

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií
Historická sociologie

Disertační práce

PhDr. Rudolf Prázný

**Národní divadlo v Praze v době nacistické okupace:
Přední divadelní scéna mezi útlakem a odporem
(historicko-sociologická analýza)**

**The National Theatre in Prague during the Nazi Occupation:
The Foremost Theatre Scene between Oppression and Resistance.
(A Historical-sociological Analysis)**

Praha 2020

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Šubrt CSc.

Poděkování

Děkuji svému školiteli doc. Jiřímu Šubrtovi, CSc. a doc. Janu Štemberkovi, Ph.D. za odborné vedení a profesní rady během doktorského studia. Jsem jim vděčný za ochotu, laskavý lidský přístup a moudrý historicko-sociologický nadhled. Rád bych poděkoval všem, kteří mi byli nápomocní v mé badatelské činnosti, při jazykové korektuře a grafické úpravě práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 15. 3. 2020

Jméno a příjmení

Národní divadlo v Praze v době nacistické okupace: Přední divadelní scéna mezi útlakem a odporem (historicko-sociologická analýza)

The National Theatre in Prague during the Nazi Occupation: The Foremost Theatre Scene between Oppression and Resistance. (A Historical-sociological Analysis)

ABSTRAKT

Předkládaná disertační práce, s využitím historicko-sociologické analýzy, popisuje a vysvětluje postavení, reakce a působnost Národního divadla v Praze, v době jednoho z nejtěžších období našich novodobých dějin, okupaci nacistickým Německem, v době tzv. Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), kdy s pomocí svých uměleckých prostředků, hodnot a interpretačním snažením uměleckého souboru, se tato vrcholná kulturní instituce snažila hájit právo naší společnosti na svou vlastní kulturu, na svou vlastní existenci.

Hlavním cílem je analyzovat způsoby a prostředky, pomocí kterých Národní divadlo v Praze reagovalo a spolu se svým publikem čelilo krizovým situacím, způsobeným nacistickou okupací. Jedním z klíčových faktorů v tomto procesu bylo chování divadelních umělců, ve kterém mnozí poukazovali velkou míru statečnosti a ochoty riskovat nejenom své pracovní postavení, nýbrž mnohdy i svůj život, aby dokázali naší společnost vést, ukazovat cestu vedoucí k odhodlání nevzdávat se své národní suverenity.

Národní divadlo v Praze se mělo stát nástrojem, pomocí kterého se nacisté snažili pod velkým tlakem realizovat svou kulturní politiku, směřující k ovládnutí našeho národa a k přijetí nacistických zásad kulturního života. S využitím dramaturgických možností a svých uměleckých osobností bojovalo do posledního dne existence Protektorátu Čechy a Morava proti snahám nacistů zneužít tuto národní, vrcholnou instituci pro svůj cíl, k přeměně našeho suverénního státu v součást velkoněmecké říše.

KLÍČOVÁ SLOVA

divadlo, dramaturgie, divadelní soubory, kulturní politika, cenzura, ideologie, nacismus, rasismus, odboj, identita, germanizace

ABSTRACT

The submitted dissertation, based on historical-sociological analysis, describes and explains the status, reaction and functionality of the National Theatre in Prague during the hardest times of our modern history – the occupation of the Czech lands by Nazi Germany, the so-called Protectorate of Bohemia and Moravia (1939–1945), the era when the National Theatre, as the top cultural institution, consolidated its artistry, its permanent values and interpretation efforts of its ensemble to defend the right of our society to preserve its own culture, its own existence.

The principal objective of this work is to analyze methods and techniques by means of which the National Theatre in Prague, in line with its audience, steadily faced critical situations caused by the Nazi occupation. Among key factors in this process were the acts of Czech theatre performers proving their bravery as they put their work careers and even their own lives at risk to help guide our nation towards awareness and determination not to relinquish the nation's sovereignty.

The Nazis viewed the National Theatre in Prague as a potential instrument for fulfilling their plans through the assertion of their cultural policy under great pressure imposed upon our nation in order to enforce adoption of Nazi principles of cultural life. Having used its dramaturgic capabilities and artistic personalities, the National Theatre, till the very last day of the existence of Protectorate Bohemia and Moravia, fought against the efforts of the Nazis who intended to abuse the leading national institution to serve their goal – transform our sovereign state into a part of the Greater German Reich.

KEY WORDS

theatre, dramaturgy, theatre ensembles, cultural policy, censorship, ideology, Nazism, racism, resistance, identity, Germanization

Obsah

1. Úvod	8
1. 1 Cíle disertační práce	16
1. 2 Použité metody výzkumu	17
2. Vliv nacistické okupace na změnu života v Českých zemích a na chod Národního divadla v Praze	20
2. 1 Geopolitické a rasistické cíle nacistické ideologie a politiky	20
2. 2 Společenská situace v protektorátu po nástupu nacistů k moci	28
2. 3 Protektorátní vlády a jejich úloha	36
2. 4 Nacisté a umění	43
2. 5 Zásady a způsoby prosazování nacistické kulturní politiky v protektorátu	49
2. 6 Činnost českých úřadů v rámci plnění úkolů kulturní politiky	54
2. 7 Reinhard Heydrich a Emanuel Moravec – zvláštní partnerství	62
2. 8 Přední divadelní scéna v sevření okupační moci	72
3. Umělecké osobnosti působící v čele Národního divadla v Praze v době nacistické okupace v opeře, baletu a činohře (1939–1945)	78
3. 1 Nelehké břímě: Ředitelé Národního divadla v Praze v době nacistické okupace	79
3. 2 Václav Talich a Zdeněk Nejedlý a jejich vzájemně kritický dialog	81
3. 3 Umělecké osobnosti působící v opeře a baletu Národního divadla v Praze v době nacistické okupace	84
3. 4 Umělecké osobnosti působící v činohře Národního divadla v Praze v době nacistické okupace	87
4. Umělci čelící despotické moci	99
4. 1 Útlak a odpor (Rudolf Deyl st., Zdeněk Štěpánek, Karel Höger, Ladislav Pešek, Jiří Frejka)	99
4. 2 Ženský element v konfrontaci s nacistickou mocí (Božena Půlpánová, Olga Scheinpflugová, Leopolda Dostalová)	102

5. Umělecká činnost Národního divadla v Praze v době před nástupem zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha (1939–1941)	106
Opera a balet a činohra Národního divadla v Praze pod tlakem okupantů	
5. 1 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1939/1940	107
5. 2 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1939/1940	121
5. 3 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1940/1941	126
5. 4 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1940/1941	133
6. Umělecká činnost Národního divadla v Praze v době působení zastupujícího říšského protektora R. Heydricha (do roku 1942) a v letech následujících (do roku 1945)	138
Opera, balet a činohra Národního divadla v Praze v době stupňujícího se teroru	
6. 1 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1941/1942	139
6. 2 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1941/1942	142
6. 3 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1942/1943	145
6. 4 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1942/1943	150
6. 5 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1943/1944	155
6. 6 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1943/1944	159
6. 7 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1944/1945	162
6. 8 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1944/1945	167
7. Závěr	169
8. Seznam zkratk	175
9. Literatura a zveřejněné prameny	176
10. Seznam příloh	182

1. Úvod

Předkládaná disertační práce je historicko-sociologickým exkurzem do významného období našich novodobých dějin, do okupace nacistickým Německem v době tzv. Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945), ve kterém i Národní divadlo v Praze jako důležitá kulturní instituce s velkým rozsahem svého společenského působením sehrála svou nezastupitelnou roli.

Historicko-sociologická analýza tohoto období umělecké činnosti Národního divadla v Praze a s ní spojeného života naší společnosti, nás může obohatit o množství poznatků, které obsahuje tato, zatím méně badatelsky využívaná kulturně-umělecká oblast našeho společenského života.

Léta 1939 až 1945, pro naši společnost velice složitá a existenčně kritická, jsou prostorem, který byl naplněn nekompromisním, konfliktním vztahem. Pro výstižnější charakteristiku tehdejší situace můžeme využít – i když jen v omezeném, a spíše obrazném, metaforickém rámci – terminologie, kterou poskytuje *teorie her*¹. Má sice blízko k ekonomii, ale je možné ji využít i v mnoha jiných oblastech vědecké činnosti od politologie a válečnictví přes ekonomii, sociologii až po biologii a psychologii.

Jedná se tu o konfliktní vztah, který se týká tří subjektů – „kolektivních hráčů“: nacistického Německa (Velkoněmecké říše), Protektorátu Čechy a Morava a Národního divadla v Praze, dvou národů a jedné kulturní instituce, tzn. tří hráčů, kteří spolu hrají nebezpečnou hru konfliktního charakteru.

V popisovaném konfliktním vztahu se vyskytovali hráči, z nichž každý měl určitou strategii, jakým způsobem ve hře postupovat, jak tuto hru odehrát a každému z hráčů poskytovala tato hra i určitou představu o možných krocích jeho soupeře. Každý z hráčů, hráč č. 1 nacistické Německo, hráč č. 2 Protektorát Čechy a Morava a hráč č. 3 Národní divadlo v Praze, měl možnost určitého autonomního jednání a rozhodování (i když v našem případě pro hráče č. 2 a 3 byly možnosti volby značně omezené). Hráči č. 2 a 3 měli mnohé společné, nicméně hráč č. 3 Národní divadlo, i když se snažilo celou nacistickou okupaci strategicky bojovat pomocí uměleckých prostředků národního divadelního odkazu a omezovat propagované nacistické

¹ Jedná se pouze o metaforické a ilustrativní využití pojmů z teorie her, nikoli o samotnou aplikaci této teorie *Teorii her* „se označuje disciplína aplikované ekonomie, matematiky, která analyzuje široké spektrum konfliktních rozhodovacích situací, které mohou nastat kdekoliv, kde dochází ke střetu zájmů. Herně-teoretické modely se pak snaží tyto konfliktní situace nejen analyzovat, ale sestavením ekonomického, matematického modelu daného konfliktu a pomocí výpočtů se snaží nalézt co nejlepší strategie pro konkrétní účastníky takových konfliktů. Teorie her se uplatňuje v mnoha oblastech lidské činnosti od politologie a válečnictví přes sociologii až po biologii a psychologii“ [Peliš 2008:255-276].

záměry kulturní politiky, bylo v přímé závislosti na protektorátních vládách, neboť ony byly jejím zřizovatelem. Pro Národní divadlo byla obzvlášť přísná a nekompromisní vláda premiéra Krejčího, kde funkci ministra školství a národní osvěty zastával český kolaborující ministr Emanuel Moravec.

Nutným předpokladem takto vykreslené hry bylo racionální uvažování i jednání všech tří hráčů, i když je nutné dodat, že ne všechny tehdejší akce musely být nutně pouze a jen racionální, a že navíc byly mnohdy spojené s emocionálním nasazením a vyžadovaly často odvahu riskovat.

Charakteristika hráče č. 1: nacistického Německa

Ideologie německého národního socialismu vycházela z představy o nadřazenosti německé árijské rasy nad ostatními národy. Zdrojem nacistického myšlení byla tradice evropského rasismu a moderního antisemitismu, který vznikl v druhé polovině 19. století. Za druhý zdroj lze považovat pseudovědecké teorie o potřebě rasové hygieny, o udržování čistoty rasy, které se od přelomu století, a to nejenom v Německu, objevovaly. Třetím zdrojem jsou pseudovědecké geografické koncepce životního prostoru (Lebensraum), důležitého pojmu Haushoferovy geopolitické teorie.

Židé se stali v nacistickém myšlení hlavním nepřítelem, kterého je třeba v boji za vítězství německé rasy odstranit. Adolf Hitler viděl Židy jako podřadný národ, neschopný vlastní tvůrčí aktivity a schopný pouze parazitovat na árijských národech. Obviňoval Židy z mezinárodního spiknutí za účelem ovládnutí všech ostatních národů, které se mají stát pouhými otroky.

Podstatou nacistického světového názoru se stalo rasové myšlení, podle kterého jediné německá rasa měla právo vládnout ostatním národům. Ta, na rozdíl od židovské, byla podle nacistů údajně tvůrčí, Němci měli být ztělesněním mužnosti, odvahy a charakteru. Mnoho vědců dokonce podlehl těmto rasovým představám a snažilo se nacistickou vizi dokázat. Nacisté se snažili nalézt metodu, pomocí níž by na základě tělesných znaků – měřením lebečního indexu (sklonu lebky), analýzou složení krve apod. – byli schopni rozeznat a odlišit ostatní rasy, především tzv. rasu židovskou, což se nepodařilo.

Nacisté se snažili využít i myšlenky darwinismu, který vychází z předpokladu, že v přírodě z dlouhodobého hlediska přežívají ty druhy živých organismů, které se dokážou přizpůsobit, a aplikovali je na národy. Přizpůsobili si darwinismus pro svou ideologii a tvrdili, že probíhá neustálý boj na život a na smrt mezi národy (také mezi rasami), a v tomto boji musí německá rasa zvítězit. Adolf Hitler ve své knize *Mein Kampf (Můj boj)* otevřeně vysvětlil svou ideologii, založenou na představě o nadřazenosti německého národa a zdůraznil potřebu vybojovat pro něj životní prostor (Lebensraum) směrem na východ. Nacistické myšlení obsahovalo i některé

prvky eschatologie. Svůj boj měl německý národ vyhrát a pod vedením Vůdce založit novou silnou říši, ve které by mohl uplatnit a rozvinout tvůrčí vlastnosti německé rasy [Jäckel 1996: 156; Hájek 1993: 221].

Základní strategickou zbraní hráče č. 1 bylo uplatňování své moci z pozice síly prostředky teroru a násilí. Jednoznačným cílem bylo prosadit v rámci Velkoněmecké říše jedinou ideologii, a to ideologii jediné politické strany (Národně-socialistická německá dělnická strana; Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei; NSDAP), jejímž ideologickým základem bylo Hitlerovo dílo *Mein Kampf*. Způsobem, jak dosáhnout daných cílů, bylo splnit cíle geopolitické, cíle nacistické kulturní politiky, vyřešit národnostní a rasistické problémy (vytvořit národní „lidskou kartotéku“ a „rasovou kategorizaci“) a zcela realizovat postupnou germanizaci českého národa.

Charakteristika hráče č. 2: Protektorát Čechy a Morava

Protektorát Čechy a Morava (Protektorat Böhmen und Mähren), ve kterém náš národ žil po dobu od 16. března 1939 do 8. - 9. května 1945, byla část území okupovaná nacistickým Německem. Okupované území Německo anektovalo a zřídilo autonomní Protektorát Čechy a Morava, vyhlášený výnosem ze dne 16. března 1938.

Z jiného úhlu pohledu, konkrétně z pohledu mezinárodního a československého práva, Protektorát Čechy a Morava byl pouze zamaskovanou formou nelegální anexe.

Jak zdroje uvádějí: „Z tehdejšího oficiálního německého pohledu šlo o legální a mírové obsazení na základě společného prohlášení československé a německé vlády ze dne 15. března 1939. Nacisté tvrdili, že Československo byl uměle vytvořený stát vytrhující české země z životního prostoru německého národa, vnitřně neschopný existovat a představující ohnisko nestability, ohrožující evropský mír.“²

Z hlediska říšského práva: „Hlavou Protektorátu byl tzv. státní prezident, který požíval čestných práv hlavy státu. Pro výkon svého úřadu však potřeboval důvěru Vůdce – Adolfa Hitlera. Po celou dobu existence Protektorátu byl státním prezidentem Emil Hácha. Skutečným držitelem moci byl však Říšský protektor v Čechách a na Moravě, který jako zástupce Vůdce potvrzoval členy protektorátní vlády, a který mohl vydávat vlastní nařízení, i vetovat jakýkoli protektorátní zákon, nařízení, správní opatření nebo soudní rozsudek, pokud odporoval

² Výnos o zřízení protektorátu Čechy a Morava, čl. 1 odst. 1 a čl. 3 odst. 1 [Buchvaldek 1986. 425; Ottova všeobecná encyklopedie 2003: 269].

německým zájmům. Závěrem Protektorátu fakticky vládl tzv. německý státní ministr, kterým byl K. H. Frank.“³

Nerespektovala se československá ústava ani parlament, místo toho byly vydávány nacisty vládní nařízení s platností zákona, která dosavadní platné zákony mohla měnit. Vznikaly také protižidovské předpisy, z nichž první bylo Nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku, definující Židy a znemožňující Židům svobodně nakládat se svým majetkem, a brzy nato následovala nařízení znemožňující Židům podnikání.

Podobně nacisté postupovali i proti Romům. Jedním z prvních rasových opatření byl výnos říšského vůdce SS z 8. 12. 1938 o potírání cikánského zlořádu. V Protektorátu byli Romové již čistě na rasovém základě koncentrováni v tzv. cikánských táborech v Letech u Písku a Hodoníně u Kunštátu, odkud byli transportováni do vyhlazovacích koncentračních táborů.

Na okupaci reagovala celá naše společnost spontánně odmítavě. Rychle se šířil bojkot všeho německého, nemalá část obyvatel poslouchala zahraniční rozhlas, bojkotovány byly i zahraniční německé filmové týdeníky, nesouhlas se projevoval v kinech, divadlech, mimořádným protiněmeckým vystoupením byla například pouť na Říp 30. dubna 1939, které se zúčastnilo přibližně 90 000 lidí. 28. října 1939 se při příležitosti výročí vzniku Československa konaly manifestace v Praze i v dalších městech českých, moravských a slezských. Demonstrace v Praze byla gestapem brutálním způsobem rozehnána. Byl při ní zabit dělník Václav Sedláček, několik lidí bylo těžce zraněno, mezi nimi i student Jan Opletal, který svému zranění 11. listopadu podlehl. Dne 17. listopadu 1939 byly na osobní příkaz A. Hitlera přepadeny vysoké školy a studentské koleje. Byly zatčeny stovky studentů a ti, kteří je vedli, byli popraveni. Všech deset pražských vysokých škol bylo téhož dne na tři roky uzavřeno (zavřeny pak byly po celou válku).

„Vedoucí představitelé státu v čele se státním prezidentem se stali loutkami úřadujícího říšského protektora. Jejich působení bylo rozporuplné. Na jedné straně kolaborovali s okupační správou, na straně druhé byla snaha vytěžit pro české obyvatelstvo maximum možného. Státní správa a samospráva přecházela během okupace postupně do německých rukou. Ve větších městech, ve kterých byli starostové a zastupitelé Češi, byli na jejich místa dosazováni Němci. Postupně tato praxe přecházela i do menších měst a částečně i na venkov. U veřejných zaměstnanců byla vyžadována povinná znalost němčiny. Politické strany byly

³ Čl. 4 a 5 výnosu Vůdce a říšského kancléře ze dne 16. března 1939 č. 75/1939Sb., o Protektorátu Čechy a Morava [Buchvaldek 1986. 425]

*zrušeny, díky aktivitám prezidenta Háchy vzniklo již v roce 1939 jednotné politické hnutí Národní souručenství.*⁴ Československá armáda byla zrušena a vzniklo vládní vojsko.

Charakteristika hráče č. 3: Národní divadlo v Praze

Národní divadlo v Praze bojovalo s velmi silným soupeřem (hráčem č. 1) pomocí svých specifických zbraní. Byla to především dramaturgie, která přednostně využívala ve všech třech uměleckých složkách Národního divadla (v opeře, činohře i baletu) národní hudebně-dramatický odkaz. Dramaturgie musela respektovat nekompromisní nacistickou cenzuru, která ovlivňovala výběr titulů (kde měly vynucenou přednost především německé tituly), textů i scénického vyjadřování, kde nesměly být ani náznaky protinacistického odporu. Vedením divadla byly vybírány tituly, které svým názvem i tématem nacistům vyhovovaly, anebo u nich nevyvolávaly odpor, a u kterých bylo možno v rámci interpretace díla, tzv. mezi řádky, ve formě jinotajů, sdělovat publiku naději a víru v budoucnost. V Národním divadle byli vlastenci a odvážní umělci, kteří rizika hraničící se ztrátou pracovního postavení nebo dokonce s ohrožením života podstoupili. Václav Talich projevoval své vlastenectví naprostou inklinací k českým operním titulům, v rámci svých mimodivadelních aktivit uskutečňoval zájezdy s Českou filharmonií po českých městech a s velkým ohlasem se vždy setkal jeho hudebně-dramatický festival *Pražský máj*, který se stal mohutnou manifestací české společnosti, a kterým byli nacisté, jeho ohlasem, přímo šokováni a pak začali omezovat a zakazovat. Jiří Frejka ve svých jevištních režiiích vždy hledal možnosti, pomocí svých režijních nápadů a i za pomoci herců, k uplatňování protinacistických výpadů. Kromě těchto způsobů odporu je nutné připomenout i přímý protinacistický odboj řady členů Národního divadla, napojených na celostátní síť protinacistického hnutí. V souboru Národního divadla bylo nemálo těch, kteří se museli skrývat, žít dvojitý život, na jedné straně museli doslova pod hrozbou smrti respektovat tvrdá nacistická pravidla, na druhé straně se aktivně účastnili protinacistického odboje.

S pomocí předchozích odstavců, v nichž jsme předložili charakteristiky, okolnosti a podmínky, za kterých uvedení „hráči“ vstoupili do hry, můžeme na první pohled vidět, s jakými ambicemi či nadějemi všichni tři hráči do hry vstupovali a jaké cíle každý z nich sledoval. Vše hovořilo ve prospěch nacistů a nelze se domnívat, že by mohla existovat

⁴ Vznik Národního souručenství (NS) byl bezprostřední reakcí na německou okupaci z 15. března 1939. Jako jediné povolené politické hnutí si kladlo za cíl sjednotit a povzbudit český národ. Zakladatelem a vůdcem Národního souručenství prezident E. Hácha jmenoval do čela tohoto politického hnutí Adolfa Hrubého. Organizace byla zrušena výnosem ministerstva vnitř 4. června 1945. Za loajálnost vůči Říši a okupační protektorátní správě byli čelní představitelé postaveni před Národní soud [Demetz 2008: 42].

sebemensi naděje na úspěšný odpor. Díky racionálnímu myšlení a jednání si byli vědomi hráči č. 2 a 3 toho, kam až lze zajít a kam už jít nelze. Tím nejčastěji používaným způsobem boje byla pasivní rezistence. Protektorátní vlády (především první dvě) se snažily účinnost dopadů politické činnosti nacistů alespoň zpomalovat, věřilo se, že válka nebude dlouho trvat, a že čím se toho méně rozhodne, tím se udělá méně škody. Národní divadlo s využitím všech svých možností si uvědomovalo, že jeho postavení již předem neumožňuje výhru, proto šlo o to, hrát tak, aby docházelo k co nejmenším ztrátám, aby vyvázlo s co nejmenší újmou a se ctí.

Nabízí se otázka, proč tak silný hráč č. 1, nacistické Německo, nepřistoupilo okamžitě na rychlé vojenské ovládnutí střeoevropského prostoru a našeho státu, který již státem nebyl, proč pro něj bylo výhodné zvolit postupnou likvidační taktiku. Nacistické Německo si plně uvědomovalo potřebu lidského i průmyslového potenciálu, který mu poskytoval Protektorát Čechy a Morava. Byla zde i kvalitní pracovní síla, především ve zbrojním průmyslu, ale i v dalších výrobních sférách, což nutně nacisté potřebovali pro naplňování svých zájmů. Pokud šlo o Národní divadlo v Praze, nacisté si velice brzy uvědomili, že absolutní přeměna této vrcholné národní kulturní instituce, která měla dle jejich představ plnit funkci nástroje určeného k přeměně myšlení a jednání jejího publika a celé naší společnosti, se nedá provést rychle a snadno. Nacisté narazili na problém: naše společnost není ochotna vzdát se své bohaté kultury.

V rámci činnosti Národního divadla v Praze v době nacistické okupace lze považovat za dominantní dvě oblasti uměleckých činností, ovlivňujících naši společnost: a) dramaturgii všech uměleckých úseků, opery, baletu i činohry a b) jejich scénického působení ve smyslu boje za národní identitu, posilování národního vědomí a české svébytnosti.

K naplnění těchto snah byly vedením Národního divadla v Praze využívány možnosti výběru divadelních titulů z našeho národního klasického odkazu jak z tvorby českých hudebních skladatelů, tak i dramatiků, a vysoké interpretační úrovně umělců Národního divadla v Praze. Z historických dokumentů máme příležitost si ověřit, že mnohá veřejná vystoupení, zprostředkovaná naší první divadelní scénou, se v této době stala spontánními národními událostmi, posilující vědomí občanů naší společnosti, která žila v těžké době nacistického útlaku.

Vývoj činností Národního divadla v Praze (1939–1945) je v této disertační práci strukturován do časového období před nástupem zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha v Praze (1941–1942) a na období jeho působení včetně doby po úspěšném atentátu až do roku 1945.

Obsahem kapitoly číslo dvě je historicko-sociologická analýza přibližující geopolitické a rasistické cíle, které se staly důležitou součástí nacistické ideologie a politiky. V jednotlivých

podkapitolách je pozornost věnovaná vrcholným nacistickým funkcionářům v rámci Protektorátu Čechy a Morava, českým protektorátními vládám, zásadám a způsobům prosazování nacistické kulturní politiky v Protektorátu a nacistickým představám o umění, které mělo plnit především funkci propagandy.

Zlomovou etapou byl nástup Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora a jím navržená třetí česká protektorátní vláda, kde se mimořádně pronacisticky prosazoval kolaborantský mistr školství a osvěty Emanuel Moravec.

Kapitoly tři, čtyři, pět a šest nás zavádí do prostředí Národního divadla v Praze, mezi ředitele a umělecké šéfy opery, činohry a baletu, kteří kromě svého uměleckého působení čelili i zásadám a způsobům prosazování nacistické kulturní politiky. Tato období jsou dále členěna do časově vymezených divadelních sezon, ve kterých jsou chronologicky analyzovány události spojené s uměleckou činností Národního divadla v Praze v protektorátní době.

V předkládané disertační práci se pracuje především se dvěma pojmy: identitou a divadelní dramaturgií jako indikátoru svého působení, ukazatele cest a uměleckých stylů, směřujících jak dovnitř divadla, tak k divákům, ke společnosti. V každodenním i v odborném jazyce rozumíme slovem identita to, kým nebo čím je daná osoba nebo společenství lidí: tímto pojmem si odpovídáme na otázku „kdo jsem, kdo jsme“ a také „čím jsem, čím jsme“, odkud (z minulosti) přicházíme a kam (v budoucnosti) chceme směřovat. Identita znamená totožnost, stejnost osoby (věci), společnosti v čase, a to ve všech okolnostech. Je to proces související s vývojem poznání člověka a se získáváním nových životních zkušeností. Na základě těchto okolností se člověk buď utvrzuje v dosavadních postojích, anebo je mění, ať v pozitivním nebo negativním slova smyslu [Výrost, Slaměník 2008: 17, 18].

Pojem národní identita je využíván ve smyslu vnitřní stejnosti, kterou může divadlo zprostředkovat, podporovat a posilovat interpretací hodnot, které má díky interpretaci hudebních a dramatických děl k dispozici. Tyto hodnoty mají schopnost sjednocovat národ v čase a za všech okolností. V případě našeho tématu lze ovšem hovořit i o identitě politické a jsou i další formy identity, které se v daném kontextu projevují, např. identita sociální, vnější, tvořící sociální příslušnost, členství v jisté kategorii lidí a osobní, vnitřní identita, vztahující se k sebedefinici, k sebevnímání, patřící k uvědomovaným představám, které má o sobě sám jedinec.

Klíčovou tendencí Národního divadla v Praze byla v době, o které hovoříme, aktivní snaha vedení vytvářet a realizovat co možná nejkvalitnější a pro naši společnost nejpovzbudivější dramaturgii, resp. dramaturgické plány.⁵

Dramaturgii v rámci umělecké složky opery Národního divadla vytvářeli šéf opery Václav Talich a Zdeněk Chalabala, který byl dirigentem a zároveň zastával i funkci dramaturga. Oba se shodli na tom, že základem operních dramaturgických plánů v době nacistické okupace musí být česká klasická díla od českých operních skladatelů – Bedřicha Smetany jako zakladatele české národní opery a jeho pokračovatelů Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerster, Vítězslava Nováka a Leoše Janáčka. Zatím co u prvních pěti operních skladatelů byl vztah opery se svým publikem již vyřešen a obecnost tyto skladatele přijalo jako své operní klasiky, u Leoše Janáčka potřebovalo toto přijetí pražským operním publikem dozrát. Janáček byl přesvědčen, že další vývoj operního umění musí jít cestou uměleckého realismu, a že i operní umění se může vyjadřovat k řešení společenských problémů. Janáčkovu nejoblíbenější operu *Její pastorkyňa* (v zahraničí se uvádí pod názvem *Jenůfa*), vytvořenou v roce 1904, uvedlo Národní divadlo až v roce 1916, a to v úpravě tehdejšího šéfa opery Karla Kovařovice. Talich si byl této situace plně vědom a předkládal Janáčkovu operní tvorbu pražskému publiku uvážlivě a dokonale připravenou. Premiéra *Její pastorkyně* v provedení V. Talicha, v sezoně 1940/1941 byla velkým pražským operním svátkem a Leoš Janáček se stal oblíbencem i u pražského publika. Kromě zmíněné české operní klasiky nezapomínala operní dramaturgie Národního divadla v době nacistické okupace na uvádění operních děl současných českých operních skladatelů, tzv. operních novinek, které považovala za svou budoucnost, a na operní díla světové tvorby, kde měl přednostní dramaturgické právo W. A. Mozart, a dále pak italské, rušské, francouzské a německé operní skladatele.

I dramaturgové činohry Národního divadla František Götz a Miloš Hlávka zastávali názor, že základ dramaturgie činohry musí tvořit česká klasická dramatická díla. Činohra Národního divadla má své klasiky a jejich díla se těšila velké oblibě u pražského divadelního publika. Byli to především Josef Kajetán Tyl, Alois Jirásek, Václav Kliment Klicpera, Julius Zeyer, Ladislav Stroupežnický, Alois a Vilém Mrštíkovi a další.

Kromě shodných názorů na základní stavební kameny dramaturgických plánů měla dramaturgie opery i činohry Národního divadla v Praze jedno společné: po celé období nacistické okupace bylo nutné svádět náročný boj s dramaturgickou představou prosazovanou

⁵ Dodejme, že dramaturgický plán představuje strategii i taktiku, a to jak pro vnitřní pracovní-umělecké činnosti, tak je důležitou informací o uměleckých plánech, které má zájem sdělit každé divadlo své společnosti, svému divadelnímu publiku [Ottův Naučný slovník 2003: sv. 12, str. 609].

nacisty a jejich kulturní politikou. Ta vyžadovala, aby Národní divadlo, a to jak opera (balet byl po celou dobu nacistické okupace součástí opery), tak i činohra, navrhovala do svých dramaturgických plánů v první řadě německé tituly. Souhlasila i s takovými díly, která vyjadřovala loajalitu s německou Říší, čehož využívali čeští dramatici-kolaboranti, například František Zavřel.

Od začátku nacistické okupace, od vzniku Protektorátu Čechy a Morava nebylo těžké předpokládat, že hráč č. 1 (nacistické Německo), bude hrát svou hru s využitím všech prostředků i násilí k tomu, aby se Národní divadlo v Praze stalo, a to co nejrychleji, nástrojem využívaným k přeměně myšlení a jednání občanů české společnosti. Nacisté usilovali získat pro rozšíření Velkoněmecké říše nový prostor, kde byli ochotni nechat žít pouze ty Čechy, kteří přijmou podmínky nutné proto, aby se stali plnohodnotnými německými občany. K realizaci těchto změn si hráč č. 1 (nacistické Německo) vybudoval potřebnou okupační správu, v čele které stály celkem čtyři protektorátní vlády. Ty se staly prodlouženou rukou zastupujícího říšského protektora v Čechách a na Moravě, nejprve Konstantina von Neuratha, kterého následoval Reinhard Hendrich. Po jeho smrti se v posledních letech války stal protektorátním diktátorem Karl Hermann Frank.

1.1 Cíle disertační práce

Tato disertační práce sleduje jako hlavní cíl: analyzovat, jakým způsobem a jakými prostředky reagovalo Národní divadlo v Praze na krizové společensko-politické situace způsobené nacistickou okupací (1939–1945), a upozornit na konkrétní činy, postoje a akce, spojené s odhodláním čelit v rámci možností teroristickému nátlaku nacistů vůči naší společnosti. Na základě zjištěných skutečností doložit, že Národní divadlo v Praze mělo i v této mimořádně těžké době pozitivní společensko-politický vliv na naši společnost. Jako důležitý společenský fenomén mělo a stále má možnosti, jak se s využitím svých vlastních uměleckých prostředků aktuálně vyjadřovat k existujícím společenským problémům, a tak společnost vést a posilovat, ve snaze o překonání velkých i malých problémů, závažných i méně závažných otázek, které v průběhu dějin před společností vyvstávají.

Kromě hlavního cíle bude v práci sledována řada dílčích cílů, které je nutno splnit pro naplnění cíle hlavního. V období nacistické okupace je důležitou otázkou, jaké úlohy sehrávaly a jaké postoje zaujímaly vedoucí umělecké osobnosti opery, baletu i činohry, jaké měly problémy, co všechno musely překonat, s jakými riziky se při své práci setkávaly a čím přispěly pro alespoň trochu snesitelnější život naší společnosti. Spolu s tím je nutné analyzovat jaké prostředky při naplňování a prosazování svých záměrů používali nacisté. Velký prostor

bude v práci věnován formám, které využívaly umělecké složky Národního divadla v Praze k zajišťování odvážných a v daných podmínkách kvalitních dramaturgických plánů, které se v té době stávaly součástí boje o národní identitu, v posilování národního vědomí a české svébytnosti.

I Národní divadlo v Praze se muselo vyrovnat s dopady tzv. Norimberských zákonů, které se staly základním prostředkem, k uskutečňování nacistické rasové diskriminace a genocidy. Tato legislativní opatření, zákon o říšském občanství a zákon na ochranu německé krve a německé cti, se existenčně dotkla řady předních umělců Národního divadla v Praze. Velkým problémem každodenního života české společnosti byla i existence a jednání českých kolaborantů působících ve službách nacistů ve vysokých funkcích tehdejších důležitých kulturních institucí. A v neposlední řadě to byly i křivdy na některých umělcích, kteří během okupace s nacisty bojovali, od těch, kteří je po osvobození nespravedlivě obvinili z kolaborace.

1.2 Použité metody výzkumu

Při vypracování disertační práce byly využity metodologické principy a požadavky těch badatelských přístupů, které byly pro zkoumání dané problematiky shledány jako přínosné. Metodologický přístup byl v čase rozčleněn do čtyř základních fází:

Počáteční přípravná fáze vyústila ve zpracování projektu disertační práce. Sběr výzkumných informací, resp. „dat“ byl uskutečněn cestou studia literatury a pramenů (archivních dokumentů) získaných v těchto vědeckých institucích:

Archiv a knihovna Národního divadla v Praze, Anenské nám. 2, 112 30 Praha 1

Archiv a knihovna Divadelního ústavu Praha, Celetná 17, Praha 1

Národní archiv ČR v Praze, Archivní 2257/4, Praha 4 Chodovec

Archiv a knihovna Národního muzea v Praze, Na Zátorách 6, Praha Holešovice

Archiv bezpečnostních složek, Na Struze 3, Praha 1

Národní knihovna v Praze, Klementinum Praha 1

Zpracování získaných pramenů, informací a dat bylo realizováno strukturovaným způsobem v návaznosti na dílčí výzkumné otázky, které představovaly jednotlivé dílčí body celkové obsahové osnovy disertační práce. Interpretace a diskuse k dosaženým závěrům, se stala obsahem závěrečné fáze výzkumu.

Z tiskovin byly využity: Národní politika, Lidové noviny, Venkov, Národní listy, Literární noviny, Vlajka, Árijský boj, České slovo a Dnešek.

K řešení stanoveného úkolu bylo nutné získat určité množství faktů, spolehlivých, empiricky podložených informací získaných postupy, které odpovídají soudobým požadavkům a

představám o tom, jaké parametry má splňovat vědecký přístup: Má umožňovat empirickou kontrolu, má být objektivní, tj. nezávislý na osobě zkoumajícího, a musí být také cílevědomý a systematicky zaměřený. Ve společenských vědách je obvyklé posuzovat zkoumaný problém pomocí několika metod či přístupů. I v této disertační práci byl využit princip komplementarity, a to z několika důvodů: 1. historická sociologie má obvykle co do činění s celostními jevy; 2. tyto celostní jevy nelze popsat v jejich mnohorozměrnosti jednou metodou, jedním výzkumným postupem; 3. v sociologii se fixovaly postupy, které postihují rozporné aspekty sociálních jevů tak, že jednu metodu nelze v úplnosti nahradit jinou; 4. tomuto stavu odpovídá i fakt existence plurality v historicko-sociologické terminologii; 5. při využití dostupných metod nelze v sociologii nikdy zcela vyloučit intervenci pozorovatele do zkoumaného jevu (srovnej: [Buriánek 2008: 26]).

Metody empirického zkoumání představují cesty, způsoby, návody, pomocí kterých můžeme dosáhnout stanoveného zkoumaného cíle. V předložené disertační práci jsou – byť jen v omezené míře – uplatněny metody kvantitativní směřující k exaktnímu číselnému vyjádření, tak především kvantitativní metody, které byly využity například při analýze dramaturgických plánů, realizovaných premiér, a zejména pak při sledování vlasteneckého podtextu v operách a činohrách. Dále byly kvalitativní metody uplatněny při studiu osobních dokumentů a biografii jednotlivých uměleckých osobností.

Do metodologického instrumentáře patřil také přístup monografický a historický, a také metoda historicko-srovnávací (komparativní).

Ke své badatelské práci jsem dále využil osvědčený postup historické práce, tzv. *kritiky pramenů*, umožňující přesvědčit se o původnosti, pravdivosti a informační spolehlivosti historického pramene – historického dokumentu. Kritiku pramenů lze rozdělit na kritiku vnější a vnitřní. Hranice tohoto rozdělení však nemůžeme přesně určit. Některé problémy, jako například ověření autorství původce historického pramene, můžeme řešit snad jedine kombinací obou kritik.

Vnější kritiku pramenů je nejlépe použít ke zkoumání fyzického stavu pramene, který ověřujeme například pomocí fyzikálních a chemických postupů. Je třeba zjistit, zda zkoumaný materiál, ze kterého je určitý pramen vyroben, pochází opravdu z uvedené doby, a zda byl také v té době používán, zda u něho nacházíme formální náležitosti, které se pro tvorbu listiny v té době používaly, tzn. písmo, styl vyjadřování, pravopis i mluvnická stavba odpovídá té době, autorovi apod. Do významných metod vnější kritiky pramenů zahrnujeme i rozbor ikonického⁶

⁶ Ikonologie je nauka o výkladu výtvarných děl z hlediska jejich vnitřního smyslu.

materiálu, např. popis oděvů, heraldických⁷ objektů, staveb a různých předmětů, zkoumání pečetí aj.

Vnitřní kritika pramenů vychází z rozboru vlastního sdělení. Ověřuje se, zda původce, informátor o věci mluví z vlastní zkušenosti nebo na základě informací „z druhé ruky“, důležitá je jeho hodnověrnost, sklon k falzifikacím, zapomětlivost a kompetentnost, také stranictví, zdroje zkreslení vyplývající z jeho sociální pozice či osobních zájmů na informaci o určité události, opomenutí některých detailů apod. Dostupné prameny nelze posuzovat izolovaně, nýbrž v kontextu s dalšími prameny z téže doby. Důležité jsou předlohy pramene, jeho původní znění, časové okolnosti vzniku apod.

Cílem vnější i vnitřní *kritiky pramenů* není pramen odsoudit nebo přijmout, nýbrž vyhodnotit a určit jeho výpovědní hodnotu, typ problému, který může pomoci dosáhnout řešení.

Pracovní postup kritiky pramenů nám umožňuje nepřebírat údaje z dobových dokumentů pouze mechanicky a dává nám návod ke komplexnímu postupu validizace, která se uplatňuje nejenom v historiografii a v oblasti medievalistiky, nýbrž i při analýzách děl z oblasti sociologie např.: sociologické monografie, závěrečné zprávy, datové zdroje, veškerou činnost sociologických institucí, časopisů i jednotlivých sociologů [Šochman 2014: 277-284].

Je nutné dodat, že četné poznámky získal autor této práce z řad rozhovorů a diskuzí přímo v divadelním prostředí.

⁷ Heraldika je nauka o erbech.

2. Vliv nacistické okupace na změnu života v Českých zemích a na chod Národního divadla v Praze

2.1 Geopolitické a rasistické cíle nacistické ideologie a politiky

Cíle, kterých chtěl Adolf Hitler (1889–1945) v životě dosáhnout, formuloval již ve své knize *Mein Kampf*.⁸ Jedním z prvních bylo sjednocení všech německy hovořících národů do jedné říše. V této snaze se nechal inspirovat Georgem von Schrönerem⁹ (1842–1921).

Hitlerova ideologie byla v první řadě inspirována jeho vlastním rasizmem a antisemitizmem, ze kterého vycházel také německý nacismus. Jeho politika byla expanzivní a prosazování politických cílů bylo skrze válku v duchu svého hesla: „Války budou existovat, dokud bude existovat svět“ [Brož 2001: 159; Jäckel 1999: 26].

Je poměrně známou skutečností, že Hitler vycházel ve svých představách o silném a expanzivním Německu z Haushoferových¹⁰ geopolitických myšlenek, což tvořilo komplexní nacistickou filozofii. Haushoferova geopolitika je zařazena mezi tzv. německou geopolitiku, které jsou vytýkány jednak rasové teorie a dále organické pojetí státu.

Jaké byly dlouhodobé cíle nacistického Německa v čele se svým vůdcem? Karl Hilderbrand (1870–1952), švédský politik, došel k závěru, že vzhledem k ekonomické situaci v poválečném Německu, administrativnímu chaosu a darwinistickým teoriím typickým pro nacistickou ideologii, se důležitou součástí staly i Hitlerovy osobní programové ideály, které se staly součástí cílů, které si Německo vytklo [Hilderbrand 1976: 522]. Mezi tyto cíle bychom mohli zcela jistě zařadit moc, ale i bohatství. To byl důvod, proč charakter zahraniční politiky

⁸ *Mein Kampf (Můj boj)* je „nejvýznamnější literární dílo Adolfa Hitlera, který v něm kombinuje autobiografické prvky a náhled na svět skrze ideologii, kterou sám vyznával, tedy nacismus. V několika zemích bylo toto dílo zakázáno. Původně se mělo nazývat *Čtyři a půl roku (boje) proti lži, hlouposti a zbabělosti*. První svazek byl vydán v roce 1925, druhý o rok později. Tuto knihu Hitler zpočátku diktoval svým spolupracovníkům Emilu Mauricovi, později Rudolfu Hessovi ve vězení Landsberg, ve kterém si odpykával trest za nelegální protistátní povstání a snahu svrhnout říšskou vládu v roce 1923 (tzv. pivní puč). Obsahem knihy je nacismus, rasismus a nepodložená tvrzení o nadřazenosti různých ras nad jinými. Kromě těchto rasistických pasáží jsou v *Mein Kampf* v I. dílu vylíčeny Hitlerovy vzpomínky na celý dosavadní průběh jeho života. Ve II. dílu líčí počátky nacistického hnutí a stranický boj o moc, a o tom, že věří, že vyvoleným člověkem, který má za úkol, od božské prozřetelnosti, Německo dovést zpět na vrchol moci a cti, která mu byla podle Hitlerových představ odejmuta mírovou smlouvou ve Versailles. Hitler prohlašoval, že tuto knihu napsal jen pro Němce, a nesouhlasil s vydáním v jiných jazycích.“ [Zítka, Michal (2000). *Můj boj*. Nakladatelství Otakar II].

⁹ Georg von Schrönerer (1842–1921) rakouský politik, 1873–88, 1897–1907 poslanec říšské rady. Velkoněmecky orientovaný nacionalista, představitel Všeněmecké strany, odpůrce rakouského patriotismu, katolicismu a liberalismu, radikální antisemita [Ottova encyklopedie 2003: 379].

¹⁰ Karl Ernst Haushofer (1869–1946) geopolitik, politolog, pedagog, důstojník, vysokoškolský učitel, spisovatel literatury faktu, politik a geograf. Ve svých dílech se zaměřil zejména na koncept životního prostoru, problematiku hranic, teorii panregionů a autarkie. Již během války však rozešel s koncepcí německých nacistů, upadl v nemilost a byl poslán do koncentračního tábora Dachau. Na rozdíl od nacistů, kteří za hlavního hybatele mezinárodní politiky považovali skutečnosti založené na rasových teoriích, on považoval za habatele skutečnosti/zákonitosti zeměpisné [www.britannica.com/biography/Karl-Ernst-Haushofer].

Německa vycházel dle Hitlera také z faktu, že se neustále zvyšuje počet obyvatelstva Německa a že se stává stále těžším je uživit. Z celé řady východisek z této situace Hitler zvolil obsazení nových území a půdy. Byl přesvědčen, že nejideálnějším územím je Evropa a Rusko [Jäckel 1999: 34].

Hitler si byl vědom nepříliš dobré situace Německa. Po I. světové válce na tom nebylo hospodářsky dobře, a tudíž nemohlo porazit nejsilnější vojenské mocnosti Evropy a jejich spojence silou. A tak volil zpočátku v zahraničně-politické koncepci spojeneckou politiku. Nejprve navázal spojenectví a užší kontakt s Itálií, která vedla spory s tehdejším nepřítelem Německa – Francií [Jäckel 1999: 27].

Hitler musel vyřešit ještě jeden důležitý problém, který mu bránil v jeho expanzi napříč Evropou – Versailleskou smlouvu¹¹. Německá neochota platit odsouhlasené závazky vedla k celé řadě kompromisů, které nakonec vedly ve třicátých letech Hitlerovým vypovězením smlouvy. Tyto okolnosti pomohly Hitlerovi strhnout moc na svou stranu. Zvolil rétoriku obrany Evropy před nebezpečím bolševizmu a označoval se za stoupence míru, který se pouze snaží o odstranění nedokonalosti poválečného uspořádání. Svou rafinovanou zahraniční politikou se snažil nevzbuzovat podezření ze strany ostatních mocností o svém pravém záměru. V roce 1933 vystoupilo Německo ze Společnosti národů a téhož roku v lednu se Adolf Hitler, průměrný rakouský občan, stal německým kancléřem.

Samotnou německou expanzi Hitler plánoval začít na východě, napadnout Polsko, Ukrajinu a Rusko. Svého spojence proti bolševismu viděl Hitler ve fašistické Itálii, Británii pokládal za možného spojence pouze za předpokladu, že opustí svou tradiční roli, uvažovatele-kompensátora politické rovnováhy v Evropě, a bude se věnovat svým vlastním zájmům v koloniích. [Brož 2001: 159, 160; Jäckel 1999: 31, 32, 40].

¹¹ První světová válka skončila již v listopadu 1918, ale konečné mírové uspořádání přinesla až Pařížská konference, kde došlo 28. června 1919 k formálnímu uzavření konfliktu. V Německu stanovené podmínky, vyvolaly pocit nespravedlivosti a nakonec se do jisté míry staly příčinou dalšího nového vojenského konfliktu. První světová válka zásadně změnila politické uspořádání Evropy. Na jedné straně se rozpadly staré monarchie jako Osmanská říše, německé císařství nebo Rakousko-Uhersko, které sporem se Srbskem de facto celý konflikt vyvolalo. Na druhé straně vznikla celá řada nových států včetně Československa, které se osvobodilo z vlivu Rakouska-Uherska. Válka také přinesla nástup bolševiků v Rusku, Spojené státy začaly dobývat status ekonomické velmoci a postupně se začaly rozpadat koloniální říše. Jednání o uspořádání nové Evropy se účastnilo čtyřicet států včetně nově vzniklého Československa. Na konferenci stály proti sobě dva názory. První vyžadoval přísné potrestání Berlína coby válečného agresora, druhý byl smířlivější a jeho podstatou bylo nemstít se poražené zemi. „Nesmíme si z Němců udělat nepřátele. Teď jsou na dně, ale nikdo není na dně jednou pro vždy“. To byla slova prezidenta Wilsona. Byla to americká strana, která žádala měkký přístup. Wilson navíc usiloval o ustavení mezinárodní organizace, která by řešil u kulatého stolu problémy i konfliktní mezi státy na mezinárodní úrovni. Vznikla tak Společnost národů, předchůdce Organizace spojených národů (OSN) [Demetz 2008: 87].

Od poloviny 30. let 20. století se politická situace v Evropě vyostřila. V únoru 1938 došlo k připojení Rakouska k Velkoněmecké říši. Nacistům se splnil jejich cíl a již nebyl nikdo, kdo by zpochybňoval naplňující se představu Velkého Německa [Brož 2001: 162].

Hitlerův zájem se soustředil i na Československo, kde využil sudetskou otázku a smírlivý postoj západních mocností vůči Berlínu. 29. října 1938 podepsali Hitler, Mussolini, Chamberlain a Daladier v Mnichově dohodu o postoupení pohraničního území českých zemí Německu. Den nato Československá vláda přijala mnichovský diktát.

Hitler porazil v roce 1940 Francii a předpokládal, že Británie již nestihne požádat o pomoc Spojené státy a nebude odporovat. Současně, až Německo získá území SSSR a získá tak neomezený zdroj nerostného bohatství, stane se podle plánu hegemonelem a bude moci válčit s kýmkoliv a neomezeně.

Hitler předpokládal, že se mu podaří dokončit německou kontinentální expanzi nejdéle do roku 1945. Tato vize se neuskutečnila, a to z několika důvodů: nepodařilo se dobýt Sovětský svaz a do války se zapojily i Spojené státy americké. Přestože vojenské síly osy zaznamenaly v roce 1942 nečekaná vítězství, Hitler věděl, že nebude dále možné koordinovat německé plány s japonskými. Další skutečností, která rozhodla, bylo Hitlerovo počáteční pochybení v rámci námořní strategie Německa, které nevěnoval patřičnou pozornost. Hitler využíval pouze svých zkušeností z první světové války a přecenil tak válečnou strategii pozemních bojů. Jeho tzv. Z-Plan¹² měl zařadit Německo do skupiny spojeneckých námořních mocností. V druhé polovině 40. let 20. století měl tento plán být vedle Luftwaffe a Wehrmachtu třetím důležitým zbrojním systémem, který by doplnil jeho ambice na kompletní ovládnutí evropského prostoru. K jeho vybudování však nedošlo. Je nutné připomenout, že Rudá armáda již vedla útok na celé frontě. Jaký byl hlavní důvod absolutní porážky nacistického Německa? Těch důvodů byla jistě celá řada. První, který nejvíce rozhodl, byla skutečnost, že se Hitler nechal unést svými osobními utopiemi a posedlostí o fanatické čistotě německého národa, které pro něj znamenaly více, než pragmatická politika [Hauner 1978: 28].

Jistě je pravdou, že Hitler vycházel z konceptů německé geopolitiky a z nepříznivého vnitřního uspořádání poválečného Německa. Stejně tak byl ovlivněn svými vlastními utopickými ideály a nenávisť. Rozhodně není pravdou, že by Hitler neměl svůj vlastní

¹² Hitlerův „Plán Z“, byl plánem přestavby a rozšíření německého námořnictva (Kriegsmarine), kterou nařídil Hitler v roce 1939. Flotila měla napadnout Spojené království Velké Británie a měla být dokončena do roku 1948. Plán schválený Hitlerem požadoval povrchovou flotilu o 10 bitevních lodí – dokončeny byly 4; čtyřech letadlových lodí – dokončeno 0; pěti těžkých křižníků – dokončeny 3; třinácti lehkých křižníků – dokončeno 6; devadesáti torpédových lodí – dokončeno 36. Tento plán byl zrušen již dříve než rok po jeho schválení a pozitivní účinky na německý vojenský, námořní potenciál byly minimální. Po vypuknutí války byly všechny plánované lodě zrušeny. Během válečného konfliktu bylo dokončeno pouze několik povrchových plavidel, která předcházela plánu [Hauner 1978: 27].

program, že by jeho jednání bylo nahodilé. Naopak je zjevné, že měl propracované „architektonické“ uspořádání Evropy, a že převzal Haushoferovy geopolitické myšlenky. Pokud se oprostíme od Hitlerovy politiky, která byla mocenská, postavená na bezzásadovosti a jednání bez morálních principů, pak je možné vidět oportunistické prvky s jasnými cíli a taktikou strategií [Jäckel 1999: 42].

2. 1. 1 Národnostní a rasistické cíle nacistické ideologie a politiky.

Od roku 1939 si představitelé nacistického Německa kladli otázku, kdo má být uznán za Němce. Rozhodující byly dva předpoklady, první, zda se dotyčný „hlásil k německému“, a druhým předpokladem byla úroveň a aktivita proněmeckého chování. Vrchní školní rada Fitzek z Úřadu říšského protektora vycházel z těchto jistě příznivých předpokladů a asimilaci Čechů odůvodňoval pomocí těchto argumentů:

„Německý národ není rasou, nýbrž směsicí známých ras, z nichž nordická rasa má určující vliv. Klást rovnítko mezi ‚německý‘ a ‚nordický‘ je stejně nesprávné jako ztotožňovat původ ‚slovanský‘ a ‚alpínský‘ (ostisch) či ‚baltický‘. Pro pracovní návody s národním elementem by bylo zapotřebí, aby se co nejdříve prozkoumalo rasové složení obyvatelstva protektorátu. Z důvodů, které jsou nasnadě, se domnívám, že výsledek nebude nepříznivý. Pokud někdo přijme německý jazyk a vzdá se své dosavadní mateřštiny, pokud se naučí v německém jazyce myslet a cítit, může jeho syn nebo vnuk být už úplný Němec za předpokladu, že tu bude rasová správnost, a nikoli rasová cizost jako u Židů. Jinak by nebylo možné vytváření nových německých kmenů na Východě“ [Brandes 2015: 229].

30. listopadu 1940 předložil odbor II říšského protektora prozatímní směrnici pro asimilaci, v nichž byly rasové atributy již více upřesněny: poněmčeny by měly být „pokud možno všechny složky obyvatelstva, jež budou po přísném výběru vyhodnoceny jako rasově hodnotné“ a dále „i v osobnostech chovajících se dnes ještě odmítavě, ale známými jsou hodnoceni jako lidé rasově hodnotní, musí v nich být probuzena ochota k přeměně národnosti“. Plánování se musí soustředit hlavně na to, aby taková ochota vznikla, „jinak je třeba nechat volně působit přirozené síly“. Poněmčování ve stávající Říši je však třeba provádět úsporně-promyšleně, protože jestliže vyšleme někoho mimo domov, do jiné země, mohla by se jeho ochota vlivem adaptability na prostředí zmenšit. Střední vrstvy jsou národnostně přeměnitelné snáze než inteligence a než selský stav: „Na půdu dnes ještě českou patří čerstvá německá krev (ozbrojeni sedláci) ze všech částí Říše“.

Frank, pověřený Himmlerem jako vyšší velitel SS a policie, který spravoval i Říšskou župu Sudety, se ve své rasově-politické koncepci opíral mimo jiné o expertizu prof. Dr. Karla

Valentina Müllera, kterého po jeho přednášce na téma “Německo-česká otázka rasy a přeměny národnosti“ v Poděbradech v září 1940 povolal do Prahy. Müller pak vedl na pražské německé univerzitě Institut sociální antropologie a biologie národa; předložil Frankovi memorandum, ve kterém řešil otázku, jak by měl být po válce uspořádán německý „mocenský okruh“. Navrhoval: Etnická „pestrá provázanost“ může být odstraněna buď přesídlením, nebo poněmčením. Byl přesvědčen, že může dát odpověď „z hlediska biologie národa“: V průběhu historického vývoje se začaly prosazovat německé výkonnostní rasy. Na základě své progresivity získaly v západním kulturním světě vlastní státnost, kterou obhájili. Müller tak dokazuje, že v dnešním českém národě lze rozpoznat přibližně 50% německého rodového materiálu, v maďarském o něco méně, ale v jeho vůdčí vrstvě však zřetelně více. V polském národě, ve střední a horní vrstvě jsou patrné podíly německé krve až v důsledku mladších přenárodnovacích procesů odněmčeny a je zřejmé, že rozhodujícím způsobem spoluovlivnily národní rozmach okolních národů [Brandes 2015: 259].

K. V. Müller dále vysvětloval a dokazoval: „*Sousední národy se svým výkonnostním profilem, se více či méně přiblížily německému vůdčímu národu. Zároveň se však výkonnost německého národního potenciálu rozředila včleněním slovanských mas v německé tělo národní*“. „*Vůdčí vrstva cizích národů může být oddělena v důsledku sociálního vzestupu, jakákoli reglementace by přitom byla jen na škodu. Naopak fyzické vyhlazení inteligence cizích národů je kvůli silným morálním a psychologickým výhradám vyloučeno, zejména když v případě Čechů, ale i Poláků by vzhledem k jejich zdravé a vysoce hodnotné sociálně-biologické struktuře bylo nutno vyhubit prakticky celý národ. Vrstvy cizích národů představující výkonnostní potenciál musejí být proto převedeny do pozice střední služebnosti, či dokonce přímo do národního celku nadřazeného národa. Jejich vůdčí vrstva a střední stav mohou nastoupit do relativně neutrálních sfér, jako jsou technika, hospodářství, obchod a doprava. Dorůstající inteligence by se mohla asimilovat, zvláště kdyby narazila na početné německé předky*“. [K. V. Müller (Frankovi) 27. 2. 1941, NA, 109-4-25: 8, příloha č. 1].

Müller uskutečnil se souhlasem Frankovým a z pověření Nadace Reinharda Heydricha¹³ dotazníkový výzkum s požadovanými fotografiemi, za účasti 18 000 respondentů – příslušníků protektorátní policie včetně četnictva a hasičů. Měli poskytnout „nejdůležitější rodinná a národně-biologická a rovněž antropologická data“. „Mají také umožnit [...] přehled o konstitučně typologickém i rasovém složení, sledovat národnostní a sociální původ příslušníků

¹³ Andreas Wiedemann, Nadace Reinharda Heydricha v Praze (1942–1945), přel. Věra Macháčková-Riegerová, Praha 2004. V nadaci Reinharda Heydricha spolupracovali ti profesoři německé univerzity v Praze, kteří měli především vytvářet koncepty poněmčování českých zemí [Wiedemann 2004].

policie napříč třemi generacemi i rozsah poměšťování tohoto úřednického sboru. Zjištěním územního původu rodin i podílu německých jmen až po generaci prarodičů se poprvé otvírá možnost exaktní kontroly předpokládaného antropologického vlivu pronikání linií německé krve mezi český národ“ [K. V. Müller Frankovi 15. 4. 1943, NA, 109-8-40: 22-24, příloha č. 2].

Kategorizace veškerého lidského materiálu žijícího v protektorátu může být maskována jako zdravotní opatření. Naléhavé je prověření těch Čechů, kteří mají být vysláni na práci mimo Protektorát, a těch obcí, které budou mít za úkol vést německé koridory. Důležitým pojmem, který se již nyní objevil ve Frankově memorandu a v budoucnu i u Heydricha, je pojem „odpolitizovat“: „*Všechna opatření a zásahy necht' jsou prováděny nejlépe tak, aby nezbuzovaly znepokojení*“. Namísto toho, aby byli přebyteční úředníci propouštěni z protektorátní správy, měli by být ti „zpětně poněmčení a poněmčitelni“ vysláni do již existující Říše. Ideu národa je třeba „*zatlačit do pozice folkloristické ideje domova, měly by se systematicky podporovat regionalistické tendence, aby se dosáhlo jistého rozpolcení českého prostředí*“ [příloha č. 2].

Na tyto závěry navázala další memoranda odboru II říšského protektora například: Češi by neměli být zatím násilně vedeni ke změně národního cítění, ale měli by využít svých vlastních profesionální činností a jejich pomocí se zapojit do německého života. Autor uváděl příklady, kdy čeští lékaři spolupracovali s německými na půdě Německé zdravotní komory (Deutsche Gesundheitskammer) a příklad kdy vzniklo zvláštní oddělení Německé pracovní fronty českých dělníků v již existující Říši [NA, ÚŘP 290, I-1b 2090].

Jednou z důležitých forem poněmčování bylo stěhování do již existující německé Říše. Co by Německo akceptovalo, byli zejména inženýři, lesničtí specialisté a lékaři. Do této doby byli čeští studenti se svými žádostmi o studium na německých vysokých školách odmítáni. Willi Meerwald, ministerský ředitel na Římském kancléřství, přijímání Čechů na studia doporučoval, ovšem pouze na některé vysoké školy ve staré Říši z důvodu: protože „*máme dnes nedostatek lékařů, techniků, inženýrů a lesníků české národnosti*“

Frankovo stanovisko k možnostem studia na vysokých školách pro naše studenty bylo pozitivní ovšem s podmínkou, že se pozornost musí věnovat hledisku „*rasově-politické upotřebitelnosti*“. Vybraní zájemci by měli studovat na univerzitách blízko hranic a neměli by studovat studijní obory právo a historii. Kandidáty by měl vybírat jemu podřízený zvláštní referát.

Exilová vláda spatřovala v nabídce germanizační záměr a uchazeče upozornila na předpokládanou možnost, že studium na německých vysokých školách nebude po vítězství

Spojenců uznáno a na studenty se bude pohlížet jako na „zrádce národa“. Výsledek se dostavil, celkově bylo doručeno pouze 221 vyplněných žádostí, ačkoli vyzvednuto bylo na 1350 formulářů. V letním semestru 1941 studovalo na německých vysokých školách jen 33 českých studentů.¹⁴

V souvislosti s těmito událostmi žádal prezident Hácha 19. března 1942 o znovuotevření českých vysokých škol. Heydrich odpověděl, že do konce války to nepřipadá v úvahu.

2. 1. 2 Nacistická rasová kategorizace

8. listopadu 1938 prohlásil Himmler před veliteli pluku SS Deutschland:

„Veškerá dobrá krev na světě, veškerá germánská krev, jež není na německé straně, může být jednou naší zkárou. Každý Germán s perfektní krví, kterého přivedeme do Německa a učiníme z něho uvědomělého germánského Němce, je proto bojovníkem za naši věc, a na druhé straně jich zároveň o jednoho ubude. Mým úmyslem je skutečně po celém světě odvádět, loupit a krást germánskou krev, kde se jen dá“ [Brandes 2015: 247].

Na Himmlerův rozkaz vypracoval šéf Hlavního úřadu rasového a osídlovacího SS (RuSHA) Brigadeführer SS Otto Hofmann v říjnu 1940 „dotazník pro české školní lékaře“, který byl určen k evidenci českých žáků podle lékařských kritérií. Kromě „nevinných lékařských otázek sloužících jako krytí rasově-biologického průzkumu“, dotazník obsahoval kritéria jako „tělesná výška, tělesná stavba, barva očí, barva vlasů, barva pokožky, týl.“ Dotazník měli povinnost školní lékaři vyplnit při hromadných vyšetřeních a doplnit ho fotografií dotyčného dítěte „z profilu a en face“. Himmler v dopise Frankovi napsal: „*Pokud uskutečníme tento průzkum školní mládeže, budeme mít prakticky poprvé k dispozici rasové rozřazení českého národa*“ [Brandes 2015: 250].

V Praze byla ustavena 15. února 1941 expozitura Hlavního úřadu rasového a osídlovacího SS (RuSHA) pod vedením Sturmbannführera SS Erwina Künzela s původně třemi pobočkami: v Českých Budějovicích, Jihlavě a Olomouci, na konci roku 1941 s devíti a v červenci 1942 s jedenácti. Tyto pobočky měly dohlížet na to, jak čeští školní lékaři provádějí prohlídky a jak získané údaje vyhodnocují a „*vypracovávají jasný obraz o rasové struktuře obyvatelstva*“.

Zastupující říšský protektor Heydrich již při svém nástupním projevu 2. října 1941 před vrcholovými funkcionáři německé okupační správy zdůraznil, a pak stále při dalších svých projevech (např. o čtrnáct dní později, dále 4. února 1942), že pro přípravu a dále pro řešení české otázky, je si třeba obyvatelstvo „z hlediska národnostního a rasového řádně ohledat“.

¹⁴ Měsíční zpráva hlavního úseku SD Praha za duben 1941, str. 6n. Exilová vláda se 11. 3. 1941 usnesla, že bude studující před studiem v Říši varovat, a oznámila, že vykonané zkoušky nebude po válce uznávat.

Ohlásil „kategorizaci obyvatelstva v rasově-národnostním ohledu“. Na začátku svého uvažování o tomto problému se klonil k myšlence určité „národní kartotéky“, která by poskytovala informaci o přibližném přehledu celkového národnostního složení¹⁵.

Také připouštěl, že by se mohla kategorizace provádět se zavedením identifikačního průkazu pro všechny příslušníky Protektorátu a to pomocí otázek týkajících se rasového vyhodnocení, čímž by se dosáhlo prozatímního „zběžného profiltrování“ českého obyvatelstva¹⁶. Počátkem března 1942 byla nakonec platnost říšsko-německého nařízení o identifikačních průkazech skutečně rozšířena i na Protektorát¹⁷[RGI, 1942, I: 100].

Koncem března obdrželo osm ročníků tamějšího obyvatelstva výzvu, aby si o identifikační průkaz zažádalo¹⁸.

Vydané formuláře obsahovaly i otázky na rasové atributy. 18. května Heydrich informoval Berlín, že bylo pro národnostní kategorizaci obyvatelstva k dispozici pět rentgenologických vlaků. Kategorizace bude dále prováděna po ročnicích při zavádění identifikačního průkazu a kromě toho bude maskována jako preventivní vyšetření v rámci boje proti tuberkulóze. První výsledky byly známy již v červnu 1942.

Na Karlovu univerzitu byl přizván 1. prosince 1941 rasový expert prof. Bruno Kurt Schultz (na univerzitu nastoupil až v letním semestru) a s ním byla z Berlína do Prahy přeložena Rasová sekce Hlavního úřadu rasového a osídlovacího (RuSHA) Identifikační průkazy byly zaváděny po jednotlivých okresech: v září 1943 to byl okres Plzeň, v listopadu pak okresy Tábor a České Budějovice. Z největší pravděpodobností bylo 3636 osob v okresech Tábor a České Budějovice posuzováno pouze podle fotografií umístěných na žádosti o identifikační průkaz.

SS v Protektorátu ovládla a prosazovala již schválenou kategorizaci obyvatelstva. Rasová kritéria pro poněmčování sepsali důstojníci úřadu Rasa a osídlování (RuS) při hodnocení „kmenových německých“ přesídlenců z východní a jihovýchodní Evropy, jejichž největší část byla usídlena v župě Povartí. Od února 1943 předkládal Johannes Preuß jako důstojník SS pro rasovou a osídlovací agendu měsíční zprávy o vyšetřování různých sociálních skupin protektorátního obyvatelstva. Tito lidé byli přesídleni stejně jako etničtí Němci do Velkoněmecké říše a rozčleněni do následujících skupin:

I. „*Osoby čistě nordického nebo čistě sálského typu, jež jsou též z hlediska dědičného zdraví i výkonnosti prvotřídních kvalit*“

¹⁵ Záznam z porady v ÚŘP 17. 10. 1941

¹⁶ Heydrichova tajná řeč 4. 2. 1942

¹⁷ Oznámení říšského ministerstva vnitra z 3. 3. 1942

¹⁸ Nařízení říšského protektora z 27. 3. 1942,

II. „Osoby převážně nordického nebo sálského typu, s nepatrnou dinárskou nebo mediteránní složkou. Dále harmonické směsi nordických nebo sálských rysů s dinárskými a mediteránními. Nakonec dinárci, kteří nejsou příliš cizí německému vnímání rasy.“

III+ Měla by být udělována, pokud se v rodině projevila u některého příbuzného tendence k hodnocení II.

III. „Ještě vyhovující tělesná stavba, vyvážený míšenec s dinárským, respektive mediteránním/alpínským, respektive baltickým rasovým podílem, pro východní osídlení právě ještě vhodný.“

IV. „Nevyvážení míšenci. Čistě alpínský nebo baltický typ.“ Příslušníci této skupiny měli být dopraveni do staré Říše k nesamostatné práci a pozvolné „převýchově“.

IVf „Osoby s mimoevropskou složkou. Lidé cizí krve. Osoby, jejichž vnější vzhled je neúnosný“. Příslušníci skupiny IVf nebo také „S-Fälle“, kteří byli ohodnoceni jako osoby cizonárodní, měli být jako „rasově nežádoucí“ buď odsunuti do oblasti jejich původu, nebo „evakuováni“ do generálního gouvernementu [Brandes 2015: 263].

2.2 Společenská situace v Protektorátu po nástupu nacistů k moci

V březnu 1939 napadl nacistický wehrmacht zbylé oblasti českých zemí a vznikl tak Protektorát Čechy a Morava, ve kterých žilo pouze na 200 000 Němců, ale 7,2 milionu Čechů. Generální linii politiky vůči Čechům určil Hitler. Emilu Háchovi, který se stal prezidentem pomnichovské republiky, při jednání v Berlíně v noci na 15. března oznámil: „V případě, že vstup německých vojsk proběhne únosnou formou, bude Čechům poskytnut velkorysý vlastní život, autonomie a určitá národní svoboda“.

Tento Hitlerův slib potvrdil výnos z 16. března 1939: „Protektorát Čechy a Morava je autonomní a spravuje se sám“. A. Hitler dal Emilu Háchovi, státnímu prezidentovi, služebně k dispozici říšského protektora „jako ochránce zájmů Říše“ a zmocnil ho, aby potvrzoval členy protektorátní vlády, aby mohl vznášet námitky proti jejím rozhodnutím, a „pokud by hrozilo nebezpečí v uplatňování vládních rozhodnutí, vydá neprodleně potřebná nařízení“ [Vůdcův výnos z 16. 3. 1939, v: Reichsgesetzblatt, 1939, I: 485-487]. Hitler prostřednictvím státního tajemníka z ministerstva vnitra Wilhelma Stuckarta vyslovil přání přebírat do říšské kompetence konkrétní správní odvětví a detailní otázky řešit na základě ustanovení říšského práva „jen v takovém rozsahu, jaký si bezpodmínečně vyžádá zájem Říše“.

Nacistická okupace způsobila zánik demokratických hodnot českého národa, zanechala za sebou obrovské ztráty na životech a destrukci ve všech sférách naší společnosti. Nacionální socialismus výrazně zasáhl i oblast kultury a umění. Způsobil nejenom výrazná omezení a

persekuci vybraných umělců, ale také zrod nových kulturních a uměleckých fenoménů. Tvorba umění, která se neslučovala s nacistickou ideologií, znamenala ohrožení osobní svobody a mohla vést k dalším závažným postihům. Umělci, kteří i přesto prostřednictvím umění vyjadřovali svůj svobodný názor a nesouhlas s nacistickým režimem, tak dodnes budí respekt a úctu. Byli si stejně jako další kulturní činitelé vědomi, že kultura a její svobodný rozvoj je základním znakem svobodného národa. Kultura v sobě sdružuje historii, tradice i hodnoty jednotlivých národů. Nacisté si plně uvědomovali její význam, a proto jejímu ovládnutí věnovali tolik úsilí. Věděli, že jenom likvidací národní kultury jednotlivých zemí a jejím nahrazením německou kulturou budou schopni dané země skutečně ovládnout. Je proto důležité si uvědomit, jak velkou důležitost kultura v tehdejší době měla a jak velkou roli sehrála na cestě nacistů k ovládnutí Evropy. Máme k dispozici dostatečné množství příkladů svědčících o statečnosti a vlasteneckého jednání členů Národního divadla v Praze, kteří nejenom, že by se smířili a vyčkávali, ale kteří byli natolik odvážní, že se nebáli vyjádřit své protinacistické postoje a bojovat pomocí kultury a umění za obhajobu svého národa.

V textu naší práce uvádím celou řadu příkladů, svědčících o bezkompromisních jednáních nacistů při řešení uměleckých problémů, a i celou řadu příkladů konkrétních aktivit jak vedení Národního divadla tak i samotných uměleckých pracovníků, při prosazování umělecko-provozních strategických plánů naší přední divadelní scény.

2. 2. 1 Říšský protektor Konstantin von Neurath (1873–1956)

18. března 1939 byl A. Hitlerem jmenován do funkce říšského protektora bývalý německý ministr zahraničí, svobodný pán Konstantin von Neurath. „*Od prvního okamžiku jsem si položil za úkol ukázat světu, jak si německý národ umí vážit sobě svěřeného cizího národa a získat jej pro životní společenství, do něhož jej uvedl dějinný osud*“ [Horký 2020: Epocha č. 3]. To jsou Neurathova slova po slavnostním přivítání v Praze. Sám prezident Hácha byl poměrně spokojený s dosazením Neurata do funkce říšského protektora pro Čechy a Moravu. Věděl, že jde o vzdělaného právníka a zkušeného diplomata, který působil v Londýně, v Turecku, Kodani i v Římě. Neurath byl v diplomatických kruzích váženou osobností, která působila až do vystřídání Joachimem von Ribbentropem (1893–1946) ve funkci německého říšského ministra zahraničí. Háchovi se líbila i ta okolnost, že do NSDAP vstoupil až v roce 1937. Sympatie obou politiků byly vzájemné.

Hitler Neuratha vyslal do Prahy zcela záměrně, využil ho k získání rovnováhy sil. Státní tajemník Karel Hermann Frank byl nejuživějším propagátorem odtržení Sudet od Čech,

představoval nemilosrdně tvrdou, despotickou linii a navíc velel policii i jednotkám SS v protektorátu. Neurath měl být zárukou smířlivosti a diplomatického taktu.

Obyvatelům Protektorátu měl poskytnout falešný pocit, že vše bude naprosto v pořádku. V prvním projevu hovořil o usmíření Čechů a Němců, které bude směřovat ke společnému blahobytu. Jeho život byl klidný a spokojený. Brzy získal nálepku požívačného lenocha, který se věnuje v první řadě svým koníčkům (mineralogii a lovu) než politice. Nespokojenost vzbuzuje především u protektorátních esesáků v čele s Frankem, a to i díky svému částečně židovskému původu. Frank přestal s Neurathem spolupracovat a často jednal i na vlastní pěst.

I když v počátečním období Neurathova působení se objevila naděje na relativně vzájemně respektující jednání, brzy přišly i chvíle, kdy se Neurath zachoval tak, jak to nacisté vyžadovali. Ten okamžik nastal v době, kdy byl u nás slaven vznik samostatného státu 28. října 1939. On sám nechtěl vzniklou situaci řešit, hlas ulice prý utichne sám, ale příležitosti se ujal Frank, který nařídil krvavé potlačení a pozatýkání celé řady účastníků. To již i Neurath pochopil, že je nutné vůči Čechům jednat tvrději. I on se vnitřně ztotožnil s koncepcí naprosté germanizace protektorátního území a počítá i s pozdějším vysídlením nebo likvidací části českého národa. Již v srpnu 1939 zařídil zatčení a odsun 8000 Čechů do koncentračních táborů, a to z preventivních důvodů.

Jeho rétorika se stává ostřejší, za nepřátelství vůči Říši bude prý trpět celý národ. Rozhodl se na našem území pro zavedení norimberských zákonů. Nejhorší jeho čin byl podíl na uzavření vysokých škol 17. listopadu 1939, kdy Neurath nechal zavřít 1200 studentů a postřílet studentské vůdce. Dále přiznal sudetským Němcům náhradu za škody, které utrpěli za připojení k Německu, ty plynuly z českých peněz.

Neurathova liknavost k odbojovým organizacím, k přibývajícím sabotážím a ke stížnostem od gestapa nakonec přesvědčí i Hitlera, který se rozhodne poslat Neuratha na neomezenou zdravotní dovolenou. Oficiálně je však protektorem do roku 1943. Po válce je odsouzen na 15 let vězení, v roce 1954 už je ze zdravotních důvodů propuštěn na svobodu [Horký EpoquePlus: 10. 1. 2020].

Dalším velice důležitým nacistickým funkcionářem, který dosud působil ve funkci zástupce Henleina v Sudetoněmecké straně, byl Karl Hermann Frank, který byl v rámci Protektorátu jmenován Státním tajemníkem. Spolupráce těchto dvou nacistů již byla ohrožena jejich rozdílným původem. Navíc zde hrála roli i skutečnost, že říšský velitel SS (Reichsführer SS) Heinrich Himmler jmenoval Franka na konci dubna 1939 vyšším velitelem SS a policie (Höherer SS- und Polizeiführer) při Úřadu říšského protektora v Čechách a na Moravě. Toto jmenování Frankovi umožnilo, že se stal, s pravomocí policejního dohledu a stíhání,

nezávislým na Neurathovi. V rámci působnosti německé policie byli Himmler a jeho regionální zástupce Frank povinni s říšským protektorem problém projednat, nikoli o něm společně rozhodnout. Vyšší velitel SS a policie měl ve své pracovní náplni „*velet všem silám podléhajícím říšskému veliteli SS a šéfovi německé policie*“ a to především všem náčelníkům Pořádkové (Ordnungspolizei) i Bezpečnostní policie (Sicherheitspolizei). V Protektorátu mu byly podřízeny jak řídicí služebna Státní policie v Praze, tak i v Brně a hlavní úsek Bezpečnostní služby v Praze [Brandes 2015: 20].

Se začátkem války byla Himmlerova pozice velice posílena a tím bylo posíleno i postavení Franka. Himmler byl 7. října 1939 jmenován říšským komisařem pro upevňování německého národního elementu (Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums) a stal se tak rozhodující instancí německé národnostní politiky s konkrétními úkoly. Prvním byla repatriace říšských a etnických (kmenových) Němců z ciziny, druhým bylo vytváření nových německých sídelních oblastí především formou usídlování kmenových Němců, kteří se vrátili a dále odstraňování škodlivého vlivu těch národnostně cizích složek obyvatelstva, které znamenají, nebo které by mohly znamenat nebezpečí pro Říši a německou národní pospolitost. Himmler uspěl tím, že ti Němci, kteří se vrátili, byli pro realizaci politiky osídlování ihned připraveni, ale sedláci by mohli dostat půdu až po reformě agrární struktury.

Největší napětí ve spolupráci Neuratha a Franka vzniklo na podzim 1939, kdy Češi slavili 28. říjen, výročí založení státu a to v mnoha městech, hlavně však v Praze. Zde se konaly manifestace, které jednoznačně vyzněly jako nesouhlas Čechů s okupačním režimem. Frank, za nepřítomnosti Neuratha, který byl v té době v Berlíně, řešil tuto situaci tím, že do centra Prahy poslal německé studenty a příslušníky SA a SS, které provokovaly střety s demonstranty. Frank se dal Hitlerem telefonicky zmocnit k rozhodnutí, že státnímu prezidentovi Háchovi pohrozí zrušením autonomie a povoláním Osobní standarty SS Adolfa Hitlera (Leibstandarte SS Adolf Hitler). Pro zajištění klidu a pořádku na pražských ulicích povolal německou policii, která zatkla 350 demonstrantů. Neurath a Hácha se nakonec dohodli, že význam demonstrací a nepokojů budou bagatelizovat. Neurath v klidném tónu sděloval Hitlerovi, že výročí bitvy na Bílé hoře v roce 1620, kdy se očekávaly protiněmecké demonstrace, proběhlo v celém Protektorátu klidně.

V této napjaté situaci se Frank domluvil s Himmlerem, že vyprovokují novou manifestaci, při které bude možnost použít státní mocenské prostředky. Tato situace nastala, kdy student Opletal, postřelený 28. října svému zranění podlehl. Smuteční průvod 15. listopadu, povolený říšským protektorem, vyvrcholil protiněmeckou demonstrací. Hitler okamžitě zareagoval.

Povolal si Neuratha a Franka a rozhodl na tři roky uzavřít české vysoké školy, kromě toho došlo k zatčení velkého počtu studentů, z nichž devět bylo zastřeleno. [Klopáč 1945: 79-84].

V roce 1940 opět v říjnu a listopadu 1940, se na základě pokojného průběhu oslav výročí založení státu Neurath rozhodl, prosadit propuštění všech studentů a také ostatních Čechů, kteří byli zatčeni od začátku války jako rukojmí. V únoru 1940 však Hitler Neurathově žádosti o propuštění studentů nevyhověl. Při jedné z Frankových audiencí 11. října 1940 se Hitler vyjádřil v tom smyslu, že s otevřením českých vysokých škol nepočítá a dokonce hovořil o možných důvodech k tomu, aby se uzavření prodloužilo na deset let. Na návrh Franka Hitler nakonec rozhodl, že české vysoké školy zůstanou uzavřeny natrvalo [záznam o Frankově poradě s Hitlerem dne 3. 10. 1942, NA, 114-10/11-22: 4-9, příloha č. 3].

Politika vůči Čechům na podzim 1940 byla určována třemi základními body:

- * Rozbití českého úsilí o vlastní státnost.
- * Zachování českého národa.
- * Začlenění česko-moravského prostoru do Velkoněmecké říše.

Tyto tři body první koncepce údajně Hitler stále zdůrazňoval. Musely tudíž být považovány za základ veškerého politického působení v Protektorátu Čechy a Morava.

K prvnímu bodu memorandum uvádělo: „*Dosud existující projevy vlastní státnosti je třeba vymýtit*“, „*je třeba zamezit tomu, aby v otevřené či skryté podobě znovu oživaly*“. Všichni představitelé německé moci mají „*budit dojem, že jsou povzneseni nad jakoukoli politiku šikany a zlomyslného popichování, jež by navíc byla dobrá jedině k tomu, aby přiživovala odhodlání českého národa k odporu*“.

K druhému bodu, Neurath pokračuje: „*Bude třeba od počátku dbát na to, aby u Čechů nikdy nemohla vzniknout pochybnost o loajálním, ba velkorysém naplňování tohoto slibu. Celé oblasti pěstování národních specifík musí být z Německé strany odebrán půvab zakázaného, a tím i politický charakter. Zajímavou analogii takového postupu poskytuje Bismarckovo nakládání s bavorským partikularismem. Do této kapitoly patří i jazyková otázka. Čím méně se bude nějak zásadně zabraňovat Čechům v užívání jejich jazyka, tím snazší to bude mít praktická propaganda propagující přednostní užívání němčiny. Němečtí úředníci nechť si klidně osvojí pár českých slůvek*“.

K třetímu bodu, jehož obsahem je začlenění do velkoněmeckého prostoru, Neurath vysvětluje: „*Začlenění do velkoněmeckého prostoru by se mělo směřovat cestou zlepšení ekonomického postavení obyvatelstva a prostřednictvím sociální péče. Regulované hospodářství přinese Čechům především v devizovém a surovinovém sektoru velké zhoršení situace. Bude tedy třeba dbát zvláště na to, aby se Čechům za tyto ekonomické oběti dostalo*

sociálního vyrovnání, a to takovým způsobem, že širokým masám budou poskytnuty tytéž výhody jako v Říši, zejména zakládáním českých variant takových uskupení, jako jsou Německá pracovní fronta (*Deutsche Arbeitsfront*), Radostí k síle (*Kraft durch Freude*) a Nacionálněsocialistická organizace národní dobročinnosti (*Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*). Rozhodující význam zde má Říši poskytovaná velkorysá nabídka pracovních míst české střední a horní vrstvě. Je třeba umožňovat zvláštní zvýhodnění studia na německých vysokých školách. V delší perspektivě lze těmito prostředky docílit toho, že česká inteligence bude dobrovolně a ve velkém měřítku odcházet do Říše, kde ji bude čekat odnárodnění“

Závěrem se v tomto memorandu praví:

„V oblasti likvidace vlastní státnosti hovoří výše uvedené výklady pro přísný a cílevědomý postup, v ostatních oblastech (kultura, národní specifika, sociální péče, správa) pro politiku měkké ruky a dlouhé uzdy. [...] Široké vrstvy každé národnostní skupiny se k soustředěnému obrannému boji odhodlávají jen neochotně a pouze tehdy, když je administrativa a politika šikanuje v jejich bezprostřední, osobní sféře, brání jim v užívání jejich mateřštiny a jestliže se jim znemožňuje [...] uchovávat lidové zvyky. V naší uspěchané době se česká národnost během jedné až dvou generací nepochybně propadne do bezvýznamnosti historické kuriozity (Bretonci ve Francii, Lužičtí Srbové)“ [Brandes 2015: 26].

2. 2. 2 Říšský protektor Reinhard Heydrich (1904–1942)

21. září 1941 byli Hitler, Himmler a Heydrich od Franka informováni o nebezpečně sílícím českém odporu. Co však bylo pro nacisty ještě více varující, bylo nebezpečí demise protektorátní vlády. Hitler na základě těchto skutečností rozhodl dne 23. září vyslat do Prahy Reinharda Heydricha, šéfa Hlavního říšského bezpečnostního úřadu a pověřil ho funkcí zastupujícího říšského protektora. Heydrich se rozhodl řešit tuto situaci velice radikálně. Okamžitě vyhlásil výjimečný stav, jen do konce listopadu bylo zatčeno přibližně 6 000 osob a vykonáno 404 rozsudků smrti, z toho dvě pětiny se týkaly obchodníků na černém trhu, ostatní odsouzení byli příslušníky hnutí odporu. Na podzim 1941 bylo v Čechách a na Moravě při celkovém počtu 10,3 milionu obyvatelstva zaměstnáno 1 841 úředníků gestapa. Každý člen gestapa měl v této situaci na starost 5 600 Čechů. Ve srovnání s podmínkami dohledu ve staré říši to byl téměř dvojnásobný dozor politické policie. Gestapo zatкло 1299 osob, které byly všechny poslány do koncentračního tábora Mauthausen. Pro mnohé to byla cesta poslední (přežilo jich pouze 52). [Gerwarth 2012: 241].

V lednu 1942 byla státním prezidentem E. Háchou jmenována nová vláda, ve které ministerstvo hospodářství převzal německý úředník a ministerstvo školství a osvěty Emanuel

Moravec, který důsledně zastával koncepci připojení Čech a Moravy k Říši. (Nařízení protektorátní vlády z 15. 6. 1942, [v: AHMP 1942: 669]).

Heydrich měl již od léta 1940 pro sebe vyřešenou otázku národnostní a rasové politiky. Druhého října 1941 prohlásil většinu svých kolegů: „*Čech v tomhle prostoru (měl na mysli Čechy a Moravu) už nemá koneckonců co pohledávat. Nebudu se pokoušet předělávat tuhle svoloč českou podle staré metody na Němce*“. Dále pokračoval: „*že tento prostor musí už jednou být definitivně osídlen Němci [...] Abychom si učinili přehled o tom, co všechno je z těch lidí v tomto prostoru schopno poněmčení, musím mít po ruce přehlednou kategorizaci obyvatelstva z rasově-národnostního hlediska. To tedy znamená, že pomocí nejrůznějších metod, nejrůznějšími zadními vrátky musím mít možnost veškeré obyvatelstvo z hlediska národnostního a rasového řádně ohledat. Ať za pomoci rentgenologického praporu formou lékařské prohlídky nějaké školy [...] nebo ať budu rasově přezkoumávat mládež při sestavování třeba nějakého oddílu pracovní služby, musím mít celkový obrázek obyvatelstva, pak budu moci říct, obyvatelstvo vypadá tak a tak. Máme tu následující lidi: Jedni mají dobrou rasu a dobré myšlení, tady je úplně jednoduché, ty můžeme poněmčit. Pak tu máme ty ostatní, to je jejich protipól: vadná rasa a vadné smýšlení. Tyhle lidi musím dostat pryč. Na Východě je místa dost. No a uprostřed pak zůstává středová vrstva, tu si musím důkladně proklepnout. Takže v téhle vrstvě jsou dobře smýšlející lidé vadné rasy a vadně smýšlející lidé dobré rasy. U dobře smýšlejících lidí vadné rasy, tady to bude pravděpodobně třeba udělat tak, že budou nasazeni někde v Říši nebo nějakým jiným způsobem a bude postaráno o to, aby už neměli děti, protože v tomto prostoru si je dál pěstovat nechceme [...]. Pak zbývají vadně smýšlející lidé dobré rasy. To jsou ti nejnebezpečnější, neboť to je elita dobré rasy [...]. U části vadně smýšlejících lidí dobré rasy bude zbývat jedině, že se je totiž pokusíme usídlit v Říši, v čistě německém prostředí, poněmčit je a názorově je vychovat, anebo když to nepůjde, s konečnou platností je postavit ke zdi [...]*“ ([Heydrichův tajný projev z 2. 10. 1941, [NA,ÚŘP, dod. IV/53], celý projev viz příloha č. 4]).

Hitler podobně hovořil již 5. listopadu 1937 v důležitém projevu (Hoßbachův protokol) k zástupcům wehrmachtu, za přítomnosti ministra zahraničí, na téma: Částečné vysídlení Čechů: „I když osídlení zejména Česka není nikterak řídké, může začlenění Česka a Rakouska znamenat zisk potravin pro pět až šest milionů lidí za předpokladu, že svého uskutečnění dojde nucená emigrace dvou milionů lidí z Česka, jednoho milionu z Rakouska“. Při jednom neoficiálním hovoru 6. října 1941 Hitler oznámil, že má v úmyslu „*všechny rasově nehodnotné elementy z prostoru celých zemských Čech vysídlit a přesadit na Východ*“. Na východních územích „by mohli třeba posloužit jako docela dobří dozorcí“

Když budeme srovnávat výroky Hitlera z roku 1942 s Heydrichovou koncepcí, dojdeme k určitým názorovým rozdílům. Hitler 23. ledna 1942 řekl: „*Prozřetelnost z nás učinila protivníky. Češi jsou jedním slovem řečeno cizím tělesem uvnitř německé pospolitosti. Není tu místa pro oba dva. Jeden z nás musí zmizet*“. Tento výrok lze ještě interpretovat ve smyslu Heydrichovy a Frankovy asimilační politiky, v Hitlerově vyjádření z 5. dubna 1942 už takovou možnost souladu nenalezneme. Picker¹⁹ si tehdy poznamenal: „Obzvláště šéf varoval před větším poněmčováním Čechů a Poláků [...]. Stejně opatrní jako s Poláky musí být zejména s Čechy, kteří získali za více než pět set let zkušenosti, jak nejlépe si hrát na poddané, aniž by vzbuzovali podezření. Kolik Čechů se potloukalo v jeho mládí po Vídni, velmi brzy se tam naučili vídeňský dialekt a pak se jim dařilo dostat se na rozhodující pozice ve státě, hospodářství a tak dále“ [Pickert 2005: 24].

Další Pickerův zápis dokazuje další stupňování protičeských národnostních opatření: „*Také Čechy nelze pokládat za Slovany, jelikož jsou turkmenského původu. Stačí, když se nenechá nějakému Čechovi oholit knír, aby se podle jeho růstu poznalo, že se u něho jedná o potomka mongolského kmene*“ [Picker 1942: 362].

Zcela jiné byly Hitlerovy výroky z 20. května 1942, kdy vyjádřil svou spokojenost s politicko-národnostními poměry v Protektorátu a vyslovil názor, že Háchův respektující postoj k Říši brzy přijme celý český národ, který se „*na základě pocitu viny a s ohledem na velkou německou osidlovací práci obával, že by byl sám vysídlen*“ [tamtéž, 20. 5. 1942: 417]. Dále večer, pokračoval: „*Při pevném řízení Protektorátu se musí podařit, že se do dvaceti let čeština zase změní v pouhé nářečí*“ [tamtéž: 423].

Z největší pravděpodobností nebude náhodou, že o dva dny dříve poslal Heydrich Martinu Bormannovi, vedoucímu stranické kanceláře, dvě podrobné zprávy o svých politických záměrech a požádal ho, aby je Hitlerovi předložil.

Heydrichovy představy o řešení české otázky uspěly i při koncipování generálního plánu pro Východ (Generalplan Ost), který žádal vypracovat Himmler jakožto říšský komisař pro upevňování německého národního elementu. Dr. Erhard Wetzel, vedoucí pracovník Říšského ministerstva pro okupovaná východní území, se vyjádřil ve svém stanovisku koncem dubna 1942 o možnosti asimilovat přibližně 50 procent českého národa. Češi neschopni poněmčení měli být jako reprezentanti střední vrstvy přinuceni vystěhovat se za oceán²⁰.

Himmler v tajném projevu v Berlíně 9. června na toto téma prohlásil:

¹⁹ Henry Picker (1912-1988), německý právník, od roku 1930 byl členem NSDAP. Od roku 1942 měl zaznamenávat všechny hovory u Hitlerova stolu

²⁰ Zpráva říšského ministerstva pro okupovaná východní území (hlavní oddělení I-dr. Wetzel) ze dne 7. 2. 1942

„Velkým problémem pro dobu míru je osídlování. Válka by neměla žádný smysl, kdyby v průběhu dvaceti let nebyly osídleny Čechy, Morava, německé východní župy, jihovýchodní Prusko, Gdaňsk, Západní Prusy, Povartí, Horní Slezsko, Generální gouvernement, Východ, Krym, Ingermanland (kraj kolem dnešního Petrohradu), a to pouze z rasového hlediska, z hlediska krve“ [Fremund 1963: 13, č. 2, dok. 4].

2.3 Protektorátní vlády a jejich úloha

V době nacistické okupace, stejně tak jako v dobách dřívějších mělo Národní divadlo nejvýznamnější postavení mezi českými divadly. Základním jeho cílem a veškerým snažením celé divadelní sféry byl v této době boj o udržení národního významu divadelních scén v Čechách. Národní divadlo sice v době nacistické okupace neprošlo nejtěžšími formami perzekuce (jako například avantgardní divadelní scény), ale nacistický útlak byl velice citelný. Národní divadlo bylo financováno z prostředků protektorátních vlád, a to pod přísným dohledem Ministerstva školství a národní osvěty, které muselo plně respektovat.

Koncem listopadu 1938 byl Emil Hácha (1872–1945) ne ve Vladislavském sále, nýbrž v Rudolfinu, ve sněmovně, zvolen prezidentem. Volba proběhla bez jakýchkoliv komplikací, neboť se o výsledku volby vědělo předem [Feierabend 1994: 13]

Předsednictvo se shodlo na tom, že vláda bude vládou odborníků, a že jejím předsedou bude zvolen Rudolf Beran. O jeho jmenování ministerským předsedou rozhodla jeho vůdčí pozice ve vnitřní domácí politice a i pro většinu členů vládní Strany národní jednoty a opoziční Národní strany práce byl Beran přijatelným kandidátem. Vláda vznikla na podkladě ústavního zákona ze dne 22. listopadu 1938 o autonomii Slovenské krajiny a Podkarpatské Rusi. Vládní kabinet měl celkem 12 ministrů.

2.3.1 Protektorátní vláda v čele s Rudolfem Beranem

Předseda vlády Rudolf Beran²¹ (1887–1957) byl představitel Agrární strany, která vznikla v českých zemích na přelomu 19. a 20. století. Na první schůzi ministerské rady po vyhlášení protektorátu Čechy a Morava, která se konala 17. března 1939, pronesl předseda vlády Rudolf Beran úvodní projev: „*Naše země, Čechy a Morava, tvoří nyní část velké Říše národa německého, jejímuž budovateli Adolfu Hitlerovi platí naše první vzpomínka. Druhá vzpomínka patří našemu prezidentovi dr. Emilovi Háchovi, jemuž celý národ je zavázán trvalou vděčností za jeho vysilující a obětavou činnost v minulých dnech velkých rozhodování. Prezident dr.*

²¹ Rudolf Beran zastával funkci předsedy vlády v době od 1. 12. 1938–15. 3. 1939 ministerský předseda, od 16. 3. 1939–24. 3. 1939 předseda první protektorátní vlády

Hácha, nešetře svých sil, vydal se jako bdělý strážce národních zájmů do Berlína k Vůdci a říšskému kancléři a od té chvíle se věnuje neúnavné činnosti, aby náš národ uvedl do nových poměrů v ukázněné jednotě a bez vážných krizí a otřesů“.

Beranova vláda úřadovala, ale nemohla jednat nezávisle. Vojenská okupační správa její činnost kontrolovala. Bez povolení vojenských a civilních okupačních úřadů nesměl kabinet ministerskou radu ani svolat, ani sestavit svůj program jednání. Jednání vlády byl přítomen starší říšskoněmecký politický úředník, vládní prezident Bachmann, který se naštěstí choval korektně, a jednání vlády nerušil. Dokonce souhlasil, aby členové vlády i nadále jednali česky i když sám česky nerozuměl a se žádným tlumočnickem během jednání vlády nespolupracoval. Vláda mu vždy poskytovala důležité informace z jednání v německém překladu [Rokoský, J: 2011: 436].

Beranova vláda, jako vláda protektorátní, fungovala pouze do 26. dubna 1939. Moc převzala do svých rukou německá vojenská správa, která byla po měsíci nahrazena správou civilní. Do nejvyšší funkce zástupce Říše byl dosazen říšský protektor von Neurath.

2. 3. 2 Protektorátní vláda v čele s gen. Aloisem Eliášem

Po odstoupení vlády Rudolfa Berana byl do funkce ministerského předsedy protektorátní vlády navržen Alois Eliáš narozen (1890–1942). Za své hlavní cíle a cíle své vlády určil: *„obranu českého národa, obhajobu českých zájmů a bránění vzniku proněmeckých aktivistických skupin“.*

I když činnost Eliášovy protektorátní vlády, měla formálně zaručenou samostatnost, její praktická činnost byla značně omezená. Veškeré její jednání a následné realizace, podléhaly souhlasu říšského protektora. Nebyla to suverénní česká vláda, nýbrž podřízená. Jediná možnost, jak vykonávat svou funkci ku prospěchu naší společnosti, byla činnost ilegální. Eliášovi se podařilo ustavit ve Fürstenberském paláci jakýsi štáb *Obrany národa* a to včetně zpravodajské služby, kterou tvořili bývalí vojenští zpravodajci. Za krátký čas se Eliášově vládě podařilo dotvořit zpravodajskou síť složenou ze zpravodajských důstojníků zrušené československé armády, která pracovala pro odboj po celou dobu Protektorátu.

V této době docházelo velmi často k protiněmeckým demonstracím, které vrcholily potyčkami s německými bezpečnostními složkami. Tyto demonstrace však byly vyprovokovány samotnými Němci. Situace se vyhroutil 15. listopadu při pohřbu studenta Jana Opletala, kdy bylo devět, bez soudu popravených studentských vůdců a desítky dalších byli odesláni do koncentračních táborů a na tři roky byly uzavřeny české vysoké školy. Na základě

této společensko-politické situace, podala Eliášova vláda demisi, kterou ale prezident nepřijal [Buchvaldek 1986: 427].

O demisi začal Eliáš uvažovat na jaře 1940, kdy ministr Ladislav Karel Feierabend, ministr jeho vlády, uprchl do zahraničí, aby unikl zatčení pro spolupráci s odbojem. Již i Eliáš byl ze spolupráce se zahraničním odbojem podezírán gestapem, které zatím nemělo přímé důkazy. Od Beneše dostal Eliáš zprávu, aby jeho vláda demisi nepodávala. V polovině roku 1940 se ve vládě začaly objevovat určité nacistické tendence některých ministrů, které vyvolaly německé vojenskými úspěchy: od dubna byla zavedena celní unie, poškozující české hospodářství, cíleně fungoval proces germanizace české společnosti atd. Dále byl zatčen pražský primátor Otakar Klapka, blízký Eliášův spolupracovník z odboje, což Eliáše přímo ohrožovalo. V této době uvažoval Eliáš o emigraci, ale možnost uprchnout z Protektorátu nebylo snadné, neboť po obsazení Balkánu Němci se cesta uzavřela.

Na jaře 1941 sám von Neurath často požadoval, aby byl Eliáš odstraněn. Po výsleších zatčených odbojářů bylo německé bezpečnosti jasné, že Eliáš je ve spojení s exilovou vládou E. Beneše. Ta ještě na jaře 1941 Eliášovo rozhodnutí podat demisi zamítla, ale již v létě tuto možnost připustila. Eliáš do Londýna odpověděl, že je připraven demisi podat a vyvolat tak krizi.

Ke konci července 1941 připravilo pražské gestapo s Frankovým souhlasem žalobu na Eliáše. Po jmenování Reinharda Heydricha zastupujícím říšským protektorem 27. září 1941 byl téhož dne Eliáš zatčen a převezen do budovy pražského gestapa v Petschkově paláci. S příchodem Heydricha, který tentýž den vydal Nařízení o výjimečném stavu a den nato, 28. září vyhlásil stanné právo Výnosem o vyhlášení výjimečného civilního stavu, dostaly tragické události, ovlivňující život naší společnosti, rychlý spád. Již večer byli popraveni bývalí vysocí prvorepublikoví důstojníci a odbojáři (arm. gen. Josef Bílý, div. gen. Hugo Vojta). Eliáš byl zatčen 27. září gestapem a veřejnost se zprávu o zatčení dozvěděla až z tisku 29. září. Ten samý den byl Eliáš zbaven funkce předsedy protektorátní vlády.

Eliáš byl obviněn z vlastizrádné, tedy protiprotektorátní činnosti, že nejednal podle Výnosu o vyhlášení výjimečného civilního stavu, navíc se Heydrich o průběhu soudu a rozsudku dohodl již před svým nástupem do funkce s předsedou německého Lidového soudu O. G. Thierackem. Soud s Eliášem se konal 1. října. Eliáš byl shledán vinným ve všech bodech obhajoby a odsouzen k trestu smrti. 19. června 1942 (ve věku 51 let) byl gen. A. Eliáš na Frankův příkaz na Kobylišké střelnici zastřelen.

Zatčení ministerského předsedy Aloise Eliáše vyvolalo vládní krizi. Prezidentovi dr. Háchovi oznámil premiérovo zatčení šéf pražského gestapa Böhme. Následně pana prezidenta

navštívili jak Heydrich, tak i Frank. Hácha uvažoval, že sám podá demisi a informoval o svém záměru náměstka ministerského předsedy Krejčího, který s abdikací nesouhlasil a vyslovil svůj názor, aby se k záměru pana prezidenta vyjádřila celá vláda., kterou na druhý den svolal [Pasák 1998: 331].

28. září 1941 se dopoledne sešla vláda a jednala o vzniklé situaci. Tu vyřešila návštěva zastupujícího protektora Heydricha. Průběh tohoto dramatického jednání vyloučil jakékoliv snahy vedoucí k odporu. Po skončení jednání již nikdo o demisi nehovořil, naopak svými hrozbami si Heydrich upevnil loajalitu protektorátní vlády [Kuklík, Gebhart, 2007: 46-47].

Uzavřený soudní proces s bývalým předsedou vlády se konal 1. října 1941 v Petschkově paláci, kde byl vynesena pro Eliáše nejvyšší trest – trest smrti.

2. 3. 3 Protektorátní vláda v čele s Jaroslavem Krejčím

Na konci listopadu 1941 se Heydrich rozhodl pro rekonstrukci protektorátní vlády. Zaslal Háchovi dopis, ve kterém ho upozorňuje na novou situaci v Protektorátu Čechy a Morava: po osamostatnění Slovenska a zřízení Protektorátu, se území bývalého státu zmenšilo a došlo k jeho začlenění do Velkoněmecké říše, která převzala některé dřívější povinnosti. Vznikla tak nová situace, která nevyžaduje, aby Čechy a Morava potřebovaly tak rozsáhlý státní aparát jako dříve. Proto doporučil (rozhodl), aby prezident Hácha již nejmenoval předsedu vlády, ale aby pověřil jednoho z odborných ministrů funkcí předsedajícího. Dále požadoval zrušení Ministerstva sociální a zdravotní péče a Ministerstva veřejných prací [Tomášek, Kvaček 1998: 48].

15. ledna vyšlo nařízení²², které zrušilo předsednictvo ministerské rady a zredukovalo počet ministerstev na sedm. Zřídilo úřad pro lidovou osvětu, který se od května stal součástí Moravcova Ministerstva školství a osvěty. Došlo i ke zrušení Státní hospodářské rady, jejíž úkoly mělo převzít nové Ministerstvo hospodářství a práce, v čele s Waltrem Bertschem [Tomášek, Kvaček 1999: 55].

Nová vláda byla ustavena 19. ledna 1942 a jejím předsedou se stal Jaroslav Krejčí (1892–1956)²³.

Prohlášení protektorátní vlády Jaroslava Krejčího půl stránky

Nová, třetí, kolaborující protektorátní vláda jmenovaná se souhlasem zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha státním prezidentem Emilem Háchou dne 19. ledna 1942,

²² Vládní nařízení č. 14/1942 Sb. z. a n. ze dne 15. ledna 1942 o nové organizaci některých ústředních úřadů

²³ Jaroslav Krejčí byl předsedou vlády od ledna 1942 do ledna 1945

uznala a respektovala základní společensko-politické priority pro nově vzniklý Protektorát Čechy a Morava. Vznik nové vlády, „*tento rozhodující krok, vyplývá z poznání, že veškeré obyvatelstvo Čech a Moravy musí správně vidět chybný dějinný vývoj minulosti, musí chápat velikost světového dění v jeho celé revoluční síle a musí rozumět činu pana státního prezidenta ze dne 15. března 1939 v celé jeho osudovosti a tento čin musí plně uvést v činnost*“. Nová vláda uznala postavení obyvatelstva Čech a Moravy do středu velkého německého národa a Říše, se kterou jsou osudově provždy úzce a nerozlučně spojeny. V tomto smyslu se utvoření nové vlády stává rozhodným krokem „*k bezvýhradnému vrůstu naší vlasti do Velkoněmecké říše*“. Tento krok je vykonán pro blaho českého národa, kterého lze dosáhnout s „*ryzím svědomím v přiznání se k Vůdci a Říši*“, což je cestou k jistému vítězství „*nového evropského řádu*“. Vláda dále slíbila pomoci všem, kdož budou ukázněně a se zvýšenou výkonností spolupracovat ve všech pracovních oborech. „*Tímto způsobem možno ve smyslu svatováclavské tradice prokázat co nejpřesvědčivěji neochvějnou věrnost naší vlasti k Říši, kterážto věrnost je nezbytným předpokladem pro šťastnou budoucnost lidu tohoto prostoru*“ (Prohlášení nové vlády-ČTK Praha ze dne 19. ledna 1942; [příloha č. 5a, 5b]).

V Heydrichově představě měla být nová protektorátní vláda „*prodlouženou paží*“ říšského protektora. Sám si pochvaloval, jak se mu podařilo vládu sestavit: „*Vedle předsedy vlády Krejčího je složena ze tří ministrů – odborníků (Kamenický, Kalfus, Hrubý), ze dvou, kteří se nám osobně zavázali a bez výhrady spolupracují na nové úrovni říšské (Moravec, Biener), a z našeho důvěrníka ve vládě člena strany Bertsche*“ [Kuklík, Gebhar 2007: 68].

Naposledy se Heydrich sešel s vládou 26. května a oznámil jí, že 7. května vydal Hitler výnos o konečné podobě správní reformy. Vůdce tak doplnil i pozměnil svůj výnos z 16. března 1939, na který se Hácha i Eliášova vláda často odvolávali a poukazovali na jeho nedodržování. Z nové úpravy vyplývalo, že protektor byl oprávněn, aby v dohodě s říšským ministrem vnitra v Berlíně přijal libovolná opatření „*za účelem přizpůsobení správy v Čechách a na Moravě danému stavu*“. Tímto výnosem byla autonomie Protektorátu opět citelně oslabena.

Dopoledne 27. května byl na Heydricha v ulici V Holešovičkách spáchán atentát [Tomášek, Kvaček, 1999: 69]. Heydrichův zdravotní stav se 4. července zhoršil natolik, že zastupující říšský protektor v nemocnici na Bulovce zemřel [Tamtéž s. 73 - 75]. Postavení protektorátní vlády a celého Protektorátu Čechy a Morava se tím ještě zhoršilo. Hitler při příležitosti Heydrichova pohřbu oznámil, že pokud nebudou do 20. července pachatelé vypátráni a nebudeli on v té době pozorovat obrat ve smýšlení českého národa, je rozhodnut dát celý národ ještě během války vystěhovat. Atentát a následná smrt Heydricha vyvolaly tvrdá opatření ze strany

nacistů. Vrcholem teroru se stal dosud naprosto bezpříkladný akt vyhlazení obce Lidice. Ve zprávě pro ministra vnitra protektorátní vlády byla poznámka: „*Požaduji postarat se o to, aby jméno obce bylo navěky vymazáno. Prosím ihned zařídit stávající opatření, která jsou z tohoto hlediska potřebná, jako úpravu domovské příslušnosti atd.*“ [Kuklík, Gebhart 1996: 222].

Dne 3. června 1942 v 19 hodin zrušil zastupující říšský protektor K. Deluege stanné právo, vyhlášené 27. května [Pasák, 1997: 212]. Zrušení stanného práva do jisté míry přineslo i zklidnění v Protektorátu. Přispěly k tomu i příznivé zprávy z fronty, zvláště ty z roku 1943 o porážce německých vojsk u Stalingradu. Tyto události naznačovaly, že se válka dostává do nové etapy svého vývoje. „*Technické rezorty, Kamenického doprava a Kalfusovy finance, to měly poněkud snadnější. Protože obě ministerstva byla válečnými potřebami značně omezována, na jejich hladkém fungování měly zájem i okupační orgány. Oblast hospodářství a práce držel pevně v rukách Bertsch, měl však s ní starosti vytvářené válečnými podmínkami a potřebami. Bienert a Krejčí spravovali resorty v pravomocech silně omezené – policejní a soudní záležitosti jim byly svěřovány jen tehdy, pokud šlo bezprostředně o zájem okupantů. Jedině Hrubý a Moravec měli ve svých oborech více možností, samozřejmě plně pod kontrolou úřadu protektora*“ [Tomášek, Kvaček 1999: 82].

Změny ve vývoji války v polovině roku 1943 se začaly intenzivně projevat ve vnitropolitickém životě Protektorátu. V souvislosti se stále intenzivnějším bombardováním Německa, výrazně stoupal strategický i vojenskohospodářský význam Čech a Moravy [Kuklík, Gebhart 1996: 261]. Za Eliášovy vlády platil Protektorát v roce 1940 nacistům tři miliardy korun ročně státního příspěvku za „poskytování ochrany“. Každým rokem nacisté tuto částku, kterou později pojmenovali jako matrikulační příspěvek, zvyšovali. Za rok 1943 už to bylo deset miliard. Vláda to toho zasahovat nemohla a ani o tom nevěděla. Například ministr Hrubý se o této skutečnosti dozvěděl až půl roku poté, co se stal ministrem, Bienert dokonce až začátkem roku 1945. Činnost vlády se v této době soustředila převážně na různá politická výročí.

Zásadní předzvěstí krize nacistického Německa, byl rok 1944 a to 6. červen, kdy byla otevřena tzv. druhá fronta – invazí spojeneckých vojsk do Francie. Východní fronta postoupila až na slovenské území, kde již operovaly partyzánské skupiny [Buchvaldek 1986: 437].

Nová, v pořadí třetí protektorátní vláda v čele s Jaroslavem Krejčím (1892–1956), byla sice oficiálně autonomní, nicméně byla, jako vlády předtím, závislá na jmenování říšským protektorem. O této vládě lze hovořit jako o vládní instituci, která nejvíce spolupracovala s nacisty, což byla vina nejenom W. Bertsche, pověřeného správou ministerstva hospodářství a

práce, ale především bývalého plukovníka Československého generálního štábu Emanuela Moravce, který zastával post ministra školství a národní osvěty (viz kap. 2. 6)

Závislost Národního divadla na této v pořadí třetí protektorátní vládě byla naprosto zřejmá. Naše první divadelní scéna musela plně respektovat všechny změny, které přinesl okupační režim, všechny změny kulturní politiky prováděné protektorátní vládou. Vedení Národního divadla, jak jsem již výše uvedl, bylo za dobu okupace třikrát změněno, měnily se i budovy, ve kterých umělecké soubory provozovaly svou činnost. To jistě nevytvářelo ty nejlepší podmínky pro klidnou, koncepční uměleckou práci.

2. 3. 4 Protektorátní vláda v čele s Richardem Bienertem

Poslední protektorátní vláda začala fungovat 19. ledna 1945. Vláda zůstala v podstatě ve stejném složení, ve kterém působila dosud. Uskutečnila se pouze jedna změna – předsedou vlády byl jmenován Richard Bienert (1881–1949).

JUDr. Richard Bienert²⁴ byl československý a český právník a politik, za Protektorátu Čechy a Morava předseda vlády a ministr vnitra. Krátce po vzniku první republiky, byl dne 30. října 1918 jmenován pražským policejním ředitelem a 20. května 1920 pak policejním prezidentem hlavního města. V době svého působení ve funkci policejního prezidenta provedl reorganizaci pražského policejního sboru. Díky němu mělo prvorepublikové Československo velmi dobře fungující policejní sbor v Evropě a díky jemu měla policie první republiky velkou prestiž. V roce 1925 se stal viceprezidentem zemské správy politické v Čechách a od roku 1939 byl českým zemským prezidentem.

Po příchodu nacistů jej gestapo 1. září 1939 zatklo, ale na zásah prezidenta Háchy byl po několika hodinách propuštěn a slibem loajality, který dodržel, získal možnost zůstat ve funkci policejního zemského prezidenta a to až do roku 1942. Po zatčení premiéra Eliáše převzal dne 19. ledna 1942 rezort ministra vnitra. Od 12. března téhož roku byl zároveň náměstkem ministerského předsedy. Nakonec se 19. ledna 1945 stal krátce do 5. května 1945 i předsedou vlády.

Dne 5. května 1945 byl revolučními gardami zatčen, Národním soudem souzen a byla snaha mu vyměřit doživotní trest. Po zvážení všech důkazů mu soud vyměřil 3 roky za kolaboraci s nacisty.

Bienert přijal novou funkci a s ní i stávající pravidla hry. Vycházel z vládního prohlášení, že *„vláda ví, že Evropa může být zachráněna před zánikem pouze vítězstvím Německa a že český národ s uspokojením uznává klid a pořádek, který v jeho zemi byl až dosud pod*

²⁴ JUDr. Richard Bienert byl předsedou vlády od 19. ledna 1945 do 5. května 1945

Háchovým vedením. Podle vlády prý existují pouze dvě možnosti: Bud' záhuba v záplavě židovského bolševismu, nebo šťastná budoucnost po válce, kterou vyhraje Říše." [Tomášek, Kvaček 1999: 123].

Konec války se blížil. V polovině dubna se sešli Bienert a Hrubý. Hrubý přesvědčil Bienerta, že nastal čas, kdy je nutné jednat s Frankem o vydání Protektorátu do českých rukou a o jeho vyklizení německým vojskem. Zabránilo by se tak zpuštění naší země, neboť jinak by jí prošla fronta [Tomášek, Kvaček, 1999: 123]. Frank s představiteli protektorátní vlády jednal. Důležitým byl především rozhovor s ministrem Hrubým, který se uskutečnil 18. dubna. Frank v první fázi rozhovoru označil názory ministra Hrubého za téměř kapituláční, ale Hrubý argumentoval sovětskou ofenzívou na Moravě a považoval to za důkaz, že třetí říše už není schopna ubránit protektorát jako celek a je reálné, že válka zasáhne česko-moravský prostor. Říšská vláda by měla vydat prohlášení, že „*za stávajících poměrů se již necítí být vázána úmluvou z 15. března a že ji považuje za nepodstatnou. Frank a Hrubý také uvažovali o eventualitě předání moci nové české vládě a v tom případě by německá armáda přeskupila svoje síly a zabránila postupu Rudé armádě až do doby, než, Angloameričané obsadí Protektorát na základě výzvy této vlády. Frank však musel připustit, že není kompetentní hovořit za německou armádu, vzhledem k tomu, že vrchním velitelem německých vojenských sil v tomto prostoru byl polní maršál Schörner, který tento postup odmítl. Především mu vadil požadavek protektorátní vlády, aby se Praha stala „otevřeným městem“.*

Dne 24. dubna 1945 se v Černínském paláci sešli někteří představitelé protektorátní vlády v čele s předsedou Bienertem. Frank se Bienertem rozhodli poslat k Američanům „smíšenou“ delegaci, jejímiž členy byli Bienert a Hrubý. Ta se však vrátila do Prahy z neúspěšného jednání, neboť pohyb fronty ho neumožnil. [Kuklík, Gebhart 2007: 533-534]

V sobotu 5. května 1945 vypuklo v Praze povstání, zanikl Protektorát Čechy a Morava a téhož dne přestala poslední protektorátní vláda existovat. [Tomášek, Kvaček 1995: 140].

2. 4 Nacisté a umění

Většina umělecké tvorby vytvořené v letech 1933–1945 v Německu, díla literární, hudební, výtvarná či architektonická, nespadá do světového uměleckého odkazu. Nacisté v této době preferovali v umělecké tvorbě témata, která řešila především vztah k půdě, rase, válce nebo nacistické straně. Populárními náměty se staly hrdinské činy německých vojáků z první světové války. Nacisté s oblibou zdůrazňovali důležitost vojenské služby a oběti za vlast. Militarismus měl přednost před avantgardou, konzervativní pohanská ideologie triumfovala nad dekadentním modernismem. Jejich nové formy umění zdůrazňovaly některé události německé

historie, spisovatelé psali o hlavním poslání německého lidu, které spatřovali v záchraně Evropy před expanzí rasově méněcenných židovských a slovanských národů. V románu *Michael* z roku 1929 shrnul Goebbels nejdůležitější ideje nacistů: kamarádství na život a na smrt mezi muži bojujícími v zákopech první světové války, železná vůle a rozhodnost, nadřazenost krve nad duchem, mystické spojení mezi lidem a jeho vůdcem, ideál mateřství a boj s dekadentním západním liberalismem a komunismem [Hughes, Mann 2002: 92].

2. 4. 1 Goebbels: kultura a politika

Pouhé dva měsíce po nástupu nacistů k moci Goebbels veřejně prohlásil, že je nutné sjednotit a přímo propojit kulturu s politikou [Matthew, Mann 2002: 87]. Tato teze byla u nás nacisty spolu s českými kolaboranty naplňována po celou dobu německé okupace. Goebbels v září 1933 zřídil novou Říšskou kulturní komoru (Reichskulturkammer), do které se museli přihlásit všichni němečtí umělci, pokud chtěli ve své umělecké práci pokračovat. Neárijeům byl vstup zakázán. To čekalo v brzké budoucnosti i naše umělce Národního divadla v Praze. Hugo Haas musel emigrovat a Hanuš Thein, Karel Berman a další měli se svým původem existenční problémy po celá léta nacistické okupace. V Německu byl ustaven i úřad pro dohled nad ideologickým výcvikem a vzděláváním NSDAP, který vznikl ze Svazu pro boj za německou kulturu (Kampfbund für Deutsche Kultur – KfDK). KfDK existoval od roku 1929 za účelem chránit německou kulturu před židovským vlivem. Není větší důkaz, který by demonstroval zvrácený vztah nacistů ke kultuře, než veřejné pálení knih. Připomínám slova básníka Heinricha Heineho, „*Když pálíte knihy, jako byste upalovali lidi*“. Byla to Německá studentská unie, která stála v čele tohoto hnutí. Goebbels sám a rád organizoval studenty a akademiky, kteří v této době, touto činností dokazovali svou loajalitu s režimem, a sám navrhoval, které knihy tímto způsobem zlikvidovat. Na jedné z těchto veřejných akcí řekl: „*Drazí studenti, muži a ženy Německa. Věk extrémního židovského intelektualismu definitivně skončil. Úspěch naší revoluce dal německému duchu správný směr... Tím, že nyní vrháme odporného ducha minulosti do plamenů, děláme správnou a záslužnou věc... Je to silný a symbolický akt, akt, který dá celému světu na srozuměnou, že listopadová republika je mrtva. Z popela těchto hranic jako bájný Fénix vzejde nový duch Německa... Minulost hoří v těchto plamenech. Budoucnost však vzejde z plamenů zažehnutých v našich srdcích... V záři ohňů přísahám na Říši, na národ a našeho Vůdce Adolfa Hitlera*“ [Hughes, Mann 2002: 88].

2. 4. 2 Nacisté a divadlo

Dramatické umění byla oblast kulturního života, o které nacisté věděli, že je poměrně obtížné jej celoplošně kontrolovat. Přesto však nacistické úřady především činohru v žádném případě nezanedbávaly a uplatňovaly celou řadu uměleckých a kontrolních strategií. Dobře si uvědomovaly význam divadla jako propagandistického prostředku a snažily se tohoto potenciálu využít.

Po roce 1933 se nacisté soustředili v první řadě na oblast kontroly tím, že ustavili referát pro „personální záležitosti“, který byl součástí divadelního oddělení na ministerstvu propagandy. Tato ústřední instituce musela naplňovat „politickou spolehlivost“ zaručující tu správnou, vyhovující volbu toho, kdo bude na německých scénách působit jako intendant, šéf divadelního orchestru nebo ředitel. Všichni členové divadelního souboru byli vedeni v Říšské divadelní komoře (Reichstheaterkammer).

Zadruhé se nacionálně-socialistický režim snažil o kontrolu repertoáru, kontrolu dramaturgických plánů. Ústřední institucí k pověřování a ovlivňování dramaturgie německých divadelních scén byla tzv. Říšská dramaturgie (Reichsdramaturgie), referát přiřazený k divadelnímu oddělení na ministerstvu propagandy. Tento orgán schvaloval a podporoval ta dramatická díla, která jak provedením, tak realizací byly v souladu s představami režimu. Byly to náměty, které oslavovaly hrdinské činy vojáků za první světové války. Válka se stala přímo spirituálním prožitkem. O tom svědčí například kniha Ernsta Jüngera *Bouře a ocel*,²⁵ kdy militarismus byl upřednostňován před avantgardou, konzervativní pohanská ideologie vítězila nad dekadentním modernismem. Vznikaly nové formy nacistického umění, zdůrazňující vybrané události německé historie, spisovatelé viděli svůj hlavní cíl a cíl německého lidu v záchraně Evropy před nájezdy rasově méněcenných židovských a slovanských ras. Goebbels ve svém románu *Michael* z roku 1929 shrnul klíčové ideje fašismu: kamarádství na život a na smrt mezi muži bojujícími v zákopech první světové války, železná vůle a rozhodnost, nadřazenost krve nad duchem, mystické spojení mezi lidem a jeho vůdcem, ideál mateřství a boj s dekadentním západním liberalismem a komunismem [Hughes, Mann 2002: 92].

Byla uváděna jednak díla starší, která byla nyní „*národovsky*“ (völkisch) a „*vlastenecky*“ reinterpretována. A tak se z Goethova *Fausta* stalo „věčné drama Němců“ a ze Schillerových *Loupežníků* „*přítakání autoritárnímu státu*“. Dále to byli kulturní kontrolóři, kteří prosazovali soudobá díla. Činnost Říšské dramaturgie se naopak obracela proti všem dramatickým dílům

²⁵ Ernest Jünger (1895–1998) byl voják, entomolog, filozof, spisovatel, autor deníků, novinář, autor sci-fi a básník. Jako německý voják se ve Francouzské cizinecké legii zúčastnil první světové války. [Ottova encyklopedie 2003: 572].

nesoucím se v „duchu Výmaru“. Boguslaw Drewniak²⁶ hovoří v souvislosti s Říšskou dramaturgií o „*rafinovaném systému zdánlivé svobody*“. Oficiálně byla pro divadelní dramaturgii vydávána „*doporučení*“, různými cestami však byla ovlivňována jejich naplnění [Drewniak, Das Theater im NS-Staat: 34].

Zatřetí, nacisté využívali na ministerstvu propagandy nepřímých forem dohledu. Většina divadel byla odkázána na státní finanční příspěvky. Během třicátých let a ještě za války, se jejich výše určovala „*politickou spolehlivostí*“ [Drewniak, Das Theater im NS-Staat: 38].

Stalo se skutečností, že ministerstvo poskytovalo německým divadelním scénám stále větší finanční částky. To svědčí o tom, jakou uznávanou hodnotu mělo pro režim divadlo. Nešlo pouze o kontrolu činnosti divadel, ale o to, že berlínští propagandističtí plánovači spatřovali v divadlech i důležitou „*instituci národní výchovy*“. Vynaložení finančních prostředků sloužilo na rozšiřování nabídky míst, kde se představení realizovala; pořádaly se „*týdny divadla*“ a festivaly. Návštěva byla prohlášena za „*národní povinnost*“.

Také v Protektorátu mělo na tehdejší divadelní provoz vliv vedle IV. oddělení i divadelní oddělení na ministerstvu propagandy. Vliv těchto institucí platil zejména na německá divadla v Čechách a na Moravě, z nichž část existovala již před vpádem nacistů. Při obsazování řídicích pozic mělo vždy poslední slovo berlínské ministerstvo. Podobně platí i finanční prostředky, sloužící k ovlivňování, neboť o většinu těchto finančních prostředků museli intendanty žádat jako o „*říšské příspěvky*“. Jaké tedy cíle Goebbels a říšský protektor v divadelní oblasti v Protektorátu sledovali a do jaké míry se odlišovaly od představ ve „*staré Říši*“? Jedním z rozhodujících cílů nacionálně-socialistických úřadů v Protektorátu byla soustředěná kontrola nad divadelním životem Čechů, snahy usměrňovat divadelní činnost české scény a v neposlední řadě, jak kvalitním a účinným prostředkem bylo české divadlo sloužící, k ovlivňování českého publika.

S rozsáhlými omezeními se musely za druhé republiky smířit i scény, které provozovaly divadelní umění tradičním, klasickým způsobem, jako Národní divadlo v Praze. Dosud byla umělecká svoboda omezována státními zásahy, například zavedením předběžné cenzury. Nová kulturní politika uplatňovaná státem ovlivnila i složení divadelních souborů a tím i repertoár – opět musím připomenout propouštění židovských herců. Navíc ministerstvo, které v té době vedl Jan Kapras, vyvíjelo velký tlak na vedení Národního divadla v Praze, aby stáhlo z programu často hrané, ale nyní již nepohodlné divadelní hry například Karla Čapka. Tomu odpovídá skutečnost, že po smrti tohoto autora upustilo vedení Národního divadla od

²⁶ Boguslaw Drewniak (1927-2017), profesor humanitních věd v Gdaňsku

jakéhokoliv oficiálního projevu smutku. Repertoár určený a omezovaný cenzurou, zvláště u soukromých divadel, omezoval i návštěvnost a několik divadel, především soukromé scény, závislé na počtech diváků, musely omezit a často i zastavit provoz. Tyto problémy, týkající se převážně soukromých scén, trvaly ještě za Protektorátu, přibližně až do roku 1940, kdy se počty diváků začaly stabilizovat [Mohn 2018: 375].

Německé kontrolní orgány již mohly využívat existující zákony z druhé republiky. Oficiálně přenechal říšský protektor používání cenzury českým úřadům, přičemž jejich podíl na praktickém uplatnění byl omezen již výnosem ministerstva vnitra z dubna 1939 [Doležal 1996: 18]. To řídilo při uplatňování cenzury jak místní tak i okresní a vládní policejní úřady. I v případě, že text divadelních her neobsahoval přímou kritiku okupační moci, přesto si ho publikum mohlo vykládat po svém [Císař 2006: 295].

„Zejména v dnešní době“ to byla informace pražského policejního ředitelství, kterou dávalo na vědomí v příslušném služebním pokynu: „je třeba věnovat mimořádnou pozornost a to jak způsobu interpretace celého kusu, tak také zejména reakci návštěvníků“²⁷ [AHMP, fond 344, karton 2].

Kontrolní nacistické úřady brzy zjistily, že pouhá cenzura nestačí. Zavedli proto pravidelnou účast policejních úředníků na každém představení. Ani v těchto případech nebyly nadřízené orgány zcela spokojeny a nařídily okamžitě hlásit nadřízeným „významné případy“ [AHMP, fond 344, karton 2]²⁸. Jaké skupiny dramatiků nacistům vadily: byli to antifašističtí a demokraticky smýšlející dramatici (např. K. Čapek), po okupaci přibyly především další dvě: obecně byly zakázány divadelní hry, které okupační moc definovala jako „židovské“ a nesměla se hrát, s výjimkou klasiků, díla autorů z nepřátelských států [Císař 2006:294n].

IV. oddělení a české ministerstvo vnitra se na konci září 1939 dohodly, že budou povolovat jen uvádění anglických a francouzských klasiků. Problém nastal ve způsobu vysvětlování pojmu, kdo je anglický nebo francouzský dramatik. Ministerstvo vnitra dalo v červnu 1940 jasné vysvětlení: pro cenzuru je rozhodující původ autora tzn., zda dramatické dílo napsal anglicky nebo francouzsky. K tomu divadelní referent Ernst Ludwig dodal: „*České divadlo je z doby posledních 20 let přesyceno divadelními hrami západního ražení, zákaz divadelních her z nepřátelských států je třeba důsledně prosazovat*“²⁹. Zápis Ernsta Ludwiga z 28. 6. 1940 [NA, ÚŘP, karton 1134, list 504n]. Úřad říšského protektora dal počátkem září 1940 české

²⁷ Oběžník policejního ředitelství v Praze okresním komisařstvím o nově upravených kompetencích v divadelní cenzuře z 2. 6. 1939. Oběžník se odvolává na předcházející výnos ministerstva vnitra ze 4. 4. 1939 na pokyn zemského úřadu z 24. 4. 1939.

²⁸ Oběžník policejního ředitelství v Praze podřízeným pracovištím z 29. 3. 1941

²⁹ Dopis ministerstva propagandy (divadelní oddělení, Říšská dramaturgie

vládě pokyn, aby povolení omezila na několik málo klasiků. Později byl zákaz rozšířen o americké a ruské autory.

V činnosti kontroly českého divadelnictví se neustále víc a více uplatňoval nacistický vliv. IV. oddělení však nemělo systematicky pod kontrolou všechny české dramatické tituly. Bylo vidět, že do léta 1940 byla kontrola nacistických orgánů, v náš prospěch, často nedostatečná. Ke změně došlo po rekonstrukci vlády v roce 1942, kdy tak jako v ostatních sektorech kultury, tak i v divadelní sféře došlo ke zpřísnění kontroly divadelních činností v Protektorátu Čechy a Morava. V lednu 1942 se na toto téma vyslovil a cíl německé divadelní politiky formuloval Gregory: „proměnit české scény v místa výchovy ve smyslu říšské myšlenky a zavést jednotné přísné usměrňování“. Politická garnitura předcházejících vlád odešla a přišla nová s jasnou strategií: za Heydricha bude okupační, nacistický režim usilovat o výraznější kontrolu a řízení [NA, 109-4-1503, list 58n].³⁰

Centrální úkoly vztahující se na činnost českých a moravských divadelních domů se skutečně změnil, a to s ustavením Ministerstva lidové osvěty. Po několika reorganizacích bylo v listopadu 1942 utvořeno samostatné divadelní oddělení jako součást IV. sekce (Umění). Tento referát nebyl složen z německých funkcionářů, ale z bývalých úředníků ministerstva školství: vedením sekce byli pověřeni Antonín Matula a jako jeho zástupce Rudolf Stránský. Za vedení divadelního referátu odpovídal Adolf Chaloupka, také bývalý úředník ministerstva školství.

Ministerstvo lidové osvěty (MLO) zpřísnilo kontrolu a řízení českého divadla několika cestami:

- * další centralizace předběžné cenzury a důkladnější kontrola divadelních představení; za dozor nad produkcemi odpovídaly sice i nadále okresní úřady a policejní služebny v místě, ale (MLO) si alespoň namátkovou kontrolou utvářelo vlastní obrázek;

- * MLO usilovalo o kontrolu a využití prominentních herců, divadelních ředitelů a majitelů divadel pro vlastní účely. Často byli zváni na MLO anebo byli nuceni zúčastňovat se na různých shromážděních a manifestacích. Ve stále větší míře si o umělcích získával informace také Útvar pro distribuci umělců (Künstlereinsatzstelle), přiřčený k MLO, a rozhodoval o angažmá herců, jichž se netýkalo pracovní nasazení.

- * MLO převzalo rozhodování o příspěvcích pro české scény. Výše poskytovaných podpor podle dokladů ministerstva soustavně rostla, byly však čím dál častěji soustředovány na vybrané divadelní aktivity, které zapadaly do politických souvislostí. Okupační moc se i

³⁰ Gregoryho dopis státnímu podtajemníkovi Curtu von Burgsdorffovi z 27. 1. 1942

v divadelní sféře soustředovala na cílovou skupinu české dělníky a mládež, která jim zabezpečovala budoucnost.

2.5 Zásady a způsoby prosazování nacistické kulturní politiky v protektorátu

Již na začátku této kapitoly můžeme konstatovat, že nacionálně-socialistická kulturní politika byla jednak mnohvrstevnatá, ale také vnitřně rozporná. Na tuto skutečnost měly vliv rozdílné časové fáze okupace a účast velkého množství úřadů a institucí, které prosazovaly vlastní cíle a motivace. Pro celkový neuspokojivý přehled strategie a taktiky jednotlivých pramenů kulturní politiky, je složité poskytnout politické směrnice odpovědných činitelů, kteří zásady protektorátní kulturní politiky formovali a prosazovali. S tím se setkáváme především v Praze, kdy ze spisových materiálů příslušných úřadů, především Oddělení říšského protektora pro kulturu, existují informace k celé řadě konkrétních případů, ale chybějí zásadní kulturně-politické směrnice odpovědných odborníků německé správy [Fauth 2004: 13]

Řada pramenů a pozdějších výkladů činností nacionálně-socialistických úřadů vysvětlují strategii i taktiku kulturní politiky nepřesně: Německá strana zdůrazňovala rozmanité možnosti a druhy svobodného působení českých umělců, které jim garantuje kulturní autonomie.³¹ Jiné dokumenty a publikace přináší daleko radikálnější názory. Například jeden interní dokument berlínského ministerstva zahraničí z 29. listopadu 1940 blíže specifikuje cíl nacionálně-socialistické kulturní politiky v Protektorátu: „*tak, aby se pozvolna rozplynula národní specifika Čechů*“ [...] „*měli by se tedy Češi v budoucnu stále více identifikovat s německým kulturním prostorem. O českou kulturu, která vychází a demonstruje její národní charakter, není proto zájem*“³².

Podobně i pracovníci pražského IV. oddělení (v jeho pracovní náplni byl rozhlas) vypracovávali přísné koncepty s cílem výrazně snižovat kvalitu českého kulturního života. V jednom ze spisů, který byl v platnosti od září 1942, se například požaduje cíleně omezovat působení umělců, což by jistě mělo vliv na kvalitu jejich uměleckých výkonů. Jistě by během krátkého času měly provinční úroveň. České publikum by tak bylo nuceno navštěvovat

³¹ Z článku *Das Protektorat im Kriege. Der Beitrag Böhmens und Mährens für den Sieg des Reiches und Europas*, v: *Die Zeit* (Liberec – K. H. Frank v interview s novinami NSDAP *Die Zeit*), 30. 7. 1944]: „*V Protektorátu stejně jako ve všech ostatních německých župách ovládá všední den zákon války. Za nesnáze způsobené válkou je české obyvatelstvo kromě samozřejmého hospodářského rozkvětu odškodňováno příkladnými, dříve nepoznanými sociálními a kulturními opatřeními. Tisk a rozhlas neměly dosud nikdy tolik čtenářů a posluchačů, divadlo a koncerty se nemohly pochlubit tolika návštěvníky jako dnes. Knižní produkce vzrostla oproti roku 1938 o čtvrtinu. Český film dosáhl některými svými výsledky evropské úrovně a možnost mimořádně se rozvinout mělo malířství a výtvarné umění. Vysokou výkonností a klidem, jenž v zemi panuje, dokazují Češi svůj smysl pro politickou realitu.*“

³² Dvořáková, Klimeš, Prag-Film AG, str. 19

německá představení, které by zaručovalo potřebnou kvalitu [NA, ÚŘP, karton 1145, příloha č. 6].

Dalekosáhlé ideologické koncepce měla německá strana, ale při realizování kulturně-politické práce v Protektorátu je nacisti neuměli prosadit.

2. 5. 1 Úřad říšského protektora 1939–1941

Hlavní postavení při tvorbě i realizaci kulturní politiky nacistů mělo IV. oddělení (oddělení pro kulturu) na Úřadu říšského protektora. Organizační struktura a personální obsazení odboru, pozdějšího Oddělení pro kulturně-politické záležitosti se v průběhu okupace několikrát obměnily. První rok své existence byl věnován organizační stránce především vymýšlení plánů a změny organizačních schémat [Fauth 2004: 18].

I oddělení pro kulturu mělo problémy s financováním a muselo se prosazovat proti zájmům ostatních politicko-kulturních subjektů. I otázka personálního obsazení byla diskutována, neboť zvýšený počet vojenských odvedenců na frontu, neminul ani Úřad říšského protektora. Neurath byl tak postaven před nutnost, plnit úkoly IV. oddělení s menším počtem pracovníků [NA, ÚŘP, karton 1134, list 317].

V říjnu 1940 tvořily organizační strukturu IV. oddělení čtyři odbory:

I. odbor odpovídal podle organizační struktury za „*Všeobecné kulturní úkoly*“ tzn. Všeobecné, Divadlo, Cizinecký ruch, Hospodářská reklama. Pořádání kongresů. Dále odpovídal za „*Propaganda a národ*“ tzn. Propaganda, Kulturně-politické otázky národa, Film, Kulturně-politické výzkumné úkoly, Písemnictví, Hudba, Výtvarné umění. Tyto problematiky měl v náplni své práce II. odbor, který zodpovídal za oblasti filmu, písemnictví a hudby. III. odbor se věnoval tisku, se 14 pracovníky. Poslední IV. odbor se zabýval problematikou rozhlasu. Tam bylo zaměstnáno v tuto dobu 74 pracovníků. Většina z nich byli kurýři a pomocné kancelářské síly.

2. 5. 2 Oddělení pro kulturu v době rekonstrukce vlády a správní reformy

Důležité personální a strukturní změny nastaly v době, kdy IV. oddělení muselo reagovat na rekonstrukci vlády, kterou inicioval na jaře 1942 Reinhard Heydrich. Záměrem této rekonstrukce bylo přidat jednotlivým odborům IV. oddělení vyšší pravomoci, ovšem pod německým dohledem. Kromě plnění dalších politických a propagandistických úkolů, musely jednotlivé odbory vyrovnat nedostatek pracovních sil, který se stal pro německou stranu problémem, neboť počet vojenských odvodů se zvyšoval.

Heydrich své záměry pro oblast kultury popsal v dopise, který počátkem února poslal Goebbelsovi: „*Silnější zapojení a aktivita, jež [...] očekávám od některých Čechů požívajících mé zvláštní důvěry, přenášejí těžiště určitých úkolů a opatření na tyto osobnosti.*“ Pro práci IV. oddělení to znamená a pokračuje „*že jeho činnost, co do optického významu a přímého udělování příkazů navenek poněkud ustoupí do pozadí*“. „*Možnosti ovlivňovat dění*“ mají být soustředěny na vedoucí oddělení“. Goebbels s Heydrichovými plány okamžitě souhlasil.

V následujících týdnech opravdu došlo ke změnám struktury Oddělení pro kulturu. Již v průběhu roku 1942 bylo sloučeno několik referátů, byly omezeny různé pracovní úseky například odposlech zahraničních vysílacích stanic, další aktivity týkající se rozhlasu a filmu [NA, ÚŘP, karton 1134, list 405-411]. Nakonec, na přímluvu Franka, se snižoval počet administrativy, až po důkladném vyhodnocení „*politického významu*“ pracoviště. V létě 1943 bylo Oddělení pro kulturu začleněno do nově vytvořeného německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu.

Z další analýzy německé kulturní politiky vyplývá, že od této doby začala plnit požadavek „*systematicky prováděné politické neutralizace a odpolitizování*“ českého obyvatelstva, což bylo chápáno jako první krok k „*národní asimilaci*“ a konečně ke „*skutečné změně národního charakteru (Umvolkung)*“ většiny Čechů, jak to žádal Frank ve svém memorandu ze srpna 1940. V budoucnu sledoval Frank radikální ideologické cíle: „*úplnou germanizaci prostoru a lidí*“. Svou pozornost věnoval především k nikým nerušené německé zbrojní produkci. Aby mohla být dostatečně zabezpečená, musí být Češi zbaveni přání mít svou vlastní státnost, zabývat se svými vlastními politickými otázkami a místo toho být vtahováni do představ, které nepředstavují jakékoli ohrožení režimu. Kromě každodenního života to byl především kulturní život v duchu národního folklóru se vztahem ke svému domovu. Propagandistické kroky nacistů však byly ovšem doprovázeny selektivními akty teroru proti jakémukoli odporu [Kárný, Milotová 1991: 303-317].

Na základě Frankovy aktivity z prosince 1942 byla v dubnu následujícího roku realizována nová struktura oddělení. Dětilo se na čtyři generální referáty:

tabulka č. 1

Nová struktura Oddělení pro kulturu

1. generální referát (IV-1)	Propaganda (Aktivní propaganda, Hospodářská reklama a Cizinecký ruch);
2. generální referát (IV-2)	Otázky národa a národní kultura (Kulturně-politické otázky národa a výzkumu, programy, Písemnictví, Divadlo, Film, Hudba a Výtvarné umění);

3. generální referát (IV-3)	Tisk (Denní tisk, Časopisy, Zahraniční tisk, krátkovlnná zpravodajská služba);
4. generální referát (IV-4)	Rozhlas.

zdroj: Mohn 2018: 81

Novým vedoucím Oddělení pro kulturu se stal rozhodnutím Heydrichovým a se souhlasem ministerstva propagandy již na jaře 1942 Martin Wolf. Do Prahy přišel Martin Wolf krátce po vzniku Protektorátu. Od dubna vykonával funkci vedoucího oddělení pro vyhodnocování tisku. V dubnu 1943, na jednom ze zasedání vedoucích Říšských úřadů pro propagandu, informoval Wolf o cílech své činnosti, které se velmi shodovaly s Frankovou představou z roku 1940: „*Interním německým konečným cílem je proměnit protektorát v území německého národa zabezpečené pro všechny budoucí časy, a sice podporou všech německých zárodků, vyhlazením rasově nežádoucích elementů a cestou návratu cenných částí českého národa k původní národnosti, případně její úplné přeměny*“:[NA, 110-9-7, list 21-34, příloha č. 7]. Wolf v tomto projevu zdůraznil, že je nezbytné i nadále hovořit o české kulturní autonomii, ale zároveň je nutné se vskrytu pokoušet snižovat kvalitu a důležitost české umělecké produkce. Vedoucí oddělení v této souvislosti uvedl, že: „*opatrným působením odvádět nejlepší umělecké pracovníky do staré Říše*“.

2. 5. 3 Prostředky a opatření nacionálně-socialistické kulturní politiky uplatňované nacisty v Protektorátu Čechy a Morava

Koncepce kulturní politiky představitelů nacionálně-socialistické kulturní politiky, a to jak ve stanovování cílů, tak i ve využívání prostředků k jejich naplnění, nebylo nacistickými kulturními pracovníky jednotné. Starší studie ukazují, že jejich soustředěnost patřila kontrole, cenzuře a represím. Stávalo se skutečností, že okupační moc od počátku často využívala výhrůžek, „ochranných vazeb“ i poprav českých kulturních pracovníků. Jisté je, že při zatýkání postupovaly jak Gestapo, tak i Bezpečnostní policie často nezávisle na ostatních okupačních orgánech. Dosud ani nevíme, zde stále existuje mezera ve výzkumu, kolik českých kulturních pracovníků se stalo obětí nacistických represí.³³ Řada studií se zabývá konkrétními případy českých umělců, kteří za Protektorátu položili život. Například spisovatelé Vladislav

³³ V sekundární literatuře obsažená čísla jsou rozporná a poskytují informaci pouze o dílčích oblastech. Erdely například hovoří o 47 českých novinářích a 27 cenzorech, kteří byli pro nedostatečnou ochotu ke „spolupráci“ nebo aktivity v boji vzati do „ochranné vazby“. (Erdely, *Germany's First European Protectorate*, str. 217. Cit.[v: Fauth, *Deutsche Kulturpolitik*, str. 56]). Podle Fautha je jisté jen to, že mezi celkem 40 000 nežidovskými oběťmi bylo nadprůměrně mnoho českých intelektuálů. Také Schamschula hovoří o „vysoké krvavé dani“ mezi českou duchovní elitou. (Schamschula, [*Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 373]).

Vančura³⁴, Julius Fučík³⁵ a Karel Poláček³⁶, malíř a spisovatel Josef Čapka, novinářka a spisovatelka Milena Jesenská³⁷, literární kritik Bedřich Václavek³⁸ nebo hudebník a herec Karel Hašler³⁹.

Nelze se však soustředit pouze na popis represivních opatření. Nacistická moc využívala celé řady i jiných možností. Od podpory určitých kulturních podniků až po ekonomické ovládnutí kulturního života [Fauth 2004: 88]. Nebyla to pouze kulturní sféra, nýbrž i další ústřední oblasti nacistické politiky.⁴⁰

K účinným, kulturně-politickým nástrojům IV. oddělení patřily i cesty pro vybrané české kulturní pracovníky do Německa. Velkou pozornost a organizační úsilí věnovala německá strana zájezdu 34 českých novinářů, hudebníků, spisovatelů, umělců a zástupců nakladatelství po Německu a okupovaném Nizozemsku v září 1940. Mezi nejprominentnější účastníky zájezdu patřili houslový virtuos Váša Příhoda, dirigent Václav Talich, šéf opery Národního divadla Jan Bor, tehdejší ředitel českého rozhlasu Miloš Karel a další (podrobná informace str. 148).

Podobné cesty byly pořádány i pro zástupce českých organizací např. Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě. Jedna ze studijních a propagačních cest, která se uskutečnila v srpnu 1942, směřovala do Porýní, dále do Lucemburska a do Norimberku a Mnichova. Právý

³⁴ Vladislav Vančura (1891-1942), popraven nacisty, český prozaik, dramatik a filmový režisér, vedoucí umělecká osobnost meziválečné české kultury. Jeho dílo je charakteristické hledáním nových forem, osobitým slohem a jazykem. Tvorba: *Pekař Jan Marhoul, Pole orná a válečná, Markéta Lazarová, Obrazy z dějin národa českého a další* [Encyklopedický slovník 1993:1161]

³⁵ Julius Fučík (1903–1943 byl český novinář a esejista, napsal mimo jiné *Otevřený dopis ministru Dr. Goebbelsovi* (1940). Brabec, *Česká literatura*, str. 455. Fučík byl v roce 1943 národním tribunálem odsouzen k smrti a popraven. Byl viněn, kromě jiného za pokus o zorganizování odbojové skupiny [Ottova encyklopedie 2003:384].

³⁶ Karel Poláček (1892–1945 spolupracoval s E. F. Burianem a v listopadu pro Buriana napsal divadelní verzi Dostojevského *Ves Stěpančikovo a její obyvatelé. Císař, Přehled dějin českého divadla*, str. 300. Vzhledem k Poláčkově židovskému původu mu nebylo po vyhlášení Protektorátu povoleno další literární působení, proto zveřejňoval svá další díla pod jiným jménem. Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, str. 269-273. O Poláčkově smrti existuje několik verzí: podle Schamschuly byl Poláček v říjnu 1944 deportován do Osvětimi a tam zanedlouho zavražděn. Bednařík tvrdí, že spisovatel zemřel v lednu 1945 při jednom z tzv. pochodů smrti [Bednařík 2003: 130].

³⁷ Milena Jesenská (1896–1944 známá především svým vztahem a korespondencí s Franzem Kafkou, dále svou vlastní literární tvorbou a svou činností pro český odboj. Jirásková, *Kurzer Bericht über drei Entscheidungen*.

³⁸ Bedřich Václavek (1897–1943) byl ve dvacátých letech členem Devětsilu. Ve třicátých letech se angažoval ve prospěch německých emigrantů v Československu a přeložil několik jejich děl do češtiny. Hyršová, *Zur Zusammenarbeit tschechischer und deutscher Schriftsteller*, str. 111. V prvních letech publikoval pod šifrou „bv“ a pod pseudonymem „B. Vlk“ několik příspěvků v *Kritickém měsíčníku* vedeném Václavem Černým. Byl členem Revolučního výboru české inteligence, který na jaře 1942 působil několik měsíců až do odhalení gestapem jako odbojová organizace [Černý (1992): 93n. a 247-249. Viz též Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*: 180-182].

³⁹ Karel Hašler (1897-1941) byl zatčen v Praze počátkem září 1941 během natáčení a zemřel v prosinci 1941 v koncentračním táboře Mauthausen. Informace o jeho věznění jsou obsaženy v [Kuna 2009: 842].

⁴⁰ Pavel Maršálek se ve své studii zabývá mimo jiné snahami nacistické moci získat pod kontrolu český hospodářský život. Uplatňované metody působily od „arizací“ a dosahování německých funkcionářů až po skryté ovládnutí hospodářských podniků pomocí bílých koní [Maršálek, *Protektorát Čechy a Morava*: 34-36].

cíl cesty, tak jako u všech ostatních, spočíval v propagandistickém využití nacistických budoucích představ realizovaných v Čechách a na Moravě. Kromě řady článků v tisku, především v periodiku kuratoria Zteč, byla zhotovena pod titulem „Viděli jsme Německo“ a připojena byla i filmová reportáž.⁴¹

V době od 3. do 8. prosince 1942 se cesty do Německa organizované Ministerstvem národní osvěty a propagandy, zúčastnil sám ministr Moravec. Cílem byl Berlín. S Moravcem se zúčastnili mimo jiné také tři nositelé národní kulturní ceny za rok 1942, Václav Fiala⁴², spisovatel František Kožík a majitel divadla Vlasta Burian⁴³.

Po stalingradských vojenských událostech se podle dostupných pramenů, ze strany nacistů, od propagandistických cest do nacistického Německa ustoupilo.

2.6 Činnost českých úřadů v rámci plnění úkolů kulturní politiky

Pro účely prosazování záměrů kulturní politiky nacistů byla záměrně vytvořená určitá dvoukolejnost: oficiálně za český kulturní život i nadále odpovídaly české úřednické instituce a za nacistickou stranu neslo plnou odpovědnost IV. oddělení Úřadu říšského protektora. Je třeba si připomenout, jaké možnosti česká strana vůbec měla. Jestli se něco dařilo, tak to možná bylo se německým opatřením částečně vyhýbat nebo je aspoň na čas oddalovat. V kulturně-politické sféře a nejenom v ní, se skutečně objevují určité indicie toho, že protektorátní vláda i další některá místa se pokoušela německá nařízení bojkotovat.

Na druhé straně se můžeme ptát, jaká funkce vlastně připadala české straně v oblasti kulturní politiky, v porovnání s okupační mocí. Jistě šlo nacistům o to, aby to vypadalo, že i česká strana má možnosti pro zachování „autonomie“. Je pravdou, že by nacistické úřady sami, komplexní opatření vztahující se na problematiku kulturní politiky nemohly zvládnout. Určitá míra kooperace se uskutečňovat musela. V Protektorátu ve veřejné službě pracovalo celkem na 10 000 německých úředníků, ale českých 400 000. Jedině v tomto počtu našich úředníků se mohla, s relativně malým počtem nacistických pracovních sil, zdánlivá autonomie a další fungování a realizace uložených opatření naplňovat.

⁴¹ Zteč psala o zájezdu v následujících měsících několikrát. O filmovém dokumentu *Viděli jsme Německo* informoval stejnojmenný článek 30. 10. 1942. Přibližně o dva týdny později byla ke komentáři „Věřit a pracovat“ přiložena fotografie skupiny Kuratoria pro výchovu mládeže pochodující se zdviženými pravicemi kolem Dvorany vojevůdců (Feldherrnhalle) v Mnichově [Zteč, 13. 11. 1942].

⁴² Václav Fiala, narozen roku 1895, byl šéfredaktorem agentury Centropress GmbH a kulturním redaktorem Orbisu. V Orbisu uveřejnil několik vlastních knih částečně tendenčního obsahu, např. roku 1944 Zánik Varšavy o varšavském povstání.

⁴³ Roku 1942 předával národní kulturní cenu na rozdíl od předcházejících let Moravec. Pro vyznamenané znamenalo ocenění jednoznačnou kompromitaci v očích jejich národně smýšlejících krajanů a ještě i po válce jim bylo převzetí této ceny velice vytýkáno [Mohn 2018: 151-153].

Tyto okolnosti platí i pro kulturní sféru. Řízení a kontrola českého kulturního života pouze německými pracovními silami nebyla možná, zvláště za situace, kdy se počet personálu v průběhu války zmenšoval. Okupační moc byla na spolupráci s českou exekutivou odkázána. Určitý význam má i otázka, jaké zájmy měla česká strana. Většina českých funkcionářů a úředníků okupaci odmítala. Nemůžeme však vyloučit možnost, že přinejmenším někteří z nich se mohli s politikou okupační moci identifikovat, a že se pokoušeli nových mocenských poměrů pro sebe využít [Mohn 2018: 123].

K osobnostem „autonomní“ správy, o kterých se nejvíce diskutuje, patří Emil Hácha a Alois Eliáš. V listopadu 1938 byl zvolen prezidentem E. Hácha jako nástupce E. Beneše. Dne 14. března 1939 si ho Hitler předvolal do Berlína a tam pod tlakem dal Hácha souhlas s vytvořením Protektorátu. Toto prezidentovo rozhodnutí vyvolalo rozdílné reakce. „*Zlomený, zesláblý, bez síly k odporu a vůle k životu*“ se vrátil prezident z Berlína. Tak vzpomíná Václav Černý [Černý 1992: 127]. Většina Čechů byla nacistickým vpádem šokována. Existovalo však mezi nimi i pro Háchovo rozhodnutí pochopení. Zvláště u těch, kteří již zažili situace, kdy mnozí z nich museli dělat nacistické moci ústupky. Nedá se říci, že by prezident Hácha byl v prvních dvou letech pouhou loutkou. Zasazoval se například za politické vězně i za české studenty zatčené v listopadu 1939. Jeho snahy měly i částečný úspěch, ale téměř vždy byly spojeny protisloužbou v podobě ústupků a projevů loajality. Hácha zasahoval i do kulturně-politických rozhodnutí. Protestoval i u Neuratha proti postupům okupačních úřadů. Například v srpnu 1939 nesouhlasil s nacistickou definicí barrandovského filmového studia jako „*židovského podniku*.“⁴⁴ Málodko věřil, že by tyto druhy odporu přinesly úspěch, že by odradily nacisty od ovládnutí českého filmového průmyslu. Byly však chápány jako ne úplná poslušnost protektorátní vlády přenechávat okupační moci veškerý volný prostor bez odporu [Doležal 1996:200]. Čelní představitelé protektorátní vlády dosahovali drobnějších úspěchů v těch případech, kdy se dařilo využívat názorových rozdílů mezi německými úřady a odvolávat se na platné směrnice a nařízení, které byly vydány samými nacionálně-socialistickými úřady. Například protestovali Hácha a předseda vlády Eliáš v říjnu 1939, kdy Gestapo ve skladu pražského nakladatelství Čin zabavilo zbytky nákladu několika Masarykových spisů. Vhledem k tomu, že vlastnit a rozšiřovat tyto knihy bylo v té době ještě povoleno a Gestapo navíc jednalo svémocně a bez dohody se IV. oddělením, byly knihy vráceny. Nejpozději od Heydrichova nástupu do funkce zastupujícího říšského protektora, na podzim 1941, vláda i tuto míru ovlivňování ztratila.

⁴⁴ Pro to, aby bylo možné podřídit filmová studia německé kontrole, argumentovali nacisté tím, že členství jednoho židovského podnikatele Osvalda Koska ve správní radě podniku do 16. 3. 1939 naplňuje definici „židovského podniku“, a tudíž bude dosazen nacistický komisařský správce. Všechny Háchovy námitky však zůstaly bez odezvy.

I ministerstvo školství vypadalo za Protektorátu, ovšem pouze na první pohled, že by mohlo v rámci „*kulturní autonomie*“ pokračovat ve své činnosti. Mělo ve své kompetenci vedle školství i vysoké školy a i některé součásti českého kulturního života. Od prosince 1938 stál v čele tohoto ministerstva Jan Kapras (1880–1947). Od počátku třicátých let se intenzivně angažoval v politice a jako člen Československé národní demokracie zastával několik funkcí. Po uzavření mnichovské dohody se o něm po určitou dobu hovořilo jako o možném kandidátovi na prezidenta. Nakonec získal v Beranově vládě rezort ministerstva školství. Chtěl pomáhat zvládat v současné době těžkou situaci ve školní politice a to v duchu „*uplatňování národního ducha a křesťanské morálky*“. Kapras spolupůsobil při realizaci některých kulturně-politických záměrů Beranovy vlády. Vedle oblasti vzdělávací se pokusil o regulaci knižního trhu. Počátkem března 1939 se jeho rezort snažil zřídit Komisi pro knižní regulaci, která se měla soustředit na kvalitu vydávané literatury. Nešlo pouze o kvalitu, nýbrž o snahu, podle rozhodnutí ministerstva školství ze 14. března 1939, vyřadit z knihoven díla prominentních komunistických autorů [Mohn 2018: 123]. I v tomto případě můžeme hovořit, že jeho úřad se zcela držel kulturně-politické linie druhé republiky. Po nastolení Protektorátu si zpočátku mohl Kapras svůj post ministra ponechat, ovšem kritika nacistů směřovala k jeho odchodu: „*Stranicko-politicky bezvýznamný. Benešův přívrženec. Poloviční žid, zednář*“. Toto hodnocení nacistům stačilo, aby se pro ně stal neperspektivní. Navíc není dostatečné množství materiálu, aby bylo možno Kaprase plně zhodnotit.

Rekonstrukce vlády na počátku roku 1942 zásadně změnila kompetence protektorátních úřadů. Nástupcem zatčeného předsedy vlády Aloise Eliáše se stal v této funkci Jaroslav Krejčí (1892–1956). Kromě toho byl i redukován počet českých ministerstev a zbývající kompetence byly nově rozděleny. Nová struktura vlády byla přizpůsobená struktuře Úřadu říšského protektora, aby bylo snadněji možné další sjednocování a slučování. Změny, které se uskutečnily s rekonstrukcí české vlády, znamenaly definitivní odklon od principu paralelního správního uspořádání. Práce nacistického personálu nespočívala v ničem jiném než v přímé kontrole „autonomní“ správy. Systematicky byly obsazovány klíčové pozice v českých úřadech Němci. Němečtí funkcionáři byli umísťováni na pozice sekčních šéfů nebo referentů-specialistů. V mnoha případech se ihned chopili kontroly všeho ve svém dosahu. Například ministerský rada Hans Globke, dosazený jako prezidiální šéf na ministerstvo školství, dal přednostům odborů formou služebního pokynu na vědomí, jak si představuje budoucí spolupráci. Všechna rozhodnutí „*zásadního nebo obecného významu*“ vyžadují jeho schválení, jeho kontrole podléhá stejně tak veškerá korespondence mezi jednotlivými odděleními a ministrem [NA, 109-2-58, list 2-5, příloha č. 8].

Rekonstrukce vlády dále přinesla výrazné změny i do činnosti českých orgánů, které měly ve své kompetenci kulturní politiku. Spolu s odstraněním předsednictva ministerské rady odpadlo i kulturní oddělení tiskového odboru, instituce odpovědná za kontrolu a cenzuru českého kulturního života. I ministerstvo školství doznalo změny svého ministra. Jan Kapras byl nahrazen Emanuelem Moravcem, který nyní řídil kromě ministerstva i nově vytvořený Úřad lidové osvěty a později ministerstvo lidové osvěty [příloha č. 9]. Pod ministerstvem lidové osvěty dál pracovalo také Hoopovo kulturní oddělení, kde byly nyní soustředěny nejdůležitější kulturně-politické nástroje, od politicko-finančních podpor po kontrolu. O ministrově Emanuelu Moravcovi jsem se v této práci již zmínil na několika místech, a proto zde podám informace pouze o vybraných aspektech. Nacistické úřady si byly vědomy, že Moravec i další členové nově navrhované vlády nejsou oblíbeni. To však bylo součástí Heydrichova záměru. Dříve byly propagandistické proklamace především v pravomoci německého IV. oddělení, od doby vzniku vlády Jaroslava Krejčího byly úkoly rozděleny. Problémy, které byly pro nacisty tzv. „negativní“, například „nebezpečí bolševismu“ nebo vliv československé exilové vlády, mělo v kompetenci Ministerstvo lidové osvěty. Heydrich velice rád informoval o „pozitivních“ změnách, jako například, že čeští dělníci dostali větší přiděl tuků. Propaganda nacistické moci postupovala záměrně po dvou cestách: jejím obsahem byly jednak výhrůžky a zastrašování, jednak vyzvedávání údajných odměn a zlepšení. Tato aktivita se pak zvláště intenzivně soustředila na určité cílové skupiny, často na české dělníky, kteří byli potřební, jaká výhodná a kvalitní pracovní síla, zvláště ve zbrojním průmyslu [Mohn 2018: 138].

V únoru 1942 protektorátní noviny informovaly o Moravcově projevu, ve kterém ministr definoval „novou kulturu“ a dále otiskly snímek z audience nové vlády u Heydricha, spojenecké relace velice rychle odpověděly: „*Nemůže existovat lepší obrázek začátku naší nové kultury. To jediné, co u tohoto obrázku můžeme pociťovat, je odpor a pohrdání*“ [NA, ÚŘP, karton 1168].

Rozhlas jako médium, využíval Moravec velmi často. Od podzimu 1939, až dvakrát týdně jej využíval i přes nesouhlas protektorátní vlády. A navíc to byly vojensko-politické úvahy, zcela nevhodné pro široké publikum pro jejich vojensko-technické zaměření. Pro Moravce to však mimo jiné znamenalo dobré honoráře na účet rozhlasových koncesionářů [Mohn 2018: 140].

I německá strana měla vůči Moravcovi a to jak k jeho osobě i ke způsobu jak působil ve svých funkcích, kritické připomínky. Neoptimističtěji se ve svém deníku z prosince 1942 vyjádřil Goebbels: „Moravec je vysloveně silná osobnost. Přesně ví, co chce, a energicky a také inteligentně jde za svým cílem.“ Ministr propagandy v něm dokonce viděl i budoucího

předsedu vlády. Jak a proč Goebbels dospěl k tomuto hodnocení, nikdo neví. I Heydrich si byl vědom toho, jaké popularity plukovník požívá, a ve zprávě Martinu Bormannovi určené i pro Hitlera, tuto informaci ani nepodpořil, ani nekritizoval:

„V odmítavých výrocích se lze setkat se všemi stupni nenávisti, ale převažují označení ‚zrádce národa‘ a ‚Němci koupený‘. Většina Čechů považuje nyní školství a národní kulturu za ohrožené ‚naprostým zánikem‘“ [NA, 114-3-7, list: 58-63, příloha č. 10]. Heydrich na základě tohoto stavu však nevyvodil závěr, že by se Moravec na svou funkci nehodil.

Ještě s větším důrazem se vyjádřila Bezpečnostní služba, když v srpnu 1943 zaslal Hlavní sektor SD v Praze K. H. Frankovi podklady o pochybnostech způsobu vedení úřadu, a i o psychickém zdraví ministra. Nedůvěru je možno vyčíst jak z české, tak i z německé strany:

„Jedni ho vzhledem k jeho minulosti pokládají za ‚koupeného zrádce‘ [...], druzí z téhož důvodu zpochybňují jeho snahu o upřímnou spolupráci a vidí v něm komedianta s Janovou hlavou, jenž ve skutečnosti hraje dvojí hru“.

Bezpečnostní službu zajímala ministrova labilní psychika. Je to *„nanejvýš senzitivní člověk, jehož lze označit téměř za psychopata maniodepresivního založení [...], vždy nepřístupný za svou kamennou maskou, neschopen pohybovat se volně a přirozeně, bez tendence k ‚pozérství‘“.* V tomto dopisu se SD odvolává na přiloženou zprávu Moravcova osobního lékaře, generálního referenta Kuratoria pro výchovu mládeže dr. Františka Teunera. Moravec prý má například takový strach z otravy léky, že získá klid až poté, *„když Teuner, doktor, sám tento lék požije“* [Tamtéž, list 1.].

Při posuzování ministrovy osobnosti se nabízí otázka, jaké kulturně-politické názory zastával a jaká opatření byl vůbec schopen prosadit. O Moravcovi vypovídá i článek, který sám uveřejnil v časopise Böhmen und Mähren, svědčící o tom, jak německé veřejnosti prezentoval své názory. Ministr vyslovil přesvědčení, že ve všech sférách existuje „rozkvět“ českého kulturního života. *„Spolupráce s německým národem“ se uskutečňovala z hlediska českých umělců dosud mimořádně „slibně“, přinesla „životní sílu“ a stejně tak „hloubku a pravdivost“.* Jen si to umělci a publikum ještě neuvědomovali. Především první rok okupace označil ministr za *„nepřirozenou křečovitost“* a *„trapnou národní sentimentalitu“*. Teprve od přestavby vlády v roce 1942 se české úřady nenechávají vést *„nepřirozeným a provincionálním separatismem“*.

Moravec tak prezentoval svou vlastní vizi chápání české národní kultury, která se musí *„vyvíjet důstojně a přátelsky vedle velké kultury německé“*. V této německé verzi textu ministr nehovoří o kultuře *„národní“*, nýbrž o *„völkische Kultur“*, tedy *„kultuře národovské“*. Podle Moravce se MLO za zhruba tři roky své existence usilovalo o to, aby zvyšovalo její úroveň a

„*uchránilo ji od roztržštěnosti*“. Moravec nezastával do té doby převládající národně konzervativní, tradiční představu o „*záchrane národní kultury*“, ale naopak předkládal vlastní vizi „*národovské*“ kultury.

Moravec se snažil najít i jiné způsoby prezentace své činnosti v oblasti kulturní politiky. To se projevilo například při velice sledované akci udělování národních cen roku 1942. V tomto roce převzal Moravec do své režie celou akci, průběh, dekorování vybraných umělců, mediální využití i kulturně-politický význam ceny. I samotné přeložení udělování cen na 12. července nebyla náhoda. Jarní cena se tak mohla odbýt zároveň s oslavami 70. narozenin státního prezidenta Háchy⁴⁵. Na této slavnosti promluvili Hýsek, Sekanina a Talich.

Moravec se ve svém projevu zmínil o okolnostech, že předávání cen se uskutečnilo krátce po událostech heydrichiády, o zničení Lidic a Ležáků, a akcentoval dvě myšlenkové linie. Jednak o minulém „*přesmutném červnu*“, kdy český národ „*prožrel a pochopil, co za neštěstí pro něho znamená Beneš a jeho pekla zplození*“, a jednak si musí český národ právě nyní uvědomit historickou spjatost obou kultur, tedy okolnost, kterou mu „*nepřítel náš i nepřítel Říše hleděl zastřít a učinit nesrozumitelnou*“. Je tudíž třeba vyznamenat ty české pracovníky, „*o nichž věřím, že jako čeští umělci také říšské myšlenky sloužili a sloužit budou*“ [Mohn 2018: 143].

Umělce, kteří cenu při ceremoniiu přebírali osobně, velice kritizuje ve svých vzpomínkách například Václav Černý. Ukazuje to především na jejich „*žaludek výborný, nepromokavý*“, když krátce po zničení Lidic mohli právě od Moravce převzít vyznamenání⁴⁶ [V. Černý 1992: 300n].

Je zcela jisté, že nebyli vybíráni pouze kulturní pracovníci jako redaktor Karel Werner.⁴⁷ Skladatel a klavírní virtuos Celestin Rypla⁴⁸, byl vyznamenán, umělcem, který působil v instituci, která vyznamenání udělovala. O spisovatelích Františkovi Kožíkovi a Karlu Dvořáčkovi nemůžeme říci, že by patřili mezi ty, kteří přímo spolupracovali s nacisty. Podobně ani Vlasta Burian, herec a majitel divadla, nebo Otakar Vávra, filmový režisér. Na druhou

⁴⁵ Před okupací se propůjčování národních kulturních cen konalo každoročně 28. října. V roce 1938 se vyznamenání neudělovalo, od roku 1939 posunuly okupační úřady ceremonii na 28. září, úmrtí den knížete Václava (28. září 935), významný i pro české dějiny.

⁴⁶ Z existujících pramenů si ovšem nelze učinit obrázek o tom, kteří umělci se ceremoniiu nakonec účastnili. Černý kritizuje mimo jiné přítomnost spisovatele Františka Kožíka. Ten však ve vlastních vzpomínkách naopak zdůrazňuje, že se účasti záměrně vyhnul. Ani v novinových zprávách, ani ve správách SD ovšem není řeč o neúčasti českých umělců.

⁴⁷ Karel Werner (1906–1947, popraven) byl za Protektorátu šéfredaktorem Posledního listu, přechodně i Večerního Českého slova.

⁴⁸ Celestin Rypl (1894–1945) byl od podzimu 1939 hudebním referentem kulturního oddělení při tiskovém odboru prezidia ministerské rady. Roku 1942 přešel na MLO a v rámci kulturní sekce rychle postoupil na místo II. oddělení (Hudba).

stranu mezi vyznamenanými nenajdeme nikoho, kdo by otevřeně kriticky vystupoval proti nacistické moci. S přibývajícím časem nacistické okupace se měnila i výběrová pravidla pro kandidáty na tehdejší státní vyznamenání. Tyto změny jsou patrné i z nového schématu

tabulka č. 2 Říjen 1942, MLO bylo rozděleno do pěti sekcí:

<p>I. sekce: Propaganda (vedoucí: Adolf Leitgen). Úkoly: „Všeobecné úkoly propagandy“ (mj. „aktivní propaganda, manifestace, náplň oslav národních svátků a dalších památných dnů, výstavy, [...] záležitosti spojené s rozhlasovou službou, pokud je má na starosti protektorátní vláda, zaměření propagandistické práce v plánech dalších úředních institucí“), „Záležitosti lidové kultury“ („politická a světonázorová výchova“, „ochrana před všemi škodlivými a rušivými vlivy“, „organizace lidové kultury“); Film (mimo jiné materiální podpora, výstavy, udělování cen a odměn), „profesní záležitosti českých kulturních pracovníků“ (roku 1942 se referát teprve konstituoval)</p>
<p>II. sekce: Tisk (vedoucí: Jindřich Dobiáš). Úkoly: „Redakční služba“ (mimo jiné „tiskové a kulturně-politické zaměření českého tisku“, „dozor nad zpravodajstvím České tiskové kanceláře“, „udělování cen a uznání za díla v oblasti tisku“, dozor nad profesními organizacemi, dalším úkolem bylo provádět „ustanovení zákona o tisku“ považovaná okupačními úřady), „Služba tiskového dohledu“ (cenzura tištěných médií), „Vrchní správa podniků“ (hlavně České tiskové kanceláře, tiskárny Orbis a Centropressu, s. s r. o.).</p>
<p>III. sekce: Písemnictví (vedoucí: August Ritter von Hoop). Úkoly: „Péče o písemnictví“ (mimo jiné „usměrňování českého neperiodického tisku“, dozor nad nakladatelstvími, knihkupectvími a tiskárnami, „evidence respektive kontrola činnosti autorů, nakladatelů, knihkupců, tiskařů, pseudonymů, koncesí“, dotace spisovatelům a literárním spolkům), „Vyhodnocování tiskových produktů a hospodaření s papírem“ (mimo jiné „přidělování papíru na veškeré neperiodické publikace“, žádosti německých podniků o přemístění, „kontrola veškerého [...] písemnictví [...] od roku 1918“, vydávání „Seznamu škodlivého a nežádoucího písemnictví“, kontrola „vývozu knih na ostatní říšské území a do ciziny“, dohled nad knihovnami a knižními výstavami), „dohled na [české] písemnictví“.</p>
<p>IV. sekce: Umění (vedoucí: Antonín Matula). Okruhy úkolů: Divadlo (mimo jiné „péče o Národní divadlo“ a „kulturně-politický, umělecký, personální a hospodářsko-administrativní dohled“ nad všemi ostatními scénami, přidělování divadelních koncesí a dotací, cenzura inscenovaných divadelních kusů, „vydávání seznamu povolených divadelních her“, „schvalování programů divadel“, „kulturně-politický dohled“ nad divadelními spolky), Hudba (mimo jiné evidence a dozor nad hudebními vydavatelstvími, obchodníky a výrobci gramofonových desek, cenzura gramofonových desek, dohled nad hudebními spolky a soubory, udělování hudebních cen, „řízené umístění hudebníků do angažmá“) Výtvarné umění a tanec</p>
<p>V. sekce: Hospodářská reklama, cizinecký ruch (v té době bez vedoucího). Už ze jmen sekčních šéfů je patrné, že okupační moc sáhla po několika funkcionářích, kteří předtím zastávali důležité pozice na ministerstvu školství. Hoop pokračoval ve svém úsilí o zintenzívnění cenzury a téměř s týmž personálem, nyní v sekci Písemnictví. Kromě Antonína</p>

Matuly ve věku krátce před penzí byla významná úloha přenechána Jindřichu Dobiášovi, který působil od roku 1939 jako šéf tiskového odboru prezidia ministerské rady. Roku 1944 byl předčasně penzionován. Hoop nebyl ostatně jediným německým funkcionářem, který na Ministerstvu lidové osvěty nyní zastával vysokou pozici. Význam, který nacisté přičítali sféře kultury a propagandy, byl příliš velký a nyní mu mělo být učiněno zadost i na nově vytvořeném úřadě.

zdroj: Mohn 2018: 144

2. 6. 1 České úřady a ukončení činnosti kulturních institucí v září 1944

„Vláda projevila dne 14. srpna německému státnímu ministru pro Čechy a Moravu odhodlání, že všemi prostředky bude usilovat, aby se uskutečnilo totální válečné nasazení českého obyvatelstva. [...] V nejbližších dnech se nyní uskuteční ohlášená omezení v kulturním životě našeho národa, jak byla provedena již pro německý kulturní život v Čechách a na Moravě. [...] Vláda je přesvědčená, že české obyvatelstvo ocení zřetele na nejdůležitější potřeby české kultury, které byly uplatněny při provedené úpravě, a že ponese pronikavá omezení s vědomím, že jde o to, aby přechodnou ujmou přispělo ke konečnému vítězství Říše, a tím ke konečnému zabezpečení našich, jakož i všech evropských hodnot před bolševickou zkázou“ [příloha č. 11].

Ve všech novinách s datem 27. srpna 1944 bylo jednotně oznámeno, že bude zastavena činnost většiny českých kulturních podniků. V tomto prohlášení se zvláště zdůrazňovaly tři momenty. První bod, že iniciativa vychází z protektorátní vlády Frankovi, tomu v této fázi války málo kde věřil. Zadruhé, prohlášení vysvětlovalo, že důvodem těchto opatření je „zajištění [...] evropských kulturních hodnot“ a nezapomnělo připomenout hrozbu „bolševické záhuby“ a třetí argument měl znamenat největší účinek na čtenáře: „německé kulturní instituce ukončí činnost ve stejném rozsahu jako české“. Toto naše omezení kulturní činnosti vycházelo z Goebbelsova výnosu z 24. srpna 1944, podle kterého se až na několik málo výjimek zastavil provoz divadel, varieté, kabaretů, orchestrů, hudebních škol a dalších kulturních institucí. V plném rozsahu byl zachován provoz kin a rozhlasových pořadů, kde ministr propagandy i nadále se snažil působit na obyvatelstvo. V Protektorátu byli čeští kulturní pracovníci ne na vojnu, ale nastupovali do zbrojních podniků. Německé orgány se právem domnívaly, že české obyvatelstvo uzavření kulturních podniků přijme bez reptání. Frank ve zprávě Lammersovi počátkem září 1944 píše: „Situace se výrazně změnila v neprospěch Říše“ [NA, 109-5-130, list 22-28, příloha č. 12].

Téměř všechny divadelní domy byly při svém posledním představení na konci srpna vyprodány. K otevřeným demonstracím, kterých se bezpečnostní orgány obávaly, sice nedošlo,

všem divadelním představením však byla podle SD společná emocionální reakce publika. „Dlouhotrvající bouřlivý potlesk“ po každém aktu, volání „Na shledanou“ a „Nazdar!“, „burácivý aplaus“. Zvláště emocionálně probíhalo poslední představení v pražském Národním divadle, kde dirigoval Václav Talich Smetanovu operu Tajemství:

„Na konci představení se sólisté, sbor, režisér a dirigent shromáždili na jevišti a během bouře potlesku nabývajících postupně síly orkánu tam téměř bez pohnutí setrvali více než 20 minut. Z galerie, odkud zejména mladí lidé dupáním a voláním Nazdar! Neustále podněcovali další a další vlny aplausu, byly na jeviště házeny kytice bílých karafiátů. Někteří herci se snažili nuceně usmívat, většina však vzlykala a kousala se do rtů. Talich se chvěl po celém těle, držel v ruce kytici rudých růží a plakal. I ostatním mužům ze souboru stály v očích slzy. Jednotlivci pak neznatelnými gesty nebo krčením ramen naznačovali zoufalství a smutně kynuli do sálu. [...] I ve chvílích, kdy opona naposledy klesla a už se nezvedla, aplaudovali diváci freneticky dál“ [Kuna 2009: 857].

2. 7 Reinhard Heydrich a Emanuel Moravec – zvláštní partnerství

V době nacistické okupace mělo Národní divadlo, podobně jako v minulosti, nejvýznamnější postavení mezi českými divadly. Základním jeho cílem a veškerým snažením celé divadelní sféry byl boj o udržení národního významu divadelních scén v Čechách. Národní divadlo v Praze sice v době nacistické okupace neprošlo nejtěžšími formami perzekuce (jako například avantgardní divadelní scény), ale nacistický útlak byl velice citelný. Národní divadlo bylo financováno z prostředků protektorátní vlády, a to pod přísným dohledem Ministerstva školství a národní osvěty, které muselo plně respektovat.

V době Protektorátu Čechy a Morava působily na našem území dvě osobnosti, vykonávající s mimořádnou ctižádostí a brutalitou záměry nacistického Německa. Dne 27. září 1941 přiletěl do Prahy prominentní nacista, blízký spolupracovník Heinricha Himmlera, SS-Obergruppenführer a generál policie, šéf Hlavního úřadu říšské bezpečnosti (RSHA) a Bezpečnostní služby (SD), prezident Interpolu v letech 1940–1942 a v letech 1941–1942 zastupující říšský protektor Protektorátu Čechy a Morava Reinhard Tristan Eugen Heydrich (1904–1942) a český, kolaborující ministr Emanuel Moravec (1893–1945), který stál v čele Ministerstva školství a lidové osvěty v letech 1942 až 1945.

2. 7. 1 Reinhard Heydrich

Reinhard Heydrich se narodil v Halle nad Sálou nedaleko Lipska. Pocházel z dobře situované měšťanské rodiny s velmi intenzivním vztahem k umění, především k hudbě. Jeho

otec byl hudebním skladatelem, operním pěvcem a posléze působil jako ředitel hallské konzervatoře. I Heydrichova jména Reinhard a Tristan souvisí s operou. Obdržel je na počest hrdinů oper Amen (operní dílo jeho otce) a Tristan a Izolda (operní dílo Richarda Wagnera). Jméno Eugen pak měl po svém dědečkovi Eugenovi Krantzovi z matčiny strany, který působil jako ředitel Drážďanské královské konzervatoře. Přesto, že Heydrich vyrůstal v uměleckém prostředí, jeho kariérní představy byly jiné. Po skončení první světové války se jako 14letý stal členem Freikorpsu (svobodné sbory), kde jako člen působil přibližně rok. Po studiích na gymnáziu se dal k námořnictvu. V roce 1922 nastoupil na důstojnickou školu v Kielu a sloužil na křižníku německého námořnictva Berlín. Roku 1931, kdy byl obviněn z nečestného jednání vůči dívce, kterou přivedl do jiného stavu, byl z námořnictva propuštěn. V roce 1931 se zasnoubil s Linou von Ostenovou, která mu zprostředkovala kontakty s NSDAP a SS. V této době již byla přesvědčenou nacionální socialistkou a zanícenou antisemitkou. Heydrich nebyl v této době ještě politicky vyhraněný, o politické strany ani nejevil zájem a jeho snoubenku překvapilo, že dosud nečetl Hitlerův Mein Kampf a naprosto nesouhlasila s tím, když si dělal legraci z NSDAP, z „*užvaněného kripla Goebbelse*“ [Gerwarth 2012: 52.]

V roce 1932 založil Bezpečnostní službu – Sicherheitsdienst (SD). Roku 1934 se zúčastnil „noci dlouhých nožů“, čímž se zúčastnil zahajovacího tažení nacistů, zaměřené na systematickou likvidaci občanů židovského původu. Pod svým vedením vytvořil Hlavní úřad říšské bezpečnosti (RSHA). Jeho vojenská kariéra pokračovala. V letech 1939–1941 byl rezervním stíhacím pilotem Luftwaffe, podnikl několik bojových náletů, ale poté, co byl sestřelen nad nepřátelským územím a několik dnů nezvěstný, Hitler mu další bojové lety zakázal.

Během německé okupace Polska a s útokem na Sovětský svaz se velice zintenzívnilo pronásledování evropského židovstva. Skupiny Einsatzgruppen pod vedením člena SS Reinharda Heydricha dostaly přímo od Hitlera instrukce zabíjet pouze „*Židy ve službách státu nebo strany*“ [Hughes, Mann 2002: 192]. Není však pochyb o tom, že tento rozkaz byl vykládán jako povel zabíjet všechny Židy. V průběhu následujících šesti měsíců došlo k zavraždění zhruba jednoho milionu Židů. Velitel 4. Obrněné armády generál Hermann Hoth prohlásil: „*Vyhlazení Židů, kteří podporují bolševismus a jeho zabijácké organizace, tzv. partyzány, je naším sebeobranným opatřením k zajištění vlastního přežití*“ [Hughes, Mann 2002: 192].

Reinhard Heydrich se jako velitel skupiny Einsatzgruppen podílel jak na holocaustu Židů, tak i na všech etnických náboženských a politických skupin, zejména komunistů a sociálních demokratů, homosexuálů a Romů. Vydatně mu v tom pomáhala i německá armáda. Na

konferenci ve Wannsee, které Heydrich předsedal, byly dány návody, jak realizovat v praxi tzv. Konečné řešení židovské otázky. Jako zastupující říšský protektor využíval politiku cukru a biče, kdy poskytoval sociální výhody dělníkům, kteří pracovali pro potřeby Třetí říše, a zároveň uplatňoval brutální perzekuci vůči neloajálním a nepřátelům Říše. V rámci operace Anthropoid byla provedena 27. května 1942 diverzní operace, na jejíž následky zemřel. Nacisté za jeho smrt zavedli krutá opatření známá jako „*druhá heydrichiáda*“ a povraždili několik tisíc obyvatel Protektorátu Čechy a Morava.

Máme k dispozici dva dokumenty svědčící o Heydrichových vyhlazovacích aktivitách národů a lidských ras, neuznávaných Říši:

Projev R. Heydricha z 2. října 1941, projev o plánech a likvidaci českého národa, předneseného v sídle říšského protektora v Černínském paláci a protokol z konference ve Wannsee konané dne 20. ledna 1942.

Projev R. Heydricha ze dne 2. října 1941 byl zaměřen na plány týkající se budoucího osudu českého národa a jeho případné likvidaci. Heydrich informoval příslušníky strany a spolupracovníky protektorátního štábu protektorátní vlády, úřednický sektor a ostatní členy strany působící v rámci Protektorátu, o převzetí vedení úřadu říšského protektora po říšském protektorovi a říšském ministru von Neurathovi a o směrnicí, kterou obdržel od samotného Vůdce, kde byl jasně formulován tento úkol: „*Mám v tomto prostoru jednoznačně a se vši tvrdostí zajistit, aby obyvatelstvo, pokud je české národnosti, pochopilo, že se nelze vyhybat realitě příslušnosti k říši a poslušnosti vůči říši; Němci musí vidět, že tato část říše je součástí říše a že zde na jedné straně požívá Němec ochrany a hraje vůdčí úlohu – má ji hrát, jak mu přísluší – ale že má i tomuto právu odpovídající povinnost chovat se a jednat jako Němec*“ [příloha č. 4: 1].

Heydrich vysvětlil, že Vůdcova slova v politickém slova smyslu znamenají uznání linie, kterou zde až dosud udával státní tajemník Frank. Současně to znamená samozřejmý, lidský, reálný a přátelský předpoklad pro spolupráci mezi Frankem a Heydrichem. Oddíl SS (SD a bezpečnostní policie jsou součástí SS) je rozhodujícím, úderným oddílem strany ve všech otázkách zajišťování nacionálně socialistické ideje. To znamená být vždy před masou, být velmi dobře vyzbrojen, být schopný nasazení a rozumět boji. Ideu nelze zajišťovat pouze na základě vnějšího povrchního poznání. Ona vyžaduje hluboké proniknutí do problémů a jejich pochopení. Tak musí jednat výkonné orgány, které plní úkoly Vůdce ku prospěchu říše, poslání, které vede přes velkoněmeckou říši k říši velkoger mánské. Heydrich dále informoval o slovech, které mu Vůdce při odchodu řekl: „*Mějte na paměti, že vždy tam, kde vidím, že je ohrožena jednota říše, vyberu jednoho velitele SS a vyšlu ho z pověření říše, aby zachoval*

jednotu říše. Můžete si tak z těchto vůdcovských slov odvodit celkové poslání SS, a tím i mé zvláštní poslání zde“[příloha č. 4: 1].

Jak vypadala strategie a taktika v oblasti propagandy: Heydrich souhlasil se zdůrazňováním myšlenky o svatém Václavu, kterého však viděli nacisté trochu jinak: „svatý Václav byl mužem, jenž pochopil, že český národ může žít jen spolu s německým prostorem. To se musí správně psychologicky uplatnit a obrátit zbraň; když tedy Češi oslavují svatého Václava, vlastně dokazují, že měl pravdu. To je to, co se dá historicky využít“[příloha č. 4: 6].

Dále je třeba v nejbližší době, v době války Čechům srozumitelnou formou deklarovat: “ať nás miluješ nebo ne, ať pomýšlíš na samostatný stát později nebo ne, důležité je, že přinejmenším teď uznáváš, že by to bylo pro tebe v okamžiku jen škodlivé, kdybys vyvolal povstání anebo kladl odpor. To je taktika a linie, kterou myslím, musíme v tomto okamžiku sledovat. Ty lidi nezískáme, to nechceme, a ani by se nám to nepodařilo. Budeme jen prakticky vysvětlovat – propagandou a opatřením atd. – docela jasně, že pro Čecha je reálně nejpriznivější, když v tomto okamžiku hodně pracuje, i když si tajně myslí, půjde-li to s říší přece jen dolu, pak budu mít opět svou svobodu. To nám může být úplně jedno; hlavní věc je, že je klidný, neboť my potřebujeme klid a ticho pro konečné získání tohoto prostoru. Základní linie musí být jasná, avšak i taktika musí být jasná, každý Němec, který tuto základní linii nemá, a ustupuje, toho zde nepotřebujeme, takoví Němci zde nemají co pohledávat“[příloha č. 4: 6].

Heydrich měl ucelenou představu o konečném řešení prostoru Protektorátu Čechy a Morava: byl přesvědčen, vycházející z německého historického vývoje, že tento prostor musí být jednou definitivně osídlen Němci. Označil jej za srdce říše a nelze dál trpět, aby z tohoto prostoru přicházely, jako v minulosti, často ataky proti říši. *„Nechci však snad říci o konečném poněmčení tohoto prostoru: pokusíme se tedy teď podle staré metody poněmčit českou verbež, říkám docela střízlivě: začíná to věcmi, s nimi můžeme už dnes maskovaně začít. Abychom získali přehled o tom, kdo z lidí v tomto prostoru je schopn poněmčení, musím provést soupis v rasově národnostním smyslu. To tedy znamená, že musím získat nejrůznějšími metodami, nejrůznějšími oklikami příležitost, abych jednou ohodnotil veškeré obyvatelstvo z hlediska rasového a národnostního. Ať už pomocí rentgenu, prohlídkami ve škole, nebo tím, že rasově přezkoušíme mládež při zdánlivém uložení pracovní služby. Musím mít celkový obraz národa a pak mohu říci, tak a tak vypadá obyvatelstvo. Jsou to takovíto lidé: jedni jsou dobré rasy a dobře smýšlející, to je pak jednoduché, ty můžeme poněmčit. Potom máme ostatní, co stojí na opačném pólu: jsou to lidé špatné rasy a špatné smýšlející. Ty musíme dostat ven. Na východě je hodně místa. Uprostřed zůstává střední vrstva, kterou musím přesně vyzkoušet. V této vrstvě*

jsou dobře smýšlející lidé špatné rasy a špatně smýšlející lidé dobré rasy. U těch dobře smýšlejících špatné rasy se to asi musí udělat tak, že je nasadíme do práce někde v říši jinde a budeme se starat o to, aby už neměli děti, protože je nechceme v tomto prostoru dále rozvíjet. Ale nesmíme je odradit. To vše je řečeno jen teoreticky. Pak zůstávají špatně smýšlející lidé dobré rasy. Ti jsou nejnebezpečnější, poněvadž je to rasově dobrá vůdcovská vrstva. Musíme uvážit, co s nimi uděláme. U jedné části špatně smýšlejících lidí dobré rasy nezbude nic jiného, než se pokusit usídlit je v říši, v čistě německém prostředí, poněmčít je a převychovat jejich smýšlení nebo, když to nepůjde, postavit je nakonec ke zdi; poněvadž vystěhovat je nemohu, neboť by tam na východě vytvořili vedoucí vrstvu, která by se postavila proti nám.

To je zcela jasné, zásadní myšlenky, které musí být vodítkem. Kdy se to stane, to je otázka, kterou musí rozhodnout vůdce. Ale plánovat a shromažďovat materiál, to jsou věci, s nimiž už můžeme začít“ [příloha č. 4: 7]

Na závěr svého projevu Heydrich zdůraznil, co je primární: „Primární je ovládnutí a definitivní podmanění tohoto prostoru, na pozdější dělení – pánové a příslušníci strany – je času dost později. Nejprve musíme tento prostor zvládnout, což nedokáží, nebude-li řízen z jednoho ústředí. Určitě budu vycházet vstříc všem přáním a potřebám ve všech záležitostech. Pouze v jediném nenajdete u mne slyšení, a to tam, kde to bude narušovat to primární, totiž nutnost podmanění a koneckonců upevnění tohoto prostoru. Avšak předpokládám, že jste nacisté, a nacista konečně ví, že celkový zájem říše je primární a že teprve pak přicházejí zájmy vlastní“ [tiskovina: České slovo ze dne 17. 10. 1941; Král 1961:125-137; Veselý 1994; příloha č. 4].

Dne 20. ledna 1942 ve vile na břehu jezera Wannsee nedaleko Berlína, se uskutečnilo setkání předních představitelů nacistického Německa, aby projednali koordinaci postupu, který nazvali „*konečné řešení židovské otázky*“. Jednalo se o způsobu vyhlazení Židů z evropského prostoru. Byla to přísně tajná konference, trávající přibližně hodinu a půl, které se zúčastnilo 15 osob. Zápis vedl Adolf Eichmann. Jediným dokumentem o konání, průběhu i závěrech konference je strojopisná kopie pořízená sekretářem Martinem Lutherem, kterou našli v roce 1947 američtí vyšetřovatelé v jednom z říšských ministerstev. Samotná konference ve Wannsee netvořila žádný zásadní přelom v řešení židovské otázky, vždyť vraždění evropských Židů již probíhalo. Cílem bylo zajištění bezproblémové spolupráce jednotlivých říšských a stranických úřadů v nacházení dalších způsobů pro úplné likvidace Židů v Evropě [Kárný, Milotová 1991: 207, příloha č. 13]

Heydrich neřešil pouze otázky upevnění pozic Říše ve střední Evropě, likvidace nežádoucích společenských skupin, ale jeho zájem směřoval i k otázkám německého umění

v Praze. Sám byl do jisté míry již z domova vzdělán v hudbě, a tak velice naléhal na kulturní germanizaci. Jedna z jeho důležitých akcí se konala 5. prosince 1941, kdy se s velkými finančními náklady konaly v Praze oslavy 150. výročí úmrtí W. A. Mozarta. Heydrich dále podpořil konání celé řady výstav, do Prahy byla pozvána na hostování vídeňská Státní opera a Smetanovo náměstí dal přejmenovat na Mozartovo náměstí. Pro zimní sezonu 1943/1944 plánoval otevření stálé opery v Praze. Realizace tohoto záměru, který byl podporován i Goebbelsem, byl nakonec odsunut až na poválečné období. V této záležitosti Heydrich sám intervenoval u říšského ministra financí [Gerwarth 2012: 282].

V říjnu 1941 se Heydrich rozhodl stát se ochráncem pražského Německého filharmonického orchestru a Rudolfinum postavené koncem 19. století, které po první světové válce sloužilo jako československý parlament, vrátit původnímu využití jako německý koncertní dům. Na slavnostní zahajovací koncert, který se uskutečnil 16. října 1941 v této nově renovované budově, Heydrich pozval Berlínskou filharmonii a sám ve svém projevu zdůraznil: „*kultura a politika se co nejtěsněji prolínají. V této budově hrál kdysi na varhany Anton Bruckner, že však po roce 1918 byl hudební život čechizován, a tím degenerován. Po dvaceti temných letech je Rudolfinum opět místem německého umění*“ [Gerwarth 2012: 282].

2. 7. 2 Emanuel Moravec

Nejtěžším obdobím pro Národní divadlo a jeho činnost byla léta 1942–1945, kdy v čele Ministerstva školství a lidové osvěty stál Emanuel Moravec (1893–1945). Za jeho působení bylo Národní divadlo tímto ministerstvem zcela ovládáno a jeho prostřednictvím přímo řízeno.

Život Emanuela Moravce byl mimořádně dramatický, plný událostí odehrávajících se doma i v zahraničí. Můžeme hovořit o dvou obdobích jeho života, kdy v obou zaujímal rozdílné politické orientace:

První životní období Emanuela Moravce lze charakterizovat za dobu projevů a odhodlání, stát se jedním z těch, kteří chtějí pro svou republiku konat záslužné skutky. Vystudoval vyšší průmyslovou školu a v den kdy vypukla první světová válka, byl rakouskými úřady odveden do armády. Po prodělaném vojenském výcviku byl vyslán na haličskou frontu, kde se vzdal společně s dalšími Čechy Rusům. Chtěl bojovat proti Rakousku a tak vstoupil do České družiny na Rusi. Po dlouhém čekání na vyřízení carských úřadů, se rozhodl stát se příslušníkem I. srbské dobrovolné divize a na rumunské frontě bojoval proti Bulharům, kteří ač Slované stáli v době první světové války na straně Německa a Rakouska. V září 1915 byl zraněn a dočasně ochrnut. Po zdravení odjel do Kyjeva, kde se vstoupil do československých legií, které vznikly spojením českých a slovenských příslušníků rakousko-uherské armády, a kteří byli připraveni

bojovat na straně Dohody za nezávislou vlast. Tam se setkal s Masarykem, což byl pro něho velký zážitek spojený s velkým obdivem [Demetz 2010: 223].

Po dalším zranění (při pádu s koně si zlomil klíční kost), se začal věnovat své literární činnosti. Nejprve to byly články s vojenskou tematikou. Legionářské noviny *Československý voják* mu v létě 1918 otiskly článek pod názvem *Opevňování* a pak následovaly další. Generál Milan Rastislav Štefánik, ministr války si při své inspekční cestě po Sibiři uvědomil Moravcovy vlohy pro vojenské zpravodajství, a jmenoval ho velitelem vojenské posádky u Vladivostoku. V lednu 1920 se Moravec vrací do Prahy a v hodnosti kapitána byl jako zpravodajec převelen do Užhorodu, aby s československými oddíly bránil útokům bolševické armádě Maďarské republiky rad [Borovička 2007: 24; Demetz 2010: 223].

Po tomto vojensko-zpravodajském období, nastalo období dalšího vzdělávání a pokračování v kariéře štábního důstojníka. Vystudoval Vysokou válečnickou školu v Praze, sloužil ve velitelské funkci ve východoslovenských Michalovcích a opět se vrátil do Prahy, kde jako pedagog působil na válečné škole a Českém vysokém učení technickém. V této době již začal přispívat svou literární činností do tehdejších nejdůležitějších liberálních periodik, například to byly *Demokratický střed* vydávaný dr. Hubertem Ripkou, *Lidové noviny* nebo Peroutkova *Přítomnost* [Borovička 2007: 37].

Moravec zredigoval i Masarykovy projevy k armádě a prezident při setkání s ním 5. května 1933 ho požádal, aby napsal studii o vojenské situaci v republice a aby se soustředil na strategické a psychologické hledisko. Moravec využil tuto příležitost a napsal knihy dvě. První vydal v roce 1934 pod názvem *Vojáci a doba* a druhé, o rok později, dal titul *Obrana státu*. Tato díla přinesla Moravcův obdiv u mnoha odborníků a autor využil toto hodnocení a stal se důležitým propagátorem prezidenta Masaryka na vojenské otázky.

V zahraniční politice však můžeme sledovat, čím dál větší Moravcův odklon od Benešovy tradiční orientace na Francii. V souvislosti s úspěchem italské agrese proti Habeši a silným vlivem Německa, si pokládal otázku, zda by pro náš stát bylo výhodnější soustředit se na vztahy s Itálií, Polskem, Maďarskem a na SSSR. Začal zastávat demokracii „pevné ruky“. Určitou rozpornost prokázal i ve sporu, který vznikl v roce 1937 mezi spisovatelem Jaroslavem Durychem, sympatizujícím se španělským generálem Frankem a Karlem Čapkem, zastávajícím humanistické a civilní postoje, kdy se postavil se za spisovatele Durycha. Byl také přesvědčen o tom, že se republika má Německu důsledně bránit [Demetz 2010: 224].

V době všeobecné mobilizace a ve dnech mnichovských událostí, stál Moravec pevně na stanovisku, že se musíme bránit, že v žádném případě nesmíme kapitulovat. O tom svědčí první Moravcova návštěva u prezidenta Beneše. Druhá Moravcova návštěva u prezidenta se

uskutečnila po kapitulaci, kdy Moravec vystupoval jako mluvčí části důstojnictva, kdy také neuspěl. Na základě těchto skutečností byl spolu s dalšími kolegy 14. listopadu na tzv. dovolenou s čekáním, tzn. do výslužby [Demetz 2010: 225].

Pro Moravce tak končí první životní období a do toho druhého ho již pozvali Němci. Moravec se ocitl v těžké situaci, která byla naplněna, když mu generální štáb v polovině října zakázal publikovat. V létě 1939 začali Němci s Moravcem vyjednávat o spolupráci. Po vyjednávání by Moravec pozván do Německa, po svém návratu o své cestě promluvil v rozhlase a ve svém rozhlasovém vystoupení vyjádřil spolupráci s nacisty.

Sám Moravec hodnotil svou knihu nazvanou *V úloze mouřenína: česko-slovenská tragedie r. 1938* jako dílo, které obsahuje pouze „neuspořádané úvahy“. Zajímala se však o ní nejenom německá vojenská elita, ale i velké množství laických čtenářů (za dva roky dosáhla pěti vydání). Moravec se zde vyslovuje jednak k problémům geopolitickým a předkládá velké množství údajů a dat o československé armádě a letectvu, o výrobě železa a oceli i o vojákovi, který hluboce nesouhlasí s kapitulancím. Stále uznává Masaryka, který nabádal stále se vracet k poučení z historie, a kritizuje Beneše, který na počátku třicátých let nedostatečně analyzoval zahraniční politiku, která by aktuálně reagovala na měnící se podmínky a neuměl zaujmout správné potřebné stanovisko proti teritoriálním nárokům Polska a Maďarska, které se připojily k Německu. V této knize předkládá Moravec výklad situace od roku 1935, kdy Francie přestala být evropským hegemonem, přes zabránění Rakouska až k mnichovské dohodě z roku 1938. Jiří Pernese autor Moravcovy kritické biografie je přesvědčen, že tato kniha ještě není tou pravou výzvou ke kolaboraci, nýbrž snaha o prokázání, do jaké míry se český národ může, aniž by ztratil svou důstojnost, smířit s realitou, že bude součástí Německa. Dále se velice kriticky staví ke třem skupinám s egoistickými zájmy, které viní za situaci, do které se naše republika dostala: západní plutokracii považující Československo za podřízenou kolonii, přestárlé vůdce tradičních politických stran a nevojácké Židy zneužívající české vlastenectví.

Moravec byl dosud zaměřen převážně teoreticky a didakticky [Demetz 2010: 226].

Druhé životní období, radikální změnu v životě Emanuela Moravce lze datovat od příchodu zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Ten záhy pochopil, jaké jsou možnosti Emanuela Moravce, a i když s tím Hácha nesouhlasil, Heydrich rozhodl, aby se Moravec stal členem třetí protektorátní vlády a zastával funkci ministra školství a národní osvěty. Nová vláda byla potvrzena 19. ledna 1942.

Velice záhy, po úmrtí Heydricha, 12. července 1942, zorganizoval oddaný a nacisticky uvědomělý ministr lidové osvěty Emanuel Moravec v den sedmdesátých narozenin státního prezidenta Emila Háchy ve Smetanově síni Obecního domu v Praze slavnostní předávání

Národních cen kulturním pracovníkům. Z rukou samotného ministra Moravce přijímali vyznamenání spisovatel František Kožík, básník František Hrubín, houslový virtuos Váša Příhoda, skladatel Celestin Rypl, skladatel Václav Trojan, komik Vlasta Burian, herečka Marie Glázrová, basista Pavel Ludikar, sopranistka Marie Budíková-Jeremiášová, barytonista Jan Konstatin, sochař Jan Lauda, malíř Karel Svoboda, herečka Adina Mandlová, herec Gustav Nezval, režisér Otakar Vávra a další, celkem dvaadvacet umělců a novinářů.

Emanuel Moravec ve svém projevu doslova proklel prezidenta Edvarda Beneše a zdůraznil, že „*německá kultura byla buditelkou kultury české*“, že český národ není určen k tomu, aby hrál důležitou roli v Evropě, ale může se stát důležitým v rámci Velkoněmecké říše. Emanuel Moravec vyjádřil jistotu, že „*národ, který se postavil pod vedení největšího muže dějin, Adolfa Hitlera, nemá se zítra čeho obávat*“. Nabádal kulturní pracovníky, aby nesesetřovali v „rozkladné lhostejnosti“, ale sloužili říšské myšlence. Citace je dle strojopisu projevu Emanuela Moravce uložena v Archivu hlavního města Prahy [AHMP, fond f; sign. 36-116, folio 62-65].

Jako předřečníci vystoupili předseda Kulturní rady při Národním souručenství, profesor Univerzity Karlovy v Praze Miloslav Hýsek, představitel stavovské organizace českých spisovatelů František Sekanina a šéf opery Národního divadla v Praze Václav Talich [Originál Talichova projevu je uložen [tamtéž folio 56-61].

Tento Talichův projev nebyl zcela vyjádřením Talicha samotného, ale šéf opery předčítal svůj projev, který byl do určité míry upraven. Talich se ve svém projevu zmínil o „*oplozujícím vlivu*“ německé hudby na hudbu českou. I v budoucnosti by měla podle něho česká hudba jít „*v těsném sledu oněch tendencí, jimiž kráčí kupředu hudba německá*“, o určité odlišnosti se dá hovořit ve spojitosti s hudbou francouzskou a ruskou. V závěru projevu zazněla slova: „*Státnický čin našeho moudrého pana státního prezidenta dr. Emila Háchy nám umožnil, že v době, kdy na válečném poli hřmí děla, my, Češi hudební umělci, máme plnou možnost pracovat na vlastním zdokonalení a tak se připravit vhodně na to, co od nás Říše očekává. [...] Budme dětmi hodnými velké doby a využijme ku prospěchu Říše i vlastního kmene oněch výhod, které nám dopřává geniální Vůdce Adolf Hitler!*“ Šéf opery Národního divadla v Praze vyzval Čechy, aby se postavili do jedné řady s těmi, kdo tvoří „nový ráj“ a novou Evropu. Další příklady oné, již zmíněné loajality vůči Vůdci Adolfu Hitlerovy a nacistické vládě dál po dobu protektorátu pokračovaly ([Křesťan 2014: 7-12], časopis Divadlo a hudba, roč. 1[34], č. 12 [31.7.1942: 81])

V roce 1944 zřídil ministr Moravec funkci generálního ředitele pro celou oblast hudební kultury – chtěl ji obsadit Václavem Talichem, ten odmítl. Od tohoto okamžiku se stal pro

Moravce neakceptovatelným. V téže roce, na návrh K. H. Franka vznikla Liga proti bolševismu. V čele stál prof. Drachovský. Talich se stal členem, aniž o tom vůbec věděl. Dověděl se to večer v divadle a druhý den z novin. Všechny protesty byly marné.

Emanuel Moravec již v roce 1940 napsal:

„Nepřejdeme-li v jednotě do totalitně-socialistické Evropy jako dobří občané německé Říše, je po nás veta. Malý národ, chce-li žít, nemůže si dovolit přepych ideové rozpolcenosti a současnou službu v řadách dvou proti sobě postupujících světů. Stojíme před volbou: buď se držet překonané víry a obětovat národ, anebo národ zachránit a jít s vírou novou. Čím více nás půjde s pravdou nové Evropy, tím silnější bude český národ a tím bude mít významnější úlohu v přestavbě světa. Jiné východisko jako dobrý Čech nevidím. Proto jdu za Adolfem Hitlerem cestou-necestou“ [Moravec 1940:10].

Jako důležitou aktivitu E. Moravce je nutné připomenout jeho návrh a zřízení Kuratoria, instituce pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě (KVMČM). Modelem Kuratoria se stala organizace Hitlerjugend. Cílem nebyla pouze převýchova, ale také podpora tzv. protektorátního vlastenectví a spolupráce s německou Říší. Moravec formuloval cíl této organizace těmito slovy: *„Vedme českou mládež duchovně do říše“*. Činnost organizace byla ukončena v roce 1945, po porážce nacistického Německa [Borovička 2007: 70; příloha č. 14].

Emanuel Moravec se stal vzorem pro všechny kolaboranty v době nacistické okupace. Kolaborace vznikla jako součást složitých společenských procesů, které existovaly ve 20. století, a to již od skončení první světové války, jako součást národních či sociálních, politických i ideologických konfliktů, které byly typické pro každou národní společnost. V Evropě se již nevyskytovaly velké nadnárodní státní celky, ale vznikla řada malých nástupnických států, což vyvolalo zárodky dezintegrace, které sílily v každé národní společnosti. Kolaborace vzniká jako jeden z projevů nedostatečné integrity národních společností.

Kolaborant se neprojevoval pouze svou domýšlivostí, zbabělostí, hrabivostí a nezvládnutou touhou po moci. To jsou projevy, kterým by za jistých okolností mohl podlehnout téměř každý, ale kolaborant se stává nepřítelem a díky znalostem své společnosti, může ještě více ohrožovat svou národní pospolitost než vnější nepřítel. Zrada, na rozdíl od kolaborace, je známá jako lidstvo samo. V případě zrady se ale jedinec nebo skupina daly do služeb jiných cizích mocností. Kolaborace se jako produkt národních států a jejich vnitřních rozporů chovají téměř idylicky, jsou loajální vůči svým státům, a přesto skrytě, v době druhé světové války i otevřeně, mají za svůj cíl naplňovat záměry nepřátel proti svému vlastnímu národu [Borovička 2007: 359].

Druhá světová válka nebyla pouhým vojenským světovým konfliktem jako většina těch předcházejících. Byla specifická tím, že kromě národních konfliktů přibyly ještě sociální, ideologické a zásadní byl i rozměr rasový. Nesmíme zapomínat, že první světová válka byla posledním velkým konfliktem, kde byla zřetelně definovaná frontová linie, obyvatelstvo žilo buď před, nebo za frontovou linií a přímo se bojů nezúčastnilo. Naopak druhé světové války se účastnili naprosto všichni, nejenom vojáci. Národní společnosti se v okupovaných zemích rozpadly a polarizovaly se. Na jedné straně působila kolaborace a na druhé odboj. Do každodenního života pronikaly politické zájmy. Kolaboranti a představitelé odboje sice představovali menšinu společnosti, ale ve válečném stavu se téměř každý s těmito válečnými vlivy potkal. Téměř každý se čas od času dostal do situace, kdy musí volit a směřovat své názory i postoje a podrobit se zkoušce své mravní integrity [Borovička 2007: 361].

2. 8 Přední divadelní scéna a kulturní život našich občanů v sevření okupační moci

V předchozích kapitolách disertační práce jsme se soustředili na historicko-sociologickou analýzu období nacistické okupace, na její důsledky, na zásadní společensko-politické změny života naší společnosti, kterým se musela podřídit, a kterým musela i čelit. Nacistické ovládnutí českých zemí dostalo oficiální podobu Protektorátu Čechy a Morava, které znamenalo naprostou závislost na Velkoněmecké říši. Okupační správa byla budována postupně a jejím konečným cílem měla být přeměna českých zemí v nedílnou součást velkoněmecké říše. Tato přeměna měla v duchu nacistické ideologie vrcholit germanizací středoevropského prostoru, velké části jeho obyvatel, tedy etnickou a do jisté míry i přímou fyzickou likvidaci českého národa.

Způsoby prosazování národnostních a rasistických cílů bylo okupační správou realizováno důsledným systémem, počínaje mladou generací, jejím vzděláváním, až po mimořádné osobnosti ze všech oborů činnosti, kterým byla dávána pracovní příležitost, ovšem dle potřeby Říše a ve shodě s jejími zájmy. Nacisté pomocí podrobné kategorizace a národní kartotéky získali přehled o přesné vzdělanostní i odborné struktuře našich občanů a rozhodovali o jejich pracovním uplatnění.

Způsob komunikace, který nacisté a jimi získaní Češi-kolaboranti využívali, nelze označit jinak, než jako různé formy teroru. Ten se vystupňoval s příchodem zastupujícího protektora Reinharda Heydricha, který pro svou potřebu rychlé, společensko-politické přeměny naší společnosti, rekonstruoval v pořadí třetí protektorátní vládu, která se stala vynuceným, ale pomocí některých ministrů i spolehlivým vykonavatelem nacistických záměrů. Státní nacistický aparát nekompromisně prosazoval, v souladu s politikou velkoněmecké říše své

politické zájmy, oblast kulturní politiky a umění nevyjímaje. Umění využíval především jako propagandu své politické moci.

V této složité společensko-politické situaci měla pracovat, rozvíjet se a přinášet svým divákům inspiraci a zábavu naše první divadelní scéna Národní divadlo v Praze. Šest těžkých okupačních divadelních sezon jsme rozdělili na dvě etapy. Důvodem tohoto možného rozdělení bylo jmenování Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora v Protektorátě Čechy a Morava samotným Hitlerem dne 27. září 1941.

Nacisté měli svou představu o budoucnosti české divadelní kultury. Měli i svou představu o budoucí existenci českého národa. Šlo jim v první řadě o území, o středoevropský prostor. Jejich bezprostřední poznání je však přesvědčilo o tom, že český národ, jejich dlouholetý soused, je národem mimořádně kulturně vyspělým, má široký a kvalitní hudebně-dramatický národní odkaz a i v současnosti disponuje velice uznávanou evropskou interpretací. Naše dirigenty a jejich orchestry, zvláště Českou filharmonii, i operní pěvce znala celá Evropa. Velice záhy nacisté poznali, že u národa, který je pevně spjat se svojí národní kulturou, a to jak v oblasti tvorby operní, činoherní i baletní, nebude lehké ani rychle možné, aby zapomněl na svou vlastní kulturu a přijímal kulturu jinou.

Obsahem následujících kapitol budou v kontinuální formě předkládány tehdejší aktuální problémy, se kterými naše špičková kulturní instituce v době okupace žila, a se kterými se musela i se svým publikem vyrovnat. Nacisté dosáhli svou okupační a protektorátní státní uspořádáním našeho již neexistujícího státu rozhodující vliv na čtyři protektorátní vlády, které se ve stále větší míře stávaly prodlouženou rukou okupační moci. Vedení Národního divadla muselo vést s omezujícími, nacistickými nařízeními, které zasahovaly do zásadně důležitých divadelních činností, především dramaturgie jak opery, tak i činohry, velice složité boje, někdy i hraničící s existencí. Mnohé české operní tituly se nesměly hrát, mnohá činoherní představení byla zakázána. V dramaturgických plánech byly vítány pouze německé tituly s tematikou, která prošla cenzurou, zasahující nejenom do textů a hudby, ale pod kontrolou byla i výprava, gesta, docházelo k zákazům a dokonce i k neoblíbeným jednotlivcům.

Největší divadelní zbraní vedení Národního divadla bylo uvádění českých, národních titulů, které měly vždy velký úspěch. Národní divadlo se stalo místem manifestací českého publika, které se nebálo projevit svůj nesouhlas se stávajícím režimem. Všechna Talichova operní představení měla obrovský úspěch, který Talich dále násobil svým každoročním festivalem *Pražský hudební máj*, kde vystupovala i Česká filharmonie. Při těchto akcích se vždy snažil spolupracovat s Českým rozhlasem, aby účinnost národní hudební kultury byla co nejširší. V činohře se bojovalo o každé slovo, o každé gesto. Statečnost zde dokázali projevit například

režisér Frejka a řada činoherních herců, kteří dokonce buď za své postoje nesměli hrát, anebo byli zneužíváni k různým – pro ně – kompromitujícím akcím na podporu nacistických propagandistických oslav.

Zvlášť těžká doba nastala s fungováním třetí protektorátní vlády, kterou sice jmenoval náš státní prezident Hácha, ale rozhodujícím návrhovatelem a činnostním příkazovatelem byl Heydrich. Ten sestavil vládu tak, aby kontrolovala a řešila protinacistické akce ještě přísněji, než vlády předcházející. Pro český divadelní život byl snad nejkřutější postavou v dějinách naší kultury a divadla, kolaborant Emanuel Moravec, kterému Heydrich, vědom si jeho oddanosti vůči Říši, svěřil funkci ministra školství a osvěty.

Ve zkrácené formě je vhodné se zmínit také o jiných kulturních formách, které měli obyvatelé protektorátu, zejména hlavního města Prahy v době nacistické okupace k dispozici, pro naplnění potřeb svého kulturního života.

Jaký byl skutečný kulturní život obyvatel protektorátu, zejména Pražanů v době nacistické okupace, jak snášel český národ tuto krutou dobu. Bojovalo se nejenom na frontě, ale do jisté míry i v každodenním životě. I v Praze proti sobě stáli nacisté a okupovaní a to jednak ve státní správě, ale i v pražských divadlech, v kinech, výstavních síních i v knižních vydavatelstvích. Organizovat a realizovat tradičně kvalitní kulturní život v Praze byl velice těžký a složitý úkol. Je nutné si uvědomit a rozlišovat, že někteří umělci v době nacistické okupace hrát divadlo, filmovat a realizovat další kulturní aktivity opravdu nemohli. Buď byla jejich jména tzv. na indexu, nebo druh, způsob a formy jejich interpretace byly naprosto v rozporu s kulturní politikou nacistů. Bylo by nemyslitelné, kdyby například Voskovec a Werich provozovali v době protektorátu své Osvozené divadlo. Mnohým členům opery i činohry Národního divadla, i členům jiných pražských divadel, bylo vystupování zakázané, a zakázaná byla i některá hudební a dramatická díla [Chalupecký 1946: 15].

V Praze usilovali o kvalitní kulturní život i velice odvážní a stateční umělci, např. E. F. Burian, který se snažil udržet své divadlo v době nacistické okupace i když musel vědět, že se tím vystavuje velmi pravděpodobné perzekuci a že své divadlo udrží tak dlouho, dokud se mu bude dařit své divadelní inscenace realizovat na pomezí „zakázaného a dovoleného“ [tamtéž], jinak řečeno, pokud se mu bude dařit přesvědčovat, nacistickou cenzuru, že nepřekročil mez zakázaného. Dne 12. března 1941 byl přímo v divadle spolu s dalšími spolupracovníky zatčen a zbytek druhé světové války prožil v koncentračních táborech. Nejprve v Terezíně, od 27. června 1941 v Dachau a nakonec od 7. srpna 1942 byl převezen do Neuengamme (předměstí Hamburku), kde pracoval v továrně na výrobu zbraní. Nejnavštěvovanějším titulem v divadle E. F. Buriana v době okupace byla Nezvalova *Manon Lescaut*, která zaznamenala 128 repríz.

Sezona 1940/1941 byla celá věnovaná současným autorům: Nezvalovi, Trojanovi, Faltisovi, Pokornému a dalším [tamtéž].

Provozovat divadelní činnost v době nacistické okupace vyžadovalo velkou odvahu. Bylo třeba volit vyhybavé i zastírací manévry a třeba se i schovávat za tvrzení: vždyť je to „pouze umění“, i když bylo většině diváků zjevné, že v předkládaném umění jde o mnohem více. Kontrolu nad divadelním provozem vykonával August von Hoop, jeho nadřízeným byl v úřadu říšského protektora, vedoucí kulturně-politického oddělení Wolfgang Wolfram von Wolmar a později český kolaborant, ministr školství a osvěty Emanuel Moravec. Všichni tři, podle vlastního uvážení a s úmyslem realizovat co nejlépe nacistickou kulturní politiku, otevírali a zavírali pražská divadla dle vlastního uvážení. Na začátku nacistické okupace v březnu 1939 Úřad říšského protektora převzal Nové německé divadlo, které již ve dnech Mnichova zbankrotovalo, a přesto přešlo do vlastnictví státu. Vznikla tak Německá opera (Deutsches Opernhaus, dnešní Státní opera Praha), kde se provozoval operní a operetní repertoár, většinou realizovaný hostujícími soubory. Němci také zabrali Stavovské divadlo a přejmenovali jej na Německou činohru (Deutsches Schauspielhaus). Národní divadlo tak muselo za několik týdnů připravit pro svůj divadelní provoz budovu karlínského cirkusového varieté a otevřeli ji slavnostním představením Smetanovy *Prodané nevěsty* a Jiráskovou *Lucernou*. Obě představení se stala národními manifestacemi [Demetz 2008: 230].

Podobně jako divadelníci i spisovatelé a filmaři využívali v době nacistické okupace převážně historická témata, čerpající z české národní tradice, a to z tvorby dramatiků 19. století, například Václava Klimenta Klicpery, Josefa Kajetána Tyla, Karla Sabiny a dalších. Často se uváděla i díla z odkazu lidové kultury, například vánoční hry. Četla se poezie a hrály se v překladu i některé německé a rakouské tituly autorů, například Heinricha von Kleista (1777-1811), Johanna Wolfganga von Goetha (1749-1832) a dalších [Demetz 2008: 231].

Na kulturním životě pražanů se podílela i Městská divadla pražská, dotovaná pražským magistrátem. Ta byla tvořena Městským divadlem na královských Vinohradech (dnes Vinohradské divadlo), které svou úrovní konkurovalo i Národnímu divadlu, a malé Městské divadlo v Hyberské ulici, kde se většinou hrála současná dramatická tvorba. V březnu 1941 bylo gestapem zavřeno divadlo na Poříčí (původně E. F. Buriana), které se stalo součástí Městských divadel. Pět měsíců na to se Úřad říšského protektora rozhodl uzavřít Městské divadlo na Královských Vinohradech a využít jej jako Velké německé varieté (Grosses Deutsches Varieté), které mělo sloužit jako zábavný podnik pro nacistické důstojníky. K tomu nakonec nedošlo a Moravec velkorysým rozhodnutím vrátil Vinohradské divadlo českým divadelníkům.

Ke slovu se dostala i čs. kinematografie. Ta byla ve druhé polovině třicátých let plně rozvinutým odvětvím zábavného průmyslu, schopného samostatné moderní existence. „Disponovala výrobním zázemím na evropské úrovni s roční produkcí přesahující čtyřicet titulů celovečerních hraných filmů a dvě stě krátkých filmů dokumentárních, což představovalo po Německu největší objem filmové výroby ve střední Evropě. Čeští filmaři usilovali i o export svých filmů, který posilovali i výrobou cizojazyčných, především německých verzí českých filmů (z 306 zvukových hraných filmů z let 1930 – 1938 jich měla cizojazyčnou verzi více než jedna pětina).“ [Bednařík 2003: 31].

Prvním krokem nacistické kulturní politiky, v oblasti české kinematografie, bylo získání její výrobní základny. K tomu sice nikdy zcela nedošlo, ale statistika české filmové produkce pokles výroby českých filmů vykazuje: v roce 1939 byl počet hraných českých filmů 41, v roce 1944 pouze 9. Jeden z důvodů této změny byla skutečnost, že v letech 1943 – 1945 již směly produkovat české filmy pouze dvě (z původních čtyř) české filmové společnosti – Nationalfilm a Havlův Lucernafilm. Čeští výrobci byli v těchto nově vzniklých podmínkách dále zcela odkázáni na výrobní kapacity, které přiděloval Prag-Film. Velice často se stávalo, že již pro naše filmaře moderní Barrandovské ateliéry k dispozici nebyly. Za protektorátu bylo na Barrandově vyrobeno pouze 23 českých filmů (z toho v letech 1941 – 1945 jen 11), ale 42 filmů německých. Většina českých filmů se natáčela v menších a hůře vybavených ateliérech v Hostivaři a v Radlicích. V období 1939–1945 vzniklo celkem 124 českých celovečerních hraných filmů a 1230 filmů ostatních [Bednařík 2003: 32].

Návštěvnost kin v době protektorátu byla výrazně vyšší – více jak 127 milionů diváků za rok 1944, což je o 132 % více, než tomu bylo v roce 1939. Tento zvýšený počet diváků má několik příčin. První z nich svědčí o tom, že česká společnost přijímala film jako autonomní kulturní fenomén a v době nacistické okupace to byla jedna z mála možností kulturního vyžití. Dalším důvodem byl zvýšený zájem o českou produkci, která se stala velice oblíbenou, neboť přinášela zábavu a na chvíli možnost zapomenutí. České obyvatelstvo protektorátu se nevyhýbalo ani německému filmu orientovanému právě na zábavu a oddech. Pozice kina se zvýšila také postupnou redukcí jiných druhů zábav, která byla završena uzavřením divadel v létě 1944 [Havelka 1946: 53,54].

Nacistická propaganda plně ovládala protektorátní aktuální filmové zpravodajství, které bylo promítáno vždy před hlavním filmem. Ostatní oblasti filmové tvorby již byly rozvíjeny relativně samostatně a působení nacistické ideologie již bylo pouze ojedinělé. Pro protektorátní filmovou tvorbu zejména z období let 1939–1941 je zřetelné posilování rezistentního postoje publika zdůrazňováním národní kulturní a historické tradice. Došlo ke zfilmování děl řady

klasických českých autorů (B. Němcová, J. K. Tyl, J. Arbes, J. V. Rais, K. M. Čapek Chod, V. Hálek ad.), široký prostor dostala česká národní hudba: Vltava ze Smetanovy *Mé vlasti* při koncertu České filharmonie s Rafaelem Kubelíkem ve filmu Martina Friče *Jiný vzduch* (1939), průřez Smetanovou operou *Prodaná nevěsta* ve filmu Jiřího Slavíčka *Pantáta Bezoušek* (1941), Dvořákovy skladby jako ústřední hudební motiv ve filmech *Humoreska* Otakara Vávry (1939) či *Barbora Hlavsová* Martina Friče (1942), Kmochovy písničky v životopisném filmu Vladimíra Slavínského *To byl český muzikant* (1940/) a téhož roku spatřila naše veřejnost film Františka Čápa *Babička* dle románu B. Němcové, který vrcholil „národní přísahou“ věrnosti české zemi. Tuto tematiku široce rozvíjela i tvorba dokumentární. Takto zaměřené filmy měly velice kladné odezvy u diváků, a co bylo důležité, nezakládaly důvod k zákazu cenzury.

Podobně jako Národní divadlo v Praze mělo své silné umělecké osobnosti, měl je i český film. V čele všech stál Vlasta (Josef Vlastimil) Burian, který dodnes patří mezi nejznámější a nejoblíbenější herce třicátých let. „Král komiků“ byl i výjimečným hercem divadelním. Již v polovině dvacátých let řídil vlastní divadlo. Na konci třicátých let se ansámbl přestěhoval ze Smíchova do divadelní budovy dnešního Divadla komedie, na rohu ulic Lazarské a Jungmanovy. Jeho důležitým jevištním partnerem a spolupracovníkem v době protektorátu, byla další velká herecká osobnost Jaroslav Marvan. V této době se často natáčely filmové komedie. Ze 114 celovečerních filmů, které byly premiérovány za nacistické okupace, reprezentovala tento žánr téměř polovina. Byla to většinou umělecky hodnotná díla českých režisérů Vladimíra Slavínského, Miroslava Cikána nebo Martina Friče. V těchto komediích vystupovali i oblíbení herci, jako již zmíněný Jaroslav Marvan, Oldřich Nový, Otomar Korbelář i Zdeněk Štěpánek. Na úspěších protektorátních filmů se podílely i filmové hvězdy Lída Baarová a Adina Mandlová [Mohn 2018: 442].

Důležitou kapitolou dějin protektorátní kinematografie se stalo zahájení přípravy na její poválečné uspořádání. Zestátnění oboru se připravovalo přibližně od roku 1941. Filmoví odborníci různé politické orientace došli ke společnému rozhodnutí, že film je v první řadě fenoménem kulturním, a proto by péči o něj měl převzít stát. Kinematografie byla zestátněna dekretem prezidenta republiky č. 50/45 z 11. 8. 1945 jako vůbec první odvětví národního hospodářství v osvobozené republice [Havelka 1946: 69].

Dodejme ještě, že poté, co jsme si stručně nastínili situaci protektorátní kultury v určitém širším rámci, přesuneme se na dalších stránkách této disertace už definitivně k problematice Národního divadla a budeme věnovat pozornost hlavní výzkumné otázce.

3. Umělecké osobnosti působící v čele Národního divadla v Praze v době nacistické okupace v opeře, baletu a činohře (1939–1945)

Na základě studia historických pramenů a z vyprávění očitých svědků jsem nabyl přesvědčení, že jednání naprosté většiny uměleckých osobností Národního divadla v Praze v době nástupu nacismu, po Mnichovské dohodě, v období protektorátu Čechy a Morava i v době osvobození Československa po II. světové válce, je dostačujícím důkazem, že na základě své osobní, vnitřní identity k české národní hudební, dramatické i baletní kultuře, ke své potřebě projevu vlastenectví, vysvětlovali a předkládali tyto kulturní hodnoty v tom nejširším slova smyslu na potřebné umělecké úrovni velké části naší společnosti. Za cenu svých velkých obětí vznikaly v prostředí divadelních a koncertních sálů, díky uměleckým dílům, díky vynikající úrovni interpretace v rámci sociální interakce mezi jevišti a hledišti mimořádné společenské síly, schopné sjednotit národ pomocí jeho vlastních společensko-kulturních hodnot. 15. březen 1939 byl den, kdy na naše území vstoupila německá okupační vojska, která svou silou garantovala tzv. Protektorát Čechy a Morava [Buchvaldek 1986: 416–417].

Tak jako měli nacisté jasnou představu o generální linii své okupace Čech a Moravy, měli i jasnou představu o generální linii svého postupu proti českému divadelnictví a kultuře vůbec. S existencí českého národa, podobně jako s existencí českého divadla v budoucnosti nepočítali. Okolnosti, za kterých se zmocnili českých zemí, jim však neumožňovaly, aby se proměna Čech a Moravy v integrální součást Velkoněmecké říše uskutečnila podle jejich představ, tzn. rychle a snadno. Na základě analýzy tehdejší společensko-politické situace rozhodli, že české divadelnictví budou likvidovat postupně a soustředí se na ty jeho části, které se jim jevily jako nejvíce škodlivé. Rozhodli se využívat naše divadlo i jako přechodného nástroje k převýchově české společnosti. Převážná část naší společnosti zaujala k úmyslům nacistů pasivní rezistenci a s přibývajícím vývojem II. světové války přecházela na pozice aktivního odporu. Nacisté si uvědomovali silný potenciál české společnosti, a proto postupně kombinovali metodu pozvolného procesu asimilace s metodou brutálního teroru. Velice záhy, po 15. březnu 1939, byla prostřednictvím center české národní rezistence formulována nová politická kritéria pro českou divadelní práci. Výstižně je formuloval předseda Svazu českého herectva a člen ilegálního Hnutí za svobodu Vojta Novák v prvním časopise Divadlo, které vyšlo v dubnu 1939. V rámci úvahy zabývající se aktuálními úkoly českého divadelnictví konstatoval, že v zájmu udržení českého národa je třeba udržet si „dobré“ české divadlo, nedopustit se lehkomyšlnosti podceňováním kulturně-politického významu divadelní práce a každého jednotlivého divadelního pracovníka, naopak využít všech sil ke kulturnímu, a tím i národnímu

uvědomování. Proto také doporučoval „*odpoutávat uměleckou výchovu lidu od soustavy centralistické*“ (tj. vymanit ji ze sféry vlivu okupantů a jejich přísluhovačů a pomahačů) a „*starati se o svůj duchovní chléb sami, ze svého, bez cizí pomoci, a tedy i po svém*“ [Černý 1983: 440].

V této mimořádně těžké době připadla Národnímu divadlu v Praze ojedinělá, velice těžká a odpovědná role spojená s uplatňováním celého komplexu svých činností směřující k naplnění důležitého cíle: Národní divadlo se mělo stát pro velkou část naší společnosti institucí, útočištěm, místem, kde mohla žít do jisté míry s radostí i nadějí. Tato doba přinesla Národnímu divadlu díky odvaze a kvalitě divadelních umělců mimořádnou oblibu. Denně bylo plně navštěvované svými diváky, kteří ve svém Národním divadle nacházeli úsměv a zapomnění.

Národní divadlo v Praze při svém vlastním boji o národní identitu využívalo v rámci možností, které díky velmi přísné nacistické cenzuře mělo, své umělecko-dramatické poslání. To bylo ovlivněno výběrem divadelních titulů, dramaturgií a samotným provedením, do kterého umělci vkládají svoji profesionalitu spojenou s vlasteneckým cítěním, jehož obsahem byl boj o sjednocení a ztotožnění svého národa se základními kulturními hodnotami s tím, čeho si sám národ, jeho jednotlivci nebo skupiny váží, co chtějí pro sebe a další generace uchovat a za co jsou ochotni přinášet i ty nejcennější oběti. Ve zmiňované době šlo o zachování toho nejcennějšího, co náš národ dlouhá léta budoval jako své kulturní bohatství, šlo o zachování českého národa.

3. 1 Nelehké břímě: Ředitelé Národního divadla v Praze v době nacistické okupace

V době nacistické okupace se ve vedení Národního divadla vystřídali tři ředitelé, došlo ke třem zásadním personálně-organizačním změnám, které se negativně promítly do umělecké práce i provozu naší první divadelní scény [příloha č. 15].

V prvních měsících okupace působil ve funkci ředitele Národního divadla Stanislav Mojžíš-Lom (1883–1967), který tuto funkci vykonával od roku 1932. Po získání doktorátu na právnické fakultě UK (1906) vykonával řadu úřednických povolání. Psal příspěvky do divadelních časopisů (Národní divadlo, Divadelní zápisník) i časopisů literárních a obecně kulturních (Zlatá Praha, Zvon, Lumír, Cesta, kritika, Panorama). V letech 1918–1924 psal divadelní referáty do Českého slova. Největšího významu dosáhl jako divadelní dramatik. Zpracovával většinou látku historickou nebo mytologickou a byl uznávaným reprezentantem české meziválečné dramatiky. Většinou se premiéry jeho divadelních her uskutečňovaly v Národním divadle v Praze. Lom pracoval na Ministerstvu školství a národní osvěty ve funkci dozorčího referenta pro divadla. Od 1. 1. 1932 do října 1939 vykonával funkci ředitele

Národního divadla v Praze, navíc s pravomocí zvláštního zmocněnce ministerstva, čímž byly rozšířeny kompetence ředitele Národního divadla v Praze směrem k nadřízeným orgánům. Divadlo vedl se snahou vytvořit dobré podmínky pro uměleckou práci. Dvakrát za dobu svého působení musel formálně převzít i vedení činohry Národního divadla. Poprvé po smrti K. H. Hilara, v době od března do listopadu 1935, kdy se funkce šéfa činohry ujal O. Fischer, podruhé po Fischerově smrti v březnu 1938, tentokrát na dobu deseti měsíců do jmenování J. Bora do funkce šéfa činohry v lednu 1939. Jak v jednom tak i v druhém případě řídil ve skutečnosti činohru Národního divadla dramaturg F. Götz [Procházka 1988: 282].

Již v létě 1939 byl dramaturg F. Götz z této funkce odvolán a jeho nástupcem se stal jeho první náměstek Karel Neumann (1887–1971). Po vystudování právnické fakulty v Praze, kde získal titul JUDr., působil od roku 1913 ve státní administrativě jako český koncepční úředník. Po vzniku ČSR, od roku 1919 zastával funkci zemského tajemníka. V roce 1927 ho zemský správní výbor jmenoval ředitelem Národního divadla v Praze po řediteli J. Šafařovicovi. Z politických důvodů k tomu nedošlo a jako vrchní odborový rada Ministerstva školství a osvěty byl v roce 1930 pověřen řešením problémů Slovenského národního divadla v Bratislavě, které řídil od října 1930 do konce ledna 1931. V roce 1932 byl jmenován zástupcem nového ředitele Národního divadla S. Loma a v jeho kompetencích byly hlavně záležitosti ekonomické a provozní.

Po odvolání S. Loma z funkce ředitele, na konci srpna 1939, byl K. Neumann protektorátní vládou A. Eliáše jmenován ředitelem Národního divadla. Koncem března 1942 ho však nová vláda J. Krejčího na nátlak nacistů předčasně penzionovala. V roce 1945 byl rehabilitován, ale do divadla se již nevrátil a až do odchodu do důchodu (1956) pracoval na Ministerstvu školství a kultury. Za jeho působení, především za okupace, se mu podařilo do určité míry uchránit Národní divadlo před otevřenou perzekucí. Ve svých úředních funkcích se zasloužil o legislativně-právní dokumenty (např. zákona č. 32 z roku 1948 – divadelního zákona) [Procházka 1988: 336]. Karel Neumann byl v čele Národního divadla do počátku roku 1942, kdy byl odvolán nově vytvořenou protektorátní vládou.

Ministr Moravec nakonec pověřil řízením Národního divadla prezidiálního šéfa Ministerstva lidové osvěty Ladislava Šípa (1888–1967), který po vystudování práv, kde získal titul JUDr., působil nejprve v soukromých službách, později ve státní správě, byl i básníkem (byl autorem několika básnických sbírek). Za tzv. 1. republiky a tzv. Protektorátu, v době nacistické okupace, byla jeho úřednická dráha spjata zejména s Ministerstvem školství a národní osvěty, kde se jako přednosta odboru a posléze sekční šéf staral o záležitosti Národního divadla. K 1. 2. 1942 byl jmenován nástupcem K. Neumanna na místo ředitele Národního divadla. V této

funkci, ve které působil do konce okupace, prosazoval spolu s dalšími dosazenými funkcionáři kulturně-politickou linii svého představeného, kolaborantského ministra lidové osvěty E. Moravce. Ve prospěch Šípa však mluví snaha zabránit tomu, aby Národní divadlo bylo postiženo ještě větší perzekucí ze strany nacistů. Těžiště jeho činnosti bylo v oblasti administrativní. Funkci ředitele zastával Ladislav Šíp až do května 1945 [Procházka 1988: 489].

Všichni tito ředitelé a zejména pak Neumann a Šíp působili v Národním divadle především jako ředitelé – úředníci. Na základě reorganizačních nařízení nacistů zesílila byrokratizace divadla a změny nastaly i v organizačně-provozní struktuře divadelních budov v rámci instituce Národního divadla.

Za těchto pracovních-uměleckých podmínek a reorganizačních změn, nemohlo vzniknout a koncipovat se kvalitní vedení, které by bylo schopno vést umělecký soubor Národního divadla v duchu národní rezistence, v účinném vlasteneckém boji za národní identitu spojenou s češtvím.

3.2 Václav Talich a Zdeněk Nejedlý a jejich vzájemně kritický dialog

Ve výčtu osobností bojujících na kulturním poli proti nacistické Říši, nelze zapomenout na Václava Talicha (1883–1957), již v této době světově uznávaného dirigenta a šéfa opery Národního divadla v Praze, a Zdeňka Nejedlého (1878–1962), českého historika, hudebního vědce, publicistu a politika, profesora muzikologie a všeobecných dějin na UK v Praze. Oba bojovali proti nacistům pomocí zbraní, které ovládaly. Největší zbraní Václava Talicha byla hudba, a to interpretovaná Českou filharmonií a česká národní opera, kterou interpretoval a inscenoval na jevišti naší první, národní operní scéně. Velkým nástrojem Zdeňka Nejedlého bylo kromě širokého vědeckého vzdělání i velice silné politické zázemí, dovolující mu i velká rozhodnutí, která, jak se domnívala i velká část hudební veřejnosti, postrádala očekávanou objektivitu. Zdeněk Nejedlý se za dobu svého veřejného působení stal symbolem zaujatosti a zášti, která v této době panovala v české hudbě [Křesťan 2014:13].

Zdeněk Nejedlý byl žákem Otakara Hostinského, Jaroslava Golla, Josefa Pekaře a Tomáše Garriqua Masaryka. Dále soukromě chodil na hodiny kompozice ke skladateli Zdeňku Fibichovi. Pozoruhodné jsou jeho vědecké práce z dějin husitství a dějin české hudby. Již v roce 1904 se stal mimořádným členem Královské české společnosti nauk (tehdy byl nejmladším členem této společnosti v Evropě, a o rok později přednášel jako soukromý docent hudební vědy na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze jako historicky první lektor tohoto oboru, tzn. jeho zakladatelem. Stále aktuální jsou jeho práce o husitském zpěvu, o Bedřichu

Smetanovi i dalších hudebních skladatelích, například Richardu Wagnerovi, Gustavu Mahlerovi, Zdeňku Fibichovi, Josefu Bohuslavu Foersterovi, Otakaru Ostrčilovi i o opeře Národního divadla v Praze. Svůj podíl má na vyhocení sporů mezi příznivci B. Smetany a A. Dvořáka. Své zaujatosti se neubráníl při hodnocení Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Josefa Suka či Bohuslava Martinů a naopak nad všechny vynášel Bedřicha Smetanu, Zdeňka Fibicha, J. B. Foersteru či Otakara Ostrčila [Křesťan 2014: 15].

Některé odsuzující akce Zdeňka Nejedlého byly označeny za nepřiměřené a do jisté míry jej kompromitovaly. Například na konci listopadu 1918 obvinil Zdeněk Nejedlý Josefa Suka a České kvarteto z rakouského aktivismu a ze zrady národní věci. I když Nejedlý doložil, že Sukovi a primářiovi Českého kvarteta Karlu Hoffmannovi byl udělen válečný řád, že se účastnili akcí, které byly pokládány za podporu válečného úsilí monarchie, nebyl jeho útok pokládán za přiměřený a Nejedlý se tak se svými podporovateli ocitl pod silnou kritikou umělecké veřejnosti. Proti Nejedlému tehdy stál jednak čestný soud Maffie: Josef Svatopluk Machar, Jaroslav Kvapil, Přemysl Šámal a další a dále šestapadesát významných osobností českého kulturního života například: Václav Talich, sochař František Bílek, spisovatel Karel Čapek, historik umění Max Dvořák, básník Antonín Sova, sochař Otakar Španiel a Jan Štursa, malíř Max Švabinský, básník Karel Toman a další. Z hudebního světa podpořili toto prohlášení hudební kritik Emanuel Chvála, skladatel a dirigent, v této době šéf opery Národního divadla v Praze Karel Kovařovic, hudební skladatel a sbormistr Jaroslav Křička, houslový virtuos František Ondříček, hudební kritik Antonín Šilhan a skladatel a hudební publicista Ladislav Vycpálek [Křesťan 2014: 16].

Václav Talich byl již od začátku svého uměleckého působení považován za oponenta nejedlovského tábora. Již od studentských let navázal přátelství se zetěm Antonína Dvořáka Josefem Sukem a Českým kvartetem, kde příležitostně pomáhal hrou na violu. Talich také premiérově nastudoval a provedl s Českou filharmonií 30. října 1918 Sukovu skladbu Zrání, skladbu, kterou Nejedlý zařadil mezi nepřiliš kvalitní a použil ji jako záminku pro svůj nepřátelský postoj. V únoru 1919 se Václav Talich stal šéfem České filharmonie. Ani tuto skutečnost, o které se diskutovalo již od roku 1917, nenechal Nejedlý bez povšimnutí. On a jeho přátelé, především jeho švagr, hudební vědec Vladimír Helfert, preferovali Ludvíka Vítězslava Čelanského, který v dubnu 1918 nahradil ve vedení filharmonie Viléma Zemánka. Václav Talich nastoupil do funkce šéfdirigenta České filharmonie za podpory hudebních odborníků soustředěných kolem časopisu Hudební revue, kterou vedl Otakar Nebuška a Zdeněk Nejedlý musel toto rozhodnutí respektovat, neboť Čelanský nedokázal Českou filharmonii připravit na novou sezonu a samotný orchestr mu vyslovil nedůvěru [Křesťan 2014: 19].

V letech 1921 a 1922 se Václav Talich rozhodl navázat se Zdeňkem Nejedlým spolupráci. V prvním případě jej žádal o radu, jak koncipovat připravovaný historický hudební cyklus, ve kterém chtěl publiku představit českou symfonickou tvorbu v její posloupnosti tak, aby pochopili její vývoj a proměny, kterými prošla. Na počátku dvacátých let nefungoval ještě rozhlas ani nebyly v prodejnách gramofonové desky, takže milovníci klasické hudby neměli jinou možnost, než slyšet českou hudbu bezprostředně z podia koncertního sálu nebo z divadelního jeviště. V rámci dvaceti abonentských koncertů se Talich rozhodl uvést dvacet českých symfonií, počínaje Triumfální symfonií Bedřicha Smetany a konče mladou prací vídeňského Čecha Ernsta Křenka.

V následujícím roce, se Talich rozhodl uvést v rámci Fibichových večerů hudební tvorbu Zdeňka Fibicha. Zdeněk Nejedlý byl považován za znalce Fibichova díla, a tak požádal Zdeňka Nejedlého opět o spolupráci. Do dvacátých let jsou Nejedlým psané kritiky na Talichovy dirigentské výkony celkem vyvážené. Najdou se některé připomínky, ale i slova uznání. Přesto je i v tomto období známá Nejedlého jedovatá poznámka: Václav Talich se stal dirigentem České filharmonie dříve, než „opravdu byl dirigentem“ [Křesťan 2014: 20]. Ostřejší hodnocení Talicha je možné najít spíše v kritikách některých spolupracovníků a žáků Nejedlého, například u Huberta Doležila, Josefa Plavece, Mirko Očadlíka či Anny Patzakové.

Talich se mnoho ve střetech mezi „smetanovci“ a „dvořákovci“ neangažoval. Byly však situace, kdy svůj názor vyjádřit uměl. Například v článku z 18. prosince 1930, který byl napsán v Lidových novinách, se s rozhodností přihlásil k odkazu Antonína Dvořáka, ke kterému ho „nejedlovci“ přiřadili ve snaze ho dehonestovat. Jiný příklad: v článku, který byl uveřejněn v Přítomnosti 20. prosince 1933, se Václav Talich, aniž někoho jmenoval, ohradil proti „svaté kongregaci“, která vznikla „na pozadí“ Smetanova díla a osobuje si právo na jedinou možnou interpretaci díla Bedřicha Smetany [Křesťan 2014: 22].

Velice dramatická situace nastala ve chvíli, kdy přišla na počátku srpna 1935 zpráva, o zhoršujícím se zdravotním stavu šéfa opery Národního divadla v Praze Otakara Ostrčila, velkého přítele Zdeňka Nejedlého. Lékaři dokonce konstatovali, že Ostrčil již nebude moci dirigovat. To bylo velkou komplikací pro Zdeňka Nejedlého, neboť s Otakarem Ostrčilem velice úzce spolupracoval. Po Ostrčilově odchodu prakticky Nejedlý přestal psát o hudbě.

Ministr školství a národní osvěty Jan Krčmář oslovil na počátku září 1935 osm hudebních odborníků se žádostí o názor, kdo by měl Otakara Ostrčila ve funkci šéfa opery Národního divadla v Praze nahradit. Získal tak sedm písemných odpovědí a jedné ústní. Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert a Josef Bohuslav Foerster se vyslovili jednoznačně pro šéfdirigenta orchestru Československého rozhlasu Otakara Jeremiáše. Kromě Otakara Jeremiáše se vyskytovalo i

jméno hudebního vědce a pedagoga působícího na Slovensku Dobroslava Orla, dále skladatele Vítězslava Nováka, Ladislava Vycpálka a Václava Talicha. Jediný kdo nepodpořil Otakara Jeremiáše, byl ředitel Národního divadla Stanislav Mojžíš-Lom, který preferoval Ladislava Vycpálka. I přesto pravděpodobnost jmenování Jeremiáše bylo velmi pravděpodobné, dokonce navrhované samotným Ostrčilem, který již v roce 1934 o něm uvažoval jako o svém nástupci [Křest'an 2014: 24].

Kromě všech navrhovaných, se objevila ještě jedna varianta, jedno jméno: Václav Talich. Ministr původně ani s Talichem nepočítal, ani nechtěl jeho oficiální názor. Na první místo jej navrhnul Vítězslav Novák, Dobroslav Orel a Ladislav Vycpálek. V této době nikdo ani nepředpokládal, že by se Václav Talich zřekl působení v České filharmonii. Sám Talich, vzhledem ke svému zdravotnímu stavu, požádal předního pražského internistu, profesora Lékařské fakulty Univerzity Karlovy v Praze Bohumila Prusíka, aby v případě, že by vznikla situace, kdy by mohl vykonávat obě funkce najednou, se vyjádřil, zda by mohl obě tyto náročné funkce vykonávat. Profesor Prusík, ještě po poradě s docentem téhož zdravotnického zařízení Vladimírem Vondráčkem, uznávaným psychologem, psychiatrem a farmakologem, mu nástup do Národního divadla v Praze nedoporučili.

Okamžitě, jakmile se Nejedlý dozvěděl možnou kandidaturu Václava Talicha, si uvědomil, že kandidatura jeho favorita je ohrožena. Víme to z dopisu ze 14. října 1935 adresovaného Jeremiášovi, ve kterém píše: „*Až do Talicha jsem to měl skvělé, vlastně hotové — pak ovšem přišla tato houfnice, a ta nám to trochu rozstřílela*“ [Křest'an 2014: 29]. Nejedlý okamžitě napsal dopis ministrovi Krčmářovi o Talichovi a jeho šéfování v České filharmonii. Tento dopis nemáme, nedochoval se, ale zcela určitě bude vůči Talichovi kritický a naopak vůči Jeremiášovi podpůrný. Ještě více byl Nejedlý znepokojen, když zjistil, že se v okolí ministra začal pohybovat Otakar Nebuška, který o Jeremiášovi hovořil pochvalně, ale jednoznačně podporoval Talicha. Nejedlý opět napsal Jeremiášovi dopis, ve kterém se dost nevybíravě vyjádřil o Talichovi ve smyslu, že jej nenapadlo, že „*taková mrtvola vstane z hrobu a bude zase dělat muziku*“. Tři dny nato bylo rozhodnuto: správcem opery Národního divadla v Praze se stal Václav Talich [Křest'an 2014: 29].

3. 3 Umělecké osobnosti působící v operě a baletu Národního divadla v Praze v době nacistické okupace

Po celou dobu okupace vedl operu Národního divadla nejprve jako správce, následně i jako šéf opery Václav Talich (1883–1961). Již od dětství vyrůstal v hudebním prostředí. Jeho otec

byl učitelem na hudební škole v Kroměříži a ředitelem kůru v Rožnově pod Radhoštěm. Zde získal základní hudební vzdělání ve hře na housle a první praktické zkušenosti jako tympanista v chrámovém orchestru. V letech 1897–1903 studoval na Konzervatoři Praha hru na housle u J. Mařáka a na mistrovské škole pak u O. Ševčíka. Ve funkci prvního houslisty a později i koncertního mistra působil v letech 1903–1904 v Berlínské filharmonii. Následovala cesta do Oděsy (1904–1905), do operního domu, kde také zastával funkci koncertního mistra. Ani tam se nezastavil na dlouho, neboť se stal profesorem na hudební škole v Tiflisu (Tbilisi 1905–1906). V letech 1906–1907 byl korepeditorem pěvecké školy M. Langové v Praze, 1907–1908 dirigentem pražského Orchesterálního sdružení, 1908–1912 dirigentem Slovinské filharmonie, a tím i lublaňské opery, 1912–1915 dirigentem opery v Plzni, a v letech 1915–1918 působil v Plzni i jako učitel hudby. V roce 1918 nabídnul K. Kovařovic V. Talichovi místo 2. dirigenta Národního divadla v Praze. V. Talich dal přednost dirigentské funkci v České filharmonii, kterou pak umělecky vedl v letech 1919–1941 (s výjimkou let 1931–1934, kdy působil jako dirigent, a vedoucí orchestru Konzertvöreningen ve Stockholmu). V roce 1932 se stal profesorem dirigentského oddělení mistrovské školy Konzervatoře Praha. V roce 1934 se ujal vedení České filharmonie. Do Národního divadla v Praze nastoupil v roce 1935 jako správce opery a následně i jako její šéf. Tyto funkce zastával po celou dobu německé okupace [Procházka 1988: 517].

Další významnou osobností Národního divadla v Praze byl dirigent a dramaturg Zdeněk Chalabala (1899–1962). Absolvoval gymnázium v Uherském Hradišti (1917) a Konzervatoř v Brně dirigentské oddělení F. Neumanna (1919–1923). V Brně také navštěvoval přednášky na mistrovské škole u L. Janáčka (1925–1926).

Svou dirigentskou dráhu začal jako sbormistr pěveckého sboru v Moravských Budějovicích, v letech 1924–1936 učil dirigování na Konzervatoři Brno a současně byl dirigentem (1925–1936) a dramaturgem (1930–1936) opery SD Brno. V době od roku 1936 do roku 1945 byl V. Talichem angažován jako dirigent a dramaturg opery Národního divadla v Praze. Po válce byl pověřen organizací opery SD Ostrava (1945–1947). V letech 1947–1949 opět dirigentem Národního divadla, 1949–1951 působil jako šéf a dramaturg opery v Brně, 1951–1953 šéfem a dramaturgem opery SND v Bratislavě.

Hlavním dirigentem opery Národního divadla byl od roku 1953 do roku 1962, kromě období 1956–1959, kdy byl angažován v Moskvě jako dirigent v opeře Velkého divadla.

Z. Chalabala patří spolu s Kovařovicem, Ostrčilem a Talichem k nejvýznamnějším dirigentským individualitám opery Národního divadla. Byl uměleckou osobností romantického

až expresivního typu. Přes propracovanost detailů směřoval k silně emocionálnímu a dramatickému vyznění díla jako celku.

V Národním divadle mu byly svěřovány k nastudování velké ruské opery a operní díla, ve kterých důležitou roli hrály operní sbory. Vedle klasického operního repertoáru mu byly svěřovány k nastudování i operní novinky. Dirigentské umění Z. Chalabaly dosáhlo v Národním divadle vrcholu pod vedením V. Talicha [Procházka 1988: 178].

Balet byl v době okupace součástí opery Národního divadla v Praze. V této době s ním umělecky pracovali dva choreografové, kteří v řídicí hierarchii podléhali šéfovi opery. Jelizaveta Nikolská (1904–1955) získala jako primabalerína a taneční mistryně Národního divadla naše státní občanství, v Praze založila vlastní baletní školu a z absolventů pak doplňovala baletní soubor Národního divadla. I Jelizaveta Nikolská předložila „*Prohlášení o rodovém původu*“, kde uvádí své náboženské vyznání pravoslavné, a vylučuje židovský rodinný původ. V roce 1937 vytvořila taneční skupinu s názvem Soubor Jelizavety Nikolské, se kterým vystupovala doma i v zahraničí. V těchto aktivitách, především směrem k Říši za účelem „*kulturního sblížení*“, byla Ministerstvem školství a národní osvěty velice podporovaná. V téže příloze uvádím dopis V. Talicha ze dne 23. května 1939, ve kterém reaguje na žádost J. Nikolské ohledně zvýšení jejího finančního ohodnocení. V. Talich připomíná, že v případě, že dojde k vyhovění žádosti J. Nikolské, bylo by spravedlivé, kdyby došlo k úpravě finančního ohodnocení i u pana J. Jenčíka. S přibývajícím časem začala J. Nikolská projevovat větší zájem o vlastní kariéru než o Národní divadlo, navíc s podporou úřadu Ministerstva školství a národní osvěty. [příloha č. 16a, b, c].

Joe Jenčík (1893–1945) obdržel v roce 1935 od vedení Národního divadla nabídku k choreografii operního díla Bohuslava Martinů *Hry o Marii*. Tento typ hudby nevyžadoval použít formu klasického tance, na který byla v té době uznávaným expertem Jelizaveta Nikolská. Joe Jenčík tak dostal pracovní příležitost, která zahájila jeho spolupráci s Národním divadlem v Praze. Byl to jeho velice úspěšný vstup na naši první divadelní scénu. Jenčík zvládnul tento úkol výborně nejenom po stránce tanečně-technické, ale představil se i jako umělec s divadelním cítěním a režijním nápadem. Navíc si ještě získal důvěru baletního souboru.

V této době již stál v čele opery Národního divadla Václav Talich a vzhledem k tomu, že balet byl součástí opery, žádal 24. září 1936 ředitele Národního divadla, aby byl Jenčík angažován, neboť moderní opera vyžaduje i jiný styl baletu než pouze balet klasický [Konečná 1984: 209].

Na začátku sezony 1937/1938 byl Jenčík zásluhou V. Talicha angažován jako druhý baletní mistr Národního divadla. Balet tak měl v této době dva šéfy: Nikolskou pro cizí klasický balet a Jenčíka, který se specializoval na balety v dílech českých hudebních skladatelů.

V březnu 1937 uvedlo Národní divadlo baletní inscenaci, která měla v rámci jednoho představení hudebního skladatele Vítězslava Nováka dvě baletní části: Jenčík nastudoval *Signorinu Gioventù*, Nikolská vytvořila choreografii *Nicotiny*. Kritiky vyzněly jednoznačně ve prospěch Jenčíka, který pracoval s tancem moderního pojetí, v duchu moderního pohybového výrazu.

To byl začátek uměleckého nesouladu mezi oběma baletními mistry. Již od počátku bylo zřejmé, že Talich důvěřoval a více spolupracoval s Jenčíkem. Oceňoval jeho divadelní cítění a spolupracoval s ním na většině svých operních inscenací. On byl choreografem jeho *Rusalky*, *Prodané nevěsty*, čímž se spolupodílel na vytváření národní identity pomocí realizace národního hudebního odkazu našich klasiků. S V. Talichem spolupracoval i na *Večeru Mozartových děl*. Tímto představením a dalšími reprízami založil Talich mozartovskou tradici ve Stavovském divadle [Černý- Kolářová 1983: 112].

3. 4 Umělecké osobnosti působící v činohře Národního divadla v Praze v době nacistické okupace

Činohru Národního divadla v Praze umělecky vedl Jan Bor (1886–1943) režisér a šéf činohry, vlastním jménem Jan Jaroslav Strejček, otec režiséra Jana Strejčka a filmového a hudebního kritika Vladimíra Bora. Studoval slavistiku, srovnávací dějiny a filozofii na pražské univerzitě od roku 1904 a 1905–1907 také na univerzitách v Lipsku a ve Vídni. V roce 1926 získal doktorát filozofie na UK na základě disertace o počátcích českého dramatu. Režii se začal věnovat až po válce. První jeho divadelní angažmá bylo ve Švandově divadle, kde působil v letech 1919–1924 jako dramaturg, režisér a později jako vrchní režisér a umělecký šéf tamních tzv. Komorních her. Dalším jeho působením jako režiséra bylo Divadlo na Vinohradech (1924–1939). Po Kvapilově odchodu (1928) se Bor stal v roce 1930 v Národním divadle vrchním režisérem a uměleckým šéfem. V lednu 1939 byl jmenován šéfem činohry Národního divadla. V této funkci působil za okupace, formálně až do své smrti. Ve skutečnosti však řídil činohru Národního divadla pouze do začátku roku 1942, kdy po Heydrichiádě odešel mimo divadelní dění. Jeho největší význam pro české divadlo lze spatřovat v jeho divadelní vůdčí a organizátorské, dramaturgické a režisérské činnosti na scénách Švandova divadla a Vinohradského divadla, kde byl na vrcholu svých tvůrčích sil [Procházka 1988: 39].

V roce 1923 pozval K. H. Hilar Františka Götze (1894–1974) do Národního divadla a pověřil jej vykonáváním funkce dramaturga, ve které působil nepřetržitě do roku 1944. Po smrti K. H. Hilara (březen 1935) se stal vedoucím činohry. Byl všestranně zkušeným divadelním praktikem. V letech 1944–1945 zastával funkci ředitele Divadla na Vinohradech. V roce 1947 se vrátil do Národního divadla, kde byl do roku 1948 šéfem činohry a v letech 1948–1950 náměstkem uměleckého ředitele Národního divadla. Od roku 1965 do roku 1969 působil ve funkci hlavního dramaturga činohry Národního divadla [Procházka 1988: 116].

Po studiích na právnické a následně filozofické fakultě se Miloš Hlávka (1907–1945), věnoval literatuře a divadlu. Nejprve se hlásil k české divadelní avantgardě, spolupracoval s režisérem J. Frejkou. Od září 1939 působil vedle dramaturga Götze jako lektor.

V dubnu 1944, když byl Götze jmenován ředitel Divadla na Vinohradech, nastoupil Hlávka na místo jako úřadující umělecký šéf činohry a dramaturg. V Národním divadle se uplatnil i jako překladatel a také jako upravovatel divadelních her. Těsně před koncem války, když bylo Národní divadlo na příkaz K. H. Franka opět otevřeno, pokusil se opět ujmout svých funkcí, i když předtím již více jak půl roku žil se svou rodinou v Německu. Za květnového povstání byl za nejasných okolností zastřelen [Procházka 1988: 147].

Tolik běžná informace, kterou lze o této rozporuplné osobnosti získat. Využil jsem pro srovnání ještě analýzu událostí spojených s osobností Miloše Hlávky, kterou zveřejnil Vladimír Just ve své knize *Miloš Hlávka – svěťák nebo kavalír páně* z roku 2013. Vladimír Just se snaží v první řadě upozornit na datové nepřesnosti až mystifikace, které se často v různých publikacích uvádějí. Ty se týkají údajné kolaborace a následné sebevraždy v květnu 1945, nebo jiného popisu jeho smrti údajně na barikádách při Pražském povstání. Existuje nezpochybnitelná lékařská zpráva, která sebevraždu vyloučila. Hlávka byl během revoluce 6. května 1945 ve svých sedmatřiceti letech postřelen puškou, a to z větší vzdálenosti. Předpokládá se, že střílel německý ostřelovač v Celetné ulici, kde žádné barikády nebyly, jinak by vzápětí tudy nemohla přijet sanitka, která odvezla Hlávku k ošetření. V Celetné ulici číslo 25 se nacházelo divadelní nakladatelství Marie Švejdové, před ní Františka Švejdy, kde Hlávka s naprostou pravidelností vydával své knihy, což byl z největší pravděpodobnosti důvod, proč se Hlávka v Celetné ulici nacházel. Často se chybně uvádí i datum Hlávkovy postřelení. Lexikon české literatury z roku 1993 na s. 203 uvádí datum 5. 5. 1945. Ani velice rozsáhlý Slovník pseudonymů a šifer v české a slovenské literatuře z roku 1973, ani 1500stránkové dílo Jaroslava Vopravila, kde můžeme najít 10 000 jmen a 30 000 šifer, nezaregistrovaly Hlávku jako překladatele a autora desítek knižních a stovek časopiseckých publikací.

Přes poměrně rozsáhlou literární a překladatelskou činnost, má Miloš Hlávka největší význam pro oblast divadla a to zejména v původních dramatech a ve specifických jevištních prepisech, především v básnických úpravách a autorských adaptacích. Vladimír Just upozorňuje i na důležitou divadelní spolupráci s Jiřím Frejkou, kdy oba usilovali o projekt, formu „*básnického divadla*“, kterou Frejka popisuje ve své knize *Železná doba divadla*, kterou vydalo v roce 1945 nakladatelství Melantrich. Na tomto modelu Hlávka spolupracoval od druhé poloviny 20. let, od avantgardních počátků 1927–1931: DADA, Moderní studio, Umělecké divadlo, až po vyvrcholení jejich spolupráce z let 1937–1944. Na konceptu divadla metafory, divadla ne jako kopie, nýbrž přebásněné skutečnosti, spolupracoval s Jiřím Frejkou po celou dobu svého krátkého života [Just 2013: 7 - 11].

Režisér a herec, bratr herečky Národního divadla L. Dostalové a režiséra a spisovatele A. Dostala, Karel Dostal (1884–1966), studoval čtyři semestry na filozofické fakultě v Praze. Příležitostně hrával divadlo s ochotníky, poprvé vystoupil jako profesionál v roce 1904 na scéně v Aréně na Smíchově. Po absolvování vysoké školy divadelního umění v Berlíně působil u ředitele Geyera a v letech 1910–1912 v Německém divadle (Deutsches Theater) pod vedením M. Reinhardta; 1912 se stal členem Dvorního divadla (Hoftheater) v Meiningenu, pohostinsky vystoupil v Düsseldorfu při Goethových slavnostech (1913). Těsně před koncem války se stal členem Nového vídeňského divadla (Neue Wiener Bühne). V roce 1919 hrál pohostinsky v Národním divadle, pro německý akcent v jevištní řeči, angažován nebyl. Odešel z podnětu J. Kvapila jako první ředitel divadla do Č. Budějovic (1919–1920). Podstatnou část své divadelní tvorby věnoval Národnímu divadlu, kde působil v letech 1922–1955. Stal se jednou z určujících osobností v meziválečném období a za druhé světové války. Byl vrchním režisérem činohry (1935–1952), členem tříčlenné správy vedení činohry (1945–1946) a šéfem činohry (1946–1947) [Procházka 1988: 79].

V době, kdy byl šéfem činohry Národního divadla Otokar Fischer (1883–1938), nastoupil jako režisér na naši první divadelní scénu Jiří Frejka (1904–1952). Do Národního divadla přichází na přelomu dvacátých a třicátých let, tedy v době, kdy věděl a byl srozuměn s tím, jaký směr, jaké zásady divadelní interpretace prosazuje tehdejší uznávaná divadelní osobnost, doslova stavitel činohry Národního divadla, režisér K. H. Hilar. V této době je jeho strategií poslušná loajalita vůči tehdejší české buržoasii, která byla přesvědčená, že její postavení se nemůže nikdy změnit. Hilar svou dramaturgickou strategii potvrzuje svým názorem: „*Dnes nastává také divadlu potřeba výrazového odzbrojení, duševní demobilizace, doba dramatického příměří, doba scénického civilismu, doba intelektuálního občanství*“ [Dvořák 1988: 112]. Jiří Frejka souhlasně reaguje na tato loajální slova a myšlenky v časopisu *Nová scéna*, kde přijímá

poučení svého mistra, stává se jeho asistentem, vedoucím Studia Národního divadla a režisérem činohry. Ve své divadelní práci se snaží tvořit společensky závažně. Vede ho k tomu společensko-politická situace, kdy na jedné straně je aktivizován obavami souvisejícími se skutečností fašismu, na druhé straně, na úplně odlišném životním břehu, je inspirován sovětským revolučním divadlem, reprezentovaným světovým divadelním revolučním režisérem V. E. Mejercholdem. Pro Frejku byla návštěva moskevského divadelního festivalu v roce 1935 velkou inspirací.

Přichází však rok 1933, politické změny v Německu a uchopení moci Adolfem Hitlerem. Frejka na tyto události reaguje v článku Divadlo řádu: „*V Německu jsme svědky, jak širokým vrstvám se obstarává krvavá zábava, aby v závětrí se sjednávaly nejbrutálnější obchody s majetkem mocí a lidskými právy*“ [Dvořák 1988: 118]. Ve své režisérské práci se inspirován těmito událostmi, vrací se k satíře, ke komedii, k Aristofanovi, který byl Frejkovým velkým inspiračním zdrojem již v době jeho působení v Osvobozeném divadle. S odvahou, s ostrým protifašistickým postojem, inscenuje komedii Ptáci, v dramaturgické úpravě společně s Václavem Lacinou (21. 6. 1934).

Frejka si s Fischerem porozuměli i politicky, oba zastávali ideové zásady „aktivního protifašistického demokraticismu“. Zde nalézáme základní a rozhodující východisko pro utváření společensko-politických postojů spojených s bojem o národní identitu, které Frejka jako umělec i jako člověk uplatňoval jak v životě, tak i v umělecké práci.

Od druhé poloviny 30. let se stal režisérem s vyzrálým uměleckým názorem a pevným společensko-politickým postojem, který prezentoval po celou dobu nacistické okupace. Byl velice pracovitým umělcem (od počátku sezony 1935 až do nacistické okupace uvedl v rámci 25 večerů 26 režii, z toho 24 činoherních, 1 operní a 1 baletní). Při výběru svých režii vycházel jednak z Fischerových představ, se kterými v zásadě souhlasil, a dále to byla témata na tehdejší dobu velice aktuální: lidové vzpoury, generační problémy, témata, která se vyjadřovala ke vztahu člověka a řádu jako základního předpokladu existence společnosti. Byl i odvážný, nebál se pro jevištní zpracování použít problematiku lidského hrdinství, problémy každodennosti, kde nacházel prostor pro využití osobnosti a vzhledem k tomu, že měl i mimořádný vztah k poezii, řešil i protikladnost poezie a reality [Černý 1983: 340].

Frejka již svým uměleckým vývojem dospěl k možnostem specializovat se na oblast zájmů své generace, kterou mu kdysi přiřknul Hilar. Mohl se tak dát na cestu vůdčího režiséra své doby. Základní tvůrčí linií jeho tvorby, v těchto letech, byl osobitý, aktualizující režijní výklad klasiky. Frejkovi nešlo pouze o obvyklý, tendenční výklad klasického textu, zabývajícím se aspekty sociální nebo politické současnosti, nýbrž snažil se použít hodnotného klasického textu

k výkladu lidských pocitů, morálních postojů člověka. Použit klasického textu k vyjádření komplexity zahrnující jeho psychickou harmonie a vyváženost. Snažil se o aktualizaci pocitové sféry postav. I když na jevišti byl použit text z minulosti, mladý divák, o kterého měl Frejka především zájem, se měl dívat „*jako do znásobeného zrcadla svých vlastních citů a strázní*“ [Černý 1983: 342]. V období před mnichovskými událostmi vyjádřil tento svůj záměr větou: „*Abych tak řekl, aktuální je lidské hrdinství, ať je to hrdinství ve Faustovi nebo hrdinství celku v Husitech*“ [Černý 1983: 342].

Na počátku 30. let můžeme u Frejky vidět obrat ke skutečnosti, jehož dovršení přechází v „*nový hyperbolický realismus*“, jak sám Frejka svoji tvůrčí metodu nazval. Realismus 19. století to nebyl – Frejka dodává: „*svět, z něhož lidská dramata rostou, ... oním filtrem starého realismu není do divadla propouštěn.*“ Frejka chtěl vyjadřovat svět pomocí obrazového podobenství. Záměrně vyhledával témata, ve kterých mohl divák nacházet své osudy s překvapením. To ovšem neznamená, že by snad pohrdal skutečností popisovanou empirickými formami.

Ve druhé polovině 30. let se Frejka vypracoval v mimořádnou režisérskou osobnost. Zaujímal protifašistický a demokratický postoj, na základě kterého stanul ve středu progresivního křídla dramatického umění a celé české kultury. Jeho režijní tvorba, která byla vždy na vysoké profesionální úrovni, měla navíc i politickou účinnost. Frejka jako jediný z režisérů Národního divadla prosazoval a dále tvůrčím způsobem rozvíjel Hilarovu představu stále experimentující režie.

Frejka se zařadil mezi režiséry, kteří ve 30. letech dospěli na úroveň dalšího rozvinutí ideového odkazu avantgardy předchozího desetiletí. Poetické vyčleňování člověka z vazeb konvence a ideologie, které mělo často formu provokace, nyní již chápal jako etapu uzavřenou a usiloval o uměleckou podobu smysluplné aktivity člověka. Soustřeďoval se na lidskou potřebu nadosobního patosu. V roce 1938 o své představě napsal: „*V jádře jde o to, aktivizovat skutečné a živé naše povahové prvky dramatem, zachytit a uvědomit je k činu.*“ Sám se nebránil pochopit i potřebu konfrontace svého estetického ideálu se skutečností a vyvozovat z nových poznání, ze střetů sociálně kritické závěry (Revizor, Vzbouření na vsi). Tímto způsobem se Frejka snažil dojít organicky bez porušení kontinuity od programu „*čistého divadla*“ k divadlu, které je fantazií a svědomím doby [Černý 1983: 351]. Stále více ve Frejkově tvorbě přibývaly moderní básnické hry, v nich realizoval svůj záměr vyslovovat se k problémům společenské reality spíše nepřímou, prostřednictvím obecnějších poloh lidských osudů a s nimi spojených problémů, zpracovaných ve fantastických látkách a ve zvláštních stylových polohách.

V inscenacích s těmito charakteristickými znaky se specifický talent Frejkův mohl projevit v plném svém rozsahu.

Pomocí postupů komedie dell'arte se Frejkovi dařilo dostat na jeviště humor, parodii, satiru, grotesku, hyperbolické gesto, vše, co v komediální rovině tvořilo podstatu poetického stylu českého avantgardního divadla. Často inscenoval ve stylu lidové komedie, pokračoval v avantgardních trendech v oblasti formy, vytvářel i představení naplněná bojovým demokratickým a vlastenectvím [Procházka 1988: 109].

Svémi progresivními rysy své režijní tvorby se Frejka zařadil do českého divadla 30. a dalších let okupace, jako jeden z mimořádných tvůrců nového, moderního divadelního interpretačního proudu, který spolu s ostatními divadly připravoval poválečný vývoj dramatického umění. Frejkovi se jeho záměry podařily, a podařilo se mu získat i celou řadu mladých talentovaných umělců a s nimi i nové obecenstvo. Měl velký vliv na zlepšení sociologických předpokladů úspěchu avantgardních tendencí na naší první scéně [Černý, Kolárová: 1983: 123].

Frejka se za okupace věnoval především klasickým komediím. V nich se pokusil osvěžit princip commedia dell'arte. K ní upřel pozornost nejenom pro její poetické kvality, ale chtěl využít a využíval, i když v této společensko-politické situaci to bylo velice obtížné, i její možnosti satirického rozměru především ukázkami negativních vlastností lidí z doby minulé, ale pomocí aplikace i doby přítomné. Jako příklad úspěšnosti nelze neuvést komedii dell'arte Plautova *Lišáka Pseudola* (1942), kde L. Pešek podal jeden ze svých největších hereckých výkonů.

Jiří Frejka jako režisér zaujímal protifašistický a demokratický postoj, a tak se okamžitě dostal do středu progresivního křídla dramatického umění a celé české kultury. Jeho režijní tvorba, která byla vždy na vysoké profesionální úrovni, měla navíc i politickou účinnost. Frejka jako jediný z režisérů Národního divadla prosazoval a dále tvůrčím způsobem rozvíjel Hilarovu představu stálé experimentující režie.

V historii české společnosti existují okamžiky i celá období, která mají naprosto mimořádný význam a silně ovlivňují celé generace natolik, že na ně nelze zapomenout. 15. březen 1939 byl zcela jistě jeden z těchto dnů a nacistická okupace byla zcela jistě tímto obdobím. Národní divadlo v Praze, tak jako jiné instituce i celá naše společnost, se musely s touto krutou realitou vyrovnat, doslova i za cenu velkých obětí přežít.

Již v úvodu této kapitoly jsem se snažil poskytnout v prostředí Národního divadla vysvětlení problematiky indikátoru, indikátorových hypotéz, vznik a samotnou realizaci dramaturgických plánů, které se týkaly všech uměleckých složek. Všechny tři musely respektovat dané

společensko-politické okolnosti a v rámci těchto podmínek realizovat nepsaný „*divadelní zákon*“ uměleckého provozu.

I když Národní divadlo v Praze mělo oproti jiným českým divadlům do jisté míry příznivější pracovní podmínky, ani jemu se nedařilo realizovat takový dramaturgický plán, jaký by si samo přálo. Zřizovatelem Národního divadla byla protektorátní vláda a jako instituce byla podrobena přísné kontrole a důslednému řízení Ministerstva školství a národní osvěty. Tyto okolnosti způsobovaly, že se všechny záměry nacistického okupačního režimu, vztahující se na změny v oblasti kulturní politiky, dotkly i naší první divadelní scény.

Nejhorší období pro Národní divadlo a jeho činnost byla léta 1942–1945, kdy v čele Ministerstva lidové osvěty stál Emanuel Moravec (1893–1945). Za jeho éry bylo Národní divadlo tímto ministerstvem zcela ovládáno a jeho prostřednictvím přímo řízeno.

František Götz dramaturg činohry Národního divadla nám podává velice cenné svědectví o setkání s Emanuelem Moravcem ministrem školství a národní osvěty [příloha č. 17]. Ministr Moravec ani nenechal dokončit Götzův výklad o situaci v činohře a velice tvrdě zaútočil: „*Mám tu na vás stížnost, že potlačujete repertoární uplatnění her Františka Zavřela a že ho vůbec nerad vidíte na scéně Národního divadla, ačkoliv lepšího českého dramatika dnes není*“. Tato věta udala jasný směr, kam se bude ubírat tento rozhovor. Götz vysvětloval okolnosti inscenování Zavřelova Valdštýna, ujistil pana ministra, že je tento titul úměrně uváděn i přesto, že expresionistická tvůrčí technika vykazuje určité vývojové opoždění. Moravec tvrdě oponoval: „*ideově — pokud jde o vztah Valdštýna k Říši — je to hra, která jedině odpovídá reálnému vztahu Čech a Moravy k dnešní situaci*.“ Moravcův závěr. „*...hrát při poloviční návštěvě Valdštýna je užitečnější než hrát jiné české hry při plné návštěvě*“ [Černý 1965: 60].

Jan Bor jako šéf činohry měl jistě předpoklady pro kvalitní řízení tohoto uměleckého tělesa, pro vytvoření odpovídajícího dramaturgického a hracího plánu, ale okolnosti, za kterých tuto funkci přebíral, mu neumožňovaly uplatnit svou autoritu v plném rozsahu. Do funkce šéfa činohry Národního divadla vstupoval jako kandidát agrární strany, a to za politické situace roku 1938. Jeho jmenování nebylo přijímáno jednoznačně, neboť v této době, zde působily osobnosti, například režiséři K. Dostal, J. Frejka i dramaturg F. Götz, kteří také splňovali předpoklady pro umělecké i organizační řízení činohry Národního divadla v Praze.

Rozhodnější a statečnější v prosazování uměleckých záměrů, a tím i větší společenské účinnosti činohry Národního divadla, byli Borovi spolupracovníci, režiséři Karel Dostal a Jiří Frejka. Ale i oni museli do jisté míry uznávat dramaturgii, která měla v této době sice relativně pevné postavení, ale to „pevné“ spočívalo v respektování základní strategie kulturní politiky nacistů [Procházka 1988: 39].

Činohra byla ještě více pod cenzurním dohledem než opera. Národní divadlo mělo v době nacistické okupace dva dramaturgy: František Götz působil v této funkci v letech 1928–1944 a Miloš Hlávka od 1. září 1939 až do roku 1945. Tito dva hlavní dramaturgové činohry Národního divadla zanalyzovali na základě soudobých německých dramaturgických kritérií stav české dramatické tvorby včetně uznávaných tradic. Výsledky prokázaly, že české dramatické tituly nejsou na takové úrovni, jak by si nacisté přáli. Příčiny této zaostalosti byly především v nedostatečné dramatičnosti a v nedostatečné podpoře silného filozofického zázemí. Vadily jim především humanitní ideály, které glorifikovaly slabost místo síly. V ní je třeba vidět základní předpoklad dramatu – hrdina musí být silný a bojovný. Výsledkem tohoto dramaturgického rozboru bylo negativní hodnocení většiny významných českých dramatiků, počínaje Tylem a konče Čapkem. Jen několik českých autorů divadelních her minulosti uplatnilo ve svých hrách „*primát vůle*“. Mezi ně patřili J. J. Kolár, O. Theer, J. Hilbert a F. Zavřel. [Černý 1983: 463].

Jeden z českých dramatiků, který v sobě našel pochopení pro nacistické divadelní požadavky a psal divadelní hry tak, jak si nacisté přáli, byl František Zavřel (1884–1947). Studoval práva na právnické fakultě pražské univerzity.. Ve svých, jinak laskavých, vzpomínkách *Byla jsem na světě*, napsala Olga Scheinpflugová o Františku Zavřelovi, že byl „...*postrach české divadelní dramaturgie, muž ctižádosti a malého nadání. ...Nenapsal jediné slušné drama, ale vytvořil velkou tragikomickou postavu autorské ctižádosti, která byla ochotna obětovat všechno, čest a nakonec i život, za to, aby slyšela svá zbytečná slova na jevišti.*“

V eklektické praxi⁴⁹, panující v dramaturgii činohry Národního divadla, musely být respektovány požadavky německé dramaturgie. Díky odvaze uměleckých pracovníků a profesionální obratnosti dramaturgické práce, se dařilo je prosazovat pouze částečně. Převážná část dramaturgických předstev Františka Götze vyznívala ve prospěch zájmů českého divadelního publika. Pouze několik nově zařazených her splňovalo požadavky okupantů. Například Kleistův *Princ Bedřich Homburský*, Ortnerova hra *Nebeský sňatek* a všechny hry kolaboranta Františka Zavřela. Nacisté byli do jisté míry spokojeni s kýčovitými, konverzačními veselohrami, které se v dramaturgickém plánu činohry Národního divadla stále objevovaly [Černý 1983: 463].

⁴⁹ Eklekticismus – přístup, který „*nestaví na vlastním, novém přínosu ani nenavazuje jen na jeden vyhraněný myšlenkový či umělecký podnět, ale vybírá si to, co mu vyhovuje z různých předloh, a tyto prvky pak spojuje ve více či méně jednotném celku.*“ Lze jeho význam vysvětlit jako: nepůvodnost, tvůrčí sterilitu [Filozofický slovník 2002: 100].

Úroveň repertoáru činohry Národního divadla ovlivňovala skutečnost, že okupanti měli přímý dohled nad Národním divadlem a dramaturgové byli více a snáze kontrolovatelní než jejich kolegové v jiných divadlech. Cenzura nedovolila zařadit do dramaturgického plánu Národního divadla obvyklé množství světových titulů dramatické tvorby a tak se musel Götz soustředit na ty dramatiky, proti kterým neměli nacisté zásadní připomínky, anebo inscenovat ty, které byly jimi doporučovány.

Základem Götzova dramaturgického plánu v době okupace, v době boje za národní identitu, byly hry českých klasiků. Tyto hry spojovaly Národní divadlo s českou národní tradicí a zajišťovaly její národní charakter. Českým divákem byly nejvřeleji vítány a tvořily nejatraktivnější část divadelního repertoáru.

První spontánní, veřejnou protiokupantskou národní manifestací se stalo 1. července 1939 představení Jiráskovy *Lucerny*, která se uváděla jako poslední česká hra v budově Stavovského divadla, které muselo být, z příkazu okupantů předáno Němcům. *Lucerna* jako divadelní hra vznikla v roce 1905. Premiéra se uskutečnila v Národním divadle v Praze dne 17. listopadu 1905 v režii Jaroslava Kvapila. Jedná se o nejznámější hru A. Jiráska a zároveň o nejhranější původní českou divadelní hru všech dob. Hra je z období, kdy se sedláci dožadovali zrušení nevolnictví a povinné roboty, zároveň je dílem opěvující krásy české přírody, české lidové slovesnosti, vzdává hold moudrosti a citu prostých českých lidí.

Na realizaci okupační dramaturgie se podíleli především čtyři režiséři činohry Národního divadla: Jan Bor, Aleš Podhorský, Karel Dostal a Jiří Frejka.

František Götz se i za okupace držel svého oboru, své eklektické dramaturgické praxe, pomocí které se snažil zprostředkovávat divákům prostřednictvím uměleckých děl, kvalitní umělecké zážitky, které mu okolnosti tehdejší doby umožňovaly. Do jisté míry vyhraněnějším byl Miloš Hlávka, který vyšel z avantgardního typu divadla (DADA a Moderního studia) a dále se snažil o prosazení ideálu poetického divadla.

Eklekticismus neměl dobrý vliv na programové úsilí činohry Národního divadla a to jak po stránce ideové, tak i umělecké, a to zvláště v těch případech, kdy dramaturgie přistupující na kompromisy s německou ideologií, předkládala divákům stejný programový záměr, s jakým prezentovala dramaturgické záměry vycházející z národně rezistentních postojů. Nejvíce se tento vliv negativně projevil při realizaci současných, původních her.

V eklektické, dramaturgické praxi činohry Národního divadla se nakonec tyto názory prosadily pouze náznakově. Ty tituly, které Götz do repertoáru prosazoval, nesly v sobě do značné míry demokratický náboj. Pouze jen několik realizovaných her splňovalo požadavky

okupantů. Například Kleistův *Princ Bedřich Homburský*, Ortnerova hra *Nebeský sňatek* a hry F. Zavřela inklinujícího k dramatické koncepci nacistů.

Inhed po svém vstupu uskutečnili nacisté první radikální krok v oblasti cenzury. V letech 1941–1942 zakázala česká cenzura na příkaz nacistů, veškerá díla K. Čapka a O. Scheinpflugové, E. F. Buriana, V. Nezvala, E. Synka a dalších.

Druhým generálním cenzurním krokem byl příkaz neuvádět díla autorů židovského původu například F. Langera, K. Poláčka, V. Rakouse. Ze zahraničních autorů se nesměli hrát například H. von Hofmannsthal, Klabund a F. Molnár. V této době byl také ověřován árijský původ J. Vrchlického a J. Zeyera, neboť se nacisté domnívali, že oba jsou židé a zakazovali jejich hry.

Třetí zákaz se týkal uvádění děl autorů, kteří pocházeli ze států, nebo byli příslušníky národů, které vstoupily do válečného stavu s nacistickým Německem. Již na podzim roku 1939 se nesměly hrát novodobé hry polských, francouzských a britských autorů a na počátku léta 1940 se zákaz rozšířil i na díla klasiků těchto zemí. Na tento zákaz se nevztahovaly hry Shakespearovy, Shawovy a Bizetova *Carmen*, ale již v létě 1941 byly i tyto výjimky zrušeny (platnost této výjimky rozšířené o Moliéra a Musseta byla obnovena až na konci roku 1943). Od jara 1941 se zákaz týkal her jugoslávských a novodobých řeckých. Zákazy pokračovaly dál: vzhledem k problematickému zjišťování, kdo byl z ruských dramatiků komunista a kdo ne, zakázaly se veškeré ruské hry. A ještě dodatečně byly zakázány divadelní hry norských, belgických a holandských autorů. Nesměly se dokonce hrát ani ty divadelní hry, které popisovaly životní prostředí národů a států, které stály proti Německu [Černý 1983: 442].

Při tvorbě cenzury u nás, vycházeli nacisté z dramaturgie první republiky. Pracovníci kulturně politického oddělení úřadu říšského protektora a i velitelství bezpečnostní služby SS byli toho názoru, že se v minulosti předkládalo českému publiku příliš mnoho divadelních her z tvorby anglických a francouzských dramatiků. To byly pro okupanty hry nepřátelské a bylo třeba české publikum od nich izolovat.

Další velké množství her, které se nedostaly do dramaturgických plánů, bylo likvidováno metodou individuálních zákazů. Protektorátní cenzura zakázala i takové divadelní hry, kde by byly pouze náznaky nespokojenosti s danými společensko-politickými poměry. K jejich likvidaci stačil i pokus vyjádřit se k nějakému významnějšímu sociálnímu problému.

Postupně z českých klasických her byly dány na index například Tylova *Fidlovačka*, Stroupežnického *Václav Hrobčický z Hrobčic*, Bozděchovy hry *Generál bez vojska*, *Baron Goertz* a *Dobrodruzi*, Jiráskova *Lucerna* a většina Jiráskových historických her, Zeyerův *Neklan*, Šubrtovy *Žně*, Kvapilův *Sirotek*, Dykovy hry *Posel*, *Revoluční trilogie* a *Zapomnětlivý*,

Mahenova hra *Nebe, peklo, ráj*, z nových českých her například Wernerův *Červený mlýn*, Strejčkův *Rozervanec* a Tomanova *Vinice*. Ze světových klasických dramatických her například Aristofanova *Lysistrata*, Schillerova dramata *Don Carlos* a *Fiescovo spiknutí v Janově* [Černý 1983: 443].

I hry, které cenzurou prošly, i ty byly ostře sledovány a z nich bylo vyškrtáváno vše, co by si mohl divák vysvětlovat jako nepřátelské vůči nacistům. Vedle narážek na cizí prostředí musely být odstraněny i narážky na nejrůznější skutečnosti života v říši a v protektorátu. Tak například slova „*vůdce*“ stejně jako spojení slov „*nový řád*“ bylo možno použít jen v souvislosti s charakteristikami nacistického režimu. Cenzoři byli i proti užívání slova „*Němec*“, ještě méně měli rádi substantiva „*cizák*“, „*přivandrovalec*“, či dokonce „*krysa*“. Tabu byly pojmy jako „*svoboda*“, „*právo*“, „*republika*“, „*demokracie*“. Na jevišti nesmělo zaznít adjektivum „*mezinárodní*“ stejně jako „*světový*“, například ve spojení „*světový názor*“. Několik příkladů za všechny: Trojanova hra *Každý má dvě úlohy*: „...*nutno vynechat slovo ,český*“. Ve hře *Pod selskými střechami* rozhodla cenzura nahradit výrok „*špiclové — pořád na rohu*“ výrokem „*klepny — pořád na rohu*“. Ve frašce *U naší kapličky* byly vyškrtnuty obraty jako „*milovaný národ*“, „*věrný a poctivý Čech*“, „*Češka až do morku kostí*“ a také slovo „*hrdost*“. Ve hře *Muži nestárnou*, musela být „*Paříž*“ nahrazena „*Vídni*“. Ve hře *Na Valdšteinské šachtě* se inženýr Petera nesměl vrátit „*z cest po Rusi*“ a Sobotovi bylo zase zakázáno podívat se „*kukátkem trochu do světa, jak to tam vře a bouří*“. Ve *Svatbě Krečinského* škrtila cenzura povzdech sluhy Fedora „*To jsme dopadli ... to jsme to dopracovali ... ani věřit tomu člověk nechce. Čtvrtý den už netopíme!*“.

Cenzuru nezajímaly pouze slova, ale zasahovala i do provedení inscenací. Nacisté se báli i různých vícesmyslných výkladů, metafor, kterými oplývalo moderní umění. Vyžadovali od divadel obecně srozumitelný projev v intencích ideově zploštělého realismu. Policejní úředníci sledovali i reakce publika, na která slova, gesta, scénické narážky obecnostvo reagovalo nežádoucím způsobem z hlediska politického režimu. Všechno to, co by tomu nasvědčovalo, muselo být odstraněno [Černý 1983: 443].

Tento soustavný tlak nacistů vyvolal rozdělení našich diváků na tři skupiny: první skupinu tvořila hrstka ideově profašisticky orientovaných divadelních pracovníků a kariéristů, kteří vycházeli vstříc okupantům z konjunkturalismu. Druhou skupinu tvořili divadelníci, kteří se rozhodli jít cestou nejmenšího odporu a divadelně-politický prostor se pokoušeli využívat k realizaci politicky neutrálního umění. Většinou to byli ti, kteří již za republiky sledovali své komerční cíle. Třetí skupinu tvořila většina českých divadelních tvůrců, ke kterým se připojila avantgarda, a ti zaujíмали stanovisko rezistentní. Na rozdíl od dvou předcházejících skupin

zastávala názor, že právě pod nadvládou nacistických okupantů je nutné i na divadle vytvářet kulturu co možná nejvyšších uměleckých a duchovních kvalit. Svými výsledky, výsledky svého tvůrčího úsilí chtěla tato skupina dokazovat, že Slované jsou vyspělým kulturním společenstvím, že český národ disponuje svou vlastní tvořivou schopností, která jej opravňuje na vlastní sebeurčení. Ale měla i další důležitý úkol: zároveň chtěla svou divadelní prací, svými divadelními představeními podněcovat české lidi k boji proti nacistům.

V této souvislosti je třeba připomenout programové prohlášení E. F. Buriana z podzimu 1940 pod heslem: „*Moderní divadelník slouží, ale neposluhuje!*“ Burian označil umělecky pokleslé, kýčovitě divadlo za „*posluhu*“ a „*přísluhovačství*“ nacistům a zradu uměleckou spojil se zradou politickou a národní. Ve vytváření náročných uměleckých hodnot spatřoval i na divadle „*službu našemu obcenstvu*“ [Černý 1983: 445].

V dorozumívání s diváky, kteří v této době hojně navštěvovali Národní divadlo, sehrály důležitou roli jinotajné metody. Jinotaj musel být od dramatiků, interpretů, režisérů, herců a výtvarníků, překladatelů, vyjádřen přiměřeně dostatečně zřetelným a přesným, aby jej divák mohl zachytit. Významnou roli při této jinotajné hře sehrávalo obcenstvo. S tlakem cenzury se omezovaly možnosti herců vyjadřovat závažné myšlenky přímo a bezprostředně, o to víc stoupala důležitost jinotajů a stoupala i chápavost a vnímavost obcenstva. To vyhledávalo jinotaje i tam, kde nebyly ani vloženy.

Období německé okupace jsme rozdělili do šesti časových období – divadelních sezon, ve kterých analyzujeme nejdůležitější společensko-politické problémy, reakce, postupy a postoje Národního divadla v Praze jako kulturní instituce – jeho uměleckých pracovníků v rámci uměleckých úseků: opery, baletu a činohry.

4. Umělci čelící despotické moci

Členové Národního divadla v Praze nebojovali s nacisty pouze na jevišti a v divadle v souzvuku se svým publikem, jejich protinacistické aktivity probíhaly i ve formách civilních. Nebylo málo těch, kteří se zapojovali se svými spoluobčany do velice nebezpečného boje hraničícího s ohrožením své existence a mnohdy i života.

4.1 Útlak a odpor (Rudolf Deyl st., Zdeněk Štěpánek, Karel Höger, Ladislav Pešek)

Na téže manifestaci České národní rady – Slibu českých divadelníků Říši – tehdy již 66letý penzionovaný herec a velký přítel Karla Hašlera zavražděného nacisty, Rudolf Deyl st. (1876 – 1972) přednesl projev, který údajně 2x odmítl. Ale výhrůžka Pečkárnou jej zlomila. O jeho skutečném nervovém rozpoložení svědčí i to, že v úvodu oslovil přítomné: „*Páni a pánové!*“ a dále když zkomolil jméno říšského protektora Heydricha.

Prísne důvěrná Denní zpráva č. 75/42 z 25. 6. 1942 bezpečnostní služby říšského vůdce SS., Hlavní úsek bezpečnostní služby Praha obsahovala: „*Dne 24. 6. 1942 v 18 hod. se v českém Národním divadle konalo shromáždění herců, úředníků a zaměstnanců protektorátních divadel. Hlediště bylo zaplněno do posledního místa. Po předehře z Lohengrina pronesl ředitel Národního divadla Šíp krátké úvodní slovo, v němž zdůraznil provázanost německého a českého umění. (...) To bylo odměněno potleskem, avšak nikoli spontánním a přesvědčivým. Projev herce Deyla trpěl nadměrným patosem až na hranici únosnosti. Při zdravici Vůdci a Říši, jimiž tento projev vrcholil, povstali přítomní ze sedadel a mlčky zdravili se zdviženou pravicí. Osamělý hlas zvolal „zdar“. Řeč ministra Moravce poslouchali účastníci s rostoucím zájmem. (...) Souhrnně lze konstatovat, že jen některé části Moravcova proslovu vzbudily zájem a reakce. Přítomní brali svou účast viditelně jako nezbytnou povinnost.“*

Po válce projev Deylovi st. způsobil nemalé problémy, stejně tak jako Štěpánkovi.

Archiv hlavního města Prahy uchovává dodnes Deylovu st. výpověď k okolnostem projevu: „*Několik dnů před 24. červnem 1942 byl jsem vyzván sluhou z Národního divadla k návštěvě ředitele Ladislava Šípa, kde jsem se dozvěděl, že jako senior činohry musím přečíst projev, neschvalující atentát na bývalého protektora Heydricha. Odmítl jsem. Ředitel Šíp mi však řekl, že k tomu nemám žádných příčin, protože neznám ještě koncept projevu. Když mi druhý den v ředitelně byl rukopis doručen, odmítl jsem znovu s poukazem, že jsem už penzistou a že by proslov měl říkat někdo jiný. Pan ředitel mne upozornil, že mne toho úkolu nemůže zbavit, a poukázal mne na kompetenci vládního rady Oehmke. Zašel jsem do Černínského paláce*

k dotyčnému úředníku, ale sotva jsem se zmínil, že mne nepřísluší proslov přednésti, rozkřikl se na mne rada Oehmke, to že není sabotáž, ale přímo schvalování atentátu. Zazvonil a po příchodu gestapa mne krátce vyzval věc si do odchodu k bráně rozmyslet. Buď jít do pečkárny, anebo číst. A protože po nahlédnutí do rukopisu zdál se mu obsah příliš slabý, zdůraznil, aby tam bylo některé místo ještě zesíleno. Po výhrůžce, abych četl jasně, že tam bude dozor, mne propustil. (...) kdo koncept psal, není mi známo...“

Podobně jako Štěpánka i Deyla st. vzala poválečná moc postupně zase na milost. Již v roce 1946 se Zdeněk Štěpánek objevil ve filmu *Nezbedný bakalář*. Filmy pak točil až do roku 1958, dostával však pouze malé role. V Národním divadle byl obsazen v roce 1952 v *Našich furiantech*. O rok později získal Řád práce a v roce 1968 se stal Národním umělcem.

Zdeněk Štěpánek (1896–1968) vystupoval v Národním divadle již v letech 1929–1933, ale pouze pohostinsky. Trvalé angažmá získal v roce 1934 a v činohře naší první divadelní scény působil až dokonce svého života. Za svou divadelní kariéru vytvořil velké množství divadelních rolí. V červnu 1938 nacisté z repertoáru odstranili obě Čapkovy hry, *Bílou nemoc* i protiválečné drama *Matka*. Připomeňme si alespoň slova Zdeňka Štěpánka jako maršála v Čapkově Bílé nemoci: „*Zničit ten malý, méněcenný národ, který nemá ani práva žít*“. Přesto, že v životě vytvářel převážně dramatické a někdy i záporné role, vždy se snažil svůj malý národ naopak povzbuzovat. Přesto se po válce ocitl před soudem za kolaboraci.

V době nacistické okupace byl velice zaměstnán. Kromě svých povinností v divadle prepisoval *Nezbedného bakaláře*, pro režiséra Martina Friče napsal scénář podle Puškinovy povídky *Výstřel* a psal i další dle Klostermannova románu *Mlhy na blatech*. Byl již naprosto vyčerpán a s příchodem nacistů se jeho zdravotní stav natolik zhoršil, že se musel léčit v sanatoriu na Dobříši.

Po zotavení se okamžitě zapojil do plnění svých divadelních úkolů, hlavních rolí v *Macbethovi*, *Othellovi* i ve svém *Nezbedném bakaláři*. Toto představení bylo vždy vyprodané, neboť diváci velice rychle pochopili, pravý význam této hry. Nacisté bohužel také a hru zakázali.

Osudový projev Zdeňka Štěpánka se uskutečnil v červnu 1942 po atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Na manifestační schůzi České národní rady přečetl rezoluci, která odsuzovala tento atentát a navíc potvrzovala loajalitu Třetí říši. Pro vládu byl Štěpánek ideální tip, byl veřejně známý herec Národního divadla, bývalý legionář a vlastenec. Po válce byl za tento projev obviněn z kolaborace. Vina na něj padla i za to, že přivítal Josepha Goebbelse při jeho návštěvě filmových ateliérů Barrandov a také proto, že se stýkal s představiteli okupačního režimu. Za to všechno byl celý rok ve vězeňské vazbě. Na podzim

1946 byl rehabilitován a tak se mohl ke své práci v Národním divadle vrátit. Tam byl publikem vřele přivítán. Soud i veřejnost uznali, že Zdeněk Štěpánek byl v době Protektorátu pod stálým tlakem, a že jednal v zájmu republiky. Na jeho obhajobu mluvilo i to, že během květnového pražského povstání bojoval na barikádách a v prvních májových dnech se staral o sovětské důstojníky a jim také tlumočil. I Zdeněk Štěpánek, člen činohry Národního divadla v Praze, předložil prohlášení o rodovém původu a na základě příslušných dokladů prokázal, že není židem ve smyslu § 1 vládního nařízení č. 136/1940 Sb.[příloha č. 18a].

Tato příloha dále obsahuje závěry disciplinární komise odborové rady divadelníků v Praze ze dne 6. června 1946, která rozhodla, že Zdeněk Štěpánek po dobu okupace vystupoval vždy jako Čech ryzího charakteru. Disciplinární komise velmi podrobně zkoumala celý skutkový stav, ale nenašla v chování obviněného žádných závad. [NA karton 321, příloha č. 18b].

Významný a velice oblíbený český herec Karel Höger (1909–1977) byl pro pár dobových fotografií neprávem obviněn z kolaborace s nacistickým režimem. Stalo se tak proto, že při povinných manifestacích, díky své popularitě, byl více sledován než ostatní a to stačilo k tomu, aby byl některými sympatizanty nacistů označován za kolaboranta. Ve skutečnosti musel Karel Höger vést v době nacistické okupace dvojí život. Ten první se odehrával na jevišti Národního divadla v Praze a ve filmových studiích, ten druhý v ilegalitě, když spolupracoval s protinacistickým odbojem. Po válce mu však bylo vyčítáno, podobně jako celé řadě dalším jeho kolegům, že 24. 6. 1942 manifestačně odsoudil atentát na Reinharda Heydricha a přísahal na naší národní scéně věrnost Třetí říši. Na jedné z fotografií z té doby, byl zachycen, jak stojí blízko Lídy Baarové a zdraví nacistickým pozdravem se vztyčenou pravicí. Tento snímek se ještě po mnoha letech některým médiím hodil jako důkaz o Högerově loajalitě k nacismu. Přitom existují důkazy, že proti nacistům bojoval a řadě lidí pomohl, jenže na rozdíl od jiných se tím nikde nechlubil. Höger nebyl jediný, kdo se manifestace v Národním divadle v Praze zúčastnil. Spolu s ním tam tehdy byla velká většina filmových i divadelních umělců této doby v počtu 1800. Mezi nimi i Anna Letenská, kterou gestapo za nedlouho poté za protinacistickou činnost popravilo.

Blízký Högerův přítel herec Luděk Munzar k této události dodal: „*Kdo by odmítl přijít, šel by do koncentráku*“. V tento den nacisté vypálili vesnici Ležáky a od atentátu na Heydricha, popravili 695 lidí, tzn. 25 poprav denně!

Stanislav Motl, se touto kauzou ve svém pořadu „*Stopy, fakta, tajemství*“ zabýval a uvedl další informace: „*A tenhle průměr se měl brzy zvednout na sedmdesát. Byl to teror a je obtížné se do toho ponořit. Jak se říká v talmudu, nesud' člověka, když nejsi na jeho místě*“.

Protože se Karel Höger po válce na rozdíl od jiných svou odbojovou činností nechlubil, nebyl nikdy, jako antifašista oslavován. Existují však nezvratné důkazy, jako například Zpráva z Ministerstva národní obrany z června roku 1945, která je nezvratným důkazem Högerovy poměrně široké odbojové aktivity. Po celé období II. světové války pomáhal vězňům z koncentračních táborů i jejich rodinám. Před gestapem ukrýval spisovatele Františka Kožíka. Finančně podporoval nejmenovaného partyzána z Moravy. U sebe uschoval šperky i doklady jedné ženy židovského původu a tím porušil německé zákony, podle kterých je měl odevzdat nacistům. V době, kdy byli Židé nacisty z naší společnosti vyloučeni, Höger se nebál komunikovat s nimi jako s kýmkoli druhým, i když byli označeni žlutou hvězdou. Je známo, že tajně vnikl do terezínského ghetta. Kdyby byl zadržen, hrozilo by mu vězení, nebo dokonce i smrt.

Karel Höger se zabýval i zpravodajskou činností. Pod krycím jménem Kolanda 036 a Eva 036 převážel z Prahy na Moravu šifrované zprávy spojce číslo 13, poručici Julii Táborské ze Zlína-Malenovic. Stanislav Motl dodává: *„Nic však nenasvědčuje tomu, že by to Höger dělal z lásky k ní, zřejmě byli jen přátelé. Julie žila v ilegálních bytech a žádné náznaky intimního vztahu jsem mezi nimi nezjistil. Dopisy, které mu psala, byly strážlivé a různě ho v nich úkolovala. V té době byl Höger svobodný a žil s maminkou. I ta musela být do jeho činnosti zasvěcená, neboť z Juliných dopisů vyplývá, že maminku znala. On vlastně neváhal pro svou zemi riskovat i život matky, kterou měl velmi rád“.*

Dosud nevíme, proč Höger o svých aktivitách nemluvil. Ani jeho nejbližší přátelé, dokonce ani jeho vlastní žena nevěděli nic. Některé dokumenty Höger předložil, až když mu po roce 1948 komunisté na dva roky zakázali filmovat, a to, když historickou manifestaci na Staroměstském náměstí 25. února 1948 označil za „*shromáždění demagogů*“.

A ještě několik slov, kterými charakterizovala Karla Högera jeho druhá žena Eva Högerová: *„Přišlo mu nevhodné se zmiňovat, že někomu pomáhal, protože někteří lidé za války trpěli víc než on. Jemu stačil ten pocit, že za sebe něco udělal. On své vědomí vždy zpytoval, jestli někomu neublížil, jestli se choval k lidem vždycky dobře“.*

zdroj: [Procházka 1988:149-151].

4. 2 Ženský element v konfrontaci s nacistickou mocí (Božena Půlpánová, Olga Scheinpflugová, Leopolda Dostalová)

Božena Půlpánová /1900–1968/ přišla poprvé do Národního divadla v divadelní sezoně 1922/23 jako elévka. Pro nedostatek uměleckých příležitostí odešla do Švandova divadla na

Smíchově, kde působila v letech 1923/28. Do Národního divadla se vrátila již jako zkušená herečka, kde působila až do odchodu do důchodu v roce 1961.

Na scéně Národního divadla vytvořila nejrůznější postavy, od zamilovaných dívek až po psychologicky náročné a složité postavy. Podle dobových kritik jí byly blízké zvláště: „*ženy nesentimentální, rozumové, které mají až mužskou povahu v řešení problémů, nebo osoby s ironickým postojem či tvrdě se probíjející*“ [Procházka 1988: 400].

Božena Půlpánová byla umělkyní s velkým vlasteneckým cítěním. Byla obdivovatelkou díla a myšlenek spisovatele Karla Čapka, na jehož letním sídle ve Strži u Staré Huti byla častým hostem. Za nacistické okupace se přihlásila do Národně revolučního výboru české inteligence, který vedl Vladislav Vančura. Pro svou činnost v KSČ a pro spolupráci s Juliem Fučíkem byla vězněna od 12. 5. do 8. 12. 1942 na Pankráci a v Terezíně [NA: karton č. 260, příloha č. 19].

Po návratu z Terezína se dále zapojila do divadelní práce jako členka činohry Národního divadla v Praze, jako pedagog na Divadelní fakultě Akademie múzických umění a na Státní konzervatoři Praha. V rámci své publikační činnosti uveřejnila své vzpomínky na Julia Fučíka: Manifest obrody divadelního zákulisí a dále publikovala své zkušenosti z teorie herecké práce, které získala jednak svou vlastní hereckou činností a také studiem odkazu Konstantina Sergejeviče Stanislavského (1963–1938), ruského herce, podnikatele, divadelního režiséra, pedagoga, který společně s Vladimírem Ivanovičem Němirovem-Dančenkem spoluzaložil legendární Moskevské akademické divadlo (MCHAT).

Národní divadlo v Praze se na výzvu Národně revolučního výboru české inteligence organizovaného Vladislavem Vančurou, Juliem Fučíkem, architektem Kropáčkem a ing. Linhartem zapojilo spolu s dalšími umělci do odbojových aktivit. Pro oblast vysokých škol byl určen prof. Felber⁵⁰. Spisovatel Vladislav Vančura však byl velice brzy odhalen a pro výstrahu popraven.

Olga Scheinpflugová (1902–1968) byla přední činoherní umělkyní Národního divadla v Praze a žena spisovatele a dramatika Karla Čapka. Kontinuitu její herecké tvorby ohrozila nacistická okupace a to jednak pro manželství s antifašistickým spisovatelem a dramatikem Karlem Čapkem, a druhým důvodem byla i její vlastní literární činnost. Začátkem okupace ještě vytvořila několik významných rolí, především Lady Macbeth v Shakespearově *Macbethu*, Sofoklovu *Antigonu* a Euripidovu *Medeiu*, což byla její poslední role za nacistické okupace.

⁵⁰ Profesor Viktor Felber /1880–1942/ byl „technik, vysokoškolský pedagog, příslušník domácího protinacistického odboje. Po okupaci navázal kontakt s odbojem, a to díky svému synovi J. Fučíkovi. Profesor Felber se stal členem Národního revolučního výboru inteligence. Na starost měl osvětu a přípravu poválečného školství. V roce 1942 byl gestapem zatčen a popraven.“ [Barták 1993: 298].

Olga Scheinpflugová popisuje ve své knize „*Byla jsem na světě*“ své vlastní příběhy z této doby, které jsou pro nás neobyčejně významné. Když začala druhá světová válka, byli manželé Čapkovi na svém letním sídle na Strži: „*Když rozhlas ohlásil začátek války, stála jsem na místě, kde stával po měsíce rozčilený Čapek, a povolily mi nervy. Neměli jsme koho mít na světě rádi, byli jsme zahanbeni všemi a zrazení od všech, ale solidarita s napadenými Poláky nám vrátila pocit soudržnosti a staré sympatie. Běžela jsem dolů k verandě, kde seděli moji přátelé, a křičela jsem vzníceně nejděsivější slov – válka! Zapomněla jsem, že ji ne každý přijme tak jako já. Válka, Německo vstoupilo do války s Polskem!*“ [Scheinpflugová 2012: 239].

Koncentrační tábory se zaplňovaly politickými a kulturními osobnostmi a ti, kterým se podařilo uprchnout, k nám začali hovořit z rozhlasových zahraničních stanic. Všechna nakladatelství dostala příkaz nevydávat knihy Karla Čapka, byly odstraňovány i z veřejných knihoven a postupem času se zákaz týkal i Olgy Scheinpflugové. „*Zákaz publikovat mě ovšem neodradil od psaní, protože jsem mnohem méně hrála než před okupací, měla jsem víc času číst, dovídat se a psát. Věděla jsem, když se neodhodlám vydat svědectví o svém vztahu ke Karlu Čapkovi a jeho ke mně, dokud jsou ještě moje city roztavené bolestí a nevychládlé časem, že už tuto knihu nenapišu nikdy. Odhodlala jsem se k montáži událostí s jeho korespondencí, protože se mi nezdálo bezvýznamné, z jakých zdrojů soukromého trápení i radosti čerpal své inspirace, jimiž je ovlivněn každý člověk. Použila jsem pro tuto knihu názvu, snad až příliš významného a symbolického „Český román“, protože mi prezident Masaryk říkal a psal, jak je pěkné, že i malé národy, jako například Island, mají svůj typický román“ [Scheinpflugová 2012: 242].*

Tento rukopis ukrývala Olga Scheinpflugová celou dobu nacistické okupace, neboť v něm byly i názory na Mnichov i Čapkovy názory na Hitlera. Jednotlivé stránky rukopisu ukládala do zavařovacích lahví a zakopávala se svou sestrou na Strži v lese.

Olga Scheinpflugová popisuje, jak velice těžko prožívala atmosféru, kterou nacisté svým jednáním způsobovali. Jak každý den slyšeli, že někoho zavřeli či dokonce zabili. „*... ale nejhorší nervový šok jsem prožila, když jsem viděla prvního Žida se žlutou hvězdou. Rozkřičela jsem se na malém náměstíčku před naším domem, nedbajíc patřičné opatrnosti, nařikala jsem pateticky, že nechci dál žít. Vrchol potupy lidské civilizace byl dovršen“ [Scheinpflugová 2012: 245].*

Výslechy a prohlídky jejího domu byly pro Olgu Scheinpflugovou naprosto běžnou záležitostí. Nesnažila se zlikvidovat minulost spojenou se svým mužem a přáteli. Ze svého bytu neodstranila žádnou fotografii či bystu T. G. Masaryka, žádné knihy. Co nacisty zajímalo,

to byly protokoly a zápisy o sovětských procesech, které v minulosti vedl Stalin. Karel Čapek je dostal od vyslance Alexandrovského s tím, že mu chtěl vyslanec Alexandrovský dokázat, že obžalovaní byli opravdu vinni, o čemž Čapek pochyboval. Čapek se z předložených dokumentů přesvědčil o tom, v co doufal. Byly to monotónní obžaloby a nelogická přiznání, která v žádném případě neodpovídala možné lidské psychologii.

Byly to pro Olgu Scheinpflugovou těžké chvíle, když se dívala, jak ji gestapáci odnášeli knihy z knihoven, které se svým mužem vytvářela a vybavovala si příběhy, které se ke každé knize vázaly. Byla to alba fotografií Jana Masaryka ale i obrazy jeho otce, kterých se na štěstí ani nedotkli. Co je zajímalo, byla korespondence. Prohledali každou skříň, každý kufr, dokonce protřásávali i toaletní papír. Po dobu sedmi hodin se této práci věnovali. Olga Scheinpflugová byla velice ostře sledovaná. Měla při prohlídce svého bytu stálý dozor a to i při jídle, při pití čaje i při mytí rukou. Z hledané korespondence je nejvíce zajímavý dopis, který psal prezident Beneš z exilu Karlu Čapkovi, chtěli získat jeho originál. U Olgy Scheinpflugové ho nenašli. Všichni ji ujišťovali, že ten pravý dopis, z redakce agrárního Večera, chtěl Karla Čapka i prezidenta Beneše v očích národa poškodit. Čapek měl snahu trochu pozvednout sebevědomí těm, kteří velice těžko nesli mnichovskou porážku, a tak přečetl pravý Benešův dopis dobrým známým, kteří s ním tichou poštou seznámili další. Obsah tohoto dopis byl plný Benešova pesimismu, ale také plný jistoty, že bude Hitler poražen [Scheinpflugová 2012: 252].

Leopolda Dostalová v roce 1965 vzpomíná: „*V Národním divadle 24. 6. 1942 jsme se museli povinně zúčastnit shromáždění, kde promluvil kromě jiných i ministr Moravec. Při vstupu a pohledu na jeviště se nám zastavila krev v žilách... Jeviště našeho Národního divadla bylo zhanobeno ohromnými nacistickými prapory a hákovými kříži. Pak bylo nutno vyslechnout z jeviště plané projevy, ozvalo se prohlášení, že teprve tento režim pochopil a správně zhodnotil naši hereckou práci.*“ Leopolda Dostalová odešla z tohoto shromáždění s pocitem hlubokého ponížení [Archiv ND, svazek V 1304/II. č.: XIX/3].

5. Umělecká činnost Národního divadla v Praze v době před nástupem zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha (1939–1941) Opera, balet a činohra Národního divadla v Praze pod tlakem okupantů

Nové státní uspořádání českých zemí po násilném ovládnutí nacisty, dostalo název Protektorát Čechy a Morava. Tato protektorátní podoba našeho státu znamenala naprostou závislost na velkoněmecké říši. Protektorát Čechy a Morava byl pouze základní konturou. Dne 15. března 1939 jednali prezident E. Hácha a ministr zahraničí F. Chvalkovský s A. Hitlerem v Berlíně, který jim ultimativně oznámil, že v 6 hodin ráno zahájí vojenské obsazení českých zemí. Hácha se diktátu podvolil a Beranova vláda vyslovila telefonicky s jeho kapitulací souhlas.

Dne 15. března 1939 v 6 hodin ráno začala okupace Čech a Moravy nacistickým Německem. Výkonná moc byla svěřena vojenské správě v čele s vrchním velitelem německé armády gen. W. Brauchischem. V Čechách byl výkonnou mocí pověřen gen. J. Blaskowitz, šéfem civilní správy se stal K. Henlein. Na Moravě převzal výkonnou moc gen. S. W. List, civilní správu J. Bürckel. Dne 16. března 1939 vydal A. Hitler v Praze výnos o zřízení Protektorátu Čechy a Morava. E. Beneš v telegramech F. D. Rooseveltovi, N. Chamberlainovi, E. Daladierovi, M. Litvinovovi a Společnosti národů, proti německé okupaci českých zemí protestoval [Buchvaldek 1986: 425].

Okupační správa byla budována postupně a jejím konečným cílem byla proměna českých zemí v nedílnou součást říše. V duchu nacistické ideologie měla vyvrcholit germanizace společenského prostoru, tedy etnickou a do jisté míry také přímou fyzickou likvidací českého národa. Při okupační správě českých zemí se nacisté opírali o podporu protektorátní vlády a o kolaboranty z různých vrstev obyvatelstva.

V březnu 1939 byl jmenován říšským protektorem v Protektorátu Čechy a Morava Dr. Konstantin Hermann Karl von Neurath (1876–1956)⁵¹. Za jeho působení ve funkci protektora byly například uzavřeny české vysoké školy, došlo k přijetí obdoby Norimberských zákonů a český průmysl byl zapojen do německého válečného hospodářství. V září 1941 byl Hitlerem odvolán a nahrazen Reinhardem Heydrichem kvůli údajné shovívavosti a hlavně neschopnosti se vyrovnat se silícím odbojem. Po smrti Heydricha byl do funkce zastupujícího říšského

⁵¹ Konstantin Hermann Karl von Neurath (1873–1956) byl „německý nacistický politik, diplomat, veterán první světové války a důstojník SS v hodnosti SS-Obergruppenführer. Byl známý svým působením jako ministr zahraničních věcí nacistického Německa v letech 1932–1938 a také funkcí protektora v Protektorátu Čechy a Morava v letech (1939–1943).“ [Demetz 2008: 267].

protektora dosazen Kurt Daluege. Formálně však zůstal von Neurath ve funkci až do srpna 1943.

Dalším důležitým nacistou v době okupace, který ovlivňoval život naší společnosti, byl Karl Hermann Frank (1898–1946). V roce 1939 byl Frank povýšen na SS-gruppenführera a zároveň jmenován velitelem policie a říšským sekretářem protektorátu Čechy a Morava pod vedením říšského protektora Konstantina von Neuratha. Neurath byl v září de facto z funkce odvolán a Frank, který o tuto funkci usiloval, jmenován nebyl. Místo něho byl dne 27. září 1941 říšským protektorem dosazen SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich [Buchvaldek 1986: 431].

V historické zkratce jsem se pokusil popsat situaci, do které se naše společnost spolu s Národním divadlem v Praze objektivně dostala, se kterou se musela smířit a ve které musela žít a pracovat. Účinnou zbraní se stala česká rezistence, ta byla především výsledkem vysoké národní uvědomělosti. Vytvořila se celá řada ilegálních odbojových organizací a skupin. Ty hlavní vznikaly organizační aktivitou různých společenských sil. V rezistenci vybojovali významní představitelé české politiky, armády, vědy a kultury i tisíce prostých, bezejmenných lidí svůj velký národní a lidský zápas.

K tomuto národnímu i lidskému zápasu se plně přihlásilo i Národní divadlo v Praze. Několikrát jsem se již zmínil o tom, jak veliký měli nacisté zájem o naši první divadelní scénu, o naše mimořádné divadelní odborníky i umělce. Národní divadlo v Praze mělo sloužit nacistům jako nástroj, který chtěli využít pro svoje politické záměry. Národní divadlo mělo nacistům pomoci v ovládnutí myšlení českých občanů, v postupné germanizaci jejich života a také k uvolnění napětí, které vyvolávalo jejich zruďné a vyděračské jednání okupační výkonné moci. Když chtěli nacisté použít ty nejhorší mocenské nástroje, přistoupili k zákazu divadelní činnosti, nebo k perzekuci umělců.

5.1 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1939/1940

Dne 20. srpna 1935 zemřel v Praze šéf opery Národního divadla Otakar Ostrčil. Jeho nástupcem se stal Václav Talich (1883–1961). Ještě než byl jmenován 17. října 1935 dekretem ministra školství a národní osvěty Janem Krčmářem (1877–1950) do čela opery Národního divadla, musel si projít náročným osobním bojem s příznivci Zdeňka Nejedlého, prosazujícího do této funkce Otakara Jeremiáše. V. Talich byl z vládních míst dotázán, zda by místo šéfa opery Národního divadla přijal. V. Talich odpověděl, že si neumí představit žádného českého umělce, který by tuto funkci nepřijal. [Kuna 2009: 583].

Dekret ministra školství a národní osvěty Jana Krčmáře, který byl formálním potvrzením Václava Talicha v čele opery Národního divadla, byl stylizován neobvyklým způsobem. Nestandardně byla formulována již první věta: „*Pověřuji Vás funkcí správce opery Národního divadla do té doby, dokud nebude možno rozhodnouti o definitivním šéfu opery.*“ Ani vymezení pravomocí a rozsahu jeho funkce nebylo dle tradice: „*Dirigování v Národním divadle v Praze můžete se ujmout podle vašeho uvážení, ale nelze je nikterak pokládati za Vaši povinnost.*“ I otázka platu byla také nezvykle řešená. V. Talich měl svou funkci vykonávat za plat řádného profesora na mistrovské škole pražské konzervatoře, ze které by mu byla od 1. února 1936 udělena „*úplná, placená, do postupu i do pense započitatelná dovolená*“ [příloha č. 20].

Funkcí šéfa opera Národního divadla byl Václav Talich pověřen až 1. srpna 1941. V této souvislosti napsal Václav Talich 4. května 1942 řediteli Národního divadla Karlu Neumanovi dopis, ve kterém vysvětluje své zásadní připomínky ke své předcházející smlouvě: jmenování správcem: ... „*Právě tato definice (definice správce opery) byla příčinou, že jsem se tehdy (v roce 1935) neodhodlal podepsati smlouvu jako šéf opery a tehdejší pan ministr Dr. Krčmář našel východisko v tom, že mě jmenoval správcem opery se zvláštním určením...*“ [příloha č. 22].

V prvních sezonách svého působení ve funkci správce opery Národního divadla ještě Talich respektoval dramaturgii svého předchůdce Otakara Ostrčila. Byl však již od začátku přesvědčen, že je nutné přistoupit k celkovému zkvalitnění umělecké úrovně opery Národního divadla. Nebyly to pouze problémy spojené s dramaturgií, nýbrž bylo nutné řešit i problémy reprodukční. Pouze kvalitní orchestr, sbor, sólový ansámbl, může vytvořit kvalitní divadelní představení. Nedostatky viděl Talich i v oblasti technické, a spokojen nebyl ani s uměleckou disciplínou. Talich dále prosazoval ve svých dramaturgických koncepcích demokratický princip. Chtěl, aby se divadlo stalo místem, kde se budou setkávat všechny společenské vrstvy a ne pouze vybrané obecnost. [Kuna 2009: 590].

Ve výše uvedeném textu jsem již zmiňoval vztah Václava Talicha k české hudbě a k českým operním dílům. Byl přesvědčen, že základem každého českého operního repertoáru musí být česká, klasická operní tvorba. Tuto zásadu respektoval celý svůj dirigentský život, na ní stavěl své umělecké i vlastenecké cítění. Za šéfování Václava Talicha nesměli v dramaturgickém plánu opery Národního divadla chybět klasikové české operní tvorby. Postupně je do dramaturgického plánu zařazoval a našemu publiku představoval.

Bedřicha Smetanu (1824–1884) pokládá Talich za zakladatele české národní opery. Smetana se ve svých dílech nesoustřeďuje pouze na hudbu, ale každé jeho dílo vychází i z pokrokového vývoje české společnosti. To byl pro Talicha, kromě geniální hudby, ten nejdůležitější rys

Smetanovy tvorby. Talich dále ve Smetanově hudebně-dramatickém odkazu spatřoval nadčasovost a aktuálnost a ve své interpretaci se snažil, aby na ně srozumitelnou formou upozornil i diváky. Smetanova díla od *Braniborů v Čechách* (1966) až po *Čertovu stěnu* (1882) a nedokončenou *Violu*⁵², se stala stupňující reakcí na české společensko-politické dění, podporovaly revoluční snahy usilující o svobodu politickou i hospodářskou. Smetana svým dílem předurčil další vývoj české zpěvohry, a to i dramatičností situací i postav. Poskytl interpretační předlohu všem svým následovníkům, kteří pokračovali v jeho odkazu a zasloužili se o mimořádné operní inscenace české opery [Hostomská 2018: 65].

Václav Talich se s hudební tvorbou Antonína Dvořáka (1841–1904) již setkával při práci s Českou filharmonií, ale vážil si i jeho tvorby operní. Byla to opera *Dimitrij* (1882), kde byl Dvořák, inspirován německým klasikem J. Ch. F. Schillerem (1759–1805) a velkorysou Puškinovou (1799–1837) dramatickou básní, se dopracoval k velkému dramatickému slohu, kde využil příběh z ruských dějin, který se přímo nabízel ke zdramatizování. Opera *Jakobín* (1889) představuje Dvořákovo umělecké mistrovství, kde je zjevná Dvořákova snaha o zobrazení skutečného života vycházejícího z domácích tradic. Operou *Čert a Káča* (1899) se Dvořák po definitivním návratu z Ameriky zcela vrátil i k českým námětům, v tomto případě, k národní báchorce literárně zpracované Boženou Němcovou (1820–1862). Pro Dvořáka tak vznikla příležitost jednak rozvinout fantastické prvky, ale i představit publiku lidové typy, plné energie a moudrosti. Stěžejním motivem byl aktuální společensko-politický problém i pro současnou společnost: svoboda lidu a možnosti realizace svobodného života. V opeře *Rusalka* se Dvořákovi podařilo svým pojetím inspirovaným Erbenovými (1811–1870) baladami, vytvořit skutečné básnické drama s nesmírnou jevištní účinností. V libretu J. Kvapila (1868–1950) Dvořák objevil básnickou krásu lidského slova, kouzlo živého vztahu k přírodě, záchvěvy lásky i nenávisti. Hudba je plná širokých melodií, vykreslujících jednotlivé postavy i přírodu. Je to nesporně jedna z nejzpevnějších oper přelomu století [Hostomská 2018: 655].

Zdeněk Fibich (1850–1900) v opeře *Nevěsta Messinská* hudebně zpracoval námět, kterým se inspiroval v Schillerově tragédii *Die Braut von Messina* (1803). Fibich tvořil své dílo jako zhudebnění skutečného dramatu, ve kterém již básník exponoval sbor jako mluvčího zástupců zasahujících do děje, vyjadřujících veřejné mínění o ději i postavách dramatu. Fibich osud nepojímá jako nadpřirozenou moc, nýbrž jako základní pravdu, již se nakonec musí každý

⁵² B. Smetana: *Viola*, nedokončená opera dle libreta Elišky Krásnohorské. Dochovaný fragment *Violy* mělo být Smetanovo první operní dílo čerpající námět podle Shakespearovy komedie *Večer tříkrálový*. *Violu* začal Smetana komponovat v roce 1874 (libreto od Krásnohorské dostal již v roce 1871). Svou práci na této předloze pro jiné úkoly přerušil. Krásnohorská využila tuto dobu k drobným úpravám libreta. Smetana se začal *Violou* vážně zabývat až v roce 1883. Z největší pravděpodobností bylo toto dílo Smetanovým dílem posledním [Hostomská 2018: 687].

podrobit. Přínos Václava Talicha v interpretaci české hudební tragédie ocenil Josef Hutter, když napsal, že Talich vyšel z melodické architektury operního díla a navíc přidal kvalitně, dynamicky vypracované hudebně-symfonické části opery. Dosáhl tak daleko většího dramatického efektu. [Hostomská 2018: 655].

Josef Bohuslav Foerster (1859–1951) svou operou *Debora* (1893) a především svou operou *Eva* (1899), se stal hudebním skladatelem nového pokrokového vidění hudebního dramatu, v němž můžeme vidět odraz i české lidové tvořivosti. Talich Foersterovu operu *Eva* hodnotil natolik vysoko, že ji považoval za součást stálého, kmenového repertoáru Národního divadla [Hostomská 2018: 656].

Jaký byl vztah Václava Talicha k tvorbě Leoše Janáčka (1854–1928)? Stačí si připomenout dopis ze dne 19. 2. 1940, který Talich zaslal řediteli Národního divadla Karlu Neumannovi, kterému píše, že považuje za nutné prosadit Janáčkovu dílo v Národním divadle. To je předpoklad pro pochopení a přijetí současné i budoucí opery. Současní hudební skladatelé musí můj záměr pochopit a až bude tento úkol splněn, budou tak vytvořeny předpoklady pro realizaci současné i budoucí české operní tvorby. Janáček se ve svých zpěvohrách často zabýval společenskými problémy, jeho tvorba je plná energie, osobitého hudebního výrazu a lidový základ je pro Janáčka tvořivou silou. Jeho operní tvorba dosáhla v době mezi dvěma světovými válkami mimořádného úspěchu a v současné době se Janáčkovy opery uvádějí na všech světových operních jevištích [Hostomská 2018: 656].

Vítězslav Novák (1870–1949), jehož nejhranější operou se stala *Lucerna*, šel cestou od hudebně dramatické stylizace až do realistických témat, a to více metodou dvořákovskou než smetanovskou. Talich oceňoval v Novákově *Lucerně* nejenom hudební hodnoty, ale použil ji i jako důstojnou odpověď na tehdejší politickou situaci. Činohra hrála Jiráskovu *Lucernu* naposledy 1. července 1939. V nové sezoně se již hrát nesměla. Talich využil toho, že se tato opera mohla hrát i v činoherní výpravě a v sezoně 1940/1941 ji 31. 10. 1940 v Národním divadle uvedl [Hostomská 2018: 656].

Po celou dobu nacistické okupace bojovala opera Národního divadla pod vedením Václava Talicha všemi uměleckými prostředky, za národní identitu proti záměrům nacistů. Bezprostředně s příchodem do funkce správce opery začal Talich uvažovat o ideji Národního divadla, podobně jako již před ním Tyl, Havlíček, Neruda i Rieger a v Talichově době například Jindřich Vodák.⁵³

⁵³Jindřich Vodák (1876–1940) byl učitel, úředník, literární a divadelní kritik. Od roku 1898 působil v periodikách: *Čas*, *Lidové noviny*, *Rozvoj*. V roce 1908 spolu s Josefem Svatoplukem Macharem redigoval literární časopis

Hlavní ideové zásady vyslovil Václav Talich již při svém příchodu do Národního divadla, při setkání s členy Národního divadla dne 24. října 1935: „*Mravní stránka byla pro mne nejdůležitější*“ [příloha č. 21]. V průběhu dalších let, s nově získanými zkušenostmi, formuloval při různých příležitostech své vlastní myšlenky o svém etickém a vlasteneckém pohledu na postavení Národního divadla v naší společnosti. Jedna z příležitostí k vyjádření svého postoje k Národnímu divadlu se naskytla, když Ministerstvo školství ve svém dopise vyzvalo ředitelství Národního divadla, aby se vyjádřilo k názoru poslance Jaroslava Špačka, který v rámci interpelace v poslanecké sněmovně hovořil o „*zatímnosti*“ umělecké správy opery Národního divadla. Do dopisu, který ředitelství Národního divadla poslalo Ministerstvu školství dne 10. 4. 1937, vyjádřil Václav Talich svůj názor v tom smyslu, že pro něho není Národní divadlo žádnou „*zatímností*“, nýbrž velký a odpovědný úkol, jehož splnění bude trvat několik let. Bude vyžadovat usilovnou práci se všemi uměleckými složkami. Připomíná obdobnou situaci v České filharmonii, kdy také musel vytrvale pracovat, než dosáhl potřebné úrovně. Václav Talich považoval Národní divadlo jako nejvyšší a nejčestnější metu, jaké může český umělec dosáhnout. Z toho pramenily Talichovy požadavky na pracovní odpovědnost a kázeň především v umělecké práci divadla. Talich měl nekompromisní požadavky na každého jednotlivého člena, ať to byl sólista, člen kolektivního tělesa nebo pracovník administrativy. Sám dával vše do své umělecké práce, měl mimořádný zájem také o všechny složky běžného denního provozu včetně administrativního, a totéž vyžadoval od všech ostatních. Se vsí rozhodností a vážou své umělecké autority hájil nedotknutelnost svých rozhodnutí, zvláště proti nekvalifikovaným zásahům zvenčí [Masaryková 1967: 143].

Nacisté využívali Národního divadla v Praze jako nástroje k naplňování svého politického programu spočívajícího jednak v ovládnutí myšlení českých občanů a k postupné germanizaci duchovního života naší společnosti. K tomu využívali těch nejkrajnějších způsobů nátlaku. Zakazovali divadelní činnost nebo perzekuovali umělecké pracovníky. Na konci května bylo Národní divadlo v Praze nuceno odevzdat budovu Stavovského divadla Zemskému úřadu pro německou divadelní správu. Nacisté Stavovské divadlo prohlásili za divadlo německé, kam české dramatické umění nepatří. Ministerstvo školství a národní osvěty za podpory Kulturní rady získalo budovu v Praze - Karlíně, bývalého Varieté, v současné době Hudebního divadla Karlín, které získalo název „*Prozatímní*“. Prozatímní divadlo bylo za přítomnosti státního prezidenta Emila Háchy, otevřeno 6. září 1939, *Prodanou nevěstou*, kterou dirigoval Václav Talich. Bylo to opravdu slavnostní představení, neboť Talich si uvědomoval závažnost tohoto

Novina, v letech 1918–1922 redigoval týdeník Jevišťe. V roce 1933 konstatoval, že idea Národního divadla je fenomén politický a ideologický [Ottova encyklopedie 2003: 598].

okamžiku, což dokazuje i vynikající obsazení sólistů.⁵⁴ Název Prozatímní divadlo byl pro vlasteneckou veřejnost názvem symbolickým. Bylo „*prozatímní*“ pouze do doby než nacističtí okupanti odejdou [Kuna 2009: 727].

Bedřich Smetana komponoval i hudbu programní a na oslavu své vlasti a svého národa vytvořil cyklus symfonických básní *Má vlast*. Tento cyklus dirigoval Václav Talich v divadelní sezoně 1939/1940 celkem šestkrát a když k ní připojil i obě řady *Slovanských tanců* Antonína Dvořáka, vyvolaly tyto koncerty v jeho podání a v podání České filharmonie přímo vlastenecké nadšení. Dílo Bedřicha Smetany se v této době stalo velkou oporou pro vysoké procento naší společnosti. Dne 12. května 1939 se u příležitosti 55. výročí úmrtí Bedřicha Smetany konala velkolepá vzpomínková slavnost. Na Bedřicha Smetanu se vzpomínalo u jeho hrobu na Vyšehradě a pietní vzpomínka se uskutečnila i u pomníku před jabkenickou myslivnou. 11. května přišly na Vyšehrad doslova davy lidí. Smuteční projev přednesl profesor Karel Boleslav Jiráček (1891–1972), byla přednesena báseň Antonína Sovy (1864–1928) a zazněl Kvartet *Z mého života*.⁵⁵ Na závěr přednesl pěvecký sbor Smetana výběr ze Smetanových sborů. Poté byl na Smetanův hrob položen věnec s nápisem na stuze: „*Tvůj drahý národ český neskoná.*“ [Gebhart, Kuklík 1996: 14]

Důležitým nástrojem Václava Talicha, kterého použil jako účinnou aktivitu v boji o český národ a národní identitu, se stal po celou dobu nacistické okupace hudební festival Pražský hudební máj, který Talich každý rok přes všechny cenzurní i politické tlaky uskutečňoval. Nacisté zpočátku tyto hudební slavnosti podcenili, pro naši společnost to však byly mimořádné události, posilující náš národ v boji o svou vlastní existenci. Za vrchol této divadelní sezony byl považován *Talichův Pražský hudební máj 1939*, který se uskutečnil již jako trvalá součást českého hudebního života naší společnosti a to i v době protektorátu. Talich na něm velice lpěl, povzbuzován vlastenecky orientovanou veřejností. Tento Májový cyklus obsahoval devět koncertů a pět operních představení. Na realizaci se podílely Národní divadlo, Česká filharmonie a Český rozhlas. 30. dubna zazněla Dvořákova *Rusalka*, 2. května Smetanova *Má vlast*, 5. května *Prodaná nevěsta*, 9. května Dvořákovy *Slovanské tance*, 12. května Smetanovo *Tajemství*, 17. května Sukův *Epilog*, *Legenda o mrtvých vítězích* a pochod *V nový život*, 20. května Mozartova *Kouzelná flétna*, 25. května Beethovenova *Devátá symfonie* a 29. května byl Májový cyklus zakončen Smetanovou *Libuší* [Masaryková 1967: 160].

⁵⁴ Ota Horáková – Mařenka, Jindřich Blažiček – Jeník, Oldřich Kovář – Vašek, Vilém Zitek – Kecal apod. [Procházka 1988: 161]

⁵⁵ Bedřich Smetana dokončil toto dílo v roce 1876. Při premiéře, která se uskutečnila 29. 3. 1879, hrál na violu Antonín Dvořák [Černušák 1964: 288].

Úspěch Pražského hudebního máje byl u pražského publika naprosto mimořádný. Byl označován za Talichův vlastenecký čin. Potvrdil to i Otakar Šourek, který ve svém článku Pražský hudební máj v časopisu Venkov ze dne 11. 5. 1939 mimo jiné napsal: „*To nebylo obvyklé divadelní představení nebo koncert, hlediště Národního divadla přímo bouřilo a to ve stejné intenzitě při představení Rusalky, jako při produkci symfonické básně Má vlast. Po každé ze šesti básní se orchestr České filharmonie s Václavem Talichem děkovali*“. Po provedení Slovanských tanců tento kritik napsal: „*Nadšení, kterým bouřilo hlediště Národního divadla a jež by bylo chtělo málem každý tanec znova, bylo tedy tím samozřejmější a v závěru vyvrcholilo ve stejné krásnou manifestací povstavšího obecnstva, jako předtím při Mé vlasti. Na doklad, že Pražský hudební máj jest veřejností chápán jako velká národní manifestace českého umění a české národní síly, byť i bez účasti oficiálních zástupců národa.*“

Podobný úspěch měl i Sukův *Epilog op. 37* a další Sukovy skladby: *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave, tryzna Legenda o mrtvých vítězích a slavnostní pochod V nový život*. Obecenstvo si dokonce vynutilo jeho opakování.⁵⁶

Prostřednictvím rozhlasu mohli sledovat tyto koncerty všichni občané. Zvláště po provedení *Mé vlasti* a *Libuše* to nebyl pouze úspěch, to byla bouře nadšení, to byla celonárodní, vlastenecká manifestace. Koncerty byly vysílány rozhlasem, ale jakmile ovace publika vrcholily, bylo vysílání z podnětu cenzury přerušeno a byla puštěna hudba z gramofonových desek.

Záměr se V. Talichovi vydařil a své pocity a záměry sdělil i novinářům: „*Co jiného může narovnat naši páteř a naplnit nás pocitem důstojné národní svébytnosti, jestli tak neučiní nezdolný optimismus Smetanův, prostá víra Dvořákova a evangelium lásky, kterým zakončil své životní dílo Josef Suk? Dnes více než kdy jindy máme povinnost dokázat sobě i jiným, že nechceme o své kulturní vyspělosti jen prázdně deklamovat, nýbrž že jsme ochotni přinést každou oběť naší vzdělanostní pospolitosti a o tu pospolitost především jde*“ [Českým novinářům, duben 1939, kopie in: Muzeum Českého krasu v Berouně]

14. června 1939 mělo Národní divadlo uvést Smetanovu *Libuši*. Toto představení bylo během několika hodin vyprodáno. Lidové noviny 13. 6. 1939 uvedly: *Odřeknutá Libuše*. Na čtvrtek ohlášené představení *Libuše* se v Národním divadle nekoná. Bude se hrát Smetanovo *Tajemství*. Podle informací z Národního divadla byla *Libuše* odřeknuta pro organické přetížení operního souboru počtem absolvovaných představení. Smetanova *Libuše* se tak v Národním divadle nehrála plných šest let. *Libuše* jako operní představení v této době nemohlo nacistům

⁵⁶ Teprve v roce 1940 okupanti tento Sukův pochod zakázali. Důvodem mj. bylo, že se stal znělkou českého emigračního vysílání v Londýně [Černušák 1964:391].

vyhovovat, stálo v cestě jejich záměrům. Tato slavnostní zpěvohra je dílo mimořádné jak svým slohem, tak zejména národním a uměleckým významem. Bedřich Smetana vytvořil pravou apoteózu celého českého národa, která je aktuální i v letech následujících. Tato opera vznikla jako dílo inspirované dobovým politickým napětím, jako vize budoucího míru a svornosti, nutného předpokladu společenské harmonie. Vždy, když toto politické napětí v naší společnosti nastalo (politický zápas staročeků a mladočeků koncem 60. a počátkem 70. let 19. století, v novodobých dějinách rok 1968/69, a rok 1989/90) vždy to byla Libuše, která sjednocovala naši společnost v boji za národní identitu. Jednota a síla českého národa, a Libušino proroctví, že její drahý národ český neskoná, bylo pro německé okupanty naprosto nepřijatelné.

Po premiérách *Prodané nevěsty*, *Libuše* a *Tajemství*, se rozhodl Václav Talich pro další Smetanovu operu *Dvě vdovy*. Talich chtěl původně uvést historicky první verzi tohoto díla. Obrátil se proto na ředitelství Národního divadla, aby požádalo Muzeum Bedřicha Smetany o opis původní partitury s tím, že odborný dohled nad správností opisu bude garantovat Zdeněk Nejedlý. Talichovu záměru však nebylo vyhověno. Z hodnocení Otakara Šourka je patrné, že Talichovo nastudování tohoto Smetanova díla je považován za skutečný umělecký čin [Venkov: 8. 10. 1939, příloha č. 23].

Práci Václavu Talichovi v Národním divadle nejvíce ztěžovali čeští fašisté, tzv. národovci, sdružení kolem časopisu *Vlajka*. V. Talich byl pro ně v Národním divadle značně nepohodlný. Svou autoritou bránil tomuto hnutí ovládnout tuto instituci. Bojoval proti germanizačním vlivům a neustále v tomto smyslu ovlivňoval dramaturgii Národního divadla v Praze. Novináři *Vlajky* – vlajkaři museli uznat Talichovy umělecké úspěchy, ať to bylo u české kulturní veřejnosti, nebo u české inteligence. Seriózní uměleckou kritikou uspět nemohli, a proto používali způsoby, které neměli nic společného se seriózností. Nejprve se *Vlajka* zasloužila na konci sezony 1938/1939 o odchod ředitele Stanislava Mojžíše-Loma, a současně se snažili i o odchod V. Talicha a dalšího ředitele, dr. Karla Neumanna. Ve svých novinách napsali:

„Kdyby divadelní obecnost znala zákulisní činnost a chování Václava Talicha a dra. Karla Neumanna, nestrpělo by tyto pány ani minutu déle ve vedení divadla. My se postaráme o to, aby se to dovědělo nejen divadelní obecnost, ale celý národ“ [Vlajka: 7. 9. 1939; příloha č. 24]. V. Talich se sám nemohl bránit, neboť v této době, za těchto okolností, by se ho žádný list proti *Vlajce* nezastal.

Vlajka ve vystupování proti Talichovi dále pokračovala. O půl roku později napsala: *„Orchestr odmítá hrát pod taktovkou Václava Talicha. Odejde z Národního divadla sám, nebo bude odstraněn? Nepřetržitě chyby tohoto operního začátečníka se mstí na nejdražším statku českého národa. Sudťte sami: je vinen dr. Neumann jako ředitel, který to léta již trpí, je vinen*

pan Maule, který to dělá opravdu špatně? Nebo jsou vinni Židé a zednáři, kteří jsou s panem Neumannem a Talichem jedna ruka a dělají jim reklamu v novinách? – Odpovídáme: Vinni jsou všichni“ [Vlajka: 22. 3. 1940; příloha č. 25].

Dalším vykonstruovaným důvodem, proč měl být V. Talich zbaven funkce správce opery, byla jeho »neschopnost« řídit tento ústav a zbytečná kumulace tří funkcí v jedné ruce. Závěry Vlajky: *„Dokázali jsme jasně, že Talich není poctivý vůči národním hodnotám, že žádá a přijímá víc, než si zaslouží, přičemž dělá škody na uměleckých hodnotách tím, že jeho neznalost operní práce má trvalé následky na budoucnosti české národní opery“ [Vlajka: 10. 9. 1939; příloha č. 26].*

Dále „národovci“ tvrdili, že mají informace i o údajném Talichově „vyděračství“ a „obohacování“ na české kultuře. Dávali jej do úzkého vztahu s koncertním ředitelem České filharmonie Jaromírem Židem. *„Kde Žid vydělává dosud obrovské peníze, nesmí Talich chybět“ [Vlajka: 16. 9. 1939; příloha č. 27].*

Pro Talicha byl velice nebezpečný další útok, který proti němu vedl kolaborant Jan Rys-Rozsévač. Talich byl obviněn, že jako správce opery se zastává Židů, a že je chrání před perzekucí: *„Víme, jakou jste dovedl vyvinout horlivost v záležitostech Žida H. Theina“*, psal udavačsky opět ve Vlajce Antonín Novotný. *„Byl to režisér a proti tomuto režiséru protestoval již v září loňského roku celý orchestr Národního divadla, který nemohl snést, aby Žid režíroval Prodanou nevěstu. Přišlo vládní nařízení o Židech, a co jste udělal Vy? Běhal, zdůrazňoval jeho nepostradatelnost, vyhrožoval svou demisí, nebude-li Vám Thein zachován jakožto pomocný režisér.“* A o půl roku později: *„Talich je a byl ochráncem Židů v souboru Národního divadla. Talich svým soukromým životem a svým chováním vůči členům souboru se chová jako nejhorší Žid, jako příslušník zednářské lóže. Nerespektuje české umělce, zatímco sám vyžaduje devótních zásluh a činí si právo rozhodovat despoticky o všem. I o tom, čemu nerozumí. Václav Talich ničí jedinou českou operu. Ničí nervy zaměstnanců, ničí snaživé umělce. Odstraňuje z divadla lidi z osobních důvodů... Zmizela veškerá spolupráce, zmizel národní duch. Podporují se Židé“ [Vlajka: 24. 3. 1940; příloha č. 28].* Reprezentanti Vlajky udávali dál: *„Pokud by někdo nevěřil, že pan Neumann neodstranil Židy z činohry, konstatujeme, že je tam dosud Židovka Kronbauerová a Žid Mandaus. Židy Theina a jiné držel V. Talich do poslední chvíle a není vyloučeno, že dosud berou gázi jako na dovolené“ [Vlajka: 21. 3. 1940; příloha č. 29; NA karta 328, signatura Talich Václav, Prohlášení o rodovém původu ze dne 17. října 1940, příloha č. 30].*

K těmto udáním přidáme ještě jedno, které se týkalo vztahu V. Talicha k E. F. Burianovi. Vlajka si všimla i takových ryze soukromých záležitostí V. Talicha, že přerušil svou

dovolenou a přijel se do Prahy podívat na Burianovu Vojnu a vadil jim jeho názor: „*Burianův cyklus je novodobé probuzenectví*“. Redaktor pod šifrou Mal to komentoval takto: „*Jak je vidět, jste neustále pohromadě, děláte si navzájem reklamu, ale my dobře víme, odkud vítr fouká, a proto co nejdříve si na vás posvítíme pořádným divadelním reflektorem*“ [Vlajka: 14. 7. 1939; příloha č. 31]. Vlajka V. Talicha i poučovala, že by měl „respektovat“ návštěvníky z Říše jako hosty [Vlajka: 7. 5. 1940; příloha č. 32].

Po nastudování Foersterovy *Evy* se Talich rozhodl pro Dvořákova *Jakobína* [premiéra 20. 3. 1940]. Talich ovšem nepřijal jevištní podobu jako jeho předchůdci Karel Kovařovic a Otakar Ostrčil, ale vrátil se ke skladatelovu originálu. Talich se nedomníval, že dramatičnost *Jakobína* lze zvýšit zrychlením děje, ale naopak se snažil o hlubší pochopení autora samotného, jeho hudebně dramatického cítění, které se Talich snažil vyjádřit dokonalou reprodukcí a plně respektovaným skladatelovým zápisem z roku 1897. Dvořák zde zobrazil skutečný český život plný muzicírování vycházejícího z lidové tvořivosti, a dosahujícího až českého hudebního klasicismu. Již začátek prvního dějství, když se na scéně objeví Bohuš z Harasova a Julie, jeho žena, předznamenává, že půjde o ryze českou operu a o demonstraci českého vlastenectví. Bohuš oslovuje Julii: „*Slyš český zpěv! Ó zvuč mi zvuč Tvůj vábný hlas, jak sladce zní mi! Tot pozdrav vlasti vítá nás*“. A ještě jeden příklad, který dokresluje atmosféru českého života neoddělitelně spojeného s českou školou a hudební výchovou dětí: učitel Benda říká svým dětem: „*Tak moji drazí! Bravo, bravissimo! Vše dobře jde, až na to fortissimo! Jsem s vámi všemi spokojen. To slavný šťastný bude den, čest pro vás všechny veliká*“. A nelze zapomenout na duet Bohuše a Julie s textem: „*My cizinou jsme bloudili, ach, dlouhá léta dlouhá, zrak slzy stesku kalily a v srdci vřela touha. Kdož čítal naše povzdechy? Kdož vyhnanci dá útěchy? Tu z hloubi duše zapěli jsme sobě českou píseň, a z duše chmury zmizely, ze srdce prchla tíseň...*“ [Hostomská 2018: 711]. Toto dílo vyvolává i dnes u obecnstva velice silné ryze české, vlastenecké pocity. Snad o žádnou jinou operu z Talichova repertoáru v Národním divadle nebyl takový zájem, jako o *Jakobína*. Traduje se, že vstupenky na první dvě představení *Jakobína* dirigovaného Talichem, byly rozebrány během půl dne.

Pro potvrzení Talichova názoru, že základ dramaturgického plánu musí tvořit hudebně-dramatický odkaz našich českých hudebních skladatelů, uvádím po analýze každé divadelní sezony ještě tabulku s názorným grafickým vyobrazením uvedených premiér, ze které vyplývá prioritní postavení českých operních titulů.

V divadelní sezoně 1939/1940 uvedlo Národní divadlo v Praze čtyři české operní tituly. První operní premiérou byly *Dvě vdovy* Bedřicha Smetany (hudební nastudování V. Talich-premiéra 6. 10. 1939, derniéra se konala 1. 1. 1946), které měly u diváků mimořádný úspěch

pro svou hudební bezprostřednost, srozumitelnost příběhu a pohodovost, všechno to, co obecnstvo v této době potřebovalo. Václav Talich, stupňující své umělecké požadavky, řekl po generálce celému ansámblu: „*Děkuji Vám za výkon, ale budiž jen stupněm k další metě, poněvadž obklopení německým mořem, můžeme prokázat právo na život jedině fanatickou výkonností*“. Druhou premiérou byla *Eva* Josefa Bohuslava Foerstera (hudební nastudování V. Talich, premiéra 29. 12. 1939, derniéra se konala 16. 03. 1940). Premiéra se uskutečnila za přítomnosti skladatele v předvečer jeho osmdesátin. *Eva* vznikla podle románu *Gazdina roba* od Gabriely Preissové a patřila k Foerstrovým nejlepším a nejpopulárnějším operám. Třetí premiérou v sezoně 1939/1940 byl Dvořákův *Jakobín* (hudební nastudování Václav Talich-premiéra 20. 3. 1940, derniéra 20. 9. 1941). Václav Talich ve spolupráci s Josefem Sukem zkrátil toto hudební dílo o 1404 taktů, což představovalo plných 26% z Dvořákova díla. V. Talich nejenom škrtil, ale i obnovil mnohé škrty, vytvořené svými předchůdci ke škodě díla. Například v dvojzpěvu Bohuše a Julie přidal jednu sloku, stejně tak v místě milostných námluv purkrabího ve druhém jednání. Všechny hudebně dramatické úpravy byly provedeny ku prospěchu díla a k mimořádné spokojenosti obecnstva. 4tvtou nastudovanou premiérou v úvodní sezoně nacistické okupace byla opera Jana Maláta *Veselé námluvy* (hudební nastudování Rudolf Vašata-premiéra 27. 6. 1940, derniéra 14. 9. 1940). Opera byla uvedena k 25. výročí skladatelova úmrtí.

tabulka č. 3 Premiéry opery Národního divadla – divadelní sezona 1939/1940

skladatel	název díla	operní dům	doba na repertoáru	tituly	počet
Bedřich Smetana	Dvě vdovy	Národní divadlo	od 06.10. 1939 do 01.01.1946	české	4
Giacomo Puccini	Turandot	Prozatímní divadlo	od 14.10.1939 do 07.02.1940	italské	4
Giuseppe Verdi	Maškarní ples	Prozatímní divadlo	od 04.11.1939 do 26.06.1944	francouzské	2
Eugen d' Albert	Nížina	Prozatímní divadlo	od 29.11.1939 do 29.12.1943	německé	2
Ch. W. Gluck	Orfeus a Euridika	Národní divadlo	od 19.12.1939 do 13.06.1944	celkem	12
Josef Bohuslav Foerster	Eva	Národní divadlo	od 29.12.1939 do 16.03.1940		
Giacomo Puccini	Bohema	Národní divadlo	od 11.01.1940 do 12.06.1944		
Antonín Dvořák	Jakobín	Národní divadlo	od 20.03.1940 do 20.09.1941		
Richard Wagner	Lohengrin	Národní divadlo	od 30.03.1940 do 26.08.1943		
Richard Strauss	Ariadna na Naxu	Národní divadlo	od 12.04.1940 do 16.05.1940		
Giuseppe Verdi	Troubadour	Prozatímní divadlo	od 09.05.1940 do 09.07.1944		

Jan Malát	Veselé námluvy	Prozatímní divadlo	od 27.06.1940 do 14.09.1940		
-----------	----------------	--------------------	-----------------------------	--	--

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

V sezoně 1939/1940 uvedlo Národní divadlo v Praze celkem 12 premiér, z toho 4 české, stejný počet italských, 2 francouzské a 2 německé. Z této malé statistiky vyplývá, že vedení Národního divadla ve svém dramaturgickém plánu upřednostňovalo českou operní tvorbu českých klasiků B. Smetany, J. B. Foerster, A. Dvořáka a Jana Maláta. První tři patřily ke kmenovému, českému hudebně-dramatickému odkazu a jejich díla tvořila základ dramaturgického plánu, základ národní české operní tvorby.

V této sezoně byla uvedena také operní novinka Jana Maláta (1843–1915) *Veselé námluvy*. Poprvé se tato opera hrála v Praze, v Městském divadle na Vinohradech 12. 1. 1908. Je to pozdní odraz české komické opery s vesnickým námětem. Obliba této opery vznikla ve spojitosti s lidovou písní, která se často v této opeře ozývá. Je to eklektická skladba a svou upřímností, nenáročností a řemeslnickou dokonalostí splnila ve své době svůj úkol [Hostomská 2018: 723].

I když měl Václav Talich během celé divadelní sezony 1939/40 velké divadelní úspěchy, za vrchol považoval *Český hudební máj* (1940). Uskutečnil se v Národním divadle za spolupráce Národního divadla, České filharmonie a Českého rozhlasu. Pro Talicha byl tento a pak i další hudební máje tou nejlepší vizitkou uměleckých tvůrčích schopností českého národa. Na prvním koncertu zazněla předehra k *Libuši*, dále Janáčkova rapsodie *Taras Bulba*, Ota Horáková přednesla Vycpálkovy písně *Probuzení*. Ze symfonické hudby Talich vybral Novákovu symfonickou báseň *V Tatrách op. 26* a Dvořákovu *Husitskou op. 67*. 2. května 1940 byl v Národním divadle uveden Dvořákův *Jakobín* a byl přijat s obrovským nadšením. 8. května 1940, to byl koncert smetanovský. Zazněly čtyři básně z *Mé vlasti* a český pěvecký sbor přednesl kantátu pro smíšený sbor a orchestr *Českou píseň*, představující poctu hudbě, oživující národ a dodávající mu sílu.

Druhý koncert hudebního máje, který se konal 15. května 1940, byl dramaturgicky sestaven z děl Antonína Dvořáka. Zazněla koncertní ouvertura *Karneval op. 92*, *Violoncellový koncert h moll op. 104* s Ladislavem Zelenkou a *IX. symfonie e moll op. 95 Z Nového světa*. Talich opět posílil Českou filharmonii o členy orchestru Českého rozhlasu a Národního divadla, čímž ještě zvýraznil účinnost Dvořákovy hudby. V rámci operních večerů byly uvedeny 19. května *Káťa Kabanová*, 20. května *Prodaná nevěsta*, 28. května *Nevěsta messinská* a 31. května *Tajemství*. Na závěr zazněl *Bukovský koncert s Meditací na staročeský chorál Svatý Václave op. 35a*, se

suitou Pohádka op. 16 a Zráním op. 34. I tentokrát, a to se již stávalo pravidlem, byla Česká filharmonie posílena o hráče orchestru Národního divadla [Kuna 2009: 759].

Na rozdíl od *Pražského hudebního máje (1939)* Václav Talich do dramaturgie *Českého hudebního máje v Národním divadle (1940)* žádné jiné dílo než české nepřipustil. Byl to od Talicha záměr. Rok 1939 a rok 1940 již byly společensko-politicky odlišné. Nacističtí okupanti již měli vzhledem ke zvyšujícímu se počtu přísluhovačů dokonalý přehled o zájmech české společnosti, o tom, co si naše společnost žádá a na co reaguje. Jejich moc sílila a jejich příkazů a zákazů přibývalo. Tyto máje, ať to byl *Pražský hudební máj* nebo *Český hudební máj*, měly mimořádný význam pro posilování identity národní i identity k českým kulturním hodnotám. Václav Talich si byl dobře vědom síly hudby, síly hudby spojené se slovem. V této kritické divadelní sezoně, se právě Národní divadlo stalo tím nenahraditelným společenským fenoménem, který prostřednictvím svých možností, uplatňováním svých funkcí a tím i svého vlivu, posiloval naši společnost v dobách pro ni nejtěžších.

V době německé okupace byl balet Národního divadla v Praze součástí opery Národního divadla. Již Otakar Ostrčil, předchůdce Václava Talicha, nebyl s jeho úrovní a s jeho plněním potřebných uměleckých úkolů spokojen. Balet byl a je klasický umělecký obor, který se u nás začal prosazovat po druhé světové válce, se vznikem Tanečních konzervatoří s maturitou pro výkonné taneční umělce a Tanečních kateder na Divadelních akademích múzických umění pro taneční pedagogy, choreografy, taneční historiky a teoretiky. Výnosem Ministerstva školství a osvěty ČSR ze dne 11. října 1945 byl tak dán základ profesionálnímu rozvoji umění baletu v Čechách, na Moravě i na Slovensku. Pokud balet v době před nacistickou okupací inscenoval samostatná představení, byly to pouze pohádkové pantomimy pro děti například *Štědrovečerní sen*, *Z pohádky do pohádky*, *Princezna Hyacinta*, *Pohádka o Honzovi*, *Babička apod.* Sám šéf opery Otakar Ostrčil nebyl s tímto stavem spokojen: „*balet nestačí požadavkům moderního divadla. Žije z tradice, založené kdysi inscenací Excelsior*“⁵⁷.

Hudební skladatelé světového významu vytvořili pro baletní umění řadu děl, které se dnes již považují za klasické. K dílům Petra Iljiče Čajkovského (1840–1893), Igora Fjodoroviče Stravinského (1882–1971), Clauda Debussyho (1862–1918), Maurice Ravela (1875–1937) a dalších přidali i čeští hudební skladatelé svůj hudební vklad a vytvořili tak základ našeho baletního umění například: Oskar Nedbal (1874–1930), Vítězslav Novák (1870–1949),

⁵⁷ Balet *Excelsior* byl největší baletní hit konce 19. Století a stal se také prvním výrazným baletním počinem v Národním divadle v Praze. Podílela se na něm i řada významných činoherních herců, např. Josef Šmaha, Ludovika Rottová, Jindřich Mošna, Edmund Chvalovský nebo Eduard Vojan. [archiv Národního divadla-karton balet].

Bohuslav Martinů (1890–1959), E. F. Burian (1904–1959), J. E. Zelinka (1893–1969) a další. Otakarovi Ostrčilovi se podařilo pronikavě zvýšit úroveň opery, ale úroveň baletu stagnovala.

V této době vstupují do dějin baletu Národního divadla v Praze dvě mimořádné osobnosti, které v době těsně před nacistickou okupací a během ní sehrají pro rozvoj baletu Národního divadla a jeho fungování důležitou roli: Jelizaveta Nikolská a Josef Jenčík. Nikolská byla primabalerína klasické ruské školy, se znamenitou technikou, působivého zjevu, umělecky orientovaná na obor klasického tance. Opera však potřebuje pro scénické vyjádření i tanec, který Václav Talich, již jako šéf opery, ve svém dopise 24. září 1936, adresoval tehdejšímu řediteli Národního divadla v souvislosti s doporučením angažovat Josefa Jenčíka: „*Vedle tohoto technického stylu trvá ovšem již styl novější – řekl bych lidštější –, jehož reprezentant v našem souboru chybí. Vidím ho v p. Jenčíkovi. Jestli se netoliko přimlouvám, nýbrž přímo žádám, aby byl p. Jenčík pro baletní soubor získán, nechci se tím nikterak nešetrně dotýkati uměleckého aktiva pí. Nikolské, přál bych si jen, aby úkoly, s nichž ona není, byly svěřeny osobě jiné ...*“ [Konečná 1984: 209].

Balet Národního divadla, za éry Václava Talicha, měl dva šéfy baletu různého uměleckého baletního zaměření, a jak se dále ukázalo i charakterů. Nikolská se ve své práci zaměřila především na klasický, světový balet, Jenčík na díla českých hudebních skladatelů.

První důležitou uměleckou konfrontací těchto dvou umělců, byl večer pantomim Vítězslava Nováka konaný v březnu 1937. Jenčík nastudoval *Signorinu Gioventù*, Nikolská vytvořila choreografii *Nicotiny*. Kritiky se vyjádřily jednoznačně ve prospěch Jenčíka: jen Jenčík pracoval tvořivě v duchu moderního pohybového výrazu. Sám Vítězslav Novák se vyjádřil v tom smyslu, že se shoduje s pojetím Jenčíkovým i scénickým řešením Muzikovým, který vytvořil jevištní výpravu. Choreografie Nikolské se podle autora málo držela jak scénária, tak předepsaných hudebních forem... [Národní listy 25. 3. 1937].

Profesionální rivalita, vzájemná nespokojenost a z toho plynoucí napětí se mezi vedoucími baletu Národního divadla stále prohlubovalo. Od počátku bylo všem zřejmé, že Talich více věří Jenčíkovi. Ten se mu osvědčil jako choreograf v jeho operách *Rusalka*, *Prodaná nevěsta* i ve *Večeru Mozartovských děl*.

22. června 1938 měl premiéru první Jenčíkův celovečerní balet *Čert na vsi*. Autorem byl současný jugoslávský autor českého původu Franz Lhotka. Dílo si Jenčík sám vybral. Byla to národní báchorka, vycházející z chorvatských lidových tanců. Jenčík sám své rozhodnutí okomentoval slovy: „*Studny lidového umění nevysychají; vyčerpaný lidský duch se napájí z těchto pramenů. ... Nemáme obdobného tanečně jevištního díla, a proto jsem se s velkou láskou uchopil příležitosti vyzkoušet svůj vtíp a vkus už pro budoucnost našeho českého*

národního a lidového baletu, vyšlého z geniálního kadlubu prostého lidu“. [Jenčík: Taneční letopisy 1946: 27]. Již z výběru tohoto titulu a ze spolupráce s Václavem Talichem bylo všem zřejmé, na jaké straně a s jakými uměleckými i občanskými postoji přistupuje Josef Jenčík ke své umělecké práci v Národním divadle. Josef Jenčík byl stejně jako Václav Talich přesvědčen, že balet Národního divadla v Praze potřebuje vlastní, především český repertoár. Pro svůj boj o národní identitu začal hledat baletní tituly, které by se daly uvést. Výběr byl velice chudý. K dispozici byl pouze Špalíček Bohuslava Martinů a několik pohádkových pantomim.

Až po velkém úsilí se mu podařilo objevit český námět: *Král Lávra* podle K. H. Borovského. Spolu s hudebním skladatelem Jaroslavem Kříčkou vytvořili ne úplně běžný balet, ale spíš »taneční divadlo«. Samotné představení uváděl Vypravěč, který zpíval Havlíčkovy verše. Děj tančili tanečníci, inscenace obsahovala mnoho humoru a skvělé režijní nápady. *Král Lávra*, český balet, důležitá první vlašťovka samostatné baletní české tvorby, měl výrazný umělecký úspěch. Netvořil celovečerní program, neboť v první části byly uvedeny v Talichově nastudování a v Jenčíkově choreografii Janáčkovy *Lašské tance*. Talich, silně ovlivněn úspěchem této inscenace a tímto uměleckým nápadem, rozhodl se spolu s Jenčíkem uvést v době divadelních prázdnin v Jenčíkově choreografii a s orchestrem FOK Dvořákovy *Slovanské tance* na Zimním stadionu v Praze. Toto představení se konalo 15. srpna 1940 a mělo mimořádný úspěch. Talich do programu napsal: „*Slovanské tance jsou nekrásnější písní prostého českého pracujícího člověka na poli, rozbujněného v hospůdce nebo zadívaného do krásy českého kraje, a právě v tomto pohledu stavím Slovanské tance vedle Smetanovy Vlasti*“ [Konečná 1984: 211; archiv ND svazek V 1304/II.č. XIX/3].

5. 2 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1939/1940

Jan Bor byl v meziválečných letech jednou z vůdčích osobností Městského divadla na Královských Vinohradech. Byl členem téže generace jako Hilar, tzn. zastáncem expresního realismu. Do dějin okupační dramaturgie vešel jako režisér, který s oblibou dramatizoval romány ruských klasiků. Do Národního divadla přišel jako zkušený divadelník ovšem již vážně nemocen a do jisté míry i politicky handicapován, neboť mu tato funkce byla svěřena v době již značně zfašizované, tzv. druhé republiky.

Režisér Jan Bor působil na scéně Národního divadla tři roky. Nebyl již ortodoxním přívržencem realismu, ale uznával ho jako poslední velký sloh evropského divadla. Byl si vědom toho, že moderní doba si již žádá větší prostor pro stylizaci a skutečnost se snažil povýšit na vyšší jevištní realitu. I když to veřejně nepřiznal, byl to především expresionismus, který mu svými podněty umožňoval regenerovat tradiční realismus. Tento typ divadla se i za

okupace snažil realizovat především pomocí práce s herci. Při výběru představitelů jednotlivých rolí si vybíral herce, kteří měli předpoklady vyjadřovat silovou živelnost, ty, kteří byli schopni: „*vytvářeti na jevišti člověka tak, aby se nejplněji rozpoutalo jeho živé člověčenství... do nejprudší údernosti se zhybnila jeho dynamika rozumová a pudová*“ [Černý 1983: 465].

Za okupace se Bor soustředil na problematiku člověka, který vášnivě prožívá boj o moc, o životní štěstí, který disponuje ať při vítězství nebo porážce svou životní silou. Kromě tohoto motivu byl pro něj zajímavý i problém biologického ovlivňování lidské psychiky, její vazby na genetiku předků, související s jejich instinkty i s prostředím, ve kterém člověk žije. Na scénách Národního divadla režíroval především díla světových klasiků. V roce 1940 nastudoval Shakespearova *Othella*, který vyvolal negativní kritiku pro jeho ideový výklad i pro barvotiskové prvky, použity v jevištní výpravě. V *Macbethovi* z roku 1939 však vytvořil jednu z nejvýznamnějších shakespearovských inscenací okupační doby. Tento titul zaujal jako aktuální podobenství o lidech usilujících dosáhnout moc s využitím postupů, které byly realizovány na úkor druhých. Úspěch se dostavil proto, že se režiséru Borovi podařilo téma této hry propojit se současností. Velkým dílem k tomu přispěli svými výkony Z. Štěpánek a O. Scheinpflugová, která se dostala do velké nacistické nelibosti. Fašistické noviny *Arijský boj* a *Vlajka*, pro které psali placení kolaboranti a udavači, velice často zmiňovali jméno této naší přední herečky činohry Národního divadla. Právě při představení *Macbetha*, v němž Olga Scheinpflugová hrála hlavní roli, ve které vyslovila text: „*Bud' sebedelší noc, den přijde zas*“ se naplno představila jako vlastenka a nastaly pro ni těžké doby. Když se vrátila z představení Tolstého *Vzkříšení*, byla zatčena a předvedena k výslechu. Nebyl to výslech první ani poslední [Černý 1965: 32].

Režisér Aleš Podhorský byl v době nacistické okupace zastáncem realistického divadla. Podobně jako Bor i Podhorský byl přesvědčen, že hlavním prostředkem, sjednocujícím vnitřní schéma inscenace jsou herci. Realistického výrazu svých inscenací dosahovat využitím schopností herců realisticky, pravdivě vytvořit své postavy. Inspiroval herce k tomu, aby vyjádřili psychiku svých rolí dramatickou formou. U některých divadelních postav připouštěl, v rámci hereckých projevů, určitou míru vnějšího patosu. Charakteristickým rysem jeho inscenací bylo dramatické tempo.

Z české klasiky je možné za úspěšnou inscenaci označit Tylovu *Paličovu dceru*. Tyl dopsal toto drama na počátku roku 1847 a její premiéra se konala 2. února 1847 ve Stavovském divadle. Režisér Podhorský ji inscenoval dvakrát, v letech 1939 a opět v roce 1944. Základní myšlenky Tylova dramatu výstižně charakterizují slova Mojžíry Otruby: „*Tylova literárně*

umělecká tvorba se přednostně zajímá o momentální existenci člověka v lidském společenství a vždy se k adresátovi obrací s konstruktivní tendencí sledující prospěch celku. Námětem jsou zpravidla citové reakce hrdinů na konflikty s okolím, také tendenčnost díla spočívá prvořadě v citové složce uměleckého obrazu a jen doprovodně v úvahových pasážích“ [Otruba, M.: J. K. Tyl. in Tyl, J. K.: Paličova dcera (divadelní program): 15; archiv Národního divadla: karton: „německá okupace“].

Tylovi se podařilo v této hře zachytit jednu z forem aktuálního soudobého protikladu mezi bohatstvím a chudobou, akcentuje morální vlastnosti svých lidových hrdinů, neboť to je cesta jak překonat některé nezdravé tendence v českém prostředí. Základní konflikt je fabulován mezi chudobnou, ale ušlechtilou Rozárkou – »paličovou dcerou« – na jedné straně a maloměšťáckou společenskou třídou, odsuzující dceru za provinění otce, na straně druhé. Jednotlivé postavy hry představují reálné české národní charaktery, a to ne pouze svým jazykovým projevem, ale i svými činy a myšlením. Tyl v duchu optimistického pohledu na život nechává zvítězit lepší povahové stránky těchto lidí.

Tylova hra *Paličova dcera* je vyzrálé dramatické dílo, které obsahuje prvky romantismu, ale ideová i sociální stránka díla je již spjata s realistickým zobrazením skutečnosti. V Tylově dramatu můžeme analyzovat dvě hlavní tematické myšlenky: obsahem první jsou lidské předsudky a jejich schopnost ovlivnit život jedince, obsahem druhé je kolik jsou lidské předsudky schopny vyprodukovat zla. Tuto pravdu autor demonstruje v momentě, kdy je Rozárka, obviněna ze žhářství. To je moment, kdy se proti ní postaví celá vesnice a dokonce i její teta. Je pravda, že nakonec, jako jedna z mála, přizná svůj omyl a svůj názor přehodnotí ve prospěch Rozárčiny nevinny. Ostatní lidé i přesto, že je nakonec Rozárčina nevina prokázána, setrvávají na svém omylu obvinění i nadále [Černý 1983: 469].

Jiří Frejka byl jediný režisér činohry Národního divadla, který za nacistické okupace využil přínos avantgardního divadla. Od moderního, soudobého divadla vyžadoval, aby šlo „*cestou ne laciného efektu a obrázkářství, ale mohutně stavěného tvaru, ne improvizovaného popisu, ale tvorby*“. Tuto tvorbu sám specifikoval jako „*boj o sociální příští, boj o vzpřímený postoj a o duchovní sílu*“ [Černý 1983: 474]. Mezi jeho základními divadelními zásadami a zásadami např. E. F. Buriana nebo J. Honzla, panovala v této době naprostá shoda.

Základním východiskem divadelní práce režiséra Jiřího Frejky byl lyrický, ostře subjektivní prožitek reality – jeho světa. Scénu využíval jako obrazový prostředek pro poetickou fantazii, scéna vytvářela stejný volný a svobodný prostor, jako vytvářelo pouhé slovo. Všechny jevištní složky divadelního představení, herectví, hudba, scénické výpravy požadoval na úrovni uvolněného vztahu, bez těsných, fixních vazeb. Frejka však ve vztahu k těmto divadelním

složkám zastával funkci určujícího a rozhodujícího činitele. Byl přesvědčen, že tento způsob režie divadelních představení přinese divákovi zábavu i poučení. Na rozdíl od jiných umělců, kteří se nechávali ovlivňovat a propadali sentimentálnímu lyrismu, Frejka využíval některé formy lyrismu jako projevy reakce na záměry nacistů, jako způsoby boje za národní identitu, za svobodnou budoucnost.

Frejka měl i za okupace zájem o básnické drama: „...*„přetvářející život v prostoru podobenství, v obrazivém čase, v napětí prudké anagnorize (řec. rozuzlení) člověčenství“* [Černý 1983: 474]. Frejkovo básnické drama zaznamenávalo v době nacistické okupace určitý vývoj. Ať byla forma básnického dramatu v poloze tragické či komické, snažil se, aby tato forma byla i prostředkem sociálního působení. Do nového repertoáru zařazoval hry, které obsahovaly soudobé sociální problematiky ve snaze o „*hromadné ctnosti*“, a to v takové míře, že přímo burcovaly sociální aktivitu divadelního publika.

Ze zahraničních novinek, které Frejka v této době režíroval, splňovala jeho představu dramatu-básně pouze poetická hra soudobého francouzského dramatika M. Acharda *Korzár* (1939). Z dalších novinek, které měl Frejka k dispozici, odpovídalo tomuto uměleckému záměru pouze malé množství titulů. Bylo to např. Lomovo podobenství o bloudění moderního člověka *Člověk Odysseus* (1944), napsané podle Homérova eposu, dále pak Hlávčkův drama *Kavalír Páně* (1943) a především Faltisova dramatická balada *Veronika* (1941), pojednávající o zázračné konverzi zbojníka Janka způsobenou dobrotou krásné Veroniky.

tabulka č. 4 Premiéry činohry Národního divadla v Praze: sezona 1939/1940

dramatik	název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Jiří Mahen	Janošík	Prozatímní divadlo	od 07.09.1939 do 01.10.1939	české	10
Hans Schweikart	Daň z lásky	Prozatímní divadlo	od 15.09.1939 do 09.10.1939	německé	3
Václav Kliment Klicpera	Lhář a jeho rod	Národní divadlo	od 26.09.1939 do 23.12.1939)	anglické	3
Paul R. Vandenberghe	Hoši, dívky a psi	Prozatímní divadlo	od 05.10.1939 do 12.05.1940	francouzské	1
W. S. Maugham	Královská Výsost	Prozatímní divadlo	od 19.10.1939 do 10.02.1940)	holandské	1
William Shakespeare	Macbeth	Národní divadlo	od 28.10.1939 do 22.04.1940	irské	3
Olga Scheinpflugová	Hra na schovávanou	Prozatímní divadlo	od 11.11.1939 do 17.02.1940	ruské	1
Anonym	Fraška o pašticce a dortu	Národní divadlo	od 15.11.1939 do 28.01.1940	švýcarské	1
Moliere	Amfitryon	Národní divadlo	od 15.11.1939 do 28.01.1940	rakouské	1
Frank Tetauer	Ztracená tvář	Prozatímní divadlo	od 30.11.1939 do 05.02.1940	norské	1

J. W. Goethe	Faust	Národní divadlo	od 02.12.1939 do 25.11.1941	celkem	25 + 1 anonym 26
Josef Kajetán Tyl	Paličova dcera	Prozatímní divadlo	od 15.12.1939 do 15.06.1940		
Vilém Werner	Šťěstí je umění	Prozatímní divadlo	od 29.12.1939 do 11.04.1940		
Gerhart Hauptmann	Kolega Crampton	Prozatímní divadlo	od 24.01.1940 do 05.03.1940		
Richard Billinger	Noc běsů	Národní divadlo	od 31.01.1940 do 28.03.1940)		
Oscar Wilde	Ideální manžel	Prozatímní divadlo	od 13.02.1940 do 18.05.1940		
Henrik Ibsen	Divoká kachna	Národní divadlo	od 22.02.1940 do 21.04.1940		
Alois Jirásek	Kolébka	Národní divadlo	od 06.03.1940 do 30.04.1940		
Miloš Hlávka	Panama	Prozatímní divadlo	od 14.03.1940 do 17.04.1940		
Alfred Gehri	Šesté poschodí	Prozatímní divadlo	od 29.03.1940 do 21.06.1940		
Stanislav Lom	Karel IV.	Národní divadlo	od 23.04.1940 do 28.09.1941		
William Shakespeare	Mnoho povyku pro nic	Prozatímní divadlo	od 26.04.1940 do 28.08.1940		
I. A. Gončarov, Jan Bor	Strž	Národní divadlo	od 03.05.1940 do 06.04.1941		
R. B. Sheridan	Škola pomluv	Prozatímní divadlo	od 24.05.1940 do 25.06.1940		
Elsiev T. Schaufflerová	Parnell	Prozatímní divadlo	od 05.06.1940 do 24.06.1940)		
Matěj Anastazia Šimáček	Jiný vzduch	Národní divadlo	od 14.06.1940 do 05.10.1940		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Podobně jako tvůrci operní dramaturgie tak i činoherní umělecký management zastával názor, že základní a rozhodující postavení v dramaturgickém plánu mají mít české tituly.

Z premiér činohry Národního divadla v Praze v sezoně 1939/1940 jistě stojí za pozornost vrchol Mahenovy dramatické tvorby, divadelní hra o pěti jednáních, *Jánošík*, která vznikla na základě slovenské lidové pověsti z let 1711–1713. Děj se odehrává v tehdejších Uhrách, na území dnešního Slovenska. Mahenův *Jánošík* vystupuje v dramatu jako hrdina plný ideálů, za které chce bojovat. Je to člověk plný citů, bojující za pravdu. V době uvedení, nacistické okupace, to jistě byla i z pohledu společensko-politického správná volba.

Po celé období let 1939–1941 se stále více a více stupňoval tlak okupantů. Přesto nedocházelo k vysloveně destruktivním zásahům. Stav se zhoršil až na konci září 1941, když Reinhard Heydrich (1904–1942)⁵⁸ nastolil velice nekompromisní protičeský kurz, který musel

⁵⁸ Reinhard Heydrich (1904–1942), německý nacistický politik; generál policie a SS, od roku 1941 zastupitelský říšský protektor v Čechách a na Moravě. Od roku 1936 fakticky vedl gestapo a od roku 1939 SS. Od roku 1939

J. Bor respektovat. Na základě těchto opatření lze hovořit o hluboké krizi, a to jak v životě, tak i v umělecké tvorbě Národního divadla. Po nástupu Moravce do funkce ministra lidové osvěty, který se stal rozhodujícím nadřízeným pro Národní divadlo, se J. Bor začátkem března 1942 pod záminkou svých zdravotních problémů rozhodl z funkce šéfa činohry Národního divadla odstoupit.

F. Götz zvolil za základ repertoáru v době okupace hry českých klasiků, přesto, že v celkové dramaturgické skladbě měly relativně nejmenší zastoupení. Tyto hry měly však veliký význam pro připomínání české národní tradice a zabezpečovaly její národní charakter. Pro naši společnost to byly hry tvořící nejatraktivnější část repertoáru.

Mimořádným činem bylo uvedení hry L. Stroupežnického *Naši furianti*, která byla na repertoáru po celou dobu okupace (od 6. 5. 1938 do 28. 6. 1941 a od 19. 8. 1943 do 20. 6. 1946). Druhý titul Stroupežnického *Mikuláš Dačický z Heslova* byl uveden již v sezoně 1936/37, podobně i Klicperovy veselohry *Lhář a jeho rod* (divadelní sezona 1939/40) a *Zlý jelen* (premiéra v roce 1942 a tato hra se hrála až do roku 1944).

V divadelní sezoně 1939/1940 byl ze světového činoherního repertoáru velice oblíbeným Shakespearův *Macbeth*, který zaujal jako aktuální podobenství o lidech usilujících dosáhnout moc s využitím postupů, které byly realizovány na úkor druhých. Nezapomenutelnou představitelkou Lady Macbeth byla Olga Scheinpflugová. I ona se dostala do velké nacistické nelibosti. Fašistické noviny *Arijský boj* a *Vlajka*, pro které psali placení kolaboranti a udavači, velice často zmiňovali jméno této naší přední herečky činohry Národního divadla. Právě při představení *Macbetha*, v němž Olga Scheinpflugová hrála hlavní roli, ve které vyslovila text: „*Bud' sebedelší noc, den přijde zas*“, se naplno představila jako vlastenka a nastaly pro ni těžké doby. Když se vrátila z představení Tolstého *Vzkříšení*, byla zatčena a předvedena k výslechu. Nebyl to výslech první ani poslední [Černý 1965: 32].

5. 3 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1940/1941

Čeští národovci, tzv. vlajkaři, byla skupina novinářů, kteří usilovali od počátku existence Protektorátu Čechy a Morava o podíl na moci v naší zemi. Situace vůči Talichovi se změnila od doby, kdy byl pozván Goebbelsem spolu s Českou filharmonií na koncertní turné do Říše. Po této události již dost dobře nemohli čeští nacisté pokračovat s útoky na Talicha a titulovat jej

připravoval tzv. konečné řešení židovské otázky, od roku 1941 dobudoval vyhlazovací koncentrační tábory. Stal se symbolem nacistického teroru a rasové politiky. Zemřel na následky atentátu provedeného 27. 5. 1942 členy čs. výsadku z Velké Británie J. Kubišem, J. Valčíkem a J. Gabčíkem [Ottův slovník 2003: 454].

jako „židobolševika“, „zednáře“, „milionáře“, *nenapravitelného diletanty ve vedení opery*“ apod. Těžko by obstáli před nacisty, kteří měli v této době rozhodující slovo. Již před zájezdem České filharmonie do Říše (únor 1941), byly útoky na Talicha o něco mírnější.

Vystoupením České filharmonie v Říši se V. Talich dostal do složité situace. Ta byla vysvětlována jako Talichův ústupek německé straně. Jako ústupek to chápala zejména ta část české veřejnosti, která dost dobře nepochopila situaci, ve které se V. Talich nacházel. S odstupem času, dnešním pohledem, bychom mohli konstatovat, že útoky českých národovců neměly žádný zásadní vliv a že je Talich mohl přehlížet. Nikdo však nevěděl, jak se budou útoky národovců stupňovat, jakou budou mít podporu od německých nacionálních socialistů a co by to ve svých důsledcích mohlo znamenat pro samotného Talicha. Talich byl ve velice těžké situaci, a to jak jako umělec, tak jako občan své země. Musel čelit politickému tlaku, kterému nemohl jinak čelit než kompromisem, kdy na jedné straně vyhověl požadavkům Říše, konkrétně ministrovi Goebbelsovi, ale na druhé straně díky své dirigentské a umělecké kvalitě mohl, měl příležitost propagovat českou hudbu, neboť měl rozhodující slovo při sestavování koncertního programu České filharmonie. Byla mu tím dána možnost, že po návratu mohl našemu publiku poskytovat i u nás v té době zakázané skladby [Kuna 2009: 767].

Pro Talicha to bylo velice těžké a vyčerpávající období, kdy byl pod tlakem své vlastní práce a ještě čelil naprosto nevybíravým, téměř likvidačním politickým útokům. V. Talich již v roce 1940 vážně uvažoval o tom, že skončí svou práci a odejde do ústraní. Kdyby to byl udělal, ušetřil by si své zdraví a po osvobození by byl politickým vítězem. Názory jeho okolí však byly diametrálně jiné. Svědčí o tom dopis, který Talich obdržel od Otakara Šourka z 19. dubna 1940.⁵⁹ Tento dopis byl plný pochopení stavu, ve kterém se Václav Talich nacházel, ale zároveň byl i velkou prosbou, aby neodcházel, aby dále setrval v tomto těžkém boji. Otakar Šourek jej ujišťoval, že veřejnost je plně na jeho straně, a že ho všemožně podporuje.

Otakar Šourek se snažil V. Talicha podpořit a vysvětlit mu, jak velikou ztrátu by V. Talich svým odchodem způsobil. Talichovi přicházely povzbuzující dopisy od české vlastenecké společnosti s ujištěním, že stojí za ním. Jejich ústředním tématem bylo: „... *vzdor všem nepřízním, lidské závisti a zlobě vytrvejte na svém místě a nedejte se znechutiti...*“⁶⁰

Je třeba upozornit na to, že Václav Talich byla osobnost i pro nacisty osobností velice důležitou. To mu zaručovalo respekt spojený s jeho využitím, ale také to vyvolávalo, zvláště u

⁵⁹ Otakar Šourek (1883–1956), státní úředník, muzikolog, hudební publicista, sbormistr a klavírista. Byl hudebním publicistou, své celoživotní dílo věnoval Antonínu Dvořákovi, reflexi jeho díla (dodnes ceněná 4svazková monografie *Život a dílo Antonína Dvořáka*). Zasloužil se o šíření Dvořákovy popularity u nás i v zahraničí [Kuna 2009: 73].

⁶⁰ Další dopisy s podobnými výzvami in: Milan Kuna, *Z korespondence Václavu Talichovi za okupace, in: Příspěvky k dějinám české hudby, I.*, Praha 1971 [Kuna 2009: 30].

neodborníků, nedorozumění. Ne každý si uměl správně vysvětlit, proč a za jakých okolností dělal Talich to, co dělal. Nacisté si vážili Talicha jako vynikajícího světového dirigenta, a to již před válkou. Jeho umění uznávaly všechny dirigentské hvězdy třetí říše. V dokumentech nacistického přidělence pro tiskový odbor Ministerstva lidové osvěty Augusta Rittera von Hoopa o Národním divadle v Praze můžeme číst: „*Také v opeře nelze upřít její vysoké umělecké nivó. Jejím šéfem je Václav Talich, nejlepší český dirigent, který i v řadě nejslavnějších dirigentů světa zaujímá čestné místo.*“⁶¹ Říšští Němci si zároveň uvědomovali nebezpečí, které vyplývá z Talichova významu a popularity pro jejich záměr germanizovat český prostor. Měli proto snahu získat si Talicha na svou stranu, dokonce by byli rádi, kdyby se Talich stal oficiálním mluvčím, pronacistickým reprezentantem české kultury a protektorátu. Tato snaha byla promyšlená a velice intenzivní. Talich se stal například jednou z prvních obětí Českého svazu pro spolupráci s Němci organizace, která se stala propagandistickou a postupně i kolaborantskou. Do tohoto svazu nevstoupil Talich z vlastní vůle, ale byl jmenován jeho členem přímo státním prezidentem dr. Emilem Háchou. Talich ve své obhajobě před čs. soudem v roce 1945 vypovídal:

„Bývaly spolupracovní koncerty, bývaly přednášky v Presse klubu, k nimž jsem byl zván, bývalo vábení do Filmového klubu, pořádal se výlet parníkem do Mělníka za účasti členů Národního divadla, byl seznamovací večer českých a německých umělců v Rudolfinu — moje nepřítomnost byla stálým pravidlem.“

Postoje V. Talicha byly po celou dobu nacistické okupace příkladné. Lze dokázat, že nevynechal žádné příležitosti k tomu, aby povzbudil své spolupracovníky, a to slovy velmi odvážnými, otevřenými i za okolností, kdy byl upozorňován na to, že přímo v jeho orchestru jsou konfidenti. Tyto postoje vyjadřoval veřejně jako občan i jako umělec. Vyhýbal se dirigování oficiálních protektorátních operních i koncertních provedení a dokonce aby nemusel v Berlíně nastudovat Janáčkovu *Její pastorkyňu*, nechal se raději operovat.

Nacisté potřebovali v co nejkratší době uplatňovat svou ideologii i do naší divadelní práce a propojit tak naši divadelní kulturu s divadelní kulturou svou, a to všemi dostupnými prostředky. Zvolili proto kombinaci dvou metod: ta první spočívala v postupném a systematickém vtahování našich občanů do procesu asimilace a druhou metodou byl brutální teror, který měl definitivně zlomit pasivní rezistenci drtivé většiny našich občanů a donutit náš národ k poslušnosti.

⁶¹ Tento text je k dispozici v Národním archivu, ve fondu Ministerstva lidové osvěty, karta 3

Vůdčí představitelé našeho národa, domácího i zahraničního odboje, si plně uvědomovali, že nacisty uplatňované kombinované metody psychického nátlaku a otevřeného teroru jsou pro naše národní zájmy velice nebezpečné. Vyvíjeli proto mimořádné úsilí, aby naši lidé byli schopni odolávat účinnosti nacistické ideologie. V duchu těchto událostí a v boji se záměry okupantů, se tehdy formovala česká divadelní kultura [Černý 1983: 440].

Nacisté v čele s Goebbelsem si mnoho slibovali od studijní cesty našich předních umělců Národního divadla v Praze do nacistického Německa. Doufali, že tato cesta napomůže splnit jeden z jejich důležitých záměrů tzv. „*sjednocení*“. Byl to závažný tah německé okupační diplomacie. Tato studijní cesta byla přesně a v pravou chvíli naplánovaná. Tam měli naši přední divadelní umělci na vlastní oči vidět a slyšet, jak se tyto nové zásady divadelní dramaturgie budou i u nás, v našich divadelních podmínkách realizovat v každodenní praxi, jak má vypadat reprezentativní funkce naší první divadelní scény. Tato návštěva se uskutečnila v září roku 1940. „Tato cesta byla připravovaná a realizovaná s jasným a promyšleným záměrem: na jedné straně to bylo uznání naší úrovně divadelnictví a to jak po stránce hudební tak i interpretační a výtvarné, na druhé straně měli naši přední umělci poznat německý systém divadelnictví, který měl sloužit jako vzor pro náš budoucí divadelní život. Dalo se s jistotou předpokládat, že v případě naplnění těchto představ bude i u nás panovat jedna, „*německá režie*“, jedny představy o další cestě naší divadelní kultury“ [archiv ND, svazek V 1304/II. č. XIX/3].

Nacisté od Národního divadla v Praze očekávali, že se stane důležitým kulturním subjektem, který dokáže ovlivnit myšlení českého člověka natolik, že přijme nacistickou ideologii založenou na germanizaci, na jejich představě „*Nové Evropy*“ a posléze „*Celého světa*“. Divadelní i filmové prostředky nacisté považovali za velice účinné, neboť zábavná forma mohla působit na široký okruh diváků.

Sezona 1940/1941 přinesla pro operu Národního divadla v Praze jedno velké výročí. Smetanova *Prodaná nevěsta* dosáhla 1500. představení. Tento velký svátek se pro Národní divadlo a pro celou naši divadelní obec konal 22. října 1940 za účasti státního prezidenta dr. Emila Háchy, členů vlády a řady oficiálních hostů. Václav Talich obohatil slavnostní, tištěný program divadelního představení *Prodané nevěsty* působivým článkem, který věnoval Bedřichu Smetanovi. Toto jeho nejpopulárnější dílo přirovnal k podivuhodné kytici, která neuvadá a obdařuje nás vůní dodávající nám životní sílu [Kuna 2009: 771; příloha č. 33].

Dramaturgie spolu s Václavem Talichem měla dva důvody k tomu, aby na počátku této sezony připravila a realizovala inscenaci opery Vítězslava Nováka *Lucerna* op. 56, dle předlohy stejnojmenné hry Aloise Jiráska. Prvním důvodem bylo skladatelovo 70. výročí narození a

druhým důvodem bylo, že se tato opera stala vhodnou odpovědí na politickou situaci. Činohra z donucení cenzury hrála tento titul 1. července 1939 naposledy. Naše společnost žila ve stále se prohlubujících bezprávných okupačních poměrech a v tomto operním díle bylo akcentováno tradiční právo jako nezpochybnitelný požadavek českého národa. Talich byl přesvědčen, že oba tituly jsou zcela rovnocenné a nově uvedená opera *Lucerna* splní svůj nejenom umělecký, ale i politický úkol. Pohádkový námět je prostoupen řadou motivů lásky k rodné zemi a její přírodě s typicky českými pohádkovými bytostmi a lidmi z českého panského prostředí. Důležitost národní tradice je Novákem demonstrována nejen citacemi vlasteneckých motivů, jako Svatováclavského chorálu a národní hymny, ale i vazbou na smetanovskou tradici (především postavou Mlynáře) a tradici i dvořákovskou (v pohádkově lyrických partiích). Novákovi se podařila syntéza Smetanovy realističnosti umění s dvořákovskou romantikou. Tato opera si získala za dvacet let své existence pevné místo v repertoáru operních domů, a to nejen v pražském Národním divadle, ale i v divadlech v Brně, Bratislavě či Lublani.

Tato divadelní sezona byla v Národním divadle bohatá na nové inscenace české hudebně dramatické tvorby. Milan Zuna nově nastudoval operu Rudolfa Karla *Smrt Kmotřička* (premiéra se konala 12. září 1940), Zdeněk Chalabala uvedl na scénu vůbec poprvé operu *Léto* od Miroslava Krejčího (4. prosince 1940) a nové nastudování Dvořákova *Dimitrije*, který se ovšem dočkal pouze dvou představení. První repríza se uskutečnila 21. května 1941, další představení již cenzura, pro mimořádně zdařilé vystižení ruského koloritu v hudbě, nepřipustila.

Po návratu z Německa⁶² nastudoval Václav Talich ještě Janáčkovu *Její pastorkyni*, do které se přímo zamiloval. Přichází s pojetím, které je odlišné od brněnského. Liší se i od toho, které provedl Otakar Ostrčil a ještě před ním Karel Kovařovic. Velice cenné svědectví o přípravě a vztahu Václava Talicha k tomuto dílu nám podal Jaroslav Krombholc, v této době student mistrovské školy, který byl přítomen celému studijnímu procesu: „*Její pastorkyni studoval Talich s obzvláštní láskou a zaujetím. Dívám-li se do jeho partitury, přeplněné jeho dynamickými a frázovacími znaménky, vykorigované a ujasněné do poslední noty od sjednocených smyků až k výdechovým označením dechové skupiny, chápu, proč jeho Pastorkyňa zazářila v krásách nikdy neslychaných, nikdy netušených. Ne dirigentské*

⁶² I Česká filharmonie byla v letech 1939 a 1940 využívána nacisty. Dne 19. října 1940 obdržel Talich pozvání z Úřadu říšského protektora na řadu koncertů České filharmonie v Německu. 6. listopadu Talicha navštívil ministr Goebbels a o přestávce představení *Prodané nevěsty* osobně vyzval Talicha, aby s filharmonii přijel. Pro Talicha nebylo jiné řešení, než pozvání přijmout. Měl však jednu zásadní podmínku, program koncertů bude určovat pouze on sám. Talich na koncertech v Německu zařadil *Mou vlast*, celý cyklus, který se u nás hrát nesměl. Po návratu do vlasti mohl tak Talich do svých koncertů *Mou vlast* zařadit také. Souhlas Goebbelsův v Německu musel platit i u nás [Kuna 2009. 731].

černokněžnictví, nýbrž mravenčí práce na díle, opřená na odborně technických znalostech a posvěcená silou fantazie a ducha“ [Kučera 2018: 51].

Václav Talich ve svém pojetí položil důraz především na mnohem vokálnějším provedení zpěvních partů, čímž se odlišil od svých předchůdců, kteří zdůrazňovali hlavně jejich deklamační stránku. Dramatičnost díla tím nebyla oslabena, naopak, inspirovala dirigenta, orchestr i pěvce k nejvyššímu výrazovému vypětí [Národní politika, 28. 2. 1941].

Premiéra, která se uskutečnila 27. února 1941, byla pražským publikem nadšeně přijata. Na konci představení přišla spolu s Václavem Talichem poděkovat pražským divákům i autorka dramatu, spisovatelka Gabriela Preissová. Všechn tehdejší tisk hodnotil tuto inscenaci jako významný kulturní čin, který definitivně otevřel cestu Janáčkově hudebně-dramatické tvorbě do Národního divadla v Praze a k divákům v Čechách [Kuna 2009: 787].

V roce 1941 se *Pražský hudební máj* konal ve znamení jubilejního roku Antonína Dvořáka. Uskutečnilo se celkem sedm koncertů a operních představení za spolupráce již tradičně České filharmonie, Národního divadla a Českého rozhlasu. Zahajovalo jej 30. dubna 1941 Dvořákův *Rekviem op. 89* a koncert byl vysílán Českým rozhlasem. V sólových partech vystoupili sólisté Národního divadla Ota Horáková, Marta Krásová, Jindřich Blažíček a Vilém Zítek, spoluúčinkoval Český pěvecký sbor, jehož sbormistrem byl Jan Kühn. 3. května byla na pořadu Dvořákova *Rusalka*, ve které titulní roli zpívala Marie Budíková, Cizí kněžnu Marie Podvalová, Vodníka Vilém Zítek, Prince Jindřich Blažíček, Čarodějnici Marie Veselá. Z Dvořákových symfonických skladeb v podání České filharmonie rozšířené o hráče orchestru Národního divadla a Českého rozhlasu zazněly dne 7. května 1941 koncertní ouvertura *V přírodě op. 91*, *symfonická báseň Vodník op. 110*, *Symfonické variace op. 40 a IX. symfonie e moll op. 95 Z Nového světa*. 10. května 1941 dirigoval Václav Talich *Jakobína*. Ze skladeb Josefa Suka, 15. května 1941 zazněla v podání České filharmonie *Serenáda pro smyčcový orchestr op. 6 a Symfonie c moll op. 27 Asrael* opět v rozšířeném obsazení. V tomto cyklu se hrálo i představení *Radúze a Mahuleny* od Julia Zeyera s hudbou Josefa Suka. Závěrečný koncert, který se konal 26. května v rámci cyklu „*Dvořák a jeho škola*“ byl věnován Vítězslavu Novákovi. Na pořadu byla symfonickou báseň *O věčné touze op. 43* a mořskou fantazii *Bouře op. 42* se sólisty Otou Horákovou, Janem Konstantinem a Jaroslavem Veverkou a za spolupráce Českého pěveckého sboru. Na závěr *Pražského hudebního máje* měla zaznít Novákova opera *Lucerna*, ale Ministerstvo školství a národní osvěty z obavy, aby při ní nedošlo k vlastenecké demonstraci, její provedení zakázalo [Kuna 2009: 790].

Na počátku nové sezony, sezony 1940/1941 se objevila zpráva, která přesně vycházela z nacistických snah: musel být zastaven a eliminován odvážný umělec, bojující po boku Václava

Talicha za stejný cíl tj. dokázat nacistickému kulturnímu vedení, že české operní i baletní umění je rovnocenné evropskému, a že český národ je schopen demonstrovat pomocí svého vlastního uměleckého odkazu svou národní identitu, a to způsobem odpovídajícím požadavkům naší společnosti. Josef Jenčík již nebyl členem Národního divadla, zatímco Jelizaveta Nikolská, která velice úzce spolupracovala s nacisty, se stala příkazem ředitele Národního divadla ze dne 4. června 1940 jedinou baletní mistryní a také výlučnou bezprostřední představenou baletnímu personálu... [Konečná 1984: 211]. Toto rozhodnutí vešlo v platnost bez vědomí šéfa opery a baletu Václava Talicha. Ten však Jenčíka zval ke svým operním inscenacím i nadále, ale pouze jako hosta.

V sezoně 1940/1941 se balet Národního divadla angažoval v Novákově *Lucerně* a Zeyerově *Radúzi a Mahuleně* se Sukovou hudbou. Z dalších operních inscenací uváděných za účasti baletu byla Dvořákova *Armida*. Mozartova opera *Don Giovanni* byla Jenčíkovou inscenací poslední. Další umělecké úkoly již nepřišly a dokonce nesměl být uveden jako choreograf ani na programech inscenací ze starší doby.

tabulka č. 5 Premiéry opery Národního divadla v Praze – sezona 1940/1941

skladatel	název díla	operní dům	dobu na repertoáru	tituly	počet
Rudolf Karel	Smrt kmotříčka	Prozatímní divadlo	od 04.10.1940 do 16.05.1942	české	5
Vítězslav Novák	Lucerna	Národní divadlo	od 31.10.1940 do 31.08.1941	italské	1
Miroslav Krejčí	Léto	Národní divadlo	od 04.12.1940 do 02.01.1941	španělské	1
Carl Maria von Weber	Čarostřelec	Národní divadlo	od 10.01.1941 do 18.06.1944	německé	3
Richard Wagner	Bludný Holanďan	Národní divadlo	od 12.09.1940 do 28.08.1944	celkem	10
Giuseppe Verdi	Rigoletto	Národní divadlo	od 14.02.1941 do 12.03.1944		
Leoš Janáček	Její pastorkyňa	Národní divadlo	od 27.02.1941 do 02.07.1944		
Antonín Dvořák	Dimitrij	Národní divadlo	od 16.05.1941 do 21.05.1941		
Werner Egk	Peer Gynt	Národní divadlo	od 12.06.1941 do 19.09.1941		
Jesús Guridi	Amaya	Národní divadlo	od 28.06.1941 do 09.09.1941		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Statistika nás přesvědčuje, že v této sezoně byla jednoznačně preferovaná česká operní tvorba. Dramaturgie Národního divadla navrhla a bylo realizováno celkem 5 českých operních titulů a to operních skladatelů mladší generace.

Ve významném postavení byl L. Janáček, který je svou tvorbou, dle slov V. Talicha, je vstupní branou k pochopení novodobé operní tvorby a Zdeněk Chalabala uvedl na scénu vůbec poprvé operu *Léto* od Miroslava Krejčího (1891–1964), který byl žákem Vítězslava Nováka, u něhož studoval v letech 1911–1913. Od roku 1943 působil jako profesor kompozice na pražské konzervatoři. Opera s námětem ušlechtilé lyriky a čistého citu, byla vytvořena vedle hrdinských a dramatických témat. To byl také rozhodující důvod, proč dosáhla svého úspěchu [Hostomská 2018: 872).

5.4 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1940/1941

Režisér Jan Bor (1886–1943) dále pokračoval v uplatňování svých inscenačních zásad a vytvořil pozoruhodnou inscenaci Ibsenových *Nápadníků trůnu* z roku 1941. I zde Bor využil schopností Z. Štěpánka, který v postavě Jarla Skuli vytvořil opět, přesvědčujícím způsobem, i když jiný, typ ctižádostivce snažícího se uchopit moc. Z ruských klasických předloh nejvíce zaujala Borova vlastní adaptace Gončarovova románu *Strž*. Na diváky působila především živočišná živelnost Gončarovových postav, které Bor dokázal rozvinout a polarizovat. Je to obraz starosvětského života ruského venkova na šlechtickém sídle.

Režisér Jiří Frejka v době okupace vynikl především jako režisér klasických komedií. Uplatňoval v nich obsah i formu komedie dell'arte neakcentoval pouze její poetické kvality, nýbrž tak jak mu to nová společenská situace dovoľovala, obnovil i její původní satirický smysl. Z tohoto typu divadelních her bych rád upozornil na Goldoniho veselohru *Lhář*, upravenou pro Národní divadlo M. Hlávkou pod názvem *Benátská maškaráda* [Černý 1983: 474]. V roce 1941 inscenoval Frejka spolu s autorem úpravy M. Hlávkou *Benátskou maškarádu*, a to ve stylu komedie dell'arte. Hlavní postavě hry, lháři Léliovi, záměrně nechal romantický charakter, dle jeho slov povahu „*umělce života*“, pro kterého „*sen je čin a krásná touha uměním*“. E. Kohout ztvárnil Lélia jako romantického snílka, lháře, fanfaróna, a v závěru se představuje i jako melancholik, takže spojeno dohromady se jevil až tragikomicky.

Benátská maškaráda byla hrou úspěšnou, ale často i diskutovanou do jaké míry byl Goldoni Hlávkou upraven nebo Hlávkou přepracován. Vladimír Just ve své knize *Miloš Hlávka – světák nebo kavalír Páně* píše: „*V době premiéry o Hlávkově autorství ostatně ještě málokdo z recenzentů pochyboval, jak o tom svědčí například poměrně rozsáhlý rozbor z pera Bohumila Polana: »Hlávka napsal hru ‚podle Goldoniho‘, tedy ne snad jenom přeložil anebo upravil; šlo, jak zřejmo, o nejpronikavější zásah do původního díla (...) Ze hry Carla Goldoniho, staré 200 let, nepřijal Hlávka o mnoho víc, než povahopisný obrys postav a jejich přibližnou sestavu*

v základní vzorec dějový, který ostatně ani slavný italský dramatik a divadelní organizátor sám nevymyslel“ [Just 2013: 216].

Vysvětlující jsou i samotná slova M. Hlávky uveřejněné v doslovu k *Benátské maškarádě* z roku 1944: „Čtenáři! Nežehrej na úpravy a adaptace. Byly, jsou a budou, dokud budeme milovat jedním srdcem staré i moderní divadlo. A nemusíš v tom vidět škarohlídky hned nouzi o náměty, jak často slýchám, ani pouhou službu repertoárové potřebě. Jsou v dramatice všech divadelních kultur díla, jež tvoří jakousi kočovnou dramatikou. Náměty a charaktery stěhovavé – a každá doba se jich znovu a znovu zmocňuje po svém. Natolik se mění její smysl, tak marné je usilovat o jejich definitivnost. Ani klasikům se nepodařilo vtesati je do mramoru“... [Just 2013: 219]. F. Götz svým dramaturgickým výběrem z klasické světové dramatické tvorby předkládal divákovi díla, která většinou již znal, ale byla to díla se závažnou umělecko-společenskou tematikou s novými kvalitními překlady, například B. Mathesia, J. Hořejšího, F. Hrubína a F. Stiebitze. Inscenace většiny her světového klasického odkazu přijímalo české publikum jako mimořádnou divadelní událost. Mezi ty nejpůsobivější inscenace sezony 1940/1941 byla díla řecké a římské antiky inscenované pod režijním nastudováním Jana Bora: Sofoklova *Antigona* a Shakespearův *Othello*. Nastudování *Othella* bylo významné tím, že pomocí všech divadelních prostředků se mu podařilo účinně spojit hlavní téma se současností. Především se snažil vyzvednout „věcné“ téma boje silných jedinců o moc. Celkovému výsledku pomohla scéna V. Hofmana a vynikající herecké výkony Z. Štěpánka a O. Scheinplugové, které vyznívaly neobyčejně aktuálně [Černý 1983. 465].

Pokládám za potřebné, zmínit se v souvislosti s dramaturgickým plánem činohry Národního divadla v Praze o Františkovi Zavřelovi a jeho divadelní hře *Valdštýn*. František Zavřel byl jeden z těch, kteří udržovali kontakt s českými fašisty a to již od třicátých let. Byl členem Národní obce fašistické a v roce 1940 vstoupil do Vlajky. Svým dílem na sebe upozorňoval přední představitelé Protektorátu především Franka a Moravce, kteří jej i vzhledem jeho dramatické tvorbě podporovali. Premiéra Zavřelovy hry *Valdštýn* se konala 6. dubna 1940 v zemském divadle v Brně.

tabulka č. 6 Premiéry činohry Národního divadla v Praze – sezona 1940/1941

dramatik	název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Pedro Calderón de la Barca	Dáma skřítek	Národní divadlo	od 30.08.1940 do 12.07.1942	české	12
Jan Melka	Mistrův	Prozatímní	od 06.09.1940	španělské	1

	mistrovský kus	divadlo	do 24.10.1940		
Edward Sheldon	Romance	Prozatímní divadlo	od 13.09.1940 do 10.03.1941	ruské	2
Alexandr Vasiljevič Suchovo-Kobylin	Svatba Krečinského	Národní divadlo	od 27.09.1940 do 09.06.1941	americké	1
Gerhard Guthertz	Markartova kytice	Prozatímní divadlo	od 10.10.1940 do 28.10.1940	rakouské	3
William Shakespeare	Othello	Národní divadlo	od 18.10.1940 do 29.08.1941	anglické	2
Božena Víková-Kunětická, František Xaver Svoboda, Karel Horký	Jarní vody	Prozatímní divadlo	od 26.10.1940 do 27.11.1940	francouzské	1
František Zavřel	Valdštýn	Národní divadlo	od 13.11.1940 do 27.10.1942	norské	1
Björnstjerne Björnson	Bankrot	Národní divadlo	od 15.11.1940 do 14.03.1941	antické	1
Gotthold Ephraim Lessing	Mína z Barnhelmu	Národní divadlo	od 26.11.1940 do 02.06.1941	německé	1
Jaroslav Kvapil	Sirotek	Prozatímní divadlo	od 14.12.1940 do 03.05.1941	celkem	25
Vilém Werner	Červený mlýn	Národní divadlo	od 19.12.1940 do 08.04.1941		
Jaroslav Hilbert	Pěst	Národní divadlo	od 04.01.1941 do 24.03.1941		
Zdeněk Štěpánek	Nezbedný bakalář	Prozatímní divadlo	od 14.01.1941 do 28.09.1941		
Sofokles	Antigone	Národní divadlo	od 15.02.1941 do 18.05.1941		
Carlo Goldoni	Benátská maškaráda	Prozatímní divadlo	od 20.02.1941 do 26.08.1944		
Ludwig Anzengruber	Zlé svědomí	Prozatímní divadlo	od 05.03.1941 do 13.06.1941		
Oldřich Kerhart	Josef Mánes	Prozatímní divadlo	od 01.04.1941 do 21.06.1941		
William Shakespeare	Zimní pohádka	Národní divadlo	od 02.04.1941 do 07.06.1941		
Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Jan Bor	Zločin a trest	Prozatímní divadlo	od 09.04.1941 do 08.06.1941		
Julius Zeyer	Radúz a Mahulena	Národní divadlo	od 26.04.1941 do 10.09.1941		
Bedřich Vrbský, Vladimír Drnák	Bloudění Jindřicha od Věže	Prozatímní divadlo	od 30.05.1941 do 29.09.1941		
František Procházka	Večerní návštěva	Prozatímní divadlo	od 12.06.1941 do 07.11.1941		
Richard Billinger	Čarodějka pasovská	Národní divadlo	od 20.06.1941 do 01.12.1941		
Jan Grmela	Dědictví	Prozatímní divadlo	od 24.06.1941 do 22.11.1941		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Tabulka č. 6 statisticky vykazuje premiérovou, dramaturgickou převahu českých titulů. Vzhledem k období nacistické okupace je nutné připomenout dramatika sice českého původu, který si však velice dobře rozuměl s nacisty a s ministrem Moravcem, kterým byl také protěžován. Byl dramatikem, prozaikem a básníkem. Ve své tvorbě se hlásil především k filozofickému odkazu F. Nietzscheho, jehož myšlenka o nadčlověku jej provázela po celý život a objevovala se i v jeho prvních dramatech: *Simson, Oidipus a Jokasta, Don Juan*. V těchto dílech byl stavebním prvkem jevištní expresionismus. V jeho dramatické tvorbě se objevuje i historická tematika, např. *Král Přemysl Otakar II.*, ale především v sérii her *Kristus, Hus, Valdštýn, Napoleon, Caesar*, které ve svém souhrnu, tvořily pentalogii *Polobozi*. Tato dramatická díla jsou postavena na střetu silných vůdců, zrozených k velkým činům, zápasící s malostí a nepochopením okolí, což je nakonec příčinou jejich tragických konců. V období nacistické okupace byly vítány a podporovány v Národním divadle především hry *Valdštýn* a *Caesar*.

V roce 1941 měl premiéru Štěpánkův velký titul *Nezbedný bakalář*. Děj se odehrává v době předbělohorské, o které se také nedá říci, že byla příliš idylická. Přesvědčil se o tom bakalář, pozvaný konšely z Rakovníka, aby pomohl tamějšímu školství na vyšší úroveň. Jenže lakotným a pyšným měšťanům se brzy znelíbil. Nepomohlo mu nic, ani obliba u tamních žen. Tato komedie silně rozněcovala vlastenecké city diváků.

Po celé období let 1939–1941 se stále více a více stupňoval tlak okupantů. Přesto nedocházelo k vysloveně destruktivním zásahům. Stav se zhoršil až na konci září 1941, když Reinhard Heydrich (1904–1942)⁶³ nastolil velice nekompromisní protičeský kurz, který musel J. Bor respektovat. Na základě těchto opatření lze hovořit o hluboké krizi, a to jak v životě, tak i v umělecké tvorbě Národního divadla. Po nástupu Moravce do funkce ministra lidové osvěty, který se stal rozhodujícím nadřízeným pro Národní divadlo, se J. Bor začátkem března 1942 pod záminkou svých zdravotních problémů rozhodl z funkce šéfa činohry Národního divadla odstoupit.

F. Götz zvolil za základ repertoáru v době okupace hry českých klasiků, přestože v celkové dramaturgické skladbě měly relativně nejmenší zastoupení. Tyto hry měly však veliký význam pro připomínání české národní tradice a zabezpečovaly její národní charakter. Pro naši společnost to byly hry tvořící nejatraktivnější část repertoáru.

⁶³ Reinhard Heydrich (1904–1942), německý nacistický politik; generál policie a SS, od roku 1941 zastupitelský řííšský protektor v Čechách a na Moravě. Od roku 1936 fakticky vedl gestapo a od roku 1939 SS. Od roku 1939 připravoval tzv. konečné řešení židovské otázky, od roku 1941 dobudoval vyhlazovací koncentrační tábory. Stal se symbolem nacistického teroru a rasové politiky. Zemřel na následky atentátu provedeného 27. 5. 1942 členy čs. výsadku z Velké Británie J. Kubišem, J. Valčíkem a J. Gabčíkem [Ottovův slovník 2003: 454].

Mimořádným činem bylo uvedení hry L. Stroupežnického *Naši furianti*, která byla na repertoáru po celou dobu okupace (od 6. 5. 1938 do 28. 6. 1941 a od 19. 8. 1943 do 20. 6. 1946). Druhý titul Stroupežnického *Mikuláš Dačický z Heslova* byl uveden již v sezoně 1936/37, podobně i Klicperovy veselohry *Lhář a jeho rod* (divadelní sezona 1939/40) a *Zlý jelen* (premiéra v roce 1942, hra se hrála až do roku 1944).

Václav Talich se rozloučil 8. září 1941 s Českou filharmonií jako její šéf a odevzdal ji do rukou Rafaelu Kubelíkovi, který byl od 5. srpna 1939 až do 11. listopadu 1941 šéfem opery Státního divadla v Brně [archiv ND svazek V 1304/II.č. XIX/3].

6. Umělecká činnost Národního divadla v Praze v době působení zastupujícího protektora Reinharda Heydricha v letech 1941–1942 a v letech následujících, včetně roku 1945

Opera, balet a činohra Národního divadla v Praze v době stupňujícího se teroru

Období let 1941 až 1942 bylo pro náš národ a Národní divadlo v Praze obdobím z celé nacistické okupace tím nejtěžším. Dne 27. září 1941 byl jmenován zastupujícím říšským protektorem v Protektorátu Čechy a Morava Reinhard Heydrich poté, co K. von Neurath odešel na zdravotní dovolenou. Hned druhý den vyhlásil R. Heydrich stanné právo a rozpoutal krvavé represe proti českému odboji. Popraveni byli již dříve zatčení velitelé Obrany národa včetně gen. J. Bílého a gen. H. Vojty, sokolští funkcionáři v čele s A. Pechátem, představitelé I. ilegálního vedení KSČ a další odbojoví pracovníci; do konce října na 300 osob. Zatčen, k trestu smrti odsouzen a dne 19. 6. 1942 popraven byl předseda protektorátní vlády gen. A. Eliáš, který udržoval styky s odbojem [Buchvaldek 1986: 431].

Heydrich ve svých projevech ze dne 2. 10., 17. 10. 1941 a 4. 2. 1942 označil 40 až 60% českého obyvatelstva za rasově schopné poněmčení, ostatní navrhoval různými metodami likvidovat. Dne 19. 1. 1942 Heydrich zrušil Občanský výjimečný stav. Současně byla jmenována nová protektorátní vláda v čele J. Krejčím, která se však jako kolektivní orgán již nesměla scházet. Vůdčí osobou byl určen Němec W. Bertsch, jehož Ministerstvo hospodářství a práce mělo určující úlohu v protektorátním řízeném hospodářství. Nacistická dráha R. Heydricha se uzavřela atentátem, provedeným J. Gabčíkem a J. Kubišem, kterému Heydrich 4. 6. 1942 podlehl. Na atentát odpověděli nacisté brutálním terorem. Vyhlásili stanné právo a zahájily hromadné popravy, velmi často i bez formálního soudu. Dle neúplných údajů zahynulo v době stanného práva 3 188 osob, mezi nimi mnozí vedoucí představitelé odboje. J. Zíka či V. Vančura, popraven 1. 6. 1942. Novým zastupujícím říšským protektorem v Protektorátu Čechy a Morava byl jmenován dne 4. 6. 1942 K. Dalugee⁶⁴ [Buchvaldek 1986: 432].

Celou naši společnost i činnost Národního divadla v Praze v tom nejhorším slova smyslu ovlivnilo jmenování Krejčího protektorátní vlády, neboť do funkce ministra školství a národní osvěty byl jmenován symbol českého kolaborantství Emanuel Moravec. Vybuďoval ministerstvo, které se mělo zabývat výchovou celého národa (viz kap. 2. 6). Moravcovo

⁶⁴ Kurt Max Franz Dalugee (1897–1946) byl „SS-Oberstgruppenführer a šéf pořádkové policie v Hitlerově Velkoněmecké říši, zastupující říšský protektor v Čechách a na Moravě v letech 1942 až 1943. Hned po svém nástupu vyhlásil stanné právo a zahájil akci, která vešla do dějin pod názvem heydrichiáda. Jeho působení je spojeno s vyhlazením Lidic, Ležáků a téměř s 1400 popravami českých vlastenců. Dne 20. srpna 1943 byl pro onemocnění (dva infarkty) Hitlerem odvolán. Po skončení druhé světové války byl britskými úřady vydán na žádost československé vlády do Československa, kde byl mimořádným lidovým soudem odsouzen k smrti a popraven dne 23. října 1946 v Praze.“ [Demetz 2008: 256, 258, 270].

politické přesvědčení dokazují i tato jeho slova: „*Všechno závisí od toho, zda nepřátelé Říše se nám podaří z českých krajín vyhladit*“.

E. Moravec z pozice své funkce využíval všechny své možnosti k naplňování zásad nacistické kulturní politiky. Do dramaturgických plánů Národního divadla v Praze zasahovalo Moravcovo ministerstvo buď přímo zakazováním divadelních titulů, nebo pomocí cenzury, kdy se musely upravovat texty, a to i při reprízách jednotlivých divadelních inscenací. Žádal od umělců naprostou loajalitu vůči Říši a od předních umělců žádal i veřejné loajální projevy. Dramaturgie Národního divadla v Praze se přes všechny ideologické tlaky snažila každou divadelní sezonu, ať už v opeře nebo činohře, prosazovat českou klasickou tvorbu. To byl záměr vedení Národního divadla v Praze i přání českého obecnstva.

6.1 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1941/1942

Sezona 1941/1942 byla sezonou určenou v první řadě Antonínu Dvořákovi. Svě těžiště měla na konci léta a na podzim, neboť 8. září 1941 tomu bylo sto let, kdy se skladatel narodil. Oslavy byly velkolepé. Po celých Čechách se hrála Dvořákova hudba. I Václav Talich se přihlásil k této oslavě velkým Dvořákovým dílem, když 22. listopadu 1941 realizoval premiéru nového nastudování poslední Dvořákovy opery *Armidy op. 115*. Svým nastudováním odkryl mimořádné umělecké hodnoty tohoto díla. Konečně definitivně padla špatná představa, která tuto operu provázela od premiéry z roku 1904, která se uskutečnila v Národním divadle v nastudování Františka Picky. Karel Koval o *Armidě* napsal: „*Armida má všechny znaky světové opery, lví spár pečeti toto tragické dílo Antonína Dvořáka, jež se konečně dočkalo po 40 letech opravdové premiéry... Václav Talich vypracoval každý detail se zjevnou láskou k Dvořákovu neuznanému dílu, detaily spojoval a podřizoval mohutné kompozici, která se rozrůstala do obrovských, na naše poměry vzácně slýcháných rozměrů, a objevoval obecnstvu poklady nesmírné krásy.... Hudební stránka díla vyzněla absolutně, dokonale, čímž byla nezvratně potvrzena dramatická síla a životnost Armidy.*“ [Venkov, 25. 11. 1941; příloha č. 34].

Tato inscenace, po všech stránkách dokonale provedená, měla problémy s protektorátní cenzurou. Archanděl Gabriel, promítaný na stěnu dekorace, neměl podle vyjádření policejních úředníků „*obvyklou podobu, ale připomínal říšského orla*“. Na generální zkoušce 21. listopadu bylo nařizováno jeho odstranění. Kostýmy křížáckých rytířů, zase připomínaly nacistický wehrmacht. Zásadní připomínky byly i k textu. Například velká árie Ismenova v 1. dějství, začínající slovy „*Z dalekých končin severu přicházejí v záměru, jenž záminkou, prý osvobodit jdou boha svého svatý hrob...*“ až po slova „*... Však blázen by jsi, králi, byl, těm slovům,*

kdybys uvěřil, ti půjdou dál a stále vpřed, snad chtějí dobýt celý svět“, tento text se musel změnit, neboť připomínal rozpínavost nacistického Německa. Takových podobných textových míst nacházela nacistická cenzura čím dál více.

Úspěch *Armidy* v Talichově pojetí byl mimořádný. V repertoáru Národního divadla se tato opera hrála až do 30. dubna 1944. Dále se již ani hrát nemohla, neboť v létě tohoto roku se Národní divadlo uzavřelo.

Za nacistické okupace se nesměla v důsledku přísné cenzury hrát celá řada oper. O to víc překvapuje, že zákaz uvedení se nevztahoval na Smetanova *Dalibora*. Tato opera byla mýtus, podobně jako *Libuše*, navíc v *Daliborovi* bylo více revolučních prvků. *Dalibor* jako legendární rytíř není pouze symbolem hudebnosti českého národa, ale bojovníkem za věrnost přátelství v boji proti nejvyšší moci. A co je zvláště pozoruhodné a projevem statečnosti, že Talich přichází s tímto titulem v době nejtěžší, v době heydrichiády. Opět využijeme svědectví Talichova žáka Jaroslava Krombholce, který jako Talichův spolupracovník sledoval studium *Dalibora* den po dni. Jaroslav Krombholc nepřipustil výtky na adresu Václava Talicha, že při reprodukcích Smetanových děl často přistupuje k dalekosáhlým úpravám originálu, že nectí skladatelův zápis. Je to právě naopak. Talich chová k originálům Smetanových děl hlubokou úctu, nezůstává na povrchu operních děl, ale vytrvalou pílí zdolává ta nejobtížnější místa, která se stávají těmi nejosobitějšími uměleckými kreacemi. V *Daliborovi* tak mistrně odlišuje bitevní hudební atmosféru od romantických míst. Jsme svědky rozsáhlého dynamického využití orchestru od působivého piana až k výbušnému fortissimu. Hudebním projevem respektuje i scénu, tam, kde dosud interpreti používali standardně hudební dynamiku forte a piano, Talich volí princip relativního forte. Talich uplatňuje další zásadu: „*To, co zamýšlel tvůrce, domýšlí interpret. Nečte noty, slyší je*“. Na závěr slova Jaroslava Krombholce: „*Zápis je Talichovi evangeliem. Je kazatelem, jenž neopakuje hluše jeho slova, nýbrž proniká jeho povrchem, vykládá jeho vnitřní smysl. Někdy po svém. Právem povolného*“.

Smetana povýšil postavu *Dalibora* na bojovníka myšlenky, kdy věrnost a přátelství je základem jeho životní cesty, spojenou s bojem proti nejvyšší moci i za cenu svého vlastního života. Tato myšlenka se stala symbolem osudů českého národa a byla aktuální i v době nacistické okupace. Smetanova opera *Dalibor* bude navždy zapsána v dějinách české opery jako píseň svobody [Kuna 2009: 804-806].

Pražský hudební máj v roce 1942 v Národním divadle měl být původně velkou oslavou a velkým hudebním svátkem, který měl trvat šest večerů. V důsledku heydrichiády však zůstal torzem. V této době již Václav Talich s Českou filharmonií nespolečně pracoval, a proto dramaturgii této hudební události omezil na šest operních představení a jeden mozartovský

koncert s divadelním orchestrem. Prvním představením 4. května 1942 měla být *Kouzelná flétna*. Toto představení bylo z politických důvodů přesunuto na 27. května. Smetanův *Dalibor* se hrál 6. května, Dvořákova *Armida* 11. května, Fibichova *Nevěsta messinská* 19. května a Gluckův *Orfeus* 22. května. *Mozartovský koncert* se neuskutečnil kvůli policejní uzavírací hodině. Denní tisk již zdaleka nepsal o jednotlivých představeních tak jako v předcházejících letech. Přes všechna tato omezení způsobených nacistickou mocí si naše společnost uvědomovala důležitost a smysl této akce. Dramaturgický plán *Pražského hudebního máje* v roce 1942, stejně tak jako ty předcházející, podpořil úsilí a posílil vědomí a odvahu naší společnosti do zbývajících let německé okupace [Masaryková 1967: 162].

tabulka č.7 Premiéry opery Národního divadla v Praze – sezona 1941/1942

skladatel	název díla	operní dům	období na repertoáru	tituly	počet
Antonín Dvořák	Šelma sedlák	Národní divadlo	od 13.09.1941 do 29.06.1947	české	4
Antonín Dvořák	Armida	Národní divadlo	od 22.11.1941 do 30.04.1944)	italské	3
František (Jan) Škroup	Kolumbus	Národní divadlo	od 03.02.1942 do 26.09.1942)	celkem	7
Pietro Mascagni	Sedlák kavalír	Prozatímní divadlo	od 28.02.1942 do 18.09.1942)		
Ruggiero Leoncavallo	Komedianti	Prozatímní divadlo	od 28.02.1942 do 25.10.1943)		
Arrigo Boito	Mefistofeles	Národní divadlo	od 18.03.1942 do 28.09.1942)		
Bedřich Smetana	Dalibor	Národní divadlo	od 24.04.1942 do 10.11.1948		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

V této sezoně opět dominovala česká opera, a vzhledem k tomu, že to byl rok velkého, světově proslulého českého hudebního skladatele A. Dvořáka, vedení Národního divadla uvedlo dva jeho operní tituly. Velice překvapivé je schválení pro uvedení Smetanova *Dalibora*, zvláště v této době největšího nacistického teroru – heydrichiády. Snad jedině falešně projevený zájem Říše o česká operní díla mohl sloužit nacistické propagandě. Za druhý důvod lze považovat okolnost, že v *Daliborovi* i přes jeho naprosto přesvědčující mytologicko-národní ráz, se autor ve své skladatelské práci do jisté míry přiblížil Richardu Wagnerovi – k jeho tzv. leitmotivům, čehož zneužívali smetanovští nepřátelé.

6. 2 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1941/1942

Ideovým východiskem pro realizaci činoherních titulů Euripidovy *Médey* a Goethova *Torquato Tassa* bylo Dostalovo přesvědčení, že v tehdejší situaci, v důsledku společensko-politického vývoje za okupace a ve válce, kdy se vychýlilo „*mravní těžiště lidské osobnosti*“, může „*jenom duchovní kontemplace ochránit lidskou důstojnost a lidskému životu dát smysl a obsah*“. Dostal viděl možnosti aktuálního působení antické tragédie v tom, že při hledání další cesty může divákovi pomoci kontemplace. Proto se rozhodl tyto inscenace uvést jako svého druhu náboženský obřad. Navíc zde ještě akcentoval psychologický obsah. O. Scheinpflugová titulní roli Médey interpretovala barbarskou královnou jako hrdou a vášnivou ženu oddávající se ve svém pokoření myšlenkám na pomstu s takovou vnitřní silou, že musela přesvědčit diváka, kam směřovala její pomsta [Černý 1983: 469].

Goethova hra *Torquato Tasso* byla do této doby neznámá. Při jejím inscenování použil Dostal klasickou, antickou divadelní formu. Tentokrát však v rámci vztahu mezi klasickým tvarem dramatu a jeho vnitřním psychickým obsahem. Rozhodl se akcentovat ty momenty díla, v nichž se projevovalo Goethovo romantické cítění. Pro tyto změny se tato představení do určité míry lišila, od standardních antických látek. Eduard Kohout na toto divadelní představení, kde hrál titulní roli, vzpomíná [příloha č. 35].

Mimořádnou událostí této divadelní sezony byla Frejkova inscenace Plautovy frašky *Lišák Pseudolus*. Tento příběh byl pro Frejku záminkou, aby obecnstvu předložil rozmarne jevištní dílo poetických kvalit navíc s hereckým koncertem Ladislava Peška, který v této roli našel jednu ze svých životních rolí. Jiří Trnka přispěl svou originální scénou, kdy na starých řeckých vázách byly improvizovaně realizovány taneční výjevy. Choreografové J. Jenčík a D. Vondrová scénu baletními prvky roztančili. Scénickou hudbou přispěl M. Ponc. Ladislavu Peškovi obdivuhodně asistoval J. Pivec jako chlubitivý a těžkopádný voják Harpax. Spolu vytvořili dvojici, která zaplnila jeviště vtipným humorem. Pešek vytvořil typ člověka sice zotročeného, pokořeného, který když je to nutné se podvolí moci, ale když je třeba, tak dokáže bojovat za spravedlivou věc [Černý 1983: 478].

Zuzana Vojířová byla poslední Borovou inscenací (1942). Příběh hry čerpal z jedné historické povídky F. Kubky, kde ho zaujala postava Petra Voka z Rožmberka, který na jedné straně demonstroval svou renesanční požívačnost, ale na straně druhé moudrost spolu s poznáním. Postava Petra Voka z Rožmberka v podání Z. Štěpánka se divákovi představila jako silná osobnost bojující se svou rezignací. Titulní postava Zuzany Vojířové ztvárněná M. Glázrovou vystupovala jako důležitá součást Vokova zranění. Bor měl zároveň s líčením tohoto příběhu příležitost vyjádřit svůj mimořádný vztah k jižním Čechám, odkud pocházeli jeho předkové, a

k rodné zemi jako takové. Hra se dožila na scéně Národního divadla jednoho sta repríz a stala se nejúspěšnějším titulem činoherního repertoáru v letech okupace [MKP 1954: B 12 1941/2] .

Pomocí své tvorby režisér Bor dokázal, že divadlo disponuje umělecko-dramatickou působností, pomocí které aktivizuje směrem dovnitř, tzn. na vlastní divadelní soubor, ale i směrem ven, směrem ke společnosti. Svou režijní prací, svými uměleckými nároky vedl herce činohry k dynamickým hereckým výkonům, které vycházely z jejich psychiky, z vnitřních pocitů. Na diváky se pak přenáší ten pocit: „divadelní představení má spád“ a zároveň i prožitek, který má vliv na hloubku zážitku.

V době nacistické okupace působil v činohře, ve funkci hlavního režiséra Karel Dostal. Lišil se od výše uvedených režisérů tím, že pro svou práci hledal inspiraci ne přímo v realismu, ale v klasicismu. Oproti tehdejšímu akademismu, který dogmaticky dodržoval základní teze klasické estetiky, vycházel Dostal z klasicismu ideově a získával z něho jen některé postupy, které pokládal za tvárné. Tím, že se Dostal přiklonil ke klasicismu, neznamenalo to zavržení všeho, co až dosud tvořilo základ uměleckého vývoje.

Jeho tvorba se vyznačovala jednak snahou přicházet na jeviště se složitou psychologickou problematikou moderního člověka a dále pokládal za nutné vyslovovat se k aktuálním společenským a politickým problémům doby – určovat a vysvětlovat její obsah.

Zajímavá byla práce Dostala s herci. Snažil se je vést tak, aby ne zcela splynuli se svou postavou, aby na ní nebyli závislí, aby si nechali určitý odstup, prostor, který by jim umožnil intelektuálně se povznést z této závislosti a mít tak možnost vyjádřit závažné významy současné doby, což by mělo inscenaci i do určité míry aktualizovat.

Dostalovy režie byly čisté, v jevištních výpravách nebyly stopy po ilustrační popisnosti. Obraz jevištního děje byl jen málo narušován okolním světem a scéna byla vždy poeticky bohatě vystavena. V případě, že byla do hry zakomponována i hudba, dbal Dostal na to, aby organicky splynula s ostatními složkami divadelní hry.

K nepozoruhodnějším Dostalovým pracím z let okupace patřily jeho inscenace antických tragédií: Sofoklova *Antigona* (1941), Euripidova *Médea* (1942) a v sezoně 1942/1943 Goethova *Ifigenie na Tauridě* (1943).

Dostal předkládal tato díla s jasnou ideou: „...za situace, kdy se v důsledku společenského a politického vývoje, zejména okupace a války, vychýlilo »mravní těžiště lidské osobnosti«, jenom duchovní kontemplace může ochránit lidskou důstojnost a lidskému životu dát nový smysl a obsah“ [Černý 1983: 469].

Dostal byl přesvědčen o tom, že právě v takové době, kterou způsobila nacistická okupace, má divadlo přímo povinnost aktuálně působit, poskytnout divákovi racionální přístup k posuzování svého chování při reakcích na danou skutečnost.

tabulka č. 8 Premiéry činohry Národního divadla v Praze – sezona 1941/1942

skladatel	Název díla	Divadelní scéna	Období na repertoáru	tituly	počet
František Erik Šaman	Sluneční den	Prozatímní divadlo	od 28.08.1941 do 10.11.1941	české	5
Franz Grillparzer	Běda lhářům	Národní divadlo	od 06.11.1941 do 21.12.1941	rakouské	1
Curt J. Braun	Prudká zatačka	Prozatímní divadlo	od 11.11.1941 do 31.12.1941	německé	5
Dalibor C. Faltis	Veronika	Prozatímní divadlo	od 14.11.1941 do 05.04.1942	norské	1
Hermann Sudermann	Domov	Národní divadlo	od 05.12.1941 do 09.04.1942	finské	1
Frank Tetauer	Zpovědník	Prozatímní divadlo	od 10.12.1941 do 07.05.1942	španělské	1
Henrik Ibsen	Nápadníci trůnu	Národní divadlo	od 19.12.1941 do 12.01.1943	italské	1
Emil Vachek	Prsten	Prozatímní divadlo	od 23.12.1941 do 18.04.1942	antické	2
Hella Maria Wuolijokiová	Chléb na Niskavuori	Prozatímní divadlo	od 23.01.1942 do 25.05.1942	celkem	17
Johann Wolfgang Goethe	<u>Torguato Tasso</u>	Národní divadlo	od 07.02.1942 do 30.11.1943		
Jan Bor	Zuzana Vojířová	Národní divadlo	od 28.02.1942 do 12.07.1944		
Tirso de Molina	Sokyně	Prozatímní divadlo	od 06.03.1942 do 10.07.1942		
Euripides	Medeia	Národní divadlo	od 26.03.1942 do 26.05.1942		
Titus Maccius Plautus	Lišák Pseudolus	Prozatímní divadlo	od 11.04.1942 do 25.04.1945		
Manfred Hausmann	Lilofee	Prozatímní divadlo	od 29.04.1942 do 11.07.1943		
Heinrich von Kleist	Princ Bedřich Homburský	Národní divadlo	od 14.05.1942 do 27.01.1943		
Giovacchino Forzano	Průvan	Prozatímní divadlo	od 20.05.1942 do 31.10.1942		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Statistika tabulky č. 8 vykazuje silný vliv nacistického cenzurního dohledu při tvorbě a realizaci premiér v sezoně 1941/1942. Ze 17 uvedených premiér bylo 5 českých ale také 5 německých. Úspěšnou premiérou v této divadelní sezoně byla méně známá Goethova romantická hra *Torquato Tasso*. Úspěšná byla proto, že režisér Dostal se do jisté míry přiblížil romantické formě. Druhým důvodem proč slavila tato hra úspěch, byl ten, že titulní roli

vytvořil E. Kohout, který kde to jenom šlo, vkládal do své role své vlastní životní pocity. Přesto, že se Goethe inspiroval Tassovými životopisy, je jeho hra především básnickou fikcí.

Na motivy povídky Františka Kupky, napsal Jan Bor velice úspěšnou hru *Zuzana Vojířová*. Hra byla s velkým úspěchem (díky Z. Štěpánkovi a M. Glázrové) hrána na scéně Národního divadla v Praze a svou vlasteneckou symbolikou – hold krásné jihočeské krajině – posilovala diváky v době okupace.

6.3 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1942/1943

Na začátku sezony 1942/1943 byla v Národním divadle uvedena dvě scénická díla Pavla Bořkovce⁶⁵: baletní pantomima *Krysař* a opera *Satyr*. Prvé dílo hudebně nastudoval Václav Talich, druhé jeho žák Jaroslav Krombholc. Premiéra obou těchto děl se konala 8. října 1942.

Námět *Krysaře* vychází ze starosaské legendy, je známý, slavný a mnohokrát literárně i hudebně zpracovaný. Pavel Bořkovec si libreto pro svoji pantomimu napsal sám. Poklidný život smyšleného městečka ohrožují myši. Krysař za to, že je mu přislíbená starostova dcera, odvede myši do vody, kde je utopí a ony přestanou lidi trápit. Měšťané svůj slib nedodrží, a Krysař pomocí své zázračné píšťalky odvede jejich děti do skály, a tím se věrolomným měšťanům pomstí. V naší reálné situaci, v tehdejší protektorátu, to aktuálně byli okupanti, kteří obsadili celou zemi a svou krutovládou, svými požadavky ničili samu existenci národa. Podobně i nacisté slibovali, ale jejich opravdové záměry byly koncentrační tábory a germanizace spojená s likvidací našeho národa. Oproti klasickému zpracování (například Viktora Dyka) si Bořkovec napsal svůj vlastní závěr, kdy po konfliktu Krysaře s měšťany nechal děti odejít do nového lepšího světa, což Bořkovcova hudba naprosto zřetelně vyjadřuje. Cenzura hledala možnosti, jak hlavní ideu tohoto díla, která byla naprosto zjevná oslabit, případně zlikvidovat. I když se na její příkaz provedly v jevištní výpravě určité zásahy, některé dekorace se musely přímo odstranit, podstatu scénického záměru se zcela zlikvidovat nepodařilo. Velký podíl na úspěchu *Krysaře* měl choreograf Joe Jenčík. Václav Talich velice brzy poznal Jenčíkovu dobrou scénickou i pohybovou práci, a dál ho podporoval v jeho hledání a nacházení dalších forem a technik moderního výrazového tance.

Kritika tehdejší doby přijala obě díla velice příznivě a označila je za vrcholný projev české soudobé hudby. František Bartoš⁶⁶ s velkým respektem napsal: „*Talichovo hudební*

⁶⁵ Pavel Bořkovec (1894–1972) byl český skladatel a pedagog. Stal se významným členem Hudební skupiny Mánes /J. Ježek, I. Krejčí, V. Holzknecht, ad). Po válce se stal profesorem skladby na AMU (1946–1964), kde vychoval řadu významných českých skladatelů (P. Blatný, R. Dresl, P. Eben, J. Klusák, M. Rajchl a další). [Smolka 1983:83].

nastudování mělo všechny znaky jeho vynikajících výkonů... také tentokrát s divadelním orchestrem dal (Talich) dílu dokonalou vycizelovanou, výrazně uplatňující každou podrobnost Bořkovcovy vevní, rytmicky spádné a barevně velmi vděčné partitury“. [Národní politika, 10. 10. 1942; příloha č. 36].

Pavel Bořkovec byl Talichovým provedením nadšený: „*Interpretaci Krysaře si nedovedu představit lepší, ani jinou. O tom, jak se ten poměrně malý orchestr rozezvučel pod Vaší taktovkou, bylo by lze se vyjádřit jen básnický...*“ [Pavel Bořkovec: MČK Beroun].

Opera *Satyr* je dílo, kterým se Pavel Bořkovec, velice odvážně, snažil reagovat na naši tehdejší společensko-politickou realitu. To bylo možné pouze nepřímou, alegorií, kterou by německá cenzura neodhalila. Bořkovec našel látku, jež se k takovému záměru velice dobře hodila. V raném dramatickém díle německého klasika J. W. Goetha objevil příběh panovačného a domýšlivého Satyra, falešného proroka a uzurpátora, který podporován svými vyznavači si osvojuje božskou moc a slávu. Brzy přijde jeho pád, který odhalí jeho nadutost a prázdnotu. Bořkovcovi se podařilo, a to jak hudebně, tak i dramaticky, dokonce s jemným humorem, vytvořit alegorický obraz člověka – diktátora.

Bořkovcovo dílo hudebně nastudoval a řídil Jaroslav Krombholc, který touto premiérou absolvoval mistrovskou školu. Pavel Bořkovec byl s výkonem Jaroslava Krombholce velmi spokojen. Podle skladatelových slov dal Krombholc do svého nastudování a své interpretace všechnu svoji muzikálnost, svědomitost i nadšení. Poděkoval i Václavu Talichovi za pedagogické vedení, za poskytnutí množství rad a zkušeností, které přispěly k dosažení úspěchu. Na realizaci představení *Krysaře* i *Satyra* se umělecky podílel i další ze žáků Václava Talicha, Václav Kašík jako režisér. Jaroslav Krombholc napsal Václavovi Talichovi 28. 11. 1943 dopis, ve kterém mu poděkoval za hodnocení, spolupráci a za vznik neobyčejného vztahu mezi učitelem a žákem: „*Chtěl bych Vám poděkovat za vysvědčení z Vaší mistrovské školy. Uznání, jež obsahuje, mne nejen naplňuje hrdostí a je pro mne již nyní a hlavně pro další budoucnost velikým vyznamenáním a doporučením, nýbrž i velkým závazkem, abych se nezpronevěřil ani sám před sebou ani před Vámi. Neboť vím, a nikdy v životě nezapomenu, komu jsem za rozhodující léta svého uměleckého mládí nejvíce povinován*“ [Kuna 2009: 815].

Ihned po premiéře *Dalibora*, který měl premiéru v dubnu 1942, se Václav Talich rozhodl pro důkladné studium a revizi dalšího Smetanova díla *Čertovy stěny*. Na sklonku života dostal Smetana od Elišky Krásnohorské libreto se zajímavým příběhem, ve kterém ďábel ohrožoval

⁶⁶ František Bartoš (1905–1973) byl český hudební skladatel. Skládal mimo jiné orchestrální suity, melodramy, komorní hudbu, klavírní kousky, písně a divadelní hudbu. Uveřejnil několik publikací z historie hudby a věnoval se hudební kritice. [Smolka 1983: 55].

dílo člověka a mařil lidské štěstí. Smetanu tento námět velice zaujal a své práci se věnoval s mimořádným zaujetím. Příběh vypadal na první pohled jako pohádková komedie a také tak byl Krásnohorskou původně koncipován. Přidáním Smetanovy hudby se stal „*analogií biblického pokušení na poušti, aby symbolikou postav a dějů byl nalezen v labyrintu světa ráj srdce*“. Před premiérou sám Smetana prohlásil: „*Hudba ta je dobrá a nemohla ani jinak být komponována*“ [Hostomská 2018: 684]. Tím více jej mrzelo, jak bylo toto dílo přijato, že mu téměř nikdo neporozuměl.

Talich byl přesvědčen, že přistupuje k dílu opravdu geniálnímu a co se týče hudební invence – po *Prodané nevěstě* – nejbohatšímu. Výstižný je výklad Anny Hostomské,⁶⁷ která označila operu *Čertova stěna* za dílo, které překračuje hranice novoromantické opery a také libreto poskytuje až „shakespearovskou“ obrazivost. Důležitá je tematická myšlenka „dvojnictví“ a motiv, že d'ábel – Rarach na sebe bere podobu zhřešícího poustevníka, který ztrácí svou moc ve chvíli, kdy se ze svých hříchů kaje a vyzpovídá. Tyto dramatické prvky přináší do samotného díla mravní, duchovní i dramatické metafory, a propojení vážných a komických ploch tak poskytuje neobvyklé vnitřní napětí. Stačí připomenout scénu, kdy po Vokově boku stojí jak Rarach, tak poustevník Beneš a on slibuje opatství oběma zároveň. Nebo scéna, kdy skupinka dívek se přichází nabídnout coby nevěsty rožmberskému pánovi, aby je vzápětí dostihli jejich venkovští milenci a metlou jim dali za vyučenou a samozřejmě vzápětí jim vše odpustili [Hostomská 2018: 684].

Odborníci v čele s Talichem se shodovali, že dílo je jak po stránce hudební, tak i po stránce invence geniální. Po stránce hudebně-kompoziční znamenala Smetanova *Čertova stěna* určitý hudební vývoj směřující za hranice novoromantické opery. Talich byl přesvědčen, že Smetana vytvořil hudebně dramaticky dokonalé dílo a hlavně dílo stylově nové. Talich v této opeře objevil některé prvky, o kterých byl přesvědčený, že provokují a ukazují na další vývoj naší hudby. Realizační tým⁶⁸ v čele s Václavem Talichem se shodl na tom, že bude nutno provést určitou úpravu Smetanova díla – verše upravit tak, aby jejich charakter byl více v souladu s hudbou a původní, na některých místech libreta, již zastaralý text, nahradit moderním. Realizační tým se rozhodl i pro úpravu psychologickou. Bylo třeba odstranit určitý rozpor mezi

⁶⁷ Anna Hostomská (1907–1995), legendární osobnost české hudební publicistiky, dlouholetá redaktorka Československého rozhlasu (1929–1962), propagátorka operní tvorby a autorka knih o ní, zejména oceňované unikátní a mnohokrát vydané *Opery Průvodce operní tvorbou* a pro mládež *Příběhů, pověstí a pohádek paní Hudby*. Její slova: „Obliba operního útvaru byla u nás odedávna mimořádná. Opera se stala nejschůdnější cestou k proniknutí do světa hudební krásy. I na této cestě však jsou úskalí, která začínajícímu zájemci působí nesnáze [Opera (Průvodce operní tvorbou) 2018: 7].

⁶⁸ Talich do pracovního týmu přizval inscenátory režiséra Lud'ka Mandause a malíře Karla Svolinského. Dále spisovatele Miroslava Rutteho, vrchního režiséra Karla Dostala, výtvarníka Františka Muziku, hudebního historika Otakara Šourka a výtvarného historika Jaromíra Pečírku [Kuna 2009: 818].

dramatickým a hudebním základem postav. Dramatická úprava byla potřebná pro vylepšení kompozice díla. Nové režijní pojetí pak přiblížilo scénickou realizaci, koncepce hudební se tak přiblížila hudebně-dramatické vizi B. Smetany.

K výsledku snažení Talicha a jeho spolupracovníků se vyjádřili i teoretici a kritika: František Bartoš, uznávaný znalec Smetanova díla poznamenal, že textových úprav je poněkud mnoho. Vyjádřil však přesvědčení, že Talich byl tím nejpovolanějším interpretem, který mohl zbavit dílo Bedřicha Smetany instrumentální šedi a nevýraznosti. Zvukovou kulturu označil za znamenitou, která se prokázala: „..., *nebývalým zjasněním, vyčištěním, zpřehledněním orchestrální složky, která tu nemá daleko k zářivosti nejlépe instrumentovaných partitur Smetanových. To, co zde Talich vykonal zejména v dynamickém propracování a odstupňování orchestru (při volbě vždy případných temp) je téměř zázrak*“ [Masaryková 1967: 418-425]. Svůj názor poskytl i Jaroslav Krombholc, který hovoří o novém, zvukově objevitelském zázraku. Mnozí smetanovští teoretikové popsali mnoho papíru svými rozbory a úvahami, Talich to dokázal svým činem, dokázal, že Smetanova *Čertova stěna* je geniálním dílem. [Kuna 2009: 823]. Premiéra Talichova nastudování Smetanovy *Čertovy stěny* se konala 24. listopadu 1942, za účasti četných představitelů českého veřejného života. Měla velký úspěch, na tom se shodli kritici všech denních listů.

21. dubna 1943 (týden před zákazem realizace *Pražského hudebního máje*) uskutečnil Václav Talich premiéru nového nastudování Mozartovy *Figarovy svatby*. Úspěch Mozartova titulu byl veliký, ale v českých novinách nikde není jediná informace, ať pochvalná nebo kritická k této premiéře. V té době noviny např. *Národní politika*, *České slovo*, *Venkov* a další, vyjadřující se k divadelním událostem mlčely. *Národní listy* a některé další tiskoviny byly zastaveny. Tři dny po premiéře *Figarovy svatby*, od 26. do 28. dubna 1943, *Národní divadlo* nesmělo hrát kvůli smutku vyhlášenému na celé území třetí říše (důvodem byla smrt velitele armád u Stalingradu). I přesto, že nemáme k dispozici žádné novinové kritiky, zato známe Bořkovcovo hodnocení [Kuna 2009: 828; příloha č. 37].

Václav Talich již delší dobu cítil, že dramaturgie *Pražského hudebního máje* 1943 by se měla více přiblížit k současnosti. Dílo, které by mohlo tuto ideu naplnit, bylo *České rekviem op. 24* s podtitulem *Smrt a spasení* od Ladislava Vycpálka. Toto dílo nebylo komponované na tradiční latinský text ve formě zádušní mše, ale na volně vybrané biblické texty v českém jazyce. K provedení tohoto díla však nedošlo, neboť Jan Kühn, sbormistr Českého pěveckého sboru podcenil náročnost tohoto díla a nepřipravil svůj sbor na vystoupení ani na druhý termín. Nabízela se možnost, že by sborový part zazpíval sbor Filharmonického spolku *Beseda brněnská* a koncert by se tak mohl uskutečnit. Talich se obrátil se žádostí o tuto změnu na

ministra Moravce, který ovšem souhlas k navrhované změně nedal. Tento hudební máj byl pouze souborem několika operních představení a tří koncertů. Talich dirigoval Mozartovu Figarovu svatbu, opery *Rusalku*, *Její pastorkyni*, *Prodanou nevěstu*, *Čertovu stěnu* a *Dalibora* dirigovali František Škvor, Jaroslav Krombholc a Rudolf Vašata. Všechny tři koncerty se uskutečnily na jevišti Národního divadla ve spolupráci s Českou filharmonií pod taktovkou Václava Talicha. 8. května uvedl kromě Smetanova *Pražského karnevalu* dvě novinky. *Concerto grosso* od Pavla Bořkovce a *Symfonickou předehru Mládí op. 43* Karla Boleslava Jiráka, po nich dirigoval Dvořákovu IX. symfonii e moll op. 95 Z Nového světa. Druhý koncert se uskutečnil 18. května 1943. Talich zvolil jako náhradu za Vycpálkovo *České rekviem program*, který silně připomínal jeho první koncert s Českou filharmonií před pětadvaceti lety. Zazněly na něm skladby od Vítězslava Nováka V Tatrách op. 33, Otakara Ostrčila *Suita c moll op. 14* a Antonína Dvořáka *VII. symfonie d moll op. 70*. Třetí koncert 29. května 1943 byl sestaven z děl Josefa Suka. Hrála se *suita Pohádka op. 16* a *symfonická báseň Zrání op. 34*. Jiří Dostál tehdy napsal: „*Ač obě Sukova díla známe výborně, poslouchali jsme se zatajeným dechem a s napjatými smysly. Orchester České filharmonie byl opět rozšířen o členy orchestru Národního divadla, takže byl monumentálním tělesem, které hrálo ve všech složkách v žádoucím vzletu i ukázněně, v pověstném už onom »talichovském napětí«*“ [Masaryková 1967: 172].

tabulka č. 9 Premiéry opery Národního divadla v Praze – sezona 1942/1943

skladatel	Název díla	Operní dům	Období na repertoáru	tituly	počet
Engelbert Humperdinck	Královské děti	Národní divadlo	od 10.09.1942 do 28.10.1942	české	6
Giacomo Puccini	Tosca	Prozatímní divadlo	od 19.09.1942 do 07.02.1943	italské	2
Pavel Bořkovec	Satyr	Národní divadlo	od 08.10.1942 do 18.12.1942	německé	3
Bedřich Smetana	Čertova stěna	Národní divadlo	od 24.11.1942 do 28.05.1944	celkem	11
Vítězslav Novák	Dědův odkaz	Národní divadlo	od 01.01.1943 do 20.06.1944		
Giuseppe Verdi	Violetta	Národní divadlo	od 19.01.1943 do 08.07.1944		
Karel Weis	Bojarská svatba	Národní divadlo	od 18.02.1943 do 12.02.1944		
Zdeněk Fibich	Šárka	Národní divadlo	od 07.04.1943 do 29.08.1944		
Wolfgang Amadeus Mozart	Figarova svatba	Národní divadlo	od 21.04.1943 do 11.12.1943		
Peter Cornelius	Bagdaský lazebník	Národní divadlo	od 11.06.1943 do 21.08.1944		
Karel Kovařovic	Cesta oknem	Národní divadlo	od 01.07.1943 do 10.05.1944		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Sezona 1942/1943 se šesti českými premiérami opět dokazuje odvahu a pevné přesvědčení o kvalitě a síle české opery. Počet šesti premiér českých operních titulů to dokazuje. Pozoruhodná premiéra hudebního díla skladatele Pavla Bořkovce nabídla baletní pantomimy *Krysař* a operu *Satyr*. Připomínám i pozoruhodné dirigentské obsazení profesora a jeho žáka. První dílo nastudoval Václav Talich, operu *Satyr* jeho žák Jaroslav Krombholc, ve kterém Václav Talich objevil mimořádný talent, který v šedesátých a dalších letech svými dirigentskými úspěchy proslavil naši zemi po celém světě. Mezi úspěšné premiéry této sezony nutno zařadit dva tituly: Smetanovu *Čertovu stěnu*, která po určitých citlivých úpravách V. Talicha dosáhla mimořádného úspěchu a *Figarova svatba* W. A. Mozarta, která je u našeho publika dodnes velice oblíbená. Zvykli jsme si ji považovat vedle *Dona Giovanniho* za naši operu.

Jak vyказuje grafika tabulky č. 9, opět měly přednost české operní tituly. Opera *Dědův odkaz* Vítězslava Nováka je lyrická opera o třech dějstvích, na předlohu Adolfa Heyduka podle jeho stejnojmenné básně. Premiéru mělo toto operní dílo v Národním divadle v Brně 16. ledna 1926. Bylo to poslední Novákovovo operní dílo a je zajímavé tím, že o něj měl kdysi zájem B. Smetana. Žádal Jana Nerudu, aby mu Heydukovu báseň zdramatizoval. Záměr se však neuskutečnil.

6. 4 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1942/1943

2. 12. 1942 uvedlo Národní divadlo v režii Jiřího Frejky Klicperovu divadelní hru *Zlý jelen*, která sklídila velmi příznivou kritiku a to jak od laické, tak i od odborné kritiky. Dosáhla sedmadvacet úspěšných repríz a stala se jednou z nejúspěšnějších Klicperových inscenací. Frejka velice pečlivě vybíral jednotlivé představitele, kteří měli velký podíl na úspěšné inscenaci: Jan Pivec, Karel Höger, Ladislav Pešek, Jiřina Steimarová a další. Pro základ této komedie si Frejka zvolil formu komedii dell'arte. Frejka umístil tuto inscenaci do mysliveckého prostředí, myslivecký příběh citlivě propojil inscenačními vsuvkami a přidal lesácké písně a balety. Tím původní pevnou formu Klicperovy veselohry nahradil poetickým pásmem. Frejka se snažil a J. Trnka mu vydatně pomáhal svou jevištní výpravou, komedii dostat do polohy „improvizovaného“ divadla na divadle. Všechny postavy byly typy komedie dell'arte a všechny působily naprosto česky. I když velká realistická dramata, zvláště pak historická, vznikají o něco později, můžeme již v případě *Zlého jelena*, určité realistické tendence najít. Velice inspirující je k tomuto tématu názor O. Hostinského: „ *Tvoření*

realistické má východisko své v konkrétních zjevech, jež slouží mu za vzor, a cíl svůj v konkrétním dojmu, jímž působí umělecký obraz zjevů těch. Konkrétnost je proto vlastní jádro uměleckého realismu...“ [Hostinský 1974: 93].

Všechny jednotlivé prvky dramatu, které se v něm objevují, mají konkrétní podobu. Realismus v Klicperově hře je dále umocněn i prostředím, ve kterém se hra odehrává. Zde můžeme poznat samotný vliv režiséra Jiřího Frejky, který realismus na jevišti ještě více zvýraznil jevištní výpravou, díky které divák získává velmi živé a plastické obrazy příběhu. Tohoto problému se dotýká Hostinský, píše-li, že umělecký realismus má svůj cíl v konkrétním dojmu [Černý 1983: 478].

Prostřednictvím principů komedie dell'arte se Frejkovi podařilo dostávat na jeviště a tím i pro hlediště humor, parodii, satiru, gag, grotesku vše, co v komediálním žánru tvořilo podstatu poetického stylu českého avantgardního divadla. Pod záminkou lidové komedie Frejka dále pokračoval v pokusech o avantgardní divadelní formy, ale zároveň vytvářel i představení, jejichž obsahem bylo demokratické myšlení a vlastenectví.

Pozoruhodnou prací režiséra Podhorského z doby okupace (rok 1943) byla inscenace *Maryši*. Režisér Podhorský rozvrhnul inscenaci do čtyř aktů s výraznými, progresivními znaky realistické režie. Podhorský vycházel z problému sociálně nerovného manželství s tím, že zbavil hru inscenační konvence soustředěné na pouhou realistickou ilustrativnost a soustředil se na plné vyznění *Maryši* jako dramatického příběhu. V této koncepci podali vynikající výkony M. Glázrová v *Maryše*, Z. Štěpánek ve *Vávrovi*, J. Pivec ve *Franckovi* aj. Průcha v *Lízalovi* [Černý 1983: 469]. Byla to opět realistická režie příběhu, který autoři, bratři Alois a Vilém Mrštíkové, volně zpracovali z životních osudů Marie Horákové z Těšan, která se jako dvacetiletá provdala za Felixe Turka, o patnáct let staršího vdovce se třemi dětmi. Tuto skutečnost, tento závažný společenský problém zvolili autoři dramatu za základní — problém sociálně nerovného manželství. Režisér Podhorský se při své práci zbavil všech inscenačních konvencí, především pouhé realistické ilustrativnosti a soustředil svou pozornost na možnosti využít dramatickosti, kterou tento příběh a vztah dvou lidí v manželství nabízí. Jan Drda komentoval výsledek této hry slovy: „*příběh hry, jehož prudký tok byl rafinovaně rytmičován četnými zámlkami a jakousi »přiškrcenou poutičtivostí«*, zvedal se svým patosem do polohy *úderné antické tragédie*“ [Drda: *Maryša slavná a radostná*, Literární noviny 22. VI. 1943]. Mimořádný úspěch této hry byl všeobecně uznáván stejně tak jako výkony herců: M. Glázrová – *Maryša*, Z. Štěpánek – *Vávra*, J. Pivec – *Francek*, Průcha – *Lízal* aj..

Devadesátá léta 19. století přináší do vývoje českého divadelnictví nové pohledy, byly to boje o realismus. Byl to nový progresivní styl zobrazující skutečné problémy, skutečné

společenské situace bez jakéhokoliv přikrašlování. Realismus měl postupně vystřídat romantismus s jeho neohroženými hrdiny, kteří za mravnost a ideál byli ochotni položit i svůj život. Realismus naopak přicházel s tématy běžnými, prostými, těmi, které byly součástí každodenního života lidí. Realisté přicházeli s tématy, které se dotýkaly celé společnosti.

Jestliže jsme se u příležitosti prezentace divadelní hry *Maryša* zmínili o nástupu realismu, musíme připomenout, že Stroupežnického *Naši furianti*, byli tou první vlašťovkou, která nám do divadel realismus přinesla. Režisér Podhorský *Naše furianty* inscenoval, podobně jako *Paličovu dceru*, také dvakrát – v roce 1938 a poté v r. 1943. Je to závažná hra o mezilidských vztazích, která humornou formou poukazuje na omezenost bohatých vesničanů, na tzv. furiantství.

Nelze se nezmínit o Plautově hře *Lišák Pseudolus* (1942), kde Ladislav Pešek vytvořil svoji snad největší životní postavu. Ladislav Pešek rád vyprávěl o studiu této role:

„V neděli jsme se vypravili na výlet do Libuše. Proč právě do Libuše? Frejka to chce. Jdeme blátivými cestami v prvním předjaří. Došli jsme až k plotu velkého statku, kde chovají kachny. Frejka se chvíli díval na kachní batolení a pak řekl: »Udělej mi tu jejich chůzi«. Našel jsem si kousek místa a zkoušel jsem to. Byl to spíše kolébavý krok kačera Donalda z Disneyových kreslených grotesek.

»To není ono« řekl Frejka, který mě soustředěně pozoroval. »Sundej si boty, obuj si levou na pravou a pravou na levou a znovu zkoušej kachní chůzi«.

Země je mokrá a studená. Nemám se kam posadit. Balancuji na jedné noze, ale přece se mi za chvíli podaří udělat to, co Frejka chce, a zkouším chodit. Boty tlačí. Trvá to už dlouho a Frejka nic neříká. Po očku se po něm podívám. Vůbec se nedívá na mne ale na kachní hejno. Tak proč se vlastně tak namáhám, když si mě ani nevšímne?

»Nech toho a pojď se podívat«. Frejka to řekl tiše, jako by se bál, že někoho vyruší. Jdu k plotu a dívám se, kam ukazuje. Stranou od kachního hejna kulhá poraněné káčátko. Má zmrzačenou nohu. Šmaťhá, křidélka protažená dozadu, usilovně se snaží dohnat ostatní zdravé kachny. Nejde mu to, a vždycky, když se k nim přiblíží, klopýtne, zůstane pozadu a znovu se pokouší dostat se do hejna. Ten zápas je dojímavý, dramatický, uchvacující. Stojíme a díváme se. Dlouho... Frejkovi vyhasl čibuk. Vyndal ho z úst a řekl: »Takhle by měl chodit Pseudolus. Dokážeš to? Nedovedu vysvětlit proč, ale cítím, že je to ono. Zraněné kachní mládě. Bezmocnost, bolest, ale komičnost, absolutní původnost pohybu“ ...[Zdeněk Hedvábný/Ladislav Pešek, 1997: 209]

V Plautově frašce *Lišák Pseudolus* využil Frejka tento příběh k tomu, aby mohl divákům nabídnout rozmarnou podívanou své specifické poetiky. I zde ji uplatnil zdánlivě

improvizovaně s použitím tanečních prvků na starých řeckých vázách. V této inscenaci byl jevištním architektem J. Trnka. Ten mu vytvořil přímo na jevišti několik váz v různých barvách a choreografové J. Jenčík a D. Vondrová je roztančili pomocí baletního souboru. Do inscenace byl zapojen i skladatel M. Ponc, který dodal do hry písni různých nálad. Herci, především L. Pešek jako Pseudolus a J. Pivec jako chlubitivý těžkopádný voják Harpax, rozehráli scénu plnou humoru a vtípu.

V Pseudolovi podal L. Pešek snad největší výkon ve své herecké kariéře. Otrok Pseudolus byl bezprávný vyděděnec společnosti, který se sám, s holýma rukama, pouští do boje proti pánům. Ve Frejkově pojetí však Peškův hrdina vyšel úplně jinak, než si hrdiny představovali tehdejší nacističtí ideologové. Peškův Pseudolus byl typ člověka zotročeného, nevěřícího na hesla o velikosti, člověka, který je ochoten se přikrčit, aby si zachránil svou vlastní kůži, který však také dokáže, když je třeba, bojovat za spravedlivou věc.

Tato hra měla velký úspěch a obecenstvo dobře pochopilo, jakou řečí a s jakým záměrem se k nim obracelo jeviště. Byly to především silné morální vlastnosti hlavní postavy přesvědčivě předané L. Peškem. Jeho odhodlání bojovat a nemít zbraně. Bojovat slovem a čekat na každou příležitost, kdy ke slovům bude možné připojit i činy.

Vrchlický je řazen do epochy novoromantismu, a i proto to na půdě Národního divadla neměl lehké. Do jisté míry mu usnadnila jeho vstup do dramatického světa okolnost, že začal psát dramata z pozice významného básníka. Podobně jako u ostatních lumírovců je jeho celé dílo ovlivněno kosmopolitismem. Velmi často cestuje a nechává se inspirovat evropskými literaturami. Jeho cílem bylo povznést českou dramatickou tvorbu na evropskou úroveň. Jeho nejčastěji uváděná díla byla *Noc na Karlštejně*, antikou inspirovaná trilogie *Hippodamie* a *Soud lásky*. V roce 1886, kdy Vrchlický toto dílo vydává, je považován již za významného českého básníka. *Soud lásky* je hra z období renesance a děj se odehrává v prostředí francouzského města Avignonu. Zde se setkávají zajímavé osobnosti, které v příjemné atmosféře, která je přítomná v celé hře, diskutují nad otázkami lásky. Důležitými postavami jsou dva trubadúři, kteří divákům zprostředkovávají tamní dvorskou poezii, opěvují krásu vysoce postavených dam. Hlavním tématem je láska, která, tak jako v životě každé doby, přináší milostné zápletky [Vrchlický 1906: 304].

tabulka č. 10 Premiéry činohry Národního divadla v Praze – sezona 1942/1943

dramatik	název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Ladislav Stroupežnický	Na Valdštejnské	Národní divadlo	od 08.09.1942 do 06.04.1943)	české	11

	šachtě				
Júlia Székelyová	Komorní hudba	Prozatímní divadlo	od 11.09.1942 do 02.11.1942	maďarské	2
Hermann Heinz Ortner	Nebeský sňatek	Národní divadlo	od 18.09.1942 do 21.03.1943	rakouské	1
Heinrich Zerkaulen	Rejthar	Prozatímní divadlo	od 17.10.1942 do 07.05.1943	norské	1
Ludvig Holberg	Spáč	Prozatímní divadlo	od 28.10.1942 do 29.08.1944	italské	1
František Zavřel	Caesar	Národní divadlo	od 07.11.1942 do 28.02.1944	německé	5
Gerhart Hauptmann	Před západem slunce	Národní divadlo	od 14.11.1942 do 20.02.1943	celkem	21
Václav Kliment Klicpera	Zlý jelen	Národní divadlo	od 02.12.1942 do 21.08.1944		
František Kožík	Meluzína	Prozatímní divadlo	od 18.12.1942 do 11.04.1943		
A. Jaroslav Urban	Stvoření lásky	Prozatímní divadlo	od 20.01.1943 do 20.06.1943		
Jaroslav Vrchlický	Soud lásky	Národní divadlo	od 02.02.1943 do 23.11.1943		
Carlo Goldoni	Lod' do Smyrny	Prozatímní divadlo	od 03.03.1943 do 18.06.1943		
Friedrich Hebbel	Gygův prsten	Národní divadlo	od 06.03.1943 do 25.10.1943		
József Nyírö	Řezbář Ukřižovaného	Národní divadlo	od 02.04.1943 do 04.05.1943		
Tomáš Šimon Kozák	Až pokvete hořec	Prozatímní divadlo	od 14.04.1943 do 15.10.1943		
Dalibor C. Faltis	Stanice Gordian	Prozatímní divadlo	od 14.05.1943 do 25.11.1943		
Erna Weissenbornová	Linna Nordmannová	Prozatímní divadlo	od 25.05.1943 do 28.08.1943		
Johann Wolfgang Goethe	Ifigenie na Tauridě	Národní divadlo	od 05.06.1943 do 15.04.1945		
Alois Mrštík, Vilém Mrštík	Maryša	Národní divadlo	od 19.06.1943 do 19.07.1945		
Miroslava Tomanová	Zvon mého města	Prozatímní divadlo	od 02.07.1943 do 18.12.1943		
František Xaver Svoboda	Na boubínské samotě	Národní divadlo	od 09.07.1943 do 30.01.1944		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Tabulka č. 10 dokazuje, že v této sezoně vládla česká dramatická tvorba. Z celkového počtu 21 titulů bylo realizováno celkem 11 od českých dramatiků. Celá tvorba Jaroslava Vrchlického patřila Národnímu divadlu a jeho počátky sahají do let 1882–1883. Témata čerpal většinou z historie a to české nebo antické. Divadelní hra *Soud lásky* je veselohra o třech jednáních, jejíž děj se odehrává v Avignonu v roce 1341 o svatodušních svátcích a podstatný je tzv. soud lásky, což je instituce, která o problémech lásky rozhoduje. Tam přicházejí lidé se svými problémy, které s láskou souvisí.

Vrcholem tvorby Aloise a Viléma Mrštíků je dramatická divadelní hra – tragédie *Maryša*. Námět měl být původně využit pro román, ale na Vilémův návrh vzniklo drama. Jeho premiéra se konala v Národním divadle v Praze dne 9. května 1894 v Brně pak 27. října 1894. Autoři velice volně vycházeli z životních osudů Marie Horákové z Těšan, která se ve svých dvaceti letech vdala za Felixe Turka, který byl vdovcem a o patnáct let starší. Spolu prožili 39 spokojených let. Tato hra je hodnocená jako nejlepší v rámci české realistické tvorby. Dodnes je trvalou součástí kmenového repertoáru našich divadel. Divadelní příběh řeší majetkové poměry a nerovný vztah muže a ženy. Druhou rovinou divadelní hry je kritika poměrů na tehdejší vesnici.

6.5 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1943/1944

Václav Talich hned na počátku sezony 1943/1944 se rozhodl nově nastudovat dílo patřící do kmenového repertoáru Národního divadla, Smetanovu *Prodanou nevěstu*. Její poslední premiéra se uskutečnila v roce 1938 a od té doby dosáhla 216 repríz. Hledání dalšího ze způsobů interpretace bylo pro Talicha podmínkou a smyslem skutečné podstaty umění. Talich se vždy snažil o nové hudební a inscenační podoby operních děl. Nesnesl „scénickou zaprášenost“. Důrazně uplatňoval zásadu, že každé nové hudební nastudování musí mít i novou jevištní podobu, zvláště když se vývojem ta stará již přežila. Nové, v pořadí třetí nastudování *Prodané nevěsty*, bylo ovlivněno jednak duševním stavem samotného Talicha, který prožíval díky nacistům a jejich českým přísluhovačům velice těžkou dobu a dále samotnou politickou situací, která se týkala celé společnosti. Talich tímto novým přístupem dokázal, že i opera může využít svou dramatickou formu k aktualizaci, k reakci na současnou politickou situaci a tak nabídnout divákovi i jinou než tradiční formu. Talich dokázal Smetanovu hudbu a dramatickou stavbu díla podřídít současnému vnitřnímu prožitku osob opery vystupujících v této inscenaci. Vždyť na jevišti musí probíhat opravdový a pravdivý život. Mařenka se vrací z poslední schůzky s Jeníkem a je plná krásných pocitů. Přichází však náhlá změna, rozhodnutí jejího otce, že zítra přijde sedlák Mícha se synem na námluvy. Všichni diváci musí vidět, jak je Mařenka nešťastná a jak zcela nepřítomná prožívá všeobecné posvícení. Uvnitř svého srdce však spoléhá na Jeníka, neboť pouze on ji může dát sílu do boje o svou lásku. Svůj pracovní vztah, názory a zásady operní reprodukce *Prodané nevěsty*, definoval Václav Talich po odstupu let v dopise režiséru Jiřímu Fiedlerovi: „*Pokoušel jsem se třikrát o Prodanou nevěstu. Neříkám, že jsem k ní cestu našel. Toto podivuhodně prosté dílo, zdánlivě tak neproblémové, dorůstá do neřešitelnosti, jakmile se zpronevěříš sabinovské*

improvizačnosti, zmnožené smetanovským polemickým vzdorem, jeho touhou napsati dílo demonstrativně české, dýchající spíše mozartovskou bezstarostností a realistickou pravdivostí jeho rukopisu, pravdivostí, co nejúžeji spjatou s intonací dlouho neprávem nedoceňované lidové písně. Dnes je nám lidová pravdivost Prodané měřítkem, jimž oceňujeme styl jejího podání, ať už jde o styl hudební, výtvarný či herecký. Je to ideální škola rytmu, melodické krásy a zdravé nesentimentálnosti“ [Masaryková 1967: 151].

V novém, posledním, třetím nastudování Prodané nevěsty využil Talich nových zkušeností získaných z uvedených Mozartových oper. Nesnažil se o naturalistické muzikantství, ale o povznesení české hudebnosti do oblasti spirituální. František Bartoš v Národní politice zdůraznil Talichovo zamýšlení se nad psychologickou závažností každého tónu, z toho vychází, když určuje tempo i citovou náplň každé části opery. Rozhodl se pro závažnější pojetí, které do určité míry zvolňuje celkový spád díla. Určité zvolnění je patrné již v předejře, v tercetu prvního jednání a především v samotných výstupech Mařenky. Klasická opera buffo, získává výraznější rysy hudebně dramatické. Dílo bylo představeno ještě ve větší dokonalosti. Talich je soustředěn na každý detail, na každou hudební frázi, zvuková barva či akcent získávají jasnější a zřetelnější podobu [Národní politika, 5. 10. 1943; příloha č. 38].

Na Václava Talicha byl neustále vyvíjen tlak Moravcovým Ministerstvem lidové osvěty, aby Národní divadlo uvádělo více německých oper. Talich se proto rozhodl zařadit na dramaturgický plán této sezony Beethovenova *Fidelia*. Tato opera nebyla v Německu zakázaná, tak proč by ji nemohlo hrát Národní divadlo. Nová inscenace *Fidelia* se uskutečnila dne 22. února 1944 a Václav Talich, se na její realizaci připravil s maximální odpovědností. Národní politika ze dne 24. 2. 1944 napsala: „*Byla na ní patrná ona nezměrná píle a velikost pracovního vypětí početných zkoušek, jež zaručily dokonalý výsledek“* [Kuna 2009: 851]. Po Gluckovu *Orfeovi*, Mozartově *Kouzelné flétně*, *Figarově svatbě* a *Donu Giovannim* se pomocí *Fidelia* uzavřel pomyslný kruh klasických oper, který Talich respektoval jako dramaturgickou povinnost každého operního domu a to v každé době. Pavel Bořkovec s velkým obdivem Talichovi v dopise napsal: „*Vzpomenu-li si na kánon kvarteta v prvním obraze, jeho čistotu a gradaci, myslím si, jak vyčerpávající a dlouhá musela být práce, kterou jste věnoval zpěvákům i orchestru. Je to další skvělé představení v řadě Vámi nastudovaných klasických děl po Mozartovi a Gluckovi. Je naplněno oním pravým beethovenovským elánem i titanismem. To, jak rozdílně hovoří tato hudba, než přísně monumentální Orfeus nebo zázračně hravá Figarova svatba je zcela ve stylu Vašeho uchopení díla“* [Pavel Bořkovec: MČK Beroun].

V Německu se operního díla *Fidelio* předkládalo publiku jako téměř romantický příběh. Václav Talich však přišel se závažnějším výkladem: akcentoval postavení vězňů a scény, kde

vyjadřují touhu po svobodě. Tento Talichův interpretační přístup vyvolal velké obavy u protektorátní cenzury a ještě před premiérou musely být odstraněny všechny verše, které by mohly vyvolat sebemenší nástin revolučních ohlasů u publika. Ministr Moravec byl přítomen i na hlavní zkoušce, neboť se bál, aby nebylo v Talichově inscenaci něco provokativního. Fotografické dokumenty z premiéry *Fidelia* dokazují, že ministr Moravec si po prvním jednání pozval do salónku divadla Václava Talicha a hlavní představitele a měl k nim připomínky. O čem se na této schůzce hovořilo, to není nikde zveřejněno, ale co bylo vidět a slyšet, to byl mimořádný úspěch u diváků, a co se dál dělo? První i druhá repríza 25. a 27. února se již nekonaly. Moravcovo ministerstvo provozování opery *Fidelio* zakázalo. Václav Talich i zde, tak jako vždy, svou uměleckou prací dokonale reprezentoval svoji společnost. Pomocí Beethovenova díla naprosto zřetelně předložil publiku politickou situaci u nás a řekl svůj názor. Opera Národního divadla splnila své poslání jako instituce ukazující své společnosti pravdu, dodávající odvahu a věřící v budoucnost.

Po pěti letech se dočkala nového nastudování i Smetanova opera *Tajemství*. Bedřich Smetana dostal námět *Tajemství* od Elišky Krásnohorské v době svých největších existenčních starostí. Okamžitě ho zaujal tento zvláštní příběh, ve kterém člověk pomocí tajemství země, se snaží objevit nové životní poznání. Původně byla opera *Tajemství* myšlena jako opera komická. Smetanu však během komponování více zaujala vnitřní hloubka i lyrika námětu, a tak komika ustoupila poněkud do pozadí. Smetana to vysvětluje v dopise Krásnohorské: „*Já nevím, v čem to záleží, ale nebyl jsem v stavu lehčí sloh, nežli je do té hudby vložit*“ [Hostomská 2018: 682].

Tato opera se hrála jako poslední představení v Národním divadle za okupace. Premiéra Smetanovy opery *Tajemství* se uskutečnila 15. dubna 1944. Talich uvítal ryze českou jevištní výpravu Karla Svobinského. V něm konečně našel toho pravého umělce, který mu vyhovoval pro Smetanovské opery. Hudební a divadelní kritika poskytovala v této době již velice málo informací z oblasti kultury. Počet deníků i prostor pro divadelní informace byl značně omezen. Přesto kritika ocenila hudební čistotu orchestru a celkovou mimořádnou hodnotu inscenovaného díla. Talichovo pojetí opery *Tajemství* vycházelo tak jako vždy z vnitřní hudební podstaty díla. *Tajemství* se stalo poslední operou, kterou se soubor Národního divadla, dne 31. srpna 1944, před uzavřením českých divadel se svými diváky rozloučil. Toto závěrečné okupační představení, které měla v režii opera Národního divadla, bylo stejně demonstrativní jako operní divadelní představení, která se uváděla v prvních dnech nacistické okupace. Divadlo bylo naprosto vyprodáno. I tisíc protektorátních korun nabízeli lidé za lístek k stání. Informace o tomto představení pro veřejnost nebyly pravdivé. Cenzura byla velice přísná a ani prostor pro recenze v českých novinách již nebyl k dispozici. Mladý hudební kritik Vladimír

Bor, když neuspěl se svým článkem v novinách, si napsal pro sebe, pro svou vzpomínku. „Když přišel k dirigentskému pultu Václav Talich, byl pozdraven bouří potlesku. Vrátil se po dlouhé nemoci, aby řídil poprvé a naposled (poprvé se omluvil právě při Tajemství v nějaký německý nebo Hitlerův svátek, kdy galapředstavení musel za něho odřígovat Rudolf Vašata). Vzhledem k jeho 61 letům možná, že skutečně naposled. Overture byla zahrána v mistrovském uchopení. Železná pevnost gradační konstrukce, zápalná tempa, velkolepá fuga. Hromový aplaus nebral konce. A už je tu sbor: zpívá »Žitko krásné«. Dívá se přes rampu dnes jinak, ne ledabyly a lehkomyšlně jako jindy. Tak nějak významně a těžce. Všichni sólisté podávají své nejlepší umělecké výkony. Nejcennější však zůstává sama hudba v zaujaté a citově stoprocentně účastné hře orchestru. Talich vede své děti k podmaňujícímu výkonu. O přestávkách veliké, demonstrativní aplausy. – Po posledním aktu se rozhrne opona. Uprostřed všech sólistů a sborů stojí Talich. Ani stopy po nějakém aktérství. Vyhasle a přitom nenasytně se bez hnutí dívá do hlediště. Je vidět, že slzy má jistě až v hrdle. A všechny nás pálí v očích. Z galérií, balkonů a z přízemí létají kytice a květy, všichni stojíme a vytrvale nepřetržitě tleskáme. Jsme očima pevně sbratřeni s těmi na jevišti. A oni s námi. Jednota myslí je dokonalá a jasná. Přímou demonstrativní. Pánové Wolf a Hoppe, kteří zpočátku také uznale tleskali v lóžích, se už ztratili. Je jim asi nepříjemné být nyní na očích – a pak, jsou tu cizí a zbyteční. Nové květiny. Mávání šátky. Volání. Sám mávám klátivě rukou a něco křičím. Nikdo neodchází. Už je to přímo hrozné to napětí. Takhle dochází asi k revolučnímu nadšení. Dav se pomalu hypnotizuje. Ale tahle scéna je daleko vzdálena stádnosti. Krásou Smetanovou tu byla zažehnuta úžasná jednota síly a pravdy. Konečně zhasínají a spouštějí železnou oponu. Někteří odcházejí, jiní dupou a stupňují volání. V uličce se motá nějaký pán s hákovým křížem. Jsem už venku v měsíční noci a stále jsem mocně dojat. Vidím ještě Talicha. Člověka vypleněného uměleckým seberoždáváním. Člověka, který tuší, že se už nevrátí. Umělce, který si k rozloučení vybral nejvyšší mistrovství Smetanovo, člověka, který si k loučení vybral tesknou podvečernost a romanci staré lásky, aby mohl vyslovit sám sebe, člověka, o kterém zlé huby říkají, že se dal k Němcům“ [Kuna 2009. 859].

tabulka č. 11 Premiéry opery Národního divadla v Praze – sezona 1943/1944

skladatel	název díla	operní dům	období na repertoáru	tituly	počet
Friedrich von Flotow	Marta	Prozatímní divadlo	od 11.09.1943 do 05.02.1944	české	9
Bedřich Smetana	Prodaná nevěsta	Národní divadlo	od 25.09.1943 do 13.03.1949	německé	3
Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	Národní divadlo	od 03.11.1943 do 11.11.1943	francouzské	1

Mozart					
Josef Bohuslav Foerster	Eva	Národní divadlo	od 02.12.1943 do 20.08.1944	celkem	13
Jaroslav Křička	Hipolyta	Národní divadlo	od 18.12.1943 do 09.05.1944		
Otakar Ostrčil	Poupě	Národní divadlo	od 04.02.1944 do 14.06.1944		
Ludwig van Beethoven	Fidelio	Národní divadlo	od 22.02.1944 do 22.02.1944		
Jan Evangelista Zelinka	Paličatý švec	Národní divadlo	od 28.03.1944 do 07.05.1944		
Bedřich Smetana	Tajemství	Národní divadlo	od 15.04.1944 do 31.08.1944		
Vítězslav Novák	Zvíkovský rarášek	Národní divadlo	od 06.05.1944 do 23.08.1944		
Antonín Dvořák	Rusalka	Národní divadlo	od 18.05.1944 do 04.06.1944		
Bedřich Smetana	Viola	Národní divadlo	od 28.05.1944 do 28.05.1944		
Otto Nicolai	Veselé ženy windsorské	Národní divadlo	od 27.06.1944 do 26.08.1944		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Snad nejvýraznější poměr českých a světových premiér se objevil ve statistice této sezony. Devět českých operních titulů vypovídá za vše. V čele se Smetanovou *Prodanou nevěstou*, *Tajemstvím a Violou* byly uvedeny opravdové skvosty operního světa: Mozartův *Don Giovanni*, *Beethovenův Fidelio*, *Dvořákova Rusalka*, *Nicolaiovy Veselé ženy windsorské* uzavírají v podstatě operní éru Protektorátu Čechy a Morava. V této opravdu české sezoně bych ještě rád připomněl operu *Poupě* Otakara Ostrčila (1879–1935). Kromě toho, že byl šéfem opery Národního divadla v Praze, byl také plodným a respektovaným hudebním skladatelem. Svou operu *Poupě* složil jako svou třetí uznávanou operu, komickou operu o jednom dějství. Je to dílo, které reprezentuje český umělecký realismus období před 1. světovou válkou. Ostrčil zde komponoval hudbu přímo na prózu F. X. Svobody. Odmítl všechny dřívější obvyklé formy opery, árie, ansámby, nezkomponoval hudební party ani pro sbor a hudbu pro balet. Příběh založil na osudech čtyř lidí, na jejich životech založil celou hudební stavbu. Především v orchestrálním partu můžeme posoudit, jakou cestu urazil Otakar Ostrčil k poznání a zvládnutí zásady, že hudba by měla být v první řadě sdělným prostředkem podobně jako lidská řeč.

6. 6 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1943/1944

K hlavním titulům této sezony zcela jistě patří realistické drama Ladislava Stroupežnického *Naši furianti* v režii A. Podhorského s podtitulem „obraz života v české vesnici o čtyřech dějstvích“. První premiéra hry se uskutečnila v roce 1887 v Národním divadle a diváky byla přijata s rozpaky. Ti nebyli zvyklí na tak ostrou až syrovou kresbu našeho venkova. Očekávali

spíše romantickou, zidealizovanou formu divadelní hry, podobnou hrám například J. K. Tyla. *Našim furiantům* nechybí humor, jazyk je hovorový, prokládaný jihočeským nářečím. Tato divadelní hra se stala českou klasikou, kmenovým repertoárem a v různých úpravách se hraje dodnes. V Národním divadle se hráli celou okupací (od 6. 5. 1938 do 28. 6. 1941 a od 19. 8. Do 20. 6. 1946)[Černý 1983: 469].

Nejčastěji ji můžeme vidět jako divadelní představení, ale existuje i filmová adaptace z roku 1937 v režii Vladislava Vančury a Václava Kubásky s přesvědčujícími hereckými výkony Václava Vydry staršího, Antonie Nedošínské a dalších.

Existují i dva operní pokusy, a to v roce 1902 *Furianti* Ludvíka Lošťáka a v roce 1949 hudební skladatel Rudolf Kubín hudebně zpracoval tuto látku pod názvem *Naši furianti*.

Tartuffe neboli Pokrytec, svatoušek, či podvodník je titul z kolekce ostře satirických komedií, kde se snaží francouzský dramatik Molière vykreslit politickou situaci Francie z poloviny 17. století. Hra je kritikou církve a dlouho se nesměla hrát. V Národním divadle se toto představení hrálo od 15. 1. 1944 do 29. 4. 1945 a dožilo se 34 repríz.

Režijní působení K. Dostala z tohoto období vycházelo ze snahy vytvořit dílo pohybující se mezi tradicionalistickým a modernistickým pojetím divadelní tvorby. Dostal na jedné straně využíval určité tradiční postupy, na straně druhé těžil z moderního uměleckého vývoje. Podařilo se mu propojit různé styly na úrovni současného cítění. Významné je i to, že tu nově aktualizoval právě klasicismus, který se na české scéně nedokázal nikdy ve větší míře uplatnit. Dostalův umělecký přínos z let okupace tkví v tom, že dokázal do svých režii zpracovat humanistický rozměr, což bylo pro českou protifašistickou divadelní kulturu mimořádně přínosné.

21. 10. 1943 měl premiéru J. K. Tylův *Strakonický dudák*, v režii J. Frejky, romantické dílo, tzv. dramatická báchorka, pohádka. Je to hra, kde se často objevují nadpřirozené postavy, které ale mají důležitý úkol, posouvají děj, který na sebe dokonale navazuje. Nadpřirozené bytosti některé situace zlehčují, někdy řídí osudy, které se vymykají lidské moci. Objevují se zde dva typy lásky. Láska milostná, kterou projevuje Dorotka a mateřská, kterou chová ke svému synovi Švandovi Rosava. Jednotlivé postavy jsou rozlišovány jednak svými vlastnostmi, ale také i způsoby mluvy. Víly mluví ve verších a vznešeně, cizinci se vyjadřují 3. osobou jednotného čísla a Češi zachovávají svůj lidový jazyk, své nářečí. I přesto, že je to dílo romantické, vyskytují se v něm i realistické prvky, je to například samotná postava Švandy. Důležité je to, že se v průběhu děje mění a vyvíjí se. Na začátku je to oddaný přítel Dorotky, později se ale nechá zaslepit penězi a princeznou Zulikou. Posléze si však uvědomí, že Dorotku opravdu miluje a princeznou opovrhne. Ideou hry je možný a správně-morální vývoj člověka.

Švanda byl nejdříve člověkem dobrým, pak chamtivým a nakonec poznal co je správné a vrátil se opět k dobrosrdečné povaze.

Tyl vytvořil naše již klasické dílo, kterým varuje před negativním vlivem peněz, bohatství a lhostejností, a naopak vyzdvihuje vlastenectví jako pro něj nejdůležitější vlastnost. Nezapomíná na hodnotu rodiny a na všeobecné, láskyplné soužití mezi všemi lidmi. Divadelní představení Tylův Strakonický dudák se hrál v letech 1943 až 1948 a zaznamenal celkem 69 repríz [Černý 1983: 474].

tabulka č. 12 Premiéry činohry Národního divadla v Praze – sezona 1943/1944

dramatik	název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Ladislav Stroupežnický	Naši furianti	Národní divadlo	od 19.08.1943 do 20.06.1946	české	10
Fráňa Šrámek	Léto	Prozatímní divadlo	od 15.09.1943 do 22.04.1945	rakouské	1
Franz Grillparzer	Sen jako život	Národní divadlo	od 01.10.1943 do 03.12.1943	italské	1
Josef Kajetán Tyl	Strakonický dudák	Národní divadlo	od 21.10.1943 do 26.06.1948	francouzské	1
Vladimír M. Strojil	Rodinná pouta	Prozatímní divadlo	od 27.10.1943 do 18.06.1944	anglické	1
Dalibor C. Faltis	Mraky na nebesích	Národní divadlo	od 04.12.1943 do 01.07.1944	řecké	1
Miloš Hlávka	Kavalír Páně	Prozatímní divadlo	od 11.12.1943 do 02.07.1944	německé	2
Luigi Pirandello	Lazar	Prozatímní divadlo	od 20.12.1943 do 09.03.1944	španělské	1
Moliere	Tartuffe	Národní divadlo	od 15.01.1944 do 29.04.1945	celkem	18
Heinrich von Kleist	Rozbitý džbán	Národní divadlo	od 27.01.1944 do 10.07.1944		
Lope Felix de Vega Carpio	Císařův mim	Prozatímní divadlo	od 12.02.1944 do 27.08.1944		
Josef Kajetán Tyl	Paličova dcera	Vinohradské divadlo	od 15.03.1944 do 02.10.1945		
Gotthold Ephraim Lessing	Mína z Barnhelmu	Vinohradské divadlo	od 16.03.1944 do 24.08.1944		
Euripides	Ion	Vinohradské divadlo	od 01.04.1944 do 21.06.1944		
Stanislav Lom	Člověk Odysseus	Vinohradské divadlo	od 10.05.1944 do 08.07.1944		
Olga Barényiová	Zámek Miyajima	Vinohradské divadlo	od 27.05.1944 do 19.08.1944		
William Shakespeare	Cokoli chcete	Vinohradské divadlo	od 01.07.1944 do 31.08.1944		
Jan Grmela	Velká cena	Vinohradské divadlo	od 07.07.1944 do 11.07.1944		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Divadelní sezona 1943/1944 činohry Národního divadla v Praze byla mimořádně bohatá na české tituly. Českou klasikou v oboru dramatické tvorby jsou Stroupežnického *Naši furianti*. Premiéra této hry se uskutečnila 3. 5. 1887 v Národním divadle a nebyla přijata s takovým bouřlivým úspěchem jak například hry J. K. Tyla. Děj se odehrává ve vesnici Honice na Písecku v roce 1869. V roce premiéry označil autor svoji hru jako komedii ze současnosti. Pochopitelně, že nemohl tušit, že současná bude i v 21. století. Čím své divadelní hře předurčil její nadčasovost? Dokázal ve svých postavách, rázovitých venkovanech, postihnout určité charakterní rysy obecné české povahy, které poznáváme kolem nás i dnes [Archiv Národního divadla: karta nacistická okupace (činohra)].

Fráňa Šrámek (1877–1952) je znám celé naší společnosti jako český spisovatel, básník a dramatik. Jeho tvorbu ovlivnil impresionismus, antimilitaristické až pacifistické postoje. Angažoval se v anarchistickém hnutí a stal se významným představitelem tzv. generace anarchistických buřičů. Všechna jeho díla jsou levicová, ovlivněná anarchismem. Svým dílem působil především na mladou generaci meziválečného období. [Ottova encyklopedie 2003: 481].

6. 7 Opera a balet Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1944/1945

Sezona 1944/1945 byla pro operu Národního divadla dobou, kdy se hledala pravda nejenom umělecká, politická, ale i lidská - morální

Tato divadelní sezona nebyla pro Václava Talicha výkonně-uměleckou, nýbrž bojem s představiteli protektorátní a nacistické moci, kteří dokonale plnili Goebbelsova nařízení znamenající veškeré zastavení kulturní činnosti ve prospěch totálního vedení války. Bylo provedeno okamžité odsunutí všech zaměstnanců divadla, uměleckých složek včetně technického i správního personálu na manuální práce do továren. Všechny umělecké soubory kromě České filharmonie byly rozpuštěny, všechna divadla, činoherní i hudební byla k 1. září 1944 uzavřena. Talich s tímto nařízením nemohl souhlasit. Plně si uvědomoval jeho následky, co by mohly způsobit v celé naší divadelní kultuře. Ten samý den, co si tuto informaci přečetl v novinách, rozhodl se tuto katastrofu odvrátit. Dne 27. srpna 1944 napsal ministrovi Moravcovi dopis, ve kterém se snažil o výjimku pro umělecké pracovníky, aby nemuseli vykonávat těžkou práci v továrnách. Intervenoval u vládního rady Ministerstva práce v Praze, které mělo nařízeno starat se o převedení a využití veškerého lidského potenciálu pro protektorátní hospodářství. Na základě tohoto úsilí dokázal, aby šedesát členů orchestru Národního divadla bylo převedeno na lehčí práce, neboť kdyby tito hudebníci zůstali tam, kde byli (v kovoprůmyslu a zbrojních Junkersových závodech), poničili by si ruce tak, že by zcela jistě byla ohrožena jejich budoucí

umělecká činnost. V dopise ze 7. září 1944 poslal Talich na Ministerstvo práce v Praze seznam šedesáti hudebníků, hráčů na smyčcové a dřevěné dechové nástroje, u nichž byla ochrana rukou nutná. Zastává se členů orchestru Národního divadla, kteří na rozdíl od sólových pěvců nejsou zvýhodněni. Píše o tom, že každý orchestr je o to lepší, čím více má vynikajících individualit a tento orchestr je má a nemůže je do budoucna postrádat. Talich uvedl 13 orchestrálních umělců, které lze považovat za skutečnou ozdobu orchestru. Dále se zmiňuje o čtyřech hráčích, kteří založili před dvěma lety Kvarteto Národního divadla a úspěšně jej při různých příležitostech reprezentovali. Tím zvýšil počet prominentních umělců na 17 [Masaryková 1967: 147].

Nakonec Talichovo úsilí zachránit z uměleckých složek Národního divadla alespoň orchestr mělo úspěch. Podařilo se všechny hráče přeložit na lehčí práci. Navíc se v pomocné administrativní budově Národního divadla založila továrna na zbraně, ve které mohli pracovat členové kolektivních těles. Firma V. Horáka ze Strašnic zde zřídila několik oddělení, kde se vyráběly protiletectvé ochranné prostředky, vybavení pro požárníky atd. V divadle se také instalovala ochranná zařízení pro případ náletu.

Po uzavření Národního divadla se Talich soustředil na „očisťování“ partitur, jak sám říkal. Chtěl být připraven na dobu, až bude moci realizovat operní díla podle svých představ.

U příležitosti 6. výročí protektorátu chtěli nacisté znovu uvést Národní divadlo do částečného provozu a uvolnit divadelní soubory z totálního nasazení. Operní provoz v Národním divadle však obnoven nebyl. Divadlo s výmluvou na prováděcí rekonstrukce, které se nemohly uskutečnit za provozu, bylo našimi lidmi prohlášeno za provozu neschopné. Německá komise se shledala s dokonalým bojkotem [Černý-Kolářová 1983: 125].

K datu výročí protektorátu se divadelní provoz v Národním divadle nestihl zahájit. Začalo se hrát až 14. dubna 1945 a opera opakovaně uváděla Smetanovu *Hubičku* a *Prodanou nevěstu*, ze světového repertoáru pak Rossiniho *Lazebníka sevillského*. Dirigovali Rudolf Vašata, Zdeněk Chalabala a František Škvor. Talich se na těchto divadelních představení jako dirigent nepodílel.

Václav Talich trávil zimu 1944 a jarní měsíce roku 1945 ve své vile v Berouně a s netrpělivostí očekával den, kdy bude moci ve svém Národním divadle uvést Smetanovu *Libuši* na důkaz svobody a nové perspektivy života naší společnosti. 9. května 1945 se vydal do Prahy, dokonce pěšky, neboť jinou možnost neměl, aby připravenou partituru *Libuše* odevzdal v Národním divadle pro potřebu studia. Druhý den volal ze svého pražského bytu do Národního divadla a dověděl se jednu z nejkřutějších zpráv ve svém životě: režisér Ferdinand Pujman mu oznámil, že do budovy Národního divadla nesmí, *Libuši* bude dirigovat Otakar Jeremiáš a Talichův případ se bude projednávat [Kuna 2009: 871].

Talich si vůbec neuměl vysvětlit, o jaký případ jde. Ve výroční den Smetanovy smrti, 12. května 1945, šel, tak jako každý rok, na Vyšehrad, kde se setkal se Zdeňkem Nejedlým. Chtěl být informován, chtěl znát důvody, pro které byl vyřazen z umělecké práce. Dověděl se proč: po celou dobu okupace se choval špatně, že nejspřávnějším řešením by bývalo bylo, kdyby Národní divadlo vůbec nehrálo a nepodbíželo se okupantům. Hrát za Němců bylo podle Nejedlého zločinem! Jedenáct dní na to, 23. května 1945, byl Václav Talich v Berouně zatčen, odvezen do Prahy a v cele předběžného zadržení uvězněn. Vězněn byl celkem 37 dnů (od 23. 5. 1945 do 27. 6. 1945) z příkazu gen. Bedřicha Reicina, velitele bezpečnostního oddělení KSČ [Kuna 2009. 871].

Václav Talich vykonával funkci správce a šéfa opery Národního divadla po celou dobu německé okupace, až do roku 1945, kdy po květnové revoluci nebyl ve své funkci šéfa opery potvrzen. Talich nastalou situaci nemohl pochopit. Vůči své osobě cítil krutost a nespravedlivost. V posledním listopadovém týdnu 1945 musel V. Talich předstoupit před tzv. očištnou komisi kulturních pracovníků, která měla funkci čestného soudu při Svazu výkonných hudebních umělců. Zde V. Talich přednesl svou obhajobu, kde vysvětloval, co pro něho znamenalo Národní divadlo, jak zvyšoval jeho uměleckou úroveň, proč pořádal *Pražské hudební máje*, do jaké míry se stýkal s Němci a vysokými protektorátními úředníky, jak došlo k jeho pozvání ke koncertům v Německu, jak se mu podařilo zachránit Smetanovu *Mou vlast* pro domácí kulturní život, jak byl zván na různé aktivistické akce, jakým způsobem s ním byly vedeny interview v novinách, jak promlouval k souborům Národního divadla po generálních zkouškách, jak byl jmenován do výboru Ligy proti bolševismu, jak odmítal pozvání ke koncertům a řízení oper v říšsko-německých městech atd. Na závěr požádal členy vyšetřovací komise, aby mu věřili, že vše konal v přesvědčení, že tím prospíval české kultuře a českému lidu. Rozhodnutím z 28. 11. 1945 čestný soud Václava Talicha zprostil jakéhokoliv obvinění v tom smyslu, že by v době okupace záměrně spolupracoval s Němci a stal se tudíž národně nespolehlivým.

27. června 1945 byl Václav Talich propuštěn z věznice, ve které nuceně prožil pět týdnů. Veřejný žalobce při Mimořádném lidovém soudu v Praze ve vyšetřovacím spisu nenalezl důvod proč stíhat bývalého šéfa opery Národního divadla v Praze Václava Talicha podle retribučního („velkého“) dekretu. 28. listopadu 1945 končilo jednání u čestného soudu při Svazu českých výkonných hudebních umělců, který poskytl Talichovi plné zadostiučinění za jeho chování za okupace. Na základě výpovědí řady svědků soud dospěl k názoru, že Talich bojoval za české umělce, a že ovlivňoval své jak umělecké tak civilní okolí „v českém, vlasteneckém duchu“. Talichův případ podléhal po skončení šetření podle „velkého“

retribučního dekretu ještě řízení podle dekretu prezidenta republiky číslo 138/1945 Sb. o provinění proti národní cti (takzvaného malého dekretu). 18. března 1946 dospěla trestní komise při Ústředním národním výboru hlavního města Prahy číslo 50 k rozhodnutí o zproštění obvinění Václava Talicha z provinění proti národní cti [Křesťan 2014: 91].

Mohlo by se zdát, že po všech osobních problémech, které se vysvětlily ve prospěch V. Talicha, bude mít tento mimořádný umělec klid pro svou práci. V čele Ministerstva školství a národní osvěty po volbách v květnu 1946 vystřídal Zdeňka Nejedlého národní socialista Jaroslav Stránský. Václav Talich tak konečně mohl začít pracovat a veřejně vystoupit s orchestrem Národního divadla. Stalo se tak 27. září 1946, provedl Smetanovu *Mou vlast*. Ministr Stránský měl ještě určité obavy, jak bude Václav Talich obecně přijat. Tajemník ministra vnitra Gríša Spurný varoval ministra Stránského, že se dělníci a mládež chystají proti Talichovi veřejně protestovat. Orchester s V. Talichem byli přivítáni velice vřele a jejich vystoupení se setkala s velikým úspěchem. Sám Václav Talich vyzval obecenstvo, aby se manifestačních projevů zdrželo, neboť vyšetřování, kterému se po květnu 1945 musel podrobit, sám označil za „*samozřejmou povinnost vlády odpovědné za očistu národního života*“⁶⁹ [Křesťan 2014: 93].

Tato úspěšná vystoupení se stala pro Václava Talicha definitivním vrácením se do uměleckého veřejného života. Dirigoval již i na druhém ročníku Pražského jara v roce 1947. 7. července 1947 jmenoval ministr Jaroslav Stránský Václava Talicha namísto nemocného Otakara Jeremiáše opět uměleckým šéfem opery Národního divadla.

Návrat Václava Talicha do čela naší vrcholové kulturní instituce však netrval dlouho. O vánočních svátcích roku 1947 prodělal Václav Talich mozkovou mrtvici. Po únoru 1948 se Václav Talich rozhodl podat k 1. březnu 1948 rezignaci.

Václav Talich si musel svůj pohár hořkosti opravdu vypít až do dna. Akční výbor Národního divadla pod vedením herečky Boženy Půlpánové, přestože byl informován o Talichově rezignaci, přijal na schůzi dne 2. března usnesení o propuštění Václava Talicha, šéfa opery ze svazku Národního divadla [Křesťan 2014: 89 - 96].

Na závěr této kapitoly pojednávající o jedné z největších uměleckých osobností Václavu Talichovi, který se zasloužil o hmatatelný posun ve vývoji úrovně hudební interpretace symfonické hudby i operních děl našich i světových hudebních skladatelů, přikládáme informaci z 29. prosince 1975. V tento den byl Národním divadlem odeslán dopis adresovaný odboru vnitřních věcí Národního výboru hl. m. Prahy, jehož obsahem bylo souhlasné

⁶⁹ Talichova výzva publiku byla uveřejněna např. v Mladé frontě 26. 9. 1945, o den později též v Práci. Naopak Rudé právo oznámení odmítlo uveřejnit.

stanovisko s tím, aby nová ulice v Praze-Břevnově byla pojmenována po národním umělci Václavu Talichovi. Tehdejší ředitel Národního divadla Přemysl Kočí k dopisu připojil svůj názor na postoje Václava Talicha v době nacistické okupace:

„K Vašemu dotazu na celkový postoj jmenovaného umělce, zejména v době nacistické okupace mohu sám za sebe říci o Václavu Talichovi jen to nejlepší a napsal jsem to o něm v ostravském stranickém tisku »Nová svoboda« v roce 1945 v článku „Nejde jen o Talicha“. To může však být subjektivní názor.

Musím však poukázat na skutečnost, že strana a vláda naší socialistické republiky vyznamenala Václava Talicha tím nejčestnějším titulem, který může umělec v naší vlasti dostat. Jmenovala ho národním umělcem, čímž je vyjádřeno vše“ [NA, karton 328, signatura Talich Václav;].

tabulka č. 13 Premiéry opery Národního divadla – sezona 1944/1945

skladatel	název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Ruggiero Leoncavallo	Komedianti	Národní divadlo	od 22.08.1944 do 25.08.1944	české	2
Pietro Mascagni	Sedlák kavalír	Národní divadlo	od 22.08.1944 do 25.08.1944	italské	2
Bedřich Smetana	Libuše	Národní divadlo	od 27.05.1945 do 27.10.1948	celkem	4
František (Jan) Škroup	Dráteník	Stavovské divadlo	od 19.06.1945 do 02.03.1946		

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Tato divadelní sezona již nebyla příliš divadelní. Vznikly pouze čtyři premiéry a již bez Václava Talicha. Slavnostní představení *Libuše* na počest osvobození již dirigoval Otakar Jeremiáš a Václav Talich musel vysvětlovat a obhajovat se z kolaborantství.

Dekretem ze dne 7. 7. 1947 č. B-169.974/47-II/2 byl Václav Talich pověřen národně-socialistickým ministrem J. Stránským uměleckým vedením zpěvohry Národního divadla v Praze. Tuto funkci však Václav Talich pro nemoc vykonával pouze do 1. 3. 1948.

Ve vyhlášce č. j. 2842/47 dne 7. 7. 1947 ministr J. Stránský V. Talichovi potvrzoval převzetí uměleckého vedení zpěvohry Národního divadla v Praze dnem 29. 8. 1947 a souhlasí s návrhem V. Talicha ustavit jeho nástupcem dirigenta Karla Nedbala⁷⁰, dirigenta Zdeňka

⁷⁰ Karel Nedbal (1888–1964), český dirigent. Skladbu studoval u V. Nováka a J. B. Foerstra, jako dirigent mnohé získal od svého strýce O. Nedbala, pod jehož vedením působil jako violista v Tonkünstler-orchestru. Později působil jako sbormistr, korepetitor, dirigent a dramaturg. Průkopnický uplatňoval sovětskou a ruskou operu. Šéf opery SND 1929–1939, provedl první slovenský smetanovský cyklus, propagoval L. Janáčka a mladou slovenskou

Chalabalu vedením dramaturgie a režiséra Hanuše Theina administrativou zpěvohry. Tímto jmenováním se V. Talichovi dostalo umělecké i občanské satisfakce, což pozitivně vnímala celá česká veřejnost, především hudebníci [Vyhláška č. j. 2842/47 ze dne 26. srpna 1947; dopis Václava Talicha adresován řediteli Národního divadla ze dne 24. 8. 1947; příloha č. 39].

Václav Neumann, budoucí šéf České filharmonie, napsal 16. 7. 1947 V. Talichovi dopis tohoto znění: „*V tom, že se vracíte do Národního divadla, vážený pane profesore, vidí všichni hudebníci nadějně znamení, že začíná u nás vítězit hledisko kvality. Po právu bych měl blahopřát Národnímu divadlu. Tak se mi zřetelně Váš vzájemný poměr jeví. Poválečná doba přinesla Národnímu divadlu jen ztráty. V jejich rámci i jeden znamenitý zisk: poznání, že Vaše období v Národním divadle bylo vrcholem jeho celé umělecké historie. Je ovšem faktem téměř historickým, že bylo třeba dvou let, aby toto poznání prakticky prorazilo; bylo to i těžce zapláceno zničenými uměleckými hodnotami. Ale stejně si Vás, pane profesore, představuji, jak jste rozkročen nad Národním divadlem a zdoláváte tu nepředstavitelně těžkou práci. A nemohu než se poklonit Vaší umělecké a pracovní síle, která je nevyčerpatelná“ [Kuna 2009: 945].*

V letech 1949–1952 působil Václav Talich jako šéf Slovenské filharmonie v Bratislavě, poté jako umělecký poradce pražských orchestrálních těles a občasný dirigent České filharmonie až do roku 1954, kdy na vlastní žádost odešel na odpočinek [Procházka 1988: 517]. 27. 5. 1957 byl Václav Talich jmenován prezidentem Antonínem Zápotockým, v předvečer svých čtyřiasmdesátých narozenin, národním umělcem. 16. 3. 1961 Václav Talich v Berouně zemřel.

Václav Talich v dopise ze 17. 8. 1954 napsal: „*Oral jsem poctivě svoji rovinu. Dirigoval i učil jsem. Stopy mojí tvůrčí činnosti lze snadno vyhledat všude tam, kam mne osud postavil, teď toužím po klidu“ [Konečná 1984: 245].*

6. 8 Činohra Národního divadla v Praze v období divadelní sezony 1944/1945

Divadelní hra Aloise Jiráska *Lucerna* má mimořádné postavení v dramaturgii činohry Národního divadla. V období, které je vymezeno pro naši disertační práci, ji činohra Národního divadla uvedla dvakrát, vždy u příležitosti mimořádných událostí. V obou případech byl režii pověřen režisér Vojta Novák. Poprvé žila na jevišti Národního divadla od 7. 3. 1935 do 1. 7. 1939, do příchodu nacistů, kteří ji hrát zakázali. Premiéra byla uvedena jako slavnostní

hudbu. Po roce 1945 uváděl významné inscenace českých klasiků a současníků na scéně Národního divadla v Praze. Autor několika skladeb a literárních prací: *Půlstoletí s českou operou* (1959) a *Slavní světoví dirigenti* (1963) [Smolka 1983: 444].

představení na počest narozenin prezidenta republiky T. G. Masaryka a druhá premiéra, konaná 28. 5. 1945 byla uvedena jako slavnostní představení v osvobozené Československé republice.

Toto Jiráskovo dílo bývá tradičně označována jako pohádkové drama, které je jako žánr odvozen z folklorního žánru pohádky. Tak jako v pohádce tak i v Lucerně vystupují nadpřirozené bytosti (vodník, víly, hejkal), které se konfrontují se světem lidí.

Jirásek byl v době vzniku Lucerny již zkušeným dramatikem, neboť Lucerna byla jeho již osmou hrou. Vždy se při své tvorbě opíral o konkrétní prameny a doklady. Jirásek ve svých pamětech vzpomíná: „*A tu si něco připomínám a uvádím, nač by později nebylo vhodného místa. Když vyšel první díl Sedláčkových znamenitých Hradů a zámků, byl jsem jistě jedním z nejhornlivějších čtenářů. V tom prvním díle, v historii litomyšlského zámku, dočetl jsem se o různých robotách na panství litomyšlském a také toho, že sousedé předměstí záhradského bývali povinni při příjezdu páně ohně a světla v zámku opatrovati. To uvázlo v paměti. Z této zprávy jako ze zavátého zrna vyklíčila myšlenka o povinnosti poddaného, aby vrchnosti jedoucí na zámek svítiti musel*“. Tato myšlenka byla tou nejvíce inspirující pro Jiráskův výklad nevolnictví a roboty. Tento výklad se však nemohl hodit nacistům a při vydávání generálních zákazů co se smělo hrát a co ne, došlo i na Jiráskovu *Lucernu*. Jim byla podezřelou každá hra, ve které se objevil jakýkoliv významnější sociální a národní problém. Naštěstí se již psal rok 1945.

tabulka č. 14 Premiéry činohry Národního divadla v Praze – sezona 1944/1945
1. 9. 1944 zastaven provoz; pravidelný provoz opět od 27. 5. 1945

dramatik	Název díla	divadelní scéna	období na repertoáru	tituly	počet
Alois Jirásek	Lucerna	Národní divadlo	od 28.05.1945 do 28.09.1945	české	1
William Shakespeare	Večer tříkrálový	Stavovské divadlo	od 28.05.1945 do 28.09.1945	anglické	1
				celkem	2

zdroj: archiv Národního divadla v Praze: karton nacistická okupace

Jiráskovo pohádkové drama poskytuje divákovi názorný obraz společenských vztahů tradiční feudální společnosti. Jiráskova *Lucerna* je jedna z nejhranějších divadelních her, které má činohra k dispozici a o její oblibě ať v podobě divadelní i filmové nelze pochybovat. Jiráskova *Lucerna* představuje moudrý, divácký, přibližně dvouhodinový divadelní exkurz do českého, lidového světa směřujícího po dlouhé cestě ke svobodnému životu lidí.

[Ottova encyklopedie 2003: 565]

7. Závěr

V této práci jsme věnovali mnoho desítek stran historicko-sociologické analýze činnosti Národní divadlo v Praze v období nacistické okupace (1939–1945). Toto divadlo, které jako vrcholná kulturní instituce a nezastupitelný společenský fenomén působí již 150 let, bylo v tomto období, důležitou součástí boje za národní a sociální identitu a svými uměleckými hodnotami a interpretačním mistrovstvím se zasloužilo o posilování národního cítění a udržování vědomí české svébytnosti. Bylo to období, o kterém nemůžeme hovořit jako o šťastném, plném velkého rozkvětu a velkých uměleckých úspěchů.

Právě využití méně obvyklého pohledu na tuto naši vůdčí kulturní instituci, nám rozkrývá velice důležitá skutečnost, a sice to, že i za určitých okolností může tato instituce přijímat jako povinnost vůči sobě i vůči společnosti, již kulturně slouží, odporovat zlu a totalitnímu násilnickému systému, který si pomocí ozbrojené moci a zastrasování nekompromisně vynucuje své zvrácené ideologické požadavky a politický vliv, a to ve všech oblastech společenského života.

Vrátíme-li se k terminologii teorie her, kterou jsme si v úvodu této práce vypůjčili pro výstižnější vykreslení analyzované situace, můžeme říci, že Národní divadlo v Praze (označili jsme ho jako hráče č. 3) čelilo ideologicko-mocenskému nátlaku nacistů (hráč č. 1) i českým kolaborujícím vládám (hráč č. 2), které pod nátlakem plnily příkazy nacistické okupační správy. Tento ideologicko-mocenský nátlak zasahoval do všech důležitých oblastí společenského života, pomocí teroru, násilí, udavačství, kolaborace a deportací.

Národního divadla a jeho členů se dotýkaly otázky národnostní a rasové, které nacisté řešili krutě a nekompromisně. Od všech obyvatel Protektorátu vyžadovali ochotu přistoupit na proces postupné germanizace, což vyžadovalo hlásit se k němectví a proněmecky se chovat. Postupný proces germanizace měl být proveden v relativně krátké budoucnosti a měl vést k úplnému potlačení Čechů, spojeného s jejich likvidací, odsunem a případně asimilací. To se mělo uskutečnit ve všech složkách obyvatelstva tak, aby to odpovídalo nacistickým představám o řešení rasové otázky. Nacisté si pro plnění těchto úkolů vytvořili i legislativní a institucionální podmínky. V roce 1935 získal nacistický antisemitismus právní kodifikaci v podobě norimberských zákonů, které v době nacistické okupace platily i u nás. Hlavním prostředkem k jejich naplnění byl kult násilí. Občanům židovského původu bylo odňato německé občanství a bylo jim zakázáno uzavírat sňatky s árijci. Tato opatření se velice rychle začala vztahovat i na české umělce angažované v Národním divadle.

Jeden z příkladů představuje Hugo Haase (1901–1968), který dostal v roce 1939 výpověď z Národního divadla v Praze z rasových důvodů a uprchl i s celou rodinou do USA. Do roku 1942 hrál divadlo v anglickém jazyce, spolupracoval s Erwinem Piscatorem a Bertoltem Brechtem. Prosadil se v Hollywoodu, a to nejen jako herec, ale i jako scenárista, režisér a producent. Koncem padesátých let se vrátil do Evropy a po krátkém pobytu v Itálii se v roce 1961 usadil ve Vídni. Prahu navštívil u příležitosti oslav Národního divadla v Praze v roce 1963, ale v Praze nezůstal. Zemřel ve Vídni.

Krutý osud potkal i další umělce. Například Hanuše Theina (1904–1974). V Národním divadle působil jako sólista od roku 1929 a jako operní režisér od roku 1932. Později v sezónách 1963/1964 a ve dvou sezónách následujících byl i šéfem opery. Thein byl pro svůj židovský původ, na základě norimberských zákonů vězněn v Terezíně. Štvavou kampaň kolem jeho osoby rozvířil časopis Vlajka, který dne 24. 3. 1940 obvinil Václava Talicha, že se jako správce opery zastává Židů. Antonín Novotný ve Vlajce tehdy napsal, že Talichova „horlivost“ v záležitosti Žida H. Theina byla mimořádná. Podle Novotného konstatování údajně celý orchestr protestoval proti tomu, aby Žid režíroval Prodanou nevěstu, nicméně Talich nakonec prosadil, aby H. Thein byl v této inscenaci alespoň pomocným režisérem.

Do velice těžké situace se dostal i Karel Berman (1919–1995), sólista opery Národního divadla v Praze, hudební skladatel a operní režisér. Od roku 1943 byl z rasových důvodů vězněn v nacistických koncentračních táborech. Nejprve v Terezíně a dále v Osvětimi, Kauferingu a Allachu u Dachau. Perzekuce Židů se dotkla i členů činohry, například Jarmily Kronbauerové (1893–1968), která v Národním divadle působila v letech 1913 až 1960, přičemž v letech 1942 až 1945 se musela podle nacistických rasových zákonů vzdát divadelní činnosti. Ladislav Pešek byl několikrát vyslýchán gestapem, neboť jeho žena byla Židovka, podobně i Zdeněk Štěpánek.

Po dobu existence Protektorátu Čechy a Morava řídily Národní divadlo v Praze a zároveň byly i zřizovateli čtyři vlády. I když byly všechny protektorátní, což znamenalo naprostou závislost na nacistickém vedení Říše, lze mezi nimi nalézt určité rozdíly. Zatímco vlády Rudolfa Berana a generála Eliáše, které působily za říšského protektora von Neuratha, se snažily zastávat tzv. „zpomalovací taktiku“, byly relativně mírnější v prosazování nacistické politiky, vláda třetí, vedená Jaroslavem Krejčím a schválená v pořadí druhým říšským zastupitelem Reinhardem Heydrichem, nastolila ve vztahu k Národnímu divadlu kurs velice tvrdého prosazování nacistických požadavků. Přispěla k tomu i okolnost, že do funkce ministra školství a národní osvěty byl jmenován kolaborující ministr Emanuel Moravec.

První postavou, která sehrála rozhodující roli při realizaci likvidačních nacistických plánů, byl Reinhard Heydrich, který byl jmenován dne 27. září 1941 novým zastupujícím říšským protektorem. Dne 2. října 1941 přečetl v Černínském paláci směrnicí, vypracovanou samotným Hitlerem, která znamenala likvidaci českého národa. Hodí se, aby i na tomto místě byla ještě jednou připomenuta některá slova Reinharda Hendricha: Obyvatelstvo české národnosti mělo na základě postupné germanizace pochopit, že musí respektovat realitu, tou realitou je příslušnost k Říši a poslušnost vůči Říši. Ve svém projevu nebylo jedno slovo o Čechách, ale o části Říše, a že tato část Říše je součástí německé Říše, kde Němec požívá ochrany a hraje vůdčí roli. Heydrich slíbil svým spolupracovníkům, že se svého úkolu chopí jako náčelník policie, jako SS-Mann a spolupracovník říšského vůdce SS a v neposlední řadě jako nacionální socialista. Sebe a své spolupracovníky nazval úderným oddílem, který musí být vždy před masou, být dobře vyzbrojen, být schopným v boji a boji rozumět. Heydrich dále ve svém projevu zdůraznil, že nelze vnímat společensko-politické úkoly pouze povrchně, pouze jako úkoly a rozkazy, ale že je nutné problémy poznávat hlouběji a jednat na základě znalostí věcí. Výkonné orgány si podle Heydricha mají být vědomi svého poslání, poslání, které vede přes velkoněmeckou Říši k Říši velkogermánské [viz příloha č. 2: Projev Reinharda Heydricha z 2. října 1941 o plánech a likvidaci českého národa].

Druhou důležitou postavou, která sehrála významnou roli v uskutečňování nacistických záměrů, byl kolaborující ministr Emanuel Moravec. Ten stál od roku 1942 do roku 1945 v čele Ministerstva školství a národní osvěty, které zaručovalo nacistům naplňování jejich cílů v oblasti kulturní politiky. Národní divadlo bylo nuceno respektovat Moravcovo ministerstvo, a to jak po stránce umělecko-politické, tak i jako svého zřizovatele tzn., i po stránce hospodářské. Máme k dispozici celou řadu důkazů o Moravcových kolaborantských aktivitách podporujících nacistickou kulturní politiku. Umělečtí pracovníci Národního divadla s ním sváděli složité boje ohledně dramaturgických plánů, ve kterých stále viděl málo německých titulů a některé přímo zakázal, a to jak v opeře, tak i v činohře. Velice přísná cenzura kontrolovala i jednotlivé texty. Máme svědectví dramaturga Götze, když na schůzce s ministrem Moravcem řešil činoherní dramaturgické plány a byl velice kritizován za malé využití titulů napsaných kolaborantem Františkem Zavřelem. Velké problémy měl s Moravcem i Václav Talich. Připomeňme ty nejzávažnější. V roce 1944 chtěl ministr Moravec, aby Václav Talich přijal funkci generálního ředitele pro celou oblast hudební kultury. Talich by se stal Moravcovým spolupracovníkem v rozhodování, jaká hudba a kde se bude moci provozovat, což Talich odmítl. Od tohoto okamžiku se stal pro Moravce neakceptovatelným. V témže roce, na návrh K. H. Franka vznikla *Liga proti bolševismu*. Talich se stal jejím členem, aniž o tom vůbec věděl. Nikdo s ním

nic neprojednával. Své členství se dověděl večer v divadle a druhý den z novin. Všechny protesty byly marné.

Vnitřní divadelní mikrosvět představuje složitou síť řídicího aparátu, vztahujícího se na jednotlivce i kolektivy v rámci systému podřízenosti a nadřízenosti. Tato problematika je v disertaci podána a zpracována formou písemného výkladu i prostřednictvím tabulkových přehledů v kapitolách 3, 5 a 6 disertační práce. V tomto kontextu je opět nutno připomenout, že obsah divadelních děl byl nacistickými orgány striktně preventivně určován, a byl pak také sledován i během uváděných repríz. Docházelo i k takovým situacím, že některé tituly byly zakázány již během přípravného studijního procesu a některé byly tzv. staženy po několika reprízách. Moravcovo ministerstvo například zakázalo hrát celou okupaci představení Smetanovy *Libuše*, zakázalo po několika reprízách hrát představení Beethovenova *Fidelia*. Z činoherních titulů připomeňme zákaz Jiráskovy *Lucerny*.

Tematika, kterou se tato práce zaobírá, dává možnost analyzovat a poznat tuto dobu také prostřednictvím občanských, mravních a uměleckých postojů mimořádných jedinců, kteří v této době v Národním divadle působili, seznámit se s generací umělců, kteří jak v době nacistické okupace, tak i v letech následujících mohou být uměleckým i lidským vzorem všem generacím, které do této vzácné kulturní instituce přišly a budou přicházet. Nesmíme však přitom zapomínat ani na ty, kdo byli jejich partnery v roli vnímaného divadelního publika a kdo jim svými reakcemi dávali na vědomí, že jejich úsilí chápou a oceňují.

Národnímu divadlu v Praze byl již při svém vzniku dán do jeho statusu vlastenecký boj o českou svébytnost spojenou s nejvyššími hodnotami humanizmu. Po celou svou dosavadní historii byla tato kulturní instituce vždy aktivně přítomna všech událostí, které pro náš stát a společnost znamenaly jak úspěchy, tak i prohry, a dokonce byla přítomna období, kdy byl náš národ existenčně ohrožen. Nejinak tomu bylo i v období nacistické okupace.

Národní divadlo v Praze se v této době stalo důležitým vykladačem a šířitelem hodnot, a to nejenom ve smyslu hodnot uměleckých, ale i ve smyslu dodržování společenských zásad a morálních norem. Ostatně to je úkolem divadla po celou jeho historii, aby napomáhalo při nastolování a upevňování kulturních vzorů, které ve společnosti fungují jako základ pro zaujímání postojů, názorů a jednání v nejširším slova smyslu. Kdybychom hledali nejdůležitější divadelní poslání, můžeme se inspirovat odkazem antického filozofa Aristotela, který nazývá umění druhem poznání, které spojuje s kreativním napodobením (mimesis). „*Umělcovým cílem není, aby radil, vybízel, nebo přímo umravňoval, ale i přesto umění působí ve prospěch mravního života, neboť vzbuzuje představy a city, jež mohou býti zárodky jednání a vědění, i když to není jeho jediným a přímým účelem, je to pouze účinek*“ [Aristoteles, op. cit.: 333, 334].

Zde ale musíme dodat, že problémem divadla, které působí v podmínkách totalitní diktatury, je mj. i to, že mnohé z toho, co může být v normálních podmínkách na divadelní scéně vysloveno zcela otevřeně, musí být v prostředí prostoupeném cenzory, špicly a udavači sděleno v té či oné míře utajené, často jen pomocí náznaků a jinotajů, které je pak ale divadelní publikum schopno odhadnout a interpretovat způsobem, který připomíná pověstné „čtení mezi řádky“.

Vznik Národního divadla v Praze, na kterém se velkou měrou podílela celá tehdejší česká společnost, byl neopakovatelným činem obrozeného národa, který si uvědomil potřebu svého vlastního místa, kde by svými silami a prostředky dokázal své kulturně-politické postavení v tehdejším moderním světě. Vznikla tak instituce české národní kultury, která však nebyla pouze místem sloužícím k interpretaci divadelních uměleckých děl, ale stala se i místem, kde se konaly akce sloužící manipulativním záměrům a cílům politických režimů, se kterými většina naší společnosti vůbec nemusela souhlasit (viz. např. povinná manifestace českých divadelníků: „*České divadlo osvědčuje věrnost Říši*“). A tak ani vrcholná divadelní instituce, jakou je Národní divadlo v Praze, se nemohla a nedokázala v období nacistické okupace vyhnout mnoha nejrůznějším ponižujícím aktům. Tyto projevy, přestože jim okupační média věnovala z pochopitelných důvodů značnou publicitu, však byly tvrdě vynuceny, a neměly by v našem pohledu překrývat úsilí k odporu projevované mnoha známými i méně známými aktéry té doby, které často až do dnešní doby zůstává skryté ve stínu oněch režimních monstr-akcí.

Revoluční květnové dny 1945 prožívalo i Národní divadlo v Praze. Ve dnech pražského povstání se restaurátorské práce v Národním divadle zastavily. Akademický sochař a restaurátor Bohumil Přeučil byl pověřen opravou opadávající štukatury a vážnými trhlinami na stropě historické budovy Národního divadla. Němci trvali na slavnostním představení, které se mělo konat k výročí příchodu německé armády do Československa a k počtě Hitlerových narozenin. Tehdejší ředitel Národního divadla Ladislav Šíp, vedoucí technické správy Národního divadla Jaroslav Vott a sochař Bohumil Přeučil byli vyslýcháni. Nacistické a protektorátní úřady žádaly profesionální expertizy od různých odborníků, zda Národní divadlo může či nemůže splnit příkaz K. H. Franka k tomu, aby slavnostním představením mohlo uctít šesté výročí protektorátu. V Národním divadle se díky odvaze jeho členů žádné slavnostní představení k této příležitosti nekonalo.

Již dlouho před pražským povstáním pracovaly v Národním divadle odbojové skupiny. Od heydrichiády, kdy gestapo zatklo celé ilegální ústředí kulturních pracovníků, se na půdě Národního divadla zformovalo několik odbojových politických, později i odborářských skupin. V dubnu 1945 se zformoval velký pracovní sbor pražských a kladenských divadelníků různých

profesí. Od začátku května existovala revoluční garda Národního divadla, která měla v historické budově Národního divadla pohotovostní službu.

5. května 1945 konali službu v Národním divadle jeho členové Veselý, Duran, Kotršál, Bieber, Riedl, Anton, Stürmer, Haken, Jansa, Bláha, Jeřábek, Kaucký, Polesný, Landa, ing. Vott, dr. Stránský, řed. Kottnauer, řed. Šíp, dr. Procházka a Hnát. V 9. hodin ráno byly na budově Národního divadla vyvěšeny československé a spojenecké prapory.

Situaci posledních okupačních dnů dokresluje Stanislav Neumann [Theater – Divadlo. Praha 1965, s. 141], který ve svých vzpomínkách uvádí: „*O květnovou revoluci jsem přišel. 5. května jsem byl zajat na autu se zbraněmi oddílem SS a uvězněn v loretánském klášteře. Zamřížovaným okénkem cely jsem viděl přijíždět parlamentáře k Hradu a zas jsem byl ohlušován dělovými ranami ostřelujícími Prahu. Chodil jsem celou od okna ke dveřím, ode dveří k oknu, sem tam, sem tam. Internovaná hradní stráž prostrčila mi špehýrkou špačka tužky a já psal na prkno pryčny veršiky. Byli jsme odsouzeni a 9. ráno mělo být našim posledním. Ale blížila se Rudá armáda.*“

Praha bojuje, Pražané umírají, ale i v této atmosféře, a právě v ní, musí Národní divadlo plnit své poslání. 13. 5. 1945 bylo otevřeno operou B. Smetany *Prodaná nevěsta* a 27. 5. 1945 se uskutečnilo „*první slavnostní představení v osvobozené Československé republice*“ – Smetanova *Libuše* [Konečná 1984: 249].

Skončila válka a spolu s ní i konfliktní vztahy, které jsme si přiblížili pomocí terminologie převzaté z teorie her. Hráč č. 1, který se zdál být v počátcích svého vstupu do hry neporazitelným, svého cíle nedosáhl. Spolu s tím odchází ze scény i jeho problematický spojenec, hráč č. 2, tj. protektorátní režim. Zvítězili jiní hráči – z východu a západu – kteří si rozdělili své zisky a svá nová pole působnosti. Pro hráče č. 3, pro Národní divadlo v Praze skončilo jedno, patrně nejtěžší, období jeho existence, a otevřela se před ním nová budoucnost, která ale, jak se záhy ukázalo, přinesla nové problémy.

8. Seznam zkratek

NA	Národní archiv Praha
AHMP	Archiv hlavního města Prahy
AKND	Archiv a knihovna Národního divadla v Praze
HJ	Hitlerova mládež (Hitlerjugend)
HSSPF	vyšší velitel policie a SS (Höherer SS-und Polizeiführer)
ChdDtPol	náčelník Německé policie (Chef der Deutschen Polizei)
MPSP	ministerstvo práce a sociálních věcí
MS	ministerstvo spravedlnosti
MV	ministerstvo vnitra
NA	Národní archiv Praha
NSDAP	Nacionálněsocialistická německá strana dělnická (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)
NSM	Německé státní ministerstvo pro Čechy a Moravu
OKH	vrchní velitel pozemního vojska (Oberkommando des Heeres)
OLR	oberlandrat
ORR	vrchní vládní rada (Oberregierungsrat)
PŮČM	pozemkový úřad pro Čechy a Moravu
RFM	říšské ministerstvo financí (Reichsfinanzministerium)
RFSS	říšský vůdce SS (Reichsführer SS)
RKF	říšský komisař pro upevnování německého národního elementu (Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums)
RMdI	říšské ministerstvo vnitra (Reichsministerium des Innern)
RSHA	Hlavní říšský bezpečnostní úřad (Reichssicherheitshauptamt)
RuS	Rasa a osídlování (Rasse und Siedlung)
RuSHA	Hlavní úřad rasový a osídlovací SS (Rasse-und Siedlungshauptamt der SS)
ŘP	říšský protektor (Reichsprotector)
SD	Bezpečnostní služba SS (Sicherheitsdienst der SS)
ÚŘP	Úřad říšského protektora (Amt des Reichsprotectors)

9. Prameny a literatura

Národní archiv Praha (NA)

Předsednictvo ministerské rady (PMR)

kar. 15 109-4-25:8; 109-4-1503 list 58n
131 109-8-40:22-24
49 114-10/11-22: 4-9
79 110-9-7, list 21-34
9 109-2-58, list 2-5
49 114-3-7, list 58-63
321 110-4-553, list 83
260 109-5-130, list 22-28
328 sign. Václav Talich

Úřad říšského protektora (ÚŘP)

kar. 290 290, I-1b 2090
1134 list 317; 405-411; list 504n; 405-411
1168
1145
sign. Talich Václav

Archiv hlavního města Prahy (AHMP)

fond: 344 kar. 2
fond: Malý dekret, sign. 8304
fond: f sign. 36-116, folio 62-65

Archiv a knihovna Národního divadla v Praze, Anenské nám. 2, Praha 1 (AKND)

kartony: „německá okupace“
svazek V 1304/II. č.: XIX/3
„německá okupace“
svazek V 1304/II. č.: XIX/3
„německá okupace“
svazek V 1304/II. č.: XIX/3
„nacistická okupace“
balet

Archiv Městské knihovny Praha (AMKP)

B12 1941/2

Knihovna Národního muzea, oddělení časopisů (KNMČ) Královská obora 56, Praha 7:

Vlajka 7. 9. 1939
Vlajka 22. 3. 1940
Vlajka 10. 9. 1939

Vlajka	16. 9. 1939
Vlajka	24. 3. 1939
Vlajka	21. 3. 1939
Vlajka	14. 7. 1940
Vlajka	7. 5. 1940
Venkov	25. 11. 1941
Národní politika	10. 10. 1942
Literární noviny	22. VI. 1943
Národní politika	5. 10. 1943

Noviny časopisy, periodika:

Národní politika	10. 10. 1942: hodnocení baletní pantomimy Pavla Bořkovce krysař a jeho opery <i>Satyr</i>
	5. 10. 1943: hodnocení opery <i>Prodaná nevěsta</i>
Venkov	25. 11. 1941: hodnocení Talichova nastudování opery A. Dvořáka <i>Armida</i>
	8. 10. 1939: hodnocení Talichova nastudování opery B. Smetany <i>Dvě vdovy</i>
Národní listy	25. 3. 1937: Umělecká konfrontace Jenčík – Nikolská: <i>Večer pantomim Vítězslava Nováka</i>
Taneční letopisy	1947: hodnocení Jenčíkova celovečerního baletu <i>Čert na vsi</i>
Literární noviny	13. 6. 1939: odřeknutá <i>Libuše</i>
	22. 6. 1943: Drdovo hodnocení <i>Maryši</i>
České slovo	17. 10. 1941 Projev R. Heydricha ze dne 2. 10. 1941
Epocha	20. 1. 2020 článek: Horký Miroslav: „Zastupující říšský protektor Konstantin von Neurath“

Literatura

- Adamová Karolína, Křížkovský Ladislav (1997): *Politologie*. CODEX Bohemia Praha
- Adamová Karolína, Křížkovský Ladislav, Šouša Jiří, Šoušová Jitka (2001): *Politologický slovník*. Nakladatelství C. H. Beck v Praze
- Adorno, Theodor W. (1967): *Thesen über Kunstsoziologie*. Frankfurt
- Bab, Julius (1974): *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Ferdinand Verlag, Stuttgart
- Barták, Jan (1993): *Encyklopedický slovník*. Odeon Praha
- Bentley, Eric (1965): *The Life of the Drama*. London
- Bor, Vladimír (1985): *Operní večery*. Panton
- Borovička, Michael (2007): *Kolaboranti: 1939 – 1945*. Praha: Paseka.
- Brandes, Detlef (1999): *Češi pod německým protektorátem – Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Prostor Praha
(2015): *Germanizovat a vysídlit* Prostor Praha
- Buriánek, Jiří (2008): *Sociologie*. Nakladatelství Fortuna, Praha
- Brož, Ivan (2001): *Vůdcové*. Olympia, Praha
- Buchvaldek, Miroslav (1986): *Československé dějiny v datech*. Svoboda Praha
- Císař, Jan (2006): *Přehled dějin českého divadla*. Praha
- Císař, Jan (2006): *Přehled dějin českého divadla*. Akademie múzických umění
- Cmíral, Adolf (1965): *Základní hudební pojmy*. Státní hudební vydavatelství Praha
- Čechová, Libuše-Herrmanová, Eva (1989): *Úvahy o opeře*. Státní pedagogické nakladatelství Praha
- Černušák, Gracian (1972): *Dějiny evropské hudby*. Panton Praha
- Černý, František (1965): *Theater – Divadlo (Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku)*. Orbis Praha
(1983): *Dějiny českého divadla / IV*. Academia Praha
- Černý, František-Kolárová, Eva (1983): *Sto let Národního divadla*. Albatros – Praha
- Černý, Václav (1992): *Křik koruny české (1938-1945)*. Atlantis Brno
- Demetz, Petr (2010): *Praha ohrožená 1939-1945*. Mladá fronta
- Doležal, Jiří (1996): *Česká kultura z protektorátu*. Národní filmový archiv Praha
- Drewniak, Boguslav (1983): *Das Theater im NS-Staat*. Düsseldorf
- Dvořák, Jan (2004): *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak*. 2. vydání. Praha: Pražská scéna.
(2005): *Malý slovník managementu divadla*. 1. Vydání Praha: Pražská scéna.

- Dvořák, Antonín (1988): *Trojice nejodvážnějších*. Mladá fronta Praha
- Dvořáková, Teraza – Klimeš, Ivan (2008): *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und ReichsKinematografie*. München 2008. Jazyk: německy. ISBN: 978-3-88377-950-8.
- Edice ministerstva vnitra (1945): *Persekuce českého studentstva*. Praha
- Eliášová, Jaroslava; Pasák, Tomáš (2002): *Heydrich do Prahy – Eliáš do vězení*. Praha Práh
- Fauth, Tim (2004): *Deutsche Kulturpolitik im Protektorát Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen
- Feierabend, Karel, Ladislav (1994): *Politické vzpomínky I*. Brno
(1963): *Dokumenty o nacistické vyhlazovací politice*. v: Sborník archivních prací 13, č. 2, dok. 4
- Frejka, Jiří (1945): *Železná doba divadla*. Melantrich Praha
- Fremund, Karel (1961): *Dokumenty o nacistické vyhlazovací politice*. Naše vojsko
- Garaventa, Alexandra (2005): *Regietheater in der Oper: Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften
- Gebhart, Jan-Kuklík, Jan (1996): *Dramatické i všední dny protektorátu*. Themis Praha
- Gerwarth, Robert (2012): *Reinhard Heydrich Hitlerův kat*. Nakladatelství Paseka Praha
- Giddens, Anthony (1999): *Sociologie*. Argo
- Girndt, Helmut (1957): *Das soziale Handeln als Grundkategorie erfahrungswissenschaftlicher Soziologie*. Tübingen
- Hájek, Jiří (1993): *Hitlerův Mein Kampf. Z bible německého nacionálního socialismu s komentářem Jiřího Hájka*. Praha: Dialog.
(1989): *Divadlo nové doby*. Panorama Praha
- Havelka, Miloš (2018): *Národ a dějiny jako sociologický problém – T. G. Masaryk*. Univerzita Karlova
- Hauner, M. (1978): *Did Hitler Wand a World Dominion?* Journal of Contemporary History, Vol. 13, No. 1, pp. 15-32
- Hejdánek, Ladislav (2014): *O umění*. Edice Oikúmené Praha, svazek 138
- Hedvábný, Zdeněk; Pešek Ladislav (1997): *Ladislav Pešek*. Columbus
- Hilderbrand, K. (1976): *Hitler's War Aims*. *The Journal of Modern History*, Vol. 48, No. 3, pp. 522-530
- Hostinský, Otakar (1956): *O umění*. Československý spisovatel Praha
- Hostomská, Anna a kolektiv (2018): *Opera – Průvodce operní tvorbou*. NS Svoboda
- Hořínek, Zdeněk (1981): *Úvod do praktické dramaturgie*. ÚKDŽ Praha
- Hughes, Matthew-Mann, Chris (2002): *Hitlerovo Německo*. Columbus Praha
- Hutařová, Ivana (2001): *Národní divadlo 33 portrétů*. Nakladatelství Petrklíč

- Johnson, Paul (1991): *Dějiny dvacátého století*. Vydavatelství Rozmluvy
- Jäckel, Eberhard (1999): *Hitlerův světový názor. Projekt jedné vlády*. Praha-Litomyšl: Paseka
- Just, Vladimír (2013): *Miloš Hlávka – světák nebo Kavalír Páně?* Nakladatelství Akropolis
(2010): *Divadlo v totalitním systému – Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Academia
- Kárný, Milotová (1991): *Protektorátní politika Reinharda Heydricha*. Tisková, ediční a propagační služba Praha
- Kárný, Miroslav (1991): *Konečné řešení. Genocida českých Židů v německé protektorátní politice*. Praha
- Keller, Jan (2005): *Dějiny klasické sociologie*. Sociologické nakladatelství (Slon) Praha
- Klopáč, František (1945): *Persekuce českého studentstva*. Ministerstvo vnitra, odbor pro politické zpravodajství Praha
- Konečná, Hana a kolektiv (1984): *Čtení o Národním divadle*. Odeon Praha
- Košler, Zdeněk (1996): *Poselství*. Nakladatelství Argo Praha
- Král, Václav (1961): *Chtěli nás vyhubit. Naše vojsko*
- Křesťan, Jiří (2014): *Případ Václava Talicha – K problému národní očisty a českého heroismu*. Vydal Tomáš Filip – Akropolis Praha
- Kučera, Vladimír (2018): *Aby bylo jasno*. Togga Praha
- Kuklík, Jan, G, Gebhart, Jan (2006): *Velké dějiny zemí koruny české XV. A*
(2007): *Velké dějiny zemí koruny české XV. B*
- Kuna, Milan (2009): *Václav Talich – Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Academia Praha
- Jůzl, Miloš, Prokop, Dušan: *Úvod do estetiky*. Panorama Praha
- Lacina, Oldřich (2001): *Paměti lékaře Národního divadla*. České lupkové závody a. s. Praha
- Ludvová, Jitka (2006): *Hudební divadlo v českých zemích*. Divadelní ústav – Academia
- Maršálek, Pavel (2012): *Pod ochranou hákového kříže*. Praha
- Masaryková, Herberta (1967): *Mládí Václava Talicha*. Státní hudební vydavatelství, Praha
- Metscher, Thomas (2004): *Mimesis*. Bibliothek Dialektischer Grundbegriffe Bd. 10, Bielefeld
- Mohn, Volker (2018): *Nacistická kulturní politika v Protektorátu*. Praha, Prostor
- Moravec, Emanuel (2004): *V úloze mouřenína*. Czech – Filip Trend
- Moravec, Emanuel (1940): *Ve službách nové Evropy. Rok před mikrofonem*. Orbis Praha
- Ottova všeobecná encyklopedi; Ottův naučný slovník; Ottova encyklopedie; Ottův slovník.*
(2003) Ottovo nakladatelství Praha. ISBN 80-7181-938
- Pasák, Tomáš (1997): *JUDr. Emil Vácha*. Praha
(1998): *Pod ochranou Říše*. Praha
- Parsons, Talcott (1949): *The Structure of Social Action*. Glencoe
- Peliš, Michal (2008): *Teorie her jako formální teorie racionálního rozhodování*
In: Šubrt, Jiří (ed.) *Soudobá sociologie II. (Teorie sociálního jednání a sociální struktury)*.

- Pernes, Jiří (1997): *Až na dno zrady: Emanuel Moravec*. Praha
- Petrů, Eduard (1994). *Panorama české literatury*. Rubico s.r.o. Olomouc
- Picker, Henry (2005). *Hitlerovy hovory u kulatého stolu*. Alpress
- Procházka, Vladimír (1988): *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Academia Praha
- Rapp, Uri (1973): *Handeln und Zuschauen*. Hermann Luchterhand Verlag
- Rokovský, Jaroslav (2011): *Rudolf Beran a jeho doba: Vzestup a pád agrární strany*. Praha
- Ryantová, Marie (1998): *Věda v českých zemích za druhé světové války* (sborník ze stejnojmenné konference v Praze) Praha
- Schamschula, Walter (1990): *Geschichte der tschechischen Literatur*. Band 1, Von den Anfängen bis zur Aufklärungszeit. Köln: Böhlau. ISBN 3-412-01590-3.
- Scheinpflugová, Olga (2012): *Byla jsem na světě*. Nakladatelství XYZ, s.r.o.
- Silbermann, Alphons (1966). *Theater und Gesellschaft*. Zürich-Freiburg
- Smolka, Jaroslav (1983): *Malá encyklopedie hudby*. Supraphon Praha
- Šochman, Martin (2014): *Sociologický časopis sv. 50, č.2, s. 277-284*. Praha Nakladatelství Karolinum
- Sovinský, Jaroslav (2018): *Opera. Průvodce operní tvorbou*. NS Svoboda Praha
- Synek, Miloslav (1998): *Nauka o podniku*. Vysoká škola ekonomická v Praze
- Tomášek, Dušan, Kvaček, Robert (1995): *Causa Emil Hácha*
(1999): *Obžalovaná je vláda*
(2007): *Generál šel na smrt Praha*
- Thies, J. (1978): *Hitler's European Building Programme*, Journal of Contemporary History, Vol. 13, No. 3, pp. 413-431
- Trojan, Jan (2001): *Dějiny opery*. Nakladatelství Paseka Praha
- Udolph, Ludger (2005): *Zur tschechischen Literatur der Jahre 1939 bis 1945*, in: Peter Becher, Ingeborg Fiala-Fürst (Hrsg.), *Literatur unter dem Hakenkreuz. Böhmen und Mähren 1938–1945*. Vitalis Praha
- Uhlíř, Jan Boris (2002): *Ve stínu říšské orlice* Praha
- Veselý, Zdeněk (1994): *Dějiny českého státu v dokumentech*. Victoria Publishint a.s.
- Vodák, Jindřich (1941). *Kapitoly o dramatě*. Melantrich Praha
- Vrbka, Tomáš (2004): *Státní opera Praha*. Vydala Státní opera Praha ve spolupráci s nakladatelstvím Slovart
- Vrchlický, Jaroslav (1906). *Literární studie*: J. Otto
- Výrost, Jozef; Slaměník, Ivan (2008): *Sociální psychologie*. Granda Publishing, a.s. Praha
- Wiedemann, Andres (2004): *Nadace Reinharda Heydricha v Praze*. Historika Praha
- Zítka, Michal (2005): *Můj pětiletý boj*. ISBN

10. Seznam příloh

- příloha č. 1** Dopis K. V. Müllera Frankovi z 27. 2. 1941
- příloha č. 2** Dopis K. V. Müllera Frankovi z 15. 4. 1943
- příloha č. 3** Lammersův a Frankův záznam o Frankově poradě s Hitlerem dne 3. 10. 1942
- příloha č. 4** Projev R. Heydricha z 2. 10. 1941 o plánech na likvidaci českého národa
- příloha č. 5** Prohlášení nové protektorátní vlády ze dne 19. ledna 1942
- příloha č. 6** Materiál pracovníka IV. oddělení z 23. 9. 1942 adresovaný MLO
- příloha č. 7** Projev M. Wolfa z dubna 1943
- příloha č. 8** Pokyny adresované ministerstvu školství z 27. 6. 1942
- příloha č. 9** Koncepce Úřadu lidové osvěty
- příloha č. 10** Dopis J. Goebbelse Martinu Bormannovi
- příloha č. 11** Zápis IV. oddělení z 28. 8. 1944
- příloha č. 12** Zpráva o politické situaci v Protektorátu z 9. 9. 1944
- příloha č. 13** Protokol z konference ve Wannsee konané dne 20. ledna 1942
- příloha č. 14** Nařízení předsedy Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě
- příloha č. 15** Přehled řídicích pracovníků Národního divadla v Praze v době okupace
- příloha č. 16** Jelizaveta Nikolská: Prohlášení o rodovém původu
Dopis V. Talicha ze dne 23. května 1939 řediteli
Národního divadla v Praze
Povolení zájezdu taneční skupiny do Říše, říjen 1940
Povolení zájezdu taneční skupiny do Říše, listopad 1940
- příloha č. 17** Rozhovor Götze s Moravcem o dramaturgii
- příloha č. 18** Zdeněk Štěpánek: Prohlášení o rodovém původu
Nález disciplinární komise
- příloha č. 19** Božena Půlpánová: Přiznání služebního platu od propuštění z vazby
Pensijní fond pro zaměstnance Národního divadla v Praze: sdělení o nezapočitatelnosti doby vazby do
výměru výslužného

- příloha č. 20** Oznámení o nástupu V. Talicha do funkce správce opery z 22. 10. 1935
- příloha č. 21** Talichův dopis ze dne 4. 5. 1942
- příloha č. 22** Prohlášení Václava Talicha při setkání se členy ND dne 24. 10. 1935
- příloha č. 23** Hodnocení Smetanových Dvou vdov (Venkov: 8. 10. 1939)
- příloha č. 24** Vlajka: 7. 9. 1939
- příloha č. 25** Vlajka: 22. 3. 1939
- příloha č. 26** Vlajka: 10. 9. 1939
- příloha č. 27** Vlajka: 16. 9. 1939
- příloha č. 28** Vlajka: 24. 3. 1940
- příloha č. 29** Vlajka: 21. 3. 1940
- příloha č. 30** Talich: Prohlášení o rodovém původu
- příloha č. 31** Vlajka: 14. 7. 1939
- příloha č. 32** Vlajka: 7. 5. 1940
- příloha č. 33** Talich – 1500. repríza Prodané nevěsty
- příloha č. 34** Venkov 25. 11. 1941
- příloha č. 35** E. Kohout vzpomíná na Tassa
- příloha č. 36** Národní politika: 10. 10. 1942
- příloha č. 37** Bořkovcovo hodnocení Figarovy svatby (nastudování 21. 4. 1943)
- příloha č. 38** Národní politika: 5. 10. 1943
- příloha č. 39** Dopis Václava Talicha řediteli Národního divadla