

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

**Bakalářská práce**

Simona Kuncová

**RUSKÝ DIVADELNÍ ŽIVOT V MEZIVÁLEČNÉ  
PRAZE**

RUSSIAN THEATRE LIFE IN INTERWAR PRAGUE

2014

Vedoucí práce: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Aleně Sarkissian, Ph.D. za profesionální vedení práce, cenné rady a vstřícný přístup.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13. července 2014

.....

Simona Kuncová

## **Klíčová slova**

Ruské divadlo, emigrace, Pražská skupina MCHT, kačalovská skupina

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá divadelními aktivitami ruských umělců, kteří přijíždějí do Prahy mezi dvěma světovými válkami v důsledku politických nepokojů v jejich vlasti. V první části práce je pojednáno o přístupu Československého státu k ruským emigrantům, detailněji je pak nazíráno na to, jaké možnosti Československo poskytovalo ruským divadelním umělcům. Ve druhé části práce je představena tzv. Pražská skupina MCHT, soubor umělců Moskevského uměleckého divadla, který měl v letech 1923 – 1927 stálé sídlo v Praze. Výklad začíná vznikem tzv. kačalovské skupiny, z jejíž řad vzešla většina členů Pražské skupiny MCHT. Následně je představena samotná Pražská skupina a na příkladu třech jejích inscenací je sledován její umělecký vývoj.

## **Keywords**

Russian theatre, emigration, Prague MAT Group, Kachalov group

## **Abstract**

This bachelors thesis investigates theatre activities of Russian artists who arrived in Prague between the first and second world war as a consequence of political clashes in their country. The first part of the thesis looks at the attitudes of Czechoslovak nation towards Russian immigrants, in particular the opportunities Russian theater artists were given in Czechoslovakia. In the second part of the thesis, the so-called Prague MAT group is introduced. This is a group formed of artists from the Moscow Arts Theatre permanently located in Prague. The so-called Kachalov group, from which the majority of the Prague MAT group originated, is investigated first. This is followed by the introduction of the Prague group as such. Its developments are explored by looking at three of the group's plays.

## Obsah

1 ÚVOD .....	7
2 PRAHA – CENTRUM RUSKÉ EMIGRACE .....	9
3 PODMÍNKY PRO RUSKOU DIVADELNÍ ČINNOST V PRAZE .....	11
4 PRAŽSKÁ SKUPINA MCHT .....	15
4.1 Kačalovská skupina .....	15
4.2 Vznik a činnost Pražské skupiny MCHT .....	20
4.3 Repertoár Pražské skupiny MCHT .....	24
4.3.1 Ves Stěpančikovo .....	26
4.3.2 Paní z námoří .....	29
4.3.3 Medeia .....	33
5 ZÁVĚR .....	38
Literatura a prameny .....	41
Obrazová příloha .....	44

# 1 Úvod

Ruská občanská válka, jejíž počátek datujeme přelomem let 1917 a 1918, a následné vítězství bolševiků v roce 1920 způsobily velký odliv ruských emigrantů, zejména z řad inteligence, do západní Evropy. Vedle Berlína a Paříže byla významným střediskem ruské emigrace i Praha. Tato práce bude sledovat osud významné ruské skupiny činoherních umělců, kterou je tzv. Pražská skupiny MCHT. Ta si společně s jinými ruskými soubory vybrala jako své působiště v emigraci právě hlavní město Československa. Vedle popsání jejích divadelních aktivit v Praze se bude práce zabývat i tím, jak byly tyto aktivity přijaty českou divadelní obcí. Nejdříve bude však její působení zasazeno do širšího kontextu.

Nejprve tedy představím meziválečnou Prahu z hlediska přístupu k ruským emigrantům a možnostmi, které pro emigranty vytvářela. Detailněji se budu zabývat podmínkami pro ruskou divadelní činnost a ve zkratce zmíním všechny soubory ruských divadelníků, které mezi válkami na našem území působily. Poté představím samotnou Pražskou skupinu MCHT včetně jejího předchůdce, tzv. kačalovskou skupinu, dále okolnosti jejího vzniku, její pražské působení a nakonec na příkladu třech v Praze sehraných inscenací popíši její tvorbu. Analýza inscenací by měla ukázat na rozdíly mezi režisérskou prací dvou hlavních osobností trupy a na vývoj skupiny za jejího působení v Praze. Z těchto důvodů jsem pro detailnější popsání vybrala Massalitinovu režii *Vsi Stěpančikovo* (pražská premiéra 31. května 1923), společné dílo Massalitinova a Germanové *Paní z námoří* (premiéra 14. prosince 1923, Divadlo Na Vinohradech) a samostatnou režii Germanové *Medeia* (premiéra 24. října 1924, Divadlo Na Vinohradech).

Důvodem, proč jsem si pro svou bakalářskou práci vybrala toto téma, je skutečnost, že působení ruských emigrantských divadelníků v Praze nebylo dosud v žádné české publikaci dostatečně popsáno. Stručnou informaci o této problematice přináší studie Věry Velemanové *MCHAT jako náš problém*,<sup>1</sup> vydaná jako informace k výstavě o pobytech Moskevského uměleckého divadla na našem území, která se konala k příležitosti jeho 100.výročí. Jedná se tak o jedinou česky psanou studii o ruské divadelní emigraci v Praze. Neexistence česky psaných studií může být důsledkem v současném Česku nedostupných archivních materiálů k tématu ruské emigrace. Sbírkou významného Pražského archivu ruské emigrace byly totiž

---

<sup>1</sup> Velemanová, Věra. MCHAT jako náš problém. In *Divadelní revue* 9, 1998, č. 2, s. 3-18.

roku 1945 převezeny do Sovětského svazu.<sup>2</sup> Přestože všechny divadelní aktivity na našem území vykazovaly osobnosti spjaté v té době či ve své minulosti s Moskevským uměleckým akademickým divadlem, o němž samotném je ruskojazyčných pramenů bezpočet, o divadelních aktivitách jeho členů mimo Rusko nenacházíme ani v ruské literatuře mnoho informací. Několik samostatných studií je věnováno Pražské skupině MCHT v rusky psaných publikacích o ruské umělecké emigraci. Co se týče dalších souborů ruských divadelníků v Praze, nacházíme většinou už jen pouhé zmínky o jejich existenci.

Pro nedostatek materiálů ať už v česky či rusky psané literatuře bude důležitým pramenem mé práce i československý tisk, který se o divadelní aktivity ruských umělců na našem území velmi zajímal. Poslouží tedy k doplnění informací o fungování emigrantských souborů, o podobě jejich inscenací, ale také ke zjištění vztahu československé divadelní obce k těmto aktivitám. K těmto účelům použiji recenze z československých periodik *Cesta*, *Československá republika*, *Jeviště*, *Lidové noviny*, *Národní listy* a *Národní politika* a z ruského emigrantského tisku vydávaného v Československu *Studentčeskije gody* a *Svoimi putjami*.

---

<sup>2</sup> Ostrovskij, Sergej. Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group. In . *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905-1940* . Eds. Laurence Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. s. 85



## 2 Praha – centrum ruské emigrace

Přestože se počet ruských emigrantů v Praze nemohl srovnávat s jejich počtem v jiných západoevropských metropolích, stala se Praha plnohodnotným centrem ruské emigrace a v mnoha pomocných akcích dokonce předčila ostatní emigrantská města. Pro představu uveďme údaj z roku 1922, kdy žilo v Československu více než 6 tisíc ruských emigrantů, ve Francii však 75 tisíc a v Německu dokonce 250 tisíc.<sup>3</sup> Nicméně v následujících letech počet ruských emigrantů v Praze rostl a v roce 1931 vystoupal na 22 tisíc oficiálně registrovaných běženců, přičemž přibližně 600 z nich pracovalo jako spisovatelé, novináři, vědci či umělci.<sup>4</sup> Důvodem tohoto nárůstu je proruská politika v Československu vedena Tomášem Garriguem Masarykem, která měla vedle všeslovanského cítění, které bylo v té době velmi silné, i zcela praktický důvod: svou podporou Rusů získat „*v podobě budoucího svobodného Ruska spolehlivého a chápajícího spojence.*“<sup>5</sup> Vedle prezidenta republiky Rusům pomáhal, v době prvního velkého přílivu emigrantů už bývalý československý předseda vlády, dávný podporovatel Ruska Karel Kramář. Zastával názor, že bez svobodného Ruska nelze zajistit trvalejší mír v Evropě, proto se ostře vyhraňoval proti nastupující bolševické moci a soustředil se na podporu ruské pravicové emigrace. Jak uvádí odborník na ruskou porevoluční emigraci Ivan Savický, „*Československá republika byla jediným státem na světě, který tak cílevědomě a důsledně formoval „svou“ emigraci: nejen bránil přístupu nežádoucích emigrantů (...), ale i zval k sobě nejen jednotlivce, ale celé kategorie běženců.*“<sup>6</sup> Pozvaní Rusové tvořili až čtvrtinu v Československu se usadivších emigrantů.

Nejvýznamnějším programem pro podporu Rusů byla v Československu takzvaná Ruská pomocná akce financovaná ze státního rozpočtu. Hlavním úkolem Ruské akce bylo vedle podpory představitelů ruské vědy a kultury především zajištění kvalitního vzdělání ruské mládeže. České vysoké školy byly zpřístupněny ruským studentům a v Praze byla dokonce otevřena Ruská právnická fakulta, která byla „*jedinou čistě ruskou emigrantskou*

---

<sup>3</sup> Ostrovskij, Sergej. Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group. In . *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905-1940* . Eds. Laurence Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. s. 85

<sup>4</sup> Tolstoj, Ivan. Poznámky o ruské Praze. In *Russian Emigration in Czechoslovakia*. Eds. Marina Adamovič. New York: The New Review, 2008. s. 61

<sup>5</sup> Tamtéž,. s. 59

<sup>6</sup> Savický, Ivan. Počátky „Ruské akce“. In *Russian Emigration in Czechoslovakia*. Eds. Marina Adamovič. New York: The New Review, 2008. s. 36

*plnohodnotnou univerzitní fakultou v celé poválečné ruské diaspoře.*“<sup>7</sup> Mezi lety 1920 a 1932 bylo v Československu vynaloženo 63,5 % finančních prostředků na vzdělávání ruských emigrantů z celé Evropy a USA a vystudovalo zde 42,4% ruských emigrantů z těch, kteří v Evropě nebo v USA žili.<sup>8</sup>

Ruská pomocná akce vznikla roku 1921 a byla plánována na pět let, protože se v Československu všeobecně předpokládalo, že v Rusku bolševická moc brzy padne a Rusové žijící v Československu se budou moci vrátit do vlasti již s ukončeným vzděláním a okamžitě se zařadit do pracovního procesu. Vzhledem k tomu, že k předpokládanému pádu bolševické moci nedošlo, návrat emigrantů nebyl možný, avšak část československého státního rozpočtu určená na podporu Rusů se po plánovaných pěti letech téměř vyčerpala. Nadále byla tedy československá vláda schopná přispívat ruským emigrantům už jen nepatrnou částkou, která šla výhradně na humanitární účely. Podmínky pro ruské emigranty v Československu se koncem 20. let zhoršily nejen důsledkem výrazného snížení finanční podpory, ale také kvůli silícím protiruským náladám v československé společnosti. Zatímco na počátku 20. let byli ruští emigranti povětšinou vítáni s otevřenou náručí, zhoršující se ekonomické podmínky donutily část společnosti svůj postoj vůči emigrantům přehodnotit. Vše kulminovalo v roce 1929, kdy bylo Československo zasaženo hospodářskou krizí způsobenou silnými mrazy. Nedlouho poté dorazila ekonomická krize z Ameriky a výrazně stoupla nezaměstnanost. Tyto skutečnosti vedly Čechoslováky k pocitu, že jim Rusové zabírají pracovní pozice a že se zbytečně plýtvá státními financemi na cizince v situaci, kdy není řádně postaráno ani o našince.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 44

<sup>9</sup> Kopřivová, Anastasia. *Ruská pomocná akce*. ČRo Leonardo: Vstupte!, 17.11.2011

### 3 Podmínky pro ruskou divadelní činnost v Praze

Ve dvacátých letech do Prahy zavítalo nejen v rámci emigrace několik významných divadelních umělců. Umělci, kteří přijížděli do Prahy jednotlivě, se tu pak shromažďovali v různých sdruženích. Ve 20. letech v Praze existoval například Česko-ruský svaz podporovaný československou vládou, který pravidelně pořádal tzv. Ruské večery, v jejichž programu nechyběla vedle koncertů či tanečních vystoupení ani činoherní představení.<sup>10</sup> Hrála se především ruská klasická dramata z pera Ostrovského či Gogola. Divadelním aktivitám Česko-ruského svazu propůjčovalo obvykle své prostory Švandovo divadlo. V rámci Česko-ruského svazu se československým divákům poprvé představili například V. Vladimirov či S. Strenkovskij, pozdější významní členové stálých pražských ruských divadel. Dále bylo v Praze možné shlédnout inscenace členů Ruské dramatické družiny či Kroužku milovníků dramatického umění při Ruském klubu. Nejvýraznějšími osobnostmi, které se objevovaly v těchto inscenacích, byly herečka a režisérka E. Sal'kova, herec M. Zackov, herec a režisér J. Ozarovskij či ruský Čech V. Gamza,<sup>11</sup> který už v roce 1920 získal angažmá ve Vinohradském divadle, a o šest let později založil Umělecké studio. K talentovaným ruským hercům působícím v Praze patří i E. Polevicka, E. Roščínova-Insarova, J. Zagrebal'skij nebo A. Murskij.<sup>12</sup> Z režisérů jmenujme G. Serova, který přijel do Prahy jako člen hereckého ansámblu Pražské skupiny MČHT.<sup>13</sup> Serov pro československé soubory zrežíroval slavnou inscenaci *Revizora* ve Vinohradském divadle či *Horoucí srdce* v Národním divadle.<sup>14</sup>

Vedle jednotlivců, kteří byli přijati do uměleckého ansámblu v různých českých divadlech, přijíždějí do Československa celé divadelní trupy. Člen jedné z nich Andrej Brej je

---

<sup>10</sup> Serapinova, E. P. *Rossijskaja emigracija v Československé republice (20 – 30 gody)*. Moskva: Rossijskaja akademija nauk, 1995. s. 153-154

<sup>11</sup> Sládek, Zdeněk - Běloševská, Ljubov. *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice*. I. díl. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000. 368 s.

<sup>12</sup> Serapinova, E. P. *Rossijskaja emigracija v Československé republice (20 – 30 gody)*. Moskva: Rossijskaja akademija nauk, 1995. s. 154

<sup>13</sup> MČHT = ruská zkratka pro Moskevské umělecké divadlo (Московский художественный театр), roku 1919 je jméno změněno na Moskevské umělecké akademické divadlo = MCHAT (Московский художественный академический театр). Pražská skupina, přestože vzniká až po roce 1919, užívá však přívlastek MČHT.

<sup>14</sup> Brej, Andrej. *Russkij teatr v Praze*. In *Russkije v Praze 1918-1928*. Eds. Postnikov, S. P. Praha: Národní knihovna v Praze, 1995. s. 327

ve své studii Ruské divadlo v Praze<sup>15</sup> dělí na 3 skupiny. První skupinu tvoří divadla, která k nám přijela z Ruska pouze na předem stanovený čas v rámci oficiálního turné či nedobrovolného kočování po Evropě. Řadíme sem kačalovskou skupinu MCHT, která pobývá za hranicemi Ruska proti své vůli a v Praze hostuje roku 1921. Dále se do této skupiny zahrnují pohostinské hry ruských herců kabaretu Ruská bohéma (1920), divadla Lau-di-Tau (1921),<sup>16</sup> příjezd MCHAT v úplné sestavě i s K. S. Stanislavským (1922), Prvního studia MCHAT vedeného M. Čechovem (1922), Hudebního studia V. I. Němiroviče-Dančenka (1925) a židovského divadla Habima (1928). Ke druhé skupině pak řadíme ty soubory ruských umělců, kteří do Československa přijíždějí z jiných států Evropy, kde také vznikly. Z činoherních souborů se konkrétně jedná o kabaret Modrý pták hostující v Praze v roce 1923. Třetí a nejvýraznější skupinu tvoří ruští umělci pracující v samotné Praze a budující zde své vlastní divadelní scény. Patří sem Pražská skupina MCHT, Ruské komorní divadlo, Ruské umělecké putovní divadlo a Ruské divadlo, přičemž činnost prvních dvou jmenovaných byla finančně podporována československým Ministerstvem zahraničních věcí.<sup>17</sup> Pro úplnost ještě uveďme, že o založení vlastní divadelní scény v Praze usiluje na konci 20. let i Michail Čechov s Prvním studiem MCHAT. Jeho myšlenku podporuje Jaroslav Kvapil i T. G. Masaryk, v podmínkách hospodářské krize ji však nelze naplnit.<sup>18</sup>

Všechny jmenované stálé soubory ruských divadelníků vznikají v Praze již na počátku 20. let. Přesto, že v této době jsou podmínky v Československu pro emigranty ještě velmi příznivé, přijetí jejich činnosti československými občany je dvojznačné. Na jedné straně je tu pozitivní vztah k ruské divadelní práci, který má své kořeny už u prvního hostování MCHT na našem území v roce 1906. Vzhledem k tomu, že všechny v Praze usadivší se soubory jsou spjaty s Moskevským uměleckým divadlem, ať už jako jeho odnož (Pražská skupina MCHT) nebo pouze personálně (Ruské divadlo), dobré jméno MCHT jim usnadňuje proniknutí do československé divadelní kultury. Ruští emigranti se tak těší podpoře některých předních představitelů českého divadla. Jaroslav Kvapil, který v roce 1906 zařídil hostování MCHT, se nyní do jisté míry ujímá ruské divadelní emigrace. Jeho největší pomocí je poskytnutí Vinohradského divadla, kde v té době zastává funkci šéfa činohry, pro účely inscenací

---

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 322

<sup>16</sup> Sládek, Zdeněk - Běloševská, Ljubov. *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice*. I. díl. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000. s. 32, 42

<sup>17</sup> Velemanová, Věra. MCHAT jako náš problém. In *Divadelní revue* 9, 1998, č. 2, s. 7

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 9

Pražské skupiny MCHT, stejně jako pro pohostinské hry dalších umělců Moskevského uměleckého divadla, ať už se jednalo o samotný soubor MCHT v čele se Stanislavským, o kačalovskou skupinu, První studio MCHAT nebo o Hudební studio. Další pražskou scénou nakloněnou ruskému umění bylo Švandovo divadlo, které propůjčovalo své prostory vedle divadelních aktivit Česko-ruského svazu i Ruskému divadlu a Ruskému komornímu divadlu.

Jak už bylo naznačeno výše, ruskou divadelní kulturu podporoval i sám prezident Tomáš Garrigue Masaryk, kterého dokonce spojovaly přátelské vazby s čelními představiteli Pražské skupiny MCHT M. N. Germanovou a N. O. Massalitinovem.<sup>19</sup> Kladné přijetí u diváků bylo způsobeno kromě uměleckých kvalit Moskevských i jejich slovanským původem, což u občanů Československa vzbuzovalo sympatie, a taktéž se znalostí ruštiny některých diváků či alespoň s nepatrným porozuměním příbuznému jazyku u těch, kteří ruštinu neovládali. Divadelní manažer Leonid Leonidov v líčení svého putování po Evropě s kačalovskou skupinou uvedl: „*Poté jsme se přesunuli do Prahy, která téměř celá rozuměla rusky...*“<sup>20</sup> Ať už tím myslel znalost ruského jazyka nebo pouze příbuznost slovanských jazyků, která Čechům umožňovala alespoň minimální porozumění, je zřejmé, že jazyková bariéra nebyla v Praze takovým problémem jako v jiných zemích. S naprostým neporozuměním mluveným pasážím v inscenacích se naopak musely ruské činoherní ansámby potýkat u diváků v západní Evropě a v Americe. Nicméně v Německu a Rakousku dosáhlo ruské divadlo velkých úspěchů i navzdory této překážce. Poté co se Vladimír Ivanovič Němirovič- Dančenko dozvěděl o úspěchu kačalovské skupiny ve Vídni a ještě o větším v Berlíně, dokonce prohlásil: „*Věděl jsem to a vždycky jsem to říkal, čím dále na Západ, tím máme větší úspěch.*“<sup>21</sup> Závažnějším problémem bylo používání ruského jazyka v anglicky mluvícím prostředí, v reakci na hostování Pražská skupina MCHT v Londýně uvedl autor studie o této skupině Sergej Ostrovskij: „*Činoherní divadlo může přežít v nejnáročnějších podmínkách, ale nemůže existovat bez porozumění publika. Omezené*

---

<sup>19</sup> Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 142

<sup>20</sup> Leonidov, Leonid. *Rampa i žizň*. Paříž: Russkoje Teatral'noje Izdatel'stvo Za-Granicej, 1955. s. 175  
Originální znění: Потом мы перекочевали в Прагу, которая почти сплошь знала русский язык,...

<sup>21</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 223  
Originální znění: Я так и знал, я всегда это говорил, чем дальше на Запад, тем больше у нас успех

*publikum ruského emigrantského divadla je jedním z hlavních důvodů jeho relativně malého vlivu na Západní divadelní kulturu, ...* <sup>22</sup>

Na druhé straně se v Československu stejně jako v případě ostatních odvětví emigrantské činnosti objevují názory, že jsou Rusové protěžováni na úkor československých občanů. Konkrétně u divadelníků se jedná o to, že okrádají české soubory o prostor a čas na vlastní tvorbu. Takové ohlasy se objevují v tisku například už při pohostinských hrách kačalovské skupiny v roce 1921: „*Moskevští, kteří nás již déle než čtrnáct dní zaměstnávají a poučují svým znamenitým uměním, jistě ani netuší, jakou pohromu přináší jejich umělecký zájezd naší elitní činohře vinohradské.*“ <sup>23</sup> Tato skutečnost byla hlavní příčinou například toho, že Pražská skupina MCHT, ačkoli měla v letech 1923 až 1927 oficiální sídlo v Praze, většinu času trávila na pohostinských hrách v jiných státech. Ruští umělci však vnímali zejména pozitivní ohlasy a radovali se z každého vřelého přijetí v cizí zemi, zvláště pak u Slovanů: „*Přijali nás a chovali se k nám všude báječně. V Bulharsku, v Srbsku, v Česku nás přivítali nejen s úctou jako součást Uměleckého divadla, ale i soucitně, srdečně, laskavě, opravdu jako své bratry Slovany*“ <sup>24</sup> Vřelá přijetí jim pomáhala lépe se vyrovnat s osobními i profesními tragédiemi, které právě prožívali – byli odtrženi od milované Rusi, od svých blízkých, svého divadla a věrného publika. Marie Germanová ve svých memoárech píše: „*Vždyť jsem musela opustit Divadlo v rozkvětu talentu, na vrcholu úspěchu a sil, moji Moskvu, která mě znala, milovala a byla na mě hrdá.*“ <sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Ostrovskij, Sergej. Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group. In . *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905 – 1940*. Eds. Laurence Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. s. 100  
Originální znění: „Dramatic theatre can survive in the severest conditions, but it can not exist without an understanding audience. the limited audience for Russian emigré theatre is one of the major reasons for the relatively small impact it made on Western theatrical culture,...”

<sup>23</sup> Jevišťe, 1921, č. 20, s. 318, zn. R [Cit. dle Velemanová, Věra. MCHAT jako náš problém. In *Divadelní revue* 9, 1998, č. 2, s. 7]

<sup>24</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 217  
Originální znění: Но принимали нас, относились к нам везде замечательно. В Болгарии, в Сербии, в Чехии встретили нас не только с поклонением, как частицу Художественного театра, но и участливо, тепло, ласково, действительно как своих братьев славян.

<sup>25</sup> Tamtéž. s. 209  
Originální znění: Мне же приходилось оставить Театр в расцвете таланта, успеха и сил, Москву мою, которая знала, любила меня и гордилась мной.

## 4 Pražská skupina MCHT

### 4.1 Kačalovská skupina

Historie Pražské skupiny MCHT se začala psát už tři roky před jejím samotným vznikem, a to tehdy, když se část Moskevského uměleckého divadla, známá později jako kačalovská skupina podle významného herce V. Kačalova, ocitla mimo hranice Ruska.

1. června 1919 se vydala část souboru Moskevského uměleckého divadla v čele s impresáři Leonidem Leonidovem na pohostinské hry do Charkova. Skupina čítala více než 20 členů souboru MCHT<sup>26</sup>, včetně hlavního režiséra a pozdějšího uměleckého šéfa kačalovské skupiny N. Massalitinova, řídících pracovníků I. Berseněva a N. Podgorného, kteří byli i s Massalitinovem současně také herci skupiny, tajemníka S. Bertonsona, který se mimo jiné staral například o reklamu,<sup>27</sup> či scénografa J. Gremislavského. Herecký ansámbl dále tvořili N. Aleksandrov, P. Bakšejev, T. Dějkarchanova, V. Greč, V. Kačalov, O. Knipper-Čechova, S. Komissarov, I. Krasnopolskaja, M. Kryžanovskaja, N. Litovceva, V. Orlova, P. Pavlov, V. Pavlova, P. Šarov či V. Vasiljev.<sup>28</sup> Skupina měla pro účely tohoto hostování, které bylo plánované na tři až čtyři týdny, na repertoáru připraven *Višňový sad*, *Strýčka Vánu* a dva koncertní programy, které obsahovaly několik scén z inscenací *Bratři Karamazovi* a *Julius Caesar*.<sup>29</sup> 24. června byl však Charkov obsazen Děnikinovou Bílou armádou bojující proti bolševikům. Kačalovci se tak dostali do situace, kdy byli de facto odříznuti od Moskvy, která v té době už byla v rukou bolševické moci. Cesta zpět do Moskvy by byla velmi nebezpečná. Jediným z kačalovské trupy, kdo se odhodlal k přejití fronty mezi Bílou a Rudou armádou a navrátit se tak do Moskvy, byl N. Podgornyj. Ostatní se rozhodli cestovat na jih Ruska – do Oděsy, Rostova a Jekatěrinodaru (dnešní Krasnodar). Soubor kontaktoval herečku Moskevského uměleckého divadla M. Germanovou, s prosbou, aby se k němu přidala. Ta už dříve utekla s rodinou z Moskvy do Kyjeva, kde nyní žila. S kačalovci se Germanova setkala v Rostově, odkud s nimi měla odjet do Jekatěrinodaru, ale těsně před

---

<sup>26</sup> Dubrovina, T. Materialy k Istrii Pražskoj grupy MCHT. In *Russian, Ukrainian and Belorussian Emigration between the World Wars in Czechoslovakia*. Praha: Národní knihovna, 1995. s. 762-763

<sup>27</sup> Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo, 1990. s. 182

<sup>28</sup> Leonidov, Leonid. *Rampa i žizň*. Paříž: Russkoje Teatral'noje Izdatel'stvo Za-Granicej, 1955. s. 139

<sup>29</sup> Ostrovskij, Sergej. Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group. In *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905-1940*. Eds. Laurence Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. s. 87

odjezdem ona i její muž a syn onemocněli. Germanova se tak za souborem vydala o několik dní později.<sup>30</sup>

Během pobytu v Oděse se zrodila myšlenka vydat se na pohostinská představení do slovanských států. Cesta z Ruska vedla přes Gruzii, která byla v té době nezávislá. V Gruzii předvedli kačalovci už i nové inscenace, o které byl doplněn repertoár skupiny poté, co se ještě v Rusku ke skupině připojili herci Germanova, Tarasova, Tarchanov a Skulskaja.<sup>31</sup> Jednalo se o Čechovovy *Tři sestry*, dvě hry Knuta Hamsuna *U bran království* a *Ve spárech života*, drama *Podzimní housle* podle Il'ji Surgečeva, Ostrovského hry *I největší chytrák se spálí* a *Bratři Karamazovi*,<sup>32</sup> ve kterých Germanova ztvárnila svou vůbec nejslavnější roli Grušky. Celý repertoár kačalovské skupiny tak tvořily hry, které již byly dříve hrány v Moskevském uměleckém divadle, a jejichž hlavní představitele měli kačalovci nyní ve svých řadách. Naplňoval se tak program, který si pro sebe skupina stanovila – zachovávat staré tradice.<sup>33</sup>

Turné dále pokračovalo do Bulharska a do Bělehradu, Lublani a Záhřebu v bývalé Jugoslávii. Poté se umělci kačalovské trupy odhodlali opustit teplou náruč Slovanů a vydali se na západ, konkrétně do Vídně, kde je přijali o poznání vlažněji. Počáteční rakouská skepse vůči uměleckým kvalitám skupiny se však po odehrání *Višňového sadu* zcela rozplynula.<sup>34</sup> Vedle úspěchu u západoevropského diváka, byla však právě Vídeň místem, kde vypluly na povrch rozbroje mezi jednotlivými členy souboru. Nespravedlnost vůči své osobě pocítila Marija Germanova: „*Než jsme tam přijeli my herci, náš impresáři L[eonidov] už pro nás připravil tisk. V novinách byly články o všech hlavních hercích... kromě mě: velké fotografie na prvních stranách novin... ale ne moje. Cítila jsem se velmi raněná a uražená a to nejen proto, že nikde nebyly moje fotografie a články o mně, ale také proto, že moji staří přátelé*

---

<sup>30</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 212-213

<sup>31</sup> Tamtéž. s. 416

<sup>32</sup> Ostrovskij, Sergej. Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Group. In . *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905-1940* . Eds. Laurence Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. s. 92-93

<sup>33</sup> Germanová, Marija Nikolajevna. Moskevské umělecké divadlo. In *Československá republika*. 20.7.1921, č. 197, s. 7

<sup>34</sup> Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo, 1990. s. 314-317



*Knipper a hlavně Kačalov, se kterým jsem hrála celý život, mohli vůči mně dopustit takovou nespravedlnost.* <sup>35</sup>

Po Vídni následoval poslední zájezd za Slované, tentokrát do Prahy. Skupina do Prahy přijela 27. dubna 1921 a 2. května už zahájila *Višňovým sadem* svá pohostinská představení ve Vinohradském divadle. Na této scéně během května a začátku června se hrála téměř čtyřicet představení. Hrál se dramata *U bran království*, *I největší chytrák se spálí*, *Na dně*, *Bratři Karamazovi*, *Ve spárech života*, *Tři sestry* a *Podzimní housle*. Sezóna byla ukončena dvěma benefičními večery - M.N. Germanové a V.I. Kačalova.<sup>36</sup> Praha přivítala moskevské hosty velmi vřele a nejen to: „...v Sofii a Záhřebu byla jen srdečnost, ale zde nebyla tím hlavním, zde, v Praze, hlavní byl hluboký a zasvěcený zájem o tvorbu, metodu, styl a charakter našeho divadla.“<sup>37</sup> Československý tisk umění moskevských hodnotil kladně a i o samotných umělcích Kačalovské skupiny se psalo velmi srdečně, například jako o drahých hostech, jejichž umění je svého druhu dokonalé<sup>38</sup> či jako o našich ruských přátelích, kteří nám přijeli předvést své mistrovství.<sup>39</sup> Nadšená byla i širší veřejnost navštěvující jejich představení. Nejen že byla téměř všechna představení vyprodána, ale redaktor *Národní politiky* Hanuš Jelínek píše v reakci na Večer V. I. Kačalova, že „od dob *Vojanových triumfů* nebyl ... svědkem tak nadšeného přijetí umělce na českém jevišti.“<sup>40</sup> Ke kladnému přijetí skupiny v Praze podle jejích členů přispělo i to, že skupina zaujímala vněmigrantskou pozici. Praha totiž tou dobou zažívala nepokoje mezi jednotlivými emigrantskými skupinami přidělávající

---

<sup>35</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 222

Originální znění: Когда мы, актёры, приехали туда, то наш импресарио Л[еонидов] уже подготовил для нас прессу. В журналах были статьи о всех главных актёрах... кроме меня: большие фотографии на первых страницах журналов... но не мои. Мне было очень больно и обидно и не только то, что не было фотографий и статей, а то, что мои старые товарищи, Книппер и, главное, Качалов, с которым я всю жизнь играла, могли допустить такую несправедливость относительно меня.

<sup>36</sup> Sládek, Zdeněk - Běloševská, Ljubov. *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice*. I. díl. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000. 368 s.

<sup>37</sup> Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo, 1990. s. 321

Originální znění: ... в Софии и Загребе была только сердечность, здесь не это главное, здесь, в Праге, главной была глубокая и умная заинтересованность в творчестве, в методе, стиле и характере нашего театра.

<sup>38</sup> Hásková, Zdenka. *Moskevští u nás*. In *Cesta 3*, 1921, č. 46, s. 715

<sup>39</sup> Jelínek, Hanuš, Dr. *Moskevští*. In *Národní politika*. 2. 6. 1921, č. 149, s. 3

<sup>40</sup> Jelínek, Hanuš, Dr. V. J. Kačalov. In *Národní politika*. 16. 6. 1921, č. 163, s. 3

především představitelům československé vlády, která emigrantům poskytovala pomoc, mnohé starosti. Kačalovci se tím, že při setkáních s emigranty či českými politiky vyjadřovali svůj úmysl vrátit se do vlasti, distancovali od těchto bojů a usnadnili si tak podmínky pro svou práci. Československá vláda poskytovala kačalovské družině mnohé finanční výhody, jako například slevu na pronájem Vinohradského divadla. Přes kladné přijetí představitelů státu, tisku a diváctva i přes všechny krásy Prahy si ji však většina souboru příliš nezamilovala. Šverubovič tuto skutečnost vysvětluje takto: „*Myslím, že důvodem bylo to, že jsme v Praze žili často „hotelovým“ životem, s našimi přáteli a obdivovateli jsme se setkávali na hostinách, rautech, večírcích a tak dále. Zatímco v Záhřebu jsme s Chorvaty pracovali v jednom divadle a jako bychom se stali jedním souborem – my jsme se motali u nich ve foyer a v šatnách v době jejich představení, oni byli jako doma za kulisami u nás.*“<sup>41</sup>

Po dobu divadelních prázdnin byl družině poskytnut k bezplatnému užívání zámek Neuberk patřící státu, který se nachází nedaleko Mělníka. Zde umělci nejen odpočívali, ale i připravovali novou inscenaci, kterou byl Shakespearův *Hamlet* v režii R. Boleslavského, který se v té době stal společně s herci Chmarou, Žilinským a Solovjevou novým členem trupy. Na zámku společně žili všichni členové skupiny, kromě Bertensona, který se léčil v Karlových Varech, a také Germanové. Ta žila se svou rodinou u Prahy, kde její manžel pracoval na univerzitě.

Podzimní sezónu ve Vinohradském divadle Moskevští zahájili 4. září *Třemi sestrami*. Od 5. září hostovali necelý týden v Plzni a po návratu do Prahy sehráli *Strýčka Váňu*. Tato inscenace byla, jak vzpomíná V. Šverubovič, zařazena do programu jako útěcha pro M. N. Germanovu, ta se zde představila v roli Jeleny Andreevny, kterou jí přenechala Knipper-Čechova. Germanova „*velmi bolestivě prožívala „Hamleta“*, *ve kterém byli obsazeni všichni kromě ní, a kterým se především celý soubor nadšeně zabýval.*“<sup>42</sup> *Hamlet* měl premiéru 18. září. Inscenování tohoto dramatu bylo pro soubor krokem do neznáma. Doposud hráli pouze dramata z per ruských autorů, doplněná o Hamsutovy hry *Ve spárech života* a *U bran*

---

<sup>41</sup> Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo, 1990. s. 324-325

Originální znění: Я думаю, что это было оттого, что в Праге мы жили часто «отельной» жизнью, с друзьями поклонниками встречались на банкетах, раутах, вечерах и т. д. В Загребе же мы с хорватами работали в одном театре, мы как бы стали одной труппой – мы толклись у них в фойе и артистических уборных во время их спектаклей, они были как дома за кулисами у нас.

<sup>42</sup> Tamtéž. s. 336

Originální znění: ... она очень болезненно переживала «Гамлета», в котором были заняты все, кроме нее, и которым, главное, была увлечена вся труппа.

království. Hamsutovo dílo si však podle recenzentů stejně „přeložili nejen jazykem, ale i vnitřním pojetím do ruštiny, přiblížili ho k své duševní náladě a setřeli s něho všechno skandinávské germánství.“<sup>43</sup> Všechny tyto inscenace byly už vypraveny v Moskvě a kačalovská družina je pro své potřeby pouze převzala či poupravila. *Hamlet* byl první jejich samostatnou tvůrčí prací.

Nejen z tohoto důvodu byla premiéra *Hamleta* českou divadelní obcí očekávána dychtivě, ale také s obavami. Divadelní recenzenti českých periodik se shodují v tom, že se nejvíce obávali, „že „*Hamlet*“ moskevských bude příliš ruský, že lidská rozpolcenost, pesimismus a sklonnost k přemítavé pasivitě, jež tvoří jeden ze základních rysů této postavy *Shakespearovy*, svede je k čechovovské intonaci.“<sup>44</sup> Toto nebezpečí si nejspíše uvědomoval i samotný soubor a proto *Hamleta* vypravil zcela realisticky. V porovnání s *Hamletem* Vojanovým, které se objevilo v mnoha českých recenzích<sup>45</sup>, je Kačalův dánský princ popisován jako pragmaticky přemýšlející, duševně vyrovnaný a nenořící se příliš do vlastního nitra. Jeho předstíraného pomatení mysli je pak užito pouze jako prostředku k odhalení vraha. Diváky takový *Hamlet* oslnil vnější formou, propracovanými dekoracemi, zdobenými kostýmy a mistrovským uměním hereckým, méně však už zanechal vnitřní prožitek. Inscenace *Shakespearovského* dramatu byla sice zajímavou podívanou, ale „*neodhaluje nových obzorů, a zanechává v nás přesvědčení, že vlastní doménou moskevských jsou a zůstanou ruští autoři, v jejichž podání naši hosté nemají a nemohou mít soupeře. Jejich Hamlet je vysoce zajímavá, často strhující komposice, jejich Čechov nebo Ostrovskij je nedostižný, právě proto, že je jejich.*“<sup>46</sup> Ani samotní umělci kačalovské družiny nebyli s výsledkem své prázdninové práce zcela spokojeni. Na výsledné inscenaci silně pocítovali, že tím, že nebyla svázána s uměleckým směřováním Moskevského uměleckého divadla, pozbývala oproti jejich ostatním inscenacím mnohé hodnoty: „*Nevědělo se ani, co se skrze*

---

<sup>43</sup> Jelínek, Hanuš, Dr. Moskevští: Ruský Hamlet. In *Národní politika*. 20. 9. 1921, č. 238, s. 1

<sup>44</sup> Rutte, Miroslav. Moskevští a Hamlet. In *Cesta 3*, 1921, č. 15, s. 298

<sup>45</sup> Např. Rutte, Miroslav. Moskevští a Hamlet. In *Cesta 3*, 1921, č. 15, s. 298-299  
Dr. Hanuš Jelínek. Moskevští: Ruský Hamlet. In *Národní politika*. r. 19, 20.9.1921, č. 238, s. 1-2  
Fischer, Otokar. Hamlet Moskevských. In *Národní listy*. 20.9.1921, č. 258, s. 4-5

<sup>46</sup> Jelínek, Hanuš, Dr. Moskevští: Ruský Hamlet. In *Národní politika*. r. 19, 20.9.1921, č. 238, s. 2

*inscenaci chce sdělit, ani ve jménu čeho se tato inscenace tvoří, ... Ona [inscenace] ničemu neučila – ani vnímání světa, ani etice, ani estetiky.*<sup>47</sup>

Posledního *Hamleta* sehráli Moskevští ve Vinohradském divadle 10. října a tím ukončili své působení v Praze. Následně hostovali v Bratislavě a poté se přesunuli do Vídně a Berlína. Už do Prahy však skupině zaslal Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko dopis s prosbou o navrácení se jejich členů zpět do Moskvy. V dopise mimo jiné stálo, že pokud k jejich návratu nedojde, hrozí rozpad Moskevského uměleckého akademického divadla.<sup>48</sup> Do Berlína pak za družinou přijel N. Podgornyj, aby jejich návrat do Ruska zorganizoval. Nejen pod tíhou pocitu odpovědnosti za případný rozpad divadla, ale i kvůli touze po domovu se do Moskvy na jaře roku 1922 vrátili V. Kačalov, N. Litovceva, O. Knipper-Čechova, I. Gremislavskij, N. Aleksandrov, P. Bakšejev, S. Bertenson, I. Berseněv, V. Orlova, Tarchanov, Skulskaja či A. Tarasova. Na podzim se tito umělci vrací do Berlína s celým ansámblem Moskevského uměleckého akademického divadla v čele s K. S. Stanislavským. Kromě Berlína se soubor evropskému diváku představí ještě v Praze a v Paříži, odkud odjíždí na velké turné do Ameriky. Pro pohostinské hry v pražském Městském divadle na Vinohradech si připravil inscenace *Car Fjodor Ivanovič*, *Tři sestry*, *Višňový sad* a *Na dně*.<sup>49</sup> Sehraje je celkem ve dvanácti večerech od 20. do 31. října 1922.

## 4.2 Vznik a činnost Pražské skupiny MCHT

Umělci Moskevského divadla, kteří návrat do vlasti odmítli a rozhodli se zůstat v Evropě, se shromáždili okolo M. Germanové a N. Massalitinova. Důvody pro nenavrácení se k souboru MCHAT byly u jednotlivých umělců různé. M. Germanova nedostala od Uměleckého divadla pozvání k účasti na Americkém turné, se kterým do jisté míry počítala, ale byla nahrazena novou herečkou divadla Věrou Nikolajevnou Pašenovou, která pro Americké turné převzala role Germanové v inscenacích *Car Fjodor Ivanovič* a *Tři sestry*.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo, 1990. s. 338

Originální znění: Не было ни решения, что хотят сказать в этом спектакле, ни во имя чего ставится этот спектакль, ... Он ничему не учил – ни восприятию мира, ни этике, ни эстетике.

<sup>48</sup> Tamtéž. s. 329 - 333

<sup>49</sup> Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost' bežencev-rossijan v Čechoslovakii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. s. 59

Germanova celou situaci okomentovala takto: „*Měla jsem právo jet bez jakéhokoliv pozvání z jejich strany, ale cítila jsem, že mě nechce ani politické vedení, a ani přátelé herci s sebou nechtějí brát herečku, mající v zahraničí jakýsi nepochopitelný úspěch.*“<sup>51</sup> V případě Massalitinova a jeho ženy Krásnopolské se jako jeden z důvodů nenavrácení se k Uměleckému divadlu předpokládá skutečnost, že několik rolí Krasnopolské bylo svěřeno mladé herečce Tarasové, která se přidala ve Vídni ke kačalovské skupině a nyní odjížděla se souborem do Moskvy a následně do Ameriky.<sup>52</sup>

Skupina v čele s Germanovou a Massalitinovem nejdříve odjela na pohostinská představení do Pobaltí a poté nějakou dobu působila v Berlíně. Zanedlouho však dostala M. Germanova nabídku od prezidenta Československé republiky T. G. Masaryka na angažmá v Praze. Stálá práce v Praze nebyla nabídnuta jen jí, ale také jejímu muži. Germanova tuto štědrú nabídku přijala, ale neodjela do Československa jako herečka sama či s jedním hereckým partnerem, jak bylo původně zamýšleno, ale do Prahy se s ní vydalo rovnou patnáct dalších umělců a následně se ke skupině přidalo i několik ruských herců žijících v Praze.<sup>53</sup> Tímto způsobem se roku 1923 začal psát příběh Pražské skupiny MCHT, nazývané také Moskevští Pražané. Přívlastek „Pražská“ se však pro označení skupiny nezačal objevovat hned po jejich příjezdu do Prahy. Z počátku česká veřejnost vnímá skupinu jen jako hostující soubor, neví se, že se skupina v Praze usadila nastálo a že pobírá dotace od československé vlády. Naopak se po odehrání několika představení ve Vinohradském divadle na přelomu května a června 1923 v československém tisku píše, že: „*Umělci loučí se tímto definitivně s námi, ježto odjíždějí po skončené zahraniční sezóně do vlasti.*“<sup>54</sup> S označením „Pražská skupina MCHT“ se v československém tisku setkáváme až počátkem roku 1925, tedy více než rok po jejím příjezdu do Prahy.

Členy Pražské skupiny MCHT byli kromě Germanové a Massalitinova V. Greč, P. Pavlov, V. Pavlova, P. Šarov, V. Vasiljev, E. Krasnopolskaja, M. Kryžanovskaja, G. Chmara, G. Serov, A. Vyrubov, M. Jegorova, J. Viber, Kirov, L. Levickaja, Jeršov či S. Komissarov.

---

<sup>50</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 417

<sup>51</sup> Tamtéž. s. 225

<sup>52</sup> Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 104

<sup>53</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 225-226

<sup>54</sup> Městské divadlo na Král. Vinohradech. In *Národní listy*, 3. 6. 1923, č. 150, s. 4

Scénografem skupiny byl A. Andrejev. Jaroslav Kvapil umožnil skupině připravovat inscenace a vystupovat ve Vinohradském divadle. Československá vláda všem členům trupy poskytla stipendium<sup>55</sup> a dále byla skupině udělena Ministerstvem zahraničních věcí dotace na přípravu nových inscenací, která se pohybovala okolo 30 tisíc korun měsíčně.<sup>56</sup> Dotace nebyly určeny výhradně jen pro působení v Československé republice, a tak se Pražská skupina MCHT mohla díky podpoře československé vlády představit divákům po celé Evropě. Za doby svého stálého působení v Praze skupina vedle mnohých slovanských států střední a jihovýchodní Evropy (Bulharsko, Srbsko, Chorvatsko, Slovinsko, Polsko) navštívila například také Řecko, Německo, Anglii či Francii. Důvodem pro časté výjezdy za hranice Československa byla jednak finanční stránka, jednak obava, aby se skupina nestala přítěží pro ansámbl Vinohradského divadla, jemuž při svém pobytu v Československu svým působením v jejich divadle znesnadňovala vlastní uměleckou činnost.<sup>57</sup> Moskevští Pražané se v Evropě z počátku prezentovali jako jacísi ochránitelé tradic Moskevského uměleckého divadla, ať už se jednalo o principy umělecké práce, umělecký styl inscenací či o nabízený repertoár. Ten se z velké části skládal převážně z děl ruských klasiků, stejně tak jak tomu bylo u jejich základny v Moskvě. Skupina si však dala za cíl postupně se odchýlit „*od starého repertoáru a pokračovat v hledání, zachovat při tom ale ducha M.C.H.T., nepřerušovat jeho tradice a sepjetí s ním.*“<sup>58</sup>, proto začala pracovat na novém, v Moskevském uměleckém divadle nikdy nehraném repertoáru. Vznikly tak nové inscenace jako například Euripidova *Medeia*, Ibsenova *Paní z námoří* nebo Ostrovského *Chudoba cti netratí*. Přesto, že se do inscenací někdy dostávaly prvky západoevropského divadla (například mizanscéna v *Medeie* v duchu německého expresionismu)<sup>59</sup>, jeden jejich aspekt se nikdy nezměnil, ať už Pražská skupina

---

<sup>55</sup> Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost'bežencev-rossijan v Čechoslovakii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. s. 77

<sup>56</sup> Archiv MZV. II. sekce, karton č. 181

<sup>57</sup> Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost'bežencev-rossijan v Čechoslovakii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. s. 77

<sup>58</sup> Vestnik rabotnikov iskusstv. Moskva: 1923, č. 5-6, s. 109. [cit. dle Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 143-144] Originální znění: ... отойти от старого репертуара и продолжать искания, сохраняя дух М.Х.Т., не порывая его традиций и связи с ним.

vystupovala kdekoliv po Evropě: herci vždy hráli ve svém rodném, tedy ruském jazyce, o jehož užívání horlivě bojovala M. Germanova.<sup>60</sup>

Vedle prezentace ruské kultury včetně jejího jazyka, měly inscenace Moskevských pro Evropu i mnohé umělecké hodnoty. „*Pražská skupina umělců MCHT neposkytovala publiku Československa a jiných zemí jen estetický zážitek. Hostování ruských umělců mělo důležitou kulturní misi. Byla demonstrována úroveň režisérského umění jako tvůrčího procesu, sjednocujícího v jeden umělecký celek všechny komponenty inscenace...*“<sup>61</sup> Kromě toho bylo vysoce oceňováno i herectví členů Pražské skupiny. Diváci po celé Evropě se jejím prostřednictvím mohli nejlépe seznámit se základními principy Moskevského uměleckého divadla, protože žádná jiná jeho odnož nenavštívila tolik evropských zemí a nepůsobila trvale v zahraničí po tak dlouhou dobu. Tím pádem bylo umožněno principům Moskevských působit na charakter divadelního umění téměř po celé Evropě, zvláště pak ve slovanských státech.<sup>62</sup>

Stálé sídlo v Praze měla skupina do roku 1927, ve kterém přestala dostávat příspěvky na činnost od československé vlády. V témže roce skupinu opustila M. Germanova, Massalitinov se svou ženou Kryžanovskou odešel z Prahy už v roce 1925, kdy začal působit v Národním divadle v Sofii. Po odchodu Germanové se do čela souboru postavili P. Pavlov a V. Greč, kteří našli pro skupinu nový azyl v Jugoslávii. Přívlastek „Pražská“ si však skupina ponechala až do svého definitivního rozpadu v roce 1935, kdy se někteří její členové po hostování v USA rozhodli nevrátit se do Evropy.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost'bežencev-rossijan v Čechoslovakii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. s. 84

<sup>61</sup> Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 132

Originální znění: Пражская группа артистов МХТ не только доставляла публике Чехословакии и других стран эстетическое наслаждение. Гастроли русских артистов несли важную культурную миссию. Они демонстрировали уровень искусства режиссуры как творческого начала, объединяющего в единое художественное целое все компоненты спектакля.

<sup>62</sup> Tamtéž. s. 133

<sup>63</sup> Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost'bežencev-rossijan v Čechoslovakii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. s. 91

### 4.3 Repertoár Pražské skupiny MCHT

V době, kdy soubor členů Uměleckého divadla v čele s Germanovou a Massalitinovem zahájil své působení v Československu, skládal se jeho repertoár ze čtyř inscenací – *Strýček Váňa*, *Višňový sad*, *Král temné komnaty* a *Ves Stěpančikovo*. Tyto inscenace skupina připravila za svého pobytu v Berlíně a v Praze byly hrány v květnu až červenci 1923. Čechovova dramata *Strýček Váňa* a *Višňový sad* přinesla skupina do Prahy v novém nastudování Massalitinova. Tato dvě Čechovova díla měli Pražané, přesto, že v jiném provedení a obsazení, už možnost v podání Moskevského uměleckého divadla vidět dříve. *Strýčka Váňu* se hráli Moskevští v Praze už roku 1906 při své první návštěvě a dále se jednalo o jednu z inscenací, se kterými v Praze vystupovala kačalovská skupina roku 1921. Kačalovci představili pražskému divákovi i své zpracování *Višňového sadu*, se kterým o rok později v Praze hostoval ještě Stanislavskij před svým odjezdem do Ameriky. A právě skutečnost, že Praha už tyto dvě inscenace měla možnost shlédnout, způsobila jejich chladnější přijetí. Nejen že si diváci přáli vidět od Moskevských i jiný než čechovovský repertoár, ale navíc mohli srovnávat zpracování Pražské skupiny se zpracováním Stanislavského a Kačalova a z takového srovnání nemohli Moskevští Pražané vyjít vítězně. Jen stěží mohli nahradit výraznou režisérskou osobnost Stanislavského, navíc byli postrádáni i herci jako právě Kačalov či Knipper-Čechova. Oproti *Strýčkovi Váňovi* a *Višňovém sadu* byla pro Prahu naprostou novinkou inscenace Thákurova *Krále temné komnaty*, která se sice hrála už v roce 1919 v Rusku v režii V. I. Němiroviče-Dančenka, pro potřeby Pražské skupiny ji však dotvořila M. Germanova. Ani tato inscenace však skupině obdiv u kritiky nepřinesla. Vytýkána byla nedramatičnost předlohy, náladová nevýraznost a tvarová roztržitost Andrejevovy výpravy<sup>64</sup>, naopak za nejsilnější stránku inscenace byl považován herecký výkon M. Germanové v hlavní roli královny Sudaršany. Praha z dřívějších dob v podání Moskevských neznala ani dramatisaci Dostojevského novely *Ves Stěpančikovo*, dílo, s nímž skupina zahájila své působení v Československu a které se ze čtyř inscenací, s kterými přijela skupina do Prahy, dočkalo největšího úspěchu.

Po inscenacích sestavených v Berlíně, byla již pátým kusem, který Pražská skupina ve Vinohradském divadle uvedla Ibsenova *Paní z námoří*, na jejíž režii spolupracovali N. Massalitinov a M. Germanova. Jedná se však o první inscenaci Moskevských Pražanů, jejíž premiéra se uskutečnila právě zde. Čas, který uběhl mezi třetím červencem 1923, kdy byla

---

<sup>64</sup> Rutte, Miroslav. Král temné komnaty. In *Národní listy*, 6. 6. 1923, č. 153, s. 3



naposled odehrána *Ves Stěpančikovo*, a premiérou *Paní z námoří* v prosinci 1923 strávili ruští umělci přípravou nového repertoáru. Z jejich několika měsíční práce vznikly kromě *Paní z námoří* i inscenace *Boj života* podle povídky Dickense v režii Massalitinova a *Jekatěrina Ivanovna*, dílo Leonida Andrejeva, který ho napsal speciálně pro M. Germanovou jako představitelku hlavní role, která se zhostila i jeho režie. *Boj života* a *Jekatěrinu Ivanovnu* Moskevští předvedli pražskému publiku v lednu následujícího roku. V těchto třech inscenacích se začala projevat touha Pražské skupiny odpoutat se od starého repertoáru hraného v Moskvě. Přesto, že Ibsen byl v Moskevském uměleckém divadle inscenován hojně, k *Paní z námoří* sáhla poprvé až Pražská skupina. Také *Boj života* byli v historii divadla novinkou, s tím že do té doby žádné Dickensovo dílo nevstoupilo na jeho jeviště v Kamergerské uličce, na scéně Prvního studia MCHAT byl však hrán jako stěžejní inscenace *Cvrček u krbu* (r. 1914).<sup>65</sup> Jen *Jekatěrina Ivanovna* už byla v Moskvě hrána (sezóna 1912/13), a to stejně jako v Praze s Germanovou v hlavní roli.

Poté, co se v létě roku 1924 skupina vrátila ze svých pohostinských her po Evropě, na kterých strávila téměř celou první polovinu tohoto roku, začala v Československu opět připravovat nové inscenace. Čtyři měsíce byla zkoušena Euripidova *Medeia*, přelomový režisérský počín M. Germanové, která se zde vedle režie představila i v hlavní roli. *Medeia* měla svou premiéru v říjnu téhož roku. Tato inscenace je považována za začátek nové etapy umění Pražské skupiny. V listopadu byla nejen nově sehrána *Ženitba* od Gogola v Massalitinově režii, ale konal se také slavnostní večer k příležitosti dvacetiletého výročí M. Germanové na scéně. Pro tento večer Massalitinov a Germanová přepracovali *Bratry Karamazovy*, aby byla připomenuta Germanové slavná role Grušenky, kterou hrála již v Rusku.

Nedlouho poté skupina opustila na celý rok Prahu a působila v Paříži či Berlíně. Když se v prosinci 1925 vrátila do Vinohradského divadla, zahrála Ostrovského drama *Chudoba cti netratí*. Vůbec posledním dílem, kterou Pražská skupina představila Československu, byla Tolstého *Živá mrtvola*, která měla premiéru na Vinohradech 1. února 1926. Obě inscenace, *Chudoba cti netratí* i *Živá mrtvola*, byly nastudovány v režii Šarova, který převzal režisérský post po Massalitinovy, který ze skupiny odešel do Národního divadla v Sofii.

---

<sup>65</sup> Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Orbis, 1959. 536 s.

### 4.3.1 Ves Stěpančikovo

*Ves Stěpančikovo* byla poprvé ve Vinohradském divadle sehraána 31. května 1923. Dramatizaci Dostojevského novely zinscenoval již v Moskvě V. I. Němirovič-Dančenko, Praze bylo však souborem nabídnuto její zcela nové zpracování N. Massalitinova. Massalitinov se v ní kromě režie zhostil stejně jako dříve v Moskvě role plukovníka Rostaněva. Inscenace *Vsi Stěpančikovo* vyrostla s obliby Moskevských dramatizovat Dostojevského díla. Ta v sobě nesou velkou dramatickostí a přímo volají po přenesení na jeviště. Inscenování epických děl je však vždy spojeno s určitými riziky. Ta se projevila například v Moskevských dramatizaci *Bratrů Karamazových* (poprvé uvedeni v Moskvě roku 1910), která byla kritizována za příliš rozvleklý děj. Inscenátoři *Vsi Stěpančikovo* se však poučili z předešlých chyb a Dostojevského novely zinscenovali tak, „*jakoby jen nedorozuměním nebyla napsána ve formě dramatu.*“<sup>66</sup> K tomuto pocitu jistě přispěla i sama povaha předlohy, která na rozdíl od Dostojevského *Bratrů Karamazových*, *Běsů* či *Idiota* disponuje jednotou místa, času i děje. Přesto je i *Vsi Stěpančikovo* některými recenzenty vytýkána přílišná rozvláčnost pro jevištní ztvárnění a nedostatek dramatického děje.<sup>67</sup> Moskevští zvolili pietní úpravu textu. Bylo potřeba text jen místy nepatrně zkrátit či zhustit, aby z něj vzešlo šest jevištních obrazů. První obraz odpovídal třetí kapitole v novele a každý další obraz se pak skládal z dvou až tří kapitol.<sup>68</sup> Na jevišti zaznívaly Dostojevského dialogy v celém svém znění a jevištní podoba postav vycházela detailně z jejich popisů v novele. Kromě postavy Mizinčikova, jednoho z příživníků, se na jevišti objevily všechny Dostojevského postavy.<sup>69</sup> I přesto, že Moskevští Pražané jednu postavu vynechali, disponuje Dostojevského předloha velkým množstvím figur, což v inscenaci budilo dojem přeplněného jeviště. Postavy však poskytovaly širokou stupnici typů, z kterých nejvýraznějším byla hlavní postava Foma Fomič Opiskin. „*Ta postava sama o sobě stojí za to, aby byla viděna na scéně*

---

<sup>66</sup> Bel'govskij, Konstantin. Berlinskije chudožestvenniki v Prage. In *Studenčeskije gody*, červenec 1923, č. 3, s. 45  
Originální znění: ... как бы по недорозумению написана не в форме пьесы.

<sup>67</sup> Engelmüller, Karel. Moskevské Umělecké divadlo. *Ves Stěpančikovo*. In *Národní politika*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 8  
Hásková, Zdenka. „Moskevští“ opět na Vinohradském divadle. *Ves Stěpančikovo*. In *Československá republika*, 2. 6. 1923, č. 150, s. 5

<sup>68</sup> Rutte, Miroslav. Ruský Tartuffe. In *Národní listy*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 3

<sup>69</sup> Tamtéž.

*zdramatizovaná povídka „Ves Stěpančikovo“, třeba měla vadu všech zdramatizovaných románů a povídek, jsouc na jevišti značně nehybná a kusá.“<sup>70</sup>*

Inscenace byla vystavěna na protikladu povah dvou hlavních postav, Fomy Fomiče a podplukovníka Rostaněva, v jejichž rolích se představili Pavlov a Massalitinov. Charakteristické vlastnosti Fomy, kterými je neupřímnost, pokrytectví, předstíraná učenost či ješitnost, zachytil Pavlov pohybem, gestikou, mimikou i hlasem. To vše bylo podtrženo podobou jeho kostýmu. Z českých recenzentů detailně popisuje ztvárnění Fomy Miroslav Rutte: „*Jeho květovaný župan, bílý, dětsky rozhalený límeček a trepky s červenými bambulemi – to vše spojovalo již v zevnějšku dojem pedantičnosti s jakousi zženštilostí a vše svědčilo o hluboké neupřímnosti tohoto člověka, jeho vrásčitá, žlutá tvář, stažená v zavilý nebo opovržlivý úšklebek byla podivuhodnou skulpturou samolibosti a podlosti. Nehybná téměř jako čínská maska, šklebila se vyzývavě, aby se chvílemi stahovala a kroutila v nechutné grimasy. Jeho hlas byl úsečný a jakoby při tom plazivý, ...“<sup>71</sup> Naopak pozitivní postavou je plukovník Rostaněv, který však v Massalitinově podání nebyl tak výraznou osobností, aby naplno vynikl protiklad jeho a Fomovy povahy. „*Proti postavě Fomově bylo by třeba ještě jen lépe herecky vystižené šlechetnosti a křesťálovosti postavy podplukovníka Rostaněva, nikoli jen trpnosti dobráka, ...“<sup>72</sup> Více než na Rostaněva vzpomínají recenzenti na postavu jeho prostoduché matky, paní generálové, kterou sehrála Pavlova: „*Strnulost, hlas a několik pohybů jazykem, to bylo vše a také to vyslovilo vše.“<sup>73</sup> V dalších rolích se představili Kryžanovskaja (statkářka Tatjana Ivanovna), Jegorova (vychovatelka Nastěnka), Vasiljev (Rostaněvův synovec Serjoža), Serov (Ježevikin), Orlova (Rostaněvova dcera Sašenka), Greč (Obneskina) či Lavickaja (příživnice Perepelicina). Herectví všech vyrůstalo z realismu, některé postavy byly však ztvárněny s groteskní nadsázkou: „*... generálova matka V. N. Pavlové a příživnice Perepelicina L. N. Lavické byly ve svých několika stereotypních a strojově strnulých pohybech jakousi bolestně krutou karikaturou. ... Skvělý ve své groteskní zkratce byl i Ježevikin G. V. Sjerova, jehož přikrčená, plazivá pósa, bezradné klácení rukama****

---

<sup>70</sup> Hásková, Zdenka. „Moskevští“ opět na Vinohradském divadle. Ves Stěpančikovo. In *Československá republika*, 2. 6. 1923, č. 150, s. 5

<sup>71</sup> Rutte, Miroslav. Ruský Tartuffe. In *Národní listy*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 3

<sup>72</sup> Rutte, Miroslav. Ruský Tartuffe. In *Národní listy*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 3

<sup>73</sup> Skácelík, František. F. M. Dostojevský: Ves Stěpančikovo. In *Lidové noviny*, 2. 6. 1923 (ranní vydání), č. 271, s. 7

*a tupě rozšklebená tvář působila dojmem lstivé opice.*<sup>74</sup> Důsledné zkoušení inscenace vedlo k vypracování i těch nejmenších rolí do posledních detailů a ke sladění všech hereckých výkonů. Inscenace *Vsi Stěpančikovo* tak ukázala dokonalou souhru souboru.

Andrejevova scénografie se snažila být do všech detailů realistická. Realistickou stylizovanost však rušily některé scény, které byly provedeny na okraji jeviště před plátnem.<sup>75</sup> Výprava „*neměla onoho nádechu starých místností, které měly dekorace prvních skupin, ...*“<sup>76</sup> Na tuto skutečnost mohlo mít vliv i to, že Pražská skupina na rozdíl například od skupiny vedené Stanislavským neměla své vlastní dekorace a byla tedy nucena využívat dekorace Vinohradského divadla.<sup>77</sup>

### Hodnocení českých kritiků

Inscenace měla všude po Evropě, kde byla hrána před tím, než soubor zavítal do Prahy, neobvyklý úspěch. Jinak tomu nebylo ani v Československu. Recenzenti českých periodik<sup>78</sup> vyzdvihovali především celkovou souhru herců s důrazem na brilantní herecký výkon Pavlova v hlavní roli Fomy Fomiče. Vzhledem k tomu, že byla *Ves Stěpančikovo* prvním kusem, ve kterém nově vzniklá skupina předvedla své umění českému divákovi, někteří recenzenti se neubránili do hodnocení této inscenace zahrnout i obecnější hodnocení celé skupiny jako takové. Edmond Konrád podotýká, že skupina čítá nemálo slabších hereckých osobností, ale právě již zmiňované umění souhry dokáže tyto nedostatky zakrýt. Totožný názor vyjadřuje i František Skácelík, který v souvislosti s uměním Pražské skupiny zmiňuje Stanislavského či Kačalova, které měla Praha možnost přivítat několik měsíců před tím, než se zde usadila skupina vedená Germanovou a Massalitinovem: „*Třebas to nebylo umění Stanislavského, Kačalova a Knipperové, je to stejně umění posvěcené svatým duchem tvůrčím.*“<sup>79</sup> Kromě této zmínky se žádných srovnání Pražské skupiny se skupinami, které

---

<sup>74</sup> Rutte, Miroslav. Ruský Tartuffe. In *Národní listy*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 3

<sup>75</sup> Hásková, Zdenka. „Moskevští“ opět na Vinohradském divadle. *Ves Stěpančikovo*. In *Československá republika*, 2. 6. 1923, č. 150, s. 5

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Bel'govskij, Konstantin. Berlinskije chudožestvenniki v Prage. In *Studenčeskije gody*, červenec 1923, č. 3, s. 45

<sup>78</sup> Rutte, Miroslav (*Národní listy*), Engelmüller, Karel (*Národní politika*), Hásková, Zdenka (*Československá republika*), Konrád, Edmond (*Cesta*), Skácelík, František (*Lidové noviny*), Bel'govskij, Konstantin (*Studenčeskije gody*).

navštívili Prahu dříve, nedočkáme, ta se objevují až v recenzích inscenací Pražské skupiny, které už byly recenzentům známy od dřívějších skupin (*Višňový sad*, *Strýček Váňa*). Vedle Fomy v podání Pavlova, kterého chválí všichni recenzenti, jsou v pozitivním světle hodnoceny i ostatní herecké výkony, pouze Zdenka Hásková píše v souvislosti s postavou Rostaněva, že Massalitinov je sice dobrým, avšak poněkud stereotypním hercem. Z velkého množství postav si téměř každý recenzent vybírá jinou, kterou vyzdvihne. Bel'govskij vyzdvihuje výkon Kryžanovské, která sice dostala v roli Tatjany Ivanovny malou úlohu, ale i přesto Bel'govskij předpokládá, že právě tato postava společně s Fomou Fomičem zůstane díky svému hereckému ztvárnění v paměti diváků nejdéle. Rutte se kladně vyjadřuje o mnoha hercích s důrazem pak na ty, kteří pro vykreslení svých postav použili groteskní zkratku (Pavlova, Lavickaja, Serov). Výkon Pavlové a Kryžanovské, ještě společně s Jegorovou, je vyzdvihnut i Františkem Skácelíkem. Na Karla Engelmüllera udělal vedle Pavlova největší dojem Massalitinov a Serov, jehož Ježevikina považuje za jednu z nejsvráznějších figur celé inscenace. Nicméně podotýká, že není lehké poznat schopnosti jednotlivých herců, protože nejen že jsou herci u Moskevských často dosazováni do velmi podobných rolí, ale také proto, že jsou jejich výkony dovedeny do dokonalosti precizním a dlouhodobým zkoušením. A právě tato píle vedoucí k bezchybným hereckým výkonům, k souhře mezi herci a mezi nimi a scénografií, je tím, co je u nás na Moskevských (nejen) *Vsi Stěpančikovo* oceňováno nejvíce.

#### 4.3.2 Paní z námoří

Ibsenova hra *Paní z námoří* ve společné režii Germanové a Massalitinova měla svou premiéru v Městském divadle na Vinohradech 14. prosince 1923. Moskevští text *Paní z námoří* s pochopením a taktem pro dílo mírně zkrátali a vypustili pobočné děje, tak aby kus nabyl na divadelní působivosti. Režijní zpracování Pražanů neodpovídalo symbolistickému charakteru Ibsenova díla, nýbrž inscenace byla vystavěna v poklidném duchu popisného realismu, skupina rozložila „*strašný a rostoucí tlak [díla] ... v řadu jímavých, křehce odstíněných nálad, vyšperkovati[la] jej novelistickými podrobnostmi v dikci, mimice, tempu a výpravě.*“<sup>80</sup> Jednotlivé postavy se ze symbolů změnily v psychologicky prohloubené jedince a

---

<sup>79</sup> Skácelík, František. F. M. Dostojevský: Ves Stěpančikovo. In *Lidové noviny*, 2. 6. 1923 (ranní vydání), č. 271, s. 7

<sup>80</sup> Konrád, Edmond. Ibsen není Čechov. In *Cesta* 6, 1924, č. 23, s. 336

odpovídaly tak spíše postavám Čechovovým než Ibsenovým. Přesto, že předlohou inscenace už nebylo ruské drama, neubránili se tvůrci do jejích postav promítat útrapy ruské duše.

Hlavní role Ellidy se zhostila M. Germanova. Tuto roli pro ni zamýšlel už Němirovič-Dančenko více než před deseti lety v Moskvě, k moskevské inscenaci však nikdy nedošlo.<sup>81</sup> V pražské inscenaci Germanova zachytila do detailů Ellidinu duši a její bezmoc, která se zrcadlila v jejích vnějších projevech, tedy v mimice, nervózní gestikulaci, výtvarných postojích a teatrálně pronášených slovech. Vnitřně však „její Ellida zdrobněla a zintimněla z mocného symbolu v individuální psychologický případ.“<sup>82</sup> Jediná postava cizince, v níž se představil Šarov, „byla více symbolicky podtržena, majíc spíše vzezření a mluvu přízraku, ..., než skutečné bytosti.“<sup>83</sup> Teatrálnost této postavy byla zdůrazněna již jejím příchodem na scénu „pustým, skalnatým, tragickým koutem jeviště, z něhož vyzáblá a fantastická postava přichozího vyčnívala nad mořský záliv v pozadí.“<sup>84</sup> Cizincova mimika byla nevýrazná a svá slova deklamoval monotónně bez náznaku vnitřní svobody a jakési démonické moci nad Ellidou, kterou mu předepisuje Ibsen. Třetí postavu Ibsenova milostného trojúhelníku, Ellidina muže Wangela, sehrál Massalitinov. Ten podal Wangela jako příliš dobráckého, jako nedostatečně silného soka cizince, neustále ustupujícího a neschopného jakéhokoliv rozhodnutí. Čišela z něj láska k Ellidě, kterou téměř nespouštěl z očí. Jen ve chvílích, kdy cítil výčitky svědomí kvůli svému mírnému alkoholismu, se naopak snažil Ellidiny pohledům vyhnout a pocit hanby vyjadřoval nervózními a bezúčelnými pohyby.<sup>85</sup> V rolích Wangelových dcer z prvního manželství Bollety a Hildy se představily M. Skrjabina a M. Bachareva. Pro vykreslení svých postav užily herečky, na rozdíl od teatrálního výkonu Germanové či Šarova, přirozených pohybů a hlasu.<sup>86</sup> Učitele Arnholma hrál Komissarov,

---

<sup>81</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 420

<sup>82</sup> Konrád, Edmond. Ibsen není Čechov. In *Cesta* 6, 1924, č. 23, s. 336

<sup>83</sup> Hásková, Zdenka. První pohostinská hra členů Moskevského uměleckého divadla. „Paní z námoří.“ In *Československá republika*, 16. 12. 1923, č. 345, s. 7

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> Novotný, Miloslav. Premiéra Moskevských. In *Národní listy*, 16. 12. 1923, č. 344, s. 4

<sup>86</sup> Hásková, Zdenka. První pohostinská hra členů Moskevského uměleckého divadla. „Paní z námoří.“ In *Československá republika*, 16. 12. 1923, č. 345, s. 7

který však na takovouto postavu působil příliš mladě a švihácky.<sup>87</sup> Dále pražské publikum v inscenaci vidělo herce Vasiljeva (Lyngstrand) a Serova (Ballested).

Výprava vycházela podrobně z Ibsenových scénických poznámek, to znamená, že scéně po většinu inscenace dominovala zahrada u domu doktora Wangela lemovaná skalisky a horami. Dle recenzentů byly všechny scény vypracovány do nejmenších detailů. Stejně jako v předchozích inscenacích si však Pražská skupina musela vystačit s vypůjčenými dekoracemi, což zřejmě scénografu Andrejevovi neumožňovalo vytvořit prostředí přesně podle svých představ.

### **Hodnocení českých kritiků**

U pražského publika měla *Paní z námoří* velký úspěch a diváci přivítali Moskevské po jejich téměř půlroční odmlce bouřlivými ovacemi. Jak ale upozorňuje Bel'govskij<sup>88</sup>, divácká reakce nemusela být způsobena kvalitou inscenace, ale spíše vřelým vztahem publika k umělcům Pražské skupiny. Čeští kritici<sup>89</sup> měli totiž k inscenaci mnohé závažné výtky.

Mínění kritiků do jisté míry ovlivnila skutečnost, že měli s *Paní z námoří*, ještě před tím než ji v Praze uvedli Moskevští, diváckou zkušenost. Inscenace byla totiž uvedena v roce 1905 v Národním divadle v Kvapilově režii s herci Hanou Kvapilovou (Ellida), Eduardem Vojanem (cizinec) a Janem Vávrou (Wangel). Toto zpracování bylo kritiky vysoce ceněno a Moskevským se ho v očích českých recenzentů nepodařilo překonat. Miloslav Novotný, přesto, že inscenaci v Národním divadle sám neviděl, by ocenil spíše Vojanova cizince, který ho podle slov pamětníků ztvárnil jako mořského běsa, než toho Šarovova s nevýraznou tváří a hlasem. Karel Engelmüller zase staví proti Germanové Kvapilovou, jejíž Ellida byla podle jeho názoru v mnohém směru mystičtější a podmanivější. I ostatní recenzenti, kteří se neuchylují ke srovnání s českou herečkou, označují výkon Germanové sice za dobrý a stylově ukázněný, ale ničím výjimečný či zajímavý. Nejvíce byl oceňován Massalitinov, jehož Wangel, ačkoliv se jedná ve srovnání s Ellidou o postavu tichou a nenápadnou, dle recenzentů nad ostatními postavami vynikl, což je velký posun oproti jeho postavě Rostaněva ve *Vsi*

---

<sup>87</sup> Tamtéž.

<sup>88</sup> Bel'govskij, Konstantin. Dva spektaklja chudožestvennikov'. In *Studenčeskije gody*, leden-únor 1924, č. 1, s. 45

<sup>89</sup> Recenze k inscenaci Pražské skupiny *Paní z námoří* píše Novotný Miloslav (Národní listy), Engelmüller, Karel (Národní politika), Konrád, Edmond (Cesta), Skácelík, František (Lidové noviny), Hásková, Zdenka (Československá republika), Bel'govskij, Konstantin (Studenčeskije gody), Majerová, Marie (Rudé právo)

*Stěpančikovo*, která budila dojem přehlédnutelnosti. Například Hásková, která ve své recenzi *Vsi Stěpančikovo* označuje Massalitinova za stereotypního herce, má nyní pocit, jakoby umělecky vyspěl.

V českých recenzích byla velkým tématem vůbec volba tohoto dramatu k inscenování. Prvním problémem, na který upozorňuje Bel'govskij, je malá divadelní působivost Ibsenova díla: *„Jak vzdálené je naší době Ibsenovské drama! Dobrých třicet let nás dělí od první inscenace „Paní z námoří“, ..., tehdy zněla vzrušujcně a nově, ale dnes představuje jen dobrý scénický materiál pro dobré herce - ...“*<sup>90</sup> Mnohem závažnější námitkou je však skutečnost, že Moskevští Pražané nebyli schopni potřebám díla podřídít svůj režijní přístup. Nejtvrdší byl ve svém soudu Edmond Konrád: *„Hráti jej [dílo Paní z námoří]s pravoslavnou něhou odpouštění, hráti jej smírně jako „Višňový sad“, hráti jej srdečně po slovansku je zásadní nedorozumění. Tím větší nedorozumění jest, hráti jej pokojně širokým tokem popisného realismu, ...“*<sup>91</sup> Také Marie Majerová upozorňuje na to, že si skupina sice našla nový repertoár, ale hraje ho stejným způsobem jako dřívější repertoár – „po čechovsku“: *„Je to technicky stále dobré, ale setrvává to na dosažených úspěších a umění, které se zřeklo výbojů, přestává žít.“*<sup>92</sup>

Karel Engelmüller popisuje svůj celkový dojem z premiéry *Paní z námoří* takto: *„Při krásné úrovni představení, myslím, že přes všecku snahu nebylo dosaženo oné obvyklé u Moskevských, vzácné a nenapodobitelné náládovosti upoutávajícího, tajemného onoho fluidu, jímž vyznamenávají se jejich realistické hry, zvláště Čechov, oné vyrovnanosti všech a ve všem.“*<sup>93</sup> Pod tato slova by se jistě podepsal i leckterý jiný recenzent *Paní z námoří*, výtek k této inscenaci bylo vzneseno v porovnání s dřívějšími kusy skupiny opravdu mnoho. A bylo to způsobeno možná právě tím, že se Pražská skupina odpoutala od starého převážně ruského realistického repertoáru a vykročila při tvorbě nového repertoáru do neznáma, kde ještě

---

<sup>90</sup> Bel'govskij, Konstantin. Dva spektaklja chudožestvennikov'. In *Studenčeskije gody*, leden-únor 1924, č. 1, s. 45

Originální znění: Какъ далека отъ нашего времени Ибсеновская драма! Добрыхъ тридцать летъ отделяеть насъ отъ первой постановки «Женщины съ моря», ..., когда то звучавшей волнующе и ново, но въ настоящее время представляющей собой только хороший сценический материалъ для хорошихъ актёровъ, - ...

<sup>91</sup> Konrád, Edmond. Ibsen není Čechov. In *Cesta 6*, 1924, č. 23, s. 336

<sup>92</sup> Majerová, Marie. Z divadel. In *Rudé právo*, 16. 1. 1924, č. 14, s. 6

<sup>93</sup> Engelmüller, Karel. Pohostinská hra členů Moskevského Uměleckého divadla. In *Národní politika*, 16. 12. 1923, č. 344, s. 11



nedokázala naplno využít svých uměleckých kvalit, a že se tak jako se odpoutala od repertoáru MCHATu nedokázala odpoutat i od jeho stylu a tak nabídla *Paní z námoří* v realistickém zpracování, namísto symbolistického, které drama vyžaduje.

### 4.3.3 Medeia

V souvislosti s inscenací *Medeia* se začalo v divadelních kruzích mluvit o nové etapě umění Pražské skupiny, a to nejen proto, že se režie poprvé zhostila Marija Nikolajevna Germanova, ale především proto, že se skupina výrazně odchýlila od stylu Moskevského uměleckého divadla v čele se Stanislavským. To je rozdíl oproti dřívějším inscenacím vzniklých na přelomu roku 1923 a 1924, kdy skupina sice sáhla po novém repertoáru, ale styl, kterým ho hrála, zůstal nezměněný. Nyní Moskevští Pražané vyměnili současný, většinou realistický, repertoár za řeckou tragédii a při její přípravě se opírali jednak o studium Antiky, jednak o moderní německou divadelní praxi. Výběr repertoáru vysvětlila Germanova tvrzením, „že jediné umění možné pro „dnešek“ po bédách veliké války a revoluce, kdy kultura prožívá svoji krizi, toť – zušlechťující tragedie.“<sup>94</sup> Miroslav Rutte, recenzent *Národních listů*, vyjádřil domněnku, že Moskevští umělci „zvolili patrně tragedii velkého a přísného slohu právě z toho důvodu, aby se prolomili ze začarovaného kruhu genrovitého a psychického realismu, v němž vyrostli ke klasické dokonalosti, ale který zároveň povážlivě zúžil jejich vývojové možnosti.“<sup>95</sup>

To, že volba ze všech starověkých tragédií padla právě na *Medeiu*, také nebylo náhodné. Roku 1923 zval totiž Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko Germanovou zpět do Moskvy s úmyslem připravit právě *Medeiu* s ní v titulní roli. Přesto, že Germanova pozvání odmítla, nápad na vytvoření této inscenace jí nadchl a od té doby si toužila *Medeiu* zahrát.<sup>96</sup> Svůj sen si tak splnila 24. října 1924, kdy měla *Medeia* premiéru ve Vinohradském divadle. Nejen, že tedy Germanova inscenaci režírovala, ale ještě si v ní zahrála hlavní roli. Příprava inscenace trvala čtyři měsíce. Germanova se pro účely inscenace celistvě zabývala řeckou

---

<sup>94</sup> Němirovič-Dančenko, Vasilij. M. N. *Germanova – Vzpomínky Vas. Němiroviče Dančenko a jiných*. [Česko: s.n., mezi 1900 a 1930]. 19 s.

<sup>95</sup> Rutte, Miroslav. Antika Moskevských. In *Národní listy*, 26. 10. 1924, č. 296, s. 4

<sup>96</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 229, 420

kulturou a své poznatky pak předávala celé skupině: „*Ráno celá skupina, jako na repetici, přišla do knihovny, a studovali jsme styl, oděv, pózy, obuv, účesy i gesta.*“<sup>97</sup>

Germanova upravila Euripidův text na tři dějství. Její režie se pak vyznačovala důsledností ve všech detailech, která byla členům skupiny vštípena už v Moskvě K. S. Stanislavským. Zde však byl obvyklý psychologický detail moskevských nahrazen detailem výtvarným. Diváci tak byli svědky důmyslného rozmístění členů chóru či figurálních postav a gest herců, vycházejících ze studia postav zobrazených na starořeckých vázách. Přílišný důraz na dekorativnost však tříštil děj na řadu obrazů. Jednotlivé obrazy předváděly „*s velmi jemným vkusem a bystrými psychologickými postřehy ... různé výtvarné podoby Medey, ... jednotlivé stavy její rozbouřené duše,*“<sup>98</sup> nikoliv však její celkovou charakteristiku. Drama tak bylo přeměněno spíše v koncert<sup>99</sup> jednotlivých hudebních čísel – téměř po celou dobu inscenace totiž hrála hudba. Hudba, kterou přímo pro účely této inscenace složil skladatel Podaševskij, byla Wagnerovského typu<sup>100</sup> – vážná a tajemná.

Jak už bylo řečeno, roli Medeie sehrála Germanova, která ji vykreslila „*ve svém mohutném a klasicky sladěném výkonu v širokých rysech, odpovídajících vznešenému stylu tragédie, vkládala při tom ve svou hru celou svou moderní uměleckou individualitu.*“<sup>101</sup> Její Medeia vyjevila hned několik odstínů své duše. Ve scéně loučení s dětmi před jejich vraždou působila jako láskyplná, trpící matka. Avšak při promluvách s Iasonem nebo tehdy, když se dozvídala z úst posla o smrti Kreonta a jeho dcery, kterou sama zapříčinila, nedávala najevo žádnou svou slabost, její postoj byl pevný a sebevědomý a pohled nenávistný. „*Ale nebyla to temná, běsnící Medea, vražednice a kouzelnice, v níž krvavá myšlenka roste takřka minutou až k osudnému konci.*“<sup>102</sup> Oděna byla Germanové Medeia v černých šatech, přes které splýval temně červený plášť. Je zřejmé, že barvy použité pro kostým nejsou náhodně zvolené, nýbrž byl využit barevný symbolismus. Práce s pláštěm Germanové umožňovala zvýraznit duševní stav hrdinky: „*Dovedla rozvltniti svou červenou látku a zahaliti se v ní, jako by jí ovíjely a*

---

<sup>97</sup> Tamtéž. s. 229

<sup>98</sup> Rutte, Miroslav. Antika Moskevských. In *Národní listy*, 26. 10. 1924, č. 296, s. 4

<sup>99</sup> Konrád, Edmond. První rozvodové drama. In *Cesta 7*, č. 10, s. 162

<sup>100</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 230

<sup>101</sup> Skácelík, František. Euripidova Medea. In *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, č. 540, s. 9

<sup>102</sup> Rutte, Miroslav. Antika Moskevských. In *Národní listy*, 26. 10. 1924, č. 296, s. 4

*pohlcovaly plameny. ... dovedla ji rozestřít po svých rukách jako krev a střídati ji s černí, jak temné myšlenky nabývaly převahy.* <sup>103</sup> Celkový vzhled postavy dotvářela její bledá, mramorová tvář a černé kudrnaté vlasy, které se volně třepotaly kolem její hlavy. <sup>104</sup> Ostatní postavy „byly velmi oddaně komponovány zřejmě tak, aby vynesly ústřední postavu Medeinu, ale nedosáhly snad právě proto zvláštního individuálního odlišení.“ <sup>105</sup> Uveďme tedy jen, že z herců se v inscenaci kromě Germanové předvedli Vyrušov (Iason), Bakšejev (Kreon), Greč (Chůva) či Massalitinov (Aegeus). Všechny členky skupiny, kterým nepříslušela role žádné postavy, se uplatnily ve sboru korintských žen. Do rolí Medeiny a Iasonových dětí byly obsazováni dětští herci odtud, kde byla *Medeia* právě hrána.

Na chór, který Germanova pro inscenaci vytvořila, byla velmi pyšná. Byl složen z devíti žen, které byly rozděleny do třech věkových skupin po třech. Staré ženy pronášely uklidňující a poučné fráze, mladé ženy byly nositelkami dramatické atmosféry a dívky tvořící poslední skupinu byly prudké a apelativní. A právě poslední skupina, jejíž nejvýraznější představitelkou byla Kryžanovskaja, byla nejdůležitější částí chóru. <sup>106</sup> Repliky chóru měly podobu sborové recitace, která byla „lišená přesně v akordy rafinovaným užitím sopránů a altů.“ <sup>107</sup>

Vzhledem k tomu, že si Germanova přála, aby byla *Medeia* reprezentativním dílem, byla pro ni užita nákladná scénografie. Skupina už se nespokojila s fundusem divadel, ve kterých hrála, ale pořídila nové dekorace, na které vynaložila vlastní finance. Autorem scény byl jako obvykle Andrejev. Scéna využívala podobně jako kostýmy barevný symbolismus. Na jejím zadním prospektu bylo zobrazeno nebe, jehož barva se měnila s každým aktem. Na nebi se objevovaly stylizované blesky hnědé, červené či žluté barvy <sup>108</sup> a v posledním dějství pak i Medeinin vůz s mrtvými dětmi <sup>109</sup> tažený draky. <sup>110</sup> Do tohoto moderně, expresionisticky

---

<sup>103</sup> Tamtéž.

<sup>104</sup> Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 154

<sup>105</sup> Skácelík, František. Euripidova Medea. In *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, č. 540, s. 9

<sup>106</sup> Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. s. 230

<sup>107</sup> Konrád, Edmond. První rozvodové drama. In *Cesta 7*, č. 10, s. 162

<sup>108</sup> Rutte, Miroslav. Antika Moskevských. In *Národní listy*, 26. 10. 1924, č. 296, s. 4

<sup>109</sup> Zh. Dnešní premiéra Euripidovy „Medey“. In *Národní listy*, 24. 10. 1924, č. 294, s. 5

vytvořeného prostředí byla vsazena velkolepá mykénská architektura.<sup>111</sup> Ta byla tvořena nejrůznějšími stupínky určených pro hru herců.

### Hodnocení českých kritiků

Z recenzentů československých periodik<sup>112</sup> inscenaci nejpozitivněji hodnotili František Skácelík a Edmond Konrád. Konrád vyzdvihoval především vyrovnanost scénického díla ve všech jeho složkách a pojetí chóru: „*Je těžko představit si u nás chór, vedený tak bez ustání sošně, sladěný hlasově tak, ne již hudebně, ale přímo hudebnicky...*“<sup>113</sup> Svůj celkový dojem z navštíveného představení shrnuje takto: „*Mocné tělesné i hlasové rozměry, bez úchylky zvládnuté, nekonečná vynalézavost ve skupení a postoji, všechna zbožná tradice Moskevských daly představení ráz slavnostní a naskrze urozený.*“<sup>114</sup> Konrád však společně s Ruttem staví proti hereckému výkonu Germanové výkon Dostálové u Hilara na Národním divadle. Přesto, že Rutte nehovoří o Dostálové Medeie, nýbrž Elektře, oba dochází ke stejnému výsledku, a totiž že Germanova v porovnání s Dostálovou více dbá na znázornění Medeiny duše pomocí vnějších prostředků, jakými jsou například gesta, mimika či užití kostýmu ke hře, než pomocí vnitřního prožitku. Stejný názor na herectví Germanové má i Majerová: „*Medea pí. Germanové měla feuerbachovsky ušlechtilý a vznešený exteriér, vybraný a rafinovaný; ale právě tato příliš zřejmá péče o zevnějšek, o barvy, posunky a postoje, tato Feuerbachova Medea stavěla do druhé řady Medeu Euripidovu; malířské zastínilo dramatické, výtvarné přehlušilo divadelní.*“<sup>115</sup> Rutte pak v této souvislosti upozorňuje na to, že lpění na výtvarných detailech vede k roztržičnosti a nedynamičnosti děje. Naopak jen pochvalně píše o vytvoření postavy Medeie Skácelík, nicméně problému přílišné pečlivosti o vnější dojem na úkor toho vnitřního se nijak nedotýká. O výkonech dalších herců pak míní, že „*stály ve stínu velkého*

---

<sup>110</sup> Skácelík, František. Euripidova Medea. In *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, č. 540, s. 9

<sup>111</sup> Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. s. 154

<sup>112</sup> Recenze k inscenaci Medeie psali: Rutte, Miroslav (Národní listy), Konrád, Edmond (Cesta), Majerová, Marie (Rudé právo), Skácelík, František (Lidové noviny), Bem, Alfred (Svoimi putjami)

<sup>113</sup> Konrád, Edmond. První rozvodové drama. In *Cesta* 7, č. 10, s. 162

<sup>114</sup> Tamtéž.

<sup>115</sup> Majerová, Marie. »Medea«. Tragedie Euripidova. In *Rudé právo*, 28. 10. 1924, č. 254, s. 9

umění pí. Germanové,<sup>116</sup> a stejně jako všichni ostatní čeští recenzenti se jejich popisu nevěnuje.

Od hodnocení *Medeie* českými kritiky se značně liší pojetí Alfreda Bema, ruského literárního kritika, jehož recenze byla otištěna v Československu vycházejícím ruském emigrantském listu *Svoimi putjami*. Nepopisuje to, jak konkrétně byly realizovány jednotlivé složky inscenace, nicméně je všechny negativně hodnotí. Přesto, že podotýká, že Pražská skupina MCHT je jediným světlym bodem veškeré ruské divadelní činnosti v Praze, zřejmě by uvítal, aby skupina lépe reprezentovala tradici své moskevské základny, potažmo celého ruského divadelnictví a neuchylovala se k něčemu tak vzdálenému současnému ruskému divadlu, jako je právě Antika. Konstatuje, že: „celkově představení budilo dojem vnitřní prázdnoty, jako kdyby herci dělali jim cizí, nezajímavou práci.“<sup>117</sup> Dále míní, že se v *Medeie*, více než v jakékoliv jiné inscenaci, projevil slabý hlasový fond herců a též práci s gestem a pohybem považuje za slabou. Přebývání chóru na scéně pokládá leckdy za neopodstatněné a únavné. Scéna pak podle něj herce spoutávala, namísto aby jim sloužila.

---

<sup>116</sup> Tamtéž.

<sup>117</sup> Bem, Alfred. Russkij teatr v Prage. In *Svoimi putjami*, srpen-říjen 1925, č. 8-9, s. 50  
Originální znění: В общем спектакль производил впечатление внутренней пустоты, как будто актеры делали чуждое, неинтересное им дело.

## 5 Závěr

Cílem první části této práce bylo zjistit, do jakých podmínek v Československu kačalovská skupina a posléze Pražská skupina MCHT přijíždí. Jak se ukázalo, podmínky pro ruskou emigraci byly na počátku dvacátých let velmi příznivé. Ruští umělci byli v Československu vítáni s otevřenou náručí a stát v čele s T. G. Masarykem se jim snažil co nejvíce usnadnit jejich činnost. Od Rusů se na oplátku očekávalo, že seznámí Čechy s vysokým ruským uměním. Proto se také finanční podpora neposkytoval všem ruským souborům u nás působících, ale pouze těm umělecky nejvyspělejším, ke kterým samozřejmě náležela i Pražská skupina MCHT. Jak Moskevští Pražané, tak kačalovská skupina mohli využívat ke zkoušením a následným představením Vinohradské divadlo, jehož prostory byly poskytnuty Jaroslavem Kvapilem, velkým obdivovatelem Moskevského uměleckého divadla. Podmínky pro ruské emigranty se však zhoršují roku 1927, kdy je zastavena Akce ruské pomoci, největší československý program na podporu ruských emigrantů. V souvislosti s jeho zrušením přestává být Pražské skupině MCHT vyplácen pravidelný příspěvek na činnost, což způsobí, že se skupina posléze natrvalo stěhuje do Jugoslávie.

Ve druhé části práce jsem si pak kladla za cíl popsat divadelní aktivity kačalovské skupiny a Pražské skupiny MCHT na našem území a vedle toho též poskytnout alespoň ve zkratce pohled na to, jak tyto aktivity byly přijímány českou kritikou. Kačalovci se programově držely tradic Moskevského uměleckého divadla a převážně ruského realistického repertoáru. Jedinou výjimkou byla inscenace *Hamleta*, při jehož režii se však stejně drželi ruské realistické tradice. S neschopností odpoutat se od naučeného stylu se potýkala i Pražská skupina, s tím rozdílem, že ona si na rozdíl od kačalovské skupiny právě toto odpoutání stanovila za svůj cíl. Na příkladu třech inscenací je znázorněno, jak tato snaha probíhala – od *Vsi Stěpančikovo*, která byla sice nově připravena Massalitinovem, ale od moskevských tradic se nikterak neodchýlila, přes *Paní z námoří*, u které došlo k odpoutání se alespoň ve výběru předlohy, ale inscenace zůstala na půli cesty – nebyla jí dosažena ani náládovost typická pro Moskevské, ani nesloužila symbolistickému dramatu Ibsenově, až po *Medeiu*, ve které Moskevští Pražané konečně našli nový styl, a díky tomu se stala jednou ze stěžejních inscenací skupiny.

Prostřednictvím těchto inscenací byly také zobrazeny základní rysy režii Massalitinova a Germanové. V obecné rovině lze tvrdit, že se jejich práce, vzhledem k tomu, že oba vycházeli ze Stanislavského metody, v mnohém shodovala. Oba kladli důraz na dlouhodobé zkoušení kusu, což vedlo k naprosté souhře herců. Výsledkem důkladného promyšlení všech komponentů inscenací bylo jejich sladění a propracování do nejmenších detailů. Germanova však projevila větší preciznost v přípravě, když pro účely *Medeie* studovala několik měsíců antickou kulturu, ze které v inscenaci vedle Euripidova textu také vycházela. Na rozdíl od toho Massalitinov nejvíce sázel na slova autorů inscenovaných her, pietně zacházel nejen s autorovými dialogy, ale i se scénickými poznámkami. Soustředil se na inscenování děl z 19. a 20. století, na nichž mohl upotřebit realistický detail, což odpovídalo praxi Moskevských. Přesto, že například vedle čechovovské dramatiky přicházel i s novými v Moskvě dosud nehranými tituly, inscenační tradice Moskevských se držel vždy. O zhuštěný realistický detail usilovala i Germanova v režii *Jekatěriny Ivanovny*, ve svém herectví však vždy spíše tíhla k duchovosti a symbolismu. To se v její režisérské práci projevilo u inscenace *Medeie*, kde vsadila na barevný symbolismus či symbolistické užívání kostýmu. V *Medeie* využila své vlastní umělecké invence také, když se například rozhodla sáhnout po starověké hře, zvýraznit výtvarný detail či vytvořit chór, ve kterém byly korintské ženy rozděleny do třech skupin.

Co se týče přijetí těchto skupin kritiky a publikem, hlavní roli při jejich hodnocení nehrál ani tak vřelý vztah k Rusům jako takovým, ale spíše srovnání se Stanislavským. Kritici měli tendence srovnávat moskevské skupiny s domácími inscenacemi na předních pražských scénách a při takových srovnáních byly vždy upřednostňovány české inscenace. Kačalovská skupina byla ceněna za reprezentaci Stanislavským vytvořeného stylu umění a na její oblibu měla vliv i přítomnost velkých herců, jakými byli Kačalov a Knipper-Čechova. U Pražské skupiny byli naopak velké herecké osobnosti, kromě Germanové, postrádány. Jejich starší inscenace, které ještě vycházely ze Stanislavského, byly sice chváleny, ale bylo upozorňováno na to, že nedosahují jeho kvalit. Kriticky bylo pak nahlíženo na proces hledání nového stylu (například v inscenacích *Paní z námoří* či *Boj života*). Mezníkem se pak stala *Medeia*, o jejíž inscenaci se v souvislosti s Pražskou skupinou MCHT zmiňují divadelní historici více než o jakékoliv jiné, zájem českých divadelních kruhů o skupinu však v té době paradoxně upadá, což vidíme i na poklesu počtu kritik v československém tisku oproti dřívějším inscenacím. Tato skutečnost byla způsobena možná tím, že v průběhu dvacátých let všeobecný zájem o ruské emigranty slábl, ale především tím, že skupina v té době působila v Praze už opravdu

jen sporadicky. To, že Pražská skupina trávila většinu času od svého vzniku až po definitivní opuštění Prahy mimo hranice Československa, znamenalo, že se nikdy nestala plnohodnotným stálým ruským divadlem na našem území. A tak v Československu v meziválečné době nepůsobil trvale žádný umělecky vyspělý ruský soubor.



## Literatura a prameny

- Adamovič, Marina. *Russian Emigration in Czechoslovakia*. New York: The New Review, 2008. 170 s.
- Běloševská, Ljubov. *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice*. I. díl. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2000. 368 s.
- Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Ves Stěpančikovo a její obyvatelé: ze zápisů neznámého*. Praha: Stanislav Minařík, 1923. 279 s.
- Eurípides. *Médeia*. Praha: Artur, 2010. 67 s.
- Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. 447 s.
- Ibsen, Henrik. *Paní z námoří*. Praha: Dilia, 1958. 132 s.
- Inov, Igor. *Literaturno-teatral'naja, koncertnaja dejatel'nost'bežencev-rossijan v Českoslovačii (20-40-e gody 20-go veka)*, I.díl. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2003. 425 s.
- Kopřivová, Anastasia. *Ruská pomocná akce*. ČRo Leonardo: Vstupte!, 17.11.2011
- Kovalevskij, Pierre. *Zarubežnaja Rossija. Istorija i kul'turno-prosvetitel'naja rabota ruskogo zarubež'ja za polveka (1920-1970)*. Paříž: Librairie des Cinq Continents, 1971. 343 s.
- Kvapil, Jaroslav: *Moskevští v Praze*. In *O čem vím*. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1947. 344 s.
- Leonidov, Leonid. *Rampa i žizň*. Paříž: Russkoje Teatral'noje Izdatel'stvo Za-Granicej, 1955. 329 s.
- Němirovič-Dančenko, Vasilij. *M. N. Germanova – Vzpomínky Vas. Němiroviče Dančenko a jiných*. [Česko : s.n., mezi 1900 a 1930]. 19 s.
- Postnikov, S. P. *Russkije v Prage 1918-1928*. Praha: Národní knihovna v Praze, 1995. 347 s.
- Russian, Ukrainian and Belorussian Emigration between the World Wars in Czechoslovakia*. Praha: Národní knihovna, 1995. 989 s.
- Senelick, Laurence. *Wandering Stars : Russian Emigré Theatre, 1905 – 1940*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. 241 s.
- Serapinova, E. P. *Rossijskaja emigracija v Čechoslovackoj respublike (20 – 30 gody)*. Moskva: Rossijskaja akademija nauk, 1995. 196 s.
- Severjuchin, Dmitrij. *Russkaja chudožestvennaja emigracija 1917-1939*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2003. 127 s.

Sládek, Zdeněk – Běloševská, Ljubov. *Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice*. Praha: Slovanský ústav AV ČR: EUROSLAVICA, 1998. 342 s.

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Orbis, 1959. 536 s.

Šverubovič, Vadim. *O starom Chudožestvennom teatre*. Moskva: 1990

Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. 238 s.

### **Ohlasy v tisku**

Bel'govskij, Konstantin. Berlinskije chudožestvenniki v Prage. In *Studenčeskije gody*, červenec 1923, č. 3, s. 45

Bel'govskij, Konstantin. Dva spektaklja chudožestvennikov'. In *Studenčeskije gody*, leden-únor 1924, č. 1, s. 45

Bem, Alfred. Russkij teatr v Prage. In *Svoimi putjami*, srpen-říjen 1925, č. 8-9, s. 50

Engelmüller, Karel. Moskevské Umělecké divadlo. Ves Stěpančikovo. In *Národní politika*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 8

Engelmüller, Karel. Pohostinská hra členů Moskevského Uměleckého divadla. In *Národní politika*, 16. 12. 1923, č. 344, s. 11

Fischer, Otokar. Hamlet Moskevských. In *Národní listy*. 20.9.1921, č. 258, s. 4-5

Hásková, Zdenka. „Moskevští“ opět na Vinohradském divadle. Ves Stěpančikovo. In *Československá republika*, 2. 6. 1923, č. 150, s. 5

Hásková, Zdenka. Moskevští u nás. In *Cesta* 3, 1921, č. 46, s. 715-716

Hásková, Zdenka. První pohostinská hra členů Moskevského uměleckého divadla. „Paní z námoří.“ In *Československá republika*, 16. 12. 1923, č. 345, s. 7

Jelínek, Hanuš. Dr. Moskevští. In *Národní politika*. 2. 6. 1921, č. 149, s. 3

Jelínek, Hanuš, Dr. Moskevští: Ruský Hamlet. In *Národní politika*. 20. 9. 1921, č. 238, s. 1

Jelínek, Hanuš, Dr. V. J. Kačalov. In *Národní politika*. 16. 6. 1921, č. 163, s. 3

Konrád, Edmond. Embarras de richesse. In *Cesta* 5, 1923, č. 50-51, s. 690-691

Konrád, Edmond. Ibsen není Čechov. In *Cesta* 6, 1924, č. 23, s. 336

Konrád, Edmond. První rozvodové drama. In *Cesta* 7, 1925, č. 10, s. 162

Majerová, Marie. »Medea«. Tragedie Euripidova. In *Rudé právo*, 28. 10. 1924, č. 254, s. 9

- Majerová, Marie. Z divadel. In *Rudé právo*, 16. 1. 1924, č. 14, s. 6
- Městské divadlo na Král. Vinohradech. In *Národní listy*, 3. 6. 1923, č. 150, s. 4
- Novotný, Miloslav. Premiéra Moskevských. In *Národní listy*, 16. 12. 1923, č. 344, s. 4
- Rutte, Miroslav. Antika Moskevských. In *Národní listy*, 26. 10. 1924, č. 296, s. 4
- Rutte, Miroslav. Král temné komnaty. In *Národní listy*, 6. 6. 1923, č. 153, s. 3
- Rutte, Miroslav. Moskevští a Hamlet. In *Cesta 3*, 1921, č. 15, s. 298-299
- Rutte, Miroslav. Ruský Tartuffe. In *Národní listy*, 2. 6. 1923, č. 149, s. 3
- Skácelík, František. Euripidova Medea. In *Lidové noviny*, 26. 10. 1924, č. 540, s. 9
- Skácelík, František. F. M. Dostojevský: Ves Stěpančikovo. In *Lidové noviny*, 2. 6. 1923 (ranní vydání), č. 271, s. 7
- Skácelík, František. Paní z námoří paní Germanové. In *Lidové noviny*, 18. 12. 1923, č. 632, s. 7
- Velemanová, Věra. MCHAT jako náš problém. In *Divadelní revue 9*, 1998, č. 2, s. 3-18.
- Zh. Dnešní premiéra Euripidovy „Medey“. In *Národní listy*, 24. 10. 1924, č. 294, s. 5

## Obrazová příloha



Obr. č. 1 – P. A. Pavlov v roli Fomy Fomiče Opiskina v inscenaci Ves Stěpančikovo

Zdroj: Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. 238 s.



Obr. č. 3 – V. Vasiljev v roli Serjoži v inscenaci Ves Stěpančikovo

Zdroj: Vagapova, Natal'ja Michajlovna. *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanach*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 2007. 238 s.



Obr. č. 2 – G. V. Sjerov v roli Ježevikina v inscenaci Ves Stěpančikovo

Zdroj: Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. 447 s.



Obr. č. 4 – M. N. Germanova v roli Ellidy v inscenaci Paní z námoří

Zdroj: Němirovič-Dančenko, Vasilij. *M. N. Germanova – Vzpomínky Vas. Němiroviče Dančenko a jiných*. [Česko: s.n., mezi 1900 a 1930]. 19 s.



Obr. č. 5 - M. N. Germanova v roli Medeiy v inscenaci Medeia

Zdroj: Němrovič-Dančenko, Vasilij. *M. N. Germanova – Vzpomínky Vas. Němroviče Dančenko a jiných*. [Česko: s.n., mezi 1900 a 1930]. 19 s.



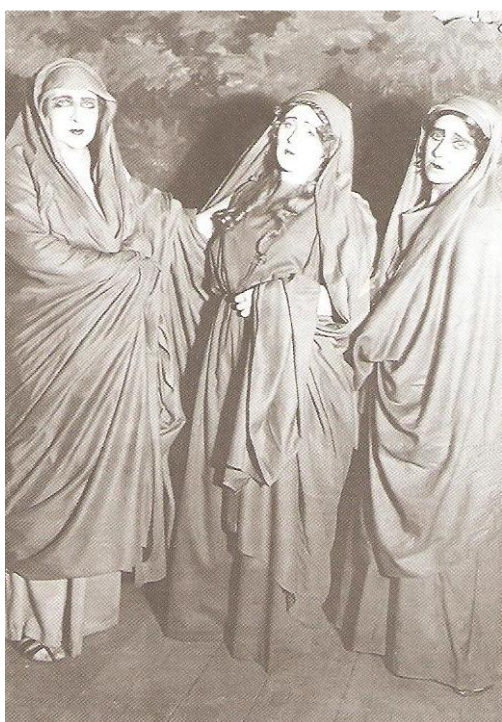
Obr. č. 6 - M. N. Germanova v roli Medeiy v inscenaci Medeia

Zdroj: Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. 447 s.



Obr. č. 7 - A. A. Vyrubov v roli Iasona v inscenaci Medeia

Zdroj: Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. 447 s.



Obr. č. 8 – Chór v inscenaci Medeia

Zdroj: Germanova, Marija. *Moj larec s dragocennostjami*. Moskva: Russkij put', 2012. 447 s.