

Abstrakt

Základním téma mé disertační práce se týká vzniku a následného vývoje divadelního školství a herecké pedagogiky u nás od počátků do roku 1945. Opírá se především o dramatické oddělení pražské konzervatoře, neopomíná však ani dramatické oddělení konzervatoře brněnské, nejrůznější soukromé divadelní školy a divadelní soubory a spolky, které, zvláště v době okupace, zaměstnávaly divadelní mládež a žáky dramatických oddělení obou konzervatoří.

Historie českého divadelního školství není dlouhá a nemá takovou tradici jako školství hudební, ale můžeme říci, že je bohatá. Začíná již v polovině 19. století Tylem, Havlíčkem, Nerudou a dalšími a pokračuje například dramatickými školami při Umělecké besedě či při Národním divadle a soukromými školami nejrůznějšího typu. S rokem 1918 a novým Československým státem vznikají také samostatná dramatická oddělení na konzervatořích v Praze a v Brně. Po celou dobu své existence, až do roku 1945, se potýkají s podobnými problémy (budova, zkušební prostor, školní jeviště aj.) a jsou nuceny obhajovat svou smysluplnost a zodpovídat otázky typu: Je třeba školy pro umělce? Je vůbec možno školit herce a režiséry?

V květnu 1945 se český národ, jakož i divadlo, ocitl na prahu nové doby a určující směrnicí se stala myšlenka socializace. To už je však námět na jinou práci.

Abstract

The main topic of my thesis deals with the birth and the follow-up progress of the theatre school system and the pedagogy of dramatic art in our country from the beginning till 1945. It is based on the Music Theatre Department of Prague Conservatory, but it does not also neglect the Music Theatre Department of Brno Conservatoire, the various private theatre schools, the theatre companies and associations, which employed the theatre youth and the pupils of both Music Theatre Departments during 2nd world war, especially.

The history of the theatre school system is not long and has not a such big tradition as the music school system, but it is wide. It started in the half of the 19th century with Tyl, Havlicek, Neruda already and was come after the theatre school of Umelecka Beseda or National Theatre or the various type of private schools. The year 1918 and the new Czechoslovakia brought the birth of the self-containd Music Theatre Departments of Prague and Brno Conservatories. The whole time of their being (till 1945) they were trying to find a solution to their problems (building, rooms for practise, school stage) and were pushed into espousing their meaningfulness and answering the questions: Is the school for artists really necessary? Is it possible to train the actors and directors?

In May 1945 the Czech nation and the Czech theatre opened the new epoch and the main leading idea became the socialization. But this is the subject of other thesis.

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

Divadelní školství u nás do roku 1945

(se zvláštním přihlédnutím k dramatickému oddělení pražské konzervatoře)

Mgr. Iveta Davidová

Vedoucí práce : prof. Jan Císař

Oponent práce: prof. Eva Stehlíková, doc. Jan Hyvnar, doc. Zuzana Sílová

Datum obhajoby: 13.11.2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and experience of dramatic production

DOCTORAL THESIS

Theatre school system in our country till 1945

**(with special account of Music Theatre Department of
Prague Conservatory)**

Mgr. Iveta Davidová

Supervisor : prof. Jan Císař

Opponents : prof. Eva Stehlíková, doc. Jan Hyvnar, doc. Zuzana Sílová

Term of defence: 13.11.2009

Title conferring: Ph.D.

Prague, 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Divadelní školství u nás do roku 1945
(se zvláštním přihlédnutím k dramatickému oddělení pražské konzervatoře)

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne

.....
podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Dramatické školy

Kruté rány stihly plémě lidské.
Zřídily se školy dramatické,
v nichž se učí lidé divadelně žítí,
na své jedno tělo tisíc šatů vzítí,
přetvářet se, opičít se pilně,
křičet, smát se, zmítat tragicky i vilně,
fňukat, zvedat oči, ruce lomit v žalu,
brodit se pěkně v radosti i kalu,
jak to mistr umí, jak to mistr učí,
hystericky padat cizích do náručí,
zkrátka snažiti se na truc Šekspírovi
falešnými býti skutky, city, slovy,
jak to plně žádá Svatá Komédie...
Za honorář slušný žák vždy veliký je.
O to tady běží.
Talent žákův? Ten ať čerti střeží.
Může koktat, šíšlat, býti deformován,
Paměť nemusí mít, rozum můž být schován,
Bez duše a citu smí být žák i žačka –
Jen když chytrý kantor korunky z nich mačká.
(*Divadlo*, roč. 8/1909-1910)

„Herecký adept, nenávid' se mnou číslic, kterými se počítají roky. Zkus, a budeš-li hrát rok a svedeš-li co, jsi můj! Nesvedeš-li, zabiješ se i s konservatorním absolutoriem!“
(STEJSKAL, B. O začátečnicích. *Komedia*, únor 1926)

„Jen umělci a umělkyně s vrozeným nadáním, řádnou technickou přípravou, citovou hloubkou, nadprůměrnou inteligencí a zocelenou vůlí nejsou závislí na rozmarech Štěstěny a dovedou vzdorovati kalným proudům podryvným. Kdo se hodláte věnovati divadlu, pamatujte, že herectví náleží mezi nejtěžší povolání, je-li prováděno vpravdě umělecky.“
(LAUDOVÁ, M. Světla a stíny herectví. *Venkov*, 27.11.1926)

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Konzervatoře.....	7
2.1. Pražská konzervatoř.....	9
2.2. Brněnská konzervatoř.....	16
3. Divadelní školství a herecká pedagogika.....	27
3.1. Počátky (do roku 1918).....	27
3.2. Období první republiky (do roku 1938).....	47
3.3. Období okupace (do roku 1945).....	86
4. Závěr.....	108
Bibliografie.....	116
Přílohy (samostatně):	
Č. 1 Vzpomínky	
Č. 2 Konzervatoř Praha	
Č. 3 Konzervatoř Brno	
Č. 4 Ostatní	

1. Úvod

Původní projekt této disertační práce zněl „O vývoji českého herectví v 2. polovině 20. století v souvislosti s vývojem české herecké pedagogiky“. Měl být spojen se vznikem DAMU a s vývojem herecké pedagogiky na této škole do roku 1989. Z důvodů zdravotních, které autorce znemožnily na nějakou dobu se práci věnovat, a následně z nedostatku zbývajících času, bylo původní téma přehodnoceno. Domnívám se také, že nelze psát o herecké pedagogice 2. poloviny 20. století, když víme málo o tom, jak to vlastně začalo, když si předem neujasníme historii divadelního školství.

Rozhodla jsem se tedy pozměnit téma disertační práce a nejprve zodpovědět otázku vzniku a následného vývoje divadelního školství u nás do roku 1945. Oporou mi bylo především dramatické oddělení pražské konzervatoře. Nedomnívám se, že by dramatické oddělení konzervatoře brněnské zasloužilo méně pozornosti, avšak z důvodu časové tísně jsem byla nucena volit cestu kompromisu, týkající se hlavně dostupnosti materiálu. Archiv pražské konzervatoře obsahuje přece jen více materiálu vztahujícího se k tomuto tématu. Dobový tisk také poskytuje větší informativní rozhled o pražské konzervatoři a o jejím dramatickém oddělení.

Přesto všechno se však autorka nevzdává naděje možného dokončení původně zamýšleného projektu, tj. herecká pedagogika 2. poloviny 20. století, jelikož již teď má k tomuto tématu dostatek sesbíraného materiálu a ráda by završila zkoumání divadelního školství 20. století, přesněji divadelního školství u nás od počátků do roku 1989.

2. Konzervatoře

Termín **školství** označuje „školské instituce a jejich dobové či teritoriálně organizované soustavy“.¹ Jako specifická složka školství bezprostředně orientovaného na hudbu, se nejprve vyvíjela složka tzv. školství hudebního, která zahrnovala soukromá či veřejná školská zařízení pro speciální, profesionální i amatérské vzdělávání v hudbě. Před vznikem hudebních škol evropského typu se hudbě a zpěvu po dlouhá léta učilo podle výchovných systémů ovlivňovaných a formovaných církví (klášterní, kapitulní, katedrální, partikulární a jiné podobné školy). Důraz kladený na vzdělání nadaných jedinců vedl ke vzniku zařízení zvaných **fundace**, což byly nadační instituce vzniklé z odkazů šlechticů či církevních hodnostářů kostelům a klášterům. Pedagogicky organizovanější formy hudebního školství se začaly rozvíjet v 18. století, v epoše budování moderních školských soustav (viz. školská reforma Marie Terezie či Felbingerův všeobecný školní řád), kdy také došlo k rozvoji hudební výuky na mnohých českých venkovských školách. S novými potřebami v oblasti hudebního života sílily v této době snahy po vytváření odborných hudebních ústavů a základních hudebních škol vychovávající hudební „umělce“. Ideál odborného ústavu se vtělil do typu konzervatoře, který se vyvíjel na přelomu 18. a 19. století zejména ve Francii a v Itálii. Na tento typ škol navázaly počátkem 19. století i první české **profesionální a soukromé hudební školy**, jejichž vydržovateli byli nejrůznější hudební a pěvecké spolky či města a obce. Divadelní školství bylo do té doby jen otázkou soukromých hereckých kurzů či kočovných společností.

Až do roku 1920 neměl stát přímý vliv na umělecko-pedagogickou úroveň uměleckého školení, neboť „spolkové“ hudební školy měly dozorce z řad místních odborníků. Teprve výnosem ministerstva školství a národní osvěty ČSR z roku 1920, byla zřízena funkce inspektorů uměleckých škol a stát tak nad nimi získal

¹ *Slovník české hudební kultury*, s. 908.

kontrolu. Svou úroveň zvyšovalo profesionální hudební a následně také divadelní školství mezi světovými válkami. Před rokem 1945 byla v Československu jen jedna vysoká umělecká škola – Akademie výtvarných umění v Praze. Zásadními změnami prošel hudební a divadelní systém po roce 1945, kdy byly zajištěny všechny předpoklady k tomu, aby oblast uměleckého školství tvořila ucelený systém od základního stupně (lidové školy umění) přes střední (konzervatoř) až po specializované typy vysokých uměleckých škol (akademie múzických umění, vysoké školy uměleckoprůmyslové či akademie výtvarných umění). Od roku 1945 byl postupně vytvářen organizační statut těchto škol i s prvními vyučovacími osnovami, jejichž řízením byla nejprve pověřena lidová správa a následně roku 1951 oběžníkem ministerstva školství, věd a umění byly zestátněny.

Speciální typ odborné umělecké školy - **konzervatoř** - má původ v italském slově *conservatorio* (z latinského *conservare*=opatrovat, zachovávat), které původně označovalo dobročinné výchovné ústavy nebo sirotčince, kde se zvláště nadané děti vzdělávaly v hudbě a zpěvu. Typ takovýchto hudebně orientovaných ústavů se objevuje v Itálii již v 15. století. Na přelomu 18. a 19. století se v souvislosti s novými formami a potřebami hudebního (zvláště koncertního) života, rozvíjejí novodobé specializované hudební školy, které postupně získávají označení konzervatoře. Zrod tohoto typu škol byl na českém území vyvolán až se vznikem Československa, i když tradice českého hudebního školství sahá mnohem hlouběji, a posléze byl spojen s budováním uměleckého školství po druhé světové válce. V systému českého uměleckého školství do roku 1945 nabyla konzervatoř charakteru odborné školy, která ve čtyřletém studiu poskytovala úplné střední vzdělání v oborech instrumentální a vokální interpretace, tance a v oboru hudebně dramatickém. Studium bylo završeno maturitní zkouškou a v další jednoleté či dvouleté nástavbě bylo možno v uvedených specializacích dosáhnout

vyššího vzdělání (absolutoria), potřebného k pedagogickému působení na nižší stupni hudebního či divadelního školství i k profesionální umělecké činnosti.

Přímým impulsem k založení **pražské konzervatoře** bylo svolání pražské šlechty z 25. dubna 1808 považované dnes za její zakládací listinu. Veškeré snahy však byly přerušeny napoleonskými válkami. 31. března 1810 založil tento šlechtický spolek organizaci pojmenovanou „Jednota pro zvelebení hudby v Čechách“², která po následujících více než 100 let konzervatoř financovala a řídila. První školní rok konzervatoře³ byl zahájen 24. dubna 1811 v bytech profesorů a podle osnov vypracovaných prvním ředitelem Friedrichem Dionysem Weberem. Škola, původně určena jen k výchově orchestrálních hráčů, byla již roku 1815 rozšířena o výuku zpěvu a postupem času se rozvíjela i výchova instrumentálních sólistů. Podnět k založení pěvecké školy dala v roce 1812 přihláška dvou žákyň. Do osnov operního oddělení byla časem vřazena i výuka deklamace a mimiky, kterýmžto však vyučovali jen herci pražských německých divadel. Do 90. let 19. století bylo na konzervatoři vyučováno pouze deklamací německé, i když roku 1872 podal prof. Otakar Zeithammer návrh na vyučování deklamace české a za její učitelku doporučil Otýlii Sklenářovou-Malou. Návrhu však vyhověno nebylo. *Německé deklamaci* jako samostatnému předmětu začala v roce 1840 vyučovat Nina Herbstová a v následujících letech se na jejím vyučování podíleli Marie Freyová, herec Jan Fischer, herec L. Grauert, Volkmar Kühns, Anna Wersig-Hauptmannová, Františka Richterová, Theodora Fiedlerová z Wurzbachu a Karel Škroup. Ten se ujal výuky roku 1886 a již o rok později podal návrh na zřízení samostatné činoherní školy. Jeho návrh však zapadl a tak

² Byl to spolek založený skupinou šlechticů k účelu vyjádřenému v názvu. Předsedou byl Jan hrabě z Nostitzů a členové František Josef hrabě v Vrtby, František hrabě ze Sternberka, Kristian hrabě Clam-Gallas, Bedřich hrabě z Nostitzů, Karel hrabě a pán na Firmianě, Jan hrabě z Plachty, František hrabě z Klebelsberka. Národnostní ráz byl původně ryze německý (Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen), v posledních desetiletích existence oboujazyčný (s německou převahou). Jednota se rozešla v roce 1918.

³ Výuka byla šestiletá.

alespoň rozdělil vyučování deklamace podle národnosti - na českou a německou (1889).⁴ Na konzervatoři vyučoval až do roku 1893, kdy po jeho odchodu se profesorkou české a německé deklamace konečně stala Otýlie Sklenářová-Malá.⁵

Péčí o správnou dikci, jež je považována za základ pěvecké výchovy, jsou prostoupena celá devadesátá léta 19. století. Díky přímluvě tehdejšího ředitele Národního divadla Gustava Schmoranze, je v roce 1908 v malém sále Rudolfiny postaveno „ústavní jeviště“. V roce 1909 přichází Sklenářová-Malá s myšlenkou zřídit **při pěveckém oddělení pražské konzervatoře dramatickou školu** a již o rok později do svých veřejných vystoupení pěvecké oddělení zahrnuje jak úryvky z oper v maskách a kostýmech, tak i úryvky z činoher, dramát či komedií, k čemuž využívá právě tohoto jeviště.⁶ *Deklamace a dramatická výchova* se stávají druhým hlavním předmětem v osnovách pěveckého oddělení.⁷

Od roku 1910 do roku 1916 byly tedy každoročně pořádány v tomto malém rudolfinském sále dramatické večery se smíšeným programem operním a činoherním. Sklenářová-Malá začala své žáky dělit na „operní a dramatické“. Ve školním roce 1911/12 byli na konzervatoři zapsáni již tři posluchači do dramatické školy, avšak její vývoj byl přerušen smrtí Sklenářové-Malé (1912). Výuky *německé deklamace* se ujala Marketa Hellerová-Oláhová a *české deklamace a herecké výchovy* Ludmila Danzerová-Dvořáková. Přestože obě pokračovaly v odkazu Sklenářové-Malé, jejich snažení přerušila světová válka, jež zastavila činnost dramatické školy v samém jejím počátku. Roku 1916 přichází na konzervatoř vyučovat Marie Laudová-Hořicová (za zesnulou Danzerovou), která se

⁴ Škroup také napsal učebnici mimiky, jež sbírkou příkladů ukazovala, jak „ve mluveném díle dramatický odstavec se může hrát“. Kniha vyšla německy.

⁵ Jejím hlavním úkolem bylo „zvýšit kulturu mluvy mladých českých operních pěvců, její čistotu, krásu a srozumitelnost“, zvláště po otevření Národního divadla. Ředitelem konzervatoře byl v té době Jindřich Káan z Albéšť (1905-1918).

⁶ Mluví a zpívá se německy i česky.

⁷ Nejlepším toho dokladem je klasická tragédie a její tehdejší inscenování, které je plně „ušlechtilé mluvy a neutuchajícího patosu“.

cele ujímá dramatické výchovy operních pěvců.⁸ „Její cílem byla příprava pěvců pro jevištní praxi a jen náhodně odchovávala i recitátory nebo herce z těch zpěváků, jejichž hlas se dost slibně nerozvinul“.⁹ Laudová-Hořicová zde dosáhla zavedení nového předmětu a to tzv. „umělého“ či „obligátního“ zpěvu. Bylo to povinné vyučování zpěvu pro budoucí herce a taky varhaníky. Jako učitelé tohoto předmětu byli roku 1919 povoláni Egon Fuchs a Jaromíra Nováková-Tomášková.

Významným mezníkem se stal rok 1918 a vznik samostatného československého státu, jenž převzal pražskou konzervatoř do své správy jako státní organizaci.¹⁰ Konzervatoř byla od základů zreformována jak po stránce administrativní a hospodářské, tak po stránce umělecké, a rozšířena o nové umělecké obory. Roku 1919 vzniklo skutečné dramatické oddělení konzervatoře s vlastním pedagogickým sborem. Studenti však nebyli vychováni k samostatné tvořivé práci, ale pohotovému a dovednému reprodukování představ pedagoga. Učební plán vycházel z půdorysu dramatické školy pěveckého oddělení.¹¹ Základy osnov čtyřletého studia od Jindřicha Vodáka tvořily odborné předměty jako *deklamace, mimika, studium rolí, fonetika a teorie výslovnosti*, a dále divadelně teoretické a obecné předměty jako *divadelní teorie, dějiny dramatu, estetika, divadelní styly*.

⁸ „Vytváří si vlastní soustavu herecké výchovy a rozvrhuje její postup ve tři základní spojitě stupně: vychází z nácvičky zřetelné výslovnosti a deklamace ke stále složitějšímu studiu rolí a odsud k souhře.“ (HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*, 1961, s. 285.) „Zůstala vždycky věrna tradici velkého gesta a vznosného, pathetického slova, z jejichž ovzduší vzešla.“ (SVOBODA, M. Marie Laudová-Hořicová. *Nové české divadlo 1930-1932*, s. 114.) Protože málo klade důraz na mimickou složku a pohybovou výchovu, vzniká požadavek, aby škola vedle zpěváků vychovávala i recitátory.

⁹ HALLER, cit. 8, s. 285.

¹⁰ Pražská konzervatoř byla zestátněna zákonem ze dne 4.12.1919 č. 648 Sb. s platností od 1.1.1920 a zákonem ze dne 19.3.1920 č. 179 Sb. prohlášena odbornou školou s vyučovací řečí českou a skládající se ze školy střední a mistrovské. Výnosem ministerstva školství a osvěty ze dne 30.11.1920 č. 45285/20 pak byl konzervatoři udělen prozatímní organizační statut. Prvním rektorem byl zvolen prof. Vítězslav Novák.

¹¹ V pěveckém oddělení byl mimo jiné opět zaveden tanec a „výchova těla“. Rytmickou gymnastiku začala vyučovat učitelka Dalcrozovy školy Anna Dubská. Laudová-Hořicová učila mimice a deklamaci v operní škole až do roku 1920, kdy po dohodě s šéfem opery ND Otakarem Ostrčillem, byli k výuce mimiky pěvců, operní režie a dramaturgie na pražské konzervatoři povoláni operní režiséři Ferdinand Pujman a Ota Zítek. Pujman působil na konzervatoři od roku 1921 do roku 1951. Od roku 1946 pak také na nově založené AMU (operní režie, herectví a dramaturgie).

Pedagogický sbor tvořili V.K. Blahník (*dějiny divadla a herectví*), Jaromír Borecký (*česká a všeobecná literatura*), Františka Borecká (*tanec*), Adolf Cmíral (*všeobecná nauka a intonace*), MUDr. Boh. Dědek (*fysiologie hlasu a sluchu*), Anna Dubská (*rytmika dle Dalcroze*), Jan Frankl (*nauka o masce a líčení*), Otokar Fischer (*rozbor dramát světové literatury*), Antonín Frinta (*teorie výslovnosti a fonetika*), J.M. Gottlieb (*kostýmnictví a scénické umění*), Arnošt Hofbauer (*dějiny výtvarných umění*), Jaroslav Hurt (*mimika a studium rolí*), Miloslav Hýsek (*rozbor českých dramát*), Jaroslav Jandík (*občanská nauka*), Alois Jirák (*čeština a slovesnost*), Richard Klimeš (*psychologie*), František Krause (*německá literatura*), ing. Petr Kříčka (*poetika*), Marie Laudová-Hořicová (*mimika a studium rolí*), Zdeněk Nejedlý (*úvod do estetiky a divadelní styly*), Miloslav Novotný (*dějiny divadla*), Albert Pražák (*dramatická slovesnost*), František Šrajer (*všeobecné a kulturní dějiny*), Oswald Trnka (*základy filosofie*), Miloš Weingart (*dramatická slovesnost*), Ota Zítek (*dějiny divadla, operní mimika a herectví, estetika*). V roce 1924 pedagogický sbor rozšiřují Jan Bor (*režijní umění*), Anna Suchánková-Mlynářová a Iza Grégrová-Hemerníková (*mimika a studium rolí*), Alois Kadeřábek (*obligátní zpěv*), MUDr. Miloslav Seemann (*hygiena hlasu*), Milan Svoboda (*teoretické předměty, režijní umění a vedení ústavních představení, od r. 1928 recitace, studium rolí, souhra*), Václav Štěpán (*estetika*). V dalších letech pak Jan Hadinec (*šerm*), Gustav Jirák (*moderní tance*), Štěpánka Klimešová-Poláková (*tanec*), Jaromír Pečírka (*dějiny výtvarných umění*), František Ševčík (*základy psychologie*), Rudolf Vanderlindt (*šerm*).

Ve 30. letech 20. století dochází v důsledku vleklé hospodářské krize k značnému omezení i ve vyučování. To však nemělo vliv na nové kvalitní herecké posily. V letech 1928-1936 zde působil Rudolf Deyl, od roku 1935 Anna Iblo-

vá a od roku 1936 Jiří Plachý.¹² V první polovině 30. let zde také učili Vojtěch Aim (*intonace*), Metod Doležil (*intonace*), Antonín Modr (*melodram a scénická hudba*), Jan Port (*dějiny výtvarných umění*).

Po roce 1938 se profesorský sbor proměňoval častěji a odrážel se v něm i neklid doby. Na dramatické oddělení přišli Bohuslav Hála (*fonetika*), Klementina Rektorisová (*český jazyk a ortopedie*), František Salzer (*studium rolí a souhra*) Miroslav Haller (*theorie*), Jan Branberger (*melodram*), Joe Jenčík (*taneční výchova*). V roce 1942 se ředitelem stal Václav Holzknecht a vedoucím dramatického oddělení Miroslav Haller. Krátce zde učil také herec Zdeněk Štěpánek, k delší spolupráci pak byli získáni režiséři Jiří Frejka, Aleš Podhorský, scénograf František Tröster, herci Miloš Nedbal, Ladislav Pešek, Karel Höger, Lola Skrbková, Božena Půlpánová, choreografka Jožka Šaršeová, odbornice na melodram Marie Burešová, na šerm Svatopluk Skyva. Nový pedagogický tým se ve velké míře shodl v cílech výchovy mladých adeptů herectví a zvláště vyšší ročníky byly vedeny k týmové spolupráci na inscenaci. *Souhře s partnerem i základy režie* učil hlavně Frejka, který si začal vychovávat případné spolupracovníky a nástupce.¹³ Haller pak během okupace pracoval na nové koncepci výuky a na nových osnovách ve formě návrhu zákona, aby hned po osvobození mohla začít fungovat nová škola.¹⁴

¹² „Dramatické oddělení v nich (*Iblová, Plachý*) získalo dva vynikající herce, kteří se zaplali do dějin školy dlouholetou význačnou činností a vychovali českým divadlům dvě generace činoherních umělců. (...) ...ovlivnili výchovný směr školy na dvě desetiletí a určovali (...) i jejího ducha, pojetí přednesu i metodu studia charakteru postav, k nimž pronikali jemným psychologickým rozbořením textu a citem pro detail za stálé rozumové kontroly v duchu zásady, že nejdokonalejším hereckým typem je smíšený emocionálně intelektuální typ.“ HALLER, cit. 8, s. 287-288.

¹³ Již na přelomu 30. let spolupracoval Frejka se Studentským divadelním ústředím, podílel se na projektu divadelního vzdělávání studentů z jiných oborů a navrhl založit studentské Akademické divadlo. Na konzervatoř přichází Frejka v roce 1940, ale je jí zakrátko natolik zklamaný, že chce hned v dalším roce založit Činoherní studio, soukromou dvouletou školu pro výchovu hereckou a všeobecně divadelní v Praze. Více v kapitole Období okupace.

¹⁴ „Úkoly to byly nejněvš nesnadné. Pomáhal je řešit rektor školy a zvláště ředitel dr. Holzknecht. (...) V době, kdy bylo nařízeno zastavit vyučování i na pražské konzervatoři, pokračovali jsme vcelku plynule a jen s jistým omezením ve školní práci.“ HALLER, cit. 8, s. 299.

Po celou dobu svého trvání měla pražská konzervatoř největší starost „o střechu, pod kterou by volně a svobodně mohla své umění budovat a stavět“. Své zrození a následný rozvoj prožila v klášteře u Dominikánů, nějaký čas pobývala ve staré varhanické škole v Konviktské ulici a v roce 1884 přesídlila do budovy Rudolfiny, kterou však roku 1918 musela uvolnit pro první československý parlament. Po určitou dobu (1919-1936) pak sídlila v benediktinském klášteře v Emauzích na Slovanech, a následně pak v bývalém chemickém ústavu v Trojanově ulici a v budově Na Rejdišti na pražském Starém Městě, kde působí dodnes.¹⁵ Během 20. a 30. let bylo vypracováno a předloženo několik „stavebních programů“ a návrhů na zastavení pozemků pro novou budovu konzervatoře, avšak vždy se vyskytly nějaké překážky a výstavba nové budovy se odložila.

Po celé čtvrtstoletí od svého založení vychovávalo dramatické oddělení adepty herectví tedy jen na holé podlaze, beze scény a jevištních a technických možností.¹⁶ Administrativní správa konzervatoře zamítala všechny písemné i ústní žádosti volající po samostatném sále dramatického oddělení. Teprve roku 1941 se podařilo podle Tröstrova návrhu¹⁷ postavit vlastní školní scénu, upravenou zvláště pro studijní potřeby.¹⁸ Pro okupanty naprosto nepotřebné dílo bylo postaveno proti německým pracovním předpisům a materiál se získával většinou po-

¹⁵ Adaptace chemických laboratoří na učebny „uměleckého ústavu“ si vyžádaly mnoho času i financí. Za vydatné pomoci ministerstva školství a národní osvěty a ministerstva veřejných prací byly všechny technické i finanční nedostatky a obtíže překonány a konzervatoř se mohla stěhovat do nových prostor, kdy „konečně všechny složky ústavu opět spojeny pod jednou střechou“. Navíc teď měla konzervatoř k dispozici 3 sály.

¹⁶ Do roku 1942 byly pro veřejná absolventská představení pronajímány sály a scény pražských divadel Na Slupi, v Karlíně, v Městském divadle na Vinohradech, v Komorním divadle, v D 34, ve Smetanově muzeu, v Umělecké Besedě, v Knihovně města Prahy, v Ženském klubu, v Klementinu. „Hodiny deklamace a studia rolí pohltila zcela příprava veřejných představení, která oslabil a vůli energicky odstranit nedostatky technicky naprosto nedokonale vybavené divadelní školy. Stěhovavé putování s jednodenním pobytem na propůjčených scénách pražských divadel bylo dvacetiletým bolestným provizoriem, jež nedovolovalo posluchačům ověřit si svůj růst v opakovaných představeních a stálý přípravný chvat nedopřával škole klid, v němž by se mohla vnitřně rozvíjet.“ HALLER, cit. 8, s. 287.

¹⁷ Typ miniaturní pohyblivé zkušební scény. Více v knize *150 let pražské konzervatoře*, s. 297.

¹⁸ Souhlas pro stavbu zkušební scény v učebně číslo 32 v budově konzervatoře v Trojanově ulici vymohli ministerští úředníci a vedením stavby byl pověřen hospodářský odbor vysokých škol.

tajmu. Roku 1942 byla scéna dobudována a vybavena nábytkem, kostýmy, rekvizitami a soustavou praktikáblů.¹⁹ Dlouho si ji však studenti dramatického oddělení neužili, jelikož při stěhování konzervatoře do budov Rudolfiny (Domu umělců) byla rozmontována. Na podzim 1943 byla však uzavřena nájemní smlouva s vyšehradským ochotnickým spolkem, který spravovalo divadlo Na Slupi. „Technicky naprosto nevybavená a ani hygienicky nevyhovující budova umožnila nám přes všechny nedostatky realizovat další část našich reformních plánů a završolit hereckou výchovu praktickým výcvikem před publikem. Bez finanční pomoci a bez technického personálu, zahájila škola v Divadle Na Slupi své žákovské inscenace Pleskotovou režií Goldoniho Zvědavých žen, Salzrovým Heraklem, Frejkovým Bradýřem Melhubou, Nedbalovými Usměvavými musami, Podhorského Princeznou Pampeliškou a Mahenovou Uličkou odvahy. (...) Těžká, vyčerpávající práce a sebeobětování učitelů a žáků přesvědčilo ministerstvo školství o velkém kulturním poslání školy a ukázalo, jak neodmyslitelnou složkou v herecké výchově jsou pravidelná vystoupení před diváky. Škola si svou malou scénu vysloužila, vydobyla a udržela i finančně.“²⁰

V letních měsících roku 1945 nebylo vůbec jednoduché získat vlastní divadelní sál či samotnou budovu.²¹ Snadné nebylo ani obnovit provoz školy, která neměla kde učit, jelikož do budovy v Trojanově ulici se ještě před koncem okupace nastěhoval Patentní úřad, který tam chtěl setrvat i nadále. Pro konzervatoř se však podařilo nakrátko opět získat budovu Rudolfiny a pro školní divadlo sálek

¹⁹ Přestavbu scény, její osvětlování a výměnu dekorací prováděli studenti sami.

²⁰ HALLER, M. Divadelní studio státní konservatoře. *Výroční zpráva Státní konservatoře v Praze za školní rok 1946/1947*, s. 28-29.

²¹ „Všechno v nás dýchalo květnovou revolucí. A všechno bylo v pohybu! Obrovský pocit osvobození nás osvobozoval od strachu. Troufali jsme si. Akční výbor posluchačů konzervatoře svolal žáky všech oddělení k vyučovacími hodinám – na Karlovo náměstí. Nikdy ten park neslyšel tolik hudby a zpěvu! Tak jsme veřejně demonstrovali proti staré nevyhovující budově a za přidělení nové – za přidělení od Němců očištěného Rudolfiny“ LUKAVSKÝ, R. *Disk..., 40 let DISKu, tvůrčí dílny DAMU*, s. 3.

v Unitarii v Karlově ulici na Starém Městě.²² Vývoj dramatického oddělení pražské konzervatoře po roce 1945 již ale patří do jiného „bádání“.

Ve srovnání s Čechami a hlavně Prahou se divadelní život na Moravě trochu opozdil. Hospodářský rozkvět Brna začal v druhé polovině 18. století rychlým rozvojem textilního průmyslu. „Etnograficky bohatá, ale regionálně nejednotná, politicky a hospodářsky zaostalejší Morava prožívala národní probuzení mnohem později než Čechy, trvalo poměrně dlouho, než se začala uplatňovat i v profesionální kultuře osobitějším způsobem. Přitom české Brno a Olomouc, nejvýznamnější střediska národně probuzeneckého hnutí na Moravě, musela úporně bojovat o nejzákladnější svá práva, majíce za soupeře hospodářsky i politicky silnější německou buržoazii se všemi možnými zařízeními kulturními i osvětovými. Za velmi skrovných podmínek a za nadšené podpory všeho lidu začaly na Moravě a hlavně v Brně vznikat od druhé poloviny 19. století kulturní a osvětové instituce, jejichž zřízení zde postupně přispělo k rozmachu českého kulturního života. Přímo vůdčí a zakladatelská úloha připadla při jejich zakládání L. Janáčkovi.“²³ Janáček povznesl tvořivost Moravy nejen svým skladatelským dílem, ale přičinil se i o zvelebení hudebního života v Brně.²⁴ Avšak teprve zánik Rakouska-

²² „V prvých dnech květnových roku 1945 jsme naléhavě žádali divadelní radu, ministerstvo školství a osvěty a divadelní sekci zemského národního výboru, aby škole přidělili vlastní scénu. (...) ...správa divadla E.F. Buriana propůjčila, po hledání přímo zoufalém, divadelní sál pro Pleskotovu absolventskou inscenaci Mahelova Nasredina. Dekretem ministerstva školství a osvěty ze dne 27. července 1945 bylo pak dramatickému oddělení státní konservatoře přiděleno divadlo v domě Unitářů na Starém městě v Karlově ulici.“ LUKAVSKÝ, cit. 21, s. 29-30.

²³ VYSLOUŽIL, J. Ludvík Kundera : profil umělce, pedagoga a vědce. *Spisy Janáčkovy akademie múzických umění 1*, s. 7-8.

²⁴ Například v letech 1876-1888 řídil koncerty filharmonického spolku Beseda Brněnská; založil první české hudební učiliště pro výchovu profesionálních hudebníků na Moravě „Varhanickou školu v Brně“ (1881); dal popud ke zřízení hudební školy Besedy Brněnské (1882); stál u vzniku profesionální brněnské české opery (1884); usiloval o vytvoření profesionálního orchestru v Brně; položil základy k vědeckému studiu lidové hudební kultury na Moravě a ve Slezsku; řídil odborný moravský hudební časopis *Hudební listy*; psal hudebně teoretická pojednání, články, kritiky a studie do denního i odborného tisku.

Uherska a vznik naší republiky roku 1918 podstatně posílil český život v poněmčených moravských městech.²⁵

Vraťme se však o pár století zpět. Začátky odborné hudební výchovy v Brně spadají do poloviny 17. století, kdy v roce 1648 byla při starobrněnském klášteře sv. Tomáše zřízena fundace hraběnky Thurn-Wallsassinové, podle níž se klášter zavázal „vydržovat“ několik chlapců na školském a hudebním studiu. Z tohoto nepatrného základu časem vyrostla jedna z nejlepších moravských hudebně-výchovných institucí. Skutečná hudební škola pro veřejnost začala však vyučovat až v roce 1828 a zřídil ji bývalý kapelník brněnského divadla Boh. Rieger. Tato škola trvala do 60. let 19. století. Pak na čas nastala mezera v soustavné hudební výchově a to až do roku 1881, kdy z popudu Leoše Janáčka byla utvořena „Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě“²⁶, která v Brně o rok později založila a udržovala varhanickou školu, jejíž hlavní osobností a prvním ředitelem se stal právě Leoš Janáček.²⁷ Sjednocením varhanické školy a hudebních škol Beseda Brněnská a Vesna vznikla **brněnská konzervatoř**, jejíž samostatná historie začíná rokem 1919.

Diskuse o jednotné spolupráci všech brněnských „činitelů“ začínají již v roce 1918, kdy je učiněn první krok ke splynutí těchto tří hudebních škol a k vytvoření pouze jedné velké veřejné „hudebně výchovné instituce“. Oficiální žádost i konkrétní návrhy na zřízení brněnské konzervatoře jsou v témže roce Janáčkem podány Národnímu výboru v Brně a posléze i Národnímu shromáždění v Praze. To, začátkem března roku 1919, rozhodne o zestátnění pražské konzervatoře a o postupném zřízení konzervatoře brněnské. V červnu tohoto roku dochází k dohodě mezi Jednotou na zvelebení církevní hudby na Moravě, jako maji-

²⁵ Česká řeč v Brně byla do té doby komolena němčinou do podoby typu: „hausmajstrová pucuje ve fórhausu frvaltovi šláfrok“.

²⁶ Členy tohoto „spolku“, jehož cíl byl vyjádřen názvem a vymezen stanovami, byli šlechtici, olomoučtí arcibiskupové, brněnští biskupové a jiní církevní hodnostáři.

²⁷ Výhodiskem při organizaci a stanovení učebního rozvrhu se Janáčkovi stala pražská varhanická škola.

telkou varhanické školy, a Besedou Brněnskou. Podle této dohody přestávají obě školy koncem školního roku 1918/1919 existovat a místo nich je zřízena v Brně konzervatoř. „Jednota dá novému ústavu až do doby, než stát postaví pro školu novou budovu, k dispozici svůj dům na Kounicově tř. č. 30 a všechn svůj inventář, Beseda Brněnská všechn inventář školy. Definitivní učitelé obou škol přejdou na nový ústav. Konservatoř bude po stránce finanční a hospodářské řízená kuratoriem... (...) Ministerstvo pak slibuje učiniti kroky k získání nových místností. Také hudební škola Vesny přestává existovat a zapojuje se do rámce nového ústavu...“²⁸

25. září 1919 tedy začíná existence **Konzervatoře hudby v Brně**, jež se zpětnou platností od 1. září byla výnosem ministerstva školství zřízena jako soukromý ústav s právem veřejnosti. Ministerstvo školství jmenovalo zvláštní *kuratorium*, které mělo za úkol řídit hospodářské a finanční záležitosti konzervatoře, a pedagogický sbor, který si sám volil svého rektora.²⁹ Organizační statut a rozdělení konzervatoře bylo třeba přizpůsobit konzervatoři pražské. Brněnská konzervatoř byla tedy podle svého *vzoru* rozdělena na tzv. školu mistrovskou (s charakterem vysoké školy), samotnou konzervatoř (charakter střední školy) a na všeobecnou hudební školu (tzv. přípravku konzervatoře). Toto rozdělení však vedlo k jisté rozpolcenosti, kterou nová škola trpěla. Postavení konzervatoře jakožto střední školy s určitými prvky vysoké školy byl zavádějící – školu měl řídit rektor, který měl být volen pedagogickým sborem každý rok; k ruce rektorovi měl být poradní sbor (dnes akademický senát); žákům se oficiálně říkalo „posluhači“, učitelům „profesoři, docenti či lektori“. Přesto se podařilo pro nově vzniklý

²⁸ KUNDERA, L. Soukromá konzervatoř 1919/1920. *Brněnská konzervatoř 1919-1945*, s. 11.

²⁹ Podle tehdejších předpisů byl celý pedagogický sbor jmenován na první rok trvání konzervatoře (1919/1920) pouze prozatímně, a proto nebyl pro tento rok volen rektor, nýbrž ministerstvo samo doporučilo, aby do čela umělecké správy konzervatoře jako „pouhý“ ředitel byl zvolen senior pedagogického sboru Leoš Janáček.

ústav zajistit početně silný pedagogický sbor s nejlepšími odborníky pro všechny předměty.

Již v lednu 1920 byla na soukromé konzervatoři otevřena **herecká škola** (zatím jen dvouletá), na které začali vyučovat Leoš Janáček (*fonetika*), Tomáš Krejčí (*slovesnost a estetika*), režisér Vladimír Marek (*deklamace, mimika a studium rolí*), dramaturg ND Brno Jiří Mahen (*česká a světová literatura, rozbor světových dramát*), spisovatel Bohumil Markalous (*estetika, psychologie a filosofie, společenské chování, občanská nauka, dějiny výtvarných umění, všeobecné dějiny*), herečka Ema Pechová (*deklamace, mimika, studium rolí*), Hugo Sáňka (*nauka správné češtiny*), šéf výpravy ND Brno František Schneiberg (*kostýmnictví*), Robert Šebelka (*šerm*), ředitel Národního divadla v Brně Václav Štech (*úvod do studia rolí a režijní umění*), Josef Šústal (*psychologie a pedagogika*). Herecká škola si podle Kundery vedla zvláště „čile“, neboť ji přijel navštívit a dát „cenné podněty k zdokonalení její organizace“ i referent ministerstva školství a národní osvěty a ministerský rada Jindřich Vodák.

Také na brněnské konzervatoři bylo největším problémem nalezení vhodného prostoru. Aby nedošlo ke zdržení v zahájení školního roku, bylo zatím vyučováno v místnostech budovy bývalé varhanické školy v Kounicově ulici, v minoritském klášteře, v místnostech Besedy Brněnské v Besedním domě, ve Starém divadle, v městských školních budovách na ulici Veveří, U solnice a Kounicově třídě a v místnostech Obchodní akademie. Vedení však doufalo v slib daný ministerstvem školství a „snilo“ o nově postavené budově.

Se zřízením konzervatoře jako soukromého ústavu však nebyli brněnští hudební a kulturní činitelé zcela spokojeni. Z úředních míst se jim ovšem dostalo ujištění, že soukromá konzervatoř je pouze jakýmsi „přípravným stupněm“ pro státní školu. Po vzoru pražské konzervatoře, která byla zestátněna již v roce 1919, domáhal se pedagogický sbor zestátnění i konzervatoře brněnské. Největ-

šími „prosebníky a orodovníky“ na ministerstvu školství v Praze byli Leoš Janáček a profesor mistrovské školy Vilém Kurz.³⁰ Díky věhlasu Janáčka bylo 4. února 1920 zestátnění konzervatoře projednáno v Národním shromáždění a 22. března vyšel zákon, podle něhož s účinností od 1. září 1920 došlo k jejímu úplnému zestátnění. Ředitelem již zestátněné konzervatoře zůstal Leoš Janáček a uměleckým i administrativním správcem se stal dosavadní tajemník tohoto dosud soukromého ústavu Jan Kunc, který od roku 1923 přebíral i Janáčkův post³¹. Je nesporné, že jediný rok soukromé brněnské konzervatoře má v historii brněnského odborného školství své významné místo. „Jedině v tomto roce stála v čele ústavu umělecká individualita světového významu, Leoš Janáček, jedině v tomto roce mělo Brno svou vlastní mistrovskou školu. Byl to rok usilovné, nadšené práce a horečného budování organizačního, rok, který položil pevné základy konservatoři státní.“³²

V prvních letech své zestátněné existence se měla nová konzervatoř „čile k životu“. Nespokojovala se s úrovní a věhlasem, kterých dosáhla jako soukromý ústav, ale se zájmem pozorovala vyspělost hudebního a dramatického umění ve světě a téměř každý rok pořádala exkurze do muzeí, divadel a knihoven, zájezdy na výstavy, koncerty, hudební večírky a operní a divadelní představení konané např. v Praze, Vídni, Berlíně. Konzervatoř se tak pomalu a utěšeně rozvíjela. Vy-

³⁰ „Více ostatně než historické důvody působila jistě na úředních místech Janáčková silná sugestivní osobnost, jeho svérázná umělecká individualita a horoucnost jeho přesvědčení.“ KUNDERA, cit. 28, s. 20.

³¹ „Dík jeho inteligenci, vitalitě a organizačním schopnostem, úžasné svědomitosti a pracovitosti byla administrativa konzervatoře brzy v bezvadném chodu. Jan Kunc, skladatel jemné kultury hudební, staral se ovšem především o umělecký rozkvět konzervatoře. V této snaze měl svůj jasný umělecký program (...), jehož nejvyšším cílem bylo *postavit brněnskou konzervatoř na úroveň světovou*. (...) ...přicházel každého dne do ústavní kanceláře s připraveným pracovním programem. Ve svém pověstném sešitku měl sepsány úkoly, jež měli zaměstnanci kanceláře vykonat. (...) Při přesnosti v práci ale nebyl pedant nebo studený byrokrat. (...) Jeho lidská stránka se krásně projevila v době protektorátu. Po uzavření vysokých škol umožnil totiž řadě vysokoškoláků studium na konzervatoři. (...) ...stále neúporně, obětavě a s láskou pracoval na rozkvětu svěřeného ústavu a jeho zásluhou dosáhla konzervatoř vysoké umělecké úrovně.“ (BLATNÝ, J. Ředitel Jan Kunc. *Konzervatoř Brno*, 1969 s. 75.) Janáček dál vyučoval a to až do roku 1925, kdy odešel do penze. Kunc řídil konzervatoř jako správní a umělecký ředitel od června 1923 do srpna 1945.

³² *Konzervatoř Brno*, 1969, s. 22.

učovat ale nezačala všechna oddělení najednou. „...nemohli jsme rázem býti tam, kde byla Praha, poněvadž poměry v Brně a na Moravě (...) byly jiné. Bylo třeba počítati s malými poměry a s nedostí připraveným materiálem žakovským, bylo třeba stavěti trpělivě a růst znenáhla.“³³

Jako poslední začalo na zestátněné konzervatoři vyučovat **oddělení dramatické**, které mělo na soukromé konzervatoři jen 2 ročníky a teprve po zestátnění bylo rozšířeno na čtyři. Také pedagogický tým se rozšířil. Vedle již výše zmíněných ve 20. a 30. letech zde působili či začali působit Jaroslav Auerswald (*teorie mimiky*), Josef Bachtík (*světová literatura, slovesnost, rozbor českých dramát*), Václav Baloun (*deklamace, studium rolí*), Marie Balounová (*kostýmnictví, dějiny divadla*), Eliška Bláhová (*rytmika*), Otto Čermák (*kostýmnictví, maskování*), Eugen Dostál (*dějiny výtvarných umění*), Marie Fleischerová (*psychologie a pedagogika*), Arnold Flögl (*mimické studium rolí*), PhDr. Pavel Fraenkl (*rozbor světových dramát*), Zdenka Gräfová-Stejskalová (*společenská výchova, deklamace, studium rolí*), Alois Gregor (*nauka správné češtiny, fonetika*), Rajmund Habřina-Chatrný (*rozbor českých a světových dramát*), PhDr. Miroslav Prokop Haškovec (*rozbor světových dramát*), Jaroslav Helfert (*dějiny výtvarného umění, všeobecná a dramatická estetika, základy psychologie a filosofie*), Karla Hladká (*rytmika*), Vladimír Hrska (*kostýmnictví*), Václav Hrubý (*základy psychologie a filosofie*), Věla Chalabalová (*operní mimika*), Josef Chaloupka (*slovesnost, estetika*), Antonín Klimeš (*maskování*), Zdeněk Knittl (*mimické studium rolí, praktická souhra, operní dramaturgie a režie*), PhDr. Tomáš Krejčí (*slovesnost, estetika*), PhDr. Otakar Kriebel (*psychologie a pedagogika*), Ludvík Kundera (*estetika*), Arne Novák (*česká a světová literatura*), Antonie Pavlovská (*rytmika*), Ivo Váňa-Psota (*tanec*), PhDr. Bohumil Ryba (*psychologie a filosofie*), MUDr. Karel Sázavský (*fysiologie hlasového a sluchového ústrojí, hygiena*), Vilém Skoch (*drama-*

³³ KUNC, J. Čtvrtstoletí brněnské Státní konservatoře. *Brněnská konservatoř 1919-1945*, s. 39.

turgie), Josef Souček (*nauka správné češtiny, slovesnost, estetika, dramaturgie, kulturní dějiny*), Josef Staněk (*česká a světová literatura*), PhDr. Ferdinand Stiebitz (*rozbory světových dramát*), PhDr. Hugo Traub (*všeobecné dějiny, občanská nauka*), Robert Tvarůžek (*šerm*), PhDr. Jan Uher (*psychologie a pedagogika*), Bedřich Václavek (*česká literatura*), Rudolf Walter (*deklamace, herecká výchova, režie, dramaturgie*), Marie Waltrová (*studium rolí, společenské chování, kostýmnictví*), PhDr. Frank Wollman (*dějiny divadla*), Ota Zítek (*počátky operní mimiky, mimické studium rolí, dějiny divadla a herectví, operní režie a dramaturgie*), Ladislava Zítková (*rytmika*).³⁴

Činnost dramatického oddělení však byla v těchto letech brzděna onemocněním jedné z jeho hlavních osobností - Rudolfa Waltra, který nevyučoval značnou část roku 1931. Větší problémy také nastaly s veřejnými představeními a to pro malý počet posluchačů v dramatickém oddělení, které z tohoto důvodu vedlo k eliminaci zkoušených her.

Neutěšené sociální poměry, nezaměstnanost a krize státních financí, kdy se začalo šetřit na všech místech, měly na počátku 30. let za následek zrušení některých předmětů na konzervatoři (*maskování, rozbor světových dramát, dějiny výtvarných umění, psychologie a pedagogika, rytmika, všeobecné dějiny a občanská nauka*). Na naléhání však byly tyto předměty v roce 1935 znovu zavedeny do výuky a místo nich bylo zrušeno harfové oddělení.

Přes všechny obtíže těchto let, které na chod konzervatoře měly jistě značný vliv, je toto období považováno za „období šťastného rozvoje konzervatoře“, které bylo násilně přerušeno až německou okupací a druhou světovou válkou.

³⁴ „Úroveň profesorského sboru konzervatoře byla tedy značně vysoká, což bylo ku prospěchu ústavu, neboť úroveň školy dělají vždy profesori, kteří na ní učí.“ *Brněnská konzervatoř 1919-1945*, s. 36.

První tlak okupace škola pocítila, když musela české nápisy na budovách konzervatoře vyměnit za nápisy německo-české. V roce 1940 byli někteří pedagogové „násilně“ penzionováni a s pedagogy židovského původu musela škola rozvázat pracovní poměr. V prosinci 1940 byl nařízením zemského úřadu v Brně posunut začátek vyučování a od března 1943 pak nařízením ministerstva byly všechny vyučovací hodiny zkráceny. Od února 1941 bylo zavedeno povinné vyučování německého jazyka a nařízením ministerstva školství zastaveno vyučování dějin všeho druhu. Přesto počet žáků studujících na konzervatoři rok od roku vzrůstal. Hlavní příčinou bylo uzavření vysokých škol.³⁵ Ve 40. letech pedagogický sbor rozšířili Josef Burjanek (*psychologie a pedagogika*), Dalibor Chalupa (*rozbor dramát*), František Klika (*maskování*), PhDr. Albert Kutal (*dějiny výtvarných umění*), Jan Liškutín (*rozbor dramát*), PhDr. Jaroslav Ryšavý (*psychologie a pedagogika*), Vladimír Stupka (*česká a světová literatura*), Miloš Wasserbauer (*kostýmnictví, dějiny divadla*).

Když bylo z rozhodnutí okupačních úřadů zavřeno Zemské divadlo, proměnil Rudolf Walter studentskou scénu v Novém domově v poloprofesionální divadlo Komorních her Radosti ze života. Zde mladí divadelníci završovali svá *učednická léta* během okupace. Komorní hry zanikly v roce 1944 spolu s definitivním zavřením českých divadel. V posledním válečném školním roce 1944/45 vyšel také výnos o přechodném zastavení činností konzervatoří v rámci opatření o totálním nasazení. Ředitelství brněnské konzervatoře muselo pracovnímu úřadu předložit seznam posluchačů i seznam zaměstnanců včetně pedagogů. Nakonec od pracovního nasazení byli osvobozeni všichni profesoři a někteří zaměstnanci konzervatoře. Ostatní měli být nasazeni podle potřeby a podle výsledku zdravotních

³⁵ „Kdo nemohl na vysoké školy a měl talent k hudbě nebo dramatickému umění, šel na konservatoř. (...) ...konservatoř také přijímala (...) všechny přihlášené posluchače, aby je kryla před pracovním nasazením, neboť v prvních letech války byli posluchači konservatoře nasazováni jen ojedinele.“ KOSEK, F. Vývoj dramatického oddělení. *Konzervatoř Brno*, 1969, s. 37.

prohlídek. „V protektorátních letech se poslání konzervatoře zmnohonásobilo nejenom směrem k zintenzívnění vlastní školní práce, ale i ve veřejných akcích hudebního a dramatického oddělení, v nichž byla záměrně zdůrazňována národní a buditelská linie.“³⁶ Naštěstí však brzy přišlo osvobození Brna a pro konzervatoř se otevřely nové možnosti jejího budování a rozkvětu.

Přestože se v počátcích podařilo z konzervatoře nakonec „udělat“ státní školu, solidní a reprezentativní budova konzervatoři chyběla. Škola i nadále vyučovala v budově na Kounicově ulici, kterou dala k dispozici Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě již soukromé konzervatoři, a v místech, kde probíhala výuka v minulosti (pro vyučování rytmiky přibyl sál soukromé rytmické školy v Dopzu, později na Kiosku). Škola však i nadále zůstávala bez sálu „pro domácí hudební a dramatické večírky“ a zkušebního jeviště. Nejprve zkusila používat foyer Starého divadla, pak sál v Redutě, a nakonec si pronajala sál a jeviště kláštera voršilek v Orlí ulici. To však bylo „tak primitivně malé a tak nedostatečně a nevkusně vybavené, že konservatoř na ně resignovala a začala používat jeviště ve Vojenském zátiší, (...), konečně pak jeviště Nového domova“.³⁷ Ve školním roce 1930/1931 bylo možno pronajmout místnosti Nového domova i na dopoledne, takže konzervatoř mohla zkoušet nejen celé dny přes týden, ale měla zde vyhrazeny také dva večery pro *večírky a divadelní představení*. Navíc správa Nového domova nechala svým nákladem rozšířit jeviště dopředu, do výšky i po stranách, pořídila lepší osvětlovací zařízení a dala vyparketovat celý sál.

Všechny tyto okolnosti nutily ředitelství konzervatoře, aby se postaralo o zajištění nové budovy pro školu. „Blahovůlí příslušných úřadů dosáhlo se toho, že pro příští konservatoř rezervováno místo v t. zv. vysokoškolském bloku po pravé straně silnice z Veveří ul. do Žabovřesk“, kde se počítalo také s vybudováním koncertního a divadelního sálu. „Když nebylo možno prosadit požadavek, aby

³⁶ Cit. 32, s. 4.

³⁷ KUNC, cit. 33, s. 23-24 + Výroční zpráva za školní rok 1928-1929, s. 39-40.

brněnskou konzervatoř stavěl stát ihned, dosáhlo se po dlouhém jednání toho, že obec nabídla ministerstvu školství a národní osvěty, že postaví sama budovu pro konzervatoř i s koncertním a divadelním sálem, když se stát zaváže náklad na ni splácet 8% ročně.³⁸ Byl vypracován podrobný stavební plán, avšak pak přišla změna vlády a staronový ministr financí Karel Engliš prohlásil, že ministerstvo financí nemůže nabídku brněnské obce přijmout, protože by byla děláním nových dluhů a všechny státní budovy se musejí stavět z investičního rozpočtu. V Brně se také nejprve musela postavit alespoň jedna univerzitní fakulta a budova brněnské konzervatoře nemohla být postavena dříve než budova konzervatoře pražské. Stavba se tedy ze „státních zájmů“ odsunula a brněnská konzervatoř nakonec o rezervované místo na stavbu nové budovy přišla. Nikoliv však svou vinou.

V roce 1938 bylo konzervatoři nabídnuto nové stavební místo a to na Kounicově ulici. V době druhé světové války se však ukázaly naděje na stavbu nové budovy jako neuskutečnitelné, a proto po osvobození v květnu 1945 pomýšlelo ředitelství konzervatoře na zabrání některých budov německých ústavů. Jako nejvhodnější se nakonec zdála budova německého učitelského ústavu na rohu ulic Legionářské a U Lužánek, kde kromě větších či menších místností byly i dva sály. Již 30. dubna 1945 zažádalo ředitelství konzervatoře Národní výbor, zemskou školní radu a ministerstvo školství a osvěty o zabrání budovy a následně o její písemné a definitivní přidělení. Konzervatoř se tak přestěhovala do nových prostor, které však stále považovala za dočasné provisorium, i když lepší a důstojnější než dosud, a doufalo ve státěm postavenou novou budovu. Po osvobození v roce 1945 konzervatoř získala lépe vyhovující budovu na třídě kpt. Jarose č. 45, kde mohl být soustředěn celý provoz školy a kde škola sídlí dodnes.

³⁸ KUNC, J. Po deseti letech. *Výroční zpráva za školní rok 1928-1929*, s. 40.

V létě 1945 odchází do penze ředitel Jan Kunc a v roce 1947 většina pedagogů konzervatoře přechází do nově vzniklé Janáčkovy akademie múzických umění. Stávající ředitel brněnské konzervatoře Zdeněk Blažek doplňuje profesorský sbor novými a mladými silami.

Krátké poválečné období 1945 – 1948 přineslo několik nových jmen v profesorském sboru dramatického oddělení. Mnozí z těchto vyučujících i nadále pokračovali v již započaté práci před rokem 1945 a rozvíjeli dramatický obor v letech poválečných. Patřili k nim např. Miroslav Doležal (*herecká deklamace*), Zdeněk Dopita (*umělecký přednes a dějiny divadla*), Věra Fridrichová (*dějiny kostýmu*), Rudolf Höger (*maskování, kostýmnictví*), Jarmila Lázničková (*herecká deklamace*), Oskar Linhart (*herecká výuka a režie*), Milan Pásek (*melodram, studium rolí*), Jiřina Ryšánková-Kokrhánková (*novodobý a výrazový tanec*), Miloš Wasserbauer (*dějiny divadla, dějiny kostýmu*).

Ve školním roce 1948/1949 bylo dramatické oddělení na brněnské konzervatoři zrušeno definitivně a hereckému školení se začala na Moravě plně věnovat pouze JAMU.

3. Vznik divadelního školství a vývoj herecké pedagogiky

3.1. Počátky (do roku 1918)

Slovanské a české národní cítění a s ním spojený rozvoj českého jazyka a také divadla, vědomě a záměrně tlumila a všemi prostředky až do konce první světové války potlačovala rakouská vláda, která se obávala divadla jako mocné zbraně českého duchovního úsilí a národního boje za právo na samostatný kulturní a politický vývoj. Podobu novodobého divadla v českém jazyce, zvláště v počátečních fázích (konec 18. století až první léta století 19.), formovalo české národní hnutí. Třicátá léta jsou pak především ve znamení „buditelských“ a „národnostních“ snah, kdy šlo hlavně o divadlo, které dokáže promlouvat ke všem vrstvám, a jehož hlavním představitelem byl J.K. Tyl. Ten jediné dobré řešení situace viděl ve zbudování samostatného českého divadla, které by ve světě bylo schopné reprezentovat český národ. Prostředky měly být získány celonárodní sbírkou. Důležitou úlohu pak v jeho divadelním programu hrál – herec. A. Scherl ve studii „Tyl jako tvůrce herecké školy“ uvádí, že Tyl toužil po herci „vlasteneckého heroického patosu“. Bohužel, sám musel množství rolí svěřovat hercům hrajícím „utrakvisticky“ a vyrostlým převážně na německých scénách a bojovat s deklamační manýrou německého původu. Jeho péče o správnost českého jazyka a zřetelnost herecké mluvy zavání až posedlostí. „Při nynějších okolnostech (...) je u nás divadlo (...) to jediné místo, kde by mohl mateřský jazyk náš každého času a před každým dle svého práva zaznívat, tudíž i bolestný nedostatek školy poněkud nahražovat; věc nejhlavnější byla by při tom ale ta, že by se divadlo vedle literatury, kněhoven, besed a jiného propukování naší vlastenecké snahy, skoro tím nejživějším veřejným osvědčením naší národní bytosti stalo.“³⁹

³⁹TYL, J.K. Cestující společnosti herecké. *O umění*, s. 115.

O možnosti zřízení speciální školy pro vzdělání a výchovu herců však valné mínění neměl: „Co chcete v divadelních školách počít? – Tomu nejhlavnějšímu nemůže se žádný umělec ve školách přiučiti. K tomu vede jenom přirozené nadání. I herce tedy nemůžete ze školního prachu utvořit, dovedete mnoho, když mu dobré navedení dáte. (...) Přivede-li vám náhoda několik schopných lidí, uděláte třeba z nich vzdělance v každém ohledu, ale jakožto herci nebudou o nic lepší nežli dobří členové obyčejných ochotnických divadel... (...) Z neschopných žáků – a těch budete míti nejvíce, dělejte, co dělejte – učiníte ale pravé nešťastníky, neboť zavedeni důminkou, že se u vás něčemu naučili, nebudou ani moci pochopit, že se na prkna nehodí, a každý divadelní podnikatel přijme raději obyčejného praktika, nežli takového nadutého, kdovíco o sobě myslícího školáčka. (...) Pouhé divadelní školy (...) nevyvedou žádné umělce. (...) ...herce udělá jen divadlo – divadlo se všemi svými strastmi a slastmi, s divokou rozepří mezi kulisami a závisí pro kus chleba, s pravou i nepravou ctižádostí, s mrháním a nuzotou, s básnickým zaněcujícím požehnáním a s tísnící kletbou v obecním životě – s potleskem a hvízdáním.“ Divadelní škola by měla smysl jen tehdy, „když na sebe co nejvíce podstatu opravdového divadla vezme – a to se dá zas nejlépe jen v podobě cestující společnosti dokázat. Tu se nejspíše malými silami a skrovným repertoárem vystačí, obecenstvo se napořád střídá – hry se opakují, herci vnikají pořád hloub a hloub do svých úloh, pochopují harmonii ve hře atd. I materiální existence takové školy (...) byla by snad přispíváním rozličného obecenstva nejlépe pojištěna“. Tyl je tedy přesvědčen, že pouze „česká cestující herecká společnost (...) mohla by za školu většího, stálého divadla (aspoň v oboru drámy) sloužit. (...) a sice jakož učiliště jazyka. Jak velikou známost jazyka českého ze škol našich přinášíme, o tom netřeba mluvit (...) Až posud nemáme žádných herců, kteří by jazyka českého tak mocni byli, jakož herec býti musí, nežli na divadelní představu a umělecké provedení pomyslí. (...) ...z ohledu tohoto (...) měli by

podnikatelé budoucího divadla nějaké cvičení zařídit a k tomu cíli hodila by se cestující společnost ovšem skoro zas nejlépe, protože by se tímto způsobem tak potřebná škola nejspíše bez nebezpečného odvážení anebo aspoň s nejmenšími výlohami udržeti dala.“⁴⁰

České divadelní školství nemá sice takovou tradici jako školství hudební, avšak od druhé poloviny 19. století se začínají ozývat hlasy volající po nutnosti hereckého školení. Veskrze však marně. Herci i nadále přicházeli do divadel buď bez předchozího *přípravného* studia, nebo ze soukromých dramatických kurzů. „Bez náležitého výcviku výrazových prostředků, bez ovládnutí hlasu, gest a bez vypěstění jasného přednesu slova, nemůže ani nejryzejší talent projevit, co vytváří jeho duše, čím překypuje jeho cítění, byť by i vrozené vlohy byly sebe bohatší.“⁴¹ Bohužel „ředitel se neptá po vědomostech a vlastnostech – neptá se po nějakém nadání (...), mnohdy je mu každý přírůstek k doplnění společnosti vítaný – zvláště když ho lapne lacino...“⁴² Právem se tedy poukazuje „na potřebu české dramatické školy, jež by na vlastním zkušebním jevišti mohla herecký dorost pro vážné umělecké úkoly připravovati.“⁴³

Do nové etapy svého vývoje posunuly české národní hnutí 40. léta 19. století a hlavně pak jejich závěr. Naléhavou se začala jevit „potřeba definovat některé problémy jinak, než je formulovalo období projevující se tou velkou agitační aktivitou, k němuž náležel Tyl...“⁴⁴ Více a více se ozývaly hlasy, jež volaly po změně dosavadního směřování českého divadla. Společenský a politický vývoj v 50. letech 19. století však české národní hnutí, a s ním i divadlo, zatlačil do podoby doby předbřeznové. Uplatnění na jevišti nacházejí velké herecké osobnosti a typ romantického herectví.

⁴⁰ Vše TYL, cit. 39, s. 116-119.

⁴¹ LAUDOVÁ, M. Výchova hereckého dorostu. *Venkov*, 12.1.1918.

⁴² TYL, cit. 39, s. 106.

⁴³ LAUDOVÁ, cit. 41.

⁴⁴ CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*, s. 74-75.

V roce 1851 K. Havlíček Borovský v časopise Slovan uveřejňuje studie pod názvem „Naše Národní divadlo“ a „Sbírky na naše Národní divadlo“, kde se dovo-
lává toho, aby české národní divadlo předčilo to německé a také zdůrazňuje vý-
znam českého jazyka: „Chceme-li se vylopotit z takových bídných poměrů, ve
kterých není pokroku, musíme nevyhnutelně míti své vlastní divadlo v Praze, tj.
svůj vlastní dům, svou vlastní společnost, své vlastní herce a zpěvce, svůj vlastní
orchestr, své vlastní ředitele a spisovatele pro divadlo. Tak jedině možný jest po-
krok, tak jedině možno jest nám dostati se časem svým (...) k té platnosti, která
našemu národu ve vlastním domově u všech tříd společnosti náleží. Neboť diva-
dlo za našich časů není pouze a jedině ústav umělecký, ono jest zvláště
v hlavních městech jedno z hlavních střeďišť národního veřejného života, bez
řádného divadla nemůže se dostati národní řeč opět nazpátek do vznešenějších
domů, z kterých byla posud vypovězena (...) ...snad přece Čechové nejsou tak
nečiperný národ, aby se nenaučili to, co umějí Němci!“.⁴⁵

Jisté uvolnění v 60. letech způsobilo, že se konečně začal klást větší důraz
na samotné vzdělávání herců a na jejich dovednosti a schopnosti. Je však zřej-
mé, že až do otevření českého dramatického oddělení na pražské konzervatoři,
všechny dřívější snahy a pokusy založit školu pro výchovu a vzdělání českého
herectva souvisely s vnitřní politickou situací české společnosti a především s ná-
rodnostními tlaky.

V roce 1861 v článku „My a divadlo“ se Jan Neruda připojuje k myšlence,
aby dramatická škola byla spojená „s prozatímním malým divadlem“ a přímo de-
finuje, jak by taková škola měla fungovat: „Přijímaly by se do školy naši chlapi i
děvčata, prvější asi od 16, tyto od 14 let. Jistý stupeň školské vzdělanosti musili
by na každý způsob už míti. Učiteli byli by český regisseur, jeden z herců čes-
kých, dvě dámy (herečky) a oba dramaturgové. Předměty, kterýmž by se učilo:

⁴⁵ BOROVSÝ, K.H. Naše Národní divadlo. *Dílo I*, s. 370-371.

návod k deklamaci, literatura vůbec a slovanská zvláště, mythologie, dějepis vůbec a český zvláště, zeměpis, mluvnická a stylistická cvičení. Dvě hodiny denně by snad při kursu dvouletém k předmětům uvedeným dostačily a společné zkoušky a cvičení dovršovaly by, čeho zapotřebí. Asi jednou za měsíc, nebo snad i častěji za zvláštních příležitostí, mohli by žáci provozovati před obecnstvem vhodné hry. Náklad na školu dramatickou nebyl by příliš patrný. Bohatších rodičů děti platily by určený honorar, chudších by byly, osvědčují-li se co nadané, zdarma vyučovány. Místnost pro vyučování a malé divadlo nechť dá slavná správa pražských měst, v jejichž prospěch by škola nejvíce činila. Honorary a výtěžek z představení žáky provozovaných dostačí, aby bylo učitelům řádně, byť i ne přestkvěle, odměněno a výdaje vedlejší zapraveny.⁴⁶ O několik měsíců později jde dál a v článku „Divadlo a konservatoř“ vyslovuje „odůvodněnou žádost, aby nesloužila konservatoř dále co ústav poněmčovací, aby slušný byl brán ohled nad většinou českého žakovstva“ a aby ředitelství konzervatoře, když „uznalo potřebu školy zpěvácké“, mohlo by „uznat také potřebu školy dramaturgické“.

Roku 1862 bylo sice slavnostně otevřeno Prozatímní divadlo, ale vše v něm bylo, podle ohlasů, opravdu „prozatímní“. Herci byli stále ve vleku převážně německé deklamace a „zanedbávali čistotu jazyka“.

29. května 1863 byl náměstkem starosty odboru krásné literatury Umělecké Besedy (dále jen UB) Karlem Hofem předložen správnímu výboru návrh na založení **dramatické školy při UB**. Mělo jít o dvouleté divadelní učiliště, jehož učební program neměl zahrnovat jen studium rolí a deklamaci, ale i české dějiny, literární historii, studium kostýmů a masek aj. Měl „nadaným kandidátům dramatického umění podávati příležitost, aby muži k tomu v pravdě povolání dobrými vklady dopomáhali jim k pochopení a vniknutí v ducha básníků dramatických,

⁴⁶ NERUDA, J. My a divadlo. *Kritické spisy Jana Nerudy I.*, s. 41-42.

aby přednáškami estetickými vysvětlovali jim vznešenost povolání, jaké chtějí zvoliti. Poněvadž úlohou hercovou je interpretovati obecnstvu povahy osob dějepisem proslavených, jež sobě byli básníci obrali za předmět svých dramát, vysvítá z toho tudíž důležitost seznámení se kandidátů herectví s dějepisem domácím a národů jiných, s jejich mravy a kroji v rozličných stoletích atd. Dramatická škola má v každém ohledu připraviti kandidáty ku dráze v pravdě umělecké. Že mezi přípravami těmi vyučování jazyku českému a slohu českému dle mluvnice, návod k rozumné deklamaci a gestikulaci posledního místa zajímati nesmí, rozumí se samo sebou. Čím více se herec k povolání svému připravuje, čím více se naučí věcem do oboru jeho zasahujícím, čím většího vzdělání nabude, tím prospěšněji bude moci působiti a tím lépe národ poučovati".⁴⁷

Také UB spojuje výchovu divadelního dorostu především s otázkou národnostní a její snahy jsou čistě patriotické. Prozatímní divadlo, podle UB, znamená jisté osamostatnění (jak budovou, tak souborem), avšak co chybí, je ústav, „který by talentům pravým poskytnul příležitost k vzdělání takovému“. Přesto si je UB vědoma, že zvláště zpočátku nebude „moci zříditi velkou evropskou akademii dramatickou, že přihlížejíce s rozvážnou praktičností k stávajícím obmezeným dosaváde prostředkům a poměrům »Besedy Umělecké«, toliko školu dramatickou v malém rozměru budeme moci zříditi. Tato dramatická škola má býti spolu i konservatoriem dramatického zpěvu".⁴⁸

Předložené stanovy:

Článek 1.

"Umělecká Beseda" zařídí dramatickou či divadelní školu. Účelem té školy je, aby v ní nabyli všeobecné a praktické průpravy každý, kdo chce vůbec na jeviště vstoupiti a na herce nebo herečku, zpěváka nebo zpěvačku vzdělati se hodlá.

Článek 2.

Vyučování trvá dva roky, jež záleží ze čtyř běhů; v nich vyučuje se následujícímu: 1.deklamaci, 2.studování úloh činoherních i operních ve spojení s provozováním divadelních kusů a oper, aneb scen jednotlivých na jevišti, jež si "Umělecká Beseda" buď zřídí nebo najme, 3.solovému i sborovému zpěvu,

⁴⁷ *Padesát let Umělecké Besedy*, s. 245.

⁴⁸ Cit. 47, s. 246.

4.pianu, 5.základům harmonie, 6.esthetice, 7.všeobecnému dějepisu s obzvláštním vzhledem k českému dějepisu, 8.dějepis dramatické a operní literatury a dějepisu dramatického umění, 9.české řeči a historii literatury se zvláštním ohledem na literaturu dramatickou, 10.hlavním jazykům slovanským a cvičení se ve čtení v cizích jazycích, 11.znáti kostymy a masky.

Článek 3.

Vyučování žáků jest, jak dalece tomu předmět dovoluje, od vyučování žákyň úplně odděleno.

Článek 4.

Žáci nebo žákyň, kteří se nesnaží k úplnému všestrannému vzdělání uměleckému, avšak pouze v některém předmětu dle potřeby cvičiti se chtějí, mohou se dáti zapsat pouze do jednotlivých předmětů v jednotlivých bězích.

Článek 5.

Další prostředky k vzdělání se žáků nebo žákyň poskytnou návštěvy hudby kostelní a koncertní, pak představení divadelní, k nimž žáci a žákyň střídavě dostanou lístky zdarma.

Článek 6.

Rok se počítá vždy 1. říjnem a končí posledním červencem; druhý běh počíná 1. březnem. Žáci a žákyň přijímají se pravidelně 1. října a 1. března každého roku; v případech i během roku.

Článek 7.

Theoretické zkoušky konají se koncem každého běhu; praktické zkoušky záležejí v divadelních představeních taktéž koncem každého běhu. Žákům a žákyňm vydávají se vysvědčení.

Článek 8.

Ustanoviti honorář za vyučování a ostatní dávky ponechává se výboru správnímu.

Správní výbor po „přezkoumání“ návrhu stanov i samotné podstaty dramatické školy však odpověděl takto: „Při českých skromných poměrech nelze očekávati velkou účast na navrhované škole dramatické, beseda sama nemá na ni dosti prostředků. Proto správní výbor jest pouze pro *popravní školu*⁴⁹, kteráž by zdonalovala ochotníky a ochotnice, jakož i začátečníky a začátečnice v dramatickém umění a zpěváky a zpěvačky v dramatickém zpěvu.“⁵⁰ Představy o této škole byly následující:

I.

⁴⁹ „popravit, poprava, popravní“ – zúžení významu ze staročestiny *popraviti* „napravit, učinit po právu“ REJZEK, J. *Český etymologický slovník*, s. 488.

⁵⁰ Cit. 47, s. 247.

Praktická cvičení pro dramatické herce a zpěvačky, ve kterých by od vyučovacího herce a zpěváka zřetel se bral příležitostně k veškerým vědomostem účelu tomu přispívajícím a zejména že by upozorňovali na vyslovování jmen cizích na význam kostymů a masek k úlohám, v nichž se cvičí.

II.

Bylo by tu třeba dvou učitelův, a to pro českou řeč a historii se zvláštním vzhledem na literaturu dramatickou a pro estetiku.

III.

Určeny i předměty hlavní – studování úloh, dějepis, slovanské řeči, estetika, solový, pospolný a sborový zpěv – a vedlejší.

Cvičení mělo být svěřeno ochotníkům, u kterých se předpokládalo, že budou vyučovat zdarma a spokojí se pouze s učebními místnostmi UB. Literární odbor tento návrh přijal a na začátku listopadu 1863 se sešla komise, která jednala „o ustavení školy“. Předložené osnovy byly trochu poopraveny a v prosinci správním výboru předloženy ke schválení. *Dramatická škola* nebo-li *popravní škola* UB však „v život uvedena nebyla“. Také všechny další snahy byly marné: v roce 1866 Vítězslav Hálek znovu obnovuje jednání o ní a v roce 1880 se v literárním odboru znovu ozývají hlasy volající po dramatické škole. O deklamaci a herectví se na besedních schůzích sice hovořilo dál⁵¹, ale „pokus o dramatickou školu již nikdy neobnoven“. [poz. aut. rozuměj při UB]

Ve stejné době, jako přemýšlí o založení divadelní školy UB, uveřejňuje svůj článek „Dramatická škola“ i Jan Neruda (1863). Výchovu a školení mladých adeptů herectví pokládá také za nutnost, ale v dalších věcech se v názoru s UB rozchází. „Především nesouhlasil bych (...), aby dramatická škola musila být v místnostech besedních. Neznám posud budoucí byt Besedy, pochybuju ale, že by z něho mohla se oddělit jedna neb dvě světnice a pak ještě sálové prostranství pro zbudování jeviště... (...) A odděleny musily by být místnosti školy dramatické.“ Odmítá i obavy správního výboru UB, že „nedostaví se snad žákovstvo v počtu poměrně značném“. Z učebních plánů se pak musí vypustit tolik předmě-

⁵¹ V lednu 1887 např. přednášel v UB F. Hejda o mimice a fysiognomii.

tů, aby „nenastala nutnost placení velké řady učitelů stálých“. A rovněž „obmeziti slušno vyučování cizím jazykům, i slovanským...“. Český herec musí nejprve pořádně zvládnout a ovládnout český jazyk, a pak se může věnovat jazykům dalším. Neruda také řeší otázku „kam s uční dramatické školy, když absolvují“? A odpovídá: „...pražské divadlo nebude jejich útočištěm jediným. (...) Větší města česká musí nyní také k tomu hleděti, aby (...) zřídila sobě divadlo stálé“. A „mile ráda to učiní, když budou moci pohostiti společnost dobře sehranou, solidně vzdělanou“.⁵²

V roce 1867 uveřejňuje svůj článek Vítězslav Hálek. Jeho „Myšlenky o dramatické škole“ se vracejí k úmyslu Umělecké Besedy a roku 1863. Oproti Nerudovi se nedomnívá, že by dramatická škola nenašla potřebný počet *navštěvovatelů*. „Neboť země, která má kolem dvou set divadel ochotnických, musí míti vedle zvláštního zalíbení k divadlu i lidi, kteří schopnostmi hereckými vykážati se mohou. A mezi těmi myslím že jest valná část takových, kteří by se umění dramatickému výhradně věnovati chtěli, a ti zajisté dovedli by oceniti důležitost ústavu, v němž by se mimo deklamaci a mimiku přiučili nejpotřebnějšímu z estetiky, z dějin dramatické literatury, z dějepisu jak politického, tak literárního, a vůbec seznámili se alespoň v základech se vším, čeho vzdělanému herci věděti třeba.“ Na otázku, „zdali by naše divadlo tyto žáky zaopatřiti mohlo?“, odpovídá: „Malířská akademie přijímajíc žáky neklade si zajisté otázku, zdali všem svým schopným učňům dovede zaopatřiti výživy, a ani universita nestará se o to, kterak budou učňové vědy zaopatřeni. (...) Zajisté nebude ani dramatická škola povinna, aby každého učně uvedla na české jeviště, aniž české divadlo na se převezme povinnost, aby každého odchovance té školy ihned angažovalo“. Hálek si je však jistý, že dramatická škola „postarala by se o žáky schopné způsobem vydatným“. Navíc, pokud by se tito žáci během studia naučili jiný slovan-

⁵² NERUDA, J. Dramatická škola. *Kritické spisy Jana Nerudy I.*, s. 92-95.

ský jazyk, mohli by působit i v zahraničí. „Co se týče konečně nákladu na školu tu, byl by na ten čas pranepatrný...“.⁵³ Dramatická škola by však měla, podle Hála, pracovat hlavně pro budoucí Národní divadlo, a to by pak jistě nějakou „tu malou výpomoc neodepřelo“. Bohužel, jak víme, jeho slova nepadla na úrodnou půdu.

Úsilí o vytvoření divadelního učiliště však přetrženo nebylo. Josef Durdík vydává knihy „Kallilogie, čili, O výslovnosti“ (1873) a „Všeobecná aesthetika“ (1875), v roce 1876 vychází „Děje království českého“ W.W. Tomka, v roce 1883 lobuje za myšlenku zřízení „činoherní a operní školy“ Otakar Hostinský, v roce 1887 vychází kniha Václava Mosteckého „Cesta na jeviště (Dramaticko-divadelní škola)“, v letech 1892 a 1893 dvoudílné „Dějiny kroje v zemích českých“ Čenka Zírta a Zikmunda Wintra, v roce 1894 kniha J.M. Srpa „Divadelní škola“ a v roce 1895 „Příspěvky k dějinám českého divadla“ Ferdinanda Menčíka. Ale to už trochu předbíháme.

Od počátku 60. let 19. století se národnostní rozdíly v Čechách začínají prohlubovat a česká společnost v Praze se stává skutečným centrem národního života. K vyřešení divadelní otázky „ke spokojenosti obou národností“ přispívá i výzva k postavení nové budovy pro české divadlo. „A tak bylo 18. listopadu 1862 na jižní straně staveniště plánované budovy Národního divadla otevřeno divadlo, jež do české divadelní historie vstoupilo pod názvem Prozatímní divadlo [dále jen PD] (...); oficiálně Královské zemské české divadlo v Praze“. PD mělo být „hlavním centrem českého měšťanského divadla i spolutvůrcem české měšťanské kultury. (...) V evropských souvislostech šlo o překonávání romantismu...“.⁵⁴ V roce 1868 byl položen základní kámen Národního divadla v Praze (dále jen ND), avšak slavnostní otevření ND proběhlo až 11. června 1881. V témže roce propukl požár,

⁵³ HÁLEK, V. Myšlenky o dramatické škole. *O umění*, s. 196-198.

⁵⁴ CÍSAŘ, cit. 44, s. 106-108.

který zničil větší část ND, a jeho následné obnovení trvalo dva roky. Obnovené divadlo pak bylo otevřeno 18. listopadu 1883 Smetanovou Libuší.

Herecký soubor ND byl tvořen tzv. starou gardou nebo také tzv. generací Národního divadla, od které se očekávalo, že zaujme „v českém divadle první místo. (...) Nebyl to soubor mladý, řada jeho členů hrála od počátků v PD nebo v šedesátých a sedmdesátých letech v kočujících společnostech. Byli to herci zkušení, osvědčení na mnoha úkolech, někteří už slavní, uznávaní, obdivovaní.“⁵⁵ I zde však bylo časem třeba nové, mladé „krve“, která by zajistila tradici a kvalitu herecké práce. A hlavně byla schopna splnit vysoké dispoziční nároky, které se od herců očekávaly. Od druhé poloviny 80. let 19. století se začala znovu ozývat otázka: Proč nemá divadlo (Národní divadlo v Praze) svou dramatickou školu, když může mít školu baletní? A kdo má dát podnět a poskytnout prostředky? „O samostatném ústavě s dokonalým plánem nemůže býti prozatím řeči. Není potřebných fondů. Také by nebylo kam absolvované žáky posílati. Nelze-li ale všechno, nemá se proto díti nic? Nemá-li Národní v moci, zříditi velkou českou školu divadelní, proč by nemělo pomýšleti na nějaký způsob, jenž by odpovídal cítěné potřebě? (...) Divadlo má zapotřebí dorostu. (...) Nebylo by v zájmu umění, aby hereckému stavu u nás zjednáán byl pravidelný roční příliv odborně vychované intelligence? (...) O důležitosti školy pro vývoj a rozkvět domácího umění nebude snad sporu.“ Článek „Divadelní škola“, podepsán pouze -Š-, vyšel v únoru 1887 a bez větších negativ hájil její smysl: „Účel dramatické školy? Tolik herců a dobrých, že dospělo bez ní? (...) Také samouctví je cestou k cíli. V každém oboru nejdříve samoukové razili cestu! Leč co vymrháno času, sil, v klopotném, slepém zápase! V tom je rozdíl: škola na základě zkušeností předchůdců vede žáka nejkratší cestou k cíli, k ovládnutí potřebných vědomostí a dovedností. Samouk trpce si klestí dráhu od jedné zkušenosti k druhé, od nezdaru ke zdaru, v šanc vy-

⁵⁵ CÍSAŘ, cit. 44, s. 134.

dán poblouzněním i úrazům. Škola vede chovance rovně vysekanou cestou, varuje před spády, jež vedou na scestí. Ukazuje, kterak obcházeti překážky. Škola má výhodu systému, jenž záleží v úspoře času a sil. Škola opatří žáku ve dvou třech letech, čeho umělec sobě samému ponechán, v zápase o uměleckou svoji bytost, pracně se dopracovává teprv po dlouhé řadě let, snad už vysílen a zmořen. Samouk snad léta potácel se po scestích a s vyčerpanými napolo silami teprv spatřil náhle před sebou ozářenu cestu pravou. Škola uvádí mladého učně přímo na stezku, odkud viděti je cíl, činí jej schopným, s mladou ještě svěží silou podnikat úkol nejvyšší. Že o pouhém samouctví v umění hereckém není dnešního času řeči? Ach ano, každý debutant chlubí se nějakým mistrem, u něhož prý bral »hodiny«. Ale jaké to byly hodiny! (...) Mistr nemůže s mladým kandidátem probíratí všecky pomocné vědomosti, nemůže obratnost tělesnou i mluвовou s ním pěstovati soustavně. (...) Z pravidla bývá mistr ochoten nastudovati se svým žákem několik rolí. A to je vše. Takový mistr začíná tedy tam, kde škola teprve končí. Z toho vysvítá rozdíl. Stavba je na písku. (...) Debutant napapouškoval roli. (...) Nenaučil se tvořit, toliko napodobit. Svým přirozeným chybám neodvykl, spíše ještě chyby svého učitele pochytil. Jediným výsledkem tohoto návodu bývá, že si nováček hledí osvojití manýry oblíbených umělců a snaží se dosíci jisté rutiny." Tedy „v čem záleží systematický návod k hereckému umění? (...) Od mladých lidí, kteří mají býti přijati, žádá se jisté stáří, školské vzdělání a především osvědčení talentu hereckého. Škola má aspoň dvě třídy. První je ustanovena pro studia přípravná. Předměty jsou: soustavná studia řečnická a přednášecí, hudba a zpěv, cvičení posunová (spojená s tělocvikem, šermem a tancem), mluvnice vlastního jazyka, tu a tam i cizích, dějiny literatury a divadla, dějepis v přiměřeném rozdělení a na konec, vrchol a soubor příprav předchozích, umění představitelů, shrnuto ve studování rolí a hru na cvičebním jevišti." A „o cvičebné jeviště nebyla by nouze. S panem Šmahou, který má své zimní divadél-

ko na Smíchově na polo ladem ležeti, dalo by se promluvití rozumné slovo. Produkce školy, s přiměřeným programem, pečlivě vedeny, byly by veřejné (...). Debuty mladých začátečníků pozbyly by dosavadního jalového, diletantského rázu, umělecký dorost Národního divadla byl by organisován a zajištěn. A první ústav náš s větším klidem mohl by hleděti do očí dorůstající generaci. (...) Divadlo, aby bylo školou života, nemělo by samo zůstávati bez vychování a beze školy. Zařizujeme školy všech oborů, nechť dojde i na divadelní!“ Potlačuje však všechny pochybnosti? „Pro koho dramatickou školu? Snad pro Národní divadlo? Ale škola vylučuje každoročně jistý počet dozralých chovanců, kteří chtějí z nabytého vzdělání těžit. Do divadelní školy nevstupuje nikdo, aby po odbytých zkouškách uměl doma pro sebe hráti komedii. Po absolvování divadelní školy přejí si chovanci právem nastoupiti činnost u některého divadla. Kam chcete poslat odchovance české divadelní školy?“⁵⁶ Negativní stanovisko zastává i Gustav Schmoranz: „...poměry činohry našeho Národního divadla jsou trudné, velmi trudné. (...) Dramatická škola pro jedno jediné stálé divadlo! Vždyť jest to přímo nesmyslné. Každá řádná dramatická škola jest aparát velmi složitý a nákladný. Dá se zužitkovati jenom při značnějším počtu žactva, který je pravděpodobný ovšem zase jenom tam, kde žactvo má se po vyškolení kam obrátit. Ale u nás? (...) Kolik pak opravdových talentů může spotřebovati naše jediné stálé divadlo do roka? (...) ...dejme tomu, že by ta kariéra stála za to a že by tedy divadlo každoročně jeden talent spotřebovalo; co budou dělati ostatní žáci dramatické školy? Kam půjdou? Mohou se patrně obrátit jenom k nějaké kočující společnosti. A to věru není kariéra, která by stála za náklad na studie. (...) Kdo při takových vyhlídkách do té dramatické školy půjde? (...) Postavte raději v čelo činohry obsáhle vzdělaného režiséra, historicky, literárně, umělecky i společensky vzdělaného, světa a všech vrstev společnosti znalého, hledícího na světová divadla okem

⁵⁶ Š. Divadelní škola. *Scéna za scénou*, s. 16-22.

zkoumavým a ne ješitným okem hereckého manyristy, potom, za takového režiséra, divadlo bude samo nejlepší školou. (...) Nač tedy dramatickou školu?“⁵⁷

Přesto, v roce 1892, na popud ředitele Františka Adolfa Šuberta a Ladislava Stroupežnického vznikla **dramatická škola při Národním divadle**. „Od samého počátku Národního divadla uznávána potřeba toho, aby pro nastávající členy činohry opatřen byl nejen způsob výchovy dosavadní, nýbrž i soustavné odborné vzdělání pro umění dramatické, jaké může býti poskytnuto řádně organizovanou školou. Proto navrhl jsem již dne 30. března 1885 zřízení dramatického kursu k výchově aspirantů činoherních. Ale uskutečnění odročeno.“⁵⁸ Pozornost a naděje se obrátily k pražské konzervatoři, která sice věnovala „přednesu slovnímu péči malou a jen vedlejší“, neboť se zde v té době vyučovalo hlavně německy a německému přednesu, avšak již v roce 1888 byla na *praesidiu* konzervatoře podána žádost, aby „na konservatoři byla provedena rovnoprávnost úplná, zejména aby se na ní věnovala náležitá a dostatečná péče pěstování přednesu českého slova“ a „z konservatoře vycházeti mohli elevové také pro českou činohru“.⁵⁹ Požadavek byl projednán na valné hromadě Družstva dne 13. října 1889⁶⁰, avšak navrhovaná reorganizace konzervatoře do začátku školního roku 1890/91 neproběhla. Na další valné hromadě dne 25. října 1891 znovu navrhl J. Ort zřízení „vlastní dramatické školy činoherní i operní“ při ND. Návrh byl přijat a 15. listopadu 1892 byla škola otevřena.

Správa Družstva si vyžádala učební rozvrhy konzervatoří drážďanské, vídeňské, berlínské a pařížské, „obrátila se též k zemské dramatické škole v Pešti“ a vycházela z článku „Návrh o zřízení dramatické školy při kr. českém zemském

⁵⁷ SCHMORANZ, G. O poměrech činohry našeho ND. *Čas*, 1892.

⁵⁸ ŠUBERT, F.A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*, s. 214.

⁵⁹ ŠUBERT, cit. 58, s. 214 a 215.

⁶⁰ Návrhy členů valné hromady (Rieger, Ruth, Fleischmann, Ort) byly přijaty. Na konzervatoři se měla zřídit „stolice pro jazyk český“ a „učení v jazyku českém a německém“ mělo být doplněno tak, aby z konzervatoře „vycházeti mohli herci pro obě zemská divadla“ a okamžitě měla být zřízena dramatická škola při samotném ND.

Národním divadle“ Ladislava Stroupežnického⁶¹ a ze směrnic Otakara Hostinského, které uvedl ve svém článku „O dramatické škole Národního divadla“⁶². Organizační statut dramatické školy byl nakonec Družstvem s malými změnami schválen. Obsahoval mimo jiné:

I.

Účelem dramatické školy činoherní jest, vychovávat českému divadlu vůbec řádný a odborně vzdělaný dorost činoherní. Počet žactva obmezí se na míru nejskrovnější. Přijmou se, kdož přijímací zkouškou vykáží se jistou měrou literárního i vůbec duševního vzdělání a celkovou způsobilostí, nejsouce mladší 16 let. Zápisné činí 10 zl., školné jest 5 zl. měsíčně a platí se v předběžných lhůtách čtvrtletních. Roční vyučovací běh bude trvati po 9 měsíců.

II.

Vyučovati se bude (v místnostech Národního divadla) z předmětů theoretických: 1.Dějínám divadla, rozvoji dramatického umění a literaturě dramatické. 2.Historii slohů stavebních, kostymů, nábytku atd. 3.Esthetice, pokud hlavně se týče výkonného umění dramatického. Z předmětů praktických: 1.Správnému pronášení

⁶¹ Stroupežnického článek byl uveřejněn 21. listopadu 1891 v Hlase národa a přesně popisuje, jak má vypadat dvouleté studium adepta dramatického umění:

První ročník by měl být zaměřen především na vzdělání žactva: obšírné všeobecné poučení o základech, prostředcích a účelu hereckého umění, jakož i o jeho aesthetic-kém, ethickém, kulturním, sociálním a národním významu; stručný nástin rozvoje všeobecných dějin světových; nástin historie literatury dramatické a hereckého umění; o výslovnosti jazyka českého a o přízvuku; čtení prosy; čtení básní lyrických a epických, později přednes z paměti; společné čtení kusů z přidělených úloh; poučení o rozvoji slohu stavebního, o jeho příbytcích, o krojích, zbraních, špercích, účesech, o etiketě; tanec a šermování. „Žactvo budiž od svých učitelů zvláště pilně k tomu vedeno, aby vždy a všude všímalo si života skutečného, aby učilo se pozorovati, jakými příznaky zevními různé typy a charaktery v životě se rozlišují.(...) Za tou příčinou budiž občas žactvu uloženo, aby z paměti mluvilo a hrou představovalo nějakou postavu, kterou si v životě k účelu tomu samo vyhlídlo.“

Druhý ročník pak má být zaměřen jen na studium úloh, které se vybírají s přihlédnutím „ku kterému oboru hereckého umění přichyluje se nadání jednotlivců...(…) Vyučování nebudiž začínáno cvičením v deklamaci a mluvě vázané a nesené, nýbrž nejdříve tvořením a rozlišováním charakterů, tudíž z počátku kusy moderními. Až by bylo žactvu pevně vštípeno vědomí, že účelem umění hereckého jest tvoření, znázornění a psychologické prohloubení charakterů a nikoli pouhá deklamace, potom budiž přikročeno k dokonalému cvičení přednesu v řeči vázané, ve stylu, vždycky však s neustálým přihlížením k tomu, aby žactvo i v rámci mluvy nesené výrazně charakterisovalo a duševně prohlubovalo.“

⁶² Hostinský uveřejňuje svou stať o dramatické škole v časopise Lumír rok po Stroupežnickém. V roce 1892 také předkládá F.A. Šubertovi své „Poznámky k návrhům na zřízení české školy dramatické“, které, podle jeho slov, „...neobsahovaly úplnou a podrobnou osnovu učební, tím méně (...) hotové stanovy školy“, ale vyjadřovaly se k „věcem zásadním“. Hostinský v mnoha věcech souhlasí se Stroupežnickým a někdy jde ještě dál: „divadelní škola musí býti v nejtěsnějším spojení s velkým divadlem, musí býti takřka jeho součástí“; „budoucí herec vychován bude netoliko pro divadlo, ale i divadlem a v divadle“; „Hlavní váha klásti se musí na předměty cvičné: přednes slovní, studování úloh a souhru; přednášky theoretické a historické stojí v řadě druhé, a to, co přímo a nezbytně nesouvisí s herectvím, musí ustoupiti docela“. Nesouhlasí pouze s dělením do „oborů“ a s jednostranným vzděláváním: „...vyučování vždy přihlížeti bude k individualitě žakově“.

slova, věty a dialogu, i pokud se tkne pouhého materiálu jazykového, i pokud se tkne vniterného obsahu duchového. Postup půjde od věcí nejjednodušších až k uměleckému hovoru nebo deklamaci na jevišti. 2. Herecké mimice a ušlechtilým pro jeviště nutným pohybům těla. 3. Konečnému výsledku, totiž společné hře na jevišti.

III.

Vyučovací jazyk je český.

Do prvního *běhu* bylo přijato 9 žáků a 10 žákyň. Škola byla otevřena nejprve na zkoušku na jeden rok a jejím ředitelem se stal ředitel ND F.A. Šubert. V *prvním hereckém studiu ND* učili herečka Otylie Sklenářová-Malá a režisér Josef Šmaha⁶³ (*deklamace, mimika a studium rolí*), prof. Otakar Hostinský (*dějiny dramatického umění*) a režisér Edmund Chvalovský (*kulturní dějiny, nauka o slohu stavitel-ském, o kostymech a nábytku*).

Přestože „u všech žákův a žákyň objevilo se jisté nadání a všichni došli jisté způsobilosti divadelní; talent mimořádný mezi nimi se nenašel.“ Mimoto bylo poukazováno na velké náklady, jež sebou neslo „vydržování“ školy, a tak po ukončení druhého roku existence byla dramatická škola zrušena. Ještě před tím proběhlo v červenci 1894 hodnocení výsledků školy (tzv. maturitní zkouška), které nebylo vůbec negativní. Škola u žáků odstranila nejen *technické obtíže*, ale potvrdila i smysl existence samotné dramatické školy, která „dodávati bude síly Národnímu divadlu a zvyšovati úroveň hereckého umění při společnostech“ a přiblíží se k uskutečnění ideí druhého samostatného divadla v Praze.⁶⁴ V roce 1893 byl na konzervatoři podniknut pokus tuto školu nahradit, „zřídili-li Jednota při konzervatoři k dosavadní jedné stoličce pro dramatický přednes v jazyku českém ještě stoličce druhou“. Návrh neuspěl a Národní divadlo v Praze, jakož i ostatní divadla,

⁶³ V článku Ljubov Klosové o Josefu Šmahovi se dočteme, že ještě před působením v Dramatické škole ND, se věnoval výchově zpěváků, u kterých usiloval především o to, aby se operní žáci věnovali „stránce herecké“ a nenechávali „mimiku na chvíle nejposlednější, jak dosud je i bývalo“. A také že své teoretické zásady herectví shrnul do přednášky nazvané „Mimika“. Bohužel, neuvádí datum, kdy Šmaha založil svou soukromou **Operní školu dramatickou**. Můžeme jen předpokládat, že to bylo před rokem 1892.

⁶⁴ Z Národního divadla. *Čas*, 1894.

byla i nadále odkázána „bráti všechen svůj umělecký dorost opět jen z týchž zdrojů jako před založením školy dramatické“.⁶⁵

Po zániku dramatické školy ND se neúspěšně pokusil založit další soukromou dramatickou školu, za vedení Eduarda Vojana a Marie Laudové-Hořicové, tehdejší pražský primátor Srba⁶⁶. Snahy o zřízení české herecké školy v té době podporoval i Svaz českého herectva⁶⁷, který financoval večerní a nedělní kurzy režiséra Stanislava Langra, jež však existovaly jen jeden rok a pro nedostatek žáků a financí zanikly. Přestože se stále objevovaly hlasy, které tvrdily, že není třeba vychovávat mladé talenty pro divadlo v dramatických školách - «*Hrát divadlo – se nedá naučit! Bud' je to v krvi, nebo to tam není*» - úsilí o vznik odborné školy pro výchovu hereckého dorostu stále rostl. Divadelní škola měla poskytnout nejen řádné herecké školení, ale měla také vzdělávat v oblastech literární a výtvarné, v oblasti psychologie moderního člověka, obeznámit s filosofií, estetikou, hudbou, tancem, a měla se také spojit se školou „správného přednesu veršů a prósy (...) i pro jiná povolání, v nichž kladou se požadavky na bezpečné ovládnutí hlasu a jasnou, správně členěnou mluvu.“⁶⁸ (advokáti, politikové aj.)

Podporu dramatické škole vyslovil roku 1902 také Jindřich Vodák: „Aspoň oči jen trochu otevřené musejí v našich divadlech vidět, že nejméně padesáti procentům herců nedostává se nezbytného základního vzdělání. Těch padesát procent (vzal jsem minimum) neví ani, v čem jejich umění vlastně záleží, natož aby mohli studovat role se vsí hloubkou, chápavostí a se všemi zřeteli moderního herce. Měl jsem několikrát příležitost vytknout starou známou věc, že v našem předním ústavě dramatickém neumějí ani řádně hlásek vyslovovat, přízvuku klást, tempa rozdělovat. Budu-li mít jednou místo k obšírnějšímu rozboru mimic-

⁶⁵ ŠUBERT, cit. 58, s. 217.

⁶⁶ Škola měla působit v tehdy dostavovaném paláci České banky na Václavském náměstí a měla mít své vlastní stálé jeviště.

⁶⁷ Některé prameny uvádějí Organizaci československého herectva.

⁶⁸ LAUDOVA, cit. 41.

kému, budou se moci čtenáři zasmát absurdností a primitivností, na něž se denně díváme. A to jsou jen elementární věci. Kde je ona vyšší analogie, kterou předpokládáme mezi duší dramatikovou a hercovou? Kde je jemná psychologická vnímavost? Kde je vytríbený smysl pro plastiku zevní i morální? Kde je zájem pro různé nuance doby a stylu? Kde je co nejbohatší a nejuvědomělejší znalost všech možných prostředků emočních?“. Uvědomuje si však, že v této době ještě neuzrál ten pravý čas pro takovouto školu. „A nemáme podle všeho ani peněz ani lidi... (...) Ale co by se snad přece dalo provést, je *pokračovací škola* pro herce již angažované a účinkující. Seznamovali by se v ní s vývojem dramatu a historií svého umění, analysovali by v racionálním postupu dramatické texty po rozličných jejich stránkách, cvičili by se v deklamaci dle daných stanovisek, probírali by všelike druhy mimiky v jejich výrazové platnosti, studovali by pomocná odvětví. Vyučování mělo by na mnoze více ráz diskuse a zkoumání: učitel by dával jen látku a směr, žáci by přetřásali, uvažovali a zkoušeli. Za dvě, za tři léta bychom viděli, jak by naše divadla vypadala jinak.“⁶⁹

Když tedy nemohla existovat oficiální škola pro adepty herectví a ani *pokračovací škola*, existovaly alespoň soukromé školy tohoto druhu. 17. prosince 1904 se v divadelním sále Národního domu na Královských Vinohradech uskutečnila produkce žáků **dramatické školy Josefa Šmahy**⁷⁰ a 1. října 1905 měla zahájit svou činnost **dramatická škola Karla Želenského**⁷¹. Jistou pomocí pro začínající divadelní dorost byly také publikace, které v této době vycházely, např. „Jeviště a zákulisí“ Jiřího Bittnera (1900), „O líčení a ličidlech“ Bedřicha Morávka

⁶⁹ VODÁK, J. Dramatická škola. *Čas*, 1902.

⁷⁰ Na existenci Šmahovy dramatické školy nás upozorňuje článek „Produkce žáků dramatické školy Šmahovy“ v časopise *Divadlo 1904-1905*. Nic bližšího však o fungování této školy nevíme (neplést si se Šmahovou Operní školou dramatickou).

⁷¹ „Bohaté zkušenosti a cenné poznatky tohoto odborníka, jehož výklady a přednášky v nedávném kursu režiséřském pro svoji věcnost a důkladnost vzbudily zájem mimořádný, jsou dostatečnou zárukou, že chovancům této školy dostane se výcviku svědomitého, a to od prvých začátků až k samostatnému studování a tvoření úloh i partií. Zápis počne dnem 20. září.“ (Dramatická škola Karla Želenského. *Divadlo*, 1904-1905, s. 453) Jestli škola skutečně zahájila svou činnost a jak dlouho potom fungovala, není však známo.

(1904), „Masky“ Vojty Táborského-Šteina (1904?), „Katechismus všeobecných dějin hudby“ Jana Branbergera (1905), „O líčení“ Jaroslava Neudörfla (1910), „Umění divadelního líčení“ Jana P. Hakla (1911), „Divadelní příručka“ Karla Čvančary (1914), „O dramatu“ Jaroslava Hilberta (1914?), „Dějiny českého dramata“ Jana Máchala (1917), „Umění divadelního líčení“ F.V. Hanuše (před 1918).

V době Prozatímního divadla byli herci přijímáni do souboru a „třídění“ podle oborů (hrdina, milovník, intrikán, matka, naivka, anstand-ka atd.). „Základem tohoto herectví, jež vycházelo z romantismu, byly osobní fyzické i psychické vlastnosti označující povahu bez složitých psychologických i sociálních motivací zdůvodňující jednání.“⁷² Tato šablona však byla často porušována právě těmi velkými a jedinečnými osobnostmi, které byly charakteristické pro jeviště pozdního romantismu. Nastupující realismus a zvláště tzv. psychologický realismus posunul styl herectví do jiné roviny a jiným směrem. Nemalé množství dobrých „starých“ herců muselo dobrovolně či nedobrovolně ukončit svoji uměleckou činnost a *dožít* takřka v zapomnění.

„O českém herectví pozdního romantismu se často mluví jako o herectví deklamačním. Dikce tohoto herectví byla nesporně určována důrazem na krásu a sílu slova, na jeho znělost a zvukovou účinnost. (...) Rétorika není založena jen na logice racionálních argumentů, ale působí také emocionálním nábojem a patosem, které jsou zdrojem vzletné mluvy obsahující hluboké a opravdové vzrušení.“ Rétorické herectví staví „na emocionalitě, rytmické a zvukové kráse slova, patosu. (...) Herectví pozdního romantismu se (...) stává herectvím velkého měšťanského reprezentačního stylu; rétorika jako prostředek přesvědčování, získávání se mění u některých herců ve virtuózní deklamaci; umělou nepřirozenou mluvu, jejíž divadelní krása je založena na tomto základě.“⁷³ Ve druhé polovině 80. let 19. století se podstatně změnila společenská situace a došlo k rostoucí

⁷² CÍSAŘ, cit. 44, s. 136.

⁷³ CÍSAŘ, cit. 44, s. 138-139.

diferenciaci české společnosti. Idea národní jednoty, ze které povstalo i ND, dostala povážlivé trhliny. S nástupem nové *vědecké* generace, s proměnou českého divadla a s nástupem naturalismu v něm, se snahou „o věrné a přesné postižení reality ve všech detailech“ a s novým typem dramatu se prosazuje i nové, psychologicky motivované herectví, které kriticky nahlíží na veškeré lidské bytí a konání. Moderně vyškolení herci však museli na svou dramatickou školu počkat až do konce 1. světové války.

3.2. Období první republiky (do roku 1938)

České divadlo se od dob Vlasteneckého divadla a prvních obrozeneckých aktivit stalo v průběhu 19. a 20. století významným a rozhodujícím instrumentem národně emancipačního politického zápasu. Boje mezi německou a českou stranou však stále pokračovaly a sílily, jak se blížil rok 1918 a konec 1. světové války, a s ní i zánik habsburské monarchie.⁷⁴ Ve 20. letech 20. století dochází k jisté stabilizaci společnosti v ČSR. Konečně je vyřešena otázka svébytnosti českého národa a konečně se divadlo může „věnovat jen samo sobě“. Na poli *jak a co učit* mladé adepty herectví však probíhaly velké zápasy a boje. Bouřlivě diskutována byla také otázka samotného smyslu existence školení a výchovy hereckého dorostu (viz. snahy o zrušení dramatického oddělení jak na pražské tak na brněnské konzervatoři, anketa o konzervatoři), což nakonec vyústilo v několik reorganizačních návrhů.

Vyučování deklamace, mimiky a hereckého umění v **operní dramatické škole na pražské konzervatoři** konce 19. a počátku 20. století je dnes považováno za první zárodek vlastního (činoherního) dramatického oddělení, založeného roku 1919 a spojeného s příchodem Marie Laudové-Hořicové a Jindřicha Vodáka.⁷⁵ Do roku 1916 fungovala dramatická škola na pražské konzervatoři, jak víme, jen jako vedlejší větev pěveckého oddělení. Zasluhou Sklenářové-Malé

⁷⁴ „Celé toto období lze nazírat a chápat jako období přechodu od moderny k modernismu. Moderna je u nás datována začátkem devadesátých let a rozvíjí se do let těsně předválečných. Vyznačuje se individualismem, zvýšenou kritičností ve vztahu jedince a společnosti a antitradicionalismem. U jejího zrodu je impresionismus, jejími hlavními proudy jsou dekadence a symbolismus, vrcholným celistvým stylem secese. (...) Modernismus je etapa uměleckého vývoje, jež dokončila pohyb započatý modernou a vytvořila druhou fázi moderního divadla.“ (CÍSAŘ, cit. 44, s. 199-200.) Přechodové období mezi modernou a modernismem před první světovou válkou tvoří tzv. expresionismus. První světová válka však zničila veškeré iluze a lidské hodnoty a znamenala „naprosté podřízení života válečným potřebám“. Tato mimodivadelní sféra života paradoxně „pomohla“ Čechům v boji proti rakousko-uherskému utlačovateli a konečně byl nadosah dosud nedosažitelný cíl státoprávních změn.

⁷⁵ „O hereckou školu kritik usiloval právě proto, že přípravný běh cvičný při divadle dvakrát zařízený zaniknul, snad (přes dobrý plán) pro nepevný rozvrh hodin, pro svobodu větší, nežli jakou snáší škola – až se sám stal spoluorganizátorem dramatické školy konservatorní a (...) navrhovatelem ještě širší státní organizace, duchového i tělesného závoďení...“ PUJMAN, F. *Jindřich Vodák*, s. 32.

však operní dramatická škola do roku 1916 nijak nezahálela a plně rozvíjela jednak již výše zmíněné předměty, a jednak samotný český jazyk a s ním spojené i vlastenectví. Laudová-Hořicová pak na své začátky vzpomíná takto: „R. 1916 mělo operní oddělení konservatoře všeho všudy šest žáček, a tak zvaná dramatická škola, jež ve skutečnosti neexistovala, a byla jen na papíře prospektů konservatoře, měla jediného žáka, kterého za dva týdny po mém nastoupení pohltila válka, takže nezbylo ani jediného“.⁷⁶ Po Laudové, která přešla na nově vzniklé dramatické oddělení, převzal školení zpěváků v oborech operní režie, dramaturgie, mimika a herectví Ferdinand Pujman.

Roku 1918 je správou divadelních věcí v rámci ministerstva školství a národní osvěty v nově vzniklé Československé republice pověřený Jindřich Vodák.⁷⁷ Plně si uvědomuje, že současné herectví stojí především na „eklektickém slohu deklamatorním“ a že je proto třeba postarat se právě o řádné školení mladých adeptů činoherního divadla. V tomtéž roce se pražská konzervatoř mění z utrakvistického ústavu na instituci výhradně českou s hlavním sepětím s rodnou mluvou. Nově vzniklému dramatickému oddělení dává Vodák i nové osnovy.⁷⁸ „Ovšem osnova sebe lepší není ničím, není-li v praxi správně realizována.“ A tak se z Vodáka stává víc, než jen úřední referent, „je iniciátorem a strážcem postupu a rozvoje nové školy. Určuje nejen základní směrnice, ale sleduje horlivě každý krok nového učiliště a zasahuje do jeho počátečního vývoje jak úředními výnosy (k rozvrhu hodin, k výběru repertoáru, k zásadnímu usměrňování praktického vedení), tak i zejména pečlivými kritickými rozbory každého veřejného vystoupení. (...) Pečuje, pokud je v jeho moci, o zlepšení dotací, vychází vstříc návrhům na zřízení a doplnění knihovny, na zavedení samostatných hodin

⁷⁶ LAUDOVÁ, M. Prvé pětiletí naší dramatické školy. *Venkov*, 14.6.1924.

⁷⁷ Není jistě náhodou, že v tomto období také působí na osvětovém oddělení ministerstva školství Jaroslav Kvapil.

⁷⁸ Plné znění viz. Příloha č. 2 nebo SVOBODA, M. Vývoj učebné osnovy dramatické konservatoře pražské. *Divadlo a hudba*, 1941, č. 4.

ensemblového výcviku jako přípravky k představením. Podporuje přechod od počátečního pěstování «úryvků» z dramatu ku představením celých děl.⁷⁹ Podle Vodáka by každé herecké učení mělo začít tím, že „by vytráslo žáka ze sebe sama, že by mu vnuklo hluboké ponětí o významu a míře rozličného niterného hnutí: «Když miluješ, musíš se všecek proměnit, zahořet, zvroucnět, zkrásnět, naplnit se desateronásobným planoucím životem. Mládí, mládí má kypět ohněm a vzruchem, citem, bouřemi a vichry».⁸⁰ Nejdůležitější pro Vodáka je dikce, „káraje nedostatky slovních přízvuků, ostré nasazování, komediantské afektace“, a „stránky fysického držení na jevišti“, kdy „nejméně pozornosti je u všech věnováno rukám“. Vyučování na novém, samostatném činoherním učilišti bylo zahájeno 6.10.1919 a právě podle Vodákovy osnovy, jež se stala pilířem nové školy.⁸¹

Nově vzniklé dramatické oddělení pražské konzervatoře však nečekalo jen na rady Vodáka. Byla to především Marie Laudová-Hořicová, která od počátku uveřejňovala své vize odborného školení budoucích herců v nejrůznějších časopisech. Přestože sama „zůstala vždycky věrna tradici velkého gesta a vznosného, pathetického slova, z jejichž ovzduší vzešla, dovedla se čestně vyrovnávat i s úkoly novější doby.“⁸² Na počátku roku 1919, kdy ještě nebylo jasno, jestli skutečná dramatická škola na konzervatoři bude otevřená nebo ne, napsala: „Praktické vyučování dramatickému umění nesmí se ovšem díti stereotypně tak, aby žák prostě učitele napodobil. Je věcí intelligence herce-učitele, aby, jakmile první základy správné, jasné mluvy a přirozené hry žákovi vštípil, vedl ho k samostatnému tvoření, k individuálnímu studiu úloh. Herec-učitel musí působiti na žáka tak, aby vlastním srdcem a vlastním rozumem dovedl své postavy na

⁷⁹ Jindřich Vodák : *pocta k jeho sedmdesátinám*, s. 330.

⁸⁰ Cit. 79, s. 331.

⁸¹ Osnova však nebyla dodržena v celém rozsahu.

⁸² SVOBODA, cit. 8, s. 114.

jevišti žítí a co nejdokonalejšími prostředky ztělesňovati a aby sám sobě byl nej-
přísnějším kritikem.“⁸³

V knihovně a archivu pražské konzervatoře v krabici nazvané „Laudová“ nalezneme spisek začínající slovy „Vůdčí myšlenky, jež vedly nás při vypracování návrhů na reorganizaci pražské konzervatoře...“. Práce sice není signována ani datována, ale s největší pravděpodobností byla napsána kolem roku či před rokem 1918 a podle obsahu ji můžeme považovat za prvotní „administrativní“ impuls nové školy. Lze tak usuzovat jednak ze snah vymanit se zde z vlivu Vídně (*„...chceme reorganizovat v duchu našem českém a v duchu nové naší doby, chceme modernisovat v duchu dneška...“*), z obecných ustanovení, kterým vévodí přežilý dosavadní utrakvismus ústavu (*„Stavíme se na stanovisko, že konservatoř musí být ústavem ryze českým, s českými profesory.“*), z tlaku přepracovat vyučovací plány s přihlédnutím k potřebám žáků, z celkových snah rozdělit ústav *„v malé a snadno ovladatelné celky jednotlivých škol“* a v neposlední řadě ze způsobu vyjadřování a používání českého jazyka (*„Aby vzdělání takové mohlo být prohloubeno co nejvíce, jevílo se nutným, aby střední škole konzervatoře dáno bylo pokračování ve škole vysoké [mistrovské], vybraným absolventům konservatorním přístupné.“*). Moji domněnku o vzniku práce kolem roku či před rokem 1918 podporuje také fakt, že v celém dvacetidevítí stránkovém spise je pouze jedna zmínka o *škole dramatické*, která má být jednou ze sedmi škol nové konzervatoře. Naopak více se dozvíme o *škole zpěvní*, která je de facto nadřazena *škole dramatické*, jejíž předměty pouze doplňují osnovy *školy zpěvní*. Samotné dramatické oddělení tak nemohlo ještě existovat.

Jiný spis, který také není datován ani signován, a nese název „Návrh statutu státní konzervatoře umění hudebního a dramatického v Praze“, je pak, podle

⁸³ LAUDOVÁ, M. Divadelní škola. *Venkov*, 4.1.1919.

mého soudu, oficiální a definitivní verzí statutu konzervatoře pro Ministerstvo školství a národní osvěty v nově vzniklé republice.

„Návrh“ je rozdělen do 23 paragrafů, které se zabývají jak administrativní stránkou školy, tak jejím přesným zaměřením a vymezením. Je již formulován podrobně, a proto přímo vybírám některé důležité odstavce:

§ 1.

Státní konservatoř umění hudebního a dramatického v Praze je **vysokou hudební školou**, jejímž úkolem je vzdělávati akademickou mládež k samostatnému ovládnutí umění hudebního v oboru výkonném, tvůrčím a pedagogickém a ve výkonném umění dramatickém.

§ 3.

Konservatoř umění hudebního a dramatického v Praze má tyto školy:

I.školu hlavní,

II.školu mistrovskou,

Ke škole hlavní a mistrovské je přiřaděna

III.škola hudebního (dramatického) technika s vlastním vyučovacím plánem. Studium školy hudebního (dramatického) technika nemá povahu studia vysokoškolského.

§ 4.

Na státní konservatoři umění hudeb. a dramat. v Praze vyučují:

1.Profesoři s právy a povinnostmi učitelů vysokoškolských,

2.Profesoři s právy a povinnostmi učitelů středoškolských,

3.Skuteční učitelé,

4.Smluvní profesoři a učitelé,

5.Nehonorovaní profesoři

6.Docenti a lektori.

§ 5.

Účelem školy hlavní je poskytnouti posluchačům dokonalý výcvik v hlavním oboru studia a uceleného vzdělání ve všech předmětech rázu teoretického a historického. Studium školy hlavní je čtyřleté a nemůže býti ročníkovou kontrakcí zkracováno. Studium školy hlavní ukončuje se složením absolutorní státní zkoušky.

§ 10.

První studijní rok posluchačů školy hlavní je rokem zkušebním a teprve po úspěšném absolvování tohoto roku studia je přijat posluchač na školu trvale. Projeví-li posluchač již průběhem prvního semestru zkušebního roku studijní neschopnost takového stupně, že vylučuje úspěšnost dalšího studia, může býti propuštěn na konci prvního semestru zkušebního roku.

§ 13.

Konservatoř umění hudebního a dramatického v Praze **řídí profesorský sbor, jemuž v čele stojí rektor.**

§ 14.

Rektor je volen z řádných profesorů školy mistrovské na dobu jednoho roku. (...) K řízení a rozhodování o otázkách pedagogických, uměleckých a administrativ-

ních stojí **rektorovi k ruce akademický senát**, který tvoří zástupci jednotlivých škol a oddělení, volení z členů profesorského sboru na dobu jednoho roku.

§ 18.

Do oboru právomoci a působnosti profesorského sboru náleží:

1. Voliti rektora, administrativního ředitele a členy akademického senátu,
2. činiti ministerstvu školství a národní osvěty návrhy na obsazování míst profesorů, učitelů, docentů a lektorů na základě jmenovacího návrhu učiněného akademickým senátem,
3. udíleti absolventům konservatoře absolutoria ve smyslu studijního řádu,
4. přijímati a propouštěti posluchače.

Jak je vidno, ze statutárního hlediska neponechala pražská konzervatoř nic náhodě a zabezpečila svůj provoz ve všech ohledech. Než se ale budeme plně věnovat Laudové-Hořicové a dramatickému oddělení pražské konzervatoře, dovolte malou vsuvku:

„Takřka od začátku našeho národního obrození bylo jasno, že naše kultura dosáhne plného zdraví a síly jen tehdy, jestliže se v ní uplatní kulturně také Morava, a to nejen jednotlivými osobnostmi, nýbrž i jakožto kulturní celek. Dávno před převratem viděli ti, jimž naše kultura byla nejdůležitější otázkou našeho národního bytí, nutnost, aby vedle Prahy vzniklo i druhé kulturní středisko, jež by naši kulturu vyvedlo z dosavadní lokálně-centrální ohraničenosti a dalo jí volnější dech, širší rozhled – zkrátka kulturní soutěž jako nezbytný a jedině účinný protilek proti kulturní malosti a samolibosti. (...) ...uvědomělý zápas českých kulturních snah proti nepřátelské vládě vídeňské...“⁸⁴ Brno se nakonec jakýmsi „druhým kulturním střediskem“ stalo a také zde vyvstaly snahy zřídit dramatickou školu. Nejprve to byly v roce 1904 úvahy J. Ladeckého o zřízení divadelní školy při Národním divadle v Brně a později, v roce 1920, byla dokonce otevřena škola pro výchovu herců při Zemském divadle v Brně, tzv. **Studio**. Bohužel, žádné podrobnější materiály k existenci této školy se nedochovaly.

Můžeme říci, že brněnská konzervatoř a její dramatické oddělení vždy bylo ve vleku konzervatoře pražské. Svědčí o tom nejen prameny o vzniku a vývoji

⁸⁴ HELFERT, V. Pro kulturní Brno. *Národní Osvobození*, 19.9.1933.

divadelního (činoherního) školství v 19. století, směřující hlavně ku Praze, ale také vývoj hereckého školení po roce 1918. V prosinci 1920 ředitel brněnské konzervatoře Jan Kunc zaslal Ministerstvu školství a národní osvěty návrh prozatímního statutu Státní hudební a dramatické konzervatoře v Brně, který vycházel z „námetů daných prozatímním statutem Státní konzervatoře v Praze“. Základ návrhů pro definitivní statut obou škol je proto velmi podobný, brněnská konzervatoř však trvala na určitých změnách.

Kupříkladu:

Čl.1.

Státní hudební a dramatická konzervatoř v Brně je **odborná škola umělecká** s českou řečí vyučovací, v platech a pensijních požitcích profesorů **postavena na roveň středním školám**. Skládá se ze sedmi škol či oborů.

Čl.2.

V čele konzervatoře stojí ředitel (správce), z profesorů konzervatoře vládou republiky československé trvale jmenovaný. Zastupuje ústav na venek a vede jeho uměleckou i administrativní správu. Ředitel (správce) je podřízen přímo ministerstvu školství a národní osvěty.

Čl.3.

Řediteli (správci) přísluší umělecká, osobní a věcná správa konzervatoře, zejména inspekce jejího vyučování po stránce umělecké, administrativní, didaktické a osnovné.

Čl.6.

Řediteli (správci) ve správě stojí k ruce poradní sbor, volený z profesorů a skutečných učitelů konzervatoře. Poradní sbor je především povolán, aby podal svoje votum o přijímání nových profesorských a učitelských sil na konzervatoř a o jejich ustanovování definitivně. (...) Poradní sbor podává netoliko dobré zdání o věcech, pro něž je tázán, nýbrž může i podávati návrhy a o nich usnášeti. (...) Poradní sbor ustavuje se vždy před koncem školního roku tak, že každé oddělení za sebe volí prostou většinou jednoho zástupce.

Čl.8.

Státní hudební a dramatická konzervatoř v Brně jest oproti profesorům mistrovské školy státní konzervatoře hudby v Praze, kteří v Brně vyučují, úplně samostatným ústavem a také tito profesori jsou vůči brněnské konzervatoři úplně nezávislí. Posluchači konzervatoře brněnské mohou býti hosty těchto mistrovských škol jen se svolením ředitele (správce) a třídního profesora, a pokud to nepřekáží plnění jejich povinností na konzervatoři. Jeví-li slabší prospěch, může jim návštěva mistrovské školy býti zakázána.

Na rozdíl od pražské, brněnská konzervatoř vůbec neřešila v „návrhu statutu“ otázku koncepce a organizace studia. Můžeme se tedy jen domnívat, že studenti

brněnské konzervatoře měli stejná práva a povinnosti jako studenti konzervatoře pražské. Podle dopisu Rudolfa Černého, člena poradního sboru státní konservatoře hudby v Praze, datovaného prosincem 1921 a adresovaného Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze, však způsobil návrh statutu brněnské konzervatoře v pražské konzervatoři „taký rozruch, že jeho důsledkem jest vyžádání nových návrhů pro pražskou konservatoř“. Obě školy se shodly pouze v tom, že konzervatoř nelze zařadit do kategorie škol středních, vysokých či odborných, a proto byl konzervatořím přiznán „význam umělecké školy obdobné Akademii malířské.“ V novém statutu „státní konservatoř hudby v Praze dělí se na školu střední a mistrovskou. Účelem školy střední jest vychovávat hudební umělce tvořící i výkonné a pedagogicky zdatné učitele hudby a zpěvu. Mistrovská škola, jež je pokračováním školy střední, poskytuje absolventům školy střední a jim rovným nejvyššího vzdělání ve vyčtených oborech.“ Pod tímto textem je podepsán J.B. Foerster (rektor) a Otakar Šín (administrativní správce). A přestože není datován, z textu vyplývá, že musel být hotov k přijímacím zkouškám pro školní rok 1923/24, konajícím se v červnu 1923. Jednou schválený statut školy zůstal nezměněn prakticky až do konce čtyřicátých let, kdy dramatické oddělení bylo přesunuto na nově vzniklou AMU, a nové uspořádání konzervatoře si vyžádalo i nový statut. Návrhů na reorganizaci dramatického oddělení však bylo podáno několik.

Podle statutu patřilo dramatické oddělení pražské konzervatoře od počátků do školy střední. Studium bylo rozvrženo do čtyř ročníků, *z nichž první určen pro začátečníky, druhý a třetí obsahuje jádro hereckého vzdělání, poslední dovršuje nejvyšším úkolům:*

I.ročník:

a)Nauka správné češtiny, česká literatura (zvláště dramatická), dějiny všeobecné.

b)Cvik a teorie výslovnosti, deklamace.

c)Tělocvik, rytmika, hudba a zpěv, francouzština, angličtina, ruština (dle volby), výslovnost cizích jazyků vůbec, společenské chování.

d) Nepovinně: němčina, polština, italština, kreslení, volné přednášky o časových a divadelních otázkách.

II.ročník:

a) Nauka správné češtiny, její estetika a slovesnost, rozbor českých dramát, dějiny kulturní, světová literatura (zvláště dramatická), kostýmnictví, estetika všeobecná a dramaturgie.

b) Studium snazších rolí, teorie mimiky.

c) Tělocvik, tanec, hudba a zpěv, řeči jako v I.roč.sub. c), chování na jevišti

d) Nepovinně: vše jako v I.roč.sub.d), společné vycházky k divadelním představením a jejich kritika.

III.ročník:

a) Dějiny divadla, dějiny herectví, dějiny výtvarnictví, základy filosofie a psychologie, rozbor dramát z literatury světové.

b) Studium větších rolí, nauka o divadelní masce, hygiena herce, umění kabaretní.

c) Vše jako v I.roč.sub. c), šerm.

d) Nepovinně: vše jako v I.roč.sub. d), společné vyjížďky ke studiu cizích divadel a herců.

IV.ročník:

a) Vystupování na jevištích, studium vrcholných rolí, literatura rolí, umění režisérské, umění filmové, předměty právní, týkající se divadla a herce.

Podmínky přijetí:

1. Hudební sluch a smysl pro rytmus, nadání herecké a základy všeobecného vzdělání, dokonalá znalost češtiny, což prokáže kandidát při zkoušce přijímací.

2. Stáří nejméně 15 let (dívky), 17 let (chlapci), při vyšším předpokládá se větší duševní vyspělost a nadání.

Takto vypadaly základní osnovy a učební plán dramatického oddělení. Samozřejmě, že každý předmět byl dále pečlivě popsán a rozepsán. V letech 1921-1925 uveřejnila Marie Laudová-Hořicová v časopise Divadlo „**Základy herecké výchovy**“, které můžeme směle považovat za základ předmětů *cvik výslovnosti, deklamace, studium rolí*, přestože původně měly být jen jakousi směrnicí pro odbornou průpravu těch, kteří se chtěli stát herci. „Výbor O.Č.H. [organizace československého herectva-poz.aut.] po poradě s ministerstvem Národní osvěty zamýšlí zavést zkoušku způsobilosti, které by se podrobovali všichni začátečníci po dvouleté nepřetržité své činnosti divadelní a to před komisí, sestávající ze zástupců herectva, ministerstva Národní osvěty a divadelních ředitelů.“⁸⁵ Připomeňme jen, že stále bylo hodně těch, kteří se chtěli věnovat hereckému povolání

⁸⁵ LAUDO VÁ-HOŘICO VÁ, M. Základy herecké výchovy. *Divadlo*, 1921, č. 1.

bez jakéhokoliv předchozího školení, bez absolvování státní konzervatoře či absolvující pouze soukromé herecké kurzy. „Bohužel je až příliš mnoho «herců» a «hereček», kteří z pohodlí a nedbalosti ani netouží po vyšším zdokonalení neb doplnění svých vědomostí, kteří nevyznají se vůbec ani v technické, tak zvané řemeslné stránce, bez níž se žádné umění neobejde... (...) Každý umělec má mítí náležité vzdělání všeobecné i odborné. Jsou ovšem, až dosud herci (...), kteří tvrdí, že dramatickému umění není vůbec ničeho jiného třeba kromě nadání. (...) Každý inteligentní herec však ví, že by bylo vzdělání a odborné vyškolení umělecký rozvoj jejich značně urychlilo, nebylo by trvalo dvacet let a déle, nežli se vypracovali na vyšší uměleckou úroveň. (...) ...což nemusili tito nadaní samoukové doplňovati soukromě své všeobecné i odborné vědomosti? Nebylo to též školení, třebaže ne soustavně výchovné, když byli po celou řadu let na jevišti poučovani vzdělanějšími režiséry? (...) Nelze ovšem každému začátečníku vzdělávati se soustavně v dramatických školách. Proto je třeba, aby aspoň jako samouk každý z nich doplňoval své všeobecné i odborné vzdělání a zdokonaloval se technicky podle osvědčených metod. (...) Proto jsem, po dohodě s redakcí tohoto listu, slíbila stručně vypracovati pro tyto začátečníky, čeho asi jim pro zkoušku bude třeba, a co jejich dvouletý výcvik může vhodně doplniti.“⁸⁶

Laudová předkládá dosti podrobný návod (ve formě otázek a odpovědí) „*pro toho, kdo se chce dát vyzkoušeti, má-li vrozené nadání herecké nebo ne*“, i když z následujících pokynů a cvičení mohly bezpochyby čerpat i nově vzniklé I. a II. ročníky dramatického oddělení.

Laudová začíná otázkami (*kapitoly I-III*), které by si adepti měli položit ještě před samotným zahájením hereckého výcviku: *Co vše náleží k tělesné způsobilosti? Jaké mají býti duševní schopnosti toho, kdo se chce státi hercem nebo herečkou? Jak lze rozpoznati vrozené herecké nadání? Jak to je, pojmuti duši?*,

⁸⁶LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, cit. 85.

neboť „...ani deset dramatických škol nevychovalo by dohromady jediného umělce ze žáků, kteří by neměli vrozeného nadání hereckého a kterým by chyběla patřičná dávka nadšení a lásky pro divadelní povolání.“⁸⁷

A poté v každém čísle, rozděleno do XXI kapitol, následuje samotný „návod“:

Kapitola IV.

1. Jaký má být odborný výcvik pro herecké povolání a jak se má provádět?
2. V čem záleží odborný výcvik duševní?
3. Nač potřebujeme zesílení obraznosti?
4. Za jakým účelem zjemňujeme a prohlubujeme citovost?
5. Nač je nám třeba zbystrěné pozorovací schopnosti?
6. Proč si máme zapisovati, po případě skizzovati odpozorované mimořádné zjevy?
7. Stačí k tvůrčí práci herecké pouze pozorování skutečného života a historických výjevů v písemnictví a ve výtvarném umění?
8. Proč se máme učit důsledně přemýšletí a uvažovati?
9. Co značí stylisovati úlohu?
10. Co znamená umělecká kázeň pro herce?
11. Co značí výstižnost?
12. Co znamená bezpečnost ve vyjadřování?
13. A úměrnost?

Kapitola V.

14. Čím dospívá herec poznání o úměrnosti výkonu?
- 15. Jaké vzdělání přísluší herci?**
- 16. Jaká má být umělecká výchova hercova?**
- 17. Jak se má dít společenská výchova hercova?**
18. Jaký vliv má na hereckou výchovu návštěva divadel a biografů?
19. A což když začátečník slepě napodobí toho nebo onoho umělce?

Kapitola VI:

20. Co nejvíce pomáhá skutečně nadanému herci ve vytváření jevištní postavy?
21. Na čem závisí intuice?
22. Smí se herec spoléhat výhradně na intuici neb inspiraci?
23. Čím si připravuje herec intuici a inspiraci?
24. Smí herec provádět vytváření úlohy, spoléhaje na inspiraci teprve na jevišti při představení?
25. Co brání skutečnému umělci, aby se při představení dopouštěl pouhých nahodilostí, a co mu velí, aby vstupoval na jeviště, do představení, náležitě připraven?
26. Co je prvním zákonem umělecké kázně?
27. Kdy a jak má herec memorovati?
28. Stačí naučiti se úloze z paměti jednou pro vždy?
29. Čím je nutno přezkoumati úlohu nejpečlivěji vytvořenou?

Kapitola VII.

30. Proč v průpravě k hereckému povolání je třeba vedle odborného výcviku duševního, o němž vykládají předchozí kapitoly, též tělesného výcviku?
31. Jak zdokonalujeme vyjadřovací schopnosti tělesné?

⁸⁷LAUDOVA-HOŘICOVÁ, cit. 85, č. 1 a 2.

32. Jaké jsou vyjadřovací prostředky divadelního herce?
33. Jaký význam má slovo deklamace?
34. Co značí slovo mimika?
35. Jak má mimika souviseti s mluveným slovem na jevišti?
36. V jakém tedy poměru má býti mimika k řeči v hereckém výkonu?
37. Smí herec na jevišti přestat vyjadřovati se mimicky, když svou řeč domluvil?
38. Jak se jeví tato účast beze slov?
39. Čeho nutno se vystříhati v deklamaci a v mimice?

Kapitola VIII.

40. K čemu slouží zrcadlo v herecké výchově?
41. Čeho nemáme činiti před zrcadlem?
42. Kdy a jak poslouží zrcadlo úloze nastudované?
43. Kdy prospívá tedy zrcadlo a kdy nikoli?

Kapitola IX.

44. Jak se má prováděti průpravný výcvik v deklamaci a mimice?
45. Proč je výhodnější konati tato cvičení odděleně?
46. Jaká cvičení konáme nejdříve?
47. Jak máme prováděti cvičení dechová?

Kapitola X. + XI.

48. Jak provádějí se tyto účelné prostocviky?

Kapitola XII.

49. Jak nemá herec vdechovati?
50. Kdy smí herec vdechovati ústy?
51. Jak nemá herec nikdy dýchati?
52. Jaké metody dýchací rozeznáváme, a která je pro herce nejvýhodnější?
53. Jak provádíme technická cvičení dechová?
54. Co je hlas?

Kapitola XIII.

55. V čem záleží hlasové rejstříky?
56. Jak tvoříme tón?
57. Co má herec vědět o resonanci hlasu?

Kapitola XIV.

58. Je různé zabarvení hlasu podmíněno změnou výkonnosti hlasivek?
59. Jaký má býti hlas hercův?
60. Jak provádíme hlasová cvičení k deklamaci?

Kapitola XV. + XVI.

61. Jaký význam mají v deklamaci samohlásky a jaký souhlásky?
62. V jaké souvislosti má býti dech, hlas a výslovnost, aby řeč zněla jasně, zvukně a srozumitelně?
63. Nač nutno pamatovati při vyslovování samohlásek?

Kapitola XVII. Na počátku bylo SLOVO, SLOVO bylo od Boha a Bůh byl SLOVO

Kapitola XVIII. O zdokonalování techniky v herectví

Kapitola XIX. Herecká abeceda (veršované cvičení k dosažení technické hbitosti řeči)

Kapitola XX. Shrnutí + Společenská výchova hercova

Kapitola XXI. Závěr

Laudová se při psaní těchto „Základů herecké výchovy“ nechala inspirovat výukou herectví na školách německých, francouzských, ruských a polských. Což také dokládá to, že pochopila, co a jak je třeba učit mladé žáky a kam se posunulo novodobé herectví. „...dorost herecký má býti vychováván tak, aby byl schopen snadno a neváhavě se přizpůsobovati požadavkům autorů i režie, podle ducha dob, v nichž jim bude spolupracovati na vytváření dramatických děl.“ Přesto ale největší důraz klade „na produševnělou, srozumitelnou řeč, jež je vyzbrojena bezpečně a bezvadně fungující modulací a dynamikou, i vyhraněnou, charakterisující mimikou“. ⁸⁸

Přestože se „Základy“ dočkaly *mimořádného pochopení a uznání*⁸⁹, jak z okruhu čtenářů časopisu Divadlo, divadelních teoretiků a praktiků, tak Ministerstva školství a národní osvěty, k uskutečnění myšlenky „o povinných zkouškách z technické dokonalosti herecké“ nedošlo. Zanikla i snaha „na vytvoření odborné komise inspekční, jež měla přispěti, aby herecké plevy byly odlišovány od zdravých zrn hereckých na síti spravedlivého, znaleckého hlasování.“ Slouží Laudové jen ke cti, že neustrnula ve svém boji za uskutečnění myšlenky oficiálního hereckého učiliště a další snahy obrátila pouze k dramatickému oddělení pražské konzervatoře.

V roce 1927 podala Laudová ministerstvu „Návrh na částečnou reorganizaci dramatické školy“ (podle Milana Svobody návrh „...dosti široký a ne zcela ujasněný, avšak s řadou dobrých námětů“). Základem byla jedenáctiletá zkušenost Laudové (1916-1927) s učením mladých adeptů herectví na konzervatoři a také „výzkum“ na jiných evropských ústavech tohoto typu. „Třeba, že působí teprve 8 roků [dramatické oddělení-pozn.aut.], má již četné pěkné výsledky. Není snad

⁸⁸Vše LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, cit. 87.

⁸⁹Jsou důkazem „...o vzrůstajícím počtu herců a hereček, uznávajících, že herecké umění, právě tak jako každé jiné, potřebuje nezbytně řádné odborné průpravy a technického výcviku, má-li se projevovati co nejdokonaleji.“ LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, cit. 85, č. 5 a 6.

divadla v republice naší, kde nejsou angažováni absolventi a žáci naší dramatické školy, zdatně se vyvíjející na základech, jichž se jim dostalo řádným školením. Přes tyto skutečné úspěchy dospěli jsme zkušenostmi k přesvědčení, že bude třeba reforem v dramatické škole. Neměňme, co se z původní osnovy osvědčilo. Ale na to nutno pamatovati, že ne každý z herců a hereček povolávaných na profesorská místa v dramatických školách, má vrozené pedagogické nadání a učitelské zkušenosti. Často nedovede vynikající dramatický umělec jasně a přístupně vyložit, co třeba sám skvěle provádí v tvůrčí práci jevištní. Aby snadněji mohl vniknout do učitelských povinností, budiž pro vyučování v dramatické škole vypracován přesný program... (...) pro ty, kdo přijdou po nás a budou v dramatických školách československých vyučovati další herecká pokolení... (...) Proto navrhuji, do všech ročníků dramatické školy, v předmětech, jimž vyučují herci, zavést více povinné programové přesnosti jak v technické přípravě, tak i v teorii a praxi umělecké výchovy.“⁹⁰

Po tomto úvodu je „Návrh“ rozdělen do 21 odstavců, ve kterých se podrobně věnuje všemu, co by herci-učitelé mohli ve svých hodinách potřebovat:

- I.**Návrh na přesné usměrnění přijímacích zkoušek do dramatické školy
- II.**Pevný průpravný základ
- III.**Vyučovací pomůcky (seznam knih, jichž lze používat v dramatické škole + Základy herecké výchovy)
- IV.**Technický výcvik I. ročníku (viz. cvičení v Základech herecké výchovy)
- V.**Druhá část technické přípravy (Příloha „Herecká abeceda“)
- VI.**Umělecké požadavky technického výcviku
- VII.**Paměť
- VIII.**Deklamace melodramatické
- IX.**Teoretická a praktická příprava k mimickému studiu
- X.**Teoretická a praktická příprava k mimickému studiu a její rozvržení
- XI.**Vyučování v přírodě
- XII.**Společenská výchova
- XIII.**Hodiny družnosti
- XIV.**Studium rolí
- XV.**Zkoušky (přijímací a postupná, definitivní, postupné do II.,III. a IV.ročníku, absolventské, mimořádné)

⁹⁰LAUDOVA-HOŘICOVÁ, M. *Návrh na částečnou reorganizaci...*, s. 1-2.

XVI.Otázky a odpovědi z teorie herecké výchovy pro zkoušky definitivní a postupné do II., III. a IV.ročníku (*Odpovědi nejsou připojeny k otázkám proto, aby dle nich odpovídal posluchač snad doslovně! Napsala jsem tyto zhutněné odpovědi jen proto, aby zkoušející komise měla snadnější přehled probrané látky, k níž otázka směřuje. Zkoušený posluchač nechť stylisuje odpověď samostatně!*)

XVII.Veřejné vystupování posluchačů dramatické školy (kdy má být posluchač „předváděn veřejnosti“, „hraní na černo“, návrh na postup ve vybírání her pro veřejné produkce)

XVIII.Návrh na střídání profesorů-herců ve vyučování všech posluchačů ve všech ročnících (*Nerozdělovati posluchačů do tříd jednotlivých herců a hereček, nýbrž střídavě dát jimi vyučovati všechny ročníky*)

XIX.Pravidelnost užších konferencí (pravidelné měsíční konference profesorů praktických předmětů dramatické školy)

XX.Čtyři projekty (1.Recitace a hraní do rozhlasu, 2.Průprava ke kinoherectví, 3.Kursy pro mladé herce, kteří by chtěli se technicky zdokonaliti v herectví a doplniti odborné vzdělání, 4.Kursy herecko-pedagogické)

XXI.Závěr

„Teprve však po čtyřech letech došlo [*podle návrhů Svobody*-pozn.aut.]

k praktickému provedení a podrobnému rozvrhu reorganise, která měla uvést dramatickou konservatoř v soulad se všemi požadavky soudobými, podstatným rozšířením tělesné výchovy hercovy, doplněním osnovy v moderním duchu po stránce theoretické i praktické, přičleněním vyučování filmového herectví atd. (...) Bohužel finanční krize, která vypukla přes prázdniny r. 1931 nadobro zneвозмоžnila na tu dobu provedení reorganise již zcela připravené, ač neběželo o náklad zvlášť veliký.“⁹¹

Jistá reorganizace dramatického oddělení byla nutná také proto, aby vyvrátila stále sílící hlasy ostře kritizující dramatické oddělení a popírající jeho smysluplnost. Poválečná generace nesla punc jakési bezradnosti, bezbarvosti a politické nestability. Chtěla zapomenout na hrůzy 1. světové války, a proto viděla určité východisko v *krásnu a v zábavě*. Ve 20. letech nastupuje v divadle avantgardní směr a s ním i nové trendy v herectví, jež kladly na začínající herce nové požadavky.

Výuka dramatického oddělení se dostala do přímé konfrontace s „avantgardními pokusy“ Frejky, Honzla a Buriana, kterým byly, mimo jiné, připisovány

⁹¹ SVOBODA, cit. 8, s. 115.

větší zásluhy na školení mladých adeptů herectví, než samotnému dramatickému oddělení.⁹² Vlna byla kladena převážně nevyhovující budově, v níž konzervatoř toho času sídlila, a absenci „*vlastního, moderně vypraveného jeviště*“, kde by se posluchači dramatického oddělení mohli realizovat. „Veřejné vystupování konservatoristů jednou nebo dvakrát do roka zůstává vždy jen jakýmsi veřejným rigorosem. (...) Měli-li by vlastní divadélko, bylo by více příležitosti vzhledem k pestrosti repertoiru. Zde by již nepracoval čistě pedagogický duch vedoucích, vázaný programem ústavu, ale volnější, režisérský duch, pracující dle širokého programu repertoárního.“⁹³ Herecký dorost té doby představovali jednak posluchači dramatického oddělení konservatoře, a jednak elévové Národního divadla v Praze. A přestože se objevovaly i pozitivní reakce, které dramatickému oddělení „fandily“ („...má zdatný profesorský sbor, který se úzkoprse nevyhýbá ani dramatickému experimentu, jsou to odborníci, divadelně vzdělaní jak teoreticky, tak prakticky delší působností u divadla, jsou to umělci, kteří naučí své posluchače nejen hereckému řemeslu, ale dovedou rozohnit talenty pro vyšší cíle umělecké. A tato dramatická škola ukáže se několikrát do roka před veřejností a dosud vždy s výsledky uspokojujícími, při nichž nutno uvážiti, že jsou to žáci, kteří se učí chybami a nabývají odvahy“)⁹⁴, více a více převládaly ty negativní („A právě ti první [*posluchači dram.odd.-pozn.aut.*], (...), ztrácejí půdu pod nohama. Jejich práce (...) plně opravňuje k žalostnému závěru, který se dnes již otevřeně prohlašuje, (...), že konservatoř hereckého dorostu nedodá. Tím bezesporně není lámána hůl na hřbetech mladých adeptů, ale je zřejmě namířena proti pedagogům řečeného ústavu. Uměleckou činnost osobních členů profesorského sboru

⁹² „Byly-li v poslední době angažovány Národním divadlem dvě posluchačky konservatoře ještě před absolvováním, bylo by poučné na té z nich, která je přes své mládí velikou nadějí, ukázati, do jaké míry získala zdokonalení na konservatoři (kde ostatně dosud ani mnoho nehrála) a kolik získala u Honzla, Frejky a E.F. Buriana, u nichž vytvořila několik velkých rolí.“ ADLER, E. Strach o herecký dorost a dr. M. Svoboda. *Rozpravy Aventina*, 26.6.1930.

⁹³ REY. Herecká konservatoř. *Československé divadlo*, 1929, č. 4.

⁹⁴ R. Národní divadlo a konservatoř. *Československé divadlo*, 30.6.1928.

dramatického odd. státní konservatoře nesmíme zde bráti v úvahu, dovedeme ji po právu oceniti a vážíme si každého z nich, pokud jde o umělce. Ale tam, kde začíná býti profesorem... (...) Dnešní pedagogická směrnice Konservatoře dramatické je v základech pochybená. Nechápe správně, že stejně jako kterákoli pudová síla člověka a přírody i divadlo se chce v první řadě vyžít, kvést, plodit a vyhrát se a že to u adeptů se stává uměním teprve v momentu, kdy se formuje v gestu, pohyb, hlas a slovo. Že přesné vystižení tohoto momentu základní podstaty každého jednotlivce ve stavu hereckého dospívání, a pak správné formování příslušného individuálního projevu, je nutnější než vtoukání něčeho, co je již přežitě na venkovských scénách...“).⁹⁵

Posluchačům dramatického oddělení byla převážně vytýkána jistá nezralost a nevyvinutost, jež byla zapříčiněna, podle některých zdrojů, absencí předběžné praktické zkušenosti před nástupem na konzervatoř. „Je zkušenost, že člověk, kterého ovanul »život«, člověk, který alespoň trochu z blízka pohlédl skutečnému životu do tváře, dovede rozuměji a žádostivěji chápat teoretické i praktické nauky, nežli školák, dívající se na svět výhradně jen očima svých rodičů, učitelů a libovolně si zvoleného prostředí.“⁹⁶ Z této úvahy vychází také návrh, aby mladí adepti herectví šli napřed na dva, tři roky kamkoli k divadlu, a poté teprve studovali konzervatoř. „Představuji si, že posluchač (...) přijde na konzervatoř přímo polepený chybami i znalostmi, určitými zkušenostmi. Jeho žár je buď ochlazen, anebo ještě více vznícen. V prvním případě nevytrvá, není tedy schopen vzít na sebe tento vážný a těžký úkol, a je dobře, že odešel v čas, aby opravdu se nestal »ztracenou existencí«. Jiný se vrací s nadšením a touhou zdokonalit se, vyspravit všechny chyby, které ho okolí naučilo znát, je poučen, že divadlo není jen naučit se rolím, není jen proměnovat okolo divadelní budovy a těšit se pohledům ctitelek a ctitelů. Ale že je to těžká, odpovědná práce, pohlcu-

⁹⁵ ADLER, E. Strach o herecký dorost. *Rozpravy Aventina*, 10.4.1930.

⁹⁶ REY. Herecká konservatoř. *Československé divadlo*, 1929, č. 3.

jící vše, co herec má duševně i fyzicky k dispozici. Že to není zkrátka takové, o čem snad snil. Ztratí třeba illusi, většinou úplně odlišnou a nesprávnou, ale získává pravdu a bude poctivě naslouchat svým učitelům, které dovede teprve teď řádně ocenit. Jeho ješitnosti bude ulomen hrot, nebude se naparovat a domýšlet, že jeho herecké povinnosti je učiněno zadost tím, že vychodil konservatoř. Bude přesvědčen, že herec není nikdy hotov se svým úkolem – nikdy dokonalý, ale že musí až do toho „posledního zvonění“ stále přemýšlet, pracovat a pracovat. Tři roky u divadla není sice nic, ale je to mnoho pro toho, kdo začne se teprve akademicky učit.“⁹⁷

Laudová však odpovídá: „...mladý člověk, jenž šel nejprve beze vší předchozí přípravy k divadlu, teprve po čase sezná, že to bez náležitého základu a bez odborného a všeobecného vzdělání jde příliš pomalu v pokroku a postupu, odhodlá se vstoupiti do státní dramatické školy, aby nabyl řádným studiem soustavného výcviku. Přinesl si ze své krátké praxe sice přesvědčení, že se musí mnoho a pilně učit, ale zároveň si přinesl mnoho zlovyků. (...) Každý umělec, který se rozmyslně zabývá vyučováním divadelního dorostu, mi dosvědčí, že těžší je odvykati žáky zlým návykům, (...), než nijak neporušeného, nadaného začátečníka hned od základů, podle jeho vrozené individuality pěstít deklamačně i mimicky.“⁹⁸

A to je další námět pro velkou při té doby: stačí k herectví pouze nadání a talent či je třeba výchovy a vzdělání? „Bez vrozeného nadání nestane se ani nejinteligentnější a nejvzdělanější člověk umělcem, i kdyby prošel nejpečlivější školou dramatickou. Ale kdo nadání herecké má, tomu řádné, odborné i všeobecné vzdělání značně prospívá. Dramatická škola skýtá posluchačům technický výcvik v jasné, srozumitelné, zvučné řeči jevištní, ve škole učí se žáci prohlubovat citovost, bystřiti smysly pro postřehy ze života, vníkat přemýšlením a uvažováním

⁹⁷ REY, cit. 96.

⁹⁸ LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Herecké školení. *Československé divadlo*, 30.4.1929.

do záhad lidských duší a vyjadřovati mimicky i slovně duševní stavy tak, aby při rozboru role mohli rozumově i citově odůvodniti, jak co hrají. Touto přípravou v praxi, ne v „šedé teorii“, a širším i odborným vzděláním usnadňuje se práce režisérům.“⁹⁹

V roce 1929 Milan Svoboda uveřejňuje v časopise *Nové české divadlo* článek „Dramatická škola Pražské konservatoře“, kde hodnotí desetileté působení dramatického oddělení a zároveň obhajuje jeho smysluplnost. „Pokud všeobecného vzdělání se týče, je patrné (...), že snaživý posluchač dramatické školy odnáší si zcela slušnou zásobu vědomostí ze všech oborů herci potřebných. To je nespornou výhodou mladé generace herecké proti starší, která si všeobecnou inteligenci musila pracně získávat soukromou pílí. Zdá se, že tato přednost není dosud dosti oceňována; neprávem. Odborná herecká výchova jest ovšem nejzávažnějším problémem dramatické školy. Je možno mít různý názor na sám rozsah pojmu tohoto úkolu. Jest úkol umělecké školy vyčerpán tím, že naučí jen základní abecedě uměleckého tvoření? Má nebo může učiniti více? A kolik? Soudím, že umělecká škola musí se především přičiniti o to, aby nadání bylo doplněno a podepřeno ukázněností, výchovou k tomu, co rozumíme uměleckým charakterem. To znamená v praxi přesvědčit žáka, že cesta k umění vede tvrdou prací, sebezapíráním, bojem a bolestí; naučit ho, že je nutno stavěti od pevného základu, neštititi se písku a malty, tj. primitivního výcviku fyzického i duševního, nehnat se za rychlými efemerními úspěchy, ale pokorným úsilím chystat si pozdější vrcholná vítězství; vštípit mu vědomí, že pravý umělec nikdy se necítí hotov. Umělecká škola může a má napomoci žáku k zkratce vývoje; učitel může svými zkušenostmi usnadniti, ba ušetřiti mnohý zápas, jehož není ušetřen samouk. Umělecká škola musí ovšem míti živý a citlivý poměr k současnosti. Stavíc na zralých výsledcích minulosti, nesmí ustrnouti na zastaralosti; má být »konserva-

⁹⁹ LAUDOVA-HOŘICOVÁ, M. Herecké školení. *Československé divadlo*, 15.4.1929.

toří« jen potud, že zachovává (konservuje) a odevzdává novým generacím nejlepší z nejlepšího, čeho se dobraly generace starší, ale nesmí být »konservatoří« tím, že by zatvrzele tradovala umělecké credo učitelovo, jímž vyrostl sám. V době, která rychle, až překotně vystřídala na jevišti několik slohů, je úkol dramatické školy tím těžší a odpovědnější a žádá si učitelů zvláště pružného ducha. Bylo by nejžádoucnější, aby učitelé na dramatické škole byli herci ve vrcholné periodě své tvořivosti. Ale to je prakticky nemožné... (...) Ujímá-li se (...) učitelského úřadu na dramatické škole herec, který má vrchol své umělecké dráhy za sebou, má zase tu výhodu, že z bohaté životní i umělecké zkušenosti může přemnoho dáti svým žákům; nesmí ovšem ustrnouti a zůstat hluchý k žilobití současného života. Odkrýváje svým žákům tajemství svého vlastního tvoření, varuje je před napodobením (především sebe sama), vede k samostatnosti a zdravému (ne ještětnému) sebevědomí. Vyučí je nejprve dokonale technickým prvkům umělecké práce, seznámí je s vyjadřovacími způsoby všech dob a slohů, ale ponechává jim nabádavě volnost jít vlastní cestou. To ovšem neznamená, že dramatická škola měla by se státi zkušebnou nejmladších, ještě nevykvašených směrů a pokusů. (...) Veřejné vystupování posluchačů dramatické školy je z nejdůležitějších jejích úkolů. Má býti co možno časté. Neboť výkon hercův dotvořuje se teprve na jevišti před zraky hlediště, pod vlivem styku s ním, v atmosféře naplněného divadla. Veřejným vystupováním žák přivyká tomuto zcela zvláštnímu nervovému napětí, nabývá znenáhla jistoty, pozbývá začátečnické trémy. Přirozeně, že k veřejnému vystupování jsou vybíráni jen vyspělejší posluchači vyšších ročníků, z nižších jen na výpomoc. (...) Dlužno zdůrazniti, že dramatické oddělení pražské st. konservatoře pracuje od svého založení za poměrů nadmíru těžkých, ba svízelných, které značně brzdí jeho rozvoj. Souvisí to především s bolestí celého ústavu: nedostatkem vhodné vlastní budovy.“ Navíc „malé jeviště v ústavním sále je zařízeno vlastně jen pro koncerty a zastaveno klavíry, takže pro dramatické oddělení ne-

má významu. A tak máme dramatickou školu, která nemá toho nejdůležitějšího, svého jeviště, na němž by denně mohla cvičit a zkoušet, a hlavně také hrát. (...) Ale ani jinak není dramatická škola dosud vybudována přiměřeně svým potřebám. Je správné a vhodné pro ni, že je součástí st. konservatoře, ale jako jediné její oddělení nehudební má svůj zvláštní ráz, své osobité potřeby; mělo by se jí tudíž uvnitř statutu celého ústavu dostat větší samostatnosti než jiným oddělením. (...) Přes tyto svízelné poměry jest výkonnost školy na postupu. (...) ...stálá divadla pražská, menší i obě velká, berou posluchače nejen k častým pohostinským hrám, ale i do stálého angažmá, namnoze ještě před ukončením studia. (...) Tak znenáhla, ale jistě dospíváme k správnému stavu, že herečtí adepti budou napříště vybírání jen z absolventů některé ze st. konservatoří a že tím bude znemožněn přístup k divadlu lidem neškoleným a protekčním dětem."

Počátek 30. let je, ve všech směrech, dosti kritický. Velká hospodářská krize má za následek *konfliktní společenskou a politickou situaci*, jejíž východisko Evropa hledá v další válce. Určitá akademická stísněnost, bojíci se snad jistého *samostatného tvoření*, má za následek nevelké změny ve výuce mladých adeptů herectví. Svoboda, přestože sám podává různé návrhy na úpravy osnov dramatického oddělení, zastává stanovisko, že dramatické oddělení pražské konzervatoře dodává celé řadě divadel dostatečně připravený dorost a mnohé posluchače berou divadla konzervatoří „takřka pod rukou“ (viz. výše). Přesto stále existují soukromé herecké školy, které se snaží dramatickému oddělení konkurovat (viz. **Řečnická škola Marie Markové-Nekolové či Župní divadelní škola¹⁰⁰**).

¹⁰⁰ Řečnická a dramatická škola Marie Markové-Nekolové byla otevřena v Praze v červnu 1931 a byla povolena zemským úřadem. Župní divadelní školy sokolské župy krále Jiřího se konaly 6. září 1930 v Praze a 27. a 28. září 1931 v Blansku a jejich programy zahrnovaly např. „o divadle a jevišti, o chování na jevišti, o recitaci, o scénování, o osvětlování, o režii“ nebo „výslovnost, mluva, tvoření rolí, praktické ukázky recitace a mluvy, teorie režie, úpravná zkouška na antický mimos, kritika večerního představení jako ukázka divadelního zpravodajství, zařizování jevišť, výprava, osvětlení, divadelní zákon, praktický kurs líčení, kostýmování a dekorování“.

„Dnes, kdy neexistuje žádná avantgardní scéna, kdy Moderní studio zaniklo, Osvobozené divadlo po odchodu Honzlově a pro potíže se zavedením nočních představení zanechalo komorních her, jsou mladí adepti herectví odkázáni na ochotnické scény a občas na nějakou roličku v některém z divadel. Objevil se zde sice **Dramatický svaz studentstva**, v jehož čele stojí Frejka, (...), dále **skupina M. Hlávky**, ale ta ojedinělá představení (...) a ta neučleněná práce, nezaručují pražádnou výchovu dorostu, - členstva svého souboru, složeného až na malé výjimky z konservatoristů. **Škola**, kterou vedle cyklu přednášek o mod. div. názoru, mod. dramaturgii¹⁰¹, atd., **zahajuje Dramatický klub**, snad mnoho slibuje, ale nelze dnes, (...), si učiniti přesný úsudek.“¹⁰² Vedle Jindřicha Honzla je to právě Frejkova osobnost, která je úzce spjata s hereckým dorostem.¹⁰³ V roce 1929 je angažován do ND a v tomtéž roce v knize „Člověk, který se stal hercem“ zveřejňuje své představy o školení mladých adeptů herectví v kapitole *Technika, tvorba, škola*. „Škola má býti místem metodiky. Každá škola zřizuje vlastně kanalizační systém v našem mozku. (...) Každé školení, každý systém je jakýmsi kontrapunktem života, není to život sám. (...) V tomto období má svrchovanou cenu učitel, který seznámí herce s uměním, jak se co dělá, který jej obeznámí s hereckým fortem v té či oné věci. Pomoc herce rutinéra je neobyčejně cenná, a ušetří mnoho hledání a tápání. Dramatické konservatoře by mohly dávat svým žákům alespoň to, když jejich učitelé nejsou schopni strhnout své žáky do víru

¹⁰¹ Vedoucím „praktických kursů Dramatického klubu“ je právě Frejka.

¹⁰² ADLER, cit. 94.

¹⁰³ Brzy po skončení 1. světové války rostl zájem o komediální divadlo, odpovídající optimistickým náladám nastupující mladé generace. Do uměleckého života poloviny 20. let vstupují „mladí herci“, většinou právě absolventi hereckých škol v Praze a v Brně nebo žáci posledních ročníků těchto škol, v jejichž čele stál mladý režisér Jiří Frejka. Mimo školu vystupovali konzervatoristé pod hlavičkou **Volného sdružení posluchačů konzervatoře** nebo jako **Scéna adeptů** na různých místech Prahy (sál Legie mladých v Praze-Holešovicích nebo v Masarykově síni na Žižkově, dnešní Žižkovské divadlo). Na přelomu 30. let spolupracuje Frejka, jak víme, také se Studentským divadelním ústředím a kromě podílu na „projektu“ divadelního vzdělávání studentů z jiných oborů, navrhuje založení studentského Akademického divadla.

skutečné práce tvůrčí.“¹⁰⁴ Nespokojenost s dramatickým oddělením pražské konzervatoře a s vidinou nových možností, vedla Frejku k opětovné žádosti o zřízení **Studia** při Národním divadle v Praze jako „studijní scény, kde by nebyl nucen se starati o finanční otázky“ a „kde by se průbojně zkoušely nové směry a vychovávali adepti a sustentanti“.¹⁰⁵ „Je to jediná cesta, jak vychovat elitní a dokonale připravený soubor organicky srostlý. (...) Studio je úspora a zajištění organizačního růstu. Úspora peněz, stejně jako úspora sil. A vůbec už bylo až dost lžíromantických výkladů o silném mládí, které se probíje. Není pochyb, že se tak stane. Ale není lépe jeho energii zatížit prací než rvaním? (...) Studio ale nesmí být budováno ani náhodně, ani pro okamžik. Jeho potřeba i jeho možnost tu je.“¹⁰⁶ Navrhuje uspořádání večera s mladými herci ND, na což tehdejší šéf činohry Hillar velmi vstřícně přistupuje.¹⁰⁷ Po svém zřízení však Studio existovalo fakticky jen na papíře a první premiéra se uskutečnila až v květnu 1930. Frejka stihl uvést s mladší částí souboru ND tři inscenace a Studio bylo nakonec zrušeno dřív, než vůbec vzniklo.

S myšlenkou vytvořit mladou pokusnou scénu pod finanční a uměleckou patronací Národního divadla také v Brně přišel na začátku roku 1929 tehdejší šéf činohry Rudolf Walter. Teprve však s příchodem nového ředitele brněnského divadla Oty Zítka vznikl jakýsi druh *volné dramatické školy*, první české avantgardní scény při oficiálním divadle, tzv. **Studio**, které zahájilo svou činnost 1.10.1929¹⁰⁸. Studio mělo být plně podřízeno vedení divadla a také zúčastněné profesionální herecké jádro, které zrovna nezkoušelo v oficiálním divadle, nebylo za tuto „práci nad úvazek“ nijak honorováno. Přijímání měli být všichni mladí lidé

¹⁰⁴ FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, s. 99-102.

¹⁰⁵ SVOBODA, M. Dramatická škola pražské konzervatoře. *Nové české divadlo, 1928-1929*. V roce 1928 v časopise *Přítomnost* je dokonce uskutečněna „Anketa o divadle mladých“, která má za úkol zjistit, co si o zřízení Studia myslí odborná veřejnost.

¹⁰⁶ FREJKA, J. O Studio při Národním divadle v Praze. *Přítomnost*, 1929-1930.

¹⁰⁷ „Dr. Hillar již před několika léty pomýšlel na něco podobného, když zřizoval elévský sbor a v rozhovorech s nim velmi často se dozvíte o jeho snaze konstituovat studijní scénu.“ FREJKA, cit. 106.

¹⁰⁸ Nejprve Studio působilo v Husově sboru a později bylo přestěhováno do Reduty.

„dobré vůle a schopností, jež by bez gáže zdarma“ byli připravováni „k scénickým podnikům Studia“, a z kterých by Studio případně vychovávalo kádr pro oficiální scénu. „Všechny formy a genry by tu byly pěstovány, každý zdravý, dobrý nápad by našel cestu realizace, každý talent volnou školu, a tak by naše Studio bylo také pokusnou scénou nových dramatických či vlastně jevištních forem.“¹⁰⁹

Vedením Studia byl pověřen E.F. Burian, jehož plán obsahoval mimo jiné toto:

1. Prozatímní kádr mladých herců (alespoň 6 lidí).
2. Kádr profesionálů by doplňovali talentovaní adepti, kteří by byli podrobeni speciálnímu výcviku.
3. Ustavení tělocvičných hodin ensemblu pod vedením odborníků, choreografa a režiséra.
4. Konverzační hodiny, z nichž by vznikala voice-bandová a i jinak přísně literární komorní představení.
5. Učení praktickému i rytmickému tanci.
6. Hraní bez nápovědy.

Cílem Studia byla jakási „škola nové koncertní a jevištní dikce“, podle Buriana především „dobré mladé divadlo. Herecký dorost, podotýkám ne ochotníci ani žáci konservatoře, ale dorost, jehož jediným zaměstnáním a jedinou podmínkou k uměleckému vývoji je stafáž, nebo episodování na oficiálních jevištích.“¹¹⁰

V prosinci 1929 však v brněnském divadle vyvrcholila vleklá finanční krize, Burian a tři stabilní herci Studia byli začleněni do činoherního souboru ND a *samo-
statný a řádně vybavený experimentální útvar* přestal existovat. Přestože brněnské Studio „žilo“ tak krátce, můžeme jej s Burianem směle nazvat *experimentující školou mladých herců*, kde hlavní pozornost měla být věnována pohybové výchově a kultuře slova.

Vraťme se však do Prahy. Završením všech sporů, dohadů a názorů, jež s jistotou prokazovaly či naznačovaly odůvodněnost či neodůvodněnost existence dramatického oddělení pražské konzervatoře, a jisté averze proti konzervatoris-

¹⁰⁹ ZSL. Nový ředitel o poslání Národního divadla v Brně. *Lidové noviny*, 9.5.1929.

¹¹⁰ JEŘÁBEK, Č. E.F. Burian o brněnském Studiu. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930.

tům, respektive proti konzervatoři samé, měla být na počátku roku 1931 „Anketa o konzervatoři“, jež proběhla na stránkách časopisu Rozpravy Aventina.

Samotné anketě předcházel jakýsi *úvodník* dr. Štorcha-Mariena v tomtéž časopise, jenž vycházel ze své osobní návštěvy pražské konzervatoře a dramatického oddělení v Emauzském klášteře na Slovanech a jenž svými články podnítil následující anketu.

„Jsou dvě československé hanby, marně dosud volající k politicko-úředním nebesům. Jednou z nich je mnohokrát již diskutovaná otázka stále odkládané stavby státní galerie, (...), druhou pak je časem sice ohříváné, ale úhrnem pohodlně odstrkované rozřešení výstavby – státní konservatoře. Zatím co – věrme – vybudování státní galerie je trapnou sice, ale přece jen dohlednou záležitostí času (...), trčí záležitost konservatoře na mrtvém bodě, vhodná nejvýš ke »kulturně«-politickému blýskání některé partaje. (...) Mohly-li snad kobky tohoto klášteřa býti nejprekernější náhradou za slušné vyučovací místnosti pro naléhavou výpomoc, je řada let trvání tohoto, na kdo ví jak dohlednou dobu »definitního provisoria« - kulturní a hygienickou ostudou prvního řádu, výsměchem osvětovým, sociálním a moderním vyučovacím snahám, jimž jinak žádná reforma není dost radikální a pronikavá. Je skutečně nepochopitelné, že ústav, frekventovaný takovým množstvím mládeže, vybavený tak velkou řadou učitelských sil, mezi nimiž jsou prvotřídní umělecké kapacity, laboruje na nejprimitivnější požadavek slušných a vzdušných místností, jsa danou situací odsouzen dusiti se v kumbálech, jež by nebyly uznány za vhodné ani pro moderní kriminál. (...) Doporučovalo by se protáhnout atmosférou konservatoře všechny ty, kteří se míní při nejbližší příležitosti blýskat československou kulturní vyspělostí a československou úrovní sociálně-hygienickou. Doporučovalo by se pozvati do konservatoře pana ministra školství a pana ministra zdravotnictví a předložiti jim otázku, shoduje-li se s novodobými názory umístění učeben zrovna nad nemocnicí – takže okna uče-

ben se nemohou otvírat, není-li právě žádoucí, aby atmosféra řady »tříd«, jakož i sborovny, byla napájena špitálovým ovzduším, vyvětrávaným z klášterní nemocnice?“¹¹¹

„Vegelujíc na nedostatek místa, vzduchu a světla, postrádajíc rekvizit i kvalitního zkušebního jeviště, je dramatická škola od r. 1919 integrální součástí státní konservatoře. Její osud je stále nehotový a nevyhraněný. Netvoří zákonitého předpokladu pro přijímání hereckých adeptů a opírá se spíše o jejich dobrovolnou snahu nejít na profesionální divadelní prkna bez teoretických i praktických znalostí studia řeči, deklamace, mimiky a režie. Podle dosavadního učebního rozvrhu ustanovuje čtyřletou studijní dobu. Začíná základními cvičeními dechovými a končí vypracováváním vůdčích rolí. Nebude a snad není pochyby o tom, jak důležitou úlohu by mohla a měla hrát dramatická škola při výchově hereckého dorostu. Neboť jen zcela výjimečně se rodí geniové spadlí učením s nebe, jimž nedochází dech při dlouhých recitativích a kteří dokonale ovládají mimické svaly svého obličeje.“¹¹²

Štorch dále píše: „Věc je příliš vážná, než abych chtěl pokládati tento neveselý novoroční článek za pouhé plácnutí do vody. Vynasnažím se otevřením ankety (...) rozšířiti zájem o věci a osudy konservatoře do té míry, že jejich vyřešení se stane příkazem kulturně-státní samozřejmosti a slušnosti.“

„Anketa o konservatoři“ byla rozvržena do několika čísel *Rozprav Aventina* (č. 17-26) a zúčastnili se jí Jaroslav Hilbert (dramatický spisovatel), Jiří Frejka (režisér), Milan Novotný (divadelní referent), J.J. Paulík (divadelní referent), Emanuel Janský (divadelní referent), Iza Grégrová (člen ND), Zdeněk Štěpánek (režisér), Ervín Adler (divadelní referent), Miroslav Rutte (divadelní referent a spisovatel), Jan Löwenbach (advokát), Milan Svoboda (profesor st.konservatoře), Karel Engelmüller (divadelní referent a spisovatel), A.M. Píša (divadelní referent

¹¹¹ ŠTORCH-MARIEN, O. O státní konservatoři. *Rozpravy Aventina*, 1930-1931.

¹¹² O.Š.M. In margine Dramatické školy... *Rozpravy Aventina*, 1930-1931.

a spisovatel), M. Marková-Nekolová (dram.umělkyně v Plzni, první absolventka dramatické školy pražs.konservatoře), Marie Laudová-Hořicová (profesorka st.konservatoře a člen činohry ND) a František Götz (dramaturg ND). Všichni dotázaní měli odpovědět na šest otázek, týkajících se právě konzervatoře a jejího dramatického oddělení:

- 1.** Jakým způsobem by bylo možno v dohledné době zajistiti státní konservatoři důstojné umístění?
- 2.** Jaké mají být hlavní pedagogické a umělecké úkoly dramatického oddělení státní konservatoře?
- 3.** Kladl byste při tom větší důraz na školení technické nebo na rozvinutí umělecké, je-li toto rozvinutí po Vašem názoru v možnostech školy. Má škola k tomu všechny prostředky v osobnostech, methodách i osnově?
- 4.** Jakým způsobem by se mělo postupovati při přijímání nových žáků? Budou se moci všichni absolventi prakticky a umělecky uplatniti?
- 5.** Jak hodnotíte dnešní výsledky školy, patrné ze školních představení na jedné a z výkonů nových členů divadel na druhé straně?
- 6.** Jak se dle Vašeho názoru dosáhne patrného zlepšení?

A tady si shrňme odpovědi:

Ad) 1

„K tomu jak opatřit konservatoři důstojné umístění, je pouze jediná cesta: postavit nebo adoptovat pro ni na vhodném místě budovu vhodnou, odborným potřebám vyhovující, budovu s pokusným jevištěm a koncertní síní.“ (Rutte) Všeobecně je pak zastáván názor, že o výstavbu, místo a hlavně finance by se měl postarat stát, a nebo mecenáši. V každém případě by se mělo pospíšet, protože nastupující hospodářská krize by mohla znemožnit brzkou realizaci. Tak „...proč budova už dávno nestojí, když naši zákonodárci se nerozpakovali zabavit její místnosti (a pak je sestátnit!), když bylo dosti času i peněz, aby bylo postaveno tolik a tolik méně nutných a daleko nákladnějších budov veřejných a když byla již navrhována řada míst vyhovujících. Někde patrně nebylo buď dost schopnosti nebo energie nebo dobré vůle nebo všeho trochu.“ (Löwenbach) Než však bude nová konzervatoř postavena, nemůže se žádat, aby „vlastní smysl konservatoře našel zdravějšího a účelnějšího výrazu.“ (Janský)

Ad 2)

„Je jisto, že dramatická konservatoř ve formě, jakou má, je spíše museem starých metod než školou pro technický výcvik moderního herce a (...) nedostává ani skromným a dosti přesně vytčeným úkolům...“ (Paulík) Většina se shoduje na tom, že je třeba především „všestranně a obecně prohloubit kulturu žáků“. Problémem jsou také samotní učitelé: „Až na jeden, dva případy, není péče o herecký dorost svěřena odborníkům... Vyžadujeme-li talent od adeptů, chtějme, aby také učitelé splňovali předpoklady svého úkolu, byli osobnostmi v plném smyslu slova autoritativními právě proto, že jejich schopnosti i jejich nedostatky, jsou až v příliš těsné souvislosti s tím, co adepti zachycují jako základy k vlastním rozhledům a projevům. (...) Tak jako dramatická konservatoř trpí nedostatkem opravdu talentovaných posluchačů, vleče se její nedostatek silných individualit v učitelském sboru, ač v začátcích mohla se opřít o několik jmen vzácné váhy.“ (Janský) „Naše státní dramatická škola nemá všech potřebných dispozic, aby zdolala svůj úkol. Místnosti špatné, nevalné vybavení laboratorní, metoda, již by bylo zajisté doplnit a opravit, a hlavně má škola v řádném svém profesorském sboru takové učitele, jejichž fundus se mi zdá být jakýmsi zaopatřovacím, pensijním útočištěm. Na dramatické škole by měla učit deklamaci, mimice a všemu největší divadelnická světla. Osobnosti. Představitelé. Lidé živí, lidé žijící v centru všeho duševního záření a proudění. Jak má na žáka působit jako vzor herec, který je mu profesorem, ale o kterém on v své mladistvé zvědavosti dávno ví, že je to veličina překonaná, zastíněná? Jaká tu může být primitivní úcta žáka k učiteli?“ (Novotný) „Mám za to, že skutečnému herectví nelze učit, ani se naučit, voilá! Pedagogie v tomto oboru, vymyká se rozhodně všemu diskreditovanému „pedantskému školometství“. Je to volná spolupráce, vžití se zkušenějšího, zralého člověka, herce, v postřehy, personalitu psychickou variantu žákovu a pozvolné budování i vybavování jeho intuitivních projevů a fyzických prostředků, až k uvědomělému použití. Povolání toto jest nutno milovat. (...) Býti učitelem je

těžký úkol a učitelem herectví zvláště, toho se každý individuálně zhostí." (Grégrová) „...škola divadelního umění má zjistiti posluchačovo umělecké nadání, usnadniti a urychliti jeho vývoj, připraviti jej fysicky, vyškoliti jej technicky, dáti mu teoretické vzdělání všeobecné i speciální, vyzbrojiti jej pro individuální umělecký vývoj i výboj; a ovšem v neposlední řadě vychovati ukázněný umělecký charakter, přísný a nesmlouvavý především k sobě, zdravě sebevědomý, ale pokorný k úkolům svého umění. (...) Přísné a důkladné školení technické nemůže nikdy brzdit uměleckého rozvoje, nýbrž staví mu pevné základy a zdravě jej usměrňuje." (Svoboda)

Ad 3)

Podle většiny dotázaných nelze oddělovat školení technické od rozvoje uměleckého, neboť „obé se prostupuje“. Ale „školení technické je prius. Rozvinutí umělecké může přijít až tehdy, když se adept dostane do samostatného života. Všecko jiné předčasné umělecké rozvíjení má vždy jenom charakter zázračného dětství a obyčejně natropí víc škody nežli užitku." (Novotný) „Na vyšší umělecké rozvinutí je třeba jisté životní zralosti, především tvrdá škola života, další širší vzdělávání, zkušenosti i divadelní praxe!“ (Grégrová) „Umění je a zůstane otázkou osobnosti; proto umělecká škola nemůže nikomu dát víc než dobré technické předpoklady k jeho uměleckému vývoji, dobré řemeslo a methodičnost v práci.“ Těmito předpoklady pro herce podle Rutteho jsou: „1.technika hlasu, fonetická výchova a kultura řeči (stále Achillova pata našeho herectví), 2.výchova tělesná, 3.všeobecné vzdělání ve věcech divadelních, tj. v dějinách divadla, dramatické literatury, herectví a režie, divadelní esthetiky, slohů, líčení, kostýmů atd., 4.praktická cvičení, hledící vedle všeobecných technických základů k individuálnímu rozvoji schopností každého žáka, 5.výchova a třibení vkusu“. „Že dramatická škola může být jen průpravou, urychlením a ulehčením pravého uměleckého tvoření je samozřejmé a bez otázky. Kladu hlavní důraz na školení technické neb rozvinutí umělecké při skutečném nadání a vzdělání přichází samo

sebou. Umělcem nikdy nikdo nikoho neudělá, nemůže tudíž udělat ani sebe lepší škola. To není v její možnosti." (Marková-Nekolová) „...talent – s tím je to jako v té písničce, bůh ví, kde jej lidé berou, »na horách neroste, v sadě jej nesejou«. (...) Umělcem se člověk rodí! Škola může u něho jen vypěstovat hlubší vzdělání, jemnější vkus, probudit všechny dřímající vlohy, vycvičit ho v řemeslné části umění, kterou musí ovládat tak, aby prostě sloužila jeho geniu." (Engelmüller) „Konservatoř potřebuje v první řadě své vlastní divadlo, nebo alespoň jeviště se sálem, kde by se denně hrálo. (...) Jako malíř potřebuje plátno a barvy, sochař hlinu a dláto, muzikant nástroj, tak herec potřebuje jeviště, publikum a hrát. A vyhrávat se! Jen tam je možno něco naučit, prohloubit, opravit a poznat! Ale ještě něco by se tímto způsobem vypěstovalo v našich hereckých kadetech a sice smysl pro povinnost a zodpovědnost." (Štěpánek) „V rámci nynějších svých možností, činí škola, co je možno." (Grégrová)

Ad 4)

„Na konservatoř měli by být přijímáni jen žáci, kteří projevují alespoň určitý vrozený talent a mají k svému povolání základní schopnosti tělesné a hlasové. Jinak hrozí nebezpečí, že naše dramatická škola bude vyrábět buď diplomované diletantství nebo herecký proletariát..." (Rutte) „Dle statistiky a počtu stálých divadel, omezit rozhodně přijímání nových žáků na počet nejmenší, vybrat jen nejlepší z nejlepších. Umělecky a prakticky se jistě všichni žáci as neuplatní, na to nutno nahlížeti s hlediska „život je boj!" (Grégrová) „... absolventi (...) jsou zatím příčinou stereotypních nářků do lidí, kteří málo znají a jsou málo zralí herecky i myšlenkově, ale kteří jsou nesmírně málo ukázněni, nemajíce ani oddanosti k práci. Jakoby se byli s pozoruhodným vtípem po čtyři roky neučili nic než hodnotit roli podle toho, jak je velká a herectví podle toho, jak se za ně platí." (Frejka) „Po několika letech počátků, která vyčerpala silný příliv divadelních entusiastů umožňující přísný výběr, byl kladen (...) větší důraz na kvantitu nežli kvalitu. (...) Je zřejmo, že dramatická konservatoř přiblížila se až příliš situaci, v níž je

naše vyšší školství, t. j. k nadprodukcí... (...) Lze říci, že konservatoř žije dnes z úroků vyčerpávané jistiny bez valného kreditu." (Janský) Velká většina dotázaných se shoduje v tom, že před vstupem na konzervatoř by žáci měli mít předchozí zkušenost z divadla (alespoň roční) a že již přijaté studenty je třeba podrobit trojím zkouškám: před veřejností, před profesorským sborem a písemným („psychotechnickým“). Absolvování konzervatoře by pak měla být „dostatečná legitimace k samozřejmému zaujetí místa v ensemblu předních scén“.

Ad) 5

„... nevím, koho obviňovat dříve, zda učitele nebo žáky. (...) ...výsledky, ať vinou kohokoliv, jsou nedostatečné. (...) ...škole se nedostává jisté pracovní pospolitosti, (...) tím méně je ensembl, protože mladým jejím hercům schází jisté družné zaujetí pro práci. Všechno je nějak příliš naučeno. (...) Sebevědomí bez práce. Herectví bez vnitřní palčivosti, bez strašného a bolestiplného zaujetí, jakási atmosféra lenosti a koláče, jež budou padatí samy do klína.“ (Frejka) Podle Grégrové však není důvod k pesimismu: „Žádná škola toho ovšem dáti nemůže ani nejskvělejším návodem a pěstěním ducha, nelze si osvojit ono nepostřehnutelné „něco“, co je silou projevu geniální herecké individuality.“ A třeba by byly výsledky z počátku i neuspokojivé, neznamena to, že škola sama je zbytečná. Navíc se nemůže očekávat, že z konzervatoře budou vycházet samí Vojanové či Hübnerové.

Ad) 6

„Chcete recept? Ale nechcete, doufám, abych byl ukřižován? Za podstatnou chybu považuji, že dramatické oddělení bylo dosud pokládáno jen za jakýsi vedlejší přívěsek konzervatoře. Dle toho bylo s ním zacházeno shora, dle toho se naň díval náš divadelní svět, dle toho byly vybírány učitelské síly. Proto, má-li míti skutečný význam pro výchovu dramatického dorostu, potřebuje dalšího vybudování věcně i osobně: dobré místnosti, technicky dokonalé pokusné jeviště, kritický výběr nejlepších profesorů (herců, režisérů, kulturních historiků, literátů, výtvar-

níků, kritiků atd.) a (...) přezkum dosavadního vyučovacího plánu. Výsledky v operním oddělení nasvědčují, že zlepšení i v oddělení činoherním by bylo možné (Löwenbach). „Mám dojem, že se od naší státní konservatoře a především od jejího dramatického oddělení příliš mnoho chce. Představuje-li si to někdo tak, že každý žák, který konservatoř absolvuje, je hned umělcem, smí nosit nos vzhůru, dívat se s despektem na Vydru a Hübnerovou a musí dostat angažment u Národního nebo Městského divadla, pak je to ovšem chyba a velké nedorozumění. Neboť konservatoř je škola tak jako každá jiná, učí, vychovává, tříbí, ale nevyrábí talentů, ani umění, nerodí prostě hotových umělců.“ (Engelmüller) „Nelze žádat, aby tvořivost mladých začátečníků herců, vypsěla ihned k (...) obsažné kristalísaci, avšak výmínečná individualita promluví i tu brzo svým způsobem k divákovi.“ (Grégrová) „Ale především: dejme konservatoři řádnou moderní budovu v ní dramatickému oddělení vlastní dokonale zařízené jeviště a tím možnost stálého výcviku a častého hraní, vybavme školu potřebnými pomůckami pro teorii i praxi; tím umožníme, aby výsledky odpovídaly intenzitě vykonané práce.“ (Svoboda)

Jak je patrné, názory se v mnoha oblastech rozcházel. Dramatické oddělení mělo zastánce v těch, kteří na konservatoři učili nebo z ní vzešli (Grégrová, Svoboda, Marková-Nekolová, Laudová-Hořicová), a naopak odpůrce v těch, kteří dramatické oddělení viděli „pouze z vnějšku“ (Janský, Adler, Rutte, Engelmüller, Píša aj.). Podle režiséra Josefa Kodíčka proběhla celá diskuse jen „v rámci theoretických divagací“ a bylo v ní „mnoho rozumu, ale málo opravdu praktických podnětů. (...) Zkušenosti z dosavadních českých zvukových filmů i účast na realizaci filmu vlastního přesvědčily mne znovu názorně o tom, co už není dávno tajemstvím, že totiž český herecký výraz postrádá stále čistoty, pravdivosti a přesnosti, jež jsou vyvrcholením každé plné divadelní kultury. (...) Stále ještě se u nás na jevišti h r a j e, více předstírá než odůvodněno osobnostmi představitelů,

stále se šilhá po obecenstvu a po kulisách, patheticky nadsazuje a stále u nás herci chodí po více méně rafinovaně zastíraných kothurnech. (...) Film nesnese theatrálností a proto není jen největším soutěžníkem divadla – jest také největším divadelním v y c h o v a t e l e m! (...) »Vzdělání« sem nebo tam, jistě že různé ty všední kursy neuškodí, herce z adepta vychovává jen a jen prakse. Uvážíme-li velká nebezpečí venkovských divadel s těžkým sociálním zápasem, nenajdeme lepší prakse než jest výchova filmem. Plátna a mikrofon ukáží mladému herci, na čem je, víc než všechna ústní kritika. Hůlkou je možno adeptu ukázati nepravdivý pohyb, mimický detail, mikrofon stokrát za sebou zopakuje nepravdivý tón. Větu možno stokrát zachytiti ve stech různých odstínech a stokrát lze na každou navázati kritický rozhovor, ten nejkonkrétnější, jaký může být. A tu mne napadá: odkud může vzejíti obroda českého hereckého výrazu. Odkud může nejdokonaleji vycházeti herecká výchova, schopná časem vytvořiti novou základnu vývojovou. (...) Zvuková aparatura...“¹¹³ Vladimír Müller se zase ptá: „Proč neupravit učebnou osnovu naší konservatoře tak, aby vedle přednášek a praktického učení prvního stupně (t. j. studium rolí i celých představení pod přímým dozorem učitelského sboru) bylo žákům dovoleno studovati *samostatně* některá díla, jež by si sami provedli podle svých nejlepších sil. (...) Čím více by takových produkcí bylo, tím by žactvo více profitovalo. Jednak by se naučilo *samostatnému tvoření, které doposud neexistuje, jednak by se mu dostalo přesného posudku kritiky, dnes začasté ovlivňovaného učitelovým jménem* (ať ve smyslu kladném či záporném!!).“¹¹⁴

Existenční podmínky českých herců však byly spíše horší a horší. V červnu 1931 navíc nečekaně umírá Laudová-Hořicová. Možných *výsledků* jejího projednávaného návrhu na reorganizaci dramatického oddělení a možných *výsledků* samotné ankety o dramatickém oddělení se tudíž nedočká. Jaké by zaujala sta-

¹¹³ KODÍČEK, J. Podnět dramatické konservatoři. *Divadlo*, 1931, č. 11-12.

¹¹⁴ MÜLLER, V.K. O jevištním dorostu. *Divadlo*, 1931, č. 7.

novisko k dalšímu vývoji nejen dramatického oddělení, nýbrž celé společnosti 30. let, zůstane již nezodpovězenou otázkou. Faktem ale zůstává, že návrhy, doporučení či jakékoliv písemné podněty Laudové-Hořicové byly první vlaštovkou, která uceleně formulovala zásady směřující ke zdokonalení výchovy hereckého dorostu.¹¹⁵

Po smrti Laudové se vedení dramatického oddělení ujímá Milan Svoboda.¹¹⁶ V květnu 1931 podává „příslušným kruhům úředním“ návrh doplňků a oprav stávající učební osnovy, podle které se mělo začít vyučovat začátkem školního roku 1931/32. Hlavní rozšíření osnovy a výuky se týkalo nově zavedeného rozhlasového a filmového oboru, pro který měla být v nové budově konzervatoře zřízena přijímací a vysílací aparatura. K otázce školení filmového dorostu se připojila i širší odborná veřejnost, např. Jiří Frejka: „...kde vůbec bude v příštích dobách český film hledat herce? A také: je vůbec možno školit pro tento obor? A jestliže ano, tedy jak? Je to vůbec proveditelné po finanční stránce? Kdesi v prehistorii českého filmu si vzpomeneme na jména **škol** celkem velmi nejistého rázu: **p.Fenclovy a p.Binovcovy** – nebylo snad tam už dobré řešení docela nebo téměř na dosah? (...) Průprava, kultivování, učení jsou stejné pro herce divadelního jako filmového. Vyžadujeme v obou případech stejný rozhled, stejnou kulturu, stejné umění (od slova: uměti) v gestu, slovu, mimice, i když

¹¹⁵ Jistou „pomocí“ při výuce mladých adeptů herectví byly jistě také knihy, které od roku 1918 vyšly: „Lidový kroj v Čechách, na Moravě a ve Slezsku“ Renáty Tyršové (1918), „Populární dějiny literatury Československé“ Gustava Pallase (1919), „Lidové kroje Československé“ Josefa Kazimoura (1920), „Hračky v umělecké výchově“ Karla Fišera (1920), „Dějepis umění“ Antonína Matějčka (1922-1936), „Mimika“ Stanislava Langra (1922?), „O moderním divadelním projevu“ Jana Bartoše (1922), „Výňatky z přednášek pronesených v listopadu a prosinci r. 1924 na režisérském kursu 2.Tylova okrsku v Plzni – V.K. Blahník – O režii a režisérech, Běla Horská – Mimika, K.Želenský – Mluva jevištní – Deklamace, Leo Richter – Úprava scény, Sóna Felbrová – Kostymování“ (1925), „Učebnice moderních tanců a společenského vystupování“ a „Učebnice stepu“ Bohuslava Husky (1925), „Tanec a jeho tváření“ Joe Jenčíka (1926), „Přehledné dějiny českého divadla“ Jana Vondráčka (1926-1930), „Pohyb, rytmus, výraz“ Elišky Bláhové (1928), „Moderní tance“ Gustava Jiráka (1929), „Nauka o krojích“ Blaženy Mádrové (1929), „Světové dějiny divadla“ V.K. Blahníka (1929), „Divadelní praktik“ Václava Figara (1930), „Malá abeceda filmu“ Lubomíra Linhart (1930) aj.

¹¹⁶ Svoboda stál v čele dramatického oddělení do roku 1941. Na podzim 1941 odešel do penze.

v poslednějším technika filmu na rozdíl od divadla vyžaduje své. Dosavadní speciální filmové školy se neosvědčily. Avšak bude bezpochyby nutno v dohledné době reformovati pražskou dramatickou konservatoř. Proč by tedy nebylo možno přičlenit k ní povinně školu filmovou? Kdyby se tím nedosáhlo ničeho jiného, nežli že by se mohl dát přísnější výběr z většího počtu uchazečů o přijetí, a kdyby se tím zmenšilo nebezpečí, že se budou vychovávat lidé, pro které nebude umístění, nebylo by už na tom dosti? (...) Posluchači konservatoře by musili povinně chodit do obou oddělení. Vycházeli by odtud poměrně připraveni a s poměrně menším rizikem, že zůstanou na suchu.“ Navíc „založení samostatné školy bylo by nejen drahé, ale i neúčelné – a asi bychom se ho nikdy nedočkali.“¹¹⁷ K úplné realizaci těchto snah v nové konzervatoři však pro finanční obtíže nedošlo.

Většinu plánů v Evropě zhatila také nastávající situace. Roku 1933 se jedinou legální stranou v Německu ustanovila NSDAP a o rok později se oficiálně k moci dostává Adolf Hitler. Střed pozornosti je nasměřován ke všemu, co je „národní“ nebo „národnostní“, tedy i ke všemu týkajícímu se například správné mluvy, čistoty výslovnosti a nezkomolené divadelní řeči.

V letech 1932-1933 proběhla na stránkách časopisu *Divadlo* „Anketa o české jevištní mluvě“, která ukázala, ve většině odpovědí, na „povážlivý stav deklamačního umění“, na „žalostně pokleslou kulturu české řeči“, na „nepořádnou, lajdácky vyslovovanou, předměstsky prozpěvovanou jevištní řeč, řeč za jejíž mizernou výslovnost se pak už snadno mohly vloučit vulgarismy pepické pražštiny a jazykové nesprávnosti“¹¹⁸. Vedle Otakara Mrkvičky se k otázce jevištní mluvy vyjádřili dramatikové Edmond Konrád a František Langer, jazykoví odborníci dr. Miloš Weingart a dr. Jiří Haller, herci Zdeněk Štěpánek a Lola Skrbková. Většina kritických hlasů „uznala nejvyšší potřebu“ okamžité „revize zanedbané jazykové čistoty a správné výslovnosti“ a potřebu vytvoření jakéhosi pravidla pro českou

¹¹⁷ FREJKA, J. Což myslit na školu? *Divadlo*, 1.7.1932.

¹¹⁸ MRKVIČKA, O. Herec a mluva. *Divadlo*, 1.9.1932.

divadelní mluvu, aby se neustále nepohybovala „v umělecké falši a puncovaném velikášství“. Jediná Lola Skrbková, která prošla dramatickým oddělením pražské konzervatoře, obhazuje starší i mladé kolegy, neboť „vím, (...), kolik poctivé snahy je mezi částí herecké mládeže. (...) ...škola [dramatické oddělení pražs.konzervatoře-*pozn.aut.*] má ještě mnoho chyb a nedostatků, jak poznáváme my, absolventi, nejlépe teprve v praxi. Je to však aspoň základ a díky za něj. Není vždy jen chybou profesorů, ztroskotává-li jejich práce o povrchnost, nedostatek inteligence a nezájem některých žáků. (...) Staromódní deklamace první profesorky Marie Laudové byla tak pečlivá, že mohla dát citlivému a vnímavému žáku dostatečný základ ke zřetelné mluvě. Záleží na žácích samých, jak s tímto materiálem dále manipulují... Režisér Jiří Frejka začal v počátcích Osvobozeného divadla pracovat s žáky konservatoře. A dosáhl s tímto všeobecně podceňovaným materiálem skvělých výsledků. (...) E.F. Burian vytvořil svůj voiceband z žáků a absolventů konservatoře. (...) Režiséři zvyklí na běžnou šablonu puncovaných hvězd, odmítají precizní výslovnost jako »ochotnictví« a nedostatek »životnosti«. Co zbývá? Chce-li se mladý herec udržet existenčně, musí se podvolit. Ale stačí, hraje-li týž herec v režii některého z režisérů, kteří mají smysl pro moderní přednes. Je to zpravidla přímo kouzelná proměna téhož člověka. Každý žák dramatické školy musí již v prvním ročníku vědět z přednášek profesora Frinty, že čeština má sice jen jednotné souhlásky, ale že každá samohláska má zvukově několik stupňů otevřenosti podle toho kde a po jakých hláskách následuje. V barvitosti téže samohlásky tkví velká plastika zvuku české řeči. (...) Ale dost už těch nářků a obžalob. Konečně je tu námět k tvoření.“ Stanovit „normál české jevištní výslovnosti, abychom vybredli ze stálých sporů a libovůle.“¹¹⁹ Přání a touhy nápravy „zvukové kultury, t.j. správné výslovnosti, vytříbení zvukové stránky řeči jakož i techniky hlasu a umění přednesu“, se upínají k Českou aka-

¹¹⁹ SKRBKOVÁ, L. K anketě o české divadelní řeči. *Divadlo*, 1.12.1932.

demií věd nově připravovaným Pravidlům českého pravopisu, které mají být u sporných hesel rozšířeny také o správnou výslovnost (orthofonii). Bohužel, tato „Pravidla“ vyšla až v roce 1941 a pod názvem „Pravidla českého pravopisu s abecedním seznamem slov a tvarů.“¹²⁰ S velkým nadšením se setkal také návrh vydat „Učebnici a slovník české jevištní mluvy“ pro „jeviště, rozhlas i zvukový film“, k jehož realizaci však nakonec nedošlo. Odborná i laická veřejnost byla tudíž opět odkázána „pouze“ na starší vydání knih, týkající se tohoto tématu, pak na článek „Zvuková kultura českého jazyka“ Miloše Weingarta v knize „Spisovná čeština a jazyková kultura“ (1932) a na očekávané vydání nových „Pravidel“.¹²¹

Je jisté, že dramatická oddělení obou konzervatoří se ve 30. letech potýkají s totožnými problémy: „...do podrobnosti přesně nastudovaná hra, ve které herci jsou především posluchači profesorů ústavu, s dokonalou výslovností (jak často si osvojují i jejich osobní přednes!), úzkostlivě dbalí všech pokynů z učebního rejstříku, omezeně i pohybově režijním pojetím a rozvrhem, jež si tak osvojují a zapamatovávají, že by ani nedovedli udělat samostatně krok vedle“.¹²² Dramatičtí žáci by se měli naučit „deklamovat srozumitelně a hlasitě, pro obecnost a nikoliv pro svůj kouteček na jevišti, aby nepokládali mimický škleb za

¹²⁰ Česká akademie věd vydala v této době pouze tato „Pravidla“. V roce 1940 vydává svá „Pravidla českého pravopisu : pro rodný jazyk“ ještě Viktor Cihlář, v roce 1942 vycházejí „Pravidla českého pravopisu“ v Londýně a další pak až po válce.

¹²¹ Jistou „pomocí“ ve výuce mladých adeptů herectví byla i v tomto období odborná literatura, která v té době vycházela: „Herecké tvarosloví“ Ferdinanda Pujmana (1931), „Studium hry“ Antonína Skály (1931), „České drama“ Pavly Buzkové (1932), „Jak sborově recitovati“ Josefa Trojana, „Úvod do české fonetiky“ Františka Trávníčka, „Dějiny filmu“ Karla Smrže, „Historické slohy : architektonické tvarosloví“ Františka Míky, „Ochotnický režisér a herec (Divadelní představení) : Příručka pro všechny režiséry a ochotníky - i pro herce z povolání - pojednávající o technické stavbě divadelní hry, její umělecké hodnotě, o úkolech dramaturga, zvláště pak o režiséřském zvládnutí divadelního představení a o herecké tvorbě, o úkolech inspicienta, napovědy a výtvarníka i o technickém personálu se zvláštním zřetelem na divadelní představení venkovských ochotnických spolků“ Františka Cimlera (1934), „Dějiny účesu a ozdob k jeho hotovení užívaných“ (1935-1936), „Filmová a divadelní gesta a mimika obličejů“ Václava Horáka (1935), „Herec“ Karla Ernesta (1935), „Režisér“ Františka Hrazdila (1935), „Soubor divadelních masek“ Josefa Krejčy (1937), „Výtvarné umění divadelního líčení“ Jaroslava Pecháčka (1937), „O mateřské řeči“ Jana Nerudy (1938) aj.

¹²² Dr. HORÁK. Případ dramatické konservatoře. *Národní sjednocení*, 3.4.1936.

vhodný výraz duševního procesu, aby se vyjadřovali po svém a nikoliv mechanickou nápodobou manýrných gest a pohybů, odkoukaných svému učiteli."¹²³ Co přinášejí žáci při studiu rolí ze sebe? Odpověď mnoha kritiků či článků je stejná: nic nebo velmi málo. „Je skutečně podivné, jak dlouho se udržuje přes všechny výtky a nářky tento způsob studování her a s jakou urputnou houževnatostí a neústupností se pokračuje v zachovávání této zkostnatělé tradiční zvyklosti na ústavě, ze kterého má vycházeti dokonalý herecký dorost. Jaké výkony mají podati absolventi dramatické konservatoře při svém vstupu na kteroukoliv scénu, když nejsou zvyklí tvořiti bez školního příkazu a teoretického vedení, když nikdy jim není dána ta nejmenší příležitost samostatného studia. Vždyť, je-li v někom troška vlastní umělecké tvořivosti a žádoucí potřeba po uplatnění osobního citění, konservatoř, místo aby toto usměrnila, hledí je potlačit a neúprosně stůj co stůj vyhladit. (...) Nechceme zcela podceňovati a zavrhovati celou školní osnovu naší konservatoře. Je jistě užitečné a správné, věnuje-li se tu náležitá péče herecké výslovnosti a přednesu, ale na druhé straně musí se dáti posluchači příležitost ukázat, jak sám dovede zužitkovat zásadní poznatky, ve svěřené mu roli a ne mu tuto hlasově, mimicky i pohybově prostě napapouškovat. Je-li tu vrozený herecký cit, nelze jej svazovat, a není-li ho tu (celý ten způsob práce na konservatoři nasvědčuje, jako by se počítalo u každého žáka spíše s touto skutečností), nedá se do něho, lidově řečeno: vtlouci. Dokud nebude od základů změněna zastaralá a nepružná osnova vyučovací na tomto ústavě, dokud nebude přihlíženo především k osobitým schopnostem žakovým, dokud nebude dána všem posluchačům možnost co nejčastějšího soužití s jevištěm, krátce, pokud tam bude teorie přeceňována před hereckou praxí, potud nesplní dramatická konservatoř svého po-

¹²³ Č.j. Z brněnské činohry. *Lidové noviny*, 7.12.1934.

slání a my nebudeme moci vítati v jejich absolventech herce, ve skutečném a plném slova toho smyslu.“¹²⁴

Je docela obtížné určit, kde se nachází pravda. Byla dramatická oddělení opravdu tak neschopná, nedokonalá a nedůsledná ve školení nehotových adeptů herectví, nebo to opravdu záleželo jen na samotných žácích a na vůli pracovat? Proč tedy Frejka, Burian a nakonec i Honzl věnovali takovou pozornost *mladým*? A proč soubory divadel 30. let byly postaveny převážně na mladých hercích? Jistěže, pro některé hráli posluchači konzervatoří či jejich absolventi „příliš stojatě, nehybně a namnoze i poměrně mdle“ a jistou újmou trpěla také „jasnost a správnost slova“, avšak byli to převážně *mladí*, kteří ve 30. letech vytvářeli platformu divadla, jenž se stále více a více stávala důležitou politickou zbraní v blížící se nelehké budoucnosti.

V letech 1935-1938 přineslo „nejzásadnější a nejradikálnější proměnu poetiky v českém divadle“ Burianovo Divadlo D. Ale nesmíme zapomenout také na další – například Voskovec a Werich a Osvobozené divadlo či Frejka a ND Praha. Zvláště „poslední tři roky 1. republiky se vyznačují většími a většími tlaky a útoky proti demokracii i samostatnosti státu a také rostoucí jednotou těch, kteří se proti nim stavěli.“¹²⁵ Události, počínající rokem 1938, pak jen urychlily rozpad období, které nazýváme *první republika*.

¹²⁴ Dr. HORÁK, cit. 122.

¹²⁵ CÍSAŘ, cit. 44, s. 263.

3.3. Období okupace (do roku 1945)

V dubnu 1936 se pražská konzervatoř přestěhovala z Emauzského kláštera do nové budovy v Trojanově ulici. Přestože všichni doufali ve „vzkříšení nového života“, v to, aby „všechny nepružné zásady byly zanechány v těch těsných, starých místnostech, které (...) svíraly každé rozpětí mladých hereckých křídel, aby do nových učeben bylo vneseno zdravé porozumění pro potřeby našeho divadla a mladého dorostu...“¹²⁶, měla nová budova mnoho nedostatků, především špatnou zvukovou akustiku jednotlivých místností. Z čeho však panovalo všeobecné nadšení, byli: místnost s pódium, kde se mohlo zkoušet a hrát, sál pro veřejné produkce (ale bez jeviště) a zvláštní místnost pro rozhlasové vysílání. Ve Výroční zprávě za školní rok 1937/38 si však Milan Svoboda stěžuje na *tři nedostatky dramatického oddělení, které provázejí výuku herců z budovy do budovy. Jsou to nedostatek vlastního jeviště, nedostatek vyučovacích hodin a nedostatek místností*. Z toho lze tedy usuzovat, že hospodářská krize ovlivnila i zamýšlené nové „vybavení“ dramatického oddělení pražské konzervatoře.

Hlavním problémem se díky hospodářské krizi však stala nezaměstnanost a najednou se objevila otázka: Kam vlastně s adepty dramatického umění? Přestože v tehdejší Československu bylo na 70 stálých divadel a kočujících společností, nestačily pokrýt poptávku. Většina těchto divadelních institucí totiž, podle dobového tisku, nevyhovovala umělecky ani sociálně. „...jak v nynějších poměrech může se vyvinouti mladý herec, pěvec neb sborista, musí-li ve valné většině divadel – a to státem subvenovaných, pracovati tak závratným tempem...“¹²⁷ a když „jsou gážové poměry divadel“ tak „smutné“. Mladí absolventi dramatických konzervatoří odmítali jít do takových mimopražských a mimobrněnských divadel či cestovních společností a raději zůstali doma bez stálého angažmá a čekali na objevení. Řešení této situace měla přinést navrhovaná reorganizace divadel

¹²⁶ Dr. HORÁK, cit. 122.

¹²⁷ J.M. Vraždění mladých talentů. *Divadlo*, listopad 1936.

v Československé republice a všudypřítomné rady absolventům dramatických oddělení, aby „odhodili dosavadní předsudky, neboť je lhostejno, kde [*herec*] vy-zraje.“ Jistým řešením byla také společenská situace, která zvláště po roce 1940 nastala. V rámci tzv. očisty českého divadla a okamžitého odžidovštění byli mnozí divadelníci buď odvoláni ze svých míst, propuštěni, zatčeni či posláni do koncentračních táborů. Nakonec to byli tito *mladí*, kteří byli, a nebo raději museli být, stále více a více obsazováni do menších či větších úloh ve stálých a velkých divadlech, i když jim byl vytýkán „nedostatek herecké techniky, nedostatek pracovní kázně a malá fyzická odolnost“.

Ve školním roce 1938/39 Milan Svoboda předložil pro nově chystaný organizační statut a učební řád konzervatoře „novou podrobnou vyučovací osnovu dramatického oddělení, v níž zejména jest pamatováno i na bifurkaci vyšších ročníků pro studium herecké a studium režisérské a na podrobné vyučování rozhlasové recitace, režie a dramaturgie. Rovněž pro filmové vyučování vypracoval jsem a podal nadřízeným úřadům (...) podrobné návrhy na filmovou akademii, jež by měla být přičleněna ke konservatoři a vytvořiti s nynějším dramatickým oddělením organický celek učiliště divadelního, rozhlasového a filmového, přiřazeného k učilišti hudebnímu.“¹²⁸ Již Vodáková prvotní osnova dramatického oddělení v roce 1919 pamatovala několika hodinami na nauku o filmovém umění. V polovině 20. let přišla s rozšířením osnovy o filmové a rozhlasové umění ve svém reorganizačním návrhu Marie Laudová. Obojí však zapadlo. Teprve ve školním roce 1931/32 se začalo na dramatickém oddělení vyučovat podle Svobodovy osnovy, ve které ve třetím a čtvrtém ročníku byl zaveden předmět *filmová umění*. V roce 1938 přišel Svoboda s již zmíněným reorganizačním návrhem, avšak pro „nedostatečnost filmového školení v dramatickém oddělení konservatoře

¹²⁸ SVOBODA, M. Z dějin dramatického školy. *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1938/1939*, s. 20-21.

hudby“ byl režiséry Otakarem Vávrou a Jindřichem Honzlem vypracován návrh samostatné **školy pro výchovu filmového herectví**. Jelikož filmový průmysl a školení mladého filmového dorostu nejsou obsahem této práce, poznamenejme jen, že Honzl, Vávra a další odborná veřejnost *snili* o filmové akademii, jež měla *zjednat nápravu v nedostatku filmových herců; pomoci v nynější situaci, kdy se několik dobrých herců vrací v každém filmu v ustálených typech a konečně položit základ pro specialisování filmového herectví*.¹²⁹ V roce 1939 vyšla Honzlova a Vávrova kniha „Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu“, která měla být jakousi směrnicí a osnovou pro nové učiliště. K realizaci filmové školy však došlo až po válce, kdy vznikla AMU a její filmová fakulta.¹³⁰

Paradoxně, k značnému oživení dramatického oddělení pražské konzervatoře došlo ve druhé polovině okupace. Zasluhou ředitele Václava Holzknechta a vedoucího oddělení Miroslava Hallera se zde ujala výuky řada pedagogů střední generace a spojená s českou divadelní avantgardou.¹³¹ Tito *noví* pedagogové se ve velké míře zasloužili o změnu učební osnovy a *výuka se konečně přizpůsobila potřebám moderního jeviště*. „Soustředěný zájem o světovou literaturu divadelně vědnou, dlouhé odborné a pedagogické rozvahy, srovnávání rozličných typů divadelních škol zahraničních, zkoumání souhrnu vlastních bohatých zkušeností z minulých let, přesné promýšlení a zkoušení nových metod, detailní propracování osnov a stanovení hlavních zásad nové organizace, byly předehrou ke dnům, kdy definitivní návrh nové, ucelené a v pevný systém promyšlené výchovy

¹²⁹ Vše HONZL, J. Pomůže herecké školení českému filmu? *Kinorevue*, 1938-1939, č. 29.

¹³⁰ Také na konzervatoři zůstalo studium pro výchovu rozhlasových a filmových herců pouze „v návrhu dr. Svobody“ a občas se bral „k tomu zřetel v hodinách deklamačních, třebaže nesystematicky bez zvláštního plánu.“

¹³¹ Například Aleš Podhorský, František Salzer, Jiří Plachý, Jiří Frejka, Miloš Nedbal, Ladislav Pešek, Marie Burešová, Lola Skrbková, Joe Jenčík, Jožka Šaršeová či František Tröster aj.

byl formulován.“¹³² Haller měl jistě na mysli dobu po skončení války, avšak přestože doba okupace nebyla jistě lehká, divadlem a hlavně dramatickým oddělením již tehdy vál nový duch, který pohřbíval vše, co bylo staré a nepokrokové. Dokladem jsou i dobové studie a kritiky, které postupně mění názor na dramatické oddělení, a to v pozitivním slova smyslu.¹³³

V roce 1941 v časopise Týden v Praze vyšel obsáhlý článek představující práci dramatického oddělení pražské konzervatoře a obhajující jeho smysluplnost. Součástí článku byl také rozhovor s Milanem Svobodou:

REDAKCE:

Jaké je ideové poslání dramatického oddělení pražské konzervatoře?

MS:

Školit a vychovávat teoreticky i prakticky umělecký dorost činoherní se zřetelem k rozvinutí vrozeného nadání a upevnění uměleckého charakteru.

REDAKCE:

Jaký je postup studia?

MS:

Po přísné přijímací zkoušce **čtyři** (ve výjimečných případech tři) **léta studia**, z nichž první dvě jsou průpravou technickou a theoretickou, III. a IV. ročník zaměřen je k vyšším a nejvyšším úkolům jevištním.

REDAKCE:

Co je pro posluchače nejdůležitější?

MS:

Nadání, fyzická schopnost, píle, láska k věci a čistý charakter.

REDAKCE:

Kolik je žáků?

MS:

Počet přihlášek rok od roku stoupá a počet přijatých do I. ročníku kolísá mezi 20 a 30, **počet absolventů** ve IV. ročníku mezi **10 až 15**.

¹³² HALLER, J. České divadelní školství. *Divadelní zápisník*, 1945-1946, s. 48.

¹³³ Velkou pomocí byla jistě i odborná literatura, která v té době vycházela: „Česká divadelní dekorace“ a „Uprava scény“ Adolfa Chaloupka (1939), „Česká mluvnice pro herce : zvláštní otisk časopisu České divadlo“ Klementiny Rektorisové (1940), „Hercova tvář a maska“ J.F. Munclingera (1940), „Rozhlasové umění“ Františka Kožíka (1940), „Hlas-řeč-sluch“ Bohuslava Hály (1941), „Česká divadelní mluvnice“ Klementiny Rektorisové (1941), „Divadelní abeceda“ Bohuše Stejskala (1942), „O přednesu“ Ludmily Pelikánové (1942), „Filmové herectví“ Miroslava Rutteho (1944), „Mluva ve zvukovém filmu“ Bohuslava Hály (1944), „Zvuková stránka slovesného díla“ Karla Svobody (1944), „Divadelní prostor“ Miroslava Kouřila (1944), „Kulturní slovníček“ Václava Běhounka (1945), „Praktické divadelní líčení“ Františka Marka (1945) aj.

REDAKCE:

Co hlavně posluchači čtou?

MS:

Literaturu divadelní, odbornou; ovšem i literaturu krásnou vůbec.

REDAKCE:

A v čem vidí své vzory?

MS:

To je ovšem individuální. Téměř každý adept umění dramatického se shlédne s počátku v některém velkém herci; opravdový talent ovšem nikdy neustrne v napodobení, byť na krátkou přechodnou dobu byl na jeho počátečních krocích patrný vliv vzoru. Učit se na velkých vzorech ovšem může a má právo každý adept, aniž to ohrozí jeho individuální vývoj.

REDAKCE:

Co by si přáli nejvíce?

MS:

Absolventi přáli by si nejvíce možnosti ku práci ak uplatnění vloh a výsledků studia.

REDAKCE:

A jaké mají plány?

MS:

Moci pracovat, růst a dorůst.

REDAKCE:

Jaké jsou nedostatky?

MS:

Nedostatek vlastního školního jeviště, kde by se mohlo denně pracovat. Takto jsme odkázáni na studium podiové a jen na 2 nebo 3 zkoušky jevištní v divadle před každým představením; což je veliká újma, zvláště proto, že běží o začátečníky, kteří se teprve učí chodit po jevišti. Jiný nedostatek je: **nedostatek tělesné výchovy**; kromě rytmiky pro dívky v I. a II. roč. není ani tělocviku, ani šermu, ba ani vyučování tanci; o sportech, jízdě na koni atd. ani nemluvě.

REDAKCE:

Proč je tak malý počet představení konservatoře?

MS:

To souvisí již s tím, co jsem řekl o nedostatku vlastního jeviště. Za té okolnosti vystačí roční dotace na 4 až 5 představení pro absolventy. Schází však možnost představení pro III. ročník. Bylo by také žádoucí, aby nastudovaná představení byla několikrát opakována, čímž by žáci nabývali jevištního cviku. Poněvadž jde o představení hodnotných děl v důstojném provedení, byla by tu znamenitá příležitost pro představení studentská, lidová a spolková, pro představení „Radosti ze života“, „Lidového divadla“ atd.

REDAKCE

Jak se děje výběr při přijímání na konservatoř?

MS:

Výběr se děje přijímací zkouškou se zřetelem k již zmíněnému nadání a fyzické schopnosti, a to **na půl roku provisorně**. Po půlletém studiu se koná **zkouška definitivního přijetí**. Provisorium může však být prodlouženo i na rok. Ale ani definitivní přijetí neznámá mít absolutorium v kapse; během dalších let studia odpadne ještě leckdos, kdo se neukáže dosti hodnotným nebo pilným.

REDAKCE:

A výběr přijímání k divadlu?

MS:

To už je vlastně věc, která se netýká školy, jejíž funkce se končí tím, že se stará, aby **ředitelství všech divadel** byla **zvána na absolventská představení** a mohla si tak vybírat dorost podle vlastního dojmu. Možná konstatovat, že divadla velkou většinou doplňují své soubory jen z absolventů konservatoře a že mají s nimi dobré zkušenosti.

V rozhovoru je obsažena úplná charakteristika dramatického oddělení té doby a opět se dozvídáme, že největším problémem je absence vlastní školní scény. Aby se zlepšila práce dramatického oddělení, pronajalo vedení konzervatoře na počátku školního roku 1943/1944 Divadlo Na slupi, kde se dvakrát týdně konala představení vyšších ročníků.¹³⁴ Poprvé zde žáci mohli vést celé představení, včetně stránek herecké a režijní, neboť pedagogové se omezili na pouhý dozor.

V době okupace fungovalo v Umělecké Besedě tzv. Sdružení pro divadelní tvorbu. V květnu 1944 zde proběhly referáty Olgy Srbové a Jiřího Frejky, referující o výchově hereckého dorostu, s praktickými ukázkami posluchačů dramatického oddělení pražské konzervatoře vedenými Ladislav Peškem. Frejka označil „...výchovné úsilí dramatického oddělení konzervatoře za ukazovatele nové činné cesty“, přestože „...dosavadní výchovné systémy nevyhovují, třeba v jednotlivých disciplínách dovedou své chovance kladně poznamenati, rozšiřující duševní obzor příštích herců“.¹³⁵

¹³⁴ Provoz byl zahájen obnovenou inscenací Goldoniho Zvědavých žen, v režii Jaromíra Pleskota (studenta 3. ročníku). Poprvé se Pleskote se svými spolužáky z dramatického oddělení pražské konzervatoře a s inscenací Zvědavých žen představil již v dubnu 1942 a to pod hlavičkou ochotnického spolku Vavřín v Moderním divadle.

¹³⁵ MUNCLINGER, J.F. Cesty nové herecké školy. *Divadlo*, 31.5.1944.

Po celé období okupace se pražská konzervatoř *bránila* zásahům do svého provozu a budovala svůj program i výchovu především na českých tradicích. Na podzim roku 1944, z příkazu nacistických úřadů, došlo k jejímu uzavření. Vyučování však probíhalo potajmu dál, a i když se s výsledky nemohlo vystupovat na veřejnosti¹³⁶, připravovalo se na okamžik, kdy bude možné svobodně uskutečnit divadelní plány a vybudovat novou školu. „Z vedení konzervatoře vzešel návrh na zřízení vysoké školy herecké i hudební. Ještě za protektorátu s námi náš profesor dr. Miroslav Haller probíral její připravované osnovy a ptal se, co bychom si jako žáci přáli, aby se na vysoké herecké škole učilo. A pak se to opravdu učilo! Hledal i vhodný název, který by zahrnul hudbu i divadlo. ‘Měl by to být protějšek k Akademii výtvarných umění, - nejspíš Akademie múzických umění – řekl. AMU’. Slyšeli jsme to poprvé. A mysleli jsme na opravdu vzdělané herce-umělce, kteří odtud budou vycházet, i na posílenou prestiž hereckého stavu. Bylo to jako zaslíbená země, do které nám už nebylo dopřáno vejít.“¹³⁷

Hallerovi a jiným mladým členům profesorského sboru *umožnila* doba okupace promyslet nový typ *musického divadelního školství* a to zvláště „pro ty umělecké obory, které konzervatoř neobsáhla a které nemohla do svého programu pojmout, neboť předpokládají vyšší předběžné vzdělání s maturitní zkouškou a svým obsahem, metodou i přípravou na vědeckém základě se víc liší nežli přibližují jak výchově na konzervatořích, tak výchově na vysokých školách.“ Podle něj bylo „...třeba založit školu, v níž by absolventi hereckého umění na dramatickém oddělení státní konzervatoře zavrchovali svou přípravu pro jevištní tvorbu...

¹³⁶ Konzervatoristé začali pořádat tzv. divadelní podniky za zavřenými dveřmi. „Jedno z takových »domácích« pololegálních představení uspořádal L. Pešek se svými posluchači (...), kteří jako on byli schopni netoliko hereckého, ale i pantomimického, tanečního a gymnastického výkonu, nastudoval s nimi pásmo ukázek klaunského humoru na téma Cirkus, do něhož včlenil i několik monologů ze svých vlastních rolí... (...) Mladí herci to pochopili jako výzvu ke »hře na cirkus« a na chudičkou kostru pásma navěsili kdejaký gag, špílec a nápad, na který si jen vzpomněli. Vzniklo tak představení neobyčejně vtipné, humorné a poutavé, které plně poukazovalo, že tito herci jsou nejen dobře připraveni po technické stránce pro herecké povolání, ale i že mají živou představivost, bujnou komediantskou fantazii a improvizaci schopnosti.“ SRBA, B. *O nové divadlo*. 1988, s. 270.

¹³⁷ LUKAVSKÝ, cit. 21, s. 4.

(...) Návrh na zřízení umělecké školy, která by zahrnula všechny uvedené umělecké obory, vypracoval jsem roku 1942 a dokončil jej uprostřed války. Hned ve dnech popřevratových jsem jej předložil na několika společných poradách dr. Václavu Holzknichtovi, Jiřímu Frejkovi, Františku Trösterovi, dr. Josefu Trägrovi a Františku Salzerovi a pak referentům ministerstva školství... (...) Po právních úpravách a jednáních v meziministerských poradách byl schválen za ministrování profesora Zdeňka Nejedlého a uzákoněn dekretem presidenta republiky dne 28. června roku 1946 výnosem čís. A-139.739-V. (...) Herecké umění zůstalo vklíněno v školský útvar konzervatorní a jeho absolventi mohli po přísném výběru zazvrcholit svá studia v divadelním studiu.¹³⁸

Na rozdíl od 30. let došlo také na brněnském dramatickém oddělení v době okupace k výraznému zkvalitnění výuky, přestože v čele tohoto oddělení pořád stáli divadelníci starší generace – Rudolf Walter, František Klika, Zdenka Gräfová. Stejně jako na pražské konzervatoři, i zde studovali bývalí vysokoškoláci, kterým byl po uzavření vysokých škol poskytnut azyl a ochrana před pracovním nasazením. Přestože dramatické oddělení pražské konzervatoře mělo v době okupace jistě *kvalitnější* pedagogický sbor než dramatické oddělení konzervatoře brněnské, mohla být Praha vůči Brnu naplněna jen *obdivem a závistí*. Brněnské dramatické oddělení mělo totiž již od roku 1938, v podobě tzv. Domácích večerů dramatického oddělení Státní konzervatoře hudby v Brně pořádaných v Novém domově, své vlastní školní dramatické studio, které poskytovalo možnost si přezkoušet, co si „mladí adepti dramatického umění odnášejí z hodin svých učitelů“ či „kde si mohou ověřit platnost teorie a pouček, které jim vykládá škola, v samé praxi“. Tato vystoupení se stala jakýmsi *absolutoriem - veřejnými zkouškami po-*

¹³⁸ HALLER, cit. 8, s. 302-306.

sluchačstva, jež nabyly ještě většího významu po přeměně Nového domova na **Komorní hry Radosti ze života** v roce 1942.¹³⁹

Přestože vyučovací osnovy brněnského dramatického oddělení nedoznaly v době okupace takových *reforem* jako v Praze, i zde se postupně přetvářel zaběhnutý obraz školy, která si více a více získávala uznání. Zvláště byli posluchači obou dramatických oddělení chváleni za „jevištní mluvu a pohybovost“. Ostatně především jevištní mluvě byla během okupace věnována velká pozornost. „Tam, kde skřípá a vrže řeč, skřípá a haraší něco v hlubokém bytí lidu. (...) Každá nechutnost a jalovost řeči, každá fráze a ošumělost je symbolem něčeho zkaženého v našem životě. Myšlenky jsou naše, ale řeč patří národu. Každá korupce jazyka porušuje národní vědomí. Zdokonaluje-li se národ, musí se zdokonalovat i jazyk; neboť je živý a vyvíjí se s námi všemi, stále nesen výškou duševního napětí národního.“¹⁴⁰ Kdy měla být tedy českému jazyku věnována větší pozornost než v době okupace?

Z celkového pohledu, nastupovala v letech 1939-1945 na scénu nová generace divadelníků, kterým bylo tehdy okolo dvaceti let. Většina těchto mladých lidí dospívala v čase světové hospodářské krize a nastupujícího fašismu a někteří tudíž propadali skepsi a beznaději. Mnozí se však s danou situací nesmířili a čekali na chvíli, až se otevře možnost *svobodné práce*. Přestože se navzdory stísněným podmínkám, ve kterých pracovali, nemohli projevit naplno, existovaly zde programově vyhraněné skupiny vytvářející *osobité generační divadlo*.

¹³⁹ Scénu Komorní hry Radosti ze života založil Rudolf Walter společně s rodinnými příslušníky (M. Waltrová, O. Waltrová, E. Pechová) po zániku Zemského divadla jako polo-profesionální nezávislý divadelní podnik pod záštitou Národního souručenství. Právní statut tohoto divadélka neumožňoval Waltrovi angažovat stálý soubor, a proto základ souboru tvořili žáci konzervatoře, ale vystupovali zde také profesionální herci, kteří byli v té době bez angažmá. Komorní hry fungovaly do roku 1944 a své pokračování našly v roce 1945 v tzv. Svobodném divadle, „které vzniklo na jejich někdejší organizačně provozní základně již jako plně profesionální podnik...“ *Dějiny českého divadla 4*, s. 520.

¹⁴⁰ Výrok Karla Čapka. Převzato z článku MRKVIČKA, O. Herec a mluva, *Divadlo*, 1.9.1932.

V divadelním školství se začali uplatňovat příslušníci české divadelní avantgardy a divadla 30. let, přestože „hned od počátku Protektorátu jsou potlačovány zbytky avantgardního a moderního divadla, persekvováni jeho představitelé“.¹⁴¹ Tato doba se cílevědomě soustředila především na mládež, která měla, v rámci možností, zajistit úspěšné rozvíjení avantgardního programu. Hlavní iniciativu projeví žáci E.F. Buriana a jeho Herecké školy D 41, druhou skupinu těchto *mladých* tvořili žáci dramatických oddělení pražské a brněnské konzervatoře a třetí pak mladí ochotníci a studenti jiných veřejných škol. „Zvláště Praha se svým poměrně rozvětveným divadelním školstvím, produkujícím rok co rok početné skupiny absolventů, a se svým zájmově bohatě diferencovaným publikem se jevila příhodným prostředím pro vznik generačních scén. V letech 1941-1944 jich zde působilo postupně šest: **Větrník v Divadélku pro 99, Divadélko ve Smetanově muzeu, Nový soubor ve Smetanově muzeu, Studio Tvar, Studio Intimního divadla, Pražské divadelní studio** a blíže neoznačené kolektivy konzervatoristů (...) hrající v různých pražských sálech, např. v Umělecké besedě, v Mánesu i v soukromí. V Brně, kde samostatnou činnost konzervatoristů podvazují Komorní hry, suplující zčásti za generační scénu, vznikají mimo sféru vlivu představitelů starších generací tři takové kolektivy, hostující v různých sálech a především hrající na venkově, po zákazu divadelní činnosti i ilegálně v soukromých bytech.“¹⁴² Ke kolektivům divadelní mládeže „druhé skupiny“ patřili v Praze **kolektiv konzervatoristů soustředěný kolem Vladimíra Adámka, kolektiv Jaromíra Pleskota** (působící pod hlavičkou ochotnického spolku Vavříň) nebo **kolektiv Jana Horáka**; v Brně pak **kolektiv Milana Páska, kolektiv Miloše Hynšta a kolektiv Libora Plevy** (působící také pod hlavičkou D-club). K ochotnickým a soukromým divadelním skupinám mladých v Praze v době okupace se hlásili kupříkladu **České studentské divadlo** působící v Umělecké besedě, **Klub-**

¹⁴¹ CÍSAŘ, cit. 44, s. 294.

¹⁴² SRBA, cit. 136, s. 221.

Studio-Tvorba působící na Zbořenci, **Sdružení z Arsu** působící v Malostranské besedě, **dramatická škola M. Markové-Nekolové**, **Dramatické studio Čin**, **recitační divadlo Alexandry Hájkové**, **Divadelní skupina Měšťanské besedy**, **scéna Kruh** či **umělecká skupina RUCH**; v Brně soukromý divadelní podnik A. Turka tzv. **Divadelní studio**. Většina z nich provozovala svou činnost nikoli díky řádným koncesím, ale díky licencím, které nevlastnili přímo vedoucí těchto divadélek a skupin, ale jejich držitelé byli buďto majitelé oněch sálů, soukromníci či různé instituce. Tyto licence většinou nebyly vystaveny na provozování divadelní činnosti, nýbrž pro koncertní a literární pořady, jež vyžadovaly uvádění především různých literárně hudebních pásem a dramatických montáží. Jiným problémem bylo neustále hrozící pracovní nasazení do Říše. Licence bohužel neposkytovala ochranu před pracovním úřadem, a proto většina, pokud nebyla žáky veřejných škol, byla zaměstnána jinde a za velmi malý honorář.

Hnutí divadelní mládeže v době okupace bývá někdy označováno jako *okupační avantgarda*. Tak jako avantgarda 20. a 30. let chtěla i ona hrát roli opozice, což se jí k tehdejšímu divadelnímu dění dařilo. Existence všech těchto divadélek, skupin, studií a scén byla nakonec jen důkazem velké touhy *mladých* po samostatné tvůrčí práci a snaze vyjádřit své pocity a názory.

Po uzavření vysokých škol v listopadu 1939 se Emil František Burian rozhodl založit divadelní školu.¹⁴³ **Herecká škola D 40 – D 41** byla otevřena k 1. lednu 1940 s cílem „...vychovat novou generaci, která posílí řady herců divadla D

¹⁴³ Rozhodnutí otevřít při divadle samostatnou hereckou školu nevzniklo až za okupace, ale mělo své kořeny již v minulosti. Také Burian byl značně nespokojen se stavem veřejného i soukromého divadelního školství a s nevyhovujícími metodami výuky na státních konzervatořích. Absolventi těchto škol byli možná „dobře připraveni pro působení na konvenčních scénách, ale postrádali schopnosti, jaké od herců vyžadovala avantgarda, zejména právě avantgardní scéna druhu divadla D. (...) Měla-li avantgarda získat pro sebe vhodné herce, musela si je vychovat metodami odlišnými od metod konzervatorních.“ (SRBA, B. *Inscenační tvorba E.F. Buriana 1939-1941*, s. 29.) Burian se pokoušel školit mladé herce již dříve, ale teprve s přestěhováním divadla D z Mozartea na Poříčí vznikla možnost založení herecké školy.

a která ponese ze svých učňovských let do budoucna všechny pokrokové, dosud neprobojované tendence politické, organizační i umělecké práce divadla“¹⁴⁴. Sám Burian na otázku „Jaký je cíl Vaší herecké školy“ odpověděl: „Vychovat herce, kteří budou schopni dokonalé synthetické divadelní práce. Je to snad první škola na světě, která dokonale spojuje praktické i teoretické předměty. Žák se v ní seznamuje již od svých prvních kroků s materiálem své práce teoreticky i prakticky.“¹⁴⁵ Vedle Buriana se na jejím otevření podíleli scénograf Miroslav Kouřil, choreografka Nina Jirsíková, herečka Lola Skrbková a herec Bohumil Machník.¹⁴⁶ Škola sice měla v názvu *herecká* (hereckou výchovou procházeli všichni), avšak od počátku vychovávala také režiséry a scénografy. „Po talentových zkouškách, provedených v prosinci 1939, sešlo se v prvním ročníku Herecké školy D 40 celkem 21 mladých adeptů divadelní práce (...) přijatých prozatímně na zkušební dobu půl roku. K tomuto kolektivu se pak během doby přidružilo ještě několik dalších žáků, zatímco někteří z původně přijatých od studia odstoupili.“¹⁴⁷ K posluchačům herecké školy patřili například Vlastimil Brodský, Jana Dítětová, Gustav Heverle, Helena Hrdinová, Zuzana Kočová, Jan Kropáček, Jaroslav Kubát, Zdeněk Míka, Vlastimil Podzimek, Tadeáš Šeřínský, Josef Šmíd, Stella Zázvorková, Nina Zvjagina aj.

„Podle původního plánu vypracovaného na podzim 1939 měli v Herecké škole divadla D mladí adepti studovat tři léta¹⁴⁸ a za tu dobu nabýt nejen odborného, ale zčásti i všeobecného vzdělání (součástí výuky byly např. i dějiny divadla a jiné teoretické předměty).¹⁴⁹ Burian ovšem nepočítal s tím, že beze zbytku všichni absolventi školy vstoupí do jeho souboru, proto byla výuka při vši odlišnosti od výuky konzervatorní založena dostatečně široce, aby tito absolventi

¹⁴⁴ KOČOVÁ, Z. *Kronika Armádního uměleckého divadla*, s. 370.

¹⁴⁵ H. E.F. Burian. *Praha v týdnu*, 1940.

¹⁴⁶ Působili zde také Jaroslav Pokorný, Alfréd Radok, Václav Kašík aj.

¹⁴⁷ SRBA, cit. 143, s. 30.

¹⁴⁸ Do uzavření divadla se však podařilo realizovat jen dva a půl semestru.

¹⁴⁹ V *osnovách* školy byla také jevištní řeč, hudební výchova, taneční výchova, líčení a tělocvik.

mohli nalézt uplatnění i v jiných divadlech a tam se stát eventuálně propagátory uměleckého programu divadla D. Očekával nicméně, že se v rámci svého studia budou posluchači školy postupně zapojovat do práce kolektivu divadla...“¹⁵⁰ A přestože se teprve učili divadelnímu řemeslu, přebírali postupně *úkoly* dosavadního souboru. Nejvýznamněji se následně uplatnili v inscenacích tzv. **malého d 41**¹⁵¹.

Burianova herecká škola byla čistě soukromá, tudíž aby její žáci nebyli odvedeni na práci v Říši, udělal z nich Burian elévy divadla pobírající za svou práci v divadle pravidelný plat. Tento stav však netrval dlouho. 12. března 1941 byli gestapem zatčeni E.F. Burian, Nina Jirsíková a další a divadlo D zavřeno. Herci divadla D byli přiřazeni k souboru Vinohradského divadla, kde žáci bývalé Burianovy herecké školy nějaký čas stávali v malých rolích. Věřili však, že Burian se brzy vrátí a divadlo D bude znovu otevřeno. Proto ve škole pokračovali i po jeho zatčení a to ilegálně v soukromých bytech.¹⁵² Burian se však nevracel a tak s jinými mladými divadelními nadšenci zanedlouho založili nové divadlo - Větrník.¹⁵³

Po skončení války chtěl Burian, navrátilivši se z koncentračního tábora, vedle divadla D obnovit i hereckou školu, ve které chtěl zabezpečit souboru D 46 *příviv* mládí. „Chci zařídit u divadla D školu. Bude to divadelní dílna, kde chci předávat mladým lidem své zkušenosti. (...) Žáků nebude mnoho. Jednou za čtyři roky asi 10. Příjímací zkouška bude velmi těžká. Nechci konkurovat AMU, vezmu si nové lidi, především bych rád z dělnické mládeže. Bude to dílna – ránou si ob-

¹⁵⁰ SRBA, cit. 147.

¹⁵¹ Malé „dítě“, divadlo dětí a mládeže, zahájilo svou činnost v září 1940. Za vydatné pomoci členů D 41 a hlavně Herecké školy D 41 jej vedl Václav Vaňátko.

¹⁵² Lola Skrbková učila základy herectví, Jaroslav Pokorný a Miroslav Kouřil přednášeli o světovém divadle a o scénografii a pásmo veršů s nimi nazkoušel Alfréd Radok.

¹⁵³ „...mnozí žáci herecké školy E.F. Buriana se ve Větrníku dostali ve svém herectví do formalismu, že v sobě nerozvíjeli zdravé herectví, že mnozí z nich poztráceli cenné talenty v dobře myšleném hraní si na divadlo a jiní museli po revoluci prožívat velmi komplikovaný proces směrem k realismu. Přes všechny své chyby divadélko Větrník znamenalo živou připomínku na revoluční úsilí divadla D a E.F. Buriana po celou dobu války.“ KOČOVÁ, cit. 144, s. 425.

léknou modráky a 8 hodin budou podle přesného plánu pracovat. Chci vychovat praktického divadelníka, který umí stavět, režírovat, svítit, hrát. Nikoho z absolventů své dílny u sebe nebudu ovšem držet. Bude záležet na jejich vůli, kam půjdou. Všechny dobré síly v D 34 mohu touto dílnou jenom posílit a pár lidem bych snad mohl dát poznat praxí, co je to divadlo."¹⁵⁴ Škola však již po válce nedosáhla své úrovně z počátku 40. let a nakonec bylo nezbytné „uvažovat o její reorganizaci“.

Nejvýznamnější z divadelních *útulků* mladé generace byl v době okupace zajisté **Větrník**. V letech 1941-1944 působil v bývalém Divadélku pro 99, v roce 1944 krátce v Ženském klubu ve Smečkách a v letech 1945-1946 v Mozarteu, kde také zanikl. Toto divadlo, jak již bylo řečeno, založila v září 1941 skupina žáků Herecké školy D 41 v čele s režisérem Josefem Šmídou a výtvarníkem Oldřichem Vymazalem.¹⁵⁵ Patřili zde J. Benda, H. Bendová, E. Brádková, V. Brodský, H. Hrdinová, J. Kubát, Z. Míka, V. Podzimek, Z. Trnka, S. Zázvorková, R. Žďárská, později se připojili Z. Řehoř a konzervatoristé M. Kučírková, J. Pleskot, R. Lukavský, Z. Stránký.

„Scénka Větrník vstupovala do života ve chvíli, kdy prošlo u nás první stanné právo a český národ byl zasažen rozsáhlou perzekucí. To významně ovlivnilo i formaci jejího ideově uměleckého programu. V době, kdy byl již zcela umlčen E.F. Burian, kdy postupně zanechával samostatné divadelní činnosti J. Honzl, a kdy třetí z legendární trojice avantgardních režisérů, J. Frejka, byl ohrožen represí, si mladí tvůrci Větrníku předsevzali navázat po programové stránce bezprostředně na jejich práci. Jelikož většina z nich vyšla z Burianovy školy, snažili se nejprve rozvíjet burianovský typ poetického divadla. (...) Jako přímí pokračo-

¹⁵⁴ Co nám řekl E.F. Burian. *Divadlo*, 1957.

¹⁵⁵ Šmída prošel nejen Burianovou hereckou školou, ale také Honzlovým Divadélkem pro 99 a později pak asistoval u Frejkových režii v Národním divadle.

vatelé J. Honzla v Divadélku pro 99 pokoušeli se exploatovat i některé jeho postupy... (...) Těžiště jejich programového úsilí se přitom postupně přenášelo od burianovského pojetí divadla jako múzické básně k honzlovskému pojetí divadla jako jinotajné parodie a grotesky. V některých inscenacích byl patrný i Frejkův vliv.“¹⁵⁶

Brzy však v souboru (značně nejednotném) vyvstala otázka: proč vlastně Burianovi žáci pokračují v odkazu svého učitele, jaký je smysl existence Větrníku a je Větrník divadlem nebo pokračováním školy? Ať tak či onak, byl Větrník (do konce srpna 1944, kdy došlo k uzavření všech protektorátních divadel) scénou mladých, na které mohli kritizovat, útočit proti fašismu a vyjadřovat své myšlenky. Po válce pak už byl Větrník někde jinde.

Podle mnohých byl učitelem a rádcem mladé generace Jindřich Honzl¹⁵⁷ (zvláště po likvidaci E.F. Buriana a jeho herecké školy), přestože v roce 1941 přestal veřejně pracovat a odešel do ústraní. Před svým odchodem však ještě „...věnoval své síly jednomu z malých pražských divadélek, v němž se tehdy sdružili mladí odchovanci avantgardních režisérů a jejich škol – zejména školy divadla D – a pak i další mladí lidé, aby jaksi v závětrí fašistického dohledu dělali divadlo v rámci daných možností nekonvenční, co nejvíce vzdálené nepříjemným povinnostem oficiálních scén a uchovávací v nepříznivých podmínkách z avantgardních tradic, co bylo možno v nové situaci zachovat a využít.“¹⁵⁸ V roce 1940 byla ve spolupráci s Lidovým divadlem založena *nejminiaturnější pražská scéna* **Divadélko pro 99**, která působila v podzemním sálku Topičova salónu na Národní třídě, kam se vešlo právě 99 diváků. Působila zde nejen divadelně založená mládež (např. z okruhu kolem Gustava Schorscheho), ale bylo tu

¹⁵⁶ SRBA, cit. 136, s. 223.

¹⁵⁷ Jeho „odborným školením“ v Divadélku prošli i Josef Šmída (Větrník) a Antonín Dvořák (Divadélko ve Smetanově muzeu).

¹⁵⁸ HONZL, J. *Divadélko pro 99*. 1964, s. 11-12.

také několik herců z Osvobozeného divadla a několik studentů konzervatoře. Inscenace Divadélka měly charakter spíše recitační než divadelní. Honzl zde režíroval několik poetických pásem a komponovaných montáží, ve kterých „...dovedl inspirovat herecký projev k nevídané, ale účinné prostotě, provokoval melodičnost hlasu, rozvíjel kultivovanost slovního projevu... A dařilo se mu to i u několika neškolených diletantů.“¹⁵⁹ Na podzim 1941 však Divadélku pro 99 nebyla obnovena nájemní smlouva a Honzl byl nucen odejít.¹⁶⁰

Téměř ve stejné době byla sjednána dohoda s ředitelem Smetanova muzea a svou činnost zahájilo **Divadélko ve Smetanově muzeu**, do kterého soubor Divadélka pro 99 plynule přešel a jehož vedení převzal nejprve Felix le Breux a následně Honzlův žák Antonín Dvořák.¹⁶¹ Divadélko ve Smetanově muzeu zahájilo svou činnost hned na podzim 1941 s odhodláním pokračovat v započaté práci z Divadélka pro 99. To se však ukázalo jako nemožné, neboť technické vybavení nového prostoru bylo ještě horší než v Topičově salónu. Soubor se tentokrát skládal převážně z mladých konzervatoristů (zvláště z posluchačů posledních ročníků), u nichž ale neustále hrozila ztráta těch, kteří ukončí svá studia a budou nuceni nastoupit do stálého angažmá. Do souboru Divadélka v Smetanově muzeu vedle Dvořáka a Felixe le Breux patřili A. Hegerlíková, K. Houska, V. Lebeda, J. Matějovský, M. Motlová, P. Pásek, J. Pehr, V. Petáková, R. Pochová, J. Seydler, L. Sobotová, J. Spal, Z. Stránský, S. Šíp, S. Vyskočil, S. Zvoníček. Občas zde působili i „burianovci“, např. J. Pokorný či Z. Míka.

Soubor ze Smetanova muzea „od počátku až do konce své činnosti projevoval jakousi mladickou »neposednost«, neschopnost soustředit se na práci

¹⁵⁹ HONZL, cit. 158, s. 220.

¹⁶⁰ Honzlovo Divadélko pro 99 bylo inspirativním příkladem pro vznik celého hnutí těchto malých divadélek v počátcích okupace – **Divadélko pro 100 v Písku, Divadélko pro 101 v Jičíně, Divadélko pro 102 v Českých Budějovicích.**

¹⁶¹ Dvořák „vedl“ divadélko až do května 1945, kdy je znovu předal Jindřichu Honzlovi. Krátkou dobu kolektiv působil jako **Soubor Jindřicha Honzla** a následně v červenci 1945 přešel do nově založeného **Studia Národního divadla.**

v jednom prostředí a organizovat ji v pevném plánu.“¹⁶² To byl také důvod, proč hrál nejen ve Smetanově muzeu, ale také ve Stálém divadle v Unitarii v Karlově ulici (dnešní DISK) a v Nezávislém divadle na Václavském náměstí, a proč se, po několika peripetiích, v září 1943 uchytil ve Studiu Intimního divadla na Malé straně. Ani tady však nevydržel dlouho a nakonec musel přesídlit zpět do Smetanova muzea, kde však mezitím vznikl Nový soubor a kde na jaře 1944 nakonec zanikl.

Studio Intimního divadla vzniklo již na podzim 1942 v Umělecké besedě jako tzv. pravidelná součást Intimního divadla. Založil je podnikatel Jaromír Doňhal, „aby vyvážil lehce zábavný repertoár svého hlavního pořadu, a propůjčil tak svému podniku umělecký význam“.¹⁶³ Nehráli zde však herci Intimního divadla, ale mladí konzervatoristé, kteří z něj *udělali* další scénu mladé generace. Jako první zde působila skupina mladých soustředěná kolem divadelního a filmového režiséra Václava Kršky.¹⁶⁴ Její jádro tvořili konzervatoristé, tentokrát ale z nižších ročníků, jejichž divadelní praxe byla tedy minimální. To byl také zásadní handicap oproti Šmídovu Větrníku či Dvořákovu Divadélku ve Smetanově muzeu. Významově ale byla tato skupina neméně důležitá, neboť umožnila části divadelní mládeže se setkávat i mimo zdi školy a zařadit se tak mezi divadelní generační kolektivy. Patřili zde např. B. Bezouška, A. Jedlička, V. Lohniský, J. Maršálek, Z. Martínek, L. Ryšlink, V. Salač, S. Studený, K. Šašek, B. Vikusová, V. Vlasáková. Krška chtěl dát Praze, po zániku Burianova D 41, novou scénu lyrického typu. V praxi se však tohoto záměru příliš nedržel a jeho inscenace, na rozdíl od Větrníku či Divadélka ve Smetanově muzeu, byly na repertoáru jen krátce. Také proto dal

¹⁶² SRBA, cit. 136, s. 253.

¹⁶³ SRBA, cit. 136, s. 260.

¹⁶⁴ Jeho spolupracovníky byli např. výtvarníci V. Sivka, Z. Sklenář a hudební skladatel J. Srnka.

v září 1943 Dohnal své studio k dispozici jiné skupině mladých, skupině Antonína Dvořáka ze Smetanova muzea, a činnost Krškovy skupiny tak ukončil.

V uvolněném sále ve Smetanově muzeu vzniklo v létě 1943 další mladé divadlo, tzv. **Nový soubor ve Smetanově muzeu**. Po odchodu Dvořáka a jeho kolektivu obsadila tento sál jiná skupina mladých divadelníků, která také chtěla pěstovat *cílevědomé generační divadlo*. Také tuto skupinu tvořili především bývalí členové a žáci Burianova divadla D 41, posluchači konzervatoře a několik talentovaných ochotníků (někteří působili již ve Větrníku nebo v Krškově Studiu Intimního divadla). Členy Nového souboru byli např. B. Bezouška, F. Geisler, L. Gregor, H. Hrdinová, Z. Jiříčný, A. Kadeřábková, Z. Laneinger, J. Mráz, J. Nedvěd. V jeho čele stáli básník a překladatel F. Vrba, bývalý lektor D 41 J. Kárnet, režisér I. Weiss a scénograf J. Svoboda. Po programové stránce se i tito mladí snažili navazovat na tradici avantgardy a vzhledem ke svým vůdčím osobnostem rozvíjet program typu Burianova poetického divadla. Půl roku po zahájení činnosti se však Nový soubor rozpadl a již na jaře 1944 většina jeho členů vystupovala jinde.

Na počátku roku 1944 dalším přeskupováním divadelní mládeže vznikla ještě jedna scéna, tzv. **Pražské divadelní studio**, kterou založila, s pomocí Míly Mellanové a Pražského divadla pro mládež, skupina žáků Burianovy Herecké školy D 41 v bývalém Denisově ústavu ve Štěpánské ulici. Patřili zde J. Benda, H. Bendová, V. Brodský, J. Kubát, Z. Míka, V. Podzimek, S. Zázvorková. Také tato skupina mladých, odtrhnuvší se od Josefa Šmídy a Větrníku, chtěla pokračovat v programu avantgardního poetického divadla Burianova typu. Soubor však uvedl pouze jednu hru, která ale „nevytvořila dostatečně nosný základ pro pokračování

jejich díla". Někteří členové se tedy vrátili zpět do Větrníku, někteří do Divadélka ve Smetanově muzeu a po prázdninách 1944 byl zbytek členů totálně nasazen.

Od konce roku 1943 (možná i dříve) vznikala uvnitř souboru Divadélka ve Smetanově muzeu *uzavřená politická buňka*, která sledovala jak uměleckou tak společenskou oblast. Jakýmsi vyvrcholením byla v květnu 1944 ilegální premiéra inscenace „Otec Ubu“, která zahájila a uvedla v život tzv. **ilegální divadelní školu**. Tato škola probíhala v bytě u paní Čondlové v ul. U svatého Ducha na Praze I. „Začínali jsme nejdříve problematikou divadla, ale záhy měla škola vyhraněnou politickou tvářnost. Byla skutečně účinným a nanejvýš poutavým marxisticko-leninským školením.“¹⁶⁵ Přednášky o marxistické filosofii a úvod do politické ekonomie vedl Josef Šmídmejser, o otázkách umění přednášel Josef Mukařovský a na dalších přednáškách či besedách se podíleli Antonín Dvořák, Jindřich Honzl, Miroslav Kouřil, Jindřich Plachta, Jaroslav Pokorný, Josef Raban, Jiří Süssland, Karel Teige aj. Podle některých pramenů ilegální podzemní škola neměla jen výbornou teoretickou úroveň, ale byla také „...odrazovým můstkem pro podzemní revoluční praxi. Protože jsme až příliš dobře na vlastní kůži poznávali, jakou zlomyslnou vlastností fašismu je úporná snaha rozrušit vnitřní souvislost věcí i vztahů a nastolovat beztvárnou směs, znemožňovat solidaritu pokrokových sil, usilovali jsme záměrně v podzemí naší divadelní školy o zachování vědomí té umělecké avantgardy, která dovedla společensky útočit a která směřovala k proletářské revoluci. Proto jsme taky hledali cestu k dorozumění... (...) Věřili jsme, že nejsme a nemůžeme být ve svém podzemí osamoceni. A nebyli jsme! (...) Divadlo v podzemí však mohlo sloužit jen hrstce věrných, mohlo posilovat jen nemnohé. Ale to nebylo proto, že by toto neveřejné, soukromé divadlo opouštělo zásadu, že divadlo jako umění patří lidu. Právě naopak! Vždyť toto di-

¹⁶⁵ DVOŘÁK, A. Divadelníci na nedivadelní frontě. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 155.

vadlo žilo jedině vědomím tisíců, nadějí miliónů v zítřek, v němž slunce a svěží vítr z Východu rozptýlí mračna a zažene přízrak nacistického moru.“¹⁶⁶ Práci ilegální podzemní školy ukončilo osvobození z *Východu* a rok 1945.

Nesmíme zapomenout se na tomto místě zmínit také o Jiřím Frejkovi a jeho úsilí věnující se výchově mládeže, které de facto započalo na konci 20. let knihou „Člověk, který se stal hercem“ (1929) a kapitolou nazvanou *Technika, tvorba, škola*, kde napsal: „Škola má býti místem metodiky. (...) Každé školení, každý systém je jakýmsi kontrapunktem života, není to život sám. (...) V tomto období má svrchovanou cenu učitel, který seznámí herce s uměním, jak se co dělá, který jej obeznámí s hereckým fortem v té či oné věci.“ Že byla otázka metodiky divadelního školství pro Frejku významnou kapitolou svědčí také kritiky představení dramatického oddělení během dalších let či zapojení se do Ankety o konzervatoři na stránkách Rozprav Aventina na počátku let 30. Jak víme, v této době Frejka také realizoval svůj první pokus o zřízení divadelní školy a to při Divadelním studentském ústředí.¹⁶⁷ V roce 1945 vyšla další Frejkova kniha „Železná doba divadla“, kde v kapitole nazvané *Divadelní škola* rozvedl své myšlenky z předchozích let, kdy působil nejen jako režisér a divadelní teoretik, ale také jako pedagog dramatického oddělení pražské konzervatoře (1940-1944 a 1945-1946), a kde rozebírá stávající problémy dramatického oddělení a navrhuje nové postupy ve výuce. V sedmém čísle časopisu Disk (březen 2004) je přetištěna žádost Jiřího Frejky a jeho dalších spolupracovníků „o povolení soukromé divadelní školy pod názvem **Činoherní studio** v Praze III.“, která je datována 20. říjnem 1941. Frejka se svými kolegy (D. Vondrová, V. Renč, L. Pešek, J. Träger, J. Kučera) vytvořil celistvou koncepci nižšího stupně „divadelní školy, která vychovává

¹⁶⁶ DVOŘÁK, A. *Divadelní pitaval*, s. 108-111.

¹⁶⁷ Součástí Frejkových výchovných snah byla i jeho činnost ve Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě zvláště v době okupace.

a vzdělává nejrůznější zájemce o umění divadelní, tedy ochotníky i ty, kteří se chtějí věnovat herectví, režii, referování o divadelní práci, nebo kdož jako zasvěcenější diváci chtějí se blíže seznámit se scénickou tvorbou.“ Šlo tedy o formu jakési *přípravky*, která měla zpřístupnit základy divadelního vzdělání „širšímu okruhu zájemců, než jak je to v zájmu vyšších učelišť konservatorních...“ Jestli však nakonec škola byla otevřena či nikoli, bohužel, nevíme. Frejkovu úsilí o výchovu divadelní mládeže a jeho snahám o zřízení divadelní školy se obšírně věnovalo jednak setkání věnované právě Jiřímu Frejkovi, Jiřímu Plachému a dalším zakladatelům pražské divadelní fakulty v roce 2002, které proběhlo na půdě DAMU, a podrobně se také jeho názory zabývá článek Zuzany Sílové v časopise *Disk*¹⁶⁸. Proto nebudeme Frejkovu činnost dále rozvádět.

Je opravdu paradoxní, že v letech největšího útlaku, pro která je příznačné ničení všech životních a kulturních hodnot, vznikalo „cosi nového, co v pozdějších letech vospěje do zralosti a překoná staré prověřené jistoty“. I když společenské ovzduší 2. republiky lze podle Císaře nazvat *duchovní kapitulací*, semkl protektorátní útlak mládež k intenzivnímu odporu divadlem a k vytvoření nonkonformních nezávislých divadelních podniků v duchu avantgardy, které svým způsobem bojovaly proti fašismu.

Divadelní školství je v tomto období také nejradikálněji pokrokové. Jak jsem již napsala, výchovu hereckého dorostu vzala do svých rukou hlavně naše trojice režisérů – Burian, Frejka, Honzl – tedy režiséři, prosazující principy a postupy moderního inscenačního divadla 30. let a to nejen ve sféře *neoficiální*. Na pražské konzervatoři je to pak Miroslav Haller. Mladá herecká generace tedy vděčí za svou odbornou přípravu nejen výchově v dramatických odděleních obou konzervatoří, ale z nutnosti uplatnit své schopnosti i mimo divadelní učiliště za-

¹⁶⁸ Viz. SÍLOVÁ, Z. Divadelní škola Jiřího Frejky. *Disk* 8, s. 118-123.

kládala společně s profesionálními divadelníky, elévy, ochotníky či žáky soukromých škol a kurzů divadelní scény, kde se sama snaží herecky vyzrát *beze strachu o zítřek*. Primitivní technické podmínky a nezkušenost nedokázaly odradit od tohoto úsilí. „I oni chtěli vystupovat bojovně proti zkonstatěným konvencím, řemeslným manýrám a jevištní falši »pravidelných« scén. Zároveň – rozpoznávající nebezpečí, že i oni sami by mohli uvíznout v zajetí konvence, manýry a falše, tentokrát však scén avantgardních – chtěli se vyvarovat i všeho »divadelního originálníčení«, »křečovitého geniálnictví«, pokusů vyrábět za všech okolností »divadelní emoce«. V tom smyslu vystupovali kriticky i vůči nejvýznamnějším generačním scénám: tito mladí chtěli dělat divadlo »úplně jinak«.“¹⁶⁹ A k tomu jim mělo dopomoci i nové uspořádání a nové metody dramatických oddělení obou konzervatoří v novém Československu.

¹⁶⁹ SRBA, cit. 136, s. 267.

4. Závěr

V květnu 1945 se český národ, jakož i divadlo, ocitl na prahu nové doby. Vrátit se ke stavu před rokem 1938 nebylo možné a poválečné Československo se muselo rozhodnout, jestli se přidá k demokratické Evropě nebo jestli se stane součástí sovětského impéria. Bohužel, zvolilo druhou variantu a tím byl „nově definován smysl českého divadla, jeho úkoly společenské i umělecké“ a určující směrnicí se stala myšlenka socializace.

V druhé polovině května 1945 již opět zahájily provoz téměř všechna česká divadla a divadelní soubory a zrodily se i divadelní scény nové (např. Divadlo 5. května, Divadlo Obratník, Divadlo, které zbylo, DISK, Studio Národního divadla aj.). Bez větších změn a se stejným vedením vešly do nového života i soubory mladých herců hrajících v malých divadélkách, jako byl kupříkladu Větrník. Nadcházející *revoluční* období však většinou nepřekonal.

Tvůrčí vzmach na konci čtyřicátých let, který měl posílit české divadelnictví, byl limitován vnitřní krizí společnosti a politickými a dogmatickými směrnici té doby. Po nepříliš dlouhém období relativně svobodné tvorby, přišlo nelehké období vrcholící komunistickým převratem v únoru 1948 a následnými politickými procesy. Poválečná situace byla také obdobím velké návštěvnické krize. Veřejnost, stále ještě zasažená zážitky z 2. světové války, zaměřila svou pozornost na problémy praktického rázu, problémy, které se jí bezprostředně dotýkaly. Neúroda, nedostatek paliva a jiných surovin, nefungující hospodářství, měnová reforma, odsun německého obyvatelstva, zápas o politické uspořádání republiky - to vše výrazně ovlivnilo celkovou atmosféru doby. Společnost se musela změnit jak ve sféře politické, ekonomické, tak i kulturní. S těmito šla ruku v ruce i politická výchova, výchova k veřejnému životu, která „netkví v naučených formulcích, nýbrž v metodě myšlení a jednání“, kdy „musíme vychovat občana našeho státu a příslušníka socialistické epochy.“ Ale „...nebude to už onen pasivní

tvor, který rozumí jen úzce své odborné věci, bude to člověk, který (...) dokáže toto prostředí kulturně organizovat, aktivně v něm spolupůsobit a vychovávat další generace, krátce: bude to činný a tvůrčí typ.“¹⁷⁰

Jak již bylo řečeno na jiném místě, historie českého divadelního školství není dlouhá, ale můžeme říci, že je bohatá. Sílu divadelního umění v národním zápase v polozgermanizované zemi si uvědomovali v polovině 19. století již Tyl, Havlíček, Neruda a další. Většinou odmítali *starou* klasickou komedii i tragedii, které sváděly k jednostranně pojaté deklamační technice, a spolu s *novým* typem evropského divadla prosazovali přirozenou jevištní mluvu oproštěnou od patetické deklamace. Následný vývoj až do 1. světové války, který provázely hluboké změny v životě českého národa, přispěly pak ke vzniku samostatného státu a také k založení samostatného dramatického oddělení na pražské konzervatoři (o něco později na konzervatoři brněnské). Čtvrt století byla následně základem výchovy hereckého dorostu rámcová osnova Jindřicha Vodáka vyšlá z „ponižujícího kursu české deklamace při německém operním oddělení“. Tato osnova byla ale rok od roku *zdokonalována a domyšlená*. Zvláště v prvních dvaceti letech vývoje dramatického oddělení pražské konzervatoře bylo podáno několik návrhů na jeho reorganizaci. S prvním návrhem přišla roku 1925 Marie Laudová-Hořicová, která chtěla zamezit v hodinách *studia rolí* výchově jen u jediného pedagoga. Posluchači měli studovat současně u několika pedagogů najednou proto, aby se zabránilo „nápodobě učitelovy herecké individuality“ a podnítila se tak „samostatná tvorba žáků“. Navrhovala také, aby se pro školní představení volily jen hry s malým počtem postav a proti počátečnímu stavu bylo zavedeno účinkování všech posluchačů v ústavních představeních. „Škola se tak proměnila v malé chvatně a povrchně pracující divadlo, které připravovalo bezpočet příležitostných,

¹⁷⁰ Vše HOLZKNECHT, V. *150 let pražské konzervatoře*, s. 23.

vzpomínkových nebo oslavných vystoupení, a zcela zanedbávala základní elementární výchovu hereckou.¹⁷¹ O dva roky později vypracovala Laudová-Hořicová další „Návrh na částečnou reorganizaci“, ve kterém požadovala rozšíření a prohloubení *tělesné výchovy* (rytmiky, tance, šermu) a doplnění teoretických předmětů o praktická a filmová cvičení. Tento „Návrh“ nebyl nikdy realizován. V roce 1931 byl ministerstvu školství a národní osvěty předložen návrh na reorganizaci dramatického oddělení z podnětu Milana Svobody, který se opíral o dosavadní výsledky a zkušenosti. Původní osnova měla být rozšířena, praktické i teoretické vyučování prohloubeno a doplněno *živým* stykem s tehdejšími divadly. Místo toho však na konzervatoři došlo k několika finančně úsporným opatřením, jež vedly k seškrtání dřívější osnovy a k redukci předmětů.¹⁷² Podle tohoto reorganizačního návrhu se dokonce počítalo s rozšířením osnov a výuky o rozhlasový a filmový obor, pro které v nové budově měla být zřízena přijímací a vysílací aparatura. Jak víme, k realizaci těchto snah však pro finanční obtíže nedošlo. Třicátá léta byla v dějinách dramatického oddělení pražské konzervatoře vůbec *chudobná*. Přesto s počátkem války dokázala, podle Hallera, „zpevnit svou základnu a rozvíjet se v učiliště, které již odchovává divadlům odborně připravený herecký dorost, a stále víc zatlačuje z českých scén pouhé divadelní nadšenec“.¹⁷³ S určitostí k tomu přispěl v roce 1938 také další Svobodův reorganizační návrh a beze sporu pozdější Hallerovy změny v učební osnově a nové metodě práce. „Mou zásadou bylo provést prudkou, ale nejvyšší věcnou úpravu dramatického studia na pražské konzervatoři a probudit ve svém úzce vymezeném pracovním úseku všechny síly z náhlého ustrnutí k nové a stále smělejší aktivitě. (...) Reforma umělecké školy musí vycházet z nitra a z hloubky, z osnov a jejich ob-

¹⁷¹ HALLER, cit. 8, s. 288.

¹⁷² Z rozvrhu byla vypuštěna nauka o líčení a masce, o kostýmech, psychologie a estetika, slovesnost a poetika, dějiny výtvarného umění, rytmika a byl omezen i počet veřejných představení. Ve školním roce 1935/36 konzervatoř přesídlila do nové budovy v Trojanově ulici a zrušené či zredukované předměty se vrátili do osnov dramatického oddělení.

¹⁷³ HALLER, cit. 171.

sahu, z potřeb divadla a doby a ze snah soudobého umění a konečně musí vyplývat z celonárodního školského systému, který zajišťuje výběr nadaných žáků a jejich předběžné vzdělání, s nímž se musí v učební osnově počítat jako s přesně danou hodnotou, a ne jako s neznámým x ."¹⁷⁴ Podle Hallera se dramatické oddělení jevílo jako „zúžený záběr ze zákulisního života našich divadel“ a bylo „malou scénou se všemi nedostatky souboru hrajícího bez dekorací a bez skutečných herců, ještě neodchovaných a nedotvořených školou“. Tento obraz se musel změnit. Základem herecké výchovy neměla být jen *recitace a hlasový výcvik*, jak tomu bylo dosud, ale především *pohybová výchova, tělesná cvičení, gymnastika a šerm*. Hromadné vyučování *deklamace, mimiky, studia rolí a souhry* jako tzv. kolektivních předmětů mělo být nahrazeno individuálními hodinami, měl se zvýšit počet hodin těchto předmětů a jednotlivé ročníky měly být rozděleny do skupinek po dvou až pěti posluchačích. To však neplatilo pro předměty teoretické. Ty byly naopak díky protektorátním nařízením značně zredukovány.¹⁷⁵ Hallerovi se však podařilo zavést i nové obory - *jevištní pohyb, pantomimická cvičení, vytváření postav*. Takto zrevidované osnovy, i když během válečných let zaznamenaly řadu nucených úprav, dokázaly sjednotit dosud rozháraný učební plán a stabilizovat názvy předmětů, „jichž se často setrvačně užívalo v navyklé a zastaralé podobě“. Po roce 1945 byly názvy předmětů ještě dále upraveny.

Ve své *reformě* nezapomněl Haller ani na přijímací a závěrečné zkoušky. „Výběr posluchačů byl zajištěn výběrovými širšími a užšími zkouškami. Pracovní úsilí a studijní výsledky bylo třeba zajistit semestrálními, zvláště výročními a závěrečnými zkouškami. V prvních letech studium končilo závěrečnou zkouškou za předsednictví Vodákova, později se však od zkoušek upustilo a posluchač 4. roč-

¹⁷⁴ HALLER, cit. 8, s. 291.

¹⁷⁵ Týkalo se to například českých a světových literárních dějin, všeobecné kulturní historie, dějin divadla a filosofie. Haller však dosáhl „výjimečného souhlasu z odborných důvodů“ a na dramatickém oddělení se mohlo i nadále vyučovat rozboru dramatu, světové poezii, dějinám divadla, filosofii, dějepisu nebo kulturní historii.

níku absolvoval školu výkonem v roli některé z her veřejných školních představení. Obnovil jsem závěrečné zkoušky z herecké praxe a divadelní teorie.“¹⁷⁶

Jak víme, všechny změny dramatického oddělení v první polovině 40. let si nakonec vynutily vlastní školní zkušební scénu, tzv. veřejné studio, kterým se stalo Divadélko Na Slupi, které, podle Hallera, „probojovalo škole právo na divadelní studio Disk“. Činnost pak zahájil **DISK** neboli **Divadelní studio státní konzervatoře**¹⁷⁷ dne 4. září 1945 obnovenou inscenací Pleskotovy režie Mahenova Nasredina. Uměleckého, pedagogického i administrativního vedení studia se ujal Haller¹⁷⁸ a jádro souboru, který v letech 1945-1948, určoval profil DISKu, tvořili absolventi dramatického oddělení konzervatoře z let 1945/1946, tzv. čestný pátý ročník: Libuše Drboutová-Havelková, Radovan Lukavský, Zdeněk Martínek, Jana Mikulová, Věra Motyčková, Oldřich Musil, Jaromír Pleskot, Jiří Těšík, Vlasta Vlasáková, Ivan Weiss.¹⁷⁹ Administrativní i provozní začátky studia byly těžké, ale úspěch první sezóny se stal důkazem o smysluplnosti existence tohoto školního divadla.¹⁸⁰ Podobu DISKu určovaly inscenace, které byly režírovány jen s okrajovým pedagogickým dozorem, opíraly se o kolektiv bývalých konzervatoristů spojených prožitkem doby, pracovními metodami a divadelním názorem. Ve druhé sezoně (1947/1948) se DISK trvale včlenil do struktury nově vzniklé školy (AMU), kde byly otevřeny obory režie, dramaturgie a scénografie. Herectví zůstávalo nadále na konzervatoři a jeho studenti měli v divadle DISK zajištěno absolvování až do roku 1948.¹⁸¹ Právo využívat školní scénu však začaly uplatňovat i ročníky DAMU. Divadelní studio se „stalo (...) pojítkem mezi postupně zanikající 'střední' školou pro herce a nově vzniklou vysokou divadelní

¹⁷⁶ HALLER, cit. 8, s. 295.

¹⁷⁷ Od roku 1946 též zkratka pro nově založené **Studio akademie múzických umění**.

¹⁷⁸ Divadelní studio řídil do roku 1949.

¹⁷⁹ Seznam absolventů oboru herectví na Státní konzervatoři v Praze v letech 1913-1948 lze nalézt v knize *15 let DAMU a DISKU*, s. 74-78.

¹⁸⁰ Přesný výčet her inscenovaných v divadle DISK v letech 1945-1948 lze nalézt ve *Výroční zprávě Státní konzervatoře hudby v Praze 1947/1948*, s. 29-30.

¹⁸¹ Podle Hallera měla zde „střední škola“ zajištěny pro svá absolventská představení dva dny v týdnu a „vysoké škole“ a jejímu dramatickému odboru byly vyhrazeny čtyři dny.

školu.“¹⁸² V první sezoně se v DISKu začala také objevovat představení režirována přímo pedagogy, jejichž představa školní scény byla od počátku odlišná (převládala hlediska pedagogická). Původní poslání DISKu se začalo rozplývat a ve snaze udržet kolektiv i nadále pohromadě a uchovat jeho program¹⁸³, se „první“ skupina osamostatnila a pod názvem EXDISK, v čele s Ivanem Weissem a Lubošem Pistoriem, kteří přebrali štafetu po Pleskotovi a Lukavském, se počátkem března 1948 uchýlila do sálu Alhambry v dolní části Václavského náměstí. Bez záštity školy však záhy vyvstaly finanční a provozní starosti a na konci sezóny 1947/48 se soubor rozpadl.¹⁸⁴ Ukončením této „rozpolcenosti“ se DISK definitivně etabloval jako školní divadlo a jeho náplň práce byla plně spojena pouze s výukou na DAMU.

„Pražská konzervatoř je jednou z nejstarších českých škol s velkou tradicí uměleckou a její dějiny jsou význačnou součástí naší národní historie. Vedle Národního muzea, Umělecké besedy a Národního divadla spolutvořila naše dějiny až do převratu po první světové válce a za okupace byla pokládána národem za jediné vyšší učiliště, které nám bylo zachováno po zavření vysokých škol.“ Nová doba však vyžadovala „školu, která by vychovala nejen všestranně připravené herce, ale i režiséry, dramaturgy, scénické výtvarníky, divadelní kritiky, filmové umělce a choreografy. Dorost, který měl převzít odkaz kvapilovské a hilarovské generace a uskutečnit požadavky kladené na divadlo v osvobozeném státě, musil se pro své úkoly připravit soustavným studiem divadelní praxe a naučit se od svých předchůdců metodě práce i jemnému zbystření smyslů a nový, vlastní divadelní tvar naplnit i novým politickým duchem.“¹⁸⁵

¹⁸² SÍLOVÁ, Z. DISK a generace 1945, s. 25-26.

¹⁸³ Principy avantgardy, hravý poetismus, nespoutané komediantství, „rozhýbané“ herectví díky tanci a pantomimě.

¹⁸⁴ Od počátku sezony 1948/49 téměř celý kolektiv nastoupil do divadla v Ostravě, kde mu byla nabídnuta možnost pokračovat ve společné práci.

¹⁸⁵ HALLER, cit. 8, s. 301-302.

Dramatické oddělení pražské konzervatoře zaniklo na podzim 1949¹⁸⁶ a s ním i pedagogický sbor.¹⁸⁷ Další úsek dějin českého divadelního školství se začal odehrávat na nově založené Akademii múzických umění, která přebrala a dál rozvíjela nejen oblast hereckou, ale také režijní, dramaturgickou, výtvarnou, hudební, pěveckou, filmovou a taneční, jež byly, podle Hallera, nutné nejen z důvodů „divadelně kulturních, ale také politických“.

V roce 1946 uveřejnil Haller v několika číslech časopisu Divadlo studii „Musická akademie“, ve které se zcela věnuje podobě nové školy: „Začíná se znovu. Začíná se s utrpením, začne se se ztrátami i zisky, ale už i s čtvrtstoletou tradicí. Byl to kdysi i u nás problém problémů, jako před sto lety v sousedních zemích, který se dá dnes shrnout do věty: **Je třeba školy pro umělce? Je vůbec možno školit herce a režiséry?** Není to dar, požehnání v člověku a úděl naměřený čímsi nebo kýmsi vyšším nad námi? **Vyrostete talent ve škole anebo je jí umrtvován a maten?** Není jiné odpovědi, než kterou může dát zdravý dobrý rozum, srovnávající bohatství mnoha zkušeností z rozličných dob a rozličných divadelních tvůrců. Škola nevychovává talenty, škola nevydupává genie, škola nevočkuje nadání v pusté duše a v toporná těla, jako věda nepromění duby v keře růží a nesnese hvězdy s oblak dolů na zemi. Škola jen uspíší, rozvíjí a vyzbrojuje

¹⁸⁶ Dramatické oddělení bylo na pražské konzervatoři zrušeno 1. října 1949 výnosem MŠVU 72.776/49-V/5 z 29. září 1949 a převedeno na AMU. Schválen byl i „přechod“ 3. a 4. ročníku posluchačů školního roku 1947/48. U jmen posluchačů z roku 1949 je pak připsována poznámka: ve školním roce 1948/49 přestoupil na AMU. Jako poslední přijatý žák dramatického oddělení pražské konzervatoře je ve školním roce 1949/50 uveden Josef Zíma.

¹⁸⁷ Do roku 1949, v kratších či delších obdobích, působili na dramatickém oddělení jako pedagogové *herectví (studium rolí, deklamace, dechová cvičení)* Bohumil Bezouška, Marie Burešová, Vlasta Fabiánová, Vladimír Hlavatý, Karel Höger, Anna Iblová, Otomar Krejča, Jarmila Kronbauerová, Radovan Lukavský, Miloš Nedbal, Stanislav Neumann, Božena Půlpánová, Lola Skrbková, Vladimír Šmeral, *režie (souhra, vytváření postav)* Otto Ornest, Karel Palouš, Ladislav Pešek, Jiří Plachý, Aleš Podhorský, Jaroslav Průcha, Alfred Radok, Jan Škoda, Zdeněk Štěpánek, *scénografie* František Tröster, *nauka o filmu* Jan Kučera, *tance* Růžena Gottlieblová, Joe Jenčík, Jožka Šaršeová, *melodram* Renáta Libertinová, *divadelní teorie (kulturních a divadelních dějin, kostýmnictví)* Antonín Kytka, Julius Lébl, Miroslav Haller, Klementina Rektorisová, Hedvika Vlková, *rozhlasového umění (hlasová výchova)* Josef Bezdíček, Růžena Fierlingerová, *fonetiky (výslovnost, slovesnost)* Věra Mázlová, Václav Růt, *šermu (tělesná výchova)* Svatopluk Skyva, Antonín Trnka, *umělecký ředitel divadelního studia* František Salzer.

nadané adepty a uspoří jim zbytečné bloudění a hledání ztraceného času. Škola jim snáší vybrané zkušenosti, metody a osvědčené zásady a na nich jim dává hledat, stavět a tvořit nové, své, lepší a pro budoucnost platnější principy. To zásadní, onen dobrý řemeslný grunt, principy a pravidla, to nepostřehnutelné řízení skrytého ladiče a průvodce učňů může zastávat jen škola, systém a řád.“

Ano, domnívám se, že to má smysl. Školy pro herce jsou potřeba.

Bibliografie

Všeobecná

- CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha : AMU, 2006. ISBN 80-7331-072-4.
- ČAPEK, J. O živou tradici. *Program D 40*, 1939-1940, č. 1, s. 3.
- ČAPEK, K. Kam jde Československo?. *Lumír*, 1934-1935, roč. 61, č. 1, s. 36-38.
- ČERVINKA, F. *Česká kultura a okupace*. 1. vyd. Praha : Torst, 2002. ISBN 80-7215-180-0.
- Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek 1, A-L*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek 2, M-Ž*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965.
- ČERNÝ, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce : divadlo a společnost*. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1502-0.
- Dějiny českého divadla 1*. Praha : Academia, 1968.
- Dějiny českého divadla 2*. Praha : Academia, 1969.
- Dějiny českého divadla 3*. Praha : Academia, 1977.
- Dějiny českého divadla 4*. Praha : Academia, 1983.
- GROSSMANN, J. Válečná generace. *Listy : čtvrtletník pro umění a filosofii*, 1946, č. 1, s. 125-131.
- REJZEK, J. *Český etymologický slovník*. 1. vyd. Praha : Leda, 2001. ISBN 80-85927-85-3.
- Slovník cizích slov* [online]. Best One Service s.r.o., 2005-2009 [cit. 2008-2009]. Dostupný z WWW: <http://www.slovník-cizich-slov.cz/>
- Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
- Slovník českých synonym a antonym*. 1. vyd. Brno : Lingea, 2007. ISBN 978-80-87062-09-8.
- Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. Díl 2, g-l*. 1. vyd. Praha : Nakladatelský dům OP, 1997. ISBN 80-85841-33-9.
- Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. Díl 4, ř-ž*. 1. vyd. Praha : Nakladatelský dům OP, 1998. ISBN 80-85841-37-1.

Instituce

- Divadelní oddělení Moravského zemského muzea*, Brno.
- Divadelní oddělení Národního muzea*, Praha.
- Historie Úřadu vlády České republiky od roku 1918* [online]. Vláda ČR, 2009. Dostupný z WWW: <http://www.vlada.cz/cz/urad-vlady/historie/default.htm>
- Hudební archiv a knihovna Konzervatoře Brno*, Brno.
- Institut umění a Divadelní ústav Praha* [online]. Divadelní ústav a Rebex ČR s r.o., 2001 [cit. 2003-2009]. Dostupný z WWW: <http://www.divadelni-ustav.cz/>
- Knihovna Národního muzea, oddělení časopisů*, Praha.
- Knihovna Pražské konzervatoře*, Praha.
- Konzervatoř Brno* [online]. Konzervatoř Brno [cit. 2008]. Dostupný z WWW: <http://www.konzervatorbrno.eu/>
- Ministerstvo kultury* [online]. Ministerstvo kultury České republiky, 2007. Dostupný z WWW: <http://www.mkcr.cz/>
- Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy* [online]. MŠMT, 2006. Dostupný z WWW: <http://www.msmt.cz/>
- Ministerstvo vnitra České republiky* [online]. Ministerstvo vnitra České republiky, 2008. Dostupný z WWW: <http://www.mvcr.cz/>

Pražská konzervatoř [online]. Pražská konzervatoř, update 2009 [cit. 2008]. Dostupný z WWW: <http://www.prgcons.cz/home.asp>

Periodika

Digitalizovaný archiv časopisů [online]. Masarykův ústav – Archiv AV ČR, v.v.i., 2005-2009. Dostupný z WWW: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php>

Kramerius Národní knihovny ČR : digitální knihovna [online]. Developed under GNU GPL by Qbizm, NKČR and KNAV, 2003-2009. Dostupný z WWW: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcome.do>

Ke kapitole č. 2. Konzervatoře

Pražská konzervatoř

150 let pražské konzervatoře. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961.

175 let pražské konzervatoře : sborník k výročí ústavu. Praha : Konzervatoř, 1986.

ADLER, E. Strach o herecký dorost. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, 10.4.1930, roč. V, č. 28, s. 333.

ADLER, E. Strach o herecký dorost a dr.M. Svoboda. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, 26.6.1930, roč. V, č. 39-40, s. 502-503.

BANZET, J.R. Hra o hereckém mládí. *Národní střed*, 15.2.1944.

BLAŽEK, V. *Sborník na paměť 125 let Konservatoře hudby v Praze*. Praha : Vyšehrad, 1936.

BRANBERGER, J. *Konservatoř hudby v Praze : pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. Praha : Konservatoř hudby, 1911.

DEBRNOV J.S. *Stručné dějiny konservatoře pražské za dobu od r. 1808 do 1878*. Praha : vl.n., 1878.

Ej. Konflikt mladé kritiky s konzervatoří. *Československé divadlo*, 1933, roč. XVI., č. 5, s. 69-70.

HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961, s. 281-308.

HLOCH, V. Konservatoř s Holbergem. *Venkov*, 5.4.1944.

HOLZKNECHT, V. *150 let pražské konzervatoře : pamětní spis o oslavách 150. výročí*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.

HOLZKNECHT, V. *150 let pražské konzervatoře*. Praha : Čs. společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí, 1961.

J.K. Radost z divadla. *Lidové noviny*, 10.10.1943, roč. 51, č. 278, s. 4.

JR. Herecká výchova na bludných cestách. *Národní listy*, 2.4.1936.

JV. Vrchlický v představení konservatoře. *České slovo*, 18.10.1932.

KD. Při vyučování. *Národní osvobození*, 18.12.1932.

L.U. Co je se stavbou pražské konservatoře? *České jeviště*, roč. 1927, č. 5, s. 7.

LAUDOVÁ, M. Divadlo u pana presidenta na pražském hradě. *Venkov*, 20.2.1926, roč. XXI, č. 44, s. 1-2.

LAUDOVÁ, M. Prvé pětiletí naší dramatické konzervatoře. *Venkov*, 14.6.1924, roč. XIX, s. 2-3.

LAUDOVÁ, M. Příspěvek k dějinám české dramatické školy. *Venkov*, 12.6.1920, roč. XV, s. 2.

LAUDOVÁ, M. V slavnostních dnech. *Venkov*, 6.3.1920, roč. XV, č. 56, s. 2.

LAUDOVÁ, M. Ve znamení divadla. *Venkov*, 12.7.1919, roč. XIV, č. 169, s. 2-3.

- LAUDOVÁ, M. Z ovzduší divadla a hudby. *Venkov*, 11.10.1919, roč. XIV, č. 240, s. 2-3.
- LAUDOVÁ, M. Za lepším příštím. *Venkov*, 20.6.1925, roč. XX, č. 144, s. 1-2.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Ze styků slovanského dorostu hereckého. *Venkov*, 28.5.1927, roč. XXII, s. 2.
- PITROVÁ, Z. Historie jedné školy. *Metro*, 2.5.2001, roč. 2001, s. 9.
- Pražská konzervatoř stopětašedesátiletá*. Praha : s. n., 1976.
- SRB, J. *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*. Praha : Matice česká, 1891.
- SVOBODA, M. Dramatická škola pražské konservatoře. *Nové české divadlo 1928-1929 : sborník dramatického svazu*. Praha : Aventinum, 1929, s. 103-105.
- SVOBODA, M. Marie Laudová-Hořicová. *Nové české divadlo 1930-1932 : sborník dramatického svazu*. Praha : Aventinum, 1932, s. 114-115.
- SVOBODA, M. O budovu pro Státní konzervatoř hudební a dramatickou. *Sobota*, 7.3.1931, roč. II, č. 10, s. 187-188.
- SÝKORA, J. O založení Pražské konzervatoře k 150. výročí. *Zprávy Bertramky*, 1961, duben, s. 1-12.
- ŠLESINGEROVÁ, H. Přežije konzervatoř rok 1991?. *Rudé právo*, 9.7.1991, č. 157, s. 4.
- TLUČHOŘ, J. Konzervatoř pod »širákem«. *Občanský deník*, 25.7.1991.
- VOJTÍŠEK, S. Konzervatoř – dobře naladěno? *Květy*, 1991, roč. I, č. 14, s. 38.
- Výroční zprávy Státní konzervatoře hudby v Praze*. Praha : Státní konzervatoř hudby, 1923-1939, 1946-1948.
- ZVA. 180 let pražské konzervatoře. *Lidová demokracie*, 16.4.1991.

Konzervatoř Brno

- Brněnská konzervatoř 1919-1945 : Památník k prvnímu čtvrtstoletí Státní hudební a dramatické konservatoře v Brně*. Brno : Konzervatoř Brno, 1947.
- Brněnské Národní divadlo. *Divadlo*, 1926, roč. VI (XIII), č. 6, s. 62-65.
- Č.J. E.F. Burian o brněnském Studiu. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, 3.10.1929, roč. V, č. 2, s. 21-22.
- Č.J. Z brněnské činohry. *Lidové noviny*, 7.12.1934, č. 616 a 617.
- DUFKOVÁ, E. *Putování múzy Thálie : Sto let stálého českého divadla v Brně 1884-1984*. Brno : Státní divadlo, 1984.
- El. O stavbu brněnské konservatoře. *Moravské slovo*, 10.6.1936.
- FÜRST, A.F. Noví herci brněnské konservatoře. *Národní střed*, 6.7.1944.
- HABŘINA, R. Představení Brněnské dramatické konservatoře. *Venkov*, 23.11.1940.
- JANÁČEK, L. *Literární dílo (1875-1928)*. Brno : Editio Janáček, 2003, řada I, sv. 1, s. 197-199 a 266-268.
- JANÁČEK, L. Úvodní slovo k otevření konservatoře hudby v Brně. *Lidové noviny*, 7.10.1919, roč. XXVII, č. 278.
- Jel. *Divadelní mládí*. Rovnost, 18.6.1947.
- Jubilejní výroční zpráva Konzervatoře v Brně 1993/1994*. Brno, 1994.
- KELAROVÁ, K. Projekt konzervatoře dramatických umění (Diplomová práce) Brno : JAMU, 2001, 141 s.
- Konzervatoř Brno : sborník k sedmdesátému výročí trvání první moravské odborné umělecké školy 1919-1989*. Brno : Konzervatoř, 1989.
- Konzervatoř Brno : sborník k padesátému výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno : Blok, 1969.
- kr. 75 let brněnské konzervatoře. *Telegraf*, 17.11.1994, roč. III, č. 270, s. 13.
- K.T. Naše příští herecká generace. *Moravská orlice*, 5.6.1940.
- K.T. Dramatické studio brněnské konservatoře. *Národní obroda*, 28.6.1947.

KUDELA, J. O brněnské konzervatoři hudby. *Moravsko-slezský denník Ostrava*, 19.5.1922.

KUNC, J. Úspory na školství a státní hudební a dramatické konzervatoř v Brně. *Lidové noviny*, 23.4.1922, roč. 30, č. 203, ranní vydání, s. 2.

la. Státní hudební a dramatická konzervatoř v Brně. *České slovo*, 29.7.1938.

mac. Konservatoristé na scéně. *Svobodné noviny*, 28.6.1947.

PETRŽELKA, I. *Ota Zítek : režisér a divadelní ředitel*. Brno : Ryšavý, 1998.

P.Fr. Představení brněnské konzervatoře. *Národní osvobození*, 21.1.1936.

Pí. Veřejné představení brněnské dramatické konzervatoře. *Lidové noviny*, 6.12.1941, č. 623, ranní vydání, s. 7.

Sborník k 80. výročí založení Konzervatoře Brno. Brno : Konzervatoř Brno, 1999.

TAUŠ, K. V. Baloun. *Divadlo*, 1932, roč. XI (XVIII), č. 7, s. 14-15.

TELCOVÁ, J. K historii dramatického oddělení. *Opus musicum*, 1979, roč. XI, č. 7, s. 206-208.

VYSLOUŽIL, J. Ludvík Kundera : profil umělce, pedagoga a vědce. *Spisy Janáčkovy akademie múzických umění 1*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství; Brno : JAMU, 1962.

Výroční zprávy za školní roky 1924 – 1939. Brno : Konzervatoř, 1924-1939.

Výroční zpráva Konzervatoře v Brně 1992/1993. Brno : Konzervatoř, 1993.

Zsl. Nový ředitel o poslání Národního divadla v Brně. *Lidové noviny*, 9.5.1929, roč. 37, č. 235, s. 7.

Ke kapitole č. 3. Divadelní školství a herecká pedagogika

POČÁTKY (do 1918)

A. Umělecká beseda. *Kritická příloha k Národním listům*, 1863, roč. 0, č. 1, s. 30-31. *Kritická příloha k Národním listům*, 1863, roč. 0, č. 2, s. 62-63.

A.B. Divadelní dorost. *Divadlo*, 1909-1910, roč. 8, příloha k č. 8, s. 1-4.

BÍLÝ, Fr. Umělecká Beseda. *Lumír*, 1912-1913, roč. 41, č. 7, s. 312-320.

BOROVSKÝ, K.H. *Lid a národ : úvahy a články z let 1845-1851*. Praha : Melantrich, 1981.

BOROVSKÝ, K.H. Naše Národní divadlo (Slovan, 2.4.1851). *Dílo I*. Praha : Československý spisovatel, 1986, s. 368-374.

BOROVSKÝ, K.H.: Sbírký na naše Národní divadlo (Slovan, 12.7.1851). *Dílo I*. Praha : Československý spisovatel, 1986, s. 374-377.

CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha : AMU, 2006. ISBN 80-7331-072-4.

Dějiny českého divadla 1. Praha : Academia, 1968.

Dějiny českého divadla 2. Praha : Academia, 1969.

Dějiny českého divadla 3. Praha : Academia, 1977.

Dramatická škola. *Čas*, 1894, roč. 8, č. 29, s. 456-457.

Dramatická škola Karla Želenského. *Divadlo*, 1904-1905, roč. 3, č. 22, s. 453.

Dramatická škola p. Šmahy. *Divadlo*, 1904-1905, roč. 3, č. 5, s. 105.

Dramatická škola v Praze. *Čas*, 1892, roč. 6, č. 44, s. 701.

Dramatické školy. *Almanach českých divadel*, 1906, roč. 1, č. 1, s. 115-116.

Dramatické školy. *Divadlo*, 1909-1910, roč. 8, č. 8, s. 206.

DUFKOVÁ, E. *Putování múzy Thálie : Sto let stálého českého divadla v Brně 1884-1984*. Brno : Státní divadlo, 1984.

FASTER, O. Josef Šmaha. *Divadelní Listy*, 5.10.1901, roč. 2, č. 17, s. 385-390.

FISCHER, J.O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Praha : Československý spisovatel, 1983.

- FISCHER, J.O. *Dějiny Národního divadla, díl IV, Činohra Národního divadla do roku 1900*. Praha : Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1933.
- HÁLEK, V. Myšlenky o dramatické škole (Národní listy, 10.1.1867). *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1954, s. 196-198.
- HANUŠ, J. První výchova herce. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 1, s. 7-8. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 3, s. 48-50. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 4, s. 77-79. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 5, s. 96-98. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 6, s. 122-123. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 7, s. 148. *Divadlo*, 1903, roč. 1, č. 8, s. 170-174.
- HELPERT, V. Pro kulturní Brno. *Národní Osvobození*, 19.9.1939.
- HOSTINSKÝ, O. O dramatické škole Národního divadla. *Lumír*, 20. listopadu 1892, roč. 20, č. 33, s. 385-388.
- HOSTINSKÝ, O. Slovo o našem Národním divadle (1883). *Studie a kritiky*. Praha : Československý spisovatel, 1974, s. 490-504.
- IŠ. Produkce žáků dramatické školy Šmahovy. *Divadlo*, 1904-1905, roč. 3, č. 6, s. 128.
- JANÁČEK, L. Úvodní slovo k otevření konservatoře hudby v Brně. *Lidové noviny*, 7.10.1919, roč. XXVII, č. 278.
- JELÍNEK, H. (sestav.). *Padesát let Umělecké Besedy 1863-1913*. Praha : Umělecká Beseda, 1913.
- KLOSOVÁ, L. Josef Šmaha. *Listy z dějin českého divadla, II. díl*. Praha : Orbis, 1954, s. 92-121.
- KOUBEK, J.M. *Dramatická škola*. Praha : M.Knapp, 1909?.
- KUFFNER, J. *Scéna za scénou : volné listy z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898*. Praha : J.Otto, 1900.
- LANGER, S. *Mimika*. Praha : M.Knapp, 1922?.
- LAUDOVÁ, M. Divadelní škola. *Venkov*, 4.1.1919, roč. XIV, s. 3.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Glossy k jubilejím. *Venkov*, 6.4.1929, s. 2.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Josef Kajetán Tyl – učitelem divadelního dorostu. *Československé divadlo 4 (9)*, 1926, č. 11, s. 172.
- LAUDOVÁ, M. Prvé pětiletí naší dramatické školy. *Venkov*, 14.6.1924, roč. XIX, s. 2-3.
- LAUDOVÁ, M. Příspěvek k dějinám české dramatické školy. *Venkov*, 12.6.1920, roč. XV, s. 2.
- LAUDOVÁ, M. Výchova hereckého dorostu. *Venkov*, 12.1.1918, roč. XIII, s. 3-4.
- MATYS, R. *V umění volnost : Kapitoly z dějin Umělecké Besedy*. 1. vyd. Praha : Academia, 2003. ISBN 80-200-1138-2.
- MIKŠOVSKÝ, J. V dramatické škole : Vzpomínka Josefu Šmahovi. *Národní listy*, 21.12.1905, roč. XXXV, č. 351, s. 1.
- MOSTECKÝ, V. *Cesta na jeviště : dramaticko-divadelní škola*. Praha : J.M. Srp, 1887.
- NEJEDLÝ, Z. *Dějiny opery Národního divadla, Díl první*. Praha : Práce, 1949.
- NERUDA, J. Divadlo a konservatoř (Čas, 9.5.1861). *České divadlo I*. Praha : SNKLHU, 1959, s. 124-128 nebo *Kritické spisy Jana Nerudy I., Divadlo*. Praha : F.Topič, 1907, s. 43-45.
- NERUDA, J. Dramatická škola (Hlas, 1.11.1863). *České divadlo II*. Praha : Československý spisovatel, 1951, s. 171-174 nebo *Kritické spisy Jana Nerudy I., Divadlo*. Praha : F.Topič, 1907, s. 92-95.
- NERUDA, J. My a divadlo I., II. (Čas, 2. a 6.2.1861). *Kritické spisy Jana Nerudy I., Divadlo*. Praha : F.Topič, 1907, s. 31-42.
- PUJMAN, F. *Jindřich Vodák*. Praha : Fr.Borový, 1936.
- ŘÍHOVÁ, L. Otylie Sklenářová-Malá. *Listy z dějin českého divadla, II. díl*. Praha : Orbis, 1954, s. 52-74.
- SCHERL, A. Tyl jako tvůrce herecké školy. *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi*. Praha : Karolinum, 1993. ISBN 80-7066-733-8.

- SCHMORANZ, G. O poměrech činohry našeho Národního divadla. *Čas*, 1892, roč. 6, č. 41, s. 646-649.
- SRP, J.M. *Divadelní škola*. Praha : Srp, 1894.
- STREJČEK, F. Český herec podle J.K. Tyla. *Československé divadlo 4 (9)*, 1926, č. 11, s. 168-171.
- STROUPEŽNICKÝ, L. Návrh o zřízení dramatické školy při kr. českém zemském Národním divadle. *Hlas národa (příloha)*, 21.listopadu 1891, č. 320.
- Š. Divadelní škola. *Scéna za scénou*. Praha : J.Otto, 1900, s. 16-22.
- Š. Potyčky. *Scéna za scénou*. Praha : J.Otto, 1900, s. 40-44.
- Š. Slovo o přednesu. *Scéna za scénou*. Praha : J.Otto, 1900, s. 7-11.
- Š. Škola bude!. *Scéna za scénou*. Praha : J.Otto, 1900, s. 36-39.
- ŠUBERT, F.A. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*. Praha : Česká grafická akciová společnost Unie, 1908.
- TAUŠ, K. *K padesátiletému jubileu českého divadla v Brně 1884-1934*. Brno : Zemské divadlo, 1934.
- TYL, J.K. Cestující společnosti herecké (Květy, 22.5., 24.5., 27.5., 29.5. a 3.6., 7.6., 14.6., 17.6., 21.6.1845). *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1951, s. 103-123.
- TYL, J.K. O cestujících společnostech hereckých. *Divadlo*, 1905-1906, roč. 4, č. 13-14, s. 289-293.
- VODÁK, J. Dramatická škola. *Čas*, 1902 roč. XVI, č. 20, s. 3.
- VODÁK, J. Josef Šmaha. *Čas*, 1905, roč. XIX, č. 340, s. 1-2.
- VRCHLICKÁ, E. Vojan – učitel. *Divadlo*, červen 1930, roč. IX (XVI), č. 10, s. 3.
- WENIG, A. Otylie Sklenářová-Malá. *Divadelní Listy*, 20.9.1901, roč. 2, č. 16, s. 365-370.

PRVNÍ REPUBLIKA (do roku 1938)

- ADAMCOVÁ, A. *Karel Höger*. Praha : Orbis, 1962.
- ADLER, E. Dva herecké dorosty. *Rozpravy Aventina*, 1931-1932, roč. VII, č. 34, s. 277.
- ADLER, E. Strach o herecký dorost. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, roč. V, č. 28, s. 333.
- ADLER, E. Strach o herecký dorost a dr. M. Svoboda. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, roč. V, č. 39-40, s. 502-503.
- Anketa o české divadelní řeči. *Divadlo*, 1932, roč. XII (XIX), č. 1-6.
- Anketa o divadelním zákoně. *Divadlo*, 1921, roč. I (VIII), č. 5, s. 1-3.
- Anketa o divadle mladých. *Přítomnost*, 1928-1929, roč. 5, č. 39, s. 617-620.
- Anketa o konzervatoři. *Rozpravy Aventina*, 1930-1931, roč. VI, č. 17-26.
- BALÁK, K. Herecké vzdělání. *Divadlo*, 1925, roč. V (XII), č. 5, s. 1-2.
- BOR, J. Divadelní technika. *Lumír*, 1927-1928, roč. 5, č. 5, s. 258-264. *Lumír*, 1927-1928, roč. 5, č. 6, s. 324-329.
- BUNDÁLEK, K. Působení J. Honzla a E.F. Buriana v brněnském divadle na počátku třicátých let. *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 1960, roč. II, s. 77-99.
- CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha : AMU, 2006. ISBN 80-7331-072-4.
- Česká divadelní režie : Jiří Frejka, básník jeviště*. Česká televize 1, 2000.
- Český herec : sborník Svazu českého herectva 1909-1939*. Praha : Svaz českého herectva, 1940.
- Č.J. Z brněnské činohry. *Lidové noviny*, 7.12.1934, roč. 42, č. 616 a 617.
- DEYL, R. O hereckém tvoření. *Československé divadlo*, 1934, roč. XVII, č. 10, s. 146-147.

- Dějiny českého divadla 4*. Praha : Academia, 1983.
- Divadelní porada dne 15. ledna 1932 o půl 11 hod. dopol. v malém sále Měšťanské besedy v Praze II. *Divadlo*, 1932, roč. XI (XVIII), č. 6, s. 1-5.
- Divadelní zákon. *Divadlo*, 1924, roč. IV (XI), č. 12, s. 8-10.
- Dr. HORÁK. Případ dramatické konservatoře. *Národní sjednocení*, 3.4.1936.
- FILÍPEK, B. Otázka postátnění divadel. *Divadlo*, 1920, roč. I (VIII), č. 3, s. 4-5. *Divadlo*, 1920, roč. I (VIII), č. 4, s. 2-3.
- FREJKA, J. Což myslit na školu?. *Divadlo*, 1932, roč. XI (XVIII), č. 11-12, s. 3-4.
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*. Praha : Melantrich, 1929.
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.
- FREJKA, J. O Studio při Národním divadle v Praze. *Přítomnost*, 1929-1930, roč. 6, č. 30, s. 469-470.
- FREJKA, J. Sovětský vliv na naši divadelní avantgardu. *Divadelní zápisník*, 1947, s. 198-201.
- HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*, Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961, s. 281-308.
- HARTL, A. O jazykovou kulturu. *Sobota*, 12.11.1932, roč. III, č. 42, s. 821-824.
- HELPERT, V. Pro kulturní Brno. *Národní Osvobození*, 19.9.1933.
- HONZL, J. *K novému významu umění*. Praha : Orbis, 1956.
- HORA, J. Nezaměstnanost v umění. *Sobota*, 13.2.1932, roč. III, č. 7, s. 125-127.
- HÖGER, K. *Z hercova zápisníku*. Praha : Melantrich, 1983.
- HURT, J. Organizace a začátečníci. *Divadlo*, 1921, roč. I (VIII), č. 11, s. 7-8. *Divadlo*, 1921, roč. I (VIII), č. 12, s. 6.
- JARKOVSKÝ, F. O hereckém stavu. *Divadlo : divadelní svět*, 27.1.1922, roč. II (IX), č. 6, s. 1.
- JELÍNEK, H. Marie Laudová. *Lumír*, 1931-1932, roč. 58, č. 1, s. 64.
- JEŘÁBEK, Č. E.F. Burian o brněnském Studiu. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, roč. V, č. 2, s. 21-22.
- JEŘÁBEK, Č. Jindřich Honzl v Brně. *Rozpravy Aventina*, 1929-1930, roč. V, č. 2, s. 21.
- JM. Herec, učitel, přednášeč. *Brněnský večerník*, 18.2.1975.
- Jtg. Jindřich Vodák. *Divadelní zápisník*, 1947, č. 6-7, s. 400.
- Karel Želenský. *Divadlo*, 1925, roč. V (XII), č. 1, s. 3-5.
- KLOSOVÁ, L., KOPÁČOVÁ, L., sest. *Odkaz české divadelní avantgardy*. Praha : Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-004-3.
- KOCOUREK, F. Zemřela Marie Laudová. *Divadlo*, 1931, roč. XI (XVIII), č. 3, s. 9-10.
- KODÍČEK, J. Podnět dramatické konservatoři. *Divadlo*, 1931, roč. X (XVII), č. 11-12, s. 4-5.
- KUNC, J. Úspory na školství a státní hudební a dramatické konservatoři v Brně. *Lidové noviny*, 23.4.1922, r. 30, č. 203, ranní vydání, s. 2.
- KUNDERA, L. Konzervatoř a divadlo. *Pocta a výzva*, Brno : Dramatický svaz, 1934, s. 134-138.
- KUNDERA, L. K učebné osnově konservatoři. *Tempo : listy Hudební matice*, 16.11.1930, roč. X, č. 1, s. 37-39. *Tempo : listy Hudební matice*, 12.11.1930, roč. X, č. 2, s. 85-86.
- KUNDERA, L. O našich konservatořích. *Hudební Besídka*, 1927, roč. III, č. 10, s. 158-161.
- LAUDOVÁ, M. Divadlo u pana presidenta na pražském hradě. *Venkov*, 20.2.1926, roč. XXI, č. 44, s. 1-2.
- LAUDOVÁ, M. Herecká abeceda. *Divadlo : divadelní svět*, 1924, roč. IV [XI], č. 7 a 8.

- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Herecké školení. *Československé divadlo*, 1929, roč. XII (VII), č. 7-8.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Labutí píseň. *Venkov*, 16.2.1929, zvláštní otisk.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. O začátečnících. *Komedia : sborník pro divadlo, film a život společenský*, břez-en-duben 1926, roč. 1, č. 7-8, s. 169.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Pod ochranou divadelního zákona. *Venkov*, 3.12.1927, roč. XXII, s. 1-2.
- LAUDOVÁ, M. Pro jeviště a hlediště. *Venkov*, 30.1.1926, roč. XXI, č. 26, s. 1-2.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Proč tak záhy? *České jeviště*, roč. 1928, č. 4, s. 6-7.
- LAUDOVÁ, M. Sněmování herců a jejich resoluce. *Venkov*, 20.11.1926, roč. XXI, č. 273, s. 1-2.
- LAUDOVÁ, M. Světla a stíny herectví. *Venkov*, 27.11.1926, roč. XXI, č. 279, s. 1-2.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. U choromyslných. *Venkov*, 9.4.1927, roč. XXII, s. 1-2.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Z dějin dramatické školy VI. *Výroční zpráva za šk.r. 1929-30*, Praha : Státní konservatoř hudby v Praze, 1930, s. 24-26.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Z pouti za úspěchy. *Československé divadlo : orgán Ústřední matice divadelního ochotnictva Čsl.*, 30.4.1930, roč. XIII [VIII], č. 8, s. 114-116.
- LAUDOVÁ, M. Základy herecké výchovy. *Divadlo : divadelní svět*, 1921, roč. II [IX], č. 1-4. *Divadlo : divadelní svět*, 1922, roč. II [IX], č. 5-13, 16, 23-24. *Divadlo : divadelní svět*, 1923, roč. III [X], č. 23-24. *Divadlo : divadelní svět*, 1924, roč. IV [XI], č. 1 a 2, 5 a 6, 7 a 8. *Divadlo : divadelní svět*, 1925, roč. V [XII], č. 6 a 7, 8 a 9 a 10.
- LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Ze styků slovanského dorostu hereckého. *Venkov*, 28.5.1927, roč. XXII, s. 2.
- MARKOVÁ-NEKOLOVÁ, M. K šedesátinám dramatické umělkyně paní M. Laudové-Hořicové. *Divadlo*, září-říjen 1929, roč. IX (XVI), č. 1-2, s. 5-6.
- Mladí herci, budete zkoušeni. *Kulturní večerník D 34*, 1933-1934, č. 1, s. 4.
- MUŠEK, K. O hercově výchově. *Divadlo*, 1923, roč. III (X), č. 6, s. 1.
- MÜLLER, V.K. O jevištní dorost. *Divadlo*, 1931 roč. X (XVII), č. 7, s. 6-11.
- O divadelní zákon. *Divadlo*, 1926, roč. VI (XIII), č. 5 a 6, organizační část.
- OŠM. In margine Dramatické školy při státní konservatoři. *Rozpravy Aventina*, 1930-1931, roč. VI, č. 15-16, s. 2.
- P.A.L. Nezměněné poměry. *Divadlo*, 1921, roč. I (VIII), č. 7, s. 1-2.
- PEŠEK, L. Paní Emě Pechové k osmdesátinám. *Divadlo*, 1948, roč. XXXIV, č. 10, s. 142-143.
- PEŠEK, L. *Tvář bez masky*. Praha : Odeon, 1977.
- PETIŠKOVÁ, L. Příspěvek Jiřího Frejky k teorii herectví. *Divadelní revue*, 2002, roč. 13, č. 3, s. 72-73.
- PRAŽÁK, A. (uspořádal). *Jindřich Vodák : pocta k jeho sedmdesátinám*. Praha : Melantrich, 1937.
- PUJMAN, F. *Herecké tvarosloví*. Praha : Srdce, 1931.
- R. Národní divadlo a konservatoř. *Československé divadlo*, 30.6.1928, roč. XI (VI), č. 12, s. 177.
- REY. Herecká konservatoř. *Československé divadlo*, roč. XII (VII), 1929, č. 2-4.
- Rudolf Deyl o dnešní herecké mládeži. *Nedělní list Praha*, 26.4.1936.
- Řečnická škola. *Divadlo*, 1931, roč. X.(XVII), č. 10, s. 18.
- SCHEINPFLUG, K. O nový zákon divadelní. *Nové české divadlo 1928-1929 : sborník dramatického svazu*, roč. 1929, s. 106-107.
- SMÍCHOVSKÝ, V.K. Škola začátečnicků. *Divadlo:divadelní svět*, 27.1.1922, roč. II (IX), č. 6, s. 2-3.
- SOMMER, V. Herectví školené. *Divadlo*, 1930, roč. X (XVII), č. 3, s. 1-2.
- SRBOVÁ, O. Herečka chodí do školy. *ZVA*, Praha, 1.6.1936.

- STEJSKAL, B. O začátečnících. *Komedia : sborník pro divadlo, film a život společenský*, únor 1926, roč. 1, č. 6, s. 137.
- Střední škola – nebo dramatická konservatoř? *Divadlo*, květen 1936, roč. XV (XXII), č. 8-9, s. 8-9.
- STÝBLO, M.B. Kol. Marie Laudová-Hořicová. *Divadlo*, 1929, roč. IX (XVI), č. 4, s. 8.
- SVOBODA, M. Dramatická škola pražské konservatoře. *Nové české divadlo 1928-1929 : sborník dramatického svazu*, roč. 1929, s. 103-105.
- SVOBODA, M. Marie Laudová-Hořicová. *Nové české divadlo 1930-1932 : sborník dramatického svazu*, roč. 1932, s. 114-115.
- SVOBODA, M. Strach o herecký dorost. *Sobota*, 26.4.1930, roč. I, č. 4, s. 77-78.
- SVOBODA, M. Vývoj učebné osnovy dramatické konservatoře pražské. *Divadlo a hudba*, listopad 1941, č. 4, s. 20-22. *Divadlo a hudba*, březen 1942, č. 8, s. 60-61. *Divadlo a hudba*, květen 1942, č. 10, s. 74.
- ŠKODA, J. Statečný muž : Jaroslavu Hurtovi je sedmdesát let. *Divadlo*, 15.12.1947, roč. XXXIII, č. 9, s. 129-132.
- ŠTORCH-MARIEN, Ot. O státní konservatoři. *Rozpravy Aventina*, 1930-1931, roč. VI, č. 15-16, s. 1-2.
- ŠTORCH-MARIEN, Ot. Za Marií Laudovou. *Rozpravy Aventina*, 1931-1932, roč. VII č. 7, s. 52.
- V.H. O mladé. *Lumír*, 1932-1933, roč. 59, č. 4, s. 240.
- VODÁK, J. Čeho třeba dramatické konservatoři. *České slovo*, 5.12.1929?
- Výroční zpráva Státní konzervatoře hudby v Praze za školní rok 1923-24, 1929-30, 1937-38.
- Zaměstnávání žáků konservatoří. *Divadlo*, 1.1.1932, roč. XI (XVIII), č. 5, s. 18-19.
- ZSL. Nový ředitel o poslání Národního divadla v Brně. *Lidové noviny*, 9.5.1929, roč. 37, č. 235, ranní vydání, s. 7.
- Krabice nazvaná „Laudová“ (v majetku Knihovny a archivu Pražské konzervatoře):
- BORECKÁ, F. Učební plán pro vyučování tanci. Datováno 17. září 1922, rukopis, 1 strana.
 - FRANKL, J. Program vyučování divadelnímu líčení při dram. škole na státní konservatoři v Praze. Datováno 13.10.1920, rukopis, 1 strana.
 - HÝSEK, M. Rozvrh vyučovací látky v rozboru české literatury dramatické v II. ročníku dramatické školy při státní konservatoři v Praze. Datováno 28. listopadu 1921, rukopis + strojopis, 3 strany.
 - Dopis Marie Laudové-Hořicové Ministerstvu Národní osvěty a školství v Praze. Datováno 7.2.1920, strojopis, 3 strany.
 - LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Návrh na částečnou reorganizaci dramatické školy Státní konservatoře hudby v Praze. Datováno rokem 1927, strojopis, 58 stran.
 - LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Otázky a odpovědi pro II. a III. ročník dramatické konservatoře ke zkouškám na konci semestru. Nedatováno, nestránkováno.
 - LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ, M. Základy herecké výchovy. Nedatováno, strojopis + rukopis, 91 stran, poškozeno.
 - Návrh osnovy pro dramatické oddělení konservatoře. Nedatováno, strojopis, 5 stran.
 - Návrh statutu státní konservatoře umění hudebního a dramatického v Praze + Jednací řád schůzí profesorského sboru a akademického senátu státní konservatoře umění hudebního a dramatického v Praze + Akademický disciplinární řád státní konservatoře umění hudebního a dramatického v Praze. Nedatováno, strojopis, 17 listů.

- PROCHÁZKA, F. Rozvrh učiva pro I. ročník dramatické školy ve šk.r. 1921/22 v oboru dějin české literatury. Datováno listopadem 1921, rukopis, 1 strana.
- Rozvrh učiva dějin divadla a herectví. Nedatováno, strojopis, bez autora, 2 strany.
- Rozvrh učiva jazyk francouzský + nauka správné češtiny. Nedatováno, strojopis, bez autora, 2 strany.
- Učební osnovy z roku 1921. Rukopis + strojopis, bez autora, bez názvu, 12 stran.
- VANDERLIND, R. Učební osnova šermu na státní konservatoři dramatické a operní. Datováno říjnem 1921, strojopis, 1 strana.
- Vůdčí myšlenky, jež vedly nás při vypracování návrhů na reorganizaci pražské konservatoře... Nedatováno, strojopis, 29 stran.

V majetku Knihovny a archivu Pražské konzervatoře (nevidováno pod žádným názvem, číslem nebo signaturou):

- CMÍRAL, A. Komise pro reorganizaci konservatoře v Praze. Datováno 30.12.1937, strojopis, 2 strany.
- Dopis Jana Kuncce, správce Státní hudební a dramatické konzervatoře v Brně, Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze. Datováno 28. prosince 1920, opis strojopisu, 8 stran. + Návrh prozatímního statutu státní hudební a dramatické konzervatoře v Brně. Opis strojopisu, 3 strany, jako příloha dopisu Jana Kuncce.
- Dopis Rudolfa Černého, t.č. člena porad. sboru státní konzervatoře hudby v Praze, Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze. Datováno 13. prosince 1921, strojopis, 2 strany.

V majetku Moravského zemského muzea v Brně (evidováno pod čísly R 1343 – R 1354):

- Pověření Emy Pechové pro jednotlivé školní roky k vyučování na Státní hudební a dramatické konservatoři v Brně v letech 1920-1923, 1926-1927, 1931-1935. Strojopisy, 10 listů.
- Pověření Emy Pechové Kuratoriem konservatoře hudby v Brně k vyučování deklamace a mimiky dámského žactva herecké školy. Datováno 12.5.1920, strojopis, 1 list, číslo R 1354.

V majetku Moravského zemského muzea v Brně (evidováno pod čísly A 1526 – A 1555 s názvem „Sokolské divadlo“)

- Obsahuje také „Pozvání na divadelní školu sokolských žup 1930“ a „Župní divadelní škola r. 1931“

OKUPACE (do roku 1945)

a. Nový soubor Divadélka ve Smetanově museu. *Národní střed*, 5.10.1943.

a. Zas o jedno mladé divadlo víc. *Národní střed*, 15.2.1944.

ADÁMEK, V. Mozaika. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 115-120.

AFŠ. Mladí lidé v čelo divadel. *A-Zet*, 25.11.1939.

A.N. O očistu českého divadla. *Vlajka*, 20.9.1939.

At. Velké úkoly malých divadel. *Zteč*, 4.9.1943, roč. II, č. 17, s. 4.

Az. Kam s adepty dramatického umění? *Divadlo*, červen 1936, roč. XV (XXII), č. 10, s. 7.

BAKALÁŘ, J. Větrník. *Národní střed*, 16.1.1942.

BEZOUŠKA, B. Několik slov k naší konservatorní revui. *Divadlo*, 30.11.1944, roč. XXX, č. 7, s. 109-110.

- BOR, V. Divadélka a jejich problémy. *Praha v týdnu*, 7.10.1943, roč. 4, č. 40, s. 0.
- BURIAN, E.F. Příspěvek k problému jevištní mluvy. *Slovo a slovesnost*, 1939, roč. 5, č. 1, s. 24-32.
- Cesta ke slávě má často těžké podmínky. *Telegraf*, 27.9.1939.
- CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha : AMU, 2006. ISBN 80-7331-072-4.
- Co nám řekl E.F. Burian. *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 4, s. 277-284.
- ČERNÝ, F. (ses.). *Theater – Divadlo : vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. Praha : Orbis, 1965.
- Česká divadelní režie : Emil František Burian. Česká televize 1, 2002.
- Česká divadelní režie : Jindřich Honzl. Česká televize 1, 2003.
- Česká divadelní režie : Jiří Frejka, básník jeviště. Česká televize 1, 2000.
- České studentské divadlo. *A-Zet*, 9.11.1939.
- Činnost Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké Besedě. *Divadelní zápisník*, 1945, č. 1-2, s. 60-62.
- Činoherní studio. *Disk*, březen 2004, č. 7, s. 131-133.
- Čn. V Zeyerově Staré historii... *Národní výzva*, 14.9.1940.
- Čt. Začátek vyučování. *A-Zet*, 28.9.1939.
- D 34 – AUD : 20 let. Praha : Armádní umělecké divadlo, 1954.
- D 41. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 23, s. 6.
- Dějiny českého divadla 4*. Praha : Academia, 1983.
- Dr V.A. Divadelní generace hledající a formující. *Praha v týdnu*, 14.10.1943, roč. 4, č. 41, s. 2.
- Dr V.A. Pražská dramaturgie 1943. *Praha v týdnu*, 26.8.1943, roč. 4, č. 34, s. 6-8.
- DVOŘÁK, A. *Divadelní pitaval*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1960.
- DVOŘÁK, A. Divadelníci na nedivadelní frontě. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 152-158.
- DVOŘÁK, A. *Jiří Plachý*. Praha : Orbis, 1964.
- DVOŘÁK, A. *Trojice nejodvážnějších*. Praha : Mladá fronta, 1988.
- FREJKA, J. Činoherní studio, škola pro výchovu hereckou a všeobecně divadelní v Praze. *Disk*, březen 2004, č. 7, s. 131-133.
- FREJKA, J. *Železná doba divadla*. Praha : Melantrich, 1945.
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-163-5.
- H. Dramatické oddělení pražské konservatoře. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 11, s. 1-2.
- H. E.F. Burian. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 24, s. 1.
- H. Jiří Frejka. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 6, s. 1.
- H. K výchově hereckého dorostu. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 10, s. 12. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 12, s. 4.
- H. Rozhovor s E.F. Burianem, režisérem divadla D 40. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 5, s. 8.
- HÁLA, B. K české jevištní mluvě. *Divadlo*, červen 1943, roč. XXIX, č. 3, s. 33-35.
- HALLER, M. České divadelní školství. *Divadelní zápisník*, 1945/46, roč. 1, č. 1-2, s. 46-51.
- HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961, s. 281-308.
- HALLER, M. Chvilí mezi posluchači na dramatickém oddělení. *Praha v týdnu*, 18.2.1943, roč. 4, č. 7, s. 4-5.
- HALLER, M. Musická akademie : nový typ českého divadelního školství. *Divadlo*, roč. 1946, č. 7, s. 125-127. *Divadlo*, roč. 1946, č. 8, s. 142-144. *Divadlo*, roč. 1946, č. 9, s. 165-167.

- HAVEL, M. Mladí a divadelní práce. *Praha v týdnu*, 23.12.1942, roč. 3, č. 51, s. 4-5.
- HEDBÁVNÝ, Z. *Divadlo Větrník*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1988.
- Herecká škola D 41. *Praha v týdnu*, roč. II, 1941, č. 2, s. 5.
- Herecká škola E.F. Buriana. *A-Zet*, 10.11.1939.
- HONCOVÁ, N. Nová taneční hra v D 41. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II., č. 10, s. 3.
- HONCOVÁ, N. Pohled do brněnského divadelního světa. *Praha v týdnu*, 1943, roč. 4, č. 17, s. 3.
- HONZL, J. *Divadélko pro 99*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1964.
- HONZL, J. *K novému významu umění*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1956.
- HONZL, J. Pomůže herecké školení českému filmu? *Kinorevue*, 1938-1939, roč. V, č. 29, s. 43-45.
- HONZL, J., VÁVRA, O. *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín : Tisk, 1939.
- HRBAS, J. Antonín Dvořák, režisér, pedagog, teoretik. *Film a doba*, 1975, č. 9, s. 492-505.
- Jd. Dvořákův večer v D pro 99. *Lidové noviny*, 16.11.1941.
- J.H. Mladé divadlo opět pokročilo. *Lidové noviny*, 22.2.1944.
- J.K. O moderním divadle a nebezpečí avantgardní konvence. *Lidové noviny*, 8.9.1943.
- J.M. Vraždění mladých talentů. *Divadlo*, listopad 1936, roč. XVI (XXIII), č. 3-4, s. 1-2.
- Jp. E.F. Burian a výchova obecnostva. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 5, s. 1.
- Jp. Kam s nimi? *Divadlo*, leden 1939, roč. XXV, č. 4, s. 95-96.
- Jv. Po dvaceti letech. *České slovo*, 12.7.1939.
- Jz. Nedostatek dorostu brzdou divadel. *Telegraf*, 1.8.1939.
- JEŽ, Š. Příklad brněnské konservatoře. *Národní střed*, 4.3.1943.
- KAUTSKÝ, O. Nedostatek pokory. *Kinorevue*, 7.8.1940.
- KLADIVA, J. *E.F. Burian*. Praha : Jazzová sekce SH, 1982.
- KLOSOVÁ, L., KOPÁČOVÁ, L., sest. *Odkaz české divadelní avantgardy*. Praha : Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-004-3.
- KOČOVÁ, Z. *Kronika Armádního uměleckého divadla*. Praha : Naše vojsko, 1955.
- KOČOVÁ, Z. *Pět sešitů ze začátku*. Praha : Mladá fronta, 1975.
- KOČOVÁ, Z. Šašci a protektorát. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 193-197.
- KOČOVÁ, Z. Žáci EFB a hnutí za války. *Umělecký měsíčník D 48*, 1948, roč. XI, s. 355-356.
- K.T. Mladá herecká generace nastupuje. *Moravské noviny*, 21.6.1943.
- KUBOVSKÝ, J.O. Dvě sezony divadla bez jeviště. *Praha v týdnu*, 17.6.1943, roč. 3, č. 24, s. 0.
- LUKAVSKÁ, K. *Rozhovory s dědečkem*. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2004. ISBN 80-7192-829-1.
- LUKAVSKÝ, R. Nezadržitelný vzestup. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 110-155.
- MATHESIUS, V. Výslovnost jako faktor sociální a funkční. *Program D 41*, 1.10.1940, roč. 6, č. 3, s. 71-74.
- MILOTOVÁ, K. Konservatorista a Národní divadlo. *Divadlo*, 31.5.1944, roč. XXX, č. 4, s. 58-59.
- MUKAŘOVSKÝ, J. V zdánlivém zátíší samoty. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 51-53.
- MUNCLINGER, J.F. Cesty nové herecké školy. *Divadlo*, 31.5.1944, roč. XXX, č. 4, s. 53-54.
- MZ. Mladí u divadla. *Divadlo*, listopad 1940, roč. XXVII, č. 1, s. 19-20.
- Na prknech, která znamenají svět. *Zteč*, 8.1.1943, roč. II, č. 1, s. 2.
- NB. Abychom si rozuměli. *Večerník Práva lidu*, 17.3.1938.
- Nh. Divadlo ve Smetanově muzeu. *Praha v týdnu*, 5.2.1942, roč. 3, č. 5, s. 13.

Nh. Představení dramatického oddělení konservatoře hudby. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 25, s. 5.

Nová vedení pražských divadel. *Český dělník*, 14.10.1943, roč. 5, č. 42, s. 5.

Nové pražské Studio mladých. *Zteč*, 1943, roč. II, č. 2, s. 4.

Nový soubor. *Venkov*, 30.9.1943.

OBST, M., SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha : Československá akademie věd, 1962.

Ol. Nezbytná potřeba studia : o školení divadelního dorostu. *A-Zet*, 22.2.1939, venkovské vydání.

Os, ml. Do dvaceti let dramatické školy. *Naše divadlo a zákulisí*, listopad 1940, roč. 2, č. 3, s. 40.

PAPEŽ, D. Práce mladého souboru. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II., č. 33, s. 10.

PÁSEK, M. Divadlo světlem a nadějí. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 206-210.

PÁTÝ, K. Úkoly mladých uměleckých generací. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I., č. 14, s. 9.

PETIŠKOVÁ, L. Příspěvek Jiřího Frejky k teorii herectví. *Divadelní revue*, 2002, roč. 13, č. 3, s. 72-73.

PETŘÍKOVÁ, V. Před odchodem z konservatoře. *Pestrý týden*, 3.6.1939.

Pí. Veřejné představení brněnské dramatické konservatoře. *Lidové noviny*, 6.12.1941, č. 623, ranní vydání, s. 7.

PLACHÝ, J. O hereckém umění. *Národní politika*, 28. listopadu 1943.

POKORNÝ, J. Trampoty opozičních novinářů. *Theater – Divadlo*, 1965, s. 53-60.

PRŮCHA, J. Burian se boji nevyhýbal. *Umělecký měsíčník D 48*, 1948, roč. XI, s. 361.

RŮT, V. O hlase, přednesu a výslovnosti. *Divadlo*, prosinec 1943, roč. XXIX, č. 8, s. 119-120.

RŮT, V. O jevištní mluvě. *Divadlo*, listopad 1943, roč. XXIX, č. 7, s. 100-101.

SEYDLER, J. Divadla za první okupace nekolaborující : vzpomínání na to, jak se v době, kdy šlo o bytí a nebytí českého národa, rozhodla parta mladých divadelníků pokračovat v odkazu české divadelní avantgardy. *Divadlo (příloha)*, 1998, roč. 4, č. 3.

SÍLOVÁ, Z. Divadelní škola Jiřího Frejky: „Myslet integrálně dramaticky“. *Disk*, červen 2004, č. 8, s. 118-123.

SÍLOVÁ, Z. Pleskotova léta mládí a zrání. *Disk*, prosinec 2002, č. 2, s. 122-139.

SÍLOVÁ, Z. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha : Achát, 1999. ISBN 80-902221-9-6.

SOMMER, V. Kariéry. *Divadlo*, březen 1941, roč. XXVII, č. 5, s. 107-110.

SRBA, B. *Inscenační tvorba E.F. Buriana 1939-1941*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.

SRBA, B. *O nové divadlo : nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939-1945*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1988.

SRBA, B. Smích v nesvobodě (Pražské kabaretně-revuální scény 1939-1945). *Divadelní revue*, 1994, roč. 1, s. 21-32.

SRBOVÁ, J. *Soupis časopiseckých článků k divadelní tvorbě E.F. Buriana z let 1933-1941 : (D 34-D 41)*. Brno, 1972.

Studio „Čin“ zahajuje. *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 37, s. 3.

Š. Studio „Čin“ na scéně Městského divadla. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 11, s. 12.

ŠMÍDA, J. Větrník o sobě. *Praha v týdnu*, 1942, roč. 3, č. 7, s. 10.

T. Vychovávat či nevychovávat? *Praha v týdnu*, 1941, roč. II, č. 11, s. 2.

T.P. Studenti v divadle. *Praha v týdnu*, 1940, roč. I, č. 11, s. 4.

TRÁVNÍČEK, F. Divadelní mluva. *Program D 40*, 9.1.1940, roč. 5, č. 3, s. 68-69.

TRÄGER, J. Štafeta divadelního mládí v soumravné době. *Divadlo – Theater*, 1965, s. 103-110.

V divadle D 40.... A-Zet, 16.12.1939.

VAŇÁTKO, V. Jsem hrdý na práci v D 34 – D 41. *Umělecký měsíčník D 48*, 1948, roč. XI, s. 357-358.

VANĚK, Z. Rozhlas, film a jejich dorost. *Vlajka*, 4.2.1940.

Vel. Divadelní skupina mladých... *Praha v týdnu*, 21.1.1943, roč. 4, č. 3, s. 9.

Vel. V Intimním divadle... *Praha v týdnu*, 21.1.1943, roč. 4, č. 3, s. 8.

VOJTĚCHOVÁ, D. (ses.). *Divadlo bojující : 40 let bojů Komunistické strany Československa, 40 let bojů avantgardních umělců o socialistické divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1961.

VOSTRÝ, J. Pocta Hallerovi. *Disk*, prosinec 2002, č. 2, s. 161-163.

Záznam setkání věnovaného Jiřímu Frejkovi, Jiřímu Plachému a dalším zakladatelům pražské divadelní fakulty. Divadelní fakulta AMU, amatérský záznam, 2002.

V majetku Moravského zemského muzea v Brně (evidováno pod čísly R 1431 – R 1439)

- Pracovní sešit Rudolfa Waltra nazvaný „Konzervatoř 1939-40“. Rukopis
- WALTER, R. Herecké etudy. Nedatováno, strojopis, 8 listů.
- Složka nazvaná „Ukázky mluvy – výukový materiál Rudolfa Waltra“. Nedatováno, strojopis, 5 listů.

V majetku Moravského zemského muzea v Brně (evidováno pod čísly R 1335 – R 1378 a R 1381 – R 1385)

- Rozvrh hodin jednotlivých předmětů. Nedatováno, rukopis, 2 strany.
- Pracovní rozvrh Rudolfa Waltra pro školní rok 1940-41. Datováno 9.6.1940, rukopis, 5 listů.
- Dopis Rudolfa Waltra řediteli konzervatoře v Brně. Datováno 8.9.1940, rukopis, 1 list.
- Dopis Oskara Linharta Rudolfu Waltrovi. Datováno 19.11.1942, strojopis, 1 list.
- WALTER, R. Opravený pracovní program. Datováno 8.9.1940, rukopis, 4 strany.
- WALTER, R. Pracovní plán brněnské konzervatoře pro rok 1940-41. Datováno 30.8.1940, rukopis, 12 stran.
- WALTER, R. Změny pracovního plánu v dramatickém oddělení pro školní rok 1940-41 od 20.11.1940. Datováno 29.11.1940, rukopis, 3 strany.
- WALTER, R. S absolventy a absolventkami. Datováno 10.3.1941, rukopis, 2 strany.
- WALTER, R. Přesuny rozvrhu ve dnech 16. až 19.12. Neurčen rok, rukopis, 2 strany.
- Omluvenka od prof. Waltra a prof. Gräfové. Nedatováno, rukopis, 2 strany.

Ke kapitole č. 4. Závěr

15 let DAMU a DISKU. Praha : Svaz československých divadelních umělců, 1960.

40 let DISKU, tvůrčí dílny DAMU. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1985.

ČERNÝ, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce : divadlo a společnost*. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1502-0.

Divadlo nové doby 1945-1948. 1. vyd. Praha : Panorama, 1990.

Dr V.A. Divadelní generace hledající a formující. *Praha v týdnu*, 14.10.1943, roč. 4, č. 41, s. 2.

HALLER, M. České divadelní školství. *Divadelní zápisník*, 1945/46, roč. 1, č. 1-2, s. 46-51.

- HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961, s. 281-308.
- HALLER, M. Chvilí mezi posluchači na dramatickém oddělení. *Praha v týdnu*, 18.2.1943, roč. 4, č. 7, s. 4-5.
- HALLER, M. In memoriam Milana Svobody. *Divadelní zápisník*, 1948, roč. 3, s. 123-124.
- HALLER, M. Musická akademie : nový typ českého divadelního školství. *Divadlo*, roč. 1946, č. 7, s. 125-127. *Divadlo*, roč. 1946, č. 8, s. 142-144. *Divadlo*, roč. 1946, č. 9, s. 165-167.
- Jel. Divadelní mládí. *Rovnost*, 18.6.1947.
- Jv. Po dvaceti letech. *České slovo*, 12.7.1939.
- LUKAVSKÁ, K. *Rozhovory s dědečkem*. 1. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2004. ISBN 80-7192-829-1.
- MUNCLINGER, J.F. Cesty nové herecké školy. *Divadlo*, 31.5.1944, roč. XXX, č. 4, s. 53-54.
- Os, ml. Do dvacetiletí dramatické školy. *Naše divadlo a zákulisí*, listopad 1940, roč. 2, č. 3, s. 40.
- PÖMERL, J. České divadlo na rozcestí (1945-1948). *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha : Divadelní ústav, 1995. ISBN 80-7008-056-6.
- SÍLOVÁ, Z. *DISK a generace 1945*. 1. vyd. Praha : AMU, 2006. ISBN 80-7331-058-9.
- SÍLOVÁ, Z. Pleskotova léta mládí a zrání. *Disk*, prosinec 2002, č. 2, s. 122-139.
- SÍLOVÁ, Z. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha : Achát, 1999. ISBN 80-902221-9-6.
- SVOBODA, M. Strach o herecký dorost. *Sobota*, 26.4.1930, roč. I, č. 4, s. 77-78.
- ŠORMOVÁ, E. DISK. *Divadelní revue*, 1995, č. 4, s. 72-74.
- VOSTRÝ, J. Pocta Hallerovi. *Disk*, prosinec 2002, č. 2, s. 161-163.
- Výstava nazvaná „DISK 1945-1948“*. Instalovaná na stěnách chodby před děkanátem Divadelní fakulty AMU, 2. patro.
- Záznam setkání věnovaného Jiřímu Frejkovi, Jiřímu Plachému a dalším zakladatelům pražské divadelní fakulty*. Divadelní fakulta AMU, amatérský záznam, 2002.