

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Produkce

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**VÝVOJ EKONOMICKÝCH A AUTORSKOPRÁVNÍCH
PODMÍNEK DRAMATICKÉ TVORBY VE
VIKTORIÁNSKÉM LONDÝNĚ**

Zuzana Veselá

Vedoucí práce: MgA. et Mgr. Doubravka Svobodová

Oponent práce: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Datum obhajoby: 3. února 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Arts Management

BACHELOR'S THESIS

THE DEVELOPMENT OF ECONOMIC AND LEGISLATIVE
CONDITIONS OF DRAMATIC WRITING IN VICTORIAN
LONDON

Zuzana Veselá

Supervisor: MgA. et Mgr. Doubravka Svobodová

Opponent: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Thesis defence: February 3rd 2016

Degree granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

VÝVOJ EKONOMICKÝCH A AUTORSKOPRÁVNÍCH PODMÍNEK DRAMATICKÉ
TVORBY VE VIKTORIÁNSKÉM LONDÝNĚ

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především paní MgA. et Mgr. Doubravce Svobodové za všechny připomínky a rady, stejně jako za celkovou podporu a trpělivost při vedení této bakalářské práce. Dále bych ráda poděkovala své mamince JUDr. Taťjaně Lehenové za pomoc s jazykovou korekcí a svým spolužákům za neustávající oporu při psaní této práce.

Anotace

Tato bakalářská práce mapuje ekonomické a legislativní podmínky dramatiků ve viktoriánském Londýně, tedy mezi lety 1837 a 1901. Práce se zaměřuje na vývoj a změny ve výši a formě odměňování dramatiků v divadlech West Endu i East Endu a postupný rozvoj zejména autorskoprávní ochrany ve Velké Británii. Práce dále popisuje fungování a rozsah cenzury, stejně jako možnost dramatiků své hry knižně publikovat. Práce je strukturovaná do tří částí, z nichž první se zabývá především ekonomickými otázkami, druhá právní problematikou s důrazem na copyright a cenzuru a třetí je případovou studií dramatika Oscara Wilda, na jehož příkladu ukazují principy popsané v prvních dvou částech a postupné změny ve společenském statutu této profese. Cílem této práce je poskytnout čtenáři stručný náhled do fungování divadelní scény viktoriánského Londýna z pohledu dramatika.

Klíčová slova

Viktoriánské divadlo, Talfourdův zákon, Divadelní zákon, Celkový průzkum dramatické literatury, long run, patentová divadla, divadla East Endu, divadla West Endu, Společnost dramatických autorů, copyright, cenzura, Dion Boucicault, Lord komoří, publikování her, Oscar Wilde

Abstract

This bachelor's thesis offers an overview of the economic and legal conditions of playwrights in Victorian London – that is from 1837 to 1901. The thesis focuses on the changes and development of the form and height of authorial remuneration in both West End and East End theatres and the gradual progress of esp. copyright legislation in the United Kingdom. The thesis also describes the nature and workings of censorship as well as the possibility of publishing plays. The thesis is structured into three chapters. The first chapter analyses chiefly the economic notions of the period, the second deals with the legal aspects of the profession with focus on copyright and censorship and the third consists of a case study of playwright Oscar Wilde. I use his example to demonstrate the principles described in the previous two chapters as well as show the gradual development of the status of his profession. The aim of this work is to offer a brief comprehensive overview of the Victorian London theatre scene from the point of view of the playwright.

Key Words

Victorian Theatre, Talfourd's Act, Theatre's Act, Select Committee on dramatic Literature, Long Run, Patent Theatres, East End Theatres, West End Theatres, The Dramatic Author's Society, Copyright, Censorship, Dion Boucicault, Lord Chamberlain, Dramatic Publishing, Oscar Wilde

Obsah:

Seznam příloh	9
Seznam použitého označování a zkratk	11
1. Úvod	12
2. Ekonomické podmínky dramatiků	16
2.1 Podmínky v první třetině 19. století: 1800 - 1837	16
2.2 Celkový průzkum dramatické literatury z roku 1832 (tzv. Select Committee on Dramatic Literature) a finanční podmínky ve 30. letech	19
2.3 Založení Společnosti dramatiků v roce 1833 (Dramatic Author's Society)	21
2.4 Divadelní zákon z roku 1843 (Theatre Regulation's Act)	23
2.5 40. a 50. léta – pracující třída v hledišti	24
2.6 Překlady z francouzštiny	25
2.7 Dion Boucicault a systém sdílení zisku	27
2.8 Fixní odměna za reprízu	29
2.9 Exponenciální podíl na zisku	31
2.10 Divadla East Endu	33
2.11 Začínající autoři	35
2.12 Období Fin de Siècle	37
2.13 Prodávání her do Spojených Států Amerických	37
2.14 Proměna statusu dramatika v čase	39
3. Autorská práva a cenzura	40
3.1 Přehled do roku 1837	41
3.2 Pirátství	42
3.3 Bulwerův zákon (The Bulwer's Act) z roku 1833 a Společnost Dramatiků (Dramatic Authors' Society)	43
3.4 Autorský (Talfourdův) zákon z roku 1842 (Copyright Act), Divadelní zákon (Theatre Regulation's Act) z roku 1843 a precedenty zvykového práva	45
3.5 Ochrana dalších literárních děl proti divadelní adaptaci	46
3.6 Mezinárodní právo a překlady	47
3.7 Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886	48
3.9 Publikování	51
3.10 Cenzura	53
4. Oscar Wilde – případová studie	56

5. Závěr	62
Seznam zdrojů a použité literatury	65

Seznam příloh

1. Průměrné mzdy v Británii v 19. století
2. Graf vývoje průměrné mzdy ve Spojeném Království v 2. pol. 19. století
3. Průměrné výdaje v roce 1888 pro středostavovskou rodinu
4. Mapa divadel West Endu

Seznam použitého označování a zkratk

Pro přehlednost jsem zkratky nepoužívala.

1. Úvod

Z pohledu anglického divadla bylo 19. století obdobím mimořádným a plným protikladů. Divadlo v jeho průběhu prošlo celou řadou změn, z nichž mnohé měly přímý dopad i na jeho dnešní podobu. Zároveň se stalo masovou zábavou – do divadla chodilo velké množství lidí všech vrstev a profesně se jím zabývalo více lidí než kdykoliv předtím. Jen v Londýně bylo v roce 1892 celkem 550 zábavních podniků, z nichž 50 byla přímo divadla, další pak sály music hallu, koncertní sály a jiné¹. Vzniklo obrovské množství her, a ačkoliv byly mnohé z nich úpravami her francouzských či adaptacemi populárních románů, i počet původních her byl ohromující. Mnozí viktoriánští autoři za svůj život napsali více než 100 her.

Paradoxem je, že většina z těchto her i autorů je dnes zcela neznámá, včetně těch nejúspěšnějších, jako byli Henry Arthur Jones² či Arthur Wing Pinero³ povýšený čistě za svou divadelní práci do šlechtického stavu. Dion Boucicault, emblematický autor anglického viktoriánského dramatu, který byl pravděpodobně komerčně nejúspěšnějším a nejslavnějším autorem své doby, napsal za svůj život kolem tří set her. Přesto je naprostá většina z nich dnes již úplně zapomenuta a ani ty nejslavnější, jako *Blondýnka (Colleen Bawn)*, se již nehrají. Viktoriánské období je tak ve smyslu vývoje divadla mimořádně důležité především z pohledu změn, které proběhly v zákulisí – změnil se způsob produkce, publikum, společenské postavení tvůrců a v neposlední řadě podmínky, za kterých hry samotné vznikaly.

¹ BOOTH, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. New York: Cambridge University Press, 1991, xiv, 218 s. ISBN 0521348374, str. 11

² Henry Arthur Jones byl mimořádně úspěšným anglickým dramatikem druhé poloviny 19. století. Napsal celkem 44 her, mezi nimi i adaptaci Ibsenova *Domečku pro panenky*. Jeho prvním velkým úspěchem bylo melodrama *Stříbrný král (The Silver King)* z roku 1882. Se svými hrami slavil velký úspěch nejen v Británii, ale i v USA. Jeho realistický styl byl opakovaně zesměšňován Oscarem Wildem.

³ Arthur Wing Pinero byl jedním z nejúspěšnějších anglických dramatiků druhé poloviny 19. století. Za svůj život napsal celkem 59 her, z nichž největší úspěch měla hra *Druhá paní Tanquerayová (The Second Mrs Tanqueray)*. V roce 1909 byl dokonce za své zásluhy v oblasti divadla povýšen do šlechtického stavu. Ačkoliv byl v 19. století slavný v Británii i Spojených státech, dnes se jeho kusy hrají jen minimálně.

Tyto změny byly nejvýraznější od počátku 30. let 19. století – období, které je nejnáze vymezitelné vládou královny Viktorie, jež byla sama velkou milovnicí divadla. Na rozdíl od svých předchůdců dokonce po shlédnutí her, které ji zaujaly, často posílala děkovné dopisy do zákulisí s gratulací autorům a hlavním hercům (např. dramatikovi Bulwer-Lyttonovi za hru *Dáma z Lyonu* (*Lady of Lyons*) v Covent Garden v roce 1838). Královna Viktorie se ujala vlády 20. června 1837 a vládla do 22. ledna 1901. Tomuto téměř až symbolickému odchodu na samém počátku 20. století do značné míry odpovídá i vývoj britského divadelnictví. Období královny Viktorie bylo v mnohém přípravou na moderní svět, ale ještě do něj nezapadalo. Obdobně tomu bylo i s divadelní tvorbou, dramatiky a diváky.

Mnohé ze změn, které v tomto období proběhly, jsou dobře zdokumentované – zejména nový způsob vedení divadelních společností v čele s manažery-herci a jejich komerčně výhodný způsob reprízování her, zvaný long run. Mnoho pozornosti bylo věnováno rovněž rychle se rozvíjející divadelní technice a s ní související proměně scény. Tato bakalářská práce se proto soustředí na oblast, která je v českém prostředí méně popsána, totiž na oblast změn ve vývoji podmínek dramatiků. I v tomto směru bylo viktoriánské období pro rozvoj britského divadla klíčové, a to především v oblasti ochrany autorských práv a v oblasti postavení a odměn dramatiků. S rozšířením mezinárodního copyrightu pak úzce souvisela otázka vydávání dramatických děl. V neposlední řadě tato práce popisuje také problematiku cenzury, jež měla na tvorbu dramatiků přímý dopad.

Struktura práce sestává ze tří hlavních částí. První část mapuje ekonomické podmínky autorů, které měly nejpříjemnější dopad na jejich postavení a tvorbu, dále jejich nepravidelný vývoj v průběhu 19. století a měnící se způsoby odměny. Druhá se zabývá postupně rostoucí autorskopravní ochranou, v první řadě v rámci Británie a následně i v mezinárodním měřítku, problematikou pirátství a problematikou knižní publikace dramatických děl. Do této kapitoly je také zahrnuta otázka cenzury, která se týkala jak divadelní inscenace her, tak jejich vydávání. Třetí část je věnovaná případové studii Oscara Wilda, jednoho z mála autorů, jejichž díla jsou dodnes známá a hraná. Ačkoliv Wilde svou dobu

v mnohém předstihl, jeho profesní vývoj vhodně ilustruje pozici a možnosti londýnských dramatiků v druhé polovině 19. století.

Viktoriánské období je obecně zejména v anglické literatuře pečlivě zpracované; částečně už v jeho průběhu (v letech 1832, 1866, 1882 a 1892 proběhly tzv. Select Committees, tedy celkové průzkumy mapující tehdejší stav divadelní scény) i během následujících dvou století. Mimořádným dílem v této oblasti je studie badatele Johna Russela Stephense *Profese dramatika (The Profession of a Playwright)*, jež přehledným způsobem mapuje dostupné zdroje, a z níž následně čerpá většina vědců zabývajících se spřízněnými tématy. Uvedená studie je také klíčovým zdrojem této práce, zejména pro první dvě kapitoly, a to jak ve smyslu základních informací, tak konkrétních čísel a statistických údajů. Ačkoliv podmínky dramatické tvorby zmiňuje mnoho prací týkajících se viktoriánského divadla, jeho dílo zaměřené přímo na tuto otázku je jedinečné. Vycházela z něho i většina dalších zdrojů z nichž jsem čerpala. Zejména v otázce autorskoprávních zákonů (kapitola 3) jsem se pak snažila těžit především z dostupných primárních zdrojů. Veškeré citace z angličtiny jsem přeložila do češtiny, názvy uvádím vždy česky s původním názvem v závorce.

Přes množství dostupné literatury nejsou doposud stejně podrobně zpracována všechna témata. Drtivá většina publikovaných studií se zabývá (i díky většímu množství zdrojů a vyšší umělecké úrovni) divadly West Endu, zatímco divadla East Endu a jejich tvůrci i publikum jsou zmapovaná jen v míře odpovídající dostupnosti zdrojů (zachovalo se totiž minimum smluv). V této práci se však snažím podat co nejúplnější přehled obou částí viktoriánské divadelní scény, tedy nevynechávat ani jakékoliv informace týkající se divadel East Endu, a naopak upozornit na momenty, v nichž se jejich vývoj rozcházel.

Pro pochopení rozsahu změn, kterými divadlo a divadelní tvorba prošly v 19. století, je také nutné alespoň okrajově popsat obecné změny, kterými procházel Londýn a Anglie. Celá země byla ovlivněna intenzivní urbanizací, ovšem nikde nebyl tento proces tak výrazný jako v hlavním městě Británie. Zatímco na počátku 19. století v roce 1801 bydlelo v této metropoli 900 000 obyvatel, v roce 1851 už to byly 3 000 000 a do konce století se jejich počet ještě zdvojnásobil na

6 000 000⁴ evidovaných v roce 1901. Londýn samotný zůstal přes rychlou industrializaci celé země především městem služeb, nabízejícím spojení s koloniemi a okolním světem. Pro rozvoj divadel East Endu byla rozhodující výstavba londýnských doků ve 20. letech, kolem kterých se soustředily čtvrtě chudších pracujících tříd. V roce 1851 uvádí oficiální zdroj, že celkem 79% obyvatel Londýna se hlásí k pracující třídě⁵. Z tohoto pohledu proto není překvapující, že ve stejném období celou polovinu návštěvníků divadel tvořilo právě toto publikum.

Pro dokreslení informací, které se objevují zejména v první kapitole, týkajících se ekonomických podmínek autorů, je důležité zmínit propastný rozdíl mezi třídami ve viktoriánské Anglii. Třídní systém byl totiž pro Anglii v jistém smyslu určující. V příloze přikládám přehled průměrných mezd různých profesí v 19. století⁶ a nákladů na živobytí⁷. Je nutné mít na paměti, že pracující třídy měly oproti vyšším třídám nejen podstatně nižší příjmy, ale také řádově nižší výdaje. Tento princip se týkal také finanční situace dramatiků různých tříd – divadla West Endu orientovaná na středostavovské a vyšší publikum své dramatiky platila řádově úplně jinak než divadla East Endu. I přes tyto velké rozdíly nebyla přitom ani práce dramatika West Endu na počátku viktoriánské éry ceněna vysoko. Jak uvidíme, dostatečné ohodnocení bylo sice jen jednou, avšak základní, podmínkou dosažení společenského respektu dramatika jakožto povolání, ke kterému se nejúspěšnější autoři propracovali až na samém konci 19. století.

⁴ BOOTH, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. str. 3

⁵ BOOTH, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. str. 4

⁶ Příloha 1 a 2

⁷ Příloha 3

2. Ekonomické podmínky dramatiků

Pokud bychom chtěli načrtnout ekonomické podmínky dramatiků v 19. století, nutno říci, že po finanční stránce výnosnost psaní her jako hlavního zaměstnání značně kolísala – zatímco na samém počátku 19. století se jednalo o relativně slibné zaměstnání, v průběhu zejména 40. a 50. let procházelo britské divadlo finanční krizí a od 60. let až do konce století se finanční pozice dramatiků postupně zlepšovala. Kromě celkové ekonomické situace divadel souvisí tyto výkyvy jednak se změnami ve formách odměny, jednak s vývojem copyrightu, s nímž úzce souvisela možnost inscenovat hru mimo Londýn, tedy ve zbytku Británie a v zahraničí (zejména ve Spojených Státech). Přesto stojí za povšimnutí, že nezávisle na inflaci dostávali dramatici na samém počátku 19. století v mnoha případech stejnou odměnu jako v 60. letech. Zřejmá je vysoká míra propadu v polovině 19. století.

Pro zajímavost je ještě možno dodat, že v 1. pol. 19. století se autoři her v zásadě dělili na dvě skupiny. První skupinu tvořili literáti z jiných oblastí, nejčastěji básníci, popř. spisovatelé a esejisté jako např. William Wordsworth, Lord Byron nebo Charles Lamb. Jejich hry se přitom často vůbec nedostaly na jeviště, alespoň ne za života svých tvůrců; byly tedy spíše formou literárního experimentu. Tito autoři psali nezávisle na konkrétní divadelní organizaci, a tudíž se nemuseli ohlížet na reálná omezení divadel ani na jejich finanční a další limity. Navíc byli tito autoři materiálně zajištěni buď rodinným jměním nebo výnosy ze své předchozí literární tvorby. V této práci se však míním zabývat především ekonomickými podmínkami profesionálních dramatiků, tedy druhou skupinou tvůrců, pro něž bylo psaní her hlavním nebo jedním z hlavních zdrojů příjmů.

2.1 Podmínky v první třetině 19. století: 1800 - 1837

Abychom mohli plně docenit proměny viktoriánského divadla, je třeba nejdříve uvést podmínky divadla na samém počátku 19. století. V prvních dvou desetiletích se divadlu obecně daří dobře, a to přesto, že jsou klasické činohře oficiálně k dispozici jen dvě (resp. tři) scény – Covent Garden, Drury Lane (bývalé divadlo Davida Garricka) a malé letní divadlo Haymarket. Zejména tyto

scény jsou velmi úspěšné a často tak platí vysoké gáže svým předním hercům a nezřídka i mimořádně úspěšným dramatikům. To ovšem vede k vysokým nákladům na jednotlivá představení. Kromě toho vzniká množství menších neoficiálních divadel, které se obecně zaměřují především na komedii – klasická tragédie o 5 dějstvích zůstává výsadou oficiálních, tzv. patentových divadel. Představení mají většinou okolo 20 (v případě průměrných) až 40 repríz (v případě úspěšných inscenací) a hraje se 6 krát týdně (každý den s výjimkou neděle). Jakmile si hra nezíská diváky během několika prvních uvedení, je stažena z repertoáru a nahrazena jinou. Výsledkem je vysoký obrat her a krátký čas na jejich napsání i inscenování.

Výše uvedené vyšší odměny dramatiků umožnila změna v jejich placení, jelikož tradiční benefiční systém, kdy autor obdržel zisk ze tří repríz – třetí, šesté a deváté (samozřejmě po odečtení nákladů), byl počátkem 19. století postupně, zejména v patentových divadlech, nahrazován systémem fixní odměny za představení nezávisle na jeho úspěchu, a tedy počtu repríz. První takový případ byl zaznamenán J. P. Kembem v roce 1793. Během několika let se však stává normou, která přetrvává po dalších 50 let, tedy až do 60. let 19. století. Ve výjimečných případech obdržel autor odměnu již za odevzdání rukopisu, nezávisle na jeho uvedení. Tato změna byla na počátku století vnímaná pozitivně, jelikož ceny za hry byly solidní a snímaly z autora risk neúspěchu, který tak v plném rozsahu nesl manažer divadla. Původní benefiční systém však zejména v menších divadlech často přetrval až do 20. let 19. století.

Nárůst počtu divadel a malé množství repríz nahrávaly rychlému psaní her – v nejvyhrocenějších případech malých divadel v East Endu vznikaly hry někdy za pouhých 24 hodin. Autoři ve většině případů pracovali pro konkrétní divadelní společnost a dostávali jasná zadání od svých zaměstnavatelů. Zadání se týkalo tématu, počtu postav, který byl limitován konkrétním počtem i schopnostmi herců, a nezřídka i nových atrakcí, které měl manažer divadla aktuálně k dispozici, jako například „hejno [živých] sobů“⁸. Výsledkem byly především komedie a melodramata – vážné hry či přímo tragédie neměly obecně v 19. století příliš velký komerční úspěch. Dramatici také s oblibou přepisovali úspěšné romány či překládali hry z francouzštiny, což byl vzhledem k absenci jakékoliv

⁸ Toto zadání obdržel Tom Dibdin od Davida Morrise pro divadlo Haymarket ve 20. letech.

autorskoprávní ochrany v tomto období rychlý a spolehlivý způsob, jak dodat úspěšnou hru.

V důsledku napoleonských válek však po roce 1815 Anglie po ekonomické stránce začala strádat, patentová divadla trpěla vysokými náklady a konkurencí menších divadel. Začala se ukazovat úskalí fixních autorských odměn, jejichž výše klesala. Když v roce 1821 adaptoval Moncrieff hru *Tom a Jerry; aneb Život v Londýně* (*Tom and Jerry; or, Life in London*) pro divadlo Adelphi, obdržel jednorázový honorář 200 liber. Hra měla však neočekávaně téměř 300 repríz, což autor později kousavě okomentoval v předmluvě k jejímu tištěnému vydání slovy: „Každé divadlo v Británii i ve Spojených státech se na mé hře obohatilo. I ten nejmenší autorský podíl na zisku by mi zajistil, že bych už nikdy nemusel dál obtěžovat veřejnost dalšími produkcemi své múzy.“⁹

Zavedený systém navíc nebyl pro autory zcela bez rizika a průběžně se měnil. Jednorázový vyšší honorář se neudržel a manažeři se alespoň do jisté míry vraceli k modelu odrážejícímu počet repríz. V druhé polovině 20. let byly v Covent Garden následující podmínky: pokud šlo o 5-aktovou tragédii či komedii (tedy tzv. plnohodnotnou hru) autor obdržel 100 liber po 3., 6., 9. a 40. repríze. To představovalo 400 liber za plnohodnotnou hru v případě, že měla více než 40 repríz, což bylo v případě tragédií výjimečné. Naopak nebylo výjimkou stažení hry po 8. či 39. repríze.

Ve 30. letech byla zavedená cena plnohodnotné hry v jednom z patentových divadel ve výši 400 liber, z nichž 300 liber bylo vyplaceno po premiéře (tedy pouze v případě, že byla hra zinscenovaná) a dalších 100 liber po 20. repríze (tedy jen v případě, že hra byla dostatečně úspěšná, aby tento počet repríz dosáhla). Po dvacáté repríze byli ovšem autoři placeni jen výjimečně a po 40. (na rozdíl od předešlého období) již vůbec. Cena samozřejmě rovněž závisela na zavedenosti autora. Mimořádně populární autoři jako např. Sheridan Knowles výjimečně dostávali více (v roce 1839 obdržel 600 liber za hru *Láska* (*Love*) v Covent Garden). Rovněž mohli uspět známí spisovatelé, jako Bulwer-Lytton,

⁹ STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. USA: Cambridge University Press, 1992, 276 S. ISBN 0521259134, str. 44, Stephens cituje ze *Selections of Dramatic Works of William T. Moncrieff*, London, 1851, III. svazek předmluva k *Tom and Jerry; or, Life in London*

jenž obdržel takto vysokou sumu opakovaně, a stal se tak nejlépe placeným dramatikem 30. let 19. století. Lytton se přitom paradoxně záhy vrátil k psaní románů z pragmatického důvodu lepšího finančního ohodnocení – pro srovnání dostal v roce 1833 za román 1100 liber.

Nutno si však uvědomit, že mezi autory existovaly propastné finanční rozdíly. Zatímco patentová divadla byla zahlcena rukopisy ze všech stran a mohla si vybírat, okrajová divadla v East Endu zaměstnávala tzv. hack writers – dramatiky, kteří chrlili jednu hru za druhou za naprosto minimální částky. Příkladem může být jeden ze známějších autorů George Dibdin Pitt, který ve 40. letech dostával 30 šilinků za hru (tj. 1,5 libry, což odpovídalo týdennímu platu okrajového herce). Obdobné hry byly určené pro nižší vrstvy, a tomu také odpovídala jejich úroveň. Ve většině případů navíc cílové publikum odráželo i původ tvůrců – autoři píšící pro patentová divadla pocházeli většinou ze středostavovských rodin zatímco dramatici z East Endu spíše z nižších vrstev.

2.2 Celkový průzkum dramatické literatury z roku 1832 (tzv. Select Committee on Dramatic Literature) a finanční podmínky ve 30. letech

První pokus o celkový přehled situace divadelní tvorby v Londýně proběhl v roce 1832. Na začátku 30. let je již celkový ekonomický úpadek divadel nezpochybnitelný. Patentová divadla přes své na první pohled slušné zisky bojují s vysokými náklady, způsobenými především astronomickými odměnami pro hlavní herce a nákladnými výpravami (Edmund Kean například brzy po svém debutu v Drury Lane v roce 1814 dostával 50 liber za každé představení). Celkový stav dobře ilustruje přehled o výnosech Drury Lane, který pro Průzkum vypracoval Francis Place a z něhož vyplývá, že ve 20. letech přes průměrný roční příjem divadla kolem 78 000 liber nebyla ani jedna činoherní inscenace rentabilní a veškerý zisk pro Drury Lane generovala oblíbená pantomima. Zisk byl i tak zcela minimální. Tento stav byl kromě vysokých nákladů způsoben také nekompetentním managementem (dle hodnocení Průzkumu), velikostí výprav, které neodpovídaly příjmům z inscenací (příkladem může být např. velmi nákladné pronajímání živých koní), vysokým nájmem za budovy divadel a

v neposlední řadě konkurencí malých divadel, např. Adelphi. Neopomenutelným faktorem byla také konkurence patentových divadel mezi sebou.

Úpadek patentových divadel se samozřejmě významně podepsal i na příjmech dramatiků. To se neprojevilo pouze na snížených odměnách, ale i na jejich ne vždy spolehlivém vyplácení. V roce 1831 prodal James Kenney svou hru *Irský Ambassador (The Irish Ambassador)* za pouhých 125 liber, z nichž mu však divadlo Covent Garden vyplatilo jen 50 liber, ačkoliv hra měla plných 30 repríz. Důvod? Krach. Známé byly také případy, kdy se změnilo vedení divadla a hry se dále hrály bez poplatků autorům, kteří měli smlouvu s předchozím vedením. V případě krize divadla mnohdy upřednostnila vyplácení herců před dramatiky. Proplácení záloh na hry se stalo naprostou výjimkou poskytovanou jen těm nejslavnějším autorům, jako byl např. Bulwer-Lytton. Naopak podmínění vyplácení smluvené jednorázové částky určitým počtem odehraných repríz se stalo normou. Alternativou bylo vyplácení menší odměny za každé odehrané představení s předem smluveným limitem (např. 10 liber za každou reprízu, avšak do maximální výše 100 liber). Tento princip byl ovšem méně častý, protože rozkládal riziko mezi autora a manažera a ve většině případů znamenal vyšší odměnu pro autora. V tomto ekonomicky problematickém období dělali manažeři vše, co bylo v jejich silách, aby minimalizovali svá vlastní rizika a náklady.

Nastávaly dokonce situace, kdy dramatici nabízeli svá díla zdarma. Jedním z důvodů byl zvyk manažerů stáhnout hru těsně před dosažením reprízy, po které autorovi smluvně náležela vyšší odměna. V případě hry *Starosta Brug (The Provost of Bruges)*, inscenované v roce 1837 v Drury Lane, podepsal její autor George Lowell smlouvu, která mu zajišťovala 20 liber za každé představení po dobu prvních 15 repríz, 50 liber za dvacátou reprízu a dalších 20 liber v případě, že hra dosáhne 25 repríz. Hra byla přes slušný úspěch (průměrně vydělala 159 liber za reprízu) stažena po 8 reprízách, s odůvodněním, že výše autorovy odměny by pro divadlo znamenala, neschopnost pokrýt své zbylé náklady. Lowell nabídl, že se své odměny vzdá, aby se mohla hra uvádět dále, ovšem bez odezvy. I úspěšní autoři jako Bulwer-Lytton se někdy vzdávali odměny – po neúspěšném roce nabídl dramatik svou další hru *Dáma z Lyonu (The Lady of*

Lyons) divadlu Covent Garden zdarma, aby zvýšil svou reputaci a zachoval si přízeň manažera divadla.

2.3 Založení Společnosti dramatiků v roce 1833 (Dramatic Author's Society)

Celkový přehled divadelní scény poskytnutý v roce 1832 umožnil větší vzájemné propojení mezi dramatiky. Zdůraznil také absenci formální instituce, která by dala dramatikům možnost se spojit a vytvořit jednotnou frontu zejména v oblasti copyrightu. Ačkoliv společnost dramatiků neoficiálně fungovala již od počátku 30. let, s přijetím nového autorského zákona v roce 1833 se formalizovala pod názvem „Dramatic Author's Society“. Jejím hlavním smyslem bylo vybírání poplatků za hry, kontrolování neautorizovaných inscenací a posléze i vydávání her ve vydavatelství Johna Millera (viz kapitola 3). Mezi její zakladatele patřili přední dramatici té doby – J. R. Planché, který se stal předsedou a Douglas Jerrold ve funkci sekretáře. Společnost rychle nabírala členy a během 50. let a 60. let 19. století se stali jejími členy prakticky všichni dramatici působící v Londýně. V roce 1884 zanikla jako samostatná jednotka a stala se součástí nové Společnosti autorů (Society of Authors).

Jeden z prvních úspěchů Společnosti nastal už v 30. letech v rámci snahy o zrušení monopolu patentových divadel na činohru. Nelegální pozice menších divadel byla pro dramatiky nevýhodná (patentová divadla například často bezostyšně kopírovala hry menších londýnských divadel s odůvodněním, že v právním slova smyslu vůbec neexistují). Monopol také způsoboval propastné rozdíly mezi platy dramatiků a umožňoval manažerům patentovým divadel diktovat podmínky. Situace dostoupila vrcholu v roce 1833, kdy si obě patentové scény pronajal pro svou společnost Alfred Bunn. Monopol se v tomto případě stal absolutním, což autoři vyřešili společnou stávkou. Již v roce 1837 téměř uspěli s protlačení výnosu, který by monopol zrušil, zákon však neprošel kvůli náhlé smrti krále. Zákon přezdívaný Talfourdův (The Talfourd's Act) byl schválen o 5 let později za vlády královny Viktorie v roce 1842.

2.4 Divadelní zákon z roku 1843 (Theatre Regulation's Act)

Pro londýnskou a britskou divadelní scénu byl důležitý také rok 1843, kdy byl zrušen monopol patentových divadel Covent Garden, Drury Lane a letní scény Haymarket. Nový Divadelní zákon odvolal výnos z roku 1737 (Licensing Act), který patent uděloval. Legalizoval tak veškerá, do té doby nezákonná divadla.

Již tady nutno konstatovat, že zákon měl vliv i na otázku cenzury. V praxi vedl totiž k vyšší kontrole státu nad divadelní scénou, jelikož vzhledem k legalizaci do té doby nezákonných divadel dostal pod kontrolu cenzora Lorda komořího i tyto scény. Každé divadlo mělo pak povinnost zaslat před uvedením hry jeden výtisk scénáře kanceláři Lorda komořího ke schválení, čímž instituce získala dohled nad všemi divadly. Vzhledem k množství nelegálně fungujících divadel ve 30. letech byla cenzura jedním z hlavních smyslů nového zákona; význam však měla i pro ochranu autorských práv a bezpečnostní a hygienická nařízení.

Zákon přitom teoreticky rozsah pravomocí Lorda komořího vlastně okleštil – do roku 1843 byla totiž tato instituce oprávněna zakázat jakoukoliv novou nebo stávající hru bez nutnosti uvedení důvodu. Od roku 1843 mohla hru zakázat pouze pokud odporovala dobrým mravům nebo ohrožovala veřejný pořádek (podrobněji viz. kapitola 3).

Kromě zrušení monopolu patentových divadel zákon také zakázal požívání alkoholu v hledišti, což způsobilo problémy malým divadlům, která nejvyšší příjem generovala právě z prodeje alkoholu. Udělil však lokálním úřadům pravomoc poskytovat naopak licenci k veřejné produkci hospodám a hostincům, což vedlo k rychlému nárůstu malých sálů a přístavků pro tento účel v hospodách. Sály byly většinou vybaveny stolky a lavicemi pro diváky a jednoduchým jevištěm. Během několika let byla nejúspěšnější z těchto zařízení přestavěna na dobře osvětlené sály s plochým jevištěm i hledištěm (dokonce s jedním balkónem) pro nový žánr, který se v těchto sálech prakticoval – music-hall. Na rozdíl od tradičních divadel zde měli diváci možnost přicházet a odcházet během produkce a pít i jíst dle libosti, resp. nabídky. Tato zařízení se stala zejména v chudších částech Londýna i ve zbytku země mimořádně oblíbená.

2.5 40. a 50. léta – pracující třída v hledišti

Během čtyřicátých a padesátých let dostoupila ekonomická krize divadel svého vrcholu. Příkladem je, že se přes uvolnění monopolu patentových divadel nepostavila v Londýně ani jedna nová scéna. Divadla, která si nemohla dovolit honosné produkce začala navíc trpět odlivem pravidelných diváků vyšších tříd. To neznamenal pouze ztrátu diváků, ale i případných mecenášů. Důsledkem bylo nevyhnutelné orientování zájmu na diváky z pracujících tříd, což se odrazilo v žánru i tónu repertoáru. Tragédie plně ustoupila komedii, melodramatu a v případě East Endu hlavně music-hallu. Divadla byla nucena zlevnit lístky ve snaze přilákat větší počet diváků a dokonce se tak jeden lístek stal levnějším než v roce 1800.

Z pohledu dramatiků byla tato situace kritická, a stále se zhoršovala. Zatímco na začátku 40. let dostal začínající dramatik Dion Boucicault v Covent Garden za svou 5-aktovou komedii *Londýnská pojistka (London Assurance)* inscenovanou v r. 1841 velmi slušných (a na svou dobu a s ohledem na jeho pozici nováčka i mimořádných) 300 liber, o tři roky později už mu jiné „klíčové londýnské divadlo“¹⁰ nabídlo pouze 100 liber za hru (s největší pravděpodobností se jednalo o hru *Staré hlavy, mladá srdce (Old Heads, Young Hearts)* inscenovanou v r. 1844 v Haymarketu). V obou případech se však stále ještě jednalo o relativně vysoké částky v porovnání s nižšími žánry uváděnými v menších divadlech. V divadlech Surrey, Marylebone a Sadler's Wells dostával známý dramatik E. L. Blanchard za pantomimy pouhých 10 liber. Ovšem na menších scénách East Endu jako např. Pavilion, Grecian či Britannia se pantomimy a melodramata vykupovaly už jen po 3 librách za kus (i méně).

V následujícím desetiletí dosáhla londýnská divadelní scéna svého dna. Mnozí významní dramatici jako například Dion Boucicault, Londýn opustili – Boucicault se přesunul nejprve do Paříže a posléze do USA. I ti nejznámější dramatici (např. Planché) byli limitováni maximální odměnou 100 liber – v drtivé většině případů to však byla polovina, tedy 50 liber (a to pouze v největších divadlech) nebo i méně. V roce 1952 obdrželi Charles Reade a Tom Taylor za společnou kostýmní

¹⁰ BOUCICAULT, L. Dionisius. *The Decline of the Drama*. Northamerican Review, září 1877, 125, str. 243

komedii *Masky a tváře (Masks and Faces)* v Haymarketu pouze 150 liber dohromady. O dva roky později jim jejich autorské drama *Lásky a život (Loves and Life)* v divadle Adelphi vyneslo ještě méně – jen 50 liber pro každého, ačkoliv se výjimečně jednalo o původní drama, nikoliv překlad z francouzštiny. Cena pantomimy v East Endu spadla v roce 1850 na 2 libry za kus. Odměny některých londýnských scén byly tak nízké, že se občas autorům vyplatilo prodávat své hry kočovným divadlům, která jezdila po severu Anglie. Celková nouze však tlačila dramatiky buď k opuštění tohoto zaměstnání nebo častěji k obrovské výkonnosti při tvorbě pro kterékoliv divadlo, jež mělo zájem.

Ve většině případů řešili autoři mimořádnou finanční nouzi vedlejším zaměstnáním. Již v přechodných obdobích bylo časté, že autoři byli třeba kritiky, novináři, popř. pracovali přímo v divadle jako inspicienti nebo „čtenáři her“ – z dnešního pohledu ve své podstatě dramaturgové. Během zejména 50. let bylo zcela nereálné, že by se mohl dramatik uživit jen prostřednictvím psaní (obzvlášť pokud měl i rodinu). Mnozí se proto vrátili ke svým původním profesím. Výrazný rozdíl vyvstává především při ohodnocení dramát v porovnání s romány (viz případ Bulwera-Lyttona zmíněný výše). V nejvyšších kruzích bylo relativně běžné obdržet za román honorář mezi 2 000 a 3 000 librami. Takové částky se však týkaly pouze nejznámějších jmen – za svůj později světoznámý *Ostrov pokladů* obdržel R. L. Stevenson ještě v 80. letech pouze 100 liber.

2.6 Překlady z francouzštiny

Většina autorů řešila nutnost vysokého počtu her překlady, nejčastěji z francouzštiny. Tato zavedená praxe, umožněná absencí jakékoliv právní ochrany ve formě mezinárodního autorského práva, fungovala až do 70. let 19. století. Většina divadel měla v Paříži fungující síť zvědů, kteří byli připraveni zachytit jakoukoliv úspěšnou hru během 4 až 5 repríz. Každý ze skupiny měl na starosti jednu či více postav a během představení zapisoval její repliky i pohyb. Výsledkem byl úplný opis hry za zlomkovou cenu. Opis byl následně odeslán do Londýna, kde dramatik hru přeložil a případně drobně upravil pro potřeby konkrétní londýnské scény. Tyto praktiky lakonicky komentuje Dickens ve svém románu *Nicholas Nickleby*, který zpodobňuje prostředí Viktoriánského divadla

v Londýně. Postava Pana Crummlese v něm říká titulnímu hrdinovi, čerstvě zaměstnanému dramatikovi Nicklebymu : „Prostě to přelož do angličtiny a napiš své jméno na přední stránku.“¹¹

Překládání her mělo nejen výhodu rychlého dodání z pohledu dramatika, ale i jistotu diváckého úspěchu pro manažery divadel. Kritiky nejúspěšnějších pařížských her se navíc často objevovaly v britském tisku a fungovaly tak pro londýnská divadla jako účinná reklama. Francouzští autoři ani divadla neměli možnost se bránit. Ačkoliv byl v roce 1952 přijat Zákon o mezinárodním copyrightu, článek VI. vyňal divadelní dramaturgie (na rozdíl od přímého překladů divadelních her) ze své ochrany, když specifikoval, že:

„Nic zde obsažené nemůže být vyloženo ve smyslu zákazu věrné imitace nebo adaptace jakéhokoliv dramatického díla či hudební kompozice publikované v kterékoliv cizí zemi pro potřebu anglického jeviště.“¹²

Tím zákon v praxi posvětil tento pochybný systém. Ve skutečnosti však šlo o zřejmé porušení copyrightu v moderním slova smyslu. Výsledkem tohoto ustanovení v kontextu s nízkými odměnami bylo minimum originální tvorby anglických dramatiků. Naprostá většina her na londýnském jevišti se původně hrála v Paříži, popřípadě šlo o rychlé překlady a adaptace francouzských románů. Autoři jako Augier, Sardou či Scribe patřili mezi nejoblíbenější zdroje. Podobně zneužívání byli také britští autoři románů (viz kapitola 3 této práce).

Tuto nelibou praxi zastavilo až podepsání Bernské Konvence v roce 1886 a vzápětí schválený Mezinárodní autorský zákon (International Copyright Act), který zahrnul divadelní představení pod mezinárodní ochranu v rámci 10 především evropských zemí, které Konvenci podepsaly (netýká se USA). V souvislosti se zlepšujícími se podmínkami pro dramatiky následně toto omezení napomohlo i obnovení tradice původního anglického dramatu a osmdesátá i

¹¹ DICKENS, Charles. *Nicholas Nickleby*. London: Chapman and Hall, 1839. 624 s., str 222

¹² Edit. BENTLEY L. a KRETSCHMER M. *International Copyright Act, London (1852)* [online], c2008, poslední revize 2016 [citováno 2015-12-18]. Dostupné z: <http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1852&pagenumber=1_3&imagesize=middle>, článek VI

devadesátá léta byla pak mimořádně plodná. Anglická dramata se následně naopak hrála v Paříži.

2.7 Dion Boucicault a systém sdílení zisku

Jedním z vedlejších efektů rozšíření divácké základny (způsobené rostoucím počtem obyvatel Londýna) a náročné finanční situace byla zvýšená četnost repríz jakékoliv úspěšné hry. Tento princip vyústil v tzv. long run, tedy opakované reprízování stejného kusu, dokud neopadl zájem publika. Počet repríz postupně rostl a počátkem 60. let dosahoval desítek a nezřídka i stovek opakování. Z pohledu dramatiků mohl být tento úspěch výhodou i nevýhodou. Jak zjistil už Moncrieff ve 20. letech, v případě že autor prodal svou hru za jednorázový honorář divadlu, dlouhé reprízování znamenalo pouze dobrou reputaci – divadlo další hru nepotřebovalo a autor z repríz nijak finančně nebenefitoval. Když však divadelní manažeři s opatrností začali platit autorům odměnu za každou jednotlivou reprízu, znamenalo to pro dramatika větší riziko a nižší jednorázový příjem, v případě mnoha repríz mu však celkově mohlo vynést vyšší honorář. Systém založený na tomto principu se během 60. let, zejména díky přispění Diona Boucicaulta, stal častější a u většiny autorů velmi populární.

Boucicault byl mezi anglickými dramatiky druhé pol. 19. století v mnoha ohledech jedinečný. Kromě svého úspěchu autorského byl i velmi ostrým obchodníkem, úspěšným ve vyjednávání s divadelními manažery. Během svého pobytu ve Spojených Státech mezi lety 1853 a 1860 si osvojil osnovu dokonalého melodramatu a s ní i schopnost otočit vztah mezi divadlem a dramatikem. Zatímco během celého 19. století byl autor v područí divadla, pro které psal, Boucicault udělal ze sebe jako autora komoditu, kterou se divadlo má snažit získat. Díky své autorské úspěšnosti mohl pak těžit z konkurence divadel, které se předháněly, aby mu nabídly lepší podmínky.

Boucicaultovou speciální podmínkou byl podíl na zisku. Tento princip odměny byl až do 60. let v Británii prakticky zcela neznámý. Boucicault, inspirován podmínkami, které zažil při pobytu v USA, se rozhodl těžit co nejvíce z úspěšnosti svých her. Jeho princip byl pro autora extrémně výhodný – prosadil

si totiž, že obdrží určité procento ze zisku z každé reprízy a jeho zisk byl tímto přímo úměrný naplněnosti divadla. Takový systém sice představoval pro autora také určité riziko, ale vzhledem k nízkým honorářům, které dostávala většina dramatiků v 50. letech bylo relativně minimální. Naopak systém motivoval autora k napsání co nejlepší hry (na úkor kvantity) a Boucicault, jistý si svým talentem, ho plně využíval.

Pro Boucicaulta bylo dlouhé reprízování výhodně dvojnásob, protože ve většině případů ve svých hrách zároveň hrál hlavní roli. Kvalitní (resp. divácky úspěšná) hra tak znamenala nejen stálý příjem ze zisku, ale i gáži hereckou. Ve své anglické verzi inscenace *Blondýnka (Colleen Bawn)* v londýnském Adelphi, předtím mimořádně úspěšně inscenované v New Yorku, tak obdržel unikátní podmínky, kombinující zavedenou alternativu fixního honoráře a podílu na zisku. V závislosti na naplněnosti divadla si mohl vybrat zda obdrží 50 liber za týden nebo podíl na jakémkoliv zisku nad 80 liber za večer. Tato dohoda měla být platná, pokud budou „týdenní příjmy převyšovat 600 liber, a to po dobu 1 roku s možností prodloužení po 6 měsících.“¹³ Hra měla obrovský úspěch a Boucicault tak zvolil alternativu podílu na zisku. V případě slušně naplněného sálu mohlo Adelphi očekávat 150 liber za večer (tedy mezi 900 a 1 000 liber za týden). Představení bylo po většinu času vyprodané. Dohromady pak měla hra *Blondýnka* více než 300 repríz. Boucicault i manažer Adelphi Ben Webster mohli být spokojení, Boucicault v Adelphi dostával jen z této hry několik stovek liber týdně.

V souvislosti se zlepšující se ekonomickou situací londýnských divadel se však divadlo jako takové stávalo čím dál více komerční. Boucicault je pak příkladem dokonalého dramatika-businessmana. V průběhu mimořádného úspěchu *Blondýnky* (jedné z jeho celkově nejúspěšnějších her) se domluvil s Websterem a s jeho svolením poskytl hru také divadlu Britannia v East Endu. Detaily této dohody nejsou známy, lze však důvodně předpokládat, že i tam dostával autor procenta ze zisku. V návaznosti na tento úspěch pak Boucicault sám zajistil dvě kočující společnosti, které s autorizovanou verzí hry objížděly provincie. Ty mu zajišťovaly dalších 500 liber týdně. Vzhledem k tomu, že jen z londýnských

¹³ Stephens, J. R. *The Profession of a Playwright*, str. 54, Stephens cituje z FAWKES, Richard. *Dion Boucicault*. London: Quartet Books, 1979, str. 121

představení dostal za rok více než 10 000 liber, vydělala tato hra svému autorovi více než jakákoliv konkrétní hra kdy předtím.

Boucicault postupoval obdobným způsobem i v případě dalších her a svůj postup shrnul v roce 1866 následovně:

„Některé své hry produkuji v Londýně v jednom či více divadlech s tím, že se mnou divadla sdílí zisk, který představení generuje po dobu reprízování. Hru mohu také poslat do provincií, s jedním či dvěma herci přímo zaměstnanými v hlavních rolích; takové představení potom kočuje po zemi jako hvězdná inscenace, a já utržím polovinu čistého zisku ve všech těchto divadlech, což znamená, že se někdy tatáž hra objeví v pěti nebo šesti divadlech najednou.“¹⁴

Rozdíl mezi pozicí dramatika v 50. letech a Boucicaultovým přístupem je evidentní. Boucicault si byl plně vědom své důležitosti pro divadlo a v případě úspěchu v Londýně byl připraven sám se postarat o autorizované zájezdy s úspěšnou hrou po venkově. Psaní her představovalo v jeho případě tvrdý business. Ačkoliv byla jeho pozice na londýnské scéně naprosto ojedinělá, jeho přístup inspiroval další autory a zároveň připravoval londýnská divadla na nové podmínky. Zejména pro divadla v East Endu, jako již zmíněné scény Britannia či Grecian byl totiž systém jakéhokoliv sdílení zisku naprostou novinkou. Boucicault však prokázal svůj mimořádný manažerský talent i v opačném případě, tedy v případě neúspěchu. Když v roce 1867 jeho hra *Jak ho miluje* (*How She Loves Him*) napsaná pro známé manažery Bancroftovi, skončila pro nezájem publika po 47 reprízách, velkoryse se vzdal veškerých odměn – čímž si zajistil, že s ním Bancroftovi chtěli v budoucnu znovu bez obav spolupracovat.

2.8 Fixní odměna za reprízu

Je pochopitelné, že divadelní manažeři se bránili rozšíření systému sdílených zisků. V 60. letech se divadlo více a více vzpamatovávalo a množství repríz úspěšných titulů rychle rostlo. Za těchto okolností byl pochopitelně princip

¹⁴ Stephens, J. R. *The Profession of a Playwright*, str. 55, autor cituje z *Report from The Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations*, in *British Sessional Papers*. 1866, qq. 4,171, 4,172

jednorázového honoráře pro divadla extrémně výhodný. Pro ilustraci za hru *Muž na propustce* (*The Ticket-of-Leave Man*), jednu z nejdéle reprízovaných her 60. let inscenovanou v divadle Olympic v roce 1863 (měla 407 repríz), obdržel její autor Tom Taylor pouhých 150 liber ve formě jednorázového honoráře. Dramatici si rychle uvědomili nevýhodnost tohoto systému. Začali proto prosazovat princip předem smluvené fixní částky – ovšem za každou odehranou reprízu (který okrajově fungoval už ve 20. a 30. letech), což však při stovkách repríz poskytl dramatikům podstatně vyšší odměnu než dřív. Ačkoliv byl tento přístup o něco méně výhodný než Boucicaultovo sdílení zisku, umožňoval autorům těžit ze systému *long run* (viz vysvětlení výše), a z pohledu manažerů přitom snížil ztrátu divadla v případě neúspěchu.

Mnozí autoři dokonce tento systém oproti sdílení zisku přímo preferovali, protože pro ně znamenal menší riziko. Typickým příkladem byl Tom Robertson, který patřil v 60. letech k nejúspěšnějším dramatikům na londýnské scéně. Jeho vzestup byl postupný – v roce 1865 začínal v divadle Prince of Wales na částce 1 libry za každou reprízu hry *Společnost* (*Society*), o rok později dostal 2 libry za každou reprízu hry *Naši* (*Ours*) a v roce 1867 obdržel 3 libry za *Kastu* (*Caste*). Průměrné množství repríz všech těchto titulů se pohybovalo kolem 160 (uváděných v řadě za sebou bez přerušení) a některé byly uváděny po přerušení opakovaně (tzv. *revival*). Na konci 60. let dosáhl autor svého maxima na částce 5 liber za večer, při realizaci hry *Škola* (*School* – takéž divadlo Prince of Wales), která již měla 381 repríz. Hra vydělala Robertsonovi celkem 1 905 liber, což bylo víc než vydělal kdy předtím v tomto divadle.

V dalších divadlech totiž jeho nároky dále rostly, takže v roce 1869 obdržel za hru *Domov* (*Home*) v divadle Haymarket 10 liber za každou reprízu, ačkoliv hra nebyla příliš úspěšná a měla na svou dobu nízký počet repríz, jen 130. Přesto mu vydělala téměř trojnásobek oproti mnohem populárnější hře *Kasta*, uváděné o dva roky dříve za nižší fixní honorář za reprízu, což ukazuje, že tento systém byl pro autory výhodný právě vzhledem k postupnému zvyšování fixních odměn za každou reprízu. V porovnání s Boucicaultem však systém fixních odměn stále pokulhával – ten totiž ve stejném roce utržil 1 500 liber týdně za představení *Formosa* v divadle Drury Lane.

V roce 1870 divadelní kritik Joseph Knight definoval ideální podmínky pro vytvoření finančně úspěšné hry z pohledu dramatika: „divadlo by mělo být relativně malé (což zajistí mnoho repríz a vytvoří dojem „vyprodané hry“), společnost by měla být ‚obstojná‘, manažer ‚solidní‘ a hra by měla být ideálně komedie“¹⁵. Malé divadlo znamenalo reálně kolem 1000 míst – tedy divadla jako Vaudeville nebo menší Criterion (660 míst). Základním kamenem úspěchu bylo vytvoření hry a podmínek, které by vedly k dlouhému uvádění hry a potenciálně také k revivalům. To platilo jak pro fixní odměny preferované Robertsonem, tak Boucicaultův systém sdíleného zisku.

Novým systémům se rychle učili především mladí dramatici jako Francis Burnand a W. S. Gilbert, ale také dramatici-spisovatelé jako např. Charles Reade, kteří byli na podobné podmínky zvyklí ze smluv s vydavateli. Mnozí jako právě Gilbert začali u Robertsonova méně riskantního systému a postupně se propracovali k podílu na zisku. Jeho nejpopulárnější samostatně napsaná hra *Pygmalion a Galatea* (*Pygmalion and Galatea*) (inscenovaná poprvé v roce 1871 v divadle Haymarket) mu tak prostřednictvím sdíleného zisku během mnoha revivalů vydělala kolem 40 000 liber. Divadlo i psaní her se tak znovu stalo finančně zajímavým povoláním. 60. léta také zaznamenala stavbu mnoha nových londýnských scén, které přitahovaly široké publikum stále rostoucího Londýna. Dramatik se stal z řemeslníka podnikatelem – v případě úspěchu a dobře nastavených podmínek mohl vydělat velké peníze, v případě neúspěchu však jen velmi málo.

2.9 Exponenciální podíl na zisku

Začátkem 80. let již byl systém sdílení zisku běžný nejen pro Diona Boucicaulta, ale i pro mnohé další autory. Ve snaze minimalizovat případnou ztrátu začali někteří manažeři nabízet dramatikům exponenciální podíl na zisku – tedy smlouvu specifikující procentuálně podíl na zisku, který se zvyšoval spolu s celkovým hrubým příjmem divadla. Jeden z prvních známých případů je z roku

¹⁵ STEPHENS, J. R. *The Profession of a Playwright*. str. 62, Stephens cituje dopis z 5. června 1870 ze zdroje Albery, Wyndham. *The Dramatic Works of James Albery*. London: Peter Davies, 1939, svazek II, str. 766

1881 kdy Wilson Barrett (z divadla Princess's) nabídl dramatikovi G. R. Simsovi následující podmínky:

„Obě strany souhlasí, že tímto mi předáváte a já od Vás přijímám výhradní právo inscenovat Vaší novou hru, v tuto chvíli pracovně nazvanou *Světla nad Londýnem (The Lights o' London)*, ve všech anglicky mluvících zemích za následujících podmínek:

V Londýně: pokud částka utržená za vstupenky nepřesáhne 600 liber za týden (t.j. při 6 reprízách týdně), autor obdrží 2 libry a 2 šilinky za představení.

Pokud divadlo obdrží 600 až 700 liber, autorovi náleží 5 % z hrubých příjmů divadla.

Pokud divadlo obdrží 700 až 800 liber, autorovi náleží 7,5 % z hrubých příjmů divadla.

Pokud divadlo obdrží více než 800 liber, autorovi náleží 10 % z hrubých příjmů divadla.

[...]

Tato dohoda platí po tři roky od prvního uvedení této hry.¹⁶

Taková smlouva byla výhodná pro obě strany – v případě neúspěchu bylo divadlo kryto (klasický systém sdílení zisku začínal až na 100 librách za večer, čímž divadlo vědělo, že pokryje své výdaje) a Sims výrazněji vydělal jen za předpokladu, že hra byla úspěšná. V tomto případě tomu tak bylo a Simsovi dohromady hra vynesla za dlouhé reprízování a revivaly kolem 30 000 liber.

Tento systém se stal typickým během 80. let a fungoval až do konce století. Většina her Henryho Arthura Jonese či Arthura Pinera byla zprodukována za podobných podmínek, ačkoliv horní hranice byly pro úspěšné autory (jimiž oba byli) flexibilní a dosahovaly někdy i 15%. V případě H. A. Jonese jeho podíl klesal jen výjimečně pod 10% a často se pohyboval právě kolem 15% (i více). Oba dramatici své hry poskytovali na principu exponenciálních podílů na zisku od první poloviny 80. let. Jones například v roce 1883 utržil celkem 3 398 liber oproti 500 librách typickým pro předcházející roky a ve stejném roce Pinero

¹⁶ STEPHENS, J. R. *The Profession of a Playwright*. str. 65-66, Stephens cituje z díla SIMS, George R. *My Life. Sixty Years' Recollection of Bohemian London*, London: Everleigh Nash Co. Ltd., 1917, str. 128

navrhnul tento způsob odměny manažerům v America, což naznačuje, že ho užíval (nebo alespoň znal) z Londýna.

System postupně převzala většina divadel ve West Endu (s výjimkou Henryho Irvinga v Lyceu). Nezanedbatelnou roli v tom hrál i dříve zmíněný Mezinárodní autorský zákon (International Copyright Act), který v roce 1886 definitivně znemožnil levné překlady francouzských her. Výsledkem byla větší potřeba a snaha manažerů najít nové dramatické talenty a s tím související ochota poskytnout jim adekvátní ohodnocení, nejčastěji právě formou exponenciálních podílů na zisku. Procentuální hranice byly pochopitelně nastavovány vždy s ohledem na fixní náklady hry a velikost sálu, ale panoval všeobecný konsensus, že hra, která vydělá méně než 100 liber za večer, je na stáhnutí. Na rozdíl od předchozích tedy tento systém nestavěl pouze na dlouhém reprízování, ale také na velikosti publika – byl snadno aplikovatelný i na velké sály.

2.10 Divadla East Endu

Zatímco West End se díky zvyšujícímu zájmu středostavovského publika a principu podílových odměn stával pro dramatiky finančně zajímavý, East End zůstával pozadu. Svého největšího rozmachu dosáhla divadla East Endu ve 40. a 50. letech 19. století, kdy je navštěvovala téměř polovina všech diváků v Londýně. To bylo způsobeno především rychlým nárůstem obyvatel Londýna, z nichž většina se řadila právě k pracující třídě. Velikost divadel se pohybovala přibližně od pěti set míst (např. divadlo Garrick v budově otevřená v roce 1854) až po tři tisíce sedadel v divadlech Pavilion, Standard a Britannia. Počet míst se však s ohledem na zvyšující se hygienické nároky vyžadované kanceláří Lorda komořího snižoval. V 60. letech kromě toho konkurence nových scén způsobila v East Endu ekonomickou stagnaci a odměny dramatiků tak na rozdíl od odměn kolegů píšících pro West End nevrstly, ale zůstaly stejné jako v předchozích desetiletích.

S výjimkou Diona Boucicaulta a jeho mimořádných požadavků byla odměna v podobě sdílení zisku v East Endu nevídaná a hry byly v drtivé většině prodávány za jednorázové honoráře pohybující se mezi 2 a 10 librami. Mnoho

divadel také své dramatiky přímo zaměstnávalo, a ti pak (jako například George Roberts, který pracoval na konci 80. let v divadle Elephant and Castle) dostávali mzdu okolo 30 šilinků týdně (t.j. 1,5 liber). Jednorázový prodej díla pro dramatiky nadále znamenal nutnost stálé produkce nových a nových her, neboť jim ani úspěch jedné hry nezaručil dlouhodobý příjem (jak bylo touto dobou již zvykem ve West Endu). V souvislosti se zvyšující se ochranou dramatického díla, která v 80. letech fungovala i mezinárodně, navíc dále nebylo možné hry pouze přeložit či upravit. Dramatici museli neustále vymýšlet nové hry.

V tomto směru byl East End známý především svými kriminálními dramaty, která často pobuřovala kritiky z West Endu. Hry byly mnohdy morbidní a popisovaly zvrácené příběhy zločinců – příkladem může být legendární postava Sweeneyho Todda, kterého poprvé uvedl na scénu George Dibdin Pitt v roce 1847 v divadle Britannia ve hře *Šňůra perel aneb Zrůda z Fleet Street (The String of Pearls, or, The Fiend of Fleet Street)*¹⁷. Následně se tato postava objevila během 50. a 60. let v mnoha dalších hrách v různých divadlech East Endu. Obdobně tomu bylo i v jiných případech. Stejný, ne-li větší ohlas měly například hry o Jackovi Sheppardovi, které na scéně zpodobňovaly reálné zločiny. Mimořádný zájem publika o realisticky zpodobněné zločiny na jevišti vyvolával obavy u policie, učitelů i v kanceláři Lorda komořího, což dokonce vedlo k pokusu o zákaz těchto her – zvaných Newgateské drama podle známého londýnského vězení. Zákaz přišel poté, co k smrti odsouzený zločinec F. B. Courvoisier v roce 1840 u soudu vypověděl, že se inspiroval právě hrou o Sheppardovi¹⁸.

Kancelář Lorda komořího byla velmi důsledná ve snaze vymýtiti problematiku části her, zejména jakoukoliv kritiku oficiálních institucí, stejně jako příliš doslovné vyobrazení soudních přelíčení (zejména vynesení trestu smrti) či rozebírání zákonů týkajících se chudiny. Kancelář také vyškrtávala například popisy špatných životních podmínek britských vojáků, špatné výstroje a

¹⁷ G. D. Pitt převzal příběh a postavu holiče Sweeneyho Todda ze seriálu Thomase Pecketta Presta uveřejněného na pokračování v časopise People's Periodical and Family Library. Sweeney Todd je holič, který s oblibou podřezává své klienty a jejich ostatky po ukradení všech cenností, které u sebe mají dává k dispozici paní Lovettové, která je zapéká do svých vyhlášených masových koláčků. Podobné příběhy byly v 19. století mimořádně populární jak v divadlech, tak ve formě levných knih v měkké vazbě zvaných Penny Dreadful – prodávaly se po 1 penci za výtisk.

¹⁸ SOVA, Dawn B. *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. USA: Fact on File, Inc., 2004, 416 s. ISBN 0816050708, str. 129

nedostatku munice¹⁹. Zákaz Newgateského dramatu, hlavně her s titulní postavou J. Shepparda přetrval více než 30 let – trnem v oku cenzorů byl především fakt, že zločinec byl hlavním hrdinou a publikum mu fandilo. O licenci her s touto postavou několikrát požádala i divadla z West Endu, ale až na několik výjimek byly jejich žádosti zamítnuty. V 80. a 90. letech zájem o kriminální drama začal opadat, takže i přes uvolnění striktních zákazů měly tyto hry jen nízkou návštěvnost.

Po kriminálních námětech byla nejoblíbenější melodramata, kde naopak přetrvávalo zdůrazňování klasických viktoriánských morálních hodnot. Publikum bylo mnohdy velmi konzervativní, což se projevovalo častým odmítáním francouzských her, které byly považovány za skandální, a dramatici je museli kromě překladu i výrazně upravovat. Populárním motivem byla záchrana dam v nesnázích; téma, které bylo v divadlech West Endu dávno překonané. Dramatici East Endu však také často zachycovali životy chudých Londýňanů, včetně národnostních menšin (především Indů, Afričanů a Židů). Národnostní menšiny se sice sporadicky objevovaly i v hrách na West Endu, ovšem pouze ve vedlejších komických rolích. S úpadkem divadel East Endu ke konci století se divadla menšin stala důležitou součástí divadelní scény – zejména divadla židovská, která hrála v angličtině i v jidiš. Na přelomu 19. a 20. století z divadel East End přežila pouze dvě, divadlo Pavilion a Standard, z nichž první se specializovalo právě na hry pro židovské publikum a druhé na dramata inspirovaná zločiny žen.²⁰

2.11 Začínající autoři

Ani ve West Endu ani v East Endu nebylo snadné začít. Zatímco zavedení autoři si mohli diktovat podmínky, pro nové autory byla situace podstatně složitější. Mnoho z nich využilo nabídky Henry Irvinga, který vykupoval hry, z nichž mnohé nikdy nerealizoval (dohromady za ně po dobu svého působení v Lyceu zaplatil více než 9 000 liber – mezi nerealizovanými kusy byly i hry od Burnarda či

¹⁹ HOLDER, Heidi J., *The East-End Theatre*. In *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian theatre*. New York: Cambridge University Press, 2004, kapitola 14, s. 257-276. ISBN 0521795362., str. 262

²⁰ HOLDER, Heidi J., *The East-End Theatre*. In *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian theatre*. str. 273

Barrieho²¹). Patřil mezi ně i Arthur Pinero, který ještě jako herec v Irvingově společnosti obdržel za svou první hru pro Lyceum, nazvanou *Hra pro dva hráče* (*Two Can Play at That Game* – 1878), všehovšudy 5 liber. Následující hra mu vynesla částku 50 liber, měl však podporu zkušeného Irvinga a když se v roce 1884 vzdal hraní ve prospěch psaní, měl už za sebou 16 her. V takové pozici bylo pro něj podstatně snazší vyjednat si dobré podmínky s ostatními divadly a o rok později slavil komerční úspěch v Británii i USA.

Noví a nezkušení autoři byli v 80. a 90. letech také jedni z mála, kteří dostávali za svou tvorbu fixní odměny, buď v podobě jednorázových honorářů nebo fixních odměn za každou reprízu, mnohdy však jen do určité výše. V roce 1879 například obdržel H. A. Jones za svou hru *Úřední chyba* (*A Clerical Error*) v divadle Criterion nabídku na 2 guineje (tj. 2 libry a 2 šilinky) týdně do výše 50 liber – poté se hra měla stát majetkem divadla. Pro mnohé autory byla lákavější jednorázová odměna, a to z několika důvodů: často potřebovali vyšší částku naráz (byť jen v řádech desítek liber) na zaplacení dluhů, nemluvě o tom, že jednorázový honorář přesouval větší část rizika na divadlo. V neposlední řadě se navíc mnohdy jejich hry nikdy nedostaly na jeviště jako například začáteční hry J. M. Barrieho, který za svou hru *Profesorova Romance* (*The Professor's Love Story*) obdržel od H. Irvinga alespoň zálohu 100 liber a následně ji v roce 1894 realizoval v divadle Comedy. Shaw pak u stejného manažera dostal nabídku 3 liber za každou reprízu své hry *Osudový muž* (*The Man of Destiny*), což byla částka povážlivě nízká i pro začínajícího autora. Poté, co se mu podařilo usmlouvat odměnu na 7 liber za večer, ji pak Irving radši nerealizoval.

Populárním způsobem otestování nových dramatiků se na konci století staly také tzv. matiné – tedy odpolední představení. Ta se přidala k tradičním šesti reprízám týdně (připomínám, že v neděli se nehrálo) a konala se nejčastěji v sobotu. Odpolední matiné měla levnější vstupné a z pohledu divadelních manažerů byla efektivně oprostěna od části nákladů (zejm. za nájem), vzhledem k tomu, že po matiné následovalo ještě večerní představení. Přes výrazné zlepšení podmínek, za kterých dramatici na konci století pracovali, šlo pořád o období velké opatrnosti ze strany manažerů – systém long run nepřál experimentům ani hrám s pomalým úspěchem u diváků. Stále platilo, že hry,

²¹ James Matthew Barrie (1860-1937) byl anglický spisovatel a dramatik, který se nejvíce proslavil svými příběhy o Petru Panovi.

které neměly okamžitý úspěch, byly rychle staženy a nahrazeny jinými. Přesto měli i noví dramatici šanci uspět – Francis Burnand poukázal na fakt, že v tomto období mohl autor „...neuspět třikrát ze čtyř pokusů, jakmile se však jediná hra chytla u publika, byl z [něj] relativně bohatý člověk.“²²

2.12 Období Fin de Siècle

Tzv. Fin de Siècle, tedy 90. léta 19. století bylo specifické období, kdy divadla ve West Endu dosáhla jednoho ze svých vrcholů. V případě úspěchu mohli být autoři jediné hry vystřeleni na společenský i ekonomický vrchol. Divadlo bylo společensky populární aktivitou a úspěšná hra jako například *Tyrannie slz* (*The Tyranny of Tears*) v roce 1899, generovala týdenní hrubý příjem 1600 liber, přičemž její autor Haddon Chambers dostával podíl 10 %. Šlo však zároveň o prostředí tvrdé konkurence a i zaběhnutým veteránům, jako byl H. A. Jones, se stávalo, že byla jejich hra rychle stažena pro nevyrovnaný výkon (např. Michael a jeho ztracený anděl (*Michael and His Lost Angel*) byl v roce 1896 stažen po pouhých 10 reprízách, ačkoliv poslední z nich vydělala 231 liber). Množství nových talentů jako byli G. B. Shaw a O. Wilde (jejichž hry se hrají dodnes), může vést k mylnému dojmu, že šlo o období nakloněné uměleckým výkonům, opak je však pravdou. Přestože některé úspěšné kusy tohoto období jsou bezpochyby mistrovskými uměleckými díly, prostředí, ve kterém a pro které vznikaly, bylo čistě komerční. Ideálním důkazem je minimální počet dobových inscenací takových velikánů, jakými byli Shaw nebo Ibsen.

2.13 Prodávání her do Spojených Států Amerických

Kromě inscenování her ve West Endu a East Endu současně a kočování po Británii bylo dalším možným zdrojem příjmu dramatiků inscenování her v USA, popř. v britských koloniích. Na rozdíl od vývozu do zbytku Evropy nebylo třeba hry překládat a autoři sami mohli snadno komunikovat hlavně s americkými

²² STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. str. 83, Stephens cituje z BURNAND, Francis C. ‚*An Autobiography*‘. *The Theatre* (leden-červen 1883), str. 313

společnostmi. Boucicault tento způsob vývozu her praktikoval samozřejmě už od počátku 60. let (díky 7 letům svého pobytu v New Yorku znal mnoho amerických manažerů a v americkém systému se orientoval). Další, jako např. Albery, následovali spíš v letech sedmdesátých. Prodávání her do zahraničí se neomezovalo pouze na USA, Boucicault v 80. letech posílal své hry až do Austrálie a Alberyho hry se už v 70. letech hrály např. v Kapském Městě. Vzhledem k rozsáhlým britským koloniím bylo možné anglické hry posílat po celém britském impériu (dnešní Commonwealth).

Zisky ze zahraničních produkcí mohly dosahovat poměrně vysokých částek, ovšem vyžadovaly znalost prostředí a legislativy – mnoho autorů se napoprvé spálilo a zejm. v USA přišlo o autorská práva či zisk (více v následující kapitole). Ve většině případů se zavedeným autorům vyplácelo najmout si agenta. V případě USA bylo nutné spojit se s některým z hlavních agentů, jako byli např. Charles Frohman nebo Albertem Palmer, kteří měli prostřednictvím instituce Divadelní syndikát (Theatrical Syndicate) pod palcem největší divadla ve velkých městech jako byly New York nebo Boston. V případě úspěchu byl dosažitelný zisk naprosto mimořádný. Nebezpečí ale představovala dlouhá absence autorskoprávní ochrany mezi Británií a Spojenými Státy, která byla schválena Kongresem až v roce 1891. Do té doby bylo jednou z podmínek úspěšného vyvezení hry do USA i utajení scénáře během produkce v Londýně – američtí manažeři kopírovali londýnské hry mimořádně rychle (podobně jako svého času Britové v Paříži), občas dokonce před jejich premiérou v Británii!

Zavedeným způsobem odměny v USA byl systém podílu na zisku, a to fixní, popř. exponenciální. Výše procenta nezáležela jen na zavedenosti autora v Británii, ale i na jeho pověsti přímo v USA. Zatímco A. W. Pinero tak obdržel za své první hry v USA jen 7% z hrubých příjmů a až po roce 1885 si vybudoval dostatečné postavení, aby mohl žádat vyšší procento, H. A. Jones, který měl před svým rivalem náskok a v Americe měl velmi dobré renomé, si v druhé pol. 80. let nárokoval až 15%, což byla v té době nejvyšší liga. Oba autoři byli ve výsledku v Americe mimořádně komerčně úspěšní a značná část jejich zisků plynula právě z tamních inscenací.

V některých případech měli dokonce britští autoři větší úspěch v USA než v Londýně. To byl případ Shawa, který byl pro konzervativní londýnské manažery (i publikum) příliš kontroverzní. Po počátečním neúspěchu hry *Válka a hrdina* (*Arms and the Man*) v roce 1894 v Londýně tuto hru inscenoval v USA, kde mu Richard Mansfield nabídl exponenciální podíl na zisku od 5 do 15 % plus 100 liber předem. Hra se pak hrála až do roku 1896 a přestože výnos nedosahoval výše Pinera či Jonese, pro začínajícího divadelního a hudebního kritika Shawa to byl důležitý krok vpřed, který pokračoval mimořádně úspěšnou hrou *Pekelník* (*The Devil's Disciple*). Úspěch v USA mu potom otevřel více dveří i na domácí scéně.

2.14 Proměna statusu dramatika v čase

Zlepšující se ekonomické podmínky měly zásadní dopad na postavení dramatika ve společnosti. Zatímco v první polovině 19. století byly hlavní hvězdou divadla vždy herci, a autoři se mnohdy ani nedostali na scénu, na konci 19. století byl autor ve středu pozornosti – legendárním z tohoto pohledu je Oscara Wilda po premiéře jeho první úspěšné hry *Vějíř Lady Windermereové* v roce 1892. Více viz kapitola 4.

3. Autorská práva a cenzura

Jednou z nejdůležitějších změn, která ovlivnila podmínky dramatiků v 19. století, byl vývoj legislativy v oblasti autorského práva. Po velkou část století nebyla práva dramatiků chráněná vůbec, popř. nebyl reálný způsob, jak se právní ochrany domoci vzhledem k nákladům na případnou žalobu. Výsledkem bylo vykořisťování dramatiků ze strany divadelních manažerů formou nízkých honorářů a tzv. pirátství – tedy kopírování scénářů, popř. již hotových her a jejich další nelegální inscenování. Situace byla o to složitější, že až do roku 1842 velká část divadel v právním slova smyslu neexistovala, tedy fungovala v podstatě nelegálně. To činilo snahu autorů postavit se proti pirátství ještě komplikovanější.

Pro přehled změn, které nastaly, je třeba začít analýzou situace před rokem 1837, zmínit nedostatky Autorského zákona (Copyright Act) z roku 1814, popsat fungující systém pirátství a rozebrat autorský zákon zabývající se výhradně dramatem (Dramatic Copyright Act) z roku 1833. Důležitý milník představuje v roce 1842, kdy vyšel nový autorský zákon. Pro úplný přehled je třeba zmínit také zvykové právo (Case Law) a důležité precedenty, které zejm. v průběhu 50. let ovlivnily výklad tohoto zákona.

Nebyli to však pouze dramatici, kteří trpěli zneužíváním ze strany divadel – opakovaným problémem byly také svévolné adaptace anglických literárních děl, zejm. románů. Vzhledem k nepřehlednosti platné legislativy došlo k zavedení několik způsobů, jak snížit pravděpodobnost zneužití literárních děl. Obdobné se praxe vyvíjela i v rámci mezinárodní ochrany autorských práv. V předchozí kapitole bylo detailně popsáno zneužívání francouzských autorů při inscenaci jejich her v Londýně, i to, jak byly obdobně zneužívány hry britských dramatiků při jejich šíření ve Spojených státech. Vzhledem k vysokým finančním ztrátám, které nelegální inscenace autorům způsobovaly, se v průběhu let vyvinuly různé návody, jak jim zamezit. K jejich pochopení je třeba se zaměřit na konkrétní rozdíly mezi britským a americkým autorským právem, resp. na rozdíly, které byly klíčové pro uchování copyrightu. Dohoda o mezinárodní ochraně autorských práv s USA byla podepsána až v roce 1891. Plný copyright v dnešním slova

smyslu byl pak v Británii schválen až ve 20. století za vlády Edwarda VII. v roce 1911.

3.1 Přehled do roku 1837

Ačkoliv první pokusy o ochranu autorských děl proběhly už v roce 1709, týkaly se jen publikovaných děl s ochranou po dobu 14 let, s možností prodloužení, pokud byl po vypršení lhůty autor stále naživu. Téměř o sto let později, v roce 1814 byla lhůta prodloužena na dobu 28 let nebo po zbytek autorova života (dle toho, co bylo delší). Bohužel pro dramatiky tento zákon neznamenal ochranu proti inscenování publikovaných ani nepublikovaných děl v divadle bez autorova souhlasu – inscenování nebylo totiž v právním slova smyslu považováno za užití díla. Podobně žádný zákon autory přímo nechránil ani proti publikování nevydaných scénářů. To v praxi znamenalo, že bylo možné užívat scénáře bez jakékoliv obavy. Mnohé nepublikované scénáře, tzv. manuskripty, byly vydány či inscenovány bez autorova svolení. Vzhledem k faktu, že inscenace nebyla považována za porušení copyrightu, byly publikované hry prakticky přímo považované za veřejné vlastnictví.

Jelikož autoři měli jen omezené možnosti obrany, divadelní manažeři si navíc mohli autorský zákon vykládat do značné míry podle svých představ. Mnozí tak např. předpokládali, že pokud dostane autor za svou hru jednou zapláceno, hra automaticky přechází v plném rozsahu do majetku nejen divadla, ale přímo manažera, který divadlo vede. To znamenalo jak možnost inscenovat hru opakovaně bez nároku autora na další odměnu v případě revivalů, tak právo přenést hru na jinou divadelní scénu, pokud manažer změnil divadlo, ve kterém působil. Jednorázový honorář za svolení hru hrát byl v podstatě chápán jako zřeknutí se všech autorských práv dramatika ve prospěch divadla, resp. divadelního manažera, se kterým byla dohoda uzavřena. To manažery často vedlo k hromadnému skupování nepublikovaných her (praxe, kterou bylo známé např. divadlo Haymarket).

Skoupené hry pak manažeři mnohdy nejen inscenovali, ale po jejich případném úspěchu i se ziskem publikovali, opět bez svolení či honoráře pro autora. Tak

tomu bylo například v případě extrémně úspěšná hra Thomase Mortona *A požehej pluhu jeho (Speed the Plough)*, kterou inscenovalo divadlo Covent Garden a následně ji výhodně prodalo nakladatelství Longman. Na rozdíl od dramatiků měli divadelní společnosti navíc větší možnost soudně se bránit proti jiným divadlům inscenujícím stejnou – nepublikovanou – hru. To se však nestávalo často – naopak nebylo ojedinělé, že přímo v Londýně hrálo více divadel stejnou, či extrémně podobnou hru. V provinciích byl tento princip ještě rozšířenější.

3.2 Pirátství

Prvním konkrétním důsledkem Autorského zákona z roku 1814 byla nechuť autorů (i manažerů vlastních práva k manuskriptům) vydávat scénáře tiskem. Tento fakt však piráty, resp. divadla hledající vhodné hry, nezastavil. Tradice kopírování her fungovala v Británii už od alžbětinské doby (17. století) a ve většině případů představovala skupinu „návštěvníků“ zapisujících představení, kteří byli schopni obstarat během několika repríz detailní přepis celého scénáře. Druhou, podobně populární alternativou bylo podplacení nápovědy či tiskaře, který kopíroval scénář pro potřeby herců. Obecně bylo pirátství natolik rozšířené, že se považovalo za „riziko divadelního povolání“.

Ačkoliv na absenci autorské ochrany doplácela i divadla, která musela čelit konkurenci inscenující stejnou hru, nejvíce tento nedostatek doléhal na autory. Koncem 30. let byl černý trh se scénáři natolik zavedený, že byli všeobecně známí agenti, jako např. „W. Kenneth na rohu Bow Street“²³, kteří během několika dnů dodali na zakázku scénář k libovolné hře za cenu dvou až tří liber. To vedlo k absurdním situacím, kdy autoři jako například Douglas Jerrold obdrželi dopisy od divadelních manažerů, kteří mu vysvětlovali, že: „by byli ochotně panu Jarroldovi za kopii scénáře zaplatili 5 liber, kdyby už ji neobdrželi za 2 libry od někoho jiného.“²⁴

²³ STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. str. 89

²⁴ STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. str. 89, Stephens čerpá z *Report from Select Committee on Dramatic Literature: With Minutes of Evidence*, in *British Sessional Papers (1832)*, qq 2,797, 2,802

Divadla si pochopitelně také kradla představení mezi sebou. Nejčastější bylo kopírování londýnských her pro potřeby provinčních divadel, která se hájila nedostatkem prostředků. Hry ale občas přebírala i patentová divadla, např. manažer Haymarketu David Morris konstatoval, že jelikož nepatentová divadla v Londýně legálně neexistují, nemohou ani vlastnit práva k hrám, které inscenují (jak jsem již konstatovala dříve). V ještě složitější pozici se nacházely již publikované hry. Důkazem faktické nemožnosti zamezit jejich inscenování je příklad hry Marino Faliero od Lorda Byrona, která byla vydána knižně, ale nebyla určena k inscenaci. Robert Elliston, manažer divadla Drury Lane se přes Byronův explicitní nesouhlas dostal k ještě nevytištěnému textu, který bez rozpaků zkrátil a nazkoušel. V den oficiálního vydání pak ostentativně zakoupil dva výtisky hry, z nichž jeden okamžitě poslal kanceláři Lorda komořího ke schválení. Přes snahu Byrona a jeho vydavatele Johna Murraye (který Byronovi zaplatil za právo hru vydat 1 050 liber) zabránit neautorizované produkci hry dal soud za pravdu Ellistonovi a hra označená jako „zkrácená verze“ se v divadle Drury Lane hrála.

3.3 Bulwerův zákon (The Bulwer's Act) z roku 1833 a Společnost Dramatiků (Dramatic Authors' Society)

První konkrétní pokus o změnu nevyhovující legislativy učinil dramatik Planché v roce 1830, když sezval nejznámější soudobé dramatiky, aby společně vyvinuli tlak na parlament. Jejich snaha byla sice neúspěšná a navrhovaný zákon neprošel, ovšem vyvolal diskuzi, která o tři roky později vedla k přijetí tzv. Bulwerova zákona (Bulwer's Act) – nového autorského zákona, navrženého spisovatelem a dramatikem Edwardem Bulwer-Lyttonem. Jeho základem byla teze, že dramatik by měl mít garantovanou stejnou ochranu jako autor jakékoliv jiné literární formy, a tedy mít jistotu, že jeho dílo nebude užito žádným divadlem bez jeho explicitního souhlasu.

Výsledný zákon, oficiálně nazvaný Divadelní autorský zákon (Dramatic Copyright Act) přiznal dramatikům výhradní práva k jakékoliv z jejich nepublikovaných her (v případě publikace totiž copyright přecházel na vydavatele) a garantoval dramatikům výhradní možnost povolit jakékoliv dramatické zpracování jejich textu. Tato právní ochrana byla vymezena stejně jako v případě ostatních

literárních děl na dobu 28 let od zveřejnění popř. po dobu autorova života. Mimořádným aspektem byla navíc retroaktivní platnost zákona – veškerá divadla, která hrála neautorizované hry uvedené během posledních 7 let, byla povinna je stáhnout z programu. Porušení zákona se trestalo pokutou 50 liber a zaplacením soudních výdajů za obě strany. Zákon se vztahoval na celou oblast britských ostrovů, což bylo extrémně důležité, protože tak zahrnoval i Irsko, které bylo vyhlášené pro své pirátské praktiky.

Současně s novým zákonem se oficiálně zformovala i Společnost dramatiků (Dramatic Authors' Society), která měla za úkol kontrolovat dodržování uvedeného zákona a vybírat poplatky pro autory. Její existence omezovala porušování copyrightu zejména mimo Londýn, kde bylo pro autory nesnadné mít pod kontrolou provinční a kočovná divadla. Společnost také vybírala poplatky právě od provinčních divadel, což by jinak bylo v praxi velmi náročné. Ve snaze zamezit zneužívání nového zákona vydavateli, kteří v případě vydání díla efektivně disponovali copyrightem namísto autorů, začala Společnost také vydávat pod svou hlavičkou divadelní hry. Byla ve své činnosti velmi úspěšná – během několika let se jejími členy stali prakticky všichni dramatici v Londýně.

Ačkoliv zákon výrazně pomohl vymýtit nejhrubší případy pirátství, nepomáhal vždy především dramatikům. Vzhledem k formulaci zákona, který chránil nevydané manuskripty a následně dílo 28 let od jeho vydání, nejvíce ze zákona často těžili právě vydavatelé. To vedlo k ještě větší opatrnosti autorů v otázce publikování svých děl. Ačkoliv byla divadelní inscenace tentokrát zahrnuta do způsobů užití díla, nebyla jasně oddělena práva publikování od práv inscenování. Výsledkem bylo, že se při publikaci hry přenesla na vydavatele i práva na její inscenování.

Vyskytly se ovšem i případy, kdy dramatici tohoto principu využili – konkrétně v případě libret k operám. Při opakovaném publikování a inscenování oper bylo zavedeným zvykem vyplatit honorář autoru hudby, ovšem bez honoráře pro autora libreta a árií (které byly přitom pochopitelně vytištěny spolu s hudbou). Dramatik J. R. Planché (a mnozí další po jeho vzoru) tento problém vyřešil tím, že libreta svých oper vydal samostatně (bez hudby) a následně zažaloval manažera nově vzniklého divadla St James's, Johna Brahama za užití

copyrightem chráněného díla, když jednu z jeho oper (Oberon, 1837) inscenoval. Braham byl následně nucen zaplatit 40 šilinků (t.j. 2 libry) za každou reprízu opery.

Zákon měl další mezery zejména v souvislosti s nelegálností nepatentových divadel. Jejich pozice jim umožňovala porušovat smlouvy s ohledem na fakt, že nebylo možné soudně vymáhat honorář od subjektu, který formálně neexistoval. Situace byla o to bizarnější, že kancelář Lorda komořího běžně hry pro nepatentová divadla schvalovala. Důležitým krokem bylo proto zrušení monopolu patentových divadel – cíl, o který usilovala Společnost dramatiků od svého založení. Jejím dalším požadavkem bylo prodloužení ochranné doby díla, tedy otázka, která se týkala nejen dramatiků ale i dalších literárních tvůrců v čele s Williamem Wordsworthem. První neúspěšný pokus v této věci proběhl v roce 1837 pod vedením Serjeanta Talfourda, který měl zajistit dobu ochrany na 60 let od smrti autora a ochranu děl zahraničních autorů – úspěch zákona však zhatila smrt krále (jak již bylo řečeno dříve). Následovaly další 3 neúspěšné pokusy, než byl v roce 1842 monopol konečně zrušen a ochrana prodloužena na 42 let. Zákon, jež toto ustanovil, byl pojmenován na počest Serjeanta Talfourda.

3.4 Autorský (Talfourdův) zákon z roku 1842 (Copyright Act), Divadelní zákon (Theatre Regulation's Act) z roku 1843 a precedenty zvykového práva

Talfourdův zákon završil snahu o poskytnutí právní ochrany autorskému dílu, přestože je v mnoha případech opomínaný. Ve svém období byl však velmi kontroverzní a bránili se mu především nakladatelé. Kromě prodloužení ochrany na 42 let (popř. 7 let po smrti autora – dle toho, co trvalo déle) jasněji definoval podstatu autorství a stanovil, že dílo za všech okolností patří autorovi, pokud jej autor písemně nepřepíše na jinou osobu a tuto změnu nezanese v kanceláři příslušného londýnského úřadu (Stationer's Hall). Jasně tak stanovil rozdíl mezi copyrightem týkajícím se publikace a copyrightem pro účel inscenování. Souhlasem s inscenováním se totiž autor nevzdával svých autorských práv. Zákon se vztahoval na všechna literární díla – od té doby už nikdy nebyla

dramatická díla v legislativním slova smyslu oddělena od ostatních literárních forem.

S významem nového autorského zákona úzce souviselo zrušení monopolu patentových divadel, ke kterému došlo o rok později. Od toho momentu se všechna londýnská divadla octla na stejné pozici (i když panoval stále velký rozdíl mezi West Endem a East Endem). Díky tomu mohli dramatici ve všech případech trvat na svých právech.

Důležitou součástí britského legislativního systému je rovněž existence zvykového práva, které formou precedentů objasňuje nejednoznačné výklady existujících zákonů. V případě autorského práva byl pro dramatiky zásadní proces Shepard versus Conquest v roce 1856. Ačkoliv samotný spor byl složitější, jeho základ představovala otázka, zda v případě, že autor napíše hru na zakázku divadla, zůstává držitelem autorských práv dramatik jakožto autor textu nebo divadlo (respektive manažer), který dramatikovi zakázku zadal. Zatímco první rozhodnutí soudu připsalo práva divadlu, po odvolání bylo vyneseno rozhodnutí ve prospěch dramatika. V praxi to znamenalo, že přes častý systém psaní her na zakázku byl vždy a za všech okolností (kromě explicitního přepsání práv) majitelem copyrightu autor textu. Tím se definitivně odlišil princip autorského copyrightu od patentových práv (kde tomu bylo opačně).

3.5 Ochrana dalších literárních děl proti divadelní adaptaci

Jednou z nejproblematictějších oblastí autorského práva, která nebyla vyřešena ani v roce 1842, byla otázka adaptování románů pro divadlo. Vedle překladů z francouzštiny to byl jeden z nejrychlejších a nejoblíbenější způsobů, jak sehnat nový text. Autoři byli bezbranní – před rokem 1833 nebylo inscenování literární předlohy považováno za porušení autorských práv, po roce 1833 byla adaptace chápána ve smyslu zákona jako nové dílo. Pro manažery byly romány zlatým dolem, v neposlední řadě díky jistotě úspěchu. Při námitce porušení autorských práv pak operovali argumentem, že je to pro autory výhodné, jelikož jim divadlo zajišťuje neplacenou reklamu. Ve výsledku v 19. století prakticky neexistoval úspěšný román, který by nebyl zdramatizován, v naprosté většině případů bez

jakéhokoliv přispění či souhlasu autora předlohy. Nejčastějšími oběťmi byli Walter Scott a Charles Dickens.

V případě Charlese Dickense pak nastala mimořádně absurdní situace v případě již dříve umiňovaného románu *Nicholas Nickleby*, kde autor mezi mnoha jinými pochybnými praktikami viktoriánského divadla zmiňuje i tuto. Postava, která se jí v románu dopouští (tedy bez souhlasu autora adaptuje romány pro divadlo), je obecně vykládaná jako karikatura manažera W. T. Moncrieffa. Ve Wildovské situaci, kdy život kopíroval umění se reálný Moncrieff dostal k rukopisu Dickensova románu 6 měsíců před tím, než jej Dickens dokončil, a v dramatinované podobě ho v roce 1839 uvedl v divadle Strand. Po Dickensově protestu se Moncrieff veřejně obhajoval tím, že byl až třetím divadlem v pořadí, které (stále ještě nedokončený) román inscenovalo. Poté Dickense vyzval, aby „svého ‚Nicholase Nicklebyho‘ dokončil lépe, než jsem ho dokončil já.“²⁵

3.6 Mezinárodní právo a překlady

Podobně problematickou otázkou představovalo rovněž autorské právo mezinárodní. Britští autoři využívali absence mezinárodních smluv, ovšem zároveň na ni dopláceli. V předchozí kapitole byl popsán způsob kopírování francouzských děl, který byl v hojné míře provozován až do 80. let 19. století. Vzhledem k faktu, že tato praxe nebyla ve své podstatě protizákonná, byly okopírované hry bez nejmenšího problému schvalovány kanceláří Lorda komořího. Zároveň však populární londýnská představení byla okamžitě kopírována americkými manažery. Vzhledem k výhodnosti pirátství pro britské i americké manažery nebylo snadné docílit mezinárodní ochrany.

Pirátství v Británii se neomezovalo pouze na francouzské inscenace. Jelikož Zákon o mezinárodním copyrightu z roku 1852 potvrdil, že inscenace dramatického díla je z mezinárodní ochrany vyňata, byly například zcela bez zábran uváděny rané hry Henrika Ibsena. V roce 1884 tak například hru *Domeček pro panenky* inscenoval pod názvem *Zlámání motýlka* (*Breaking a*

²⁵ STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. str. 97-98, Stephens cituje z PEMBERTON, Edgar T. *Dickens and the Stage*. London, 1888, str. 143

Butterfly) Henry Arthur Jones v divadle Princess's, ačkoliv byl tou dobou již Ibsen v Anglii knižně publikovaným autorem.

Když se proto William Heinemann rozhodl knižně vydat nejprve hru *Stavitel Solness (Master Builder)* v roce 1892 a o dva roky později hru *Malý Eyolfek (Little Eyolf)*, snažil se brát velký ohled na zachování autorský práv. Vzhledem k tomu, že hry nebyly dříve publikovány v Norsku, vydal nejprve obě hry v limitovaném nákladu v původním norském znění a zároveň zorganizoval tzv. copyrightové předpremiéry (viz dále), které měly zajistit výhradní autorská práva pro inscenování těchto her v budoucnosti. Kvůli utajení záměru měly dokonce plakáty vydané při této příležitosti tituly her v norštině (ačkoliv se hry hrály v angličtině). Zmíněný postup zajistil Heinemannovi nejen práva pro inscenování hry, ale také zamezil případným nelegálním překladům (resp. jejich publikování). Hry byly pak lukrativně publikovány v autorizovaném vydání Williama Archera a Edmunda Gosse.

3.7 Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886

Z pohledu dramatiků bylo prvním skutečným úspěchem na poli mezinárodní ochrany podepsání Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl z 9. září 1886. Série konferencí, která vyústila do této úmluvy byla iniciována Victorem Hugem, jenž byl jakožto úspěšný spisovatel častým terčem pirátství. Hugo se zároveň inspiroval podobnou Pařížskou úmluvou, která o tři roky dříve ustanovila mezinárodní ochranu průmyslových patentů. Z pohledu britské divadelní scény byl nejdůležitější částí Bernské úmluvy bod o respektování autorských práv občanů kterékoliv ze zemí, jež úmluvu podepsaly. Přinejmenším tím autoři získali výhradní právo k publikaci, inscenaci a překladu svých děl. Jednotlivé země byly nuceny přiznat zahraničním autorům stejná autorská práva, jaká měli jejich vlastní občané, a to bez nutnosti díla kdekoliv registrovat. Úmluvu postupně podepisovaly další a další země; v roce 1886 byly mezi podepisujícími státy Velká Británie, Belgie, Francie, Německo, Haiti, Itálie, Libérie, Španělsko, Švýcarsko a Tunisko. Aby mohla Británie Úmluvu podepsat, musela upravit své autorské zákony, což vyústilo v Mezinárodní Autorský Zákon

(International Copyright Act), který byl přijat v červnu roku 1886 a implementoval požadavky Úmluvy.

Zásadním nedostatkem však byla absence USA mezi podepisujícími zeměmi. Vzhledem ke stejnému jazyku nebylo pro americké manažery nic snazšího než kopírovat anglické hry (ať už publikované nebo inscenované). Téměř všechny v Londýně úspěšné hry tak byly během několika týdnů přenesené bez svolení či dokonce vědomí autorů do USA, aniž by původní autoři byli jakýmkoliv způsobem odměněni. V důsledku této praxe až do konce 19. století prakticky neexistovalo původní americké drama (až na pár výjimek). Ačkoliv člen britského parlamentu lord Mahon na újmu, kterou toto pirátství způsobovalo britským dramatikům, poukázal už v roce 1852, USA přistoupilo k mezinárodní ochraně autorských práv až v roce 1891 – do té doby byla chráněna jen díla amerických autorů, či díla, která měla svou první premiéru v USA.

3.8 USA

Ve srovnání s Británií měla Amerika progresivnější autorské zákony – divadelní hra byla jako autorské dílo chráněna již od roku 1790, Dion Boucicault se pak zde v roce 1856 angažoval při prosazení zákona, který autorům garantoval práva k veškerým inscenacím svých her. Naneštěstí pro britské autory se však ochrana vztahovala pouze na autory narozené v USA. Ve vztahu k zahraničním hrám bylo v Americe rozhodující, zda byla hra veřejně publikovaná. Podobně jako ve 20. letech v Anglii byly z pohledu americké legislativy publikované hry, tj. hry zpřístupněné veřejnosti, chápány jako volné pro dramtizaci. Jedinou (byť problematickou) ochranu požívala hra ve formě manuskriptu – tedy scénáře pro potřeby herců. Podobně jako v první polovině 19. století v Anglii situaci ovlivňoval fakt, že by náklady na případnou žalobu byly vyšší, než si většina autorů mohla dovolit. Proto angličtí autoři své hry publikovali jen výjimečně.

Rozdílnost obou systémů měla i další úskalí. Z pohledu britské legislativy jakékoliv dílo uveřejněné v USA pozbylo jakoukoliv ochranu v Británii – tzn. bylo chápáno jako americké dílo nezávisle na původu svého autora. Pod zveřejněním se pak chápala jakákoliv forma veřejné prezentace, včetně divadelního

představení. Tímto způsobem například Dion Boucicault přišel o práva a tedy i výnosy k mimořádně populární hře *Blondýnka (The Colleen Bawn)*, kterou prvně inscenoval v USA, a která se následně bez jeho povolení hrála v Londýně i všude po Británii. Naopak z pohledu americké legislativy, v okamžiku, kdy autor vydal hru knižně v Británii, pozbyl všechna práva v teoretické rovině, a pokud ji inscenoval, tak i v praktické. Tato podivná situace vedla k absurdním případům, kdy pokud američtí manažeři získali scénář hry připravované v Londýně, byli však rychlejší a uvedli hru v Americe před její londýnskou premiérou, původní autor v Británii pozbyl veškerá práva ke hře.

Zavedeným způsobem, jak tuto otázku řešit byla tzv. copyrightová předpremiéra. Používala se zejména v případě, že hra britského autora měla mít premiéru nejdříve v America. Předpremiéra se většinou odehrávala jeden či dva dny před premiérou v USA a sestávala z přečtení hry na jevišti přímo ze scénáře za přítomnosti jakéhokoliv „náhodného“ člověka v publiku, který zaplatil 1 guineu (tj. 1 libru a 1 šilink) za lístek. „Náhodný“ člověk byl samozřejmě předem dohodnutý, ovšem z pohledu legislativy šlo o zástupce veřejnosti, a tudíž se předpremiéra dala považovat za první veřejné uvedení hry. Předpremiéra se odehrávala bez kostýmů a kulis nejčastěji v dopoledních hodinách. Pro tento účel byla volena především okrajová divadla nebo sály jako např. divadlo Elephant and the Castle nebo sál Kilburn Town Hall. Smyslem spočíval v maximálním utajení předpremiéry, zejména před médii. Třicet minut před začátkem hry byl na divadle vyvěšený plakát a otevřená pokladna. Copyrightová předpremiéra tak zajistila autorská práva v Británii vzhledem k veřejné produkci před americkou premiérou, ale zároveň nebyla natolik veřejná, aby ohrozila autorova práva v USA. Ačkoliv tento způsob ochrany nebyl nikdy otestován přímo u soudu, koncem 19. století byl standardním řešením pro autory, kteří chtěli uvést svou hru nejprve v USA nebo pro autory, kteří hry nejprve vydávali a až následně inscenovali (například Ibsen a Shaw). I scénáře pro copyrightové předpremiéry musely být samozřejmě odsouhlaseny kanceláří Lorda komořího.

Vzhledem k finančnímu ohodnocení při přenesení her do USA britským autorům na ochraně před americkým pirátstvím velmi záleželo. Gilbert a Sullivan se v roce 1882 pokusili tuto otázku vyřešit simultánní premiérou své hry *Jolanta (Iolanthe)* na obou kontinentech zároveň. Důkazem, že paranoia autorů byla

namíste, může být například fakt, že jejich úspěšná hra *HMS Pinafore* (*HMS Pinafore*) z roku 1878) byla během roku po svém uvedení v Londýně v Americe inscenovaná až 150 různými divadelními společnostmi – pouze jediná z nich však alespoň uvedla jména autorů. Scénáře k úspěšným hrám se po zkouškách a reprízách zamykaly do trezorů, což byla praktika často využívaná hlavně v průběhu turné po USA. Mnozí neopatrní autoři dokonce o svá práva v Americe omylem či díky pirátům dokonce úplně přišli. S touto situací specificky vyrovnal Dion Boucicault, jenž po výše zmíněném britském fiasku své americké hry *Blondýnka* začal všechny své v USA inscenované hry přepisovat, aby je mohl v Británii uvést jako nová díla. Až do roku 1891 se však všichni úspěšní autoři s pirátstvím a nejasností zákona tvrdě potýkali. Například když se G. B. Shaw informoval na svá práva u svého vydavatele, dostal odpověď, že „nikdo neví, co přesně zákon říká.“²⁶

3.9 Publikování

19. století nebylo ideálním obdobím pro publikování dramatických děl z mnoha důvodů. Dlouho totiž divadelní hra nebyla chápána jako literární dílo ani v právním ani praktickém smyslu slova. Inscenace byly vyřazené z autorskoprávní ochrany a ekonomická krize divadel v polovině 19. století nahrávala vzniku množství nekvalitních, narychlo napsaných či přeložených komedií, které by si v tištěné podobě nemohly najít čtenáře. Výše zmíněné pirátství navíc ohrožovalo každou vydanou hru – nejprve přímo v Británii a posléze v USA, kde uveřejněné znamenalo současně možnost volného užití hry. Důvod omezeného publikování byl však i na straně vydavatelství a čtenářů - anglická veřejnost nebyla na čtení her zvyklá a hry nebyly laickému čtenáři uzpůsobené. Vydané scénáře bývaly plné technických poznámek, srozumitelných pouze divadelníkům, pro čtenáře však představovaly značnou překážku.

Výjimku proto představovaly především hry již zavedených literárních autorů, jako byli lord Byron, Bulwer-Lytton nebo Tennysson. V těchto případech totiž čtenáři kupovali knihu s ohledem na jméno autora – hlavně Bulwer-Lytton byl skutečně úspěšný, a to jak v prodeji svých románů, tak her. Naopak Dion

²⁶ STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. str. 112, Stephens cituje z *Bernard Shaw. Collected Letters 1874-1897*, svazek I, str. 574

Boucicault vydal jen pětinu, maximálně však třetinu ze svých téměř 200 her. Po roce 1842 kromě toho publikování hry již neznamenovalo, že autorská práva na inscenaci hry přešla na vydavatele, což mělo za následek, že už i tak nízký zájem vydavatelů o hry ještě klesl. Výjimkou byl vydavatel John Dicks, který vydal okolo 1400 her a jehož specialitou byly hry, kterým již vypršel copyright. Na rozdíl od ostatních vydavatelů se nezaměřoval ani na slavná jména ani neupřednostňoval hry inscenované v patentových divadlech. Dicks dostal například přístup k celé knihovně scénářů divadla Adelphi a v druhé polovině 19. století pak vydával antologie britských her. Všechna tato vydání měla ovšem formu paperbacků a stála maximálně šest pencí.

Spolu se vzestupem divadla v 60. letech se začaly měnit i podmínky vydávání her. Ačkoliv bylo nadále nevýhodné zveřejňovat hry z důvodu ochrany scénáře, autoři začali své hry často vydávat v limitovaných nákladech pro svou vlastní potřebu. Taková vydání se od komerčních paperbackových verzí výrazně lišila – šlo o elegantně svázané knihy, jež autoři rozesílali hercům, které chtěli zaujmout, rozdávali přátelům a po jednom výtisku zasílali kanceláři Lorda komořího. Dále se pak používaly jako scénáře při zkoušení, což znamenalo, že text byl nadále uzpůsoben spíše pro divadelní než čtenářské užití. Privátní výtisky svých her si nechávali tisknout Gilbert, Pinero, Jones i Shaw, mnozí z nich ve víře, že svá díla zachovávají pro budoucí generace. Všechna privátní vydání samozřejmě obsahovala upozornění, že veškerá práva jsou vyhrazena autorovi, přesto se mnohé scénáře dostaly do rukou překupníků a pirátů právě z tiskáren.

Skutečný zájem o vydávání her ve větším rozsahu nastal až v 90. letech 19. století, kdy odezněla obava z neautorizovaného inscenování her v USA. Mnozí úspěšní autoři vnímali přijetí nového amerického autorského zákona jako výzvu a vydání hry krátce po její premiéře v Londýně považovali za potvrzení jejího úspěchu. A. W. Pinero dokonce plánoval vydávat jednu hru měsíčně. Plán však pro malý zájem publika rychle zkrachoval. Pinero přesto vydal do konce století celkem 19 svých her, tedy téměř dvakrát víc než H. A. Jones u konkurenčního vydavatele. Tyto hry se většinou prodávaly za cenu 5 šilinků (čtvrt libry) – v případě velkého úspěchu hry *Druhá paní Tanquerayová* (*The Second Mrs Tanqueray* z roku 1893) se dokonce její vydavatel pokusil zvednout cenu na 6 šilinků, ovšem kvůli malému odbytu se brzy vrátil na obvyklých 5. Cena ovšem

závisela na vydavateli a formátu knihy, například Wildovy knihy se prodávaly draž.

Na samém konci století pak významný krok v oblasti publikování dramatických děl udělal G. B. Shaw. Vzhledem k tomu, že velká většina jeho her vyšla knižně dříve, než byla zinscenovaná (především kvůli cenzuře), autor scénáře upravil tak, aby vyhovovaly laickému čtenáři. Odstranil technické výrazy a poznámky zmiňující jeviště či diváky a nahradil je popisem scény, emocí postav a nálady, které čtenáře uváděly do děje, ale nevyrušovaly. Takový scénář mohl být použit i ke zkoušení, ovšem v první řadě zachovával iluzi děje. Za tento krok byl Shaw často kritizován svými kolegy, ale on sám jej považoval za zásadní pro postupné rozšíření čtenářské základny divadelních her – čtenáři si na nový formát museli zvyknout a bylo třeba jim vyjít vstříc.

3.10 Cenzura

Specifickou skupinu tvořily hry, které kvůli cenzuře nemohly být uvedeny na scénu. Důvodem zákazů byly především amorální motivy, hry nevyhovující po náboženské stránce či nevhodné z politických důvodů. V kategorii zamítnutých původních her, které se však dočkaly alespoň knižní podoby byli především Ibsenovy hry, hra Oscara Wilda *Salome* (viz poslední kapitola) a hry G. B. Shaw. Skutečnost, že byla některá hra zakázána kanceláří Lorda komořího, byla ve většině případů výbornou reklamou pro její prodej v tištěné podobě. S výjimkou Ibsenových her si však popularitu zamítnuté hry obecně získaly až 90. letech 19. století.

Za zmínku stojí, že do 80. let byla drtivá většina scénářů zamítnutých kanceláří Lorda komořího původem francouzská. S ohledem na pověstnou viktoriánskou morálku byla (zejména v druhé pol. 19. stol.) mnohá francouzská díla považována za nepatřičná – kancelář Lorda Komořího například považovala za nevhodné veškeré hry, jejichž hlavní postava byla kurtizánou. Na tento problém narazil i D. Boucicault, jehož hra *Formosa aneb Cesta do záhuby* (*Formosa; or the Railroad to Ruin*) – první dobová původní anglická hra s tematikou lehkých

žen, sklídila v roce 1869 kritiku za amorálnost²⁷. Kritiku tehdy sklídila rovněž kancelář Lorda Komořího za přílišnou benevolenci, což vedlo k větší opatrnosti W. B. Donna, který funkci kontrolora her v kanceláři Lorda Komořího v tomto období zastával a bojoval proti záplavě francouzských her na londýnských scénách. Se stejnou úzkoprsostí se setkal i G. B. Shaw o více než 20 let později, když v roce 1897 připravoval copyrightovou předpremiéru hry *Živnost paní Warrenové* (*Mrs Warren Profession*). Aby hra prošla přes kancelář Lorda Komořího, Shaw musel ze hry o původně 4 dějstvích vyškrtnat všechny nevhodné pasáže, což nejenže hru zkrátilo na pouhé tři akty, ale především absurdně ponechalo titulní živnost paní Warrenové (majitelka nevěstince) nespecifikovanou. Zajímavostí je, že byla za autorsky chráněnou považovaná i původní verze hry.

Opatrně bylo nutné přistupovat také k tématům náboženským. Anglické publikum (tedy nejen cenzor) bylo velmi citlivé například i na 'braní Božího jména do úst nadarmo'. Mnozí autoři (včetně právě Boucicaulta) museli nahradit expresivní výkřiky typu: „Bože!“ za méně pobuřující „Nebesa nade mnou!“. Velmi problematické bylo také užití citátů z Bible, což bylo způsobeno dlouhodobou nedůvěrou puritánů k divadlu jako takovému. Ačkoliv puritánství se už v Anglii netěšilo zdaleka takové oblibě jako dříve a oficiální Anglikánská církev divadlo výslovně nezakazovala, puritánský přístup do značné míry zůstal. Z dnešního pohledu je zajímavé, že se ochrana cenzora netýkala pouze náboženství křesťanského. V roce 1890 byla zakázána připravovaná hra Henryho Irvinga *Mahomet* s ohledem na muslimskou komunitu žijící v Londýně. Ještě dál zašla kancelář Lorda komořího v případě hebrejské operety Izák aneb Andělova zpráva (*Isaac; or, the Angel's Message*). Hra původně licenci obdržela, ale poté, co vyšlo najevo, že má realisticky zobrazovat Isaacovo obětování, byla jí licence nejen odebrána, ale kancelář Lorda komořího zavedla nové pravidlo, že veškeré hry v jidiš musí předložit certifikát zaručující *doslovný* překlad celé hry.

Nezanedbatelným důvodem zakázání hry, popř. důrazných škrtnů, byly také otázky politické. V první polovině 19. století dokonce manažer W. T. Moncrieff prohlásil, že cenzura v oblasti politických motivů je tvrdší než v otázkách

²⁷ STEPHENS, John Russell. *The Censorship in English Drama 1824-1901*. USA: Cambridge University Press, 1980, 224 s. ISBN 0521136555, str. 86

morálních²⁸. Za nevyhovující tak byly považovány nejen hry (popř. konkrétní repliky), které by mohly být vyloženy jako protimonarchistické, ale i ty, jež směřovaly proti aristokracii – například naznačením, že aristokracie se chová v jakémkoliv smyslu nemorálně. Jedním z hlavních úkolů cenzora bylo totiž zachování stávající společenské hierarchie. Ze stejného důvodu byly zakázány i hry popisující jakoukoliv vzpouru či revoluce, jež by mohly rozvášnit publikum. V důsledku precizních škrťů zejména v oblasti náboženství a politického dění bylo však divadlo mnohými považováno za pouhou povrchní zábavu.

Ke konci 19. století úzkoprsost publika především v morálních otázkách do jisté míry ustoupila a hry, které z těchto důvodů neprošly cenzurou kanceláře Lorda komořího, získávaly na popularitě. Ta se někdy projevovala vysokými prodeji jejich tištěných verzí (velký úspěch měl Wilde, který navíc již dříve publikoval a přispíval do různých tiskovin), jindy formou všeobecné pozornosti a ohlasu, jako v případě G. B. Shawa. Ten se přes minimální počet inscenovaných her a průměrné prodeje tištěných knih těšil všeobecné úctě jako populární dramatik. To dokazuje, že princip publikování souvisel s otázkou získávání vyššího statutu dramatika ve společnosti. Publikování hry stavěla dramatika do pozice umělce. Málokdo si na tomto statutu zakládal tolik jako Oscar Wilde, který sice svou dobu v mnohém předstihl, ale zároveň ji svými hrami, svým přístupem ke své profesi i svým životem v mnoha ohledech zachytil.

²⁸STEPHENS, John Russell. *The Censorship in English Drama 1824-1901*. str. 78

4. Oscar Wilde – případová studie

Dramatik a spisovatel Oscar Wilde je vhodným příkladem dramatika viktoriánského období, jehož práce přes svou nadčasovost a dodnes trvající popularitu nese jasně známky podmínek doby, ve které byla vytvořena. Wildovy nejpopulárnější komedie se v souladu s výše popsanou cenzurou vyhýbaly kontroverzním tématům a zaměřovaly se na bezstarostného diváka West Endu, jenž se přišel do divadla především pobavit. Z pohledu Wilda byla tato část jeho tvorby (zejména v porovnání s experimentální hrou *Salome* či autorovou poezií) zcela komerční záležitostí. V souladu s tím byly také scénáře těchto komedií často upravovány dle přání a návrhů manažerů. Obsahovaly zásahy, které si jinak ješitný Wilde nechal málokdy líbit v ostatních žánrech své tvorby a které se mnohdy nedostaly do tištěných edicí.

Pro demonstraci fungování londýnského divadla v 80. a 90. letech 19. století je zajímavé sledovat především finanční podmínky, za kterých Wilde své hry inscenoval, a jejich postupný vývoj. Wildovy první dva vážné pokusy na poli divadla nebyly úspěšné a reakce manažerů vhodně dokresluje podmínky začínajících umělců v Británii i v USA v 80. letech 19. století. Mnohé z dochovaných autorových dopisů také ilustrují způsob, jímž se dramatici snažili nadchnout pro své hry herce a manažery. Wildův následný úspěch počínaje rokem 1892 nabízí ideální srovnání výhod a nevýhod jednotlivých systémů odměn – od jednorázových honorářů za napsání hry (bez práv na jejich inscenaci), přes jednotnou fixní částku za každou reprízu, až po systém exponenciálních procent ze zisku. Wilde se také intenzivně zabýval problematikou autorských práv (zejména v USA) a osobně dohlížel na knižní podobu vydání svých her, jež bylo v plné míře umožněno změnou amerického autorského zákona v roce 1891. Naopak autorův pád, který následoval téměř okamžitě po jeho odsouzení ke dvěma letům vězení, dokresluje povahu londýnského publika, které přes mírné uvolnění cenzury neztratilo nic ze své viktoriánské prudérnosti.

Ačkoliv je dnes Wilde vnímám především jako bohém a umělec (což byla pověst, kterou si důsledně pěstoval), dochované smlouvy a dopisy dokazují, že byl i pečlivým obchodníkem. Jeho první dvě hry *Věra aneb Nihilistka (Vera)* a

Vévodkyně z Padovy (The Duchess of Padua) v Británii neuspěly. *Věra* měla být na autorovy vlastní náklady inscenovaná na konci roku 1881 v divadle Adelphi a *Vévodkyni* neúspěšně nabízel ještě v roce 1891. Literární vědec Ian Small jednorázové odpolední představení *Věry* interpretuje jako snahu neznámého dramatika zaujmout divadelní manažery. Jelikož se hra měla hrát pouze jednou, je ovšem pravděpodobnější, že hlavním smyslem uvedení bylo zabezpečení britského copyrightu pro případ, že by se hra nejdříve inscenovala v USA. Z odpoledního matiné nakonec (zřejmě pro nedostatek financí) sešlo a hru *Věra* krátce uváděla Marie Prescottová v New Yorku. Přes neúspěch hry (hrála se pouze týden) to byla pro Wilda cenná zkušenost – dopisy mezi autorem a M. Prescottovou ukazují, jak smlouval o výši a způsob své odměny. Přes Wildovu počáteční snahu získat procenta ze zisku se nakonec dohodli na částce 1000 dolarů za výhradní právo na inscenování hry v USA a na další odměně 50 dolarů za každý odehraný večer bez ohledu na počet návštěvníků²⁹. Nevýhoda pro Wilda spočívala v nezohlednění případného velkého úspěchu hry, riziko však plně nesla M. Prescottová. Vzhledem k neúspěchu hry tak Wilde získal více, než kdyby uspěl s návrhem procent ze zisku.

Na rozdíl od jiných začínající autorů byl Oscar Wilde v Londýně i v USA známý díky svým předchozím veřejným počinům – v 80. letech mu vyšla sbírka básní, publikoval v médiích a v USA přednášel o estetismu. To Wildovi umožňovalo snáze oslovovat známé herečky a nabízet jim své hry. Dochované dopisy dokazují, že sebezprezentace byla pro nové autory klíčová. Wildovo jméno ve vyšších kruzích s největší pravděpodobností vedlo také k jeho první zakázce na napsání hry pro George Alexandera, manažera divadla St. James's v Londýně. Alexander chtěl známým (a již tehdy kontroverzním) autorem přilákat diváky do svého čerstvě zrekonstruovaného divadla. Wildova sláva byla však občas i kontraproduktivní – v puritánštější Americe byla jeho druhá hra *Vévodkyně z Padovy* inscenovaná v roce 1891 pod pseudonymem, aby se vyhnula asociaci s Wildovým skandálním románem *Obraz Doriany Graye*.

²⁹ SMALL, Ian & GUY, Josephine M. *Oscar Wilde's Profession – Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. USA: Oxford University Press Inc., 2000, 328 s. ISBN 0198187289, str. 98

Hrou, kterou Wilde napsal pro Alexandera na zakázku byl *Vějíř lady Windemerové*, dopsaný více než půl roku po původním smluveném datu. Wilde na ni obdržel zálohu 150 liber a ačkoliv se finální dohoda mezi oběma stranami nedochovala, víme, že Wilde odmítl Alexanderovu první nabídku na jednorázové odkoupení hry za 1000 liber. Přestože se finální odhady na celkovou částku, kterou *Vějíř lady Windemerové* Wildovi přinesl, dramaticky liší, je jednoznačné, že na svém rozhodnutí ponechat si všechna základní práva Wilde vydělal. Hra měla v Londýně 156 repríz, po kterých následovalo krátké turné po zbytku Británie a poté se další měsíc opět hrála v hlavním městě. Byla uváděna také v USA a Austrálii, kde ji po domluvě s Wildem inscenoval syn Diona Boucicaulta George.

Vějíř lady Windemerové měl v New Yorku velký úspěch a svému autorovi vydělal více než v Londýně. Celkově se pak příjem z Ameriky téměř vyrovnal britským příjmům (pokud přičteme výdělky ze zájezdů po obou zemích). Wilda to utvrdilo v přesvědčení, že severoamerický trh (hra se hrála i v Kanadě) je minimálně stejně důležitý jako ten domácí. Již dříve zmiňovaný literární vědec Ian Small propočítal, že jen za tuto hru Wilde pravděpodobně obdržel kolem 1600 liber v Británii a 1300 liber v USA³⁰. Wildův dvorní životopisec Richard Ellman uvádí až částku kolem 7000 liber³¹ (která se však zdá být nadsazená). Přestože se v porovnání s Pinerovou hrou *Druhá paní Tanquerayová* (*The Second Mrs Tanqueray*), jež byla také uváděna v divadle St James's (vydělala celkově až 30 000 liber), nejedná o částku závratnou, je to podstatně víc, než kolik Wilde dříve dostával za svou práci šéfredaktora či básníka.

Od roku 1892 do roku 1895 uvedl Wilde celkem čtyři úspěšné komedie. Po *Vějíři* následuje hra *Bezvýznamná žena* (*Woman of No Importance*) inscenovaná v divadle Haymarket v roce 1893. V tomto případě se podmínky, které manažer Beerbohm Tree Wildovi nabídl, dochovaly v dopise, jímž dramatik potvrzuje dohodu:

³⁰ SMALL, Ian & GUY, Josephine M. *Oscar Wilde's Profession – Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. str. 109

³¹ ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Great Britain: Penguin Books Ltd, 1987, 632 s. ISBN 0394759842, str. 315

„Když hrubé tržby za 6 repríz klesnou pod 600 liber, nezaplatíte mi nic, když se hrubé týdenní tržby budou pohybovat mezi 600 a 800 librami, zaplatíte mi 6 %, když se hrubé týdenní tržby budou pohybovat mezi 800 a 1000 librami, zaplatíte mi 7,5 % a pokud budou hrubé týdenní příjmy přesahovat částku 1000 liber, zaplatíte mi 10 % z těchto hrubých příjmů s tím, že obě strany rozumí pod týdenní tržbou tržbu za 6 repríz a za každou další reprízu obdržím navíc 100 liber.“³²

Ve výsledku vydělal Wilde na své druhé hře téměř o polovinu více než na *Vějíři*, přestože Haymarket byl o něco menším divadlem než St James's. Hra se opět nehrála pouze v Londýně – jen v Británii kočovaly zároveň tři autorizované verze. V tomto případě byl Wildův podíl na zisku vyšší, protože měl nárok vždy na 25 % z čistého zisku. Z turné utržil dohromady 40 liber, 16 šilinků a 10 pencí. Představení se hrálo i v USA za stejných podmínek jako v případě *Vějíře* – autor měl nárok na 5 % z hrubých tržeb do 4000 dolarů a 10 % z hrubých tržeb převyšujících tuto částku.

Wilde následně uveřejnil další dvě komedie, *Ideální manžel* (*Ideal Husband*) a *Jak důležité je mítí Filipa* (*The Importance of Being Ernest*). Nebyly to však jediné dvě hry, které v té době napsal. Kromě tří dalších nikdy nedokončených her, které zůstaly převážně ve formě poznámek a skečů, napsal v roce 1892 také *Salome*. Hra je původně napsaná ve francouzštině a mnohé naznačuje tomu, že Wilde nepředpokládal, že bude uvedená. Ačkoliv se díky velkému zájmu herečky Sarah Bernhardt začala hra zkoušet v londýnském divadle Palace (v hlavní roli právě s touto slavnou francouzskou herečkou), s ohledem na kombinaci biblického tématu a erotiky není překvapivé, že Edward Pigott, který v té době zastával funkci Lorda Komořího, hru zakázal. Wilde se ji obratem rozhodl vydat knižně; někteří kritici argumentují, že malé množství oprav a rychlost přípravy finální verze určené k tisku přímo nasvědčuje, že Wilde od začátku zamýšlel hru především publikovat. *Salome* vyšla v anglickém překladu se slavnými ilustracemi Aubreye Beardsleye v nákladu 600 výtisků (o 100 více než u ostatních Wildových her) ve dvou formátech. Oba formáty byly dvojnásobně drahé oproti jeho ostatním vydaným hrám, přesto se úspěšně prodávaly.

³² SMALL, Ian & GUY, Josephine M. *Oscar Wilde's Profession – Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century.*, str. 115

Kombinace Wildovy pověsti a zákazu hry kancelář Lorda komořího znásobila úspěch kontroverzní hry u čtenářů.

Kromě prvních dvou neúspěšných her a *Salome* se však v dramatické tvorbě Wilde držel konverzačních komedií, které vycházely vstříc vkusu publika. Na rozdíl od *Doriana Graye* či *Salome* byly společenské komedie prosté otevřených náznaků erotiky či politiky a úplně se vyhýbaly antickým ideálům krásných mladých mužů, které se často objevovaly ve Wildově poezii a próze. Namísto toho byly plné bonmotů, vtipu a lehce načrtnutých postav, které umožnily divákům prožít příjemný večer v divadle a svému autorovi zajistily příjem. V případě své poslední dokončené hry, *Jak důležité je míti Filipa*, Wilde na tento fakt dokonce přímo poukázal ve svém dopise Alexanderovi, když o ní řekl, že je založená „více na dialogu než na zápletce“. Zápletku samotnou nazval „slabou“³³. Jeho komerční přístup k této hře se pak projevil na nekompromisním rozhodnutí neposkytnout Alexanderovi americká práva za nabízenou cenu, která se mu nezdála dostatečně lukrativní.

Jak se ukázalo, Wilde se právem domníval, že hry jako *Salome* by u viktoriánského publika nenašly pochopení. Tvrdá, odmítavá reakce londýnské společnosti na Wildovy procesy byla důkazem, že od 40. let, doby, kdy publikum vypískávalo hry, které se mu zdály morálně nevhodné, se až tolik nezměnilo. Wilde byl odsouzen za zločin proti mravnosti (takto se označovala homosexualita, která byla v té době nezákonná) na dva roky tvrdé práce. Dopad na návštěvnost Wildových her, především *Jak důležité je míti Filipa*, byl okamžitý. V reakci na Wildovo odsouzení stáhl George Alexander z plakátů Wildovo jméno, ovšem vzhledem k veřejné povaze procesů a autorově celkové slávě byl nucen během několika týdnů stáhnout hru úplně. Přes lukrativní podmínky a vysokou návštěvnost tak *Filip* dosáhl jen zhruba poloviny repríz oproti *Vějíři*. Odpor veřejnosti vůči Wildovi byl naprostý; soudce, který rozsudek vynesl, prohlásil, že horší proces nikdy nevedl a Wildova sláva se definitivně obrátila proti němu. Ačkoliv Wildovi po návratu z vězení znovu vyšly jeho hry a další práce (bez jména autora), už nikdy žádnou ze svých her na jevišti neviděl a v roce 1900, těsně na sklonku vlády královny Viktorie, zemřel v chudobě v Paříži.

³³ SMALL, Ian & GUY, Josephine M. *Oscar Wilde's Profession – Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. str. 126, autor I. Small cituje ze zdroje MASON, A. E. W. *Sir George Alexander and the St James's Theatre*. London: Macmillan, 1935

Přesto se Wildovi povedlo to, co se většině ostatních dramatiků jeho doby nepovedlo. Jeho hry se hrají dodnes a Wilde je vnímán jako umělec. To byl status, kterého se snažili docílit Pinero, Jones i Shaw – odpoutat se od vize dramatika jako autora spotřebního artiklu a stát se dramatikem-umělcem, jehož dílo přetrvává. Podobně jako oni i Wilde si zakládal na elegantních vydáních svých her ve snaze překlenout propast, která se v 19. století vytvořila mezi divadlem a literaturou. Wildovi samozřejmě k pozici umělce dopomohla i tvorba v dalších žánrech, a to přesto, že v nejmělečtějším žánru poezie nedosáhl nikdy kritického ohlasu. Pro jeho uměleckou pozici však bylo neméně podstatné i adekvátní ekonomické ohodnocení poskytující čas na tvorbu a uzákonění mezinárodního autorského zákona, které dramatikům knižní vydávání her umožnilo (aniž by se vzdali odměny za další inscenování her). K Wildovu mýtu samozřejmě jistě dopomohl i nahnutý osud a tragický konec – v jistém slova smyslu ho tedy paradoxně viktoriánská společnost stejně tak ztratila jako i vynesla.

5. Závěr

Spolu se zlepšujícími se podmínkami finančními a legislativními se v průběhu 19. století postupně proměňoval i status dramatika. V první polovině 19. století byl dramatik především řemeslníkem – malé množství repríz a neustále klesající honoráře za hry pro autory znamenaly nutnost vysoké produkce a hry měly velmi spotřební charakter. Divadlo nebylo uměleckou institucí (pro ukojení této potřeby sloužily viktoriánskému divadlu především hry Shakespearovy, populární jak ve West Endu, tak v East Endu), naopak převládala komedie a melodrama s neustále se opakujícími náměty. Nedílnou součástí dramatického řemesla byly také překlady, úpravy a adaptace. Není proto překvapivé, že drama nebylo stavěno na stejnou úroveň jako poezie nebo i (méně respektovaná) próza. Dramatik nebylo povolání hodné gentlemana.

Situace se začala pomalu zlepšovat v 60. letech 19. století, zejména vlivem zvyšující se autorskopravní ochrany a přílivu nových diváků do Londýna, kteří pomohli divadlům z vleklé ekonomické krize. Důležitou schopností se pro dramatiky stalo umění vyjednávat a umět své dílo „prodat“. Výjimečným úkazem byl v tomto směru Dion Boucicault, který měl zásadní vliv na podobu divadelní scény v Anglii i v USA. Prosadil nejen změnu vyplácení honorářů ve prospěch sdíleného zisku pro dramatiky, ale především obrátil vztah mezi manažerem a dramatikem. Zatímco do té doby byl dramatik plně v područí manažera, od 60. let se manažeři usilovali získat nejúspěšnější dramatiky, kteří mohli proto dosáhnout vyšších honorářů. Průkopníka Boucicaulta v tomto přístupu následovalo mnoho dalších autorů, pro které byly kromě dramatického talentu rozhodující také podnikatelské předpoklady.

Na samém konci 19. století už měl úspěšný dramatik šanci žít na podobné úrovni jako jeho publikum (což znamenalo zejména ve West Endu nemalé náklady), měl kredit ve společnosti a v některých případech dosáhl i značné míry nezávislosti. Gilbert se tak například stal prvním dramatikem, který si za své honoráře byl schopen postavit vlastní divadlo. Spolu se společenským uznáním stoupaly také aspirace dramatiků v otázce uměleckého ocenění. Zatímco z autorskopravního hlediska si byly různé formy umění v 90. letech rovny (a zejména díky novému americkému mezinárodnímu autorskému zákonu z roku 1891 byla tato ochrana

do značné míry uspokojivá), přetrvávající cenzura nenahrávala rozvoji experimentálního či jinak progresivního divadla. V období fin de siècle byla proto pro dramatiky poslední metou vize sebe sama jakožto skutečného umělce. Tím se však doopravdy stali až někteří dramatici 20. století, mezi nimi například G. B. Shaw (jehož tvůrčí začátky spadají už do viktoriánské doby).

Překážkou v uměleckém rozletu byly pro dramatiky 19. století striktně komerčně nastavené podmínky v divadlech. Jediná úspěšná hra mohla snadno zaplnit divadlo na celou sezónu (long run znamenal alespoň 100 repríz, což bylo minimum, o které divadelní manažeři usilovali). Přes rostoucí počet divadel v Londýně tento způsob reprízování stále poskytoval prostor jen úzké dramatické základně populárních autorů a líbivých her. Alternativní a progresivní hry, jakými byla například některá díla Oscara Wilda nebo G. B. Shawa, vycházely hlavně knižně. Divadla, která případně poskytla prostor alternativním hrám, byla okrajová a objevovala se spíše mimo Londýn. Inspirovala se hlavně scénami kontinentální Evropy.

V tomto kontextu je důležité mít také na paměti, že britské viktoriánské divadlo na rozdíl například od francouzských divadel nedostávalo žádné subvence od státu ani od mecenášů, jejichž počet byl v podstatě zanedbatelný. Manažeři i dramatici byli proto plně závislí na množství prodaných lístků. Respektovaný divadelní kritik William Archer na tento nedostatek opakovaně upozorňoval a volal po subvencovaném divadle, které by se obecnému vkusu diváků nepřizpůsobovalo, ale naopak ho kultivovalo. Velká Británie, v té době na vrcholu své koloniální moci, však nic, co by se podobalo národnímu divadlu, nehledala. Naopak už na konci 19. století byl Londýn do té míry multikulturní, že se v něm hrálo i divadlo speciálně určené pro národnostní menšiny.

Snaha o zvýšení umělecké prestiže i vysoký počet repríz vedly také dramatiky ke snaze o delší zkoušení. Někteří, jako Gilbert, si na této otázce zakládali už v 70. letech, jiní, jako Robertson, tuto otázku přenechávali manažerům divadel. Ke konci století však dramatikům čím dál více záleželo nejen na odměně a úspěchu hry, ale i na její přesné podobě, na způsobu přednesu a vykreslení postav na jevišti. Pověstný v tomto ohledu byl především Pinero, ale i Wilde, Jones a Shaw. Autoři se účastnili zkoušek a zastávali tak nejen úlohu tvůrců textu, ale i

režisérů. Tato pozice samozřejmě nebyla populární u manažerů, kteří v hrách často hráli také hlavní role a vedla k mnoha konfliktům.

Autoři na konci 19. století, stejně jako mnoho dramatiků v následujících stoletích, už své povolání vnímali jako povolání umělecké. Svá díla vydávali, aby je zachovali pro budoucí generace a důsledně dohlíželi na podobu her na jevišti. Jejich práce byla právně chráněná a jejich honoráře velmi slušné. Ačkoliv zůstávali limitovaní cenzurou, i tu bylo možné do jisté míry obejít prostřednictvím předplacených gentlemanských klubů, které nevybíraly vstupné, a tudíž nepodléhaly povinnosti nechat si schválit repertoár od kanceláře Lorda komořího.

Cenzura je však také ideálním příkladem vlivu viktoriánského divadla na jeho podobu ve 20. století a dnes. Zdá se neuvěřitelné, že povinnost zasílat hry ke schválení kanceláři lorda Komořího platila až do roku 1968. Velká většina divadelních domů především v oblasti Charring Cross (tedy West Endu) je nadále nesubvencovaná a funguje na zcela komerčním principu. Mnoho divadel také stále užívá systém long run, nejčastěji u populárních muzikálových inscenací. Divadla mají do značné míry podobu dokonale fungujícího průmyslu – experimenty ve velkých divadlech jsou nadále spíše ojedinělé a dostávají prostor především na festivalech. Viktoriánská doba pochopitelně přinesla dnešnímu divadlu i množství pozitivních momentů, jako mezinárodní autorskoprávní ochranu či důstojné postavení dramatika. Dnešní divadelní Londýn si však z viktoriánské doby zachoval i obrovskou konkurenci a tvrdé komerční prostředí, které ho charakterizovalo po celou dobu jeho existence.

Seznam zdrojů a použité literatury

Literatura:

BANHAM, Martin. *The Cambridge guide to theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, xiii, 1233 s. ISBN 0-521-43437-8.

BOOTH, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. New York: Cambridge University Press, 1991, xiv, 218 s. ISBN 0521348374

BOUCICAULT, L. Dionisius. *The Decline of the Drama*. Northamerican Review, září 1877, 125, str. 243

BOWLEY, A. *Wages in the United Kingdom in the nineteenth century: notes for the use of students of social and economic questions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1900, 148 s.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6

CRONE, Rosalind. *Violent Victorians: popular entertainment in nineteenth-century London*. New York: Manchester University Press, 2012, 304 s. ISBN 9780719086854.

DICKENS, Charles. *Nicholas Nickleby*. London: Chapman and Hall, 1839, 624 s

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Great Britain: Penguin Books Ltd, 1987, 632 s. ISBN 0394759842

PETERS, Julie Stone. *Theatre of the book, 1480-1880: print, text, and performance in Europe*. New York: Oxford University Press, 2000, xi, 494 s. ISBN 0198187149.

POWELL, Kerry. *The Cambridge companion to Victorian and Edwardian theatre*. New York: Cambridge University Press, 2004, xv, 288 p. ISBN 0521795362.

SEVILLE, Catherine. *Literary Copyright Reform in Early Victorian England – The Framing of the 1842 Copyright Act*. Great Britain: Cambridge University Press, 1999, 314 s. ISBN 0521621755

SMALL, Ian & GUY, Josephine M. *Oscar Wilde's Profession – Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. USA: Oxford University Press Inc., 2000, 328 s. ISBN 0198187289

SOVA, Dawn B. *Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. USA: Fact on File, Inc., 2004, 416 s. ISBN 0816050708

STEPHENS, John Russell. *The Censorship in English Drama 1824-1901*. USA: Cambridge University Press, 1980, 224 s. ISBN 0521136555

STEPHENS, John Russell. *The Profession of a Playwright*. USA: Cambridge University Press, 1992, 276 S. ISBN 0521259134

Internetové zdroje:

BARROW, Mandy. *English Money* [online]. c2013. poslední revize c2014 [citováno 2015-12-28].

Dostupné z: <<http://resources.woodlands-junior.kent.sch.uk/customs/questions/moneyold.htm>>

BENTLEY L. a KRETSCHMER M. (Editoři) *Copyright Act, London (1842), Primary Sources on Copyright (1450-1900)* [online], c2008, poslední revize 2016 [citováno 2015-12-18].

Dostupné z: <http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation?id=representation_uk_1842>

BENTLEY L. a KRETSCHMER M. (Editoři) *International Copyright Act, London (1852)* [online], c2008, poslední revize 2016 [citováno 2015-12-18]. Dostupné

z: http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1852&pagenumber=1_3&imagesize=middle>

MALHEIRO, B. *Occupations in Victorian London* [online]. c2014. poslední revize c2014 [citováno 2015-12-28].

Dostupné z: < <http://www.logicmgmt.com/1876/living/occupations.htm> >

Oh How Time's Have Changed London [online]. 22.9.2014, poslední revize 12.11.2014 [citováno 2016-1-3].

Dostupné z: <http://beforevercurious.com/2014/09/22/oh-how-times-have-changed-london/>

PATTERSON, Richard. *The Victorian Web: The Cost fo Living in 1888* [online]. 16.3.2003, poslední revize c2015 [citováno 2015-12-18].

Dostupné z: < <http://www.victorianweb.org/economics/wages4.html> >

Salaries & Wages in Victorian Times [online]. 7. 8. 2005, poslední revize 15. 3. 2009 [citováno 2015-12-28].

Dostupné z: < <http://fascinatinghistory.blogspot.cz/2005/08/salaries-wages-in-victorian-times.html> >

SKIPPER, James a LANDOW, George P. *The Victorian Web: Wages and Cost of Living in the Victorian Era* [online]. 16.3.2003, poslední revize c2015 [citováno 2015-12-18].

Dostupné z: <<http://www.victorianweb.org/economics/wages2.html>>

The Theatre Trust: Victorian Invention and Legislation [online]. c2014, poslední revize c2016 [citováno 2015-12-29].

Dostupné z: <<http://www.theatrestrust.org.uk/resources/exploring-theatres/history-of-theatres/victorian-invention-and-legislation>>

Victorian England: An Introduction [online]. c2015 [citováno 2015-12-29].

Dostupné z: <<http://www.english.uwosh.edu/roth/VictorianEngland.htm>>

Příloha 1

Průměrné mzdy v Británii v 19. století

Výše výtěžku ve viktoriánské Británii se většinou uvádí per annum, tedy za rok, zejména v případě středních a vyšších tříd. Středostavovský příjem znamenal velmi široký pojem a pohyboval se průměrně mezi 125 a 1000 librami za rok. Střední třídu totiž tvořily veškeré odborné profese od úředníků až po právníky a doktory. O příslušnosti k (nižší) střední třídě se dalo mluvit počínaje příjmem okolo 90 liber ročně, ovšem jedním z rozhodujících faktorů byla schopnost držet si služku.

Vyšší třída vesměs nepracovala vůbec a pouze spravovala rodinné majetky, které jí vynášely roční rentu. Součástí vyšší třídy se mohl stát člověk s příjmem alespoň 5000 liber ročně³⁴, ovšem příjmy skutečné šlechty byly ještě podstatně vyšší – vévoda z Bedfordu měl například příjem 100 000 liber ročně, lord Derby dokonce 150 000 liber ročně.³⁵ Kromě šlechty do vyšší třídy spadali často také obchodníci a bankéři s příjmem kolem 10 000 liber ročně³⁶.

Naopak příjmy nižší třídy se uváděly především částkou vydělanou za týden (který obnášel 6 pracovních dnů; pracovní den měl 10 hodin). Následující tabulka zachycuje průměrné mzdy ze 60. let 19. století. Ukazuje také nemalý finanční rozdíl mezi platy v Londýně a mimo Londýn³⁷.

³⁴ MALHEIRO, B. *Occupations in Victorian London* [online]. c2014. poslední revize c2014 [citováno 2015-12-28]. Dostupné z: <<http://www.logicmgmt.com/1876/living/occupations.htm>>

³⁵ *Salaries & Wages in Victorian Times* [online]. 7. 8. 2005, poslední revize 15. 3. 2009 [citováno 2015-12-28]. Dostupné z: <<http://fascinatinghistory.blogspot.cz/2005/08/salaries-wages-in-victorian-times.html>>, informace v článku pocházejí z knihy Picard, Liza. *Victorian London: The Life of a City 1840-1870*. United Kingdom: Weidenfeld & Nicholson, 2005, 496 s. USBN: 0753820900

³⁶ *Victorian England: An Introduction* [online]. c2015 [citováno 2015-12-29]. Dostupné z: <<http://www.english.uwosh.edu/roth/VictorianEngland.htm>>

³⁷ SKIPPER, James a LANDOW, George P. *The Victorian Web: Wages and Cost of Living in the Victorian Era* [online]. 16.3.2003, poslední revize c2015 [citováno 2015-12-18]. Dostupné z: <<http://www.victorianweb.org/economics/wages2.html>>, informace v článku pochází z PORTER, Dale H. *The Thames Embankment: Environment, Technology, and Society in Victorian London*. Akron, Ohio: University of Akron Press, 1998.

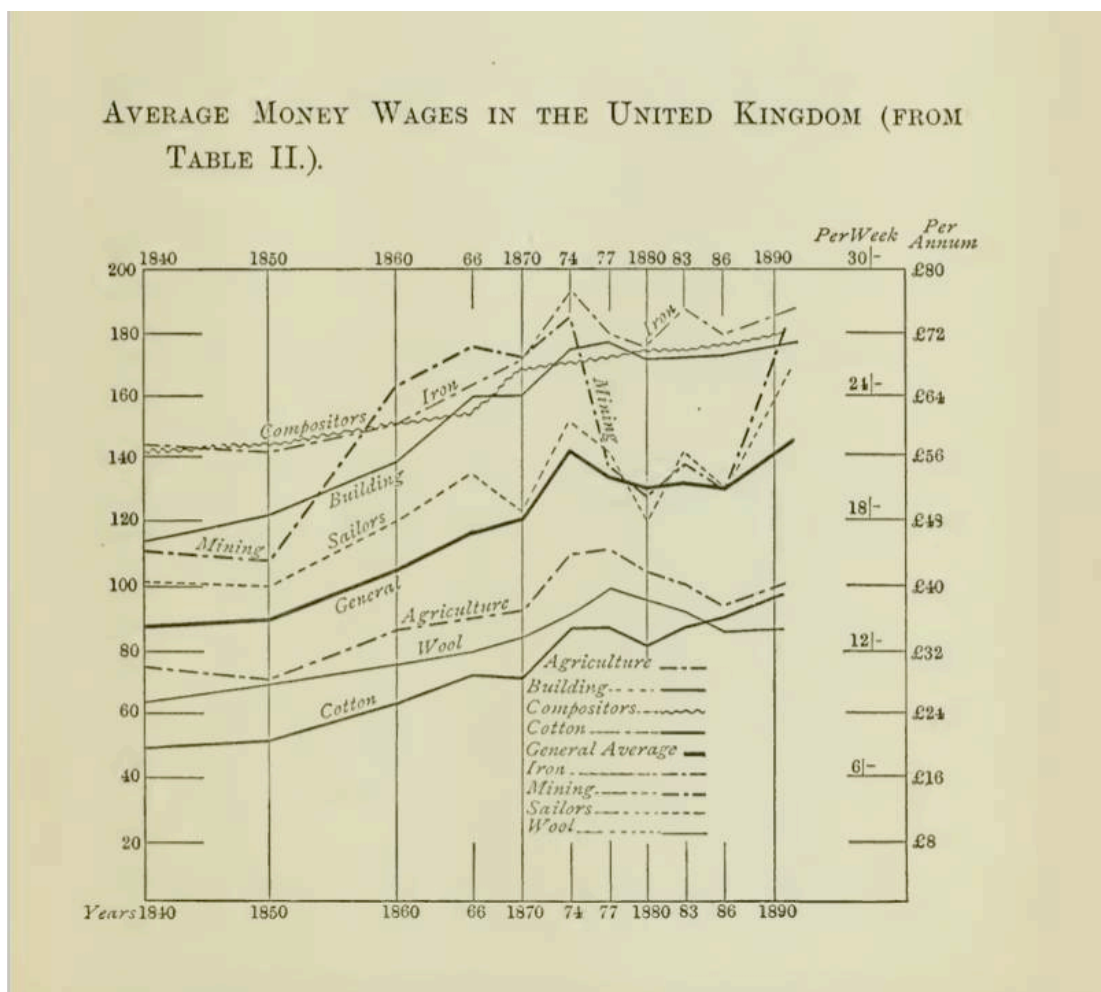
Protože jsou příjmy uváděné v dostupných zdrojích ve formě týdenní mzdy, pro přehled uvádím i příklad přepočtu na příjem roční:

Strojník, který dostával průměrnou týdenní mzdu 7 šilinků a 6 pencí, vydělal celkem 110 liber za rok.

Zaměstnání	Týdenní mzda
Dělník	3 šilinky 9 pencí
Londýnský dělník	20 šilinků
Zedník, truhlář, kovář	6 šilinků 6 pencí
Londýnský řemeslník	36 šilinků
Strojník	7 šilinků 6 pencí
Ochranka poštovního dostavníku	10 šilinků
Telegrafistka	8 šilinků
Výpomoc na farmě	14 šilinků
Námořník	15 šilinků

Příloha 2

Graf vývoje průměrné mzdy ve Spojeném Království v 2. pol. 19. století³⁸



³⁸ BOWLEY, A. *Wages in the United Kingdom in the nineteenth century: notes for the use of students of social and economic questions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1900, 148 s., strana 133

Příloha 3

Průměrné výdaje v roce 1888 pro středostavovskou rodinu

Popsat stručně průměrné výdaje domácností ve viktoriánském období není snadné. V první řadě jsou uváděné v dnes již neužívané měně liber, šilinků a pencí (které nefungují na decimálním systému, viz tabulka níže), navíc často přesně nespecifikují velikost a status průměrné domácnosti, kterou popisují. Ta se lišila nejen v závislosti na počtu členů rodiny, ale i počtu sloužících. Mzda sloužících (která mohla dosahovat i pouhých 10 liber ročně) pak naopak nezahrnuje výdaje za stravu, bydlení, topení atd.

Výdaje se navíc s ohledem na ekonomické výkyvy a inflaci mezi lety 1837 a 1901 měnily. Pro obecné porozumění uvádím průměrné výdaje rodiny vyšší střední třídy za týden a rok v roce 1888, jak byly uvedené v článku *Život za 1 guineu týdně (Life on a Guinea a Week)* v březnu roku 1888 v publikaci Devatenácté století (Nineteenth Century).

Průměrné týdenní výdaje pro 1 domácnost

Položka	Cena (šilink/pence)
Maso	4 šilinky
Chléb (10 pecnů)	2 šilinky 3,5 pencí
Mouka	2 šilinky
Zelenina (8 kg)	1 šilink
Ovoce	1 šilink 6 pencí
Máslo	1 šilink
Mléko	10,5 pencí (dodáváno denně za 1.5 šilinku)
Čaj (200 g)	1 šilink
Mýdlo (700 g)	6 pencí
Svíčky	1 pence
Parafín	3 pence
Uhlí (50 kg)	1 šilink 3 pence
Nájem	5 šilinků 6 pencí
Boty (pro celou rodinu)	1 šilink 8 pencí

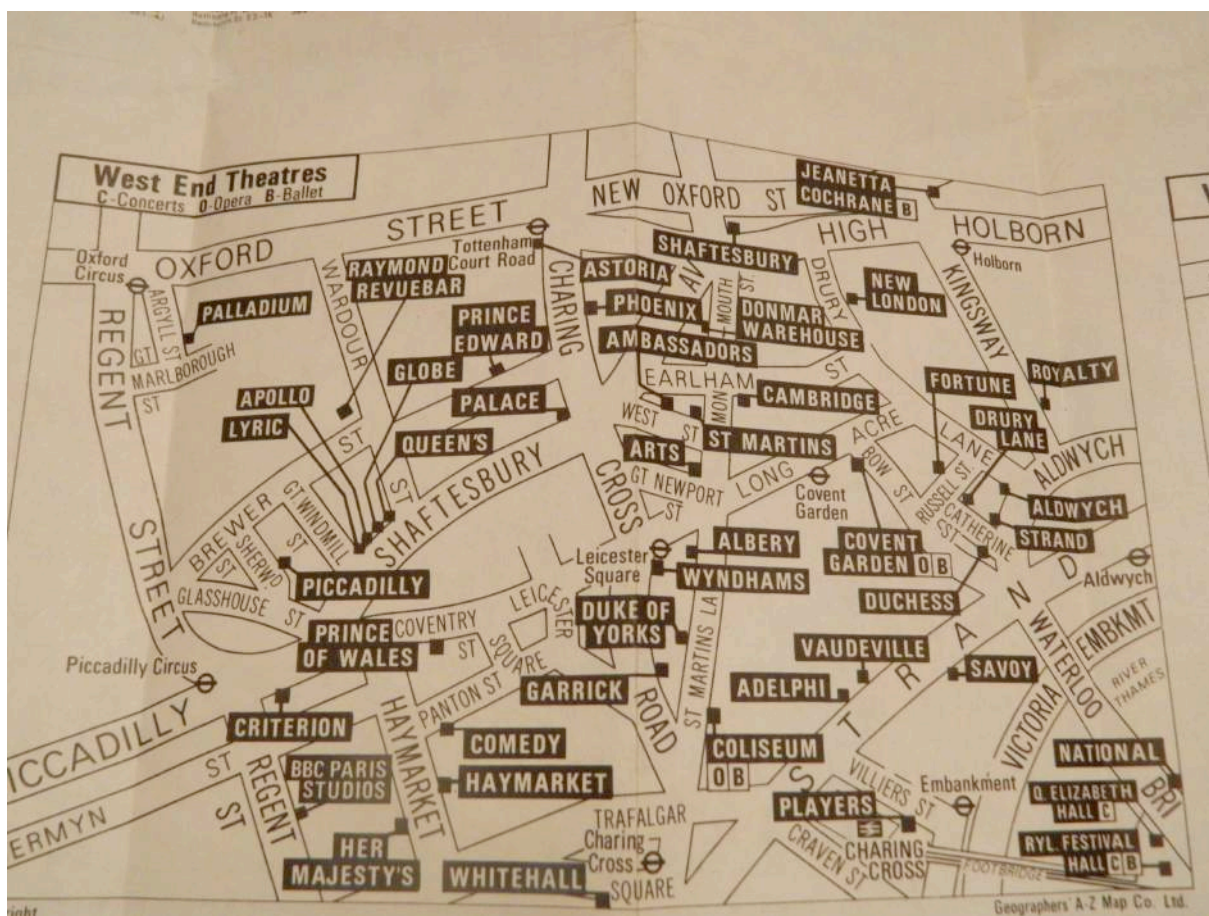
Oblečení pro muže	1 šilink
Oblečení pro ženu a děti	2 šilinky
Školné	4 pence
Zdravotní péče pro ženu a děti	3 pence

Průměrné roční výdaje pro 1 domácnost

Položka	Cena (libra/šilink/pence)
Nájem	105 liber
Daně (včetně poplatku za plyn)	28 liber 18 šilinků 10 pence
Uhlí	12 liber 8 šilinků 6 pence
Mzdy sloužícím	48 liber 2 šilinky 1 pence
Jídlo	150 liber 1 šilink 8 pence
Oblečení	55 liber 5 šilinků 7 pence
Hygiena	34 liber 14 šilinků 9 pence
Doktor a léky	33 liber 1 šilink
Cestování	43 liber 7 šilinků 5 pence
Přesuny v rámci města	19 liber 17 šilinků 9 pence
Známky	7 liber 16 šilinků 7 pence
Papír	8 liber 1 šilink 3 pence
Kulturní požitky, dary a kuřivo	35 liber 18 šilinků 2 pence
Víno	15 liber, 8 pence
Domovní opravy	26 liber 12 šilinků
Zahrada	4 liber 13 šilinků 9 pence
Celkem	629 liber

Příloha 4

Mapa divadel West Endu³⁹



³⁹ *Oh How Time's Have Changed London* [online]. 22.9.2014, poslední revize 12.11.2014 [citováno 2016-1-3]. Dostupné z: <http://beforevercurious.com/2014/09/22/oh-how-times-have-changed-london/>