

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních a filmových studií



Dizertační práce

**Divadelní režisér Jan Škoda
v Moravské Ostravě
(1930–1937, 1940–1942)**

Theatre director Jan Škoda in Moravian Ostrava
(1930–1937, 1940–1942)

Mgr. Tereza Osmančíková

Školitel: doc. PhDr. Jiří Štefanides
Studijní program: Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem dizertační práci na téma **Divadelní režisér Jan Škoda v Moravské Ostravě (1930–1937, 1940–1942)** vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Ostravě

.....
podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala svému školiteli doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za laskavý a trpělivý přístup, za cenné a inspirativní připomínky a především za čas, který věnoval důslednému čtení a opravě mé práce.

Velmi děkuji svým rodičům za veškerou jejich důvěru a podporu, díky které mi umožnili vystudovat.

Obsah

1. ZE ŽIVOTA JANA ŠKODY	7
1.1. V Národním divadle moravskoslezském I. (1930–1931 a 1932–1937).....	9
1.2. Brněnské intermezzo (1937–1940).....	19
1.3. V Národním divadle moravskoslezském II. – ředitelské období (1940–1942)...	21
1.4. Nové pražské perspektivy (1942–1960).....	26
1.5. Prameny a literatura aneb Založte divadelní oddělení!.....	37
2. O UMĚLECKÝ PROGRAM.....	46
2.1. (Ne)nadějné ostravské vyhlídky.....	46
2.2. Vize dvou divadelních scén.....	49
2.3. K jednotlivým sezonám a dramaturgickým liniím.....	52
2.4. Pod drobnohledem ostravské kritiky.....	59
3. DIVADELNÍK REALISMU?.....	63
3.1. Úvodem.....	63
3.2. William Shakespeare – Škodovo životní umělecké téma.....	71
3.2.1. Dramaturgie	72
3.2.2. Režijně-scénografické realizace.....	79
3.2.3. Herectví.....	83
3.2.4. Režie	93
3.3. Historické hry jako aktuální téma.....	98
3.3.1. Dramaturgie	99
3.3.2. Režijně-scénografické realizace.....	109
3.3.3. Herectví.....	113
3.3.4. Režie	122
3.4. Soudobé komedie aneb Nejen kasovní trháky.....	126
3.4.1. Dramaturgie	128
3.4.2. Režijně-scénografické realizace.....	138
3.4.3. Herectví.....	141
3.4.4. Režie	150
3.5. Režisér prostředků ryze divadelních.....	152
4. CESTA K MODERNÍMU HERECTVÍ – OD ANALÝZY KE SKUTEČNÉMU PROŽITKU	155

4.1.	O ostravské situaci a Škodových změnách.....	155
4.2.	Plané herectví.....	157
4.3.	Proměny herectví – Jiří Myron a Táňa Hodanová.....	160
4.4.	Škodovi ostravští herci v Praze.....	165
4.4.1.	Jarmila Smejkalová.....	168
4.1.1.	Vlasta Jelínková.....	171
4.1.2.	Ludmila Vostrčilová.....	175
4.1.3.	Blanka Waleská.....	179
4.1.4.	Karel Máj.....	182
4.1.5.	Jarmila Májová.....	187
4.1.6.	Karel Palouš.....	191
4.1.7.	Jaroslav Zrotal.....	195
4.1.8.	Gustav Nezval.....	197
4.5.	K hereckým vzpomínkám na Škodu, ke Škodovým vzpomínkám na herce.....	202
5.	JAN SLÁDEK – AVANTGARDNÍ UMĚLEC NEJBLIŽŠÍM ŠKODOVÝM SPOLUPRACOVNÍKEM.....	208
6.	KLUB PŘÁTEL MODERNÍ KULTURY aneb DALŠÍ SETKÁNÍ JANA ŠKODY S AVANTGARDOU.....	226
7.	JAKÉ JE MÍSTO OSTRAVSKÉ ÉRY V TVORBĚ A ŽIVOTĚ JANA ŠKODY? ..	247
	LITERATURA A PRAMENY.....	253
	PŘÍLOHY.....	271
	Soupis režii Jana Škody v Ostravě.....	272
	Klub přátel moderní kultury – Program jednotlivých večerů.....	285
	Obrazová příloha.....	300
	ANOTACE.....	360
	ABSTRACT.....	361



Karikatura Jana Škody
(autor Jan Sládek)

„Divadlo se zdá být krásná změť iluzí a pravdy. Je to kouzelný svět se svým, zcela svým, vlastním a osobitým způsobem života, vlastní logikou a vlastními pravidly, jen sobě vlastní morálkou a zákony. Jedněm je nevyčerpatelným zdrojem radosti, jiným věčným pramenem smutku a bolesti. Jeho existenčním nervem je stálý kvas, ruch a změna, jeho kletbou efemérnost a pomíjivost. Nelze se zastavit, nelze setrvat a prodlít, nutno stále a věčně vpřed, poohlédnout se a pohledět zpět znamená v něm ztratit rozběh a být předběhnout a předstižen.“¹

¹ ŠKODA, Jan. Rozhovor o divadle. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1940, 21(19), 3.

1. ZE ŽIVOTA JANA ŠKODY

Životní cesta Jana Škody se začala psát 2. května 1896 na Smíchově. Narodil se do rodiny zemského úředníka Viléma Škody a Edély (též Anděly) roz. Groischelové z Liberce jako jejich jediné dítě. V Praze vyrůstal a také absolvoval obecnou školu a reálné gymnázium v Holešovicích, po maturitě roku 1914 pak pokračoval v dalším studiu na Českém vysokém učení technickém v oboru stavební inženýrství, ale zároveň si plnil svůj sen studiem na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze. Technické studium nakonec nedokončil, zatímco konzervatoř pod vedením Marie Laudové-Hořicové² a Jaroslava Hurta³ absolvoval roku 1923.⁴ Už během studií se seznámil se svou budoucí manželkou herečkou Soňou Neumannovou, a jejich svazek následně zásadně ovlivnil mnohé jeho další profesní kroky.⁵ Soňa se narodila

² **Marie Laudová** provdaná Hořicová (16. 8. 1867 Mladá Boleslav – 20. 10. 1931 Praha) byla česká herečka, spisovatelka, novinářka a pedagožka. Na Státní konzervatoři v Praze vyučovala od roku 1916, nejdříve na operním oddělení, a po založení dramatického oddělení roku 1919 se stala první profesorkou vyučující deklamaci a studium rolí. Mezi jejími žáky byli i Otomar Korbelář, Jiřina Štěpničková či Aloisie Voznicková. Viz BLAŽEK, Vlastimil. *Sborník na paměť 125 let konzervatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936, s. 140–141.

³ **Jaroslav Hurt** (30. 12. 1877 Přerov – 15. 4. 1959 Tábor) byl český herec, režisér, divadelní ředitel a pedagog. Profesorem dramatického oddělení pražské konzervatoře byl v letech 1919–1928. Jeho žáky byli například Ladislav Boháč, Miloš Nedbal, Jan Pivec, i výše zmínění Otomar Korbelář či Jiřina Štěpničková. Viz BOHÁČ, Ladislav. *Tisíc a jeden život*. Praha: Odeon, 1981, s. 31.

⁴ Studoval společně s Ninou Bártů, později členkou Osvobozeného divadla; Olgou Országovou (provdanou Borodáčovou), dlouholetou členkou Slovenského národního divadla v Bratislavě; Eliškou Poznerovou, později herečkou Národního divadla v Praze; Františkem Salzerem, který se stal režisérem Městského divadla na Královských Vinohradech i Národního divadla v Praze; a také Soňou Neumannovou, později jeho manželkou. Škoda dosahoval výborných studijních výsledků, vynikal ve všech předmětech, s výjimkou občanské nauky a klavíru – oba předměty málem rozhodly o nedokončení jeho absolutoria (opakují se poznámky jako „nedbalá návštěva klavíru“, „nemůže být klasifikován, poněvadž do klavírních hodin nechodí“ apod.). Viz Katalogy dramatického oddělení Státní konzervatoře v Praze z let 1920–1923.

⁵ **Soňa Neumannová** (19. 9. 1905 Řečkovice u Brna – 17. 9. 1971 Praha) byla česká divadelní a filmová herečka. Ve dvacátých letech vystřídala celou řadu krátkodobých angažmá, stejně jako Jan Škoda. Během Škodova ostravského působení v letech 1930–1942 se herecké činnosti téměř nevěnovala, pracovala bez stálého angažmá pouze jako příležitostná recitátorka. Aktivně se podílela pouze na komponovaných večerech Klubu přátel moderní kultury. V ostravském divadle během působení svého manžela nikdy nehrála. K herecké činnosti se vrátila až v Praze, kde prošla angažmá u Nezávislého divadla (1944–1945), Realistického divadla (1945–1950), Divadla na Vinohradech (1950–1963). Až v Praze ji do svých inscenací hojně obsazoval i Jan Škoda. Pro své silné komunistické přesvědčení byla od roku 1948 členkou různých odborů, svazů a funkcí, získala několik státních vyznamenání. Neblaze se zapsala kauzou, kdy spolu s dalšími kolegy z Vinohrad žádala trest smrti pro Jiřinu Štěpničkovou za její neúspěšný pokus o emigraci do Západního Německa. Viz FIKEJZ, Miloš. *Český film: herci a herečky. II. díl (L–Ř)*. Praha: Libri, 2007, s. 298–299.

do nesezdaného svazku novinářce Boženě Hodačové a Stanislavu Kostkovi Neumannovi, jednomu ze zakladatelů Komunistické strany Československa, iniciátorovi proletářské poezie, redaktorovi časopisů *Červen*, *Kmen* a *Proletkult*, kde prezentoval své marxismem-leninismem ovlivněné teoretické statě; jejím nevlastním bratrem byl herec Stanislav Neumann a sestrou překladatelka Kamila Značkovská-Neumannová. Levicově radikální rodina se v době komunistické totality stala vzorem socialistické kultury a Jan Škoda byl už od 23. května roku 1928 její součástí.⁶

Praktické divadelní zkušenosti získával postupně už na konzervatoři, když se realizoval společně s dalšími studenty a absolventy třídy Jaroslava Hurta v holešovické Legii mladých.⁷ Co jej ale ovlivnilo nejvíce, to bylo především vedení Karla Huga Hilara v Národním divadle, kde už během studií působil jako elév. Ztvárnil zde sice jen několik menších rolí, zato po boku opravdu znamenitých českých herců Rudolfa Deyla, Eduarda Vojana, Václava Vydry st., Eduarda Kohouta, Marie Hübnerové či Růženy Naskové. Hilarovy inscenace zásadním způsobem ovlivnily počátky Škodovy režijní tvorby, přestože příležitostí asistovat přímo Hilarovi bylo k jeho lítosti poskrovnu a s ostatními režiséry nezískával tolik zkušeností, jak si sám představoval. Z dvaceti titulů, ve kterých hrál pouze epizodní postavy, asistoval pod režijním vedením Hilara jen u inscenace *Ze života hmyzu* (1922) bratří Čapků. To mu ovšem nebránilo, aby ve svém volném čase sám aktivně vyhledával možnosti seberealizace, aby alespoň přihlížel Hilarově práci a nechával se jí inspirovat. I přes nedostatek větších příležitostí pokládal tuto tříletou praxi (1921–1924) za stěžejní pro svou budoucí režijní tvorbu a následně z ní těžil prakticky celý svůj profesní život. Hilar jej fascinoval především jako průkopník a reformátor moderního českého divadla, který si podle Škody kladl za cíl zrovnoprávnit umělecké složky divadelního tvaru pro získání jeho maximálního účinku na diváka a zároveň neustále hledal nové významové funkce těchto složek.⁸

⁶ Personální spis Jana Škody, uložen v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského.

⁷ Ve studiu působili rovněž Jiří Frejka, František Muzika, František Zelenka, Jaroslav Ježek, Saša Machov, Bohuš Záhorský ad. Všichni se řadili do nastupující generace praktikující novou divadelní estetiku, vzdálenou původnímu expresionismu a konzervativním stylizacím. V jejich inscenacích převládala hravost, bezprostřednost, experimenty. Viz ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983, s. 82.

⁸ ŠKODA, Jan (jš). Zemřel K. H. Hilar. *Moravsko-slezské divadlo*. 1935, **16**(29), 6–8.

To, že inspirace Hilarem byla pro Škodu zásadní, dosvědčuje i fakt, že víceméně celou svou režijní tvorbu zasvětil vytrvalé snaze o vytvoření divadelně kompaktního celku, v němž by jednotlivé složky a všechny jejich dílčí součásti měly sloužit výhradně vyrovnanému inscenačnímu tvaru, jak se ostatně mnohokrát prokázalo.

Po absolutoriu získával cenné zkušenosti hned na několika působištích. Nejdříve nastoupil do nově vzniklého Východoslovenského národního divadla v Košicích (1924–1926), kde mu ovšem pod přísným dohledem ředitele Josefa Hurta bylo umožněno realizovat se pouze v repertoáru umělecky nehodnotných frašek a veseloher.⁹ Místo v Košicích získal díky profesorovi Jaroslavu Hurtovi (bratr Josefa Hurta), ale pro nedostatek skutečných tvůrčích příležitostí se rozhodl vyměnit toto působiště za Divadlo sdružených měst východočeských v Pardubicích (1926–1928). Roku 1928 pak přijal na jedinou sezonu nabídku angažmá v Jihočeském národním divadle v Českých Budějovicích (1928/1929), kde se i při přetrvávající krizi zdejšího divadla ujal činoherního souboru a během tří měsíců nastudoval i přes značné provozní komplikace hned několik inscenací na opravdu vysoké umělecké úrovni. Po krátkou dobu zde zastával dokonce i funkci ředitele. Ještě před nástupem do Ostravy se ale roku 1930 do Pardubic vrátil a postupně se i zde stále více prosazoval jako skutečně nadaný režisér, ačkoliv jeho profesní cesta začínala v oboru herectví. Jen krátce před odchodem z Pardubic do Ostravy to ještě stvrdil realizací ojedinělého počínu, když inscenoval původní verzi Goethova dramatu *Urfaust* (1930), k jehož provedení si dokonce přizval herce Ladislava Boháče a Evu Vrchlickou z Národního divadla v Praze.¹⁰

1.1. V Národním divadle moravskoslezském I. (1930–1931 a 1932–1937)

Poprvé se do kontaktu s Moravou, konkrétně brněnským Národním divadlem, dostal už na podzim roku 1929. Přijal pozvání tehdy nově angažovaného dramaturga činohry Jindřicha Honzla, kterému pro realizaci programu moderního divadla

⁹ HIMIČ, Peter. Česká dramaturgia v profesionálním divadle mezivojnových Košic. *Slavica litteraria*. 2021, **24**(1), 54.

¹⁰ *60 let Východočeského divadla v Pardubicích*. Pardubice: 1969. Nestránkováno.

soudobí režiséři, vyznávající tzv. hereckou režii, zdaleka nevyhovovali. Brněnská pohostinská režie Jana Škody *Oči ze všech nejkrásnější* (prem. 16. 11. 1929) se tak stala předzvěstí chystaných změn, navzdory tomu, že k angažování Škody do Brna nakonec nedošlo.¹¹ Zcela bez ohlasu ale pohostinská inscenace nezůstala – díky ní se Škoda dostal do povědomí vedení ostravského divadla, a do Pardubic, kde tehdy Škoda přechodně pobýval, jej přijel osobně angažovat dočasný ředitel Národního divadla moravskoslezského Ladislav Knotek.¹² Ostravské divadlo tehdy stálého šéfa činohry a režiséra postrádalo. Funkci do té doby zastávali zejména ředitelé (Václav Jiřikovský, František Uhlíř a Miloš Nový), a Ladislav Knotek, jakožto bývalý tajemník dosazený do vedení divadla Spolkem Národní divadlo moravskoslezské, byl především ředitelem administrativním.

Angažováním Jana Škody tak došlo k zásadní změně v organizaci správy ostravského divadla. Vedle uměleckého šéfa opery se nově zřídila funkce šéfa činoherního souboru, a Škoda se stal roku 1930 vůbec prvním oficiálně jmenovaným šéfem činohry Národního divadla moravskoslezského. Nechybělo ale málo, a vše mohlo být jinak. Přijetí Škody totiž původně předcházela jiná volba – místo vrchního režiséra ostravské činohry měl od sezony 1930/1931 zastávat zmiňovaný Jindřich Honzl, a zájem o pozici projevil rovněž Emil František Burian, tou dobou režisér brněnského Studia. K jejich angažování ale nakonec nedošlo, a z Ostravy odešel také

¹¹ V té době se v brněnské činohře už zásadně prosazuje Aleš Podhorský, zároveň probíhala jednání s režiséry Josefem Skřivanem z Osvobozeného divadla a Jaroslavem Průchou z Českého divadla v Olomouci, kteří nakonec byli i angažováni.

¹² Ladislav Knotek byl ze své funkce tajemníka Spolku Národní divadlo moravskoslezské dosazen do vedení divadla nejdříve dočasně, ale už od října 1931 byl definitivně odsouhlasen jako oficiální ředitel – Jana Škodu tak přijímal coby prozatímní ředitel, ovšem za plných pravomocí a povinností podle směrnic a zásad platných pro ředitelskou funkci. Knotek tehdy v Pardubicích pro ostravskou činohru přijal rovněž herečku Vlastu Jelínkovou a herce Karla Konstantina a Karla Máje.

režisér Oldřich Stibor,¹³ který v dopisu Jindřichu Honzlovi uváděl jako definitivní důvod k opuštění Ostravy neshody s provozovacím výborem Spolku Národní divadlo moravskoslezské.¹⁴ Spolek totiž zásadním způsobem ovlivňoval chod divadla i podobu repertoáru, což pak mnohokrát pocítil i Jan Škoda, a ačkoliv si Stibor od Honzla sliboval pozvednutí ostravské činohry, podle jeho slov nejzanedbávanějšího tamního souboru, náročný úkol nakonec převzal Jan Škoda. V rámci angažování Jana Škody ale došlo ještě k jedné významné organizační změně, která zásadně změnila dosavadní chod divadla. Do té doby oficiálně neobsazená funkce dramaturga činohry byla svěřena do rukou Jana Škody, který se tak po odchodu ředitele Václava Jiříkovského stal prvním jmenovaným dramaturgem, a svou pozici zastával v omezených provozních podmínkách kamenného divadla skutečně s velkými obtížemi.¹⁵

Škodovo divadelní působení v Ostravě zásadně ovlivňovaly změny spjaté se vznikem československého státu, které vedly k rychlému rozšíření počtu mimopražských stálých divadel. Do roku 1918 evidujeme stálé české profesionální scény pouze v Praze, Brně, Plzni a v Kladně, záhy se k nim přidala nově vzniklá

¹³ **Oldřich Stibor** (16. 3. 1903 Řepiště – 10. 1. 1943 Brzeg) byl režisér, divadelní publicista a prozaik. Patřil mezi levicové představitelé české divadelní avantgardy ovlivněné ruským a sovětským divadlem. S Národním divadlem moravskoslezským je spojován mezi lety 1928–1930; roku 1929 inicioval vznik Studia při NDMS uvedením premiéry hry *Chlupatá opice* Eugena O’Neilla, prvního pokusu o divadelní avantgardu v Ostravě. Působil jako neoficiální poradce ředitele Miloše Nového, čímž získal nejen vliv na dramaturgii, ale rovněž dostal příležitost také režírovat. Vrcholná éra jeho režijní tvorby je spojována především s Českým divadlem v Olomouci, kde působil v letech 1931–1940. Viz SPURNÁ, Helena, ŠORMOVÁ, Eva, JEŽKOVÁ, Petra. Stibor, Oldřich. In: Česká divadelní encyklopedie [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2021-09-30]. Dostupné z:

http://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=214:stibor-oldrich&catid=11&lang=cs&Itemid=108

¹⁴ Dopis Oldřicha Stibora ze dne 12. 4. 1930, uložen v archivu Národního divadla, osobní složka Jindřicha Honzla.

¹⁵ Dramaturgem v meziválečných letech disponovala pouze divadla pražská a divadlo brněnské. V Ostravě plnil na počátku dvacátých let funkci dramaturga Vojtěch Martínek, jistou obdobu této pozice vykonával i Oldřich Stibor, který byl od sezony 1928/1929 angažován ředitelem Milošem Novým do funkce tajemníka (oficiálně nazýván jako „funkcionář pro intelektuální spolupráci“), jenž svými kompetencemi zásadním způsobem ovlivňoval programové směřování činohry. Až s Janem Škodou ale můžeme hovořit o oficiálním jmenování dramaturga činohry v takové podobě, jaká je dnes běžnou součástí inscenačního procesu. Viz SPURNÁ, Helena. České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda (K situaci v Olomouci). *Theatralia*. 2013, 16(1), 49.

divadla v Českých Budějovicích, Olomouci a právě v Moravské Ostravě.¹⁶ Důsledkem obtížné poválečné situace se ale prakticky většina divadel potýkala hned od počátků s ekonomickými a programovými problémy. Neustále se opakující finanční krize vedly i v Ostravě k častým dramaturgickým ústupkům. Hlavním úkolem repertoáru tak bylo především zajišťovat návštěvnost divadla a s tím spojený potřebný výdělek. Do této neutěšené situace přišel režisér Jan Škoda a jeho výchozí pozice pro umělecké výsledky tak nebyla v mnohém příznivá. Ocitl se ve vícesouborovém divadle měšťanského typu, odkázaném na abonentní publikum a částečně dotovaný provoz, navíc v době hospodářské krize, která průmyslovou Ostravu značně zasáhla. Průmyslová výroba tehdy prudce klesala a nezaměstnanost se dotkla většiny domácností. Divadlo bylo nuceno nasazovat abnormální počet premiér, a to kvůli nedostatku diváků, který neumožňoval větší reprízovanost nastudovaných děl.¹⁷ V Moravské Ostravě navíc v té době vedle české profesionální scény existovalo rovněž i německé profesionální divadlo. Zejména epocha ředitele Rudolfa Zeisela v Deutsches Haus s činoherním souborem v letech 1929–1938 byla velmi úspěšná, a to jak herecky, tak i dramaturgicky. Uváděly se zde mimo jiné i soudobé české hry včetně *Bílé nemoci* a *Matky* Karla Čapka. Svým způsobem se jednalo o uměleckou konkurenci, jíž musel Škoda rovněž akceptovat a reagovat na ni. Nepochybně to tedy pro Ostravu znamenalo životodárnou koexistenci dvou profesionálních divadel, přičemž obě umělecky nejvíce prosperovala ve stejném období.

Pro Škodu byla jedna sezona příliš krátká na to, aby se hned dostavily výraznější úspěchy a provozní změny. Ačkoliv ve svém prohlášení na začátku sezony zdůrazňoval, že mu jde zejména o divadlo současnosti a samostatnou dramaturgickou orientaci činohry, nezávislou na Praze, praxe tomu příliš nenasvědčovala.¹⁸ Je nutné si ale uvědomit, že Škoda realizační plány pro novou sezonu víceméně přebíral a Spolek Národní divadlo moravskoslezské mu uskutečnění vlastního programu neumožnil. Jeden zásadní krok ale přece jen realizoval. Krátce po svém příchodu

¹⁶ První vlna zdejšího nadšení a značně sebevědomého přístupu se projevovala nejen v zahajování rovnou čtyřsouborového provozu, ale také automatickým přijetím názvu národní divadlo. Viz ČERNÝ, pozn. 7, s. 164–165.

¹⁷ HAMŠÍK, Vladislav. Čtyřicet let Státního divadla v Ostravě. In: *40 let ostravského divadla 1919–1959*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě, 1959, s. 11.

¹⁸ ŠKODA, Jan. Cesta. *Moravsko-slezské divadlo*. 1930, 11(37), 4–5.

oslovil grafika Jana Sládka, čímž nejen vyplnil absenci za odcházejícího výtvarníka Vladimíra Kristina, ale už při prvních spolupracích se ukázalo, že přivedl ke scénografii člověka s nesporným talentem, jehož práce se později zapsala do dějin české scénografie. Do té doby se v Ostravě pracovalo téměř výhradně s ustáleným fundusem kulis, využívaných pro inscenace napříč soubory, bez větší tvůrčí iniciativy. Jen díky Škodovým názorům na funkci scény jakožto prostoru plastického a dynamického, nikoli plochy k pouhému statickému předvádění, docházelo už během první sezony také k výrazným změnám v uplatnění světla ve funkci dramatického činitele.

Novinář Alois Rybka v *Kampaňi* na konci sezony sice konstatoval, že Škoda v tak krátké době nedokázal realizovat svůj umělecký program a dosáhnout tak nápadnější kvalitativní proměny,¹⁹ na druhou stranu, z organizačního hlediska bylo přijetí Škody považováno Spolkem Národní divadlo moravskoslezské za rozhodnutí zcela správné. Konkrétně předseda spolku Eduard Šebela se ve svém proslovu na valné hromadě na konci sezony 1930 vyjádřil slovy: „...jest nutno poznamenati, že organizace vnitřní práce v divadle se podstatně zlepšila, že se pracuje soustavně a plánovitě na základě pracovního programu stanoveného na dlouhou dobu, jak o tom svědčí například skutečnost, že dosud byly dodrženy všechny projektované premiéry, že je v divadle větší klid a celý složitý aparát pracuje s chutí, horlivě a pilně.“²⁰

I přes pozitivní ohlasy se Jan Škoda rozhodl Ostravu opustit a přijmout angažmá v Bratislavě, kde na sezonu 1931/1932 přijal místo šéfa české činohry ve Slovenském národním divadle. Ředitel Antonín Drašar tam tehdy zkušebně rozdělil činohru na českou a slovenskou a Janu Škodovi svěřil umělecké vedení souboru českého, zatímco šéfem slovenského souboru ustanovil Jána Borodáče. Výhledy do nové ostravské činoherní sezony – bez uměleckého šéfa, a navíc v době hospodářské krize – se opět nejevily příliš perspektivně. I v řízení divadla zavládlo provizorium. Ladislav Knotek byl oficiálně jmenován ředitelem na schůzi správní rady Spolku Národní divadlo moravskoslezské až téměř dva měsíce po začátku sezony ke dni 19. října 1931, a ve vedení činohry znovu panovalo bezvládí. Jedním z důvodů

¹⁹ RYBKA, Alois. Poznámky k divadelní sezoně v Ostravě. *Kampaň*. 1930, 1(1–3), 3.

²⁰ Proslov ing. Eduarda Šebely – hodnocení uplynulé sezony, uložen v Archivu Národního divadla moravskoslezského, složka Svaz českého herectva, bez sign.

Škodova krátkého setrvání v Ostravě byly pravděpodobně i již zmíněné neshody se Spolkem. Narážel na rozdílné vnímání skladby repertoáru a pravomocí na jeho schvalování, tedy očividně na podobné problémy, jaké řešil před svým odchodem i Oldřich Stibor. Ani Škodovy zamýšlené odvážné programové změny mnohdy nemohly být realizovány, často byly pozastaveny z rozhodnutí Spolku již při jejich přednesení. Jeho rozčarování z konzervativnosti ostravského divadla a zdráhavého přijímání jakýchkoliv změn je ostatně patrné i v jeho osobních vzpomínkách na první sezonu a následný odchod: „...proč vyzval nový ředitel pisatele těchto řádků, aby onu funkci zastával, ačkoliv nebyl v Ostravě znám, zůstalo záhadou; že se kalkulovalo na povolnost z vděčnosti, se ukázalo mylným, protože během sezony došlo pro názorové rozdíly k rozchodu.“²¹

Kontakt s Ostravou ale ani po čas odloučení neztratil. Absenci profilového režiséra činohry mezitím vyřešila správa divadla tím, že si alespoň pro tři pohostinské režie (Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy*, Brucknerovu *Alžbětu Anglickou* a Goethova *Fausta*) přizvala Jana Škodu ke spolupráci.²² Nutno podotknout, že tentokrát ponechal Spolek při výběru titulů Škodovi volnou ruku a ve všech třech případech se jednalo o Škodovy znamenité režie, v nichž spojil velmi důslednou dramaturgickou přípravu s invenčními režijními postupy a Sládkovou sofistikovanou moderní scénou. Dodnes jsou tyto inscenace vnímány jako jedny z nejzásadnějších v kontextu Škodovy režijní tvorby.

Nebylo tedy překvapením, že se Škoda po jednosezonním odloučení do Ostravy opět vrátil jako šéf činohry. Po zmíněné zkušenosti již byl očekáván s daleko větší přívětivostí a nadějí v konstruktivní změny. Zdeněk Vavřík tehdy napsal: „Nastupuje někdo, kdo má schopnosti překonati uměleckou krizi naší scény a dokázati, že divadlo ani dneska nestojí na repertoáru přitažlivém, ale dobrém. Jan Škoda má v nás k dispozici omezený sice, ale pevný kádr dobrých herců, se kterými se nemusí obávat žádného, ani toho nejtěžšího úkolu.“²³ Nyní mohl už s daleko větší intenzitou, podpořenou i jeho hlubší znalostí specifických podmínek průmyslové

²¹ ŠKODA, Jan. O ostravské činohře ve třicátých letech. In: *Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Sv. 9. Ostrava: Profil, 1977, s. 287.

²² ZBAVITEL, Miloš. *Jiří Myron*. Ostrava: Profil, 1980, s. 79–80.

²³ MIGDA, Stanislav. Ostravská léta Františka Formana. Nárys hereckého portrétu. Kapitola IV. – Spolupráce s Janem Škodou. *Kulturní měsíčník*. 1983, 1(4), 14.

meziválečné a válečné Ostravy, zapracovat na systematickém rozvíjení repertoáru, herecké úrovni souboru, i na reformách v ostravské scénografii a výrazných transformacích v provozních podmínkách divadla.

Těžkostí komplikujících Škodovi tvůrčí práci ale nastalo v následujících pěti sezonách hned několik, především těch finančních. Ani ostravská činohra nebyla ušetřena a kvůli narůstající hospodářské krizi musel Škoda přistoupit na řadu ústupků, aby stejně jako všechna další divadla ustál existenční problémy. Z tohoto důvodu se postupně zasloužil o navýšení počtu repríz, čímž nejenže umožnil hercům větší prostor pro zkušební proces, ale snížením počtu premiér zároveň snížil náklady na výrobu inscenace a výdaje s tím spojené. Přínosem pro divadelní pokladnu se také staly daleko častější Škodou iniciované pohostinské zájezdy do městských částí Ostravy a jejího okolí, díky kterým mohli prostory Městského divadla nabídnout hostujícím divadlům a obohatit tak divadelní pokladnu o další zdroj příjmů.

Škoda se po svém opětovném návratu do Ostravy zapsal také do historie ostravského rozhlasu, a to jako jeden z prvních režisérů rozhlasových projektů.²⁴ V letech 1932–1937 je podepsán téměř pod všemi realizovanými rozhlasovými inscenacemi, přičemž už na první pohled je zřejmé, že se ve většině případů jednalo o tituly nemající žádnou souvislost s hrami uváděnými v divadle. Do rozhlasové podoby převáděl díla zejména méně známých autorů (Jules Renard, Jo Hanns Rösler, Vojtěch Rakous, Marie Pisingerová ad.), a zajímavostí je, že na rozdíl od ostravského divadelního repertoáru se v rozhlasové tvorbě daleko častěji obracel k autorům ruským a sovětským.²⁵ Časté kritické ohlasy v ostravském tisku o nedostatku činoherních rozhlasových adaptací ve prospěch hudebních programů a přenosů oper se Škoda snažil iniciativně kompenzovat vlastní aktivitou, a zároveň, ač se běžně pracovalo s herci ochotnických souborů, Škoda na rozhlasových pořadech

²⁴ Prostřednictvím rozhlasového média uskutečnil také několik proslovů vztahujících se k hodnocení sezon či připravovanému repertoáru pro nadcházející sezonu. Dva z proslovů Jana Škody se dochovaly rovněž v podobě rukopisů archivovaných v Ostravském muzeu, ve kterých hodnotil jak stav sezony 1940/1941, tak i prezentoval své úvahy o divadle a všem, co jej utváří ke komplexnosti. Viz Ostravské muzeum, Sběrka muzikologie a teatrologie, osobní složka Jana Škody, rukopis rozhlasového projevu *K zahájení nové sezony Národního divadla moravskoslezského*, sign. II G 80; Ostravské muzeum, tamtéž, rukopis rozhlasového projevu *Rozhovor o divadle*, sign. II G 81.

²⁵ Byli to například Michail Zoščenko (*Podivný přítel*, 1934), Ivan Sergejevič Turgeněv (*Venkovanka*, 1934), Anton Pavlovič Čechov (*Šťastný člověk*, 1935) ad.

spolupracoval výhradně s herci ostravského divadla.²⁶ Po celých pět let tak systematicky propojoval činnost obou uměleckých institucí, a navíc využil další z příležitostí pro rozvíjení hereckých dovedností činoherního souboru.

Takovou mimodivadelní platformou pro herce, a zároveň pro Škodovy vize, se od roku 1932 stal rovněž Klub přátel moderní kultury – sdružení propojující široké spektrum uměleckých oborů, moderních uměleckých směrů a netradičních forem. Nejenže se stal autorem myšlenky, spoluorganizátorem vzniku společně s Janem Sládkem a Ludvíkem Svobodou, ale posléze i těžiště umělecké a dramaturgické spočívalo především na Janu Škodovi. Prostřednictvím Klubu přátel moderní kultury mohl v mimodivadelním prostředí nedalekého Domu umění realizovat kulturní večery věnované levicové kultuře. Náměty pro komponované večery ale volil daleko pestřeji a na svou dobu i značně odvážně. Zpracoval kontroverzní témata, jakými byly nejen židovská poezie, ale také knihy, považované v nacistickém Německu za součást „zvrhlého umění“ či americká pokroková poezie. Programová svoboda Klubu mu umožňovala pouštět se do dramaturgických a režijních experimentů nezávisle na oficiálním repertoáru, a zároveň i přes veškeré hospodářské problémy a množství organizačních omezení v divadle nebyl finančně závislý na jeho ekonomické situaci.

Hospodářská krize se nicméně stupňovala a bezproblémový chod Škodovy tvůrčí práce stále ovlivňovaly každoročně rostoucí finanční ztráty divadla. Už po návratu Jana Škody do Ostravy v sezoně 1932/1933 se hovořilo o osudu divadla velmi pesimisticky. Finanční propad prohluboval i berní úřad Moravské Ostravy, který k dorovnání daňového nedoplatku zabavoval denní tržby přímo z pokladny. Rostoucí tlak na divácky atraktivnější repertoár Škoda nekompromisně odmítal. Dokazoval to tituly neustupujícími ze své kvality i nerealizováním prvoplánových komediálních titulů. Inscenoval především autory české, ať už to byly hry Františka Langera (*Andělé mezi námi*, 1933; *Velbloud uchem jehly*, 1934), Jaroslava Hilberta (*Sestra*, 1933), Jaroslava Durycha (*Svatý Václav*, 1933) nebo pro Škodu typického Shakespeara (*Kupec benátský*, 1933).

²⁶ Konstatováno na základě kompilace rozhlasových programů a článků publikovaných v *Moravskoslezském deníku* mezi léty 1932–1937.

Situace vygradovala v následující sezoně, kdy už šlo o přímou existenci divadla a všech jeho zaměstnanců. Apelovalo se na zvýšení návštěvnosti divadla,²⁷ hospodářství divadla se přizpůsobovalo finančním těžkostem, byla vypsána subskripční sbírka. Přesto byl Spolek Národní divadlo moravskoslezské přinucen divadelní sezonu ukončit předčasně k 30. dubnu 1934 a všichni umělci dostali k tomuto dni výpověď. V této situaci se o budoucnost divadla zásadním způsobem zasloužili sami herci, když se rozhodli navzdory okolnostem pokračovat, a tak v součinnosti s ředitelem Ladislavem Knotkem a uměleckými šéfy Jaroslavem Vogelem (opera) a Janem Škodou převzali od 1. května roku 1934 Národní divadlo moravskoslezské do své správy a toto vedení přejmenovali na Svěpomocí souboru NDMS.²⁸ V těchto existenčně náročných časech se zcela vzdali nároku na honorář, a i přesto nazkoušeli celou řadu nových titulů. Jen se Škodou nastudovali například poměrně náročné výpravné historické drama *Husité* Arnošta Dvořáka (prem. 30. 5. 1934) a Vulpiovo *Mládí vpřed* (prem. 14. 6. 1934). Za účelem podpory divadelní pokladny zorganizoval pro Klub přátel moderní kultury také večerní matiné hostujícího Voicebandu Emila Františka Buriana (6. 5. 1934) či několikadenní hostování Osvobozeného divadla. Sezonu dohráli v provizorních podmínkách, ovšem vlastní iniciativou, veřejnými sbírkami, a také dobročinnými představeními hostujících umělců dokázali krizi překonat tak, aby od září začala sezona opět v původní organizační správě.²⁹

Hereckému souboru, a to nejen jeho rozvíjení, ale vůbec samotnému rovnocennému složení, přikládal Škoda velkou důležitost. Během jeho působení se herecký soubor značně omladil. Většina dosavadních herců nastoupila do souboru v době založení divadla nebo krátce na to v průběhu dvacátých let, a proto se rozhodl stabilní opory souboru doplnit také o mladší generaci. Klíčovou byla zejména sezona 1935/1936, kdy oslovil například Gustava Nezvala (1935–1938), Rudolfa Deyla ml. (1936–1940), Marii Vášovou (1935–1940), Blanku Waleskou (1936–1941), Karla Palouše (1936–1942), z nichž většina se později uplatnila v pražských angažmá, a nebylo výjimkou, že i u filmu. Díky Škodovi se formovali v daleko

²⁷ S.O.S. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 15(27), 4.

²⁸ Ostravské veřejnosti. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 15(31), 1.

²⁹ SLÍVA, Ladislav. 70 let ostravského divadla – Svěpomoc. *Kulturní měsíčník*. 1989, 7(4), 32–33.

náročnějším koncepčním repertoáru v tendencích tzv. realisticko-psychologického herectví, který Škoda stále intenzivněji uplatňoval.

Důvod k opětovnému odchodu z Ostravy mu i přes nezpochybnitelné úspěchy znovu zavdal Spolek Národní divadlo moravskoslezské. Škoda se s ním názorově rozcházel nejen v repertoárové dramaturgii, ale také v představách o kompetencích šéfa činohry v provozních otázkách souboru. Přitom nejocenovanějším přínosem ostravskému divadlu se stala právě jeho dramaturgická uvážlivost a schopnost konstantně inscenovat umělecky významná dramata.³⁰ Přítomnost dramaturga ostatně pokládal za absolutně nezbytnou, zvláště v tak kulturně a společensky různorodém průmyslovém městě. Proto se ještě před svým odchodem do Brna roku 1937 zasloužil o angažování nového dramaturga – Ludvíka Svobody.³¹ Jeho odchod poznamenal také další tvůrčí činnost Klubu přátel moderní kultury. Netrvalo ani rok a Klub se bez jeho pečlivého vedení postupně rozpadl. Své možná sehrála i stále intenzivnější nacistická hrozba, možná i postupná ztráta potřebné atmosféry ve společnosti, v níž spolu umělci tvořili. Nezpochybnitelně se ale jednalo o unikátní projekt reflektující ve vzájemné symbióze umělecké i společenské motivy, jehož zásadním iniciátorem a tvůrcem byl právě Škoda.

Když se při Škodově loučení s Ostravou ohlédl za jeho působením Zdeněk Vavřík, publicista a dramatik, a zároveň i blízký přítel a kolega Jana Škody, neopomněl konstatovat, že „Jan Škoda nepřišel do Ostravy tápat a mátožně hledat, přišel sem jako umělec hotový, v sobě nalezený a vědomý si svých sil. V těch padesáti devíti inscenovaných dramatech je nikdy nepřecenil – a to je nad jiné. Pracoval s potížemi, pracoval, zdá se, i proti proudu někdy, ale pracoval poctivě, nikdy nic nepředstíral. (...) svou odvahu uměl potlačit dobrým smyslem pro

³⁰ VAVŘÍK, Zdeněk. K odchodu Jana Škody. *Slezský sborník*. 1936, **1** (nečíslováno), 242.

³¹ **Ludvík Svoboda** (4. 5. 1903 Čejč u Hodonína – 3. 8. 1977 Praha) byl český filozof, velvyslanec, profesor filozofie a sociologie. Absolvoval jako doktor filozofie roku 1926, byl značně ovlivněn marxismem a antickou filozofií. Psal články o sovětské filozofii, překládal Leninovy filozofické spisy, během pobytu v Ostravě vydal roku 1936 knihu *Filosofie v SSSR*, jež mu zabezpečila pohodlnou poválečnou kariéru. S Janem Škodou založili ve třicátých letech Klub přátel moderní kultury. Na pozici dramaturga zvolený Ludvík Svoboda nevydržel ve funkci ani celou sezonu 1937/1938, nicméně po Škodově návratu roku 1939 se stal opětovně jeho blízkým spolupracovníkem. Srov. ZUMR, Josef. Malé zamyšlení a trochu vzpomínání s Ludvíkem Svobodou. *Filosofický časopis*. 1968, **16**(3), 341–349. – TRETERA, Ivo. *Vzpomínky na Bohumila Hrabala a na život vůbec*. Praha: Paseka, 2011, s. 205–212.

poctivost práce, pro opravdovost divadla. (...) Bylo to dobré dílo. Je to dobré dílo. Protože trvá.“³²

Většina historiků s odstupem času reflektovala Škodův návrat do Ostravy roku 1932 jako zásadní v kontextu ostravské divadelní a kulturní historie.³³ Jak opakovaně zmiňoval historik Miloš Zbavitel³⁴ – v rozmezí následujících čtyř a půl sezony ostravská činohra zaznamenala zjevný názorový a umělecký vývoj, který se už ve své době významně zapsal do celostátního povědomí.³⁵

1.2. Brněnské intermezzo (1937–1940)

Veškeré zkušenosti nabyté v Ostravě Škoda následně zúročil a rozvíjel při svém angažmá v Brně, dokonce výrazněji nepřerušil ani spolupráci se scénografem Janem Sládkem. Od 1. dubna 1937 se šéfem činohry v Ostravě stal režisér Antonín Kurš, a režii se pro opětovnou absenci režisérských osobností stále častěji ujímali samotní herci – Antonín Rýdl, Jaroslav Skála, Jiří Myron či Karel Palouš.

³² VAVŘÍK, pozn. 30, s. 243.

³³ Srov. ZBAVITEL, Miloš. *Osm hereckých portrétů: herci staré gardy ostravské činohry*. Profil: Ostrava, 1985, s. 14. – ČERNÝ, pozn. 7, s. 395–396. – ŠORMOVÁ, Eva, ed. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 338.

³⁴ **Miloš Zbavitel** (26. 2. 1921 Frenštát pod Radhoštěm – 18. 5. 2014 Opava) byl český herec, dramaturg a režisér. Byl jedním ze spoluzakladatelů českého divadla v Opavě a v jeho první poválečné inscenaci ztvárnil Toniho v Čapkově *Matce*. Působil rovněž v Ostravě, Martině, Mladé Boleslavi, Šumperku a Příbrami. Poté se vrátil jako dramaturg na opavskou scénu, kde setrval až do penze roku 1990. Po odchodu do důchodu se intenzivně věnoval publicistické a literární činnosti. Soustavně se zabýval historií ostravského divadla a k tomuto tématu vydal několik publikací. Dvě z nich – *Osm hereckých portrétů: herci staré gardy ostravské činohry* a biografie *Jiří Myron* – zahrnují i Škodovo ostravské působení. Ač neškolený divadelní historik, stal se uznávaným znalcem divadelní historie kraje i divadelního prostředí – ve své době byl pravděpodobně jediným shromažďovatelem a hodnotitelem regionální divadelní historie.

³⁵ S loučením Jana Škody s Ostravou roku 1937 je spojena vzpomínka herečky Aleny Růžičkové: „...na večírku se šéfem Škodou vystoupil kamarád Harna s vlastní skladbou o ulétajících ptáčích. Zjevil se s hamletovskou tváří, při světelných efektech a vědom si vážnosti okamžiku spustil elegicky: ‚Leť, ty můj opečenče (opeřenče)‘. Jemu díky, že smutek loučení nebyl tak těžký.“ Viz RŮŽIČKOVÁ, Alena. Trochu divadelních klepů. *Divadlo*. 1938, **24** (nečíslováno), 123.

Škoda mezitím od 1. února 1937 navázal v Brně na svého předchůdce Aleše Podhorského³⁶ a ujal se vedení činohry Zemského divadla v Brně.³⁷ Nástup v polovině sezony byl pro Škodu ve znamení již naplánovaného dramaturgického programu sestaveného především z dramatiky české a slovanské, významně byly zastoupeny také hry západních autorů. Od Podhorského převzal závazek dokončit sezonu v dosud realizovaných intencích, přislíbil tedy nijak nezasahovat do repertoáru ani do provozu. Mimo stanovený plán ale přesto inscenoval Ostrovského hru *I chytrák se spálí* (prem. 29. 5. 1937), již uvedl o rok dříve už v Ostravě (prem. 3. 1. 1936). Nejednalo se o jediný takový případ. Během tří let takto „zopakoval“ ještě Synkovu *Dvojitá tvář*, Čapkova *Loupežníka*, Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* a Molièrova *Dona Juana*, poslední dvě jmenované inscenace dokonce v opětovném scénografickém ztvárnění Jana Sládka.

Do Brna přišel již jako vyvážená umělecká osobnost s vlastním tvůrčím přesvědčením, přesto respektoval linii stanovenou ještě Podhorským. Za osobní cíl si kladl odstranit z repertoáru komerční hry, a tím podpořit repertoárovou samostatnost brněnského divadla.³⁸ Soustředil se na inscenace, pomocí nichž upozorňoval na společenské a politické problémy, a v důsledku silícího nacistického nebezpečí apeloval rovněž na národní hodnoty. Navazoval na programové schéma uplatňované už v Ostravě a z jeho poznámek, že „předností brněnské činoherní scény před ostatními československými provinčními scénami je ta, že usiluje o samostatné stanovisko k současné tvorbě dramatické, zvláště ve výběru repertoáru“,³⁹ se jednalo o prakticky stejný cíl, jakého se snažil dosáhnout (a dosahoval!) i v Ostravě, a tudíž mu výchozí situace v Brně po tvůrčí stránce značně vyhovovala. Tuto samostatnost

³⁶ **Aleš Podhorský** (19. 4. 1900 Holešov – 19. 8. 1964 Praha) odešel začátkem roku 1937 do Národního divadla v Praze, ale pohostinsky s Brnem kontakt nepřerušil. S Janem Škodou se ale potkal už během angažmá v Pardubicích mezi léty 1926–1928. V roce 1929 byl s Podhorským ve výběru adeptů na pozici režiséra v brněnském Národním divadle, během válečných let pak oba tvořili v pražském Lidovém divadle Uranie a na začátku padesátých let se jejich pracovní cesty setkaly opětovně, a to v Divadle Na Vinohradech a v Národním divadle v Praze.

³⁷ HŘEBÍČKOVÁ, Lucie. *Zemské divadlo v Brně v letech 1931–1941 a jeho ředitel Václav Jiříkovský*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí diplomové práce Margita Havlíčková, s. 67.

³⁸ Tamtéž, s. 69.

³⁹ ŠKODA, Jan. Uprostřed sezóny. *Divadelní list*. 1937, **12**(13), 340.

plánoval udržet, jako svůj zásadnější úkol si stanovil prosazovat vlastní režijní styl, ke kterému v Brně nacházel po stránce herecké nejlepší předpoklady.

Nastudoval zde několik zásadních inscenací – Langerovu *Dvaasedmdesátku* (1937), Čapkovu *Matku* (1938) a *Loupežníka* (1939), O’Neillova *Milionového Marca* (1938), Shakespearovy veselohry *Jak se vám líbí* (1938) a *Zkrocení zlé ženy* (1939), nebo Wildeova *Ideálního manžela* (1939). A ačkoliv kritik Rajmund Habřina při Škodově návratu zpátky do Ostravy⁴⁰ konstatoval, že strávil v Brně příliš krátkou dobu na to, aby mohl být vyzdvihován jako samostatně vymezený úsek dějin brněnské činohry, přesto pokládal Škodu za výrazného režiséra zapsaného nesmazatelnou stopou.⁴¹ Zásadně se v brněnském dění zřejmě neprojevoval, působil spíše introvertně jako „gentleman v pravém slova smyslu, tichý, jemný a skromný, směřoval svým založením k niternému aristokratismu. A proto zůstal v neutěšených kulturních poměrech Brna dosti osamocen. Byla v tom nevýhoda, ale byl v tom i silný klad, především ovšem pro jeho vlastní vývoj a uzrávání jeho uměleckého charakteru.“⁴² Vynikalo ale zejména jiné hodnocení, a to, že se svým unikátním režijním stylem, vlastním jevištním slohem, naprosto odlišil od ostatních dosavadních režisérů, a jen těžko se bude hledat náhrada.⁴³

1.3. V Národním divadle moravskoslezském II. – ředitelské období (1940–1942)

Jan Škoda se do Ostravy vrátil na pozvání Spolku uprostřed sezony 1939/1940, a to nejen jako režisér, ale vzápětí také jako ředitel divadla. Předcházelo tomu několik okolností. Pro tuto pozici původně předurčený Karel Jičínský rezignoval ze zdravotních důvodů prakticky ihned po svém nastoupení. Ještě v září roku 1939 vyřešil provozovací výbor Spolku Národní divadlo moravskoslezské nenadálou

⁴⁰ Pracovní smlouva byla ukončena ke dni 31. 1. 1940. Viz Personální spis Jana Škody, pozn. 6.

⁴¹ HABŘINA, Rajmund. Na rozloučenou s Janem Škodou. *Divadelní list*. 1940, **15**(12), 231.

⁴² Tamtéž, s. 231–232.

⁴³ Tamtéž, s. 232.

situaci zřízením prozatímního ředitelského sboru složeného ze členů administrativy.⁴⁴

Současně bylo rozhodnuto, že nová soutěž na místo ředitele bude vypsána v listopadu. Ze sedmnácti kandidátů byl nakonec jednohlasně zvolen Jan Škoda, čemuž pravděpodobně přispělo i jeho předchozí úspěšné působení na pozici šéfa činohry. Od 1. února 1940 se tak kromě režisérské práce věnoval i divadelnímu provozu a organizaci. Jeho jmenování ale paradoxně nebylo mezi ostravskými divadelníky přijato s nadšením, ze svého předchozího působení v divadle byl totiž pověstný svou spíše neklidnou a místy až popudlivou povahou, velkými nároky na sebe i na své okolí. Herec Jan Pacl ještě před Škodovým zvolením referoval v dopise adresovaném Svazu českého herectva do Prahy následovně: „Velikou šanci má šéf činohry Jan Škoda. Nevím však, byla-li by to dobrá volba. Škoda je poněkud nervózní a k takovému úkolu, jako je ředitelování divadla, je třeba klidu.“⁴⁵ Jmenování vzbuzovalo obavy především mezi členy zpěvoherních sborů, kteří se obávali, že upozadí hudební produkci ve prospěch preferované činohry.⁴⁶ Úbytek oper a operet v repertoáru v porovnání s předchozími sezonami nicméně nebyl nijak radikální, snížení počtu premiér se z důvodu probíhající války dotklo více či méně všech souborů, a tak se obava později prokázala jako neopodstatněná.

Prakticky hned po nástupu do ředitelské funkce byl vystaven zásadní komplikaci – české divadlo bylo vypovězeno z prostor Městského divadla k 31. prosinci 1940 a budova byla nuceně předána do německé správy. V rozmezí jen několika měsíců musel vyřešit adekvátní náhradní prostor, přičemž přestavba Národního domu se jevila jako nejschůdnější a nejrychlejší řešení. I přes veškeré úsilí se rekonstrukci k termínu dokončit nepodařilo a zodpovědnost za nalezení náhradní scény pro překlenutí krátkého období připadla opětovně na ředitele Škodu. Mezi několika eventualitami zvítězila volba pronájmu divadelního sálu v Katolickém

⁴⁴ P. Nový ředitel NDMS. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1940, 21(17), 2.

⁴⁵ Korespondence Svazu českého herectva v Moravské Ostravě, dopis z listopadu roku 1940, uložena v Archivu Národního divadla moravskoslezského, pozn. 20.

⁴⁶ Tamtéž, dopis ze dne 24. 1. 1940.

domě, pro jehož podmínky ovšem museli vytvořit zcela novou koncepci repertoáru.⁴⁷ Provoz v provizoriu Katolického domu trval sice pouhý měsíc, soubory se ale musely vypořádat s rychlým nastudováním nového programu, se zajištěním na množství představení do ostravského okolí, a zároveň s postupným stěhováním do nových prostor zrekonstruovaného Národního domu. Jan Škoda tehdy vyčíslil počet představení za měsíc leden roku 1941 na 101, tedy počet naprosto naddimenzovaný, a ve zmíněných podmínkách skutečně obdivuhodný.⁴⁸

Navzdory povinnostem ředitele se funkce režiséra nevzdal a inscenoval výrazné tituly české i světové dramatiky, i když se frekvence zejména v sezoně spojené s adaptací Národního domu citelně snížila. Z české klasiky tehdy inscenoval například *Bankrotáře* Josefa Kajetána Tyla (1940), Stroupežnického *Naše furianty* (1942) či *Gazdinu robu* Gabriely Preissové (1942); uvedl také dvě ze svých proslulých inscenací Shakespearových her *Sen noci svatojánské* (1940) a *Romeo a Julie* (1941), ze světové dramatiky pak například O’Neillovo *Toužení pod jilmu* (1940).

Jak je ale známo, na začátku sezony 1942/1943 se vystupňovala řada dalších problémů. Němci komplikovali divadelní provoz a Škoda jakožto ředitel byl pod největším nátlakem. Během válečných let tak řešil nejen problém s odebráním Městského divadla do německé správy a s tím spojenou adaptací Národního domu, ale také mnoho provozních ataků v podobě nuceného poskytnutí divadelního fundusu či orchestru německému divadlu, nebo dokonce izolování či výslechy některých umělců. Přesto „návštěvnost stoupala, nevadila pověstná neakustičnost sálu a ani záhy teplem vyschlé, a tudíž vrzající dřevo hledištního amfiteátru“,⁴⁹ ostravské publikum spatřovalo v divadle důležitou instituci apelující na národní hodnoty. Zato Škoda byl stále intenzivněji vystavován výslechům a pronásledování.

⁴⁷ Každý ze souborů nastudoval jednu inscenaci či pásmo přizpůsobené podmínkám prostoru Katolického domu: činohra uvedla veselohru srbského dramatika Branislava Nušiče s názvem *Dr.* v režii Karla Palouše; opera nastudovala pásmo z díla Bedřicha Smetany; baletní soubor připravil pásmo *Letem tančícím světem*; a rovněž opereta vsadila na komediální titul, veselohru Alexandra Steinbrechera *Štěstí do domu*.

⁴⁸ ŠKODA, Jan (JŠ). Divadlo je dostavěno. *České divadlo moravsko-ostravské*. 1941, **22**(10), 1.

⁴⁹ ŠKODA, pozn. 21, s. 298.

V listopadu roku 1942 se situace zásadně vyostřila. O Škodu se začalo zajímat ostravské gestapo, společně s dirigentem Jaroslavem Vogelem byli dokonce krátce vězněni, pronásledování pokračovalo ale i po jeho propuštění. Škodův náhlý odchod z Ostravy byl poznamenán také změnami v seskupení Spolku Národní divadlo moravskoslezské. Prozatímní atmosféru důvěry, kterou narušovaly jen občasné dohady o skladbě repertoáru (například o vhodnosti uvedení Novákovy *Lucerny*), narušil odchod mnoha členů a přijetí nových, politicky angažovaných.

Škodovy vzpomínky vystihují nejlépe, v jaké atmosféře a pod jakým tlakem poslední sezonu strávil: „Jednak jsem měl co činit s nešikovným provokatérem, vymáhajícím peníze pro známé zadržené gestapem, jednak jsem častěji než dosud musel docházet na radnici do úřadovny páně landrátovy k rozhovorům zcela bezpředmětným, ale několikrát jsem musel i na Fifejdy zodpovídat se z toho, že jsme se v den Tothovy smrti doma velmi veselili, jindy, když měla pokladní všechno vyprodáno a nemohla tudíž vydat požadovanou vstupenku, abych vyslechl informaci, že pro německého občana Říše musí být v českém divadle vždycky místo, a tak mne vlastně ani příliš nepřekvapilo, když mi funkcionáři Spolku sdělili názor oberlandrátu, že jako nositel divadelní koncese jsem osoba nevhodná. (...) Jako nositel koncese byl schválen jeden z nově příchozích členů provozovacího výboru, jehož orientace a způsoby mi byly až příliš dobře známy, vypočetl jsem si přesně, jaké důsledky by mi spolupráce s ním přinesla a jakou cestu by možná divadlo pak nastoupilo; rozhodl jsem se takovou spoluprací neriskovat, a nezbylo mi než požádat Spolek o rozvázání smlouvy. (...) Kupodivu, předvolání rázem ustala, provokatér nepřišel a já odjel z Ostravy něco si hledat.“⁵⁰

Ve výpovědi uvedl, že „služební smlouva již nevystihuje skutečný stav divadelního pořádku, jak se od té doby vyvinul, a jest tedy prakticky v nejednom bodě již neúčinná“.⁵¹ Provozovací výbor Spolku Národní divadlo moravskoslezské udržoval tyto informace pár dní v tajnosti, ale už k 1. prosinci 1942 vystřídal Škodu

⁵⁰ Tamtéž, s. 304.

⁵¹ Výpověď je adresována Spolku Národní divadlo moravskoslezské ke dni 31. 1. 1942, tedy v poslední možný den odstoupení od smlouvy s platností od 31. 7. 1942. Viz Personální spis Jana Škody, pozn. 6.

na ředitelské pozici Jiří Myron,⁵² který převzal rovněž povinnosti šéfa činohry a veškerou starost o volbu repertoáru. Škodův odchod byl opředen mnoha nejasnostmi a překvapivě ani nejbližší kolegové přesné důvody zprvu neznali. Herec a režisér Jan Pacl v korespondenci Svazu českému herectvu doslovně uvedl, že „přišlo to náhle a snad poprvé Provozovací výbor dovedl své usnesení udržeti v tajnosti. Škoda tedy odchází na zdravotní dovolenou. Nevíme přesně, jaká byla příčina jeho odchodu, ale domnívám se, že se dostal do nějakých sporů s Provozovacím výborem, který mu patrně vyčítal nepřístupnost repertoáru. Škoda tím byl znechucen a rezignoval. Jeho rezignace byla přijata. Na schůzi výkonného výboru, jehož jsem dlouholetým členem, nebylo podáno bližší vysvětlení a já se pochopitelně nedotazoval.“⁵³ Později samozřejmě důvody odchodu vyvstaly, Škoda byl z pozice i z Ostravy víceméně vyštván postupným nátlakem. Podle Evy Šormové se nonkonformní a vzdorovité Škodovo vedení divadla stalo středem zájmu okupantů, a zřejmě z obavy před ohrožením provozu divadla byl Spolkem Národní divadlo moravskoslezské vyzván k odstoupení.⁵⁴ Úleva se dostavila i mezi samotné herece, jak je patrné z dovětky Paclova dopisu: „Jiřího Myrona jsme uvítali s radostným ulehčením. Snad nyní bude v divadle opět větší klid. Škoda je jistě dobrý umělec, ale scházel mu klid. Byl příliš výbušný – a to je vždy jisté minus.“⁵⁵ Možná bylo jeho chování důsledkem vleklého vypětí spojeného s neustálým pronásledováním a komplikováním veškeré jeho režijní i ředitelské práce, možná se naplnily obavy plynoucí už z předchozích zkušeností s jeho neklidnou povahou.⁵⁶

⁵² Korespondence Svazu českého herectva v Moravské Ostravě, uložena v Archivu Národního divadla moravskoslezského, pozn. 20.

⁵³ Tamtéž, dopis ze dne 4. 12. 1942.

⁵⁴ HÁJEK, Jiří. *Divadlo nové doby: 1945–1948*. Praha: Panorama, 1990, s. 119.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Zároveň je nutné reflektovat, že mezi Škodou a Paclem pravděpodobně nevládnul přátelský kolegiální vztah. Z jejich vzájemné korespondence vyplývá, že se několikrát vzájemně osočili, Škoda jakožto ředitel ho dokonce upomínal, aby „při inscenování nových her hleděl k tomu, aby se nevydávaly zbytečné peníze za věci, které zde již jsou, a také omezil svá přání, pokud jde o požívání potravin a nápojů na jevišti, na míru skutečně nezbytnou, eventuálně upravil text tak, aby užívání některých předmětů nebudilo v hledišti pohoršení (používá-li se masa nebo bochníku chleba, uzenin atd.). Pokud jde o požívatinu, byl bych velmi rád, kdybyste zrevidoval své požadavky i v oněch komediích, které se dosud hrají, a uskrovnil potřeby požívatin na míru nejmenší, je-li vůbec nutná.“ Korespondence Svazu českého herectva v Moravské Ostravě, uložena v Archivu Národního divadla moravskoslezského, pozn. 20. Dopis je součástí přílohy této práce, viz obr. 86.

Zdá se ovšem, že i přes nezpochybnitelný kulturní přínos Ostravě byl jeho odchod bez protestů akceptován a on sám se s Ostravou loučil s trpkostí.

Dozvědět se, jak na ostravskou éru sám vzpomínal, je obtížné. V tomto ohledu nebyl nikdy příliš sdílný, ale ke konci života přece jen začal bilancovat, a stále více tíhl k rekapitulování podle něj ojedinělé ostravské divadelní etapy. Možná také z tohoto důvodu se rozhodl přijmout nabídku a roku 1977 ve svých téměř osmdesáti letech sepsal osobní vzpomínky pro devátý díl sborníku *Ostrava*. Vzpomínky a poznámky vyšly pod názvem *O ostravské činohře ve třicátých letech*,⁵⁷ i když je Škoda zprvu označil pracovním názvem *Bejvávalo*. Podle všeho původně lehkou vytříbenou úvahu, již nazval *kozerii* [ze slova causerie], na žádost redakce významně zpopularizoval.⁵⁸ Rozsáhle zde popisoval podobu Ostravy třicátých let, ale navracel se i k počátkům ostravského profesionálního divadla, když hodnotil nejen počáteční přínos Spolku pro Národní divadlo moravskoslezské, ale i první ředitele divadla. Neopominul důkladnou analýzu tehdejší finanční situace, ovlivňující nejen podobu repertoáru, ale i předplatného a složení předplatitelských skupin, popisoval problematiku dotací a princip tzv. agentur, které zastupovaly autory české i zahraniční, zmiňoval také nutné redukce a změny v provozním zázemí divadla, které postupně prosazoval a jež měly zásadní význam na utváření činohry a celého divadla i v následujících desetiletích. Vlastní optikou zhodnotil provozní podmínky divadla ovlivňující zdejší inscenační tvorbu a dramaturgii, ale vzpomínám ze svého osobního života i většímu subjektivnímu hodnocení se i v tomto případě vyhýbal.

1.4. Nové pražské perspektivy (1942–1960)

Po nuceném odchodu z Ostravy vedla Škodova cesta do Prahy, kde už natrvalo zůstal. Podle osobních vzpomínek byl ještě po roce 1945 vyzván tehdejším vedoucím tajemníkem Krajského výboru KSČ v Ostravě Vilémem Novým k návratu, ale po

⁵⁷ ŠKODA, pozn. 21, s. 279–280.

⁵⁸ Korespondence Jana Škody s Františkem Formanem, dopis ze dne 13. srpna 1976, uložena ve Slezském zemském muzeu v Opavě, teatrologické pracoviště, inv. č. GI 62.

domluvě s manželkou Soňou Neumannovou se rozhodl neopouštět rozdělanou práci a zůstat v Praze.⁵⁹

Nejdříve se stal uměleckým šéfem v bývalém podzemním divadle Alhambra na Václavském náměstí zvaném Nezávislé divadlo, kam jej následovali i další ostravští umělci, mj. i Karel Palouš či Jan Sládek. Za režijní spolupráce Karla Palouše vybudoval z Nezávislého divadla scénu s vynikajícím hereckým ansámblem, a ačkoliv realistický program reprezentovala jen část inscenací, připravil dobré výchozí podmínky pro jeho další realizaci v poválečné době.⁶⁰ Po názorových neshodách s podnikatelem a koncesionářem Rosenbergem ale v červenci roku 1944 divadlo opustil. Jan Škoda se Soňou Neumannovou a některými dalšími herci přešli do Intimního divadla, Karel Palouš do divadla v Kladně.⁶¹

Ještě před oficiálním zavřením divadel v září roku 1944 pohostinsky režíroval také v divadle Uranie, kde našel útočiště společně s dalšími ostravskými herci. Nejvýznamnějších výsledků dosahovala Uranie právě díky inscenacím Jana Škody a Aleše Podhorského – dvou režisérů z moravských regionálních divadel, kde přetrvávala realistická linie a převládala důraz na propracovanost hereckého výrazu prostřednictvím vystižení psychologie postav.⁶² Detailním a pečlivým studiem postav pak i zasazení do jakéhokoliv kontextu mohlo fungovat s nadčasovou platností. Oproti Podhorskému se ve Škodově režijním přístupu projevovalo méně živelnosti a více klidu a vnitřní rozvahy. Úspěšnými se staly například inscenace hry Gabriely Preissové *Gazdina roba* (1943) a Ibsenových *Opor společnosti* (1943).

Divadlo Uranie se po osvobození transformovalo v Malé realistické divadlo a Škoda se až do roku 1950 stal jeho ředitelem.⁶³ Po přestěhování do někdejšího Švandova divadla byl název divadla v září roku 1945 změněn na Realistické divadlo

⁵⁹ Srov. ŠKODA, pozn. 21, s. 304–305. – Dopis Viléma Nového adresovaný ministru kultury Zdeňku Nejedlému dne 25. května 1945, uložen v archivu Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý, sign. NAD 373, korespondence, č. 476.

⁶⁰ ŠORMOVÁ, pozn. 33, s. 363–365.

⁶¹ Jana Škodu a Jiřího Frejku uchránil před totálním nasazením roku 1944 filmový producent Miloš Havel. Emil František Burian i Oldřich Stibor prošli koncentračními tábory, Oldřich Stibor jej nepřežil. Viz HAVEL, Václav Maria. *Mé vzpomínky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993, s. 81–83.

⁶² SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha: Panorama, 1988, s. 199 a 208.

⁶³ ŠORMOVÁ, pozn. 33, s. 227–231.

a Škoda s Janem Sládkem a Karlem Paloušem se ujali jeho vedení. Základ souboru tvořili herci, kteří přišli s Janem Škodou z Moravské Ostravy, doplnění o mladé absolventy pražské konzervatoře.⁶⁴ Společně pokračovali v tendencích realistického, společensky angažovaného divadla, oslovujícího zejména lidové publikum – tedy v myšlence zrozené už v Ostravě. Odpovídá tomu i oficiální prohlášení k uměleckému programu Realistického divadla z roku 1945: „Náplň pojmu Realistické divadlo spatřujeme v důsledné službě přítomnosti a jejím problémům. Neradi bychom byli jen trpným obrazem své doby, chceme ji spoluutvářet, bojovat za její pokrokové myšlenky a prakticky tak přispívat k řešení její problematiky.“⁶⁵

Nemůžeme ale říci, že by Škoda zůstal ve svém programu po celých pět let konstantní. Postupně procházel vývojem a zpočátku velkorysý program lidového divadla cíleně adresovaného co nejširšímu spektru publika, v jisté době prezentovaný už v Ostravě, doplňoval o stále citelnější ideologickou tendenčnost. Škoda kategoricky požadoval interpretační srozumitelnost, inscenační realismus a uměřený jevištní výraz.⁶⁶ Stejně jako v Ostravě realizoval důsledný dramaturgický program prostřednictvím několika linií, ale zatímco v Ostravě se jeho dramaturgie orientovala na sociální problémy, po roce 1945 se už významným způsobem opíral o dramaturgii společensky „burcující a angažovanou“. Kromě klasické tvorby se zejména po únoru 1948 zásadně uplatnily hry s tehdy nařízenou společenskokritickou tendencí ve prospěch ideologie a současná socialisticky tendenční dramatika včetně tzv. budovatelských her z dělnického prostředí.⁶⁷ V dramaturgii byly odmítány všechny projevy bezideovosti a apolitičnosti umění; tzv. společenská angažovanost se stala důležitou součástí koncepce. Program divadla promýšlel Škoda už během okupace, takže po kapitulaci Německa byl jako jeden z prvních okamžitě připravený reagovat na poválečnou obnovu českého divadla.

Škodovu celoživotní náplň jeho režijní tvorby můžeme definovat jako hledání realistického obrazu na jevišti, i když se s pojmem realismu v průběhu času spojovala

⁶⁴ JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 48.

⁶⁵ ŠKODA, Jan. Služebník svého pána. In: *Služebník svého pána*. Divadelní program. Realistické divadlo, premiéra 15. 9. 1945. Praha: Realistické divadlo.

⁶⁶ JUST – KNOPP, pozn. 64, s. 48.

⁶⁷ PRACNÁ, Sylva. *Škoda, Jan*. [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 17. 8. 2021]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C5%A0koda, Jan>

různá synonyma. Realismus ve smyslu naturalisticky kopírované skutečnosti ale odmítal. Uvědomoval si, že realismus sice znamená postihovat typické, obecné jevy, že to nesmí vést ke schematizaci postav a dějů do idejí, ale naopak se všechno obecné musí dokazovat na jedinečném příběhu lidsky bohatých lidí.⁶⁸ Dospěl tedy někdy k naplnění ryze realistického divadla? Podle Škodových slov pro něj hledání náplně tohoto pojmu nikdy neskončilo, ale idea Realistického divadla měla ke zhmotnění této vize nejbližší.⁶⁹ Škoda nepochyboval o zvnitřněném obsahu realistického divadla, byl si vědom, že realistické divadlo zahrnuje i introspektivní, psychologicky prohloubené herectví v duchu Stanislavského. Sám rozlišoval mezi tzv. „vnějším“ a „vnitřním“ realismem. Jedním ze stěžejních cílů nicméně bude zjistit, v jaké podobě praktikoval realistické divadlo už ve třicátých letech v Ostravě.

Činnost Realistického divadla zahájil inscenací Jeřábkovy hry *Služebník svého pána*, sociálního dramatu z roku 1870. Ačkoliv se jednalo o hru se zjevnou agitační tematikou, publikum ji přijalo kladně a Realistické divadlo se okamžitě zapsalo do povědomí společnosti. Přízeň stoupala s každou další inscenací a mezi profilové inscenace tohoto období patřila celá řada Škodových režii: Ibsenovy *Opory společnosti* (1946), groteska *Juno a páv* (1947) Seana O'Caseyho, přičemž se jednalo o vůbec první uvedení tohoto autora na českých jevištích (!), a další ze Shakespeareových her – *Večer tříkrálový* (1946) a *Veselé paničky windsorské* (1946). Naplno zde rozvíjel původně ostravskou koncepci programu moderního realistického lidového divadla i uvádění klasických dramát; neopomíjel ani vizi komorních her, dlouhodobě plánovanou už pro divadlo v Ostravě, což potvrzují zejména Molièrovy komorní komedie *Škola manželů* (1947) a *Domnělý paroháč* (1947), Mérimèuv *Kočár nejsvětější svátosti* (1947) a Shawův *Muž budoucnosti* (1947), z nichž pak podle potřeby skládal dvojprogramové večery.⁷⁰ Mimo to naplňoval repertoár stále intenzivněji hrami s komunistickými idejemi, a to zejména ke konci padesátých let. Gorkého *Nepřátelé* (1949) či stalinistické drama Petra Andrejeviče Pavlenka *Šťěstí* (1949) byly jen předzvěstí již brzy realizovaných prorežimních spektaklů Jana Škody.

⁶⁸ POPP, Ota. Pět let práce Realistického divadla. *Divadlo*. 1950, 1(9), 329.

⁶⁹ Gm. Jubilant bydlí na Smíchově. *Lidová demokracie*. 1. 5. 1966, 22(119), 5.

⁷⁰ ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 130.

Když roku 1950 Jan Škoda odcházel z vedení Realistického divadla, opustil divadlo i dramaturg a režisér Ota Ornest spolu s částí souboru. Nejednalo se ale o poklidný odchod, jak bychom mohli po pětiletém úspěšném působení v Realistickém divadle očekávat. Úspěchy inscenační totiž provázela napjatá atmosféra v souboru, a jak vzpomínal herec František Miška, už krátce po jeho přijetí roku 1947 zjistil, že herecký kolektiv tyranizuje Škodova manželka Soňa Neumannová.⁷¹ Jejím přičiněním se v souboru rozmáhalo udávání a poměry se nakonec vyostřily natolik, že se Škoda rozhodl divadlo opustit.

Tuto skutečnost nesl podle pamětníků velmi těžce, přece jen se jednalo o divadlo, do něhož projektoval své celoživotní vize o lidovém divadle. Přesto musel správu divadla přenechat Karlu Paloušovi, který v něm začal uplatňovat politicky zdeformovanou Stanislavského metodu, zatímco on přijal pro sezonu 1950/1951 angažmá v Národním divadle. Když krátce po Škodově nuceném odchodu získalo na Divadelní žatvě na podzim roku 1950 politicky preferované Realistické divadlo společně s ředitelem Karlem Paloušem cenu hlavního vítěze, vyvolalo to v činohře Národního divadla značnou nevoli.⁷² Šéf činohry Jaroslav Průcha se vyjádřil slovy, že nemůže souhlasit s výsledkem „glorifikovaného souboru (...), který navíc vyloučil svého zakladatele a vedoucího československého režiséra Jana Škodu“.⁷³

Škoda už se mezitím v Národním divadle zapsal jako žádaná posila souboru. Během jedné sezony zde inscenoval čtyři inscenace, a podle očekávání se ve třech případech jednalo o sovětské a ruské hry, do nichž Škoda svou interpretací promítl stalinskou ideologii – *Čestný soud* (1950) Alexandra Petroviče Štejna, *Lidé, bděte!* (1951) Jurije Alexandroviče Burjakovského a Ostrovského *Výnosné místo* (1950), označené za vrcholný projev povinného socialistického realismu; neopomněl ovšem ani na pro něj zásadního autora Williama Shakespeara, od nějž uvedl tragédii *Othello* (1951). Všechny realizace byly samozřejmě z pochopitelných ideologických pohnutek hodnoceny jako umělecky mimořádné inscenace, a i zde, stejně jako v Ostravě, se upnul na spolupráci s jediným scénografem, tentokrát Františkem Tröstrem. Angažmá mu nicméně prodlouženo nebylo, i tentokrát byla důvodem

⁷¹ BERNATT-RESZCZYŃSKÁ, Markéta et al. *Rok v Paměti národa*. Praha: Kniha Zlín, 2021, s. 320.

⁷² ČERNÝ, pozn. 70, s. 249.

⁷³ Archiv Národního divadla v Praze, sign. V 178.

Škodova manželka. Jednou z pravděpodobných příčin odchodu z Národního divadla v Praze totiž bylo odmítnutí divadla angažovat oba manžele Škodovy.⁷⁴

Byť pouze jednosezonní angažmá, přesto znamenalo pro Škodu důležitý pracovní milník. Ohlas na Škodovy režie v Národním divadle zaujal tehdejšího dramaturga Divadla československé armády⁷⁵ Zdeňka Bláhu. Pozornost věnoval zejména inscenaci *Čestný soud* (1950), a odůvodnění Škodova přijetí asi nejlépe vyplývá ze samotného Bláhova hodnocení: „Neviděli jsme snad ještě na scéně našich divadel tak pravdivě a hluboce vystižené typy sovětských lidí, neviděli jsme ještě představení, kde by tak jako zde socialistický způsob života a myšlení vyzařoval z každého slova a gesta herce, kde by za představením bylo tak jasně zářit světlý život lidí v komunismu. (...) Celé české divadelnictví očekává od práce Jana Škody další úspěchy, které znovu ukáží, že nové umění skutečně tvořivě mohou rozvíjet jen osobnosti lidsky i umělecky pravdivé a čisté.“⁷⁶ To je zcela jasné konstatování, kam se Škodova tvorba, ale také osobní politické přesvědčení od ostravských třicátých let posunuly.

Škoda se zjevně projevil jako nadaný režisér, ale především jako naprosto stranicky loajální tvůrce, a tak najednou nebylo problémem angažovat spolu s ním rovněž jeho ženu Soňu. Toto rozhodnutí schválené ředitelem divadla plukovníkem Františkem Prčkem vyvolalo v souboru vlnu nevole, a to nejen ze zmíněného důvodu, že Škodova manželka již byla proslulá svým ortodoxním komunistickým přesvědčením a aktivitou v odborech. Zejména dámská část souboru se obávala, že bude Škodou protežována, a tato obava se později ukázala jako opodstatněná. Důvodem ke konfliktům se tak paradoxně stala skutečnost, která v Ostravě ani neměla příležitost vyvstat. V Ostravě se totiž i navzdory tomu, že byla mladou absolventkou konzervatoře a měla za sebou již několik hereckých příležitostí, herectví bez výjimky vzdala.

⁷⁴ LANGŠÁDLOVÁ, Eva. DČA není jako jiná divadla! *Divadlo na Vinohradech*. Sezona 2018/2019, (7), 8.

⁷⁵ Dnešní Divadlo na Vinohradech (od r. 1966), v době Škodova angažmá divadlo neslo název nejdříve Divadlo československé armády (1950–1954), a od sezony 1955/1956 pak došlo k přejmenování na Ústřední divadlo československé armády. Viz ŠORMOVÁ, pozn. 33, s. 111.

⁷⁶ BLÁHA, Zdeněk. Jan Škoda. *Divadlo*. 1950, 1(10), 504.

Jan Škoda zde vystřídal ve funkci uměleckého šéfa svého kolegu Aleše Podhorského. Zatímco Podhorského kvůli neshodám s vojenským vedením zbavili funkce hned po první sezoně a v divadle zůstal pouze jako režisér, ideálním nástupcem pro divadlo s posláním vychovávat národ k idejím socialismu se nestal nikdo jiný než právě Škoda. Nezpochybnitelná divadelní praxe, navíc zkušenosti s vedením několika divadel a bezchybný kádrový profil podpořený vztahy s ryze komunistickou rodinou Neumannů, to vše tehdy vypovídalo ve prospěch Škody.

Škoda se tímto angažmá definitivně zapsal jako tvůrce podporující komunistický režim. Podle Vladimíra Justa právě zde završoval svůj program „velkého realistického divadla“, stále ovlivňovaný dobovými normami a ideologií.⁷⁷ Jakýkoliv umělecký přínos Jana Škody repertoáru byl v první sezoně prakticky nemožný vzhledem k tomu, že umělecký program byl víceméně předdefinovaný. Výsadní postavení měly hry čerpající ze života armády a z bojové tradice označované jako tzv. militaristický program, podle sovětského vzoru navíc v intencích divadla velkých forem. S tím se Škoda nechtěl plně vyrovnat, odmítal rozdělit koncepci umění na čistě vojenskou a civilní. Ihned po nástupu se tak zaměřil na skladbu repertoáru, rozhodl o angažování dramaturga Josefa Balvína, a zároveň se zasadil o další setrvání Zdeňka Bláhy na pozici dramaturga. Jeho režie (např. Jiráskova historická dramata *Jan Roháč*, 1951 a *Jan Žižka*, 1952, či Hikmetova *Legenda o lásce*, 1954) vybočovaly z jevištního „primitivismu“, a tak byl nejdříve vojenským vedením divadla jako režisér spíše kritizován.⁷⁸

Znovu se zachoval zdánlivě rozporuplně. Nastala situace, již by od režimu oddaného Škody málokdo očekával, ale která je možná svědectvím o důležitosti, jakou Škoda kvalitnímu repertoáru celoživotně přisuzoval a již důsledně praktikoval už v Ostravě. Dostal se do konfliktu s Hlavní politickou správou Ministerstva národní obrany, která dozorovala, aby byl repertoár Divadla československé armády v souladu se zřizovacím rozkazem ministra obrany. Společně s dramaturgy Josefem Balvínem a Zdeňkem Bláhou se tak snažil úzce specifikovanou dramaturgii rozšířit i o klasické hry.⁷⁹ Smělým krokem Jana Škody a inscenováním Shakespearovy

⁷⁷ JUST – KNOPP, pozn. 64, s. 78.

⁷⁸ ŠORMOVÁ, pozn. 33, s. 117.

⁷⁹ SÍLOVÁ, Zuzana – HRDINOVÁ, Radmila – MOHYLOVÁ, Věra. *Divadlo na Vinohradech 1907–2007. Vinohradský ansámbl*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007, s. 83.

komedie *Mnoho povyku pro nic* (1953) se rozpoutaly první debaty o vhodnosti takových titulů, a na konferenci vojenských divadel bylo nakonec vyřčeno resumé, že klasické hry lze inscenovat pouze v omezeném množství a vždy s odůvodněním ve smyslu vojenského poslání Divadla československé armády.

Se Škodovým přičiněním tak vyhraněnou vojenskou koncepci začaly postupně doplňovat také klasické a původní hry, stále ovšem s patřičným apelem na „společensko-kritickou tematiku“. Škoda odklon od původní striktní repertoárové skladby přivítal. Přestože ideové poslání divadla akceptoval, takový spor jistě nevyvolal bezdůvodně. Dosavadní repertoár mu neumožňoval zásadnější režijní interpretace a až pozvolné změny mu nabízely daleko větší tvůrčí možnosti. S takovým rozporem se setkáváme opakovaně, a tak lze spekulovat o jeho očividném vnitřním rozporu mezi komunistickým a uměleckým přesvědčením. Bezesporu talentovaný režisér dal své schopnosti do služeb devalvované ideologie, a zároveň si postavením získal nepochybnou prestiž. Převzetí vedení divadla vnímal jako určitý druh satisfakce, nicméně si zřejmě hned neuvědomil, že s divadlem přijímá také přísně nadefinovaný program s cílevědomým posláním. Podle slov dramaturga Balvína „ono pojetí, jak jej určovaly orgány armády, mu bylo nejen příliš úzké, ale jeho kultivované a spíš plaché osobnosti cizí“.⁸⁰

Rozšíření dramaturgického spektra mělo zásadní vliv na další Škodovy inscenační úspěchy. Do jisté míry mu v tomto ohledu pomohly rovněž společenské změny po únoru roku 1956, po zásadním proslovu Nikity Chruščova o kultu osobnosti a Stalinových zločinech na XX. sjezdu KSSS. Projev postupně uvolňoval prostor k opouštění dogmatického modelu divadla a tyto okolnosti se projeví i na repertoáru vinohradského armádního divadla.

Repertoárové změny totiž dokazuje zejména druhá polovina padesátých let, kdy už Škoda daleko zřetelněji formoval inscenační styl i dramaturgické směřování divadla, a sám režíroval několik profilových inscenací této etapy: mj. Schillerova *Dona Carlose* (1955), Gorkého *Barbary* (1956), Dvořákova *Krále Václava IV.* (1958) či Shakespearova *Koriolana* (1959). Škoda měl stále více poměrně konkrétní představu o dramaturgii divadla, což víceméně potvrzují i slova režiséra Františka

⁸⁰ HEDBÁVNÝ, Zdeněk – PEŠEK, Ladislav. *Ladislav Pešek*. Praha: Columbus, 1997, s. 98.

Štěpánka, angažovaného v Divadle československé armády od roku 1957: „...probírali jsme, co budeme hrát, a vypadalo to, že návrh vzniká společnou demokratickou cestou, ale já měl vždycky podezření, že má Škoda stejně všechno hotové předem.“⁸¹ To ovšem neznamená, že by mohl zcela opominout tituly odpovídající ideologickému směřování divadla. Ve výběru schválených autorů se objevila hra propagandistického sovětského autora Samada Vurguna *Východ slunce* (1952) s Vladimírem Šmeralem v roli Stalina, od Sověty „schváleného“ estonského dramatika Augusta Jakobsona inscenoval *Šakaly* (1953), nastudoval také první verzi dramatu Milana Jariše *Intelligenti* (1955).⁸²

Hned s jeho první režii v Divadle československé armády (Jiráskův *Jan Roháč*, 1951)⁸³ je ovšem spojena neopominutelná kauza se zatčením Jiřiny Štěpničkové. Ta byla již dříve pod dohledem StB a čelila opakovaným nástrahám a podvrhům, jež ji měly vyprovokovat k chybě.⁸⁴ Po neúspěšné emigraci dostala za vlastizrady trest patnácti let vězení, některé kolegyně z divadla ale žádaly trest nejvyšší. Mezi nimi byla i Škodova manželka Soňa Neumannová. Společně s herečkami Světlou Amortovou, Jarmilou Švábíkovou a Světlou Svozilovou měla podepsat listinu s výzvou k trestu smrti, již se po revoluci už nepodařilo dopátrat. Archiv závodní organizace KSČ a ROH Vinohradského divadla po roce 1989 zmizel, a ani během vynášení rozsudku z ní nebylo citováno, proto se často spekulovalo o její existenci.⁸⁵ Jak uvedl v monografii o Jiřině Štěpničkové Jindřich Černý, později se Štěpničková vyjádřila, že listinu s podpisy přinesli k soudu dva významní

⁸¹ SÍLOVÁ, Zuzana. Vinohradské legendy. Jan Škoda – citlivý, plachý, opatrný... *Divadelní noviny*. 1999, 8(21), 16.

⁸² Drama odehrávající se v lékařském prostředí vzniklo ve dvou verzích. Škoda inscenoval v československé premiéře původní verzi z roku 1955, pojednávající o konfliktu lékařky, mající se rozhodnout mezi účastí na zásadním lékařském výzkumu a manželem, který ji nabádá k emigraci. V roce 1956 po zmíněném tajném projevu Nikity Chruščova na XX. sjezdu KSSS odsuzujícím Stalinův kult osobnosti autor hru přepracoval – manžel se stal nevinně odsouzeným komunistou. Od této verze se Škoda ovšem distancoval a hru z repertoáru raději stáhnul.

⁸³ PAULUSOVÁ, Zuzana. Divadlo československé armády – I. část. *Divadlo na Vinohradech*. Sezona 2013/2014, (8), 5.

⁸⁴ Diagnóza: smrt nenávisť. In: *Příběhy slavných* [dokument]. Česká televize, ČT1, 9. 10. 2020 15:40.

⁸⁵ Armádním rozkazem (1950–1960). In: *Dobru, pravdě, kráse* (4/6) [dokument]. Česká televize, ČT art, 29. 11. 2017 20:20.

představitelé divadla, ale nikdy jejich jména neodtajnila. Nejčastěji se nicméně hovoří právě o Škodově ženě Soně Neumannové a herci Otu Sklenčkoví.⁸⁶

Najít pro takový čin rozumné vysvětlení je samozřejmě úkol nemožný. Hovořilo se o strachu z režimu i o žárlivosti na lepší herečku. Muselo se zcela jistě jednat o zásadní téma mezi manžely Škodovými – hlavním iniciátorem sice byla Soňa Neumannová, nicméně Škoda jakožto umělecký šéf souboru nepochybně o celé situaci věděl a bezpochyby se účastnil hereckých schůzek, na kterých se o osudu Jiřiny Štěpničkové rozhodovalo. Jakékoliv pozdější vyjádření k procesu a ani přímý důkaz o jeho angažovanosti v celé kauze ovšem neexistuje.

Škoda Divadlo československé armády opouštěl v dosti nestabilní situaci. Přímá konfrontace s rozvolňováním v kultuře ho stavěla do rozporuplné situace. Sám inicioval postupné dramaturgické změny, ovšem ne pod vlivem období tzv. tání, ale z vlastní umělecké potřeby inscenovat hodnotnější uměleckou tvorbu. Cílem většiny divadelních tvůrců byl konec dogmatického modelu divadla, a s výhradně militaristickým programem nedokázali v Ústředním divadle československé armády (dříve Divadlo československé armády) uspět. Návštěvnost povážlivě klesala. Tehdejší dramaturg Josef Balvín hovořil o těchto letech jako o těžké etapě Škodova života.⁸⁷ Otřesy vyvolané odhalením stalinských zločinů, to byly skutečnosti, s nimiž se Jan Škoda nedokázal vyrovnat. Ztrácel jistotu, a to se odráželo na práci celého divadla. Ostatně především loajálnost, s jakou tvořil pro komunistický režim, tvořila významnou součást jeho práce. Všeříkající se v tomto kontextu stává Škodovo konstatování: „Když nastane taková těžká situace jako dnes, strana chce, abychom dělníkům vyprávěli anekdoty. A my je musíme vyprávět.“⁸⁸

Poslední Škodovou režii se stala novinka dramatika Ilji Prachaře *Svět, kde se nežebrá* (1960), doplněná o příznačný podtitul: *Svědectví minulých let ve třech dějstvích s prologem*. Příběh o hrdinech zlínských ulic, nezaměstnaných dělnících i živnostnících měl být obrazem poměrů ve Zlíně za první republiky. Že půjde o jeho poslední režii, netušil, situace v divadle se měnila poměrně rychle

⁸⁶ ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: XYZ, 2011, s. 206.

⁸⁷ HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 1997, s. 101.

⁸⁸ Tamtéž.

a únorovou premiéru velmi záhy střídalo rozhodnutí o jmenování nového ředitele Luboše Pistoria, a to ke dni 8. března 1960. Krátce na to se Ústřední divadlo československé armády dostalo do správy Ústředního národního výboru hlavního města Prahy. Jan Škoda odešel do penze, ale nadále zůstal čestným členem umělecké rady. Přesto se pro něj opětovně jednalo o trpký odchod, z divadla jej dostali ti, na kterých nejvíce stavěl. „Tak už to u divadla chodí. Všichni byli šťastní, když s ním mohli dělat, ale při schůzi, na které odstupoval, dávali hlasitě najevo, jak je dobře, že končí a přichází nový šéf. Zastala se ho jediná kolegyně. Antonie Hegerlíková.“⁸⁹

Kontroverzní a zcela rozporuplná se pak ve všech těchto souvislostech jeví Škodova odpověď na otázku, zda si myslí, že tzv. angažované divadlo mělo význam pouze ve své době, nebo ho nemělo nikdy. „To je složitá otázka. A netroufám si na to se vši odpovědností odpovědět.“⁹⁰ Jeho rozpačitá odpověď vyvolává řadu dalších otázek. Režíroval pouze s oddaností režimu, nebo jen hledal v podmínkách komplikované doby cestu pro svůj umělecký projev? Byl přesvědčeným komunistou, nebo se nechal unášet systémem a ideologicky vyhraněnou rodinou?

Konkrétní odpověď prozatím nepodává ani skutečnost, že se aktivně prosazoval také jako člen Divadelní a dramaturgické rady, poradního orgánu ministerstva školství a osvěty, ustanoveného výnosem z 13. června 1945. Spolu s ostatními členy⁹¹ tak například rozhodoval o seznamu vhodných kandidátů na pozice uměleckých šéfů a ředitelů divadel, ale také o rozmístění stálých divadel a určení jejich provozovatelů v rámci celé republiky.⁹² Nabízí se otázka, zda by se Jan Škoda do rady zapojil, kdyby jedním z členů nebyl také jeho švagr Stanislav Neumann. Jak se jednou vyjádřil herec Realistického divadla František Miška, Škoda byl v podstatě velmi slušný a citlivý člověk, který měl bohužel jednu nesporně špatnou „vlastnost“ – byl obklopen rodinou ortodoxních levicových fanatiků.⁹³ Faktem ovšem zůstává, že ať už tak činil z vlastního přesvědčení, či pod vlivem

⁸⁹ SÍLOVÁ, pozn. 81.

⁹⁰ Armádním rozkazem (1950–1960), pozn. 85.

⁹¹ Mezi další členy patřili Jaroslav Kvapil, Emil František Burian, Jiří Kroha, Josef Träger, Jan Kopecký, Stanislav Neumann, Miroslav Kouřil a Jiří Kupka. Viz ČERNÝ, pozn. 70, s. 20.

⁹² ČERNÝ, Jindřich. 1945 (České divadlo a společnost v roce 1945). *Divadelní revue*. 2003, (2), 8.

⁹³ KOŽÍKOVÁ, Alena. Hvězdné hodiny života. In: *Divadelní noviny* [online]. Praha, 2010 [cit. 2021-10-21]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/hvezdne-hodiny-zivota>

rodiny, komunistické přesvědčení (ve třicátých letech snad ještě opravdu ryze sociální) prostupovalo nejen jeho divadelní tvorbou, ale také veškerým děním jeho života. Už ve třicátých letech cíleně uplatňoval metody realismu na jevišti, ale po roce 1948 se s komunistickou ideologií aplikovanou do socialistického realismu ztotožnil, a s tímto vědomím se také na Škodovu divadelní tvorbu i jeho osobnost stále nahlíží.

Nespornou komunistickou angažovanost Jana Škody dokládá také celá řada státních vyznamenání – v letech 1948 (za inscenaci Millerovy hry *Všichni moji synové*) a 1951 získal Státní cenu; roku 1949 Řád 25. února 1948; udělen mu byl rovněž titul národního umělce za umělecký přínos české divadelní kultuře (1954) a Řád republiky (1961). V rámci zmiňované přeměny divadelnictví byla 27. října 1945 založena vysoká umělecká škola Akademie múzických umění, na níž se stal jedním z prvních pedagogů herectví a režie a vychoval řadu významných divadelních herců. Po odchodu do důchodu už se divadlu nevěnoval⁹⁴ a s Ostravou další bližší pracovní kontakt nenavázal. Stáhl se z veřejného dění a po smrti své ženy postupně chřadl, a nakonec upoután na invalidní vozík a se silnou slabozrakostí dožil v prominentním domově důchodců v Dobříši.⁹⁵

1.5. Prameny a literatura aneb Založte divadelní oddělení!

Škoda patřil k vzorovým uměleckým pracovníkům režimu, což se logicky promítalo i do prezentace jeho práce a života ve společnosti. Ostatně reflexe divadelních inscenací a veškeré poznatky o jeho životě vycházely především před rokem 1989, jejich povaha je tak výrazně ovlivněna dobovou ideologií a terminologií, a také opomíjí Škodovo období prvorepublikové. ěře předcházející Škodově příchodu do

⁹⁴ Databáze Divadelního ústavu vis.idu.cz i heslo *Jan Škoda* (viz pozn. 67) v *České divadelní encyklopedii* mylně uvádějí, že Jan Škoda inscenoval ještě po odchodu z Divadla československé armády v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Konkrétně uvádí baletní inscenace *Pigment* (1962) a *Popelku* (1963). Jedná se ale o inscenace režiséra a uměleckého šéfa baletního souboru Josefa Škodu.

⁹⁵ SÍLOVÁ, pozn. 81.

Prahy v té době prakticky nikdo nevěnoval zásadní pozornost.⁹⁶ V tomto ohledu se na něj nahlíželo jako na režiséra majícího za sebou zkušenosti z regionálních divadel, přičemž ostravské angažmá se v kontextu Škodova tvůrčího zranění hodnotilo především v ideologických souvislostech. Za mnohé například konstatování dramaturga Oty Poppa: „...prokázal už za doby první republiky svou uvědomělost a pokrokovost. Jan Škoda to byl, který v předmnichovské buržoazní době dokázal vysoko vyzvednout prapor realismu proti celé záplavě formalismu ostatních divadel.“⁹⁷

Taková konstatování nemohou dostačovat. V hodnocení poválečného divadla ještě půlstoletí přetrvával názor, že éra meziválečného divadla byla především obdobím nastupujících levicových tendencí, postupného prosazování kolektivního vědomí divadla, zdůrazňoval se apel na službu divadla lidu a dovršení „pokrokových“ snah.⁹⁸ Právě touto optikou se na Škodovo ostravské zásadní období nahlíželo. S ideologickým podtextem a dobově tendenční rétorikou byla ostatně spjata podstatná část nevelké, dosud publikované reflexe jeho umělecké tvorby, což bylo dáno nejen dobou vzniku publikací a dílčích studií, ale zcela logicky jeho ostentativním levicovým smýšlením.

Škodova práce tak byla předlistopadovou divadelní historiografií hodnocena ze zcela pochopitelných důvodů pozitivně. Historici vycházeli především z jeho pražské divadelní éry, kdy se v tvorbě naplno projevila marxisticko-leninská třídní ideologie, a v těchto souvislostech se jeho divadelní činnost také hodnotila. Jestli hodnotili skutečný divadelní talent nebo jen ideologický přínos režimu, je

⁹⁶ První obsáhlejší příspěvky o Škodově tvorbě reflektujeme spíše až ze čtyřicátých let, a to v souvislosti s počínajícími divadelními aktivitami v Praze. K válečnému a poválečnému působení se vyjadřovala celá řada historiků – Bořivoj Srba (SRBA, pozn. 62.), Eva Šormová (HÁJEK, pozn. 54.), Jaromír Kazda (KAZDA, Jaroslav. *Realistické divadlo? 1945–1991*. Praha: Pražská tisková kancelář, 2005. 200 s.), Zdeněk Hedbávný (HEDBÁVNÝ, pozn. 87), Jindřich Černý (ČERNÝ, pozn. 70.) ad., zatímco ostravské etapě se mnoho teatrologů nevěnovalo. Výjimkou jsou pouze drobné příspěvky – např. v pátém ročníku časopisu *Divadlo* se k počátkům Škody v Ostravě vrátil Josef Balvín (BALVÍN, Josef. Jan Škoda ve třicátých letech. *Divadlo*. 1954, 5(8), 703–705.), s větším důrazem se ostravskému působení věnuje také heslo v publikaci *Postavy brněnského jeviště* (DUFKOVÁ, Eugenie – SRBA, Bořivoj (ed). *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně*. I. díl, 1884–1984. Brno: Státní divadlo, 1984. 784 s.), či Miloš Zbavítel v rámci monografie o Jiřím Myronovi (ZBAVITEL, pozn. 22.), v níž jednu z kapitol pojmenoval příznačně *Škodova činohra*.

⁹⁷ POPP, pozn. 68, s. 534.

⁹⁸ JUST – KNOPP, pozn. 64, s. 10–11.

samozřejmě jedna z logických otázek. Škoda se ovšem především v souvislostech s působením v Realistickém divadle a následně v Divadle československé armády a s propagovanou sovětskou dramaturgií stával „vzorem“ pro další soudobé divadelní tvůrce, a tuto pozici zastával i v letech, kdy už dávno nebyl aktivním režisérem. Předlistopadové *Dějiny českého divadla* s kapitolou Adolfa Scherla, reflektující mimo jiné i Škodovo ostravské působení, jsou ukázkovým příkladem, jak se o zdejší i poválečné Škodově práci všeobecně referovalo. Vyzdvihuje totiž právě Škodovu režisérskou osobnost v kontextech ostravské kulturní levice a dobové umělecké tendence vyznačující se „společenskokritickou protiměšťáckou aktivitou a sympatiemi socialistickými a prosovětskými“.⁹⁹ Tato definující přízviska mu zůstala i v době porevoluční, a právě s ohledem na jeho ideologické zaujetí se povětšinou jeho práce hodnotí. Činí tak Jindřich Černý ve zmíněných *Osudech českého divadla po druhé světové válce*, a dále také autoři dvoudílné publikace o historii Vinohradského divadla¹⁰⁰ a jeho ansámbly¹⁰¹, či Jaromír Kazda v publikaci o historii Realistického divadla¹⁰², o to důležitěji a konfrontačně pak vyznívají osobní vzpomínky divadelních kolegů, kteří jej i s odstupem času hodnotili jako lidsky výjimečného člověka a neskutečně talentovaného režiséra.¹⁰³

V této souvislosti nelze nezmínit ani dosud nejvýraznější počín ve zmapování činnosti Jana Škody – diplomovou práci Květy Šajtarové (Nádvorníkové) z roku 1979 *Moravské působení národního umělce Jana Škody*.¹⁰⁴ Bohužel bez širších historických souvislostí a s výrazným ideologickým zaujetím, které zpochybňuje řadu informací, shrnuje Škodovu rozsáhlou činnost nejen v Ostravě, ale také v Brně. Z metodologického hlediska přistoupila k tématu prostřednictvím chronologicky řazených rekonstrukcí inscenací podložených výhradně dobovými recenzemi, přičemž reflektovala jak dramaturgickou, tak i režijní činnost, ovšem bez společensko-politického a kulturního kontextu. Nevyužila příležitost aplikovat

⁹⁹ ČERNÝ, pozn. 7, s. 396.

¹⁰⁰ ŽÁK, Jiří. *Vinohradské divadlo 1907–2007. Díl I., Vinohradský příběh*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007. 215 s.

¹⁰¹ SÍLOVÁ – HRDINOVÁ – MOHYLOVÁ, pozn. 79.

¹⁰² KAZDA, pozn. 96.

¹⁰³ Viz např. vzpomínky hereček Jiřiny Jiráskové a Antonie Hegerlíkové. In: SÍLOVÁ, pozn. 81.

¹⁰⁴ ŠAJTAROVÁ, Květa. *Moravské působení národního umělce Jana Škody*. Brno, 1979. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Filozofická fakulta. Vedoucí diplomové práce PhDr. Zdeněk Srna, CSc.

cennou historickou metodu – orální historii, aby vyplnila největší bílé místo v charakterizaci Jana Škody, jímž je vůbec pochopení jeho obtížně čitelné osobnosti, a to nejen jako znamenitého režiséra, ale především člověka.

Jen ze skromných útržků nyní hledáme odpovědi na to, jakým byl vlastně Jan Škoda člověkem. Nejen ve své tvorbě, ale i svou povahou byl zřejmě vysoce disciplinovaný a nekompromisní. Pro svou zádumčivost, vysoké nároky na sebe i své okolí a v případě nelibosti i popudlivou povahu, vzbuzoval absolutní respekt, ale zároveň „i v době největšího chvatu si našel pro svého hosta čas k vlídnému a srdečnému rozhovoru, vyslechl, poradil, sám se zeptal na všechno, co ho zajímalo, a loučil se s tebou tak, že ti bylo jasné, že jej kdykoliv můžeš znovu vyhledat a poradit se s ním“.¹⁰⁵ O jeho skromné povaze vypovídala i skutečnost, že neposkytoval tisku rozhovory a ani se nenechával fotografovat – v tomto ohledu chtěl za sebe nechat vypovídat vlastní práci, a pokud měl potřebu se k některým tématům vyjádřit, sepsal bez větších okázalostí vlastní úvahu či krátkou studii, v závěru života i několik vzpomínek. Svědčí o tom především množství příspěvků v týdeníku *Moravsko-slezské divadlo* (od roku 1935 vydávaného pod názvem *Národní divadlo moravskoslezské*), zejména dramaturgických úvah k připravovaným inscenacím, a rovněž příspěvků v *Obrazových almanaších Národního divadla moravskoslezského z let 1930–1936*.

Smýšlelo se o něm jako o znamenitém režisérovi, schopném přivést inscenaci promyšlenou kompozicí a detailní hereckou propracovaností k vrcholům soudobé jevištní tvorby. „Jeho práce se vyznačovala věcným, realistickým viděním, konkrétností a zároveň určitou citovostí a něhou. Byl přitom ve všem naprosto svůj, osobitý. Každou jeho inscenaci bylo možné okamžitě rozeznat od představení jiných režisérů.“¹⁰⁶ Vynikal schopnostmi přemýšlet v kontextech, nacházet a pojmenovávat problémy, aby je následně racionálně vyřešil ve prospěch provozu divadla, a především hereckého souboru. Nejvýstižněji jej ale nemohl popsat nikdo jiný, než jeho dlouholetý kolega a přítel režisér Karel Palouš: „Vyzařovala z něho neobyčejná bystrost ducha, vzdělanost a přes všechnu korektnost chování a vystupování vášnivá posedlost divadlem. Jeho režisérské vůli nebylo možno nepodlehnout, nedat se

¹⁰⁵ SLEZÁK, Dušan. Dopisy Divadlu. Národnímu umělci Janu Škodovi. *Divadlo*. 1954, 5(8), 779.

¹⁰⁶ BOHÁČ, pozn. 3, s. 213.

ovlivnit pronikavou silou myšlenek, pronášených bystře, v bleskovém temporytmu, které ostatně vyjadřovalo celé jeho chování, překvapivě rychlé pohyby, chůze a gesta.“¹⁰⁷

Vzpomínky na jeho osobnost se protínají vždy v jednotném konstatování neobyčejné pracovitosti, skromnosti a citlivosti. Možná také proto tak málo víme o jeho soukromém životě. Žil neokázale, ve stáří se zcela stáhnul z divadelního i veřejného života, a zřejmě i proto, že manželství se Soňou Neumannovou zůstalo bezdětné, tedy nezůstal nikdo, komu by bylo možné předat Škodovy osobní písemnosti a dokumenty, nedochovala se po Janu Škodovi žádná ucelenější pozůstalost.¹⁰⁸

Přítom díky pozůstalosti herce Františka Formana, uložené ve Slezském zemském muzeu v Opavě, se z jejich vzájemné korespondence dozvídáme, že právě Jan Škoda přišel s iniciativní myšlenkou dokumentovat historii ostravského divadla a intenzivně podněcoval myšlenku založit v rámci Slezského muzea v Opavě divadelní oddělení. Počátkem roku 1975 adresoval Škoda Formanovi dopis (obr. 87), v němž jej obsáhle informoval o okolnostech vedoucích k této myšlence: „...před malováním bylo nutné do sousední místnosti přenést knihy ze tří knihoven, to byla víceméně jen práce fyzická, ale probíratí se útroby rolovačky byla plným právem obávaná dřina morální, ježto jsem tu nalézal listinný materiál (nezpracovaný!) z Ostravy, z Brna, znovu z Ostravy, (mezi jinými i ne jeden papírek nebo výstřižek z a o Klubu přátel moderní kultury), z prvních let Realistického divadla i z období práce na Vínohradech. Leccos z toho shledávám příjemným, leccos melancholickým, leccos bylo i výčitkou. (...) Nezbylo mi než se probírat prachem dob. Pochopitelně, že rozum přemohl sentiment, a tak jsem množství papírů dal do kopy a odvezl jsem je do sběru: kluci tak vydělali 20 Kčs, čili že to za to stálo. Valnou část listinného materiálu jsem odložil pro pozdější zpracování, v něm je obojí období ostravské. (...)

¹⁰⁷ PALOUŠ, Karel. K osmdesátinám národního umělce Jana Škody. *Tvorba*. 1976, (21), 2.

¹⁰⁸ Při bližším pátrání se vyjevilo, že jediným možným pozůstalým Jana Škody, nicméně ze strany manželky Soni Neumannové, je Stan Neumann (*1946). Jeho bratrem byl herec Julius Neumann (*1953 – †2018). Stan Neumann je dokumentární režisér žijící ve Francii, jeho pradědečkem byl Stanislav Kostka Neumann a dědečkem herec Stanislav Neumann, nevlastní bratr Soni Neumannové. Roku 1997 natočil o slavné vile své rodiny dokument s názvem *Dům v Praze*, kde líčí osudy známé rodiny Neumannů žijící po několik generací v idejích komunismu, o Janu Škodovi ovšem nevypráví.

Pokud jde o mne, jsem ochoten (rád!) zařídím, aby se věci, které nepodlehly zničení, třeba programy všech podniků Klubu přátel moderní kultury, se do muzea, vzniknely to divadelní oddělení, po mé smrti dostaly.“¹⁰⁹ Jeho slovy, chtěl materiály „někde uložit, pro eventuální pozdější studium, až to bude ještě starší a legendárnější“,¹¹⁰ přičemž za legendární označil především etapu mezi válkami, tedy přímo „jeho“ období, nyní známé jako období tzv. Škodovy činohry.

Enormní úsilí, jaké této myšlence ve svém stáří věnoval, je i s ohledem na jeho zdravotní indispozice obdivuhodné. Téměř dvouletá iniciativa – po celou dobu tak činil ze svého bydliště v Praze za pomoci přítele herce Františka Formana a jeho ženy Anny Formanové, dospěla až k úctyhodnému shromáždění několika krabic obsáhlého materiálu, dokumentující divadelní činnost v Ostravě do roku 1945. Písemně oslovil téměř desítku významných pamětníků, ale i pozdějších divadelních historiků, aby sepsali své paměti, vzpomínky, dokonce jim i nabízel vhodná témata. Ať už to byl Klub přátel moderní kultury, jehož zpracování přikládal největší důležitost, či to byli tzv. auguři, jak spolu s Františkem Formanem přezdívali místním divadelním kritikům. Velkou důležitost přikládal i zpracování osobnosti Oldřicha Stibora či Tani Hodanové, což se mu nakonec zajistit nepodařilo. Přesto Škoda všechny sesbírané materiály po celou dobu vzájemné korespondence nazýval „krabicemi střepů a střípků ostravské divadelní historie“ a schraňoval je právě v bytě manželů Formanových.

Dnes už bohužel víme, že se myšlenka nenaplnila podle Škodových představ. Dlouhé vyjednávání se Slezským zemským muzeem v Opavě skončilo bezvýsledně, shromážděné archiválie nakonec se zklamáním odevzdal do Ostravského muzea. Materiálů vztahujících se přímo k jeho osobě mnoho nebylo. Daleko větším přínosem nakonec byla především jeho iniciativa shromáždit vzpomínky a fotografie od ještě

¹⁰⁹ Korespondence Jana Škody s Františkem Formanem, nedatováno, pozn. 58.

¹¹⁰ Dopis adresovaný Vlastě Vlasákové. (Pozn. činoherní herečka, svou hereckou kariéru spojila s ostravským divadlem, kde byla v angažmá v letech 1948–1983; v letech 1971–1981 se stala poslankyní České národní rady za Komunistickou stranu Československa). Tamtéž.

žijících pamětníků, které byly později průběžně publikovány i prostřednictvím *Ostravského kulturního měsíčníku* v průběhu 80. let.¹¹¹

Nedostačující množství pramenů, vázaných zejména na Škodovu činnost v Ostravě, je jedním z možných důvodů, proč o Janu Škodovi doposud nevznikla rozsáhlejší teatrologická práce, přestože je minimálně pro pražskou odbornou veřejnost jedním ze zásadních tvůrců poválečných let. Musíme si tak vystačit s nahodile rozmělněnými střípky napříč různými archivy.

Archiv Národního divadla moravskoslezského disponuje Škodovou personální složkou obsahující pracovní smlouvy, dodatky ke smlouvám (zejména v souvislosti se změnami profese v NDM), karty mezd, výměry o pojistné povinnosti či žádosti o rozvázání pracovního poměru. K realizovaným inscenacím zde dokumentace neexistuje, jen několik dramatických textů skýtajících povětšinou nevýznamné poznámky inspicienta či nápovědy, v případě režijních knih jen nepatrné množství režijních poznámek, a několik fotografií. I přes nevelké množství disponuje Archiv Národního divadla moravskoslezského snad nejvíce dokumenty administrativní povahy upřesňujícími data personálního charakteru, ale na druhou stranu se zde nenachází mnoho dokumentace k jeho inscenační tvorbě. Víceméně kompletně se zachovaly pouze programy představení, zato novinové a časopisové výstřižky recenzí a zpráv zde nenajdeme prakticky vůbec.

Pomineme-li pro tuto chvíli dokumentaci spojenou čistě s inscenační tvorbou, materiály personální povahy další instituce prakticky nedisponují. Fond obsahující Škodovy osobní údaje, korespondenci, případně smlouvy se překvapivě nenachází například ani v Archivu Divadla na Vinohradech (Divadla československé armády),

¹¹¹ V Ostravském muzeu se ve sbírkách k osobě Jana Škody nachází následující materiály: smlouva s NDMS 1932–1935 (sign. II G 138); dopis adresovaný Spolku Národní divadlo moravskoslezské o gáži a pravomocech, 1941 (sign. II G 308); článek o působení Jana Škody (sign. II G 98); rozhlasové projevy 1940 a 1941 (sign. II G 80, 81); dopis Jana Škody adresovaný Otakarovi Pavlouskovi o setkání s redaktory Českého slova a Moravskoslezského deníku (sign. II G 865); dopis Jana Škody Otakarovi Pavlouskovi o pravomocech (sign. II G 868). – V *Ostravském kulturním měsíčníku* byly publikovány například vzpomínky Jana Pacla (PACL, Jan. Střípek z historie ostravského divadla. *Ostravský kulturní měsíčník*. 1977, (7 a 8), 14–18), Antonína Brože (-ej-. Moje divadelní Ostrava. *Ostravský kulturní měsíčník*. 1982, (9), 16–24) ad.

ačkoliv jeho zdejší desetileté angažmá je zásadní součástí jeho historie. Podobný výsledek evidujeme rovněž v Archivu Národního divadla v Brně.¹¹²

Ostravská éra představuje sice jen část z jeho tvůrčího života, ale všeobecně se o ní hovoří jako o etapě, ovlivňující nejen umělecké profilování samotného Škody; zásadní se jeví i pro další vývoj kulturního a divadelního života v Ostravě. Abychom ale takové poznání doložili, bude nutné najít místo Jana Škody v kontextu české divadelní meziválečné režie, určit jeho význam pro ostravský kulturní život, a vůbec charakterizovat Jana Škodu jako typ režiséra. S tím je spojeno mnoho otázek ohledně jeho inscenační praxe, do níž můžeme zahrnout také dramaturgii. Nejen jaké divadelní prostředky vůbec využíval a jak inscenace napříč jednotlivými složkami divadla koncipoval, navíc v konvenčním repertoárovém divadle zřizovaném Spolkem Národní divadlo moravskoslezské, ale také jaký měl vztah k avantgardě, a zda se už v jeho meziválečné tvorbě projevovala marxisticko-leninská třídní ideologie, posléze zásadně uplatněná po roce 1948. Nacházet odpovědi budeme také na to, jakým způsobem pracoval s ostravským hereckým souborem, o němž se dodnes hovoří jako o „Škodově činohře“, do jaké míry zasahoval do scénografické podoby inscenace zejména v souvislosti spolupráce s jím objeveným scénografem Janem Sládkem, a jak vůbec sám na ostravskou éru vzpomíná. Otevírá se neprozkoumané téma významné režijní osobnosti 20. století,¹¹³ spojované zejména s výraznou tvůrčí etapou v Praze, nicméně pražskému působení předcházela mnohdy opomíjená činnost ve třicátých a čtyřicátých letech v Ostravě, a právě tato léta se stanou středem pozornosti následujících kapitol. Zvláště když si uvědomíme, že v těchto meziválečných letech a na počátku okupace zásadním způsobem formoval ostravský

¹¹² Dále byly za účelem nalezení komplexnější pozůstalosti prozkoumány instituce: Národní muzeum v Praze, Ústav pro studium totalitních režimů, Slezské zemské muzeum v Opavě, Institut umění – Divadelní ústav, Archiv Národního divadla v Brně. V prvních dvou případech nebyla k osobě Jana Škody nalezena žádná zásadnější dokumentace, v případě dalších pak nahodilé výstřižky, recenze, písemnosti, jednotlivé fotografie, přičemž bližší specifikace materiálu bude součástí příslušných kapitol dizertace. Ucelený fond k Realistickému divadlu v Praze se nachází v Archivu hlavního města Prahy ve fondu *Divadlo Labyrinth (1944) 1945–1998*, inv. č. 1620, číslo pomůcky 538.

¹¹³ Osobnosti Jana Škody, navzdory výraznému přínosu české divadelní režii, jsou doposud věnována pouze nerozsáhlá slovníková hesla, např. IVÁNEK, Jakub – SMOLKA, Zdeněk (ed.). *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, s. 400. – GAJDZICA, Kazimierz. *Biografický slovník Slezska a severní Moravy III*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1995, s. 116–117. – TOMEŠ, Josef a kol. *Český biografický slovník XX. století: III. díl: Q–Ž*. Praha: Paseka, 1999, s. 272. – PRACNÁ, pozn. 67.

činoherní soubor, divadelní i mimodivadelní kulturní život, a víceméně i utvářel umělecký program, který později uplatnil v Realistickém divadle.

2. O UMĚLECKÝ PROGRAM

Pokud si uvědomíme, že Jan Škoda jakožto dramaturg zásadně ovlivňoval skladbu repertoáru, nabízí se k tomuto tématu hned několik otázek a okolností prozatím blíže nespecifikovaných. Dramaturgickým koncepcím v rámci inscenační tvorby věnujeme část analýz v následující kapitole, na tomto místě ale vytyčíme několik zásadních a kontextových okruhů z hlediska Škodovy tvorby dramaturgického plánu jednotlivých sezon a repertoáru zvoleného pro jednotlivé sezony.

Nabízí se otázky, do jaké míry měl v rámci čtyřsouborového divadla provozovaného Spolkem Národní divadlo moravskoslezské vůbec možnosti podobu repertoáru ovlivňovat, zda dokázal navzdory nevyhovujícím provozním podmínkám, dynamicky proměnlivé a značně komplikované době vůbec být invenční. Vymezoval se k běžným praktikám ostatních regionálních divadel přebírajících pražský repertoár bez dalších souvislostí, nebo se nechal unášet aktuálními, avšak mnohdy komerčními trendy? Do jaké míry ho umělecky formovalo specifické ostravské prostředí? A z hlediska koncepce repertoáru – projevují se napříč sezonami kontinuální tendence, jakési dramaturgické linie, které by propojovaly jednotlivé sezony? Takovéto hodnocení by samozřejmě nemělo zůstat ani bez širšího pohledu soudobých divadelních kritiků, jejichž reflexe vycházely z těch nejaktuálnějších znalostí místních podmínek, a bezpochyby ani bez hodnocení samotného Škody. Výchozím je ale ozřejmění situace, do jaké Škoda roku 1930 přišel.

2.1. (Ne)nadějně ostravské vyhlídky

Jak již bylo zmíněno, Jan Škoda se po svém příchodu do Ostravy musel ujmout pozice dramaturga činoherního souboru, pozice, která doposud neměla své pevné zastoupení. Oficiální funkci dramaturga do té doby zastával v rozmezí let 1919–1923

pouze Vojtěch Martínek,¹¹⁴ který se v poválečné době snažil především prosazovat zájmy nejširších vrstev a posilovat jejich národní sebevědomí. Absence dramaturga po dalších několika sezon znamenala pro ostravskou činohru dlouhodobou nestabilní inscenační úroveň, již příležitostně pozdvihlo jen několik ambicióznějších inscenací režiséra Karla Proxe, prvního skutečně „specializovaného“ režiséra na ostravské scéně. I ten se ovšem v mnoha ohledech teprve „hledal“ a skladba repertoáru tomu značně odpovídala. Inscenační tvorbě scházely jasnější umělecký názor, repertoár kopíroval repertoár pražských divadel. Očividný byl příklon k módním konverzačním komediím, divácky úspěšným a nijak neprovokujícím.

Zhostit se tohoto nesnadného úkolu v době, kdy podobu repertoáru víceméně určovala ekonomická situace divadla, a navíc v divadle postrádajícím kontinuální a systematické dramaturgické vedení, znamenalo pro Škodu hned od začátku výzvu. Škoda prakticky okamžitě pochopil situaci a v problematice ostravské dramaturgie ovlivněné specifickými podmínkami zdejšího průmyslového prostředí se zorientoval poměrně rychle. V uměleckém programu hned po svém nástupu formuloval několik zásadních překážek na cestě k samostatné dramaturgické orientaci ostravské činohry a ke konkurenceschopnému repertoáru.¹¹⁵

Pomineme-li herecký soubor, podle Škody nedostatečně vyzrálý a stagnující, jeho kritika začínala už u samé organizace provozu. Vyčítal vedení uvádění abnormálního množství premiér, přičemž životnost inscenace trvala zpravidla jen několik (2–3) repríz. Nehledě na úspěšnost musela být inscenace brzy stažena, aby uvolnila místo další. Přitom právě omezení počtu premiér se později pro finanční

¹¹⁴ **Vojtěch Martínek** (11. 4. 1887 Brušperk – 25. 4. 1960 Ostrava) byl český spisovatel, literární kritik a dramaturg. Po studiu češtiny a němčiny nastoupil roku 1914 jako učitel na Matičním gymnáziu v Ostravě. Výrazně se angažoval v práci pro region, ať už ve funkcích veřejných, nebo v kulturní sféře. V letech 1919–1923 byl prvním dramaturgem Národního divadla moravskoslezského, od roku 1929 začala jeho dlouhodobá spolupráce s ostravským studiem Československého rozhlasu, kde se staral o literárně-dramatický program (fejetony, pohádky, rozhlasové hry i četby na pokračování). Zvláště ceněná byla jeho prozaická tvorba, zejména trilogie *Černá země* a *Kamenný řád*. V recenzní činnosti Martínek systematicky sledoval ostravskou činoherní scénu v rozmezí let 1916–1946, a to především v periodících *Ostravský deník*, později přejmenovaném na *Moravskoslezský deník*, v *Českém slovu* či v ročence *Rok lidových práce v širším Ostravsku*. Viz PEŠTA, Pavel. *Vojtěch Martínek* [online]. Slovník české literatury po roce 1945. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006–2008 [cit. 2021-08-08]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=805>

¹¹⁵ ŠKODA, pozn. 18, s. 4–5.

situaci divadla v době hospodářské krize považovalo za jedno z nejlepších Škodových rozhodnutí. Neznamenalo to ale, že by chtěl ustoupit od kvalitního repertoáru, ačkoliv si byl vědom neustálé potřeby získávat si pozornost obecnstva: „...[divadla] se dnes musí o přízeň svého obecnstva znovu ucházet, rvát se o ni s podniky, jež nemají s uměním nic společného. Boj o obecnstvo je nutí ke koncesím, jichž by se jinak nikdy nedopouštěla. V provinčních divadlech je tento boj o obecnstvo úpornější než v centru.“¹¹⁶

Z jeho dalších tezí vyplývá, že právě proti doposud upřednostňované Praze a dalším regionálním divadlům se chtěl důsledně vymezit, a proto usiloval zejména o to, aby tohoto přesvědčení postupně nabylo i programové směřování činohry. Kritizoval, že Ostrava nemá vyšší ambice a touhu být kulturním centrem, ačkoliv měla oproti jiným provinčním městům pro svůj mezinárodní ráz tu přednost, že nebyla zatížena regionalismem.¹¹⁷ Škodovým hlavním dramaturgickým cílem tak nebylo nic jiného, než se především odpoutat od Prahy a od repertoárového dogmatismu. Důvodů uvedl Škoda několik, například „...ze zdravé ctižádosti. A z důvěry ve vlastní názor a přesvědčení,“¹¹⁸ a zároveň připouštěl, že „možná naše cesty půjdou souběžně, možná se i ztotožní, jako se už v několika případech stalo (...). Je jasno, že se nebudou diametrálně rozcházet, dnes, kdy technický pokrok zmenšuje vzdálenosti a kulturní celky netvoří země, ale světadíly.“¹¹⁹ Je patrné, že pokládal Ostravu za daleko „světovější“ než jiná česká města. Uvědomoval si její mezinárodní charakter, vnímal výhodu v jejím alespoň částečném autonomním postavení oproti jiným provinčním městům. Přece jen díky rozvinutému těžebnímu průmyslu Ostrava disponovala značnou samostatností, ve dvacátých letech navíc nastal stavební a kulturní rozmach způsobující další příliv nového obyvatelstva z blízkého pohraničí Polska, Slovenska i vzdálenějšího Rakouska. Dokázal s touto skutečností ale skutečně naložit? Ostrava neměla ambice stát se vyloženě kulturním střediskem, a jak Škoda situaci správně interpretoval, nestála tudíž ani o to mít divadlo, činohru, samostatně orientovanou. Rovněž můžeme přemýšlet o tom, jestli

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

smělé plány nepřerušila ve třicátých letech finanční krize, a do jaké míry se prvotní umělecké ambice nakonec mohly střetnout s provinciálními skutečnostmi.

Přesto hned v prvních dnech svého působení písemně formuloval vizi pokusit se činohru osamostatnit alespoň ve smyslu odpoutání se od Prahy a jejího repertoáru. Prostředí jako takové může být vlivem stimulujícím, ale v určitých podmínkách také limitujícím, což, jak se nakonec ukázalo, bylo v Ostravě ve Škodově případě zastoupeno hned několika faktory. Rozvíjení koncepce mu znesnadňovaly nejen pragmatické provozní aspekty divadla neumožňující realizaci některých jeho tvůrčích myšlenek, ale také ryze konzervativní tendence ostravského publika, zdejší demografické složení obyvatelstva, a v širším měřítku nakonec také politický a hospodářský vývoj.

2.2. Vize dvou divadelních scén

S příchodem Škody se ostravská činohra konečně začala sjednocovat hodnotným uměleckým programem. Jak program popsal Adolf Scherl, a s jehož formulací nelze jinak než souhlasit, svým uměleckým zaměřením od počátku reprezentoval společenskokritický realismus, přičemž po formální stránce se jeho realismus neopíral o detailní popis skutečnosti, ale o důslednou analýzu a následné působivé ztvárnění.¹²⁰ Jeho ambicí totiž nebylo tvořit program okázalý, ale nosný a plnohodnotný, jenž uvědoměle reaguje na aktuální situaci a problémy. Prvotním a snad i nejvíce naléhavým úkolem proto bylo oprostít činohru od myšlenkově nebohatého, únikového repertoáru, který činil diváka pasivním.¹²¹ Nikdy se nepřestal zamýšlet nad společenskou funkcí divadelní tvorby v obecném měřítku, i ve vztahu k již zmíněným specifickým ostravského prostředí, což nakonec i zásadním způsobem formovalo jeho další umělecké vnímání.

Možná i to se stalo prvotním impulzem k tomu, že už ve třicátých letech formuloval myšlenky tzv. divadla lidového, divadla veskrze fungujícího a sloužícího všem společenským vrstvám bez rozdílu jejich finančního i intelektuálního

¹²⁰ ČERNÝ, pozn. 7, s. 396.

¹²¹ ŠKODA, pozn. 21, s. 291.

postavení.¹²² Právě ostravské podmínky mu nabízely ideální prostředí pro převedení lidového divadla do praxe, ale komplikace přicházely s nestabilní ekonomickou situací. Musel svou pozornost zaměřit spíše na repertoár, v němž balancoval mezi podbíživými tituly a oceňovanými dramaty.

I to byl zřejmě důvod neustálého hledání alternativních možností. Východisko k naplnění tzv. lidového divadla spatřoval v nalezení dalšího specifitějšího divadelního prostoru a vytvoření protiváhy k repertoáru oficiálního kamenného divadla.¹²³ Vize dvou divadelních prostorů byla ve své podstatě jednoduchá. První, tzv. velká scéna, měla být scénou popularizační, pojímající obecnost rozdílných požadavků a poměrů, zatímco druhá měla disponovat umělecky a ideově vytríbenějším programem.¹²⁴ Až bezpodmínečným spojením obou divadelních funkcí mohlo podle Škody vzniknout divadlo opravdu lidové, tedy divadlo v pravém slova smyslu pro všechny. Této myšlenky se nechtěl vzdát, neboť „kdybychom omezili smysl divadla jen na tento [popularizační] úkol, nepochybně by neobyčejně záhy zevšednělo. Jak provozovatelům, tak i konzumentům. První by se cítili umělecky sevřeni, druhí by záhy vycítili, že se jim provozovatelé nedávají celes a bez výhrad, ale že něco obětují, co jest nejvlastnějším smyslem jejich uměleckého temperamentu.“¹²⁵

Alternativní divadelní prostor měl sloužit k realizaci inscenací běžně nezařaditelných do repertoárového plánu, ať už z důvodu nevýdělečnosti či samotného charakteru textu. Vizi měl poměrně přesně nadefinovanou – realizovat se zde měly pouze takové komorní inscenace, „z nichž každá bude hrána neodvolatelně jen jedenkrát“,¹²⁶ a bude mít bezprostřední vztah k současnosti. Nemělo jít o pouhé

¹²² ŠKODA, Jan. Divadlo opravdu lidové. In: *Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě*. Moravská Ostrava: Lidová tiskárna, 1941, s. 36.

¹²³ S takovouto diferenciací repertoáru prostřednictvím dvou oddělených divadelních prostorů se setkáváme napříč regionálními divadly. Například v olomouckém divadle bylo zřízeno Komorní divadlo, kde své projekty realizoval také Oldřich Stibor; Jiří Frejka roku 1929 založil vedle svého divadla Dada rovněž Moderní studio, aby mohl působit pro co nejširší okruh diváků; stejně tak i Emil František Burian, který vedl roku 1929 brněnské avantgardní Studio při Národním divadle v Brně.

¹²⁴ ŠKODA, pozn. 122.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ ŠKODA, Jan. Komorní hry v NDMS. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 15(7), 6.

experimentální počiny, ale o maximální sdělení myšlenky díla – divadelní tvar neměl převýšit literární či dramatické dílo.

O určité období Škodovy „experimentální“ scény by se v tuto chvíli dalo spekulovat v souvislosti s Klubem přátel moderní kultury. Prostřednictvím této platformy realizoval společně s herci a ostravskými literáty hudební a literární programové večery, jež právě nenalezaly vhodné místo v repertoáru kamenného divadla, ale Škoda je přesto považoval za nutnou součást divadelní kultury. Navzdory znatelné neformálnosti a vyhraněnosti Klubu přátel moderní kultury k oficiálnímu divadlu ale stále nepokládal ideu za zcela naplněnou. Neustával v hledání samostatného studijního prostoru, v němž by své vize realizoval v plném rozsahu. Z toho je patrné, že cílem nebylo nahradit Studio, jaké už v Ostravě pár let dříve zkoušel zavést Oldřich Stibor, a ani dublovat Klub přátel moderní kultury, který v době sepsání úvahy *Komorní hry v NDMS* už několik měsíců úspěšně fungoval. Chtěl vytvořit cyklus věnovaný nejnáročnějšímu publiku, prostor odpovídající specifickým divadelním podmínkám. Přitom nemělo jít o pouhou „odpověď“ na trend divadel jiných měst zavádět studiové scény (Praha, Plzeň, Brno, Olomouc), ale o skutečný zájem věnovat se i náročnějšímu divákovi.

Projekt nakonec ztroskotal na špatné finanční situaci prohloubené právě ve zmiňované sezoně 1933/1934. O realizaci nicméně usiloval ještě jednou – po návratu z Brna – konkrétně roku 1940 po nucených adaptačních úpravách Národního domu, kde plánoval vybudovat další alternativní prostor pro speciální projekty, aby mohl skutečně naplňovat požadavky jakéhokoliv publika. S ohledem na další proměnu divácké obce a její bohatou různorodost považoval za nutnost respektovat tuto novou společenskou změnu. Jak opětovně formuloval, cílem bylo vytvořit takové divadlo, které bude „majetkem všech vrstev a bude v nejlepším smyslu toho slova lidové“.¹²⁷ Pokud si uvědomíme, že citované prohlášení publikoval roku 1940, tedy na sklonku ostravského angažmá, a zároveň známe Škodův následný vývoj po odchodu do Prahy, můžeme už s jistotou potvrdit, že divadelní koncepci praktikovanou v Realistickém divadle formuloval v jisté době už pro kontext divadla ostravského.

¹²⁷ ŠKODA, pozn. 1, s. 5.

Škoda byl nicméně v tomto ohledu vystaven nesnadnému balancování v nestabilně dynamickém městě. Víceméně jen podle finančních výsledků měl větší či menší možnost vizi tzv. lidového divadla postupně prosazovat. K nalezení adekvátního prostoru sice nedošlo, nicméně můžeme potvrdit, že zásadní teze lidového divadla v rámci možností praktikoval. Důležitý sociální kontext a široké spektrum repertoáru, pojímajícího rovněž nestandardní formy v rámci činnosti Klubu přátel moderní kultury, to už v sobě zahrnovalo značnou část Škodových uměleckých a programových devíz.

2.3. K jednotlivým sezonám a dramaturgickým liniím

Abychom mohli dále charakterizovat přímo skladbu dramaturgického plánu, musíme se zaměřit na jednotlivé sezony chronologicky. V první sezoně se Škoda dramaturgicky příliš realizovat nemohl, jelikož činoherní program byl víceméně daný. Přejal naplánovaný repertoár činohry a s nejlepším vědomím se režijně zhostil převážně konverzačních komedií a nevýznamných dramát. Ke konci sezony už se objevily inscenace daleko více odpovídající Škodovým pozdějším dramaturgickým koncepcím: Katajevova *Kvadratura kruhu* (1931), dokonce i první z jeho ostravských inscenací her Williama Shakespeara – *Veta za vetu* (1931). Kritika v čele s publicistou Vojtěchem Martínkem ho na konci sezony příliš nešetřila. Podle něj Škodou původně proklamovaná samostatná dramaturgická orientace činohry nezávislá na Praze výsledně podobě repertoáru rozhodně neodpovídala. Dokonce konstatoval, že dosud žádná činoherní sezona nebyla do takové míry závislá na repertoáru přejímaném z Prahy a neprojevovala tak okázalou nechuť k domácí tvorbě.¹²⁸ Alois Rybka v časopise *Kampaň* ovšem ozřejmuje, že výtka necílevědomého repertoáru padala spíše na ředitele Ladislava Knotka, v jehož kompetenci plán na nadcházející sezonu vznikl.¹²⁹ Větší prostor pro realizaci vlastního dramaturgického plánu by Škoda jistě získal při delším setrvání, jenže už v následující sezoně 1931/1932 se rozhodl pro odchod do Bratislavy. Naštěstí pro ostravské divadlo ale kontakt s Ostravou neztratil ani během bratislavské sezony, a to díky pohostinskému nastudování trojice zásadních inscenací na žádost vedení

¹²⁸ Dr. V. M. Divadlo. *Moravskoslezský deník*. 9. 4. 1931, **32**(), 7.

¹²⁹ RYBKA, pozn. 19, s. 3.

divadla. Právě tato sezona bývá označována za dramaturgicky přelomovou, a návrat Jana Škody, tentokrát na delší čas, byl předzvěstí velké proměny ostravské činohry.¹³⁰

V tomto případě však uplatnění Škodových uměleckých záměrů ovlivnila narůstající hospodářská krize a nastupující fašistická diktatura v Německu signalizující bezprostřední nebezpečí pro Československo. Stále častěji se objevovala potřeba zaujmout k situaci konkrétní postoj. Také proto Škoda přikládal význam myšlenkovým aspektům jevištní tvorby. Ačkoliv chtěl svým pojetím poukázat na společenské nedostatky, jeho cílem nebylo moralizovat. Spojením dramaturgických problematik meziválečných let a her s historickou tematikou, na jejichž uvědomělé inscenační realizaci bylo možné demonstrovat program divadla aktuálního, reflektujícího a nepopírajícího naléhavost společenských problémů, prokazoval empatii pro apelativně koncipované divadlo.

Překvapivě se v prvních dvou sezonách 1932/1933 a 1933/1934 po návratu z Bratislavy neobracel natolik intenzivně k dílům českých soudobých autorů. Tuto linii zastupovala například tvorba Františka Langera (drama *Andělé mezi námi*, 1933; komedie *Velbloud uchem jehly*, 1934), Jaroslava Hilberta (*Let královny*, 1932; veselohra *Sestra*, 1933) a Jaroslava Durycha (s historickým dramatem *Svatý Václav*, 1933). Obracel se spíše na dramata autorů zahraniční provenience: Alana Alexandra Milneho (komedie *Bigamie*, 1933), Romaina Rollanda (historické drama *Hra o lásce a smrti*, 1934), Franze Werfela (historické drama *Království boží v Čechách*, 1933) ad., přičemž dominantní zastoupení měly, jak je z výčtu zřejmé, hry vracející se svou tematikou do dějin. Mimo již zmíněné můžeme jmenovat ještě Dykova *Posla* (1934) a Synkovu *Dvojí tvář* (1934).

Škodou proklamovaná samostatná dramaturgická orientace ostravské činohry, nezávislá na uměleckém programu jiných měst, se pod tlakem hospodářské situace a specifiky kulturního prostředí Ostravy nemohla profilovat natolik jednostranně. S novou sezonou 1934/1935 se sice podmínky provozu částečně vylepšily, v letních měsících se ale opět jednalo o jejím předčasném ukončení. Přesto realizoval v rámci sezony prakticky kompletní dramaturgický plán bez zásadnějších

¹³⁰ VAVŘÍK, pozn. 30.

změn. Zastoupení měla například tvorba domácí (Rudolf Medek: *Jiří z Poděbrad*; František Langer: *Manželství s r. o.* a *Grandhotel Nevada*), světová (Antoni Słonimski: *Čistá rasa*; Stefan Zweig: *Ovečka chud'asova*), klasická (William Shakespeare: *Julius Caesar*; Ludwig Holberg: *Konvář politik*; Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Karenina*) a opomenuta nebyla ani tvorba konverzační (George Simon Kaufman: *Večere o osmé*). Právě veseloherní repertoár se v těchto letech stal zaručeným zdrojem příjmu pro splácení finančního deficitu. Na poptávku po komediálních titulech tedy Škoda nereagoval vyloženě odmítavě, i když prvoplánové uvádění veseloher nepodporoval. Snažil se i v tomto ohledu nasazovat na repertoár alespoň komedie reflektující aktuální situaci a prozíravě se obracel především na autory soudobé.

V sezoně 1935/1936 poprvé inscenoval Čapkovu hru, a to *Loupežníka* (1935), kterou oceňoval především za její lyričnost, jež se podle něj stala podstatou dramatickosti hry.¹³¹ Sezona se obecně nesla ve znamení velkých světových děl, ale dokonce i jedné pro Škodu netypické záležitosti – poprvé, a zřejmě i naposledy, režíroval jiný než činoherní žánr, když inscenoval operu Zdeňka Fibicha *Pád Arkuna* (1936), a soudě dle zpráv v tisku s ohromným úspěchem.¹³² Právě v těchto dvou sezonách se mu rovněž podařilo prosadit nejvíce her ruských autorů, uvědoměle obešel zakazy ze strany Spolku Národní divadlo moravskoslezské a obracel se zejména na hry ruských klasiků – Alexandra Sergejeviče Puškina, Maxima Gorkého a Alexandra Nikolajeviče Ostrovského. Přes všechny komplikace s prosazováním jednotlivých titulů ale jedna jistota zůstala zachována – Škoda ani v těchto letech neupouštěl od inscenací Shakespearových her a uvedl *Veselé paničky windsorské* (1936) a *Krále Leara*, kterým se roku 1937 s Ostravou podruhé loučil.

Jeho návrat do Ostravy roku 1939 už citelně ovlivňovaly společenské a politické okolnosti spjaté s okupací, přesto nepolevoval v požadavcích na umělecky hodnotný repertoár. Stále reflektoval významná výročí i aktuálnost témat. Ve svých úvahách o nové nadcházející sezoně 1942/1943 uváděl, že navzdory silným otřesům v činoherním souboru spjatým s masivním odchodem herců do Prahy, který ostatně zažily všechny umělecké soubory ostravského divadla, nehodlá opustit dosud

¹³¹ ŠKODA, Jan (Jš.). Čapková lyrická komedie. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(2), 13.

¹³² ŠKODA, Jan (Jš.). Pád Arkuna v Mor. Ostravě. *Venkov*. 1936, **31**(22), 10.

nastavené tvůrčí intence. Kontinuita práce, kterou se vyznačovaly sezony předešlé, měla být i nadále zachována. Ostatně o to Škoda usiloval od samého začátku – tvořit repertoár s předstihem na několik dalších sezon, neustále systematicky zvyšovat inscenační úroveň a věnovat zvýšenou pozornost nekonvenčním scénickým řešením.¹³³ Chtěl vzdělávat diváka, zprostředkovat mu umělecky hodnotná díla českých i světových autorů, a to na úrovni hodné nejlepších soudobých divadel.

Během ředitelského období od roku 1940 se ale nevěnoval skladbě repertoárového plánu s takovou intenzitou jako dříve. Řadu rozhodnutí svěřoval po důsledné konzultaci kolegovi Ludvíku Svobodovi. To neznamenal, že by otázky dramaturgie opomíjel, ostatně za program odpovídal před cenzurou a nacistickou kontrolou, pouze řadu vizí realizoval Svobodovým prostřednictvím. Asi příliš nepřekvapí, že si Škoda jakožto komunista vybral právě Svobodu, marxistického filozofa a levicového intelektuála. Co je ovšem pro Škodu atypické – svěřil mu kromě samotné dramaturgie také značnou část dramaturgických článků, jinak publikovaných v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského téměř výhradně Škodou, a to i přesto, že Svoboda neměl žádné teatrologické vzdělání. Za vším stály zřejmě zkušenosti nabyté při práci v rámci programových večerů Klubu přátel moderní kultury, u jehož zrodu oba stáli, a také velké přátelství.

Návštěvnost divadla navzdory okupačním okolnostem zásadním způsobem stoupala, v sezoně 1941/1942 bylo téměř denně vyprodáno. Umělecká úroveň rostla zejména v činohře a hospodářská situace se po dlouhých letech konečně stabilizovala. Akcentovaná česká dramaturgie odolávala přílivu soudobé tendenční německé dramatiky daleko déle než Praha. Stihl uvést Tylova *Bankrotáře* (1940), Preissovou *Gazdinu robu* (1942) i Stroupežnického *Naše furianty* (1942), tituly, jaké se v jeho inscenační tvorbě do té doby vůbec neobjevovaly.

Od podzimu roku 1941 se nacistický dozor zosílil také v Ostravě a Jan Škoda byl přinucen k loajálnímu projevu, v němž uvedl, že „se nespokojujeme jen s autory starších generací, ale jsme dychtiví poznat a seznámit se s autory reprezentujícími dnešní myšlení“.¹³⁴ Nacistická dramatika se ale v programu nijak zásadně

¹³³ ŠKODA, Jan a VOGEL, Jaroslav. Výhledy vpřed. In: *Ročenka Českého divadla moravskoostravského 1942–3*. Moravská Ostrava: Lidotisk, uspořádal Jan Škoda, 1942, s. 22–26.

¹³⁴ ŠKODA, Jan. Nové cesty českého divadla. *Ostravská Národní práce*. 1942, 2(87), 6.

neprojevila, inscenovala se jen do míry nezbytně nutné. Pod tlakem německých úřadů řešil situaci podobně jako ostatní divadla – nasazoval buď klasické drama (Friedrich Schiller: *Úklady a láska*, 1940; Johann Wolfgang Goethe: *Clavijo*, 1942), frašky (Karel Krpata: *Mistr ostrého meče*, 1940 a *Hvězdy nad hradem*, 1942) nebo hry německého naturalismu (Hermann Sudermann: *Domov*, 1942). Bylo-li to nutné, původní vyznění hry potlačoval a snažil se dílo interpretovat především v zájmu vlastenecké myšlenky a podpory národa. Ortnerovu *Isabelu Španělskou* (1941) například interpretoval ve prospěch upozornění na nacistickou hrozbu a omezení svobody člověka, Goethova *Clavija* (1942) využil jako memento, jako portrét slabého muže podléhajícího intrikám. Škoda se v té době ještě častěji obracel také na českou dramaturgii ve smyslu národně buditeckém, čemuž se nacisté snažili v oblasti dramaturgie intenzivně zamezovat. Většina nastudovaných her v sobě obsahovala více či méně skrytou analogii s dobou, její kritikou a manifestací české státnosti.

Jak komplexní Škodovo dramaturgické uvažování bylo, dokládá už jen letmý pohled na seznam jeho režii realizovaných v Ostravě (viz příloha). Z výčtu provedených inscenací je patrné, že se rovnoměrně napříč sezonami objevovaly tituly obdobných žánrů nebo autorů. Přesah koncepční tvorby repertoáru tedy neomezoval jen na jednu sezonu, ale jak už bylo řečeno, plánoval s výhledem na několik sezon dopředu. Jan Škoda inscenoval během svého angažmá v Ostravě na osm desítek inscenací, mnoho z nich se stalo profilovými inscenacemi své doby. U Škody jako dramaturga shledáváme v jeho ostravském angažmá napříč sezonami několik stěžejních linií. Například uvádění původní české tvorby, kdy měla znít z jeviště mateřština neporušená, nezdeformovaná překlady, a bylo-li to možné, upřednostňoval autory soudobé, reflektující aktuální společenské otázky. Uváděním jejich her v co nejbližší době od vydání či prvního uvedení se snažil udržet krok s aktuálními trendy a zároveň tak podporoval novou generaci dramatiků. Zatímco tedy česká klasická dramatická tvorba byla ve Škodově repertoáru zastoupena spíše okrajově, soudobou českou dramatickou tvorbu reprezentovala celá řada autorů – již zmínění Karel Čapek, Viktor Dyk, František Langer, Frank Tetauer, Emil Vachek či Emil Synek. Vypovídat o současné společnosti a její morálce, to bylo ostatně jedním z cílů Škodovy představy o aktuální a apelativní dramaturgii.

Samozřejmě uváděl i tzv. světovou klasickou dramatickou tvorbu, zejména jako protiváhu ke kasovnímu repertoáru, a to jak v zájmu divácké obce, tak

i ve prospěch vývoje a růstu hereckého souboru. V rámci této dramaturgické linie se opíral zejména o **hry Williama Shakespeara**, jehož intenzivním uváděním se zařadil mezi soudobé přední české inscenátory tohoto dramatika. Jen v Ostravě osobně nastudoval celkem devět Shakespeareových her a můžeme ho tedy dnes označit za nástupce Hilarovy a Kvapilovy tradice v inscenování shakespearovských cyklů, zvláště s vědomím, že i v poválečné generaci zaujal nezpochybnitelné přední místo. Pomyslnou konkurencí mu byl snad jen Oldřich Stibor v Olomouci, ale ani jeho čtyři realizace zdaleka nedostihly množství realizací Škodových. Škoda neopomněl ale ani na další z klasiků – Johanna Wolfganga Goetha (*Faust*, 1932); Molièra (*Don Juan*, 1933); Carla Goldoniho (*Veselé městečko*, 1941) ad. Kdyby ovšem nebylo tak bohaté zastoupení klasické tvorby v podobě Shakespeareových dramát, dalo by se říci, že se v meziválečných letech ke klasickým autorům téměř neobracel. Ozřejnění důvodu ale nacházíme ve Škodových vzpomínkách – opětovně se totiž jednalo o další z odmítavých postojů Spolku: „Byla k tomu z počátku z pozic hospodářů značná nedůvěra a odkazovalo se odtamtud na zkušenosti, které radily užívat této stravy jen vzácně, asi jako šafránu,“¹³⁵ přičemž momentem usmíření ze strany Škody bylo vědomí, „že se za takzvanou klasiku neplatilo vůbec, nebo jen nízký dvouprocentní překladatelský poplatek, zatímco soudobým autorům se platilo čtyřikrát víc“.¹³⁶ Jinak dominantní zastoupení her soudobých světových autorů vyvážila až druhá světová válka, během níž se daleko častěji obracel k české i světové klasice, a to z důvodů zcela zřejmých.

Škoda nacházel vhodné východisko pro aktualizaci současných společenských otázek napříč žánry i dramaty nejrůznějších témat. Z výčtu je patrné, že osobitou skupinu Škodovy dramaturgie tvořila také **dramatická tvorba s historickou tematikou**. I v tomto případě se obracel především na autory české, zejména proto, že reflektovali převážně české dějiny. Aktualizacemi významných děl o české historii se Škoda zařadil mezi další odvážné tvůrce přelomu třicátých a čtyřicátých let, kteří prostřednictvím divadla aktivně reagovali na aktuální události. Z hlediska repertoárové skladby Škoda v této dramaturgické linii sice nevykazoval větší invenci oproti jiným českým divadlům, ale na druhou stranu je nutné především poznamenat, že žádné ze Škodou nastudovaných historických dramát nebylo

¹³⁵ ŠKODA, pozn. 21, s. 291.

¹³⁶ Tamtéž.

v Ostravě nikdy dříve realizováno. Je to další důkaz o Škodově iniciativní snaze seznamovat ostravské diváky s novými autory a s méně známými dramaty, ať už to bylo Werfelovo *Království boží v Čechách*, Synkova *Dvojitá tvář* nebo Medkův *Jiří Poděbradský*.

Vedle dramát prokazatelných uměleckých kvalit byl pod vlivem nepříznivé hospodářské situace nucen inscenovat také lehké a nezřídkou z komerčních důvodů zařazované konverzační hry. Za dramaturgickou linii tak můžeme označit také **komediální hry**, převážně tzv. „kasovní trháky“, zaručující zájem co nejširších vrstev publika, a zároveň divácky lákavé tituly i pro případná zájezdová představení v okolních městech.

Jako každý tvůrce vyznávající komunistickou ideologii neopomíjel samozřejmě ani ruskou a sovětskou dramaturgiu, přestože v porovnání s ostatními regionálními divadly nebyla kadence zdaleka tak veliká, jak by si ostatně přál i sám Škoda. Zatímco například v Olomouci se za přičinění Oldřicha Stibora stal z prezentace sovětských děl poměrně uvědomělý program, Škoda v Ostravě zásadně narážel.¹³⁷ Důvodem nebyla nedostatečná dramaturgická iniciativa, ale opětovně – neustálý odpor ze strany provozovatele divadla. Už Gorkého *Jegora Bulyčova* (1937) prosadil pouze se značnými obtížemi, roku 1934 byl odmítnut rovněž Škodou navržený Gogolův *Revizor*.¹³⁸ Nacházíme zde tedy odpověď na poměrně příznačnou otázku – jaký byl Škodův vztah k ruské a sovětské dramaturgii s ohledem na jeho komunistické přesvědčení? Při zběžném pohledu na množství realizovaných inscenací se může zdát, že poměrně chladný, s vědomím překážek neumožňujících mu se v tomto směru realizovat nicméně zjišťujeme, že byl naopak velmi příčinnivý. Jediná schůdná cesta, jak se později ukázalo, se jevila v uvádění sovětských veseloher (Valentin Petrovič Katajev: *Kvadratura kruhu*, 1931; Vasilij Vasilijevič Škvarkin: *Cizí dítě*, 1935) a ruské klasiky (Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *I chytrák se spálí*, 1936; Alexandr Sergejevič Puškin: *Kamenný host*, 1936). Zjevný fenomén v podobě zvýšeného zájmu o uvádění ruské a sovětské dramaturgie, jaký se na počátku třicátých

¹³⁷ Viz kapitola Sovětská dramaturgie, spolupráce s Bedřichem Václavkem a příklon k socialistickému realismu. In: SPURNÁ, Helena. *Oldřich Stibor – divadelní režisér a člověk (1901–1943)*. Praha: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 216–267.

¹³⁸ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 97.

let objevoval na jevištích mnohých divadel, se tedy kvůli politickým zákazům na tom ostravském vyskytoval spíše výjimečně.

Některým ze zmíněných Škodových dramaturgických linií se budeme blíže věnovat v rámci kapitoly *Divadelník realismu?*, zejména tedy těm, jejichž zastoupení je ve Škodově režijní tvorbě dominantní a představuje zásadní pilíř činoherního programu ostravské činohry třicátých a počátku čtyřicátých let, a na nichž také bude možné nejsignifikantněji demonstrovat Škodův režijní styl i vztah k realismu.

2.4. Pod drobnohledem ostravské kritiky

Ještě dříve se ale zaměříme na reflexi Škodova programu soudobými ostravskými kritiky. Přes veškerou dramaturgickou i inscenační progresivitu se zpočátku potýkal i s negativními ohlasy, především ze strany kritika a dramaturga Vojtěcha Martínka. V každoročních hodnotících přehledech vydávaných v rámci ročenek *Kulturní rady pro širší Ostravsko* se opakovaly prakticky stejné výtky. Kritizován byl nejen nedostatek původních her, ale také přemíra her konverzačních a nekoncepčnost repertoáru – ve své podstatě vše, co se Škoda snažil naopak eliminovat.¹³⁹ Nelze říci, zda za Martínkovými hodnoceními stály osobní důvody,¹⁴⁰ ale reálně k těmto tezím neměl dostatečné důvody. Pohled z perspektivy všech Škodových ostravských sezon přesvědčuje o soustavném zvyšování kvality dramaturgického plánu s rostoucím počtem českých her i uvádění soudobých autorů. Již zmíněné dramaturgické linie se logicky a vyváženě prolínaly napříč sezonami, a Martínkova skepse vůči Škodovu programu první poloviny třicátých let tak neměla relevantní opodstatnění.

Škoda se s těmito kritickými odezvami vypořádal roku 1935 prostřednictvím glosy uveřejněné v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského, kde se v první řadě pozastavil nad dlouholetou útočnou kritikou ostravské činohry, ačkoliv

¹³⁹ Srov. *Rok lidovýchovné práce v širším Ostravsku: zpráva o kulturní činnosti Kulturní rady pro širší Ostravsko za akademický rok 1933/1934; 1934/1935; 1935/1936; 1936/1937*. Moravská Ostrava: Kulturní rada pro širší Ostravsko, roč. 1933–1937.

¹⁴⁰ Milan Rusinský v doslovu ke Škodovým osobním vzpomínkám rovněž uvádí, že pro Ostravu zásadní divadelní kritik Vojtěch Martínek se ke Škodově divadelní tvorbě dlouho stavěl vysoce kriticky, a až po několika zásadních inscenacích se plně postavil za jeho tvůrčí divadelní snahy i za jeho uměleckou iniciativu mimo divadlo. Viz ŠKODA, pozn. 21, s. 305.

činnost ostatních souborů, sborů a spolků byla vyzdvihována. Vztahy ostravské kritiky k vlastní scéně dokonce označil za „nezdravou atmosféru“¹⁴¹ a pokládal za nutnost Martínkova kritická stanoviska vyvrátit. Tvrzení, že si správa činohry libuje v konverzačním repertoáru, zásadně odmítal: „Přes zálibu, kterou k tomuto podivnému druhu divadelní tvorby má velká část divadelní obce, ubránili jsme se natolik, že jsme celou předchozí sezonu vystačili se třemi komedii toho druhu (...), což jest necelá sedmina z celkového počtu nastudovaných her. Stálo by za to nahlédnouti do záznamů a zjistiti, kolik času a péče věnovala tomuto druhu divadelní tvorby předešlá správa činohry a bylo-li jí to vůbec vytýkáno!“¹⁴² Čísly vyvracel i kritiku nedostatečného uvádění domácí produkce, ale zároveň upozorňoval i na nutnost brát v potaz aktuální podmínky a situaci v divadelní produkci, přičemž i k tomuto zastával osobitý a invenční postoj: „...chtěj nechtěj, braň se nebraň, trucuj netrucuj, nezměníš existenční podmínky provinčního divadla, které v dané situaci bude (...) vždy eklektické. Jde o to, aby tento eklekticism byl alespoň ušlechtilý, aby při svém zakletí měl jistou pružnost a smysl pro ducha doby, aby nezdřevnatěl, aby neustrnul. Co je to jiného než lhosejnost, nedbá-li se při posuzování určitých fakt pracovních podmínek, za nichž se realizovaly.“¹⁴³

Právě respektování situace, za jaké mohli divadelní tvůrci vůbec tvořit, pokládal Škoda za absolutně nezbytnou součást přístupu každého erudovaného kritika. K této „kauze“ kolem stavu a vztahu divadelní kritiky k divadlu se vyjádřil i prostřednictvím kritické studie otištěné v *Almanachu Národního divadla moravskoslezského*.¹⁴⁴ Teze sice formuloval v obecném měřítku, a na první pohled může studie působit spíše jako všeobecné konstatování stavu divadelní kritiky, nicméně vložení do souvislostí této výměny názorů se dostávají do zcela jiného kontextu. Škoda se zamýšlel zejména nad tím, že požadavky na divadelní kritiku prošly v posledních letech značným vývojem, a tedy očekával od divadelního kritika daleko více než jen pouhou glosu nad inscenačním tvarem. Konstatoval, že stačilo-li

¹⁴¹ ŠKODA, Jan. Poznámky: Kulturní rada pro širší Ostravsko. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, 17(2), 9.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ ŠKODA, Jan (J. Š.). Třetí a neméně důležitý. Poznámka o divadelní kritice. In: *Almanach Národního divadla moravskoslezského v Moravské Ostravě 1935–1936*. Moravská Ostrava: Lidová knihtiskárna, 1936. Nestránkováno.

do nedávna pro divadelního kritika, aby rozuměl divadelní literatuře, vyznal se v teorii stavby dramatu, znal základní divadelní terminologii a byl poučen o možnostech režijních, scénografických a dramaturgických, v době nacházení nových jevištních kritérií tyto obecné znalosti nestačí.¹⁴⁵ Divadlo se znovu formovalo a organizovalo, byla tedy podle něj více než kdy jindy nutná vzájemná spolupráce mezi divákem, tvůrcem/hercem a kritikou. Snaha tvůrců o nové získání diváka nemohla být účinná, snažil-li se kritik v první řadě zalíbit divákovi. Neznamenal to samozřejmě, že by se měl kritik vyjadřovat pouze ve prospěch tvůrčího počínu, ale „znamenal by to rozhodně alespoň to, že by kritik opustil svůj postoj nezúčastněného pozorovatele (...) a osvojil si postoj živě zaujatého, jenž zkoumá ostražitě příčiny, proč se děje to či ono, uvažuje, nemělo-li by se dít ještě i něco jiného, ale vždy si bude vědom, že herec má zájem na vyšší úrovni podniku, v němž pracuje, a že ho bude v jeho práci velmi povzbuzovat, najde-li mimo rámec svého ústavu někoho, kdo divákovi věc a její příčiny objasní, někoho, kdo, zájmově s věcí divadla důvěrně spjat, bude ho povzbuzovat k úkolům těžším a závažnějším“.¹⁴⁶

Není pochyb, že právě na základě této Škodovy apelativní připomínky došlo v dalším čísle ročenky *Kulturní rady pro širší Ostravsko* ke zřetelné proměně v přístupu hodnocení. Divadelní kritici Zdeněk Bár a Vojtěch Martínek zhodnotili pracovní výkonnost i umělecké snažení činohry v uplynulé sezoně 1935/1936 opětovně s jistou mírou kritiky, tentokrát ovšem s vědomím reálných skutečností a možností, jaké činohře nejen organizace, ale i samotná hospodářská a společenská situace umožnila.¹⁴⁷ Zdůraznili tedy především kladný vztah k domácí dramatické tvorbě, vyváženou dramaturgickou skladbu repertoáru navzdory finančním omezením a ocenili rovněž angažovanost v oslovování pražských hostů, zejména Osvobozeného divadla a Burianova D 36, jako určité kompenzace pro ekonomickou situaci divadla. Taková proměna ve vnímání souvislostí a ocenění práce nemohla zůstat bez Škodovy pozornosti. Reakci otiskl v časopise Národního divadla moravskoslezského, přičemž kvitoval zejména odklon od předchozích zaujatých až

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Viz *Rok lidovýchovné práce v širším Ostravsku: zpráva o kulturní činnosti Kulturní rady pro širší Ostravsko za akademický rok 1935–1936*. Moravská Ostrava: Kulturní rada pro širší Ostravsko, 1936. Nestránkováno.

neloajálních kritik, zároveň s vděčností v upomínku na objektivní zhodnocení a podporu nazval příspěvek slovy *Zaznamenáváme si*.¹⁴⁸

Můžeme nyní shrnout, že už ve třicátých letech se ostravská činoherní dramaturgie orientovala na sociální problémy a tímto způsobem se Škoda obracel především k lidovému publiku. Zpětně dokonce projevil s těmito tendencemi ostravské činohry třicátých let jistou spokojenost, když napsal, že „chtěla poutat pozornost k tvorbě, která sledovala jiné cíle než komerční, k tvorbě, která neklouzala jen po povrchu příběhů, ale zamýšlela se nad jejich příčinami a důsledky, všímala si vnitřního života lidí“.¹⁴⁹ Už ostravské publikum tak přihlíželo, jak kriticky a hloubkově přistupoval k tématům společenských vztahů a zdůrazňoval požadavky demokracie a sociální spravedlnosti. Z toho také vyplývá, že program realistického lidového divadla realizovaný v Ostravě plně rozvíjel i v poválečných letech během svého pražského působení. Snad jen s větším apelem v důsledku své sílící politické „angažovanosti“.

Když si Škoda zpětně položil otázku, jaký byl vlastně program ostravské činohry třicátých let, odpověděl si poměrně stručně: „Prostý a přesný.“¹⁵⁰ Dalo by se tedy říci, že i v koncepci repertoáru zanechal Škoda otisk své svébytné povahy. Projevila se v ní ukázněnost, analytičnost a intelektuální racionalita, možná i určitá upjatost. Škoda stručné konstatování nakonec doplnil stvrzujícími slovy: „Ptáme-li se na význam kteréhokoli divadla, odpověď sleduje v podstatě dvě otázky, co se hraje a jak. Přáli jsme si a pracovali k tomu, aby na obě otázky byla shodná odpověď: s dobou a srozumitelně. Stručně řečeno byl náš program namířen zásadně proti jakékoliv improvizaci, proti odumřelým zvyklostem a proti geniálníčeni, s cílem dopracovat se z nahodilosti k řádu.“¹⁵¹

¹⁴⁸ ŠKODA, Jan (Jš.). Poznámky: *Zaznamenáváme si*. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **17**(38), 9.

¹⁴⁹ ŠKODA, pozn. 21, s. 293.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 293.

¹⁵¹ Tamtéž.

3. DIVADELNÍK REALISMU?

3.1. Úvodem

Abychom vůbec mohli najít místo Jana Škody v kontextu meziválečné režie, charakterizovat jej jako typ režiséra, pojmenovat režijní styl, dominantní tendence a specifikovat jeho místo v divadelní kultuře třicátých let, musíme se ponořit přímo do jeho inscenační tvorby a pochopit způsob přemýšlení o inscenačním tvaru. Jakým způsobem se prezentoval jako inscenátor v Praze je víceméně ve všeobecném povědomí, nicméně této etapě předcházela ta ostravská, a právě ta se jeví jako určující pro formování jeho režiséřské osobnosti. Už jsme si napříč jeho ostravskou režijní tvorbou několik systematicky a důmyslně rozvíjených dramaturgických linií vytipovali, ale nyní se k některým z nich podrobněji vrátíme, abychom si právě na otázky týkající se Škodovy režijní činnosti mohli konkrétněji odpovědět.

Začneme zařazením a charakterizací Jana Škody jako režiséra v době, kdy v Praze roku 1960 končil svou divadelní kariéru. Na Jana Škodu se totiž stále nahlíží především prizmatem jeho pražského působení. Jeho umělecká činnost se reflektuje zejména na základě jeho pohotového poválečného založení Realistického divadla, v němž naplno rozvinul program lidového divadla pro nejširší vrstvy diváků, ale hodnocen je také pro později stále silnější ideologickou tendenčnost v tvorbě a politizaci repertoáru. O to důležitější je proto upřesnění, v jaké situaci se roku 1960 vůbec nacházel.

Když se z aktivního divadelního života zcela stáhl, byl hodnocen jako loajální komunistický režisér, kterého režim po únoru 1948 přijal jako příkladného reprezentanta socialistického realismu, nicméně je nutné si uvědomit, že ve společenských změnách konce padesátých let svou tvůrčí i politickou jistotu spíše ztrácel. Za dočasně uvolněných podmínek tehdy vznikala celá řada malých scén, československou kulturní scénu obohacovaly zahraniční kulturní vlivy zejména ze svobodného Západu. Původní (i Škodou akceptovaná) představa o jediném přijatelném modelu popisného realistického převodu textu na jeviště v duchu Stanislavského metody se postupně rozměňovala. Znovu se diskutovalo o smyslu a funkci divadla, o jeho společenské úloze v socialistické kultuře, a bylo zřejmé, že divadlo musí daleko více využít svých specifických výrazových prostředků. Prvními

kroky byla především změna repertoáru, zařazení autorů dříve zavrhaných, oživení repertoáru zahraniční dramatikou. Dramatici se odhodlávali, byť prozatím spíše nesměle, ke kritice režimu, odhalovali společenské deformace a konfliktní situace. Pod to se Škoda jakožto stranicky loajální tvůrce logicky nemohl podepsat, a to byly pravděpodobně také důvody, které ho přiměly k poměrně náhlému stáhnutí se z divadelního prostředí. Socialistický realismus byl pod vlivem změn na ústupu, a Škoda, jakožto jeden z jeho výrazných představitelů, si zřejmě uvědomoval nestabilní situaci, v jaké se ocitl. V Divadle československé armády tak završil svůj poválečný program realistického divadla, v té době už naplno ovlivněný dobovými normami a ideologií, a pod vlivem okolností svou režijní činnost raději ukončil.

Z hlediska pražského působení se tedy Škoda zapsal zcela jasně jako divadelník realismu, nicméně první poznatky naznačují, že v Ostravě tomu mohlo být jinak. Problematickou se tak stává nejen otázka Škodova vztahu k realismu v Ostravě, ale také s tím spojené souvislosti týkající se avantgardy. Především nás ale zajímá, jakým způsobem s realismem nakládal ještě před pražskou „realistickou“ érou. Jednalo se o praktikování realistických postupů ve smyslu dokonalé iluze skutečného života? Do jaké míry se nechával takovým realismem inspirovat?

Otevírá se také téma Škodova postoje k avantgardnímu proudu, zvláště s vědomím jeho levicového ideového postoje. Vnímání avantgardních tendencí se u Škody jeví jako problémová a rozporuplná otázka, na niž jednotlivé dramaturgické linie mohou rovněž poskytnout jednoznačnější odpověď. S tím je samozřejmě spojeno i zařazení levicového Škody do kontextu meziválečné režie, zvláště, když víme, že po únoru 1948 se k třídní ideologii hlásil zcela otevřeně. Ideologické vlivy v určitých směrech samozřejmě ovlivnily i Škodův režijní styl, ale nejen s vědomím této skutečnosti budeme průběžně charakterizovat režii, respektive metody a principy uplatňované napříč jeho režijní tvorbou.

Jeho přínos pro dramaturgii už byl objasněn, ale v těchto souvislostech se rovněž dozvíme, jakým způsobem se projevovalo jeho dramaturgické myšlení také na jevišti – jev na konvenčních meziválečných divadelních scénách dosud ne zcela běžný! Teprve z konkrétních analýz vyvstane, do jaké míry byl skutečně i dramaturgicky zdatným v práci s textem, v jeho následném zdivadelnění a v hledání dramaturgických interpretací. Škoda se ale dotýkal i zmiňované scénografické

podoby inscenace, a zásadně formoval i do té doby nepříliš ustálený herecký soubor a jejich herectví – to vše je nutné zohlednit.

Vzmemme-li v úvahu délku Škodovy ostravské tvůrčí éry, čítající jedenáct sezon, a s tím spojené množství sedmdesáti tři realizovaných inscenací, naskýtá se otázka, jakým způsobem ke zhodnocení jeho inscenační tvorby vůbec přistoupit. Při podrobnějším zkoumání se vyjevilo několik neopominutelných skutečností, jak už ostatně bylo zmíněno v předchozí kapitole. Nejen, že lze vyzorovat několik stěžejních dramaturgických linií protínajících průběžně všechny Škodovy sezony, ale zároveň se zřetelně vyjevila i koncepčnost, s jakou Škoda k tvorbě dramaturgického plánu přistupoval. Umožní nám to tedy uchopit jednotlivé linie a upustit od chronologického výčtu a popisu inscenací, z nichž některé ani nejsou pro sumarizaci Škodovy tvorby natolik zásadní.

Výběr linií pro detailnější analýzy podléhal rovněž jednomu důležitému kritériu, a tím bylo početní zastoupení inscenací. Aby byly zjištěné poznatky relevantní a co nejvíce průkazné, zvolili jsme takové tři linie, které jsou i z hlediska počtu inscenací skutečně dominantní, a zároveň na nich lze nejlépe doložit Škodův vztah k realismu. Pozornost si tak získá **linie Shakespearových her** (také pro svou nezpochybnitelnou unikátnost a možnost zjistit, jakým způsobem na jevišti dramaturgicky interpretoval tzv. klasické hry), **linie her historických** (do jaké míry se u her zachycujících dějinné události držel realistických metod?), a rovněž **linie soudobých komediálních titulů** (pro možnost ověřit si, jakých invencí se Škoda dopouštěl i u v první řadě finančně výdělečných titulů, přestože nebyl komediálnímu repertoáru prakticky vůbec nakloněn). Na těchto příkladech se pokusíme charakterizovat Škodův režijní (realistický?) styl i odhalit jeho vztah k avantgardě.

Ač se z pochopitelných důvodů nabízí věnovat se především linii ruských a sovětských her či dramát realistických, z hlediska neadekvátního počtu inscenací se takový výběr jeví jako nedostačující pro rozvinutí tématu Škodovy režijní tvorby, byť se jednalo rovněž o důležitou součást Škodova programu. Přesto ani tyto inscenace nelze zcela opomenout a budou alespoň součástí kapitol o hereckých osobnostech či Sládkově scénografické tvorbě, některé, pro své žánrové zařazení, se stanou součástí i již zmíněných linií věnujících se realizacím historických či komediálních her.

Takový zvolený postup řeší i jedno z metodologických úskalí, jímž je nevelké množství recenzí a primárních dokumentů, umožňujících relevantní rekonstrukci a interpretaci každé z inscenací. Díky rozčlenění na dílčí okruhy dosáhneme daleko komplexnějšího uchopení množství Škodou nastudovaných činoher. Na jednotlivých liniích lze blíže charakterizovat Škodovy dominantní postupy, ať už v samotné režijní složce, tak i v dramaturgickém konceptu, opomenuty nemohou zůstat ani složky herecká a scénografická, jejichž podobu rovněž do značné míry ovlivňoval. Tedy vzhledem ke skutečnosti, že v ostravské divadelní sféře formoval svým přístupem zejména čtyři oblasti – dramaturgii, scénografii, režii a herectví, stanou se tyto složky nosnými okruhy výzkumného záměru při rekonstrukci jednotlivých dramaturgických linií. Tímto samozřejmě vyvstává metodologické úskalí v podobě nemožnosti od sebe jednotlivé složky striktně oddělit. Jednotlivé rekonstrukce a analýzy těchto podkapitol se tak mohou vzájemně prolínat. Už ale sama podstata inscenace jako takové vylučuje možnost složky analyzovat izolovaně, je to přece jen tvar dynamický, proměnlivý, režisér své režijní koncepty uplatňuje napříč složkami a teprve vzájemným spojením vytváří kompaktní celek. V tomto konkrétním případě je situace ještě umocněna i již zmíněnou skutečností, že Jan Škoda byl nejen režisérem, ale sám sobě i dramaturgem.

Při snaze o popis vybraných Škodových inscenací je limitující především množství pramenů. Ostravská kritika v žádném případě nezůstávala nečinná, a ani v recenzní činnosti nestagnovala, přestože bychom si pro důslednou rekonstrukci dokázali představit větší zaujatost. S ohledem na již zmíněné nevelké množství primárních pramenů se tedy pro systematické reflektování Škodovy ostravské inscenační tvorby staly důležitým zdrojem zejména dobové recenze, ohlasy a zprávy v tisku. Ačkoliv se ostravská periodika věnovala zdejší meziválečné kulturní situaci poměrně systematicky a pravidelně, přesto v popisu inscenací vykazují víceméně shodné rysy, které dnes rekonstrukci značně znesnadňují. Největší plochu recenze zaujímá popis dramatu, jeho rozbor, avšak povětšinou literárního charakteru, zatímco hodnocení režijní, scénografické či herecké složky je až druhořadé. Zejména o režii jsou v dobových recenzích pouze kusé informace. S takovým vědomím se obtížně přistupuje k tématu, jež má reflektovat režijní osobnost a charakterizovat její inscenační styl. Naštěstí lze vliv režie na výslednou podobu inscenace vysledovat i z jiných složek, zvláště když funkce meziválečného režiséra citelně zasahovala i do

oblasti dramaturgie, potažmo dramaturgického konceptu a následně scénografických a režijních interpretací.

Divadelní kritiky ostravských činoherních inscenací vycházely víceméně pravidelně v novinách *Moravskoslezský deník* (1930–1941), *Duch času* (1930–1938), *České slovo* (1930–1942), včetně jejich večerních a víkendových příloh. Hlavní recenzent *Moravskoslezského deníku*, již zmíněný Vojtěch Martínek (podepisován jako Dr. V. M., M., Martínek), dnes považován za zakladatele zdejší divadelní kritiky, systematicky sledoval ostravskou činoherní scénu od roku 1918 do roku 1945.¹⁵² Nezapřel v sobě dramaturga, právě dramaturgická analýza totiž v jeho recenzích často dominuje – zabýval se především hlavním tématem, jeho přesahy i aktuálností. Druhou oblastí Martínkova zájmu pak byla složka herecká, zatímco režii prakticky nerefletoval – ostatně jako většina recenzních kolegů. Do *Moravskoslezského deníku* příležitostně přispíval také Zdeněk Bár (ZB, Bar), některé recenze Škodových inscenací dokonce publikoval společně s Martínkem. Prakticky všechny recenze Škodovy divadelní činnosti zveřejněné v *Duchu času* pak pocházely od Ladislava Třeneckého (L. T., -ý), občas pak psali recenze redaktoři Zdeněk Vavřík (Zd. V.), Josef Sýkora (-ý-) a Fráňa Richter (F. R.). Třetím zásadním ostravským periodikem, velmi důsledně recenzujícím Škodovy inscenace, bylo *České slovo* s recenzemi Karla Otta (-drko-). Ve svých kritikách významným způsobem reflektoval původní autorský záměr a možný dopad inscenace na aktuální společenskou situaci, neváhal dokonce poskytovat i jakási doporučení inscenačních postupů. Přesto se i u něj setkáváme se spíše okrajovým zastoupením reflexí hereckých výkonů.

Po okupaci Československa v roce 1939 se frekvence reflexí o divadle citelně snížila, proto je pro inscenace z let 1940–1942 prakticky nemožné dohledat relevantní recenze. Způsobilo to nejen omezení tisku, ale rovněž skutečnost, že také na divadelní kritiky dosáhla válečná situace. Vojtěch Martínek se částečně odmlčel, Zdeněk Vavřík opustil Ostravu, Ladislav Třenecký byl odvečen do koncentračního tábora. Svá čísla výrazně redukoval i *Index* – brněnská platforma pro kulturní informace nejen z oblasti Brna, ale i Olomouce, Ostravy a dalších moravských měst,

¹⁵² ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 51.

jenž nakonec v roce 1939 zanikl úplně. Přesto ani jej nešlo opominout jako důležitý zdroj informací pro vnímání celorepublikového kontextu, a zároveň svými recenzemi ostravských činoher poskytoval na zdejší tvorbu odlišný náhled s potřebným odstupem od ostravského prostředí a rozdílnou divadelní zkušeností, než jaký poskytovali místní pravidelní přispěvatelé.

Zcela zásadní a pro analytické vyhodnocení jednotlivých inscenací výchozí jsou samozřejmě především dramaturgické výklady publikované v časopisech a almanaších Národního divadla moravskoslezského před premiérou každé inscenace, jejichž autorem byl nezřídka sám Jan Škoda – v takovém případě si v textu zcela logicky zaslouží výraznější pozornost. Právě v těchto úvahách se Škoda nejvíce projevil jako dramaturg a díky nim je také vůbec možné komparovat jeho záměry, názory a východiska s tím, co ve výsledku skutečně realizoval – vycházely zde totiž velmi cenné Škodovy úvahy a teoretické poznatky o divadle a jeho funkci¹⁵³, ostravském divadelním kontextu a dramaturgii¹⁵⁴, jeho ideje o lidovém divadle¹⁵⁵, divadelní kritice¹⁵⁶ či názory na herectví¹⁵⁷. A svým způsobem i ve Škodových osobních vzpomínkách se objevují drobné postřehy k některým inscenacím či přímo dramaturgickým okruhům, i když jsou spíše výčtového charakteru.¹⁵⁸

Novým pramenným objevem se staly deníky¹⁵⁹ ostravského operetního a činoherního herce a režiséra Jana Pacla (působil v ostravském angažmá jako herec v rozmezí let 1921–1951, jako režisér 1939–1971), objevené při inventarizaci v knihovně Archivu Národního divadla moravskoslezského. Dva sešitky ručně psaných deníkových záznamů Jana Pacla zachycují roky 1932–1935, kde si i s datací zaznamenával převážně zápisy o průběhu zkoušek, premiér, ohlasech v tisku, ale také

¹⁵³ ŠKODA, pozn. 1, s. 2–5.

¹⁵⁴ ŠKODA, pozn. 18, s. 4–5.

¹⁵⁵ ŠKODA, pozn. 122, s. 35–37.

¹⁵⁶ ŠKODA, pozn. 144.

¹⁵⁷ ŠKODA, Jan. Plané herectví. In: *Almanach Národního divadla v Moravské Ostravě za sezonu 1932-1933*. Moravská Ostrava, 1933. Nestránkováno.

¹⁵⁸ ŠKODA, pozn. 21, s. 277–306.

¹⁵⁹ Deníky Jana Pacla z let 1932–1933 a 1933–1935, uloženy v Archivu Národního divadla moravskoslezského, sign. A 8824 a A 8825.

soukromé poznámky ze svého osobního života.¹⁶⁰ Vzhledem ke skutečnosti, že se Škodou nespolupracoval intenzivněji, můžeme vnímat jeho příležitostné osobní poznámky o Škodově režijní práci jako nezaujaté a velmi cenné pro zachycení kontextu i názoru na Škodovu režijní práci z pohledu herce.

Zásadní jsou i vzhledem ke skutečnosti, že hereckým výkonům se v tisku mnohdy nevěnovalo dostatečné pozornosti, a tak se nedocentitelnými zdroji informací stávají i publikace autora Miloše Zbavitele *Osm hereckých portrétů: herci staré gardy ostravské činohry*¹⁶¹ a monografie *Jiří Myron*¹⁶². Nejen, že dokázal pojmenovávat i širší kulturní a hospodářské souvislosti, především se soustřeďoval na konkrétní ostravské herecké osobnosti a jejich herecké interpretace. Primárně se tak o Škodovi dozvídáme v souvislostech jeho přístupu k hereckému souboru, ale okrajově zde Zbavitel charakterizuje i Škodovu tvorbu režijní a dramaturgickou. Obě publikace vznikly ještě v době normalizace, a tak je nutné na ně pohlížet v kontextu ideových souvislostí kritickou optikou. Přesto jsou důležitým informačním zdrojem, protože zde autor popisuje zakladatelskou generaci ostravské činohry, angažovanou prvním ředitelem Václavem Jiřikovským, ale zásadně rozvíjenou a pevně vedenou až během Škodova působení. Vycházel převážně z dobových recenzí a článků publikovaných v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského, nicméně obě publikace zásadně přispívají ke komplexní rekonstrukci hereckých výkonů i tím, že měl možnost pro své studie zaznamenat i osobní vzpomínky ještě žijících členů, což je v našem případě již nemožné.

Pro analýzu scénografie jednotlivých inscenací pak přispívají recenze, publikované v ostravských periodících. Díky dochovaným dílčím scénografickým návrhům uloženým převážně ve Slezském zemském muzeu v Opavě, Ostravském muzeu a Divadelním ústavu v Praze lze navíc poměrně věrohodně popsat podobu scény – její koncepci, uspořádání, atmosféru, barevnost, funkčnost apod. Je třeba

¹⁶⁰ Jan Pacl (4. 8. 1902 Ostrava – 3. 11. 1980 Ostrava) byl hercem, zpěvákem a divadelním režisérem. Spojil s ostravskou operou a posléze operetou celý svůj profesní život (angažován 1921–1971, posléze režíroval ještě pohostinsky). V denících se mj. odráží jeho vášeň k české kinematografii, uvádí zde tedy krátká hodnocení filmů z návštěv kin, ale třeba také své úspěchy v rybaření. Zapisoval si všechny nabídky k napsání textů, libret, studií do obrazových almanachů ostravského divadla, ale také zážitky ze zájezdů souboru.

¹⁶¹ ZBAVITEL, pozn. 33.

¹⁶² ZBAVITEL, pozn. 22.

však mít na vědomí, že se jedná o malířské skici, jež nemusely být realizovány ve všech detailech, případně mohly v reálném provedení nabýt jiné podoby. Pro co možná nejpřesnější rekonstrukci a komparaci s výsledným provedením tak poslouží i velmi deskriptivní a v tomto kontextu zásadní studie Igora Dudíka publikovaná ve sborníku Archivu města Ostravy pod názvem *Scénografická práce Jana Sládka v ostravském divadle*,¹⁶³ která obsahuje i detailnější popisy scénografických řešení sledovaných inscenací, převážně těch shakespearovských.

V této souvislosti samozřejmě nesmí být opomenuta ani zásadní studie Věry Ptáčkové o Sládkově tvorbě v publikaci *Česká scénografie XX. století*,¹⁶⁴ zabývající se mimo jiné i vědomím úzké spolupráce s režisérem Škodou majícího vysoký podíl na celkové koncepci Sládkova scénografického rukopisu. Autorka, rodačka z Ostravy, v ní popsala nesnadnou výchozí pozici pro oba tvůrce. Ostravské divadlo podle jejího hodnocení bojovalo s provincialismem v podmínkách obzvláště tvrdých. Nespatřovala zde do té doby zásadnější scénografické počiny, což bylo také důvodem, proč Sládkovu a Škodovu tvorbu pokládala za stěžejní milník v dějinách ostravské scénografie. Ptáčková nazvala Sládkovu ostravskou éru jako „učňovskou“, s ohledem na jeho první divadelní zkušenosti, nicméně už v této etapě spatřuje výrazný umělecký rukopis a neuvěřitelnou nadčasovost, kterou předbíhal svou dobu. Nejsou zde detailnější analýzy ostravských scénografií, přesto jsou drobné postřehy k inscenacím *Veta za vetu* (1931), *Zkrocení zlé ženy* (1931), *Alžběta Anglická* (1932), *Romeo a Julie* (1941) ad. dalším důležitým zdrojem ke komparaci. Devízou publikace je rovněž řada reprodukcí Sládkových návrhů. Obdobně důležitou je pak i další studie Věry Ptáčkové věnující se přímo Janu Sládkovi v rámci edice *Režisér-scénograf*, v níž přechází k daleko konkrétnější charakterizaci jeho scénografických postupů, a zaznamenává rovněž postupnou proměnu jeho scénografické poetiky a stylu.¹⁶⁵

Přínosným materiálem je i krátké charakterizování Sládkovy počínající tvorby v brožuře vydané k příležitosti výstavy obrazů a scénických návrhů v roce 1936,

¹⁶³ DUDÍK, Igor. Scénografická práce Jana Sládka v ostravském divadle. In: *Ostrava: příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Sv. 6. Ostrava: Profil, 1973, s. 257–271.

¹⁶⁴ PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982. 359 s.

¹⁶⁵ PTÁČKOVÁ, Věra. Jan Sládek. In: Helena Albertová (ed.). *Jan Sládek*. Praha: Divadelní ústav, 1979. 94 s.

jejímž spoluautorem je sám Jan Škoda.¹⁶⁶ Formuloval zde zásadní vývojové mezníky v Sládkově scénografickém růstu, včetně stěžejní změny pro ostravské divadlo – odmítnutí typových kulis a malířské perspektivy.

V množství Škodových režii tedy prostřednictvím vytipovaných tří nejzásadnějších linií můžeme zdokumentovat osobitý inscenační styl i jeho přínos ostravskému, potažmo českému divadelnictví. Postupně se vyjeví nejen odpovědi na položené otázky, ale zmapujeme i zásadní část Škodova uměleckého života. V dalším výkladu se tedy budeme věnovat zmíněným třem dramaturgickým liniím, u nichž předpokládáme, že nejzřetelněji prokáží Škodovo divadelní myšlení.

3.2. William Shakespeare – Škodovo životní umělecké téma

Veta za vetu (13. 2. 1931, Městské divadlo, 6 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Bohumil Štěpánek.

Zkrocení zlé ženy (30. 10. 1931, Městské divadlo, 6 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Bohumil Štěpánek.

Večer tříkrálový (16. 12. 1932, Městské divadlo, 8 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Josef Václav Sládek.

Kupec benátský (15. 12. 1933, Městské divadlo, 5 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Bohumil Štěpánek.

¹⁶⁶ HLAVÁČEK, Zdeněk – ŠKODA, Jan. *Jan Sládek: vydáno u příležitosti výstavy obrazů a scénických návrhů J. Sládka*. Brno: Skupina výtvarných umělců, 1936. 23 s.

Julius Caesar (8. 2. 1935, Městské divadlo, 6 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Mirko Hanák, dirigent: Mirko Hanák, překlad: Bohumil Štěpánek.

Veselé paničky windsorské (26. 6. 1936, Městské divadlo, 8 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Richard Langer, překlad: Josef Václav Sládek.

Král Lear (22. 1. 1937, Městské divadlo, 8 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Richard Langer, překlad: Bohumil Štěpánek.

Sen noci svatojánské (12. 6. 1940, Stadttheater, 13 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: František Jílek, choreografie: Emerich Gabzdyl, překlad: Bohumil Štěpánek.

Romeo a Julie (21. 3. 1941, Národní dům, 12 představení)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: František Jílek, choreografie: Emerich Gabzdyl, překlad: Bohumil Štěpánek.

3.2.1. Dramaturgie

Výsadní postavení ve Škodově umělecké tvorbě měl mezi autory bezpochyby William Shakespeare. Lze směle prohlásit, že v tomto ohledu Škoda vytvořil během svého života jeden z nejrozsáhlejších cyklů inscenací her Williama Shakespeara. Navázal tak na slavnou Hilarovu a Kvapilovu tradici, a to v době, kdy Shakespeareova dramatika nebyla v celorepublikovém kontextu téměř vůbec inscenována. O možnosti uvádět Shakespeareovy hry i před ostravským publikem hovořil jako o „šťěstí, že se podařilo dokonce s hospodářským efektem a s uznáním divácké obce, prosadit během sedmi sezon ze Shakespeara hned sedm titulů“.¹⁶⁷ Jednalo se skutečně o pozoruhodný počin, zvláště s vědomím, jak nízké mělo ostravské publikum požadavky na repertoár, a také s ohledem na to, v jaké nebývalé intenzitě jednotlivé

¹⁶⁷ ŠKODA, pozn. 21.

inscenace Shakespearových her na repertoár nasazoval. Jen v ostravském divadle nakonec realizoval celkem devět inscenací z díla Williama Shakespeara,¹⁶⁸ prakticky v každé sezoně tak uvedl jednu ze Shakespearových her.

Škoda obdivoval Shakespeara zejména proto, s jakou originalitou přistupoval k mnohým tématům, tolikrát umělecky zpracovaným. Jako příklad za mnohé uváděl téma *Romea a Julie*, téma velké lásky sahající až za hrob, jež podle Škody až Shakespeare uchopil v novém, originálním a nepřekonatelném podání.¹⁶⁹ Pro Škodu byla ovšem Shakespeareova tvorba aktuální nejen ve svých tématech. Podle něj se divadlo třicátých let toužilo stát se veřejnou tribunou, na níž se živě debatuje o otázkách otrásajících tehdejší dobou, a právě Shakespeareova dramata pokládal za potřebná pro další rozvíjení těchto témat a diskuzí. Spatřoval (a to je pro naše zjištění velice důležitá skutečnost) v inscenování Shakespearových dramát také důležitou potřebu a možnost emancipace divadla od literatury: „Hodnota Shakespeareova díla tkví výhradně v divadelnosti jeho práce, v intenzitě jeho jevištního postřehu a ve schopnosti dávat divadlu co jeho jest. Touto vlastností je slavné dědictví Shakespeareovo blízko především divadlu dnešnímu, které usiluje o samostatné postavení mezi uměními a ze všech sil se brání, aby bylo slučováno například s literaturou.“¹⁷⁰ Už v tuto chvíli se tedy jasně potvrzuje Škodovo nadčasové vnímání divadla jako svébytného umění, jeho potřeba dramatický text především náležitě zdivadelnit osobitými divadelními prostředky a upozornit tak na zásadní specifika divadla.

Neustále ovšem narážel na dohled Spolku Národní divadlo moravskoslezské, na nesourodé obecenstvo, omezené možnosti uvádění dramatické tvorby z finančních důvodů i komerční tlak.¹⁷¹ Může se tedy zdát, že inscenovat Shakespearovy hry byl možná i jakýsi kompromis, jak přiblížit divákům světového autora a zároveň tak splnit požadavky na nutnost komediálního repertoáru. V kontextu třicátých let asi nepřekvapí, když uvedeme, že se totiž z větší části jednalo o komediální tituly.

¹⁶⁸ Škoda volil pro své inscenace téměř výhradně překlady Bohumila Štěpánka, pouze ve dvou případech použil překlady Josefa Václava Sládka (*Veselé paničky windsorské; Večer tříkrálový*).

¹⁶⁹ ŠKODA, Jan (Jš.). Píseň o velké lásce. Několik poznámek k Shakespeareově tragédii *Romeo a Julie*. *České divadlo moravskoostravské*. 1941, **22**(15), 200–203.

¹⁷⁰ ŠKODA, Jan (Jš.). *Twelfth Night* anebo Cokoliv chcete. *Moravsko-slezské divadlo*. 1932, **14**(15), 7.

¹⁷¹ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 83.

Komedie v té době na repertoáru obecně převažovaly a přejímaly jistou funkci atraktivního divadla, byly lákadlem pro ostravské obyvatelstvo, které v té době více než kdy jindy bojovalo o vlastní existenci. Během ostravské éry Škoda nastudoval šest Shakespearových komedií (*Veta za vetu*, *Zkrocení zlé ženy*, *Večer tříkrálový*, *Kupec benátský*, *Veselé paničky windsorské*, *Sen noci svatojánské*) a jen tři tragédie (*Julius Caesar*, *Král Lear*, *Romeo a Julie*), byť třeba *Kupec benátský*, se svým víceméně šťastným koncem a s původním Škodovým záměrem inscenovat jej jako komedii, byl nakonec v ostravském tisku reflektován spíše jako tragédie. Podle recenzí se s největší pravděpodobností jednalo o důsledek reakce na události spojené s pronásledováním Židů po převzetí moci nacisty.¹⁷² Škoda společenskou situaci nikdy neopomíjel, i recenzent Zdeněk Vavřík spojitost s reflexí doby zaznamenal. Jakkoliv se ale Škoda žánrovému zařazení inscenace hry *Kupce benátského* mezi tragédie bránil, Vavřík přesto interpretoval Škodův záměr opačně: „Skoro se zdá, že to nebylo pouhou náhodou, že se Škoda rozhodl právě pro tragédii ghetta (neboť je to tragédie!) právě v tomto roce událostí, které nemohly být zapomenuty. Renesanční komedii (...) učinil moderní tragédií, způsobiv, aby nám zatrpkle chutnali její sympatičtí – nesympatičtí křesťanští hrdinové.“¹⁷³

Důsledkem poválečné a následně hospodářské krize bylo divadlo nuceno produkovat abnormální počet premiér, s čímž Škoda od počátku nesouhlasil a prosazoval delší čas pro nastudování i pro samotné uvádění. Škodovi se během ostravského působení podařilo podmínky inscenačního procesu poměrně úspěšně upravit,¹⁷⁴ avšak z počtu repríz shakespearovských inscenací to natolik zjevné není. Průměrně byl každý shakespearovský titul uveden pětkrát až osmkrát, a až v době válečné se u inscenací *Sen noci svatojánské* (1940) a *Romeo a Julie* (1941) setkáváme s větším počtem repríz. V tomto případě nicméně sehrála významnou roli právě

¹⁷² Srov. *Kupec benátský*. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **15**(13), 5–11. – BĀR, Zdeněk. Moderní inscenace *Kupce benátského*. *Moravskoslezský deník*. 17. 12. 1933, **34**(346), 5–6.

¹⁷³ VAVŘÍK, Zdeněk. Tragická komedie. *Duch času*. 17. 12. 1933, **35**(295), 5.

¹⁷⁴ Činohra Národního divadla moravskoslezského začínala v sezoně 1919/1920 se 47 premiérami, během Škodovy éry se setkáváme již s průměrně 22 premiérami za sezonu. K nastudování činoherního titulu měl soubor pouze deset až čtrnáct zkoušecích dní, pouze čtyři zkoušky proběhly přímo na jevišti. Až na generální zkoušku v den premiéry zkoušeli v úplných podmínkách – v kostýmech, s rekvizitami, na hotové scéně, se světly a hudbou.

válečná doba, v níž počet premiér činoherních titulů klesl a počet repríz lehce stoupl.

Tyto dramatické dějinné okolnosti samozřejmě obecně ovlivňovaly realizaci a dramaturgický výklad. Patrné je to především na inscenaci *Julia Caesara* (1935), v níž si Škoda položil otázku, zda je lepší demokracie zmítaná nesváry, nebo nadvláda vůdce, nebo také na inscenaci *Krále Leara*, již se Škoda v roce 1937 loučil s Ostravou. Vybral si pro tuto svou závěrečnou realizaci hru obtížnou, ale zcela v intencích programového směřování, jaké za těch sedm let postupně vybudoval. Víceméně poprvé se rozhodl pro shakespearovský titul veskrze tragický, a právě i *Krále Leara* inscenoval s vědomím dramatického vývoje ve střední Evropě, tedy se vsí důrazností na tragédii jedince v krizi dějin.

Do režijní koncepce nicméně neaplikoval své výklady Shakespearových textů pouze ve smyslu jakési aktualizace na soudobé politické, společenské problémy, ale jak se prokazuje, dokázal na ně nahlížet také jako na prostředek odpoutání se od starostí běžného života, na možnost vytvořit iluzi bezvadného světa. Příkladnou je v tomto ohledu inscenace *Snu noci svatojánské*, kde se Škodovi podle slov recenzenta Vojtěcha Martínka povedlo vytvořit dokonalou jevištní iluzi, v níž „denní život se všemi bolestmi zůstal daleko za branami. Chtěl, aby divák z horečného ruchu přešel do měsíčního světla, v němž uvěříte i v pohádky a zjevení.“¹⁷⁵ Obdivuhodnou se v tomto stává Škodova důsledná interpretace světa plného kouzel, vytvořeného s lehkostí, naplněného hravou fantazií a rozehraného v „opojném víru světa lidí, mytických hrdinů a milenců, světa pohádkových bytostí a čarovných přeludů“,¹⁷⁶ v němž „zbývá jen pohádka, pro kterou neplatí zákony rozumových soudů“,¹⁷⁷ zvláště když si uvědomíme, že hru inscenoval v kritickém roce 1940 (obr. 67–75).

Aktualizace ale pro Škodu neznamenała zásah do autorova díla. Absolutní respekt k textu prokazoval neustále, což dokazuje právě skutečnost, že se pouze výjimečně uchýloval ke krácení či výraznějším úpravám textů. Délku dramatu, mnohost dějových linií, postav či roztříštěnost prostor se snažil vyřešit zejména prostřednictvím důmyslné scénografie. Udržet kompaktnost se mu úspěšně dařilo, jak

¹⁷⁵ M. Sen noci svatojánské. *Moravskoslezský deník*. 14. 6. 1940, 41(161), 4.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Tamtéž.

mnohokrát konstatovali recenzenti, s výjimkou *Krále Leara*, kde převažoval názor, že vkusné krácení některých monologů by tragičnost Shakespearova díla mnohem více akcentovalo.¹⁷⁸

U komediálních titulů se svědomitě držel v intencích groteskních hříček, využíval gagy, náznaky, symboly a deformace, aby podtrhl komiku a odlehčenost komických dějových linií. V každé hře vyhledával komické prvky, které režijními postupy umocňoval. Nacházel je dokonce i tam, kde nebyly na první pohled vůbec přítomny. Komediální až lehce ironizující pro něj byla například i linie lásky a pohody a soudní proces v *Kupci benátském*. Potvrzuje to ostatně i následující konstatování Jana Škody: „Co značí, že pojetí tohoto díla je buď vážné, nebo veselé? Ani jedno, ani druhé nezdá se být správné. Proč? Protože Benátský kupec je vyslovenou komedií. Ať se zabarvením skutečností, ať se zabarvením pohádkovým – komedií zůstane.“¹⁷⁹ Jako komedii charakterů či komedii tragickou označil dokonce i tragédii *Julius Caesar*. Na druhou stranu, *Veselé paničky windsorské* rozehrával s vědomím zákonitostí žánru skutečně i v těch nejmenších detailech jako živelnou a rozpustilou komedii, dal dostatečný prostor pro rozvinutí komického živlu, a podle recenzí rovinu grotesknosti vygradoval zejména u postav „třetí linie“, tedy u postav z družiny Falstaffa.

Pro Škodovu dramaturgicko-režijní interpretaci je ostatně nacházení a respektování dějových linií v Shakespearových hrách typické. Častokrát si nejdříve pomyslně rozdělil množství postav do menších skupin, a s těmito liniemi a skupinami nadále pracoval ve svých režijních konceptech. Ve zmíněných *Veselých paničkách windsorských* tak rozlišil svět Falstaffa, svět paniček s jejich měšťanským okolím, a do třetí vrstvy pak zařadil všechny povaleče a šašky z družiny Falstaffovy. Postavy a dějové linie z *Večera tříkrálového* rovněž rozdělil na tři světy – svět lásky, pohádkový, jenž reprezentují Viola, Orsino, Olivie a Sebastiano; svět bezstarostný, pozemský, zastoupený Tobiášem Říhalem, Třasořítkou a Marií; a svět neradostný

¹⁷⁸ L. T. Škodův Král Lear. *Duch času*. 24. 1. 1937, 39(21), 6.

¹⁷⁹ Kupec benátský, pozn. 172, s. 8.

a melancholický v čele s Malvoliem.¹⁸⁰ Překvapivě ale Škoda ve *Veselých paničkách windsorských* nespatoval žádné stěžejní téma. Jak uvedl ve svých dramaturgických poznámkách, tato komedie podle něj nemá onoho jednotícího etického nebo filozofického zaměření jako jiná Shakespearova díla, a proto tento nedostatek vyvážil jinou ryze divadelní hodnotou – důslednou kresbou Škodou rozdělených skupin postav v čele s Falstaffem. Takovéto nacházení linií Škodovi pravděpodobně umožňovalo přehledněji vytvářet vzájemné kontrastní světy, budovat opozitní vztahy mezi postavami, ale také koncepčně sestavovat svět na jevišti, prostor pro hereckou akci.

Velkou důležitost přikládal rovněž davovým scénám, byť mu bylo několikrát vytýkáno, že právě davové scény postrádaly pevnější režijní vedení a koncept. Válečné a souborové davové scény byly recenzenty hojně reflektovány například v inscenaci *Krále Leara*, ale pozitivní ohlasy získal především za inscenaci *Julia Caesara*, kde funkci davu umocnil. Ve svém dramaturgickém výkladu se k této problematice přímo vyjadřuje: „Tragédie Julia Caesara se odehrává v několika velkých scénách skoro stále na veřejnosti, v přítomnosti davu. Pro svoje davové scény stala se hra typickou. Zvedání se a poklesávání nálad má uchvacující účinnost. Shakespeare dovede jednotlivé tóny vázati v nádherné akordy, přičemž jednotlivé mluvčí individuálně charakterizuje.“¹⁸¹ Asi není náhodou, že se sotva pár měsíců po hostování Burianova voicebandu v Ostravě s největší pravděpodobností setkáváme s hudebně stylizovanou mluvou rovněž ve Škodově inscenaci. Díky pečlivé interpretaci Shakespearova textu dokázal Škoda v davech nacházet výrazné charaktery a nechával je promlouvat. Tímto postupem akcentoval funkci bezcharakterního davu a učinil z něj jeden z nejvýraznějších elementů inscenace. Také zde navíc recenzenti upozorňovali na nezpochybnitelnou souvislost s davem zfanatizovaným vůdcem nacistického Německa.

¹⁸⁰ Malvolia vykládal jako postavu nekomického charakteru. Komický účinek by snížil výslednou katarzi a divák by nedošel k onomu potřebnému léčivému a osvobozujícímu účinku, o nějž během každého představení jde. Interpretoval Malvolia jako pedanta, puntičkáře, protivu, v jistém smyslu nešťastného. Škoda přímo konstatoval: „Pro něj je tato komedie záležitostí vysoce tragickou.“ Viz ŠKODA, pozn. 170, s. 10.

¹⁸¹ ŠKODA, Jan. Julius Caesar. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, 17(24), 8.

Z hlediska témat se nejčastěji akcentovaným motivem v inscenacích Shakespeareových her pro Škodu stávala právě společnost v různých podobách a situacích, nejen v kontextu války. Především vyzdvihoval problém neschopnosti čelit zlu, poukazoval na to, že nikoliv jedinec, ale společnost musí bojovat s nespravedlností. Odvahu hrdinů a jejich poctivost oslavoval, ale vnímal, že společnost je tvořena mnohovrstevnatěji. Už svou první shakespearovskou inscenaci *Veta za vetu* vyložil jako komedii o „všedních lidech a jejich prostých a běžných vášních“.¹⁸² Režijní koncept tak ovlivnilo téma porozumění pro lidské slabosti a chyby, zbavil postavy vznešenosti a deklamace, protože jak napsal: „Veta za vetu je dílem úžasné životní moudrosti, dílem hlubokého porozumění pro lidské slabosti, dílem očisty a zmoudření. Nikoliv drama o nadčlověku, ale komedie o všedních lidech.“¹⁸³ Zajímavým se jeví také zjištění, jakým způsobem v Shakespeareových hrách uvažoval o dalším, a snad nejvděčnějším a nejčastějším tématu – o lásce. Pouze ve hře *Romeo a Julie* akceptoval jako ústřední téma lásku. V *Othellovi*, *Antoniovi a Kleopatře*, ve *Večeru tříkrálovém* či v *Jak se vám líbí* se motiv lásky podle Škody sice objevuje rovněž, ale nikoliv s takovou intenzitou a v ústředním motivu, aby bylo nutné jí přikládat hlavní důležitost, jako je tomu v případě *Romea a Julie*, kde je láska zachycena „bezprostředně, živelně a cele“.¹⁸⁴ V tomto případě navíc jako v jediné ze Shakespeareových her, které inscenoval, rovněž nespatoval žádné další vedlejší děje ani podružné postavy. Děj i postavy podle něj směřují k jedinému – k absolutní katastrofě.

Pro Škodu bylo očividně příznačné, že za jakékoliv situace vyhledával především motivy souvztažné k současnosti, a to i při zařazování her klasických. Řídil se i v případě starších her jediným kritériem, které rozhodovalo o uvedení, „a to jejich souznění s etikou, estetickými a společenskými názory doby, v níž by měly být uvedeny. Snad ještě odpovědnější je hospodaření s klasiky: Euripidés, Shakespeare či Ibsen jsou nepochybně klasiky, ale neposloužíme jejich poznání, jestliže je budeme hrát, protože jsou klasiky, a ne proto, že jsme v některém jejich konkrétním díle nevycítili nerv, který se chvěje shodně s naším, jestliže nás

¹⁸² ŠKODA, Jan. Poznámky k Shakespeareově komedii *Veta za vetu*. *Moravsko-slezské divadlo*. 1931, 13(18), 7.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ ŠKODA, pozn. 169.

neuchvátla některá jejich myšlenka, podobná našemu citění.“¹⁸⁵ Opakovaně se tak jedná o důležité potvrzení domněnky, že pro Škodu divadlo skutečně nebylo jen prvoplánovým převedením literárního textu na jeviště, ale za každým uvedením nové inscenace se skrývala velmi důsledná interpretace a motivace.

3.2.2. Režijně-scénografické realizace

Shakespearova rozsáhlá díla s sebou vždy nesla riziko rozpolcenosti, nekompaktnosti, rozsah textů předurčovala k delšímu jevištnímu času. Škoda navíc, jak už bylo zmíněno, téměř nezasahoval do kompozice Shakespearových textů, ani je výrazněji nezkracoval – uctíval Shakespearovo dílo v jeho komplexnosti, tak jak bylo vytvořeno. Riziko spojené s mnohostí obrazů a větším počtem dějových linií si ovšem uvědomoval a nacházel pro ně společně se scénografem Janem Sládkem řešení zejména skrze scénografickou zkratku a náznakovost. Tímto se Sládkovy scénografické návrhy k shakespearovským inscenacím vyznačovaly daleko více než další jeho realizace, kde se jinak více či méně držel tradičních konceptů prostor.

Už ve své shakespearovské prvotině, *Vetě za vetu*, vytvořil scénu, na níž zavěsil pouhé znaky prostředí: chrámové okno, žalární zdi či vztyčený kříž. Je tak více než zřejmé, že Sládek se svými návrhy shakespearovských inscenací vzdaloval od realistických provedení, pracoval spíše s atmosférou dramatu, již následně proměňoval do abstraktních či geometrických tvarů. V inscenaci *Zkrocení zlé ženy* (obr. 15–17) měly geometrické obrazce dokonce přímo výsadní postavení. Čtyři nespécificky situované krychle a několik menších nahrazovaly scénérii domů a teprve pomocí barevné světelné projekce a splývavých závěsů pak proměňoval jejich funkci podle potřeby i na další scénérie. Barevný akcent a možnost krychle různorodě přeskupovat poskytovala každému ze dvanácti obrazů osobitou náladu, a až doplněním patřičných rekvizit bylo jednotlivým obrazům přisouzeno konkrétní prostředí. Především lze ale hovořit o jakémisi originálním režijně-scénografickém záměru napodobit ve zvětšeném měřítku hru v kostky – ostatně jako hra ve hře je strukturovaná celá komedie.¹⁸⁶ Inovativní byla ale v tomto ohledu ještě jedna

¹⁸⁵ ŠKODA, pozn. 21, s. 289.

¹⁸⁶ DUDÍK, pozn. 163, s. 259–260.

skutečnost – Škoda radikálně opustil myšlenku reálného převedení do italských scénérií, a přenesl děj do neutrálního prostředí s herci v nápadných, pestrobarevných, ale dobově nespecifikovaných kostýmech, podporujících hlučný humor hry. Celkovou barevnost pak Sládek podtrhl množstvím pestrobarevných stuh, kanýrů a pruhů látek, což aplikoval i na kostýmy, a tím symbolicky doplnil rej davu a groteskních postaviček, mačkajících se na poměrně stísněném prostoru mezi jednotlivými krychlovými konstrukcemi.

Barva se stala nositelem významu i v inscenaci *Julius Caesar* (obr. 31 a 32), rovněž pracující s konstruktivním prostorovým systémem, kde došlo ke sladění režijního a scénografického záměru prostřednictvím barevného kontrastu. Dva odlišné světy – Brutův a Antoniův – byly odlišeny pomocí černé a bílé, a to na pozadí architektonického římského monumentu znázorněného schodištní konstrukcí a čtyřmi antickými sloupy. Mnohoúhelníkové stupně přecházely v obdélníkové dvoustranné schodiště, zakončené pozvolnými stupni v blokovou část, naznačující palácový trakt, a vyznačené právě čtyřmi hladkými sloupy – harmonická scéna byla umocněna pronikavým horním světlem. Rozmanitou funkčnost této vznosné schodištní konstrukce Sládek podtrhl umístěním na točnu.¹⁸⁷

Ne vždy se ale povedlo záměr barevného tónování scény aplikovat na celou inscenaci, jako tomu bylo v případě poslední Škodovy inscenace hry Williama Shakespeara v Ostravě *Romeo a Julie* (obr. 78), kde nastavený princip barevné svítivosti fungoval pouze v prvních obrazech a postupně vymizel. Z návrhu tzv. balkonové scény skutečně vyzařuje temná atmosféra noci, jíž dominuje hvězdné nebe a průhled do nočních světlem zahalené ulice, a právě toto kouzlo se zřejmě s každým dalším obrazem vytrácelo. Přesto byl režijně-scénografický záměr oceněn a kritik Vojtěch Martínek konstatoval, že Sládek „zůstává přece jen naším nejlepším básníkem barev právě pro Shakespearovy hry pohádkového stylu“.¹⁸⁸

Škoda ve své tvorbě dával od počátku důraz na herce a jeho pohyb v prostoru; ve scénografii pro něj překvapivě nebyla zásadní věrohodnost a realističnost, ale především vědomí atmosféry. Jak ve *Večeru tříkrálovém*, tak i v další komedii *Kupec*

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ MARTÍNEK, Vojtěch. *Romeo a Julie* v Českém divadle moravskoslezském. *Moravskoslezský deník*. 23. 3. 1941, 42(81), 5.

benátský pracoval s básnivou atmosférou hry a jen v omezené míře se zde setkáváme se skutečně reálnými prvky. Osobitě gradoval atmosféru, když funkčně akcentoval pouze nahodilé předměty – v *Kupci benátském* takto na scénu vystavěl například sloup s benátským lvem svatého Marka, či mřížovou zahrádku, která měla připomínat motiv gotické kružby; v případě *Večera tříkrálového* na točnu soustředil stěžejní prvky výpravy v podobě mřížoví, i zde navíc pracoval s jednoduchostí a vtipnou náznakovostí – vzorovou byla například komicky nakloněná hlásná věž. Jakási náznakovost a multifunkčnost scény byly ostatně společným znakem všech realizovaných shakespearovských dramát na ostravském jevišti, to vše s hlavním cílem – umožnit rychlé proměny prostředí a sjednotit sled obrazů v jednotný kompaktní celek.

Rovněž světelné akcenty využíval Škoda v shakespearovských inscenacích poměrně často, nejen pro dotvoření Sládkovy účelné, náznakové scény, v níž světlem dokresloval prostor, záměrně ponechaný pro volnou hereckou akci prázdnější, ale také pro navození potřebné atmosféry. Ať už se jednalo o vytvoření snových až pohádkových efektů ve *Snu noci svatojánské*, nebo navození dusivého a tísnivého prostoru v *Králi Learovi* (obr. 65 a 66), kde rovněž často využíval prostoru v přední části jeviště a převážně pomocí světla a herecké akce zde modeloval prostor. I na této scéně ale dominovaly geometrické útvary, převážně nepravidelné hranoly, doplněny už jen o jednoduchou linii, která zpočátku symbolizovala linie stromů v šeru. Esovitá linie postupně měnila svůj význam a propojovala nejen všechny další proměny prostředí, ale objevovala se jako opakující se motiv i v nenápadných detailech v různých částech dalších prostorů. Jen trůnní sál od ladné linie oprostil a stal se přísným prostorem plným hran a malých krychlí, jehož tísnivost umocňoval nezvykle snížený strop.

Při realizaci *Vety za vetu* dokonce invenčně využil projekční plochy, na níž byly promítány Sládkovy expresivní kresby připomínající svým charakterem dřevoryty, tematicky korespondující s grafickým cyklem inspirovaným Vítkovickými železárnami, industriální Ostravou a její periferií. Přitom dokonale odpovídaly atmosféře hry a přizpůsobovaly se potřebám dramatického textu i Škodových režijních invencí. Dochází tak v tomto případě k nečekanému spojení expresionismu a abstrakce, a zároveň nezvyklému pojetí Shakespearovy hry – Shakespearova doba je upozaděna na úkor Sládkova záměru prezentovat své rodné

město. Projekce je tak zde naprosto zásadním tvůrčím zásahem, Igor Dudík dokonce konstatoval: „Projekce zde supljuje prostředí hry, nahrazuje dekorace určující místo děje a účastní se na duchovním vyznění hry.“¹⁸⁹ S takovou funkčností projekce v české scénografii do té doby pracoval jen režisér Karel Hugo Hilar, Škodův velký režijní vzor a učitel, na přelomu dvacátých a třicátých let. Jednalo se (nejen na ostravské poměry) o nebyvale pokrokový technický a inscenační počín.

Jan Sládek s Janem Škodou tvořili od počátku vzájemné spolupráce režijně-scénografické koncepce se snahou vyhovět potřebám dramatického textu a herecké akce, a v inscenacích shakespearovských dramát, patřících bezesporu k význačným vrcholům jejich tvorby, tyto aspekty dotáhli k dokonalosti. Nahnutím kruhové plošiny, propojením různých úrovní scény množstvím schodů a půlkruhových ramp, a rozmístěním náznakových zdí utvořil i svět *Veselých paniček windsorských* (obr. 50–55). Užitím nových materiálů, tvarů, projekcí, staveb a světel pomáhal herci realizovat autorův záměr. Režisér a herec Karel Palouš výstižně shrnul v divadelní ročence pro rok 1941 tyto režijní a scénografické postupy slovy: „Praktikáby, které staví v dohodě s režisérem na jeviště, stupně, plošiny, schody staví proto, aby herec, potřebuje-li toho, mohl tělesně zvýraznit a odstupňovat svou hru. Aby zvýraznil, podepřel a zkonkrétnil slovo básníkovo. Podřizuje se jednotnému stylu, který chce vtisknout prováděné hře režisér. Režisér je, nebo má být, jednotící stylovou složkou celého představení. (...) Z tisícerych možností musí se podrobit všichni jedné nutnosti – stylu, a ten určuje režisérovi básníkův text.“¹⁹⁰

Ještě jednu věc nesmíme na závěr opomenout. Důležitým prvkem opakujícím se ve Škodových inscenacích Shakespearových dramát byly již zmíněné davové scény. Škoda neustále volil rovnováhu mezi utlumenými milostnými pasážemi a rozpustilými davovými výstupy taškařic či velkolepými souboji. Právě v takových případech mu vyhovovala nepřexponovaná Sládkova scéna, vyčištěna od zbytečností a nezahlcena dekoracemi, jejíž volný prostor a úspornost poskytovaly dostatečný prostor pro hromadné scény a zároveň držely hru v celistvosti. Už u *Vety za vetu* Škoda se Sládkem zvolili scénografickou umírněnost, což po předchozích

¹⁸⁹ DUDÍK, pozn. 163, s. 259.

¹⁹⁰ PALOUŠ, Karel. Scénické výtvarnictví jako složka dramatického umění. In: *Ročenka českého divadla moravskoostravského 1941*. Moravská Ostrava: Lidotisk, 1941, s. 28.

zvyklostech s malovanými dekoracemi vzbudilo i patřičné odezvy v tisku. Názory byly protichůdné, avšak za přínosné lze považovat konstatování, že „Sládek měl na mysli jistě přednost geniální dikce a vývoje dějového a nešlo mu o nějaké přemrštěné ‚kumšty‘ (...). Neviděli jsme ani jediný zbytečný praktikábl a nesmyslné detaily, nýbrž soulad mezi pozadím, slovem, mimikou a rytmem.“¹⁹¹ I z tohoto zhodnocení je tedy patrné, že od počátku své spolupráce vnímali nepostradatelnou nutnost vytvářet v symbióze takové režijně-scénografické koncepty, které budou plně respektovat potřeby textu a herecké akce. Odstraněním nepotřebných kulis tedy stupňovali zájem o vyznění textu Shakespeareových her. Sládkova tvorba pod záštitou Jana Škody sloužila myšlence díla a inscenace, Sládek zároveň uznával jako nejdůležitější složku jevištního díla hereckou postavu, a jí vše přizpůsoboval.¹⁹²

3.2.3. Herectví

Jan Škoda bezesporu využíval všech hereckých možností, které mu ostravský činoherní soubor nabízel, zároveň ale nelze vyloučit, že měl své favorizované herce, jež opakovaně obsazoval. Za mnohé lze uvést Tánu Hodanovou, která s výjimkou *Zkrocení zlé ženy* hrála ve všech shakespearovských inscenacích, nebo Antonína Rýdla či Jiřího Myrona, kteří se objevili dokonce v každé ze Škodových inscenací her Williama Shakespeara. Škoda sám prohlásil, že „pokládá herce za hlavního činitele divadelního dění a službu k jeho plnému nebo alespoň co nejplnějšimu využití za přední úkol režisérský a inscenátorský“.¹⁹³ Této myšlenky se důsledně držel a věnoval hereckému nastudování během procesu zkoušení veškerý možný čas a úsilí. Nejenže podněcoval herce k technicky zvládnutému výkonu, věnoval se technice mluvy i jevištnímu pohybu, ale soustředil se rovněž na konkrétní motivace a gradace jednotlivých postav, respektive hereckých představitelů.

Už během první sezony realizoval komplikovanou komedii *Veta za vetu*, v níž se střídá velké množství zvrátů, vášní, peripetií a úzkosti, takže vyžadovala skutečně pevně vedené a gradované herecké výkony. Vzhledem ke zdejšímu nesourodému

¹⁹¹ -ý-. Kulisy dobré, či špatné. *Duch času*. 8. 5. 1931, 33(107), 5.

¹⁹² HLAVÁČEK – ŠKODA, pozn. 166, s. 5.

¹⁹³ ŠKODA, pozn. 157.

činohernímu souboru tak kladl nároky na daleko intenzivnější přípravu. Úspěch Škodovy první shakespearovské inscenace v Ostravě podle recenzí podpořily zejména tři herecké výkony – Františka Formana¹⁹⁴ (Angelo), Táni Hodanové¹⁹⁵ (Isabela) a Vladimíra Lerause¹⁹⁶ (Lucio). Jak konstatovala kritika, Formanův Angelo byl přímý, odměřený, s velmi precizní výslovností a přesným frázováním. Škodovo vedení se zde zřetelně projevilo právě na gradaci postavy – od prvotní vznešenosti až do propasti člověka naprosté všednosti a nedokonalosti, když ztrácel svůj ideál a propadal se v zoufalství až na samé dno.¹⁹⁷ Na druhou stranu Táňu Hodanovou vedl po celou dobu k naprosté harmonii projevu i pohybu, z její Isabely udělal zrcadlo celé společnosti. Měla být ztělesněním svědomí Angela i celé politické a sociální společnosti. Škoda tak už v tomto případě naplňoval Shakespearovu jedinečnost dramatických postav. Podle Parka Honana se Shakespeare odlišoval od ostatních autorů schopností obdařit každou postavu zvláštním druhem realismu. Jeho postavy nebyly koncipovány tak, aby společnost parodovaly, ale aby odkryly její opravdovou tvář a nastavovaly divákům zrcadlo skutečnosti.¹⁹⁸ Škoda takovým způsobem přistupoval i k Shakespearem oblíbeným postavám šašků. Nepodceňoval jejich pevné směřování, nejen aby se nevymykali kontrole a nezpůsobovali na scéně neřízený zmatek, ale aby důsledně plnili poslání, k jakým je autor předurčil. Díky Ladislavu Třeneckému se tak dozvídáme, že Vladimír Leraus svého Lucia založil především na

¹⁹⁴ **František Forman** (8. 10. 1899 Tábor – 24. 11. 1979 Ostrava) působil v Ostravě od roku 1923, obsazován byl zejména do rolí záporných postav či ironických kritiků (např.: Mefisto z Goethova *Fausta*, Zvoncov z Gorkého *Jegora Bulyčova*, Edmund v Shakespearově *Králi Learovi*), téměř sporadicky se prosazoval v komických rolích. František Forman byl společně s Janem Škodou jedním z iniciátorů vzniku Klubu přátel moderní kultury, a rovněž patřil k zakladatelům a aktivním členům experimentálního Studia při Národním divadle moravskoslezském. Viz *Archiv města Ostravy. Historické kalendárium – 8. říjen 1899* [online]. Ostrava.cz [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.ostrava.cz/cs/o-meste/tiskove-zpravy/historicke-kalendarium-1/archiv-historickeho-kalendaria/article.2013-10-14.1677425854>.

¹⁹⁵ **Táňa Hodanová** (22. 8. 1892 Strakonice – 4. 6. 1982 Ostrava) byla jednou z nejvýraznějších hereckých osobností ostravské činohry, ztvárnila zde přes 400 rolí. Její osobnosti a herectví se blíže věnuje kapitola této práce *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

¹⁹⁶ **Vladimír Leraus** (28. 7. 1905 Beroun – 29. 6. 1991 Praha) byl členem ostravského činoherního souboru pouze tři sezony v rozmezí let 1929–1932. I během této relativně krátké doby ztvárnil desítky rolí; Janem Škodou byl obsazován především do hlavních rolí: *Kvadratura kruhu* – Vasja; *Srdce a válka* – Dr. Kaliba; *Alžběta Anglická* – Essex ad.

¹⁹⁷ -ý-. William Shakespeare: Veta za vetu. *Duch času*. 15.3. 1931, **33**(63), 6.

¹⁹⁸ HONAN, Park. *Shakespeare: životopis*. Praha: Paseka, 2011.

pečlivém jazykovém projevu a rozmařilost jeho jednání vycházela výhradně z precizního studia textu.¹⁹⁹

Šašek Vejražka ve *Večeru tříkrálovém* měl zcela jiný výklad než šašek z *Vety za vetu*, a lze na něm jen dokázat, že postava šaška neměla pro Škodu prvoplánový komediální charakter, ač by se to od doby a situace, v níž byly shakespearovské inscenace Jana Škody realizovány, dalo očekávat. Škoda šel skutečně po podstatě Shakespearova textu. V podání Antonína Brože²⁰⁰ byl šašek Feste z *Večera tříkrálového* spíše tragikomickou postavou, právě v jeho bláznovství se měly skrývat hluboké pravdy. Shakespeare charakterizoval Festeho jako melancholického šaška, ovšem s daleko větší vervou a energií ve slovním projevu, než jak jej Škoda s Brožem zřejmě rozklíčkovali.²⁰¹ Brožův Feste procházel příběhem daleko více se svým životním steskem, utápěl se v melancholii, a teprve v důsledku toho měl být pro diváky komický. Jako opozitum k melancholickému šaškovi pak Škoda vystavěl postavu rytíře Tobiáše Říhaly v roli Jiřího Myrona, který měl být naopak temperamentním komikem obveselujícím publikum „pašovsky bezuzdným humorem“.²⁰² Zřejmě bez původního Shakespearova záměru vyzněla i postava Malvolia Jaroslava Kociana.²⁰³ Se znalostí Škodova dramaturgického výkladu ale nyní můžeme konstatovat, že důvodem se stala spíše kritikou nepochopená Škodova

¹⁹⁹ -ý-, pozn. 197.

²⁰⁰ **Antonín Brož** (9. 9. 1895 Kunovice – 10. 12. 1983 Ostrava) byl přední herec ostravské činohry, který se uplatňoval pro svůj znělý hlas, temperament a fyzické předpoklady především v rolích vyzrálých charakterů a milovníků, vynikal schopností drobnokresby postav. V Národním divadle moravskoslezském se uplatnil rovněž jako režisér, scénograf i příležitostný člen operetního souboru; zejména ve třicátých letech, v době působení Jana Škody, byl stěžejní posilou činoherního souboru. Viz PRACNÁ, Sylva. *Brož, Antonín* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bro%C5%BE,_Anton%C3%ADn

²⁰¹ DUNTON-DOWNER, Leslie – RIDING, Alan. *Shakespeare a jeho svět*. Praha: Ikar, 2006, s. 250. ISBN 80-249-0738-0.

²⁰² TŘENECKÝ, Ladislav. William Shakespeare: Večer tříkrálový. *České slovo*. 18. 12. 1932, **15**(347), 5.

²⁰³ **Jaroslav Kocian** (6. 2. 1894 Tišnov u Brna – 10. 1. 1973 Ostrava) působil v Ostravě téměř třicet let (1920–1947), byl považován za jednoho z výrazných členů tzv. zakladatelské generace ostravské činohry. Pod vedením Jana Škody získal možnost prosadit se ve větších hereckých příležitostech (např. Kent v *Králi Learovi*, John Perrybingle v drammatizaci Dickensovy novely *Cvrček u krbu*, rozvědčík Kalaš v *Langerově Jízdní hlídce*). Spolu se Škodou se aktivně podílel na večerech Klubu přátel moderní kultury, a vzhledem k velmi soustředěnému zájmu ostravské kritiky o činnost Klubu lze konstatovat, že patřil k mistrům uměleckého přednesu. Jan Škoda jeho herectví hodnotil slovy: „...jeho velké divadelní vědění a široká informovanost mu dovoľovala přizpůsobovat se měnícím se směrům, třebaže zůstával vždy za všech okolností svým.“ In: ŠKODA, Jan. Dvacet let činnosti Jaroslava Kociana. *Divadlo*. 1941, **23**(27), 72.

interpretace Malvolia jakožto melancholické, nikoliv komické postavy. Kritik Ladislav Třenecký dokonce uvedl, že Kocian v komické rovině využíval i nezvyklé postupy, jakými byla například téměř nulová mimika a minimální, velmi strohá gestikulace. Podle recenze nedokázal dostatečně vykreslit pestrou povahu Malvolia a pouze úzce ji profiloval jako postavu komickou,²⁰⁴ ačkoliv mohl i daleko více oplývat pompézností, pýchou a sebeláskou. Z této charakterizace se jeví jako pravděpodobné, že právě výrazná pohybová specifikace postavy nakonec spíše zabránila důslednějšímu budování skutečné podstaty postavy a postavu Malvolia tím omezil. V duchu alžbětinské tradice obsadil v této hře Škoda dokonce do jedné z mužských rolí ženu – herečka Vlasta Jelínková se představila v roli Fabiana, Oliviina sluhy. Kvůli absenci recenze na její výkon ale nelze vyhodnotit, s jakým úspěchem.

Ačkoliv Vojtěch Martínek po první sezoně konstatoval spíše neúspěch v plnění Škodových programových invencí, jedno mu neupíral. Hodnotil nesporný umělecký růst celého činoherního souboru, a to zejména těch herců, kteří na Škodovy netytické změny a požadavky přistoupili. Za jeden z experimentů bylo pokládáno i nekonvenční obsazování. Škoda s oblibou volil u Shakespearových her obsazování tzv. proti logice, proti typu herecké osobnosti. Nejen, že se takto snažil zbavovat herce individuálních návyků a stereotypních postupů, ale zároveň se jednalo o Škodův specifický výklad Shakespeara. Tímto postupem vyvracel obvyklé interpretace Shakespearových postav, čímž upozorňoval na nové aspekty charakterů postav, podporoval zlomový bod katarze a zároveň aplikoval moderní inscenační postupy.

Například inscenaci *Zkrocení zlé ženy* vystavěl na tomto principu celou,²⁰⁵ dokonce i kostýmní výprava podle Sládkových návrhů šla proti realistické podstatě. Tak jako s oblibou obsazoval herce do rolí proti svému typu, tak i kostýmní realizace nechával přetvářet proti původní logice. Ve *Zkrocení zlé ženy* dotvářel hereckou akci fantaskními kostýmy, kterými vyzdvihl svůj režijní záměr karikovat jednotlivé postavy. Tyto dramaturgické výklady pak funkčně využil i pro hereckou akci, v tomto případě našel pro každého protagonistu osobitý ekvilibristický nástup, na scénu

²⁰⁴ TŘENECKÝ, pozn. 202, s. 5.

²⁰⁵ Tamtéž.

přímo vtančili v jedinečné pohybové kreaci s groteskními pohyby, pokřivenou mimikou, ale také zpěvnou intonací vět. U dalších inscenací pak tímto postupem s oblibou obsazoval hlavní role či volil podle svého dramaturgického výkladu některou z postav vedlejších, zato pro děj určující (například Olivie z *Večera tříkrálového* obsazená operetní divou Lídou Slanou). Tímto postupem obsadil hlavní role ve *Zkrocení zlé ženy*, kde roli Petruccia svěřil překvapivě Vladimíru Lerausovi. Ten byl sice pro svou statnou postavu a bravurní zvládnutí techniky hereckého přednesu obsazován do rolí velkých hrdinů a milovníků, což by se nejevilo jako netytické, nicméně Škoda došel k přesvědčení, že aby naplnil potřebnou katarzi, má Petruccio vystupovat spíše jako jemný mladík, chováním nenápadný, který vlastně ani tak netouží po lásce, ale po jakékoliv zajištěné ženě. Jak Škoda uvedl v dramaturgickém výkladu, velká gentlemanská gesta neměla v tomto případě nalézt v hereckém ztvárnění uplatnění, vyžadoval tedy po Lerausovi zcela opačný herecký přístup, než na jaký byl (i s ohledem na jeho tělesnou konstituci) zvyklý.²⁰⁶ Rozvernou a drzou Kateřinu pak svěřil Lídě Čtvrtečkové, herečce spíše robustnější postavy, již v roli mladinké hašteřivé dívky rovněž nikdo neočekával.

Nezvykle obsadil i Shylocka v *Kupci benátském*. Škoda poprvé a rovněž naposledy svěřil zásadní shakespearovskou postavu Jaroslavu Genttnerovi. Jaroslav Genttner,²⁰⁷ jakožto především komediální herec, měl v této roli nejen nalézt novou polohu svého herectví, ale zároveň i svými komediálními schopnostmi učinit postavu Shylocka plastičtější, temperamentnější, tragikomičtější. Přesto Shylocka nekarikoval, neměl z něj činit komickou postavu, a především neměl být divákům směšný. Škoda požadoval po Genttnerovi sofistickou tragikomickou rovinu, již

²⁰⁶ Zkrocení zlé ženy. *Moravsko-slezské divadlo*. 1931, 13(7), 11.

²⁰⁷ Překvapivé obsazení to bylo i pro samotného Jaroslava Genttnera, který tehdy podle vzpomínky Jarmily Májové (Svobodové) „přiznal se ke své přímo dětské radosti z toho, že dostal svou vytouženou roli, aniž se o této své horoucí touze komukoliv zmínil“. Jednalo se o Genttnerův nejvýraznější herecký počín, a to dva roky před úplným odchodem ze scény. Podle Jarmily Májové byl Shylock Jaroslava Genttnera postavou „otřesnou svou čistě člověčí vášní a bolestí bez jevištního nánosu“. Viz Vzpomínka Jarmily Májové na Jaroslava Genttnera, uložena v Ostravském muzeu, strojopis, bez sign.

Jaroslav Genttner (8. 8. 1885 Vlčkovice – 27. 10. 1953 Ostrava) poprvé nastoupil do ostravského divadla roku 1920. Jeho angažmá nebylo dlouhé, kvůli zdravotním potížím skončil s herectvím už v roce 1936. Přesto se zapsal do povědomí ostravského činoherního souboru jako herec se smyslem pro nadsázku a jevištní zkratku, jako výborný komediální herec, který tvořil své postavy s kritickým odstupem, nekomplikovaností a nadhledem. Viz ZBAVITEL, pozn. 33, s. 133-152.

by se postava spíše vysmívala ostatním. Toto pojetí opíral především o Shylockův rozporuplný charakter, o vědomí, jaký neustálý rozpor se v Shylockovi odehrává. Do konfliktu se neustále dostávala nenávist s otcovskou láskou, útisk proti němu s útliskem jeho vůči ostatním, lítost nad ztraceným majetkem s fanatickou touhou po pomstě.²⁰⁸ Podle recenzentů vytvořil Jaroslav Genttner nekarikovanou osobnost, ale vpravdě dramatickou, energickou, ale ve své podstatě i velmi křehkou. Dokázal své herecké schopnosti citlivě vygradovat, takže nejmohutněji zapůsobil právě v okamžicích závěrečné ztráty. Jeho vnitřní intenzita postupně narůstala k závěrečnému dramatickému vyvrcholení role, v němž se Genttnerův Shylock zhroutil především citově. Charakterově protikladně ke Genttnerově Shylockovi byl záměrně vystavěn kupec Antonio v podání Františka Formana, který naopak založil postavu na absolutním mimickém a gestickém minimalismu. V tomto úsporném projevu pak podle recenzenta Zdeňka Bára daleko více rezonovala jeho divadelní mluva, a to nejsrozumitelněji a nejjasněji oproti ostatním představitelům.²⁰⁹

Možná i zmíněná soustředěná pozornost Škody na Genttnerova Shylocka měla za následek skutečnost, že ostatní postavy se podle recenzentů jevily nevýrazně. Vytýkána byla určitá herecká nesourodost, což se dávalo za vinu obrovskému počtu hereckého sboru, jenž musel být pro tuto inscenaci využit – Škoda si dokonce vypomohl i mnohými členy ze souboru operety. Obsazení byli ale překvapivě i do rolí hlavních, například Lorenza, milence Jessiky, ztvárnil operetní herec František Hurych. Početný soubor se nakonec ukázal jako problematický prvek inscenace. Škoda nedokázal režijně vést tak velké množství herců, a vzhledem k tomu, že ostravský činoherní soubor nebyl do té doby pokládán za recitačně zdatný, projevíly se tyto nedostatky také na výsledné realizaci. Z tisku se dozvídáme, že se Škoda zaměřil především na hlavní protagonisty, jejichž hodnocení bylo více než pozitivní (kritik Zdeněk Bár doslovně hovořil o citelném progresu a o „umělecky dokonalé péči o slovo“²¹⁰), avšak za vedlejší výkony sklidili herci kritiku. „Na scéně se objevily postavy nemohoucí, jako byl školácky, a přitom nesrozumitelně deklamující a jazykově rovněž chybný princ aragonský (Mikuláš Mecnarovský) i divošsky přímo

²⁰⁸ VAVŘÍK, pozn. 173, s. 6.

²⁰⁹ BÁR, pozn. 172, s. 5–6.

²¹⁰ Tamtéž, s. 5.

přeexponovaný princ marokánský (Jaroslav Kocian).²¹¹ Přesto musíme vzít v úvahu, že Škoda musel pracovat s velkým počtem herců, který Shakespearova hra vyžadovala, což s sebou logicky přinášelo riziko nesourodého herectví. Škoda dokonce napsal, že „soubor byl pro tuto sezonu vlastně dán, a při sestavování repertoáru bylo k této okolnosti nutno brát dvojnásobný zřetel“.²¹² Zřejmě proto také neustále pracoval s hereckým souborem, ať už s jednotlivci, nebo s celým kolektivem. To pak využíval i jako koncepční prvek – například když v inscenaci *Julia Caesara* kladl zásadní důraz na davové scény a zároveň individuální hlasové, gestické a mimické charakteristiky herců, a těmito individuálními specifiky podtrhoval i osobitost jednotlivých hlavních postav.

Zásadním představitelem pro Škodovy inscenace byl bezpochyby Jiří Myron.²¹³ Předvedenou živelnou komikou už při nastudování role Tobiáše Říhaly ve *Večeru tříkrálovém* byl Jiří Myron zřejmě předurčen pro postavu Johna Falstaffa ve *Veselých paničkách windsorských*, jejíž ztvárnění a vůbec celá Škodova inscenace se staly téměř legendárními. Škoda si podle svého dramaturgického výkladu, publikovaného před premiérou v časopise *Národní divadlo moravskoslezské*, představoval Falstaffa jako „zbabělce s duší dítěte, zástěrkáře s tělem starce, filozofa s bezstarostností mladíka, (...) zpustlíka a lehkomyšlníka“.²¹⁴ Ač byl Myron do té doby pravidelně obsazován do komediálních rolí, přesto se pro něj jednalo o významnou postavu a velkou hereckou výzvu. Poprvé svou komiku analyzoval, jeho směšnost byla výsledkem poctivého psychologického rozboru postavy, k němuž jej nabádal právě Jan Škoda. Zároveň Škoda se Sládkem nepodcenili vnější vzhled postavy a vybavili Falstaffa tloušťkou, rozcuchem a červenými líci jako znakem stálého opilství, a celý nedbalý vzhled podtrhl Sládek kostýmem šlechtice. Pevným režijním vedením tak Myron vytvořil „rozložitého Falstaffa s hřmotným hlasem, krátkými kroky, a výraznou maskou vyjadřoval svou chlubitost, zbabělost

²¹¹ Tamtéž.

²¹² ŠKODA, pozn. 18, s. 4–5.

²¹³ **Jiří Myron** (7. 7. 1884 Humpolec – 25. 1. 1954 Ostrava) byl jednou z nejvýraznějších hereckých a režijních osobností ostravského divadla. V Ostravě působil od roku 1923 až do své smrti roku 1954. Krátce poté se původně Lidové divadlo stalo nositelem jeho jména a název Divadlo Jiřího Myrona nese dodnes. Jeho osobnosti a herectví se blíže věnuje kapitola této práce *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

²¹⁴ ŠKODA, Jan (jš). Shakespearova občanská veselohra. Poznámky k provedení *Veselých žen windsorských* na naší scéně. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(36), 4.

i vychytralost“.²¹⁵ Myron ovládl jeviště svou výraznou prostorovou konstitucí i důrazným hereckým projevem, zhmotnil živelnost a hravost.

Svémi výkony zaujaly i ženské představitelky paní Brodské a paní Pacholíkové – Jana Kovaříková a Jarmila Svobodová, byť se takto představily v jediné repríze (obr. 51).²¹⁶ Lze citovat z recenze Vojtěcha Martínka, který napsal, že herečky ztvárnily „dvě ženy tak lidsky pravdivé a životné, jak dovedlo zpodobit nesmrtelné umění Shakespearovo, ani světice, ani d'áblice, ale ženy vpravdě veselé, vynalézavé i čestné, jejichž zdravý vtip zvítězil obžernému namlouvání Falstaffovu. Hrála-li J. Kovaříková postavu paní Brodské v tlumenějším odstínu, byl to účinný protiklad působivého rozmachu, jak vybavila J. Svobodová svou paní Pacholíkovou.“²¹⁷

Škoda byl na základě této inscenace daleko více než kdy předtím vyzdvihován za významný přínos zdejšímu hereckému činohernímu souboru. Rozvíjel nejen herecké schopnosti, ale prostřednictvím herce realizoval své režijní nápady s takovou důmyslností, že režisérská invence nebyla na první pohled patrná. V recenzi inscenace *Veselých paniček windsorských* se Vojtěch Martínek v neobvyklém rozsahu rozepsal o režijním vedení, a věnoval se podrobněji právě „neviditelné“ režisérské ruce Škodově: „Stále zralejší a hlubší, klasicizující režisérské umění Škodovo je čím dál tím méně viditelné a ztrácí se, až mizí v inscenaci beze zbytku. S tím větší vehemencí, ale kompozičně přísně organizované, vyvstávají kreace herecké, na něž se režisér stále víc a víc soustřeďuje, které netrčí z celkového obrazu a tvoří jeho těžiště, zlatý střed. Nebylo tedy ani herecké – bylo vyváženým, kompaktním a organickým celkem jako artefakt, umělecký čin, jehož prokletím je ovšem pomíjivost, tragická je jeho konečnost v čase.“²¹⁸ Toto důležité konstatování víceméně potvrzuje fakt, že Škoda po vzoru Hilara absolutně ctěl zásadu jednotného výsledného tvaru, v němž každá složka nalezne své pevné a stálé místo.

²¹⁵ OTTO, Karel. Veselé paničky windsorské. *České slovo*. 28. 6. 1936, **19**(176), 3.

²¹⁶ Jedním z důvodů, proč Jan Škoda nasadil na konci sezony veselohru *Veselé paničky windsorské*, byl odchod dvou hereckých posil ostravské činohry Jany Kovaříkové a Jarmily Svobodové z Ostravy. Nechtěl se s nimi loučit v již obehnaném titulu, ale chtěl jim umožnit naposledy zazářit v nově nastudované inscenaci a na patřičné úrovni. V nové sezoně převzaly role Vlasta Jelínková a Táňa Hodanová. Viz ZBAVITEL, pozn. 33, s. 182.

²¹⁷ M. Veselé ženy windsorské. *Moravskoslezský deník*. 28. 6. 1936, **37**(176), 7.

²¹⁸ Tamtéž.

Usiloval o pevně vystavěnou inscenaci, která dosáhne sjednoceného a kompaktního jevištního tvaru, a přitom z ní nebude patrný režisérův záměr.

Jak bylo citováno výše, jednoty inscenace Škoda docílil i prostřednictvím důsledného vedení herců, a potvrzuje to i další recenze inscenace hry Williama Shakespeara *Krále Leara*: „S jakou ladnou plynulostí ubíhá dvacet obrazů ve třech hodinách. Ale divák bezděčně zapomíná čas měřit, uchvácen tragédií tak vzdálenou, a přece tak blízkou. Zapomíná měřit práci režisérovu, protože podléhá od obrazu k obrazu sugestivnosti obsahu, který úžasně pročištěnou jevištní mluvou byl přiblížen i nejprostšímu diváku. Herci, krásně očištěni od skandovaného patosu, byli režisérovi tentokrát obzvláště tvárným materiálem. Vyloudil i z toho nejméně poddajného maximum věrohodnosti jak v řeči, tak v gestu i mimice, podporované pečlivým maskováním.“²¹⁹

Z výkonů nejvíce vynikl král Lear Jiřího Myrona, patrně právem označovaný za nejzásadnější roli v Myronově herecké kariéře.²²⁰ Udržel tragické rozpětí v bolesti, zoufání i hrůze až do konce. V projevu mu vypomáhala decentní gestikulace a precizní hlasové nuance,²²¹ Škoda ostatně oprostil všechny herecké výkony od jakéhokoliv patosu, a s hlasovými a gestickými prostředky pracoval i u ostatních postav. Antonín Brož ztvárnil postavu důvěřivého hraběte z Glosteru od první chvíle ve velmi střídavém, až sveřepém hlasovém i gestickém projevu, a ve chvíli oslepnutí dokonale napodobil gesta a mimiku slepce.²²² O vyváženosti výborných hereckých výkonů svědčí i další pozitivní hodnocení Marie Vášové a Táni Hodanové, jež v úlohách Goneril a Regan nacházely pro svou zlobu rozdílné přístupy – první odzbrojovala chladností bezcitného sobectví, druhá upadala v zlost kvůli své ukrutné vášni.²²³

Jak bylo již několikrát zmíněno, Škoda se nebál v hereckém obsazování riskovat, a často zvolil pro postavu netradiční obsazení. Problematické obsazení Puka ve *Snu noci svatojánské* také svěřil ne úplně podle očekávání ženě, a to opětovně

²¹⁹ L. T., pozn. 178.

²²⁰ Detailnější popis Myronova pojetí krále Leara je součástí kapitoly *Proměny herectví – Jiří Myron a Táňa Hodanová*.

²²¹ Dr. V. M. Král Lear. *Moravskoslezský deník*. 24. 1. 1937, **38**(24), 5.

²²² L. T. Král Lear II. *Duch času*. 26. 1. 1937, **39**(22), 5.

²²³ Dr. V. M. pozn. 221.

herečce Vlastě Jelínkové (obr. 72).²²⁴ Ukázala tak podle všeho úplně nový rys své herecké tvorby, překvapivě tělesně zdatný a tvárný. Velkou pozornost sklídily především humorně ironické scény souboru aténského řemeslného divadla v jedinečném hereckém zastoupení Jiřího Myrona (Kdoula), Zdeňka Šavrdy (Čípek), Jaroslava Kociana (Rypák), Karla Palouše (Sušánka) a Jaroslava Šáry v roli tkalce Klubka (obr. 70). Vojtěch Martínek tehdy uvedl, že se Šára pevně držel Shakespearovy představy o sebevědomém, prostořekém a směšném lidovém hrdinovi, svým způsobem milém i s oslí hlavou (obr. 74).²²⁵

Poslední z nastudovaných Shakespearových titulů byla ve válečném období příznačně tragédie znesvářených rodin *Romeo a Julie*. V titulních úlohách excelovali Blanka Waleská²²⁶ (obr. 80) a Jan Linhart, a jejich vzájemná souhra se stala klíčovým hodnotícím prvkem ve všech recenzích. Waleská, jakožto herečka spíše citově založená, byla podle všeho vhodným protipólem pro Linhartova spíše temperamentnějšího a živelnějšího Romea. Její zosobnění mladé dívky, pro niž neexistuje nic než láska, bylo sugestivní jak v lyrických promluvách, tak i v hořkých chvílích odlučky.²²⁷ Ač měl ovšem Jan Linhart předpoklady pro ztvárnění lyrického charakteru, ve vyhocenějších pasážích ho zrazoval hlas, který se podle recenzenta Martínka ve chvílích dramatického vypětí lámal, zatímco v lyričtějších pasážích byl daleko zdařilejší.²²⁸

²²⁴ **Vlasta Jelínková** (31. 10. 1904 Sadská – 26. 10. 1988 Ostrava) hrála postavu Puka už při svém angažmá v Pardubicích roku 1929. Pardubickému angažmá předcházelo krátké angažmá v Ostravě (1924/1925), a v roce 1930 se do Ostravy vrátila, odkud pak roku 1945 odešla za Janem Škodou do Realistického divadla v Praze. Její osobnosti a herectví se blíže věnuje medailon v kapitole této práce *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

²²⁵ M., pozn. 177, s. 4.

²²⁶ **Blanka Waleská** (19. 5. 1910 Cerhenice – 6. 7. 1986 Praha) byla v ostravském angažmá pouze krátce, v rozmezí let 1936–1941. Vzhledem ke Škodově odchodu do Brna v letech 1937–1939 neměli možnost větší spolupráce, ale ztvárnila dvě výrazné role v inscenacích her Williama Shakespeara – Julii v *Romeu a Julii* a Titanii ve *Snu noci svatojánské*. Její osobnosti a herectví se blíže věnuje medailon v kapitole této práce *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

²²⁷ MARTÍNEK, pozn. 188.

²²⁸ Tamtéž.

3.2.4. Režie

Prvním problémem, s nímž se musel Škoda v rámci svých režijních realizací Shakespearových her vypořádávat, byl většinou rozsah. O udržitelnosti kompaktního rozvoje děje při sedmnácti obrazech proložených jedinou přestávkou se psalo už u *Vety za vetu*. Také při realizaci inscenace *Julia Caesara* byli recenzenti zprvu na pochybách, ale Škoda nakonec dokázal řadu zmíněných tvůrčích postupů a režijních výkladů efektivně použít a vzájemně propojit. Ladislav Třeňecký se o Škodových postupech dokonce obsáhle rozepsal, a tak jej citujeme: „Režijně nelze Shakespeara prošvindlovat. Od inscenací Kvapilových celá řada snažila se podat jej po svém s větším či menším zdarem. Jen srovnáním lze poznat přínos Škody. Je to především členění jevištní plochy – a to nejen seskupováním jednajících ve skulptury ostře řezané, ale i správným rozkládáním světla, jímž vytváří obrazce sošné krásy. A pak hlas. Dovedl citlivě řeč sólistů sladit, čímž se vyhnul monotónnímu křiku, jímž hry tohoto ražení často trpívají. Zvláštní pozornosti zaslouží tentokrát zvuková kulisa, organicky sloučená s výjevem na jevišti. (...) Hromadné scény, jeden z nejobtížnějších problémů, řešil Škoda hlasově i mimicky působivě.“²²⁹ O pevném režijním vedení svědčí nejen tato detailní charakterizace Škodovy režie, z níž lze vyzorovat řadu jeho typických postupů – práce se světelnou atmosférou scény, důraz na mizanscénu i herecký projev (mimický i gestický, jevištní řeč), hromadné scény, ale upozorňováno bylo i na opětovné zvládnutí délky dramatu. V tomto případě byla zásluha připisována zejména důkladně a prakticky řešené scéně Jana Sládka, díky níž mohly být jednotlivé obrazy rychle a plynule střídány.

V souvislosti s režii bylo ostatně scénografické řešení Jana Sládka velmi často analyzováno. Škoda do návrhů výrazně zasahoval, během jejich vzájemné ostravské spolupráce se Sládkův scénografický styl formoval. Finální podoby scénografického řešení byly zcela jistě výsledkem vzájemné diskuze nad konkrétní divadelní hrou. V případě Shakespearových realizací zřejmě velmi často sehrálo významnou úlohu právě vědomí nutnosti udržet kompaktnost dlouhé hry, proto mají scénografické realizace Shakespearových her víceméně obdobné rysy – jednoduché konstrukce, multifunkční charakter, snadnou manipulaci.

²²⁹ L. T. Včera a dnes. *Duch času*. 10. 2. 1935, 37(35), 6.

Ne vždy se Sládkovy scénografické nápady ale projeví jako účinné. Alespoň podle Vojtěcha Martíka se v *Králi Learovi* nad hlavami nesmyslně objevila pokrčená plachta a ve spojení se scénérií křídových skal pak celá scéna působila dojmem stísněnosti.²³⁰ Nelze ovšem vyloučit, že se jednalo o Škodův záměr a chtěl takto symbolizovat tíhu těžkopádné viny a úzkosti. Sníženým stropem mohl chtít opticky snížit jevištní prostor a vytvořit dusivou atmosféru, aby podpořil dramatické napětí scén. Ovšem s kritikou se setkal i v případě *Kupce benátského*, v němž podle všeho použil mnoho násilných efektů, které se jevíly zbytečně či nevhodně. Inscenaci *Kupce benátského* označil kritik *Moravskoslezského deníku* Zdeněk Bár dokonce jako do určité míry zajímavý experiment, jenž však postrádal pevnou ruku režisérovu. Vytýkal ovšem i aktualizace, konkrétně cigaretu v ústech renesančního Benátčana, což mohlo rovněž svědčit spíše o konzervativnosti recenzenta.²³¹

Atmosféra – její důsledné budování, udržování a gradování – byla dalším důležitým prvkem v shakespearovských inscenacích, jak lze z dochovaných recenzí poměrně přesně vyvodit. Jak již bylo zmíněno, budoval ji především prostřednictvím světelných efektů, nasvícením jednotlivých částí kulis, jeviště nebo přímo herců. Jednotným udržováním atmosféry rovněž bojoval proti nechtěnému tříštění scén a udržoval tak při délce textu neustálou soudržnost a plynulost děje. Tuto skutečnost ostatně například u inscenace *Krále Leara* konstatoval opět i Vojtěch Martínek: „Král Lear měl především jednotnou náladu, bez níž se taková klasická hra rozloží v nesouvislé složky; dýchala z něho pochmurnost mytických dob, soumračná tíha hrozných vášní, ale měl také velikost lidských projevů, ať už to byla ukrutnost a zrada, či obětavá věrnost.“²³² Přesto ale vzápětí dodává, že drobné, vkusné krácení některých monologů by přece jen ještě více zesílilo spádnost Shakespearovy tragiky pro moderního diváka. U ostatních Škodových realizací Shakespearových her se ale shodně setkáváme naopak s pozitivním hodnocením jeho režijního dopadu na souhrn všech inscenačních složek, díky čemuž docílil jednotného a plynulého tvaru.

V případě *Krále Leara* pracoval funkčně i s hudební složkou, jíž neurčil pouze funkci budující atmosféru, ale nechal ji přímo zastupovat děj a vytvářel jejím

²³⁰ Dr. V. M., pozn. 221.

²³¹ BĀR, pozn. 172, s. 6.

²³² Tamtéž.

prostřednictvím dramatické napětí v situacích obtížně realizovatelných (například bitevní vřavy). Zvukovosti přikládal důraz i v úrovni hlasového projevu. Téměř instrumentálně ladil souzvuky u inscenace *Julia Caesara*, kde především komparzy nejen hlasově, ale i gesticky a pohybově sjednotil, a učinil z davu zásadní dramatickou složku inscenace. Obdobným způsobem pracoval i s hlavními protagonisty. Každého charakterizoval osobitým hlasovým projevem, čímž podtrhoval jejich individualitu. K tomuto postupu se uchýlil poté, co na základě pozorného čtení Shakespearova textu sám v dramaturgickém úvodu publikovaném před premiérou poznamenal, že „Shakespeare dovede jednotlivé tóny vázati v nádherné akordy, přičemž jednotlivé mluvčí individuálně charakterizuje“.²³³ Shakespearovu římskou tragédií o pádu republiky Škoda inscenoval jako politickou hru o kritické době, v níž každý člověk hledá možnosti své existence – své individuální postavení, svůj charakteristický styl. Jako v jediné shakespearovské inscenaci také přímo využil možností živého orchestru, a to pod vedením dirigenta Mirko Hanáka, který hudbu pro inscenaci osobně zkomponoval. Jakým způsobem bylo hudební aranžmá kritikou hodnoceno se bohužel z žádných dohledaných recenzí nedozvídáme, nicméně rukopis scénické hudby zůstal archivován v Ostravském muzeu.²³⁴

Režijně invenčně přistupoval v Shakespearových hrách i k uchopení komediálních výstupů. V případě všech komedií se zřetelně inspiroval groteskami a commedií dell arte, a funkčně z nich přejímal řadu postupů. Groteskními pohyby, tanečními nástupy s ekvilibristickými prvky a pokřivenými mimickými a gestickými posunky vybavil herecké představitele v inscenaci *Zkrocení zlé ženy*, a to vše na pozadí živelné deformace, pouťové atrakce, čistého komediantství. Stylově pak navázal i v případě hned následující komedie *Večer tříkrálový*, kde rozvíjel taškařice a šprýmy, přikláněl se ke karikování postav. Ale i v *Kupci benátském* komickou linií spíše zlehčoval, ironizoval, využíval různých deformací, gagů a symbolů, dokonce se uchyloval k ahistorickým postupům, jímž byla například již zmíněná cigareta. Ironizoval dokonce dějovou linii šlechtických milenců včetně Thesea a Hippolity ve

²³³ ŠKODA, pozn. 182, s. 8.

²³⁴ Rukopis scénické hudby k činohře *Julius Caesar*, uložen v Ostravském muzeu, sign. H 3311. Viz PLŠEK, Radim. *Mirko Hanák – žák Leoše Janáčka* [online]. Brno, 2015 [cit. 19. 3. 2018]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/x14kjc/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

Snu noci svatojánské, a to ne z důvodu neúcty či snahy vymezit se k lidovým postavám, ale na základě dramaturgického čtení textu se přiklonil k verzi, že Shakespeare sám se postavám „věčných milenců“ dobrácky vysmívá.²³⁵ V této inscenaci kladl obecně větší důraz spíše na fantaskní, pohádkový svět, na všechny lidové postavy, v čele s aténskými řemeslníky, přičemž zápletku mileneckých dvojic spíše upozadil. Pohádkovost umocnil pohybovými choreografiemi, ke kterým přizval baletního mistra a šéfa baletního souboru Emericha Gabzdyla. Zásadní pro tento dramaturgicko-režijní výklad se stala scénografická realizace, v níž spolu se Sládkem vytvořili maximálně snový pohádkový svět plný preludů, s intenzivním svícením na postavy duchů, skřítků a skotačivého Puka (obr. 67–75).²³⁶

Pro Škodu byly Shakespearovy hry i určitou režijní výzvou, prostřednictvím níž prezentoval nejen své tvůrčí, ale i lidské postoje. Když se v roce 1937 na krátkou dobu loučil s ostravským divadlem, zvolil si pro svůj odchod obtížnou, myšlenkově i technicky komplikovanou tragédii *Krále Leara*. Ať už se jednalo o Škodovu potřebu bilancovat a prokázat, jak za dobu jeho působnosti herecký soubor vyzrál, nebo měl potřebu rehabilitovat *Krále Leara* na ostravské scéně,²³⁷ mluvili kritici shodně o velkém a odvážném Škodově počínu. „Už volba kusu je příznačná: pan Škoda si nevybral snadnou a líbivou věc, kterou by si získal hlučný úspěch při menší pracovní energii, ale sáhl po jedné z nejdrtivějších her, jaké zná světový repertoár, po tragédii, jež klade na režiséra nejtěžší podmínky.“²³⁸

Také v posledním Škodově ostravském Shakespearovu dramatu *Romeo a Julie* precizně vyvažoval komické s tragickým. Tragický milostný motiv inscenaci pochopitelně dominuje, ale nezdůrazňoval tragiku příběhu dřív, než k tragickým událostem skutečně došlo. Ve svých režijních konceptech dodržoval myšlenku, že se jedná o Shakespearovo nejrealističtější dílo, a tak vytvořil na jevišti skutečně živelné postavy v celé své životní hloubce, vykazující téměř až naturalistické rysy. Všechny postavy, v čele s chůvou Marie Rýdlové a otcem

²³⁵ M., pozn. 177, s. 4.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tragédie *Král Lear* byla inscenována již za prvního ředitele Václava Jiřikovského roku 1921, pod režijním vedením Josefa Jeníčka, který si rovněž zahrál hlavní roli. Inscenace neobstála, v tisku se objevila hodnocení, že představení bylo akademické, literární, bez citu a vášně, herecké výkony byly bez harmonického propojení s celkem. Viz ZBAVITEL, pozn. 22, s. 91.

²³⁸ Dr. V. M., pozn. 221.

Lorenzem Jiřího Myrona, vedl Škoda k naprosté bezprostřednosti, a podle všeho místy působily natolik živelně, že téměř evokovaly postupy improvizace.²³⁹ Janu Škodovi skutečně záleželo na tom, aby rovnoměrně spojil lyrický obsah hry s lidovým zabarvením některých figur, a tyto dva protichůdné světy sjednotil společně s Janem Sládkem do výtvarně nejpůsobivějšího barevného schématu scény.

Škoda se nikdy nespokojil s pouhým aranžováním scén, nesoustředil se na pouhé oživení divadelních schémat, ale vždy mu šlo o něco vyššího. Jeho režie Shakespeareových dramát dokázala vyniknout především opravdovou vyvážeností a moderností, a zároveň detailně promyšlenými a vzájemně provázanými funkcemi jednotlivých složek. Vzhledem k tomu, že Škoda stál rovněž za dramaturgickým výkladem Shakespeareových her, lze hovořit o velmi důsledném vývoji, kdy jednotlivé Shakespeareovy hry prošly v inscenačním procesu od počáteční analýzy k naplněné syntéze.

Asi jediný, kdo tuto významnou linii Škodovy tvorby kdy zhodnotil, byl kritik Ladislav Třenecký, který se sice vyjádřil pouze několika málo slovy, avšak pro potvrzení všech zjištěných faktů velmi důležitými: „Vždy to byla událost v čistém slova smyslu. A kdo měl možnost sledovati realizaci Shakespeara na pražských jevištích, musel doznat v leckterém případě, že Škodovo pojetí přerůstalo nejen obvyklý rámec možností provinční scény, ale žhavým zaujetím a vzácným porozuměním překonávalo v některém směru inscenace pražských režisérských špiček.“²⁴⁰ Po komparaci provedených rekonstrukcí můžeme opravdu konstatovat, že Škoda touto dramaturgickou linií zásadním způsobem překročil hranice Ostravy, prostřednictvím neotřelých režijních koncepcí a dramaturgických výkladů se zařadil mezi stěžejní interprety Shakespeareovy tvorby v celé historii českého divadla.

²³⁹ MARTÍNEK, pozn. 188, s. 5.

²⁴⁰ L. T., pozn. 178.

3.3. Historické hry jako aktuální téma

Caesar a Kleopatra (12. 12. 1930, Městské divadlo, 7 představení)

George Bernard Shaw

Scéna a kostýmy: Zdeněk Rossmann, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Karel Mušek.

Alžběta Anglická (22. 1. 1932, Městské divadlo, 8 představení)

Ferdinand Bruckner

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Otokar Fischer.

Království boží v Čechách (24. 3. 1933, Městské divadlo, 6 představení)

Franz Werfel

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, překlad: Otokar Fischer.

Svatý Václav (28. 9. 1933, Městské divadlo, 4 představení)

Jaroslav Durych

Scéna: Jan Sládek.

Posel (2. 3. 1934, Městské divadlo, 3 představení)

Viktor Dyk

Scéna a kostýmy: Jan Sládek.

Husité (30. 5. 1934, Městské divadlo, 5 představení)

Arnošt Dvořák

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Jaroslav Křička.

Dvojitá tvář (21. 9. 1934, Městské divadlo, 9 představení)

Emil Synek

Scéna a kostýmy: Josef Dušek.

Jiří Poděbradský (26. 10. 1934, Městské divadlo, 4 představení)

Rudolf Medek

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, hudba: Mirko Hanák.

Benedek aneb Vojenská čest (11. 12. 1936, Městské divadlo, 16 představení)

Emil Vachek

Scéna a kostýmy: Jan Sládek.

Isabela Španělská (11. 12. 1941, Národní dům, 11 představení)

Hermann Heinz Ortner

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, překlad: Nina Balcarová.

3.3.1. Dramaturgie

V ostravském činoherním repertoáru Škodovy éry patřilo výsadnější místo rovněž historickým hrám. Už na první pohled je ale zřejmé, že frekvence uvádění historických dramát mělo u Škody spíše sestupnou tendenci, přičemž absolutní dominance inscenací s historickou tematikou spadá do roku 1934. Pokud budeme hledat souvislosti v dějinách, lze považovat konec roku 1933 a celý rok 1934 za krizový. V říjnu roku 1933 Adolf Hitler poprvé vyslovil požadavek na znovuvyzbrojení Německa, o několik dní později ohlásil vystoupení Německa ze Společnosti národů a po rozpuštění říšského sněmu se v listopadu 1933 konaly nové volby. Volební lístky obsahovaly již pouze kandidátku NSDAP, přičemž voliči ji mohli pouze schválit či zamítnout. Těmito událostmi byly nejvíce ohroženy východní země, tedy zejména Československo a Polsko. Zároveň roku 1934 vrcholila hospodářská krize, kdy došlo k devalvaci koruny a největší míře nezaměstnanosti, což pro průmyslovou Ostravu znamenalo enormní hrozbu a prohlubující se finanční krizi. To vše byly v daném období pro Škodu zásadní impulzy k intenzivnějšímu uvádění dramát s historickou tematikou.

Jan Škoda se ostatně ve svých vzpomínkách vyjadřoval k uvádění historických her jako o vysoce přínosném dramaturgickém kroku, zejména pokud se jedná o hry českých autorů, ačkoliv krátce po svém příchodu do Ostravy byl k uvádění spíše skeptický. Jak sám s odstupem napsal, Lomův *Svatý Václav*,

Dvořákovi *Husité*, Medkův *Jiří Poděbradský* a Dykův *Posel* vyvolávali mezi publikem daleko větší diskuzi, už pro svůj osobitý pohled autorů na dějiny našeho národa.²⁴¹ Z výčtu uvedených titulů je patrné, že ve sledovaném období skutečně převládala v této Škodově dramaturgické linii dramata českých autorů, a to zejména v kritickém rozmezí let 1933–1936.²⁴² O stěžejním postavení inscenací historických her rovněž svědčí skutečnost, že Škoda zařazoval na repertoár výhradně tituly od žijících, tedy stále aktivně tvořících autorů.²⁴³ Určitou výjimečnost této linie navíc tvoří i fakt, že žádné z těchto dramát posléze už nikdy nebylo v Ostravě znovu inscenováno, jedná se tedy o jedinečné tituly ve více než stoleté historii Národního divadla moravskoslezského.

Kritériím výběru inscenací historických her napříč Škodovým ostravským repertoárem odpovídá sedm titulů, nicméně s jistou relevancí lze do výběru zahrnout i historické podobenství Viktora Dyka *Posel* a historickou parodii *Caesar a Kleopatra* Georga Bernarda Shawa. V dramatu *Posel*, v němž se autor soustředil na dobu předbělohorskou a podněty, které vedly k bitvě na Bílé hoře, sice nefigurují skutečné historické postavy a děj je položen mimo válečné vřavy, ale věrně zachycuje atmosféru a politické důvody vedoucí k zásadním dějinným událostem.²⁴⁴ Také Shawova parodie *Caesar a Kleopatra* sice volným způsobem nakládá s historickými

²⁴¹ ŠKODA, pozn. 21, s. 291.

²⁴² Kritériem pro vygenerování inscenací historických dramát bylo několik faktů spojených s obecným definováním historického dramatu. Podle *Divadelního slovníku* Patrice Pavise je historické drama kategoricky specifikováno jako umělecké dílo, které má přímý vztah ke skutečným dějinám. Pokud zobrazuje dějiny fiktivní, o historické drama se nejedná. Námětem se stává lokálně a časově konkrétní historie, vychází ze skutečnosti, a zároveň historie neslouží pro děj pouze jako pozadí, ale stává se pro děj zcela zásadní a určující. Viz PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 116.

²⁴³ Výjimku tvoří pouze drama *Husité* Arnošta Dvořáka – inscenace (prem. 30. 5. 1934) byla premiérována několik měsíců po autorově smrti.

²⁴⁴ Viktor Dyk na pozadí zásadní historické události popisuje osudné milostné setkání renesančního dobrodruha a dcery českobratrského sedláka. Několik dní před bitvou na Bílé hoře se z Itálie vrací do vlasti posel královského vojska. Útočiště nachází v usedlosti českobratrského sedláka, kde také dojde k zásadním dramatickým událostem. Dyk využil téma k osobnímu zamýšlení nad českým charakterem a dějinami, jedná se o zásadní dílo českého dramatického symbolismu. Viz Dr. V. M. Posel. *Moravskoslezský deník*. 4. 3. 1934, 35(62), 6.

fakty, ale postavy a zásadní souvislosti autor zachovává.²⁴⁵ Shaw pracoval s námětem tímto způsobem zcela vědomě. Dokonce sám argumentoval, že ačkoliv historii plně respektuje, aby historie přestala být záležitostí muzeí a neznamenal jen škálu dávno vyhaslých životů, které už pro nás ztratily jakýkoliv význam, musíme se k historickým námětům stavět ve zcela jiném a přeneseném významu.²⁴⁶ Také ostravský divadelní kritik a dřívější dramaturg Vojtěch Martínek konstatoval, že díky Shawovu osobitému zpracování námětu může divák nahlédnout na historii z netypického pohledu – jako by četl ironické poznámky na okrajích staré dějepisné knihy.²⁴⁷

Při pohledu na výčet inscenací historických her je možné také vysledovat Škodovu značnou iniciativu ve vyhledávání novinek. Ačkoliv se Škodovi ani v této dramaturgické linii příliš nedařilo výběrem titulů předběhnout divadla pražská, ve třech po sobě jdoucích případech – *Dvojí tváře* Emila Synka (1934)²⁴⁸, *Jiřího Poděbradského* Rudolfa Medka (1934)²⁴⁹ a *Benedeka aneb Vojenská čest* Emila Vachka (1936),²⁵⁰ se alespoň zasloužil o nastudování her ještě v roce jejich prvního uvedení. Škodovi se ale jedno významné prvenství přece jen povedlo – v české premiéře uvedl národopisné drama o husitech *Království boží v Čechách* (1930)

²⁴⁵ Shawova hra je parodií na tragédii *Antonius a Kleopatra* Williama Shakespeara. Oproti Shakespearově vášnivě a heroické Kleopatře je Shawova Kleopatra absolutně nehrdinská a naivní. Caesara pojal Shaw jako reformátora s demokratickými sklony, tedy tak, jak jej charakterizoval německý historik Theodor Mommsen. Caesar zde není Kleopatřiným milencem, ale učitelem, který z neuváživé kokety vychovává důstojnou královnu. Po odjezdu Caesara do Říma ale Kleopatra podlehne Marcovi Antoniovi.

²⁴⁶ Dr. V. M. Caesar a Kleopatra. *Moravskoslezský deník*. 14. 12. 1930, **31**(342), 10.

²⁴⁷ Tamtéž.

²⁴⁸ Dříve byla uvedena pouze ve Stavovském divadle (prem. 27. 3. 1934, režie Vojta Novák). V Brně byla nastudována až v roce 1938, a to v režii právě Jana Škody. V Olomouci měla premiéru v režii Oldřicha Stibora o čtyři dny později než v Ostravě. Zatímco olomoucká inscenace nebyla diváky příliš pozitivně přijata, kritikou byla vytýkána zejména nedějovost a příliš dlouhé, herecky nezvládnuté dialogy, ostravské zpracování mělo ohlasy vesměs pozitivní – inscenace byla kompozičně čistá, celistvá, v hereckých výkonech promyšleně gradována. Srov. SPURNÁ, pozn. 137, s. 207–208. – L. T. Emil Synek: *Dvojí tvář*. *Duch času*. 23. 9. 1934, **36**(224), 7.

²⁴⁹ Škoda v tomto případě svým nastudováním následoval inscenaci Jiřího Frejky z Národního divadla (prem. 16. 3. 1934) a Františka Šlégra z Národního divadla v Brně (prem. 28. 9. 1934).

²⁵⁰ Dříve premiérováno pouze ve Stavovském divadle v Praze 27. 11. 1936 v režii Karla Dostala.

Franze Werfela.²⁵¹ Přestože se původně avizovalo, že Werfelovo drama bude po světové premiéře ve vídeňském Burgtheateru inscenováno v pražském Národním divadle (v předpokládaném termínu na jaře roku 1931, v režii Škodova „učitele“ Karla Huga Hilara), k premiéře zde nakonec nikdy nedošlo.²⁵² Historicky jediná realizace tohoto Werfelova díla na českém území tak byla provedena právě v Ostravě z iniciativy a v režii Jana Škody, a jelikož se pro tento účel jednalo také o jediné publikování textu, můžeme se domnívat, že po rukopisu v pozůstalosti Otokara Fischera je v ostravském Archivu Národního divadla moravskoslezského uložen patrně jediný strojopis českého překladu Werfelova dramatu *Království boží v Čechách*.²⁵³ Podle *Lidových novin* ale nenechal Škoda text bez dramaturgických škrťů, v tomto případě tedy výjimečně projevil vlastní dramaturgickou invenci, když odstranil či zkrátil v ději scény „obrazoboreckého plenění v klášteře či slovní půtku na koncilu“.²⁵⁴ Této skutečnosti odpovídají i škrty provedené v dochovaném strojopisu, kde jsou podle našeho zjištění skutečně jedinými zásahy v textu jen drobné škrty v závěru hry, jinak je text bez jiných dramaturgických či režijních poznámek.

I u historických her se prokazatelně setkáváme se skutečností, že Škoda za všech okolností preferoval vztah k současnosti. Všechny realizace her aktualizoval pro soudobé podmínky a společenskou situaci, ale i hry historické zařazoval do repertoáru pouze v případě, že svou tematikou odpovídaly názorům i etice dané doby. Jak bylo Škodovým zvykem, přizpůsoboval repertoár nejen aktuálním otázkám, ale i důležitým výročím a oslavám. Nic pro tyto účely ostatně nemohlo sloužit více, než právě historická dramata a jejich aktualizované inscenační podoby. Takovým způsobem například zařadil a nastudoval drama Jaroslava Durycha *Svatý Václav*

²⁵¹ Autor Franz Werfel se narodil roku 1890 v Praze českým rodičům, ale po konci první světové války zůstal ve Vídni. Řadí se ke generaci pražských německých spisovatelů, psal výhradně německy. Drama *Království boží v Čechách* (*Das Reich Gottes in Böhmen*, 1930) bylo do českého jazyka přeloženo Otokarem Fischerem, a to na výslovnou žádost autora.

²⁵² V Archivu Národního divadla v Praze se dochovala korespondence a smlouvy mezi Národním divadlem a nakladatelstvím Centrum, které zastupovalo Franze Werfela. V tisku se objevilo pouze obecné konstatování, že příčinou jsou „politické machinace“. Viz TOPOR, Michal. Ukázky z překladatelského díla Otokara Fischera: Hölderlin a Werfel. In: *Slovo a smysl*. 2/2017, **13**(26), 158. ISSN 1214-7915.

²⁵³ Strojopis hry *Království boží v Čechách*, uložen v Archivu Národního divadla moravskoslezského, sign. O 870, překlad Otokar Fischer, vyd. 1933. Strojopis je označen jako režijní kniha, ale nevyskytují se zde žádné režijní poznámky, pouze drobné škrty v textu. Největší redukcí textu prošel závěr hry.

²⁵⁴ Iv. Werfelovi Boží bojovníci v Čechách. *Lidové noviny*. 26. 3. 1933, **41**(156), 9.

(1934) k oslavě památného dne svatého Václava – k této repertoárové volbě byl ovšem přinucen Spolkem Národní divadlo moravskoslezské.²⁵⁵ I s vědomím finanční krize divadla se ale Škoda ještě před premiérou vyjádřil, že titul sice nastuduje, ale nemínil ho zařadit do dramaturgické koncepce jako takové, ani do stálého repertoárového programu.²⁵⁶ Nastudování Durychovy historické hry s křesťanskou tematikou vzhledem ke Škodově komunistickému přesvědčení samozřejmě vyvolává otázku, jakým způsobem se k náboženským motivům v inscenaci postavil. Nepevné místo inscenace v repertoáru ale zřejmě zapříčinilo nedostatečný zájem tisku, dokonce nebyla reflektována ani v rámci jinak pravidelných dramaturgických úvodů v divadelním časopise *Moravsko-slezské divadlo*. Nelze s jistotou ani určit, kterou textovou verzi Jaroslava Durycha pro inscenování zvolil – Durych své drama z roku 1929 totiž o čtyři roky později přepracoval a vydal pod novým názvem *Kvas na Boleslavi* (1933), přičemž v Ostravě se inscenace hrála pod názvem původním – *Svatý Václav*.

Obdobně k oslavám sloužil i Medkův *Jiří Poděbradský* nastudovaný k příležitosti říjnového státního svátku roku 1934. Podle dramaturgických poznámek otištěných v časopise *Moravsko-slezské divadlo*²⁵⁷ hodnotil Škoda jako zásadní motiv hry boj o silný český stát. V Jiřím Poděbradském totiž spatřoval typ českého politika, který nejenže buduje základy českého státu, ale také sjednocuje vnitřní rozpory a usiluje o klid a respekt i za hranicemi. Cílem tak bylo podle něj především ničit staré komplexy méněcennosti, jak k tomu měl z historického hlediska český národ od pradávna předpoklady, a naopak jej v počátcích samostatné československé státnosti zásadně povzbudit. Dramaturgickým záměrem bylo rovněž uvedení Dvořákových *Husitů* k 500. výročí bitvy u Lipan, a to roku 1934, v předvečer velké lidové manifestace, která pokračovala uměleckým programem na náměstí před Novou radnicí v Moravské Ostravě. Inscenace *Husitů*, pojednávající o průběhu celého revolučního hnutí od prvního křížáckého tažení na Prahu až po bitvu u Lipan, byla zvolena rovněž jako první inscenace ve velice obtížném nouzovém režimu divadla

²⁵⁵ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 86.

²⁵⁶ O tom svědčí i nízký počet repríz – včetně premiéry byla inscenace uvedena pouze čtyřikrát.

²⁵⁷ G. Medkův Jiří Poděbradský. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 16(9), 5.

tzv. Svépomocí, kdy uměleckou i finanční správu divadla zajišťovali v době finanční krize sami umělci.²⁵⁸

Můžeme říci, že hlavním společným rysem všech historických her Škodova repertoáru je výběr titulů, v jejichž centru stojí ústřední historická postava, na jejichž životních osudech jsou deklarovány dějinné zvraty převážně českých, ale i evropských dějin. Společným jmenovatelem většiny sledovaných inscenací je také koncentrace témat revolučních procesů a velkých dějinných událostí české historie, s převahou titulů věnujících se husitství (*Království boží v Čechách*, *Husité*, *Jiří Poděbradský*), což bylo zřejmě zapříčiněno zmíněným výročím uplynutím 500 let od bitvy u Lipan.

O žádném z těchto historických dramát nelze hovořit jako o zcela objektivní a faktograficky přesné prezentaci dějin. Ve všech případech se autoři sice opírali o historické události, ale do dějových linií zakomponovali i další souvislosti. Motivy však zůstávaly v zásadě věrné historickým faktům. V této souvislosti vyvstává jeden zajímavý fakt. Jak už bylo řečeno, Škodovi od počátku záleželo na výběru takových dramát, která navzdory své historické látce bylo možné aktualizovat. Už samotní autoři her ale využívali historickou látku v takové dramatické formě, aby ji co nejvíce přiblížili politické situaci své doby. Škoda prováděl s texty prakticky totožné dramaturgické úpravy, lze tedy o jeho dramaturgickém přístupu k historickým hrám hovořit jako o aktualizaci již jednou aktualizovaného námětu. Například v případě Werfelovy hry *Království boží v Čechách* nasadil Škoda hru v politicky krizovém roce 1933 velmi prozíravě. Podle Škody nebyla ryze historická, ačkoliv věrně pracuje s historickými reáliemi a postavami.²⁵⁹ V dramaturgickém výkladu uveřejněném v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského vyhodnotil podtext hry

²⁵⁸ PACL, Jan. Boje o existenci českého divadla. In: *40 let ostravského divadla*, pozn. 17, s. 13.

²⁵⁹ Tragickým hrdinou je zde Prokop, nástupce Jana Žižky, který chtěl v Čechách nastolit království boží (podle Werfela něco nemožného). Kvůli této myšlence nakonec obětoval svou rodinu — manželka ho opustila s táborským hejtmanem, sestru Stašu, která skončila jako prostitutka, nechal popravít, aby tak prokázal svou nestrannost a spravedlnost. Vše se ovšem jeví jako marné, postupem času a s přibývajícím věkem se stává skeptickým — ačkoliv byl původně proti moci a násilí, nakonec jej schvaluje a sám užívá. Prokop umírá po prohrané bitvě u Lipan v náručí kardinála Julia Cesariniho, jeho protivníka. Viz MUNZAR, Jiří. K českým látkám v moderním rakouském dramatu. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. 1991, **38**(D38), s. 166–167.

jako vysoce aktuální – spatřoval zde myšlenku sociální revoluce, ale také velmi nebezpečnou deformaci vůdcovství.²⁶⁰

V těchto konotacích k inscenaci přistoupil a naplnil princip společenskokritického a lidového divadla, a to i navzdory původnímu záměru autora. Škodovi se pravděpodobně podařilo o svém dramaturgickém záměru ‚zaktualizovat historii‘ přesvědčit i herce, ačkoliv se potýkal s počáteční nedůvěrou, o čemž vypovídá i deníkový záznam Jana Pacla, který uvádí: „24. pátek – premiéra Werfelovy historické hry *Království boží v Čechách*. Myslím, že tato hra nevzbudí na všech stranách sympatie. Vždyť už mezi herci samotnými vyvolala celou řadu kritických výroků. Já však v ní vidím jedinečný pokus o nové historické drama. Autor tu nemá v úmyslu zdramatizovat a divákovi předvést výsek historie, ale chce historický případ zaktualizovat. U Werfela není historie záležitostí historiků a muzeí, nýbrž záležitostí, v níž se jasně odráží dnešek. Tedy nové historické drama. Zaktualizovaná historie.“²⁶¹

Motivy přítomné v dramatech řadu těchto skutečností potvrzují. V případě novinky Emila Vachka *Benedek aneb Vojenská čest* Škoda pohotově využil dramatický osud hlavní postavy rakouského vojevůdce, který se sám zahubil, protože slovo císaře pro něho znamenalo neodvolatelný příkaz, aby umocnil téma totalitního systému a jeho mravních důsledků.²⁶² Jako zcela příhodný se jevil i výběr Medkova *Jiřího Poděbradského*, kde se vyskytuje motiv vztahu Čechů, Němců a Poláků a jejich soužití v rámci jednoho státu, a motiv německé loajality k českému státu. Jednalo se o velice intenzivní témata třicátých let nejen celé republiky, ale na Ostravsku, kde Němci a Poláci tvořili značný podíl z celkového počtu obyvatel, bylo možné daleko více dramaturgicky apelovat na historické i aktuální okolnosti vzájemné koexistence. Žádná z dostupných recenzí ale bohužel nereflektuje, s jakým účinkem na ostravského diváka tento dramaturgický akcent zapůsobil.

Škoda se v tomto případě potýkal také s nesnadnou výstavbou Medkova dramatu, jehož děj nemá potřebnou dramatickou gradaci, ale jedná se spíše o sérii sedmi obrazů/výjevů ze života husitského krále. Proto zanechával ději a postavám

²⁶⁰ Myšlenka a její uskutečňovatel. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **15**(27), 7–10.

²⁶¹ PACL, pozn. 159.

²⁶² ZBAVITEL, pozn. 22, s. 93.

spíše symbolický ráz, ačkoliv postavy umístil kontrastně do zcela realistického scénického prostředí. Se symboly v dramatickém, respektive inscenačním tvaru, ale pracoval už dříve, a to v případě Dykova dramatu *Posel*. Rozdílem ovšem bylo to, že na rozdíl od Medkova dramatu množství symbolů bylo implikováno do textu už samotným autorem. Jako symboly jsou v této hře chápány i samotné postavy, jež jsou ztělesněním tragického osudu národa. Obě inscenace nebyly diváky příliš pochopeny, o čemž svědčí i nejmenší počet repríz napříč Škodovými historickými inscenacemi – *Posel* byl reprízován pouze dvakrát, *Jiří Poděbradský* třikrát.

Zcela nečekaně ale v případě Medkova dramatu podstatně zasahoval do podoby textu – jedná se o pro Škodu netypickou skutečnost. Uzpůsoboval repliky, z deníku herce Jana Pacla se dozvídáme, že dokonce vytvořil novou postavu: „26. 10. 1934 – Premiéra Medkovy historické hry *Jiří Poděbradský*. Nedostal jsem do toho žádnou roli, ačkoliv v tom hráli i ti, kteří hrají málokdy role. Zařekl jsem se, že nepůjdu samozřejmě též statovat. Ale Škoda mě chytl předevcírem a řekl mi, abych přišel do zkoušky, že tam mám roli. Sloučil totiž všechny jednotlivé věty v celém představení a udělal mi z toho roli.“²⁶³ Zároveň je tato velice cenná deníková vzpomínka důkazem, v jak nedostačujících časových podmínkách inscenace vznikala. Jan Pacl byl do inscenace obsazen pouhé dva dny před premiérou, v čase pro nastudování role zcela nevyhovujícím.

I přes textové zásahy ale stále s až posvátným respektem vyznával autorův záměr, což dokazuje také inscenace hry *Alžběta Anglická* (1932). Autor Ferdinand Bruckner vystavěl děj nejen na dramatickém konfliktu, ale umocnil tento předpoklad ještě požadavkem na téměř až geometrickou přesnost v konstruování tohoto dramatu na jevišti – zhruba takto popsal Brucknerův záměr Jan Škoda v dramaturgickém výkladu,²⁶⁴ a právě tímto způsobem také k textu přistupoval. Byl si vědom skutečnosti, že podstatou hry o Alžbětě Anglické ve smyslu dramatickém bylo souběžné/simultánní líčení dvou názorově odlišných světů na jednom jevišti – puritánské Anglie a despotického Španělska. Tímto způsobem vznikl na jevišti kontrast, v němž mohla vyniknout základní myšlenka daleko plastičtěji, než kdyby dal stejným scénám vyznít samostatně. Škoda tento autorův záměr plně respektoval

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Škoda, Jan (Jš.). Ferdinand Bruckner. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1937, 19(25), 6.

a společně se Sládkem ho ještě podpořil scénografickým řešením, když umístil oba prostory vedle sebe. Zároveň pevně vedl hercova gesta i kroky, aby docházelo k přesné souhře, a aby se simultánně odehrávající děje přesně a načasovaně doplňovaly a střídaly. Škoda ovšem v této hře vnímal jako největší realizační problém autorovu dikci, kterou popisuje jako „složitě předivo komplikovaných myšlenek a vět“.²⁶⁵ Domníval se, že jde v podstatě jen o aplikaci simultánnosti scén z *Alžběty Anglické* na řeč jednajících dramatických postav. Právě v těchto simultánních diskuzích probíhajících na obou stranách, v simultánním líčení obou korunních rad, či v souběžné modlitbě o zdar vlasti k témuž bohu, mohl dle svého mínění dosáhnout onoho kontrastu, jenž „děлил divákovy sympatie a vyvolával neopakovatelný účin“.²⁶⁶

Pro Škodu nestandardní dramaturgickou volbou bylo uvedení jeho poslední ostravské historické inscenace *Isabela Španělská* (1941) Hermanna Heinze Ortnera, oblíbeného autora Adolfa Hitlera. Už od začátku roku 1940 se začal citelně projevat nátlak na repertoár divadla ze strany okupantů. Postupně byly zakazovány hry protihitlerovských emigrantů, autorů židovského původu, a taková díla, která mohla vést ke společenskému nesouhlasu. Vzhledem k tomu, že Škoda byl nacisty od počátku okupace sledován (nejen pro své komunistické přesvědčení, ale i pro své místy až provokativní aktualizace), jednalo se volbou *Isabely Španělské* pravděpodobně o zcela pragmatický tah. Škoda k tématu přistoupil po svém – nacionalistický náboj zamýšlený Ortnerem ve smyslu fašistické oddanosti se snažil přetransformovat na vlastenectví české.²⁶⁷ Akcentoval lid bojující proti nadvládě jedince, v čemž byla zřetelně patrná aluze na společenskou realitu a její aktuální dopady. Cíleně tedy hledal v textu takové přesahy, které by umožnily motivy dramatu přenést v jinotajích do zcela jiné roviny.

Děj hry odkazuje na osudy první španělské národní královny, bojující za nezávislost Španělska i za cenu osobní oběti.²⁶⁸ V centru pozornosti jsou dvě politické koncepce – kancléř a kardinál Mendoza zastupující mírovou politiku a reakční inkvizitor Torquemada. Škoda zvolil titul záměrně, protože si byl vědom možnosti dvojí interpretace. Proto také umocnil postavení kardinála Mendozy

²⁶⁵ Tamtéž, s. 7.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 6.

²⁶⁷ ŠKODA, pozn. 21, s. 302.

²⁶⁸ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 136.

a dramaturgicky jej vyložil jako čestného obhájce pravdy a vlastence, zatímco Torquemada pro umocnění tohoto výkladu naopak morálně snížil. Tento odvážný krok diváci i kritika kvitovali, ač je to z recenze publikované v *Lidových novinách* pochopitelně znatelné spíše podprahově. Recenzent Dalibor Janek ocenil zejména Škodovu odvahu vytvořit na jevišti postavu Mendozy (Jiří Myron) jako člověka s hlubokým lidským cítěním, odvážně stojícího proti fanatikům inkvizice (obr. 82).²⁶⁹ Celou situaci kolem této inscenace umocňují ještě dvě skutečnosti – v Ostravě se překvapivě jednalo o českou premiéru této hry, a přestože se Jan Škoda volbou oblíbeného Hitlerova autora alespoň snažil o „uklidnění“ situace kolem jeho pronásledování, pod vlivem neustávajícího nátlaku už o necelý rok později nakonec stejně rozvázal smlouvu s divadlem a odešel do Prahy.

I v linii, v níž se obracel k historickým námětům, prokazatelně kladl zásadní důraz na aktualizaci témat i inscenačních postupů – ať už se to projevilo ve výkladech jednotlivých postav či dějových linií, nebo ve scénografických konceptech. Text pro něj byl výchozím, ale v dramaturgii pracoval velmi svědomitě s přesahy, které byly aplikovatelné na soudobou situaci. Pokud vezmeme v úvahu množství inscenací, jež režiséři, respektive divadla té doby produkovali, dalo by se očekávat, že větší důslednost, invence či aktualizace byly z časových důvodů téměř nemožné.²⁷⁰ Ostravský repertoár byl navíc z velké části podmíněn tituly uváděnými přednostně v Praze. Přesto se v historické linii objevují hned dvě hry nastudované v české premiéře, což dokládá Škodův aktivní přístup ve vyhledávání vhodných a objevných dramát pro repertoár a zároveň potvrzuje, že ani v linii historických dramát nepřebíral schematicky pražský repertoár, neinscenoval prvoplánově a bez komplexnější dramaturgické rozvahy. Jeho osobní vzpomínky ostatně toto zjištění potvrzují, navíc jsou důkazem, že se v dramaturgii neřídil vlastními preferencemi, ale přemýšlel nad volbou titulů z různých perspektiv: „Hlavní úskalí dramaturgovo, který nehodlal být jen epigonem Prahy, bylo vždy a asi vždy zůstane, aby neztotožňoval svůj vkus s vkusem obecnstva (...). Neustále by měl registrovat reakce herců, tisku

²⁶⁹ Dj. (JANEK, Dalibor). H. H. Ortner na české scéně. Ostravská premiéra Isabely Španělské. *Lidové noviny*. 16. 12. 1941, 49(641), 7.

²⁷⁰ Pro představu, v sezónách, v nichž Jan Škoda působil v Ostravě, byl v Národním divadle moravskoslezském uveden následující počet premiér: 1930/1931 – 61, 1931/1932 – 76, 1932/1933 – 75, 1933/1934 – 71, 1934/1935 – 73, 1935/1936 – 56, 1936/1937 – 63, 1939/1940 – 57, 1940/1941 – 51, 1941/1942 – 42.

i obecnstva a z těchto poznatků dedukovat, kudy dál. Je nemyslitelné, aby plánoval bez respektování režisérských a hereckých možností (...).“²⁷¹ Přitom, jak už bylo řečeno, Škoda byl touto funkcí pověřen ředitelem Ladislavem Knotkem ihned po svém příchodu do Ostravy, a to bez nároku na honorář, bez větších dramaturgických zkušeností a bez znalosti ostravského prostředí. Podle Škodových slov je ale zřejmé, že se nehodlal výběrem podřizovat vedení divadla, ačkoliv se to od něj očekávalo, a dokonce „došlo (se Spolkem Národní divadlo moravskoslezské – pozn. autorky) pro názorové rozdíly k rozchodu“.²⁷² Příkladem rozkolu mohlo být také jeho již zmíněné odmítnutí nasadit *Svatého Václava* na stálý repertoár.

3.3.2. Režijně-scénografické realizace

Ačkoliv Škoda téměř výhradně spolupracoval se scénografem Janem Sládkem, ve dvou případech této linie přizval i jiné výtvarníky – hned u první inscenace historické hry *Caesar a Kleopatra* (1930) spolupracoval s významným ostravským rodákem, malířem a grafikem Zdeňkem Rossmannem²⁷³, v roce 1934 u inscenace *Dvoji tvář* pak s výtvarníkem Josefem Duškem²⁷⁴. Rozdíl v režijně-scénografickém konceptu je v obou případech oproti Sládkovým realizacím značný, zejména v případě výpravy architekta Zdeňka Rossmanna. Na tomto příkladu je možné demonstrovat, jakou proměnou prošel přístup ke scénografii v Ostravě během Škodovy působnosti.

²⁷¹ ŠKODA, pozn. 21, s. 287.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ **Zdeňk Rossmann** (3. 9. 1905 Ostrava – 8. 11. 1984 Praha) byl významný ostravský grafik. V období první republiky působil v architektonické škole Bauhaus. Zásadní je odkaz v typografii, knižním designu a plakátové tvorbě třicátých let, zejména je znám svou tvůrčí činností pro brněnskou sekci Devětsil a bohatou scénografickou prací pro Národní divadlo v Praze, v Brně, příležitostně i v Ostravě. Pro Národní divadlo moravskoslezské navrhoval scénu pouze pro pět inscenací (*Caesar a Kleopatra*, 1930; *Maryša*, 1940; *Aida*, 1942; *Mnoho povyku pro nic*, 1945; *Libuše*, 1946). Na začátku třicátých let byl spojován především s výtvarnými návrhy pro brněnské režie Emila Františka Buriana (*Žebrácká opera*, 1930). Oceňován je i za poválečnou tvorbu, kdy se věnoval instalacím výstav a muzejních expozic, působil také jako náměstek generálního komisaře pro Expo 58 v Bruselu. Má své zásadní postavení v české meziválečné avantgardě.

²⁷⁴ **Josef Dušek** (26. 10. 1898 Strakonice – [přesné datum nezjištěno] září 1967 Ostrava) byl výtvarníkem scény a kostýmů v Národním divadle moravskoslezském od sezony 1923/1924 až do roku 1967. Vytvořil scénu a kostýmy pro desítky činoherních a operních inscenací, ačkoliv se původně vyučil malířem pokojů. Do Ostravy přišel po čtyřleté praxi z Městského divadla na Královských Vinohradech, kde byl rovněž malířem dekorací.

Prakticky od počátku se Škoda v Ostravě snažil zrušit tehdy běžné užívání malířské perspektivy a typových kulis, s jakými se v Ostravě po jeho příchodu ještě stále pracovalo. Důkazem může být právě Rossmannova realizace scény *Caesara a Kleopatry*, kde ještě v původních intencích vytvořil Rossmann scénu, která i podle recenzenta Vojtěcha Martínka „dosáhla silného malířského účinku a působila těžkým, dusným dojmem svými lesklými sloupy a jakousi kněžskou přísností“.²⁷⁵ Navzdory tomu se už v této inscenaci Škoda snažil vyvracet zažitá a přinášet netradiční postupy. Škoda totiž svým způsobem pokračoval v Shawově myšlence „ironizovat dějiny“ a přenesl ji nejen do chování postav, ale také do využívání rekvizit či pohybových kreačí – jako příklady uvádí ostravský recenzent Vojtěch Martínek moderní taneční kreace Kleopatřiny družiny, Caesarovo ležerní kouření cigarety na slavnostním shromáždění či sledování situace na moři moderním dalekohledem.²⁷⁶

Jak už se prokázalo v případě inscenací Shakespearových dramát, Sládek se Škodou upřednostňovali jevištní prostor bez přehlčení, v případě konstrukcí tvořili spíše náznakově, modelovali oblouky, měli tendenci přeskupovat geometrické tvary do multifunkčních konceptů. Náznakovost dominovala i scénografickému provedení inscenace Brucknerovy tragédie *Alžběta Anglická* – vznosný palác formovali skrze solitérní elementy, do prostoru umisťovali lomené oblouky odkazující na gotické architektonické prvky.²⁷⁷ Cílem nebylo prezentovat architekturu, ale spíše uspořádat jevištní prostor. Až v případě užití světelné složky nechali detailněji vyznít konkrétní části prostoru a jejich funkci. Expresionistickým způsobem zahalovali do tmy části scény aktuálně nevyužívané, naopak světelně umocňovali pouze určité části a prvky odpovídající ději. Podle kritiky publikované v *Duchu času* byl ale tento režijně-scénografický nápad nadužíván a recenzent dokonce doporučil, že „scénám by snad přece jen mělo býti poskytnuto více světla“.²⁷⁸ Dle studie Igora Dudíka, publikované v šestém díle sborníku *Ostrava*, využíval Jan Sládek v *Alžbětě Anglické* na temné

²⁷⁵ Dr. V. M., pozn. 246.

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ DUDÍK, pozn. 163, s. 260.

²⁷⁸ -ý-. Ferdinand Bruckner: *Alžběta Anglická. Duch času*. 24. 1. 1932, **34**(20), 5.

scéně také textury zavěšených textilií, krajek, které vyplňovaly prostor a sloužily i jako dekorativní prvek.²⁷⁹

Soudě dle dramaturgického výkladu, Škoda v této inscenaci od sebe odlišoval dvě prostorové roviny, ale i dva proti sobě názorově protilehlé světy – puritánskou Anglii a despotické Španělsko. Zatímco například v inscenaci Národního divadla v Praze (prem. 28. 11. 1931), v režii Karla Hugo Hilara, pracoval scénograf Vlastislav Hofman s vertikálním a horizontálním dělením prostoru, tedy umístěním dvou jevišť nad sebe nebo vedle sebe,²⁸⁰ v omezených prostorových možnostech vyřešil Sládek nutnou přítomnost dvou prostředí na jednom jevištním prostoru úsporně a pouze v symbolických náznacích jakýchsi stroze vymodelovaných izolovaných prvků.²⁸¹ Sládek tak neoddělil jeviště mechanicky jako Hofman, ale spíše expresivně, neohraničeně, aby se mohly oba světy na jevišti skutečně střetnout a vzájemně splynout v jednotné atmosféře. Obě prostředí pomyslně dělil jen dominantní kříž, jenž vévodil středu jeviště, ale přitom stále umožňoval prostorové prolnutí bez jasných hranic (obr. 19).

V inscenaci Werfelovy hry *Království boží v Čechách* bylo podle recenzenta Sládkovou realizací vtipně řešeno množství obrazových předělů (bohužel bez bližší specifikace),²⁸² což bylo pravděpodobně pro Škodu a Sládka zásadním úkolem, protože Werfelovo drama je vystavěno z jedenácti obrazů a osmi meziher, obrovského množství postav a prolínajících se témat – museli tedy najít sjednocující a hlavně nenáročné schéma, které udrží inscenaci v kompaktním tvaru, a jež v mezihrách nenaruší plynulý spád děje. Kompoziční čistotu vykazovala také scénografická koncepce inscenace *Dvoji tváře*.²⁸³ Ačkoliv byl Škoda obecně kritizován za neschopnost pracovat s davovými situacemi a komparesem jako takovým, zde pracoval s davovými scénami zcela účelně a prakticky, a to ve smyslu scénografickém – záměrně zaplňoval jevištní prostor skupinami lidí „sošné

²⁷⁹ DUDÍK, pozn. 163, s. 260.

²⁸⁰ Obě korunní rady umístil nad sebe, oba chrámy vedle sebe. Viz Ot. F. Z pražské činohry. Brucknerova Alžběta Anglická. *Lidové noviny*. 1. 12. 1931, **39**(601), 9.

²⁸¹ DUDÍK, pozn. 163.

²⁸² Dr. V. M. *Království boží v Čechách*. *Moravskoslezský deník*. 26. 3. 1933, **34**(85), 5.

²⁸³ L. T., pozn. 248.

tvrdosti“²⁸⁴ a scénickými náznaky, čímž nejen snížil požadavky na množství kulis a dekorací, ale také náladotvorně umocnil dramatické situace.

Postupně ale spatřujeme tendenci upouštět od příznačných principů ahistorického přístupu a náznakovosti v režijně-scénografických konceptech, přestože v dramaturgické rovině tyto principy Škoda zanechal. Důvodem mohla být samotná politická situace, která se postupně stávala natolik vyhrocenou, že zachování realismu ve scénografii se stávalo přirozenější a daleko více apelativní. Téměř vybočujícím způsobem se z hlediska režijně-scénografického konceptu jeví zejména inscenace *Benedek aneb Vojenská čest*, v níž Škoda víceméně popřel doposud často uplatňované principy ahistorického přístupu a aktualizace. Podle recenzenta Ladislava Třeneckého si Škoda uvědomil, že děj z roku 1866 není shodný s vojenskou atmosférou roku 1936, a proto se pevně držel původního dějového rámce poloviny 19. století. Herci tak byli oděni v dobových uniformách, vyjadřovali se podle dané vojenské rétoriky a rytmicky pochodovali s charakteristickým klapáním podpatků,²⁸⁵ ačkoliv se možnost aktualizace i ve směru scénografického ztvárnění nabízela a Škoda ji překvapivě nevyužil.

Postupné tendence odklonu od konstruktivismu k realističnosti ve scénickém řešení ale můžeme spatřovat už v inscenaci *Jiřího Poděbradského*, ačkoliv v dramaturgické interpretaci textu a postav kladl Škoda důraz spíše na symboličnost. Realističnosti na scéně dosáhl především skrze monumentální řešení, kterého docílil zejména v prvním jednání ve vyobrazení velkolepého císařského dvora.²⁸⁶ Při této realizaci bylo využito scénických dekorací z divadelního fundusu,²⁸⁷ což ale můžeme přisoudit nedostatku finančních prostředků. Monumentálnost scény si později vyžádalo i řešení inscenace *Isabely Španělské* (obr. 82 a 83) odehrávající se v deseti obrazech, a to na jevištním prostoru bez větších proměn. Sládek tak musel kompozičně propojit prostředí vznešeného paláce i prostšího chrámu či inkvizičního zasedání, opět bez jakýchkoliv komplikovaných jevištních přestaveb.²⁸⁸ Je tak patrné, že náročné historické inscenace, oplývající mnohavrstevnatými ději a střídajícími se

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ L. T. Benedek. *Duch času*. 13. 12. 1936, **38**(290), 7.

²⁸⁶ Dr. V. M. R. Medek: Jiří Poděbradský. *Moravskoslezský deník*. 28. 10. 1934, **35**(254), 6.

²⁸⁷ -drko-. Hra o silném českém králi. *České slovo*. 28. 10. 1934, **17**(296), 6.

²⁸⁸ Dj., pozn. 269.

prostředími, opakovaně vyžadovaly velice efektivní a nenáročné režijně-scénografické kompozice, multifunkční a zároveň dynamicky proměnlivé. Dle srovnání s realizacemi stejných titulů v divadlech v Brně, Praze či Olomouci, kde nezřídka byla vytýkána právě nedynamičnost a nespádovost děje, lze konstatovat, že se tvůrčí dvojici Škoda-Sládek (ač se i v těchto případech v recenzích objevují informace o tří až čtyřhodinových délkách představení) ve většině inscenací podařilo vytvořit kompaktní a funkční realizace podporující dramatickou účinnost a spád.

Při rekonstrukci scénografické podoby inscenací historické linie se tedy objevila dvě nová, daleko méně známá jména scénografů/výtvarníků – Josefa Duška a Zdeňka Rossmanna,²⁸⁹ což je oproti Škodovým inscenacím Shakespearových dramát rozdílné. Ve všech devíti inscenacích Shakespearových her totiž spolupracoval výhradně se svým „dvorním“ scénografem Janem Sládkem. Na rozdíl od Sládkových realizací se zde Dušek a především Rossmann drželi v původních intencích statických, často i malovaných kulis, a to byl pro Škodu nezvyklý krok zpátky. Co bylo ovšem obdobné jako v případě inscenací Shakespearových her, i v této dramaturgické linii se setkáváme s aktualizacemi v užívání dekorací a rekvizit, a také zde se Škoda opakovaně pokoušel pracovat s davy a komparsy ve smyslu scénografického účinku.

3.3.3. Herectví

Historické hry často disponující velkým množstvím postav požadovaly využití téměř kompletního hereckého činoherního souboru. To už samo o sobě kladlo poměrně značné nároky na celý soubor, který čítal jen něco málo přes dvacet herců. Jan Škoda se proto snažil rovnoměrně využívat všech sil činoherního souboru, aniž by opakovaně obsazoval do hlavních rolí stejné herce. Vícekrát se v této linii setkáváme jen s několika jmény – především Antonínem Brožem, Táňou Hodanovou či Marií Rýdlovou a Jiřím Myronem.²⁹⁰ Nepočtený soubor činohry ovšem ne vždy dokázal

²⁸⁹ U ostravského rodáka Zdeňka Rossmanna, ačkoliv byl v mezinárodním kontextu výraznou osobností, se jednalo o ojedinělou spolupráci s ostravským divadlem. S Ostravou jako takovou nebyl obecně příliš spojován, v roce 2018 byl ale „znovuobjeven“. Dne 8. listopadu 2018 mu byla dokonce na fasádě jeho rodného domu na Nádražní ulici v Přívoze odhalena pamětní deska.

²⁹⁰ Všichni patří do tzv. zakladatelské generace ostravské činohry. Viz ZBAVITEL, pozn. 22.

kompletní obsazení naplnit, a proto musel Škoda využít rovněž herce i z jiných souborů. Výjimkou nebyli herci z operetního (např. František Paul) či operního souboru (např. Karel Kügler), a to překvapivě ne pouze do vedlejších či statických rolí, ale přímo do hlavních úloh. V některých případech se uchyloval také k obsazení jednoho herce do vícero rolí, jako tomu bylo nejvýrazněji u inscenace *Dvoji tvář*, kde hned devět herců ztvárňovalo po dvou postavách z pestré galerie osobností obrozeneckého období.

V první inscenaci historické hry *Caesar a Kleopatra* Georga Bernarda Shawa, kterou v Ostravě Škoda nastudoval, ovšem podle novinových kritik nedosáhl v hereckém projevu stejného účinku, jakého se mu podařilo dosáhnout ve výtvarném a režijním pojetí, kde zcela respektoval autorův záměr ironizovat, ačkoliv se tento inscenační princip snažil aplikovat i na hereckou složku. Škoda v první polovině sezony 1930/1931 teprve rozpoznával kvality jednotlivých členů, a jak bylo ostatně kritikem Aloisem Rybkou konstatováno, ostravští herci nebyli zvyklí na individuální přístup a jasnější umělecký názor v inscenační tvorbě,²⁹¹ a to bylo na prvních inscenacích také znát. Podle Martínkovy recenze v roli Caesara gradoval výkon Jaroslava Skály, především díky vnitřnímu uvážlivému zhodnocení všech motivů postavy. Zdůrazňoval ironický charakter role, tedy nehrdinskost, neschopnost vládnout a až slabomyslnou dobrotivost, vlastnosti zcela odporující Caesarově povaze.²⁹² Promyšlenou ironii propůjčil postavě už autor, nicméně Škoda zcela správně tento autorův záměr podpořil a v celkové režijní koncepci umocnil. Přesto byla Jaroslavu Skálovi kritikou vytýkána plochost hereckého projevu, zdá se tedy, že ve výsledku nepřekročil hranice svého hereckého stereotypu. Role královny Kleopatry byla svěřena zřejmě na základě povahově typové podobnosti Vlastě Jelínkové. V této rovině patrně skutečně podpořila rozmarnost a roztomilost mladé královny, ovšem ve chvíli, kdy se probouzí její orientální pudovost a úskočnost, nedokázala roli přesvědčivě naplnit.²⁹³ Z jiné recenze ovšem vyplývá, že svou úlohu v lyrických intencích při premiéře zvládla, ale její výkon zanikl až po třetím dějství, a to z důvodu jejího blíže nespecifikovaného drobného úrazu nohy na jevišti.²⁹⁴ Zcela

²⁹¹ Rb, pozn. 129.

²⁹² Dr. V. M., pozn. 246.

²⁹³ -ý-. Umění. Georg Bernard Shaw: *Caesar a Kleopatra*. *Duch času*. 14. 12. 1930, **32**(291), 7.

²⁹⁴ Dr. V. M., pozn. 246.

ji tak zastínila Jarmila Svobodová²⁹⁵ v úloze Kleopatřiny kojné a správkyně paláce, která své postavě propůjčila dostatečnou dravost, surovost a temperament exotické egyptské ženy (obr. 11). Vše umocnila zejména mimikou – neustále přítomnou nestvůrnou grimasou v obličeji a vzteklými pohledy.

Jarmile Svobodové svěřil rovněž titulní roli ve hře *Alžběta Anglická* o rozporuplné královně, zmítající se v protikladech nejen v osobním, ale také v politickém životě. Na tragickém osudu ženy znovu prokázala šíři svého herectví a schopnost pečlivě vybudovat kompozici vlastností danou vývojem postavy. V opozitu k ní stály postavy hraběte Essexu Vladimíra Lerause (obr. 20), Filipa Španělského Otty Čermáka a Bacona Františka Formana (obr. 21). Na těchto čtyřech postavách Škoda celou inscenaci víceméně vystavěl. Ostatní role vnímal spíše jako epizodní, doplňující děj k vyvolání potřebných nálad a barvitosti scén.²⁹⁶ Nicméně do role Filipa Španělského přizval Škoda Ottu Čermáka neočekávaně, když tehdy herec po konfliktu s Jindřichem Honzlem opustil brněnské divadlo. Ukázalo se však, jak konstatoval kritik Ludvík Svoboda, že Čermákův zjednodušený a psychologicky nedotažený výkon inscenaci uškodil a nezapadl do jednotného rámce. Inscenaci poznamenal i nedostatek většího množství herecky vyspělejších představitelů vyjma hlavní role.²⁹⁷ V jiné inscenaci už se Čermák v Ostravě neobjevil.

Jak už vyplynulo z realizací jiných, nejen inscenací historických her, v případě podpory monumentálnosti hry Škoda využíval velkého množství komparsistů pro podpoření davovosti. Využitím jak činoherců, tak i sólistů a sboristů ze zpěvoherního souboru podpořil rovněž inscenačně náročné dílo Franze Werfela *Království boží v Čechách*. Přesto v hromadných výjevech podle recenzí nezanikly výrazné herecké výkony předních herců ostravské činohry. Škoda se opět zaměřil na hereckou techniku. Nejvíce patrné to bylo především u hlavní postavy táborského vůdce Prokopa Velikého v podání Antonína Brože (obr. 23), jak to potvrzuje i recenze Vojtěcha Martínka. Uváděl, že se jednalo o dosud nejucelenější postavu

²⁹⁵ **Jarmila Svobodová** (9. 5. 1900 Praha – 23. 2. 1982 Praha) spojila s Ostravou deset let své herecké kariéry mezi lety 1926–1936. Se Škodou se znovu setkala v pražských angažmá, nejdříve v Intimním divadle (1943–1945) a posléze v Realistickém divadle. Její osobnosti a herectví se blíže věnuje medailon v kapitole této práce *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

²⁹⁶ -ý-, pozn. 278.

²⁹⁷ I.s. Alžběta Anglická. *Index*. 1932, 4(2), 21.

v Brožově umělecké tvorbě, a tímto výkonem měl dokonce celkově ovlivnit ideové vyznění inscenace.²⁹⁸ Ačkoliv je Prokop ve Werfelově hře fanatickým bojovníkem za naplnění husitských zásad, jenž až po svém osobním zlomu v této zásadovosti polevuje, propůjčil Brož postavě spíše umírněná gesta a absenci mimiky, své soudy pronášel v chladné rozhodnosti a fanatismus tak neprozrazoval ostentativně navenek.²⁹⁹ Naplnil tak autorovu vizi o Prokopovi jako nositeli tragičnosti celé hry, přesto ale k dosažení tohoto cíle využíval minimalistické herecké prostředky. Osobní zápas vedl spíše s vnitřním zápallem, jeho výkon tak působil maximálně koncentrovaně a emocionálně přesvědčivě, patrně ne bezdůvodně bylo ztvárnění Prokopa označováno za do té doby nejlepší Brožův herecký výkon.³⁰⁰ Pozornost recenzentů si ale získal také Jiří Myron v roli Holického ze Šternberka, který podle všeho rovněž prokázal důslednost v herecké analýze postavy, když na základě vnitřní logiky specifikoval postavu výraznými prvky. Vytvořil nafoukaného šlechtice oplývajícího tloušťkou, pijanstvím a zpupností, který ale překvapivě překypoval vitalitou.³⁰¹

K postavě Prokopa Velikého se Antonín Brož vrátil znovu o rok později, tentokrát ovšem v inscenaci Dvořákovy hry *Husité* (obr. 27).³⁰² Touto postavou se také definitivně, celých deset let od svého nástupu do ostravského angažmá, prosadil. Proti sobě zde stáli nekompromisní a tvrdý Jan Žižka z Trocnova (Jiří Myron), jdoucí kupředu přes mrtvolu Adamitů, a Brožův milosrdný a sjednocující Prokop. Ačkoliv Arnošt Dvořák neprokreslil postavu Prokopa natolik vrstevnatě, jako tomu bylo ve hře Franze Werfela, přesto Brož ztvárnil postavu se znamenitou přesvědčivostí, myšlenkovou gradací a ušlechtilostí ve výrazu.³⁰³ Samotný Dvořákovův mnohotvárný děj je roztržštěn do desíti obrazů spojených právě ústřední postavou Prokopa

²⁹⁸ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 200.

²⁹⁹ Dr. K. O. Franz Werfel: Království boží v Čechách. *České slovo*. 26. 3. 1933, 16(85) s. 3.

³⁰⁰ I.s. Ostravské divadlo. Království boží v Čechách. *Index*. 1933, 5(6–7), 65–66.

³⁰¹ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 85.

³⁰² Inscenaci *Husité* předcházely v repertoáru ještě dvě historické hry v režii Jana Škody – *Svatý Václav* (prem. 28. 9. 1933) a *Posel* (prem. 2. 3. 1934), ovšem těm i vzhledem k nízkému počtu repríz (4x a 3x) nebyla v tisku věnována pozornost a ani sám Škoda je nepovažoval z hlediska umělecké a repertoárové kvality za podstatné. Jediný stručný kritický příspěvek byl publikován v *Indexu*, kde je zdůrazněna nevhodná volba hlavního představitele Karla Máje do titulní role, jehož hlasový ani herecký projev neodpovídal záměru autora ani celkové realizaci inscenace, z hlediska režie hodnocené jako standardní Škodův počin. Viz I.s. Ostravské divadlo. *Posel*. *Index*. 1934, 6(3), 29–30.

³⁰³ *Husité*. *Duch času*. 9. 6. 1934, 36(134), 4.

Velikého, a to i tehdy, když do děje přímým způsobem nezasahuje. Stěžejní pro zachování pospolitosti a kontinuálnosti děje tedy bylo důsledné herecké ztvárnění hlavní postavy. Škoda ve spolupráci s Brožem tuto skutečnost reflektoval a v rámci inscenačního tvaru s tímto principem také nakládal.

Také hlavní ženská postava *Husitů* Jana měla svůj protipól, a to v Prokopově ženě Magdaleně. Jana byla svěřena Táně Hodanové, jež ji vytvořila jako ženu prudké povahy, která si s vášnivostí fanatičky léčila svou bolest nad zavražděním dítěte zabíjením nepřátel a jejich žen, byť bezbranných. Její strhující výkon zaujal především tím, jak prudce přecházela z vášnivé agrese ve zdrcenou rezignovanost, aby vzápětí novým emočním výbuchem dala opět průchod nenávisti.³⁰⁴ Magdalena Lídy Čtvrtečkové měla být pro podpoření protichůdnosti dvou světů skutečně pravým opakem Jany, tedy mírnou a oddanou ženou kněze Prokopa. Ačkoliv Škoda uváděl Dvořákovy *Husity* u příležitosti 500. výročí bitvy u Lipan, a pravděpodobně tušil, že inscenace bude odkázána k minimálnímu počtu repríz (nakonec pouhých pět repríz), věnoval herecké složce a pointování kontrastů mezi dvěma protichůdnými světy skutečně nadstandardní pozornost, a to i navzdory velkému množství postav – 27 mužů a 13 žen. Určitým problémem hry, vybízejícím k preciznímu režijnímu vedení herecké složky, byla i délka jednotlivých výjevů a deklamační styl projevů vyplývající z Dvořákovy důsledné inspirace husitskou dobou.

Také realizace této inscenace probíhala v období tzv. Svépomoci, ale na její výslednou podobu tato komplikovaná divadelní situace neměla zásadní vliv. V jedné z recenzí byla dokonce vyzdvižena odvaha pustit se v takové situaci do vážné historické hry, která nemusí být prvoplánově úspěšným, a tedy výdělečným titulem.³⁰⁵

V inscenaci *Jiří Poděbradský* se opětovně setkáváme s hercem Antonínem Brožem v hlavní úloze, čímž Škoda také významným způsobem přispěl k jeho zařazení mezi představitele velkých hrdinných postav (obr. 28). Brože k tomu předurčoval zejména příjemný tón, pohybová neukvapenost, přesto však neztrácel na hlasové důraznosti a naléhavosti. Postavě panovníka podle jedné z recenzí rovněž propůjčil klidná gesta a pohybovou rozvážnost, ale to neoslabovalo bojovnost

³⁰⁴ Tamtéž.

³⁰⁵ Tamtéž.

a vnitřní sílu v „národní hrdost, poctivost a dobrotu, ale i rozhodnost k činu“.³⁰⁶ Postavu Jana Rokycana ztvárnil Jaroslav Gentner jako unaveného, snad i trochu mrzutého, ale lidsky pravdivého člověka, což bylo důkazem opět velmi precizní psychologické studie postavy. Jednalo se ostatně o další z typických znaků Škodovy režie – věnoval zásadní pozornost důslednému čtení psychologie postav, aby mohl následně pointovat děj, podpořit emoční vývoj postavy, ale i vzájemné vztahy mezi postavami. Objevoval mezi postavami povahové i vzhledové kontrasty, na nichž v rámci dramaturgicko-režijní interpretace koncipoval inscenaci. V tomto případě toho bylo dosaženo prostřednictvím hned několika postav, v čele s Františkem Paulem a jeho ztvárněním postavy Matyáše. Exponoval postavu až do karikatury a grotesknosti a vytvořil tak kontrastní protipól k postavě Jiřího Poděbradského. Míra karikovanosti některých postav ovšem byla podle Vojtěcha Martíčka na hranici vkusné interpretace, mezi nimi především postavy katolických příslušníků. Takto byl znázorněn nejen zpupný papežský legát Františka Formana, ale i postava biskupa vratislavského v podání Miloše Nedbala, který ho po vzoru zažitých znaků vykreslil jako obtlouklého a pohodlného prospěcháře.³⁰⁷

Také do titulní role hry *Benedek aneb Vojenská čest* obsadil Antonína Brože (obr. 64), u něhož byly v hereckém projevu všeobecně ceněny zejména pravdivost, lidskost a emoční šíře, které jednotlivým postavám propůjčoval a dával jim tak hloubku a životní procítěnost. Tato jeho stabilní herecká dispozice byla pro Škodu pravděpodobně důležitým faktorem pro dramaturgické uchopení velkých historických postav, a proto se často uchyloval k Brožově obsazení. Recenzent Vojtěch Martíček věnoval Brožovu ztvárnění Benedeka značnou pozornost, hovořil dokonce o uměleckém výkonu, který si zaslouží maximální možný respekt. Uváděl, že jeho výkon gradoval od scény ke scéně, nejdříve byl pokorně poslušný, zmatený, aby pak ale dosáhl dramatického vrcholu v posledních obrazech, kdy jen s vypětím všech sil zachovával vojenskou přímou. Příběh líčí tragický osud generála Benedeka, jenž se stal velitelem rakouských vojsk v bitvě u Hradce Králové, již v červenci roku 1866 Rakousko prohrálo prusko-rakouskou válku. Brož zobrazil v Benedekovi intimní tragédii člověka, obětujícího se pro druhé, ale také zmítaného ve své vlastní vnitřní krizi, do níž zabředl svým nerealistickým přístupem k životu

³⁰⁶ -drko-, pozn. 287, s. 4.

³⁰⁷ Dr. V. M., pozn. 286.

a uctíváním již nežijících autorit.³⁰⁸ Martínek tehdy ocenil Brožův hluboce lidský projev, životní procítěnost a citlivou interpretaci, díky čemuž vynikla i Táňa Hodanová v roli jeho ženy Julie, jejíž vášně a zloba se kontrastně odrážela od klidného a chladného Benedeka. Opětovně se tak objevuje princip protikladnosti povah jednotlivých postav, který se opakuje, jak se ukázalo i u inscenací *Alžběty Anglické*, *Husitů* a *Jiřího Poděbradského*.

V linii historických her připadlo několik význačnějších rolí také Jiřímu Myronovi, přičemž nejvýrazněji se prosadil právě jako arcivévoda Albrecht v inscenaci *Benedek aneb Vojenská čest*. Prostřednictvím dramatického osudu rakouského vojevůdce, vraždícího, protože slovo císaře pro něj znamenalo neodvolatelný příkaz, kritizovala hra vládu jednoho vůdce a jeho mravní důsledky.³⁰⁹ Hrozící patetické zveličování Myron citlivě mírnil důrazem na realismus a umírněnou interpretaci, přestože postavě propůjčil signifikantní živou gestikulaci a přesnou dikci. Zbavitel rovněž uvádí, že se Myron zaměřil spíše na vojenskou minulost postavy než na politický přesah hry a s pečlivou gradací a pointováním klíčových scén (např. dialogu ve čtvrtém dějství, kdy hájil Benedeka po prohrané bitvě) nechal vyznít závěrečné sdělení jako zcela neodvratný fakt. Benedek se stal po prohrané prusko-rakouské válce téměř vyvrhelem, byl nelítostně penzionován a zbaven vojenské hodnosti.

Škodou inscenované historické hry často spojuje hrdina, svádějící vnitřní boj mezi vladařskou odpovědností, důstojností a pudovou touhou, osobní potřebou lásky a pochopení. Nejmarkantněji se tato skutečnost projevila pravděpodobně v inscenaci Ortnerovy *Isabely Španělské*, kde představitelka titulní role Táňa Hodanová (obr. 81) zdůraznila vnitřní boj psychologicky uvěřitelně stupňovanými emocemi, čímž bylo umocněno cílové sdělení hry – oběť, kterou musí panovník podstoupit za cenu osobního neštěstí a samoty. Jan Škoda chtěl ovšem ve válečné době inscenací dosáhnout zcela jiného vyznění hry, než jaké jí bylo doposud výkladově přisuzováno. Protinacistickou koncepcí zcela převrátil její smysl.³¹⁰ Z recenzí je zřejmé, že usiloval o to, aby kladným hrdinou byl především lid, bojující za svobodu, nikoliv vůdce. O

³⁰⁸ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 204.

³⁰⁹ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 93.

³¹⁰ VEJRAŽKA, V. Protektorát. In: *Theater – Divadlo*. Praha, 1965, s. 100.

to akcentovanější se vyznění jevílo, divák totiž pravděpodobně neměl s titulní postavou soucítit, navzdory její citové osamělosti. Kritiku rovněž zaujala autorem nejmarkantněji vykreslená postava inkvizitora Torquemada v podání Jaroslava Zrotala. Jen minimalistickým a střízlivým užitím hlasu a gesta postihl všechn démonický fanatismus spojený s vychytralostí, úskočností a rozhodností, která se nezastaví před ničím.³¹¹

Škoda kladl při realizaci důraz na to, aby postavy byly důvěryhodné nejen vzhledově, ale také svým jednáním, gesty, mimikou, což lze nejpatrněji demonstrovat na inscenaci hry mladého dramatika Emila Synka *Dvojí tvář*. Tragický příběh zachycuje osud Karla Sabiny na pozadí života skutečných politiků a spisovatelů, kteří vedle Sabiny žili a tvořili, ačkoliv právě tato galerie reálných osobností³¹² působila v inscenaci nepřírozeně. Dlužno ovšem říci, že je k tomu předurčovaly samotné dialogy, tvořené v jakési koláži jejich vzletných výroků.³¹³ Maskování zde bylo důležitým činitelem, stejně jako typické pohybové znaky – recenze nejčastěji uváděly charakteristicky nakloněnou hlavu Františka Palackého v podání Jiřího Myrona.³¹⁴ Kritik Ladislav Třenecký zcela správně poznamenal, že v případě reprodukce takového počtu historických postav je velmi snadné sklouznout k profanaci a zesměšnění, avšak rovněž vyhodnotil, že pouze díky umělecké úrovni souboru se tak v tomto případě nestalo.³¹⁵

Ve velmi detailní studii doby, postav a prostředí měl být v této inscenaci objasněn Sabinův složitý psychologický vývoj, a to od raného mládí až po završení jeho života v opovrhovaném stáří. Na hlavního představitele tak byly kladeny poměrně vysoké herecké požadavky, pro něž se Škodovi jevil jako výborný adept František Forman.³¹⁶ Ztvárnil pestrou škálu Sabinova života, ať už byl mladým a temperamentním bouřlivákem, žárlivým milencem, vyspělejším, a přece ještě

³¹¹ Dj., pozn. 269.

³¹² Objevují se zde význačné postavy českých literárních dějin jako byli František Ladislav Čelakovský, Karel Hynek Mácha, František Palacký, Josef Jungmann, Karel Havlíček Borovský, Pavel Josef Šafařík, Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Jakub Arbes ad.

³¹³ I.s. Ostravské divadlo. *Dvojí tvář*. *Index*. 1934, **6**(9), 104.

³¹⁴ BÁR, Zdeněk. *Dvojí tvář Emila Synka v Moravské Ostravě*. *Moravskoslezský deník*. 23. 9. 1934, **35**(262), 9.

³¹⁵ L. T., pozn. 248, s. 6.

³¹⁶ Tamtéž.

nespoutaným vůdcem studentů a dělníků, následně zoufalým, ale stále hrdým vězněm, až po okamžiky jeho stáří. Právě poslední dějství, odehrávající se ve Stromovce roku 1893, oceňovala ostravská kritika nejvíce. Zde díky jeho hereckému ztvárnění vynikla tragika celého Sabinova osudu, když z původního vášnivého vzepětí proti společnosti i osudu přešel až k závěrečné bolestné rezignaci.³¹⁷ Partnerkou v roli Terezy (inspirována osudy Boženy Němcové) mu byla Táňa Hodanová, rovněž oceňovaná za dramatický přerod z půvabné a křehké dívky ve zmučenou a zdeptanou ženu, kterou podle Ladislava Třeneckého znázorňovala nikoliv hysterií, ale naopak velmi umírněnou a tichou melancholií v hlase i pohybovém projevu.³¹⁸

Premiéře inscenace *Dvojí tvář* byl přítomen dokonce samotný autor hry Emil Synek, jehož písemné postřehy k ostravské realizaci zůstaly dochovány. Právě herecká složka dosáhla podle jeho mínění nejvyšších kvalit. Uvedl, že ho úroveň ostravské činohry překvapila, především proto, že si zachovává svou osobitost a nepodléhá divadelním vlivům z Prahy: „U všech se mi zdálo, že tvoří dle svých hereckých přesvědčení a nejsou nijak ovlivněni různými pražskými módami, které se často mění. V Praze se nám často stane, že přijde do oblíbenosti nějaká manýra, která se rychle vžije a kazí pak svou stereotypností dojem zdravého a cílevědomého vývoje. Tím spíše lze sympaticky vítati, pakli herectví mimopražské zůstává ušetřeno těchto zlovyků a snaží se uchovati si vlastní herecký výraz.“³¹⁹ Tím se také znovu potvrzují slova Škody, že jeho dramaturgické i režijní úsilí bude vždy koncentrováno na to, aby vytvářel divadlo pro konkrétní společnost a v daných specifických podmínkách, nikoliv divadlo bezdůvodně přebírající repertoárovou skladbu a tendence ostatních divadel.³²⁰

³¹⁷ František Forman se touto rolí dostal do širšího povědomí nejen ostravského publika, ale díky diváckému ohlasu se mu otevřela cesta také k několika pohostinským představením v Národním divadle v Praze (Stavovském divadle), kde tutéž roli hrál Eduard Kohout.

³¹⁸ L. T., pozn. 248, s. 6.

³¹⁹ SYNEK, Emil. Několik slov o provedení *Dvojí tváře* v Mor. Ostravě. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **16**(5), 5.

³²⁰ ŠKODA, pozn. 18, s. 5.

3.3.4. Režie

Jan Škoda využíval při inscenování historických her daleko výrazněji než v jiných dramaturgických liniích hudební složku. Její smysl spatřoval především v budování atmosféry, podporoval tak vypjaté válečné či protestní situace, a zároveň jejím prostřednictvím umocňoval sborové scény. Ostravská činohra nedisponovala natolik velkým souborem, aby mohla naplnit potřeby davových scén velkých výpravných historických her, a tak si Škoda zřejmě režijně vypomáhal zvukovými podkresy, aby simuloval a podpořil sílu rozbouřeného lidu. Ve smyslu navození nálady pracoval se zvuky například v *Husitech*, kde se dunící bubny staly kontinuálním hudebním motivem prolínajícím se celou inscenací. Bubny tedy měly v inscenaci nejen funkci zvukově estetickou, dramatickou, ale také měly zvukově signifikovat burácející davy a podpořit tak jejich dominantní postavení.

Hudební a ruchová podpora ovšem nedokázala funkčně naplnit Škodův záměr pokaždé, což se prokázalo v několika inscenacích. Například ve *Dvojí tváři*, kdy v závěrečné scéně kráčí Sabina pražskou ulicí za doprovodu hudby z *Prodané nevěsty*, se interpretace podle recenzenta Ludvíka Svobody jevila jako „vysoce trapná“.³²¹ V *Caesarovi a Kleopatře* působily vzhledem k nedostatku komparsistů sborové hudební scény bezradně a jen jako doplněk k ději, zejména pak ve scéně druhého dějství odehrávajícího se v zaplněné síni v Alexandrii.³²² Jinak zde Jan Škoda jako režisér prokázal tvůrčí invenci a důvtip, ovšem podle kritika Vojtěcha Martínka i tam, kde s jeho pojetím nešlo souhlasit, ne vše tedy bylo s pochopením přijato.³²³ Patrně tím naznačoval, že režijní invence v podobě tanečních krací Kleopatřiny družiny či ahistorického nadužívání moderní techniky a novodobých předmětů nezapadla do tehdy běžného realistického konceptu inscenací s tematikou skutečných dějin. Navíc se jedná o pro Škodu velmi netypickou realizaci, vezmeme-li v úvahu, že jeho program byl vystavěn právě na realistickém přístupu a spíše odmítání avantgardy. S podobnou režijní interpretací se už u Škodových ostravských inscenací zásadněji nesetkáváme, a tak je možné, že se jednalo o jakýsi Škodův pokus přiblížit se aktuálnímu inscenačnímu trendu, a příchod do nového,

³²¹ I.s., pozn. 313, s. 104.

³²² Dr. V. M. pozn. 246.

³²³ Tamtéž.

prozatím neznámého ostravského prostředí se jevil jako vhodná příležitost pro divadelní experiment.

Ačkoliv Sládek dodržoval realističnost ve složce kostýmní i v masce, ve scénografické podobě se přikláněl k řešení spíše symbolickému, pracoval s náznaky, metaforami a konstrukcemi. Díky efektivnímu řešení scény eliminoval zásadní problém historických her, kterým je délka jevištního i dramatického času. Zásadní pro Sládkovu práci byla věcnost a účelovost, kterou skutečně důsledně dodržoval. Požadoval, aby se inscenace oprostila od dekorativního účinku, od prvoplánového smyslového zážitku, ale byla ze své podstaty praktická, což dokazují právě mnohoúčelová a především racionální řešení scény.³²⁴

Nedůsledností ale trpěla řada hromadných scén. O inscenační obtížnosti Werfelovy hry *Království boží v Čechách* jsme se už zmínili, ale v této souvislosti ještě doplníme o slova recenzenta *Moravskoslezského deníku* Vojtěcha Martínka, který ji označil jako „velkou divadelní bitvu ostravské činohry, která sice nebyla na dílčích úsecích bez proher a ústupků, ale jako celek ukázala krásnou a uměleckou ctižádost režiséra Škody“.³²⁵ Podle Martínka nicméně inscenace ztrácela nejvíce dynamiku právě kvůli nepřesné realizaci davových scén, jež nakonec vyzněly naprosto nevýrazně, až podružně. Také výpravná hra *Jiří Poděbradský* vyžadovala pro komplikovanost děje, množství postav a proměn prostředí přesnou součinnost všech divadelních složek. Většina obrazů sice měla životnost i vyrovnanost, a jednotlivé scény byly zasazeny do barvitého rámce, ovšem paradoxně ty nejvýpravnější pasáže opět neměly podle Vojtěcha Martínka dostatek soudržnosti a interpretační jasnosti – uváděna byla například scéna korunovačního obřadu, tedy kompozičně náročná hromadná scéna, která nedostatečnou koordinovaností davu opětovně oslabovala inscenaci.³²⁶

Škoda s davovými scénami ostatně neustále režijně pracoval a podle našich zjištění tvořily téměř dominantu jeho inscenací, s níž velmi živelně nakládal. Paradoxně se ovšem neseťkával s pozitivním ohlasem, naopak se jejich nedůsledné

³²⁴ ŠKODA, pozn. 18, s. 6.

³²⁵ Dr. V. M., pozn. 282.

³²⁶ Dr. V. M., pozn. 307.

realizace na jevišti stávaly nejčastějším kritizovaným bodem inscenace.³²⁷ Jednalo se ale zároveň o častý problém v celorepublikovém kontextu, jak uváděla brněnská recenze časopisu *Index*.³²⁸ Škoda dokonce několikrát zcela převrátil úlohu davu, když z něj učinil hlavního hybatele děje a mnohdy ho postavil i nad samotné hlavní postavy. Vždy měl ovšem tento režijní koncept své přesné odůvodnění a naplňoval tak jeho dramaturgický výklad hry. Nepochopení tohoto režijního principu tak bylo zřejmě způsobeno spíše nedůsledným vedením herců a nedostatečnou hereckou souhrou. Tento režijní záměr se nicméně objevuje nejen ve Dvořákově tragické hře *Husité*, kde svěřil hlavní úlohu mase bojujícího a umírajícího lidu, ale také v *Isabele Španělské*, kde je tento jev nejvýraznější.

Bylo již zmíněno, že Škoda byl pro nacisty od počátku nepohodlným tvůrcem, zejména kvůli provokujícímu repertoáru a odvážným interpretacím. Právě v historických hrách se mu nabízela největší možnost eskalovat aktuální problematiku nerovnováhy mezi vůdcovstvím jedince a utlačovaným lidem, často bojujícím o svobodu a rovnoprávnost. Škoda se této tematice věnoval už v průběhu třicátých let, tedy prakticky s prvními náznaky nástupu fašistické diktatury v Německu, a to nejen v linii historických her, ale také v linii Shakespearových dramát či ve hrách českých autorů. V době okupace pak realizoval paradoxně pouze jedinou historickou hru – *Isabelu Španělskou*, nicméně právě v této inscenaci navzdory textovému předurčení postavil do centra děje nikoliv titulní postavu, ale hned celý dav svobodných lidí. Osobitým způsobem tak vyjadřoval náladu a emoce ostravské společnosti, čímž potvrdil svou vlastní tezi, že „výběr repertoáru a jeho skladba byly nejen věci přepečlivé úvahy a dobré znalosti svého publika, ale i věci předvídavosti, co bude či nebude aktuální, což ovlivňovaly nejrůznější už skutečné nebo chystané události doma i ve světě“.³²⁹

Na *Isabele Španělské* je možné doložit ještě jednu důležitou proměnu a vývoj v režijní tvorbě Jana Škody. Z dochovaných režijních knih Jana Škody k jeho ostravským realizacím právě text *Isabely Španělské* jako jeden z mála obsahuje podrobnější režijní poznámky a textové úpravy, a je tak zásadním zdrojem informací

³²⁷ Srov. Dr. K. O., pozn. 299. – Dr. V. M. pozn. 246. – I.s., pozn. 300, s. 66.

³²⁸ Viz I.s., pozn. 300, s. 66.

³²⁹ ŠKODA, pozn. 21, s. 288.

o provedení a především režijním konceptu inscenace.³³⁰ Zároveň potvrzuje oba již zmiňované stěžejní režijní postupy, které v historických hrách systematicky uplatňoval – hudební motivy a davové scény, které s návratem do Ostravy v roce 1940 už zásadně propracoval a stávaly se skutečnou (a konečně také oceňovanou) dominantou inscenací. Z nákresů v režijní knize *Isabely Španělské* je patrné, že velmi precizní přípravu věnoval přesnému pohybu postav po jevišti, nepřipouštěl žádnou nahodilost v mizanscéně, každá z jednajících postav měla přísně danou trajektorii pohybu po jevišti. Zřejmě tímto způsobem rovněž usměrňoval pohyb velkého množství postav v hromadných scénách, čímž se potvrzuje, jak důležitou úlohu ve sborových scénách spatřoval a s jakou důsledností je v kontextu celé hry inscenoval. Režijní kniha obsahuje rovněž Škodův výčet „malých rolí a figurací“, kde si pro každý obraz jednotlivě vypisoval požadavky na počet komparsistů.

V případě hudebních motivů se v *Isabele Španělské* uchýlil ke sborovému zpěvu a instrumentálnímu hudebnímu podkresu skladatele Františka Jílka. Pracoval tak opětovně s hudební složkou v rovině nejen dramatické, významotvorné, ale také náladotvorné a expresivní. Celou inscenací se ve víceméně pravidelných intervalech opakoval zpěv kněží s nápěvy chorálových písní (litanie a žalmy), sborový zpěv námořníků či instrumentální melodie v podání flétny nebo varhan. V případě chorálových zpěvů nedodržel pouze dramatikovy scénické poznámky, ale zpěv kněží implikoval i do podkresu dalších scén. Součástí režijních poznámek je i specifikace dynamické intenzity a přesné určení začátku i konce hudebního doprovodu.

Na dominantní zastoupení historických her ve Škodových inscenacích měla s největší pravděpodobností vliv aktuální společenská a politická situace, pro kterou byly dějinné zkušenosti určitou sebereflexí, motivací, návratem k tradičním hodnotám. Lze se tak domnívat nejen proto, že už ve svých dramaturgických úvahách akcentoval motivy vlastenectví, svobody a lidské odvahy, ale také z toho důvodu, jakým způsobem nakonec přistupoval k inscenování davů, k uplatňování realistických inscenačních postupů a důrazu na celkové sdělení hry. Je otázkou, zda by historickým hrám věnoval takový prostor i za jiných politických okolností, protože

³³⁰ Režijní kniha k inscenaci *Isabela Španělská*, uložena v Archivu Národního divadla moravskoslezského, sign. O 1090.

ještě při svém nástupu do Ostravy v roce 1930 vyzníval jeho postoj k čerpání inspirace v historických hrách a ve hrách klasických autorů spíše rezervovaně: „Zájem budí jen otázky, jež mají nejužší vztah k dnešku. Těch si chceme i my především všímat. Je lhostejno, najdeme-li je v libretech dnes napsaných či před staletími. Těch druhých bude ovšem méně.“³³¹ Možná ale právě tento Škodův výrok nakonec dokazuje, že přizpůsoboval dramaturgii a režijní koncepty aktuálním potřebám společnosti a jeho přístup k programové skladbě se přece jen dynamicky proměňoval.

3.4. Soudobé komedie aneb Nejen kasovní trháky

Třídič šterku (19. 9. 1930, Městské divadlo, 6 představení)

Jaroslav Hilbert

Scéna a kostýmy: Jan Sládek.

Děti starého mládence (17. 4. 1931, Městské divadlo, 5 představení)

Edward Childs Carpenter

Scéna: Jan Škoda, překlad: Jarmila Fastrová.

Kvadratura kruhu (19. 6. 1931, Městské divadlo, 9 představení)

Valentin Petrovič Katajev

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, scénická hudba: Josef Bartl, překlad: Vincenc Červinka.

Pán, který budí důvěru (11. 11. 1932, Městské divadlo, 10 představení)

Paul Armont, Léopold Marchand

Scéna a kostýmy: Josef Dušek, překlad: Jaroslav Poch.

³³¹ ŠKODA, pozn. 18.

Domino³³² (30. 12. 1932, Městské divadlo, 4 představení)

Marcel Achard

Scéna a kostýmy: Josef Dušek, překlad: Eva Vrchlická.

Bigamie (26. 5. 1933, Městské divadlo, 6 představení)

Alan Alexander Milne

Scéna: Jan Škoda, překlad: Jarmila Fastrová.

Sestra (13. 10. 1933, Městské divadlo, 2 představení)

Jaroslav Hilbert

Scéna a kostýmy: Josef Dušek.

Mládí vpřed (14. 6. 1934, Městské divadlo, 5 představení)

Paul Vulpius

Scéna a kostýmy: Josef Dušek, překlad: Frederik Foltýn.

Čistá rasa (7. 9. 1934, Městské divadlo, 13 představení)

Antoni Słonimski

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, překlad: Jarmila Fastrová.

Manželství s r. o. (16. 11. 1934, Městské divadlo, 7 představení)

František Langer

Scéna a kostýmy: Josef Dušek.

Večere o osmé (11. 1. 1935, Městské divadlo, 7 představení)

Georg Simon Kaufman, Edna Ferberová

Scéna a kostýmy: Josef Dušek, hudba: Paul Samuel Whitman, Jack Hylton,

Duke Ellington, Cab Calloway, překlad: Zdeňka Šubrtová.

³³² Inscenace *Domino* je sice součástí výčtu Škodových realizací komediálních titulů, nicméně z důvodu nedostatku pramenů není zahrnuta do výkladu. Inscenace byla odehrána pouze ve čtyřech představeních, navíc jedno z nich proběhlo na zájezdu v Městském divadle v Opavě. Krátká životnost inscenace byla zřejmě také důvodem nedostatečného zájmu tisku.

Časy se mění (4. 10. 1935, Městské divadlo, 7 představení)

Edouard Bourdet

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, překlad: Jaroslav Poch.

Milionářka (7. 2. 1936, Městské divadlo, 8 představení)

George Bernard Shaw

Scéna a kostýmy: Josef Dušek, překlad: Frank Tetauer.

Vesele se točíme dokola (16. 10. 1936, Městské divadlo, 8 představení)

Georg Simon Kaufman, Moss Hart

Scéna a kostýmy: Jan Sládek, hudba: Richard Langer, překlad: Rudolf Vaníček.

Mistr ostrého meče (31. 8. 1940, Stadttheater, 15 představení)

Karel Krpata

Scéna a kostýmy: František Jiroudek.

3.4.1. Dramaturgie

V celém meziválečném období, ale i během protektorátu, poptávka českého divadla po komediálních titulech obecně stoupala. Cíl divadelní produkce *pobavit diváka* získával na daleko větší důležitosti, než jak bylo pro divadlo z hlediska jeho umělecko-společenského poslání považováno za repertoárově vyvážené a adekvátní. Trendem v české divadelní kultuře tak bylo stále častější přebírání úspěšných zahraničních komedií a jejich následná realizace. Samozřejmě i čeští dramatici reagovali na celospolečenský zájem. Pod vlivem zejména francouzské, anglosaské a německé komedie vznikaly i v českém prostředí veselohry vylučující z děje zásadní životní a společenské problémy. Přeorientování na zábavu, jakýsi únik a rozptýlení, souviselo zejména s konzumním charakterem divadelní produkce, kde se tvůrce (ať už šlo o režiséra či dramatika), stával zpravidla jakýmsi „výrobcem“ naplňujícím požadavek publika, a to často bez větší tvůrčí iniciativy.³³³ Umělecké hodnoty tak

³³³ KUDĚLKA, Viktor. Hry na úspěch: Z dramaturgické periférie let 1918–1945. *Česká literatura*. 24(4), 331.

nahrazovala především vidina finanční prosperity, která byla zejména v období hospodářské krize prioritním hlediskem při výběru repertoáru. Škoda se ve volbě repertoáru od počátku přizpůsoboval aktuálním požadavkům společnosti, uvědomoval si její proměnlivost, ostatně sám napsal: „Kde je jaký pevný bod, jenž by znamenal oporu pro tak měnlivé stavy lidské společnosti. (...) Před čtyřiceti lety byla pravda to, za deset let ono, pak zase něco jiného a dnes zas. Jen kolik změn v lidském usuzování způsobila válka! A kolikrát se obrátilo lidské přesvědčení po válce...“³³⁴

Dramatickou kulturu tak zásadním způsobem ovlivnilo množství dramatických textů v žánru komedie – lidové frašky, veselohry, tragikomedie. Jak ve své studii věnující se dramaturgii českých divadel mezi léty 1918–1945 uváděl Viktor Kudělka, i tato „jednodušší“ dramatika jakožto součást tzv. konzumní literatury vydávala v rámci syžetových a fabulačních stereotypů svědectví o ideologii své doby. Vypovídají tedy o reakci autorů na požadavky a potřeby tehdejšího publika, a podávají na divadle jeden z dalších možných úhlů pohledu na společnost.³³⁵

Patnáct komediálních titulů, nastudovaných režisérem Janem Škodou v Ostravě, mělo společný znak – všechny byly inscenovány ve velmi brzkém termínu od samotného dokončení hry autorem, ve většině případů dokonce ještě v roce jejich světové premiéry. Tato skutečnost také potvrzuje, že se jednalo o vysoce žádaný žánr, na který dramatici velmi pružně reagovali, a rovněž divadelní tvůrci novou a aktuální tvorbu pro své dramaturgické plány sami aktivně vyhledávali a zařazovali na repertoár.

Přestože Škoda několikrát zopakoval, že nechce, aby ostravský repertoár kopíroval pražskou dramaturgii, v případě komediálního repertoáru se mu toto předsevzetí příliš dodržet nepodařilo. Jak již bylo zmíněno, nebylo nic neobvyklého, že regionální divadla standardně přejímala ve velké míře tituly z repertoáru pražských divadel, často byly uvedeny jen velmi krátce po pražské premiéře a následná dramaturgická provázanost moravských divadel tedy byla v meziválečném období poměrně běžná. Škoda se takovému postupu bránil, a dokonce sám označil za

³³⁴ ŠKODA, Jan (Jš.). Lyrikova veselohra. Poznámky k Słonimského „Čisté rase“. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 16(2), 7.

³³⁵ KUDĚLKA, pozn. 333, s. 343.

prvoplánové „převzít pohotově to, co se právě hrálo v Praze, aby divák byl spokojen, máje pocit, že je divadelně *à jour*“.³³⁶ Tlak v podobě finanční návratnosti a poptávky publika ho ovšem přiměl k uvedení poměrně značného množství komediálních titulů, a to i ze zmíněného pražského repertoáru, navzdory svému pevnému přesvědčení. I v této souvislosti ovšem stále přísně dbal na moderní repertoárovou skladbu odpovídající aktuálním společenským požadavkům.³³⁷

Tyto tendence přejímání se objevovaly i v Brně. S uvedením stejného titulu jako v Ostravě se setkáváme v případě Katajevovy *Kvadratury kruhu* (v Brně uváděném jako *Manželství do kola*, prem. 16. 6. 1930, režie Jindřich Honzl), Hilbertových komedií *Třídíč štěrku* (prem. 13. 12. 1930, režie Boris Krivecki) a *Sestry* (prem. 24. 1. 1934, režie Vilém Skoch), Armontovy a Marchandovy komedie *Pán, který budí důvěru* (prem. 15. 5. 1933, režie Aleš Podhorský), francouzské hry *Mládí vpřed* (v Brně opět uvedené pod pozměněným názvem *Hej rup, mládí vpřed!*, prem. 31. 12. 1933, režie Karel Urbánek), Langerovy komedie *Manželství s r. o.* (prem. 28. 11. 1934, režie Aleš Podhorský), či u hry *Mistr ostrého meče* (prem. 4. 3. 1947, režie Oskar Linhart). Proč ale uvádíme tento podrobný výčet je především zjištění, že Ostrava vždy uvedla zmíněné komediální tituly dříve než Brno! Díky pohotovosti Jana Škody a jeho pečlivému sledování soudobých novinek a divadelnímu dění na všech divadelních scénách tak Ostrava v žádném případě nezaostávala, jakkoliv se mohla zdát „odloučená“ od Prahy. Naopak, mnohokrát dokonce dominovala mezi ostatními regionálními divadly.

I v Českém divadle v Olomouci se některé z komediálních titulů uvedených Škodou v Ostravě objevily, ale i v tomto případě si Škoda udržel prvenství v dřívějším uvedení. Ať už to byla například Charpenterova hra *Děti starého mládence* (1930), dokonce v režii Emila Františka Buriana; Katajevova *Kvadratura kruhu* (prem. 8. 9. 1931), kterou nastudoval jako jednu ze svých profilových inscenací avantgardní režisér Oldřich Stibor, a v jeho režii pak olomoucké divadlo uvedlo i Vulpiovu hru *Mládí vpřed* (v Olomouci pod názvem *Hej rup!*, prem. 13. 2. 1934), Słonimského *Čistou rasu* (prem. 27. 9. 1934 – dvacet dní po ostravské premiéře),

³³⁶ ŠKODA, pozn. 21, s. 286.

³³⁷ Tamtéž, s. 288.

a Bourdetovu komedii *Časy se mění* (prem. 10. 9. 1935 – šest dní po ostravské premiéře).

Po krátkém přerušení Škodovy ostravské štace, tedy po návratu z brněnského angažmá na konci roku 1939, se už v repertoáru se soudobými komediami v jeho režijní tvorbě příliš nesetkáváme. Často se uvádělo, že Škoda po návratu do Ostravy jakýsi dramaturgický plán převzal a příliš do něj nezasahoval, nicméně nepochybnou úlohu sehrála především probíhající druhá světová válka a zásadní obrat v poptávce publika. Potřeba bavit diváky a odvádět pozornost od každodenních problémů osobních i celospolečenských ještě zesílila, ale také se stále intenzivněji vyžadoval návrat k minulosti, ke klasickým divadelním hrám českých i světových autorů s naléhavou potřebou aktualizace. Škoda, který už před válkou do komedií vnášel morální poučení, aktualizace, a zároveň akcentoval jejich problematická témata, se během války už nadobro přiklonil k obsahově vážnějším dramatům klasických autorů.

Linie veseloherních titulů sice představovala ekonomickou návratnost, prvoplánové komediální hry ovšem s sebou nesly i jistý pokles hodnoty repertoáru. Za všechny kritické poznámky otištěné v periodících snad postačí všerikající zmínka Zdeňka Vavříka, který uvedl, že „není to sice nic světoborného, ale vkus si při tom nezkazíte. To je dneska v Národním divadle moravskoslezském to hlavní měřítko při posuzování repertoáru.“³³⁸

Ačkoliv se na počátku třicátých let na jevištích regionálních divadel v Brně, Olomouci a Ostravě objevil nový fenomén v podobě uvádění slovanské a především ruské dramatiky, a to i v případě komediálního repertoáru, Škoda – ač příznivec sovětské dramatické tvorby – se v této linii obrátil na sovětskou dramatiku jen jednou. Jednalo se o vaudeville o třech dějstvích *Kvadratura kruhu* Valentina Katajeva.³³⁹ Právě tato realizace bývá označována jako předzvěst „slovanského programu“, vyhlášeného v Brně jako jedna z určujících dramaturgických linií. Jan Škoda se ovšem ve srovnání s Brnem ocitl ve značně komplikovanější situaci. Spolek Národní divadlo moravskoslezské významně zasahoval do podoby repertoáru a v případě

³³⁸ Z. V. Kultura – Umění. Mládí vpřed! *Duch času*. 17. 6. 1934, **36**(141), 5.

³³⁹ Jedná se o jedinou soudobou komedii, kterou po Praze uvedla i divadla v Brně, Ostravě a Olomouci.

prosazování sovětských her byl obezřetný. Prosadit se Škodovi povedlo tak jen zmíněnou *Kvadraturu kruhu*,³⁴⁰ a to pravděpodobně díky ideologicky mírnému ději.³⁴¹

I v této linii ovšem Škoda prokazoval jistou odvahu realizovat zejména témata otřásající společnosti. Objevují se zde především otázky sílící fašistické diktatury a probíhající hospodářské krize. Stále častěji skloňovaná otázka rasové čistoty, židovské zhouby, kolize mezi demokracií a diktátorstvím Adolfa Hitlera, se objevila zejména ve hře polského židovského autora Antoni Słonimského *Čistá rasa*, a s tímto vědomím hru také inscenoval. Zasáhl tím široké spektrum ostravského obecnictva,³⁴² včetně v Ostravě bohatě zastoupeného německy a polsky hovořícího a židovského obyvatelstva, představení navštívil dokonce i polský konzul Leon Malhomme.³⁴³

Daleko častěji se mezi tématy vyskytovala již zmíněná aktuálně rezonující problematika hospodářské krize. Otázka financí se objevuje jako ústřední téma ve většině sledovaných inscenací, a to v mnoha podobách – od zaostalého obchodování a podezřelých machinací (*Pán, který budí důvěru*), zamlčování osobního krachu před okolím (*Večeře o osmé*), kritizování průmyslových podnikatelů a obchodování s city (*Časy se mění*), odsuzování nekalých způsobů zisku peněz a jejich zúročení (*Milionářka*), až po přepočítávání všeho na materiální hodnoty a zřeknutí se těch morálních (*Vesele se točíme dokola*).

Nejútočněji ovšem reagovala Bourdetova komedie *Časy se mění*, jejíž hlavní motiv vnímal i Jan Škoda jako zásadní z hlediska dramaturgicko-režijního konceptu inscenace, a to pro její apelující sdělení publiku. Motiv sám pojmenoval slovy: „Obsahem je kritika mravních zásad finančního a podnikatelského systému v období

³⁴⁰ Mimo žánr komedie se mu povedlo prosadit až roku 1935 Škvarkinovo *Cizí dítě*. Absenci sovětských her na jevišti si vynahrazoval uváděním ruské klasiky, zejména her Alexandra Nikolajeviče Ostrovského. In: SPURNÁ, pozn. 137, s. 217.

³⁴¹ BALVÍN, Josef. Moravská divadla nástupištěm sovětské dramaturgie za první republiky. In: KLOSOVÁ, Ljubov (ed.). *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů*. 1. díl. Praha, 1954, s. 153–181.

³⁴² Dr. V. M. Čistá rasa. *Moravskoslezský deník*. 9. 9. 1934, 35(248), 5.

³⁴³ **Leon Malhomme** (4. 1. 1881 Petrohrad – 1940 Sovětský svaz) byl polský diplomat a politik, který mj. působil také v Ostravě. Zde podněcoval polskou menšinu k protičeskoslovenským postojům, zejména na Těšínsku. Na jaře roku 1935 byl pod nátlakem ze strany československé vlády z Ostravy odvolán.

hospodářské krize a v druhé řadě kritika mravní lhostejnosti k problémům současné doby vůbec. (...) Kritizuje bezohledně onu závrať, ono zběsilé tempo naší doby, jímž se jen zmnožují národně hospodářské nesnáze přítomné chvíle.“³⁴⁴ Především primárně aktuálnost a kvalita textu byla pravděpodobně zásadním východiskem, nikoliv žánr jako takový. Stejně tak reagoval i v jednom z dalších jeho dramaturgických úvodů k inscenaci Słonimského *Čisté rase*, kde se setkáváme především s vyhodnocením kritického, a podle Škody velmi nezaujatého a objektivního autorova postoje, který napsal komedii, jež je ve své podstatě nesmírně vážná. Autor na celé řadě zástupců společenské třídy demonstroval množství lakotných a ziskuchtivých nešvarů bohatých měšťanských rodin. Jak bylo pro Škodu příznačné, zaměřil svou pozornost na myšlenkovou rovinu hry, přičemž ji hodnotil daleko více jako hru s vážným sdělením než jako lehkovážnou komedii, a podstatu nenacházel ve fabuli, ale v lyrickém obsahu hry. Dosvědčují to jeho vlastní úvahy nad textem, ale také nad znamenitostí autora: „Słonimski napsal jistě znamenitou veselohru, plnou satirických šlehů vpravo, vlevo i doprostřed, ale vlastní její hodnota je v jejím lyrickém obsahu, který svědčí o básníkovi, velmi jemném, velmi poctivém a velmi citlivém, který všude i v žertech nezapomíná, že dnes je v sázce příliš, příliš mnoho.“³⁴⁵

Nebyla to ale zdaleka jediná dramaturgická úvaha, ve které apeloval na nutnost neustále posouvat divákovo myšlení k novým názorům a k jiným pohledům na celospolečenské otázky. Zaujal takový postoj i v dramaturgickém úvodu k inscenaci *Manželství s r. o.* Františka Langera, vypovídající o vztahu manželů Káti a Adolfa deformovaném ve prospěch vztahu čistě obchodního, a apeloval na změnu úhlu pohledu: „Že se obchoduje s přesvědčením, s názorem, s vlastnictvím, s náboženstvím, s láskou, a že takové obchody patří k nejvýnosnějším v této době, celkem víme; ale náš mravní postoj (velmi často jen postoj!) k němu byl negativní, toužili jsme po opravdovosti a zamítali obchodování s věcmi, na něž jsme se naučili nebo zvykli se dívat jako na věci nedotknutelné a posvátné. Obchod se stal fetišem naší doby. Proč se na to máme dívat očima zašlých dob?“³⁴⁶ Dramaturgický posun byl vnímán především v citlivém akcentování fraškovitosti a upozadění

³⁴⁴ ŠKODA, Jan (Jš.). Moderní hra mravoličná. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, 17(5), 13.

³⁴⁵ ŠKODA, pozn. 334, s. 8.

³⁴⁶ ŠKODA, Jan (Jš.). *Manželství s r.o.* *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 16(12), 4.

prvoplánových autorových narážek. Ladislav Třenecký ve své recenzi dokonce srovnával provedení ostravské a vinohradské³⁴⁷ realizace, přičemž vyzdvihnutí Škodovy citlivé režie argumentoval právě tím, že využil potenciál textu, a ačkoliv do textu výrazně nezasahoval, dokázal vedením herců a pointováním situací podpořit silné a zásadní scény, zatímco ty nevýznamné či prvoplánové taktně přešel.³⁴⁸

Dalšími motivy akcentovanými v rámci dramaturgicko-režijního výkladu inscenací, vycházejícího v první řadě ze samotného textu, byly bezpochyby rodinné vztahy ve všech rozmanitých podobách – ať už šlo o vztahy partnerské, nebo velmi často také o vztahy mezi otcem a synem. Opomíjená ale nebyla ani další vztahová problematika. Otázkou nového manželství po smrti partnera se zabývala komedie *Milionářka*, otázky nezkušených mladých lidí v manželství řešila Katajevova komedie *Kvadratura kruhu*, s rozkladem přátelství a vztahů tří přátel se setkáváme v ironické komedii *Vesele se točíme dokola*, a v tomto ohledu vyvrcholením je hra *Večeře o osmé*, kde se u jednoho stolu setkává deset lidí, řešících své nesnáze v soukromí vystávajících až poté, co mizí ze světla reflektorů společenské smetánky.³⁴⁹

Škoda tedy neopomíjel ani tyto dějové roviny, ač se jednalo o víceméně univerzální téma komedií, které na své aktuálnosti nikdy neztrácelo. Ostatní témata vnímal jako přirozenou součást tzv. her s námětem ryze časovým – v nich spatřoval jistý autorův, ale i inscenační risk, vzhledem k tomu, že reagovaly na problémy podléhající rychlému zániku. Aktuální témata byla ustavičně přetřásána, rychle stárla, a jakmile se společnost buď s problémem vyrovnala, nebo byl-li problém zatím už nějak vyřešen, ztratila na své přitažlivosti.³⁵⁰

³⁴⁷ V recenzi Ladislava Třeneckého z deníku *Duch času* je mylně uvedeno, že dochází ke komparaci ostravské a brněnské inscenace. Realizace v režii Jana Bora z roku 1934 je inscenací Městského divadla na Královských Vinohradech.

³⁴⁸ L. T. Umění. F. Langer: Manželství s r. o. *Duch času*. 18. 11. 1934, **36**(297), 5.

³⁴⁹ Inszenace *Večeře o osmé* znamenala výrazný ideový a umělecký přínos pro práci souboru ostravské činohry, jednalo se o významné přiblížení apelativnímu divadlu současné doby. Škoda zvýraznil pohled na relativně prázdný život společnosti vyšších vrstev a dramaticky podtrhl nevyhnutelnou katastrofu jejich přetvářky.

³⁵⁰ ŠKODA, pozn. 334, s. 5.

Nepatrnou výjimkou se stala historická komedie *Mistr ostrého meče* Karla Krpaty,³⁵¹ jež byla očekávanou první premiérou sezony 1940/1941, dokonce za účasti samotného autora. Ústřední postavy, mezi kterými po celou hru jiskřila vzájemná soupeřivost a s tím spojená komičnost, autor výrazně vykreslil – chytrá a šetrná katova žena (Vlasta Jelínková), která touží zvítězit nad měšťanskými předsudky (rodina kata byla nectná a styk s ní nepřicházel v úvahu), a na druhé straně vychytralá a panovnická hraběnka Terezie Ugartová (Marie Rýdlová). Obě ženy rozdílných společenských tříd už autor vykreslil jako dokonalé protiklady a všechny ostatní postavy měly rozdílné světy podtrhnout. Samotný námět tak lehce vybočoval z jinak aktuálně laděných komedií, a zajímavostí také je, že se jednalo o první uvedení na ostravské scéně před ostatními městskými divadly.

V případě dalšího zastoupení českých komedií, které jinak nebylo tak početné, jako byly komedie světových autorů, se také dvakrát uchýlil ke hrám Jaroslava Hilberta, přičemž komedie *Třídíč šterku* byla vůbec první režii Jana Škody v Ostravě. Nejednalo se o umělecky nijak významné dílo, ostravská kritika jej dokonce označovala za slabinu Hilbertovy tvorby, především po stránce obsahové a nedůsledného charakterizování jednotlivých postav.³⁵² Hilbert se tematicky inspiroval tehdy rezonující otázkou rozvoje technologií – hlavní hrdina Bedřich Vinický se snaží vynalézt nový způsob sváření kovů, ale i to je důvodem k postupnému krachu manželství. Právě v den, kdy konečně dojde k inovativnímu objevu, vzplane jeho manželka Nelly city rovnou ke dvěma mužům – mladému pilotovi a generálnímu řediteli. Poté, co postupně projde citovými výboji ke všem třem mužům, rozhodne se pro rozvod a vpadne přímo do náruče generálnímu řediteli. Uvedení titulu bylo Škodovi předurčeno již dřívějším dramaturgickým výběrem, který byl ovlivněn také oslavou Hilbertových 60. narozenin. Nemohl tak nijak zásadním způsobem přispět k novějšímu uměleckému profilu divadla, ale přesto bylo oceňováno Škodovo pohotové nastoupení do neznámého divadelního procesu. Ačkoliv si tedy titul pro inscenování sám nezvolil, a je otázkou, zda by jej za jiných okolností do svého repertoáru vůbec zařadil, přesto o tři roky později vybral další

³⁵¹ Komedie byla roku 1944 zfilmována v režii Martina Friče pod názvem *Počestné paní pardubické*. Do té doby příliš pozornosti ostatních divadel nezbudila – v Praze i v Brně se Krpatova hra inscenovala až po úspěšné filmové verzi, Škoda tak byl mezi prvními inscenátory.

³⁵² Srov. -ý-. Jar. Hilbert: Třídíč šterku. *Duch času*. 21. 9. 1930, **32**(221), 6. – Dr. V. M. Třídíč šterku. *Moravskoslezský deník*. 21. 9. 1930, **31**(260), 10.

z komediálních novinek Jaroslava Hilberta, a to už podle svého uvážení. Ani v tomto případě se ale dílo mezi ostravskými kritiky nesetkalo s příliš kladnými odezvami. Tak jako v případě *Třídíče štěrku*, i u *Sestry* se objevovala konstatování, že Hilbert se ve svých poválečných dramatech stal především mravním propagátorem, ovšem v neprospěch jejich formálního i obsahového vyznění. Opakovaně tedy vyznívá skutečnost, že Jan Škoda vnímal ve všech žánrech zejména celkové sdělení, přesah v podobě mravního poselství a osvěty, a to citelně posilovalo uměleckou hodnotu inscenace.

Z toho, jakým způsobem Škoda o jednotlivých komediálních titulech uvažoval a jakým způsobem analyzoval samotné dramatické texty a jejich sdělení, je tedy patrné, že pro něj nikdy nebylo primárním cílem diváka bavit, ale hlavně prostřednictvím veseloherního žánru jej seznámit a konfrontovat s aktuálními společenskými problémy přijatelnější a lákavější formou. Podle všeho se spíše podřizoval všeobecnému trendu, jak už bylo ostatně zmíněno. Samozřejmě zohledňoval také poptávku publika a ekonomický benefit pro finanční situaci divadla, ale primárně se podle publikovaných dramaturgických úvodů v časopise *Národní divadlo moravskoslezské* zajímal především o samotná témata a jejich dopad na společnost. Podle toho, jak ve svých dramaturgických úvahách striktně a racionálně analyzoval jednotlivé tematické linie a naprosto opomíjel komediální rovinu hry, se zdá, že k inscenacím komedií ani nepřistupoval s potřebným smyslem pro humor. Rovněž ve svých dramaturgických úvodech upozorňoval především na obsahový přesah, nikoliv na primární komediální povahu textu. Naopak, apeloval na závažnost sdělení a na skrytou sociálně kritickou rovinu.³⁵³

Nelze opomenout, že i v případě této dramaturgické linie se Škoda v prvotní fázi zásadním způsobem zabýval také strukturou a skladbou textu. Dokládá to celá řada jeho publikovaných dramaturgických úvah: u Kaufmanovy komedie *Vesele se točíme dokola* vyzdvihoval obrácený postup děje jdoucího od následků k příčinám, od rozuzlení dramatu k expozici, a také to, že je zde až „přemíra řemeslné obratnosti (...) a až rafinovaná konstrukce scén ve směru zamýšleného divadelního účinku“,³⁵⁴

³⁵³ Srov. ŠKODA, Jan (Jš.). Shawovi bude osmdesát. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(20), 6. – ŠKODA, Jan (Jš.). Vesele dokola... *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **19**(4), 6.

³⁵⁴ ŠKODA, tamtéž.

obdobně se zamýšlel také nad Shawovou veselohrou *Milionářka*. Zde upozorňoval na filozofickou výstavbu díla, které se technicky opíralo o konverzaci a logiku protimluvů, přičemž opět zdůrazňoval, že se jedná o výborný dramatický prostředek podporující divadelní účinnost.³⁵⁵ U Bourdetovy komedie *Časy se mění* uvažoval nad technickou předností textu, když oceňoval autorovo účinné vygradování postav i jednotlivých scén. Toho podle Škody Bourdet dosahoval záměrným hromaděním kontrastních prvků, tedy metodou poměrně prostou, ale technicky provedenou s takovou úsporností, že diváka ušetřil zdlouhavých epických popisování jednajících postav, prostředí a dějových detailů.³⁵⁶

Škoda k textu přistupoval jako k hotovému dílu, ke kterému je nutné zaujmout dostatečně tvůrčí postoj, a až tím sdělení hry naplnit či aktualizovat. Skutečnost, že do textu nezasahoval a nezkracoval, vedlo i v případě této linie k několika výtkám ze stran recenzentů. Jako příklad můžeme uvést Šlonimského *Čistou rasu*, kde recenzent upozorňoval na pokles dramatického spádu způsobeného nedostatečným přizpůsobením textu pro konkrétní inscenační podmínky.³⁵⁷ Škodův střídavý přístup k textovým úpravám ostatně potvrzuje i v tomto případě několik dochovaných textových knih.³⁵⁸

Ačkoliv již bylo zmíněno, že nasazování komedií na repertoár bylo obecným trendem, je třeba tuto skutečnost ještě doplnit o ryze ostravský kontext. Při příchodu do Ostravy roku 1930 se Jan Škoda ve svém prohlášení k činohernímu programu³⁵⁹ nastávající sezony ke komediálnímu repertoáru otevřeně přihlásil, i když zcela v duchu předchozích zjištění, tedy s požadavkem na obsahově obohacující komedie, které přinášejí publiku odpovědi na aktuální otázky. Už tehdy dodával, že zásadní je také forma, jakou je problematika podána. Konkrétně uváděl, že „srozumitelnější je

³⁵⁵ ŠKODA, pozn. 353.

³⁵⁶ ŠKODA, pozn. 344, s. 15.

³⁵⁷ F. R. První činoherní premiéra českého divadla v Mor. Ostravě. *Duch času*. 9. 9. 1934, **36**(212), 4.

³⁵⁸ Z komedií např.: *Děti starého mládence* (sign. O 879), *Kvadratura kruhu* (sign. O 897), *Večeře o osmé* (sign. O 927), *Milionářka* (sign. O 901), *Vesele se točíme dokola* (sign. O 1242). Viz Knihovna Archivu Národního divadla moravskoslezského. Všechny texty, ze kterých pro svou inscenaci vycházel, byla původní dramata bez předchozích úprav.

³⁵⁹ ŠKODA, pozn. 18, s. 7.

věc, je-li podána v kontrastu, překreslena, deformována, proto bude bližší groteska, reportáž, veselohra, komedie a fraška, nežli drama“.³⁶⁰

V době krize, kdy bylo tehdejší Národní divadlo moravskoslezské pokutováno za nedoplatek na dani z obratu ve výši 40 000 Kčs a bylo nařízeno, aby tržby byly denně zabavovány u večerní pokladny, se jevila volba výdělečného repertoáru jako nutná. Je tedy pochopitelné, že komedie jakožto zaručený příjem se staly běžnou součástí repertoáru a nejzásadnějším zdrojem splátek. Na počátku třicátých let nejdříve přejímal převážně prvoplánový repertoárový program, kde divadlo především zastíralo tíživou společenskou skutečnost a bavilo, postupně ale musel i sám takové tituly z ekonomických důvodů zařazovat. Přistoupil tedy na kompromis – vyhledával takové komediální tituly, na nichž mohl alespoň prezentovat své názorové i tvůrčí koncepce. Škoda, ideově spjatý s ostravskou kulturní levicí, tak ukazoval i skrze komedie problémový svět a zaujímal aktivní postoj k soudobé situaci.

3.4.2. Režijně-scénografické realizace

Co se týká scénografické podoby inscenací, není v rámci této dramaturgické linie mnoho informací k dispozici. Ke komediím se vzhledem k primárnímu poslání žánru pravděpodobně nepřistupovalo s větší mírou tvůrčí scénografické invence, o čemž svědčí i několik dochovaných fotografií dokumentujících podobu inscenací *Čistá rasa*, *Manželství s r. o* či *Milionářka* (obr. 49). Také recenzenti v dané době scénografické složce obecně nevěnovali příliš pozornosti a v případě komedií se s hodnocením scénografické podoby nesetkáváme prakticky vůbec. Pravděpodobně ani ze strany Jana Škody nebyl na scénografickou koncepci kladen větší nárok, o čemž svědčí také skutečnost, že jinak bezvýhradná spolupráce s Janem Sládkem zde byla mnohem častěji narušena. Z patnácti sledovaných inscenací je Sládek pod výtvarným zpracováním podepsán pouze pětkrát (*Třidič štěrku*, *Kvadratura kruhu*, *Čistá rasa*, *Časy se mění*, *Vesele se točíme dokola*), přičemž pětkrát je autorem scény výtvarník Josef Dušek (*Pán, který budí důvěru*, *Domino*, *Sestra*, *Mládí vpřed*, *Manželství s r. o.*, *Večeře o osmé*, *Milionářka*). Důvody mohly být také zcela

³⁶⁰ Tamtéž.

praktické. Nebylo totiž neobvyklé, že se v konverzačních komediích často recyklovaly dekorace a rekvizity z jiných inscenací, protože Škoda neměl na scénografické řešení inscenace speciální požadavky. Ve dvou případech si podobu scény navrhoval dokonce sám Jan Škoda. Jednalo se o jedny z prvních komediálních her realizovaných Škodou v Ostravě, inscenace *Děti starého mládence* a *Bigamie*, ale s největší pravděpodobností pouze kompiloval několik depozitních kulis.

V rámci této linie (při inscenování komedie *Třídíč štěrku*) se poprvé setkáváme se vzájemnou spoluprací Škoda-Sládek. O to důležitější je tedy zjištění, jakým způsobem byl ostravským publikem jejich první počín reflektován, a dvojice tvůrců se evidentně zapsala výrazným způsobem. Poprvé se zde totiž setkáváme s moderním chápáním scény, opuštěním klasické malované dekorace, a právě toto nové vnímání scény vzbudilo kontroverzní reakce. Naštěstí pro to máme dochované ohlasy recenzentů, zejména Zdeňka Bára, který dokonce konstatoval, že místy se řešení scény *Třídíče štěrku* jeví jako neoprávněné, ale na druhou stranu ocenil Sládkův moderní přístup a především technickou vynalézavost.³⁶¹ Neopominutelné je i více konkretizující vyjádření Vojtěcha Martínka, podle něhož byla scéna řešena „prostě, ale přece výrazně, se zdůrazněním strojového prostředí hry, byla nově myšlena a tvořila ucelený rámeček ději“.³⁶² Díky scénickým návrhům dochovaným v Ostravském muzeu si lze navíc poměrně jasně představit výslednou podobu scény a ocenit tak nezpochybnitelný smysl pro detail i využití materiálů, ať už to byly látky, sklo či dřevo (obr. 9).³⁶³

I v případě inscenace Kaufmanovy hry *Vesele se točíme dokola* pracoval Sládek s konstrukcemi, náznakovostí, ale zároveň se nejednalo o abstrakci. Herci se pohybovali v poměrně přesně definovaných prostorech, které svou jednoduchostí umožňovaly rozvíjet hereckou akci a podporovaly dynamiku určenou již samotným žánrem. Výrazně se ve scénografickém řešení objevovala textilie, se kterou se pracovalo jako s vysoce dynamickým a efektivně proměnlivým materiálem, zároveň ale plnila funkci praktickou. Za ní umístěná žebřinovitá konstrukce se pro další

³⁶¹ Poznámky Zdeňka Bára k počátku nové sezony 1930/1931, uloženo v Archivu Národního divadla moravskoslezského, strojopis, bez sign.

³⁶² Dr. V. M., pozn. 352.

³⁶³ K detailnějšímu scénografickému popisu inscenace *Třídíč štěrku* se vrátíme v kapitole věnované Janu Sládkovi.

dějství stala dominantním prvkem scény, její monumentálnost byla umocněna jejím nakloněním do prostoru. Jestli ale měla konstrukce i jinou funkci než jen prostorové vymezení prostoru, to není z žádných dostupných materiálů zřejmé. V každém případě se jednalo o typické znaky Sládkovy scénografické tvorby třicátých let – multifunkčnost, konstruktivismus, flexibilita (obr. 58–60).

Zároveň ale v polovině třicátých let Sládek postupně nacházel cestu od konstruktivismu k realističnosti, a s oběma postupy vzájemně experimentoval. S konstrukcemi takto pracoval i v inscenaci *Časy se mění*, kde rozvíjel autorovu myšlenku dvou kontrastních světů. Aby tento účinek násobil, společně s Janem Sládkem vymysleli pro inscenaci moderní konstrukce, ale zároveň scénu nezbavili ani tradičních prvků. Princip kontrastu nebyl pro tvůrčí realizace Škody a Sládka neobvyklý postup, přesto zde kontrasty aplikují a využívají v jiných inscenačních souvislostech. Neobjevuje se zde totiž kontrast ve smyslu barevnosti (jak ji užil například v inscenaci *Julius Caesar*) nebo kontrastu historických postav a děje umístěných do soudobého reálného prostředí (například v *Poslu* nebo *Jiřím Poděbradském*), ale kontrastní jsou v tomto případě jak jednotlivé dějové linie, tak i prvky tvořící scénický prostor.³⁶⁴ Náznakovost scény tak konfrontovali s realistickými solitérními předměty, díky kterým tak signifikantně definovali dané prostředí (obr. 39).

Kromě kontrastů se v této dramaturgické linii objevují i další typické postupy Sládkovy tvorby. Zásadní pro tvůrčí dvojici Sládek-Škoda byly barevné kompozice sehrávající důležitou roli v náladovosti, a tedy i v celkovém vyznění inscenace. Ačkoliv se z dochovaného návrhu k inscenaci *Kvadratury kruhu* (obr. 13 a 14) zdá, že se Sládek v tomto případě barevnosti spíše vyhýbal a volil zemité barvy, z kusých informací uvedených v rámci recenze Vojtěcha Martínka byla konečná realizace pravděpodobně značně barevná a vyvedená do patřičné až přepjaté grotesknosti.³⁶⁵ Jisté ovšem je, že se držel reálií a děj zasadil do prostředí malého předměstí s mnoha domy a zákoutími, které tvořil pomocí paravánů a textilií. Atmosféru prostředí pak dotvářel obrysy okolních domů a věžiček, staré zdi pokreslil křídou a středobodem všeho dění učinil starou oprýskanou lavičku.

³⁶⁴ Zb. Francouzská komedie mravoličná. *Moravskoslezský deník*. 6. 10. 1935, 36(233), 7.

³⁶⁵ M. Kvadratura kruhu. *Moravskoslezský deník*. 18. 12. 1932, 33(347), 7.

3.4.3. Herectví

Komediální tituly na rozdíl od her historických nekladly takový nárok na počet herců v obsazení. V mnoha případech konverzačních komedií a veseloher si inscenace vystačila s poměrně komorním obsazením do deseti herců. Škoda využíval herecké protagonisty celého souboru, i když jen někteří byli komiky. Častěji se objevují jména Vlasty Jelínkové, Jany Kovařikové, Táni Hodanové, Marie Rýdlové, Jarmily Svobodové, z mužů pak především jména Františka Formana, Antonína Brože a Miloše Nedbala.

Při nastudování komedie *Třídíč štěrku* Jaroslava Hilberta, pracoval s pro něj dosud neznámým hereckým souborem, a zároveň s komplikovanou výstavbou Hilbertových postav. Umělec se musel vypořádat nejen s náročným obsahovým sdělením, ale také musel postavy zásadním způsobem oživit výrazovými a charakterovými prostředky, které se jinak v komplikované autorově formě díla ztrácely. Proto také nebyl výkon hlavního představitele Jaroslava Skály zcela doceněn, ale ani ne znehodnocen. Slovy kritika Vojtěcha Martíňka: „Výkon pana Skály: jak ten se houževnatě snažil, aby dal své postavě eleganci, pevnost, odvahu i horoucnost, jak všecko své nemalé umění obětoval na prokreslení postavy – a přece bych si netroufl říci, že už ta postava byla jasná, ale ani bych netvrdil, že to bylo vinou pana Skály. Prostě úkoly byly mnohem větší, než je vůbec v lidských silách možno zvládnout.“³⁶⁶ V podobném kontextu hodnotil také ostatní výkony, včetně Táni Hodanové, ale zároveň ocenil, jak se s nedostatky Hilbertovy komedie a s novým režisérem herecký soubor vypořádal. Rovněž pro Škodu muselo být obtížné pracovat v nových podmínkách bez znalosti jednotlivých herců. Zvláště když byl pověstný svým pečlivým přidělováním rolí, kterým chtěl (často proti typu osobnosti) rozvíjet herecké dovednosti. V případě druhé inscenace Hilbertovy komedie *Sestra*, inscenované Škodou o dva roky později, už ale podle všeho rozpoznal možnosti souboru a ze všech hereckých výkonů byla zřejmá umělecká ukázněnost, jaká byla pro Škodovy režie pověstná.³⁶⁷

Do komických rolí byl obsazován také Jiří Myron. Myrona Škoda obsadil do své druhé komedie inscenované v Ostravě (*Děti starého mládence*), a to hned do role

³⁶⁶ Dr. V. M., pozn. 352.

³⁶⁷ Z. V. Dramatik v krizi. *Duch času*. 15. 10. 1933, 35(242), 6.

titulní – starého mládence a bonvivána Sira Basila Wintertona. Větší rolí byla i postava purkmistra pardubického v *Mistru ostrého meče*, Škodově jediné komedii realizované během druhé světové války. V zásadě bylo vyzdvižováno vyvážené herectví nacházející rovnováhu mezi humorem a melancholií stárnoucího světáka.³⁶⁸ V hlavní roli mu sekundovala Vlasta Jelínková, ztvárňující drzou a hubatou dívku z periferie, telefonistku Toničku Rostvorovskou.

Vlasta Jelínková se stala Škodou nejobsazovanější ženskou herečkou v rámci této dramaturgické linie. Její komediální talent se uplatnil také v Katajevově vaudevillu *Kvadratura kruhu*. U této inscenace se ale v recenzích daleko více objevuje jméno Karla Konstantina, který stejně jako Vlasta Jelínková a Karel Máj přišel jako posila souboru s Janem Škodou do Ostravy roku 1930. Karel Konstantin se svým výkonem v případě *Kvadratury kruhu* opíral o dobře definované kontury postavy, jejíž komika vycházela z kontrastu – jako vysoce vzdělaný člověk sice pronikal do psychologických a sociologických úvah a knih, ale nedovedl se postarat ani o nejobyčejnější všední úkoly. Právě z těchto kolizních situací Konstantin pro svou roli těžil. Příběh o neustávajícím problému lásky a manželského mnohoúhelníku je vystaven jako tradiční drama plné zápletek, ovšem plné burleskních situací a humoru. Dva mladí komunisté se souběžně ožení a přivedou do jednoho bytu své novopečené manželky, aniž by si to ovšem vzájemně sdělili. Brzy se ale ukáže, že se k sobě hodí opačné dvojice, což vede k partnerské výměně. Morální selhání každý řeší po svém – ženy utečou, muži se chopí šavlí. Až soudruh Flavij učiní rozhřešení a ujistí mladé páry, že se proti socialistické morálce nijak neprovinili. Hbité situační tempo komedie udržovala ústřední čtveřice, v níž figurovali i již zmínění „nováčci“ souboru – Karel Konstantin (Abram) a Vlasta Jelínková (Ludmila), doplnili je Vladimír Leraus (Vasja) a Lída Čtvrtečková (Toňa). Jejich výkony byly hodnoceny jako charakterově neobyčejně zdařile ztvárněné postavy mladistvého temperamentu; vyzdvižován byl zejména Lerausův Vasja, a to pro své neafektované a živé herectví, které podle recenzenta Vojtěcha Martínka připomínalo hereckou techniku Moskevských.³⁶⁹ Z recenze je ale patrná zejména jiná skutečnost, a to, že ve třetím dějství Škoda využil znovu sborových recitací – postupu, který jinak běžně užíval ve

³⁶⁸ Nn. Divadlo. E. Ch. Carpenter: Děti starého mládence. *České slovo*. 21. 4. 1931, 14(109), 5.

³⁶⁹ M., pozn. 365.

znamenitych inscenacích her Williama Shakespeara nebo historických her disponujících obsáhlým množstvím postav.

O dobře vystavěnou dramatickou postavu se mohl opřít také Jaroslav Skála v inscenaci hry francouzských autorů Paula Armonta a Léopolda Marchanda *Pán, který budí důvěru*. Postava Tafarda byla autory prezentována jako jakýsi prototyp poválečného kořistníka, ale autoři se zaměřili také na všechny Tafardovy posluhovače, honící se za ziskem. Tafard tedy nebyl prostým podvodníkem, pro něj nebyly peníze smyslem života, ale prostředkem víru života, nečekaných výher a proher. Na představitele hlavní úlohy tak byl kladen poměrně vysoký požadavek, který Jan Škoda svěřil dlouholetému členu činoherního souboru Jaroslavu Skálovi. Jeho herecká stylizace byla založena na práci s hlasem, tedy na důsledné a až přehnané intonaci a především na důrazné hlasitosti projevu, jak uvedl ve své recenzi Zdeněk Vavřík.³⁷⁰ Výrazněji se zde projevila také Jana Kovaříková, herečka značně ovlivněná svým předchozím angažmá v kabaretu Rokoko, kde pod vlivem Ference Futuristy a Josefa Rovenského rostla v herečku zejména komediálního charakteru.³⁷¹ V postavě majitelky obchodu se šněrovačkami paní Genissierové sehrála starosvětsky umíněnou paničku, dodržující navenek všechna pravidla etikety, ale uvnitř ji šířala lakota a touha po majetku. Postavu podle dobového tisku uchopila s živostí, temperamentem, s neuvěřitelnou schopností rozvíjet i ty nejmenší nuance charakteru a především prokázala schopnost hloubkové analýzy postavy.³⁷²

S důrazem na svébytnou intonaci jednotlivých představitelů postav se setkáváme napříč vícero inscenacemi komediálních her, čímž byla pravděpodobně primárně zdůrazňována slovní komika a osobitý charakter komických postav.

³⁷⁰ Z. V. Paul Armont a Leopold Marchand: Pán, vzbuzující důvěru. *Duch času*. 13. 11. 1932, **34**(266), 6.

³⁷¹ **Jana Kovaříková** (12. 4. 1890 Plzeň – 23. 5. 1960 Dobříš) získala první zkušenosti u kočovných společností, posléze nastoupila do Národního divadla v Brně (1914–1915), odkud přešla do kabaretu Rokoko. V pražském kabaretu se vyvíjela jako dynamická komediální představitelka s ostrými rysy karikatury, ale teprve s příchodem do Ostravy (1921) se postupně vypracovávala v představitelku rozmanitých ženských charakterů. Ač stále vynikala zejména v konverzačních komediích, její obrysové herectví se proměnilo v daleko důmyslnější charakterizace typů, kterým výstižně propůjčovala charakteristické mimické a mluvní prostředky. Průběžně střídala dvě angažmá – v Ostravě hrála v letech 1921–1937 a 1939–1950, v Plzni v obdobích 1937–1939 a 1951–1957. Se Škodou nastudovala na tři desítky inscenací, v nichž ztvárnila postavy převážně komediálního charakteru či tragikomické role. Viz ZBAVITEL, pozn. 33, s. 171–192.

³⁷² V. Abeceda úspěchu. *Ostravský poledník*. 13. 11. 1932, **2**(nečíslováno), 9.

Vzhledem k tomu, že Škoda v rámci komediálního repertoáru neprokazoval zásadní tvůrčí invenci, lze alespoň v tomto ohledu hovořit o důležitém rysu Škodovy tvorby. Akcent na práci s hlasem prokazoval i v rámci jiných dramaturgických linií, zejména tam, kde kladl do středu dění dav a umocňoval sborovou recitaci, ovšem i komedie v tomto poskytovala značné možnosti. Vyznačovala se tím i inscenace *Bigamie*, kde se ve svém ostravském debutu představil v hlavní roli Michala Roweho Miloš Nedbal. Recenzenti si všímali jeho herecké pohotovosti ve slově a výrazu, ač pravděpodobně svou dikcí balancoval na hranici uvěřitelnosti. Kritik Vojtěch Martínek se kriticky vyjádřil ve smyslu nadměrně exponovaného důrazu a přízvuku,³⁷³ Trnka-Sázavský z *Duchu času* se naopak přiklonil k adekvátní a řádně modulované zvučnosti.³⁷⁴

Inscenaci hry Paula Vulpiuse *Mláďi vpřed* poznamenalo datum premiéry na konci sezony 1933/1934, a to jednak nedostatečným zájmem a reflektováním v tisku, ale také velmi rychlým stažením z repertoáru na začátku sezony další. Recenzent Zdeněk Vavřík shrnul herecké výkony poměrně odměřeně a kriticky, uváděl, že většina hereckých představitelů si k postavě našla velmi zjednodušenou cestu, zároveň využívala zažitých představ o daných profesích a lidských charakterech a tyto znalosti herci pouze exponovali do karikaturní podoby.³⁷⁵ Miloš Nedbal (Rudolf Novák) si „trochu pohodlně nešel příliš daleko pro komiku své primitivně laděné figurky; pan Brož si představuje bankovní ředitele jako faraony s maskou nebožtíka starého krále Hamleta a ani pan Myron není jeho pojetí dalek“.³⁷⁶

Možné ovšem je, že se v této exponovanosti charakterů a až karikované nadsázce jednalo o Škodův umělecký záměr. Tento druh herecké stylizace ostatně nevyužil poprvé. Postavy charakterizoval přehnanou groteskností, ironií a vyhrocením charakterových vlastností i v inscenacích her Williama Shakespeara, a i zde se jednalo o zcela záměrný dramaturgicko-režijní koncept inscenace. Pro komediální žánr se jeví tento postup jako příhodnější a také jej využil daleko častěji než v inscenacích jiných dramaturgických linií.

³⁷³ Dr. V. M. *Bigamie*. *Moravskoslezský deník*. 28. 5. 1933, **34**(146), 12.

³⁷⁴ ý. A. A. Milne: *Bigamie*. *Duch času*. 28. 5. 1933, **35**(125), 8.

³⁷⁵ Z. V., pozn. 338.

³⁷⁶ Tamtéž.

V sarkastické komedii *Čistá rasa* Škoda využil potenciál hry a inscenoval ji jako frašku, ve které cíleně vedl herce k nadsázce a absurditě. Její autor Antoni Słonimski se s odvahou pustil do rasové problematiky německé říše, ale rovným dílem se satiricky opřel i do komunistické diktatury Ruska, do „demokracie“ Poláků i do postav židovského původu. Během hledání svých rodných kořenů se hrdinové dozvídají, že nepatří tam, kam by patřit chtěli, a vše je jinak, než se zprvu zdálo. Politická satira se setkala v Ostravě s velice kladným přijetím, uvádělo se dokonce, že s úspěchem tak bouřlivým, jakých bylo v dějinách ostravského divadla jen poskrovnu.³⁷⁷ Přesto recenzent Vojtěch Martínek hodnotil herecké výkony kriticky, a to pouze s jedinou výjimkou. Antonín Brož podal podle něj znamenitý plastický výkon při ztvárnění šlechtice Tomáše Lektického. Prokázal nebývalý smysl pro konverzační herectví a především schopnost komplexně pojmut i zdánlivě jednoduchý charakter potřeštěného podivína. Zdůraznil nejen satirickou kousavost blázna a neúnavného záletníka, ale i vtipnost člověka vážně uvažujícího nad světem a jeho uspořádáním.³⁷⁸ V roli „hitlerčíka“, prototypu německého příznivce Hitlerova režimu, se představil Oldřich Lukeš, jenž ale podle Martínka bohužel nepodal stabilní výkon, protože v počátku sice nasadil velmi silný tón přesvědčivého a nepříjemného „hakenkrojclera“, ale s vývojem děje se tyto jasné obrysy postupně vytrácely.³⁷⁹ Ačkoliv se ani další herecké výkony neselekaly s příliš pozitivním hodnocením, přesto byla inscenace nakonec označována jako úspěšná a publikem značně vyhledávaná.³⁸⁰

Za herecky zdařilou nebyla považována ani inscenace mravní komedie *Manželství s r. o.*, kde se výtky recenzentů týkaly zejména přehnané gestikulace a již zmíněné karikovanosti.³⁸¹ Tento Škodův často uplatňovaný režijní princip se tak zřejmě neselekával s potřebnou zpětnou odezvou, byl považován za zbytečnou gradaci, kterou si recenzenti vysvětlovali jako nepatřičné přehrávání. Miloši Nedbalovi, představiteli hlavní postavy Adolfa Šidlíka, tak byla vytýkána křečovitá groteska s přehnanými gesty a zbytečně hlasitým projevem, a paradoxně teprve až Nedbalovo postupné polevování v důslednosti hereckého projevu vzbudilo u kritiky

³⁷⁷ Co se hraje v NDMS. Činohra. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, 16(3), 9.

³⁷⁸ Dr. V. M. pozn. 342.

³⁷⁹ Tamtéž.

³⁸⁰ F. R., pozn. 357.

³⁸¹ Z. Bár. Nová hra Františka Langra ze světa obchodního. *Moravskoslezský deník*. 18. 11. 1934, 35(318), 6.

kladné hodnocení. Škoda přesto od tohoto principu neupouštěl a s oblibou jej aplikoval nejen v dalších komediích, ale i v jiných žánrech, což jen utvrzuje skutečnost, že se skutečně jednalo o režijní záměr, nikoliv o hereckou nedostatečnost.

Naproti tomu hra Georga Simona Kaufmana *Večeře o osmé*, americká moderní veselohra, disponovala hned deseti hlavními postavami, a každá z nich prožívala osobitý a velmi silný osud – lidé rozplývající se ve frázích, vystaveni na obdiv v tom nejlepším světle, se při svém obnažení stávali tou nejžalostnější moderní společností, aby se při nejbližší příležitosti zase stali tím, kým navenek byli – majitelem loďařské firmy, slavným lékařem nebo divadelní hvězdou. Jednotlivé postavy byly díky Škodově pevnému vedení vykresleny ostrými rysy, přičemž žádná z postav se nijak neztrácela mezi ostatními hrdiny. Navzdory délce byla inscenace kritikou označena za dosud nejpřínosnější počín ostravské činohry, a to nejen myšlenkovým obsahem (tím, jak hluboce proniká do struktury společnosti), umělecky (jak je tato hra formálně vystavěna a prezentována), ale i samotnou Škodovou realizací.³⁸² Tři z ženských hrdinek si v dobovém tisku vysloužily největší pozornosti – Marie Rýdlová (Charlotta Vancová) představující zestárlou divadelní hvězdu, Alena Růžičková (Kitty Packardová) v roli rozmarné ženy hřešící z dlouhé chvíle, vynikající ve scénách manželských hádek plných urážlivé jízlivosti, a Jana Kovaříková (Milicent Jordanová) jako malicherná panička prokreslená zvláště výrazně v mimických detailech pohotově glosujících proměnlivost povrchní společnosti.³⁸³ Její Milicent byla nejen Vojtěchem Martínkem, ale i recenzentem Karlem Ottem hodnocena jako koncepčně propracovaná podobizna nervózní a duševně prázdné ženy, excelentní ve vystižení společenské přetvářky, pravdivá i v konečném absolutním zhroucení v závěru.³⁸⁴

Herecky „jiskřivou“ souhrou byly rovněž označovány výkony v inscenaci *Časy se mění*, kritik Ladislav Třenecký hovořil o jakési „galerii postav nenásilně zvýrazněné a účinně odlišené“³⁸⁵ a „dialogích, jež byly vedeny většinou vsedě, nerušený zbytečným přecházením po prostoru“.³⁸⁶ Autor hry Edouard Bourdet se

³⁸² Dr. V. M. Večeře o osmé. *Moravskoslezský deník*. 13. 1. 1935, **36**(11), 6.

³⁸³ Tamtéž.

³⁸⁴ -drko-. Stíny amerického života v divadle: Večeře o osmé. *České slovo*. 13. 1. 1935, **18**(13), 5.

³⁸⁵ L. T. Peníze lidi mění. *Duch času*. 6. 10. 1935, **37**(234), 9.

³⁸⁶ Tamtéž.

námětem pustil do útoku proti mamonářství a vší té povahové, peněžní a manželské špíně, ale pro svou kritiku zvolil odlišnou formu. Běžnou kritiku nahradil prostým glosováním, nepostrádajícím samozřejmě ani dramatickou zápletku a několikanásobné happyendy.³⁸⁷ Škoda vedl herce k pečlivému respektování autorova záměru, což v mnohém prospělo i některým hereckým představitelům k odbourání jejich zažitých hereckých návyků. Nejen Miloš Nedbal (obr. 40), který podle Třeneckého touto rolí konečně odhalil i jinou rovinu komediálního herectví než jen přehnanou grotesknost, kterou se naučil během angažmá u Osvobozeného divadla, ale i Táňa Hodanová, využívající k charakterizaci postavy dikční umírněnost a ztišení jinak zvučného hlasového projevu.³⁸⁸

Narušení hereckého stereotypu se ale prokazovalo i napříč dalšími inscenacemi. Nemalé úskalí znamenala veselohra Georga Bernarda Shawa *Milionářka*, Škodou zařazena jako pocta k autorovým 80. narozeninám, a to bezprostředně po premiéře v Národním divadle v Praze.³⁸⁹ Jedinečnost Shawovy tvorby spočívala zejména v jeho výjimečné schopnosti vykreslit postavy do nejmenších detailů, jejichž účinnost akcentoval důmyslně vystavěnými dialogy. Jan Škoda využil satiru plnou paradoxů, kde si každý dělá legraci ze všech i ze sebe, aby v těchto konverzačních přestřelkách nechal vyniknout každého z představitelů. Roztěkanost dialogů soustředil k hlavní dějové linii a podle Ladislava Třeneckého se tak Škodovi povedlo děj zcelit, aniž by tím satirické dialogy nežádoucně uhladil, a prokázal tím nevšední porozumění nejen této hře, ale Shawovu dílu obecně.

Škodovi se navíc opětovně podařilo ovlivnit zažité herecké postupy, jak to vyplývá z některých dobových kritik, a to zejména u Marie Vášové – představitelky hlavní role Epifanie Ognisanti di Parerga.³⁹⁰ V předchozích rolích jí byla vytýkána přehnaná strohost a až přílišný civilní herecký projev. Nyní ovšem zásadně překvapila, když upustila od svých jinak zažitých hereckých postupů a podle Škodova režijního záměru zapojila zejména gestické a hlasové prostředky ke komplexnímu dotvoření osobitého charakteru postavy. Gestikou charakterizovala určité situace,

³⁸⁷ Tamtéž.

³⁸⁸ Tamtéž.

³⁸⁹ Premiéra proběhla 17. 1. 1936 na scéně Stavovského divadla v režii Karla Dohnala a na scéně Antonína Heythuma.

³⁹⁰ L. T. Milionářka. *Duch času*. 11. 2. 1936, 38(35), 5.

například ve chvílích porážky kyvadlově rozpochovala hlavu, výrazně zařazovala do svého projevu pohrdavá gesta. Zásadně se Škodovo vedení ke komplexnosti postavy projevilo zejména v hlasové rovině. Duševní zmatenost gradovala slabikovaným tikáním a zjemněním jinak ostrého slovníku. Citlivě nuancovanou mluvou vyzvedávala i ty nejjemnější pointy a nadlehčovala tíhu jinak sofistikovaně komplikovaných dialogů.³⁹¹ Prostřednictvím gestických a hlasových prostředků vystihla rozmanitost postavy a neustrnula v prvoplánové komice, střídala polohy rozmarné a výstřední ženy, diktátorské i chytré, a rovněž nesentimentální a ženské.³⁹² „Vyjadřovala to hlasem, silnými nadávkami, šatem, pohrdavým gestem. Právě ten tón krutého rozmaru byl nejsilnější stránkou nadprůměrné její hry.“³⁹³ Takto shrnul všechny prostředky její herecké práce Vojtěch Martínek. Výrazná intonační charakteristika postavy byl obecně Škodův poměrně častý způsob modelování osobitých charakterů, se kterým v rámci této inscenace pracoval i Gustav Nezval.³⁹⁴ Podle všeho postavě atletického manžela Alastaira Fitzfassendena propůjčil ledabylý a dobrácký přízvuk, který ovšem gradoval tak, že brzy nebylo pochyb o duševní primitivnosti rozložitého boxera.

S těmito inscenacemi, zejména díky nízkému nároku na počet herců, se poměrně často jezdilo na pohostinská představení do okolních měst. Dokonce i v případě komedie *Vesele se točíme dokola*, kde obsazení čítalo na téměř pět desítek herců, tomu nebylo jinak. Počet postav předurčilo samotné téma nezpracovávající osud jednotlivce, nýbrž jedné celé uzavřené společnosti. Přes velký počet jednajících postav hra disponuje velkým množstvím rozdílných, ostře vyhraněných charakterů, takže nejen ústřední postava, ale osud celé společenské vrstvy vystupuje plasticky. Poprvé se tak i v rámci této linie objevuje Škodův osvědčený, ale často kritizovaný režijní koncept davových scén. Využil potenciálu množství postav a podle kritiky Ladislava Třeneckého „vyhnětl nejen sóla, ale i hromadná seskupení do hlasové a pohybové tvárnosti, takže celý ten půlstovkový činoherní orchestr zahrál pod jeho

³⁹¹ Tamtéž.

³⁹² M. Milionářka. *Moravskoslezský deník*. 9. 2. 1936, **37**(39), 6.

³⁹³ Tamtéž.

³⁹⁴ **Gustav Nezval** (18. 11. 1907 Řečkovice – 17. 9. 1998 Praha) strávil v ostravském angažmá pouze tři sezony (1935–1938), přesto zde nastudoval přes čtyři desítky rolí, převážně v oboru milovníků – titulní roli v Čapkově *Loupežníku* (1935), básníka Jiřího Chvojku ve Šrámkově *Létě* (1937), hraběte Essexe v Jossetově *Alžbětě – ženě bez muže* (1938) ad. Jeho osobnosti a herectví je blíže věnován medailon v kapitole *Cesta k modernímu herectví – Od analýzy ke skutečnému prožitku*.

vedením ‚opus‘, na nějž se nezapomíná“.³⁹⁵ To vše i navzdory tomu, že text hry postavil herce před obtížný úkol: autoři totiž zvolili opačný sled děje, který se tak odehrává pozpátku od roku 1934 k roku 1914. Tímto experimentem vznikl nezvykle náročný požadavek na herecké představitele, kteří tak museli žít životy svých postav pozpátku.

Z množství herců vynikali zejména František Forman, Táňa Hodanová, Marie Vášová, Marie Rýdlová a Gustav Nezval, přičemž všechny výkony opět spojovalo pro každou postavu charakteristicky vytvořené hlasové, gestické a mimické ztvárnění, které neuniklo ani recenzentům. František Forman bez hlasové přepjatosti, s úsporným gestem a s vhodně zvoleným líčením vytvořil postavu složitého, ale slabošského umělce Richarda; a s neobyčejným psychologickým pochopením postavy vytvořila Táňa Hodanová slečnu Julii, balancující na hranici zhnusené alkoholičky a děvčete plného ideálů. Oba byli pomyslnými zástupci lidí vracejících se do života, zatímco povrchní společnost zastupovala například postava Marie Vášové, která ztvárnila afektovanou herečku Altheu Royceovou, již vystihla svým neklidem v řeči i gestu, vygradované až do závěrečného zoufalého žárlivého gesta. Sekundovali jí Marie Rýdlová jako její matka, která živelným humorem opakovaně strhla obecenstvo k potlesku na otevřené scéně,³⁹⁶ a rovněž bezprostřední Gustav Nezval v roli bohéma Jonathana.

Je tedy patrné, že Jan Škoda, ač ne příliš oddaný inscenování veseloherního repertoáru, v konečném důsledku mezi žánry rozdílů nedělal. Rovněž v rámci této linie využíval své charakteristické režijní postupy, které se nejvíce projevíly právě v jeho režijním vedení herců za cílem vytvoření komplexního a svébytného inscenačního tvaru. Ačkoliv mu například podstata žánru a množství postav v komediálních hrách neumožňovaly jinak často aplikovaný princip davových scén, neopomíjel precizní práci s každým z hereckých představitelů a především, každé postavě vtiskl ve spolupráci s hercem osobitou hlasovou, mimickou a gestickou charakteristiku podtrhující komický účinek.

³⁹⁵ L. T. Vesele se točíme dokola. *Duch času*. 18. 10. 1936, 38(243), 8.

³⁹⁶ Tamtéž.

3.4.4. Režie

Škoda ani v tomto případě nepopřel základní myšlenku své celoživotní režijní tvorby. Ke každé inscenaci přistupoval s vědomím unikátní možnosti téma (bez rozdílu doby vzniku dramatického textu) převést do aktuálních podmínek a aplikovat jej na soudobou společnost. Je to samozřejmě přirozeně dáno skutečností, že se jednalo o hry soudobých autorů, jejichž tvorba logicky reflektovala aktuální otázky společnosti, a žánru komedie autoři využívali jako velkorysého prostoru i pro názorovou vyhrocenost a útočnost. Díky mimořádnému citu pro moderní režii ovšem i skrze tyto soudobé komedie Škoda neustále hledal nové prostředky pro srozumitelné přiblížení problematických otázek publiku. Usiloval o vyhrčení dramatických situací, postavy místy převáděl až ke karikatuře, což většinou akcentoval přehnaným líčením a nalezením osobitého hlasového nebo gestického projevu pro každou z postav.

Přesto vnímal potenciál promlouvat k ostravskému publiku spíše prostřednictvím jiných žánrů a autorů, což v repertoáru dokazoval zejména bohatým zastoupením her Williama Shakespeara, historických her, a s nastupující fašistickou hrozbou stále více objevujícími se klasickými díly světových a českých autorů. Uvědomoval si ale i závislost divadla na materiálních prostředcích, proto se v prvních sezonách působení v Ostravě komerčnímu repertoáru podřídil. Postupně se ovšem zastoupení těchto titulů z jeho repertoáru vytrácelo a v rámci dramaturgického plánu je ze své režijní tvorby vytěsnil úplně. Dosvědčuje to ostatně skutečnost, že rozestupy mezi premiérami se postupně rozvolňovaly a po svém návratu z Brna do Ostravy roku 1939 se v jeho tvorbě ryze veseloherní tituly objevily už pouze sporadicky.

Pracoval s žánrem logicky, tedy vycházel z jeho primární struktury a poslání, což prokazoval i soustředěným převodem textu do inscenačního tvaru. To, že do textu hry Škoda nijak významně nezasahoval, ovšem neznamenalo, že by neprojevil invenci v rámci své režijní práce. Škoda měl svůj pevný režijní styl, velmi často své režijní postupy opakoval napříč inscenacemi různých žánrů a autorů, čímž za svou tvorbou zanechával poměrně jasný rukopis. Maskou podporoval komiku, osobitě stylizoval některé postavy do těch nejkrajnějších podob, zatímco kostýmům naopak téměř vždy ponechával jejich realistický základ. Například v Shawově *Milionářce* zveličil archetyp boxera groteskně rozpláclym nosem a naddimenzovanou „býčí“

lebkou, čímž podpořil komický účinek mazlivého boxera (Gustav Nezval), lékaře (Miloš Nedbal) naopak stylizoval do asijského vzhledu, a podle recenze i postavu Adriana (Josef Karel) oživil groteskním zjevem masky, čímž podpořil fraškovité vyznění závěrečného obrazu.³⁹⁷

Nadsázku a ironii společně se scénografem Janem Sládkem také mnohdy aplikovali i do scénografických řešení, nejednalo se tedy o nic neobvyklého ve Škodově režijní tvorbě. Přesto i zde setrvala spíše potřeba funkčnosti a jednoduchosti, tedy snadno manipulovatelné konstrukce signifikantní pro daný prostor, kombinované s realistickými předměty a rekvizitami. Relativně volná scéna tak umožňovala i hercům mnohem větší prostor k pohybu, ne vždy toho Škoda ovšem důsledně využil. Ačkoliv totiž přísně dbal na mizanscénu, jak často prokázal zejména v inscenacích disponujících velkým množstvím postav, s nímž pracoval zejména v kontextu sofistikovaných davových scén, v rámci komedií nebylo kvůli malému množství postav pro tento obvyklý Škodův režijní princip mnoho využití. Nechával konverzační hry čistě konverzačními, v nichž vládne slovo a jeho obsah, a postavy v nich vedly dialogy podle několika poznatků dobového tisku často vsedě.³⁹⁸

Naopak užití hudební složky se kritika nevěnovala prakticky vůbec, zaujala ale inscenace *Vesele se točíme dokola*, kde Škoda pracoval dokonce s živou hudbou. Pro naplnění svého režijního záměru oslovil dirigenta Richarda Langera, aby složil pro inscenaci autorskou hudbu. Richard Langer posléze sám prezentoval své skladby přímo na klavír umístěný na jevišti – jednotlivé situace tak získávaly potřebnou atmosféru, a zároveň se stal přímo součástí děje. Jestli výrazněji pracoval s hudbou i v jiných komediálních inscenacích, zůstalo bohužel neobjasněno, přesto se jednalo pro Škodu spíše o méně obvyklý jev, se kterým se často nesetkáváme ani v případě jiných inscenací. Předpokládáme totiž, že by užití hudby zaujalo i samotné kritiky, a především, že by bylo zaznamenáno i v dochovaných inspicientských knihách.

³⁹⁷ L. T., pozn. 390.

³⁹⁸ L. T., pozn. 385.

3.5. Režisér prostředků ryze divadelních

Jaká je tedy odpověď, zeptáme-li se, zda byl Škoda skutečně divadelníkem realismu? Zcela jistě byl především tvůrcem, který maximálně respektoval autorův text v jeho úplnosti, ale přitom stále toužil po funkční aktualizaci a skutečně tvůrčím (nikoliv pouze ilustrativním, jak bylo typické například pro realismus konce 19. století) rozvíjení textové předlohy. Dramatický text se pro něj stával výzvou k hledání takových divadelních prostředků, které by mu umožnily předat divákovi maximální podobu autorovy hry bez větších zásahů a krácení, ale zároveň musely vzájemně divadelně fungovat. Nejednalo se o samozřejmost, na začátku třicátých let se ještě celá řada režisérů spoléhala na pouhé konvenční převedení dramatického textu na jeviště bez další iniciativy. Od chvíle, kdy se na drama přestalo nahlížet jako na primární součást literatury, ostatně neuběhla příliš dlouhá doba. Až na konci 19. století se začalo naplno projevat, že divadlo je skutečně svébytné dramatické umění disponující osobitými vyjadřovacími prostředky, prostřednictvím kterých dokáže převést dramatický text do jiného uměleckého druhu, jímž je právě divadlo. Drama se tak stává jen jednou z více složek divadelní inscenace. A právě to je jeden z hlavních pilířů Škodova režijního umění: i když drama ctil a vycházel z něj, neomezil se na primitivní prezentaci jeho literárních hodnot, a to dokonce ani v případě vynikajících her Williama Shakespeara. Prostřednictvím originálních scénických prostředků a s neutuchající dramaturgicko-režijní interpretací vytvářel z textové (literární) předlohy originální divadelní artefakty, zatímco mnozí „provozní“ režiséři v předválečných repertoárových divadlech často spoléhali na to, že diváka i nadále uspokojí spořádané předání dramatického textu.

Postupně se tedy prokázalo, že dramatický text není pouhé literární dílo, ale je jasným předpokladem pro tvorbu divadelní. To také vedlo k nutnému požadavku na režijní osobnost a divadelní inscenace se postupně stávala tvůrčí interpretací dramatického textu. Tato skutečnost se nicméně ještě na počátku třicátých let na některých divadelních scénách dostatečně neprojevila, a Ostrava byla jednou z nich. Vždyť jen do té doby opakované využívání typových kulis bez větší režiséřovy či výtvarnickovy invence je příkladem za mnohé. Škoda, jenž získával první režijní zkušenosti v Praze u Karla Huga Hilara, jedné z prvních opravdových režijních

osobností, přišel do Ostravy už ale jako poučený režisér, jako umělec hledající nové významové funkce složek a skutečné *zdivadelnění* dramatického textu.

Jako dramaturg tak nefungoval pouze ve smyslu pouhého výběru her a skladby repertoáru, ale uplatňoval také dramaturgické myšlení na jevišti, což, jak už bylo poznamenáno, nebylo v konvenčních divadlech vůbec samozřejmostí. Důsledný dramaturgický výklad situací a postav mu umožňoval aktualizovat, interpretovat text pro soudobé podmínky, a přitom nemusel zásadně měnit podobu textu. Pro své interpretace neustále hledal východisko v divadelní realizaci na jevišti – v neotřelém, překvapujícím, dynamickém a ryze divadelním provedení. To, co dnes běžně zahrnujeme pod pojem dramaturgicko-režijní výklad, tak Škoda praktikoval už na počátku třicátých let v Ostravě.

V tomto ohledu se tak daleko více přiblížil spíše estetickému cítění avantgardy, a příkladů, stvrzujících, že Škodovi se avantgardní vlivy zcela nevyhýbaly, najdeme daleko více. Pokud vyhodnotil některý z nápadů jako prospěšný pro výslednou podobu inscenace, neváhal užít i naprosto nerealistické stylizační prvky. Jen tak se mohla v inscenaci Shakespearovy hry objevit ve scénografické realizaci silueta Ostravy, titulní hrdina ze Shawova *Caesara a Kleopatry* mohl vykouřit krabičku cigaret, a několik historických her kontrastně zasadil do soudobého reálného prostředí. Dokonce do inscenací opakovaně implikoval obdobu burianovského voicebandu (např. *Julius Caesar*), tedy ryze avantgardní postup! Ve všech případech tak zcela popřel iluzivnost realistického divadla. Často také docházelo k zajímavému inscenačnímu paradoxu, kdy ryze realistické herectví kombinoval s náznakovou nerealistickou scénou Jana Sládka využívající poznatky jevištního konstruktivismu. Právě Sládek, jakožto praktikující avantgardista, výrazně přispěl k výtvarné podobě inscenací nesoucí znaky avantgardního umění.

To, že nevyznával postupy kritického realismu druhé poloviny 19. století, které byly ostatně ve Škodově tvůrčím období už dávno pryč, tak je tedy více než zřejmé. Vyplývá to i z výběru repertoáru – nesetkáváme se u něj se zastoupením autorů realistických dramát, prakticky se jim spíše vyhýbal. Ani po formální stránce nevnímal realismus jako detailní popis skutečnosti. Usiloval především o důslednou analýzu převedenou na jeviště prostřednictvím divadelních prostředků ve smyslu

nápaditosti, kontrastů, nečekaných souvislostí a mnohdy i nezvyklého výběru hereckého obsazení. Jednotlivé složky tak neměly realisticky ilustrovat textovou předlohu, ale tvořivě ji rozvíjet.

Přestože tedy Škoda působil v konvenčním repertoárovém divadle, upouštěl od striktních pravidel realismu a přicházel s moderním chápáním divadla, v němž má své místo moderní realisticko-psychologické herectví i inspirace avantgardou. Jako realista se prezentoval spíše v rovině společenskokritických tendencí, což nakonec po zásadní ostravské etapě vyústilo k založení Realistického divadla v Praze.

4. CESTA K MODERNÍMU HERECTVÍ – OD ANALÝZY KE SKUTEČNÉMU PROŽITKU

4.1. O ostravské situaci a Škodových změnách

Ačkoliv česky hrající ostravské divadlo od svého počátku roku 1919 disponovalo početným hereckým souborem, nebyly podmínky pro hereckou práci po dlouhou dobu dostačující. Celá řada herců, kteří nastoupili hned za prvního ředitele a zároveň prvního, avšak Spolkem Národní divadlo moravskoslezské neoficiálně jmenovaného uměleckého šéfa souboru činohry Václava Jiřikovského, setrvala v angažmá po několik desítek let. Až Jan Škoda jim byl jednou z prvních skutečně profesionálních vedoucích osobností a zásadním způsobem ovlivnil kvalitu hereckého souboru. Téměř všichni nabyli hereckou průpravu u kočovných divadelních společností a s hereckou technikou a metodami se seznamovali až v průběhu let. Jak už bylo zmíněno, ve dvacátých letech jejich herecký rozvoj omezovalo téměř zběsilé tempo, s jakým činohra uváděla nové tituly, a i když jejich počet v sezoně postupně klesal z přibližně padesáti na necelé tři desítky, množství hereckých úkolů nutně vedlo k nedůsledné a rutinní práci. V neuvěřitelně krátkém zkouškovém čase nevznikal prakticky žádný prostor pro dramaturgickou průpravu, analýzu postav a situací, natož pro realizaci větších režijních záměrů. Herec byl odkázán na domácí přípravu, osobní seberozvoj a jen pár hodin společných zkoušek, na kterých už každý musel prokázat znalost textu, aby režisér jen několika pokyny zkomponoval výslednou podobu inscenace.

Do této nestabilní situace přišel Jan Škoda a jeho výchozí situace nebyla nijak jednoduchá. Počáteční nedůvěru hereckého souboru k mladému čtyřiatřicetiletému šéfovi činohry, který měl za sebou prozatím poměrně krátkou režisérskou zkušenost, zvětšovala i skutečnost, že byl nejdříve angažován na jedinou sezonu 1930/1931. Herecké jistotě bohužel nepřispělo ani Škodovo upřednostňování vrstevníků a mladých herců, z nichž někteří přišli se Škodou do Ostravy z Pardubic.³⁹⁹ Nebyl dostatečně přesvědčen, že se zdejší soubor dokáže pohotově přizpůsobit novým metodám směřujícím k modernímu inscenačnímu tvaru, v jehož středu měl být právě herec. Ostatně už ve svém uměleckém programu pro první sezonu kriticky

³⁹⁹ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 12–13.

konstatoval, že charakter uměleckého tělesa netvoří pouze repertoár, ale především reprodukční schopnosti souboru. A s těmi nebyl Škoda zdaleka spokojen. „Soubor pro tuto sezónu měnil se jen nepatrně, byl vlastně dán. Při sestavování repertoáru bylo k této okolnosti nutno brát dvojnásobný zřetel. Nebyla to brzda, ale byla to cesta obrácená: repertoár se přizpůsoboval, místo aby se soubor přizpůsobil repertoáru.“⁴⁰⁰

O to více se hned od počátku soustředil na systematickou práci s herci. Požadoval po nich soustředěnost, píli a hodiny zkoušek, během kterých se snažil odstranit zažitě herecké návyky, popisnost a především je chtěl oprostít od schematické typologické interpretace rolí. Budování tvůrčího souboru sice v počátku přerušil odchod do Bratislavy v sezoně 1931/1932, přesto po návratu o to intenzivněji navázal na předchozí postupy a postupně si získával důvěru všech členů. Herci mu byli opravdu už daleko více nakloněni, a původní konstatování, že by si „při svém nástupu přál mít leďacos jiné, ale bylo mu jasné, že předstupuje před soubor vcelku vyrovnaný a schopný, i když nepočtený“,⁴⁰¹ záhy přehodnotil, a s podporou nově příchozích herců (Gustav Nezval, Miloš Nedbal, Jaroslav Šára, Blanka Waleská, Rudolf Deyl ml. ad.) realizoval i mnoho odvážnějších inscenačních projektů, včetně těch mimodivadelních.

Přes veškeré Škodovy smělé plány, jak herecký soubor posouvat a obohatit, stále bojoval s nepříznivou finanční situací a odporem ze strany Spolku Národní divadlo moravskoslezské. Společně s činoherním souborem ustál náročné období existenční nejistoty v období hospodářské krize, která v divadle vygradovala na jaře roku 1934. Spolek Národní divadlo moravskoslezské se po dlouhé finanční krizi rozhodl předčasně ukončit činnost divadla a propustit zaměstnance k 30. dubnu 1934. Herci však nerezignovali a od 1. května 1934 přebrali uměleckou i finanční správu provozu divadla. Pod vedením sedmičlenného výboru (mistr malířny Josef Dušek, herec František Forman, člen orchestru František Hodbod', operní režisér Karel Kügler, herci Jiří Myron, Jan Pacl a František Paul), a ve spolupráci s ředitelem Ladislavem Knotkem a uměleckými šéfy včetně Jana Škody se této správě začalo říkat „Svépomocí souboru NDMS“.⁴⁰² Ani v následujících letech se ale finanční

⁴⁰⁰ ŠKODA, pozn. 21, s. 293.

⁴⁰¹ Tamtéž.

⁴⁰² PAČL, pozn. 258, s. 13.

situace zdaleka nezlepšila a opakovaně se mluvílo o předčasném ukončení sezony. V těchto složitých podmínkách měl Škoda značně nestabilní možnosti pro vedení činohry a sjednocení souboru, a vyvstává tedy otázka, zda ve svých požadavcích navzdory vnějším komplikacím setrval. Historik Miloš Zbavítel sice uváděl, že jen díky Škodově vytrvalosti a požadavku na vysokou uměleckou úroveň docílil toho, že i přes nesnáze těchto let se činoherní soubor dostával do celorepublikového povědomí, přesto budeme hledat důkazy i přímo ve Škodově práci.⁴⁰³

4.2. Plané herectví

To, že nad hereckým souborem Škoda neustále usilovně přemýšlel, dokonce i v teoretické rovině, dokazuje stať otištěná v almanachu Národního divadla moravskoslezského za sezonu 1932/1933, kde se k problematice herectví obracel ve studii příhodně nazvané *Plané herectví*.⁴⁰⁴ Už názvem naznačil svůj kritický pohled na současného (tedy i toho ostravského) herce, který není ochoten otevřeně a samostatně tvořit a bez jakékoliv vlastní tvůrčí iniciativy jen reprodukuje autora. I v této souvislosti se tak opětovně setkáváme s důležitým potvrzením, že jeho primární snahou byla tvůrčí interpretace a zdivadelnění autorova textu, nikoliv pouhé převedení dramatického díla na jeviště. Problematickým typem herce pak označil i takové, kteří jen podbízivě útočili na divákovy emoce, účelově věděli, jak ho dojmout, šlo jim čistě o to přetvořit roli ve smyslu účinnosti a tomu obětovali původní myšlenku autora. I takový jednostranný a především povrchní přístup, označil jako plané herectví. Divák sice podlehl emocionálnímu účinku, ale zároveň cítil, že na jeho logiku a rozum nebylo dostatečně zapůsobeno.⁴⁰⁵ Víceméně opakem, ale stejně problémovým, pak byl i tzv. intelektuální herec, který opovrhoval vším, co bylo dosud vytvořeno a bez většího opodstatnění prosazoval nové „moderní“ vyjadřovací prostředky. Všechny tři typy považoval za nevyhovující, přežitě, a prozíravě apeloval na nové způsoby herectví. Celou kritickou kapitolu dokonce uzavřel důležitou myšlenkou, že současný herec si musí nové požadavky na herectví uvědomit daleko

⁴⁰³ ZBAVÍTEL, pozn. 22, s. 88–100.

⁴⁰⁴ ŠKODA, pozn. 157.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

intenzivněji než kdy dříve, protože „v dnešní době, kdy se pomalu rodí nový svět, půjde jistě i o novou formu divadla, ne-li o divadlo vůbec“.⁴⁰⁶

Jeho kritika se ale nakonec stočila k nevyhovujícím provozním podmínkám. Už po krátké zkušenosti s ostravským souborem tak pojmenoval problém, proti kterému během ostravského angažmá prakticky neustále usilovně bojoval. Vyžadoval řadu organizačních změn, které by pro herce vytvořily lepší tvůrčí podmínky, aby se pod tíhou zběsilého tempa provozu a množství studovaných rolí nestali jen oním „planým hercem“. Potřeboval především docílit efektivnějšího chodu činohry, přičemž naplněním ve výsledku obohacoval nejen činoherní soubor, ale i celkový provoz divadla. Zasloužil se například o navýšení počtu repríz, a tím i o delší životnost inscenace. Znamenalo to nejen klesající množství nově nastudovaných inscenací, ale také zredukování nákladů na výrobu. Daleko častěji se jezdilo na pohostinská vystoupení do blízkého okolí (nejčastěji do Opavy a Frýdku). Bránil se, aby byl k pohostinským hrám zván pouze jeden či dva herci, kvůli nimž pak bylo nutné v rychlosti nastudovat hru navíc, ale vyžadoval hostování celého souboru s vlastní inscenací. Jejich hostováním se tak získalo více času nejen pro Škodou tolik žádané herecké zkoušky, což v týdnu činilo až pět hodin navíc, ale také pro potřeby běžného provozu činoherního souboru. Ve své poslední ostravské sezoně 1942/1943 se dokonce chystal k přizvání režisérů a výtvarníků z jiných scén, aby tak zdejší scénografický a inscenační styl konfrontoval s odlišnými zvyklostmi. V této nejisté válečné době prosadil také přijetí nových posil souboru – Blanky Waleské, Jany Kovaříkové, úspěšně domluvil znovu angažování Františka Formana, ale vyjednával také o přijetí Oldřicha Stibora, které bylo bohužel tragicky ukončeno gestapem.

Škodův náročnější umělecký program zcela logicky kladl daleko větší nároky na herce. Očekával hercovu dlouhodobou práci na sobě, individuální, ale především kolektivní. V tomto ohledu byl nekompromisním režisérem, vyžadujícím důslednější a intenzivnější přípravu, a jak již bylo zmíněno, i mnohem větší kadenci zkoušek. Miloš Zbavitel v publikaci o osmi hereckých osobnostech meziválečné ostravské činohry popisoval, že Škoda vždy zahajoval zkoušky pregnantním, výstižným, ale

⁴⁰⁶ Tamtéž.

zároveň stručným výkladem o inscenačním záměru.⁴⁰⁷ Vezmeme-li v úvahu Škodovu zálibu v dramaturgických úvahách, jež pravidelně publikoval, je skutečně pravděpodobné, že i s herci před samotným zkouškovým procesem nejdříve detailně procházel dramaturgicko-režijní koncept. Celý soubor vedl k výrazové mnohostrannosti, aby obstál jak v klasické tragédii, tak i v moderní konverzační hře, tedy v pestré škále repertoáru, jaký Škoda s většími či menšími potížemi postupně prosazoval. Herec byl pro Škodu za každé situace hlavním činitelem divadelního dění a jak se zdálo, i podle zpětného zhodnocení kritika Josefa Balvína, jeho předním úkolem režisérským a inscenátorským mělo být především intenzivní vedení herce k plnému výrazu.⁴⁰⁸ A to navzdory tomu, že si Škoda evidentně uvědomoval pomíjivost hercovy tvorby: „...už svou podstatou je herectví něčím, co je odkázáno jen na svůj čas, tedy vlastně něčím planým, něčím, co s poslední reprízou se odkládá, mění v pověst, upadá v zapomnění. (...) Hercův výkon nezachytí žádný fotografický aparát, film, žádná deska, nic – i divákova paměť je slabá.“⁴⁰⁹

Právě skrze herce Škoda naplňoval svou pečlivou dramaturgii. Divadlo se mu stalo prostředkem, jak zlepšovat společnost a nabádat ji ke kritické sebereflexi. Prostřednictvím herce a jeho zpodobnění postavy zobrazoval člověka uprostřed rozporuplného světa, hledajícího své místo ve společnosti, kritizujícího soudobý společenský řád. K takovému poznání samozřejmě ani Škoda nedospěl hned, ale každodenní konfrontace s nejprůmyslovnějším krajem republiky zřejmě k takovému poznání výrazně přispěla. Ostrá levicová kritika měšťácké společnosti se stala všeobecně poměrně vyhledávaným tématem, a zájem o stav společnosti po nastolení fašistické diktatury v Německu roku 1933 ještě zesílil. Nutnost zaujmout k celospolečenské situaci jasně ideové stanovisko nabádalo i Škodu k jednoznačné reakci. Využil k tomu sdělovací poslání divadla, a zároveň se jako režisér nominoval do funkce realizátora ideového záměru inscenace, a právě herec se mu v tomto úkolu stal nejzásadnějším a nezbytným prostředníkem.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 14.

⁴⁰⁸ BALVÍN, pozn. 96.

⁴⁰⁹ ŠKODA, pozn. 157.

⁴¹⁰ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 83.

4.3. Proměny herectví – Jiří Myron a Táňa Hodanová

Cílevědomé vedení souboru se postupně projevilo na uměleckém růstu jednotlivců. Nově angažovaná mladá generace se s požadavky seznámila poměrně rychle, zatímco herci, kteří byli součástí ostravské činohry mnohdy již od založení Národního divadla moravskoslezského, se museli se Škodovým uměleckým názorem teprve popasovat. Zdejší soubor měl už ve dvacátých letech dobrou úroveň, a jak uvádí Adolf Scherl v *Dějínách českého divadla*, s ostravským prostředím byli tou dobou už sžití také dva herci, kteří by neměli problém uplatnit se na předních pražských scénách – Jiří Myron⁴¹¹ a Táňa Hodanová⁴¹². Oba herci u Škody ale zpočátku narazili a museli dosavadní herecké zvyklosti přehodnotit.

Jiří Myron měl v době Škodova nástupu za sebou už řadu velkých rolí a patřil mezi uznávané protagonisty disponující širokým tvůrčím rozpětím. Na Myronovo dosavadní realisticko-psychologické analytické herectví měl Škoda nové požadavky. Nešlo mu o dosud chápané detailní zobrazení reality, ale o skutečný prožitek. Pod tímto vedením docházel i Myron k novému tvůrčímu hledání, a po počáteční stagnaci se nakonec vypracoval v jednoho z nejobsazovanějších „Škodových“ herců. Během Škodovy éry se jeho herecký profil rozrostl o řadu náročných rolí, především ve hrách Williama Shakespeara. Ač Škoda Myronovi zpočátku neposkytoval příliš mnoho

⁴¹¹ **Jiří Myron** (7. 7. 1884 Humpolec – 25. 1. 1954 Ostrava) spoluutvářel umělecký profil nově vzniklých stálých českých divadel v Kladně, Olomouci, ale především spojil roku 1924 svou hereckou dráhu s Národním divadlem moravskoslezským. Jako zkušený charakterní herec rozvíjel herectví především pod vedením Jana Škody, do té doby vynikl například jako Oinomaos ve Vrchlického hře *Námluvy Pelopovy* (1925), Jan Žižka z Trocnova v Tylově *Janu Husovi* (1925), Fjodor Pavlovič Karamazov v Dostojevského *Bratrech Karamazových* (1926). Po odchodu Jana Škody z ředitelské pozice a z Ostravy vůbec se roku 1942, v nejobtížnějších protektorátních letech, stal ředitelem. Po jeho smrti bylo původně Lidové divadlo přejmenováno na Divadlo Jiřího Myrona a tento název nese dodnes. Viz tamtéž, s. 70–168.

⁴¹² **Táňa Hodanová** (22. 8. 1892 Strakonice – 4. 6. 1982 Ostrava) získala angažmá v Národním divadle moravskoslezském roku 1920 a působila zde až do roku 1974. Je jednou z nejvýraznějších hereckých osobností ostravské činohry, ztvárnila zde přes 400 rolí, zejména tragických hrdinek (Annu Arkadijevnu v dramatinizaci Tolstého tragédie (1935), Maryšu ve stejnojmenné hře bratří Mrštíků (1938), titulní roli v Besierově *Alžbětě Browningové* (1940), či titulní roli v Euripidově *Médeji* (1941) ad.). Už za Škodovy éry vyzkoušela režii; v rozmezí let 1939–1945 zde režírovala téměř 20 titulů. Viz PRACNÁ, Sylva. *Hodanová, Táňa* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hodanov%C3%A1,1,T%C3%A1%C5%88>

příležitostí,⁴¹³ Myron nakonec exceloval hned ve čtyřech shakespearovských hlavních rolích Škodových inscenací, a v několika dalších vedlejších. Mezi nimi i v té nejnáročnější a pro Myrona nejzásadnější dramatické postavě vůbec – králi Learovi. Jan Škoda se Shakespearovým *Králem Learem* roku 1937 loučil se svým ostravským působištěm, a tak se inscenace zcela pochopitelně stala koncentrací jeho dosavadního programového směřování i prezentací proměněného činoherního souboru. V intencích zmíněné dramaturgie, tedy s ohledem na aktuální hrozbu fašistické diktatury, inscenoval Škoda *Krále Leara* jako tragédii jedince v dějinné krizi, a herec – Jiří Myron – uchopil Leara v plně šíři této bohaté dramatické postavy, aby se stal především nositelem takového sdělení.

Role krále Leara pro něj znamenala mimořádně obtížný, ale neobyčejně myšlenkově a herecky obohacující úkol. Myron měl možnost inspirovat se hned dvěma výraznými představiteli této postavy. Znal výkony Václava Vydry i Eduarda Vojana, přesto byl podle něj Myronův Lear zcela původní, inspirovaný vlastní tvůrčí fantazií a výkladem i režijními podněty Jana Škody.⁴¹⁴ Myron se ponořil do role krále Leara v realistické pravdivosti a vykreslil hned několik poloh Learova charakteru, a to navzdory skutečnosti, že se inscenace *Krále Leara* dočkala pouze dvouměsíčního uvedení. Premiéru 22. ledna 1937 velmi záhy následovala derniéra 23. března 1937, celkem byla inscenace odehrána pouze osmkrát, a Jiří Myron tak nemohl formovat svou postavu na základě intenzivnějšího dialogu s divákem ani díky opakovanému studiu této náročné role. Neznáme důvod krátké životnosti této inscenace, přesto Myron pronikl do role natolik, že přirozeně vystihl přerod postavy od suverénní přesvědčivosti a pyšné panovačnosti po výbuchy sveřepé zlosti ústící v bezmocnou bolest.

K vyjádření využíval zejména bohaté schopnosti svého hlubokého hlasu a jemných nuancí v mimice, ale také nenápadných gest v závěru tragédie, kdy Lear prošel mentálním zvratem. Původně rozmáchlá gesta nahrazoval umírněností, za

⁴¹³ Redaktor *Kampaň* Alois Rybka brzy po nástupu do ostravského divadla Škodu kritizoval, že záměrně neobsazuje některé herce starší generace, zatímco privilegií se dostávalo mladým hercům, které si Škoda do Ostravy přivedl. Jiří Myron nicméně přistoupil na Škodovy nové metody a modernější přístupy k inscenaci i hercům, což poprvé prokázal právě postavou Říhaly. Viz RYBKA, Alois. *Kampaň*. 1930, 1(nečíslováno), 16.

⁴¹⁴ ZBAVITEL, pozn. 22, s. 91.

každou nedokončenou myšlenku promluvílo přirozené gesto. Slovy kritika Ladislava Trěneckého: „Majestátní postava, podtrhující iluzi královské důstojnosti, basové zbarvení hlasu, umožňující vyhrát širokým rejstříkem všechny duševní otřesy, jimiž je postava Learova zmítána (...), pak mimické propracování role, dosahující ve výjevech propukávajícího šílenství reality až hrůzně děsivé – to byl výkon, který se mocně vrývá v paměť.“⁴¹⁵ Pod Škodovým vedením tak Myron povýšil původně pře-psychologizované herectví a analytický přístup k postavám až na neobyčejně soustředěnou hereckou syntézu, vedoucí k přesnějšímu a hlubšímu vykreslení postav. Myronovo herectví prošlo skutečným vývojovým procesem, od pouhé analýzy ke skutečnému prožitku. Objevil nové možnosti prožitku, dokázal tvořit dynamické charaktery, a ať už se jednalo o tragické či komické postavy, vždy směřoval ke společenské kritice. Oprostil své herectví od zbytečných podružných znaků, a podle slov Miloše Zbavitele „především dospěl k poznání, že idea má v sobě prvořadý význam a umělec v ní objevuje žádoucí stimul“.⁴¹⁶

Když se Škoda po krátkém odloučení vracel roku 1940 z Brna, vsadil svou první režii na O’Neillovo syrové drama z amerického farmářského venkova *Toužení pod jilmy*. Tato hra znamenala skutečný tvůrčí a herecký přerod zase pro druhou představitelku první generace ostravského divadla – **Táňu Hodanovou**. Stejně jako Myron i ona zpočátku obtížně hledala své postavení v novém systému práce Jana Škody. Ačkoliv ve Škodovi vítala režisérskou osobnost, jaká ostravské činohře prozatím chyběla, jejich společné tvůrčí začátky byly opředeny mnoha konflikty.⁴¹⁷

⁴¹⁵ L. T., pozn. 22.

⁴¹⁶ ZBAVITEL, pozn. 5, s. 100.

⁴¹⁷ Pracovní vztah mezi Janem Škodou a Táňou Hodanovou je spojen s mnoha legendami. Počáteční konflikty údajně ústily v potlačování Hodanové jako nežádoucího typu hvězdy, která podle Škody nedokázala ve svém projevu proniknout do nitra postavy a docílit tak žádané katarze. Na její stranu se v první Škodově sezoně postavil kritik Zdeněk Vavřík, jenž nazval její herectví vyzrálým a natolik hodnotným, že na něm nemůže nic změnit ani nejmodernější režisér. Po prvotních ne příliš zdařilých úlohách, v nichž překypovala frázemi, patosem a nepřesáhla myšlenkovou rovinu postavy (Nelly Vinická v Hilbertově *Třídiči štěrku*, 1930; Helena v Medkové *Srdci a válce*, 1930) našla u Škody uplatnění převážně ve starších hrách (Dot Perrybinglová v Dickensově *Cvrčkovi u krbu*, 1930; Leóna v Zeyerově *Sulamitu*, 1931). To, že se očividně snažila naplnit Škodovy vize, je patrné z recenze Goethova *Fausta* (1932), kde sice v roli Markétky vynikala citovostí, ale její vnitřní složitost ještě stále zbytečně exponovala. Její výkon ostravská kritika srovnávala s Lídou Čtvrtečkovou, s níž roli Markétky alternovala. Čtvrtečkové interpretace byla daleko jednodušší, žensky opravdovější. Na rozdíl od Hodanové „symbolické“ Markétky vytvořila Čtvrtečková Markétku jako ztělesnění

O’Neillovo drama vypráví o mladé ženě Abbie, kterou touha po majetku a bohatství vede ke sňatku s majitelem farmy Ephraimem Cabotem (Jiří Myron). Do nové nevlastní matky se ovšem zamiluje Cabotův syn Eben (Viktor Dintr) a vzniká mezi nimi milostný vztah. Láska v lidech plných nenávisti a sobeckosti se ale deformuje a ústí v tragédii. Žena farmáře Cabota Abbie poskytla Táni Hodanové svou rozmanitostí velkorysý prostor pro rozehrání skutečné vnitřní složitosti. Prozatím žádná z postav Hodanové neprošla takovým vývojem jako právě Abbie. Cílevědomost a umíněnost, s jakou se zistně vrhla do sňatku se starým farmářem, zpočátku gradovala přesnou dávkou drsnosti a bezohledné úlisnosti. O to více vynikl přerod z tvrdé a egoistické ženy v nesmírně milující stvoření, klesající pod tíhou vlastního utrpení.⁴¹⁸ V kamenném prostředí zněl jako předzvěst katastrofy její chladný a hluboký falzet, z něhož se postupně rozehrávala do prudkého střídání láskyplnosti, svádění a nenávisti, aby nakonec „zvítězil“ hluboký a pravý cit i smíření s krutým osudem.⁴¹⁹ Dovedla výrazně procítit emoční přechod, zároveň dramaticky vystupňovat prudký zlom. Ve vrcholné závěrečné scéně, kdy se psychicky rozervaná rozhodne k zabití vlastního dítěte, aby podala Ebenovi důkaz své lásky, rozehrávala dialog v živelné hře gest i slov a v tenzi naplněné hrůzou a zoufalstvím.⁴²⁰

Nejednalo se o typ tragické a dramatické postavy, se kterou by se Hodanová již dříve nesetkala. Škoda na její herectví ovšem zapůsobil natolik, že rozvíjela především vnitřní bohatost postavy, všechny její motivace a příčiny chování. Soustředila svou pozornost na co nejhlubší porozumění vnitřní složitosti povahy. V gestu a mimice byla daleko úspornější, přesto se stal její prožitek daleko intenzivnější. Především se pak, jak poznamenal i Miloš Zbavítel, více než dosud zamýšlela na mravním poslání divadelního umění, a bylo-li to jen trochu možné, podle vzoru Škody se soustředila na aktuální vyznění pro přítomnost.⁴²¹

Oba představitelé, Táňa Hodanová a Jiří Myron, jsou nejlepším příkladem proměny vnímání herectví v regionálním ostravském divadle třicátých let.

skutečné lidské tragédie. Je tedy zřejmé, která z hereček zpočátku Škodu zaujala více. Viz ZBAVÍTEL, pozn. 33, s. 106–107.

⁴¹⁸ Z. B. Farma pod jilmy. *Moravskoslezský deník*. 25. 4. 1940, 41(113), 4.

⁴¹⁹ Dj. Obnovený O’Neill na ostravské scéně. *Lidové noviny*. 26. 4. 1940, 48(210), 7.

⁴²⁰ ZBAVÍTEL, pozn. 33, s. 111.

⁴²¹ Tamtéž, s. 112.

V souvislosti s příchodem Jana Škody do Ostravy se i v literatuře opakovaně uvádělo, že zdejší starší hereckou generaci upozadoval a vyhledával oporu převážně v mladých kolezích.⁴²² Adolf Scherl o mladých ostravských hercích napsal, že na rozdíl od stoupenců avantgardy se pod Škodovým vedením daleko tvárněji odkláněli od jevištního lyrismu a hledali znovu uplatnění v polohách klasické dramatičnosti.⁴²³ Nebylo to pouze o návratu k dramatičnosti ve smyslu herecké realizace bohatého individuálního života postav. Škodovi očividně záleželo na daleko hlubším motivu, vzcházejícím přímo z nitra postav. Jen tak mohl realizovat svůj dramaturgický program orientovaný na aktuální sociální témata. Takovým způsobem vyjadřoval kritický postoj k problematickým otázkám a sděloval své sympatie ke skutečně ryzímu člověku sužovanému nešvary lidské společnosti, čímž také prosazoval své prosociální komunistické smýšlení. Starší ostravská herecká generace si k novému vnímání úlohy herce nacházela cestu pomaleji. Zvykli si na sice rozsáhlou, ale povětšinou individuální přípravu, na jistou nezávislost v interpretaci postav a spíše intelektuální přístup k roli. Díky Škodově intenzivní práci se ale i jejich převládající realisticko-psychologické analytické herectví posunulo k větší opravdovosti, živosti a temperamentu.

Takovým výraznějším posunem se další regionální divadla chlubit nemohla. Olomoucký činoherní soubor se zacyklil v deklamačně nadneseném stylu, zároveň podléhal nekomplikovaným požadavkům konverzačních komedií. Dokonce ani Stiborovy vysoké nároky na herce související s novými tendencemi v inscenačním stylu neznamenal komplexnější přeměnu hereckého přístupu.⁴²⁴ Ani v Brně v první polovině třicátých let pod vedením Aleše Podhorského nezaznamenáváme takový zvláštní vývoj jako v Ostravě. Podhorský tvořil inscenace sjednocené hlavní myšlenkou a stylovou kompaktností, ale až během krátkého působení Škody se v Brně mluvilo o skutečně novém přístupu, aktivizujícím herecký projev až k naprosté syntéze – tedy stejně, jak tomu bylo už v Ostravě.⁴²⁵

Příchodem Škody do Ostravy se pochopitelně ihned všechno nezměnilo, nezměnily se okamžitě ani podmínky pro nastudování a realizaci inscenací. Zkušební

⁴²² Srov. ZBAVITEL, pozn. 22, s. 91. – ČERNÝ, pozn. 7, s. 399.

⁴²³ ČERNÝ, pozn. 7, s. 399.

⁴²⁴ SPURNÁ, pozn. 137, s. 96.

⁴²⁵ ČERNÝ, pozn. 7, s. 382.

doba trvala pouhých deset až čtrnáct dní, a i když to bylo již znatelně více, stále to znamenalo pouhých čtyři nebo pět zkoušek na jevišti. Záslouhou Jana Škody se ale sezonu od sezony čas věnovaný přípravě nové inscenace navyšoval. V těchto stále se zlepšujících provozních podmínkách se mu podařilo vybudovat stabilní soubor, sestavený z celé řady vynikajících herců, a některé z nich si postupně představíme.

4.4. Škodovi ostravští herci v Praze

Díky Škodově intenzivní práci postupně vznikl v Ostravě i v historicky nelehké době kompaktní umělecký soubor, dodnes právem označovaný a vyzdvihovaný jako „Škodova činohra“.⁴²⁶ Mezi členy patřila nejen tzv. zakladatelská generace ostravské činohry,⁴²⁷ jejichž herci nezdědka působili v ostravském angažmá od samotných počátků Národního divadla moravskoslezského, a někteří z nich v něm dokonce zakotvili natrvalo (Marie Rýdlová, Jaroslav Genttner, Táňa Hodanová, Jiří Myron, Jaroslav Skála, Jaroslav Kocian, Jana Kovaříková ad.). S nimi se sžívali Škodou postupně nově angažovaní herci (Karel Máj, Karel Konstantin, Vlasta Jelínková, Gustav Nezval, Ludmila Vostrčilová či Blanka Waleská). Mnozí ze Škodou angažovaných se pod jeho vedením později uplatnili také v Praze. Ať už v Nezávislém divadle, kde se Škoda stal v dubnu roku 1943 uměleckým šéfem, či posléze v Intimním divadle, záhy transformovaném v Malé realistické divadlo (později Realistické divadlo). S některými, jako byl například Gustav Nezval, spolupracoval až v Divadle československé armády. O většině můžeme říci, že se následně výrazněji zapsali do dějin pražských divadel, a dokonce jsou všeobecně známí z české kinematografie. Přesto jejich předchozí herecká praxe, především ta ostravská, zásadně spojená s Janem Škodou, v bližším povědomí ani odborné veřejnosti není.

Přitom zcela opomíjená tato skutečnost nebyla. Jak uváděl například Bořivoj Srba v publikaci *O nové divadlo*, lidovou činohru v Praze významně rozvíjel

⁴²⁶ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 13.

⁴²⁷ Mezi zástupce se řadí Alexandr Kantor, Táňa Hodanová, Jaroslav Kocian, Jana Kovaříková, Antonín Brož, Marie Rýdlová, Antonín Rýdl, Jaroslav Genttner a Jiří Myron. Těmto osobnostem se detailněji věnoval již několikrát zmiňovaný Miloš Zbavitel, a proto by nebylo na místě, abychom se i navzdory jejich důležitosti pouštěli do duplicitních biografických medailonů.

s kolektivem bývalých herců venkovských scén právě Jan Škoda společně s Karlem Paloušem. Konstatoval, že program lidového divadla realizovali po válce v nově založeném Realistickém divadle, a to mimořádně úspěšně. Dokonce jmenoval ostravské herce, kteří se v nejisté válečné a poválečné době rozhodli Škodu následovat: Antonína Brože, Jarmilu Smejkalovou, Zdeňka Šavrdy, Marii Vášovou a Blanku Waleskou, uvádí rovněž Marii Černou a Jana Linharta.⁴²⁸ Nebyli ale zdaleka jediní, můžeme mezi ně zařadit například i Vlastu Jelínkovou nebo také Ludmilu Vostrčilovou, Karla Máje, a samozřejmě i již zmíněného herce a režiséra Karla Palouše. Většina z nich se přímo podílela na založení Realistického divadla a rovněž se stala nedílnou součástí jeho hereckého souboru, a především právě jim patří v této kapitole největší pozornost.

Představíme si přední herecké zástupce Škodovy inscenační tvorby v Ostravě, které spojuje odchod do Prahy za Janem Škodou a jejich následné herecké uplatnění; případně ostravské herce, kteří se navzdory již předchozímu působení v pražských angažmá ke Škodovi po jeho příchodu do Prahy opětovně připojili. Zejména se jedná o herce spojené se zakladatelskou skupinou Realistického divadla (Jarmila Smejkalová, Vlasta Jelínková, Karel Máj, Jarmila Májová-Svobodová, Karel Palouš), ale opomenuty nemohou zůstat ani osobnosti, jejichž herectví se rozvíjelo pod Škodovým intenzivním vedením v Ostravě, následně přesáhly region a zapsaly se do širšího povědomí i v Praze (Ludmila Vostrčilová, Blanka Waleská, Gustav Nezval). Cílem je představit zejména jejich ostravskou působnost a bezprostřední vliv Škody na jejich hereckou kariéru, a zjištění, do jaké míry se na jejich hereckém formování a uplatnění v rámci pražských divadel či kinematografie podílel Škoda.

Většině z těchto osobností doposud nebyla věnována ucelenější pozornost v odborné literatuře, a už vůbec ne s ohledem na ostravský kontext jejich uměleckého zrání. Ojedinelá slovníková hesla se povětšinou zaměřují na poválečnou činnost v Praze a populárnější stránku jejich tvorby – filmografii, jak tomu je například

⁴²⁸ Marie Černá byla spojena s ostravským divadlem ještě před Škodovým nástupem do Ostravy, a Jan Linhart krátce po příchodu do Prahy umírá. Někteří se krátce po příchodu do Prahy od Škody profesně osamostatnili (Zdeněk Šavrdy, Marie Vášová). Z tohoto důvodu nebudou jejich medailony součástí kapitoly, zahrnut nebude ani Antonín Brož a Antonín Rýdl, jejichž medailony jsou součástí již zmíněné Zbavitelovy monografie *Osm hereckých portrétů*.

v souhrnné porevoluční publikaci Luboše Bartoška *Filmové profily*⁴²⁹ nebo třídílné publikaci Miloše Fikejze *Český film: herci a herečky. Z divadelního hlediska je daleko přínosnější přehledová publikace Jaromíra Kazdy *Realistické divadlo? 1945–1991*,⁴³⁰ v níž se autor pokusil o obdobné vytipování osobností zakladatelské skupiny a nazval je tzv. „seniory souboru“. Výčet ovšem není zdaleka kompletní už jen tím, že nevedl celou řadu ostravských herců, které jinak výčtově neopomíjí například ani již zmíněný Bořivoj Srba či Eva Šormová v publikaci *Divadlo nové doby*. Pomineme-li trojici Škoda-Palouš-Sládek, uvádí Kazda pouze Jarmilu Májovou, Vlastu Jelínkovou a Karla Máje, přičemž pozornost upíná opětovně především na jejich tvůrčí realizaci v Realistickém divadle a ostravskou etapu ani on zásadněji nekonkretizuje.*

Cílem následujících stran není vytvořit podrobné biografie umělců, ale spíše pro ucelenější představu o Škodově spolutvůrcích představit ty, prostřednictvím kterých budoval tolik vyzdvihovanou Škodovu činohru třicátých let, a s nimiž spolupráce nekončila ani po jeho odchodu z Ostravy.⁴³¹

⁴²⁹ BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily. II. díl (N–Ž). Českoslovenští filmoví herci*. Praha: Československý filmový ústav, 1990. 605 s.

⁴³⁰ KAZDA, pozn. 96.

⁴³¹ Pro konkretizaci údajů byly nápomocny zejména databáze Divadelního ústavu v Praze a Archivu Národního divadla moravskoslezského. Stěžejním zdrojem pro doplnění osobních dat byly nejen spisy uložené v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského, ale také osobní složky evidované v archivu Národního divadla moravskoslezského. Jednotlivé personální spisy obsahují rozdílné množství informací, povětšinou administrativního charakteru – smlouvy, dodatky ke smlouvám, karty mezd, formuláře, ojediněle rovněž korespondenci osobního charakteru či portrétové fotografie. V neposlední řadě se stal zdrojem přímo samotný tisk reflektující jednotlivé inscenace (*Lidové noviny, Moravskoslezský deník, Duch času, České slovo, Literární noviny, Divadelní noviny, časopis Divadlo* ad.). Prvorepublikové recenze jsou na herecká hodnocení převážně skoupé. Omezený rozsah recenzí vedl spíše k výčtu hereckých představitelů a jejich rolí, někdy skromně doplněný jen o pár přívlastků; o něco delším hodnocením disponoval povětšinou pouze představitel hlavní či titulní role. Přesto musíme uvést zejména Ladislava Třeneckého a Vojtěcha Martínka, kteří byli nejen nejvýraznějšími osobnostmi ostravské kritiky třicátých let, ale také nejdůslednějšími kritiky v zachycení efemérnosti hereckých výkonů. Věnovali pozornost nejen hereckým výrazovým prostředkům, ale vzhledem k jejich dlouhodobému sledování ostravské činoherní scény dokázali vyhodnotit i případné proměny hereckého stylu. Mnohokrát citované Zbavitelovy knihy o Jiřím Myronovi a hercích tzv. zakladatelské gardy ostravské činohry pak poskytují informace nezřídka získané ještě od samotných herců a podávají unikátní výpovědi o Škodových inovativních postupech při práci s hercem.

4.4.1. Jarmila Smejkalová (16. 7. 1920 Ostrava – 15. 7. 1994 Praha)

Jarmila Smejkalová se do povědomí dostala zejména jako televizní a filmová herečka, a to navzdory pozdějším normalizačním restrikcím. Poprvé se před kamerou objevila už roku 1942, jen krátce po svém příchodu z Ostravy do Prahy. Málo známá je ovšem informace, že herecký talent v ní rozpoznal právě Jan Škoda. Od svého dětství totiž toužila po baletní kariéře, což se jí po absolvování baletní školy vyplnilo nastoupením do elévského programu v ostravském baletním souboru. Už jako třináctiletá dívka pod vedením tehdejšího ostravského baletního mistra Saši Machova vzbuzovala pozornost v mnoha menších rolích a získala si i Jana Škodu. „Chodila jsem se dívat na činohry, na generálky, na zkoušky. A jednou visel vypsaný konkurz do činoherní inscenace *Dvojí příjem*⁴³² na roli chlapce. Pochopitelně jsem se okamžitě přihlásila. Tehdy byl šéfem Jan Škoda, vynikající člověk, a já jsem tu zkoušku mezi deseti děvčaty vyhrála. Dala jsem se ostříhat na kluka, byla jsem samá ruka, samá noha. Od tohoto okamžiku jsem začala dostávat menší role, až mě jednou šéf Škoda zavolal k sobě a řekl: ‚Děvenko, my tě potřebujeme a angažujeme tě jako elévku činohry.‘ Sice jsem nejdříve chtěla jít studovat do Brna, ale Škoda řekl: ‚My tě naučíme víc než v Brně‘ a tímhle začala má kariéra u činohry. Bylo mi šestnáct let.“⁴³³

Roku 1936 ji tedy Škoda přesvědčil, že se i bez hereckého vzdělání dokáže svým talentem v ostravském činoherním souboru uplatnit, a začal jí svěřovat menší úlohy. První rolí Falstaffova panoše Robina ve *Veselých paničkách windsorských* (1936) si hned pozornost tisku nezískala, a ani další příležitosti nebyly nijak velké. Přestože ji Škoda pro činohru sám získal, byl s jejím obsazováním skutečně obezřetný a ještě před svým odchodem do Brna ji zaučoval skutečně pouze v drobných rolích inscenací *Vesele se točíme dokola* (1936), kde ztvárnila dvojroli mladé dívky a Janet Newcombové, a *Jegora Bulyčova* (1936), kde sehrála služku Taisju. Nevýrazné divadelní role znamenaly pro Smejkalovou jen okrajový zájem tisku.

⁴³² V režii Karla Konstantina, premiéra 25. 10. 1935.

⁴³³ *Kavárnička dříve narozených*. Rudolf Pellar, Jarmila Smejkalová, Elmar Klos [pořad]. Česká televize, ČT1, 1990. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/888007-kavarnicka-drive-narozenyx/49021715525/>

Během Škodova téměř tříletého odloučení její činoherní praxe pozvolna pokračovala, ale výjimkou stále nebyla ani příležitostná výpomoc v baletním souboru. Ve Škodových inscenacích se více uplatnila až po jeho návratu roku 1940, a jak hodnotil tehdejší tisk, hrávala s půvabem zejména svěží dívčí postavičky. Kritiku zaujala jako Lízinka v Tylově *Bankrotáři* (1940), ovšem v některých pasážích nedosáhla potřebného citového zjihnutí,⁴³⁴ zatímco jako Helena ve *Snu noci svatojánské* (1940) údajně předvedla komplexně vyrovnaný výkon.⁴³⁵ V drobných lyrických úlohách se uplatnila i u jiných režisérů. Antonín Kurš jí například svěřil roli mladinké Ljudmily v Gorkého *Vasse Železnovové* (1937), Karel Palouš ji obsadil do role Arabelly v Besierově *Alžbětě Browningové* (1940), Rudolf Harna do role žačky v Bahrově *Koncertu* (1941) ad.

Na pozvolný a poměrně nedlouhý rozjezd herecké kariéry v Ostravě navázala odchodem do Prahy. Od smlouvy s ostravským divadlem odstoupila ke dni 31. července 1941.⁴³⁶ Díky své odhodlanosti a touze rozvíjet svůj talent i ve filmovém průmyslu, ale také díky svému partnerovi Rudolfu Deylovi mladšímu,⁴³⁷ se ocitla v Praze dříve než Škoda. Barrandovské ateliéry ji lákaly už během ostravského angažmá, a skutečně, ještě roku 1941 získala Jarmila Smejkalová díky filmové komedii *Muži nestárnou* (1942) stálé angažmá v holešovické Uranii (1941–1943). „Tenkrát režiséři dost dali na to, jestli herečka filmuje, protože to znamenalo, že snad přece jenom za něco stojí.“⁴³⁸ Poté už hrála v celé řadě filmů – *Mlhy na Blatech* (1943), *Řeka čaruje* (1945), *Neviděli jste Bobíka?* (1944), *Hrdinové mlčí* (1946), *Pytláková schovanka* (1949) i v prvním režijním pokusu Rudolfa Hrušínského *Jarní píseň* (1944). Měla štěstí na spolupráci se skutečně znamenitými režiséry, ať už to byl Václav Krška, Miroslav Cikán, Otakar Vávra, Jiří Weiss, Zdeněk Podskalský, nejčastěji se ale objevovala ve filmech Martina Friče. V polovině padesátých let se

⁴³⁴ Dj. Tyl na ostravském jevišti. *Lidové noviny*. 30. 11. 1940, **48**(610), 7.

⁴³⁵ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6296>

⁴³⁶ Viz Personální spis Jarmily Smejkalové, uložen v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského, odhláška z penzijního pojištění.

⁴³⁷ Za Rudolfa Deyla ml. (6. 7. 1912 Praha – 21. 11. 1967 Praha) se provdala, ale manželství se brzy po příchodu do Prahy rozpadlo. Jejím druhým manželem byl divadelní režisér Ota Ornest (6. 7. 1913 Kutná hora – 4. 8. 2002 Praha), s nímž měla syna, herce Jiřího Ornesta (27. 9. 1946 Praha – 9. 4. 2017 Praha).

⁴³⁸ *Kavárnička dříve narozených*, pozn. 433.

její herecký rejstřík přeměřoval na role maminek a manželek, jichž vytvořila nejvíce. Mezi její filmové partnery patřili Josef Bek (*Puntá a čtyřlístek*, 1954), Vlastimil Brodský (*V pátek ráno*, 1957), Vladimír Ráž (*Taková láska*, 1959), Oldřich Nový (*Bílá spona*, 1960), Martin Růžek (*Zlé pondělí*, 1960), Miroslav Horníček (*Táto sežeň štěně*, 1964) či Ilja Prachař (*Lidé z maringotek*, 1966).⁴³⁹

Krátce účinkovala v Nezávislém divadle v Praze (1943–1944), ale ještě za okupace přešla do Intimního divadla, kde už v té době po nuceném odchodu z Ostravy působil i Jan Škoda. Právě toto opětovné shledání vedlo k další spolupráci. Jarmila Smejkalová patřila k zakládajícím členům Realistického divadla a po celou dobu Škodova vedení se řadila mezi stěžejní herecké opory souboru. Naplňovala Škodou stanovený realistický program, což prokázala v mnoha inscenacích, včetně Škodovy ikonické inscenace Ibsenovy hry *Opory společnosti* (1946), Pavlenkova *Šťěstí* (1949) či Shakespearových her *Veselé paničky windsorské* (1946) a *Večer tříkrálový* (1946).⁴⁴⁰ Díky herecky bohatému fondu vynikala v rolích komediálních i dramaticky vypjatých, za svou dlouholetou divadelní kariéru si prošla všemi fázemi ženského herectví – od dívčích rolí, zralých žen, matek až po staré dámy a babičky.

Jejich cesty se rozešly poté, co se Smejkalová po krátkém angažování v Komunistické straně Československa demonstrativně a odvážně rozhodla v době vrcholících politických procesů padesátých let ze strany vystoupit. I přes následné omezení v televizní a filmové tvorbě natočila ještě několik dalších filmů, ovšem její jméno se postupně začalo vytrácet z širšího povědomí. Jediným místem, kde mohla nadále naplno rozvíjet svůj obdivuhodný herecký talent, bylo divadlo. Svou hereckou dráhu tak završila bezmála třicetiletým působením v Městských divadlech pražských, kde setrvala až do svého odchodu do penze roku 1982.

⁴³⁹ BARTOŠEK, pozn. 429, s. 440–441.

⁴⁴⁰ ČERNÝ, pozn. 70, s. 93 a 220.

4.1.1. Vlasta Jelínková⁴⁴¹ (31. 10. 1904 Sadská – 26. 10. 1988 Praha)

Pocházela z významné herecké rodiny, a tak nebylo překvapením, že se i ona rozhodla pro herecké povolání a pokračovala v rodinné tradici. Jejími tetami byly herečky Terezie Brzková, Otýlie Beníšková, Hana Vojtová a Marie Spurná, bratrancem herec Jaroslav Vojta, ale herectví se věnovali i její rodiče a několik předchozích generací.⁴⁴² První angažmá získala už jako šestnáctiletá dívka v Městském divadle v Kladně roku 1918, posléze přešla do Městského divadla v Plzni (1920–1924), kde jí v letech 1920–1921 poskytovala hodiny herectví její teta Hana Vojtová, ale do Kladna se opět vrátila (1924). Odtud už zamířila do ostravského angažmá. Nejdříve jen na necelé dvě sezony (1924–1925), přičemž drobné úlohy v následujících ostravských sezonách prokládala většími hereckými příležitostmi u divadelní společnosti Karla Želenského (1929), výrazněji se prosadila také v Plzni (1926–1929) a ve Východočeském divadle v Pardubicích (1925/1926 a 1929/1930), kde se také se Škodou poznala.⁴⁴³ Setkání bylo pro Vlastu Jelínkovou skutečně osudové. Právě Škoda ji a herce Karla Konstantina a Karla Máje přivedl jako herecké

⁴⁴¹ Vlastním jménem Anna Jelínková. V době přijetí do angažmá byla provdána za herce a režiséra Karla Konstantina, rodným jménem Felixe Karla Schindlera, proto je v úředních dokumentech uváděna jako Vlasta Schindlerová-Jelínková. Jejich manželství se rozpadlo roku 1938, zřejmě v době narození jejich dcery Magdaleny Jany (3. 8. 1938). Následkem odloučení ji přestal obsazovat do inscenací v jeho režii, což vedlo nejen k uměleckému podhodnocení jejího talentu, ale také k neúnosné finanční situaci. Viz Personální spis Vlasty Jelínkové, uložen v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského, dotazník ze dne 31. 12. 1943 a nedatovaný dopis adresovaný Spolku Národní divadlo moravskoslezské o navýšení gáže z důvodu tíživé finanční situace.

⁴⁴² Její prastrýc Jan Jelínek (8. 2. 1825 – 5. 2. 1882) působil v několika kočovných společnostech, údajně hrál i s Josefem Kajetánem Tylem a jeho souborem na venkově. Jeho manželka Anna Jelínková (8. 11. 1817 – 18. 10. 1896) byla rovněž herečka, stejně jako jejich tři dcery. Jelínkův bratr Vilém (a Vlastin dědeček) působil v padesátých letech 19. století u Zöllnerovy společnosti. Vilém měl osm dětí, přičemž šest z nich se rovněž věnovalo divadelní profesi, včetně již zmíněných hereček Marie Spurné, Hany Vojtové, Terezie Brzkové a Otýlie Beníškové. Vlasta Jelínková je dcerou Maxmiliána Jelínka (29. 4. 1878 – 15. 4. 1937), kočovného herce a garderobiéra u Švandovy společnosti. Viz KNAP, Josef. *Umělcové na pouti. České divadelní společnosti v 19. století*. Praha: Orbis, 1961.

⁴⁴³ Data se rozcházejí s některými dosud uváděnými v odborných publikacích. Uvedené letopočty vycházejí z personálního spisu Vlasty Jelínkové uloženého v Národním divadle moravskoslezském. Předpokládáme, že dokumenty spojené s administrativními náležitostmi vyplňovala Vlasta Jelínková osobně a podle skutečnosti.

posily souboru s sebou do Ostravy, kde byla podle smlouvy angažována konkrétně pro charakterní obor naivek a komediální role.⁴⁴⁴

Spolupráce Škody s Jelínkovou vyniká v mnoha ohledech. Jelínková jako jediná z herců, kteří posléze Škodu následovali do Prahy, zažila celou jeho ostravskou tvůrčí éru. Škoda v Ostravě realizoval sedmdesát šest inscenací a Jelínková účinkovala ve čtyřiceti čtyřech z nich. Obdobný počet „atakovali“ už jen Jiří Myron, František Forman a Antonín Brož. To jen potvrzuje, že Škoda považoval herecký talent Jelínkové za opravdu výjimečný. Označoval ji za stabilní oporu souboru a spolupráci s ní neustále vyhledával. Ostatně rád vzpomínal na její jedinečnou „galerii dívčích postaviček“,⁴⁴⁵ a doplníme, že se z velké části jednalo o mladé dívky, lidové ve své podstatě, často rozverně, hašteřivé, rozšafné v gestu i prostořeké v projevu.

I ve zdánlivě epizodních rolích dokázala prorazit a zaujmout nejen ostravskou kritiku. V úloze Toničky Rostvorovské Charpenterova komediálního titulu *Děti starého mládence* (1931) vynikla svou hubatostí, drzostí, ale také roztomilou kočičí přítulností;⁴⁴⁶ jako nespokojená a žárlivá punčochářka Kostíková zaujala v Krpatově *Mistru ostrého meče* (1940);⁴⁴⁷ z role konvářovy děvečky Anky v komedii *Konvář politik* (1934) Ludwiga Holberga vytěžila charakteristickou samorostlost. Společně s kolegyní Lídou Čtvrtečkovou vytvořila dvojici selských dívek, žárlivých sokyní, v Molièrově *Donu Juanovi* (1933), jejichž interpretace překypovala prostoduchostí až „drastičností“ v projevu.⁴⁴⁸ Jako naivní venkovskou dívenku ztvárnila i dceru hostinského Bětušku v Klicperově *Divotvorném klobouku* (1933, obr. 24),⁴⁴⁹ a v rámci role dokonce podstoupila několik pěveckých čísel v doprovodu orchestrálního tělesa.

Takový živelný talent uměl Škoda patřičně využít, a tak ji po celé řadě temperamentních úloh obsadil i do jedné z nejvýraznějších – Puka ve *Snu noci*

⁴⁴⁴ Personální spis Vlasty Jelínkové, pozn. 441, pracovní smlouva ze dne 15. 8. 1930.

⁴⁴⁵ ŠKODA, pozn. 21, s. 294.

⁴⁴⁶ -ý-. Děti starého mládence. *Duch času*. 19. 4. 1931, **33**(92), 6.

⁴⁴⁷ Dj. Mistr ostrého meče. *Lidové noviny*. 3. 9. 1940, **48**(446), 7.

⁴⁴⁸ -ý-. Molière: Don Juan. *Duch času*. 12. 2. 1933, **35**(37), 5.

⁴⁴⁹ Srov. Z. B. Klicperova veselohra. *Moravskoslezský deník*. 27. 6. 1933, **34**(174), 5. – -ý-. Václav Klicpera: Divotvorný klobouk. *Duch času*. 27. 6. 1933, **35**(148), 5.

svatojánské (1940, obr. 72). Jako nezbedně skotačivý a hbitý Puk se stala součástí pohádkového světa vířícího štěbetavým šumem skřítků.⁴⁵⁰ Hašteřivostí hýřil nejen všechen její neposedný pohyb, ale i každý pronesený verš. Dokonalým výkonem Vlasta Jelínková jen potvrdila, že byla ve Škodově dramaturgické linii komediálních her jednoznačně a právem nejobsazovanější herečkou, a nyní už je i zcela zřejmé, z jakého důvodu tak s důvěrou činil.

Díky dalším různorodým rolím své herecké dovednosti nicméně stále rozvíjela. Za většinou zásadních příležitostí stál přímo Škoda, později rovněž režisér Karel Palouš. Se Škodou v Ostravě totiž nastudovala i několik rolí lyrických a heroických žen, z nichž nelze opomenout Kleopatru v *Caesarovi a Kleopatře* (1930). To, že jí byl bližší temperamentní a komediální typ postav, se ukázalo i v tomto případě. I zde totiž nacházela více vhodnější polohu ve scénách dětské uvolněné prostoty než ve zpodobnění vážnosti královnina majestátu.⁴⁵¹ Jako mladičká, rozmarná i krutá královna působila na jevišti půvabně a sebejistě, tedy dokud ztělesňovala nerozvitě a neuvědomělé mládí egyptské královny. Scény, kdy „z úsměvů a jasných pohledů prokmitává i bytost dravá, úskočná a ostrá, zněly přeci jen málo pružně a málo přesvědčivě“.⁴⁵² Jak ale Vojtěch Martínek dodával, za vinu to přičítal prozatím příliš krátké zkušenosti, byť velmi nadějně, herečky.

Daleko více jí herecky svědčila Shakespearova Bianca ve *Zkrocení zlé ženy* (1931), již s romantickým nádechem kouzelného opojení pojala jako roztouženou naivku snící po životě se seladonem. Za jednu z největších rolí Jelínkové v Ostravě byla ovšem překvapivě, vzhledem k jejímu komediálnímu naturelu, považována lyrická postavička křehké a nezkušené Mimi v Čapkově *Loupežníkovi* (1935).⁴⁵³ Do jisté míry se jednalo o neočekávané obsazení i pro zdejší obecnost, což stvrzují slova Ladislava Třeneckého. Ten projevil údiv nad nezvyklou dívčí roztomilostí a překvapivou intonací ve verších lkavého toužení, v projevu jinak spíše bezprostřední a temperamentní herečky.⁴⁵⁴ Vedle impulzivního Loupežníka vynikala

⁴⁵⁰ M., pozn. 175, s. 4.

⁴⁵¹ Nn. G. B. Shaw: *Caesar a Kleopatra*. *České slovo*. 14. 12. 1930, 8(339), 5.

⁴⁵² Dr. V. M., pozn. 246.

⁴⁵³ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/5770> .

⁴⁵⁴ L. T. Čapkova píseň lásky. *Duch času*. 17. 9. 1935, 37(218), 5.

jako jeho skutečný protiklad, jako jemná a něžná bytost, která se dokáže zcela oddat lásce (obr. 36).⁴⁵⁵

Recenze ale neoplývaly pouze superlativy, a nutno podotknout, že kritika se povětšinou týkala rolí vážnějších, v nichž se zjevně neopírala o svůj daleko přirozenější komediální talent. Z recenze Zdeňka Vavříka k inscenaci Glasworthovy tragédie *Boj na nůž* (1933) například vyplývá, že promluvy v roli mladé šlechtičny Jill byly často v rozporu s logikou a precizností dialogu; u Jessiky v *Kupci benátském* (1933) nedokázala soustředěně interpretovat její motivace a opakovaně „vyjela z role roztoužené zamilovanosti“.⁴⁵⁶

Přesto o ní zdejší tisk referoval především jako o herečce bez zbytečného patosu, s barvitým projevem a schopností bravurně střídat nálady, emoce, a to vše za užití znamenité mimiky a bezprostřední gestikulace. Její výkony se stávaly nezapomenutelnými hereckými (často komickými) etudami. I z té nejmenší epizodní role dokázala vytěžit veškeré možnosti a strhnout na sebe pozornost.⁴⁵⁷ Takovou rolí vděčnou pro mimický výraz jí byla i věčně nespokojená a zdrcená slepá vdova Beránková v Tylově *Bankrotáři* (1940). Disponovala neuvěřitelně obsáhlým hereckým rejstříkem, a ojedinělost hereckého talentu dokazuje rovněž skutečnost, že si v Medkově *Jiřím Poděbradském* (1934) zahrála mužskou postavu Ladislava Pohrobka.⁴⁵⁸

Když Jelínková Ostravu opouštěla, závodní rada jí sepsala doporučení, v němž doslovně uvedla, že „byla zaměstnána v našem divadle jako členka činohry, a to od 15. 8. 1930 do 31. 7. 1945, chovala se vždy vzorně po stránce národnostní i mravní, a je tudíž státně i politicky zcela spolehlivá a bezúhonná“.⁴⁵⁹

Celá její poválečná divadelní činnost byla následně spojena s Realistickým divadlem v Praze, kam přišla hned roku 1945 a kde jako zakládající členka setrvala až do roku 1963. Během pětiletého realizování realistického programu ji Škoda obsadil například do další ze svých slavných shakespearovských inscenací, *Veselých*

⁴⁵⁵ BÁR, Zdeněk. Loupežník Karla Čapka. *Moravskoslezský deník*. 15. 9. 1935, **36**(216), 6.

⁴⁵⁶ VAVŘÍK, pozn. 173, s. 5.

⁴⁵⁷ Srov. Dj. Staří a dobří. *Lidové noviny*. 6. 3. 1940, **48**(118), 7. – Dj., pozn. 447.

⁴⁵⁸ Dr. V. M., pozn. 286.

⁴⁵⁹ Viz Personální spis Vlasty Jelínkové, pozn. 441, dopis ze dne 5. 10. 1945.

paniček windsorských, do role paní Vodičkové (1946), i do *Večera tříkrálového* (1946), kde ztvárnila komornou Marii. A rovněž do několika menších rolí v inscenacích O'Caseyho dramatu *Juno a páv* (1947), Erenburgovy komedie *Lev na náměstí* (1948) a Gorkého *Nepřátelů* (1949), v Tylově *Bankrotáři* (1949) a Pavlenkově *Šťěstí* (1949). Větší a častější herecké příležitosti jí ale nabízely inscenace Karla Palouše, což nakonec stvrdil Škodův odchod do Národního divadla roku 1950.

Drobné filmové role (*Nevíte o bytě?*, 1947; *Bomba*, 1957; *Slečna od vody*, 1959) vystřídala po odchodu do divadelního důchodu intenzivnější spolupráce s režiséry Jiřím Menzelem (*Rozmarné léto*, 1967; *Skřivánci na niti*, 1969; *Na samotě u lesa*, 1974; *Kdo hledá zlaté dno*, 1974; *Vesničko má středisková*, 1987), s Otakarem Vávrou (*Třináctá komnata*, 1968; *Dny zrady I. a II.*, 1973; *Příběh lásky a cti*, 1977) či Dušanem Kleinem (*Lekce*, 1971; *Kam nikdo nesmí*, 1979; *Jak básníkům chutná život*, 1987). Vlasta Jelínková se i v Praze stala známou díky množství rolí lidových a prostých žen ve filmové a televizní tvorbě, v divadle ale stále disponovala mnohem rozsáhlejším hereckým rejstříkem. Přispěl tomu i přirozený vývoj – z mladých lyrických i temperamentních hrdinek se pracovala k charakterním rolím nezlomných žen, posléze už bez větších potíží a s přirozeností sobě vlastní střídala komediální role s tragickými.

4.1.2. Ludmila Vostrčilová⁴⁶⁰ (29. 5. 1918 Místek – 29. 4. 2003 Praha)

I když herectví vystudovala na Státní konzervatoři v Praze (1937–1940), hereckou kariéru začínala ve svém rodném kraji. Jako čerstvá absolventka nastoupila do Ostravy v době, kdy se z brněnského přechodného angažmá vrátil Škoda a kdy divadlo uprostřed války zásadně bojovalo o svou existenci. Angažmá to nebylo dlouhé, odešla v době, kdy Škoda divadlo nuceně opouštěl, přesto se jednalo o poměrně zásadní tři sezony jejího profesního života. Rostla především pod vedením Jana Škody, který ji do ostravské činohry osobně přizval písemnou žádostí. Jistá sebedůvěra jí nechyběla, na nabídku reagovala podmínkou o navýšení gáže. Diskuze nakonec vyústila v podepsání smlouvy k 1. srpnu 1940, a to primárně pro role

⁴⁶⁰ Vlastním jménem Ludmila Stýblová, často rovněž uváděna jako Lída Vostrčilová.

mladistvých dívek a naivek. Herecký rejstřík tomu skutečně nasvědčuje.⁴⁶¹ Poprvé se ostravskému publiku předvedla v inscenaci Karla Palouše jako Kristla v *Babičce* (1940), ale se Škodou poprvé spolupracovala až na Krpatově *Mistru ostrého meče* (1940, obr. 77), kde byla obsazena do role budoucí purkmistrové Aniny Vondráčkové. K výraznějším ostravským úspěchům jednoznačně patří ztvárnění dcery bohatého velkokupce Záleského v podání Antonína Brože v Tylově *Bankrotáři* (1942). Pod režijním vedením Jana Škody vytvořila ke svému lakotnému otci, strachujícím se o nepoctivě získané peníze, strhanému svědomím i obavou o svou milovanou dceru, dokonalý charakterový i gestický protiklad. Podle všeho vynikala také svým tichým projevem a zastřeným hlasem v niterných pasážích.⁴⁶² Působila tak jako jemná, půvabná a nesobecká dívka, plná citu a lásky k otci, která ho jen svou nevinností dokázala přimět k nápravě napáchaných škod.

Přestože značná část ženských hrdinek ztvárněných v Ostravě spadala spíše do kategorie elegických postav, dokázala o své rozmanitosti přesvědčit i v temperamentních úlohách. Například jako Giannina v Goldoniho *Veselém městečku* (1941), Marie v *Úsměvech a kordech* Franka Tetauera (1942), ale i jako prostoduchá Kristýna, nejstarší ze sedmi dětí krejčíka Fialy, ve Stroupežnického *Našich furiantech* (1942), k jejíž stylizaci opětovně využila výrazné modulace svého hlasu – „pisklavého a štěbetavého“.⁴⁶³ Často se posléze uvádělo, že právě díky Škodově vlivu v Ostravě se její původně poněkud jednostranný herecký rejstřík formoval i do později často uplatňovaného veseloherního charakterního typu.⁴⁶⁴ Jistým nešvarem se jí ovšem stávala neadekvátní gestikulace, častý nedostatek jinak bezchybných hereckých výkonů, jak dosvědčuje několik nejen ostravských kritik.⁴⁶⁵

Větších příležitostí se jí dostávalo také v režii Jiřího Myrona a Karla Palouše, a zřejmě největší hereckou rolí v Ostravě se jí stala titulní role v inscenaci *Karel III. a Anna Rakouská* (1943, režie Eduard Dubský). O tři měsíce dříve mělo

⁴⁶¹ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/7333> .

⁴⁶² Srov. Dj., pozn. 434. – Z. B. Obrazy Josefa Kajetána Tyla z měšťanského života. *Moravskoslezský deník*. 29. 11. 1940, 41(329), 4.

⁴⁶³ Dj. Ostrava památce Ladislava Stroupežnického. *Lidové noviny*. 14. 8. 1942, 50(411), 4.

⁴⁶⁴ FIKEJZ, Miloš. *Český film: herci a herečky. III. díl (S–Ž)*. Praha: Libri, 2008, s. 584.

⁴⁶⁵ Srov. Dj., pozn. 434. – Jč. Karel III. a Anna Rakouská v Moravské Ostravě. *Lidové noviny*. 24. 2. 1943, 51(53), 4.

ostravské publikum příležitost zhlédnout během hostujícího představení pražské nastudování této historické hry, a to v jedinečném obsazení Bedřicha Veverky a Nataši Gollové z Městského divadla na Poříčí. Dalo se tedy očekávat, že se kritika po ostravské premiéře uchýlí k jejich srovnávání. Ludmile Vostrčilové tak zřejmě chyběl pověstný dovádívý lehký tón, jímž bezzbytku okouzlovala Nataša Gollová, a mnohým z gest se u pražského vzoru dokonce naučila. Přesto její výkon nakonec vyzněl uceleně a srozumitelně. Společně se svým hereckým partnerem Eduardem Dubským (Karel III. a zároveň režisér inscenace) dokonce získala uznání za precizní a jasnou artikulaci, ačkoliv tím místy utrpěl spád hry.⁴⁶⁶

Mladistvý půvab, mimická ukázněnost a hlasová dispozice ji předurčily také k rolím Geltrudy Siriani v Benedettiho *Třiceti vteřinách lásky* (1941, režie Jiří Myron) či Blance z Flassans ve Vrchlického *Soudu lásky* (1942, režie Karel Palouš). Právě tato role do značné míry ovlivnila její brzký odchod do Prahy. Z Ostravy byla povolána na záskokové představení do Národního divadla v Praze, kde v úloze Blanky z Flassans nahradila Vlastu Matulovou. Pohotově se dokázala přizpůsobit režijnímu záměru Karla Dostála, který držel inscenaci i jednotlivé postavy v intencích akademické stylizovanosti, přestože byla zvyklá na daleko živelnější interpretaci. V tisku ji označili za velmi vítanou moravskou posilu, která zaujala nejen svým osobním půvabem, ale také pokročilou hereckou technikou – daleko přesvědčivější v lyrických tónech než ve scénách naplněných temperamentem.⁴⁶⁷

Po pouhých třech sezonách se tak rozhodla (nejen pod vlivem okupace) stejně jako několik dalších kolegů Ostravu opustit a vyhledat angažmá v Praze.⁴⁶⁸ Tou dobou už byl Jan Škoda jmenován novým uměleckým šéfem v Nezávislém divadle, a tak i v tomto jejím profesním kroku se Škoda výrazně angažoval. Ludmile Vostrčilové i jejímu manželovi Josefu Chvalinovi, stejně jako celé řadě dalších ostravských herců (Karlu Paloušovi, Jaroslavu Zrotalovi i své ženě Soně či scénografovi Janu Sládkovi), zajistil roku 1943 místo v Nezávislém divadle.

⁴⁶⁶ Jč., tamtéž.

⁴⁶⁷ Ks. Blanca Libuše Vostrčilové. *Lidové noviny*. 27. 2. 1943, 51(56), 4.

⁴⁶⁸ Smlouva ukončena k 31. červenci 1943. Viz Personální spis Ludmily Vostrčilové, uložen v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského.

Přesto se ke Škodovi v době zakládání Realistického divadla nepřipojila a spolu s manželem postupně procházela Divadlem 5. května (1946–1948), Divadlem státního filmu (1948–1951), až učinila rozhodný krok a roku 1952 přijala opětovnou Škodovu nabídku a stala se členkou činohry tehdejšího Divadla československé armády, kde strávila už celý zbytek své profesní kariéry až do roku 1991. Navzdory tomu, že se k tomuto osudovému angažmá dostala z iniciativy Škody, příliš zásadní role jí paradoxně nenabízel – výrazněji kritiku zaujala snad jen jako politicky proskribovaná Zdeňka Kalistová v *Inteligentech* (1955), dramatu Milana Jariše o ženě pykající za emigraci svého manžela, která, zničená ze zjištění, že její manžel socialistické přesvědčení pouze předstíral, zabije jeho i sebe.⁴⁶⁹

Neznamená to ovšem, že by nezískávala příležitosti u jiných režisérů. Skutečnost, že se narodila do bohaté rodiny vinohradského obchodníka s koberci a dostalo se jí náležité výchovy, ji zřejmě předurčila k rolím noblesních dam, baronek a manželek pánů ředitelů.⁴⁷⁰ Pestrou škálu hrdinek reprezentovaly například role Marie Poljakové v *Nositelích řádu* (1953) Miloslava Stehlíka, titulní role v Ibsenově *Noře* (1954), Lízy v Rostandově *Cyranovi z Bergeracu* (1956), Kláry v Dürrenmattově *Návštěvě staré dámy* (1964), Amelie ve Stehlíkově *Grandlehně* (1966), Hlubinové ve Šrámkově *Měsíci nad řekou* (1970) ad.⁴⁷¹ Výraznou disciplinovaností, precizním hlasovým projevem a dynamickým temperamentem zaujala ve čtyřicátých letech i u filmu. Poprvé se objevila ve Vávrově historické komedii *Nezbedný bakalář* (1946), následovala významná role Eržiky ve snímku *Nikola Šuhaj*, kde titulní roli zastával další z ostravských výrazných hereckých představitelů – Gustav Nezval. Pod vedením nepříliš zdatného režiséra Miroslava Josefa Krňanského ovšem nesklidili se svými výkony mnoho pozitivních ohlasů.⁴⁷²

Mezi známější a úspěšnější patřila role dcery vrchního oficiála v Machově komedii *Rodinné trampoty oficiála Třísky* (1949), ale také role herečky Gavendové v Kadárově a Klosově *Únosu* (1957) či manželky Trnce hraného Karlem Högerem

⁴⁶⁹ ČERNÝ, pozn. 70, s. 426.

⁴⁷⁰ Na její vybrané chování a několik výrazných rolí vzpomínala Věra Eliášková, někdejší dramaturgyně v Divadle na Vinohradech v letech 1972–1985. Viz ELIÁŠKOVÁ, Věra. Lída Vostrčilová, herecký symbol vnitřní noblesy. *Divadlo na Vinohradech* [online]. 2016, 2(říjen), [cit. 18. 12. 2021]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2016-10/portret.html>

⁴⁷¹ BARTOŠEK, pozn. 429, s. 564.

⁴⁷² Tamtéž.

ve Vávrově filmu *Nástup* (1957). Po boku Vlastimila Brodského se představila v detektivce *Čintamani & podvodník* (1964). Mnoho postav ztvárnila také v českých seriálech – *Eliška a její rod* (1966), *Píseň pro Rudolfa III.* (1967–1969), *Nemocnice na kraji města* (1977), *Malý pitaval z velkého města* (1982) či *Náhrdelník* (1992).

Podle svědectví divadelních kolegů se společně se svým manželem Josefem Chvalinou jako jedni z mála distancovali od petice žádající trest smrti pro Jiřinu Štěpničkovou.⁴⁷³ Nebyl také toto důvod, proč se poté ve Škodových inscenacích výrazněji neprosadila?

4.1.3. Blanka Waleská⁴⁷⁴ (19. 5. 1910 Cerhenice – 6. 7. 1986 Praha)

Toužila po herectví už od svého dětství, ale chudé poměry, v nichž na Kolínsku vyrůstala, jí studia neumožnily. Utekla od své rodiny do Prahy a pokusila se i bez hereckého vzdělání prosadit sama. Štěstí zkusila nejdříve jako „girl“ v divadle Aréna, dokonce se krátce mihla ve filmu *Erotikon*. Finanční situace ji ale přinutila přijmout práci služebné a vychovatelky dětí v rodině herečky Růženy Naskové a malíře Františka Xavera Naska. Každodenní kontakt s významnou uměleckou rodinou ji znovu povzbudil v uskutečnění jejího hereckého snu, a tak se roku 1930, až ve svých dvaceti letech, přihlásila na dramatické oddělení pražské konzervatoře. Pro nesporný talent ji okamžitě přijali a její spolužačkou se stala mimo jiné i Lída Babková (později Baarová). Už během studií získala několik nabídek pro filmové role (Katy v Krňanského filmu *Ze světa lesních samot*, 1933; či redaktorka Klimešová ve Slavínského filmu *Jedna z milionu*, 1935).

Po absolvování prošla krátkodobými angažmá – Divadlem Vlasty Buriana (1934/1935), Novým divadlem (1935) a počátkem sezony 1935/1936 byla Voskocem a Werichem přijata pro roli Nezaměstnané a Vykladačky v *Baladě z hadrů* tehdejšího Spoutaného divadla V+W.⁴⁷⁵ Právě během celorepublikového

⁴⁷³ ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1999, s. 199.

⁴⁷⁴ Vlastním jménem Wedlichová, užívala i počestěnou variantu jména Vedlichová.

⁴⁷⁵ MZB (ZBAVITEL, Miloš). Waleská, Blanka. In: *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*. Nová řada. Sešit 1. (13). Ostrava: Ostravská univerzita, 2000, s. 109.

turné Spoutaného divadla roku 1936 zaujala v této roli v Ostravě natolik, že ji ještě během turné oslovil Jan Škoda a nabídnul jí stálé angažmá v souboru činohry.⁴⁷⁶

V ostravském činoherním souboru působila pouze krátce, v rozmezí let 1936–1941, a vzhledem ke Škodově odchodu do Brna v letech 1937–1939 neměli příliš mnoho možností ke vzájemné spolupráci. Přesto se pro ni stalo ostravské angažmá první dlouhodobější hereckou zkušeností, během něhož rozvíjela herecký talent pod vedením mnoha režisérů, a to v opravdu širokém žánrovém rozpětí. Od Tylových naivních hrdinek (Tereška v *Tvrdohlavé ženě*, 1937, režie Antonín Kurš; Liduška v *Paní Marjánce, matce pluku*, 1939, režie Karel Palouš), přes milovnice a lyrické role (Jiřina v *Čekankách* Františka Xavera Svobody, 1939, režie Karel Konstantin; titulní role v Nezvalově *Manon Lescaut*, 1940, režie Karel Palouš) i živelné komediantky (Ivy Carrollová ve veselohře George Simona Kaufmana a Mosse Harta *Vesele se točíme dokola*, 1936, režie Jan Škoda; Beatrice v Goldoniho *Sluhovi dvou pánů*, 1938, režie Antonín Kurš; Kristýna ve Stroupežnického *Našich furiantech*, 1939, režie Karel Konstantin; podvodná hraběnka Helena v Krpatově *Mistru ostrého meče*, 1940, režie Jan Škoda ad.).⁴⁷⁷ Rozmanitost herectví pak v celé své šíři předvedla pod režijním vedením Jiřího Myrona v *Pygmalionu* (1940) George Bernarda Shawa, v živelné roli květinářky Lízy. Vedle profesora Higginse, jemuž dal František Forman říz, strohost i bezprostřednost, rozehrála Waleská působivou stylizací proces proměny osobnosti z prostoreké květinářky v dámu z vyšší společnosti.⁴⁷⁸

Se Škodou se v tvůrčím procesu setkala poprvé při práci na inscenaci Langerovy *Periferie* (1936), kde si zahrála jen menší roli „rtuťovitě rozechvěné a roztančené služky“,⁴⁷⁹ přesto si i touto drobnou rolí vysloužila pozornost Ladislava Třeneckého, který vyzdvihl její výkon mezi ostatními a označil je za překvapivý. Pod citlivým režijním vedením Škoda ovlivňoval její tvůrčí dozrávání v herečku obsáhlého rejstříku. Objevil v ní ale zejména lyrickou hrdinku, jemnou, emotivní a plachou, s nebývalou schopností poeticky interpretovat. Proto ji obsadil i do rolí pohádkové Titánie ve *Snu noci svatojánské* (1940, obr. 71) či Shakespearovy Julie

⁴⁷⁶ Blanka Waleská. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(37), 13.

⁴⁷⁷ MZB (ZBAVITEL, Miloš), pozn. 475, s. 110.

⁴⁷⁸ Dj. Jak on je vidí. *Lidové noviny*. 17. 9. 1940, **48**(472), 7.

⁴⁷⁹ L. T. *Periferie*. *Duch času*. 13. 9. 1936, **38**(214), 6.

(1941, obr. 80). O citlivé interpretaci Julie se v tisku hovořilo dokonce jako o skutečném vrcholu jejího ostravského působení,⁴⁸⁰ také proto, že „její hra měla čistotu, která prozrazovala, jak opravdově se vžila do své jevištní osobnosti, bytosti to podléhající jenom srdci“.⁴⁸¹

V Ostravě prožila léta uměleckého zrání. Ztvárnila zde více než šedesát rolí širokého žánrového rozpětí, i když se Škodou spolupracovala pouze na sedmi z nich. Její herectví tehdy dosáhlo absolutní lyričnosti a mladistvé lehkosti. Propůjčovala převládajícím dívčím rolím svébytnou křehkost, což podtrhovala i její drobounká postava.⁴⁸² Pak nebylo výjimkou, že se kritika nejednou nechala unést její efemérností a uhrančivostí, a popisovala především její ladný pohyb po jevišti „v takřka odhmotněné tělesnosti“⁴⁸³ a „tanečnosti“.⁴⁸⁴ Zejména pro naivní a lyrické hrdinky měla zkrátka ideální předpoklady – nejen osobitý ženský půvab a určitou tajemnost, ale i intenzivní vnitřní prožitek, cit pro melodii hlasu a neokázalou stylizaci jevištního pohybu.⁴⁸⁵

Přesto se roku 1941 rozhodla společně se svou kolegyní a blízkou přítelkyní Marií Vášovou vrátit do Prahy, do nově založeného divadla Uranie, kde se o rok později znovu setkala i s Janem Škodou. Pokračující vzestup jejího osobitého lyrického herectví se projevil i v dalších angažmá. Po osvobození v činohře Divadla 5. května (1945–1948) pod vedením Jindřicha Honzla, následně i v Národním divadle, kde působila od roku 1948 až do svého penzionování v roce 1976. Podle historika Jindřicha Černého inklinovala v Národním divadle spíše k tragickým rolím, k ženám jdoucím životem plaše až bezradně, jako například Taťána v Gorkého *Měšťácích* (1949, režie Jindřich Honzl), Mimi v Čapkově *Loupežníkovi* (1954) v Radokově režii, Irina v Čechovových *Třech sestrách* (1955, režie Zdeněk Štěpánek), Linda v Millerově *Smrti obchodního cestujícího* (1959, režie Jaromír

⁴⁸⁰ Romeo a Julie. *Denní noviny*. 23. 3. 1941, **4**(70), 5.

⁴⁸¹ MARTÍNEK, pozn. 188.

⁴⁸² Dj. Z ostravské činohry odcházejí. *Lidové noviny*. 20. 6. 1941, **49**(309), 7.

Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6332>

⁴⁸³ M., pozn. 175.

⁴⁸⁴ L. T. Jegor Bulychov. *Duch času*. 15. 11. 1936, **38**(266), 8.

⁴⁸⁵ V. K. (KÖNIGSMARK, Václav). Waleská Blanka. In: PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, 1988, s. 578–579.

Pleskot) nebo paní Chilternová ve Wildově *Ideálním manželovi* (1954, režie Otomar Krejča).⁴⁸⁶

U filmu a televize se zapsala desítkami menších i větších rolí, výběrově například Pepinou Řezáčovou v *Městečku na dlani* (1942), ztvárnila také Růženu Pavlátovou v *Měsíci nad řekou* (1953), krutou hraběnkou de Galle v *Kladivu na čarodějnice* (1969), s Karlem Högerem excelovala ve filmu *Lístek do památníku* (1975). Ačkoliv jejími vrstevnicemi byly také Adina Mandlová, Nataša Gollová a Věra Ferbasová, typově se značně odlišovala. Stejně jako v Ostravě, i ve filmu se jevila jako ideální představitelka lyrického herectví, a tak jí byly tak trochu předurčeny hrdinky vnitřně křehké, zranitelné, s bolestným stínem a lehce ironickým odstupem. Životní rolí se jí stala lékařka Hana Kaufmannová v *Daleké cestě* (1949). V Radokově vysoce stylizovaném způsobu vyprávění mohla svým herectvím naplno vyniknout v roli ženy, kterou ani manželství s árijcem nezachrání před terezínským ghettem.

Vrátíme-li se k mimoostravské spolupráci s Janem Škodou, obsadil ji na začátku čtyřicátých let v pražské Uranii ještě do diskutované inscenace *Opory společnosti* (1943), a ačkoliv její role Marty Bernické patřila mezi vedlejší, vystihla ji Waleská jemnými a uměřenými prostředky, téměř sychravým hlasem podtrhujícím vnitřní bolest, čímž si naprosto získala pražskou kritiku.⁴⁸⁷ Mezi zakládající členy Realistického divadla ale nepatřila a po válce už se se Škodou profesně nesetkala. Nezpochybnitelně ale stál u jejího kariérního vzestupu v Ostravě, především v ní objevil lyrickou rovinu jejího hereckého projevu, za jakou byla celoživotně oceňována.

4.1.4. Karel Máj (24. 10. 1908 České Budějovice – 3. 5. 1980 Praha)

K divadelnímu povolání ho předurčila herecká rodina, především jeho otec Karel Máj, dlouholetý herec kočovných společností a majitel půjčovny kostýmů v Jindřichově Hradci. První herecké angažmá získal v Městském divadle v Kladně

⁴⁸⁶ ČERNÝ, Jindřich. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 272.

⁴⁸⁷ Jč. Ibsenovy *Opory společnosti* v Uranii. *Lidové noviny*. 23. 7. 1943, 51(199), 4.

(1925–1928) a po vojenské službě přešel do Pardubic, kde se také poprvé setkal s Janem Škodou. Právě Škoda si vymínil, aby s ním roku 1930 odešel do Ostravy, podpořit a především omladit zdejší herecký soubor. Coby jednadvacetiletý se tak stal členem ostravského činoherního souboru, podle smlouvy dokonce s povinností účinkovat ve zpěvoherních inscenacích. Přes čtyři desítky operetních rolí a několik menších příležitostí v opeře jsou důkazem i jeho pěveckého nadání. Nešlo přehlédnout, že se vzájemná známost se Škodou z předchozího angažmá výrazně projevovala na jeho častém obsazování. Už v první společné ostravské sezoně byl obsazen s jedinou výjimkou (Nivoixovy *Ženy*) do všech Škodových inscenací. Výrazně se uplatnil dokonce i ve všech třech Škodových pohostinských inscenacích⁴⁸⁸ během jeho jednosezonního odloučení a odchodu do Bratislavy. Okamžitě si získal i další režiséry a množství sto dvaceti rolí ztvárněných během pouhých pěti sezon je jen důkazem, že to nebyl pouhý Škodův prozíravý tah, kterým by si s sebou do neznámé Ostravy přivedl blízkého kolegu, ale očividně už od počátku zde chtěl vybudovat vyzrálý herecký soubor.

Škoda jej obsadil hned do své první ostravské inscenace Hilbertovy komedie *Třidič štěrku* (1930). Nové posile souboru věnovala kritika samozřejmě i větší pozornost. Jako pilot Mach bojoval s odmítnutím své dívky, a to s drsností rozvráceného romantika, aby nakonec přece jen prošel citovou proměnou a ustoupil jejímu novému vztahu odcestováním do ciziny.⁴⁸⁹ Už tehdy se v tisku objevila zmínka o jeho osobitém hlasovém projevu. Na rozdíl od konstatování recenzenta Josefa Sýkory, že si posluchačstvo na jeho hlasitou výřečnost určitě brzy zvykne, Vojtěch Martínek odmítl Májovu hlučnost projevu akceptovat.⁴⁹⁰ Na milost ji nevzal ani v následujících sezonách. Poukazoval na ni s pravidelností i v několika dalších recenzích. Zbytečně „hlomozný“ byl totiž podle Martínka rovněž ve veselohře *Farma v Evropě* (1930),⁴⁹¹ ale také v roli rakouského důstojníka v Medkově dramatu *Srdce a válka* (1930). I když tato postava už svou podstatou sváděla k hlučnosti a honosné vypjatosti, kritik Vojtěch Martínek na jeho účet opětovně ironicky poznamenal, že neví, „nebylo-li toho hlasitého projevu víc, než by vyžadovala umělecká

⁴⁸⁸ V Shakespearově *Zkrocení zlé ženy* (1931) sehrál Lucentia, v Brucknerově *Alžbětě Anglické* (1932) Plantageneta, v Goethově *Faustovi* (1932) Gabriela.

⁴⁸⁹ -ý-, pozn. 352.

⁴⁹⁰ Dr. V. M., pozn. 352.

⁴⁹¹ Dr. V. M. Ostravská premiéra. *Moravskoslezský deník*. 19. 10. 1930, 31(288), 10.

spravedlnost“.⁴⁹² Josef Sýkora přesto opětovně označil jeho hlasové pojetí za odpovídající naturelu postavy. Podle jeho mínění ztvárnil jedinou opravdu živou postavu Medkova dramatu hlasem pevným a ve střídmych vojenských grimasách, projevem zcela adekvátním pro aktivního vojenského důstojníka.⁴⁹³ Zaujatost proti Májově hlasové intenzitě se stala dlouhodobějším motivem Martínkových recenzí. Nikdy nezapomněl na tento osobitý charakteristický znak upozornit. I v případě uznání, jak tomu bylo například za postavu Kardinála Juliana ve Werfelově *Království boží v Čechách* (1933), kde ocenil zanícenost, vroucnost a naléhavost v hlase, neopomněl nakonec zmínit své pochyby o vhodnosti obsazení Máje do postavy takového naturelu.⁴⁹⁴

Máj byl nejspíše do jisté míry ovlivněn patetickými rolemi, v nichž v Ostravě nacházel nejčastější uplatnění. Vybízely ho především k velkolepému až exponovanému projevu. Zřejmě i působením Škody ale postupně nacházel vhodnou hlasovou polohu i pro dramaticky vypjatější role. Svědčí o tom zejména skutečnost, že se tato připomínka z recenzí Škodových inscenací časem vytrácí, ačkoliv byla zprvu jejich neopominutelnou součástí. Roku 1934 se setkáváme s informací, že v titulní roli Dykovy tragédie *Posel* (1934) už „dobře nasadil tón hlaholné chlubnosti“,⁴⁹⁵ a stylizace postavy prostřednictvím hlasové intonace a zvukové důraznosti se stala spíše charakteristickým znakem jeho hereckého projevu. S takovou jistotou dokázal ztvárnit i zatykačem stíhaného poslance a štvance Clauda Valléea vztahujícího ruku na život a cizí ženu, a to v Rollandově *Hře o lásce a smrti* (1934). Máj zde zdůraznil především takové aspekty povahy, aby vynikl kontrast mezi Valléeovou sobeckostí a bouřlivě provolávanou pravdou a klidnou rozvážností Jéroma Lavoisiera v podání Miloše Nedbala.⁴⁹⁶ Recenzent Zdeněk Vavřík Májův výkon dokonce označil za nejlepší umělecký výkon sezony, navzdory drobné výtce o občasném přexponování gesta.⁴⁹⁷

⁴⁹² Dr. V. M. Srdce a válka. *Moravskoslezský deník*. 30. 11. 1930, **31**(328), 14.

⁴⁹³ -ý-. Tři akty ze slzavého údolí. *Duch času*. 30. 11. 1930, **32**(274), 7.

⁴⁹⁴ Dr. V. M., pozn. 282.

⁴⁹⁵ Dr. V. M., pozn. 244.

⁴⁹⁶ Dr. V. M. Hra o lásce a smrti. *Moravskoslezský deník*. 21. 1. 1934, **35**(20), 5.

⁴⁹⁷ Z. V. Komorní představení. *Duch času*. 21. 1. 1934, **36**(18), 6.

Hlasem dokázal ztvárnit také vroucnost, zanícenost,⁴⁹⁸ ale i naléhavost a hrůzu – to když v roli filmové „hvězdičky“ Larryho Renaulta v Kaufmanově *Večeři o osmé* (1935) především hlasem zpřítomnil hrůzu z marnosti nad ztrátou zašlé slávy, a sáhl si na život.⁴⁹⁹ Interpretací této postavy ostatně překvapil. Oproti očekávané logice zdůraznil zcela opačný rys postavy – nevystavoval totiž na obdiv již zašlou slávu filmové hvězdy, aby vynikla její nabubřelost a až posléze zoufalství, ale zcela otevřeně rovnou poukazoval na její současný úpadek.⁵⁰⁰ Jak Máje zhodnotil Ladislav Třenecký, po počátečním zbytečně nadneseném výrazu v úvodu už pouze rostl v chátrajícím filmovém ex-miláčkovi, a to až do vrcholné sebevražděné scény.⁵⁰¹ V režii Jana Škody nastudoval i další stěžejní roli ostravského angažmá, mladého šlechtice Claudia z *Vety za vetu* (1931). Opětovně exceloval ve vyhrocené scéně – v tomto případě se jednalo o shledání s Isabelou v okamžiku předurčení k její smrti.⁵⁰² Doménou se mu tak očividně stávaly především patetické postavy procházející vypjatou situací, nezřídka končící tragicky.

Přesto mu Škoda nabízel i role „odlehčenějšího“ rázu: Dona Carlose v Molièrově *Donu Juanovi* (1933), vynalézavého studenta Strnada v Klicperově veselohře *Divotvorný klobouk* (1933, obr. 24), „andělského“ strážníka v Langerově hře *Andělé mezi námi* (1933), titulní roli v Durychově *Svatém Václavovi* (1933), zženštilého Bohuslava Jarého v Šamberkově *Palackého třídě 27* (1935) a mnoho dalších.⁵⁰³ I když několikrát prokázal i vyloženě komediální talent, nejvýrazněji v humorných zápletkách společně s Jaroslavem Ganttnerem v inscenaci *Děti starého mládence* (1931)⁵⁰⁴ nebo coby karikovaný průmyslník a statkář Potužil v Langerově veselohře *Manželství s r. o.* (1934),⁵⁰⁵ vynikal zejména v rolích klasického světového a domácího repertoáru. Uplatňoval v nich svůj osobitý až rázovitý herecký temperament, navíc postupně dokázal těžít ze svého charakteristického hlasu

⁴⁹⁸ Dr. V. M., pozn. 282.

⁴⁹⁹ L. T. Terno. *Duch času*. 13. 1. 1935, **37**(11), 5.

⁵⁰⁰ Dr. V. M. *Večeře o osmé*. *Moravskoslezský deník*. 13. 1. 1935, **36**(11), 6.

⁵⁰¹ L. T., pozn. 499.

⁵⁰² -ý-, pozn. 197.

⁵⁰³ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6431>

⁵⁰⁴ -ý-, pozn. 446.

⁵⁰⁵ BĀR, Zdeněk. Nová hra Františka Langerera ze světa obchodního. *Moravskoslezský deník*. 18. 11. 1934, **35**(318), 6.

a precizní dikce. Svérázný hlasový projev mu nakonec zajistil i častou spolupráci s rozhlasem, včetně jeho ostravské pobočky (např. *Zuzana hraje vabank*, 1934).

Společně s Břetislavem Hrstkou se rozhodl na konci sezony 1934/1935 Ostravu opustit. Diváci se s nimi rozloučili v obnovené premiéře Langerovy veselohry *Grandhotel Nevada* (1935), kde Karel Máj převzal roli po Vladimíru Lerausovi. Májův odchod do Prahy byl spojen s nestabilním uplatněním. Dokud trvaleji nezakotvil v angažmá Realistického divadla, prošel celou řadou hereckých zkušeností u divadel Akropolis (1935–1936), Velké operety (1936–1937), Osvozeného divadla (1937–1938), Nového divadla a Divadla U Nováků, kde ovšem výrazněji rozvíjel své pěvecké a taneční schopnosti. Mezi léty 1939–1942 se stal členem Švandova divadla, a roku 1942 přešel do Intimního divadla, kam Škoda v červenci roku 1944 přesídlil společně s několika dalšími herci z Nezávislého divadla. Plynule pak navázal na angažmá nově ustanoveného Realistického divadla – stal se jedním z jeho zakladatelských členů, a díky působení až do konce roku 1979 jej můžeme označit za kmenového herce a dlouholetou oporu souboru.⁵⁰⁶

Mezi zdejší výraznější role patřil Kurčajev v Ostrovského hře *I chytrák se spálí* (1945), Tobiáš Říhal ve *Večeru tříkrálovém* (1946), hlavní role v Jiráskových historických hrách *Jan Roháč* (1949) a *Jan Hus* (1955), Famusov v Gribojedově *Hoři z rozumu* (1962), Lízal v *Maryše* (1966) bratří Mrštíků, Aristach Vyšněvskij v Ostrovského *Výnosném místu* (1973), a jeho divadelní kariéra v Realistickém divadle se uzavřela stejnou hrou, jakou začala, Ostrovského hrou *I chytrák se spálí* (1979), kde si tentokrát zahrál roli starého pána Krutického. U filmu se nejvíce uplatnil ve čtyřicátých a padesátých letech, přičemž nejvýznamněji zazářil po boku Vlasty Buriana v komedii *Ducháček to zařídí* (1938). Jako lehkomyšlného Ervína z Rispaldiců, který zadluží majetek své šlechtické rodiny v kartách, jej zachraňuje právě Burian coby šéf advokátní kanceláře Jan Damián Ducháček. Nechvalně se poté „proslavil“ v tendenční agitce *Anna proletárka* (1952), v níž se představil jako první československý ministr školství Gustav Habrman společně se svou manželkou Jarmilou Májovou (Svobodovou).

⁵⁰⁶ KAZDA, pozn. 96, s. 27–29.

Výstižně charakterizoval jeho osobitý herecký naturel i s mnohaletým odstupem ostravský kolega a divadelní kritik Zdeněk Vavřík, jenž právě Ostravu označil za stěžejní zkušenost Májovy profesní kariéry: „... už kolikátou desítku let tě znám jako zralého umělce – herce; už tenkrát v Ostravě jako herce, jenž se dovedl v Rollandově Hře o lásce a smrti zapsat do paměti tak, že ji dodnes neopustil. Přemýšlivý, věrně sledující dramatikovu myšlenku i její scénický přepis režisérův, herecky vynalézavý, ale i bedlivě hledící, aby ta objevnost nikdy nešla mimo člověka, takový jsi byl už tehdy, když jsi zdravě rezignoval na levnější úspěch ve zpěvohře, aby ses dal do poctivé práce jako herec činoherní. (...) přísluší Ti navíc ještě i čestné označení lidový herec, umělec zpodobující lidové typy (...).“⁵⁰⁷

4.1.5. Jarmila Májová (9. 5. 1900 Praha – 23. 2. 1982 Praha)

Májova pozdější manželka Jarmila Májová, která v Ostravě účinkovala ještě pod svým rodným příjmením Svobodová, studovala herectví u Růženy Naskové. Původně se chtěla stát malířkou, dokonce i navštěvovala letní školu krajináře Aloise Kalvody, ale nakonec dala přednost divadlu. Stejně jako její manžel Karel Máj prošla nejdříve celou řádkou krátkodobých angažmá, od Deklarace na Smíchově (1919–1920), divadelního souboru Alfieri (1920–1922), přes České divadlo v Olomouci (1922–1924) a Divadlo komedie v Praze (1924–1926). Než na deset sezon zakotvila v ostravské činohře (1926–1936), získala ještě významnou hereckou zkušenost po boku Karla Vávry v tehdejší Městském divadle na Královských Vinohradech (1925) v Kvapilově inscenaci *Macbeth* jako lady Macbeth.

Přijímal ji ještě tehdejší ředitel Miloš Nový jako žádoucí posilu a omlazení činoherního souboru, a okamžitě získávala pro svůj zvučný hlasový projev a výrazný temperament role vladařských a heroických postav. Už před příchodem Jana Škody do Ostravy se zapsala rolemi Lady Chevelyové ve Wildeho *Ideálním manželovi* (1926, režie Miloš Nový), Heleny ve *Snu noci svatojánské* (1928, režie Miloš Nový), Markéty ve hře Ernsta Tollera *Sokové stroje* (1929, režie Oldřich Stibor) či Olgy v Čechovově *Třech sestrách* (1930, režie Jaroslav Skála).

⁵⁰⁷ VAVŘÍK, Zdeněk. Lístek s blahopřáním. *Literární noviny*. 25. 10. 1958, 7(43), 5.

Ostatně ani u Škody se neprosadila jinak. Svěřoval jí postavy psychologické, tragické, často záporné, role nezlomných žen a heroin, ale také role surových až nestvůrných žen. První z takových se jí stala kojná a správkyně paláce Kleopatry v Shawově *Caesaru a Kleopatře* (1930, obr. 11), kde si získala okamžitou pozornost kritiky a strhla na sebe i v této vedlejší roli veškerou pozornost. Je tedy na místě uvést doslovné vyjádření Vojtěcha Martínka: „...bez výhrad, přes všecku nezvyklost zjevu, třeba se sklonit před uměleckým činem, jakým byla kojná sl. Svobodové. To byl jediný výkon, který byl celý, nerozlomený, až skulpturně silný. V její egyptské krvežiznivě ženě, pyšné, pudové, byla surovost a úskočnost podmaněného plemene, byl výbušný exotický žár, vzteklé blýskání očí, nestvůrná grimasa, silná živočišná dravost. Její zjev zpočátku mátl, zdál se příliš nesourodým, ale pak zaujal zvláštním cizokrajným přízvukem. Snad barbarským, ale mocným jistě.“⁵⁰⁸

Podobným typem se jevila i tvrdošíjná aristokratka Amy v Galsworthyho *Boji na nůž* (1933). Monotónním pronášením kousavých vět vtíravě gradovala svůj výkon až v jakousi démonickou nestvůrnost.⁵⁰⁹ Nesmlouvavou, přísnou a až starozákonně nelítostnou byla i jako slepá Prokopova matka v historické Werfelově hře *Království boží v Čechách* (1933, obr. 23), patřičnému vyznění ale zřejmě neprospívalo nadbytečné hlasové přepětí.⁵¹⁰ V množství podobných postav se ale objevují i hrdinky lyrické, citlivé, a skutečnost, že Svobodová nebyla jednostranně vyhraněnou herečkou, potvrzuje i Martínkovo konstatování, že pro titulní roli vášnivě a milující Hasanaginicy v dramatu Milana Ogrizoviće má ostravské divadlo umělkyni nad jiné vhodnou. Dokázala totiž stejně jako zlobu a démoničnost vystihnout znamenitě i zcela opačný pól – plamenný žár i tiché zoufalství a smutek zapuzené milující ženy;⁵¹¹ přestože od něj obdržela i jistou výtku za zahlcující množství gest a zbytečnou upjatost v projevu. Karel Otto, recenzent *Českého slova*, přiblížil, že právě přemírou patetického projevu působila v kontrastu s ostatními „lidovějšími“ postavami zbytečně předimenzovaně.⁵¹²

⁵⁰⁸ Dr. V. M., pozn. 246.

⁵⁰⁹ Srov. -drko-. Kam vede „boj na nůž“. *České slovo*. 19. 11. 1933, **16**(317), 2. – Dr. V. M. Boj na nůž. *Moravskoslezský deník*. 19. 11. 1933, **34**(318), 6.

⁵¹⁰ Dr. V. M., pozn. 282.

⁵¹¹ Dr. V. M. Hasanaginica. *Moravskoslezský deník*. 2. 12. 1933, **34**(331), 6.

⁵¹² -drko-. Jugoslávské drama Hasanaginica. *České slovo*. 3. 12. 1933, **16**(331), 2.

Každou interpretaci a stylizaci doplňovala svůj pestrý herecký rejstřík o další z výrazných postav.⁵¹³ Dá se hovořit o skutečném uměleckém růstu a hereckém zrání. Do galerie jejích postav ze Škodových inscenací můžeme zařadit rovněž titulní roli v Brucknerově *Alžbětě Anglické* (1932), cikánku v Čapkově *Loupežníkovi* (1935), či manželku generála Ezry Mannona ve vrcholném O’Neillovu dramatu *Smutek sluší Elektře* (1935), v níž se odrazila pestrost jejího hereckého záběru od lstivosti, vášnivosti, nenávisti až k láskyplnosti, a byla právem označena za typ dokonalé tragédky (obr. 44).⁵¹⁴ Podivínskou šlechtičnu a starou pannu Lucii v *Čisté rase* (1934) stylizovala především prostřednictvím ustrašeného výrazu a těkavých hysterických gest;⁵¹⁵ bývalou herečku Suzy v komedii *Ovečka chud’asova* (1935) pojala jako energickou a odměřenou vládkyni domu,⁵¹⁶ jako Jupiterova žena Juno pak dokázala v Molièrově *Amfitryonovi* (1936) zase udeřit bez zbytečné exponovanosti na tón žárlivé bohyně.⁵¹⁷

Škoda si jejího hereckého umění velmi vážil, a tak jí při příležitosti odchodu z Ostravy svěřil roli rozšafné paní Pacholíkové ve *Veselých paničkách windsorských* (1936), aby se rozloučila adekvátně v nově nastudované inscenaci a mohla pro ostravské publikum naposledy zazářit. Podle jeho slov role přesně přináležela jejímu osobitému temperamentu a výrazovým hereckým prostředkům.⁵¹⁸ Slova na rozloučenou, jaká volil Ladislav Třenecký, pomáhají doplnit náčrt její herecké individuality: „Obecenstvu nevymizí z paměti nepřehledná galerie postav heroin, ztvárňovaných se sošnou tvrdostí do rozechvívající monumentality, i postav psychologicky výjimečných, jimž díky své hluboké divadelní kultuře dovedla dáti strhující životnost. Napomáhala ovšem vzosná postava, schopná podporovati slovo vzrušené i lkavé něhy, výstižná hra obličejů a hlavně očí, jež v souhlase se slovem měnily pohled v tvrdost ocele, ale také v něžné laskání.“⁵¹⁹

⁵¹³ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/5860>

⁵¹⁴ Zb. Vrcholná americká tragédie na ostravské scéně. *Moravskoslezský deník*. 24. 11. 1935, **36**(274), 6.

⁵¹⁵ Dr. V. M., pozn. 342.

⁵¹⁶ Zb., pozn. 364, s. 7.

⁵¹⁷ M. Amfitryon a Jupiter. *Moravskoslezský deník*. 26. 4. 1936, **37**(115), 6.

⁵¹⁸ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 182.

⁵¹⁹ L. T. Na rozloučenou. *Duch času*. 28. 6. 1936, **38**(151), 8.

Přestože získávala v Ostravě mnoho stěžejních a různorodých hereckých příležitostí a těšila se velké oblibě obecnstva i kritiků, rozhodla se změnit působiště.⁵²⁰ V Kladně ani v Pardubicích se dlouho nezdržela, lákala ji pražská jeviště, nejen proto, že tam už působil její budoucí manžel. Není divu, že se v Praze jejich profesní cesty zkřížily. Prošla stejně jako Karel Máj nejdříve Švandovým divadlem (1938–1943) a posléze Intimním divadlem (1943–1945), kde opětovně působila pod vedením Škody. Odtud stejně jako další její kolegové přešla do nově ustanoveného Realistického divadla, v němž zůstala hereckou oporou souboru až do svého odchodu do důchodu roku 1963. Nadále v něm ale hostovala a ztvárnila zde ještě několik desítek dalších postav.⁵²¹ Mezi výrazné role, které nesmíme opomenout, patřila lady Bracknellová v konverzační komedii Oscara Wildea *Jak je důležité mítí Filipa* (1947), Kabanicha v Ostrovského *Bouři* (1946), excelovala také jako Anna Anfrejevna v *Revizorovi* (1951) Nikolaje Vasiljeviče Gogola anebo pokrytecká sekretářka Gurmyžská v Ostrovského *Lese* (1955), za niž byla oceněna Státní cenou Klementa Gottwalda. Důchodový věk jí nabídl ještě mnoho příležitostí pro ztvárnění „klasických“ dramatických postav, jakými byla Strouhalka v *Maryši* (1966) či bába v Jiráskově *Lucerně* (1974). Právě množství velkých dramatických rolí, které jí zde byly svěřovány, stvrdilo bohaté charakterizační umění, které dozrávalo především v letech ostravských pod vedením Jana Škody, což nebylo opomíjeno ani v pozdějších letech.⁵²²

Ačkoliv Májové filmografie nebyla natolik bohatá jako jejího manžela, přesto několik rolí, včetně Rubešové ve zmíněné *Anně proletárce* (1952), v povědomí zůstalo. První filmovou zkušeností se stala spolupráce s Rudolfem Hrušínským na veselohře *Pancho se žení* (1945), kde ztvárnila matku hlavní hrdinky Rosity, následovala menší role svačínářky v Krškově komedii *Dívka se třemi velbloudy* (1967) či úloha chůvy ve *Svatbách pana Voka* (1970) Karla Steklého.⁵²³ Významně se zapsala rovněž jako nadaná recitátorka, jejíž umělecký přednes vynikal i díky charakteristickému altovému hlasu. Možná i proto se jí naskytl daleko větší možnost

⁵²⁰ Jaromír Kazda v publikaci *Realistické divadlo? 1945–1991* mylně uvádí výčet rolí, v nichž v Ostravě neúčinkovala. Jedná se o Emilii Marty v Čapkově *Věci Makropulos*, Hippodamii ve Vrchlického-Fibichových *Námluvách Peopových* či Hebelovu *Juditu*. Viz KAZDA, pozn. 96, s. 18.

⁵²¹ Tamtéž, s. 18–19.

⁵²² URBANOVÁ, Alena. Tři kytičky k narozeninám. *Divadelní noviny*. 1960, 3(23), 2.

⁵²³ FIKEJZ, pozn. 5, s. 192.

spolupracovat s rozhlasem, kde namluvila velké množství pohádkových příběhů, včetně pohádek Josefa Lady či Hurvínkových příhod.

4.1.6. Karel Palouš (11. 7. 1913 Loukov – 16. 4. 1999 Praha)

Jen díky Janu Škodovi se původně absolvent pedagogické akademie ocitl v divadelním prostředí. Jeho otec sice působil jako nadšený ochotník, nicméně Palouš se po studiích věnoval dva roky učitelské praxi ve městech Semily, Trutnov a Jánské Lázně. Až roku 1936 jej oslovil Škoda a nabídl mu angažmá v činoherním souboru,⁵²⁴ kde získal i několik větších rolí mladých křehkých hrdinů, mj. Jana Skalníka ve Šrámkově *Létě* (1937, režie Jiří Myron), učitele Pěnkavy v Tylově *Tvrdohlavé ženě* (1937, režie Antonín Kurš), Toniho v Čapkově *Matce* (1938, režie Antonín Kurš) či Raskolnikova v dramatinizaci Dostojevského *Zločinu a trestu* (1939, režie Karel Konstantin).⁵²⁵

Paradoxně si ale větší pozornost tisku nezískal. V recenzích se jeho jméno objevovalo sporadicky a o to obtížněji se jeho krátká herecká kariéra reflektuje. Škoda je to i vzhledem ke skutečnosti, že se herectví v Praze už nikdy nevěnoval, a tak mohla být Paloušova ostravská herecká zkušenost zajímavým příspěvkem k jeho osobnosti. Situaci nepodpořila ani skutečnost, že u Škody získával jen drobnější role, které mnoho prostoru pro realizaci ani neumožňovaly. Dosvědčuje to výčet – druhý strážník v Langerově *Periferii* (1936), trubač v Gorkého *Jegoru Bulyčovi* (1936), komorník Matějka ve Vachkově *Benedekovi aneb Vojenské cti* (1936), pacholek Adam v Krpatově *Mistru ostrého meče* (1940), sedlák Kašpar Šmejkal ve Stroupežnického *Našich furiantech* (1942) a ještě několik víceméně epizodních postaviček.

Palouš zavzpomínal na první setkání se Škodou při příležitosti Škodových osmdesátých narozenin: „Poprvé jsem uviděl režiséra Jana Škodu v pondělí 6. dubna

⁵²⁴ Datum ustanovení a nastoupení do činoherního souboru bylo dle smlouvy 16. srpna 1936. Viz Personální spis Karla Palouše, uložen v kartotéce personálního oddělení Národního divadla moravskoslezského.

⁵²⁵ KAZDA, pozn. 96, s. 10. Výčet dalších ostravských rolí dostupný na: <http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/3844>

1936 v 9 hod. ráno ve foyeru ostravského divadla, když jsem přišel ‚hostovat na angažmá‘ jako úplný začátečník, ucházející se o místo eléva. Nastudoval jsem roli Vocela v Tetauerově novince Veřejný nepřítel. Netušil jsem, kdo bude režisérem. Představil jsem se hercům a krčil jsem se skromně a úzkostí z věcí příštích v koutku. Vtom rychlým, hbitým krokem přispěchal štíhlý, elegantní muž v šedých šatech, s provínilýma černýma očima, které se zpoza brýlí na mne pronikavě podívaly. (...) Jistě to byla pro něho trudná práce s tak hrůzou zdřevěnělým začátečníkem – ale on pracoval se mnou jako s každým jiným hercem na tzv. ‚první aranžované‘. S velkou zaujatostí, s nakažlivým elánem, s jakousi provokující silou.“⁵²⁶

Daleko více ale nakonec Palouš zaujal jako režisér. I k režii Palouše přivedl Škoda, když jej vybídl, aby po svém odchodu z Ostravy roku 1943 doplnil řady inscenátorů a podpořil zdejší tvorbu. Učinil tak i navzdory tomu, že jej ponechal v této úloze bez jakýchkoliv režijních zkušeností. O režie činoherního repertoáru se tehdy dělili Karel Konstantin a Jiří Myron s nově angažovaným Antonínem Kuršem. Mladý a talentovaný Karel Palouš začínal nejdříve vypomáhat drobnými samostatnými projekty pro ostravskou Dětskou scénu⁵²⁷ (*Mauglí*, 1937; *Veselý krejčík*, 1937; *Bratrstvo bílého klíče*, 1938; *Princezna Pampeliška*, 1938; *Babička*, 1938; *Strakonický dudák*, 1939). Do větších režii se pustil až roku 1939, a nutno podotknout, že velmi odvážně. Aniž by měl do té doby bližší kontakt s operou, jeho prvními režii mimo Dětskou scénu se stala právě operní díla – Blodkova opera *V studni* (1939), Smetanovy *Dvě vdovy* (1939), Pucciniho *Bohéma* (1940), Janáčkova *Její pastorkyňa* (1940), Dvořákova *Rusalka* (1940) a mnoho dalších. Postupně se ale projevoval i jeho vřelý vztah k české dramatické tvorbě, ať už té klasické (hry Klicperovy, Vrchlického, Tyla či Jiráska), i té moderní (hry Nezvalovy, Tetauerovy či Šrámkovy). Ostravští herci pracovali pod režijním dohledem Palouše rádi, protože kladl důraz na herce jako tvůrčí osobnost, navíc se projevil jako citlivý interpret prostředků jak lyrického, tak i komediálního žánru.⁵²⁸

⁵²⁶ PALOUŠ, pozn. 107.

⁵²⁷ Dětská scéna Národního divadla moravskoslezského vznikla roku 1937 v nejužší spolupráci divadla s učitelskými a profesorskými organizacemi. Jejím cílem bylo v duchu tehdejší moderní pedagogiky pečovat o citovou stránku a výchovu dětského diváka. Zahajovacím představením se stal Kiplingův *Mauglí* (1937) právě v režii Karla Palouše.

⁵²⁸ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 15.

Paloušův názor byl pro Škodu očividně velmi důležitý. Nadání prokazoval každou inscenací, což Škodovi po návratu do Ostravy roku 1940 neuniklo. Dokazuje to i dochovaný dopis adresovaný Karlu Paloušovi, v němž mu jako ředitel divadla umožňuje navštívit jakékoliv činoherní představení s cílem pozorovat kvalitu inscenací a v případě zjištění nedostatků jej vyzýval ke sdělení názoru. Doslovně: „Bude mě upřímně těšit, upozorníte-li mne na všechny závady v provozu divadla, které při těchto návštěvách hlediště shledáte, abychom společně – bude-li to v naší moci – zjednali nápravu.“⁵²⁹

Vzájemné kolegiální souznění přetrvávalo, což stvrdil i společný odchod do Prahy roku 1943. Už během působení v Nezávislém divadle společně připravovali i reorganizaci poválečného československého divadelnictví. Jako první ihned po konci války pohotově otevřeli nově založené Realistické divadlo, s přesně definovaným programem, společensky angažovaným, jímž spoluutvářeli novou epochu a prostřednictvím vyhraněného repertoáru oslovovali především lidové publikum.⁵³⁰ Vzájemná spolupráce byla přerušena Škodovým nenadálým odchodem roku 1950. Palouš převzal vedení Realistického divadla, a to na neuvěřitelných dvacet šest let, až do roku 1976. V této souvislosti se hovoří jako o jednom z nejdelších ředitelských období v dějinách českých divadel.

Na další směřování Realistického divadla a jeho dramaturgii měla zásadní vliv politická angažovanost, ovlivněná i Paloušovým komunistickým přesvědčením. Po odchodu Škody se celý herecký soubor v čele Karlem Paloušem a dramaturgem Sergejem Machoninem intenzivně věnoval internímu studiu Stanislavského herecké metody, a na repertoáru převládaly hry české a sovětské. Roku 1953 přijala scéna název Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého a stala se dogmatickým vzorem ostatním divadlům.⁵³¹ Později se Paloušův vřelý vztah k ruské a české dramatice a pozitivní vztah ke komunistické ideologii paradoxně projevil jako prostředek k překlenutí normalizační doby. Využil statutu divadla a angažoval několik „nepohodlných“ herců své doby (Otu Sklenčku po vyloučení z KSČ, Jiřinu Štěpničkovou po návratu z vězení, Luboše Pistoria a Ivana Glance, kteří měli po roce

⁵²⁹ Viz Personální spis Karla Palouše, pozn. 524, dopis ze dne 17. 11. 1941.

⁵³⁰ ŠORMOVÁ, pozn. 33, s. 227.

⁵³¹ KAZDA, pozn. 96, s. 11.

1968 omezenou možnost umělecké tvorby, či Věru Kubánkovou ze zrušeného Divadla za branou). Jeho vnímání socialismu bylo zřejmě velmi naivní,⁵³² věřil ve vytvoření socialistické společnosti, v sílu člověka a jeho těžkého údělu, „abychom mu nastavili zrcadlo, abychom mu znovu a znovu dávali naději a touhu „žít pro lepší““;⁵³³ jak potvrdil i v definici poslání Realistického divadla po dvaceti letech jeho existence. Svým způsobem se příliš nevzdaloval od Škodova vnímání režimu, jen každý jej využil po svém.

Paloušův režijní rukopis v sobě nesl mnoho ze Škodových poznatků. Ať už to, že byl pro něj naprosto rozhodující obsah dramatikova textu, uznával autora jako autoritu, či že dodržoval jistý neokázalý styl a soustředil se na herce jako stěžejního nositele/zprostředkovatele tématu a jeho výsledného sdělení. Postupně ale jeho režijní styl procházel proměnami a dalo by se říci, že se vzdálil nejen Škodovi, ale i své generaci režisérů. V devadesátých letech popsala specifčnost jeho pozdější tvorby tehdejší dramaturgyně Realistického divadla Alena Urbanová. Palouš měl podle ní velkou odvahu zůstat věrný sobě samému a nikdy neustoupit nátlaku divadelních trendů. Prokázal to mnohokrát, nejen v době nejvíce diskutovaného tzv. čechovovského a brechtovského principu, kdy zcela proti proudu nastudoval Brechtův *Život Galileův* (1958) a Čechovův *Višňový sad* (1959) bez jakékoliv známky těchto módních tendencí. Do jeho inscenací podle Urbanové vstupovalo fantastično, ale vždy s podmínkou, že všechna vybočení z dramatického kruhu se děla ve prospěch hlubšího poznání konkrétní lidské reality; ale také jistý druh „českosti“ ve smyslu intimnosti, jakou známe z veršů Františka Hrubína či Jaroslava Seiferta, z neokázalosti a z milého a lidského českého humoru.⁵³⁴

Vrátíme-li se ale k podstatě této kapitoly, musíme uvést, že zatímco v Ostravě působil převážně jako herec, který si postupně osvojoval i režii, po odchodu do Prahy se herecky angažoval jen příležitostně v Nezávislém divadle. V Realistickém divadle už se realizoval výhradně jako režisér. Škodův vliv na Paloušovo umělecké rozvíjení se překlenul ve spolupráci na založení nového divadla, na poskytování příležitostí pro režijní seberealizaci, ovšem nemělo by zůstat opomenuto, že za vším stály herecké

⁵³² Rovněž Věra Kubánková na něj vzpomínala slovy: „Byl naivní. I jeho víra v socialismus byla taková. On to myslel smrtelně vážně a nutil nás k tomu.“ Viz tamtéž.

⁵³³ PALOUŠ, Karel. *20 let RDZN*. Praha: Realistické divadlo, 1965, s. 7.

⁵³⁴ URBANOVÁ, Alena. Karel Palouš. *Amatérská scéna*. 1993, **30**(6), 19.

počátky v ostravském činoherním souboru vedeném Janem Škodou a jeho první impulzy nabádající Palouše k režijní profesi. Pod vedením Škody vyrostl z herce Karla Palouše jeden z nejlepších režisérů českého divadla své doby.

4.1.7. Jaroslav Zrotal (7. 4. 1909 Valašské Meziříčí – 13. 6. 1969 Praha)

Až příležitostné statování v brněnském Národním divadle přivedlo Zrotala na myšlenku studovat herectví, do té doby pracoval jako zednický učeň či pomocný dělník. Absolvoval na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze, během studia občasně státoval v Národním divadle, ale větší příležitost k uplatnění získal, až když spoluzakládal Divadlo mladých v Umělecké besedě roku 1933. K profesionálnímu divadlu se dostal v Českém divadle v Olomouci (1935–1938), a právě zde jej výrazně ovlivnila spolupráce s Bedřichem Václavkem, Oldřichem Stiborem a Vítězslavem Nejedlým. Asi nejzásadněji se zapsal rolí vůdce pobočníka Sípavého ve Višněvského *Optimistické tragédii* (1935) a titulní rolí Julia Caesara v Shakespearově tragédii (1938), obojí pod režijním vedením Stibora.

Přesto krátce poté požádal o rozvázání smlouvy, aby mohl přejít za dalšími zkušenostmi do Ostravy. Strávil zde nakonec léta 1938–1943, během nichž nastudoval přes sedm desítek spíše menších rolí. I když se se Škodou setkal až roku 1940, získal od něj hned několik větších hereckých příležitostí – Simeona v O’Neillovu *Toužení pod jilmy* (1940), podlézavého prezidentova osobního tajemníka Wurma v Schillerových *Úkladech a lásce* (1940), Tybalta v *Romeovi a Julii* (1941), inkvizitora Torquemada v *Isabele Španělské* (1941, obr. 83) či Filipa Dubského v *Našich furiantech* (1942).⁵³⁵ Doplnoval rovněž groteskní souhru prostoduchých athénských řemeslníků ve *Snu noci svatojánské* (1940), po boku Jiřího Myrona, Zdeňka Šavrdy, Jaroslava Kociana a Karla Palouše, a šťastně zde využil veškerých možností živelné shakespearovské komiky.⁵³⁶ O grotesknost se postaral

⁵³⁵ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/4332>

⁵³⁶ M., pozn. 175.

společně s hereckým kolegou Jaroslavem Šárou rovněž v inscenaci *Mistr ostrého meče* (1940) coby překotný oční lékař Jan Jiří František Dreissigacker.⁵³⁷

Navzdory výraznějším úlohám se do ostravských kritik dostával spíše sporadicky. Z drobných zmínek vyznívá, že byl oceňován především za schopnost, s jakou prostřednictvím precizního studia každé z postav dokázal posouvat zažitá schémata a nacházet neotřelé interpretace.

Na dětské scéně ostravského divadla dokonce režíroval několik dětských představení, do nichž s oblibou zapojoval děti z různých ostravských škol (*Zvířátka a Petrovští*, 1941; *Ferda Mravenec*, 1941; *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, 1942; *Sněhurka a sedm trpaslíků*, 1943), a svým způsobem nahradil Karla Palouše, který se tou dobou už naplno věnoval činoherní a operní režii. Funkce režiséra dětských představení byla po Zrotalově odchodu svěřena herci Jaroslavu Kocianovi, a Zrotal se později režii, až na tři nepříliš významné pokusy, už více nevěnoval. Na konci sezony 1942/1943 tak společně s Lídou Vostrčilovou, Karlem Paloušem a Viktorem Dintrem⁵³⁸ odešel do Prahy, kde je záhy zastihlo z rozhodnutí protektorátních úřadů uzavření všech divadel. Po válce už v Praze zůstal a zařadil se mezi další ze spoluzakladatelů a herců Realistického divadla. Uplatnil se zde v postavách komediálních (pan Hošek ve *Veselých paničkách windsorských*, 1946; Don Guzman Brid'oisson v Beaumarchaisově *Bláznivém dni aneb Figarova svatba*, 1947), pro Zrotala charakteristický detailní rozbor rolí pak více uplatnil v charakterově

⁵³⁷ V. Martínek. Hra o katovi. *Moravskoslezský deník*. 3. 9. 1940, 41(242), 4.

⁵³⁸ **Viktor Dintr** (11. 8. 1916 Chrudim – 19. 12. 1944 Praha) byl dalším z velice nadaných herců ostravského divadla, jehož talent Škoda významně uplatnil. Svědčí o tom i skutečnost, že po návratu z Brna jej až na dvě výjimky (*Isabela Španělská* a *Domov*) obsadil do všech svých inscenací, a vždy se jednalo o stěžejní role – Eben v *Toužení pod jilmy* (1940), Theseus ve *Snu noci svatojánské* (1940), Ferdinand v *Úkladech a lásce* (1940), Mercutio v *Romeovi a Julii* (1941), Mánek Mešjaný v *Gazdině robě* (1941) ad. Do Ostravy přišel po absolutoriu na pražské konzervatoři roku 1938, a i navzdory poměrně krátkému období, které v Ostravě strávil, spoluutvářel profil ostravského souboru přelomu třicátých a čtyřicátých let. Ještě před odchodem do Prahy se oženil s herečkou a subretou ostravského operetního souboru Lídou Slanou. Pro sezonu 1943/1944 přijal angažmá v Městských divadlech pražských, ale nečekaně zemřel na sepsi ve svých dvaceti osmi letech. Osobní vzpomínku mu věnoval i sám Škoda. Viz ŠKODA, Jan. In honorem. Předčasně dožitý život, nedokončené dílo hercovo. *Divadlo*. 1944, 31(8), 121–123. Uplatnil se i v kinematografii – *Velbloud uchem jehly* (1938), *Filosofská historie* (1937), *Bílá nemoc* (1937), *Druhé mládí* (1938) ad. Podrobněji viz PRACNÁ, Sylva. *Dintr, Viktor* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 30. 12. 2021]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Dintr,_Viktor

komplikovaných postavách (Ephraim Cabot v *Toužení pod jilmy*, 1946; či jako "Kapitán" Jack Boyle v *Junovi a pávu*, 1947).

Nesetrval v něm nicméně dlouho, roku 1948 přešel do Divadla filmového studia a od roku 1951 se naplno uplatnil v oboru, ke kterému inklinoval už od třicátých let – ke scenáristice a dramaturgii, a to u Československého státního filmu. V té době vznikala stěžejní díla jeho dramatické tvorby, nesoucí ovšem typické znaky budovatelského dramatu a odpovídající komunistické ideologii. Populární se stala veselohra *Železný dědek* o nezlomném strojuvůdci, komedie *Slepice a kostelník*, odehrávající se v prostředí slovácké vesnice, či hry orientované do období kolektivizace vesnic, jakými byla *Frona*, *Všichni spravedliví* či dětská detektivka *Co kamera neviděla*. V českém filmu se uplatnil opravdu rozmanitě, i když nápadně se jednalo ve značné míře o budovatelské snímky. Neprojevili se pouze jako herec (*Mlhy na Blatech*, 1943; *Děvčica z Beskyd*, 1944; *Nadlidé*, 1946; *Siréna*, 1947; *Čapkovy povídky*, 1947; *Krakatit*, 1948; *Němá barikáda*, 1949; *Únos*, 1952; *Anna Proletářka*, 1952; *Postava k podpírání*, 1963 ad.), ale také jako autor námětů (*Tažní ptáci*) a scenárista, především když své divadelní hry adaptoval rovněž pro filmovou či televizní podobu. Navzdory úspěšným začátkům v herecké profesi ve třicátých a čtyřicátých letech se tedy později těžištěm jeho práce stala dramatická tvorba, zásadně podléhající ideologickým trendům a spadající do propagandistické dramatiky padesátých let. Aktivní tvůrčí léta ale ukončilo nečekané úmrtí. Slavnostní premiéry svého posledního filmu *Přehlídce velím já!* (1969) se už nedočkal.⁵³⁹

4.1.8. Gustav Nezval⁵⁴⁰ (10. 11. 1907 Řečkovice – 17. 9. 1998 Praha)

Gustav Nezval zaujímal v tzv. Škodově činohře zvláštní místo. Nepatřil do zakladatelské skupiny Realistického divadla, přesto byl se Škodou natolik profesně propojen, že ani jeho nelze z herecké gardy Jana Škody vyloučit. Spojovalo je už nejen to, že původně stavitelský kreslič začínal svou hereckou dráhu stejně jako Škoda mezi elévny Národního divadla v Praze u Karla Huga Hilara, i když o tři roky později (1927). Už zde ho Škoda viděl při herecké práci, ale k angažování prozatím

⁵³⁹ LOPOUR, Jaroslav. Jaroslav Zrotal. *Českořebovský zpravodaj*. 8/2012, 21(8), 66.

⁵⁴⁰ Vlastním jménem Augustin Nezval.

nebyla příležitost. Během dalších dvou let u hereckých společností ale Nezval načerpal zkušenosti, které později uplatnil v Intimním divadle, Škodově pozdějším pražském útočišti.

K častým rolím mladých milovníků ho předurčoval především vzhled – měkké rysy, vysoká postava, pohledný obličej.⁵⁴¹ Přesto nechtěl herecky stagnovat a vyhledával příležitosti, jak šíři hereckých oborů obohatit. Krátce mu to umožnilo angažmá v Českých Budějovicích (1931–1932), brzy se ovšem vrátil zpátky do Prahy. Nejdříve do Švandova divadla (1932–1934), posléze do Divadla Vlasty Buriana (1934–1935), kde získal především konverzační praxi. Přesto se nedokázal spokojit s malým množstvím a nedostatečnou rozmanitostí hereckých rolí, a tak v srpnu roku 1935 přijal Škodovu nabídku nastoupit do Ostravy. Tou dobou pod Škodovým vedením výrazně rostla úroveň činoherního souboru. Takto Nezval zavzpomínal: „Ostravské divadlo, to bylo jedno z nejlepších angažmá v mém životě. Národní umělec Jan Škoda mě viděl v Burianově divadle a nabídl mi angažmá. Já jsem přijal velmi rád, protože jsem věděl, že se v Ostravě dělá dobré divadlo. (...) V pětatřicátém roce byla Ostrava velmi živá, byl zde velký kulturní a společenský život, takže mám skutečně hezké vzpomínky na Ostravu.“⁵⁴²

Z rolí mladých milovníků se zpočátku nevymanil ani v Ostravě. Ostatně titulní roli v Čapkově *Loupežníkovi* (1935, obr. 36–38), nastudovanou prakticky hned po svém příchodu do ostravského angažmá, zaujal zdejší kritiku snad nejvíce. Uplatnil v postavě Loupežníka potřebnou dávku dravosti, živelnosti i lyrčnosti. Zapsal se především zvučným barytonem, proměňujícím se v rychlejším temporytmu mluvy do příjemného fistulového zabarvení, a také působivým zjevem a charismatem. Podle kritika Ladislava Třeneckého právě toto byly Nezvalovy nezpochybnitelné predispozice pro milovnické úlohy.⁵⁴³ Hned v prvním roce jeho ostravského angažmá se napříč tiskem neslo shodné zhodnocení, že ostravské divadlo

⁵⁴¹ Později ve zlaté éře filmu třicátých a čtyřicátých let patřil k největším milovníkům, dokonce se o něm často hovořilo jako o „největším krasavci českého filmu“. Viz BARTOŠEK, pozn. 429, s. 337.

⁵⁴² *Kavárnička dříve narozených*. Gustav Nezval, Zdeněk Podskalský, Karel Vacek [přřad]. Česká televize, ČT1, 1987.

⁵⁴³ L. T., pozn. 454.

získalo v Nezvalovi „velmi platnou sílu lyrického milovníka, sympatického zjevu, podle potřeby temperamentně hrajícího, a zvláště krásně melodicky hovořícího“.⁵⁴⁴

Kdykoliv Gustav Nezval na Ostravu vzpomínal, nikdy neopomenul připomenout právě tuto svou první ostravskou roli, a samozřejmě nevynechával ani Jana Škodu, jehož si jako režijní osobnosti velmi vážil: „Šéf Škoda byl vzácný umělec. Velmi jemný, takový pozorný. Můžete to usoudit třeba z toho, že když jsem hrál Loupežníka, tak na jednom představení najednou vidím, že za kulisami mě hledá a leze za mnou na ten balkon a říká: ‚Pane Nezval, prosím vás, je to studentské představení, dneska to slovo..., to ne, ne.‘ No tak jsem ho nahradil a řekl v textu slušně, že na zákon kašlu.“⁵⁴⁵

Svých osobních met se ale nevzdával a pozvolna se propracovával i k charakterově komplikovanějším postavám. Jako Franci v Langerově *Periferii* (1936) zaujal nečekanou a gradující interpretací – psychologické motivace postavy mladistvého výrostka, který se po návratu z vězení sblíží s bývalou prostitutkou Annou, Nezval s každou další scénou posouval, aniž by k tomu využíval okázalé herecké prostředky: „...ten neodbytný hlas svědomí v každém jeho posunku, chůzi těžko hmatáte, žádné trhání kulis ani při nejvypjatějších momentech,“⁵⁴⁶ a to dokonce ani ve chvíli, kdy se postava Franciho uchýlí k zločinu – po dramatickém setkání zabije jednoho z Anniných bývalých „klientů“.

Také jako nezaměstnaný a chudý spisovatel Jindřich Vocel v Tetauerově *Veřejném nepříteli* (1936) získal větší prostor pro interpretaci a uplatnění rozmanitějších hereckých prostředků. Především, když osciloval na hranici mezi prudkou výbušností a odevzdanou pokleslostí poté, co mu bezohledný kariérista Landa (Antonín Brož) odcizí román, do nějž vložil veškerý svůj um i naděje na lepší živobytí.⁵⁴⁷ Podle mínění Ladislava Třeneckého ovšem v okamžicích duševního

⁵⁴⁴ BÁR, pozn. 455.

⁵⁴⁵ VAJČNEROVÁ, Pavlína. *Gustav Nezval ...oči spíše sympatické*. Praha: Nakladatelství Brána, 2005, s. 29.

⁵⁴⁶ L. T., pozn. 479.

⁵⁴⁷ M. Veřejný nepřítel. *Moravskoslezský deník*. 8. 3. 1936, 37(67), 4.

a tělesného zhroucení nedostatečně kontroloval svůj hlas a ubíral tím na plnosti a účinnu vyznění, i když jinak ve vypětí dokonale ovládal mimiku.⁵⁴⁸

Až groteskně se pak stylizoval do role mazlivého sportovce v Shawově *Milionářce* (1936), především prostřednictvím dobráckého hlasového přízvuku a zdůraznění primitivnosti rozložitého boxera, k čemuž mu vypomohla i vhodně zvolená maska v podobě rozplácnutého nosu a výrazné pleše; a dokázal si poradit i s nepříliš vděčnou úlohou podplukovníka Eugena Müllera ve Vachkově hře *Benedek aneb Vojenská čest* (1936). Po Škodově odchodu do Brna rozvíjel Nezval herecký talent pod vedením nového režiséra Antonína Kurše jen krátce. Nastudoval s ním například roli Kastilského krále Fernanda ve Vegově *Vzbouření na vsi* (1937) či po boku Táni Hodanové roli hraběte Essexe v Jossetově *Alžbětě – ženě bez muže* (1938). Zdůrazněním kontrastních povah stárnoucí Alžběty a ctižádostivého Essexe, který v podání Gustava Nezvala balancoval na hranici mezi vášnivou láskou a neutuchající touhou po moci, zvýraznil lidskou tragiku obou postav.

Ve Škodovi nicméně spatřoval zásadní režisérskou osobnost, a to natolik, že se po úspěšném tříletém ostravském angažmá mezi lety 1935–1938 rozhodl Ostravu opustit a do Brna jej následovat. Dřívější známost z Ostravy byla okamžitě znát na časté spolupráci. Škoda navázal na Nezvalovu slibně rozjetou hereckou kariéru a v Brně ho obsazoval do výrazných a charakterově rozmanitých postav – pátera Antonína v Mahenově *Mrtvém moři* (1939), lorda Goringa ve Wildeho *Ideálním manželovi* (1939), do titulních rolí v *Donu Juanovi aneb Kamenném kvasu* (1939) od Molièra a *Cyranovi z Bergeracu* (1939) Edmonda Rostanda, nebo také do role Thyestese ve Vrchlického *Hippodamii* (1940).⁵⁴⁹

Skutečně se stále více prosazoval jako herec rozmanitějších možností, a v Ostravě se mu dokonce povedlo to, co dlouho v Praze nepřekonal. Když totiž šťastné herecké období v Ostravě vyvrcholilo nabídkou na první a hned hlavní filmovou roli v komedii *Jarčín profesor* (1937), v níž hrál po boku tehdy již velkých hvězd Hany Vítové, Jindřicha Plachty, Theodora Pištěka či Jaroslava Marvana,⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ L. T. Veřejný nepřítel. *Duch času*. 8. 3. 1936, 38(56), 8.

⁵⁴⁹ Výčet dalších ostravských rolí dostupný na:

<http://www.divadelniarchiv.cz/people/detail/person/6277>

⁵⁵⁰ JČ. Nezval Gustav. In: DUFKOVÁ a SRBA, pozn. 96, s. 544.

opětovně se vrátil k hereckému oboru milovníků. Pestrost charakterů, jakou mu nabídlo ostravské angažmá, tak záhy pozastavila filmová kariéra. Přesto na toto filmové období nakonec přinášející i obohacující zkušenosti vzpomínal rád: „Úděl milovníků? (...) Ujišťuji vás, že to zdaleka nebylo tak nepříjemné. Hrál jsem po boku mnoha zajímavých a populárních žen. Bylo tady samozřejmě nebezpečí opakování. A jak to bývá s opakováním, to známe – odnášejí to herci i publikum.“⁵⁵¹

Po umělecky nepříliš dobře hodnocených filmech z let 1937–1938 (*Armádní dvojčata*, *Děti na zakázku*, *Ideál septimy*), následovaly již úspěšnější spolupráce s Františkem Čápem, Otakarem Vávrou a Martinem Fričem. Právě jejich filmy jej zařadily mezi přední herecké idoly zejména čtyřicátých a padesátých let. Známým se stal díky postavám Černého myslivce v *Babičce* (1940), nepřístupného nadporučíka Vargy v *Nočním motýlovi* (1941), chudého vesnického houslisty Toníka v *Muzikantské Lidušce* (1940) či titulní roli v *Nikolovi Šuhajovi* (1947). Prudká proměna pokvětnové dramaturgie prosazující realističtější herecký projev nakonec znamenala i pomyslný konec této herecké etapě milovníků, v níž do té doby vynikal jak v divadle, tak i ve filmu.⁵⁵² O to překvapivější je, že navzdory této výrazné herecké „milovnické“ kapitole sám nabýval pocitu, že do té kategorie nikdy zcela nezapadl.⁵⁵³ Po válce se uplatňoval spíše jen v menších epizodních rolích často ideologických filmů, jakými byli náčelník Veřejné bezpečnosti v detektivním filmu *Kde alibi nestačí* (1961) či major Vrbenský ve filmu *Sokolovo* (1974).⁵⁵⁴ Poslední filmovou rolí se mu stal starý sedlák Štverák v dramatu *Je třeba zabít Sekala* (1998).

Ačkoliv první filmové zkušenosti nabýval ještě během pobytu v Ostravě a v Brně, po prvotních úspěších se dalo očekávat, že bude brzy následovat už trvalý odchod do Prahy. Po třech pohostinských rolích byl angažován do Městského divadla na Královských Vinohradech, a setrval zde až do svého odchodu do penze, tedy celých pětatřicet let. V době transformace na Divadlo československé armády a příchodu Jana Škody do jeho vedení roku 1951 tak už měl za sebou několik desítek rolí. Přelom padesátých a šedesátých let znamenal pro Nezvala i přirozenou proměnu spojenou s hereckým zráním. Jím ztvárnění hrdinové se vyznačovali psychologickou

⁵⁵¹ *Úsměvy Gustava Nezvala* [pořad]. Česká televize, ČT1, 1997.

⁵⁵² JČ, pozn. 550.

⁵⁵³ *Úsměvy Gustava Nezvala*, pozn. 551.

⁵⁵⁴ BARTOŠEK, pozn. 429, s. 337.

hloubkou a vyzrálostí, a bylo to znát i na Škodově výběru rolí pro Nezvala. V Jiráskově *Janu Roháčovi* (1951) mu svěřil úlohu hraběte Šlika, v *Janu Žižkovi* (1952) roli Pipa Spano, v obnovené premiéře *Jana Roháče* (1952) ztvárnil Mistra Jana z Příbrami, ve Dvořákově *Králi Václavovi IV.* (1958) Mikuláše z Písného, v diskutované inscenaci *Intervence* (1958) pak Plukovníka Frédemberta.

Ve vinohradském divadle účinkoval až do roku 1976, ale ještě v osmdesátých letech příležitostně hostoval. Své poslední představení odehrál až v listopadu roku 1997, kdy, stejně jako Divadlo na Vinohradech, slavil své devadesáté narozeniny.

4.5. K hereckým vzpomínkám na Škodu, ke Škodovým vzpomínkám na herce

Nic není asi větším důkazem Škodova ostravského přesahu i do celorepublikového divadelního kontextu než výčet úspěšných herců, prosadivších se po Škodově nezpochybnitelném vlivu ve třicátých letech. Někteří jsou přímým důkazem, že aktivně sledoval divadelní dění i v ostatních divadlech a dokázal nadějně talenty i do v té době neváživé průmyslové Ostravy získat. Měl dostatek ctižádosti, aby oslovoval dokonce i již populární herce známé z kinematografie, a dokázal pro ně vyjednat příznivé podmínky, za kterých angažmá přijali i na několik sezon. Přizval například Vítězslava Vejražku (později s ním odešel do Brna), z Olomouce přišli kromě zmíněného Jaroslava Zrotala také Marie Vášová a Josef Karel, z Osvobozeného divadla mimo uvedenou Blanku Waleskou rovněž Zdeněk Šavrdla a Miloš Nedbal. Z profesionálního Pražského divadla pro děti Míly Mellanové přišel Rudolf Harna, z Prahy se nechali pro Ostravu angažovat také Gustav Nezval, Jaroslav Šára a Emilie Hráská.

Přesto se ve svých vzpomínkách sepsaných v sedmdesátých letech obracel především k hercům, kteří zůstali povětšinou věrni Ostravě a setrvali zde i v poválečných letech a mnozí i celá další desetiletí. Může se tak zdát, že chtěl tímto „gestem“ vyzdvihnout i herce, kteří se, nehledě na místo svého setrvání, zásadním způsobem zapsali do dějin ostravské činohry, přičemž i třicátá léta v této skutečnosti hrála výraznou roli. Jan Škoda vzpomínal následovně: „...nevymyslel dosud nikdo slova, která by byla s to zachytit podstatu velikosti hereckého díla. Nezná je, žel, ani pisatel této glosy. A je mu to upřímně líto, protože napíše-li namátkou, že Gustav

Nezval byl znamenitý v Loupežníku a obdivuhodný ve Francim,⁵⁵⁵ řekl by sice pravdu, ale neřekl by ani slova o tom, v čem ta znamenitost byla. Vzpomíná třeba rád na práci s Milošem Nedbalem, na jeho Profesora z Loupežníka, na Bruta, na jeho Tomáše Roha z Posla, na Bassania, na Ezru Menona ze Smutku.⁵⁵⁶ (...) Mělo by se vzpomínat na Marii Vášovou, na její prudký růst od Periferie až k Námluvám Pelopovým, (...) na Myronovu zemitost, zvláště na jeho Barborku, Falstafa a Leara, na ostrý přízvuk humoru Marie Rýdlové, třeba ve Fance,⁵⁵⁷ na ušlechtilost a romantický patos Táni Hodanové v Porcii nebo ve Viole, na Formanova Sabinu,⁵⁵⁸ Bacona,⁵⁵⁹ vyslance z Čisté rasy, Malvolia, Marca Antonia, na Mercura z Amfitryona i na toho učitele z Loupežníka, na galerii dívčích postaviček Vlasty Jelínkové (...). Nezbyvá tedy než poděkovat osudu, že nám dal se sejít, rozumět si navzájem a rozumět si i se svými diváky, a tak dosáhnout výsledků, na něž jsme mohli být hrdí a radovat se z nich.⁵⁶⁰

Škoda měl vzácný dar stmelovat lidi. Prokázalo se to mnohokrát, nejen během třicátých let v Ostravě, kde musel sjednotit různorodý a především konzervativní činoherní soubor, který i přes vlnu nevole stávajících herců obohatil o mnoho nových členů. Získával si herce pomalu, ale vytrvalou a soustředěnou prací vytvořil daleko kompaktnější umělecký soubor složený z herců všech generací, než jaký do té doby v Ostravě fungoval. Naplnění jeho představy o souboru nakonec vyústilo v to, čemuž, jak to výstižně zformuloval Miloš Zbavítel a jak ostatně osudy citovaných hereckých představitelů dokazují, jsme si „zvykli lapidárně říkat Škodova činohra a jehož umělecký zvuk přesáhl hranice ostravského regionu“.⁵⁶¹ Jakým způsobem ale na Škodovu práci s hercem vzpomínají samotní herci?

V tuto chvíli se můžeme zmínit například o jediném dochovaném (a již dávno zapomenutém) dokumentárním záznamu Škodovy režijní práce, nalezeném v archivu

⁵⁵⁵ V *Periferii* (1936) Františka Langerá.

⁵⁵⁶ Ve *Smutku sluší Elektře* (1935) Eugena O'Neilla.

⁵⁵⁷ V *Loupežníkovi* (1935) Karla Čapka.

⁵⁵⁸ V *Dvojí tváři* (1934) Emila Synka.

⁵⁵⁹ V *Alžbětě Anglické* (1932) Ferdinanda Brucknera.

⁵⁶⁰ ŠKODA, pozn. 21, s. 294.

⁵⁶¹ ZBAVITEL, pozn. 33, s. 13.

České televize.⁵⁶² Přestože se jedná o nahrávku z padesátých let, dá se předpokládat, že princip Škodova přístupu k hercům se zásadně nezměnil, a může tak být dobrým příkladem i jeho práce v letech třicátých. V dokumentu během krátké chvíle vysvětloval přímo u makety scény jednotlivé trajektorie pohybu konkrétních postav a s tím spojené motivace. Herečka Jiřina Švorcová posléze konkretizovala některé ze Škodových metodických postupů uplatňovaných během hereckých zkoušek, včetně toho, že s oblibou hercům předehrával, čímž jim prezentoval určitou vlastní inscenační vizi. V tomto ohledu se nicméně vzpomínky herců na Škodu lehce rozcházejí, a protože nemáme k dispozici komplexnější svědectví ostravských herců, budeme se chvíli opírat o jedinečné vzpomínky hereček Jiřiny Jiráskové a Antonie Hegerlíkové, a rovněž režiséra Františka Štěpánka – Škodových kolegů z Divadla československé armády.

Podle Jiřiny Jiráskové totiž Škoda nebyl z těch, kteří by herci dávali návody, a když jej srovnávala s Jiřím Frejkou, jenž naopak nenásilnými prostředky vždy dostal herce tam, kam si on sám ve své režijní vizi představoval, Škoda podle ní nabízel herci spíše podněty a očekával jeho samostatnou interakci. Škodovy dramaturgické vlohy se tedy ani v tomto ohledu nezapřely: „Škoda analyzoval figuru, udělal konstrukci a na herci bylo ji oživit,⁵⁶³ což doplňují slova Antonie Hegerlíkové: „Říkala jsem mu filozof na trůně. (...) Při zkouškách s ním byla často těžká práce, protože z něj člověk nedostal jednoznačnou odpověď, i když by to zrovna moc potřeboval. Vždycky přišel s dalším vnadidlem. Předložil hned několik možností řešení situace a v člověku se přitom otvíraly takové záklopy, jak já tomu říkám, což mě nutilo o tom intenzivněji přemýšlet, kdo je vlastně ta postava.“⁵⁶⁴

I v tomto případě se tedy potvrzuje Škodův bezprostřední vliv na hereckou složku, na nároky, jaké vždy kladl na každého herce. Můžeme spekulovat, jestli interpretace postav byly skutečně Škodovým dramaturgicko-režijním záměrem, nebo až výsledkem intenzivní spolupráce během zkouškového procesu. Už ve třicátých

⁵⁶² *Národní umělec Jan Škoda* [dokumentární film]. Režisér neuveden. Československo, 1988. Dokument byl natočen jako medailon k nedožitým 90. narozeninám Jana Škody. Pro svůj ideologický charakter a pochopitelnou neaktuálnost upadl v zapomnění. Uložen v archivu České televize.

⁵⁶³ SÍLOVÁ, pozn. 81.

⁵⁶⁴ Tamtéž.

letech se ale hovořilo o Škodově precizní připravenosti, o pregnantním vedení herců k výslednému inscenačnímu tvaru, a tak se zřejmě opravdu jen jednalo o jistý druh práce Škody na herci. Do ničeho herce nemanipuloval, pouze chtěl, aby motivace postavy pro vlastní vnitřní ztotožnění s rolí objevili sami.

S každým pracoval tak, aby byl co nejlepší a za žádné situace nedal na herce dopustit. „Učil mě i velmi jednoduché řemeslné věci. ,Vy velice často nezavřete pusy, když domluvíte‘, říkal mi třeba. A kolikrát se mnou zůstal po zkoušce, abychom dál pracovali na mém výstupu,“⁵⁶⁵ vzpomínala Jiřina Jirásková. A jak potvrzovala Antonie Hegerlíková, s noblesou stál za hercem, kterého si vybral, i když třeba nebyl herecky nejzdatnější a ostatní o vhodnosti pochybovali. I v případě, že se skutečně potvrdila špatná volba, nedal ani na chvíli najevo zklamání, že by investoval zbytečný čas a energii. S každým zkrátka pracoval s vědomím toho, aby byl co nejlepší, a rozvíjel jeho talent.⁵⁶⁶ Odstraňoval u herců individuální návyky, pracoval s nimi ale vždy ohleduplně a taktně, a pokud měl zásadnější připomínky k jejich práci na roli, sděloval jim to vždy neveřejně mezi čtyřma očima.⁵⁶⁷

To, že přikládal velkou důležitost pečlivému výběru adeptů na jednotlivé role v Ostravě, je patrné i z konstatování Miloše Zbavitele, že Škoda měl při obsazování šťastnou ruku a vždy přiděloval hercům role s perspektivním vědomím pohledu na jejich další vývoj.⁵⁶⁸ Kuriózní se ovšem jeví i jeho zřejmě absolutně konkrétní představa, s jakou k volbě přistupoval a již považoval za naprosto dogmatickou. Zvláště, pokud srovnáme tuto skutečnost se vzpomínkou režiséra Divadla československé armády Františka Štěpánka: „Měl prostě svůj řád a pořádek, do kterého se člověk musel vejít. Kolik bylo navrženo nových her, tolik měl papírků s obsazením. A ty měl svinuté do ruliček převázaných odlišnými barevnými stužkami. Všechno pěkně naskládané ve svém stole v ředitelně. Když jsem přišel se svým obsazením, rozbil tu ruličku, která se mě týkala, a porovnával svůj návrh s mým. Četl nahlas moje obsazení, v ruce držel gumu, a když ji přidržel u nějakého jména, dával tím najevo, že bych tam měl dát někoho jiného. A pak zase tu svou

⁵⁶⁵ Tamtéž.

⁵⁶⁶ Tamtéž.

⁵⁶⁷ Ze vzpomínek ostravského herce Jaroslava Kociana. Viz ZBAVITEL, pozn. 33, s. 14.

⁵⁶⁸ Tamtéž.

ruličku svinul, převázal stužkou, a řekl: „Přijďte za týden.“ A takhle tam režisér chodil třeba několik týdnů, než se strefil do Škodovy představy.⁵⁶⁹

A v těchto výpovědích publikovaných v *Divadelních novinách* možná nacházíme i jisté svědectví o tom, že Škoda v mnohém jednal pod vlivem své ženy, k níž měl očividně respekt a k níž směřoval svou zbožnou, ale v něčem i slabošskou pozornost. Připomeneme-li si konstatování herce Františka Mišky, který považoval za Škodovu jedinou slabost právě skutečnost, že se stal součástí ortodoxní komunistické rodiny v čele se Soňou Neumannovou, pak to stvrzuje i vzpomínka Františka Štěpánka: „Své hodnocení vyjadřoval kuriózním způsobem: vzal po představení kustoda a převěšovali fotografie herců v přízemí foyeru – kdo na tom byl dobře, toho posunuli blíž nebo vedle Soni Neumannové, kdo ne, byl odsunut.“⁵⁷⁰

Ostravské divadelní prostředí třicátých let bylo pro mnohé herce skutečně tvůrčím místem, kde se mohli realizovat v různorodých hereckých oborech. I po odchodu do Prahy či jiných regionálních divadel vždy vzpomínali na Ostravu jako na místo plného podnětného umění, tvořeného sjednoceným souborem. Nástup Škody znamenal pro stávající herce prověřování dosavadních zkušeností, ale především nové tvůrčí hledání. Původně analytické herectví procházelo citelnou proměnou – postavy se stávaly realističtějšími, původně přepsychologizované postavy získávaly přesné motivace a konkrétnější rysy.

Nejen nově angažovaní, ale i tzv. zakladatelská generace ostravského divadla, nastoupivší do divadla už ve dvacátých letech, procházela pod Škodovým vedením značnou transformací, což vyžadovalo řadu změn. Táňa Hodanová například vzpomínala na pro ně dosud nevídanou změnu – Škoda jim tehdy odmítl předat text hry dříve než na první společné zahajovací zkoušce, a zároveň trval na tom, aby nad běžnou individuální domácí přípravou převládal kolektivní zkouškový tvůrčí proces.⁵⁷¹ Ne všichni se ale dokázali se změnami vypořádat, problematicky je přijímala například právě Táňa Hodanová. Rovněž herec Antonín Rýdl, který zaznamenal nejvýznamnější tvůrčí období za ředitele Miloše Nového, se po nástupu Škody nedovedl v nových proudech ovládajících ostravskou činohru zorientovat, což

⁵⁶⁹ SÍLOVÁ, pozn. 81.

⁵⁷⁰ Tamtéž.

⁵⁷¹ Z osobních vzpomínek Táni Hodanové. Viz ZBAVITEL, pozn. 33, s. 106.

vyústilo ve vzájemné nepochopení a v předčasné penzionování na začátku sezony 1936/1937.⁵⁷² O to překvapivější byla skutečnost, že se po válce ke Škodovi opět připojil a stal se dalším ze zakládajících členů Realistického divadla a dlouholetou stabilní hereckou oporou souboru. Také výborný herec Jiří Myron měl u Škody zpočátku nesnadné postavení, dokázal však poměrně rychle přistoupit na konfrontaci s mladší hereckou generací a inspirativně čerpat z nových divadelních trendů.

Mnozí z herců se tak i díky Škodovi postupně propracovali do mistrovské herecké úrovně, dokazujíce, že navzdory předchozím bohatým zkušenostem jsou schopni být otevření a inspirovat se i v nastupujících tendencích divadla. Zároveň je seznamoval s pro ně dosud nepoznanými procesy zkoušek, s nároky na společně trávený tvůrčí čas, který se pochopitelně projevoval i na rostoucí kvalitě ostravské činohry. Slovy Škody na závěr: „Činoherní soubor nebyl pochopitelně neměnný, vyvíjel se, přeskupoval, herci rostli a ukázali se užiteční i v nekonvenčním obsazení, jiní si jen ostražitě hájili dobytá postavení a jiní odcházeli, věřice ve štěstí na jiném kolbišti; a přicházeli noví a soubor se nově jednotil a – koneckonců všichni jsme stárli. (...) A s každým novým jménem se soubor obohacoval, s každým nově přichozím se jeho profil zdokonaloval.“⁵⁷³

⁵⁷² MD. Rýdl Antonín. In: *Biografický slovník Slezska a severní Moravy IV*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1995, s. 112–113.

⁵⁷³ ŠKODA, pozn. 21, s. 293.

5. JAN SLÁDEK – AVANTGARDNÍ UMĚLEC NEJBLIŽŠÍM ŠKODOVÝM SPOLUPRACOVNÍKEM

Osobnost Jana Sládka si v kontextu Škodovy tvorby zaslouží bezpochyby významnou pozornost, což prokázaly už jednotlivé analýzy. Sládka můžeme označit za Škodova nejbližšího ostravského spolupracovníka, s jehož pomocí proměňoval dosud konzervativní a ustrnulou divadelní praxi zdejšího divadla, týkající se nejen bezprostředně scénografie. Přizvání ostravského výtvarníka a grafika Jana Sládka⁵⁷⁴ k práci u divadla roku 1930 bylo bezesporu jedno ze zásadních přínosů Jana Škody ostravskému divadlu. Do té doby Sládek svůj výtvarný talent prezentoval především prostřednictvím členství ve výtvarných skupinách a sdruženích,⁵⁷⁵ realizujících se zejména při Domu umění.⁵⁷⁶ Ačkoliv nebyl ve výtvarném (a už vůbec ne divadelním) umění vzdělán, dokázal se pod pregnantním vedením Jana Škody zásadním způsobem prosadit a vytvořit zásadní a neopominutelnou éru ostravské scénografie, o níž můžeme směle říci, že už ve třicátých letech měla celorepublikový dosah. Teatroložka Věra Ptáčková jej dokonce označila za nejvýznamnějšího představitele československé moderní scénografie meziválečné generace a zařadila ho mezi

⁵⁷⁴ Jan Sládek (20. 5. 1906 Kunčičky u Ostravy – 30. 7. 1982 Praha) byl malíř, ilustrátor, grafik, typograf, scénograf, kostýmní výtvarník a pedagog. Narodil se do chudých poměrů rodičům Janovi a Františce (roz. Tiché). Otec zemřel v mladém věku, matka si zřídila živnost a vedla ochod se smíšeným zbožím v Kunčičkách. Z tohoto důvodu se také rozhodl pro studium na obchodní akademii v Moravské Ostravě, kde studoval s vyznamenáním v letech 1922–1925. První grafické práce vytvořil roku 1927 a téhož roku se rovněž veřejně představil na výstavě Moravskoslezského sdružení výtvarných umělců. Roku 1929 ilustroval první knihu s názvem *Okovy*, jejímž autorem byl slezský spisovatel Bedřich Čurda-Lipovský. O rok později už vstoupil na divadelní scénu Národního divadla moravskoslezského jako scénograf. Ilustroval pro další přední slezské autory: Petra Bezruče, Zdeňka Vavříka či Vojtěcha Martínka, doprovodil rovněž knihy Jiřího Wolkera, Stanislava Kostky Neumanna či Jaroslava Seiferta. Za své scénografické realizace získal několik ocenění, mj. Zlatou cenu za inscenaci *Dalibor* pro Národní divadlo (1941), za inscenaci Vojtěcha Cacha *Duchcovský viadukt* se stal laureátem státní ceny (1951), získal rovněž titul zasloužilého umělce (1960). V letech 1942–1943 vyučoval na Škole umění ve Zlíně. Po válce už se věnoval téměř výhradně práci pro divadlo a volné tvorbě spíše okrajově. Viz VALEČKOVÁ, Lenka. K 115. výročí narození scénografa a malíře Jana Sládka (1906–1982). In: *Časopis Slezského zemského muzea*. Série B, 2022, (2), s. 124–137.

⁵⁷⁵ Angažoval se například ve spolcích: Moravskoslezské sdružení výtvarných umělců (1927–1934); Ostravská sekce Skupiny výtvarných umělců v Brně (od 1928); Spolek výtvarných umělců Mánes (1937–1939); byl jednatelem spolku Výtvarní umělci Moravská Ostrava (1935–1939) ad.

⁵⁷⁶ Otevřením Domu umění v Ostravě roku 1926 vznikl nový plnohodnotný prostor pro výstavu umění v Ostravě, který tehdy dvacetiletému Sládkovi poskytl jedinečnou příležitost nejen pro sebevzdělávání ve výtvarném umění, ale také k prezentaci vlastní tvorby.

velikány české scénografie, jakými byli František Tröster, Antonín Heythum či František Muzika.⁵⁷⁷

O Sládkově působení v Ostravě se hovoří jako o době jeho uměleckého zrání, o příležitosti poznávat divadelní proces. Pro někoho, kdo do té doby nepoznal principy inscenačního tvaru, to znamenalo velké tvůrčí úsilí a pochopitelně i potřebu intenzivní spolupráce s někým, kdo by jej do úskalí divadelní tvorby postupně zasvětil. Jako o jeho učiteli se často hovoří o Janu Škodovi, což se vzhledem k tomu, že Sládka pro divadlo víceméně objevil, jeví jako zcela logické. Jakým způsobem tak ale Škoda činil? Ovlivnil Škoda Sládkův rukopis, nebo se zásadním zdrojem inspirace stalo především jeho rodné město či snad avantgarda? Jaká byla na poli ostravské scénografie vůbec výchozí situace, a neměl v tomto ohledu mimo obrovského talentu také značnou míru štěstí na okolnosti, v nichž začínal ve třicátých letech tvořit? Na tyto a další otázky budeme postupně hledat odpovědi, ale nelze samozřejmě opomenout ani daleko častěji spekulované téma o míře výsledného vlivu ostravské éry na tu poválečnou, nejen realistickou.

K tomu se ovšem propracoval postupně. Základy kresby a dějin umění ho vyučoval středoškolský profesor Kamil Ungermann, protože rodina si nemohla vyšší odborné vzdělání kvůli finanční situaci dovolit.⁵⁷⁸ Zejména z praktických důvodů tedy vystudoval obchodní akademii a záhy nastoupil jako úředník, ale v kresbě se stále soukromě vzdělával. Právě díky vlivu Ungermanna se jeho počáteční tvorba zásadně dotýkala grafických technik, dřevorytin a linorytů (např. obr. 12), a princip těchto technik se později otiskl i do jeho scénografické práce. Především na návrzích jeho prvotních scénografických realizací je patrný vliv převládající grafické kresby a rytin, postupně je ale opouštěl ve prospěch přesnosti návrhů. Už v jeho prvotinách, v desítkách grafik, kreseb, ilustrací a rytin, výrazně inklinoval tematikou i citovým

⁵⁷⁷ Věra Ptáčková se Sládkovou scénografickou tvorbou intenzivně zabývala, výsledkem je monografie *Jan Sládek* z roku 1979, zahrnující rovněž podrobný soupis Sládkových scénografických realizací a bohatou fotodokumentaci. Viz PTÁČKOVÁ, pozn. 165.

⁵⁷⁸ Podrobnosti Sládkova dětství a uměleckého zrání zachytil Sládkův dlouholetý kolega a přítel, režisér Karel Palouš, v úvodu katalogu k výstavě roku 1960. Viz PALOUSH, Karel. *Jan Sládek – scénické návrhy, obrazy. Katalog k výstavě svazu čs. divadelních umělců k výročí třicetileté divadelní činnosti Jana Sládka*. Praha, 1960, s. 3–5.

výrazem k ostravskému prostředí a jeho svérázným obyvatelům, což se později promítlo i do mnohých divadelních realizací.⁵⁷⁹

Sládek byl aktivním tvůrcem téměř čtyři desítky let, přičemž můžeme konstatovat, že soudobé sociální, umělecké i politické změny se ve Sládkově tvorbě bytostně odrážejí, a to včetně reakce na českou uměleckou avantgardu. Stěžejní je především informace, že už ve dvacátých letech se v Ostravě obklopoval skupinou avantgardních umělců, včetně malířů Vladimíra Kristina a Augustina Handzela či sochaře Bohumíra Dvorského, byl členem celé řady avantgardních spolků, a sám patřil k progresivním a velmi aktivním avantgardistům. Zcela pochopitelně se tyto avantgardní tendence později značně odrážely i v jeho scénografické práci, a to navzdory Škodově zcela rozdílnému směřování. Už před příchodem Jana Škody tedy můžeme ve Sládkově uvažování nad uměleckým dílem spatřovat inklinaci k prvkům kubismu, abstrakce, nové věcnosti a expresionismu, což ostatně ve své studii konstatovala i Lenka Valečková.⁵⁸⁰

Tuto skutečnost mimoděk dokládá i tvrzení Věry Ptáčkové, která uvádí, že začal tvořit společně s generací scénografů třicátých let, kteří zásadně odmítali mechanické přejímání výtvarných kulis, a naopak se výtvarné hodnoty (barvu, světlo, tvar, kompozici) snažili vázat na hodnoty přispívající dramatickému účinku.⁵⁸¹ Situace v mimopražských divadlech byla oproti Praze opravdu zaostalejší, ve většině případů se inscenátoři standardně uchýlovali k opakovanému využívání univerzálních scén z kulisového fondu. V Ostravě to před nástupem Sládka také nebylo jinak, a vlastně právě tato skutečnost Sládkovi v mnohém napomohla. Kromě několika málo výprav Vladimíra Kristina, zejména k inscenaci Stiborova Studia *Sokové strojů* Ernsta Tollera (1929), a několika výprav pražských hostujících výtvarníků (Josef Matěj Gottlieb, Alexandr Vladimír Hrstka, Josef Wenig), znalo až do příchodu tvůrčí dvojice Škoda-Sládek i ostravské divadlo pouze typovou dekoraci.

⁵⁷⁹ Připomeňme si například zásadní inscenaci *Veta za vetu* (1930), kde prostřednictvím dřevorytů přenesl děj hry do prostředí ostravské periferie a Vítkovických železáren. PELIKÁNOVÁ, Gabriela. *Jan Sládek – malíř s duší scénografa*. Přednáška z cyklu Ostravsko očima umělců. [online]. Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2021 [cit. 2021-06-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kYTjM8NSUFs&t=2411s>

⁵⁸⁰ VALEČKOVÁ, pozn. 574, s. 343.

⁵⁸¹ PTÁČKOVÁ, pozn. 165, s. 4.

Okolností, které Sládka ke scénografii nakonec nasměrovaly, bylo více. Ve dvacátých letech byl v Ostravě téměř výhradním autorem výprav Vladimír Kristin, jenž se během let 1924–1929 podepsal pod 47 realizacemi scén, a právě Vladimír Kristin se ve výsledku zasloužil o propojení obou tvůrců.⁵⁸² Kristinova cesta byla do značné míry podobná té Sládkově – také on byl původně výtvarník a divadelní specifické požadavky musel nejdříve rozpoznávat. Společně se Sládkem spolupracoval už ve sdružení Skupiny výtvarných umělců v Brně, kde malíři Vladimír Kristin, Bohumír Dvorský, Augustin Handzel a Jan Sládek tvořili tzv. ostravskou sekci.⁵⁸³ Poté, co se Kristin rozhodl opustit práci pro divadlo a naplno se věnovat pouze výtvarné činnosti, byl nově angažovaný Jan Škoda postaven do nezáviděníhodné situace. Ve městě, které sám teprve pozvolna poznával, musel pohotově najít nadaného výtvarníka, jenž by okamžitě dokázal nastoupit do divadelního procesu. Nápomocen mu byl nakonec sám Kristin. Prostřednictvím něj se totiž Škoda seznámil s celou ostravskou sekci Skupiny výtvarných umělců včetně malíře Jana Sládka. Škoda v jeho dosavadní práci rozpoznal silný dramatický rozměr jeho výtvarného talentu a obrovský potenciál, jenž se rozhodl rozvíjet. Shodou náhod a šťastných okolností tak došlo k velmi zajímavému a inspirativnímu spojení moderního realistického režiséra s avantgardním scénografem, jenž se zapsalo do divadelní historie.

Přitom Škoda mohl zvolit daleko jednodušší cestu a přizvat výtvarníka s divadelní praxí. Zcela bez divadelních zkušeností Sládek ovšem nebyl, což je dosud méně známá informace. Architekt a scénograf Josef Raban ve svých vzpomínkách uvádí, že Jan Sládek měl v té době za sebou už pár divadelních zkušeností coby statista, tedy divadelní prostředí pro něj přece jen nebylo natolik neznámé.⁵⁸⁴ Právě toto spojení – znalost prostředí a grafické umění – mu podle něj dalo poznání toho, co je pro divadlo nejdůležitější: schopnost vnímat kontrasty černé a bílé, světla a stínu. Nejednalo se samozřejmě o nijak zásadní zkušenost, už vůbec ne scénografickou, a stěžejní mentorskou roli tak musel zaujmout stejně zejména Jan

⁵⁸² Ve dvacátých letech navrhovali scény vedle Vladimíra Kristina také činoherní a operní režisér Karel Konstantin či dlouholetý mistr malířny Josef Dušek; mezi hostujícími výtvarníky byli Josef Gabriel, František Zelenka či Zdeněk Rossmann, jejich pohostinské výpravy byly ale spíše ojedinělou záležitostí.

⁵⁸³ PELIKÁNOVÁ, pozn. 579.

⁵⁸⁴ RABAN, Josef. 30 let divadelní práce Jana Sládka. *Divadlo*. 1960, 11(6), 304.

Škoda. Ten zvolil postup odvážný. Bez větší průpravy mu svěřil scénografickou realizaci hned první (pro oba debutující) inscenace. Poměrně nenáročná, už několikrát zmíněná Hilbertova komedie *Třidič štěrku* (1930) by pravděpodobně ani nevyžadovala zásadní scénografickou tvůrčí invenci, přesto Sládek navrhl progresivní, nezvykle architektonicky členitou scénu, nepostrádající praktickou multifunkčnost při změnách prostředí. Už návrhy k této inscenaci⁵⁸⁵ vykazují snad všechny Sládkovy později signifikantní scénografické postupy, což je obdivuhodné vzhledem ke skutečnosti, že se jednalo o jeho první opravdové setkání s divadlem a principy scénografie.

Právě díky náročným požadavkům Jana Škody na multifunkčnost a zároveň praktičnost scény musel velmi rychle pochopit, že scéna musí být účelná, jednoduchá, dobře manipulovatelná, že musí sloužit herecké akci a zároveň by měla dokreslovat atmosféru děje. Z návrhů k *Třidiči štěrku* (obr. 9) je patrné, že zvolil jako výchozí dva parabolické půloblouky – oba plně pohyblivé, pomyslně ohraničující prostor, k nimž posléze komponoval zbytek scény. Ať už pod ně umístil venkovní zahrádku s bílými stolečky a židličkami, či až industriální interiér pokoje s prosklenými stěnami a konferenčním stolem. Kateřina Osuchová konstatuje, že proměnlivé paraboly měly nepochybně podpořit expresivní náboj sociálně psychologické komedie, v níž k sobě hlavní hrdinka Nelly Vinická připoutává stále významnější a významnější muže, jichž se pak chladnokrevně zbavuje.⁵⁸⁶ Ze všech tří dochovaných návrhů je zřejmá snadná proměnlivost a ambivalentnost, tedy univerzálnost scény pro přeměny na různá prostředí, zároveň je už zde patrná jeho schopnost vnímat perspektivu jeviště, hloubku, ale také výšku prostoru. Pro realizaci využil látky, geometrické tvary a pohyblivost objektů, ale také jednotný koncept půloblouků, který se v různých obměnách objevuje v průběhu celé inscenace. To vše byly postupy později pro Sládkovy scény charakteristické.

Přesto byla scéna ještě v mnohém realističtější než jeho pozdější realizace, což s odstupem času konstatoval i Jan Škoda, vzpomínající na Sládkovy začátky v práci pro divadlo: „...pochopil hned v prvním svém jevištním počínu, že jakýkoliv

⁵⁸⁵ Scénografické návrhy k inscenaci *Třidič štěrku*, uloženy v Ostravském muzeu, sign. II F 16.

⁵⁸⁶ OSUCHOVÁ, Kateřina. *Scénografie Národního divadla moravskoslezského do druhé světové války*. Bakalářská práce. Vedoucí práce doc. PhDr. Petr Holý, Dr. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2001, s. 39.

malířský, obrazový doprovod je na scéně protismyslností, naopak, že ji spíše zatěžuje, než by s ní spolupráčel. Vzdal se velmi záhy i pouhého ‚vytváření prostředí‘ a správně pochopil vlastní funkci scény jakožto dramatického prvku stejné závažnosti, jako je například pohybové vyjadřování hercovo.“⁵⁸⁷ A zároveň dodával, že nejvíce na Sládkově přístupu oceňoval právě jeho neustálé hledání nových vyjadřovacích prostředků, ať už šlo o užití materiálů, barevných kombinací, projekcí či světla, vždy s nimi nakládal jako s dramatickým, a ne ilustračním realistickým prvkem. Jak Škoda konstatoval, dosahoval takových proměn zejména ve chvílích nutné deformace prostředí či nálady, aby tak maximálně zintenzivnil prožitek diváků.⁵⁸⁸ V souladu se Škodovým vnímáním inscenačního tvaru se naučil členit jevištní prostor tak, aby stupňoval a zároveň ukáznil herecké výkony. Pod Škodovým vedením dospěl k poznání, že i výstavba scény musí mít funkci dramatickou, stejně jako ji má i pohybový projev herců, ale i všechny ostatní složky inscenace.

Nebál se experimentovat, už od počátku měl specifický pohled na scénografii, což bylo zřejmě zapříčiněno jeho předchozí zkušeností z malby. Sládkova výtvarná činnost se už před prvními kontakty s divadlem vyznačovala svou kresebností, důslednou prací se světelnými akcenty, a pod vlivem kubismu také bohatým zastoupením geometrických tvarů, na což upozorňuje i Gabriela Pelikánová.⁵⁸⁹ Dominantním prvkem jeho tvorby se tedy stávalo zejména světlo, které vnímal jako expresivní výrazový prostředek, umožňující změnu nálad, gradaci, ale také efektivní proměny prostoru bez výraznějších přestaveb.

Měl nesporný cit pro práci s různými druhy materiálů a jejich texturami. Nebylo nezvyklé, že užíval textilie, krajky, různá plátna, staniol, síťoviny, latě a dřevo či sádku. Aplikováním těchto materiálů dokládal neustálou potřebu ověřovat možnosti využití nových materiálů na jevišti, jejich optické vlastnosti, zejména souhru se světlem ale i barevnou symbolikou. Vnímal, že čím komplikovanější texturu využil, tím zajímavějších výsledků dosahoval, jako tomu bylo například v inscenaci Shakespeara *Krále Leara* (1937), kde nakrčením látek imitoval šedivá

⁵⁸⁷ ŠKODA, Jan. *Jan Sládek – katalog výstavy*. Brno: Skupina výtvarných umělců, 1936, s. 20.

⁵⁸⁸ SVOBODA, Ludvík. Poznámka k výtvarné spolupráci Jana Sládka s režisérem Janem Škodou. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1937, **18**(15), 8–9.

⁵⁸⁹ PELIKÁNOVÁ, pozn. 579.

a až dusivě tíživá mračna.⁵⁹⁰ Sládek tímto způsobem nechtěl nahrazovat tradiční divadelní materiály, ani nešlo o využití z nutnosti či logiky textu. Nejednalo se ani o inovativnost – s materiály se obecně v rámci scény pracovalo stále intenzivněji. Jeho objevnost spočívá spíše v nečekaných souvislostech, do kterých materiály uváděl, jejich vytržení z běžného všedního užití, jak se ostatně domnívá i Kateřina Osuchová.⁵⁹¹

Signifikantní pro jeho realizace třicátých let byl také typický výtvarně scénický prvek – lemování prostředí prostřednictvím mříží, zábradlí, můstků, schodů, dominantních okenních rámců a dveří či balkonů – s tím se setkáváme v téměř každé jeho inscenaci, stejně jako s různými typy jednoduchých i složitějších konstrukcí. Konstruktivní charakter prostoru konvenoval s chápáním divadelního prostoru ruskou avantgardou, často ale ryze technický vzhled scény vlivem malířských technik zjemňoval. V duchu malířského stylu usiloval také o nové uchopení barvy a tvaru, důraz kladl rovněž na světelné podmínky a barevné filtry. Vyznačoval svou tvorbu zejména propojováním architektonických prvků s kontrastními materiály, a tím způsoboval pomyslné napětí, například když technické konstrukce a objekty snoubil s něžnými krajkami a jemnými textiliemi.⁵⁹²

Osobně si hlídal veškerý proces výroby a přípravy scény, a díky své manuální zručnosti byl také nezřídka sám autorem mnohých konstrukcí a kulis. Prokazoval také svou technickou zdatnost a schopnost progresivního vnímání moderních technologií, včetně užívání projekce, což byl v kontextu dosud tradičního vnímání kulisové scénografie v Ostravě nebývale progresivní krok. Využil projekční plochu už v jedné z prvních inscenací – *Veta za vetu* (1931), posléze i ve *Zkrocení zlé ženy* (1931) a dokonce i během večera moderní poezie Klubu přátel moderní kultury, tedy v době, kdy teprve postupně rozpoznával specifické zákonitosti divadelní scénografie. Přitom, jak konstatovala Věra Ptáčková – využití projekce nebylo v té době vůbec

⁵⁹⁰ Dr. V. M., pozn. 221.

⁵⁹¹ OSUCHOVÁ, pozn. 586, s. 43–44.

⁵⁹² Jak Osuchová uvádí, tuto dichotomii lze spatřit i ve Sládkově malířském díle, zejména na obrazech s ostravskou tematikou (*Pohled na Ostravici*, 1934; *Modrá Ostrava, Ostravské činžáky a Ulice*, 1936; *Ostravské mosty*, 1938). Dílo pak lze vnímat jako metaforu melancholické lyriky a drsné krásy ostravského kraje. Tamtéž, s. 48.

běžným scénografickým postupem na pražských jevištích, natož v omezených podmínkách Ostravy!⁵⁹³

Sládek byl ovšem nejen vynikajícím scénografem, ale také zručným kostýmním výtvarníkem. Ve třicátých letech nebylo příliš zvykem, že by autor scény byl zároveň autorem kostýmních návrhů. Sládek ovšem od sebe tyto dvě disciplíny neodděloval, a naopak si na vzájemné propojenosti scény a kostýmů důsledně zakládal – kostým herce, stejně jako jeho maska, pro něj byly vždy neoddělitelnou součástí scény. Zároveň tak podle všeho naplňoval i Škodovy interpretace jednotlivých postav, kterými Škoda nezdřídka oživoval i aktualizoval mnoho ze svých inscenací. Sládkovou nespornou výhodou proto byla jeho osobní znalost herců, a také velmi osobitý smysl pro humor, který dokázal do jednotlivých kostýmů (podle znalosti konkrétního herce) alespoň náznakem aplikovat. Jeho kolega Karel Palouš tuto schopnost charakterizoval slovy: „Sládek zná lidi a má je rád. Na jeho návrzích masek a kostýmů to poznáte. Má veliký smysl i pro sršatý vtíp a humor. Napoví herci detailem kostýmu, paruky či maskou často samo jádro postavy. Pomůže mu najít takřka ‚plet‘ člověčí té které postavy – právě tak, jako umí na scéně kusem nábytku, příznačným detailem, navodit až smyslově účinně prostředí a atmosféru hry.“⁵⁹⁴

Každá ze Sládkových realizací Škodových inscenací se vyznačovala svou nápaditostí a progresivní koncepcí, přesto má-li být jmenováno několik inscenací, které svou scénickou výpravou vyčnívaly mezi ostatními, nepochybně se jedná o inscenace *Veta za vetu* (1931), *Zkrocení zlé ženy* (1931), *Alžběta Anglická* (1932), *Faust* (1932), *Julius Caesar* (1935), *Smutek sluší Elektře* (1935), *Amfitryon a Jupiter* (1936), *Jegor Bulyčov a ti druzí* (1936), *Král Lear* (1937), *Toužení pod jilmy* (1940) či *Isabela Španělská* (1941).

Například výpravu Goethova *Fausta* (obr. 22) pojal stroze a čistě architektonicky v intencích konstruktivismu – velkolepou scénu zaplnil vyváženými architektonickými hmotami, složenými převážně z krychlí, obloukovitého schodiště, lomených oblouků, hranolovitých a nakosených prvků architektury, z nichž na točně jeviště postavil monumentální scénický objekt. Získal tím mnoho času na tvárné přeskupování scény, a to nejen samotnou přestavbou, ale proměn dosahoval

⁵⁹³ PTÁČKOVÁ, pozn. 165, s. 5.

⁵⁹⁴ PALOUŠ, pozn. 578, s. 7.

i prostřednictvím efektního nasvícení konkrétních ploch. V žádném případě se tak nejednalo o realistické ztvárnění, ale můžeme hovořit o jasném příkladu Sládkovy často využívané nerealistické a konstruktivní scény, a opakovaně se utvrzujeme ve zjištěních o Škodově skutečném vztahu k realismu v Ostravě.

Sládek pak už jen konkretizoval prostředí symbolickými předměty v monumentálním pojetí – skleněné laboratorní nádoby a varná baňka ve Faustově pracovně, náznakové stropní lomené oblouky chrámoví ve scéně kostela, nechybělo samozřejmě ani pro Sládka typické mřížoví ad. I v tomto případě nechal Sládek vypovídat rovněž barevné akcenty, které získaly ve *Faustovi* téměř výsadní funkci – některé části se stávaly přímo plastickými obrazy díky rudému, šedému nebo zelenavému až modrému světlu.⁵⁹⁵ Atmosféru Faustovy doby tedy nevytvářel přenesením reálného prostředí na jeviště, ale volil postup zcela opačný: dramatickým výběrem prvků evokoval reálné prostředí.⁵⁹⁶ Teoretik Igor Dudík, jenž se Sládkovou scénografickou prací intenzivně zabýval, označil Sládkovu výpravu ke Škodově inscenaci *Fausta* za jedno z nejpozoruhodnějších aktiv avantgardní scénografické vlny počátku třicátých let.⁵⁹⁷

Jako další z vrcholů vzájemné spolupráce Škody a Sládka bývá označována také realizace dramatu *Smutek sluší Elektře* (obr. 42 a 43), a i v tomto případě se jedná o scénograficky signifikantní inscenaci. O’Neillovo drama na antický námět, situované do období občanské války, zobrazuje osudy rodiny americké finanční aristokracie, jejíž příslušníci stojí na hranici morálních hodnot, nejsou schopni ovládat své city, podléhají destruktivní síle lásky a nenávisti, což ústí až v děsivou sérii zločinů. Kletbu své rodiny nakonec vykupuje Lavinie, O’Neillova Elektra, která se rozhodne za své činy trpět a „uvězní“ se v proklatém domově svých předků.

Sládek opětovně uvažoval v asociacích a východisko našel v konstantní dispozici prostoru v podobě vyvýšeného pódia obdélníkového půdorysu lemovaném antickými sloupy. Nejednalo se o prvoplánový scénický prvek, sloupy se nestaly bezprizorní kulisou odkazující na paralelu k antické předloze. Bílé jónské sloupy umístil do černých sametových hávů, aby se i tato čern stala dramatickým

⁵⁹⁵ -ý-. J. W. Goethe: *Faust. Duch času*. 17. 4. 1932, 34(91), 7.

⁵⁹⁶ PTÁČKOVÁ, pozn. 164, s. 130.

⁵⁹⁷ DUDÍK, pozn. 163, s. 260.

momentem: „Ty tři sloupy svítily hříšnou bělostí v pracovně i v ložnici Mannonově, v obývacím pokoji i v přístavu a dokreslovaly masku tragického života, kterému přihlíželi z obrazů předkové...“,⁵⁹⁸ takto popisoval inscenaci výtvarný teoretik Zdeněk Hlaváček. Harmonickým zakomponováním výrazných materiálů, zejména v dějství odehrávajícím se v přístavišti, docílil dokonalé expresivnosti. Doslova všudypřítomnými síťovinami, lodními plachtami, strukturovanými textiliemi, krajkovými závěsy, provazovými žebříky a lodními stěžni zahltl jeviště a tato těžkopádnost umocnila naléhavost i nevyhnutelnost tragického konce (obr. 41). Jen správným užitím materiálů, jejich množstvím, strukturou a barevností tak vystihl nejen pochmurnost a drásavé ticho prázdného domu, pokojů i obrovské lodi v přístavu, ale také lidskou tragédii odehrávající se uvnitř postav.⁵⁹⁹ Věra Ptáčková dokonce uvádí, že Sládek zde (a dokonce už i dříve ve Škodově inscenaci Brucknerovy *Alžběty Anglické*) bez většího povšimnutí veřejnosti objevil monumentální krajkovou tapisérii.⁶⁰⁰

Připomenout musíme také velmi diskutovanou scénografickou podobu inscenace Gorkého dramatu *Jegor Bulyčov a ti druzí*, již se Škoda v Ostravě snad nejotevřeněji přihlásil ke svému politickému smýšlení.⁶⁰¹ Zřejmě z tohoto důvodu se v kontextu ostravské kooperace Škody se Sládkem nejčastěji uvádí jako příklad jejich společné tvůrčí spolupráce, ačkoliv z komplexního pohledu se nejednalo o natolik převratnou realizaci. Adolf Scherl v *Dějinách českého divadla* dokonce uvádí, že se jednalo o dokumentaci zralosti inscenačního umění této dvojice.⁶⁰² Sládek skutečně v mnohém podpořil režijní záměr Jana Škody. Příběh o starém, bohatém a nerudném muži, umírajícím na nevléčitelnou chorobu, na jehož smrt a dědictví všichni čekají a intrikují, byl paralelou krize a rozkladu předrevolučního Ruska. Jeho smrt symbolizovala rozklad společnosti a zároveň naději na zárodek lepšího světa. S tíživou atmosférou zániku a „zatuchlostí“ povah korespondovala i simultánní scéna, jejíž spodní patro Sládek přehltl množstvím popisných detailů a neužitečných předmětů. Stísněnost, jakou Sládkova scéna evokovala, dovedla podle recenzenta Ludvíka Svobody „...podlahou hořejšího pokoje dusit život v přízemí. Schodiště, jež

⁵⁹⁸ HLAVÁČEK, Zdeněk. K výpravě Elektry. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(11), 16.

⁵⁹⁹ Zb., pozn. 514, s. 5.

⁶⁰⁰ PTÁČKOVÁ, pozn. 164.

⁶⁰¹ OSUCHOVÁ, pozn. 586, s. 45.

⁶⁰² ČERNÝ, pozn. 7, s. 396.

vedlo do poschodí, mělo po celou hru uši stejně jako stěny předsíně i druhého pokoje.⁶⁰³ Mrtvolnost prostředí osvobodil až vítězný ryk revoluce a rozbitým oknem se do domu pomyslně konečně dostal závan čerstvého vzduchu. Spokojenost s řešením scény ovšem tehdy nevyjádřil Ladislav Třenecký. Pozastavoval se nad simultánním dělením prostoru, a dokonce se zamýšlel nad smyslem, proč se postavy musely „odklízet“ do půdního prostoru, kde jen nečinně seděly (obr. 61 a 62). „Pan Sládek by se měl na tuto scénu podívat z galerie anebo z balkonu, aby uvěřil, že jsme trnuli místy strachem společně s herci, aby nestoupili vedle anebo nezřítíl se s nimi strop – a neskončila hra opravdu tragicky,⁶⁰⁴“ dodával. Jedná se ovšem o zajímavý poznatek. Škoda zřejmě v tomto případě využil princip běžněji užívaný až v osmdesátých letech – ponechal nehrající protagonisty přítomné na scéně, a tím zcela popřel iluzivní realistické divadlo.

Škodovy a Sládkovy změny v konzervativním ostravském divadle se sebou pochopitelně přinášely už od počátku řadu sporů s provozovatelem divadla. Sládek to dokázal humorně líčit, zejména to, jak musel „celé hodiny diskutovat s vedením o tom, může-li dát potáhnout jednu stojku materiálem o něco dražším, než bylo zvykem – a až k poradě přivolaný dílenský mistr podotkl, že celá dlouhá diskuze byla zbytečná, neboť stojka už je dávno hotová.“⁶⁰⁵ Právě tato škola jej ale naučila šetřit, vážit si materiálu a umět využívat všech dostupných prostředků, a také neustále nacházet možnosti, jak některé divadelní prostředky nahradit.⁶⁰⁶

Prísny dohled Spolku Národní divadlo moravskoslezské tak mnohdy ovlivnil kvalitu inscenace, ale jak jednou Sládek sám uvedl, vždy se pokusil i ze slabé hry vyzískat maximum toho, co bylo v jeho silách, i když také s vtipem sobě vlastním dodával, že „z některé hry se nedalo vykřesat vůbec nic“.⁶⁰⁷ Proto také z ostravské éry nejraději vzpomínal na scény vytvořené mimo oficiální rámec divadla společně se Škodou v rámci Klubu přátel moderní kultury. Večery moderní poezie a prózy mu umožnily uplatnit svou fantazii a nápady, navzdory malému prostoru jeviště, zato

⁶⁰³ I.s. Ostravská činohra. *Index*. 1936, 8(8), 112.

⁶⁰⁴ L. T. Jegor Bulychov... *Duch času*. 15. 11. 1936, 38(266), 8.

⁶⁰⁵ RABAN, pozn. 584, s. 305.

⁶⁰⁶ Tamtéž.

⁶⁰⁷ Tamtéž.

nevázan jakoukoliv konvencí oficiální scény.⁶⁰⁸ Přestože se musel v těchto případech vypořádat s omezeným prostorem přednáškového sálu v Domě umění, vždy vytvořil jednoduché, ale efektivní scény. Prostřednictvím nejprimitivnějších prostředků a omezených možností čítajících dva světelné reflektory, závěsy a rekvizity z divadelního fundu, dokázal vytvářet potřebnou atmosféru i maximálně využít úzké a nehluboké jeviště.

Zdánlivě se může zdát, že Sládkova scénografická tvorba není tak dobře dochovaná jako jeho výtvarná díla. Bohužel není archivována celistvě, v případě některých inscenací se dokonce o jednotlivé návrhy dělí několik institucí. Značnou a největší částí Sládkových návrhů ke Škodovým inscenacím v Ostravě disponuje opavské Slezské zemské muzeum,⁶⁰⁹ menší část exemplářů je uložena také v Moravské galerii v Brně⁶¹⁰ a rovněž v Národním muzeu v Praze⁶¹¹. Další podstatnou část návrhů pak archivuje Ostravské muzeum.⁶¹² Mnoho scénografických návrhů, zejména těch z počátku třicátých let, má charakter výtvarného díla, ale Jan

⁶⁰⁸ Tamtéž, s. 306.

⁶⁰⁹ Ve sbírkách Slezského zemského muzea jsou uloženy části návrhů scén k inscenacím *Cvrček u krbu* (sign. FI 232), *Veta za vetu* (sign. FI 261/1–18, FI 430/1–13), *Kvadratura kruhu* (sign. FI 241/1–2), *Zkrocení zlé ženy* (sign. FI 250/1–3, FI 250/4–25), *Alžběta Anglická* (sign. FI 243/1–3), *Faust* (sign. FI 221/1–2, FI 297, FI 432, FI 259/1–2), *Soud lásky* (sign. FI 230), *Opojení* (sign. FI 229, FI 439), *Večer tříkrálový* (sign. FI 251/1–3), *Hra o lásce a smrti* (sign. FI 234), *Don Juan* (sign. FI 226, FI 252/1–4, FI 461/1–5, FI 252/5–13), *Andělé mezi námi* (sign. FI 224/1–2), *Husité* (sign. FI 228, FI 447), *Smutek sluší Elektře* (sign. FI 233, FI 440, FI 146/1–5), *Amfitryon* (sign. FI 242/1–4), *Veselé paničky windsorské* (sign. FI 249/1–5), *Periferie* (sign. FI 258/1–7), *Vesele se točíme dokola* (sign. FI 218/1–3), *Král Lear* (sign. FI 216/1–6, FI 247/1–12, FI 260), *Kamenný host* (sign. FI 223/1–3), *Sen noci svatojánské* (sign. FI 253/1–2, FI 296, FI 236/1–5, FI 245/1–15, FI 253/3–9, FI 253/10), *Romeo a Julie* (sign. FI 214/1–2, FI 246/1–5) a *Veselé městečko* (sign. FI U 1201A – U 1209A). Je zde mimo uvedené uloženo na dvě stovky dalších Sládkových návrhů, které ovšem nemají bližší určení a nejsou tudíž identifikovány.

⁶¹⁰ V Moravské galerii v Brně jsou uloženy části návrhů scén k inscenacím *Faust* (sign. B 1927), *Opojení* (sign. B 1926), *Andělé mezi námi* (sign. B 1925).

⁶¹¹ V Národním muzeu v Praze jsou uloženy části návrhů scén k inscenacím *Alžběty Anglické* (sign. D 4533, D 4534) a *Kupce benátského* (sign. D 29.035).

⁶¹² V Ostravském muzeu jsou uloženy části návrhů scén k inscenacím *Veta za vetu* (sign. II F 41), *Opojení* (sign. II F 22, II F 23), *Domino* (sign. II F 24), *Don Juan* (sign. II F 26, II F 27, II F 160), *Království boží v Čechách* (sign. II F 35), *Kupec benátský* (sign. II F 37, II F 38), *Benedek aneb Vojenská čest* (sign. II F 42), *Andělé mezi námi* (sign. II F 15), *Loupežník* (sign. II F 20), *Smutek sluší Elektře* (sign. II F 14), *Vesele se točíme dokola* (sign. II F 34), *Julius Caesar* (sign. II F 43), *Veselé paničky windsorské* (sign. II F 31), *Periferie* (sign. II F 39), *Jegor Bulyčov a ti druzí* (sign. II F 44), *Král Lear* (sign. II F 32), *Isabela Španělská* (sign. II F 40), *Úklady a láska* (sign. II F 19), *Farma pod jilmý* (sign. II F 28), *Sen noci svatojánské* (sign. II F 5) a *Romeo a Julie* (sign. II F 1, II F 13).

Sládek i přes svou původně malířskou průpravu poměrně rychle pochopil rozdíl mezi dramatickými a výtvarnými postupy, k čemuž ho soustavně Škoda nabádal. Ačkoliv jsou jeho malířské scénografické návrhy zpočátku spíše zachycením obrysů a atmosféry, realizace většiny Sládkových výprav se od výtvarného původu výchozích návrhů nakonec spíše vzdalovaly.⁶¹³ Na druhou stranu, jak výstižně poznamenal Adolf Scherl, specifické malířské prostředky, jimiž okouzlovaly jeho výtvarné návrhy, se mu nezdálo podařit alespoň do povrchové úpravy prostorově koncipované dekorace.⁶¹⁴

Věra Ptáčková charakterizovala proměny Sládkových návrhů následovně: „Křehká linka dostává přesnou konturu, malířský tvar technickou precizností dokonale vyrobeného předmětu.“⁶¹⁵ Postupně se tedy Sládek přizpůsoboval a jeho návrhy se stávaly konkrétnější, plastičtější, se zapojením přesných barevných a světelných akcentů, vytvářejících prostorovou atmosféru podobnou atmosféře inscenace. Přesto se v této souvislosti často uvádí, že Sládkovy návrhy působí spíše jako jedinečné autonomní výtvarné artefakty, které převodem na jeviště spíše ztrácely na své působivosti, a mnoho stěžejních Sládkových nápadů následnou realizací zaniklo (např. křivky – zvlněná podlaha či lichoběžníkový strop v inscenaci *Periferie*, obr. 56 a 57; rovnými se staly i zvlněné dvevní ostění a sloupy v inscenaci *Smutek sluší Elektře*, obr. 41–45 ad.).⁶¹⁶ I Ptáčková ostatně připouštěla, že se Sládek nevzdal výtvarného rukopisu zcela, a to ani ve prospěch zpřesnění technických detailů, a s jejím tvrzením nelze jinak, než souhlasit.⁶¹⁷ Jen zběžným pohledem na jednotlivé návrhy je patrné Sládkovo inklinování k různorodým výtvarným technikám: objevují se návrhy v podobě linorytů (*Veta za vetu*, obr. 12), akvarelů (*Král Lear*, obr. 65),

⁶¹³ Téměř výhradně malířské pojetí prvotních scénografických návrhů také znesnadňuje rekonstrukci podoby scény u některých inscenací z počátku třicátých let. Návrhy postrádaly zakreslení detailů, přesné kontury, barevnou specifikaci (ta se často na jevišti od původního návrhu zcela lišila).

⁶¹⁴ ČERNÝ, pozn. 7, s. 396.

⁶¹⁵ SVOBODA, pozn. 588, s. 7.

⁶¹⁶ Na nesoulad mezi malířskými prostředky vyvolávanou atmosférou jeho návrhů a následnou jevištní realizací upozorňuje i Věra Ptáčková. Uvádí, že realizace většiny Sládkových výprav ztratila bezprostřední výtvarný půvab výchozích návrhů. V nich po vzoru malířských stylů často pracoval s rozostřeností, s rozechvělými liniemi, s rozrušeným povrchem předmětů, s impresionistickým malířským viděním. Podle Ptáčkové se Sládkovy jevištní návrhy blíží samostatné formě závěsného obrazu. In: PTÁČKOVÁ, pozn. 165, s. 7.

⁶¹⁷ Tamtéž, s. 8.

koláží z papírů, textilií, síťovin (*Husité*, obr. 27), využíval kresbu tuší (*Romeo a Julie*), uhlem (*Faust*, obr. 22), pastely (*Zkrocení zlé ženy*, obr. 15), akrylovými barvami (*Romeo a Julie*, obr. 78), pastelkami (*Husité*) i obyčejnou tužkou (*Vesele se točíme dokola*). Nezřídka výtvarné postupy kombinoval, zkoušel k jedné inscenaci návrhy variovat. Možná proto také není jeho scénografický rukopis, alespoň z pohledu užitých technik, na první pohled jednotný.

Překvapivým je zjištění, že ačkoliv Jan Sládek zásadním způsobem ovlivnil podobu ostravské scénografie, byl zde podepsán pod bezmála 150 inscenacemi a na rovných pěti desítkách inscenací spolupracoval s Janem Škodou, nikdy nebyl v divadle plně angažován a neměl uzavřenou stálou pracovní smlouvu. V letech 1925–1935, tedy ještě celých pět let poté, co již byl aktivním scénografem Národního divadla moravskoslezského, stále vykonával úřednickou profesi na radnici v rámci úseku referátu veřejného pořádku. Na pozici scénografa tak byl v ostravském divadle po celou dobu svého působení jako host, a ačkoliv po roce 1935 úřednickou pozici nadobro opustil a věnoval se naplno pouze divadelní práci, ponechal si pracovní volnost a do angažmá nevstoupil.

Navzdory nezpochybnitelnému talentu měl Sládek ve třicátých letech pro svou seberealizaci skutečně výhodnou výchozí pozici, která měla pro jeho další vývoj značný význam. Zvláště pokud si uvědomíme, že víceméně nové ostravské divadlo dosud nepracovalo s možnostmi scénografie, nefungovala zde konkrétní spolupráce mezi režisérem a tvůrci, nedocházelo k využití moderní scénografie ve smyslu konkrétního návrhu pro každou inscenaci a kvůli nedostačující finanční situaci bylo nutné opakovaně využívat malované kulisy. Transformace, ať už byla opravdu po všech stránkách nadčasová a inovativní, se tak do jisté míry stala součástí přirozeného vývoje, který inscenátorská dvojice Škoda-Sládek jen dokázala vhodně využít. Jejich zásadním přičiněním se pak ostravská scénografie modernizovala, inspirovala se v mnoha soudobých trendech a svou úrovní se dostala do celorepublikového povědomí.

Jednalo se o šťastné spojení tehdy ještě nezkušeného umělce s citlivým a trpělivým Škodou. Díky tomu mohl Sládek hned od počátku vnímat význam spolupráce výtvarníka a režiséra na vytvoření celkové koncepce divadelního tvaru. Zejména se ale jednalo o zajímavou symbiózu mezi Škodou, jakožto primárně

režiséra uplatňujícího realistické divadelní tendence, a Sládka, tvořícího v zásadách avantgardy. Sládek rovněž pochopil, že režisér je vždy součástí výtvarné složky, stejně jako se výtvarník musí podílet na práci režiséra, a výsledná podoba by měla být propojením jejich vzájemné tvůrčí práce. Dvojice tvůrců – režisér Jan Škoda a výtvarník Jan Sládek – se stala jednou z vůbec prvních dvojic režisér-scénograf u nás. Ve třicátých letech již takto tvořili František Muzika s režisérem Jindřichem Honzlem v Brně (od roku 1929), a teprve postupně se přidávaly další dvojice – Josef Gabriel s režisérem Oldřichem Stiborem v Českém divadle v Olomouci (od roku 1931), Miroslav Kouřil s Jiřím Novotným a Josef Raban s Emilem Františkem Burianem v D 34 (od roku 1933), a také František Tröster s režisérem Jiřím Frejkou v Národním divadle v Praze (od roku 1935).⁶¹⁸

Jistou analogii lze spatřit především v tvorbě Josefa Gabriela, zásadního scénografa pro olomoucké inscenace Oldřicha Stibora. Podobně jako Sládek i Gabriel usiloval o nalezení nových funkcí tvarů a barev a o podtržení smyslové kvality scénických objektů.⁶¹⁹ Oba byli ovlivněni svými malířskými východisky, objevovali principy scénografie postupně, ale shodně pod vlivem levicově orientovaných režisérů s důrazem na konstruktivismus. Podle Heleny Spurné, věnující jednu z kapitol v publikaci o Oldřichu Stiborovi také Josefu Gabrielovi, prokazovali Sládek s Gabrielem schopnost lyricky ozvláštnit konstruktivistický základ osobními invencemi, laděním barev a použitím textilií v mnoha podobách. Také Gabriel určitým způsobem čerpal z prostředí městské periferie a architektonické prvky ozvlášťoval materiály různých struktur a barev, od krajek a stuh až po drapérie a květinové výzdoby.⁶²⁰ Oba scénografové prokazatelně formovali inscenační podobu a lze říci, že díky jejich vynalézavosti a invenci nakonec i oni ovlivňovali výslednou divadelní kvalitu inscenací „svých“ režisérů.

Spolupráci se Sládkem nenarušily ani Škodovy odchody do jiných divadel, nejdříve do Slovenského národního divadla v Bratislavě, od roku 1936 pak do Zemského divadla v Brně, kde stále spolupracoval téměř výhradně s Janem Škodou, ale také s Alešem Podhorským. Škodovým odchodem do Brna se Sládkovi naskytla

⁶¹⁸ V předcházející generaci tvůrců je tato spolupráce režisér-výtvarník zastoupena především Vlastislavem Hofmanem a Karlem Hugo Hilarem v Městském divadle na Královských Vinohradech.

⁶¹⁹ SPURNÁ, pozn. 137, s. 110.

⁶²⁰ Tamtéž.

celá řada nových pracovních příležitostí. Ať už v rámci brněnského divadla, kde se seznámil s novými divadelními osobnostmi, zároveň ale stále realizoval celou řadu inscenací na ostravské scéně (s Antonínem Kuršem, Karlem Paloušem, Jiřím Myronem ad.). Zejména spolupráce s Karlem Paloušem se jevila jako další inspirace pro nacházení zase nových a působivých inscenačních nuancí. V *Lidových novinách* roku 1940 byli dokonce označeni za „nový letošní objev, tím, k jaké slohovosti se doplňují“,⁶²¹ přičemž ale Sládkovi přičítali zásluhy na pozoruhodném vzestupu úrovně Paloušových režii. Ostravská kritika si nicméně už od počátku Sládkovy tvorby pro divadlo všímala odvážných scénografických realizací, jakými povyšoval jednotlivé inscenace na scénografickou úroveň, do té doby v Ostravě nevídanou. Přestože byli recenzenti na detailnější informace spíše skoupí, vnímali změny především v budování atmosféry prostřednictvím barevného ladění a ve zbavení prostoru nadbytečných realistických prvků. Sládkovu spojitost s avantgardou nicméně přecházeli, což možná svědčí i o jejich nepříliš důsledné znalosti mimoostravské meziválečné divadelní situace.

Od podzimu roku 1937 Sládek nově vstoupil také do pražského divadelního prostředí,⁶²² ale i po definitivním přesunu do Prahy se stále podílel na celé řadě scénografických realizací i v Ostravě.⁶²³ Prakticky až se Škodovým objevem Jana Sládka se dá v Ostravě hovořit o moderní scénografii. Přestože proměna vnímání scénografie vyžadovala určitý časový proces, už od prvotních společných projektů je v jejich práci patrná tendence vyvracet zažitá a přinášet netradiční postupy. Postupně se tak proměňoval i Sládkův scénografický rukopis neohrožený ani během probíhající druhé světové války, kdy i scénická tvorba podléhala nekompromisní cenzuře. Okupační omezení a uvěznění Jana Škody ho sice přinutila k návratu ke scénografickým postupům a systémům z předválečného období, ale jako jeden z mála tvůrců nestagnoval, a i tyto své dřívější postupy inovoval a významně obohacoval o nové poznatky. Ostravské divadlo se tak díky Sládkově a Škodově progresivitě

⁶²¹ Sch. Soročinský jarmark v ostravské opeře. *Lidové noviny*. 23. 2. 1940, 48(96), 7.

⁶²² DUDÍK, pozn. 163, s. 264–265.

⁶²³ V poválečné době, mezi lety 1949–1962, realizoval v Ostravě ještě čtrnáct inscenací (z toho devět oper). Po Sládkově odchodu v polovině roku 1943 byli angažováni noví výtvarníci Jan Obšil, František Jiroudek a Jan Provazník, jejichž tvorba ale nebyla natolik osobitá, navíc byla přerušena válečnými cenzurními opatřeními. Tamtéž, s. 270.

v meziválečném období, ale i v počátcích okupace, mohlo porovnávat s evropskými moderními proudy.

Vzájemná spolupráce pokračovala i Praze, když Sládek společně se Škodou a Karlem Paloušem stál u vzniku Realistického divadla v Praze. Podílel se nejen na podobě scénografické složky, ale jak uvedla Ptáčková, byl i spoluautorem programové poetiky divadla, vytvářel jeho kompletní výtvarný profil od scén a kostýmů až k plakátům a divadelním programům.⁶²⁴ Od roku 1946 se stal dokonce pravou rukou Škody – administrativním ředitelem divadla, a to až do roku 1950, kdy byl obsazen do funkce šéfa výpravy.⁶²⁵ V souladu s programovým směřováním Realistického divadla i jeho výpravy stále více směřovaly k realistické poetice a pod vlivem politických proměn ve společnosti po roce 1948 se i v jeho práci projevovala dobová ideologie. Aby vyhověl režimu, obrátil svou tvorbu v padesátých letech k naturalistické popisnosti, ale později se opětovně navrátil k metafoře a náznaku, jak tomu bylo ve výpravách ostravských. Proměna Sládkova stylu je tak zřejmá – počáteční „ostravské“ konstruktivní, metaforické až abstraktní scénografické návrhy, v nichž atmosféra byla produktem světelných efektů a přetrvávajícího malířského rukopisu, ustupovala realistické, střízlivé stylizaci, potlačující výtvarnou koncepci scény ve prospěch účelového detailu v podobě jednoduchého mobiliáře či rekvizity.⁶²⁶

Společným jmenovatelem však stále zůstávalo několik signifikantních postupů, které téměř s jistotou nabyl v začátcích své scénografické práce pod vlivem Škodových režijních poznatků. Především neustále směřoval k funkčnosti scény ve prospěch herecké akce, dramatický text vnímal jako hlavní složku dramatického díla, a vždy sjednocoval jednotlivé prvky výprav k maximální jednoduchosti a účelnosti. Všechny tyto postupy jsou přitom charakteristickými znaky Škodovy režie! Sládek, jakožto zprvu divadelně nezasvěcený tvůrce, tak zcela prokazatelně přejímal Škodovy postupy. V jednom tedy lze s Věrou Ptáčkovou nesouhlasit. Právě tyto charakteristické postupy dominující ve Sládkově scénografickém rukopisu totiž

⁶²⁴ PTÁČKOVÁ, pozn. 165, s. 11.

⁶²⁵ Intenzivní spolupráce s Janem Škodou trvala do roku 1950 a doznívala pak ještě ve třech společných inscenacích (*Bláznivý den aneb Figarova svatba; Intervence; Svět kde se nežebrá*) v tehdejší Ústředním divadle československé armády v letech 1958 až 1960.

⁶²⁶ PTÁČKOVÁ, pozn. 165, s. 15.

nacházíme už od počátku třicátých let, zatímco Ptáčková je definuje až v letech poválečných. Na základě provedených analýz je ovšem patrné, že Sládek se díky Škodovi seznámil s principy divadelní praxe téměř okamžitě a z těchto poznatků posléze vycházel po celý svůj divadelně profesní život.

6. KLUB PŘÁTEL MODERNÍ KULTURY aneb DALŠÍ SETKÁNÍ JANA ŠKODY S AVANTGARDOU

Zásadním se pro formování ostravského kulturního prostředí stala rovněž mimodivadelní činnost Jana Škody. Jak už bylo zmíněno, Škoda během ostravského působení usilovně hledal možnosti i pro projekty ne příliš vhodné pro oficiální program divadla. Částečné naplnění našel v rámci alternativní platformy, tzv. Klubu přátel moderní kultury (KPMK), který sehrál ve třicátých a čtyřicátých letech na Ostravsku zcela specifickou úlohu v kontextu kulturních a osvětových spolků. Když roku 1930 přišel do Ostravy, bylo zde evidováno na 2379 spolků a nárůst těchto spolkových činností byl oproti dvacátým letům obrovský.⁶²⁷ Výjimečnost KPMK ale spočívala především v rozdílnosti obsahu a přístupu oproti ostatním spolkům zaměřeným poměrně jednostranně dle svého určení, ať už to byly spolky čtenářské, vědecké či katolické apod. KPMK nejenže integroval různé umělecké obory, ale pod vedením Jana Škody přistupoval ke kultuře především jako k platformě umožňující prezentaci uměleckých hodnot prostřednictvím neobvyklých forem i nestandardních úhlů pohledu. Škoda nejenže vnímal, jak široký dosah na společnost může prostřednictvím KPMK mít, ale zároveň využíval možnost inspirativního propojení různých uměleckých oborů v unikátním pásmu určeném pro jeden jedinečný večer.⁶²⁸

Navzdory této výjimečnosti nebyly jednotlivé večery progresivní umělecké a názorové platformy KPMK v odborné literatuře ještě nikdy detailněji rekonstruovány, přestože si tato významná kapitola nejen Škodovy režijní tvorby, ale i celého ostravského kulturního života, zaslouží náležitou pozornost. Klubová a studiová divadelní činnost nebyla ničím neobvyklá. Vznikala celá řada obdobných scén, jejichž úkolem měla být propagace moderní dramatické tvorby a scénického umění. Ať už to bylo Moderní studio Jiřího Frejky, založené po zániku divadla Dada roku 1929, a ve stejném roce rovněž Studio při Národním divadle v Brně pod vedením Emila Františka Buriana, Studio činohry Národního divadla v Praze opět pod vedením Jiřího Frejky, či Stiborovo Studio NDMS. Škodova mimodivadelní angažovanost v KPMK se mezi tyto významné studiové platformy zcela jistě řadí

⁶²⁷ V roce 1920 bylo na území Ostravy evidováno pouze 698 spolků. Viz PRZYBYLOVÁ, Blažena a kol. *Ostrava*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 433.

⁶²⁸ Podrobný program jednotlivých večerů KPMK je uveden v příloze.

taktéž, a proto by jí měla být věnována stejná ucelená pozornost. Vycházet můžeme z recenzních příspěvků ostravského (*Moravskoslezský deník, Duch času*) či brněnského tisku (*Index*), ale také celostátních novin (*Lidové noviny, České slovo*) ad. Rekonstrukci napomáhají především rukopisné poznámky neznámého autora, uložené v archivu Národního divadla moravskoslezského, jež jsou zdrojem i mnoha „zákulisních“ podrobností a odkazují na konkrétní recenze v tisku.⁶²⁹ Kusé informace v odborné literatuře se s ohledem na dobu svého vzniku věnovaly převážně levicové intelektuální skupině ostravských umělců, případně se zabývaly jen stručnou charakteristikou opět v souvislosti s klubovým levicovým zaměřením. Podrobnější rozbor se nicméně předmětem žádného výzkumu prozatím nestal.⁶³⁰

Podle historika Petra Holého, který osobně s Janem Škodou a Zdeňkem Vavříkem o založení KPMK vedl rozhovor, došlo ke zrození nového tvůrčího seskupení především díky spojení Jana Škody a Jana Sládka se středoškolským profesorem Ludvíkem Svobodou. Tento triumvirát začal postupně formovat myšlenky na novou, umělecky progresivní skupinu a zároveň do procesu angažoval další posily. Prvotní podnětné debaty se z uměleckého prostředí kaváren Elektra a Fénix přesunuly do bytu Jana Škody na Zahradní ulici, kde se také definitivně ustanovil název, vycházející ze samotné podstaty spolku.⁶³¹ Jak ovšem později zavzpomínal Zdeněk Vavřík, název Klub přátel moderní kultury se zásadně neujal, sami členové brzy po jeho zvolení vnímali naivní nadnesenost názvu, a tak se o Klubu později nejen mezi jeho členy hovořilo čistě v jeho zkratce – KPMK.⁶³²

Škoda založení klubu důkladně promýšlel, aby realizaci večerů posléze nic nebránilo a umělci se mohli plně soustředit na samotnou tvorbu. K založení KPMK tak došlo až roku 1932. Společně se Škodou stála u zrodu jedna generace umělců,

⁶²⁹ Rukopisné poznámky o činnosti KPMK, autor neznámý, uloženy v Archivu Národního divadla moravskoslezského, bez sign.

⁶³⁰ Pro upřesnění, v korespondenci Františka Formana s Janem Škodou se objevuje informace o vzniklé odborné práci studentky Pedagogické fakulty v Ostravě Libuše Zapletalové, po níž oba umělci v sedmdesátých letech usilovně, avšak neúspěšně, pátrali. Její existenci se nepovedlo doložit ani pro účely této práce. Viz Dopis adresovaný Františku Formanovi ze dne 13. srpna 1976, pozn. 58.

⁶³¹ HOLÝ, Petr. Integrační a separační procesy v uměleckém dění na Ostravsku do druhé světové války. In: *Ostrava: příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Sv. 16. Ostrava: Tilia, 1991, s. 140.

⁶³² VAVŘÍK, Zdeněk. KPMK. *Divadlo*. 1954, 5(12), 1116.

tedy i již zmíněný spisovatel a básník Zdeněk Vavřík (1906–1964), historik a literární kritik Zdeněk Bár (1904–1980), překladatel Jaroslav Závada (1907–1964), výtvarník Jan Sládek (1906–1982) a především členové činoherního souboru Národního divadla moravskoslezského v čele s hercem Františkem Formanem (1899–1979).

Jako svého předsedu si ustanovili opavského historika a archiváře Leopolda Peřicha (1901–1974),⁶³³ ale volba reprezentujícího předsedy nebyla kvůli ostražitým úřadům zprvu vůbec jednoduchá. Založení KPMK totiž bylo úřady vnímáno jako určitá provokativní reakce na policejním ředitelstvím zrušenou tzv. Levou frontu a její časopis *Kampaň*. Po rozpuštění Levé fronty tedy nebylo taktické postavit do čela některého z výrazně levicově orientovaných intelektuálů. Jako vhodný kandidát se proto jevil opavský archivář Leopold Peřich, vzdělaný a moderně orientovaný historik, který se stal pro úřady částečnou zárukou apolitičnosti nového uměleckého seskupení.⁶³⁴ Přesto i KPMK převzal do určité míry specifický program Levé fronty, a i tato skutečnost na tomto místě otevírá hned několik otázek, na něž budeme hledat odpovědi. Nejen to, zda byl klub cíleně levicovým uskupením, zda se jednalo opravdu o seskupení převážně komunistických tvůrců, ale také do jaké míry a jestli vůbec se vlastně jednalo o avantgardní platformu a přihlásil-li se tímto způsobem Škoda k avantgardě, přestože ji na oficiální divadelní scéně, jak už je z analýz jednotlivých inscenací zjevné, zásadněji nereflektoval.

Oficiálním datem založení klubu spadajícího do zvláštní sekce Kulturní rady pro Ostravsko bylo 16. září 1932 a vůbec první dramatický a recitační večer věnovaný moderní poezii proběhl už 9. listopadu 1932 v Domě umění, kde se posléze konala převážná většina dalších večerů. První večer byl zároveň spojen s oficiálním zahájením, a ačkoliv měl první proslov přednést předseda Leopold Peřich, z neznámých důvodů místo něj vystoupil zastupující spisovatel Zdeněk Vavřík. V krátkém projevu shrnul především zásadní teze: „Chceme hledati krásu v životě. Byť byl sebehorší, jsou v něm přece jen ostrůvky radosti. KPMK je skupinou lidí, která má odvalu hledati krásu v umění. Z minulosti budeme hledati jenom to, pokud je v něm dosud něco živého a má nám co říci. Výrazu, o nějž klub usiluje, bylo

⁶³³ Kromě těchto sedmi členů byli uváděni také Zdeněk Hlaváček, Josef Schreiber, Jaroslav Závada (pokladník), zásadní podíl měl také Ludvík Svoboda. Jelikož ale nechtěli mít statut velkého spolku, uvádění většího množství členů se alespoň pro začátek zrekli.

⁶³⁴ HOLÝ, pozn. 631.

dosaženo přísnou uměleckou prací.⁶³⁵ Minulý čas nasvědčuje tomu, že zahájení předcházela skutečně intenzivní a dlouhodobá příprava, na níž se stanovila pevná koncepce večerů. I když praxí procházela ještě drobnými změnami, jeho náplň byla už od počátku rozdělena na dvě části. První polovina večera zahrnovala drobné fragmenty, ukázky, jednotlivé básně či monology z díla různých autorů, zatímco v druhé polovině byl inscenován už ucelenější divadelní tvar – povětšinou komorní hra, aktovka či část dramatu.

Škodovi poskytoval KPMK především prostor k tolikrát jím zmiňovanému dramaturgickému a režijnímu experimentu, a to nezávisle na ekonomické situaci a programovém schématu Národního divadla moravskoslezského. Hned od počátku vyčlenil KPMK z oficiálního područí divadla, ačkoliv se v něm angažovala celá řada profesionálních herců. Může se zdát, že svým způsobem navázal na původní myšlenku Oldřicha Stibora, jenž v Ostravě už roku 1929 inicioval založení studiové scény Studio, rovněž vybízející umělce k možnosti nezávisle tvořit a realizovat se i mimo oficiální program.⁶³⁶ Jenže zatímco Stibor chtěl vytvořit průbojnou divadelní scénu, Škoda podobnou ambici s KPMK neměl. Apeloval spíše na osvětu, pestrou nabídku prezentovaných autorů a titulů, a především neotřelou (a svým způsobem avantgardní) realizaci. Přestože se Škoda srovnávání se Stiborem bránil, jistou programovou souvislost přehlédnout nelze, navíc většina zakládajících členů KPMK se předtím se stejnými ambicemi angažovala právě ve Stiborově Studiu.

Zacílení programu jednotlivých večerů se během svého fungování proměňovalo. Dramaturgii ovlivňovala zejména proměňující se společenská situace nabývající v průběhu třicátých let na znepokojivost. Jan Škoda ve svých

⁶³⁵ Rukopisné poznámky o činnosti KPMK, pozn. 629.

⁶³⁶ První schůze vedení Studia se konala 28. června 1929, tedy rok před příchodem Jana Škody do Ostravy. Oldřich Stibor jako iniciátor a vůdčí osobnost Studia předložil několik návrhů na kulturní a osvětové programy, které by seznámily ostravské publikum s moderními a avantgardními tendencemi v umění. Program tehdy konzultoval s Jindřichem Honzlem, Jiřím Frejkou, Jiřím Voskovcem a Janem Werichem, oslovil celou řadu osobností s žádostí o přednášku. Realizovala se nakonec pouze jediná, a to Honzlova přednáška o avantgardních principech v režii, scénografii a herectví. Proběhla 13. října 1929 v Domě umění. Studio si kladlo za cíl prezentovat to, co by nenašlo uplatnění v programu Národního divadla moravskoslezského. Stiborovo Studio mělo krátké trvání, zaniklo z podobných příčin, jako tomu bylo i u Studia v Brně. Ekonomicky strádalo, výtěžek ze vstupného často nepokryl ani náklady na nájem divadelního sálu, který byl divadlem Studiu pronajímán jako každé jiné organizaci. Viz SPURNÁ, pozn. 15, 48–51.

vzpomínkách shledával jako zásadní impulz pro koncepci večerů právě vývoj společenské situace, ostatně tak tomu bylo i v případě inscenační tvorby: „Klub fungoval asi pět let a jeho repertoár (...) v souladu s dobou jaksi zpraktičtěl, ježto korespondoval vhodně s událostmi v ostravském a českém kulturním životě a ve světě vůbec.“⁶³⁷ V dramaturgii reagoval mnohdy velmi odvážně. Neobyčejně aktuální a kriticky nejvyhraněnější byl především pátý večer KPMK roku 1933, věnovaný básníkům a spisovatelům, jejichž tvorba byla v tehdejší Německu zakázána.⁶³⁸ Představil tehdy kromě německých autorů Thomase Manna, Ericha Marii Remarquu, Bertolta Brechta, Alfreda Polgara, Franze Werfela a Kurta Tucholského také tvorbu francouzského autora Henriho Barbusse, Maďara Dezsöa Szabóa a Čechů Jaroslava Haška a Ivana Olbrachta. Ve vyhrocené době tak odvážně prezentoval umění „v Německu tak pronásledované, a také to, co lze očekávat od těch, kteří tam násilím zašlápli pacifismus i jeho hlasatele a ‚očistili‘ svoji bojovnou vlast od protiválečné a pacifizující literatury“.⁶³⁹ Podobně uvědomělým protestem ostravského KPMK měl být i plánovaný *Večer židovské poezie*, dramaturgicky Škodou již kompletně připravený, k jehož uskutečnění ale nakonec nedošlo. Přednost získal hostující Emil František Burian se svým souborem divadla D 34, jehož přítomnosti v Ostravě v květnu roku 1934 Škoda využil, a ponechal Burianovi přípravu celého programu *Matiné Voicebandu Emila Františka Buriana* (6. 5. 1934).

Pozornost se tak plně soustředila k práci avantgardního divadla D 34 a především k jeho představiteli, propagátorovi a inovátorovi voicebandů Emilu Františku Burianovi. Obecně se tato příležitost spatřit voicebandovou recitaci D 34, a hlavně jeho hlavního představitele, prezentovala v rámci ostravského tisku jako neopomenutelná možnost zhlédnout „recitaci souboru jediného českého divadla, které ví, co chce“.⁶⁴⁰ Jako zásadní se v tomto kontextu jeví také to, že Jan Škoda,

⁶³⁷ ŠKODA, pozn. 21, s. 296.

⁶³⁸ Obsahově podobný večer proběhl o pár měsíců dříve také v Brně. Zde se spojilo na dvacet významnějších brněnských spolků a jako protest proti ničení kulturních hodnot v soudobém Německu uspořádali 31. 5. 1933 *Večer spálených autorů*. Večer se stal jakousi demonstrací proti veřejnému pálení děl vynikajících světových autorů, proti pronásledování německých spisovatelů a vytváření cenzurních seznamů. V podání mj. i režiséra Aleše Podhorského nebo Niny Balcarové zazněly podobné ukázky jako posléze i v Ostravě, a celý večer byl mezi účastníky i kritiky vysoce ceněn pro svou angažovanost. Viz F. H. *Večer spálených autorů*. *Index*. 1933, 5(8), 27.

⁶³⁹ -vf-. *Večer zapuzených autorů*. *Duch času*. 20. 10. 1933, 25(246), 3.

⁶⁴⁰ Tamtéž.

vědomý si jejich unikátnosti, se později nechal voicebandovými principy inspirovat i pro své další večery poezie. Důležitost tohoto matiné spočívá ale také v okolnostech, za jakých probíhal. Jak již bylo zmíněno, rok 1934 se nesl v duchu obrovských finančních nesnází. Z důvodu vrcholící finanční krize ukončil Spolek Národní divadlo moravskoslezské k 30. dubnu 1934 předčasně divadelní sezonu a všichni zaměstnanci dostali výpověď. A právě do těchto komplikovaných podmínek Škoda Burianův voiceband přizval a matiné se tak stalo jedním ze zásadních projektů symbolizujících soudržnost a odhodlanost nejen ostravských divadelníků i v době, kdy sami bojovali o vlastní existenci.

Škoda v rámci dramaturgie ani v případě KPMK neopomíjel situaci společnosti, často se nechával ovlivňovat společenskými událostmi, ale také výročími. Výjimkou nebylo ani 17. výročí Velké říjnové socialistické revoluce, což se ovšem záhy stalo nejdiskutovanější neblahou okolností v kontextu všech ostatních večerů. Program měl od počátku jasně stanovenou cílovou skupinu, kterou bylo především ostravské dělnictvo, ale oslovena byla také mládež vítkovického Dělnického studia. Ke spolupráci tehdy Škoda přizval také členku brněnské Levé fronty Ninu Balcarovou,⁶⁴¹ která pozvání do Ostravy přijala. V korespondenci, kde ji k hostování oslovoval, přímo uváděl: „Dne 7. listopadu je jisté výročí (...), šlo by především o večer sovětské poezie, dělaný snad jen v poněkud jiném (větším) měřítku...“⁶⁴²

Škoda si tedy při této příležitosti vymínil uspořádat *Večer sovětské poezie* (11. 11. 1934) a musel tak počítat se značnými kontroverzemi. Redaktoři *Moravskoslezského deníku* a *Poledního ostravského deníku* se tehdy ostře vyhranili proti samotnému tématu večera, které podle nich zásadně přispělo k vyhocení otázek

⁶⁴¹ **Nina Balcarová** (28. 4. 1898 Kukleny – 24. 8. 1983 Brno) byla česká herečka, překladatelka a redaktorka. S Ostravou ji pojilo krátké angažmá v letech 1923–1926, kde během pouhých tří sezon ztvárnila na sedmdesát rolí. Za účast na komunistické slavnosti jí nebylo z popudu sociálnědemokratických radních prodlouženo angažmá. Ačkoliv v Ostravě účinkovala převážně v epizodních rolích, zapsala se jako talentovaná herečka mnohostranných charakterizačních schopností. Přestože svou další hereckou působnost spojila s brněnským divadlem, na pozvání Jana Škody opakovaně přijížděla na večery KPMK, zároveň v jejím překladu inscenoval dvě hry – *Úklady a láska* (1940) a *Isabela španělská* (1941). Viz ZÁVODSKÝ, Artur. Nina Balcarová – herečka bojovnice. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. Sv. 24. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1975, s. 155–178.

⁶⁴² Jar. Výročí oslav jednoho výročí. *Tvorba*. 11. 12. 1974, (50), 2.

politické orientace. Večer vyústil k diskuzím o rozdílnosti názorů panující mezi pravicovou a levicovou orientací (nejen) v kulturní sféře, což víceméně podpořila i celková atmosféra ve společnosti. Dramaturgický výběr programu nebyl podle redaktorů dostatečně objektivní k aktuální soudobé ruské tvorbě, a dokonce se podle jejich slov „provolávala téměř sláva sovětské revoluci a žádalo se utvoření sovětských socialistických republik“.⁶⁴³ Také *Moravskoslezský deník* se tehdy poněkud ostřeji vyjádřil k programové skladbě. Podle něj byla prezentována ne příliš kvalitní sovětská poezie, zato daleko větší důraz byl kladen na politický sovětský apel. „Ne jako poezii, ale jako politické výzvy byly recitace přijímány posluchačstvem. Opravdu, tam se posluchač téměř nedověděl o skutečné poezii, jaká je tvořena v Rusku...“⁶⁴⁴ Podle dostupných informací byly dokonce některé ukázky zakázány ostravskou policií, konkrétně se jednalo o netolerovanou tvorbu Vladimira Vladimiroviče Majakovského.⁶⁴⁵ Jako politicky angažovaný večer vnímal program také *Polední ostravský deník*, který si už v podnadpisu kladl otázku: „Ve službách sovětské propagandy?“⁶⁴⁶ Dokonce se v rukopisu zaznamenávajícím soupis repertoáru KPMK objevuje poznámka, že na základě určité kontroverznosti večera opustil klub jeden z jeho členů – spisovatel a regionální kulturní kritik Zdeněk Bár.⁶⁴⁷

Není pochyb, že právě moderní sovětská literatura a poezie té doby byla do značné míry ovlivňována politickou propagandou, a proto tedy, měla-li se prezentovat sovětská moderní kultura jako taková, nemohl se Škoda těmto politickým podtextům v tvorbě zcela vyhnout. Na druhou stranu, téma večera bylo stanoveno ze zcela pragmatických důvodů – vzdát poctu sovětské poezii v rámci oslav Velké říjnové socialistické revoluce, a tato skutečnost už zcela jasný politický podtext měla. Po takové vlně kritiky už ale Škoda vícekrát obdobným kontroverzím dramaturgický výběr nevystavil, a opatrnější byl i v případě hned následujícího *Večera americké poezie* (27. 11. 1934), v němž otevřeně nastolil další problematickou tematiku, tentokrát rasismu a jeho nelidských důsledků.

⁶⁴³ -r-. Matiné sovětské poezie v NDMS a národně demokratické referování. *Duch času*. 15. 11. 1934, **36**(269), 6.

⁶⁴⁴ -vf-. Puškinovo matiné. *Moravskoslezský deník*. 12. 11. 1934, **35**(297), 5.

⁶⁴⁵ Tamtéž.

⁶⁴⁶ Ve službách sovětské propagandy? *Polední ostravský deník*. 12. 11. 1934, **34**(nečíslováno), 5.

⁶⁴⁷ Rukopisné poznámky o činnosti KPMK, pozn. 629.

Neznamená to ovšem, že by se ruským a sovětským dramatikům později vyhýbal. Nejen 100. výročí od úmrtí ruského básníka, prozaika a dramatika Alexandra Sergejeviče Puškina se stalo Škodovi dalším inspirativním zdrojem pro zorganizování *Matiné Alexandra Sergejeviče Puškina* (24. 1. 1937), podnětem k uvedení *Večera věnovaného dílu Maxima Gorkého* (24. 9. 1936) se stalo také Gorkého úmrtí (†18. 6. 1936). Škodův obdiv ke Gorkého dílu byl ostatně zjevný. Označil jej v této souvislosti za jedinečného autora naplňujícího budovatelské poslání sovětského divadla, jehož bohaté umělecké prozaické, lyrické, publicistické i dramatické činnosti podle něj náležela oprávněná pocta. Svůj obdiv dokonce stvrdil i tím, že téhož roku inscenoval na jevišti ostravského divadla Gorkého hru *Jegor Bulyčov a ti druzí* (prem. 13. 11. 1936).

Nutno poznamenat, že takto cíleně už dalším autorům žádný z večerů nededikoval. O to více zaujme, že v těchto ojedinělých případech se jednalo právě pouze o ruské autory. KPMK jinak koncipoval především jako tematické večery, jejichž program naplňoval různorodou kompilací děl a autorů, ale vycházel také z podnětů aktuálního ostravského kulturního dění. Obdobně jako hostování Burianova D 34 tak Škoda využil i návštěvy tehdejšího profesora Masarykovy univerzity v Brně ruského lingvisty a strukturalisty Romana Jakobsona, a příhodně pro takový večer (s ohledem na Jakobsonův studijní zájem o umělecké hodnoty staročeské poezie) zvolil i takové téma (*Večer české poezie z doby gotické*, 12. 2. 1936). Jakobson se tehdy ujal rozsáhlé přednášky o ne příliš doceněné české středověké poezii a svým výkladem se mimo jiné zaměřil právě na problematiku upozadování staročeské poezie, tvořené v době našeho největšího duchovního rozmachu a v časech vyhraněné kultury tíhnoucí ke světovosti.⁶⁴⁸ Jakobson v přednášce velmi pohotově vystihl skladebné a tematické prvky básnické tvorby gotiky a přišel s konstatováním, že je nutné revidovat vztahy ke staročeské poezii a nově určit její význam, zvláště když se soudobá společnost jevila jako přístupnější v bádání i výkladu.⁶⁴⁹

Úvodní přednášky nebyly pro KPMK nijak nezvyklé. Poprvé se odborný úvod objevil na třetím takovém večeru, věnovaném klasické literatuře řecké a římské

⁶⁴⁸ -vf-. *Večer české poesie doby gotické. Duch času*. 14. 2. 1936, **38**(38), 5.

⁶⁴⁹ Tamtéž.

(*Večer antické poezie*, 22. 2. 1933), kde s kontexty antického díla posluchače seznámil profesor Otakar Svozil. Podnětem se stávala právě stále náročnější dramaturgie večerů, během kterých byli diváci konfrontováni s množstvím méně známé literatury a dramatiky. Neznalost kontextu vyvolávala množství otázek, zároveň se téma večera nejevilo jako dostatečně naplněné. S rezonující přednáškou věnující se odvážnému tématu Třetí říše tak na *Večeru spálených autorů* (18. 10. 1933) vystoupil Ludvík Svoboda; dílčí studii přednesl během matiné voicebandu zase Emil František Burian, jenž se věnoval problematice divadelního řádu, a herec Miloš Nedbal na Burianův popud přednesl text Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda *Ideologie a technologie v divadle*.⁶⁵⁰ Pro komplexnost doplnil Burian slova přednášky i o ukázkou sborové recitace (voicebandu),⁶⁵¹ pro niž vybral báseň Vítězslava Nezvala *Lyrické intermezzo* a Blokovu revoluční báseň *Dvanáct*.⁶⁵²

Princip úvodů se osvědčil natolik, že jej diváci začali sami vyžadovat. Staly se postupně nedílnou součástí večerů a Škoda je pokládal za nezbytné pro pochopení kontextu celého tematického programu. Suplovaly dramaturgické úvody, posléze i s důslednou návazností na repertoár ostravské činohry, zvláště, když se Škoda v rámci některých večerů uchýlil ke vzájemnému propojení programu KPMK s připravovanými inscenacemi na oficiální scéně. Jen pouhý den před premiérou věnoval takovým způsobem večer O’Neillovu dramatu *Smutek sluší Elektře* (prem. inscenace 22. 11. 1935), zahájený přednáškou profesora Ludvíka Svobody. Ten diváky vtáhl do tématu moderního amerického divadla, přiblížil život a dílo Eugena O’Neilla, a nakonec provedl komparaci antické *Oresteji* s její moderní verzí. Na podobě večera se obecně projevila důslednější studie dramatu a skutečnost, že Škoda s textem v danou dobu intenzivně pracoval. Škoda na konci večera ostatně ještě sám vystoupil s příspěvkem o připravované inscenaci, a dokonce představil její režijní koncepci. S přednáškou se do třetice zapojil také výtvarný teoretik Zdeněk Hlaváček, jenž se nejdříve zaměřil na vztah scénograf-režisér a jejich vzájemnou

⁶⁵⁰ Jar., pozn. 642.

⁶⁵¹ R. Š. D 34 v Domě umění. *Duch času*. 6. 5. 1934, 36(106), 4.

⁶⁵² KPMK pořádal kromě výše zmíněných i množství přednášek o divadelní teorii a historii – přednášku Václava Tilleho (7. 5. 1933), Josefa Trägera (5. 11. 1933), Niny Balcarové o sovětském divadle (3. 12. 1934); ale také vernisáže výtvarného umění – vernisáž výstavy Jindřicha Štýrského a Toyen (9. 4. 1934), vernisáž k výstavě Skupiny výtvarných umělců v Brně (21. 1. 1936), vernisáž k výstavě umělců Adolfa Hoffmeistersa a Antonína Pelce (11. 9. 1937), či vernisáž k výstavě Výtvarných umělců Moravská Ostrava – michelangelovský program (11. 11. 1937).

tvorbu a vliv na celkové vyznění inscenace, aby se nakonec věnoval výslednému tvůrčímu podílu scénografa Jana Sládka přímo na inscenaci *Smutek sluší Elektře*.⁶⁵³ Jen díky tomu, že inscenace měla pouhý den před premiérou, mohl se Hlaváček s její finální scénografickou podobou podrobněji seznámit a být tak během své přednášky zcela konkrétní.

Bezúčelně nebyl zvolen ani námět pro *Večer věnovaný dramatu Amfitryon* (22. 4. 1936). O pouhé dva dny později totiž proběhla premiéra inscenací *Amfitryon, Jupiter* (24. 4. 1936), spojující v jednom večeru dvě díla – Molièrova *Amfitryona* a *Jupitera* Otokara Fischera. V tomto případě provedl úvodním dramaturgickým vhladem do tematiky a poetiky celého večera profesor Ludvík Svoboda,⁶⁵⁴ který se věnoval především vábivosti „amfytionského“ tématu mezi spisovateli.⁶⁵⁵ A jak tomu bylo už v případě večera věnovaného inscenaci *Smutek sluší Elektře*, i zde se slova ujal přímo režisér chystané premiéry, tedy opět Jan Škoda. Ozřejmil inspirativní zdroje pro realizaci připravované inscenace, a jak kritik Ladislav Třenecký v recenzi konkretizoval, šlo především o vztahy: Molière-Shakespeare; veselohra-hra vážná; nerealistická scéna u realistických her; a díky tomu, že svou úvahu nad texty otiskl taktéž v časopise Národního divadla

⁶⁵³ TŘENECKÝ, Ladislav. Smutek sluší Elektře. KPMK. *Moravskoslezský deník*. 22. 10. 1935, **36**(287), 5.

⁶⁵³ Tamtéž.

⁶⁵⁴ Ludvík Svoboda zorganizoval v rámci KPMK i *Večer věnovaný Františku Xaveru Šaldovi*, který ovšem proběhl bez jakéhokoliv angažování Jana Škody. Svoboda zahájil večer edukativní přednáškou – studií o Šaldově tvorbě a jejím širším významu. Patrný obdiv Svobody k tomuto spisovateli a kritikovi byl umocněn prezentovanou studií Ferdinanda Pujmana *Učitel*, ovšem pro neznaného posluchače se jednalo o obtížný vhlad do Šaldova umění. V tomto duchu pravděpodobně pokračoval celý večer, pro běžného diváka se jednalo o obsahově náročný program. Viz -zb-. Šaldův večer Klubu přátel moderní kultury v Mor. Ostravě. *Moravskoslezský deník*, 14. 12. 1935, **36**(291), 4. Ludvík Svoboda se dílem a osobností Františka Xavera Šaldy zabýval od počátku třicátých let až do let sedmdesátých – jednalo se o Svobodovo celoživotní výzkumné téma. Vůbec první příspěvek o Šaldovi otiskl roku 1930 v časopise *Kampaň* pod názvem *F. X. Šalda a marxisté*, další rozsáhlejší studii publikoval až roku 1938 – *K problému dialektiky a formy v umění*. Z toho vyplývá, že během Večera věnovaného F. X. Šaldovi prezentoval své prvotní výzkumné poznatky o díle a myšlení tohoto kritika a spisovatele. Svoboda o Šaldovi vydal později i dvě samostatné publikace: *Tři studie o F. X. Šaldovi* (1941) a *F. X. Šalda* (1967). Viz SOLDÁN, Ladislav. Ludvík Svoboda o F. X. Šaldovi: od prvních studií k monografii (1938–1967). In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. Sv. 28–29. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1979–1980, s. 77–84.

⁶⁵⁵ Celý obsah přednesené studie publikován v časopise Národního divadla moravskoslezského. Viz Dr. Ludvík Svoboda. Amfitryon ve světové literatuře dramatické. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(30), 6–7.

moravskoslezského, můžeme rozvést myšlenky konkrétněji. V případě Škodovy režie nás nejvíce zajímá poslední myšlenka, zvláště, když v jeho repertoárových liniích průběžně spatřujeme jistý inscenační paradox, kterým bylo propojování konstruktivní nerealistické scény s realistickým dějem. Kromě toho Škoda konstatoval, že se ve svém režijním konceptu snažil upustit od jakýchkoliv narážek na antické téma, „k čemuž by byť ironická stránka obou her či odvozenost námětu sváděla“.⁶⁵⁶ Zároveň dodával, že právě díky přiřazení Fischerovy hry *Jupiter*, jež je jakýmsi dovětkem k Molièrovu *Amfitryonu*, si může inscenačně dovolit jistou nečasovost, tedy i konstrukčně abstraktní pojetí scény umožňující zapojit divákovu fantazii (obr. 48).

Pro Škodu byl tedy i v mimodivadelní činnosti důležitý divákův vizuální vjem. Neponechal ani pásmové večery bez alespoň minimalistického ztvárnění scény. I v této činnosti se nestal Škodovým zásadním spoluvůrcem nikdo jiný než scénograf Jan Sládek. Ten měl v těchto případech k dispozici pouze malé improvizované pódium v Domě umění, přesto pro všechny moderní a pokrokové večery poezie a prózy dokázal vytvořit vysoce efektivní a účelnou scénu. Jak konstatoval jeho kolega režisér Karel Palouš, projektoval „zvláštní malá, kouzelně poetická jevištní arcidílka, která tvořila neoddělitelnou součást jeho jevištní tvorby té doby. Doprovázel díla (...) zvláštní výtvarnou metaforou, plnou básnivé obraznosti až tvrdě výrazné a lyricky křehké.“⁶⁵⁷ Zdejší nízké a nehluboké pódium disponovalo pouze dvěma reflektory, zatímco závěsy a rekvizity Sládek propůjčoval z fundusu divadla.⁶⁵⁸ Menší prostor Domu umění, určený nanejvýš pro 250 lidí, svou omezenou kapacitou podporoval komorní vyznění, a unikátnost večerů nakonec podtrhovala i skutečnost, že se jednalo o uvedení v jediném neopakovatelném provedení. Podle vzpomínek Zdeňka Vavříka se i tímto stávaly večery pro ostravské obecnstvo skutečným kulturním unikátem, protože omezená kapacita prostoru zdaleka neumožnila zúčastnit se všem zájemcům. „A stávalo se, že desítky a desítky

⁶⁵⁶ ŠKODA, Jan (Jš.). Zase obnova antického motivu. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(30), 15.

⁶⁵⁷ SLÁDEK, Jan. *Jan Sládek – scénické návrhy 1930–1960*. Praha: Svaz československých divadelních umělců, 1960, s. 5.

⁶⁵⁸ V této souvislosti Zdeněk Vavřík ve svých vzpomínkách uváděl, že bohužel neexistují fotografie těchto scén. Viz VAVŘÍK, pozn. 632, s. 1117.

milovníků literatury a recitačního a divadelního umění stávaly na chodbě až na vstupní schodiště – a dovnitř se nedostaly.“⁶⁵⁹

Sládek se ani v relativně omezených podmínkách nebál experimentovat. Hned první komponovaný večer věnovaný moderní poezii (*Večer moderní poezie*, 9. 11. 1932) toho byl nejjasnějším důkazem. Prostřednictvím diaprojektoru byly na zadní stěnu promítány Sládkovy koláže a barevné skici, výjevy podkreslovala hudba skladatele Josefa Schreibera, a s jemnou akusticko-vizuální koncepcí pak kontrastoval úsečný a tvrdý přednes herce Františka Formana. Jednalo se o jeden z prvních takovýchto divadelních experimentů s projekcí na ostravské divadelní scéně, který Sládek jen o pár dní dříve využil už ve Škodově inscenaci hry Williama Shakespeara *Zkrocení zlé ženy* (prem. 30. 10. 1931). Zdaleka se nejednalo o jediný netypický scénografický počín, s jakým tato tvůrčí dvojice prostřednictvím KPMK ostravské publikum konfrontovala. A je třeba opakovat, že užití projekce v rámci divadelní produkce bylo na počátku třicátých let ojedinělým a v kontextu regionálních divadel skutečně zásadním počinem.

Když o necelé tři měsíce později následoval druhý večer, tentokrát věnovaný nekonformním autorům francouzských básní (*Večer prokletých básníků*, 20. 1. 1933), rozhodli se Škoda se Sládkem pro další příhodný scénický nápad, jenž se stal dokonce signifikantním znakem celého večera. Lze vypožorovat, že Sládkova scéna často vykazovala znaky jistého leitmotivu, prolínajícího se celým večerem. Různorodý Škodův výběr ukázek tak sjednocovalo právě jednotné Sládkovo výtvarné pojetí. V tomto případě nechal do všudypřítomných černých závěsů a plachet intenzivně svítit rudé tlumené světlo. Tajemné scénické prostředí zahalené do atmosféry strašidelnosti a mystičnosti gradovalo skutečné dramatické napětí, zvláště když herec František Forman s mefistelovským patosem recitoval Baudelairovu báseň *Litanie k satanovi* a pokračoval Poeovou strašidelnou básní *Havran*.⁶⁶⁰ Pro tento večer se scénograf Jan Sládek rozhodl dokonce poprvé pro vytvoření oficiálních grafických pozvánek – později víceméně běžně praktikovaný propagační materiál. Následující večery tak už automaticky disponovaly jednostránkovým, výtvarně propracovaným programem. Za zmínku stojí především program pro *Večer spálených autorů*

⁶⁵⁹ Tamtéž, s. 1116.

⁶⁶⁰ N. Večer prokletých básníků. *Moravskoslezský deník*. 22. 1. 1933, 34(22), 13.

(18. 10. 1933), na němž se v grafickém zpracování objevila skvrna od krve a krvavá ruka jako děsivé symboly výstrahy (obr. 84).⁶⁶¹ Signifikantní znaky Hitlerovy Říše – mříže kriminálu a rudou barvu krve, pak příznačně aplikoval také do efektního scénického ztvárnění celého večera.

Vždy se jednalo o skutečně minimalistické pojetí scény, vystačující si s náznakovostí, a především atmosférou důsledně komponovanou prostřednictvím světla a hudby. S hudební složkou ostatně Škoda nakládal stejně důmyslně, jako s kompozicí jednoduché, ale praktické scény. Několikrát dokonce oslovil ostravské hudební skladatele, nejen aby naplnil stanovy klubu a propojoval různé kulturní oblasti a umělce, ale primárně dalšími vjemy násobil účinek sdělení na diváka. Hned při prvním večeru s názvem *Večer moderní poezie* (9. 11. 1932) příhodnou rovnováhu zřejmě nenalezl, soudě dle kritické odezvy Vojtěcha Martínka, který již zmíněný experiment se Sládkovou projekcí, Formanovým přednesem a živým hudebním doprovodem považoval za zcela bezúčelný. Dokonce to okomentoval slovy, že o vhodnosti a emoční síle má mínění velmi skeptické.⁶⁶² Podle jeho názoru se posluchačův dojem neznásobil, jak mělo být prostřednictvím umocnění smyslového vnímání pravděpodobně dosaženo, ale naopak se pozornost spíše tříštila.

Přesto se Škoda k živému hudebnímu doprovodu vracel opakovaně. Dirigent Richard Langer tak doprovodil během *Večera ze zpěvů sladké Francie* (9. 11. 1935) nejen sólové přednesy či pěvecké výkony tehdy nově angažovaných členek činohry Lídy Chválové a Marie Vášové, ale také tři autorské choreografie tanečnice a choreografky Libuše Vaňkové. Taneční čísla sólistek Milči Pírkové a herečky Jarmily Zapletalové během *Večera prokletých básníků* (20. 1. 1933) doprovázel hudební skladatel Josef Schreiber; hudební podkres při představení tragédie na motivy Dona Juana *Kamenný host*, jež bylo součástí *Matiné Alexandra Sergejeviče Puškina* (24. 1. 1937), obstaral Josef Bartl. *Večer humoru a satiry* (29. 5. 1933) byl obohacen o operní árie z díla Modesta Petroviče Musorgského, zpívané za doprovodu klavíristy Jaroslava Vavříka operní pěvkyní Marií Vojtkovou.⁶⁶³

⁶⁶¹ VAVŘÍK, pozn. 632, s. 1117.

⁶⁶² Dr. V. M. Recitační večer. *Moravskoslezský deník*. 11. 11. 1932, **33**(310), 5.

⁶⁶³ -vf-. Večer humoru a satiry. *Duch času*. 31. 5. 1933, **35**(127), 5.

Několikrát využil také možnosti hudby reprodukované, a jak je patrné, cílem nebylo opětovně nic jiného, než dokreslení autentického požitku a vytvoření tematické atmosféry. Jednotlivé ukázky z díla autorů americké poezie (*Večer americké poezie*, 27. 11. 1934) tak prokládal reprodukovánými písněmi z jazzové tvorby; přišel také s nápadem ozvláštnit přestávku *Večera spálených autorů* (18. 10. 1933) přehráváním gramofonové desky s písněmi z *Žebrácké opery* Bertolta Brechta. Přestože myšlenka nebyla podle všeho důmyslně odvedena, protože při velké návštěvnosti nebylo v přestávkovém ruchu písně slyšet, jednalo se o další Škodův originální pohled na ztvárnění večera jakožto komplexního uměleckého programu, bez ohledu na místo a čas.⁶⁶⁴

Jednotlivé večery probíhaly za naprosté dobrovolnosti všech umělců, včetně celé řádky činoherních herců. Věnovali přípravě svůj volný čas, a to bez nároku na honorář. Zcela jistě je tak musela lákat nejen nová herecká zkušenost, ale také tvůrčí a daleko svobodnější seberealizace ve spolupráci s inspirativním Janem Škodou. Mezi herci, kteří se s entuziasmem pustili do mimodivadelní činnosti, byli zejména František Forman, Jaroslav Kocian, Jarmila Zapletalová, Josef Karel a Miloš Nedbal, další se zapojovali s menší či větší pravidelností – Karel Palouš, Marie Vášová, Jiří Myron, Jaroslav Šára, Zdeněk Šavrdá ad. Zásadně se angažovala rovněž Škodova manželka Soňa Neumannová, a to s nemalým úspěchem. Jako působivý interpret mluveného slova se překvapivě prosadil také mistr tance a mimiky Saša Machov; a vzhledem k tomu, že Škoda, ač vystudoval herectví, ale od třicátých let se mu aktivně nevěnoval, zaujme i informace, že se v rámci *Večera věnovanému dramatu Amfitryon* (22. 4. 1936) zapojil herecky také on sám.⁶⁶⁵

KPMK tak sloužil Škodovi mimo jiné i jako určitý prostor pro rozvíjení hercových znalostí a dovedností, v běžném hektickém provozu divadla úkonu naprosto nemyslitelného. Kde jinde mohli být herci konfrontováni s nepříliš tradičními divadelními postupy, jakými byly projekce, improvizace, hra s rekvizitou,

⁶⁶⁴ I.s. Klub přátel moderní kultury v Mor. Ostravě. *Index*. 1933, 5(11), 39.

⁶⁶⁵ Informace pochází z rukopisných poznámek o KPMK a z oficiálního tištěného programu večera. I přes tuto raritu ve Škodově tvůrčí seberealizaci se kritika k bližšímu vyhodnocení neuchýlila; součástí krátké reflexe uveřejněné v *Duchu času* je pouze celkové zhodnocení ukázky, která byla podle Třeneckého sehrána „s překvapivou šťavnatostí slova“. Viz L. T. XVII. večer KPMK. *Duch času*. 24. 4. 1936, 38(97), 5.

pantomima, ale i sborová voicebandová recitace, kterou se rozhodl aplikovat po zkušenosti z hostování Burianova D 34 (6. 5. 1934) hned následující večer (*Večer americké poezie*, 27. 11. 1934). Ačkoliv se v roce 1934 už nejednalo o nijak nový divadelní princip, s voicebandy se pracovalo už od konce dvacátých let, pro ostravské publikum i herecký soubor šlo prakticky o první voicebandovou zkušenost. Mezi kritiky tato ukázka vzbudila pochopitelný zájem, ale ne vždy jednoznačně příznivý. Zdeněk Bár⁶⁶⁶ vyhodnotil jejich pokus jako „neucelený a roztržitý“.⁶⁶⁷ Pokud si ale připomeneme Bárovy již zmíněné protikomunistické tendence, projevené už během *Matiné sovětské poezie* (11. 11. 1934), kde nesouhlasil s vyzněním programu večera a odsuzoval Škodovu zřetelnou komunistickou agitaci, je pravděpodobné, že se negativně stavěl ke všem levicovým kulturním i avantgardním trendům. A ani voicebandová recitace zřejmě nebyla výjimkou.

Avantgardní postupy v KPMK rozhodně nebyly nijak neobvyklé. Objevovaly se napříč Škodovými večery sice nenápadně, ale o to více pozornosti si vyžadují. Setkáváme se s nimi už při prvním večeru (*Večer moderní poezie*, 9. 11. 1932), zvláště v grafickém přiblížení recitované básně, kde již zmíněné inovativní Sládkovy projekce doplnil Škoda o mluvené slovo a hudební doprovod. Je možné, že se Škoda jen rozhodl podpořit myšlenku avantgardistů, kteří prohlásili, že moderní básně, mj. právě i Apollinairovy *Kaligramy*, by se měly spíše promítat než recitovat, a Škoda k obdobnému závěru došel rovněž. Už tehdy se projevil Bárovy tendence vyjadřovat se k takovým postupům, když uvedl: „Večer sám nechce býti jenom avantgardním večerem za každou cenu, ale chce býti pokusem o obohacení kulturního života i na provincii, kde je stejně na místě propagace hodnotné moderní tvorby, jako v našem kulturním středisku – Praze.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Zdeněk Bár (19. 1. 1904 Štramberk – 17. 7. 1980 Ostrava) byl básník, prozaik, literární historik, učitel a také zakládající člen Klubu přátel moderní kultury. Po studiích vyučoval mezi léty 1927 až 1946 na různých ostravských středních školách a gymnáziích, poté byl lektorem češtiny na univerzitě ve francouzském Grenoblu (1946–1949). Po návratu roku 1949 byl odsouzen v politickém procesu za protirežimní činnost a vězněn až do roku 1957. Viz BROŽOVÁ, Věra, JAREŠ Michal. *Zdeněk Bár* [online]. Slovník české literatury po roce 1945. [cit. 16. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=909>

⁶⁶⁷ BÁR, Zdeněk. Klub přátel moderní kultury. *Černá země*. 1934, **11**(4), 62–63.

⁶⁶⁸ Z. B. První večer Klubu přátel moderní kultury. *Moravskoslezský deník*. 8. 11. 1932, **33**(307), 5.

S obdobnými pokusy se setkáváme častěji. Součástí prvního večera bylo rovněž uvedení O'Neilovy aktovky *V ponorkovém pásmu* v režii Jana Škody. Režiroval ji jako doslovnou recitaci rolí, tedy včetně autorových poznámek o režijním a scénickém provedení hry na jevišti, a tímto způsobem ji prezentoval jako definitivní jevištní formu. Škoda se navíc rozhodl pro realizaci bez rekvizit a kulis, zároveň zbavil herce jakéhokoliv pohybu a gest, když je usadil na židle a prakticky jim znemožnil možnost větší pohybové intervence. Škodův záměr se v tisku opětovně setkal s rozdílným přijetím. Na jedné straně byl kritikem Ladislavem Třeneckým vyhodnocen jako odvážný, doslovně tehdy napsal: „Zbavit scénu rekvizit a herce jeho nerozlučného společníka – gesta, a spolehnouti se jen a jen na prazdroj hereckého projevu – řeč, je pokus tak odvážný, že si jej mohl dovolit jen režisér takové dramaticky-básnické citlivosti, jak jí má Jan Škoda.“⁶⁶⁹ Opačného názoru byl ale Vojtěch Martínek, který vyhodnotil interpretaci jako omyl a konstatoval, že předvedený výsledek působil spíše jako zdařilá herecká čtená zkouška.⁶⁷⁰

Nejednalo se pouze o herecké techniky a inscenační metody, s nimiž herce Škoda konfrontoval, ale nechal je dokonce vyzkoušet si také úskalí dramaturgického výběru programu. Stalo se tak při přípravě *Večera prokletých básníků* (20. 1. 1933), jak to ostatně zaznamenal jeden z členů Zdeněk Vavřík. Podle jeho poznatků ponechal Škoda všem mladým umělcům volnou ruku při volbě autorů i citovaných děl, navzdory tomu, že s konečným výběrem zcela nesouhlasil. Vavřík tento Škodův krok nazval jakousi „přátelskou a moudrou lekcí“,⁶⁷¹ kterou umělci ocenili až posléze. „Jan Škoda byl už tehdy moudrý muž, nechal nás mladé a ‚prokletými básníky‘ okouzlené blouznit – a uzavřel ten večer inscenací Villonova Velkého testamentu, a řeknu vám, že to byla inscenace tak otřesná, že nám aspoň oči otevřela (...), že není prokletý básník jako prokletý básník.“⁶⁷²

Nahlédneme-li do soudobého denního tisku i předrevoluční literatury,⁶⁷³ bývá činnost KPMK označována ze zcela zjevných důvodů především jako avantgardní

⁶⁶⁹ L. T. Recitační a dramatický večer. *České slovo*. 12. 11. 1932, 15(311), 4.

⁶⁷⁰ Dr. V. M., pozn. 662.

⁶⁷¹ VAVŘÍK, pozn. 632.

⁶⁷² Tamtéž.

⁶⁷³ Srov. ZBAVITEL, pozn. 22, s. 86. – VAVŘÍK, pozn. 632; ad.

a levicová.⁶⁷⁴ Mezi organizátory a účinkujícími byla skutečně převážná část členů zrušené Levé fronty, ale mezi tvůrci byli lidé bez ohledu na své politické přesvědčení.⁶⁷⁵ Jednalo se především o mladé a moderně smýšlející, kteří pouze chtěli nadčasově a netradičně prezentovat trendy v kultuře a zejména divadle. Organizační struktura nebyla záměrně vystavěna na velkém množství oficiálně jmenovaných členů, ale dobrovolně se mohla zapojit celá řada výkonných umělců. Ve výsledku tak měl KPMK podle Škody sdružovat široké spektrum osobností z různých uměleckých oborů – spisovatele, výtvarníky, herce, režiséry, hudebníky, architektky či filmaře, kteří tak měli získat jedinečnou možnost propagovat nejrůznější moderní umělecké směry. Spoluzakladatel Zdeněk Vavřík vzpomínal, že jen díky Janu Škodovi se KPMK v kulturně konzervativním ostravském prostředí opravdu ujal, navíc jen jeho zásluhou se do činnosti dobrovolně zapojili nezbytní herci činohry, věnující přípravám jednotlivých večerů svůj volný čas, talent i potřebné nadšení. Vedle činoherců spolupracovali na programu také zaměstnanci ostravského rozhlasu Anna Makariusová a Jarmila Zapletalová, či muzikant Josef Schreiber, který se později inspiroval a po vzoru KPMK vytvořil podobnou formou hudební večery jako instruktivní přehledy k velikým koncertům.

Poslání a vůbec podstatu KPMK Škoda osobně nakonec definoval jako „volné sdružení, které si vzalo za úkol propagaci moderních snah kulturních, především uměleckých, a že chápe svou funkci v kulturním životě Ostravy jako funkci iniciativní, chce popularizovat nebo upozornit na nová stanoviska umělecká a moderního kulturního snažení vůbec, náměty tohoto druhu podporovat a přinášet“.⁶⁷⁶ Jak už z kontextu inscenační tvorby vyplynulo, Škoda se neřadil mezi praktikující avantgardní umělce, přesto vliv avantgardních postupů na program nepopíral a dokonce je praktikoval, což ostatně potvrzuje i citovaný výrok. Sám navíc vyzdvihoval, že se v programech některých večerů objevovala „velká jména české i světové avantgardy – Šaldovo, Neumannovo, Štýrského, Halasovo, Schulhoffovo,

⁶⁷⁴ Potvrzuje to i skutečnost, že večery Klubu přátel moderní kultury byly považovány za součást historie Komunistické strany československé v Severomoravském kraji. Viz BORÁK, Mečislav. *Přehled dějin KSČ v Severomoravském kraji 1848–1981*. Ostrava: Profil, 1983, s. 199, 201, 205, 212.

⁶⁷⁵ Jednalo se o seskupení tvůrců různých politických přesvědčení – vedle ryze levicových umělců Jana Škody, Jana Sládka, Soni Neumannové, stáli pravicoví Zdeněk Bár, Leopold Peřich, František Forman ad.

⁶⁷⁶ ŠKODA, pozn. 21, s. 295–296.

Burianovo“.⁶⁷⁷ Zároveň můžeme vycházet i z toho, jak Škoda definoval klub už v počátcích činnosti. Tehdy označil za hlavní poslání jejich práce šíření nových, a tedy i avantgardních, ale i klasických uměleckých hodnot, ovšem nezvyklou a ozvlášťující formou. Právě prostřednictvím těchto postupů mělo docházet nejen ke zmnožení intenzity vnímaného prožitku a pozměnění úhlu pohledu na předvedené dílo, ale také k simultánnímu vnímání několika druhů umělecké práce ústící v jednu komplexní formu.⁶⁷⁸

Ne všechny večery ale probíhaly pod Škodovým vedením. Aby dostal programovému nadefinování KPMK, poskytoval prostor také dalším druhům umění, jak tomu bylo nejen v případě *Večera věnovaného Ervínu Schulhoffovi*⁶⁷⁹ (11. 3. 1936), ale také v případě *Komorního večera tance* (11. 12. 1936), na němž spolupracovala kromě KPMK také ostravská uskupení Spolek pro komorní hudbu a Kruh přátel vážné hudby.⁶⁸⁰ Program *Večera humoru a satiry* (29. 5. 1933) proběhl zcela v režii jeho kolegy a přítele herce Františka Formana, snad nejbližšího Škodova spoluorganizátora KPMK. Absence Škody coby režiséra i dramaturga programu nicméně zřejmě stála za roztříštěností výběru i interpretací jednotlivých čísel a kritika

⁶⁷⁷ Tamtéž.

⁶⁷⁸ HOLÝ, pozn. 631.

⁶⁷⁹ **Ervín Schulhoff** (8. 6. 1894 Praha – 18. 8. 1942 Wültzburg) byl hudební skladatel a klavírista židovského původu, přijat na pražskou konzervatoř na doporučení Antonína Dvořáka. Věnoval se koncertní činnosti, byl klavíristou Československého rozhlasu v Praze, Brně a Ostravě (zde až do roku 1939). V letech 1933–1935 hrál v orchestru Jaroslava Ježka v Osvobozeném divadle v Praze. Po okupaci Československa chtěl emigrovat do Sovětského svazu, avšak během čekání na vízum byl v Praze zatčen a deportován do koncentračního tábora v Bavorsku, kde zemřel na tuberkulózu. Viz BEK, Josef. Erwin Schulhoff [online]. *Český hudební slovník osob a institucí*. [cit.17. 4. 2021]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7805 .

⁶⁸⁰ Večer se odehrával netypicky v prostorách Lidového domu a nešlo o ryze divadelní program, nýbrž hudebně-společenský, na němž se Škoda organizačně nepodílel. Viz *Program Klubu přátel moderní kultury* v příloze.

zaznamenala pokles umělecké úrovně.⁶⁸¹ Bez Škody proběhl také poslední večer KPMK vůbec (11. 9. 1937). V té době už byl angažován brněnským divadlem, přesto členy KPMK podněcoval v tom, aby v činnosti ani bez jeho přítomnosti neustávali.⁶⁸²

Činnost KPMK se nicméně po odchodu Jana Škody a jeho manželky Soni Neumannové poměrně záhy z ostravského kulturního života vytratila. Pod vedením nově angažovaného režiséra Antonína Kurše proběhl ještě jeden večer (11. 9. 1937), jenž dokonce propojil divadelní umění s uměním výtvarným, když před zahájením výstavy kreseb a karikatur předních malířů a grafiků Adolfa Hoffmeistera a Antonína Pelce inscenoval Cervantesovu jednoaktovou satirickou hru *Zázračné divadlo*.⁶⁸³ Klub ovšem ztrácel na své koncepčnosti, a jeho další pokračování ochromovala také znepokojivá politická situace vedoucí k mnichovskému diktátu a okupaci Československa. Víceméně plynule činnost KPMK nahradil Klub českých a německých divadelních pracovníků v Moravské Ostravě založený v říjnu roku 1936.⁶⁸⁴ Ostravská pobočka tehdy uspořádala kromě přednášek a debat také slavnostní představení hry Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec* (poprvé uvedeno

⁶⁸¹ Režisér večera František Forman se pro publikum složené ze značné části studenty snažil vytvořit program plný nadsázky a humoru. Vůbec poprvé sjednotil všechna recitační vystoupení hudební linkou, aby docílil větší celistvosti, a to v podobě jednoduché melodie hrané na klavír členem klubu Zdeňkem Vavříkem. Zároveň se snažil docílit u všech recitátorů precizního přednesu, ovšem patrně se nevyhnul určité teatralitě, podle recenzenta Zdeňka Bára přítomné ve všech výstupech.

Navzdory propojující hudební lince pokládal program za značně nesourodý, a báseň Jaroslava Durycha přednášenou Táňou Hodanovou označil kvůli jejímu vážnému obsahu dokonce za dramaturgicky zcela nevhodně zvolenou. Viz Rukopisné poznámky o činnosti KPMK, pozn. 629.

⁶⁸² Škoda měl v plánu realizovat také večer biblický, večer věnovaný dílu Williama Shakespeara, surrealistické tvorbě, ostravským autorům, orientální poezii, rozpracován zůstal také večer věnovaný Máchovu *Máji* – ten neproběhl z důvodu opětovného hostování Burianova D 36. Viz Proslov Jana Škody pro ostravský Radiojournal, uložen v Ostravském muzeu, strojopis, sign. II G 128/1506.

⁶⁸³ Kurš hru inscenoval jako hlučnou grotesku s důrazem na její satirický obsah, zesměšňující tehdejší španělský antisemitismus, čímž výborným způsobem dokreslil nadnesenou podstatu celého večera. Se svou přednáškou vystoupil sám autor karikatur Adolf Hoffmeister a přiblížil charakteristické znaky karikaturního umění, přičemž poznamenal, že práce není „nikdy veselá, ježto převážně je projevem bolesti umělcovy“. V rámci reportu o proběhlém večeru byla uvedena také informace, že vernisáž vzbudila nebývalý zájem veřejnosti, jaký byl naposled zaznamenán při ostravské výstavě obrazů Maxe Švabinského roku 1910. Viz -drko-. Zahájení výstavy karikatur v Mor. Ostravě. *Národní stráž*. 17. 9. 1937, 1(38), 5.

⁶⁸⁴ Spolek původně vznikl v Praze 13. října 1935 jako pomoc pro německé umělce, kteří emigrovali z Německa. Pobočka spolku vznikla kromě Moravské Ostravy také v Brně a Praze.

7. 4. 1937 a dále ještě ve dvou reprízách 9. 7. 1937 a 17. 5. 1938).⁶⁸⁵ Škoda považoval založení tohoto klubu, stejně jako založení ostravské odbočky Společnosti pro kulturní a hospodářské sblížení se Svazem sovětských socialistických republik,⁶⁸⁶ za nutné kroky pro emancipaci ostravské kultury a zároveň pro znovunabytí sebevědomí v hospodářsky i politicky komplikované době třicátých let.

Ani po svém návratu do Ostravy roku 1940 už činnost Klubu přátel moderního umění neobnovil, nepřála tomu politická ani společenská situace. Přesto touto pětiletou intenzivní činností, nad rámec běžné „oficiální“ repertoárové skladby divadla, zásadním způsobem ovlivňoval kulturní povědomí ostravského obyvatelstva a seznamoval je s progresivními trendy umělecké divadelní tvorby. Helena Spurná ve své studii *České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda (K situaci v Olomouci)*⁶⁸⁷ uvádí, že po zániku Stiborova Studia se bezprostřední kontakt ostravského divadla s avantgardou udržoval už jen pravidelnými pohostinskými vystoupeními Osvobozeného divadla. Nelze ale opomenout již zmíněné, a to, že ačkoliv se Škoda k avantgardě veřejně programově nehlásil, v rámci večerů se řada avantgardních postupů objevovala a několikrát určitý vliv avantgardy ani nepopřel. Ostravské publikum tak nebylo s vlivy avantgardy rozhodně konfrontováno pouze prostřednictvím hostujícího divadla, ale v určitých podobách i v rámci činnosti KPMK.

Díky Škodově integraci několika uměleckých oborů a zapojení moderního pojetí scénografie se i v „odloučené“ Ostravě vytvořilo kreativní prostředí pro hledání nových principů, postupů, výrazů, zásadně působící na veřejnost. Spolupráce výjimečných tvůrců v KPMK pod Škodovým vedením výrazně přispěla k vnímání průmyslové Ostravy jako významného kulturního centra s vyspělým obecnstvem a dynamickou a nadčasově smýšlející uměleckou základnou. Večery KPMK nebyly jen okrajovou záležitostí tehdejšího ostravského osvětového života a ve vývoji Jana

⁶⁸⁵ ADÁMKOVÁ, Lenka. České meziválečné drama v Deutsches Theater a v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě (1929–1938). *Theatralia*. 2013, **16**(1), 181.

⁶⁸⁶ Ostravská odbočka Spolku pro kulturní a hospodářské sblížení se SSSR v Moravské Ostravě vznikla roku 1934, přičemž těsně spolupracovala s pobočkou v Olomouci, jejímž hlavním aktivním členem byl režisér Oldřich Stibor. Viz ŠKODA, pozn. 21, s. 296.

⁶⁸⁷ SPURNÁ, pozn. 15, s. 49.

Škody znamenají důležitou etapu umělecké činnosti, která nezpochybnitelně utvářela režijní profil jeho osobnosti.

7. JAKÉ JE MÍSTO OSTRAVSKÉ ÉRY V TVORBĚ A ŽIVOTĚ JANA ŠKODY?

Když Škoda roku 1937 opouštěl Ostravu, Ludvík Svoboda o jeho práci napsal krátký, ale výstižný článek v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského. Shrnul v něm víceméně všechny Škodovy výrazné režijně inscenační postupy, kterými od svého nástupu obohacoval ostravskou divadelní kulturu: vyzdvihoval Škodův neprvoplánový přístup k dramatickému textu, neustálou potřebu aktuálnosti, vnímání inscenace jako celku i zásadní důraz na herce a jeho interpretaci role.⁶⁸⁸ Jednotlivé postupy ale nyní můžeme už detailněji zhodnotit.

Stěžejním přínosem byl především jeho přístup k dramaturgii, kterou nevnímal pouze v rovině literární, tedy jako pouhý dramaturgický výběr her pro repertoár, ale také v rovině dramaturgicko-režijního výkladu situací a charakterů. V různých souvislostech jsme několikrát konstatovali, že dramatický text se Škodovi skutečně nestával pouze literární předlohou, ale inspirativním zdrojem pro následné zdivadelnění. S vědomím, že divadlo má vlastní vyjadřovací prostředky, vnímal text zejména jako výchozí materiál pro další možnost tvořit a aktualizovat. Aktualizoval nejen texty klasiků či hry historické, ale také díla soudobých autorů, kteří svou hrou již reagovali na aktuální celospolečenské otázky a problémy. Nejednalo se ovšem o aktualizaci ve smyslu zásahu do textu autora, což by se jevilo jako cesta nejjednodušší, ale naopak – využíval k tomu prostředky ryze divadelní. Ať už se tedy jednalo o scénografické ztvárnění či o novou interpretaci postav a situací, stavěl své vize především na velmi důsledném dramaturgickém rozboru, o čemž ostatně svědčí i nezanedbatelné množství článků dramaturgického charakteru publikovaných před premiérami v divadelním časopise Národního divadla moravskoslezského. Realizace inscenace pak už byla jen výsledkem promyšleného dramaturgicko-režijního konceptu, v němž měly (opět po vzoru jeho „učitele“ Karla Hugo Hilara) fungovat všechny složky výhradně ve prospěch sdělení.

V čem ale spočívala zásadní a svébytná poetika jeho inscenací, to byla bezesporu scénografická realizace. Objevením Jana Sládka, dnes označovaného za jednu z nejzásadnějších osobností české meziválečné scénografie vůbec, dostal

⁶⁸⁸ SVOBODA, Ludvík. Jan Škoda. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1937, 18(15), 6–8.

ostravské divadlo do celorepublikového povědomí a výrazně zvýšil zdejší inscenační úroveň. Sládek respektoval Škodův dramaturgicko-režijní záměr, zároveň Škoda přijímal Sládkovy podněty, často vycházející z jeho malířské a grafické zkušenosti. Možná především v tomto vzájemném respektu tkvěl základ jejich natolik úspěšné spolupráce. Právě díky této dvojici byly v Ostravě tradiční typové kulisy konečně nahrazeny účelnými architektonickými kompozicemi scénického prostoru, individuálně navrženými pro každou z inscenací zcela nově a originálně – praxe do té doby pro Ostravu prakticky neznámou.

Právě v souvislosti s Janem Sládkem můžeme nejlépe objasnit Škodův pravděpodobný vztah k divadelní avantgardě. Z mnohých poznatků vyplynulo, že Škoda se avantgardě zřejmě opravdu nevyhýbal, přesto ale můžeme konstatovat, že se pro něj jednalo spíše o zdroj inspirace než o bezvýhradně praktikovaný umělecký záměr. Principy si vypůjčoval nejen pro večery Klubu přátel moderní kultury, kde bychom to z podstaty platformy mohli očekávat, ale rovněž pro inscenace realizované v rámci tzv. oficiální scény. Uplatňoval nejen sborové recitace, ale také hromadné choreografie či projekce jako nositele prostředí. Co je ovšem důležité poznamenat, především prostřednictvím scénografických realizací se ve Škodových inscenacích objevovala avantgarda. Byl to právě Sládek, který od počátku inklinoval k avantgardnímu umění, a jenž dával ve scénografii přednost prvkům abstrakce, kubismu a expresionismu. Na počátku třicátých let, v době, kdy pod vlivem Škody poznával divadelní zákonitosti, se ještě více přimkl k avantgardním postupům, které ostatně vyznával už coby talentovaný malíř, a Škodově inscenační tvorbě tak dodával onen avantgardní ráz. Zatímco Škoda tedy inklinoval k modernímu realisticko-psychologickému herectví a víceméně realistickým inscenačním postupům zdůrazňujícím společenskokritické tendence, scénická realizace vytvářela inscenační kontrast. Povětšinou tak docházelo k propojování „jednoduché“ konstruktivní nerealistické scény s realistickým dějem, a právě tímto přístupem dával Škoda najevo potřebu divadla srozumitelného, apelativního, působivého. Určující proto pro něj byl silný herecký soubor, jenž mohl vystihnout psychologickou problematiku postav, a to i v případě, že užil obligátní aktualizaci. Herec se měl oprostít od pouhého ilustrativního užívání gest a mimiky, jak tomu bylo v případě realistického a naturalistického herce, a pouhá analýza postavy se měla stát skutečným živým prožitkem. Škoda vedl od počátku herce k nejhlubšímu

porozumění vnitřní složitosti povahy, jen tak totiž mohl vyjadřovat svůj kritický postoj k problematickým otázkám a realizovat svůj dramaturgický program orientovaný na aktuální sociální témata.

To vše a mnohé další dokázal změnit ve třicátých letech, v běžném vicesouborovém divadle měšťanského typu s abonentním systémem a s částečně dotovaným provozem, a to během hospodářské krize, která zvláště průmyslovou Ostravu velmi silně poznamenala. Jeho výchozí situace tak v mnohém nenasvědčovala tomu, že by se mu v tak krátké době podařilo docílit výraznějších změn, zvláště u tak konzervativního a svým způsobem i nenáročného publika. Přesto se v mnoha směrech jednalo o zásadní etapu pro vývoj ostravské činohry, ale i pro provozní podmínky celého divadla. Škoda položil v ostravské činohře rovněž základy vysoké úrovni herectví, která je až dodnes vnímána něčím jako zdejší „normou“.

O třicátých a čtyřicátých letech se navíc shodně hovoří jako o období pokusů o spojování, prorůstání avantgardy s „klasickým“ divadlem. Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Oldřich Stibor i Emil František Burian vstupovali do kamenných divadel, i když se proti nim původně vymezovali, ale ne vždy se jednalo o spojení úspěšné. V nepříliš kulturním prostředí Ostravy nicméně došlo spojením režiséra kamenného divadla a avantgardního scénografa ke zjevně velmi plodné a fungující syntéze, a právě tato skutečnost činí z meziválečného období ostravské činohry skutečně osobitý a specifický jev v tehdejší měšťanském divadle.

V kontextu ostravské éry je přínosné rovněž srovnání, z něhož vyplývá, že po únoru 1948 se mnoho z jeho principů vytratilo. Jako přesvědčený komunista samozřejmě plnil ideály socialistického realismu s oddaností, přesto vnitřně toužil po více umělecky hodnotnějším repertoáru, jenž mu směřování Divadla československé armády příliš neumožňovalo. Patřil mezi jedny z mála režisérů, kteří začali tvořit s velkým úspěchem během doby nejdemokratičtější první republiky, vytvořili si osobitý režijní styl, přečkali s většími či menšími obtížemi válku, a i v poválečné době měli možnost se realizovat, aniž by byli postihnuti komunistickým režimem. Připomeňme si jen osud jedné z nejvýznamnějších osobností české meziválečné divadelní avantgardy Jiřího Frejky, který byl v poválečné době kritizován za některé své počiny během druhé světové války a v politicky zjitřené době po únoru 1948 pod tíhou stupňujícího se politického tlaku

a omezení tvůrčí práce nakonec spáchal roku 1952 sebevraždu. Nebo také osud Emila Františka Buriana, jenž značnou část války strávil v koncentračním táboře, a ač byl po únoru 1948 aktivním členem KSČ, patřil k často kritizovaným osobnostem nepohodlným režimu. Rovněž Jindřich Honzl, jenž sice po únorovém puči získal několik významných pracovních příležitostí, ale během války musel tvořit v anonymitě a za značně ztížených podmínek. Trojice těchto tvůrců se navíc na rozdíl od Škody ani nedožila vysokého věku. O to více vzbuzuje pozornost i skutečnost, že ačkoliv mohl Škoda aktivně pokračovat v práci i v šedesátých letech, rozhodl se pro poměrně předčasný odchod na odpočinek. I když měl Škoda i po únoru 1948 určité podmínky pro svou uměleckou seberealizaci, samozřejmě s vědomím, že sloužil svou tvorbou i přesvědčením socialismu, přesto se od divadla radikálně distancoval už roku 1960.

Díváme-li se na vývoj historických událostí z dnešního pohledu, je zřejmé, že tak učinil v pro něj nejvhodnější dobu. Už po úmrtí Stalina roku 1953 se muselo pro Škodu jednat o nelehké období, v němž ztrácel svou jistotu. Když pak o tři roky později následoval XX. sjezd KSSS a začalo pozvolné uvolňování nejen v kultuře, dařilo se mu zřejmě jen obtížně v dané situaci zorientovat. Vkládal ambice do filozofie, jež se otrásala v základech, což bylo pro jeho komunistické přesvědčení zásadním zklamáním. Na jednu stranu vítal rozvolňování v kultuře, protože mu umožnilo naplňovat umělecky hodnotnější program, dostával se však také do rozporu s vlastním přesvědčením, jdoucím ruku v ruce s politickými proměnami ve společnosti.

Jak tuto Škodovu situaci vnímalo okolí můžeme vyčíst i ze vzpomínky herečky Jiřiny Jiráskové. „Škoda byl klasický prototyp levicového intelektuála a kumštýře své doby. Poznala jsem v životě málo tak uzavřených lidí, jako byl on. Všichni bezezbytku jsme si ho vážili, byl pro nás absolutní autorita, proti které se neprotestovalo. Považuji ho za dost tragickou postavu. Jestli se dá o někom říct, že byl přesvědčený komunist, tak to byl Jan Škoda, i když svůj názor a své stanovisko neproklamoval žádnými velkými gesty. Právě proto, že byl tak inteligentní a citlivý, jeho zklamání z vývoje této filozofie v době odhalování ‚kultu osobnosti‘ muselo být veliké. Čím dál víc se stahoval z divadla i ze života.“⁶⁸⁹ Je zřejmé, že v šedesátých

⁶⁸⁹ SÍLOVÁ, pozn. 81.

letech, kdy se společenské uvolnění nejvíce projevilo právě v kultuře, by Škoda jen obtížně uspěl se svým poválečným realistickým programem.

Působí až rozporuplně, když se nakonec zamyslíme nad Škodovou komunistickou minulostí, spojenou s ortodoxním vlivem manželky Soni a její blízké rodiny Neumannů, odrážející se v umělecké tvorbě i v některých jeho činech, a nad tím, jak se o něm hovořilo mezi přáteli. Vzpomínali na něj jako na pečlivého a svědomitého režiséra, který za žádných okolností nepodcenil přípravu ani samotný proces tvorby. Zejména svou vzdělaností a pracovitostí si budoval nebývalý respekt a uznání, ale soubor si získával také svým elánem a jasnou vizí uměleckého výsledku. Pracoval nevtrivým a neokázalým způsobem, na okolí působil svým absolutně korektním vystupováním. O popularitu v žádném případě nestál, naopak. Vyhledával spíše tichou společnost, rozvážnou, a zároveň plnou inspirativních podnětů a diskuzí. Byl obdařen vzácným darem působit na lidi, a proto na něj každý vzpomínal s úctou, s vděčností a jistou něhou. Ostatně, hovořilo se o něm jako o velmi citlivém člověku, skromném a až překvapivě plachém, který jen opatrně navazoval nová přátelství. Přesto jej lidé vyhledávali a nezdědka jej žádali o názor, jehož si velmi cenili. Jan Škoda byl totiž nejen vysoce vzdělaný divadelní tvůrce, moderně smýšlející režisér, ale po celý život také doslova vášnivě posedlý divadlem. Prozaik a dramatik Vojtěch Cach byl mezi jedněmi z těch, kteří Škodu o radu také požádali, a právě v té souvislosti vzpomínal: „Jan Škoda mě přijal zdvořile, skoro odměřeně. Netrvalo to však dlouho a první, nevím proč, tísnivý dojem se rozplynul. Tento až profesorsky zdrženlivý, do sebe uzavřený a řekl bys plachý člověk pojednou zahořel, v očích mu blýsklo a jeho nezapomenutelné ruce ožily zvláštním zaujetím nad stránkami hry, jaké bych nikdy nečekal.“⁶⁹⁰

Kdyby nebyl vystaven tlaku ze strany okupačních úřadů a nemusel ostravské divadlo opustit, zřejmě by to byla právě Ostrava, která by sehrála významnou úlohu v poválečném formování jeho realistického lidového programu tak, jak tuto koncepci v plném rozsahu nakonec zaznamenala Praha. Nyní už můžeme potvrdit, že Škoda v Ostravě nebyl realistickým režisérem do takové míry, jak se tyto tendence v jeho tvorbě projevily později, zároveň ale nebyl ani vyznavačem popisného a doslovného realismu konce 19. století. Přicházel s moderním chápáním divadla, v němž našlo své

⁶⁹⁰ CACH, Vojtěch. Národní umělec Jan Škoda. *Divadlo*. 1954, 5(8), 697.

místo moderní realisticko-psychologické herectví i inspirace avantgardou. Nicméně pokud pojmenujeme Škodův inscenační styl pražské etapy, nevynechali bychom přívlastky ideologicky tendenční, realistický, věcný, funkční, myšlenkově sdělný, v duchu komunistické ideologie orientovaný na sociální problémy. Bezpochyby velmi obdobný, jen odehrávající se v jiných dějinných souvislostech, byl i ten ostravský – i když se pozitivně jeví, že přece jen méně „angažovaný“ a tedy i tvůrčím způsobem zcela jistě svobodnější a plodnější. Mohl zde naplno realizovat své režijní i osobní ideje a plány, spolupracoval s celou řadou vynikajících hereckých osobností, řadu z nich ke spolupráci přizval, byl obklopen tvůrčí společností plnou nadaných umělců v čele s Janem Sládkem, a to vše, i navzdory nemalým překážkám ze strany provozovacího spolku, za víceméně svobodných podmínek. Ačkoliv byl totiž po únoru 1948 považován za vzorného divadelního režiséra socialistického realismu a mohl tím pádem i hojně režirovat, vše už se dělo v plném područí ideologie, jíž sice bezvýhradně věřil, ale v tvůrčím rozletu mu značně svazovala ruce. V takovém rozporu už nadále tvořit nechtěl. V Ostravě byl ještě především divadelník, ale po únoru 1948 se už v Praze ocitnul pod tlakem státní komunistické ideologie. Legendární ostravská etapa, jak svou ostravskou éru Škoda sám pojmenoval, tak byla pro Škodu bezesporu opravdu šťastným tvůrčím obdobím, které už posléze v takové míře nezopakoval.

LITERATURA A PRAMENY

Literatura

40 let ostravského divadla 1919–1959. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě, 1959. 371 s.

60 let Východočeského divadla v Pardubicích. Pardubice: Východočeské divadlo, 1969. Nestránkováno.

ADÁMKOVÁ, Lenka. České meziválečné drama v Deutsches Theater a v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě (1929–1938). *Theatralia*. 2013, **16**(1), 176–187.

Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–1999: 80 let Národního divadla v Ostravě. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 1999. 175 s.

BALVÍN, Josef. Několik pohledů na moravské divadlo mezi válkami. *Divadlo*. 1950, **1**(10), 587–592.

BALVÍN, Josef. Moravská divadla nástupištěm sovětské dramaturgie za první republiky. In: KLOSOVÁ, Ljubov (ed.). *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů*. 1. díl. Praha: Orbis, 1954, 153–181.

BALVÍN, Josef. Jan Škoda ve třicátých letech. *Divadlo*. 1954, **5**(8), 703–705.

BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily. II. díl (N–Ž). Českoslovenští filmoví herci.* Praha: Československý filmový ústav, 1990. 605 s.

Biografický slovník Slezska a severní Moravy. Nová řada. Sešit 1. (13). Ostrava: Ostravská univerzita, 2000. 115 s. ISBN 80-7042-547-4.

BLAŽEK, Vlastimil. *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze.* Praha: Vyšehrad, 1936. 525 s.

BLÁHA, Zdeněk. Jan Škoda. *Divadlo*. 1950, **1**(10), 504.

BOHÁČ, Ladislav. *Tisíc a jeden život.* Praha: Odeon, 1981. 318 s.

CACH, Vojtěch. Národní umělec Jan Škoda. *Divadlo*. 1954, **5**(8), 697–698.

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. 706 s.

ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1999. 254 s. ISBN 80-7243-037-8.

ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: XYZ, 2011. 269 s. ISBN 978-80-7388-501-4.

ČERNÝ, Jindřich. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978. 319 s.

ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.

ČERNÝ, Jindřich. 1945 (České divadlo a společnost v roce 1945). *Divadelní revue*. 2003, (2), 8.

DUDÍK, Igor. Scénografická práce Jana Sládka v ostravském divadle. In: *Ostrava: příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Sv. 6. Ostrava: Profil, 1973, s. 257–271.

DUFKOVÁ, Eugenie – SRBA, Bořivoj (ed). *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně*. I. díl, 1884–1984. Brno: Státní divadlo, 1984. 840 s.

DUNTON-DOWNER, Leslie – RIDING, Alan. *Shakespeare a jeho svět*. Praha: Ikar, 2006. 480 s. ISBN 80-249-0738-0.

DVOŘÁK, Jan. *K počátkům české divadelní avantgardy a její dramaturgie (1923–1928)*. Dizertační práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Olomouc, 1976.

F. H. Večer spálených autorů. *Index*. 1933, 5(8), 27.

FIKEJZ, Miloš. *Český film: herci a herečky. II. díl (L–Ř)*. Praha: Libri, 2007. 664 s. ISBN: 978-80-7277-334-3.

FIKEJZ, Miloš. *Český film: herci a herečky. III. díl (S–Ž)*. Praha: Libri, 2008. 907 s. ISBN 978-80-7277-353-4.

GAJDZICA, Kazimierz (ed.). *Biografický slovník Slezska a severní Moravy III*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1995. 135 s. ISBN 80-85819-30-9.

Gm. Jubilant bydlí na Smíchově. *Lidová demokracie*. 1. 5. 1966, 22(119), 5.

- HABŘINA, Rajmund. Na rozloučenou s Janem Škodou. *Divadelní list*. 1940, **15**(12), 231.
- HAVEL, Václav Maria. *Mé vzpomínky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993. 462 s. ISBN 80-7106-026-7.
- HÁJEK, Jiří. *Divadlo nové doby: 1945–1948*. Praha: Panorama, 1990. 505 s. ISBN 11-066-90.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk – PEŠEK, Ladislav. *Ladislav Pešek*. Praha: Columbus, 1997. 442 s. ISBN 80-85928-61-2.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 1997. 258 s. ISBN 80-238-2476-7.
- HIMIČ, Peter. Česká dramaturgia v profesionálnom divadle medzivojnových Košíc. *Slavica litteraria*. 2021, **24**(1), 49–61. ISSN 1212-1509.
- HLAVÁČEK, Luboš. Jevištní dílo Jana Sládka. *Výtvarná práce*. 1960, **8**(7), 8.
- HLAVÁČEK, Zdeněk. K výpravě Elektry. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(11), 16.
- HLAVÁČEK, Zdeněk – ŠKODA, Jan. *Jan Sládek: vydáno u příležitosti výstavy obrazů a scénických návrhů J. Sládka*. Brno: Skupina výtvarných umělců, 1936. 23 s.
- HOLÝ, Petr. Integrační a separační procesy v uměleckém dění na Ostravsku do druhé světové války. In: *Ostrava: příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Sv. 16. Ostrava: Tilia, 1991, s. 118–145.
- HONAN, Park. *Shakespeare: životopis*. Praha: Paseka, 2011. 421 s. ISBN 978-80-7432-067-5.
- HŘEBÍČKOVÁ, Lucie. *Zemské divadlo v Brně v letech 1931–1941 a jeho ředitel Václav Jiřikovský*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno, 2012.
- IVÁNEK, Jakub – SMOLKA, Zdeněk (ed.). *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy*. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, 2 sv. ISBN 978-80-7464-385-9.

JUST, Vladimír – KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 679 s. ISBN 978-80-200-1720-8.

KAZDA, Jaroslav. *Realistické divadlo? 1945–1991*. Praha: Pražská tisková kancelář, 2005. 200 s. ISBN 80-239-3407-4.

KNAP, Josef. *Umělcové na pouti. České divadelní společnosti v 19. století*. Praha: Orbis, 1961. 258 s.

KUDĚLKA, Viktor. Hry na úspěch: Z dramaturgické periferie let 1918–1945. *Česká literatura*. 1976, **24**(4), 330–343.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Alžběta Anglická. *Index*. 1932, **4**(2), 21.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Ostravské divadlo. Království boží v Čechách. *Index*. 1933, **5**(6–7), 65–66.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Klub přátel moderní kultury v Mor. Ostravě. *Index*. 1933, **5**(11), 39.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Ostravské divadlo. Posel. *Index*. 1934, **6**(3), 29–30.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Ostravské divadlo. Dvojí tvář. *Index*. 1934, **6**(9), 104.

l.s. [SVOBODA, Ludvík]. Ostravská činohra. *Index*. 1936, **8**(8), 112.

-m-. Národní umělec Jan Škoda se dožívá šedesáti let. *Divadlo*. 1956, **7**(5), 419.

MACÁK, Bohumír. E. F. Burian a Jan Škoda – dva národní umělci. *Host do domu*. 1954, **1**(7), 324–326.

MIGDA, Stanislav. Ostravská léta Františka Formana. Narys hereckého portrétu. Kapitola IV. – Spolupráce s Janem Škodou. *Kulturní měsíčník*. 1983, **1**(4), 21–23.

MUNZAR, Jiří. K českým látkám v moderním rakouském dramatu. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1991, **38**(D38), s. 166–167.

[nesign.]. S.O.S. *Moravsko-slezské divadlo*, 1934, **15**(27), 4.

[nesign.]. Ostravské veřejnosti. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **15**(31), 1.

OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Československá akademie věd, 1962. 322 s.

- OSUCHOVÁ, Kateřina. *Scénografie Národního divadla moravskoslezského do druhé světové války*. Bakalářská práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, Ostrava, 2001.
- P. [PACL, Jan]. Nový ředitel NDMS. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1940, **21**(17), 2.
- PACL, Jan. Střípek z historie ostravského divadla. *Ostravský kulturní měsíčník*. 1977, (7 a 8), 14–18.
- PALOUŠ, Karel. Scénické výtvarnictví jako složka dramatického umění. In: *Ročenka českého divadla moravskoostravského 1941*. Moravská Ostrava: Lidotisk, s. 28.
- PALOUŠ, Karel. *Jan Sládek – scénické návrhy, obrazy. Katalog k výstavě svazu čs. divadelních umělců k výročí třicetileté divadelní činnosti Jana Sládka*. Praha, 1960. 68 s.
- PALOUŠ, Karel. *20 let RDZN*. Praha: Realistické divadlo, 1965. 44 s.
- PALOUŠ, Karel. K osmdesátinám národního umělce Jana Škody. *Tvorba*. 1976, (21), 2.
- PAULUSOVÁ, Zuzana. Divadlo československé armády – I. část. *Divadlo na Vinohradech*. 2013/2014, (8), 5.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- POPP, Ota. Pět let práce Realistického divadla. *Divadlo*. 1950, **1**(9), 329–334.
- PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, 1988. 623 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982. 359 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Jan Sládek. In: Helena Albertová (ed.). *Jan Sládek*. Praha: Divadelní ústav, 1979. 94 s.
- PRZYBYLOVÁ, Blažena a kol. *Ostrava*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013. 688 s. ISBN 978-80-7422-240-5.
- RABAN, Josef. 30 let divadelní práce Jana Sládka. *Divadlo*. 1960, **11**(6), 303–307.

Rok lidovýchovné práce v širším Ostravsku: zpráva o kulturní činnosti Kulturní rady pro širší Ostravsko za akademický rok 1935–1936. Moravská Ostrava: Kulturní rada pro širší Ostravsko, 1936. Nestránkováno.

RŮŽIČKOVÁ, Alena. Trochu divadelních klepů. *Divadlo*. 1938, **24**(nečíslováno), 123.

RYBKA, Alois. Poznámky k divadelní sezoně v Ostravě. *Kampaň*. 1930, **1**(1–3), 3.

SÍLOVÁ, Zuzana – HRDINOVÁ, Radmila – MOHYLOVÁ, Věra. *Divadlo na Vinohradech 1907–2007. Vinohradský ansámbl*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007. 212 s. ISBN 978-80-239-9604-3.

SÍLOVÁ, Zuzana. Vinohradské legendy. Jan Škoda – citlivý, plachý, opatrný... *Divadelní noviny*. 1999, **8**(21), 16.

SLÁDEK, Jan. *Jan Sládek – scénické návrhy 1930–1960*. Praha: Svaz československých divadelních umělců, 1960. 60 s.

SLEZÁK, Dušan. Dopisy Divadlu. Národnímu umělci Janu Škodovi. *Divadlo*. 1954, **5**(8), 779.

SLÍVA, Ladislav. 70 let ostravského divadla – Svěpomoc. *Kulturní měsíčník*. 1989, **7**(4), 32–33.

SPURNÁ, Helena. Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu. In: *Kontext(y) IV Litteraria – Theatralia – Cinematographica. Sborník Katedry divadelních, filmových a mediálních studií*. Olomouc, 2004, s. 99–106. ISSN 1802-8756.

SPURNÁ, Helena. České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda (K situaci v Olomouci). *Theatralia*. 2013, **16**(1), s. 42–63. ISSN 1803-845X.

SPURNÁ, Helena. *Oldřich Stibor – divadelní režisér a člověk (1901–1943)*. Praha: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. 476 s. ISBN 978-80-87895-44-3.

SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha: Panorama, 1988. 295 s.

SYNEK, Emil. Několik slov o provedení Dvojí tváře v Mor. Ostravě. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **16**(5), 5.

- SÝKOROVÁ-ČÁPOVÁ, Eva – WEIMANN, Mojmír. *60 let Státního divadla v Ostravě*. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1978. 412 s.
- SVOBODA, Ludvík. Jan Škoda. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1937, **18**(15), 6–8.
- SVOBODA, Ludvík. Hlavní směrnice činnosti ostravské činohry. In: *Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě*. Moravská Ostrava: Lidová tiskárna, 1941, s. 41–43.
- ŠAJTAROVÁ, Květa. *Moravské působení národního umělce Jana Škody*. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Filozofická fakulta, Brno, 1979.
- ŠORMOVÁ, Eva, ed. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4.
- ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 240 s. ISBN 80-244-0140-1.
- TOMEŠ, Josef a kol. *Český biografický slovník XX. století: III. díl: Q–Ž*. Praha: Paseka, 1999. 587 s. ISBN 80-7185-247-3.
- URBANOVÁ, Alena. Karel Palouš. *Amatérská scéna*. 1993, **30**(6), 19.
- VAJČNEROVÁ, Pavlína. *Gustav Nezval ...oči spíše sympatické*. Praha: Nakladatelství Brána, 2005. 167 s. ISBN 80-7243-265-6.
- VALEČKOVÁ, Lenka. K 115. výročí narození scénografa a malíře Jana Sládka (1906–1982). In: *Časopis Slezského zemského muzea*. Série B, 2022, (2), s. 124–137.
- VAVŘÍK, Zdeněk. Kruh přátel moderní kultury. *Černá země*. 1932–1933, **9**(2), 21–23.
- VAVŘÍK, Zdeněk. K odchodu Jana Škody. *Slezský sborník*. 1936, **1**(nečíslováno), 242–243.
- VAVŘÍK, Zdeněk. KPMK. *Divadlo*. 1954, **5**(12), 1116–1117.
- ZÁVODSKÝ, Artur. Nina Balcarová – herečka bojovnice. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. Sv. 24. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1975, s. 155–178.

ZBAVITEL, Miloš. *Jiří Myron*. Ostrava: Profil, 1980. 232 s.

ZBAVITEL, Miloš. *Osm hereckých portrétů: herci staré gardy ostravské činohry*. Profil: Ostrava, 1985. 251 s.

ZBAVITEL, Miloš. Osm let působení v ostravském divadle. Historická role Jana Škody. *Nová svoboda*. 19. 5. 1981, **37**(116), 5.

ZUMR, Josef. Malé zamyšlení a trochu vzpomínání s Ludvíkem Svobodou. *Filosofický časopis*. 1968, **16**(3), 341–349.

ŽÁK, Jiří. *Vinohradské divadlo 1907–2007. Díl I., Vinohradský příběh*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007. 215 s. ISBN 978-80-239-9603-6.

Prameny

Publikační činnost Jana Škody

Články, studie a vzpomínky

ŠKODA, Jan. Cesta. *Moravsko-slezské divadlo*. 1930, **11**(37), 4–5.

ŠKODA, Jan. Projev šéfa činohry NDMS. *Černá země*. 1932–1933, (7–8), 113–115.

ŠKODA, Jan. Plané herectví. In: *Almanach Národního divadla v Moravské Ostravě za sezonu 1932–1933*. Moravská Ostrava, 1933. Nestránkováno.

ŠKODA, Jan. Komorní hry v NDMS. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **15**(7), 6.

ŠKODA, Jan. Poznámky: Kulturní rada pro širší Ostravsko. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(2), 9.

ŠKODA, Jan. S divadelní kritikou bývají tu a tam potíže. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(12), 6.

ŠKODA, Jan. Zemřel K. H. Hilar. *Moravsko-slezské divadlo*. 1935, **16**(29), 6–8.

ŠKODA, Jan. Třetí a neméně důležitý. Poznámka o divadelní kritice. In: *Almanach Národního divadla moravskoslezského v Moravské Ostravě 1935–1936*. Moravská Ostrava: Lidová knihtiskárna, 1936. Nestránkováno.

ŠKODA, Jan. Poznámky: Zaznamenáváme si. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **17**(38), 9.

ŠKODA, Jan. *Jan Sládek – katalog výstavy*. Brno: Skupina výtvarných umělců, 1936. 23 s.

ŠKODA, Jan. Uprostřed sezóny. *Divadelní list*. 1937, **12**(13), 340.

ŠKODA, Jan. Rozhovor o divadle. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1940, **21**(19), 2–5.

ŠKODA, Jan. Divadlo je dostavěno. *České divadlo moravsko-ostravské*. 1941, **22**(10), 1.

ŠKODA, Jan. Divadlo opravdu lidové. In: *Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě*. Moravská Ostrava: Lidová tiskárna, 1941, s. 35–37.

ŠKODA, Jan (ed.). *Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě*. Ostrava: Spolek České divadlo moravskoostravské, 1941. 79 s.

ŠKODA, Jan. Dvacet let činnosti Jaroslava Kociana. *Divadlo*. 1941, **23**(27), 72.

ŠKODA, Jan a VOGEL, Jaroslav. Výhledy vpřed. In: *Ročenka Českého divadla moravskoostravského 1942–3*. Moravská Ostrava: Lidotisk, uspořádal Jan Škoda, 1942, s. 22–26.

ŠKODA, Jan. Nové cesty českého divadla. *Ostravská Národní práce*. 1942, **2**(87), 6.

ŠKODA, Jan. In honorem. Předčasně dožitý život, nedokončené dílo hercovo. *Divadlo*. 1944, **31**(8), 121–123.

ŠKODA, Jan. O ostravské činohře ve třicátých letech. In: *Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Sv. 9. Ostrava: Profil, 1977, s. 277–306.

Dramaturgické rozbory

ŠKODA, Jan. Poznámky k Shakespearově komedii Veta za vetu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1931, **13**(18), 5–8.

ŠKODA, Jan. August Strindberg. Poznámky k uvedení jeho komedie opojení na ostravskou scénu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1932, **14**(6), 6–9.

- ŠKODA, Jan. Twelfth Night anebo Cokoliv chcete. Několik poznámek k novému nastudování Večera tříkrálového. *Moravsko-slezské divadlo*. 1932, **14**(15), 6–10.
- ŠKODA, Jan. Tak zvaný „Silný jedinec“. Několik poznámek k uvedení Molièrova Dona Juana na ostravskou scènu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **14**(22), 2–6.
- ŠKODA, Jan. Myšlenka a její uskutečňovatel. Poznámka k Werfelově tragédii vůdce, s názvem Království boží v Čechách. *Moravsko-slezské divadlo*, 1933. **14**(27), 6–10.
- ŠKODA, Jan. Anglická komedie společenská. K premiéře A. A. Milneho Bigamie. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **14**(36), 2–3.
- ŠKODA, Jan. Legenda o andělich mezi námi. K uvedení Langrovy komedie Andělé mezi námi na ostravskou scènu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **14**(39), 7–8.
- ŠKODA, Jan. Dramatik Galsworthy. Poznámky k premiéře Boj na nůž na ostravské scéně. *Moravsko-slezské divadlo*. 1933, **15**(10), 14–15.
- ŠKODA, Jan. Lyrikova veselohra. Poznámky k Šlonimského Čisté rase. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **16**(2), 5–8.
- ŠKODA, Jan. Klasická veselohra dánská. K provedení Holbergova Konvaře politika na ostravské scéně. Poznámka dramaturgická. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **16**(7), 7–8.
- ŠKODA, Jan. Manželství s r.o. Poznámky k uvedení nové Langrovy veselohry na ostravskou scènu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1934, **16**(12), 3–4.
- ŠKODA, Jan. Komorní hra. Poznámky k uvedení Zweigovy tragikomedie Ovečka chudřasova na ostravskou scènu. *Moravsko-slezské divadlo*. 1935, **16**(28), 6–7.
- ŠKODA, Jan. Čapkova lyrická komedie. Poznámky k novému nastudování jeho Loupežníka. *Národní divadlo moravkoslezské*. 1935, **17**(2), 13–15.
- ŠKODA, Jan. Moderní hra mravoličná. Poznámky k premiéře Bourdetovy komedie Časy se mění. *Národní divadlo moravkoslezské*. 1935, **17**(5), 13–15.
- ŠKODA, Jan. Moderní Elektra. Poznámky k ostravskému provedení O’Neillovy trilogie Smutek sluší Elektře. *Národní divadlo moravkoslezské*. 1935, **17**(11), 6–8.
- ŠKODA, Jan. Julius Caesar. *Národní divadlo moravkoslezské*. 1935, **17**(24), 5–8.

ŠKODA, Jan. Veselohra tentokrát sovětská. Poznámky k premiéře Škvarkinovy veselohry Cizí dítě. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1935, **17**(30), 5–7.

ŠKODA, Jan. Pád Arkuna v Mor. Ostravě. *Venkov*. 1936, **31**(22), 10.

ŠKODA, Jan. Ruský dramatik – klasik. Poznámky k ostravskému provedení Ostrovského komedie I chytrák se spálí. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(16), 13–16.

ŠKODA, Jan. Shawovi bude osmdesát. Poznámky k prvnímu provedení jeho veselohry Milionářka. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(20), 6–8.

ŠKODA, Jan. Hořká aktualita. Poznámky k uvedení Tetauerovy komedie Veřejný nepřítel na ostravskou scénu. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(24), 14–15.

ŠKODA, Jan. Zase obnova antického motivu. Několik poznámek k premiéře Molièrova Amfitryona a Fischerova Jupitera. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(30), 14–15.

ŠKODA, Jan. Shakespearova občanská veselohra. Poznámky k provedení Veselých žen windsorských na naší scéně. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(36), 4–6.

ŠKODA, Jan. Periferie. Poznámky k novému uvedení Langrových Periferií na ostravskou scénu. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **18**(40), 5–6.

ŠKODA, Jan. Vesele dokola... Poznámky k inscenaci nové Kaufmanovy hry na ostravské scéně. *Národní divadlo moravskoslezské*. 1936, **19**(4), 6–7.

ŠKODA, Jan. Píseň o velké lásce. Několik poznámek k Shakespearově tragédii Romeo a Julie. *České divadlo moravskoostravské*. 1941, **22**(15), 200–203.

Národní divadlo moravskoslezské, divadelní archiv

Osobní složka *Jan Škoda*, sign. OS 352.

Personální složka *Jan Škoda*, bez sign., řazeno abecedně.

Rukopisné poznámky o činnosti Klubu přátel moderní kultury, autor neznámý, bez sign.

Deníky Jana Pacla, 1933–1935, sign. A 8824 a A 8825.

Korespondence Svazu českého herectva v Moravské Ostravě, složka bez sign.

Programy inscenací, vázané, sezony 1930/1931–1941/1942.

Časopisy *Moravsko-slezské divadlo* (od začátku sezony 1935/1936 pod názvem *Národní divadlo moravskoslezské*), vázané, sezony 1930/1931–1941/1942.

Obrazové almanachy a Ročenky Národního divadla moravskoslezského, sezony 1930/1931–1941/1942.

Složky k inscenacím:

Soud lásky, 1932 (sign. Č 379); *Večer tříkrálový*, 1932 (sign. Č 389); *Don Juan*, 1933 (sign. Č 394); *Veselé paničky windsorské*, 1936 (sign. Č 479); *Periférie*, 1936 (sign. Č 481); *Jegor Bulyčov a ti druzí*, 1936 (sign. Č 486); *Úklady a láska*, 1940 (sign. Č 569); *Romeo a Julie*, 1941 (sign. Č 578); *Veselé městečko*, 1941 (sign. Č 585); *Isabela Španělská*, 1941 (sign. Č 587); *Smrt Hippodamie*, 1942 (sign. Č 597).

Ostravské muzeum, sbírka muzikologie a teatrologie

Scénografické návrhy Jana Sládka:

Veta za vetu (sign. II F 41); *Opojení* (sign. II F 22, II F 23); *Domino* (sign. II F 24); *Don Juan* (sign. II F 26, II F 27, II F 160); *Království boží v Čechách* (sign. II F 35); *Kupec benátský* (sign. II F 37, II F 38); *Benedek aneb Vojenská čest* (sign. II F 42); *Andělé mezi námi* (sign. II F 15); *Loupežník* (sign. II F 20); *Smutek sluší Elektře* (sign. II F 14); *Vesele se točíme dokola* (sign. II F 34); *Julius Caesar* (sign. II F 43); *Veselé paničky windsorské* (sign. II F 31); *Periférie* (sign. II F 39); *Jegor Bulyčov a ti druzí* (sign. II F 44); *Král Lear* (sign. II F 32); *Isabela Španělská* (sign. II F 40); *Úklady a láska* (sign. II F 19); *Farma pod jilmy* (sign. II F 28); *Sen noci svatojánské* (sign. II F 5); *Romeo a Julie* (sign. II F 1, II F 13).

Dokumenty, korespondence, rukopisy a smlouvy Jana Škody:

Smlouva s NDMS 1932–1935 (sign. II G 138); dopis adresovaný Spolku Národní divadlo moravskoslezské o gáži a pravomocech, 1941 (sign. II G 307, 308); článek

o působení Jana Škody (sign. II G 98); rozhlasové projevy 1940 a 1941 (sign. II G 80, 81); dopis Jana Škody adresovaný Otakaru Pavlouskovi o setkání s redaktory Českého slova a Moravskoslezského deníku (sign. II G 865); dopis Jana Škody Otakaru Pavlouskovi o pravomocech (sign. II G 868); dokumenty o Klubu přátel moderní kultury (sign. II G 128/1506); vzpomínka Jana Škody *Časy jsou jiné aneb Jak to, že tam není deska* (sign. II G 146/1625).

Fotografie z inscenací:

Třidič štěrku (sign. II F 16, II F 51); *Caesar a Kleopatra* (sign. II L 204); *Sulamit* (sign. II L 201); *Veta za vetu* (sign. II F 41); *Kvadratura kruhu* (sign. II L 73); *Zkrocení zlé ženy* (sign. II F 8, II F 21, II L 138, II L 176); *Alžběta ASnglická* (sign. II F 4, II L 139, II L 177, II L 207); *Večer tříkrálový* (sign. II L 69); *Království boží v Čechách* (sign. II L 207, II L 236, II L 240, II L 244), *Divotvorný klobouk* (sign. II L 144); *Andělé mezi námi* (sign. II F 15, II L 11, II L 202, II L 208), *Svatý Václav* (sign. II L 562), *Boj na nůž* (sign. II L 13, II L 31, II L 189); *Kupec benátský* (sign. II F 37, II F 38); *Posel* (sign. II L 57, II L 146); *Husité* (sign. II L 148, II L 195); *Čistá rasa* (sign. II L 79, II L 254); *Konvář politik* (sign. II L 65); *Jiří Poděbradský* (sign. II L 241); *Manželství s r. o.* (sign. II L 145); *Večeře o osmé* (sign. II L 156); *Loupežník* (sign. II L 71); *Julius Caesar* (sign. II F 43, II L 150, II L 204); *Časy se mění* (sign. II L 147); *Smutek sluší Elektře* (sign. II L 14, II L 29, II L 64, II L 149, II L 193, II L 207); *Milionářka* (sign. II L 143); *Veřejný nepřítel* (sign. II L 76), *Amfitryon a Jupiter* (sign. II L 77); *Veselé paničky windsorské* (sign. II F 31, II L 142, II L 184, II L 192); *Vesele se točíme dokola* (sign. II F 34, II L 80, II L 154); *Jegor Bulyčov a ti druzí* (sign. II F 44, II L 63); *Benedek aneb Vojenská čest* (sign. II F 42, II L 141, II L 751); *Král Lear* (sign. II F 32); *Kamenný host* (sign. II L 60, II L 197); *Sen noci svatojánské* (sign. II L 116, II F 5); *Mistr ostrého meče* (sign. II C 431, II L 151, II L 801); *Bankrotář* (sign. II F 92, II L 775); *Romeo a Julie* (sign. II L 198); *Isabela Španělská* (sign. II F 40, II L 72, II L 100).

Fotografie Jana Škody:

Jan Škoda s operním pěvcem a režisérem Karlem Küglerem před budovou Městského divadla, 30. léta, sign. II L 234.

Scénická hudba:

Jiří Poděbradský (sign. H 3313); *Julius Caesar* (sign. H 3311).

Programy Klubu přátel moderní kultury:

Večer moderní poezie (sign. G 68); *Večer prokletých básníků* (sign. G 68); *Večer klasické literatury řecké a římské* (sign. G 68); *Přednáška Václava Tilleho* (sign. G 68); *Večer humoru a satiry* (sign. G 68); *Večer spálených autorů* (sign. II C 780); *Vernisáž výstavy Jindřicha Štýrského a Toyen* (sign. G 68); *Matiné Voicebandu E. F. Buriana* (sign. G 68); *Matiné sovětské poezie* (sign. G 68); *Večer americké poezie* (sign. G 68); *Večer ze zpěvů sladké Francie* (sign. G 68); *Večer věnovaný O'Neillovu dramatu Smutek sluší Elektře* (sign. G 68); *Večer věnovaný F. X. Šaldovi* (sign. G 68); *Večer české poezie z doby gotické* (sign. G 68); *Večer Ervína Schulhoffa* (sign. G 68); *Večer věnovaný Amfitryonu* (sign. G 68); *Večer Maxima Gorkého* (sign. G 68); *Matiné Alexandra Sergejeviče Puškina* (sign. G 68); *Večer k zahájení výstavy kreseb a karikatur Adolfa Hoffmeistera a Antonína Pelce* (sign. II G 48); *Vernisáž k ostravské výstavě Skupiny výtvarných umělců v Brně* (sign. G 68).

Slezské zemské muzeum, teatrologické pracoviště

Fond Scénografie – scénografické návrhy Jana Sládka:

Cvrček u krbu (sign. FI 232); *Veta za vetu* (sign. FI 261/1–18, FI 430/1–13); *Kvadratura kruhu* (sign. FI 241/1–2); *Zkrocení zlé ženy* (sign. FI 250/1–3, FI 250/4–25); *Alžběta Anglická* (sign. FI 243/1–3); *Faust* (sign. FI 221/1–2, FI 297, FI 432, FI 259/1–2); *Soud lásky* (sign. FI 230), *Opojení* (sign. FI 229, FI 439); *Večer tříkrálový* (sign. FI 251/1–3); *Hra o lásce a smrti* (sign. FI 234); *Don Juan* (sign. FI 226, FI 252/1–4, FI 461/1–5, FI 252/5–13); *Andělé mezi námi* (sign. FI 224/1–2); *Husité* (sign. FI 228, FI 447); *Smutek sluší Elektře* (sign. FI 233, FI 440, FI 146/1–5); *Amfitryon* (sign. FI 242/1–4); *Veselé paničky windsorské* (sign. FI 249/1–5); *Periferie* (sign. FI 258/1–7); *Vesele se točíme dokola* (sign. FI 218/1–3); *Král Lear* (sign. FI 216/1–6, FI 247/1–12, FI 260); *Kamenný host* (sign. FI 223/1–3); *Sen noci svatojánské* (sign. FI 253/1–2, FI 296, FI 236/1–5, FI 245/1–15, FI 253/3–9, FI 253/10); *Romeo a Julie* (sign. FI 214/1–2, FI 246/1–5); *Veselé městečko* (sign. FI U 1201A – U 1209A).

Fond Pozůstalosti:

Korespondence Jana Škody s Františkem Formanem, inv. č. GI 62.

Archiv města Ostravy

Fond Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, inv. č. 6–11. Zápisní knihy schůzí Spolku Národního divadla moravskoslezského v Ostravě 1930–1942.

Národní muzeum v Praze

Scénografické návrhy Jana Sládka:

Alžběta Anglická (sign. D 4533, D 4534); *Kupec benátský* (sign. D 29.035).

Moravská galerie v Brně

Scénografické návrhy Jana Sládka:

Andělé mezi námi (sign. B 1925); *Opojení* (sign. B 1926); *Faust* (sign. B 1927).

Institut umění – Divadelní ústav Praha

Scénografické návrhy Jana Sládka:

Třidič štěrku (ID=36542); *Veta za vetu* (ID=14535); *Zkrocení zlé ženy* (ID=14538); *Večer tříkrálový* (ID=36544); *Kupec benátský* (ID=14534); *Julius Caesar* (ID=14537); *Smutek sluší Elekře* (ID=34954); *Jegor Bulyčov* (ID=34383); *Kamenný host* (ID=36541); *Král Lear* (ID=14533); *Romeo a Julie* (ID=14849).

Archiv hlavního města Prahy

Fond *Divadlo Labyrint (1944) 1945–1998*, NAD č. 1620, číslo pomůcky 538.

Sbírka matrik, katolické, vnější obvody, Smíchov. Narození 1896–1898, sign. SM N27, s. 54.

Periodika

České slovo, 1929–1937

Duch času: orgán strany sociálně-demokratické, 1930–1938

Lidové noviny, 1929–1943

Moravskoslezský deník, 1930–1942

Národní politika 1930–1942

Národní stráž, 1937–1938

Ostravský poledník, 1931–1932

Polední ostravský deník: Ostravský poledník, 1930–1941

Internetové a televizní zdroje

Televizní dokumenty a pořady

Armádním rozkazem (1950–1960). In: *Dobru, pravdě, kráse* (4/6) [dokument]. ČT art, 29. 11. 2017. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11536811773-dobru-pravde-krase/216542152240004/>

Diagnóza: smrt nenávisť. In: *Příběhy slavných* [dokument]. ČT1, 9. 10. 2020 15:40.

Kavárnička dříve narozených. Gustav Nezval, Zdeněk Podskalský, Karel Vacek [pořad]. ČT1, 1987.

Kavárnička dříve narozených. Rudolf Pellar, Jarmila Smejkalová, Elmar Klos [pořad]. ČT1, 1990. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/888007-kavarnicka-drive-narozenyh/49021715525/>

Národní umělec Jan Škoda [dokumentární film]. Režisér neuveden. Československo, 1988.

Úsměvy Gustava Nezvala [pořad]. ČT1, 1997.

Online zdroje a slovníková online hesla

BROŽOVÁ, Věra, JAREŠ Michal. *Zdeněk Bár* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [cit. 16. 3. 2022]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=909>

ELIÁŠKOVÁ, Věra. Lída Vostrčilová, herecký symbol vnitřní noblesy. *Divadlo na Vinohradech* [online]. 2016, 2(říjen), [cit. 18. 12. 2021]. Dostupné z:

<http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2016-10/portret.html>

KOŽÍKOVÁ, Alena. Hvězdné hodiny života [online]. In: Divadelní noviny, Praha, 2010 [cit. 2021-10-21]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/hvezdne-hodiny-zivota>

PELIKÁNOVÁ, Gabriela. *Jan Sládek – malíř s duší scénografa*. Přednáška z cyklu Ostravsko očima umělců [online]. Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2021 [cit. 2021-06-25]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=kYTjM8NSUFs&t=2411s>

PEŠTA, Pavel. *Vojtěch Martínek* [online]. Slovník české literatury po roce 1945. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006–2008 [cit. 2021-08-08]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=805>

PRACNÁ, Sylva. *Hodanová, Táňa* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z:

http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hodanov%C3%A1,_T%C3%A1%C5%88

PRACNÁ, Sylva. *Dintr, Viktor* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 30. 12. 2021]. Dostupné z:

http://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3586:dintr-viktor&catid=11&lang=cs&Itemid=108

PRACNÁ, Sylva. *Škoda, Jan* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 17. 8. 2021]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/%C5%A0koda,_Jan

PRACNÁ, Sylva. *Brož, Antonín* [online]. Encyklopedie.idu.cz [cit. 16. 3. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bro%C5%BE,_Anton%C3%ADn

SPURNÁ, Helena, ŠORMOVÁ, Eva, JEŽKOVÁ, Petra. Stibor, Oldřich. In: Česká divadelní encyklopedie [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2021-09-30]. Dostupné z:

2021-09-30]. Dostupné z:

http://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=214:stibor-oldrich&catid=11&lang=cs&Itemid=108

Internetové databáze

Ostravský divadelní archiv

<https://divadelniarchiv.cz/>

Virtuální studovna Institutu umění – Divadelního ústavu

www.vis.idu.cz

Archiv Národního divadla Praha

www.archiv.narodni-divadlo.cz

Archiv Národního divadla Brno

www.ndbrno.cz

PŘÍLOHY

1. Soupis režii Jana Škody v Ostravě
2. Klub přátel moderní kultury – Program jednotlivých večerů
3. Obrazová příloha

Soupis režii Jana Škody v Ostravě

Sezona 1930/1931

TŘIDIČ ŠTĚRKU

Jaroslav Hilbert

19. 9. 1930, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

ŽENA

Paul Nivoix

21. 9. 1930, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda

Překlad: Karel Toman

FARMA V EVROPĚ

Karel Schindler

17. 10. 1930, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda

CVRČEK U KRBU

Charles Dickens

14. 11. 1930, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

Dramatizace: Vladimír Gamza

Hudba: Josef Bartl

SRDCE A VÁLKA (BRATRSTVÍ)

Rudolf Medek

28. 11. 1930, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

CAESAR A KLEOPATRA

George Bernard Shaw

12. 12. 1930, Městské divadlo

Scéna: Zdeněk Rossmann

Kostýmy: Zdeněk Rossmann

Hudba: Josef Bartl

Překlad: Karel Mušek

SULAMIT

Julius Zeyer

26. 1. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl

VETA ZA VETU

William Shakespeare

13. 3. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Bohumil Štěpánek

DĚTI STARÉHO MLÁDENCE

Edward Childs Carpenter

17. 4. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda
Překlad: Jarmila Fastrová

KUPČÍCI SE SLÁVOU

Marcel Pagnol, Paul Nivoix

30. 4. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda
Překlad: Richard Weiner

KVADRATURA KRUHU

Valentin Petrovič Katajev

19. 6. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Vincenc Červinka

Sezona 1931/1932

ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY

William Shakespeare

30. 10. 1931, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Bohumil Štěpánek

ALŽBĚTA ANGLICKÁ

Ferdinand Bruckner

22. 1. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Otokar Fischer

FAUST

Johann Wolfgang Goethe

15. 4. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Choreografie: Saša Machov
Překlad: Otokar Fischer

Sezona 1932/1933

SOUD LÁSKY

Jaroslav Vrchlický

9. 9. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Mirko Hanák

MANŽELSTVÍ NA VÝPOVĚĎ

Maxwell Anderson

9. 10. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda
Překlad: Zdenka Hofmanová

OPOJENÍ

August Strindberg

14. 10. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Jan Groišl

PÁN, KTERÝ BUDÍ DŮVĚRU

Paul Armont, Armand Marchand

11. 11. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Jan Dušek
Překlad: Jaroslav Poch

VEČER TŘÍKRÁLOVÝ

William Shakespeare

16. 12. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Josef Václav Sládek

DOMINO

Marcel Achard

30. 12. 1932, Městské divadlo

Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Jan Dušek
Překlad: Eva Vrchlická

DON JUAN

Molière

10. 2. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Hanuš Jelínek

KRÁLOVSTVÍ BOŽÍ V ČECHÁCH

Franz Werfel

24. 3. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Otokar Fischer

BIGAMIE

Alan Alexander Milne

26. 5. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda
Překlad: Jarmila Fastrová

DIVOTVORNÝ KLOBOUK

Václav Kliment Klicpera

23. 6. 1933, Městské divadlo

Scéna: Karel Konstantin
Kostýmy: Karel Konstantin
Hudba: Josef Schreiber
Dirigent: Josef Bartl

ANDĚLÉ MEZI NÁMI

František Langer

1. 9. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl

SVATÝ VÁCLAV

Jaroslav Durych

28. 9. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda

SESTRA

Jaroslav Hilbert

13. 10. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Jan Dušek

BOJ NA NŮŽ

John Galsworthy

17. 11. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Jan Dušek
Překlad: Zdenka Wattersonová

HASANAGINICA

Milan Ogrizović

30. 11. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Škoda
Překlad: Jan Hudec

KUPEC BENÁTSKÝ

William Shakespeare

15. 12. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Bohumil Štěpánek

KOMU DAL BŮH ÚŘAD

Wilhelm Lichtenberg

29. 12. 1933, Městské divadlo

Scéna: Jan Dušek
Kostýmy: Jan Dušek
Překlad: Julius Škvor

HRA O LÁSCE A SMRTI

Romain Rolland

19. 1. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Petr Kříčka

POSEL

Viktor Dyk

2. 3. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

VELBLOUD UCHEM JEHLY

František Langer

30. 4. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

HUSITÉ

Arnošt Dvořák

30. 5. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Jaroslav Kříčka

MLÁDÍ VPŘED

Paul Vulpus

14. 6. 1934, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek
Překlad: Frederik Foltýn

Sezona 1934/1935

ČISTÁ RASA

Antoni Slonimski

7. 9. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Jarmila Fastrová

DVOJÍ TVÁŘ

Emil Synek

21. 9. 1934, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek

KONVÁŘ POLITIK

Ludwig Holberg

12. 10. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Karel Schindler

JIŘÍ PODĚBRADSKÝ

Rudolf Medek

26. 10. 1934, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Mirko Hanák

MANŽELSTVÍ S R.O.

František Langer

16. 11. 1934, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek

VEČEŘE O OSMÉ

George Simon Kaufman,

Edna Ferberová

11. 1. 1935, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek
Překlad: Zdeňka Šubrtová

JULIUS CAESAR

William Shakespeare

8. 2. 1935, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Mirko Hanák
Dirigent: Mirko Hanák
Překlad: Bohumil Štěpánek

OVEČKA CHUĐASOVA

Stefan Zweig

8. 3. 1935, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek
Překlad: Josef Stein

PALACKÉHO TŘÍDA 27

František Ferdinand Šamberk

14. 6. 1935, Městské divadlo

Scéna: Karel Konstantin

Kostýmy: Karel Konstantin

Sezona 1935/1936

LOUPEŽNÍK

Karel Čapek

13. 9. 1935, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

ČASY SE MĚNÍ

Edouard Bourdet

4. 10. 1935, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

Překlad: Jaroslav Poch

SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE

Eugene O'Neill

22. 11. 1935, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

Překlad: Frank Tetauer

I CHYTRÁK SE SPÁLÍ

Alexandr Nikolajevič Ostrovskij

3. 1. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

Překlad: Vladimír Čermák

PÁD ARKUNA

Zdeněk Fibich

17. 1. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek

Kostýmy: Jan Sládek

Libreto: Anežka Schulzová

Dirigent: Jaroslav Vogel

MILIONÁŘKA

George Bernard Shaw

7. 2. 1936, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek
Překlad: Frank Tetauer

VEŘEJNÝ NEPŘÍTEL

Frank Tetauer

6. 3. 1936, Městské divadlo

Scéna: Josef Dušek
Kostýmy: Josef Dušek

AMFITRYON, JUPITER

Molière, Otokar Fischer

24. 4. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Richard Langer
Překlad: Petr Kříčka

VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ

William Shakespeare

26. 6. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Richard Langer
Překlad: Josef Václav Sládek

Sezona 1936/1937

PERIFERIE

František Langer

11. 9. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

VESELE SE TOČÍME DOKOLA

George Simon Kaufman,

Moss Hart

16. 10. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Richard Langer
Překlad: Rudolf Vaníček

JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ

Maxim Gorkij

13. 11. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Bohumil Mathesius

BENEDEK aneb VOJENSKÁ ČEST

Emil Vachek

11. 12. 1936, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

KRÁL LEAR

William Shakespeare

22. 1. 1937, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Richard Langer
Překlad: Bohumil Štěpánek

KAMENNÝ HOST

Alexandr Sergejevič Puškin

24. 1. 1937, Městské divadlo

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: Josef Bartl
Překlad: Otokar Fischer

Sezona 1939/1940

TOUŽENÍ POD JILMY

Eugene O'Neill

23. 4. 1940, Stadttheater

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Frank Tetauer

SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ

William Shakespeare

12. 6. 1940, Stadttheater

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: František Jílek
Choreografie: Emerich Gabzdyl
Překlad: Bohumil Štěpánek

Sezona 1940/1941

MISTR OSTRÉHO MEČE

Karel Krpata

31. 8. 1940, Stadttheater

Scéna: František Jiroudek
Kostýmy: František Jiroudek

ÚKLADY A LÁSKA

Friedrich Schiller

1. 11. 1940, Stadttheater

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Nina Balcarová

BANKROTÁŘ

Josef Kajetán Tyl

27. 11. 1940, Stadttheater

Scéna: František Jiroudek
Kostýmy: František Jiroudek

ROMEO A JULIE

William Shakespeare

21. 3. 1941, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Hudba: František Jílek
Choreografie: Emerich Gabzdyl
Překlad: Bohumil Štěpánek

Sezona 1941/1942

VESELÉ MĚSTEČKO (VĚJÍŘ)

Carlo Goldoni

19. 9. 1941, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Benjamin Jedlička

ISABELA ŠPANĚLSKÁ

Hermann Heinz Ortner

11. 12. 1941, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Nina Balcarová

GAZDINA ROBA

Gabriela Preissová

17. 2. 1942, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

SMRT HIPPODAMIE

Jaroslav Vrchlický, Zdeněk Fibich

28. 3. 1942, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Dirigent: Jaroslav Vogel

DOMOV

Hermann Sudermann

25. 7. 1942, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek
Překlad: Milan Rusinský

Sezona 1942/1943

NAŠI FURIANTI

Ladislav Stroupežnický

11. 8. 1942, Národní dům

Scéna: Jan Sládek
Kostýmy: Jan Sládek

MOST

Erich Guido Kolbenheyer

15. 10. 1942, Národní dům

Překlad: Milan Rusinský

PŘEKLADY:

ČARODĚJ

Edgar Wallace

3. 10. 1930, Městské divadlo

Překlad: Jan Škoda

Režie: Karel Palouš

CLAVIJO

Johann Wolfgang Goethe

13. 10. 1942, Národní dům

Překlad: Jan Škoda

Režie: Jaroslav Skála

Klub přátel moderní kultury – Program jednotlivých večerů⁶⁹¹

Večer moderní poezie (9. 11. 1932, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda

Scéna: Jan Sládek

Hudební doprovod: Josef Schreiber

Vítězslav Nezval	<i>Neznámá ze Seiny</i>	Soňa Neumannová
Guillaume Apollinaire	<i>Pásmo</i>	František Forman
Sergej Alexandrovič Jesenin	<i>Bezprístřešná Rus</i>	Anna Makariusová
Langston Hughes	<i>Nešťastný</i>	Saša Machov
Carl Sandburg	<i>Chicago</i>	Jaroslav Kocian
Langston Hughes	<i>Píseň černé dívky</i>	Jarmila Zapletalová
Edgar Lee Masters	<i>Harry Williams</i>	Jaroslav Skála
Langston Hughes	<i>Blues mladého muže</i>	Miroslav Jedlička
Eugene O'Neill	<i>V ponorkovém pásmu</i>	Anna Makariusová František Forman Jaroslav Kocian

⁶⁹¹ Vzhledem k tomu, že materiálů dokumentujících činnost Klubu přátel moderní kultury není mnoho dochováno, nemusí být program uvedený ve své úplnosti. V případě zjištění pouze části informace uvádíme alespoň dílčí poznatky (např. uvedení pouze účinkujících nebo autora bez konkretizace díla apod.) Seznam obsahuje také projekty, na nichž se Škoda přímo neangažoval (např. přednášky či vernisáže), ale z výčtu činnosti Klubu přátel moderní kultury by neměly být vynechány. Jedná se o jedinečnou rekonstrukci unikátních večerů, prezentujících v podmínkách mimodivadelního prostředí často odvážná témata a aktuální divadelní trendy, jakou doposud žádná studie nezachycuje.

Program byl sestaven na základě dílčích informací z novinových recenzí či zpráv *Moravskoslezského deníku*, *Ducha času*, *Českého slova*, *Indexu*, *Lidových novin* ad. K večerům a matiné – *Večer moderní poezie*, *Večer prokletých básníků*, *Večer klasické literatury řecké a římské*, *Večer humoru a satiry*, *Večer spálených autorů*, *Matiné Voicebandu E. F. Buriana*, *Večer americké poezie*, *Večer ze zpěvů sladké Francie*, *Večer věnovaný O'Neillovu dramatu Smutek sluší Elektře*, *Večer věnovaný F. X. Šaldovi*, *Vernisáž k ostravské výstavě Skupiny výtvarných umělců v Brně*, *Večer české poezie z doby gotické*, *Večer věnovaný Amfitryonu*, *Komorní večer tance*, *Večer k zahájení výstavy kreseb a karikatur Adolfa Hoffmeistera a Antonína Pelce*, *Matiné Alexandra Sergejeviče Puškina* – se dochoval oficiální tištěný program, tyto programy jsou tedy uvedeny ve své úplnosti. Originální tiskoviny archivuje Ostravské muzeum pod signaturami II C 780 (4 ks) a II G 48 (1 ks), II G 68 (19ks). Informace vycházejí rovněž z dlouhodobé korespondence mezi Janem Škodou a hereckým kolegou Františkem Formanem. Viz Korespondence Jana Škody s Františkem Formanem, pozn. 57.

Karel Konstantin
Saša Machov
Bohumil Nový
Jaroslav Skála

Večer prokletých básníků (20. 1. 1933, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda

Scéna: Jan Sládek

Hudební doprovod: Josef Schreiber

Tančí sólistky Milča Pírková a herečka Jarmila Zapletalová.

Charles Baudelaire	<i>Litanie k satanovi</i>	František Forman a chór
Jean Arthur Rimbaud	<i>Opilý koráb</i>	Anna Makariusová Milča Pírková (tančí)
Jehan Rictus	<i>Charlotta se modlí k Panně Marii...</i>	Soňa Neumannová
Stephan Mallarmé	<i>Faunovo odpoledne</i>	Saša Machov Milča Pírková (tančí) Jarmila Zapletalová (tančí)
Tristan Corbière	<i>Nespavost</i>	Jarmila Zapletalová
Edgar Allan Poe	<i>Havran</i>	František Forman
François Villon	<i>Závěť</i> (výběr z díla)	Jiří Myron Anna Makariusová Soňa Neumannová Jarmila Zapletalová František Forman Jaroslav Kocian Saša Machov Karel Konstantin

**Večer klasické literatury řecké a římské (22. 2. 1933, 20:00, Dům umění) –
též Večer antické poezie**

Režie: Jan Škoda
Scéna: Jan Sládek

Přednáška profesora Otakara Svozila

Homér	<i>Illiada</i> (výběr z díla)	Soňa Neumannová
Moschos	<i>Eros uprchlík</i>	Anna Makariusová
Lysias	<i>Před soudem</i>	Karel Konstantin
Sapfó	<i>Z písní o Atthidě</i>	Jarmila Zapletalová
Ovidius	<i>Proměny</i> (výběr z díla)	Anna Makariusová
Eatullus	<i>Píseň</i>	Saša Machov
Horatius	<i>Satiry</i> (výběr z díla)	Jaroslav Kocian
Cicero	<i>Řeči proti Catilinovi</i>	František Forman
Sofokles	<i>Král Oidipus</i> (úryvek z díla)	František Forman Karel Hradilák Jaroslav Kocian Karel Konstantin Saša Machov Jan Pacl Soňa Neumannová Jan Škoda

**Přednáška Václava Tilleho o moderním divadle (7. 5. 1933, 10:00, Dům
umění)**

Večer humoru a satiry (29. 5. 1933, 20:00, Dům umění)

Režie: František Forman

Scéna: Oldřich Kittrich

Hudební doprovod: Jaroslav Vavřík

Během večera zazněly písně z opery Modesta Petroviče Musorgského (např. *Z dětské komnaty*) zazpívané operní pěvkyní Marií Vojtkovou.

Petronius	<i>Vdova z Efesu</i>	Táňa Hodanová
Viktor Dyk	<i>Historie ze vsi</i>	Miloš Nedbal
František Gellner	<i>O hodném Antonínu</i>	František Forman
Petr Kříčka	<i>Dětský humor (Chlapci)</i>	Anna Makariusová
Heinrich Heine	<i>Píseň písní</i>	Miloš Nedbal
Jaroslav Durych	<i>Z žebráckých písní</i>	Táňa Hodanová
Josef Mach	<i>Anarchisti</i>	Jaroslav Kocian
Václav Lacina	<i>Patriařilm</i>	František Forman
François Rabelais	<i>Dialog o víně</i>	Jiří Myron František Forman
Hans Sachs	<i>Vysedával telata</i>	Anna Makariusová Jaroslav Kocian Antonín Brož

Večer spálených autorů (18. 10. 1933, 20:00, Dům umění) – též Večer pronásledovaného umění

Režie: Jan Škoda

Scéna: Jan Sládek

Během přestávky zazněly písně Bertolta Brechta a Kurta Weilla z filmu *Žebrácká opera*.

Heinrich Heine	<i>Z nočních myšlenek</i>	(místo motta)
Thomas Mann	<i>O německé republice</i>	(místo úvodní přednášky)
Erich Maria Remarque	<i>Na západní frontě klid</i>	Karel Máj

	(úryvek z díla)	
Bertolt Brecht	<i>Legenda o mrtvém vojáku</i>	František Forman
Henri Barbusse	<i>Oheň</i>	Miloš Nedbal
Jaroslav Hašek	<i>Zasáhnutí dobrého vojáka Švejka do světové války</i>	Jiří Myron
Ivan Olbracht	<i>Zamřížované zrcadlo</i>	Miloš Nedbal
Alfred Polgar	<i>Číslo 28</i>	Jaroslav Kocian
Franz Werfel	<i>Království boží v Čechách</i>	Karel Máj Miloš Nedbal
Leonhard Frank	<i>Karel a Anna</i>	Jaroslav Kocian
Kurt Tucholsky	<i>Úsměv Mony Lisý</i>	František Forman

Přednáška Josefa Trägera (5. 11. 1933, Dům umění)

Vernisáž výstavy Jindřicha Štýrského a Toyen (9. 4. 1934, 20:00, Dům umění)

Během večera zazněla píseň skladatele Išy Krejčího *Čechy* v podání sólistky Libuše Horákové a písně Jaroslava Ježka *Barcarola Eugeniova* a *Píseň Lisaury* z komedie *Zpívající Benátky*.

František Xaver Šalda	<i>Na cestu</i>	František Forman
Stanislav Kostka Neumann	<i>Píseň</i>	Jarmila Zapletalová
Josef Hora	<i>Milostná píseň</i>	Jarmila Zapletalová
Jaroslav Seifert	<i>Stín</i>	Jarmila Zapletalová
Vilém Závada	<i>Odkaz</i>	Miloš Nedbal
Jan Zahradníček	<i>Zpěv nedokončený</i>	Miloš Nedbal
František Halas	<i>Prázdnost</i>	Miloš Nedbal
Vítězslav Nezval	<i>Už brzy</i>	František Forman
Zdeněk Vavřík	<i>Svatební píseň</i>	František Forman
Konstantin Biebl	<i>Dej mi svůj prstýnek</i>	František Forman
František Halas	<i>Evropa</i>	Soňa Neumannová

Jindřich Hořejší	<i>Pavouci města</i>	Soňa Neumannová
Jaroslav Seifert	<i>Slezská píseň</i>	Soňa Neumannová

Matiné Voicebandu E. F. Buriana (6. 5. 1934, 10:20, Dům umění)

Organizátor večera: Emil František Burian
(ve spolupráci s Janem Škodou)

Vsevolod Emiljevič Mejerchold	<i>Ideologie a technologie v divadle</i>	čte Miloš Nedbal
Vítězslav Nezval	<i>Lyrické intermezzo</i>	Voiceband E. F. Buriana
Alexandr Blok	<i>Dvanáct</i>	Voiceband E. F. Buriana
Přednáška Emila Františka Buriana na téma <i>Dnešní divadelní řád</i> , následovala diskuze.		

Matiné sovětské poezie (11. 11. 1934, 10:00, Městské divadlo)

Režie: Jan Škoda
Scéna: Jan Sládek

Přednáška herečky Niny Balcarové.

Ukázky z díla Maxima Gorkého, Alexandra Alexandroviče Bloka, Sergeje Alexandroviče Jesenina, Borise Leonidoviče Pasternaka, Isaaka Babela, Vladimira Vladimiroviče Majakovského, Děmjana Bědnyje, Michaila Arkadjeviče Světlova, Alexandra Ostapoviče Avdějenka, Valentina Petroviče Katajeva ad.

Účinkovali Karel Máj, Jaroslav Kocian, Soňa Neumannová, Miloš Nedbal, Jarmila Zapletalová, Miloš Nedbal, Rudolf Harna, Oldřich Lukeš, recitační sbor mládeže Vítkovice ad.

Večer americké poezie (27. 11. 1934, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda

Scéna: Jan Sládek

Během večera zazněla jazzová reprodukováná hudba.

Carl van Vechten	<i>Petr Whiffle, jeho život a dílo</i>	František Forman
Walt Whitman	<i>Vrať se, otče, z pole</i>	Soňa Neumannová
Vachel Lindsay	<i>Tanec bramborů</i>	Rudolf Harna
Thomas Ernest Hulme	<i>Na hrázi moře</i>	Jaroslav Kocian
Langston Hughes	<i>Láska z ulice</i>	Jarmila Zapletalová
Maxwell Bodenheim	<i>Smrt</i>	Soňa Neumannová
Adelaide Crapsey	<i>Trojice</i>	František Forman
Langston Hughes	<i>Jazzband v pařížském kabaretu</i>	Rudolf Harna a chór
Carl Sandburg	<i>Ocel a dým</i>	Jaroslav Kocian
Sinclair Lewis	<i>Arrowsmith XXV, I</i>	Miloš Nedbal
Edgar Allan Poe	<i>Černý kocour</i>	František Forman
Eugen O'Neill	<i>Všechny boží děti mají křídla (scéna 6. a 7.)</i>	Anna Makariusová Oldřich Lukeš Jarmila Zapletalová
Walt Whitman	<i>Průkopníci! Ó průkopníci!</i>	Chór

Přednáška Niny Balcarové o sovětském divadle (3. 12. 1934, Dům umění)

Večer ze zpěvů sladké Francie (9. 11. 1935, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda

Scéna: Jan Sládek

Hudební doprovod: Richard Langer, Josef Bartl, Richard Langer

Autorské choreografie a tanec: Libuše Vaňková

(např. taneční groteska *Bába*).

Neznámý autor	<i>Lancelot a Alexandrina</i>	Jarmila Zapletalová (Alexandrina) Josef Karel (Lancelot) Soňa Neumannová (Matka Lancelotova) Miloš Nedbal (Rytíř) Jaroslav Šára (Hajný) Jaroslav Kocian
	<i>Malbruk</i>	František Forman
	<i>Král Renaud</i>	Anna Makariusová Marie Vášová Miloš Nedbal
	<i>Slaviček</i>	Alena Růžičková Richard Langer (hudební doprovod)
	<i>Otrávená markýza</i> <i>Hodná žena</i> <i>Anglická svatba</i>	Soňa Neumannová Anna Makariusová Marie Vášová
	<i>Kuplet o Robinetovi</i>	Alena Růžičková Richard Langer (hudební doprovod)
	<i>Bojácná</i>	Lída Chválová a chór
	<i>Mathurina</i>	Alena Růžičková
	<i>Deset děvčátek</i>	Chór
Boris Vian	<i>Dezertér</i>	František Forman
	<i>Poslední srpen</i>	Miloš Nedbal
	<i>Návrat námořníkův</i>	Jaroslav Kocian
	<i>Švarný tambor</i>	Rudolf Harna a chór
	<i>Pastýřka</i> <i>Jeptiška</i> <i>Bába</i>	Libuše Vaňková (tančí)

	Richard Langer (hudební doprovod) Chór
<i>Byla jednou loďka malá...</i>	Chór

Večer věnovaný F. X. Šaldovi (12. 12. 1935, 20:00, Dům umění)

Organizátor večera: Ludvík Svoboda

Přednáška profesora Ludvíka Svobody o Františku Xaveru Šaldovi. Prezentována studie Ferdinanda Pujmana <i>Učitel</i> .		
František Xaver Šalda	<i>22. prosince 1932</i>	Anna Makariusová
František Xaver Šalda	<i>Experimenty</i>	František Forman
František Xaver Šalda	<i>Loutky a dělníci boží</i>	Soňa Neumannová
František Xaver Šalda	<i>Soud nad tebou a nade mnou</i>	Miloš Nedbal
František Xaver Šalda	<i>Chvála umírajícího</i>	Miloš Nedbal
František Xaver Šalda	<i>Pokušení Pascalovo</i>	Jarmila Zapletalová
František Xaver Šalda	<i>O nesmrtelnosti díla básnického</i>	František Forman
František Xaver Šalda	<i>Epigram</i>	Miloš Nedbal
František Xaver Šalda	<i>Krise inteligence</i>	František Forman
František Xaver Šalda	<i>Šaldův zápisník (výběr z díla)</i>	Anna Makariusová Soňa Neumannová Jarmila Zapletalová František Forman Miloš Nedbal

**Vernisáž k ostravské výstavě Skupiny výtvarných umělců v Brně
(25. 1. 1936, 20:00, Dům umění)**

Režisér: Jan Škoda
Hudební spolupráce: Richard Langer

Antonín Procházka	<i>Kompas tvůrčí činnosti</i>	Zdeněk Hlaváček
Josef Bohuslav Foerster	<i>Kvintet pro dechové nástroje opus 95</i>	Ostravské dechové kvinteto (Josef Žvachta, Albert Bursík, František Perný, Ruda Kittler, Josef Jakubec)
František Halas	<i>Staré ženy</i>	Josef Karel Jaroslav Kocian Miloš Nedbal Soňa Neumannová Jaroslav Šára Jarmila Zapletalová
Ervín Schulhoff	<i>Sonata pro klavír č. 1 (jednovětá)</i>	Ervín Schulhoff
Stanislav Kostka Neumann	<i>Starí dělníci</i>	Josef Karel Jaroslav Kocian Miloš Nedbal Soňa Neumannová Jaroslav Šára Jarmila Zapletalová
Zahájení výstavy Skupiny výtvarných umělců v Brně (proslov)		dr. Karel Černohorský

Večer české poezie z doby gotické (12. 2. 1936, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda
Scéna: Jan Sládek

O české poezii doby gotické

<p>Co zatarasilo dnešku cestu k poezii staročeské? Proč právě k poezii, nikoliv k výtvarnictví? Čím se liší od poměrů novočeských její sociální základna? A čím její formální problematika? V čem se jeví osobitost jednotlivých básnických druhů, děl a sklonů českého středověku? V jakém poměru k českému středověku je husitská doba? Co se tehdy změnilo na poezii, na její vnitřní strukturu, tematické, noetické předpokladech a sociálním zaměření?</p>	<p>Přednáší profesor Roman Jakobson</p>
<p>Z české poezie doby gotické Mučení svaté Kateřiny Slovce m Žaloba české země Píseň veselé chudiny Píseň o sedlácích Hádání duše s tělem O pánech a trubcích</p>	<p>Přednáší Nina Balcarová</p>

**Přednáška Jindřicha Honzla o dramatické tvorbě a divadle v SSSR
(1. 3. 1936)**

Večer Ervína Schulhoffa (11. 3. 1936, 20:00, Dům umění)

Večer věnovaný Amfitryonu (22. 4. 1936, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda
Scéna: Jan Sládek

Přednáška profesora Ludvíka Svobody o užívání „amfítryonského“ tématu ve světové dramatické literatuře.

Molière	<i>Amfítryon</i> (tři ukázky z díla)	Miloš Nedbal František Forman Marie Vášová
Otokar Fischer	<i>Jupiter</i> (dvě ukázky z díla)	Vlasta Jelínková Marie Vášová
Plautus	<i>Amphitruo</i> (čteno v originálu)	Ludvík Svoboda
Heinrich von Kleist	<i>Amphitryon</i> (čteno v originálu)	Ludvík Svoboda
Jean Giraudoux	<i>Nový Amphitryon</i> (dvě ukázky z díla)	Josef Karel František Forman Jaroslav Šára Jaroslav Kocian Miloš Nedbal Jan Škoda

Přednáška Jana Škody o inspirativních zdrojích k připravované inscenaci *Amfítryon, Jupiter*, jejichž premiéra proběhla o dva dny později.

Večer věnovaný dílu Maxima Gorkého (24. 9. 1936, 20:00, Dům umění)

Režie: Jan Škoda

Během večera zazněla reprodukováná hudba z gramofonových desek.

Přednáška profesora Ludvíka Svobody o životě a díle Maxima Gorkého.

Maxim Gorkij	<i>Dětství</i>	
Maxim Gorkij	<i>Autobiografie</i>	
Maxim Gorkij	<i>Podnik Artamonových</i>	
Maxim Gorkij	<i>Lidé a osudy</i>	
Maxim Gorkij	<i>Jegor Bulyčov a Ti druzí</i>	

Soňa Neumannová
Emílie Hráská
Josef Karel

Karel Palouš
Jaroslav Šára
Zdeněk Šavřda

Komorní večer tance (11. 12. 1936, 20:00, Lidový dům)

Výtvarná spolupráce: Jan Sládek

Leoš Janáček
Bohuslav Martinů
Dario Milhaud
Claude Debussy

Klavírní doprovod:
M. Renčová,
Josef Bartl,
Jiří Singer
Zpěv:
Mílada Musilová,
Ladislav Havlík,
Karel Kügler,
Otakar Mácha,
Herbert Walders

Igor Stravinskij

Lišák

Dirigent:
Jaroslav Vogel
Choreografie:
Libuše Vaňková
Tančí:
L. Vaňková,
L. Broschová,
H. Kuhlová,
J. Rotterová⁶⁹²
Zpěv: výše uvedení

⁶⁹² Křestní jména se nepodařilo dohledat, o členky souboru baletu Národního divadla moravskoslezského se nejednalo.

Matiné Alexandra Sergejeviče Puškina (24. 1. 1937, 10:15, Městské divadlo)

Režie: Jan Škoda
Scéna: Jan Sládek
Scénická hudba: Josef Bartl

Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Exegi monumentum</i>	František Forman
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>K***</i>	Marie Vášová
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Noc</i>	Josef Karel
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Dare náhodný a marný</i>	Zdeněk Šavrdá
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Touha po slávě</i>	František Forman
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Vyšel rozsévač, aby zasil símě své</i>	Josef Karel
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Už tmí se obloha</i>	Zdeněk Šavrdá
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Zda odpustíš mi</i>	František Forman
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Bryčka života</i>	Marie Vášová
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>K***</i>	Zdeněk Šavrdá
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Když s mládím nerozumným hýřím</i>	František Forman
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Výstřel</i>	František Forman Josef Karel Jaroslav Kocian
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Vesnice</i>	Soňa Neumannová
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Do Sibíře</i>	Marie Vášová
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Volnost</i>	Soňa Neumannová
Alexandr Sergejevič Puškin	<i>Kamenný host</i>	Gustav Nezval (Don Juan) Karel Palouš (Leporello) Zdeněk Šavrdá (Mnich) Josef Karel (Don Carlos) Alena Růžičková (Laura) Blanka Waleská (Doňa Anna) Jaroslav Kocian (Komtur)

**Večer k zahájení výstavy kreseb a karikatur Adolfa Hoffmeistera
a Antonína Pelce (11. 9. 1937, 20:00, Dům umění)**

Režie: Antonín Kurš
Scéna: Jan Sládek

Přednáška Adolfa Hoffmeistera o karikaturním umění.

Miguel de Cervantes	<i>Zázračné divadlo</i>	Alena Růžičková Marie Vášová Blanka Waleská Rudolf Deyl Rudolf Harna Jaroslav Kocian Gustav Nezval Karel Palouš Jaroslav Šára Zdeněk Šavrdá Vítězslav Vejražka
---------------------	-------------------------	--

**Vernisáž k výstavě Výtvarných umělců Moravská Ostrava –
michelangelovský program (11. 11. 1937, Dům umění)**

Obrazová příloha

Seznam použitých zkratk:

KPMK – Klub přátel moderní kultury

ND – Národní divadlo

NDM – Národní divadlo moravskoslezské

OM – Ostravské muzeum

SZM – Slezské zemské muzeum



1. Portrétní fotografie Jana Škody (30. léta)
(Archiv NDM, osobní složka Jana Škody, sign. OS 352)

Jméno a příjmení:	Jan Škoda	
Den a rok narození:	2. 5. 1896	
Místo narození:	Smíchov	Příslušnost:
Stav:	ženatý	Ženat od: 23. 5. 1928
Dívčí jméno manželky:	Soňa Neumannová	
Den a rok narození manželky:	19. 9. 1905	
Místo:	Řečkovice u Brna	
Vojenská povinnost:	ne	
Dětky:		
Jméno:		
Den, rok a místo narození:	/	
Den úmrtí:		
Předběžné a odborné vzdělání:	stř. konservator dramatické v Praze	
Dřívější působnost, kde a doba její:	Hudební škola v Brně od 1. 2. 1937 do 31. 1. 1940	
Pro který obor může být určen:		
Doba ustanovení a nastoupení:		
Fixní gáže:	Zaručené honoráře:	Honorář za vystoupení:
Počet povinných představení:		
Datum:	Podpis: Jan Škoda	

2. Osobní personální karta
(Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)



3. Jan Škoda (vpravo) s operním režisérem a hercem Karlem Küglerem na náměstí před tehdejším Městským divadlem (30. léta)
(OM, sign. II L 234)



ÚŘADOVNA A
VŠEOBECNÉHO PENSIJNÍHO ÚSTAVU
V BRNĚ,
NA VYHLÍDCE 14.
Telefon 37.016, 37.498.

Číslo pojšťovací (zaměstnanec) 124.365
Číslo členské (zaměstnavatele) 4655 ref. I / č. b. 10.449
V Brně dne 2. 7. 1931

Pan(í) Slečna Jan Škoda,
dramaturg

Výměr

o zániku pojštné povinnosti.

vystoupí(a) dne 31. 7. 1931 ze zaměstnání Div. Národního
divadla v div. Ostravě, kterýmžto dnem přestává povinnost platit
pojštné. (§ 65 odst. 1. zák. ze dne 21. 2. 29 č. 26 sb. z. a nař.)

Proti tomuto výměru možno u podepsané úřadovny podati do 15 dnů ode dne následujícího po dni doručení odvolání k Zemskému úřadu v Brně. Odvolání se nekolkuje; výměr budiž připojen.

Předepsané pojštné musí býti zapláceno i v tom případě, bylo-li proti tomuto výměru podáno odvolání, poněvadž podle pens. zák. odvolání nemá odkládacího účinku.

Předseda:

v z. Kodar.



ÚŘADOVNA A
Všeobecného pensijního ústavu
V BRNĚ.

Reditel:

Růžicka.

Velmi důležité.

§ 5.

(¹) Zaměstnavatel jest povinen hlásiti příslušnému nositeli pojštní ve 14 dnech všechny změny služebního poměru, důležité pro pojštní, zejména také všechny změny služného. Ohlášky musejí se díti na tištěných formulářích, které vydá nositel pojštní na svůj náklad.

(²) Po vzniku pojštního případu jsou veškeré ohlášky neúčinné, leč že nastal pojštní případ ve lhůtě, stanovené pro podání ohlášky.

§ 64.

(¹) Z pojštního hradí zaměstnavatel i zaměstnanec po jedné polovině. Zaměstnavatel hradí však ze svého celé pojštné za zaměstnance, kteří nemají služného na hotovosti.

§ 66.

(¹) Pojštné jest odváděti napřed prvního dne každého kalendářního měsíce.

(²) Počne-li nebo končí-li pojštní během měsíce, je přes to zapraviti plně měsíční pojštné.

§ 68.

(¹) Pojštné odvádí zaměstnavatel, po případě pojštní dobrovolně v pojštní pokračující.

(²) Zaměstnavatel jest oprávněn sraziti si částku pojštního na pojštní připadající (§ 64., odst. 1) při výplatě služebních požitků.

(³) Toto právo srážky musí býti vykonáno ve třech měsících po první výplatě služného, která následuje po splatnosti pojštního, jinak zanikne.

(⁴) Část pojštního, kterou zaměstnavatel podle odst. zaměstnanci srazil ze služebních požitků, je statkem zaměstnavateli svěřeným.

(⁵) Nevyhověl-li zaměstnavatel povinnosti odvésti pojštné jest pojštní oprávněn, nenastal-li dosud pojštní případ místo něho odvésti úhrnné pojštné a žádati na zaměstnavatele náhradu částí na něho připadajících. Tento nárok po exekucím, konkursním a vyrovnacím přednostně před dávkou ze mzdy.

4. Výměr o zániku pojštné povinnosti – doklad o rozvázání pracovního poměru ke dni 31. července 1931 (Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)

S m l o u v a,

uzavřená mezi Spolkem Národní divadlo moravskoslezské v Moravské Ostravě a mezi panem Janem Š k o d o u, t. č. chefrežisérem Národního divadla moravskoslezského.

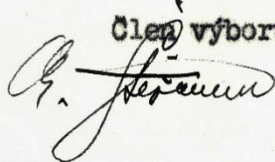
Spolek Národní divadlo moravskoslezské angažuje pana Jana Škodu jako chefa činohry a dramaturga Národního divadla moravskoslezského na dobu od 1. srpna 1932 do 31. července 1935 a pan Jan Škoda toto engagement přijímá. Roční služné bylo stanoveno dohodou na Kč 42.000.— slovy: čtyřicetdvatisíce korun čs. a jest splatno v měsíčních lhůtách předem jdoucích od 1. ^{srpna} července 1932 po 3.500Kč.

Práva a povinnosti pana Jana Škody budou stanovena zvláštní instrukcí.

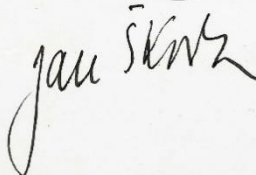
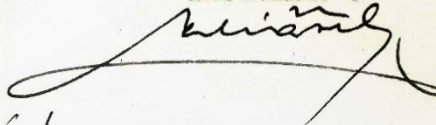
V Moravské Ostravě dne 6. května 1931.

Za Spolek Národní divadlo mor.sl.

Člen výboru :



Intendant :



**NÁRODNÍ DIVADLO
MORAVSKO-SLEZSKÉ**

TELEFON čí. 24.90
POKLADNA č. 20.27

MOR. OSTRAVA, 25./ VI. 1935.

P.T.

pan Jan Š k o d a, šéf činohry N.D.M.S.,

Mor. O s t r a v a .

Potvrzujeme Vám, že jsme se vzájemně dohodli o prodloužení Vaší služební smlouvy ze dne 6.V.1931, a to od 1.srpna 1935 až na další.

Pro sezonu 1935/36 jest Váš služební poměr vzájemně nevypověditelný do 31.července 1936. V dalších sezonách je Váš služební poměr vypověditelný pro obě dvě strany smluvní do posledního dne měsíce února každého roku ku 31.červenci téhož roku.

S projevem dokonalé úcty



Kloubert
ředitel

Škoda
jednateľ

Štěrba
intendant

Štěrba
místopředseda

6. Pracovní smlouva na období 1935–1936
(Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)

S M L O U V A

uzavřená dne 28.července 1942 mezi Spolkem České divadlo moravsko-
ostravské v Mor.Ostravě jako zaměstnavatelem a p.Janem Škodou, roz.
1896 na Smíchově přísl. do Prahy jako zaměstnancem.

- 1./ Pan Jan Škoda se uvazuje znovu v úřad ředitele Českého divadla moravskoostravského a to dnem 1.srpna 1942 počínaje. Obě smluvní strany si vyhrazují právo vypovědět tuto smlouvu se lhůtou šestiměsíční buď k 1.srpnu nebo 1.únoru.
- 2./ Součástí této smlouvy tvoří instrukce pro ředitele a zápis o jeho povinnostech a právech, jak vůči koncesionáři tak SČDMO.
- 3./ Panu Janu Škodovi náleží měsíční plat K 6500.- /šest tisíc pět set korun/, splatný předem prvního dne v měsíci. Částky zákonného pojištění sociálního, které podle zákona připadají na něho, budou sráženy z jeho služebních požitků; stejně mu bude srážena z platu daň důchodová podle platných norem zákonných a smluvní poplatek podle zákona čis.295/1921; úrazové pojištění platí celé spolek České divadlo moravskoostravské v Mor.Ostravě.
- 4./ Pan Jan Škoda bude zastávat také úřad šéfa činohry. Z toho titulu nepřináleží mu však žádný plat ani honorář, naproti tomu mu přísluší za event. režie obvyklé režisérské honoráře.

V Mor.Ostravě, 28.července 1942.

ČESKÉ DIVADLO
moravskoostravské
V MOR. OSTRAVĚ

Jan Škoda

Miloudunin
zodpovědný zástupce

Štráka
intendant

Škoda
ředitel

7. Prodloužení pracovní smlouvy pro pozici ředitele divadla a šéfa činohry na sezonu
1942/1943

(Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)

REŽISÉR JAN ŠKODA

Mor.Ostrava, 31.ledna 1942.

tit.

Spolku
České divadlo moravskoostravské

Mor.Ostrava

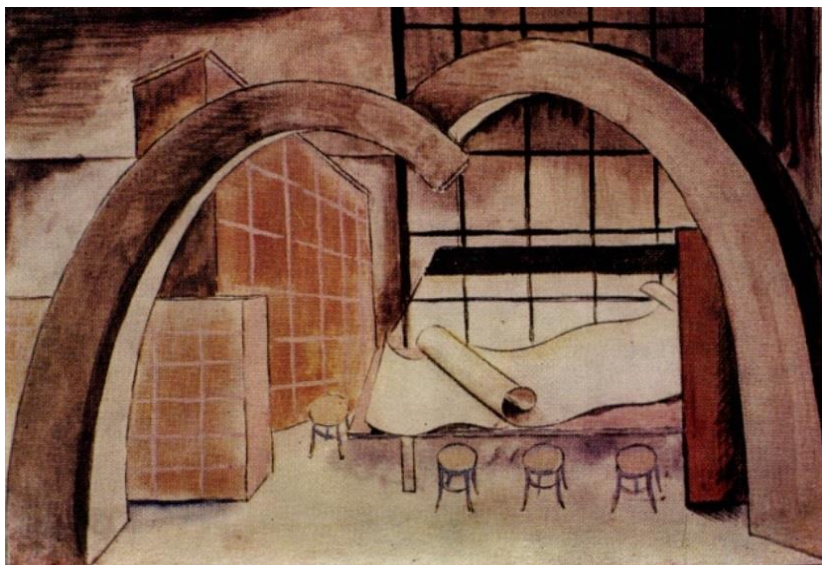
Služební smlouva, kterou jsem uzavřel 2.února 1940, nevysti-
huje již skutečný stav divadelního pořádku jak se od té doby
vyvinul a jest tedy prakticky v nejednom bodě již neúčinná.
Používám bodu 1./ odstavce VI. této služební smlouvy a vypo-
vídám ji dnešním dnem ke dni 31.července 1942.

Jan Škoda

Předáno dne 31.7.1942 13³⁰ hod.

Prácheň

8. Žádost Jana Škody o rozvázání pracovního poměru ke dni 31. července 1942
(Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)

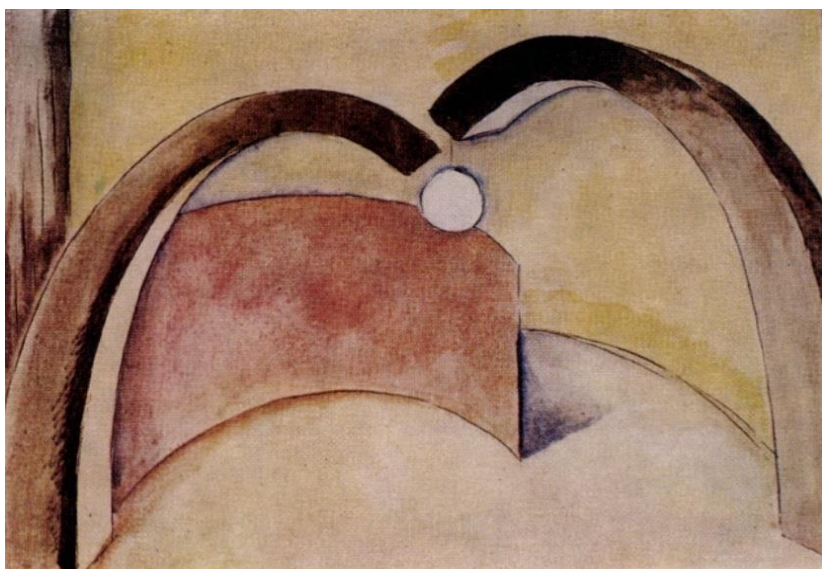


9.

TŘÍDIČ ŠTĚRKU
(1930)

Návrhy scény Jana
Sládka

(OM, sign. II F 16)



10.

TŘÍDIČ ŠTĚRKU

Realizace scény
Jana Sládka

(Archiv NDM)



11. CAESAR A KLEOPATRA (1930)

Kostýmy: Zdeněk Rossmann

Jarmila Svobodová (Ftateeta, Kleopatřina kojná a správkyň paláce)

(OM, sign. II L 204)



12.

VETA ZA VETU
(1931)

Návrhy scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 261/1–18,
FI 430/1–13)



13.

KVADRATURA
KRUHU (1931)

Návrhy scény Jana
Sládka

(SZM, sign. FI
241/1-2)



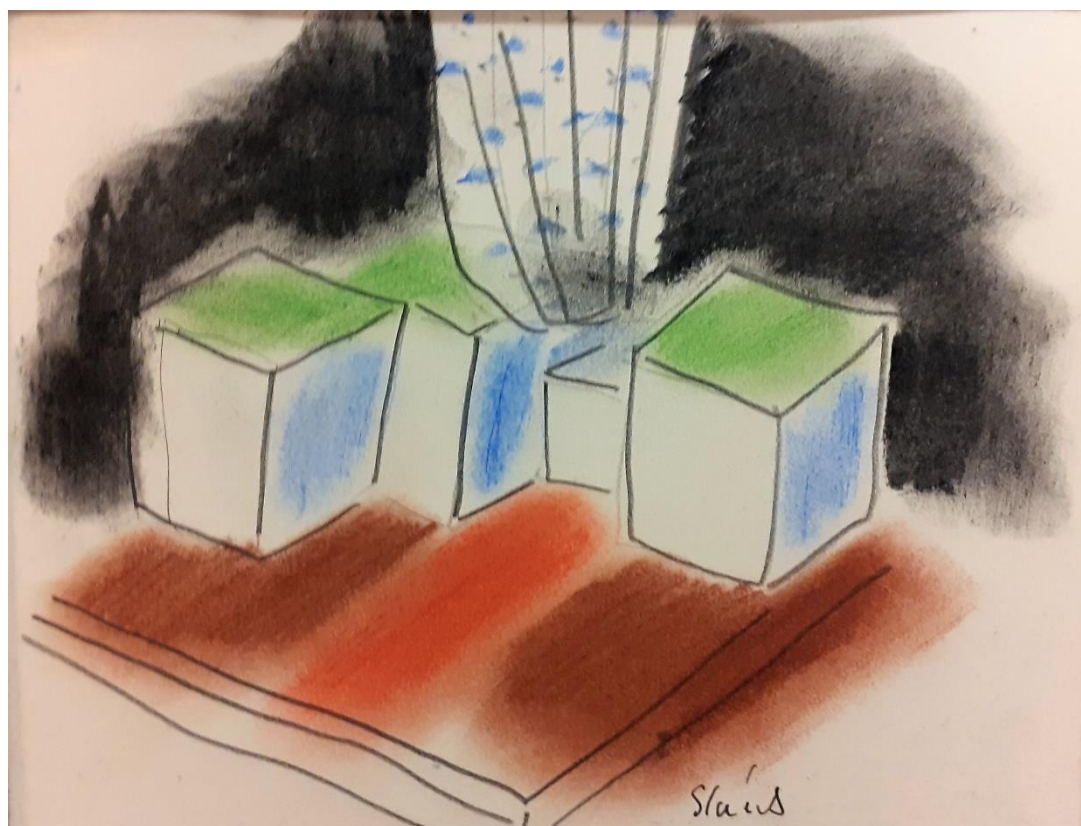
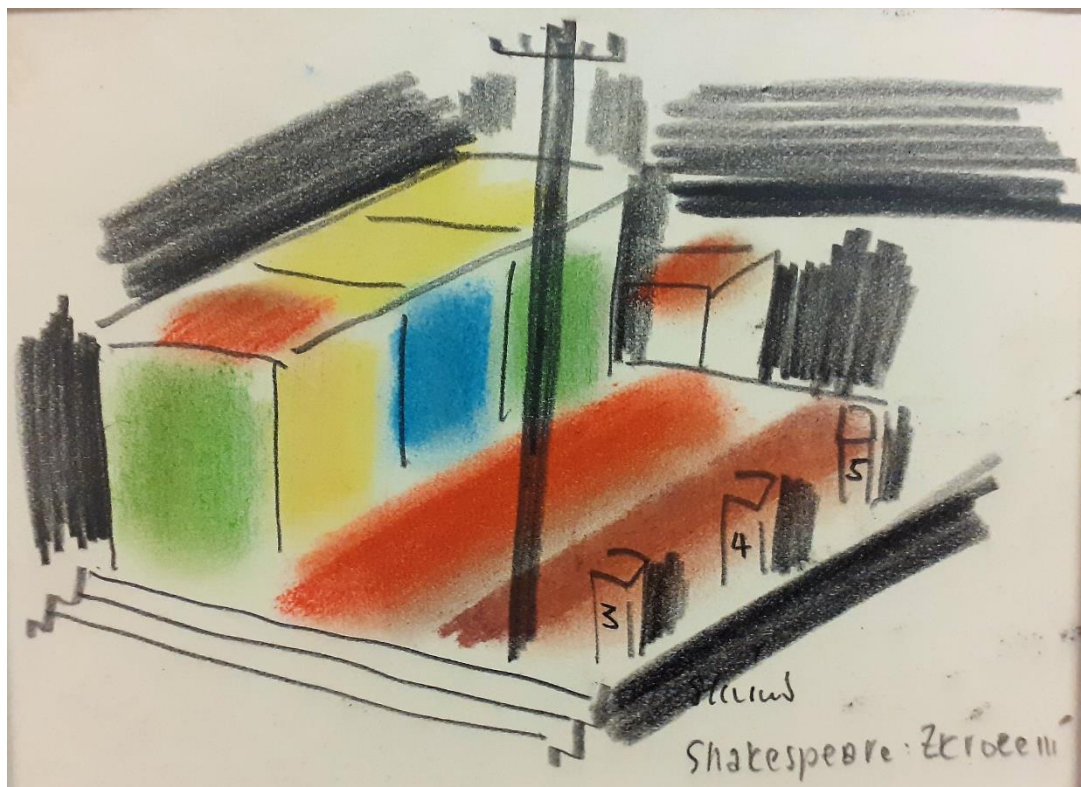
14.

KVADRATURA
KRUHU (1931)

Realizace scény
Jana Sládka

(OM, sign. II L
73/241)





15.
 ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY (1931)
 Návrhy scény Jana Sládka
 (SZM, sign. FI 250/2-11)



16.
ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY (1931)
Návrhy kostýmů Jana Sládka
(SZM, sign. FI 250/12–23)



17. ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY (1931)

Závěrečná scéna

Vladimír Leraus (Petruccio), Karel Konstantin (Grumio), Lída Čtvrtečková (Kateřina), Jaroslav Kocian (Biondello), Jiří Myron (Baptista), Karel Máj (Lucentio), Vlasta Jelínková (Bianca), Ladislav Šváb (Vincentio), Jaroslav Ganttner (Gremio), Antonín Brož (Hortensio), Libuše Kořímská (Vdova)
(OM, sign. II L 138)



18. ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY (1931)

Vladimír Leraus (Petruccio), Lída Čtvrtečková (Kateřina)
(OM, sign. II L 138)

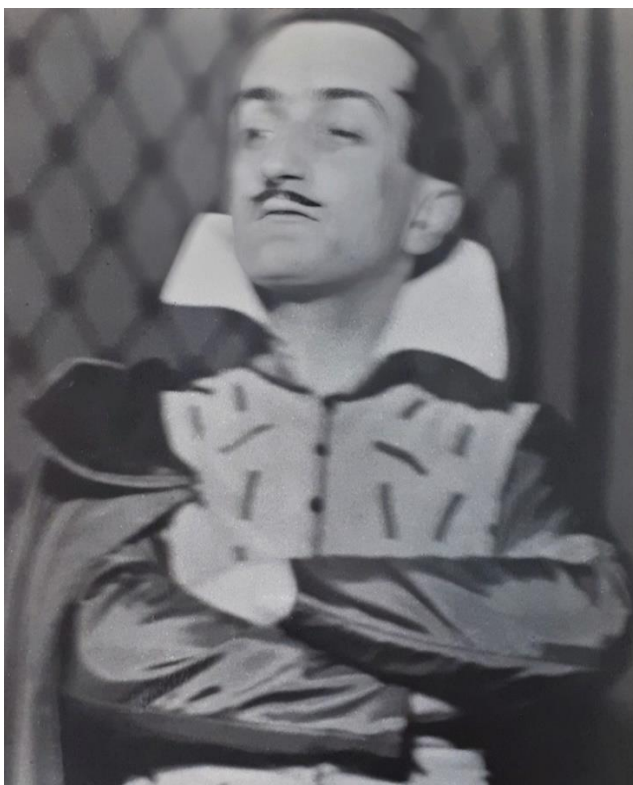


19. ALŽBĚTA ANGLICKÁ (1932)
Návrhy scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 243/1–3)



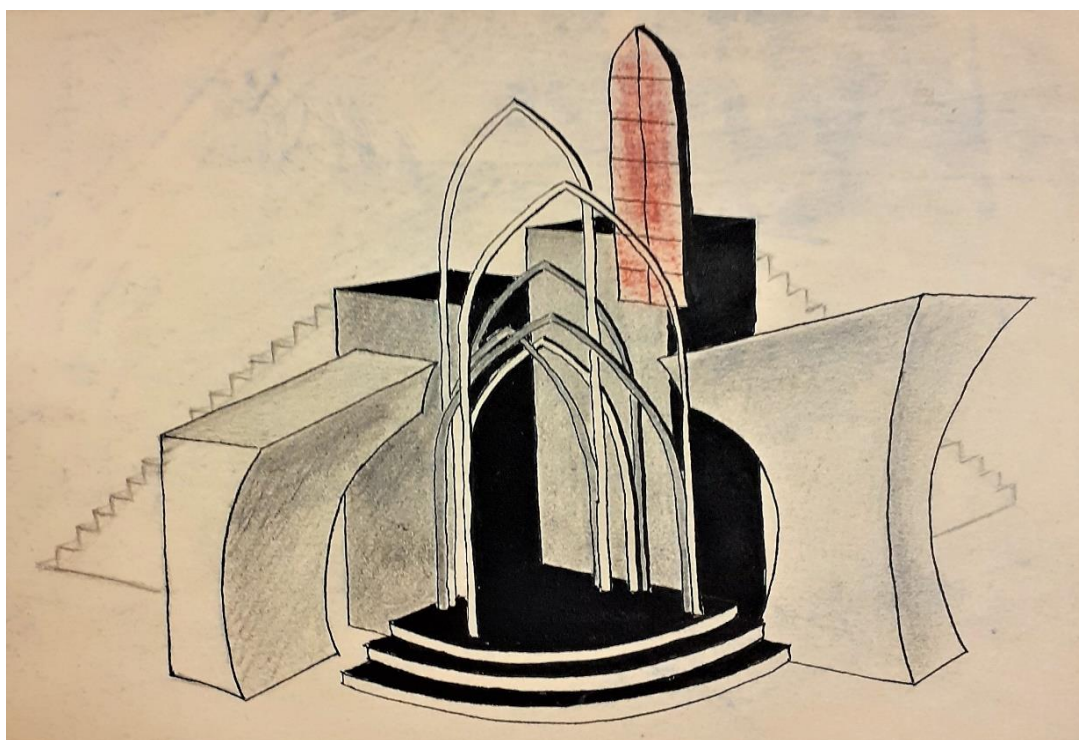
20. ALŽBĚTA ANGLICKÁ (1932)

Kostýmy: Jan Sládek
Vladimír Leraus (Essex)
(OM, sign. II L 139)



21. ALŽBĚTA ANGLICKÁ (1932)

Kostýmy: Jan Sládek
František Forman (Bacon)
(OM, sign. II L 139)



22.
FAUST (1932)
Návrhy scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 259/1-2)



23. KRÁLOVSTVÍ BOŽÍ V ČECHÁCH (1933)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Antonín Brož (Prokop Veliký), Jarmila Svobodová (Prokopova matka)

(OM, sign. II L 244)



24. DIVOTVORNÝ KLOBOUK (1933)

Scéna a kostýmy: Karel Konstantin

Vlasta Jelínková (Bětuška, dcera hostinského), Karel Máj (Strnad, student)

(OM, sign. II L 144)



25. POSEL (1934)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 146)



26. POSEL (1934)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Karel Máj (Posel), Lída Čtvrtečková (Anna)
(OM, sign. II L 146)



27. HUSITÉ (1934)

Návrh scény Jana Sládka

Karel Máj (Hanuš), Viktor Ostrý (Julián), Antonín Brož (Prokop Veliký)
(OM, sign. II L 148/318)



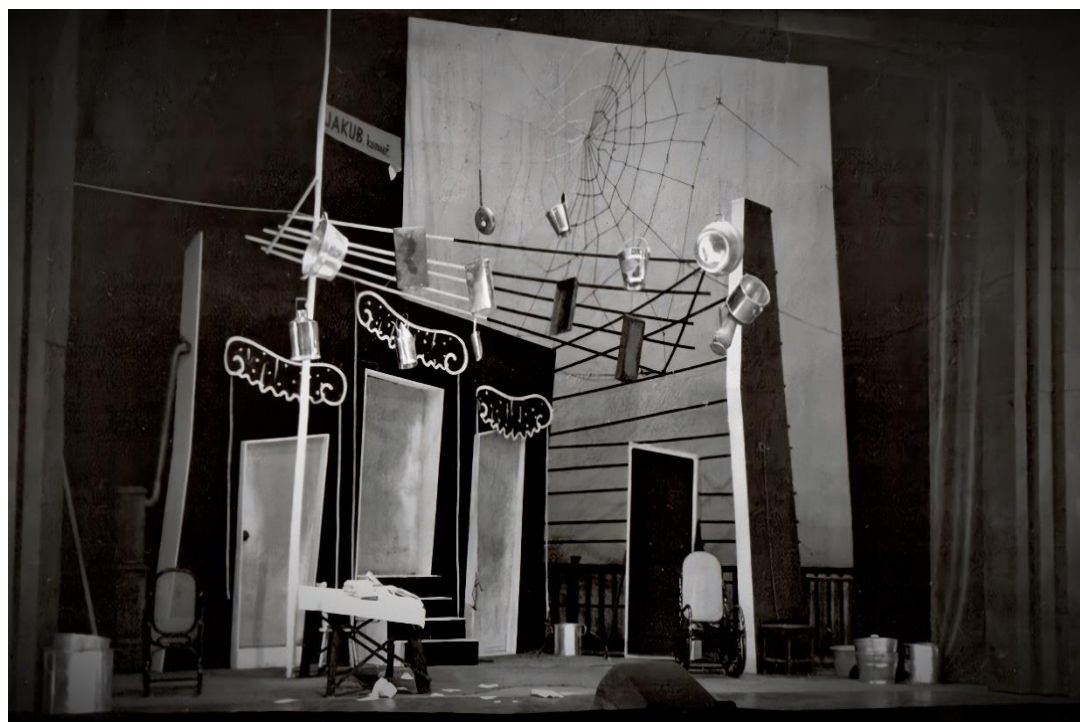
28. JIŘÍ PODĚBRADSKÝ (1934)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

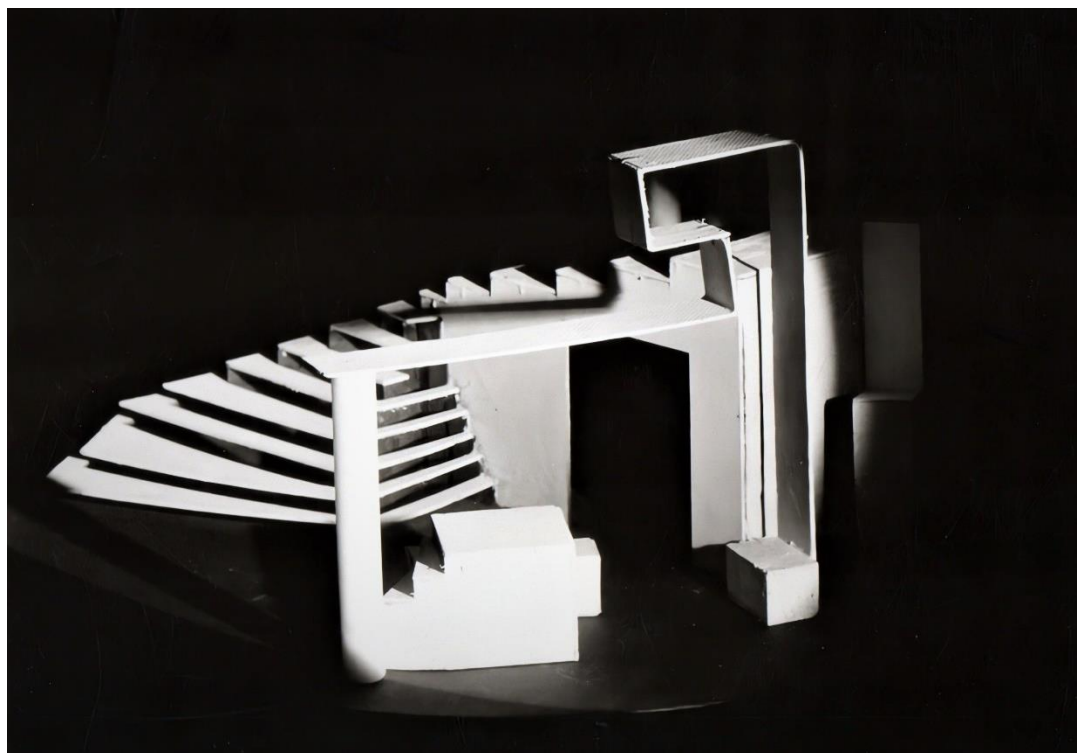
Antonín Brož (Jiří z Poděbrad a z Kunštátu)
(OM, sign. II L 241)



29. KONVÁŘ POLITIK (1934)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 65)



30. KONVÁŘ POLITIK (1934)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 65)



31. JULIUS CAESAR (1935)
Model scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 78)



32. JULIUS CAESAR (1935)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Vpravo Miloš Nedbal (Brutus)
(OM, sign. II L 150)



33. JULIUS CAESAR (1935)
František Forman (Marcus Antonius)
(OM, sign. II L 150)



34. JULIUS CAESAR (1935)
Karel Máj (Octavius Caesar)
(OM, sign. II L 150)



35. JULIUS CAESAR (1935)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Řeč Marca Antonia k lidu (vpravo František Forman)
(OM, sign. II L 150)



36. LOUPEŽNÍK (1935)

Gustav Nezval (Loupežník), Vlasta Jelínková (Mimi)
(OM, sign. II L 71)



37. LOUPEŽNÍK (1935)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Gustav Nezval (Loupežník), Alena Růžičková (Zahalená žena), Jaroslav Šára (Šefl), Miloš Nedbal (Profesor), Marie Rýdlová (Fanka, služka u profesorů)
(OM, sign. II L 71)

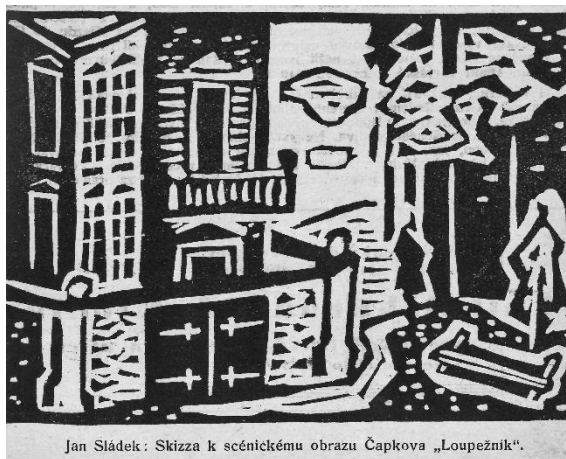


38.

LOUPEŽNÍK (1935)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jana Kovaříková (Profesorova žena), Gustav Nezval (Loupežník), Miloš Nedbal (Profesor)
(OM, sign. II L 71)



Jan Sládek: Skizza k scénickému obrazu Čapkova „Loupežník“.



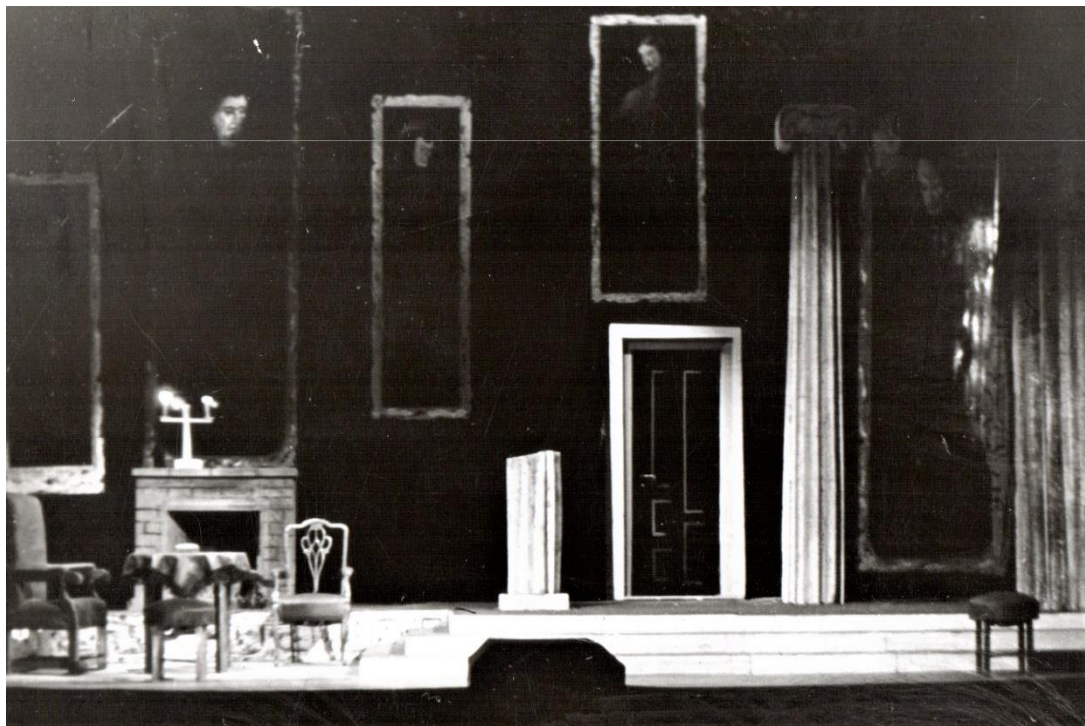
39. ČASY SE MĚNÍ (1935)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Josef Karel (Bob Laroche), Lída Chválová (Anna)
(OM, sign. II L 147)



40. ČASY SE MĚNÍ (1935)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Miloš Nedbal (Marcel)
(OM, sign. II L 147)



41. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 193)



42. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 193)



43. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jarmila Májová (Kristina), Marie Vášová (Lavinie), Miloš Nedbal (Brigádní generál Ezra Mannon)

(OM, sign. II L 149)



44. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)

Jarmila Májová (Kristina)

(OM, sign. II L 207)



45. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)

Návrh scény Jana Sládka

(SZM, sign. FI 233)



46. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)

Návrh scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 440)



47. SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE (1935)

Návrhy kostýmů Jana Sládka
(SZM, sign. FI 146/1-5)



48. AMFITRYON a JUPITER (1936)

Realizace scény Jana Sládka

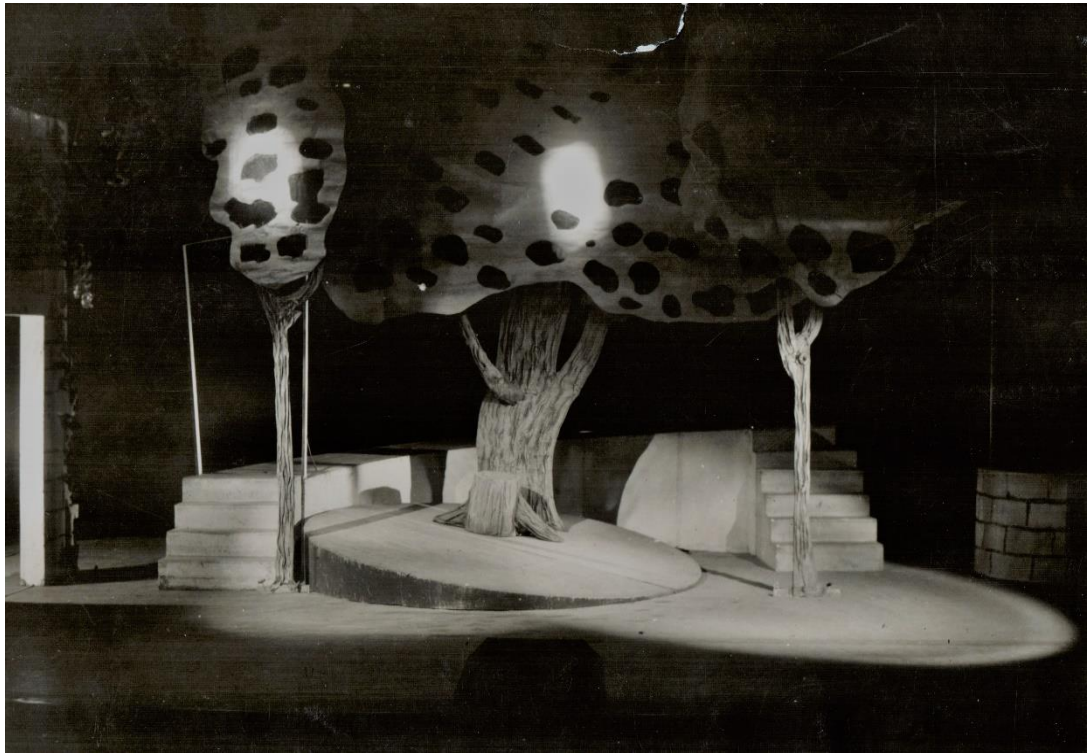
(OM, sign. II L 77a)



49. MILIONÁŘKA (1936)

Realizace scény Josefa Duška

(OM, sign. II L 143)



50. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 192)

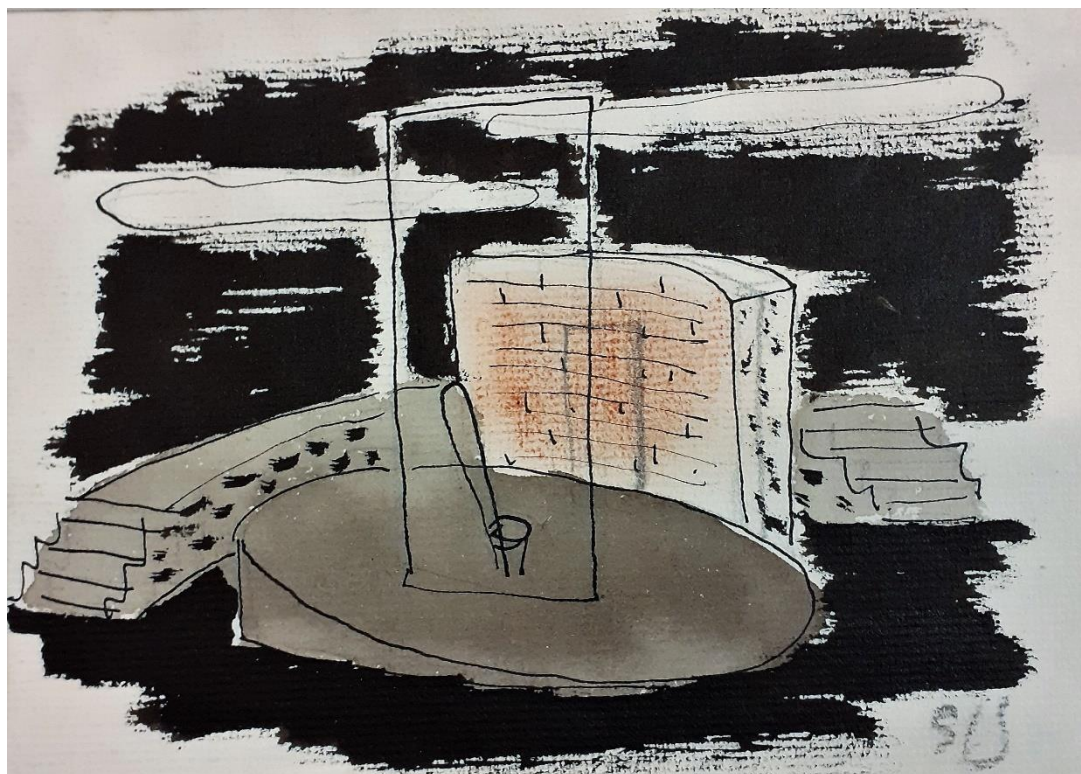


51. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

V původním obsazení: Jana Kovaříková (Paní Brodská), Jiří Myron (Sir John Falstaff),
Jarmila Svobodová (Paní Pacholíková)

(Archiv NDM, sign. Č 479)



52. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Návrh scény Jana Sládka

(SZM, sign. FI 249/1-5)



53. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Realizace scény Jana Sládka

(SZM, sign. II L 184)



54. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Návrh scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 249/1–5)



55. VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ (1936)

Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 184)



56. PERIFERIE (1936)
Návrh scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 258/1-7)



57. PERIFERIE (1936)
Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 62)



58. VESELE SE TOČÍME DOKOLA (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Táňa Hodanová (Julie Glennová), Karel Palouš (Albert Ogden), František Forman (Richard Niles), Gustav Nezval (Jonathan Crale)

(OM, sign. II L 154)



59. VESELE SE TOČÍME DOKOLA (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

František Forman (Richard Niles), Marie Vášová (Althea Royceová)

(OM, sign. II L 154)



60. VESELE SE TOČÍME DOKOLA (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Karel Palouš (Albert Ogden), Táňa Hodanová (Julie Glennová), František Forman (Richard Niles), Gustav Nezval (Jonathan Crale)

(Archiv NDM, sign. OS 88)



61. JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ (1936)

Realizace scény Jana Sládka
(OM, sign. II L 63)



62. JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

František Forman (Zvoncov), Jaroslav Kocian (Mokej Baškin), Vlasta Jelínková (Xenie),
Emilie Hráská (Varvara, Xeniiina dcera), Rudolf Deyl ml. (Propotěj), Lída Chválková
(Melanie), Jaroslav Šára (Jegor Bulyčov), Tāňa Hodanová (Glafira, panská)
(OM, sign. II L 63)



63. JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ (1936)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jaroslav Šára (Jegor Bulyčov), Lída Chválová (Melanie), Karel Palouš (Trubač), Táňa Hodanová (Glafira, panská)

(OM, sign. II L 63)

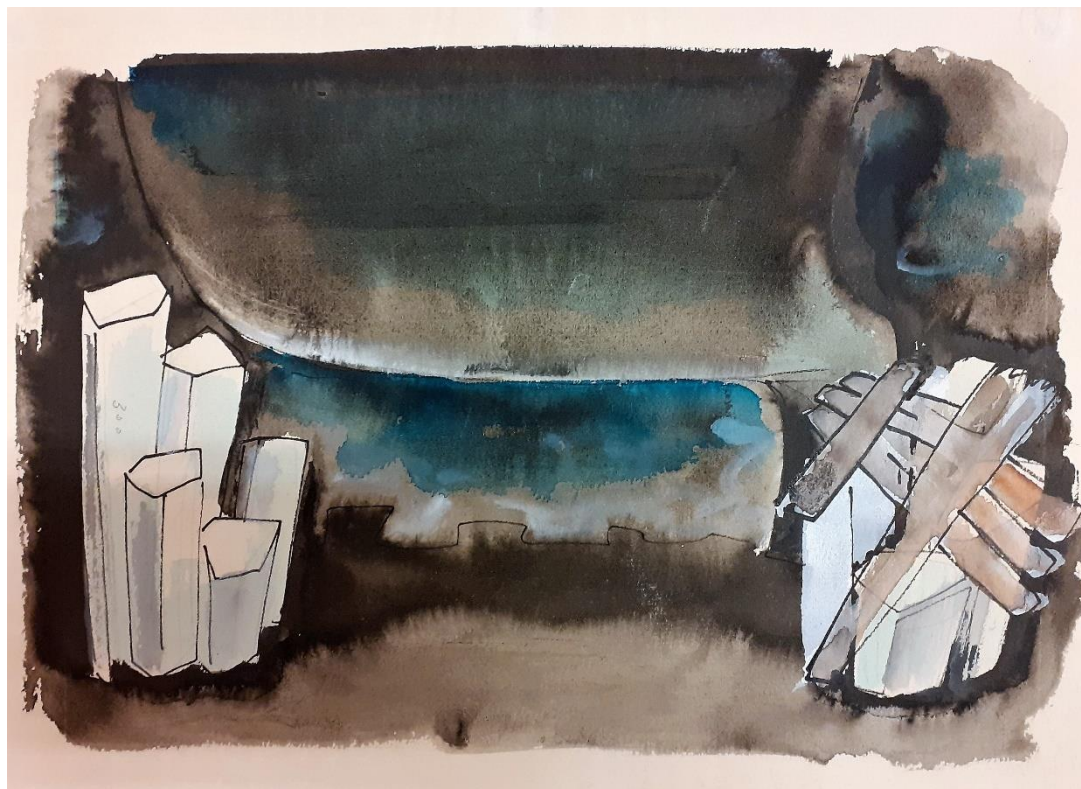


64. BENEDEK aneb VOJENSKÁ ČEST (1936)

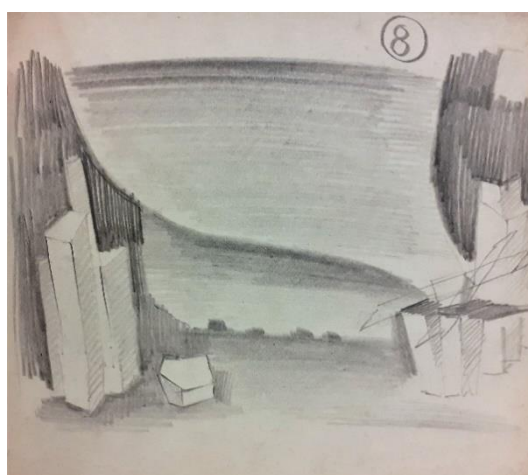
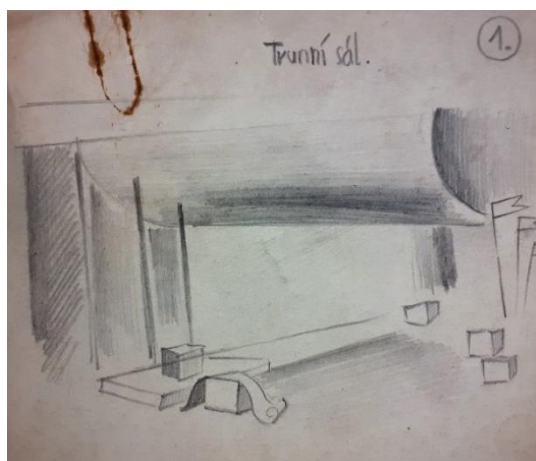
Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Antonín Brož (Benedek)

(OM, sign. II L 751/1965)



65. KRÁL LEAR (1937)
Návrhy scény Jana Sládka – vřesoviště
(SZM, sign. FI 247/1–12)



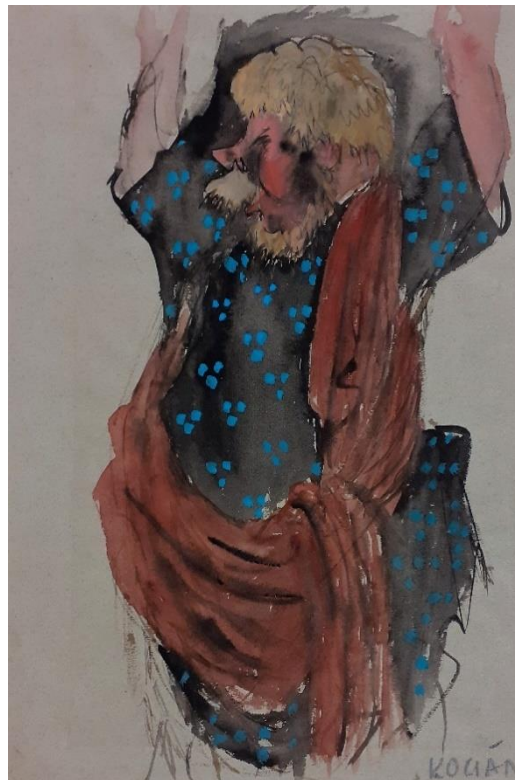
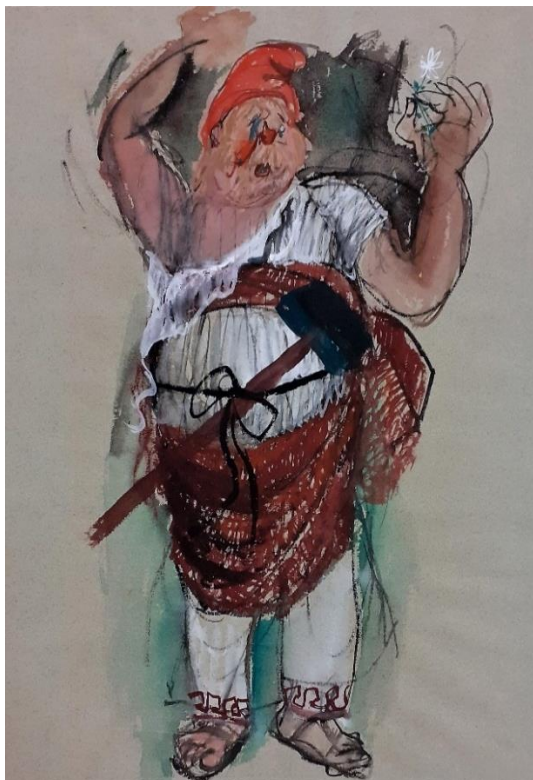
66.
KRÁL LEAR (1937)
Návrhy scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 247/1-12)



67. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)
Návrh scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 296)



68. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)
Návrhy masek řemeslníků
(SZM, sign. FI 296)



69. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)

Návrhy kostýmů a masek řemeslníků
(SZM, sign. FI 296)



70. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jaroslav Kocian (Rypák, kotlář), Jaroslav Šára (Klubko, tkadlec), Zdeněk Šavrdra (Čípek, spravovač měchů), Jaroslav Zrotal (Švihlík, truhlář), Karel Palouš (Sušánka, krejčí), Jiří Myron (Kdoula, tesař)

(OM, sign. II L 116)



71.

SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Josef Karel (Oberon, král skřítků), Blanka Waleská (Titanie, královna víl)

(OM, sign. II L 116)



72. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)
Vlasta Jelínková (Puk), Josef Karel (Oberon, král skřítků)
(OM, sign. II L 116)



73. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)
Sládkova studie kostýmu Puka
(SZM, sign. FI 249)



74. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jaroslav Šára (Klubko, tkadlec), Blanka Waleská (Titanie, královna víl)
(OM, sign. II L 116)



75. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (1940)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Milada Pilecká (Hermie, dcera Egeova), Jan Linhart (Lysandr, Hermiin nápadník), Viktor Ditr (Theseus, vévoda athénský), Anna Kratochvílová (Hippolita, královna Amazonek),
Rudolf Deyl ml. (Demetrius, Hermiin nápadník), Jarmila Smejkalová (Helena, milující
Demetria)

(OM, sign. II L 116)



76. MISTR OSTRÉHO MEČE (1940)
 Realizace scény Františka Jiroudka
 (OM, sign. II L 151)



77. MISTR OSTRÉHO MEČE (1940)
 Scéna a kostýmy: František Jiroudek
 Ludmila Vostrčilová (Anina Vondráčková), Viktor Dintr (Antonín)
 (OM, sign. II L 151/321)



78. ROMEO A JULIE (1941)
Návrh scény Jana Sládka
(SZM, sign. FI 214/1–2)



79. ROMEO A JULIE (1941)
Scéna a kostýmy: Jan Sládek
Jan Linhart (Romeo), Jan Zrotal (Tybalt), Rudolf Harna (Benvolio), Viktor Dintr
(Mercutio)
(OM, sign. IL 198)



80. ROMEO A JULIE (1941)
Blanka Waleská (Julie)
(Archiv NDM, sign. Č 578)



81. ISABELA ŠPANĚLSKÁ (1941)
Táňa Hodanová (Isabela, královna kastilská)
(OM, sign. IL 100)



82. ISABELA ŠPANĚLSKÁ (1941)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Eduard Dubský (Sanchez de Carera), Jiří Myron (Mendoza, kancléř), Táňa Hodanová (Isabela, královna kastilská), Karla Vaňková (Markýza de Moja, dvorní dáma)
(OM, sign. II L 100)



83. ISABELA ŠPANĚLSKÁ (1941)

Scéna a kostýmy: Jan Sládek

Jiří Roll (Ferdinand, král aragonský), Jaroslav Zrotal (Torquemada, inkvizitor)
(OM, sign. II L 100)

klub přátel moderní kultury (sekcce kulturní rady pro širší ostravsko)		pořad	realisují
		heinrich heine (miloš matula), z nočních myšlenek	(místo motta)
		thomas mann (milan rusínský), o německé republice	(místo úvodní přednášky)
1		erich maria remarque (bohumil mathesius), na západní frontě klid	karel máj
2		bert brecht (miloš matula), legenda o mrtvém vojáku	františek forman
3		henri barbusse (hanuš jelínek), oheň	miloš nedbal
4		jaroslav hašek, zasáhnutí dobrého vojáka švejka do světové války	jíří myron
		bert brecht - kurt weil, songy z filmu „zebrácká opera“	
5		ivan olbracht, zamřížované zrcadlo	miloš nedbal
6		alfred polgar (milan rusínský), číslo 28	jaroslav kocian
7		franz werfel (otokar fischer), království boží v českých	karel máj, miloš nedbal
8		leonhard frank (jarmila haasová), karel a anna	jaroslav kocian
9		kurt tucholsky (milan rusínský), úsměv monny lisy	františek forman
			jednotné vstupné Kč 5.--, studující Kč 2.--

84. Program KPMK – Večer spálených autorů (18. 10. 1933)

Autor grafické podoby programu: Jan Sládek
(OM, sign. II C 780)

klub přátel moderní kultury (sekcce kulturní rady pro širší ostravsko)		pořad	realisují
		1 carl von vechten (vaněček): petr whiffle, jeho život a dílo	forman
		walt whitman (lešehrad): vrať se, otče, z pole vachel lindsay (vaněček): tanec bramborů t. c. hulme (vaněček): na hrází moře langston hughes (vaněček): láska z ulice maxwel bodenheim (vaněček): smrt adelaide crapsay (vaněček): trojice langston hughes (vaněček): jazzband v pařížském kabaretu carl sandburg (vaněček): ocel a dým	neumannová harna, šimíček, jedlička kocian, šimíček zapletalová neumannová forman, jedlička harna a chór kocian
		3 gramofonová deska	
		4 sinclair lewis (skoumal): arrowsmith XXV, I	nedbal
		5 gramofonová deska	
		6 e. a. poe (štěpánek): černý kocour	forman sládek
		7 gramofonová deska	
		8 eugen o'neill (walter): všechny boží děti mají křídla . . . (scéna 6. a 7.)	makariusová škoda lukeš sládek zapletalová
		9 walt whitman (lešehrad): průkopníci! ó průkopníci	chór
			melantrich m. o.

85. Program KPMK – Večer americké poezie (27. 11. 1934)

Autor grafické podoby programu: Jan Sládek
(OM, sign. G 68)

NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ

TELEFON ČÍSLO 24.90

Mor. Ostrava, 22. VIII. 1940 .

Zn.: Šk/Ma.
O.: 148/40

P.T.
Jan Jan P a c l ,
režisér NDMŠ
v Mor. Ostravě .

Na začátku nové sezony bych Vám rád připomněl, abyste při režijní práci na jevišti obracel se se svými přáními na příslušné odpovědné vedoucí jednotlivých oborů : tedy choťte-li na příklad něco od technického personálu, na divadelního mistra, potřebujete-li něco od osvětlovačůna mistra osvětlení a podobně, a nikoliv přímo na jednotlivé členy souboru, tím spíše, žádáte-li nějakou změnu proti původnímu ustanovení .

Dále Vás prosím, abyste při inscenování nových her hleděl k tomu, aby se nevydávaly zbytečné peníze za věci, které zde již jsou, a také omezil svá přání, pokud jde o požívání potravin a nápojů na jevišti, na míru skutečně nezbytnou eventuelně upravil text tak, aby užívání některých předmětů nebudilo v hledišti pohoršení /používali se masa nebo bochníku chleba, uzenin atd./ Pokud jde o požívatinu, byl bych velmi rád, kdybyste zrevidoval své požadavky i v oněch komediích, které se dosud hrají, a uskrovnil potřeby požívatin na míru nejmenší, je-li vůbec nutna.

Děkuji za pochopení mého přání a podpisuji

s projevem úcty

ŘEDITELSTVÍ
NÁRODNÍHO DIVADLA
MORAVSKO-SLEZSKÉHO
V MORAVSKÉ OSTRAVĚ

86. Vytýkáci dopis adresovaný režiséru činohry Janu Paclovi (datováno 22. 8. 1940)
(Personální oddělení NDM, spis Jana Škody, bez sign.)

10. ledna 1975.

Vážená paní Formanová, milý Františku,

velmi si přeji, aby Vás stihl můj dopis ve zdraví a v dobré poloze: předkvali-li mi dopis
 rozhodl, odložil ho na jiný den: nedschuje nic závažného, i když bude myslím, dlouhý,
 játo je mnoho věcí, klauzůl se měl a dtil dotknout, - ji jich dokonce tolik, ji je nedo-
 vedu utřídít do nějakého pořádku a tak mi odpustte, že to bude skocně od jí dnůs léma-
 te k druhému. - Největší k paní Formanové: 1) doufám, že už vyplatí posrámke z závočičku
 listku o tom, že byla nemocná, 2) prosím, aby přijala můj dík za to, že se jí líbil líanos k Fran-
 tiškově pětasedmdesátce, že i ten závočil. Kém kroji rád polidnie, j krajinařství (něl jsem kápsi
 zramenitka obrátek) tak, že jmevnitě ty, kteří reprodukuji mistrovská obrazová díla. Těd se ovšem tělto
 ríetřají, tím spíše po nich řídím: mám v tom pomoci v šarmile Závasovi, která chodí po jstlavě a
 mrajičk a tam páči jen ríto věčn. Loni o závočičku jsem se ze svých zásoř vydal, jako led Američani
 se slatem, a tak jsem se o lekočičku všučet v faktorní situaci, jstlavě yk se domceem kupoval to komplečn
 aboči se svíčtavi, šampajněřim a koptarim: oud to však nedopustil: moji stoluž dli a si usmypli,
 že se musí v provinici (j) vymalovat přídobit a pchodit a pak ze to omí objevci pokoj (dívod: poda-
 řilo se sčnat dve čipní mladitě co j velnau kapacitu), už znamenalo vyklidit tři křikovy a
 jednu xolovačku, v níž byl spaklady z různých dř i nist (ostatně, možná že o tom bude jstě dále
 řeč), a tak jsem objvil něco, co jsem již dávno zapomněl: mezi různými vyjstičky s kosti mléni
 faly a sešit o folkloru různých národů jsem našel i kolekci líanosových knesů z Moravy, každý
 obrátek folklad, - a situace byla zachráněna. Když jma si to koupil nebo jak jsem k tomu přišel to bukad-
 sám. A když už jsem utěch zánoč ji moř povinností Vás informovat, že v pracovní neděli 22.
 provinici přinesl š Závasa magnetofon a jeho matka magnetofonový pásek, předkvali jma si Formanový
 obrátek z Maxe Antonie a v šonu večera výsledli jma Františkovu nahrávku, jeho mučení vzpomněnecí,
 hradou rekapitulaci let jako umělecího řídce. A jako někdejší očí svědkovi bykom byli rádi pokou-
 chali jstě dle. děka tu půlhodina zvláštní fívab, - nepovedli jma, oba jma k tomu měli nepokojně
 osobní vzpomněnky a foličku št sám. Jsem nesmírně vděčen Závasovi, že se s tím sparádem vypra-
 vili až k nám a umožnili mi tak polad, o němž jsem se domníval, že je nereálnovatelný a
 foři, kamaráde, žeo ten pásek nahrál: myslím, žeo tak učinil švotně pro šol potěčen a pro radost
 svých blízkých, ale stal se z toho dokument, který - ale o tom bude jstě řeč v jiné souvislosti.
 Těd se na mntě, jak se jstě poznanil u křých pětasedmdesátin. Děkuji Ti za psaní, jstě
 jsi reagoval na mou gratulaci a děkuji Ti také za polamí přjmaného čítla Ostravského kulturního
 zpravodaje. Dou se mi líbí! Vtip s mntě jstě upravili člunek k sedmdesátinám k foličbě k pětá-
 sedmdesátinám, jen jstě k mému podpisu neměli přičičnovat ten titul, vyhadá to, jako j ho kam
 autor neposl, zatím co autor ho sám nikdy nepoužil. Ž kdo čítla jsem se dověděl o datu sedmdesát-
 in Vlasy Felinkové, kterou velmi přikvapilo, když jsem ji k těm sedmdesátinám pozdravil. Šuři

Kufel - vedec

se už jen označovat, že tu narození měly pro mne i donorní efekt, než mi Ostravský věšník
 poslal honorář 124.- Kč, za což ti bych vedlám děk. - Těd si ještě přečítám Rů třikrátový aspis
 z r. 1974, na něj jsem už reagovl, oiciměni si z něj v paměti ponechávám, že Václav Kustovský se
 hodlá zabít divadelním kronikářstvím. (o tom už říše), a hodlate i tuto věc mít potře s amin-
 rost' či byrokratismem své domovní právy a že se ažijmí tronicí slastu k životní moudrosti „smídaní
 sniča bíam, na oběd si pozvi přátela a večerí med svému nepříteli“, nazývajíce to módním heslem:
 možná, že to jednou módním heslem bylo, mne zkušenost poučila, že je to skutečně přátelská rada,
 třebaže, když mi jeden lékař před lety radil, abych občas večeril jen jabličko, jsem se tomu jako neomyšle
 sraděně smál, z onjád občasných poháří, kterým se slavní chlapi botva kao ujde a ne ná jsem
 myslil, když jsem poznal že mne možná nemine nemocnice, mne toto heko rádyj nakonec ne chvilí vy-
 táhlo, takže jsem tam dosud nemusel. Kivím občas taková knisová obdabí, vyčastěji takdy, takz
 molu nejprveji kolitovat: tak tomu glo celý rok 1974, takže jsem přečtl mnoho stránk v časopisech
 i knihách; tak jsem si třeba zopakoval Anabroto (900), Pickwickovec (1000), nelličti k mímě rospáhlým
 frazem, z nichž jsem nebuil vad poznal třeba rybářské novely Oty Pavla, Wernigom Koserii Frahou za
 hudbou, Malájkom jilomvavkou foudačtu slá dčadk Josef, zlu fridevším knišku Jaromíry Kolárari
 alij chlapec a já; ale i jejimavá, tak pěkně obsáhlá díla jako Uerthiu Stalingradof' oek, Slurakovu
 studii o Slovanském národním povstání nebo nádherné Aldridgeovo dílo Volání kail, ažijmijící v Egyptě
 ze Suarské kniže z anglo-francouzské „malé války“. Podopitelně, že se někad malá kniže objevila i leuřit,
 když se nai zohelzabiteli rozhodli malovat. v provinci. Když jsme se po odchodu paui Boženy rozhodli,
 že v tomhle domku sání budet nebudeme s achodli se s Karlojmi o zločáním užívání domku,
 efreshli jsme naše manarady a přistělovali se sakumpřárně do přisemnické prostor, což se, pokud jde
 o čistinyj materiál, dčlo nakonec v značném spěchu a znamenitě se tenkrát osvědčilo ona ovreku
 zmíněná rolovacíka, jejíž rolé mlivodně skryto co tam ve spěchu glo uskladněno (česky: naházeno).
 A teď bych před malováním glo matni nejen do sousední místnosti přenesl knihy z tří knižovny, to
 glo víceméně jen práce fyzické, ale probírali se útroubami rolováčky byla flujm právním obřiva-
 ná dílna moršlů, ještě jsem tu našel čistinyj materiál (nepřpracovný!) z Obohu, z Brna,
 znovu z Ostravy, (mami jirjmu i nejeden papírek nebo jilovizál z a o KPdk), z prvníh let Realistickéh
 divadla i z období práce na Vinohradech. Lecco z toho glo obledáním přejímajm, lecco melanko-
 lidjmu, lecco glo i vyčítkou- a tak ve dčilid, když jsem hledem přikonářal nedůtklivost svých
 slov, nešlo mi než se ve dčaku probírat fradem dčiljád ab. Podopitelně, že posum přemohl
 sentiment a tak jsem množmí papíru dal do kopy z advesh jime je do obřev: kluci tak vy-
 dčítali zo kč, čili že to je to obřev. Valnou část líh'mného materiálu jsem odložil pro fyzickýj
 zpracování, v něm je totiž obřev ostravský, - ale o tom bude později ještě řeč. A než bylo řeč
 Jao' glo vymalováno, knižy za svých místech, rovněž rolováčka, na všem v účelnějším uspořádání
 a nikoliv přepaně. A glo te i realně zd., když gl uspořádán larkavrti' Lavadovjch konev
 Františka Formana. To už mi dčavno sase nic nebylo, takže jsem byl v podstatě fot' pro vřevě-

ni maraton. Ten proběhl upokojivě: návštěv flv zanedbatelné, díky množství, jeli jsme málo a a z křesla po dvořících dostal se šlo celkem bez zápat, ani televizních srovnání nikdo nedbal. Na druhý svět se odcestovali mi polubylkami za brnem o bílé šumavě a Želkové ludy. Obl jsem tu sám, i věnovat jsem se prvnímu příležitostnému listin a kolobáčky. Pohov jsem si dal jen v polních dou v roci, kdy jsem večer arivedl k jezancu, obchv ukončil rok jako soňa páda touto hrou loněi-mla den: kateřině a štá- vovi šovadovným, kterým se asi záleželo mi ránoť, se podarilo vbravim kázenim kamenku do okna přemoci mou kludochu, a tak jsem jak při: vodce a zásvotkca pračtli spolu přicapovedni hodinu stariko roku. — Ověřm: to vědno co jole si z tohoto dopisu aritím přičtli, není, věžim přáteli, šetřim julo forarim. Ink už jsem ti, frontitu, na věžim přátelci vrazočil, trápi mne od čaric živ přetardm desítky nápad, s nímž jech se rád s tetou poradil a křij fi, nebčas-li proti tomu, měl utučenit. hčmdu ohodit dlouho kolom kotké kaic: **myslím si, že (čijim) obhavlého čes- kého divadla, ve všic zásvot, klucé přátce, děti na své základní etapy, první je od r. 1919** když vzniklo, do konce dubna 1945, když opustili Obranu okupanti, druhé ta, kterou Odrava už 30 let aije od května 1945. A myslím si, že je už dost značný, ne-li příliš značný odstup od té první etapy, až se nějakým způsobem zachytla. Druhá je, po mém názoru, zovna povinností šilane kusin- ského, který jako člen pracovního úboru Spolku NBS sám mnoho v a pamatuje si, že Urami jech odhravz kulturalni pracovníci na příslup k materiálům v kvalitním archivu spolku, na mědi a na policii, z nichž k dnešní polled na oro obdohi mohli čerpat. Sou tu jistě jstě i pamětníci, kteří, št nepřesný- mi výpost dnu mohli osvítit atmosféru té závěi ady. Ředitelům obhavlého musea jst není připičl klavir, je tam, jak z toho říjnového čísla OKH jsem vyčtl, nějaká doklodka, s níž se Rusiměj nepo- dnyne zář; znamená k přimědit ji, až u musea vzniklo oddělení o divadle. Víte tu budou pamětky tu divokovického, lilič, Noviča a Znotka, různé materiálové drobtky jsou i v ročtá pakád, šo z o v knihy je zvládnout, zhodnotit a konservovat. Pro mne je třeba senzitivní skutečnost, že Odravici dokázali ve to. roce okupantim pod nosem přetavet vetchy, historicy někde bezvýznamný výhodni aím na budou obhavlou scénu, za věly, za okupaci, jim k vyluku, z že knihy Odravici přita- na dvore knihy) kned po osvobození promptně obourali německý děm, štava jim za obí! A viděli, pokud vím nikde není zachyceno to hodimství, které dalo vznik druhé obhavlí scéni, ani dítka tam není, které k zejména laičemartost takového Paolouka, Eičáika, Páček, Šrady, Raalona a vím já jak se všičdu jmenovali! ha to se Rusiměj masi pamatovat vjazy se mnohých jedinců účastnil, v, kolik odvachy, trpělivosti, fotočení or, zábrání v Prare, kolik sešapřevěni pro bítu, až prot. abovolnimu záčkovnicim obladráti se loněni l. února 1941 v přimavčadnu národnim domě zachafarilo Prodavan nevěrou! Pád g měl zachytit atmosféru v poutored, kteří v prosinci 1940 a celý leden 1941 jiadili po kraji, až fondomí o uvideně obhavlého divadla v lidu toho kraje zachovali, a nejím zachovali, že vyvolali i nový zájem o novou, št monavou budou. A ab si Ru- stlyj vzpomene i se dnu zovfalého humoru, když jsme přičáceli ze sdělen s představiteli

Národního domu, kteří ho původně nechali zařadit do muzea dovolit přinášet a když to úmír-
něji jednáme k tomu alternativně dali požádat, žádali smlouvu o tom, že až Němci odstáhnou,
potom Spolek Národního domu v jeho režii počítá! Do toho divadelního oddělení muzea z patřilo
i tři vzpomínání na magnetofonový pásek, tři projevy v náboje, ta studie těch absolventů
odstraní pedagogické fakulty v KPMK, kteří jsou ani v 70. roce za válečné potkali, patřilo z tam i ten
něj pozdrav k svým pětasedmdesátinám, méj rozhlasový projev o KPMK, který jsi mi jednou poslal
a který jsem se dávno našel, patřilo z tam i výčinní přístavy Národního domu a všechny ty
hecke medailony, kteří co kusinový napsal nebo napíše, Kodarov, Zemanoví patřil (dávno kame-
lují) a možná i vlastně co z muzea patřilo. Potud je o mne jsem odložen (rád!) zavřít,
aby věci, které nepodlehly zničeni, třeba programy, věci pokřtěny KPMK, a do muzea, vznesen-li
to divadelní oddělení, po mě smrti tam dostaly. Patřil z tam i článek mé nezářného autorax
o ostřavě proti Velké říjnové revoluci v ostravském divadle, který jsem čel v jednom z pohledů česl.
Divadelní tvorby, — a co já vím, co z tam všechno patřilo! Toto není námet, toto je jen skice, od
níž šel námet, aby ses pro ni zaváhával a zainteresová-li se ty, aby se třeba shlyl Rusinový, aby se
se do toho dali a — Tak se vám to naivně, přátelé? Nebo. Nebo to v ostře až od třích
pětasedmdesátin a promýšlet to z různých hledisek, ale vždyť jsem se k tomu vrátil. Nemyslím,
že z to mátní začínat se práci od adama: není neuplatněné, of muzeum města nebo kraje (nevim
jako muzeum to ostrava je) nemělo vlastně něco z mediálně historie města zachyceno, ale to z
něho by podprimo ještě nějakými vzpomínkami. A třeba nahradit to, co z to může být klavír nebo
řezb, srad z tří řadit Svoboda neodmítl spolupráci, možná se nějaká materiály z se našly
v muzeu na Václavském náměstí, nějaké v divadelním kabinet, možná i v KPMK. To všechno z pohledu si
a po bližně se domat, rozbral to z nejprávnížích aspektů a pak systematicky na něm pracoval.
Odpověď, už konám. Děkují, že se mi podělel nápad to všechno na celkem nevelkém prostoru, byl
jsem se, že jsem pohledoval větší. To se poraní, že všechno, co mně kolem toho napadlo napíši, to má,
Cobyte Rose? ale Senore! Děkují odlatní, že mi to nedá a bude v tom směru badat dále a be-
du-li se domníval, že mi napadlo něco khradního, tak se vám v tím svěřím.
Přijí. Vam hptělivost při čtení a poslehu tohoto dopisu, kousčevnatost a šetr' odkládáte-li se
přemlouvat Rusinovičko, ačkrou kinu z ve adraní předod do jara.

S přátelským stříkem ruz

Škoda



Ved, když to v pohledu ču, vidím, co jsem toho zapomněl napsat, — odpovídat.

Ale velmi, velmi proim o jednu věc: až to fondáři přečte, pošle mi proim korespondenční
lístek, že dříve; pokud jde o uličku Rusinovičko a námet divadelního oddělení muzea nemám
kopii z toho, se dopis stratil, dlel jak ty nápad zadržel na papír zrovne. Děkuji vám.

87. První dopis Jana Škody adresovaný herci Františku Formanovi o vizi založit divadelní oddělení v Ostravě (datováno 10. 1. 1975) (SZM, sign. GI 62/5)

V Praze 11. března 1975.

Milý Jene Pacle,

zdravím Tě po dlouhé době a doufám, že Jsi zdráv a šil, prosím Tě o pomoc. OČ jae? O toto: 30. dubna bude tomu 30 let co byla Ostrava osvobozena od německo-fašistické okupace a my jsme si řekli že bychom k tomu dni chtěli ostravskému muzeu dát k dispozici vzpomínky a střepey, které se ještě najdou, a položit tak hmatatelný základ k dovedelnému oddělení onoho muzea, které /stejně/ jednou vzniknout musí. Velmi bych uvítal, kdyby ses pokud možno brzy vypravil za Františka Formanem, který jako iniciátor myšlenky je s dosavadním vývojem obeznámen, a seznámiv se tak s myšlenkou divadelní expozice při ostravském muzeu, stal se naším spojencem a spolupracovníkem. Jestliže s tím souhlasíš, bylo by nejdříve nutné, aby Ti František Forman předal k prostudování jeden z dvou exemplářů diskusního námětu, nazvaný "O české divadlo v Ostravě". Až do něho nahlédneš, kolik je tam bílých míst, které bychom sice mohli hodit na krk příštímu historikovi ostravského divadla, ale proč? Chybí tam celá předhistorie českého profesionálního divadla, období před první světovou válkou, ale ani období Jiříkovského, ba ani období Myronovo není v dokladech zpracováno. Na Tobé, milý Jene Pacle, by bylo, abys ten diskusní námět doplnil pokud jde o vývoj a základní kameny ostravské opery a snad i operety a baletu. To co ostravskému muzeu chceme dát a co uš tak trochu v kupě jsou jednak /v oddíle Fakta a dokumenty/ staré plakáty, divadelní programy, korespondence, kritiky a ozvěny v tisku, fotografie, přičemž jde i o historii provozovatele, tedy Spolku NDMS, jednak /v oddíle Zpětné pohledy pamětníků/ přijde o vzpomínky a flosy těch, kteří k té historii chtějí, mohou a jsou s to něco říci //na př. Balcarová, Májová, Šavřda, un. prof. Svoboda, Leraus, Palouš, Jelínková, Nedbal/ To, co jsem již sebral a co se ještě zde v mých rukách sejde, ti hodlám v pátek 11. dubna poslat na Formanovu adresu do Ostravy; vy, Ostraváci, byste to do neděle 27. dubna prohlédli, přezkoumali a doplnili a v úterý 29. dubna oznámili muzeu, aby si pro to ve středu 30. dubna poslal a převzal to. Nevím, neznám dnešní divadelní Ostravu, koho byste si měli přizvat k spolupráci, rozhodně Milana Rusínského, Josefa Schreibra a snad i toho pisatele vzpomínek na Viktora Dintra /v OKZ/. Jeden z nejdůležitějších úkolů ovšem je dospět k tomu, aby se Táňa Hodanová vyjádřila /písemně/ k historii ostravského divadla. A stejně důležité myslím je, aby o postupu prací i záměru odevzdat sebrané střepey k 30. dubnu byla informována poslankyně ČNR soudružka Vlasta Vlasáková.

Milý Jene Pacle, jemuž se prý říká živá kronika ostravského divadla, prosím Tě, žádám Tě, ano žebrám o Tvou spolupráci! Myslím, že to trochu přeháním, proto že je obecně známá Tvá ochota. Je ovšem třeba vzít v úvahu, že času je málo a 30. duben přede dveřmi. Děkuji Ti předem co nejvřeleji za pomoc a přeji Ti hodně zdaru.

Se soudružským pozdravem a stiskem ruky Tvůj

Jan Škoda.

88. Dopis adresovaný herci a režisérovi Janu Paclovi o vizi založit divadelní oddělení v Ostravě (datováno 11. 3. 1975)
(SZM, sign. GI 62/5)

DOPIS JANU ŠKODOVI

Můj soudruhu Škodo, v Ústředním divadle čs. armády, které umělecky řídíš, objevila se slavnostní nástěnka s blahopřáním „Našemu soudruhu Škodovi k jeho šedesátinám všechno nejlepší!“ Když jsme se po Tobě sháněli, abychom Ti osobně blahopřáli, zjistili jsme, že jsi gratulacím utekl — jako vždycky. Ten několika-denní pobyt v nemocnici sis prostě schovával pro tuto příležitost. Až bude historie hodnotit Tvoji uměleckou práci, bude moci při dobré vůli odhalit lecjakou Tvoji chybu, ale pěstování osobního kultu ani při nejlepších vůli u Tebe nenajde.

Protože Ti nemohu stisknout Tvoji šedesátiletou — a přitom tak mladou, citlivou, kumštýřskou — ruku, musím Ti alespoň napsat pár slov. Neblahopřeju Ti ani za organizaci ani za divadelníky. Chci Ti poděkovat za dramatiky a jejich jménem Ti přát, abys ještě nějakou tu desítku let s námi spolu-pracoval.

Tvoji dvaceticíletou práci v divadle a pro divadlo ať ocení povolnější. Lid ji už ocenil tím, že Tě jmenoval svým národním umělcem. Byla to pěkná práce, čistá, poctivá, vždycky bez reklamního humbuku, vždycky skromná — realistická. Těžko bys jistě i sém spočetl své inscenace — v Budějo-



vicích, v Pardubicích, v Košicích, v Bratislavě, v Ostravě, v Brně i v Praze. Možná, že se ani nepamatuješ na všechny své žáky, které jsi učil lásce k divadlu. Jsem však přesvědčen, že všichni Tvoji žáci se s láskou pamatují na Tebe. Zastoužil ses o české realistické divadlo.

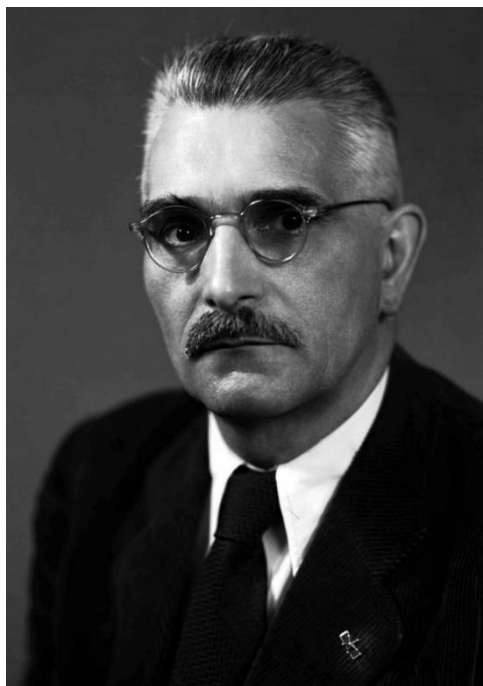
A zasloužil ses i o novou českou dramatickou tvorbu. Když jsem se nedávno pokusil hodnotit naše hry v posledním desetiletí, jasně vyšlo najevo, že mnoho z nich bylo po prvé uvedeno v divadlech, která jsi vedl. V Realistickém divadle a v Ústředním divadle čs. armády. Dokázal jsi, že noví čeští autoři nevyhledávají pro své hry dramaturgy, ale jevištní tvůrce, kteří jsou jim zárukou, že citlivě, poctivě a se zaujatou láskou jejich hry uskuteční. Měl jsi vždycky důvěru v českého autora, proto máš dnes nejvyšší důvěru českých autorů. Svůj divadelní soubor jsi vždycky vychovával k tomu, aby rád plnil svoji první povinnost: ukazovat na jevišti divákovi umělecký obraz jeho života. Proto Tě má rád Tvůj soubor i Tvoji diváci.

Ze spolupráce s Tebou vím, že jsi vždycky ochoten odsunout inscenaci Shakespeara i Moliéra, jestliže Ti český autor přinese dobrou hru, která současnému divákovi něco nového řekne. Přeju Ti tedy k Tvým šedesátinám — za nás dramatiky — abys od nás dostal dárkem balík nových, vzrušujících, pravdivých her.

A divákovi přeju, abys naše novinky inscenoval Ty.

Tvůj MILOSLAV STEHLÍK

89. Dopis Janu Škodovi (Literární noviny, 5. 5. 1956)



90. Portrétová fotografie Jana Škody (1951) (archiv ND)



Karikatura Jana Škody
(autor Antonín Pelc, 1947)

ANOTACE

Název: Divadelní režisér Jan Škoda v Moravské Ostravě (1930–1937, 1940–1942)

Autor: Mgr. Tereza Osmančíková

Fakulta: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Školitel: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Dizertační práce popisuje působení významného činoherního režiséra Jana Škody v období mezi lety 1930–1937 a 1940–1942, kdy zásadním způsobem utvářel a ovlivnil ostravský divadelní a mimodivadelní kulturní život, ale formoval také umělecký program, který později uplatil v Realistickém divadle v Praze. Monografie pojednává o komunistickém režisérovi působícím v konzervativním měšťanském divadle průmyslového města, ovšem v daleko umělecky svobodnějších podmínkách než po válce. Režim ho po únorových událostech roku 1948 přijal jako reprezentanta tzv. socialistického realismu; jeho požadavky ho však umělecky svazovaly. V Ostravě spolupracoval se scénografem Janem Sládkem a společně tvořili neobvyklou dvojici režiséra vyznávajícího realisticko-psychologické divadlo a scénografa hlásícího se k avantgardě. Ostravské divadlo se tak v meziválečném období, ale i v počátcích okupace, mohlo porovnávat s evropskými moderními proudy. Dizertační práce shrnuje Škodův profesní a osobní život v kontextu ostravské éry, reflektuje provozní podmínky meziválečného a válečného divadla v Ostravě, ale také představuje osobnosti hereckého souboru. Díky Škodově intenzivní práci totiž postupně vznikl v Ostravě kompaktní umělecký soubor, dodnes označovaný jako „Škodova činohra“. Na otázky vyplývající ze setkání realistického režiséra Jana Škody s divadelní avantgardou odpovídají rovněž kapitoly věnující se rekonstrukci inscenací jeho stěžejních dramaturgických linií a činnosti Klubu přátel moderní kultury.

Klíčová slova:

Jan Škoda, divadelní režisér, Národní divadlo moravskoslezské, Jan Sládek, Klub přátel moderní kultury, meziválečné divadlo, Ostrava.

ABSTRACT

Title of the thesis: Theatre director Jan Škoda in Moravian Ostrava (1930–1937, 1940–1942)

Author: Mgr. Tereza Osmančíková

Faculty: Philosophical Faculty of the University of Palacký

Department: Department of Theatre and Film Studies

Supervisor: doc. PhDr. Jiří Štefanides

The thesis describes the work of the distinguished drama director Jan Škoda in the period between 1930-1937 and 1940-1942, when he fundamentally shaped and influenced Ostrava's theatrical and non-theatrical cultural life, but also shaped the artistic programme he later implemented at the Realist Theatre in Prague. The monography discusses about a communist director working in a conservative bourgeois theatre in an industrial city, but in much freer artistic conditions than after the war. After the events of February 1948, the regime accepted him as a representative of so-called socialist realism; his demands, however, bound him artistically. In Ostrava, he collaborated with the stage designer Jan Sládek and together they formed an unusual pair of a director professing realistic-psychological theatre and a stage designer espousing the avant-garde. Ostrava's theatre in the interwar period, but also in the early times of the occupation, could thus compare itself with European modern trends. The thesis summarizes Škoda's professional and personal life in the context of the Ostrava era, reflects the operating conditions of interwar and wartime theatre in Ostrava, but also presents the personalities of the theatrical troupe. Thanks to Škoda's intensive work, a compact artistic ensemble was gradually formed in Ostrava, which is still referred to today as "Škoda's drama". The questions arising from the encounter between the realist director Jan Škoda and the theatrical avant-garde are also answered in the chapters dedicated to the reconstruction of the stagings of his key dramaturgical lines and the activities of the Club of Friends of Modern Culture.

Key words:

Jan Škoda, theatre director, National Moravian-Silesian Theatre, Jan Sládek, Club of Friends of Modern Culture, interwar theatre, Ostrava.