

ČESKÉ DRAMA V DEUTSCHES THEATER V OSTRAVĚ V LETECH 1919–1938

JIŘÍ ŠTEFANIDES

Téma patří do problematiky soužití česky a německy hraného divadla, které trvalo po staletí. Postoj jednoho k druhému byl téměř celou dobu odlišný. Až do začátku 20. století německy hrající divadla téměř zcela ignorovala česky psané drama (v případě opery a operety byla situace o něco příznivější), ale v jejich souborech se často vyskytovali herci, dirigenti a muzikanti českého původu. Německy hrající divadla také čas od času uváděla na svém jevišti česky hraná představení. A německá publicistika celkem běžně recenzovala představení českých profesionálních souborů, jestliže se domnívala, že je k tomu významný umělecký důvod. U českých divadelních společností a stálých česky hrajících divadel tomu bylo jinak. Divadelníci německého původu se v jejich souborech téměř nevyskytovali, zato německy psané drama bylo hojně překládáno a hráno, i když nacionalisticky založení novináři a recenzenti proti tomu často brojili. A český tisk se recenzování německy hraných představení obvykle zcela vyhýbal, a to dokonce i za první republiky, tedy v letech 1918–1938.

Pro německy hrající divadla se situace radikálně, doslova ze dne na den, změnila po 28. říjnu 1918. Rázem se stala menšinovými, naprostá většina z nich do dvou let ztratila statut městského divadla. Některé soubory bez městských a státních dotací zanikly, jiné se udržely jako spolková divadla až do roku 1939. Proměna postavení německy hrajících souborů v Československu byla obtížná, ale během meziválečného období se mnohé z nich adaptovaly na nové podmínky a chovaly se jako řádně spravované umělecké instituce, loajální k novému státnímu uspořádání. A poprvé do jejich dramaturgie ve větší míře proniklo také česky psané drama, nejčastěji to soudobé, tedy meziválečných českých dramatiků.

V Ostravě bylo založeno městské divadlo v roce 1907, a to pouze s německy hrajícím souborem. Jeho statut městského divadla skončil se závěrem sezony 1918/19, v srpnu 1919 byla zahájena první česká sezona městského Národního divadla moravkoslezského. Německý soubor se vrátil do Deutsches Haus (Německý dům), který byl vybaven slušně zařízeným divadelním sálem, ale podstatně menším jevištěm. Ve dvacátých letech ještě nějaký čas udržoval i operu a operetu. A také začal uvádět hry českých dramatiků.

Zaměřím se pouze na činohru (zaznamenal jsem totiž i operní a operetní inscenace českých skladatelů). V letech 1919–1938 německá činohra v Ostravě uvedla celkem šestnáct inscenací her pěti českých dramatiků: Karla Čapka, Edmonda Konráda, Olgy Scheinpflugové, Viléma Wernera a zejména Františka Langera. První dvě české hry byly v Deutsches Theater uvedeny

už ve dvacátých letech. Za ředitele Wilhelma Poppa měla v závěru sezony 1924/25 premiéru Čapkova hra *R. U. R.* (W. U. R.) a v únoru 1928, to byl ředitelem Karel Stransky, komedie Františka Langra *Velbloud uchem jehly* (Das Kamel geht durch ein Nadelöhr). Na začátku sezony 1929/30 přišel do Ostravy jako ředitel Rudolf Zeisel (nar. 1885 v Brně, zemřel za války v jednom z koncentračních táborů). Herec a režisér, který sbíral zkušenosti mj. v Berlíně a ve Vídni, přišel do Ostravy s úkolem rychle řešit krizovou situaci divadla. Definitivně zrušil zpěvohru a začal budovat malou moderní činohru se schopností interpretovat klasické a soudobé drama, a dále hudební komedii jako divácky přitažlivý žánr. Zeisel se cítil být československým občanem a do repertoáru svého divadla začal pravidelně vřazovat i soudobé české drama. Postupně tak uvedl *Obrácení Ferdýše Pištory* Františka Langera (30. 10. 1930, Die Bekehrung des Ferdys Pistora), během roku 1933 dvě hry Viléma Wernera *Komediant Hermelín* (16. 1. 1933, Glorius, der Wunderkomödiant) a *Medvědí tanec* (11. 11. 1933, Bären-tanz), další hru Františka Langra *Andělé mezi námi* (6. 3. 1934, Engel unter uns), komedii Olgy Scheipflugové *Okénko* (3. 11. 1934, Wo war ich heute Nacht?), znovu Langrova *Velblouda uchem jehly* (8. 12. 1934, Das Kamel geht durch ein Nadelöhr) a tragikomedii *Todo je outsider* Viléma Wernera (22. 2. 1935, Todo der Outsider). V roce 1936 měly premiéru dokonce čtyři české hry: *Periferie* Františka Langera (31. 1. 1936, Peripherie), znovu Čapkova fikce *R. U. R.* (6. 3. 1936, W. U. R.), *Lidé na kře* Viléma Wernera (15. 10. 1936, Menschen auf der Eisscholle) a Langrova *Jízdní hlídka* (27. 10. 1936, Reiterpatrouille). V sezoně 1936/37 ještě Zeisel uvedl *Kvočnu* Edmonda Konráda (17. 2. 1937, Das Nest). Vrcholem byla sezona 1937/38, během níž ostravská německá činohra uvedla dvě aktuální hry Karla Čapka, *Bílou nemoc* a *Matku*.¹

Obrat k české dramatice a její pozitivní přínos pro Zeiselovu činohru zaznamenala také vídeňská badatelka Hilde Preglerová ve své disertační práci z roku 1965 *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostau von den Anfängen bis 1944* (je to patrně dosud jediná monografie věnovaná dějinám německojazyčného divadla v některém z moravských nebo slezských měst). Hilde Preglerová napsala, že inscenací Langrova *Obrácení Ferdýše Pištory* v říjnu 1930 začala nová kapitola v repertoárové politice ostravského divadla, která se projevila téměř pravidelnou péčí o českou dramatickou tvorbu. A také to byl, podle Preglerové, moudrý diplomatický tah, který podstatně přispěl – alespoň v kulturní oblasti – k uvolnění napětí mezi oběma národnostmi.² O tom svědčí i skutečnost, že řada českých her měla premiéru buď při příležitosti státního svátku 28. října, nebo při připomenutí narozenin T. G. M.

Českého badatele samozřejmě zajímá, jak naše dramatiky přijalo německy hovořící publikum a německy píšící kritika. Stojí v mírných rozpacích nad zjištěním, že naprostá většina hodnocení je téměř bezvýhradně, ba až stereotypně kladná. Pravděpodobně zde roli hrálo to, že všichni jmenovaní dramatici už byli v té době překládáni a hráni také na jiných německojazyčných scénách včetně například vídeňského Burgtheatru. Mírně kritický hlas snad zazněl jen v případě Langrovy hry *Obrácení Ferdýše Pištory*: referent Ostrauer Zeitung napsal, že hra je pod vlivem Dostojevského a tehdy populárního Molnárova Liliomfiho a že je to „dramatický plakát“.³ Naopak například o Čapkovi tentýž list v roce 1925 napsal: „R. U. R. je fantazie nepřekonatelné odvahy; nese znaky geniality. R. U. R. je zároveň to nejpůsobivější divadlo. Mohutné a fascinující.“⁴

Musíme mít ale stále na mysli, že referenti obvykle posuzovali nikoliv literární hodnoty dramatického textu, ale divadelní výsledek: tedy jevištní interpretaci dramatu. Pokud ovšem jde o inscenační výsledky, ty jsou rovněž velmi pozitivní a přesvědčivé. Zdá se, že ostravský německý soubor měl pro českou dramaturgii porozumění, že měl smysl jak pro sociální a etická témata, tak pro komediálnost české dramaturgie (která ostatně nadále měla blízko k tradici rakouského lidového divadla), dokázal divadelně těžit i z racionálně napsaných, modelových situací a postav Čapkových dramát, i z divadelně přitažlivé nejednoznačnosti pestrých lidových postavíček Langrových her. Zdá se, že režiséři a herci Deutsches Theater věnovali (v rámci omezených provozních možností) inscenacím českých her značnou pozornost. Inscenace *Obrácení Ferdýše Pištory* byla pro některé z nich zřetelným zastavením v záplavě desítek titulů nastudovaných v sezoně. Režisérem a zároveň představitelem titulní role Ferdýše Pištory byl Josef Krastel, poměrně známý režisér a herec. Jeho režie údajně nehledala smíření a podtrhovala krutost. Ferdýš Pištora v jeho podání poukazyval na společenskou determinaci člověka: člověk je dobrý, zločincem jej dělá společnost.⁵ Největší triumf v Ostravě dokonce zažila právě v této hře Greta Kaiserová, která údajně vynikla v inscenaci, jež byla výborně obsazena i ve vedlejších rolích: v roli Irmy Pištorové se projevila jako herečka velkého formátu.⁶ V další Langrově hře *Andělé mezi námi* „Alfred Lohner hrál dr. Mise [...] s tak úchvatnou silou prožitku, že divák zapomněl na skutečnost“.⁷ O inscenaci Langrovy veselohry *Velbloud uchem jehly* se dočteme: „František Langer je právem jedním z nejuspěšnějších nových autorů. Se spolehlivou a účinnou technikou buduje na jevišti životné typy a koření obratně vedený dialog svérázným humorem. I tentokrát došla jeho veselohra zaslouženého uznání a z větší části se zasloužila o vynikající inscenaci [...] Irena Baschová podala v roli paní Peštové jeden ze svých nejlepších výkonů.“⁸ Tragikomedie Viléma Wernera *Todo je outsider* v režii Paula Marxe a s Josefem Almasem v titulní roli dosáhla „drtivého účinku“.⁹ Při Langrově *Periferii* „publikum sledovalo s velkým účastenstvím dění na jevišti, podlehlo napětí dramatického děje a uvolnilo se až hlučným potleskem, kterým odměnilo vynikající představení“.¹⁰ A ještě jedno hodnocení. O Wernerově hře *Lidé na kře* ostravský německý tisk psal: „Jeho nové dílo *Lidé na kře* se ukázalo jako divácky nejuspěšnější v českém Národním divadle v Praze a představení v pražském Deutsches Theater tento úspěch potvrdila. Tento kus pojednává o aktuálních problémech přítomnosti.“¹¹ V *Morgenzeitung und Handelsblatt* se o téže inscenaci mj. dočteme: „Byl to velký úspěch našeho divadla, který musel všechny diváky naplnit nadšením a hrdostí. Bouřlivý potlesk, který jednou při otevřené scéně přerušil hru, se opakoval po každém aktu.“¹²

Opravdu jsem neobjevil jediný kritický ohlas, který by problematizoval český dramatický text či jeho inscenaci. Je to až neuvěřitelné pro toho, kdo ví, jak nepříznivě a konfrontačně se vztahy mezi Čechy a Němci na Ostravsku vyvíjely až do konce první světové války. Zájem divadelního historika pak musí vzbudit konkrétní popisy hereckých výkonů. To vždy vypovídá nejen o umění recenzentů: zároveň je to signál, že herecké výkony byly originální, jevištně účinné, že recenzent měl co popisovat. Zeiselovu činohru provázela pověst vynikajícího souboru (kdysi mi to v Ostravě tvrdil Milan Rusinský, který na její představení chodil), a naše poznatky, zdá se, to potvrzují. Přivádí mě to k myšlence, že tradici vynikajícího herectví, která se v Ostravě udržuje až do současnosti, nezaložila jen skvělá meziválečná éra režiséra a šéfa činohry Národního divadla moravskoslezského Jana Škody, jak se doposud zdálo. Je velmi pravděpodobné, že za první republiky existovaly v Ostravě dvě činohry vysokých hereckých

kvalit, které se navzájem ovlivňovaly a (v dobrém) si konkurovaly. Téměř všechny hry českých autorů uvedené v Deutsches Haus byly také přibližně ve stejné době hrány česky v Národním divadle moravskoslezském.

Poslední a patrně nejvýznamnější kapitolu v „české“ dramaturgii Zeiselovy činohry představuje poslední předválečná sezona 1937/38, v níž byly uvedeny dvě tehdy nejzávažnější hry Karla Čapka, *Bílá nemoc* a *Matka*.

Ostravskou premiéru *Bílé nemoci* (27. 10. 1937, Die weiße Krankheit) nasadil Rudolf Zeisel ve vlastní režii v předvečer státního svátku ČSR a její význam ještě umocňovala skutečnost, že to byla československá premiéra *Bílé nemoci* v německém jazyce (v Národním divadle moravskoslezském byla uvedena osm měsíců předtím v režii komunisty Antonína Kurše). Zeisel obsadil hlavní role vynikajícími herci, kteří z rasových důvodů uprchli po roce 1933 z Německa před Hitlerem. Sigurd Lohde ztělesnil Maršála (do Ostravy byl angažován několik měsíců předtím, po Mnichově raději odešel z Evropy a válku strávil v Austrálii), Galéna zahrál Josef Almas, bývalý člen berlínské Volksbühne, a Barona Krüga Hermann Vallentin, jeden z nejznámějších berlínských činoherců, který v Ostravě dovršoval svou uměleckou dráhu (v době premiéry *Bílé nemoci* měl už sedmašedesát let).

V *Bílé nemoci*, kterou Zeisel nastudoval zcela v souladu s Čapkovým záměrem, tak mohli němečtí herci uplatnit svou osobní, přímou zkušenost s fašismem, jež českým divadelníkům dosud chyběla, a učinili tak s velkou naléhavostí. Podle recenzí vznikla propracovaná inscenace, v níž se napětí stupňovalo od obrazu k obrazu a obecenstvo několikrát odměnilo herce potleskem na otevřené scéně. Friedrich Ost, recenzent Ostrauer Zeitung, napsal, že Deutsches Theater prý poskytlo divákům po několika letech opět vzrušující otřesný zážitek, a dokonce tvrdil, že německá inscenace byla silnější a bojovnější, nežli Kuršova v Národním divadle moravskoslezském.¹³ *Bílá nemoc* se v Ostravě hrála do 9. prosince 1937 a dosáhla dokonce devíti představení – se stejným počtem představení se v sezoně hrála jen kasovní komedie *Promiň, že tě miluji*. I to potvrzuje příznivé hodnocení recenzentů.

Matka (25. 3. 1938, Die Mutter) měla premiéru v ještě napjatější politické situaci, dva týdny po anšlusu Rakouska a pouhé dva měsíce před květnovou mobilizací. V režii Paula Marxe vznikla opět působivá inscenace, která podle ostravské německé kritiky rovněž zřetelně zdůrazňovala aktuální dobové poselství. „Toto otřásající drama není jen dílem básníka, je to současně obžaloba neúplatného kritika doby a navíc prorocké varování. Člověk by si přál, aby se toto dílo hrálo ve všech velkých i malých divadlech celého světa... Tuto hru básníka Karla Čapka musí vidět všichni, všichni!“¹⁴ Titulní roli ztvárnila Irena Baschová a dosáhla podle kritika Ostrauer Zeitung pěkného a zaslouženého úspěchu. Reakce německých diváků: „Potlesk hluboce pohnutého publika byl nesmírně živý a vytrvalý.“¹⁵ A ještě jednou: „Teprve neutuchající frenetický potlesk mohl přinést [v hledišti] žádoucí uvolnění napětí.“¹⁶ *Matka* se hrála do poloviny dubna 1938 celkem čtyřikrát.¹⁷

Sotva se Karlu Čapkovi mohlo dostat většího zadostiučinění, nežli byly tyto bojovné inscenace jeho protifašisticky orientovaných her hrané německy. *Matka* byla uvedena v několika německých divadlech v ČSR, *Bílou nemoc* nastudovali v březnu 1938 společně čeští a němečtí demokraticky orientovaní herci v Brně. Obě Čapkova protiválečná díla uvedla v českých zemích pouze dvě německy hrající divadla: kromě ostravského ještě městské divadlo v Bodenbachu (Podmokly, dnes součást Děčína).¹⁸ Míru odvahy ostravských Němců podtrhuje skutečnost, že německojazyčná divadla v českých zemích byla v té době už pod silným

ideologickým tlakem henleinovců a jen některá, mezi nimi i ostravské, odolávala. Ne však nadlouho. Ačkoliv práce Rudolfa Zeisela si v Ostravě velmi považovali, po skončení sezony 1937/38 s ním byla zrušena smlouva.

Němečtí herci, kteří se v Ostravě v roce 1936 sdružili s českými v Klubu českých a německých divadelních pracovníků, na podzim 1938, po Mnichově, znovu prchali, často za dramatických okolností, před Hitlerem. Po uzavření všech divadel v protektorátě k 1. září 1944 už nikdy nebyly německy hrající soubory v Československu obnoveny. V důsledku tragických událostí za války a po odsunu obyvatelstva německé národnosti Morava a Slezsko přestaly být, po mnoha staletích, multikulturním divadelním prostorem.

Závěrem chci podotknout, že českou dramatikou nehrálo jen německé divadlo v Ostravě. S obdobnou praxí se setkáváme i v Brně a v Opavě (kde si dokonce německá scéna, jako jediná na Moravě a ve Slezsku, zachovala i za první republiky statut městského divadla), ale i v divadlech v Čechách. Dějiny německojazyčných divadel v českých zemích skýtají mnoho badatelských příležitostí nejen pro teatrology, ale i pro bohemisty a germanisty.

POZNÁMKY

- 1 Německý badatel Hansjörg Schneider přisoudil Zeiselově činohře ještě tři další inscenace her českých dramatiků (ovšem bez uvedení data premiéry): Čapkovu *Věc Makropulos*, *Manželství s r. o.* Františka Langera a *Houpačku* Olgy Scheinflugové. Při nejlepší vůli jsem tyto inscenace nenašel ani po opakované excerpci ostravského denního tisku (*Ostrauer Zeitung*). Nejsou uvedeny ani v soupisu odehraného repertoáru systematicky vydávaného časopisu *Deutscher Bühnen-Spielplan* (Berlin 1929–1938, v Rakouském divadelním muzeu ve Vídni je dochován v úplnosti), a to i přesto, že Zeisel zasílal odehraný repertoár (včetně dat repríz) do tohoto časopisu pravidelně. Zmíněné tituly neobsahuje ani soupis repertoáru monografie vídeňské badatelky Hilde Preglerové (srov. Pregler, Hilde: *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostrau von den Anfängen bis 1944*. Disertační práce, Universität Wien, Wien 1965). Na druhé straně Hansjörg Schneider ve svém výčtu inscenací české dramatiky neuvádí Wernerovy hry *Medvědí tanec* (1933) a *Todo je outsider* (1935) a Langerovu veselohru *Velbloud uchem jehly* (1934). Viz Schneider, Hansjörg: *Divadlo bez krize (Německé divadlo v Moravské Ostravě)*. Divadelní revue, 2007, č. 3, s. 22–26.
- 2 Pregler, Hilde, op. cit., s. 194.
- 3 A. W.: „Die Bekehrung des Ferdyš Pištora“, *Ostrauer Zeitung*, 31. 10. 1930, s. 9.
- 4 A. W.: „W. U. R.“, *Ostrauer Zeitung*, 10. 4. 1925, s. 4.
- 5 A. W.: „Die Bekehrung des Ferdyš Pištora“, op. cit.
- 6 Tamtéž.
- 7 ff: „Engel unter uns“, *Silesia*, 9. 3. 1934, s. 8.
- 8 -ff-: „Das Kamel geht durch das Nadelöhr“, *Silesia*, 12. 12. 1934, s. 6.
- 9 „Deutsches Theater. Todo, der Outsider“, *Ostrauer Zeitung*, 12. 3. 1935, s. 3.
- 10 a. f.: „Peripherie“, *Ostrauer Zeitung*, 1. 2. 1936, s. 5.
- 11 „Menschen auf der Eisscholle“, *Ostrauer Zeitung*, 14. 10. 1936, s. 3.
- 12 -e-: „Menschen auf der Eisscholle“, *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 17. 10. 1936, s. 7.
- 13 Ing. f. o.: „Die weiße Krankheit“, *Ostrauer Zeitung*, 29. 10. 1937, s. 2.
- 14 „Die Mutter“, *Ostrauer Zeitung*, 26. 3. 1938, s. 4.
- 15 Tamtéž.
- 16 -e-: „Die Mutter“, *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 27. 3. 1938, s. 9.
- 17 Českého badatele zaujme, že Hilde Preglerová ve své monografii odbyla inscenaci *Bílá nemoc* jedinou větou a o *Matce* se nezminila vůbec. V jejím soupisu repertoáru je dokonce *Matka* uvedena pod cizím, zcela neidentifikovatelným jménem autora: Stanitz. V kapitole věnované hereckým výkonům, která je poměrně rozsáhlá, pak není připomenut ani jeden z výkonů v těchto čapkovských inscenacích, jakkoliv kritikou byly příznivě reflektovány (například Irena Baschová byla spíše průměrnou herečkou, titulní role *Matky* patřila zcela jistě k jejím největším

rolím). Možným vysvětlením je to, že autorka pravděpodobně v době, kdy disertační práci psala, dramatiku Karla Čapka a její význam v českém prostředí neznala.

18 Srov. Schneider, Hansjörg: *Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933–1938*. Berlin 1979, s. 143–145.

Zusammenfassung

Jiří Štefanides: Das tschechische Drama im Ostrauer „Deutschen Haus“ zwischen den Jahren 1919–1938

Die tschechisch-deutschen Beziehungen fingen an sich seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts zuzuspitzen und ihren Höhepunkt erreichten die Konflikte bei den dramatischen Zusammenstößen kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Das Stadttheater wurde 1907 eröffnet und die Stadtvertretung ließ, ungeachtet der Proteste von der tschechischen Seite, nur ein deutschsprachiges Ensemble zu. Das tschechische Ensemble hat das Theater 1919 übernommen und das deutsche fand ihren Sitz in dem „Deutschen Haus“, wo es bis zum Beginn des II. Weltkrieges blieb. Als Vereinstheater einer Minderheit hat es die reale Situation in der Tschechoslowakischen Republik akzeptiert und fing an, auch die zeitgenössische tschechische dramatische Literatur aufzuführen – vor allem im Zeitraum 1929–1938 unter der Leitung von Rudolf Zeisel, einem aus Brünn stammenden Österreicher (geb. 1885). Im „Deutschen Haus“ wurden insgesamt sechzehn Stücke von Karel Čapek, Edmond Konrád, Olga Scheinpflugová, Vilém Werner und vor allem František Langer (neben wenigen Opern und Operetten) zur Aufführung gebracht. Die Reaktionen auf diese Vorstellungen waren bei dem deutschsprachigen Publikum fast ausnahmslos positiv. Den Höhepunkt des tschechischen Repertoires im „Deutschen Haus“ stellte die Inszenierungen von Čapeks *Bílá nemoc* (Die weiße Krankheit, Uraufführung am 27. 10. 1937) und *Matka* (Die Mutter, Uraufführung am 25. 3. 1938) dar. In den Hauptrollen waren Schauspieler, die wegen ihrer Abstammung Deutschland nach 1933 verlassen mussten – Čapeks Mahnung klang deswegen mit ihren eigenen Erfahrung zusammen. Die für einen Teil des deutschen Publikums sicherlich kontroverse Inszenierungen waren von einer positiven Aufnahme sowohl von Seiten der Zuschauer als auch der Kritik begleitet.

Bald darauf wurde der demokratisch gesinnter Rudolf Zeisler des Amtes enthoben. Seine offizielle Ablehnung des nationalsozialistischen Regimes ließ bald die tragischen Begebenheiten folgen: er ist im Laufe des Krieges in einem KZ umgekommen.

Translation © Lukáš Motyčka