou tu dobu nacházelo v nelehké ekonomické situaci a byla potřeba vsadit na osvědčený repertoár. Kromě častého uvádění oper se v dramaturgickém plánu objevovala především klasická dramata, občas byla uvedena například hra Ibsenova nebo Strindbergova, či dílo českého autora.

Již v úvodu práce jsme zmiňovali, že získat kompletní repertoár opavského německého divadla z doby mezi světovými válkami nebylo snadné. Zjištěný seznam expresionistických her pochází z excerptu deníku *Deutsche Post* z let 1919 – 1938, který repertoár Městského divadla v Opavě reflektoval. Všechny recenze, z nichž vycházím, jsou velmi stručné a zpravidla se vyjadřují pouze k hereckým výkonům. Podle poměrně laického hodnocení je zřejmé, že recenzent nebyl člověkem zabývajícím se divadelní kritikou. Součástí recenzí také většinou není ani popis děje či seznámení s autorem a mnohdy není uveden dokonce ani režisér inscenace. Je proto obtížné vytvořit si jasnější představu, nicméně pro účel práce nám tento stručný přehled postačí. Takovýto nedostatek materiálů a informací o inscenacích expresionistických her je vlastně dosti vypovídající o vztahu opavského německého divadla k této dramatické.

Většina expresionistických her v Městském divadle v Opavě byla uvedena v období, kdy byl ředitelem Engelbert Warbek (v letech 1922 – 1929). V sezoně 1923/1924 se na scéně objevila inscenace *Půlka Klarisina srdce* od Maxe Broda. Premiéra se konala 26. března 1924, režisér inscenace není zmíněn. Autor recenze v *Deutsche Post* se k Brodově dramatu vyjadřuje spíše negativně. Podle něj se hra jako komedie nevydařila a Max Brod „klopýtá právě tam, kde by to mohlo být zábavné“.<sup>281</sup> Nicméně díky dobrým hereckým výkonům inscenaci shrnuje jako vcelku povedenou, s dobře obsazenými malými rolemi.<sup>282</sup>

V sezoně 1924/1925 byla na repertoár zařazena hra Georga Kaisera *Kolportáž* s premiérou 24. ledna 1925. Opět je poukazováno pouze na herecké výkony, vesměs pozitivně.<sup>283</sup> Ani tentokrát nebylo v tisku zmíněno jméno režiséra.

Dále byl uveden Klabundův *Křídový kruh*, a to v sezoně 1926/1927. Inscenace měla premiéru 4. října 1926 a zahajovala novou sezonu. Jak jsme psali už v kapitole věnující se ostravskému německému divadlu, byl *Křídový kruh* hrou, která si zajistila úspěšnost na několika scénách, možná to bylo důvodem, proč si ji Městské divadlo v Opavě vybralo jako premiéru pro otevření sezony. Autor *Deutsche Post* hodnotí představení jako úspěšné. Jediná zmínka o hereckém výkonu patří představitelce hlavní postavy Haitang, který pisatel označil za vynikající. Je také zmíněna scénografie, shrnuta slovy absolutně perfektní, originální a moderní. Režisérem inscenace byl Ludwig Stiehl.<sup>284</sup>

V sezoně 1927/1928, 29. října 1927, byla uvedena komedie *Lepší muž* Waltera Hasenclevera. Jsou vyjmenováni jednotliví herci a několika slovy pochváleni za svůj výkon. Režiséra neznáme.

V repertoáru sezony 1929/1930 (od této sezony byl ředitelem divadla Arthur Löwenstein), se objevila také Klabundova hra *Svátek třešňových květů* (*Der Kirschblütenfest*), která měla premiéru 5. října 1929. Bohužel není k dispozici žádná recenze, takže o inscenaci nic nevíme.

7. dubna 1931 byla uvedena *Žebrácká opera*, kterou jsme se zabývali už v souvislosti s *Žebráckou operou* inscenovanou na jevišti ostravského německého divadla. V porovnání s ostatními inscenacemi expresionistických her bylo *Žebrácké*

---

<sup>281</sup> „...dass Max Brod gerade dort stolpert, wo es lustig werden könnte.“ viz tt. Klarissas halbes Herz. *Deutsche Post*, 27. 3. 1924, 6(74), s. 6.

<sup>282</sup> Tamtéž.

<sup>283</sup> tt. Kolportage. *Deutsche Post*, 25. 1. 1925, 7(22), s. 9.

<sup>284</sup> tt. Der Kreidekreis. *Deutsche Post*, 6. 10. 1926, 8(236), s. 8.

*opeře* věnováno více prostoru ve zpětné reflexi v tisku, a na základě poměrně nadšených recenzí ji tedy můžeme považovat za nejúspěšnější inscenaci expresionistického dramatu na scéně Městského divadla v Opavě.

Dramat expresionistů se tedy na scéně opavského německého divadla neobjevilo mnoho, bylo jich zjištěno celkem šest. Žádné z nich zřejmě nebylo inscenováno jiným než konvečním způsobem v realistických kulisách a kromě *Žebrácké opery* nezpůsobila žádná ze zmíněných inscenací větší ohlas a zájem. Všechny inscenace zmíněných expresionistických her byly uvedeny také na scéně brněnského německého divadla, vždy zhruba o rok dříve a zaznamenaly úspěšné přijetí. Je tedy pravděpodobné, že se opavské divadlo brněnským uvedením inspirovalo.

## ZÁVĚR

V diplomové práci s názvem *Expresionistické drama v Deutsches Theater v Moravské Ostravě v letech 1919 – 1938* jsme se zabývali inscenováním expresionistických dramát na scéně Německého divadla v Moravské Ostravě v období mezi dvěma světovými válkami a na základě ohlasů dobové kritiky se pokusili zhodnotit přínos této části repertoáru v kontextu tehdejšího divadelnictví v Moravské Ostravě.

Víme, že Německé divadlo bylo ryze konvenčním a kvůli nelehké finanční situaci se soustředilo především na osvědčený repertoár. Přesto všechno se v letech 1919 – 1938 mezi řadou nenáročných veseloher a klasických dramát objevilo celkem čtrnáct her expresionistických autorů. Za dvacetileté období to sice není mnoho, ale při zvážení ekonomických podmínek divadla se jedná o pozoruhodnou skutečnost. Rozhodně to bylo více, než na scéně českého Národního divadla moravskoslezského, které uvedlo za stejnou dobu pouze čtyři expresionistické hry. Z tohoto hlediska bylo Německé divadlo pro Moravskou Ostravu v oblasti dramaturgie velkým přínosem. Nelze také zpochybňovat, že se pro české divadlo stalo inspiračním zdrojem. Všechna expresionistická dramata uvedena v Národním divadle moravskoslezském byla hrána nejprve v Německém divadle, česká premiéra následovala vždy až po té německé. Německé divadlo však bylo dramaturgicky přínosné nejen z hlediska čistě expresionistické dramatiky. V úvodu jsme zmiňovali autory, kteří jsou považováni za předchůdce tohoto směru nebo se k expresionismu řadí jen některá jejich díla. I uvedení těchto dramatiků považujeme za významné, zvláště proto, že v Národním divadle moravskoslezském se objevily v menším počtu, a pokud, tak opět později než v Německém divadle. To se týká her Augusta Strindberga, Franka Wedekinda nebo Franze Theodora Csokora, jehož hra *Bývalí lidé* měla na scéně Německého divadla dokonce světovou premiéru. Je tedy zřejmé, že důležitost Německého divadla v Ostravě není zanedbatelná.

Jedním ze záměrů práce bylo také provést porovnání expresionistického repertoáru Německého divadla v Moravské Ostravě s německými divadly v Brně a Opavě. Zjistili jsme, že z těchto tří divadel bylo ve Spojených německých divadlech v Brně uplatnění expresionistické dramatiky největší. V letech 1919 – 1938 zde bylo uvedeno celkem dvacet dva inscenací expresionistických her. Za nejvýznamnější považujeme období ředitele Rudolfa Beera, který ačkoliv divadlo

řídil v krizovém období let 1918 – 1921, orientoval dramaturgii směrem k expresionistickým autorům a za tuto dobu uvedl osm jejich dramát. Oproti tomu se k Městskému divadlu v Opavě podařilo dohledat pouze šest inscenací expresionistických her, což značí, že pro opavské německé divadlo byla tato součást repertoáru spíše okrajová.

Zajímavým zjištěním je také fakt, že brněnské německé divadlo uvedlo premiéry expresionistických her vždy jako první, až pak následovaly premiéry na ostravské a opavské scéně. Německé divadlo v Moravské Ostravě uvedlo sedm expresionistických dramát, která se předtím hrála v Brně, Městské divadlo v Opavě čtyři. Jednalo se zároveň o ty hry, jejichž inscenace sklidily na brněnském jevišti u publika úspěch. Je tedy zjevné, že brněnská německá scéna měla na obě divadla vliv. Zvláštní je ovšem to, že ačkoliv se brněnské německé divadlo jeví jako zdroj inspirace, nenašli jsme uvedení žádné hry Bertolta Brechta. Oproti tomu se v Moravské Ostravě i Opavě hrála na německých jevištích *Žebrácká opera*. Je to pozoruhodné vzhledem k faktu, že 1. března 1930, jak jsme zmínili dříve, se konala premiéra *Žebrácké opery* v českém Národním divadle v Brně v režii Emila Františka Buriana. Je proto zarážející, že by se na německé brněnské scéně skutečně žádná Brechtova hra nehrála. Rozhodně by tato oblast stála za detailnější výzkum.

Sledovali jsme rovněž, jaké inscenační postupy byly při realizaci expresionistických her v Německém divadle v Moravské Ostravě využity. Jednalo se o konvenční repertoárové divadlo, a proto se také většina inscenací expresionistických her držela tradičního naturalistického stylu. I přesto se však objevilo určité úsilí o stylizovanost, což vnímáme především u ředitele Theodora Brandt-Köstlina a jeho inscenace *Plynu*, dále u Wenera Hammera a jeho režie *Kulhavce* (v ředitelském období Wilhelma Poppa) a nejvýrazněji u Rudofla Zeisela a inscenace *Žebrácké opery*. Ačkoliv se pravděpodobně v žádném z těchto případů nejednalo o čistě expresionistickou inscenaci (i když u *Žebrácké opery* o tom můžeme uvažovat vzhledem k vyjádření recenze, že expresionistické bylo také herectví), shledáváme tyto snahy vzhledem k okolnostem, v nichž divadlo existovalo a v souvislosti s tehdejší divadelní kulturou v Moravské Ostravě jako významné, odvážné a inovativní. V Národním divadle moravskoslezském jsme zaznamenali pouze jedinou (a bohužel nepřijatou) snahu o stylizaci, a to v případě Stiborovy režie *Soků strojů*. V Brně vidíme zřetelnější tendence k vedení inscenací



směrem k expresionismu, hlavně tedy za působení ředitele Rudolfa Beera, a tato oblast by rozhodně stála za podrobnější výzkum. Na základě dostupných informací se domníváme, že v Opavě nebyly snahy o stylizované inscenování žádné. Recenze jsou v tomto ohledu velmi strohé, ale můžeme usuzovat z toho, že skoro všechny se vyjadřují k typicky charakterovému herectví.

Práce se po celou dobu bohužel potýkala s citelným nedostatkem pramenů, které by umožnily vnést do celé problematiky jasnější světlo. Díky tomu jsme nemohli přesněji definovat povahu jednotlivých inscenací expresionistických her a divácký ohlas. V ideálním případě bychom potřebovali dochované režijní knihy, záznamy o sociálním složení diváků a větší množství recenzí, které by se vyjadřovaly ke scéně a inscenačním postupům. S prostředky, které máme k dispozici nyní, můžeme spíše jen usuzovat, než jednoznačně potvrzovat. Také by bylo zajímavé moci určit, do jaké míry docházelo mezi jednotlivými scénami k vzájemnému ovlivňování (jak německých scén Ostravy, Opavy a Brna, tak německé a české scény v Moravské Ostravě), zda se to týkalo jen záležitosti repertoáru a uvádění stejných dramát, anebo zda se objevoval vliv také ve způsobu inscenování. Rozhodně by to byl další zajímavý vhled, který by umožnil vytvořit si ještě širší představu nejen o významu Německého divadla v Moravské Ostravě a také o vzájemné kulturní propojenosti německých a českých divadel na Moravě a ve Slezsku.

## PŘÍLOHY

### Soupis inscenací expresionistických her v Německém divadle v Moravské Ostravě 1919 – 1939

***Plyn (Gas)*, Georg Kaiser**

Premiéra: 23. října 1920

Reprízy: 27. října 1920, 29. října 1920, 2. prosince 1920

Režisér: Theodor Brandt-Köstlin

Obsazení:

Syn miliardáře – Eduard Pötter

Dcera – Eleonora Murhammerová

Důstojník – H. Mahler-Marton

Inženýr – Hugo Schneider

První černý pán – Reinhold Weiglin

Druhý černý pán – Egon Engelmann

Třetí černý pán – Max Gstöttner

Čtvrtý černý pán – Ernst Reismann

Pátý černý pán – Paul Niels

Písař – Erwin Lehndorff

První dělník – Ernst Ceiss

Druhý dělník – Otto Mazel

Třetí dělník – Max Gstöttner

Čtvrtý dělník – Marcell Swoboda

Mladý cizí dělník – Ernst Reismann

Starší cizí dělník – Egon Engelmann

Dívka – Isa Rulfová

Paní – Franziska Lotharová

***Syn (Der Sohn), Walter Hasenclever***

Premiéra: 13. prosince 1921

Reprízy: 14. prosince 1921

Režisér: Julius Eckmayer

Obsazení:

Otec – Julius Eckmayer

Syn – Ludwig Hollitzer

Přítel – Otto Ernst Lundt

Slečna – Trude Hawelová

Domáci učitel – Laurenz Wassmuth

Komisař – Walter Gent

Adrienne – Mimy Jonstorff

Cherubim – Oskar Beraun

Pan Tuchmeyer – Egon Curth

Fürst Scheitel – Otto Rolf Storm

***Sokové strojí (Maschinenstürmer), Ernst Toller***

Premiéra: 18. prosince 1924

Reprízy: 20. prosince 1924

Režisér: Werner Hammer

Obsazení:

Jimmy Cobbett – Egon Walburg

Ned Ludd – Hans Hitzinger

John Wible – Klaus Pohl

Henry Cobbett – Erwin Lehndorff

Fabrikant – Rolf Gradnitzer

Žebrák – Kurt Wonger

Markéta – Grete Minotová

Mary – Ema Hrubeschová

***Kolportáž (Kolportage), Georg Kaiser***

Premiéra: 24. února 1925

Reprízy: 26. února 1925, 10. března 1925, 28. března 1925

Režisér: Kurt Wonger

Obsazení:

Hrabě James – Rolf Gradnitzer

Hraběnka Stjernenhö – Erna Hrubeschová

Baron Barrenkrona – Klaus Pohl

Karin – Maria Fioreová

Pravý Erik – Egon Wallburg

Falešný Erik – Alfred Lipschütz

Knut Brott – Kurt Wonger

Alice – Hedy Bacovskyová

Grova – Käthe Steinová

Mizzi Hessingová

Anton Lehmann

Anton Lexmaul

Eugen Indra

***Kulhavec (Hinkemann), Ernst Toller***

Premiéra: 6. března 1925

Reprízy: 16. března 1925

Režisér: Werner Hammer

Obsazení:

Kulhavec – Hans Hitzinger

Paul Grosshahn – Werner Hammer

Grete – Grete Minottiová

Knatsch – Berthold Hohenau

Linzegott – Egon Wallburg

Fränze – Marie Fioreová

Anton Lehmann

Alfred Lipschütz

***Křídový kruh (Der Kreidekreis), Klabund***

Premiéra: 28. listopadu 1925

Reprízy: 3. prosince 1925, 7. prosince 1925, 21. prosince 1925, 28. prosince 1925,  
6. ledna 1926

Režisér: Kurt Wonger

Hudba: Otto Gross

Obsazení:

Tschang-Haitang – Antonie Hardtová

Paní Tschang, její matka – Francine Manjungová

Tschang-Ling, její bratr – Heinz Altringer

Tong – Ludwig Miller

Princ Bao – Alfred Lipschütz

Ma – Werner Hammer

Yu-Bei – Carla Laknerová

Tschao – Anton Lehmann

Tschu-Tschu – Rolf Gradnitzer

Básník – Walter Hochmann

Eugen Indra, Otto Schenk, Rolf Fürschik, Theo Nasch, Jaques Hauser, Georg Lorenz, Otto Hecht, Franz Schmidt, Fred Liberté, Julie Normannová, Aglena Kussová, Manja Poludková

***Kalhoty (Die Hose), Carl Sternheim***

Premiéra: 27. února 1926

Reprízy: x

Režisér: Werner Hammer

Obsazení:

Maske – Werner Hammer

Luise – Maria Ruttnerová

Slečna Deuterová – Albine Bauerová

Scarron – Alfred Lipschütz

Mandelstam – Walter Hochmann

Cizinec – Anton Lehmann

***Říjnový den (Oktoberfest), Georg Kaiser***

Premiéra: 28. září 1928

Reprízy: 1. října 1928, 18. října 1928

Režisér: Artur Duniacki

Obsazení:

Coste – Erich M. Schill

Catherine – Tilde Fernauová

Jean-Mare Marrien – Artur Duniecki

Paní Jattefaux – Isa Rulfová

Leguerche – Edmund Lorbek

Sluha – Manfred Stiegler

***Karel a Anna (Karl und Anna), Leonhard Frank***

Premiéra: 28. března 1929

Reprízy: 30. března 1929, 3. dubna 1929, 5. dubna 1929, 20. dubna 1929

Režisér: Artur Duniecki

Obsazení:

Karl – Heinz Stransky

Anna – Mimi Kinneová

Richard – Artur Duniecki

Kamarádka – Tilde Fernauová

Dozorce – Edmund Lorbek

Navrátilcec – Erich M. Schill

Jeho žena – Isa Rulfová

Váleční zajatci – Rafael Zimmermann, Jaro Klüger

***Jasnovidnost (Hellseherei), Georg Kaiser***

Premiéra: 23. února 1930

Reprízy: x

Režisér: Herbert Jurreg

Obsazení:

Sneederhan – Karl Forest

Viktor – Otto Schmöle

Vera – Maria Guttmanová

Svůdkyně – Thea Braunfernwald

Rose – Marietta Ellinger

***Láska na venkově (Die Liebe auf dem Lande), Klabund***

Premiéra: 8. listopadu 1930

Reprízy: 10. listopadu 1930, 15. prosince 1930, 19. prosince 1930, 20. prosince 1930

Režisér: Josef Krastel

Obsazení:

Arina – Eva Sommerová

Vladimír – Alfred Edthofer

Stepan – Josef Krastel

Grischa – Fried Gerhard

Josim – Hugo Juhn

***Žebrácká opera (Die Dreigroschenoper), Bertolt Brecht***



Premiéra: 25. prosince 1930

Reprízy: 26. prosince 1930, 28. prosince 1930, 3. ledna 1931, 5. ledna 1931, 6. ledna 1931, 15. ledna 1931, 18. ledna 1931

Režisér: Rudolf Zeisel

Scéna: Franz Saida

Hudba: Adolf Hoffmann

Obsazení:

Macheath – Richard Felden

Polly, jejich dcera, Macheathova žena – Magda Gardenová

William Peachum – Fritz Achterberg

Elizabeth, jeho žena – Grete Kaiserová

Bill Lockit, velitel policie – Fritz Schönoff

Lucy – Marion Millová

Jenny – Maria Schandová

Josef Krastel, Hugo Juhn, Mauritius Setler, Alfred Edthofer, Horst Bergner, Martha Auffärberová, Olga Gaalová, Eva Sommerová, Karin Sylvová

***Přiletí ptáček (Kommt ein Vogel geflogen), Walter Hasenclever***

Premiéra: 25. září 1931

Reprízy: 28. září 1931, 28. září 1931, 30. září 1931, 29. listopadu 1931

Režisér: Heinrich Nelkamm

Obsazení:

Elfriede Paustová, Camilla Gerzhoferová, Felicitas Hönigsberg, Ina Eleryová,  
Quido Wieland

***Markýza z Arcis (Die Marquise von Arcis), Carl Sternheim***

Premiéra: 27. října 1932

Reprízy: 4. listopadu 1932, 21. listopadu 1932

Režisér: Ewald Schindler

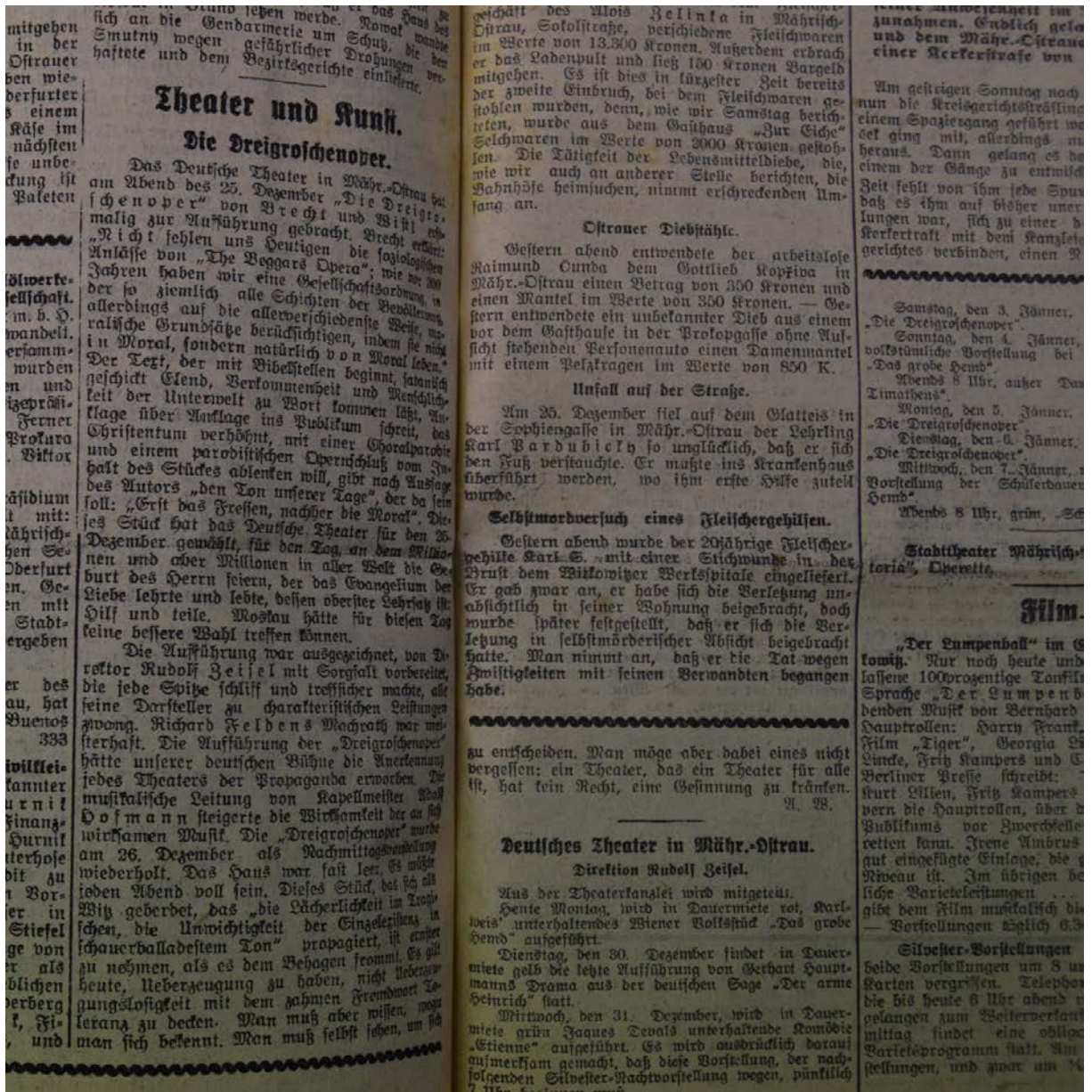
Obsazení:

Markýza – Aenne Markgraffová

Hansi Knotková, Irene Baschová, Ewald Schindler, Adolf Müller

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

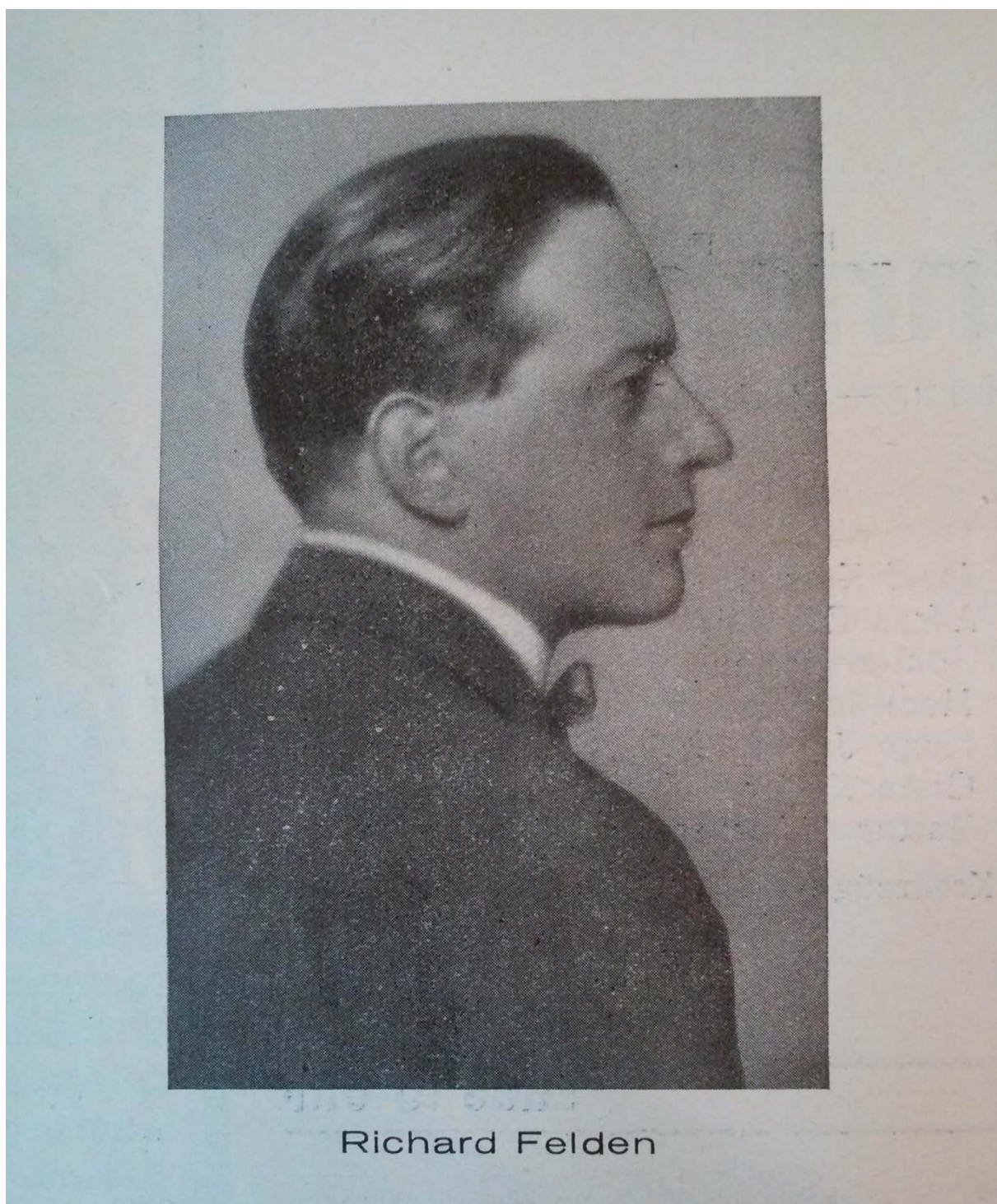
<b>Obr. 1:</b> Článek o inscenaci Žebrácká opera.....	100
<b>Obr. 2:</b> Herec Richard Felden.....	101
<b>Obr. 3:</b> Herečka Magda Gardenová.....	102
<b>Obr. 4:</b> Herečka Marion Millová.....	103
<b>Obr. 5:</b> Program k inscenaci Plyn.....	104
<b>Obr. 6:</b> Program k inscenaci Křídový kruh.....	105
<b>Obr. 7:</b> Článek k inscenaci Plyn.....	106
<b>Obr. 8:</b> Program k inscenaci Říjnový den.....	107
<b>Obr. 9:</b> Plakát k inscenaci Křídový kruh v Městském divadle v Opavě.....	108



Obr. 1

Recenze k inscenaci Žebrácké opery v Německém divadle

Ostrauer Zeitung, 29. 12. 1930, 42(297), 4.

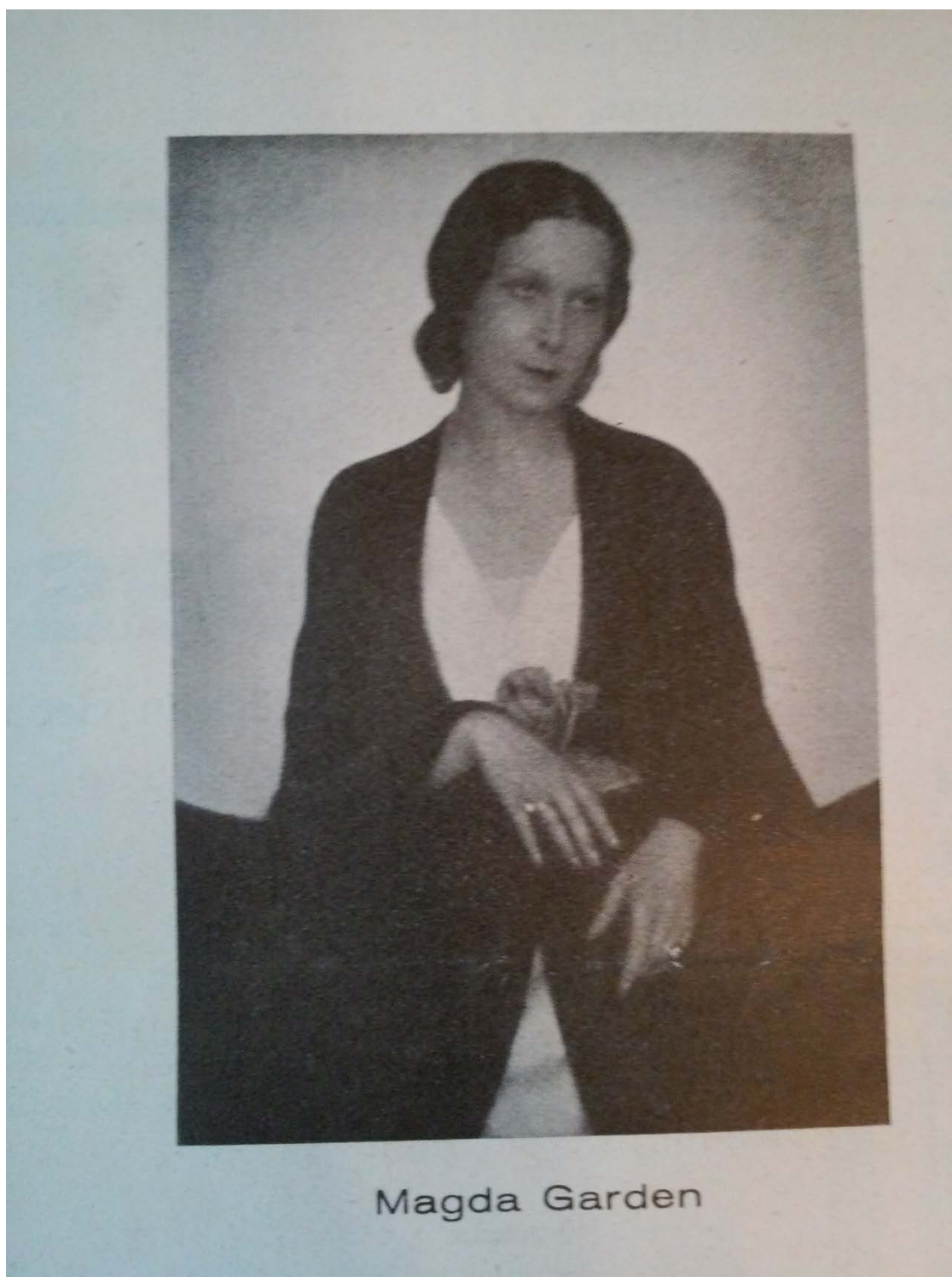


**Obr. 2**

**Fotografie herce Richarda Feldena**

AMO, Fond Německé divadlo v Moravské Ostravě 1904 – 1944,

Karton č. 3, Fotografické album, Inv. č. 19.



**Obr. 3**

**Fotografie herečky Magdy Gardenové**

AMO, Fond Německé divadlo v Moravské Ostravě 1904 – 1944,

Karton č. 3, Fotografické album, Inv. č. 19.



Marion Mill

**Obr. 4**

**Fotografie herečky Marion Millové**

AMO, Fond Německé divadlo v Moravské Ostravě 1904 – 1944,

Karton č. 3, Fotografické album, Inv. č. 19.

egen die Erhöhung  
600 K aufgelassen  
ernahme von Sen-  
en mehr als 1000  
en Fälle, die den  
lange Zeit hemm-  
, so daß alle Post-  
en laufenden Pö-  
schter Beschleuni-  
glaubt, daß Be-  
die Zukunft sich

n.) Aus Berlin  
en August Thyi-  
Sohn, ist durch  
en zum Abschluß  
völlig una. hän-  
hiedenen Trans-  
m Vater ständig  
nes kam es zu  
Annäherung, die  
Thyssen senior  
seines Sohnes,  
esehen.  
(s. Besetzung.)  
bekannte Ma-  
einer Reihe  
sonders treue  
n. 50 Ange-  
es vor kurzem  
die, abgesehen  
geschäftlichen  
en soll.  
erlaubt.) Aus  
stags mittags  
der Arbeiter

29. Oktober

**DEUTSCHE BÜHNE** : **DEUTSCHES HAUS** :  
Künstlerische Leitung Dir. Theodor Brandt

Freitag den 29. Oktober 1920.  
Beginn 8 1/2 Uhr abends.

Folge 5 blau 56. Vorstellung

**GAS**

Schauspiel in vier Akten von Georg Kaiser. — Spielleitung: Theodor Brandt.

Personen:

Der weiße Herr . . . . .	Eduard Pötter
Milliardärsohn . . . . .	Eleon. Murharme
Tochter . . . . .	H. Mahler-Martow
Offizier . . . . .	Hugo Schneider
Ingenieur . . . . .	Reinhold Weiglin
Erster schwarzer Herr . . . . .	Egon Engelmann
Zweiter schwarzer Herr . . . . .	Max Gföttner
Dritter schwarzer Herr . . . . .	Ernst Reismann
Vierter schwarzer Herr . . . . .	Paul Niels
Fünfter schwarzer Herr . . . . .	Erwin Lehndorff
Schreiber . . . . .	Ernst Geiß
Erster Arbeiter . . . . .	Otto Majzel
Zweiter Arbeiter . . . . .	Max Gföttner
Dritter Arbeiter . . . . .	Marcell Smoboda
Vierter Arbeiter . . . . .	Ernst Reismann
Junger fremder Arbeiter . . . . .	Egon Engelmann
Alter fremder Arbeiter . . . . .	Ja Ruff
Mädchen . . . . .	Franziska Lothar
Frau . . . . .	Lucie Biffl
Mutter . . . . .	

Arbeiter.

Samstag den 30. Oktober 1920.  
8 1/2 Uhr abends.

Obr. 5

Program k inscenaci *Plyn* v Německém divadle v Moravské Ostravě

Ostrauer Zeitung, 29. 10. 1920, 31(242), 5.



Nr. 341 Dienstag

Dienstag, den 13. Dezember und Mittwoch, den 14. Dezember Beginn 1/28 Uhr, Ende nach 10 Uhr.

**Der Sohn.**

Drama in 5 Akten von W. Hasenclever.

Der Vater	Julius Edmayer
Der Sohn	Ludwig Holliger
Der Freund	Otto Ernst Lunde
Das Fräulein	Trude Havel
Der Hauslehrer	Laurenz Baumuth
Der Kommissär	Walter Gent
Abrienne	Wimpy Jonstörff
Cherubim	Oskar Beraun
Herr von Tuchmeyer	Egon Gurth
Fürst Scheitel	Otto Rolf Storm

Zua  
mit  
eine  
die  
von  
borg  
Fau  
feit  
der  
auf  
Chä  
woh  
  
hält  
öffe  
stan

Der Intendant... des großen Schauspielhauses

Obr. 6

Program k inscenaci *Syn* v Německém divadle v Moravské Ostravě

*Ostrauer Zeitung*, 14. 12. 1921, 32(283), 3.

... von der  
... behaup-  
... hen Aus-  
... d Frauen  
... fremden-  
... Antrieb,  
... Italiener  
... hlich ver-  
... habe das

... anz allge-  
... e fest, daß  
... en hätten,  
... über das  
... rikaner, zu  
... corps, her-  
... und Ge-  
... ter stellen  
... ise an den  
... an, daß sie  
... lungen vor-  
... t vorzögen,  
... japanischen

... auf den die  
... s Mädchen,  
... r ehemaligen  
... Schüsse ab-  
... istet und er-  
... t Polizei, sie  
... ihre Mutter  
... nen, und als  
... geschossen die  
... her, daß zw  
... en lange Zeit  
... n, ja, daß so-  
... en an ausländ  
... Polizei neigte  
... Italiener sich  
... ihr aufstehende  
... m Streit über



## Deutsches Theater in Mähr.-Ostrau.

---

**Donnerstag, den 3. Dezember 1925**

Anfang halb 8 Uhr abends

Dauerrente Folge 3 grün. 11. Vorstellung.

72. Vorstellung

# Der Kreidekreis.

Ein Spiel in 5 Akten von Labund.

Spielzeit: Kurt Wanger. Musik von Otto Groß.

**Figuren:**

Ischang-Haitang . . . . .	Antonie Garbt
Frau Ischang, ihre Mutter . . . . .	Franciene Manjoun
Ischang-Ding, ihr Bruder . . . . .	Heinz Altringen
Tong, ein Kuppler . . . . .	Ludwig Müller
Pao, ein Prinz . . . . .	Alfred Bischoff
Ma, ein Mandarin . . . . .	Berner Hammer
Hü Pei, seine Gattin I. Rang . . . . .	Carla Lafner
Ischao, Sekretär beim Gericht . . . . .	Anton Lehmann
Ischu-Ischu, Oberrichter . . . . .	Rolf Gradnitzer
Ein Kurier . . . . .	Eugen Andra
Eine Hebamme . . . . .	Carla Ladner
Der Gerichtsdiener . . . . .	Otto Schenk
Ein Dichter . . . . .	Walther Hochmann
Erster Kuli . . . . .	Rolf Würschik
Zweiter Kuli . . . . .	Theo Naisch
Ein Polizist . . . . .	Jaques Hauser
Erster Soldat . . . . .	Georg Lorenz
Zweiter Soldat . . . . .	Otto Schenk
Dritter Soldat . . . . .	Otto Gedt
Vierter Soldat . . . . .	Franz Schmidt
Perambulenmeister . . . . .	Eugen Andra
Ein Wirt . . . . .	Kred Liberté
Erstes Blumenmädchen . . . . .	Fulke Normann
Zweites Blumenmädchen . . . . .	Angela Ruz
Drittes Blumenmädchen . . . . .	Manja Poludek

Nach Beginn der Vorstellung findet kein Eintritt statt.  
Größere Pause nach dem dritten Akt.

Ende der Vorstellung vor halb 11 Uhr.



bet Glas  
mann, B  
platz.

**Chan**  
aus Meta  
handlung  
Ostrau, C

**Gelege**  
Aus pri  
den 6 Sti  
prachtvo  
te

feltene G  
wert verla  
gen nur  
zwischen  
vormittags  
Ostrau,  
Villa 73.  
Tel. 1115.

**Gr**  
**Weih**  
**vei**

**Ness**  
Mähr  
Bahnh  
Ia. Bebe  
5. 6.50 K  
fone 1 n  
K, Ia.  
4-7.50 K  
ilcher D  
K, Laf  
6 Person  
K, Spe  
6 Person  
K, Kleider  
Wolle von  
45-120 K  
stoffe p. W  
Crepe de  
Tanzkleide  
26 K, Cia  
Tanzkleide

Obr. 7

Program k inscenaci *Křídový kruh* v Německém divadle v Moravské Ostravě

Ostrauer Zeitung, 7. 12. 1925, 37(278), 5.

# Deutsches Theater Mähr.-Osterr.

Freitag, 28. September 1928.

Abends halb 8 Uhr.

1. Dauermietevorst.

1. Vorstellung.

Blockmiete gütlich. Preiskategorie 1. Folge 1 rot.

Eröffnungs-Vorstellung.

## Duverture zu „Oberon“

von Carl Maria Weber.

Dirigent: Gustav Witt.

Hierauf:

Zum erstenmal!

## Oktobertag

Schauspiel in 3 Akten von Georg Kaiser. — Spiel-  
leiter: Artur Duniccki.

Personen:

Gasthe	Erich M. Schill
Catherine, die Nichte	Ilde Fernau
Jean-Marc Marrien, der Leutnant	Artur Duniccki
Frau Jattefaux, die Hausdame	Isa Rulf
Leguerche, der Schlächtergeselle	Edmund Porbel
Ein Diener	Manfred Striegler

Kassaeröffnung 7 Uhr.

Ende 9 1/2 Uhr.

Obr. 8

Program k inscenaci *Říjnový den* v Německém divadle v Moravské Ostravě

Ostrauer Zeitung, 28. 9. 1928, 16(271), 4.

I/294

 <b>Feine Sollinger Stahlwaren</b> Kunstschleiferei • Reparatur • Alle Rasier-Bedarfs- artikel in großer Auswahl <b>Josef Hahn, Troppau, Oberring Nr 19</b>	 <b>PFÄFF</b> NÄHMASCHINEN REGISTRIERKASSEN <b>Josef Stanke, Troppau</b>	<b>== MODERNES == ANTIQUARIAT</b> Inh.: Ernst Fritsch Troppau-Katharein KRAMARGASSE 1 :: VERLÄNG. BÄCKENGASSE																																								
 <b>MOSSLER'S JAGDKORN</b> <b>WIE BRANDY</b> Die Kennermarke!	<b>STADT-THEATER TROPPAU</b> Dienstag, den 5. Oktober 1926 abends 7½ Uhr Zum 1. Male!      Stammsitzmiete Nr. 1, I. Viertel rot      Zum 1. Male! <h2 style="margin: 0;">Der Kreidekreis</h2> Spiel in 5 Akten nach dem Chinesischen von <b>Klabund</b> .      Spielleitung: Oberspielleiter <b>Ludwig Stiehl</b> . <b>PERSONEN:</b> <table style="width: 100%; font-size: small;"> <tr> <td>Tschang Haitang</td> <td>Helene Rombach</td> <td>Eine Hebamme</td> <td>Toni Conrady</td> </tr> <tr> <td>Frau Tschang, ihre Mutter</td> <td>Eise Braun</td> <td>1. Kuli</td> <td>Ostave Fretsch</td> </tr> <tr> <td>Tschang-ling, ihr Bruder</td> <td>Guido Wieland</td> <td>2. Kuli</td> <td>Hubert Sturm</td> </tr> <tr> <td>Tong, ein Koppler</td> <td>Dr. Vincenz Spör</td> <td>Ein Wirt</td> <td>Ferry Fischer</td> </tr> <tr> <td>Pao, ein Prinz</td> <td>Franz Kayer</td> <td>Ein Dichter</td> <td>Hans Laula</td> </tr> <tr> <td>Ma, ein Mandarin</td> <td>Ludwig Stiehl</td> <td>Zeremonienmeister</td> <td>Rudolf Franz</td> </tr> <tr> <td>Yü-pei (Frau Ma) seine erste Gattin ersten Ranges</td> <td>Edith Walter</td> <td>1. Soldat</td> <td>Viktor Stüam</td> </tr> <tr> <td>Tschang, Sekretär beim Gericht</td> <td>Karl Stadel</td> <td>2. Soldat</td> <td>Ferry Pikart</td> </tr> <tr> <td>Tschu-tschu, Oberrichter</td> <td>Rudolf Drexler</td> <td>3. Soldat</td> <td>Franz Radel</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>4. Soldat</td> <td>Viktor Langer</td> </tr> </table> Ort der Handlung: 1. Akt: Teehaus, 2. Akt: Garten und Veranda bei Ma, 3. Akt: Gerichtssaal, 4. Akt: Schneelandschaft, 5. Akt: Kaiserpalast. Kassaeröffnung 7 Uhr.      Anfang 7½ Uhr.      Ende 10 Uhr. <b>Mitwoch, den 6. Oktober abends 7½ Uhr, Stammsitzmiete Nr. 2, II. Viertel grün.</b> Zum 3. Male! <b>Die Teresina</b> Zum 3. Male! Operette in 3 Akten von Rudolf Schanzer und Ernst Welisch. — Musik von Oscar Strauß.	Tschang Haitang	Helene Rombach	Eine Hebamme	Toni Conrady	Frau Tschang, ihre Mutter	Eise Braun	1. Kuli	Ostave Fretsch	Tschang-ling, ihr Bruder	Guido Wieland	2. Kuli	Hubert Sturm	Tong, ein Koppler	Dr. Vincenz Spör	Ein Wirt	Ferry Fischer	Pao, ein Prinz	Franz Kayer	Ein Dichter	Hans Laula	Ma, ein Mandarin	Ludwig Stiehl	Zeremonienmeister	Rudolf Franz	Yü-pei (Frau Ma) seine erste Gattin ersten Ranges	Edith Walter	1. Soldat	Viktor Stüam	Tschang, Sekretär beim Gericht	Karl Stadel	2. Soldat	Ferry Pikart	Tschu-tschu, Oberrichter	Rudolf Drexler	3. Soldat	Franz Radel			4. Soldat	Viktor Langer	<b>Kinder- und Herren- Konfektion</b> bis zur feinsten Ausführung sowie <b>Stoffe</b> kaufen Sie <b>preiswert</b> bei <b>Habitus</b> Fabrikniederlage Troppau, Oberring 62
Tschang Haitang	Helene Rombach	Eine Hebamme	Toni Conrady																																							
Frau Tschang, ihre Mutter	Eise Braun	1. Kuli	Ostave Fretsch																																							
Tschang-ling, ihr Bruder	Guido Wieland	2. Kuli	Hubert Sturm																																							
Tong, ein Koppler	Dr. Vincenz Spör	Ein Wirt	Ferry Fischer																																							
Pao, ein Prinz	Franz Kayer	Ein Dichter	Hans Laula																																							
Ma, ein Mandarin	Ludwig Stiehl	Zeremonienmeister	Rudolf Franz																																							
Yü-pei (Frau Ma) seine erste Gattin ersten Ranges	Edith Walter	1. Soldat	Viktor Stüam																																							
Tschang, Sekretär beim Gericht	Karl Stadel	2. Soldat	Ferry Pikart																																							
Tschu-tschu, Oberrichter	Rudolf Drexler	3. Soldat	Franz Radel																																							
		4. Soldat	Viktor Langer																																							
 <b>SPEZIALHAUS</b> <b>KINDERWAGEN KINDERBETTEN WESINGMOBEL PUPPENWAGEN</b> <b>Eduard Nedela Troppau.</b>	 <b>KALODONT</b> <b>Zahn- Creme!</b>	<b>Kommen Sie und sehen Sie sich unsere staunen d</b> billigen Beleuchtungskörper unverbindlich an. Auf Wunsch Zahlungerleichterungen bis zu 6 Monatsraten. Installations- Abteilung: <b>Elektrizitätswerk Troppau</b>																																								
<b>SIEGM. SCHAUER, BLUMENPAVILLON,</b> Republikplatz • Telefon 387 IV. Billigste und modernste Einkaufsquelle.																																										

Obr. 9

Plakát k inscenaci *Křídový kruh* v Městském divadle v Opavě

Státní okresní archiv Opava, fond Sběrka dokumentárního materiálu,

Městské divadlo Opava 1790 - 1944 inv. č. 751.

## LITERATURA

- ADÁMKOVÁ, Lenka. *České drama v Deutsches Haus a Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v letech 1918 – 1938*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.
- ALTH, Minna von, OBZYNA, Gertrude. *Burgtheater 1776 – 1976*. Wien: Ueberreuter, 1976.
- BABLET, Denis. Expresionismus na scéně. *Divadlo*. 1969, **20**(4), 58-71.
- ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla. III*. Praha: Academia, 1977.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.
- DUBSKÝ, Ivan. Kayserův výklad grotesknosti. *Divadlo*. 1964, **15**(5), 22-23.
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus*. Olomouc: Votobia, 2000.
- GÖTZ, František. Ichdrama u Strindberga a expresionistů. *Divadlo*. 1967, **18**(4), 34-39.
- GÖTZ, František. Ke kritice literárního expresionismu. *Host*. 1921/1922, **1**(1), 55-60.
- GÖTZ, František: Pokus o scénický expresionismus. *Jeviště*. 1922, **3**(26), 391-392.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Český expresionismus a vedení dramatického dialogu. In: ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 80-202-0578-0.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Georg Kaiser, Kolportáže proti skutečnosti. *Divadlo*. 1968, **19**(4), 61-73.
- HAIDER-PREGLER, Hilde. Ein merkwürdiger Ort, dieses Mährisch-Ostrau! (Zur Situation des deutschsprachigen Theaters unter Rudolf Zeisel. In: SRBA, Bořivoj, STÁRKOVÁ, Jana (eds.). *Verlorener kontext/Ztracené kontexty (K souvztažnostem české a německy mluvící divadelní kultury v Čechách a na Moravě)*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004, s. 160-171. ISBN 80-210-3035-6.

HAVLÍČKOVÁ, Margita, PRACNÁ, Sylva, ŠTEFANIDES, Jiří. *Německojazyčné divadlo na Moravě a ve Slezsku 2/3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3820-7.

HAVLÍČKOVÁ, Margita, PRACNÁ, Sylva, ŠTEFANIDES, Jiří. *Německojazyčné divadlo na Moravě a ve Slezsku 3/3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 987-80-244-4256-3.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-453-1.

IVÁNEK, Jakub, SMOLKA, Zdeněk (ed.). *Kulturně-historická encyklopedie Českého Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013.

JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-091-8.

JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010. ISBN 978-80-7308-305-2.

JIŘÍK, Karel a kol. *Dějiny Ostravy*. Ostrava: Sfinga, 1993. ISBN 80-85491-39-7.

KAYSER, Wolfgang. Grotesknost v moderním umění. *Divadlo*. 1964, **15**(11), 36-40.

KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. *Divadlo*. 1964, **15**(5), 25-31.

KUNDERA, Ludvík. *Haló, je tady víchřice!* Praha: Československý spisovatel, 1969.

MÍLKOVÁ, Libuše. *Činohra v Opavě od počátku 19. století do roku 1918*. Dizertační práce, strojopis. Filozofická fakulta UJEP Brno. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1978.

POMAJZLOVÁ, Alena a kol. *Expresionismus a české umění 1905 – 1927*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-81-4.

PREGLER, Hilde. *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostau von den Anfängen bis 1944*. Dizertační práce. Wien: Universität Wien, 1965.

SCHERL, Adolf. Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách. 1914 – 1925. *Divadelní revue*. 2000, 11(4), 36-43. ISSN 0862-5409.

SCHNEIDER, Hansjörg. Divadlo bez krize (Německé divadlo v Moravské Ostravě). *Divadelní revue*, 2007, **18**(3), 36 – 41. ISSN 0862-5409.

SCHNEIDER, Hansjörg. *Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933 – 1938*. Berlin: Henschelverlag, 1979.

SCHREIBEROVÁ, Lenka. *Berlínský herec Hermann Vallentin v Moravské Ostravě*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta 2015.

SOURIAN, Etienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-X.

SPURNÁ, Helena. *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901 – 1943)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-87895-44-3.

ŠERKA, Josef. Německý dům v Moravské Ostravě 1895-1945. In: PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). *Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 21. Ostrava: Tilia, 2003, s. 399-421. ISBN 80-86101-77-0. ISSN 0232-0967.

ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908 – 1919*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0140-1.

ŠTEFANIDES, Jiří. České drama v Deutsches Theater v Ostravě v letech 1919 – 1938. In: GILK, Erik, NEUMANN, Lukáš (eds.). *Moravica VI. Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 39-44. ISBN 978-80-244-1904-6. ISSN 1801-7061.

ŠTEFANIDES, Jiří. Divadelní kultura jako projev i aktivní činitel utváření regionu. In: *Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region*. Acta facultatis

philosophicae Universitatis Ostraviensis, 170/1997. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 217-250. ISBN 80-7042-482-6.

ŠÚSTKOVÁ, Hana. Německé divadelnictví v Moravské Ostravě do roku 1918. In: PRYZBYLOVÁ, Blažena (ed.). Ostrava. *Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 23. Ostrava: Tilia, 2007, s. 296-325. ISBN 978-80-86904-27-6.

ŠÚSTKOVÁ, Hana. Německé divadelnictví v Moravské Ostravě v letech 1919 – 1944. In: PRYZBYLOVÁ, Blažena (ed.). Ostrava. *Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. 24. Ostrava: Tilia, 2009, s. 271-291. ISBN 978-80-86904-33-7.

ZBAVITEL, Miloš. *Jiří Myron*. Ostrava: Profil, 1980.

ZBAVITEL, Miloš. *Kalendárium dějin divadla v Opavě*. Opava: Matice slezská, 1995.



## PRAMENY

### **Archiv města Ostravy, Špálova 19, 702 19 Ostrava-Přívoz**

<http://amo.ostrava.cz>

#### **Fond Německé divadlo v Moravské Ostravě 1904 – 1944**

Obsahuje prameny k období městského i spolkového divadla, některé nesouvisejí přímo s divadlem. Číslování složek je nesoustavné. 4 kartony.

Karton č. 3

Inv. č. 19: *Fotografické album*, městské divadlo Moravská Ostrava

24 tuhých listů, zčásti oboustranně polepených černobílými fotografiemi většinou malého formátu. Většinou se jedná o fotografie postav z inscenací, výjimečně celkové záběry. Obsahuje také fotografie herců.

### **Státní okresní archiv Opava, Lidická 2a, 746 22 Opava**

<http://www.archives.cz/zao/opava>

#### **Archivní fond Sběrka dokumentárního materiálu (sign. SDM), 1628 – 1998**

Městské divadlo Opava 1790 – 1944

Obsahuje divadelní almanachy a programy na jednotlivé sezony, plakáty a fotografie zejména ze čtyřicátých let 20. století apod. Jedná se přibližně o 1000 jednotlivostí uložených v kartonech č. 1 – 3.

Inv. č. 751, Plakát k inscenaci *Křídový kruh* 5. října 1926.

### **Ostravské muzeum, pracoviště hudební historie, Masarykovo náměstí 1, 728 41 Ostrava**

<http://www.ostrmuz.cz>

Ve sbírkách muzea jsou uloženy nečetné prameny k období německého divadla v letech 1939 – 1944.

**Dokumentační centrum dramatických umění, Umělecké centrum  
Univerzity Palackého, Univerzitní 3, 771 80 Olomouc**

Mährisch Ostrau 1907 – 1944

Dokumentace k dějinám německojazyčného divadla v Moravské Ostravě. Divadelní společnosti, repertoár v letech 1907 – 1944, členstvo v letech 1907 – 1944, kopie divadelních ročenek a soupisu repertoáru uložených ve Vídni. 6 kartonů.

Diplomová práce Václava Cejпка obsahující soupis repertoáru brněnského německého divadla: CEJPEK, Václav. *Brněnské německé divadlo v letech 1918 – 1932*. Diplomová práce. Brno, 1977. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Filozofická fakulta.

**Archiv Národního divadla moravskoslezského, Čs. Legií 148/14,  
701 04 Ostrava**

<http://www.ndm.cz/cz/archiv>

V online archivu je dostupný kompletní soupis repertoáru z let 1919 – 2017.

**Periodika**

*Dělnický deník*. Moravská Ostrava: 1929. Archiv města Ostravy.

*Duch času*. Moravská Ostrava: 1903 – 1938. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 57.759.

*Deutsche Post* (dříve Troppauer Zeitung). Troppau: 1919 – 1933. Knihovna Slezského zemského muzea, sign. S 15135.

*Moravskoslezský deník*. Moravská Ostrava: 1918 – 1941. Vědecká knihovna v Olomouci, III 58.277.

*Morgenzeitung und Handelsblatt* (dříve Oesterreichische Morgenzeitung und Handelsblatt). Mährisch Ostrau: 1919 – 1939. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 65.809.

*Ostrauer Zeitung*. Mährisch Ostrau: 1889 – 1939. Archiv města Ostravy, sign. G 04.

*Polední ostravský deník*. Moravská Ostrava: 1928 – 1941. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 58.277.

*Silesia*. Teschen: 1919 – 1939. Slezské zemské muzeum v Opavě, sign. I 135.

*Tagesbote aus Mähren* (dříve Neuigkeiten und Anzeige-Blatt für Mähren). Brünn: 1919 – 1939. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 52.130

**NÁZEV:**

Expresionistické drama v Deutsches Theater v Moravské Ostravě v letech 1919 – 1938

**AUTOR:**

Bc. Tereza Bednarská

**FAKULTA:**

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

**ANOTACE:**

Německé divadlo tvoří významnou součást kulturní historie Moravské Ostravy. Diplomová práce se zabývá uváděním expresionistických her na scéně Německého divadla v době mezi dvěma světovými válkami. Metodu práce tvoří především rozsáhlý heuristický výzkum denního tisku, v němž byly dohledány recenze inscenací expresionistických her a další související články. Na základě analýzy zjištěných informací a porovnání s repertoárem Národního divadla moravskoslezského a německých divadel v Opavě a Brně se diplomová snaží se zhodnotit přínos expresionistické části repertoáru v kontextu divadelní historie Moravské Ostravy v letech 1919 – 1939.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Německé divadlo v Moravské Ostravě, expresionistické drama, expresionismus, Národní divadlo moravskoslezské, Městské divadlo v Opavě, Spojená německá divadla v Brně, divadlo, Ostrava

**TITLE:**

Expressionistic drama in Deutsches Theater in Moravian Ostrava in 1919-1938

**AUTHOR:**

Bc. Tereza Bednarská

**FACULTY:**

Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

**ABSTRACT:**

German theater forms an important part of the cultural history of the Moravian Ostrava. The dissertation deals with presenting expressionistic plays on the stage of the Deutsches Theater in the period between the two world wars. Method of work consists mainly of extensive heuristic research of the newspapers, where the reviews of expressionistic staging plays and other related articles were traced. Based on the analysis of the collected informations and compared with the repertoire of the National Moravian and German theaters in Brno and Opava this dissertation tries to evaluate the benefits of the expressionistic repertoire in the context of the history of theater in Moravian Ostrava in the years 1919-1939.

**KEYWORDS:**

German Theater in Moravian Ostrava, expressionistic drama, expressionismus, National Moravian-Silesian Theater, City Theater in Opava, Combined German Theaters in Brno, Ostrava city

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BEDNARSKÁ Tereza	Fr. Lýska 13, Ostrava	F130437

**TÉMA ČESKY:**

Expresionistické drama v Deutsches Theater v Moravské Ostravě v letech 1919?1938

**NÁZEV ANGLICKY:**

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Doc. PhDr. Jiří Štefanides - KDU

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Po nuceném odchodu z městského divadla v roce 1919 působil německý soubor v Moravské Ostravě jako spolkové divadlo na jevišti Německého domu. V období mezi válkami zde byla uvedena řada her německy píšících dramatiků hlásících se k expresionismu. Diplomantka pořídí soupis titulů expresionistické dramatiky, zaznamená dobové recenzní ohlasy a posoudí její místo v tehdejší produkci ostravského souboru. Bude pamatovat na kontext tehdejšího divadelnictví v Moravské Ostravě zahrnující i české Národní divadlo moravskoslezské. Pokud to dostupné prameny umožní, porovná zjištění z Ostravy s repertoárem německých divadel v Brně a Opavě, případně v Praze, v témže období. Cílem práce je vyhodnotit přínos této specifické části repertoáru ostravského německého divadla do dějin divadelní kultury na Moravě. Studii doprovodí soupis odehrané expresionistické dramatiky a dokumentární příloha.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

KUNDERA, Ludvík. Haló, je tady víchř? víchřice! Expresionismus. Praha: Československý spisovatel, 1969 (a související literatura).  
PREGLER, Hilde. Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostrau von den Anfängen bis 1944. Dizertační práce. Wien: Universität Wien, 1965.  
Deutschsprachiges Theater in Prag: Begegnungen der Sprachen und Kulturen. Prag: Theaterinstitut, 2001, s. 273?281.

Podpis studenta:

*Federanola*

Datum:

*2.12.2013*

Podpis vedoucího práce:

*Štefanides*

Datum:

*2.12.2013*