

Jitka RAUCHOVÁ

„...bylo by strašně kruté, nechat nás v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek.“ Role peněz v počátcích avantgardních scén¹

Téma českého meziválečného avantgardního divadelnictví bylo již mnohokrát probíráno, byly diskutovány jeho umělecké formy, jednotlivé režijní poetiky i herecký styl nastupující generace, odchované profesory pražské Státní konzervatoře hudby. V žádné studii však dosud nebyla dostatečně akcentována ekonomická problematika avantgardních divadelních scének, které se v Praze objevily v 2. polovině 20. let a jejichž život byl povětšinou podobný životu jepičímu. A právě ekonomické problematice by na příkladu několika scén² měly být věnovány následující řádky.

Hospodářství malých divadelních scén a jeho dopad na osobní finance jejich členů je velmi komplexním jevem, který je možno studovat a interpretovat z různých úhlů pohledu. Základní strukturu, odpovídající situaci v Praze 20. let 20. století a mapující osobitým způsobem cestu od ryze amatérských scének k profesionálním divadlům, je možno vymežit třemi základními okruhy, kterým odpovídá i zaměření tohoto textu. První linie se bude věnovat obecně provozním záležitostem avantgardních divadel, možnostem jejich financování či způsobům získávání finančních podpor. Jedinečným zdrojem pro hledání odpovědí na takto zvolené otázky jsou dochované účetní knihy, zmínky o ekonomické situaci v korespondenci či dobové propagační materiály.

Druhý okruh pak představují tzv. finance osobní, tj. finanční situace jednotlivých aktérů avantgardních scének a možné způsoby jejího řešení. Nejautentičtější svědectví v tomto případě přináší korespondence, která na rozdíl od subjektivně idealizovaných pamětí poskytuje mnohdy syrová svědectví o neutěšené ekonomické situaci začínajících adeptů divadelní múzy.

¹ Tento příspěvek vznikl s podporou Grantové agentury České republiky, grant 409/09/P132.

² Konkrétně se jedná o České studio a Umělecké studio, obě vedená Vladimírem Gamzou, Osvobozené divadlo a pak dva divadelní podniky spjaté s osobností Jiřího Frejky – divadlo Dada a Moderní studio.

Zatímco dva předcházející okruhy vycházejí především z roviny pasiv, třetí linie referátu bude věnována snahám mladých avantgardistů posunout rozpočty mladých scén do roviny zisků; tato linie se bude věnovat otázkám abonentního systému a způsobům propagace nově nastupujících divadélek v poměrně konzervativních pražských diváckých kruzích.

Již pro založení nové divadelní scény bylo vždy nutné disponovat poměrně vysokým vstupním kapitálem. Pro získání divadelní koncese v meziválečném období nestačilo doložit povinnou dvouletou praxi v oboru, především bylo nutné složit na policejním ředitelství kauci ve výši 10.000 Kč. Divadelní podnikání bylo v podstatě závislé na finančním zabezpečení ze strany soukromého sektoru či vzdělávacích institucí a nadací,³ neboť pokusy o zavedení členských příspěvků a abonentního systému většinou po jediné sezóně selhávaly. Bohatého mecenáše v osobě syna zbraslavského stavitele Vladimíra Kolátora tak získal po zhroutilí původního, pouze ze členských příspěvků podporovaného divadla⁴ pro své, podle sovětského vzoru koncipované Umělecké studio i Vladimír Gamza. Finanční zajištění tak Umělecké studio záhy vyneslo mezi nejžádanější pražské scény s ryze artistním repertoárem. Vladimír Gamza totiž se svými herci mohl sepsat řádné pracovní smlouvy, jejichž součástí byl závazek vyplácení pravidelných měsíčních gáží ve výši 700 Kč při povinnosti sehrát dvacet divadelních představení měsíčně.⁵ Vysoký vstupní kapitál však Uměleckému studiu brzy nedostačoval a z důvodu nízkého zájmu diváků a prohlubující se nemoci Vladimíra Gamzy bylo divadlo nuceno po jedné sezóně ukončit svou činnost.

Nejlepší informace o způsobu vedení avantgardního divadla se zachovaly v podobě účetních knih a administrativního materiálu pro Osvobozené divadlo a divadlo Dada. Osvobozené divadlo bylo jako finančně nezávislá sekce Svazu moderní kultury Devětsil⁶ sankcionováno řádnou členskou schůzí 20. října 1926⁷ a podle jeho jednacího řádu se o finanční, propagační, policejní a daňové záležitosti staralo zvláštní administrativní oddělení, do jehož čela byla postavena schopná účetní Marie Vorlová, civilním povoláním úřednice pojišťovny Fénix, sídlící na Václavském náměstí.

³ Divadelní soubory začínajících herců často podporoval Československý červený kříž, především v rámci svých volnočasových programů.

⁴ Jednalo se o České studio, založené roku 1924 v Brně pod patronací Jiřího Mahena Vladimírem Kolátorem a Josefem Bezdíčkem. Hlavním uměleckým požadavkem kočovného souboru, který vyplývá z divadelního řádu a stanov, byla demokratická organizace a kolektivní ráz umělecké tvorby. Důvodem zániku Českého studia byl nedostatek financí plynoucí z malého zájmu publika o umělecky náročnou produkci, založenou na psychologizaci postav. Blíže např. Vladimír KOLÁTOR, *O Vladimíru Gamzovi*, Praha 1931.

⁵ Knihovna Institutu umění – Divadelního ústavu (dále jen IU-DÚk) Praha, Bedřich Rádl – Dokumentace, Divadlo Umělecké studio, Smlouva se Světloú Svozilovou.

⁶ Soukromý archiv rodiny Honzlovy (dále SarH) Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45/V. – Smlouva mezi SMK Devětsil a Osvobozeným divadlem.

⁷ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45/II – Jednací řád Osvobozeného divadla.

„... bylo by strašně kruté, nechat nás v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek.“
Role peněz v počátcích avantgardních scén

Jak vyplývá z pokladní knihy Osvobozeného divadla, v počátcích své činnosti fungovala tato první pražská avantgardní scéna pouze z půjček a příspěvků základajících členů. Ty však nebyly nijak závratné (průměrně každý člen vložil do divadelní pokladny 35–100 Kč), jelikož herecký ansámbl se rekrutoval z řad studentů konzervatoře, kteří byli v největší míře ještě závislí na finanční podpoře vlastních rodičů, jež byli nuceni platit nemalé školné i konzervatoři. Mladí herci navíc pomáhali i s šitím kostýmů a realizací výpravy. Konzervatoristé si přivydělávali účinkováním na zapřenou, pod falešnými jmény v bulvárních divadelních podnicích, za což jim hrozilo vyloučení ze školy. Zisky z představení však nebyly vysoké,⁸ a tak byli mladí adepti Thálie již od školních let zakleti v kruhu dluhů a půjček.

Největší mecenáškou Osvobozeného divadla se tak stala velmi nadějná herečka Jarmila Horáková, dcera bohatého řevnického řezníka, která divadlo podporovala pravidelnými vklady ve výši až 300 Kč. Poměrně záhy po vzniku samostatného Osvobozeného divadla však byla Jarmila Horáková angažována Karlem Hugo Hilarem do Národního divadla a Osvobozené divadlo tak ztratilo svou výraznou přispěvatelku.

Měsíc po uvedení první hry pod hlavičkou Osvobozeného divadla, Molièrova Cirkusu Dandin v režii Jiřího Frejky, pokladní kniha vykazovala saldo ve výši necelých 531 Kč. Divadlu se však začínalo pomalu dařit, stalo se společenskou senzací sezóny a návštěvníci plnili nejen hlediště, ale i pokladnu.⁹ Již v dubnu 1926 se provoz dostal do roviny zisků, hercům byla zvýšena gáže a členové administrativního vedení mohli založit u Poštovní spořitelny vlastní účet divadelní sekce Devětsilu – Osvobozeného divadla.

Osvobozené divadlo mělo v počátcích své existence poměrně odvážnou koncepci sebepropagace, která měla zajistit zájem diváků. K pomyslným zakladatelům marketingu se řadil režisér Jiří Frejka a účetní divadla Marie Vorlová, kteří si jako první uvědomili kupní sílu senzace, kterou se Osvobozené divadlo pro Prahu stalo, a zaměřili se cíleně na reklamu divadla. V průběhu léta 1926 Frejka zkoncipoval ambiciózní plán, jehož součástí se měl stát nejen řádný a pravidelný provoz divadla, ale i stavba moderní divadelní budovy a otevření elévské školy. Na konci léta 1926 Osvobozené divadlo vydalo propagační letáky následujícího znění: „*Osvobozené divadlo v příští sezoně chce proto zahájit pravidelný provoz. V tomto případě nestačí prostředky členů – je třeba peněz. Staňte se členy kruhu přátel O. D. úpisy*

⁸ Herečka Jarmila Horáková, která si velmi pečlivě vedla poznámky o svých divadelních rolích, například uvedla, že za večerní účinkování v představení bulvárního divadla Komédie si vydělala dvacet korun. Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha, Fond Josef Tráger, Rukopisy cizí, Jarmila Horáková, Zápisník divadelních rolí z let 1914–1927. Rkp.

⁹ Vstupné na jednotlivá představení se lišilo podle výhodnosti sedadla a pohybovalo se v rozmezí od 2 do 60 Kč.

po 100 Kč, nebo 2x50Kč. Členům zvláštní výhody. Přihlášky obchodnímu vedení.“¹⁰

Frejka se nerozpakoval propagovat divadlo i v denním tisku a populárních či obrázkových časopisech (reklamní články a fotografie členů souboru otiskovaly především Pestrý týden, Světozor či Letem světem), pro podporu svého kroku otiskl navíc v časopise Reflektor článek *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*.¹¹ Tento postup se však přičil oficiálnímu uměleckému vedoucímu Osvobozeného divadla a majiteli koncese Jindřichu Honzlovi, který po zkušenostech ze zájezdu do sovětského Ruska věřil, že levicově orientované Osvobozené divadlo získá masovou přízeň dělnického diváka i bez podbízivých „kapitalistických“ kroků. Vztah mezi oběma umělci nikdy nebyl nijak přátelský, roli sehrávala příslušnost k odlišné generační i společenské skupině, odlišné představy o míře politické angažovanosti divadla, ale způsob řešení ekonomického vedení divadla oba dva muže rozděloval v aktuálním kontextu snad nejvíce, což dosud nebylo patřičně akcentováno.

Osvobozené divadlo se stalo promyšlenou kampaní známé a na jeho adresu se začaly hrnout dopisnice s žádostmi o angažmá, samo divadlo však zabředávalo do vyhoceného konfliktu Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla. Na přímý důsledek Frejkových propagačních kroků, tj. skutečnost, že se Osvobozené divadlo stalo módní záležitostí a oblíbeným snobským podnikem, navíc upozornil ve svém článku *Paralýza století čili Císařovy nové šaty*¹² Erik Adolf Saudek, toho času dramaturg Legie mladých, divadla vedeného Miroslavem Jarešem, které žilo z finanční podpory Československého červeného kříže. Antipatie mezi Frejkou a Honzlem přestaly být skrývány, divadelní soubor se rozštěpil na dvě skupiny a spor nakonec vyvrcholil na jaře 1927 odchodem Frejkovy skupiny z divadla a nepřijemnými tahanicemi o divadelní fondus a placení nákladů¹³ na Frejku studované představení Cocteauových *Svatebčanů na Eiffelce*.

Jiří Frejka obratem založil novou scénu, divadlo Dada, které si stejně jako Osvobozené divadlo pronajalo sál v Umělecké besedě. Sál Umělecké besedy se tak stal scénou zajímavého paradoxu – na jeho jevišti totiž dle přesného pořádku uváděly svá představení všechny tři nejvýznamnější pražské avantgardní scény – Umělecké studio, Osvobozené divadlo a Dada. Tato skutečnost však především citlivě prohloubila palčivost otázky ekonomického zajištění těchto scén.

¹⁰ V této době Jiří Frejka plánoval založení Společnosti přátel Osvobozeného divadla, která měla koordinovat plánované mimodivadelní aktivity. IÚ-DÚk Praha, Bedřich Rádl – Osvobozené divadlo – Dokumentace I. – Propagační leták Osvobozeného divadla.

¹¹ Jiří FREJKA, *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II*, Praha 1972, s. 265.

¹² Erik Adolf SAUDEK, *Paralýza století čili Císařovy nové šaty*, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II*, Praha 1972, s. 323.

¹³ Osvobozené divadlo opustila i Marie Vorlová, která již od počátku upozorňovala na nerentabilnost Honzlových her. Marie Vorlová však s sebou odnesla i účetní knihu a právo přístupu k účtu Osvobozeného divadla, což umožnilo skupině Jiřího Frejky, která nebyla majitelem koncese a zanikalo jí tak právo na divadelní fondus a podíl na ziscích divadla, manévrovat a získat zpět alespoň část nákladů a herecké provize.

„... bylo by strašně kruté, nechat nás v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek.“
Role peněz v počátcích avantgardních scén

Pozoruhodnou, a pro Honzla v mnohém nepříjemnou cestou se vydalo Osvobozené divadlo. V době krátce po rozkolu v souboru dva členové Honzlovy skupiny, Jiří Voskovec a Jan Werich, uvedli v sále Umělecké besedy pod hlavičkou Spolku bývalých žáků československého oddělení francouzských lyceí v Dijonu *Vest Pocket Revue*, komerčně nesmírně úspěšný kus, o jehož uvádění se přetahovalo hned několik pražských scén včetně bulvární smíchovské Arény. Voskovec s Werichem nakonec zakotvili v Osvobozeném divadle, a to z jednoho prostého důvodu – Honzl byl majitelem koncese, což dávalo svobodu tvoření. Finanční otázky byly vyřešeny získáním mecenáše – stal se jím podnikatel Josef Háša, který do Osvobozeného divadla vložil věno své novomanželky a umožnil tak zajištění pravidelného provozu včetně sepsání platných pracovních smluv s herci. Přesto však Osvobozené divadlo dokázalo hercům nabídnout pouze poloviční gáže než Frejkovo divadlo Dada, které bylo financováno ze soukromé sféry. Jiří Frejka, který vždy inklinoval k demokratickému prohradnímu křídlu a v této době byl dopisovatelem týdeníku *Demokratický střed*, se totiž spojil s bývalým členem kabaretu Červená sedma Jiřím Drémanem, který získal finanční podporu z bohatých a vlivných kruhů. Nepotvrzené, avšak nepravděpodobné spekulace označovaly za mecenáše podniku ředitele Živnobanky dr. Jaroslava Preisse.¹⁴ Smlouva upravující vznik divadla Dada byla příznačně podepsána u Arne Laurina v kanceláři státem podporovaného nakladatelství Orbis a jasně definován byl i účel divadla, totiž kabaret zaměřený proti pravicovým stranám, otevřeně se však postavilo především proti skupině kolem Jiřího Stříbrného.¹⁵ Divadlo Dada se tak nepozorovaně napojilo nejen na významné státoporné finanční instituce, ale i na oficiální, Masarykem inscenovanou politiku československého státu.

Z pohledu herců byla však obě divadla stejně nejistými podniky a museli vzhledem k vzájemné řevnivosti obou vedoucích dobře zvažovat, které avantgardní scéně přislíbí svou účast. Členy divadel byli především mladí absolventi konzervatoře, kteří se rekrutovali ze středních vrstev a byli ve věku, kdy pomýšleli na zakládání vlastních rodin. Mnozí z nich navíc opustili bez absolutoria konzervatoř, což často zpřetrhalo i původní finanční zabezpečení ze strany rodiny. Většina mladých herců, trávících volný čas v pražských kavárnách a barech a dbajících i na společenskou reprezentaci, měla však poměrně vysoké finanční nároky. Situace avantgardních divadel se proto kolem roku 1927 výrazně změnila – vytratilo se nadšení počátečních studentských představení, která byla dotována účinkujícími

¹⁴ Tato skutečnost nebyla zatím přímo prokázána, ale Preissova láska k divadlu a jeho časté finanční podpory jsou dostatečně známé. Jaroslav Preiss se oženil s Olgou Dostalovou, která pocházela z poděbradské herecké rodiny Dostalových. Bratrem Olgy Preissové byl herec a významný divadelní režisér Karel Dostal, její sestra Leopolda Dostalová byla jednou z nejlepších hereček tehdejšího Národního divadla a byla známa svými dobrými styky s mladou hereckou generací. Pavel KOSATÍK, *Bankéř první republiky. Život dr. Jaroslava Preisse*, Praha 1996, s. 101–102.

¹⁵ Divadelní oddělení Národního muzea (dále NMD) Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 287 – Materiály Dada, inv. č. A 15 757 – Josef Trojan, Divadlo nadšení.

a jejichž kulisy a kostýmy většinou ručně vyráběly samy herečky a herci. Z divadla se stalo řemeslo, které muselo žít, a tudíž se finanční otázky staly klíčovými.

V počátcích Osvobozeného divadla, kdy ještě herci neměli řádné pracovní smlouvy, inkasovali za každé představení nejprve 30, později 50 Kč. Již to však byl pro mnohé z nich posun, neboť za účast v absolventských představeních nezískávali nic. Požadavky herců se však zvyšovaly a především vzor Uměleckého studia Vladimíra Gamzy mnohé donutil opustit řady Osvobozených a hledat si živobytí jinde. Profesionalizace Osvobozeného divadla byla pro mnohé nejistým podnikem, o čemž svědčí i dopisnice Bedřicha Rádl, adresovaná Jindřichu Honzlovi: „*Musím se ti přiznat, že jsem byl velmi překvapen výší obnosu, který nabízíte. (...) Dada ručí za celoroční vyplácení, Gamza je slibuje. Honzle, bylo by strašně surové, nechat nás asi v listopadu v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek, viš-li, že máme teď zaručené závazky jinam. Výše gáže 600 Kč. Dada nabízí o 100 %, Gamza o 50 % víc.*“¹⁶

Není bez zajímavosti porovnat platy herců malých scén s příjmy ostatních povolání. Oficiální statistika nominálních mezd meziválečného Československa sice neexistuje, ale i údaje vypočtené z podílu pojištěnců na výši mezd u Ústřední sociální pojišťovny přináší zajímavá srovnání. V roce 1929 se průměrná denní mzda pohybovala mezi 9 a 15 korunami, roční příjem se u většiny obyvatelstva pohyboval mezi 6 a 12 000 Kč ročně.¹⁷ Slibovaná gáže, která činila u Osvobozeného divadla 600 Kč měsíčně, u Gamzova Uměleckého studia 900 Kč měsíčně a u Frejkova divadla Dada 1 200 Kč měsíčně, tak zařazovala herce do klasické střední třídy a umožňovala vcelku pohodlný život. I to byl snad důvod, že Jindřich Honzl po aféře, která propukla v roce 1927 a již podnítilo jeho členství v KSČ, natrvalo opustil stabilní učitelské místo a vydal se na nejistou divadelní dráhu. Nelze však zapomenout na skutečnost, že herecké angažmá bylo u nezavedených divadel vždy velkým rizikem, a proto bylo skutečně nutné dobře zvažovat angažmá. Herci si navíc často přivydělávali v komerčně úspěšných podnicích, k nimž je možné řadit i účinkování ve filmu či rozhlase.

Ve výsledku se ukázalo být Osvobozené divadlo životnějším podnikem než finančně zajištěné Dada a jeho pozdější přímý následovník Moderní studio. Nebyla to však zásluha Jindřicha Honzla, jehož vysloveně artistní a diváky nepochopená koncepce divadla byla především silným nátlakem finančně orientovaného Jana Wericha potlačena. Honzl hrubě podcenil zájem diváků a jejich touhu po jednoduché zábavě, společenské senzaci a aktualitě. Divadlo nastoupilo po otupení Honzlových uměleckých ambicí cestu výrazné prosperity a stalo se vedle rozsáhlého podnikatelského království Vlasty Buriana jedním z nejvýnosnějších praž-

¹⁶ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá, složka R, Bedřich Rádl, dopis ze 17. 8. 1927.

¹⁷ Josef BARTOŠ – Miloš TRAPL, *Československo 1918–1938*, Olomouc 2001, s. 62–63. Měsíční průměrný plat muže ve vyšších soukromých službách se pohyboval kolem 1 400 Kč. František VENCOVSKÝ, *Vzestupy a propady československé koruny. Historie československých měnových poměrů 1918–1992*, Praha 2003, s. 88.

„... bylo by strašně kruté, nechat nás v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek.“
Role peněz v počátcích avantgardních scén

ských divadelních podniků. Tomuto kroku však předcházela roční odchod Jindřicha Honzla do Zemského divadla v Brně v roce 1929. Hospodářská krize, která v tomto roce ve světě vypukla, zlomila všem malým divadelním scénám s výjimkou Osvobozených vaz. Nové avantgardní scénky, vznikající v polovině 30. let, tak byly budovány již ve zcela jiných společenských i hospodářských souvislostech.

Zusammenfassung:

**„...es war sehr hart, uns in der Not zwischen den unbezahlten Rechnungen zu verlas-
sen.“ Die Rolle des Geldes am Anfang der avantgardistischen Szenen**

Der Beitrag widmet sich der ökonomischen Situation der avantgardistischen Theaterszenen die in der zweiten Hälfte der 20iger Jahre in Prag entstanden sind. Konkret werden die Szenen Umělecké studio (Kunststudio), Osvobozené divadlo (Befreites Theater), divadlo Dada (Theater Dada) und Moderní studio (Modernes Studio) behandelt. Aus der Korrespondenz, den persönlichen Erinnerungen der Schauspieler und Regisseure oder auch aus den buchhalterischen Unterlagen und Werbeblättern sind die Schwierigkeiten des Betriebes einer neuen Szene zu rekonstruieren. Zu beachten ist aber auch die Entwicklung moderner Präsentationen und die sich stets verbessernden arbeitsrechtlichen Beziehungen, die sich von einem Amateurtheater zu einer professionellen Szene entwickelten. Reflektiert wurde aber auch die private Situation der einzelnen Akteure. Aus ökonomischer Sicht haben sich die Vorstellungen der Mitglieder der avantgardistischen Szenen, die sich ein breites Publikum für ihr künstlerisch anspruchsvolles Repertoire gewünscht haben, als unrealistisch erwiesen. Deshalb mussten die meisten Szenen ihre finanzielle Sicherung bei privaten Mäzenen suchen oder ihre eigenen künstlerischen Ansprüche senken.

übersetzt von Lenka Housková

