

»...nemáme svobodnou volbu, v jakém národě se chceme narodit a být vychováni.«<sup>1</sup>

## Úvod

V posledních letech vznikla celá řada prací analyzujících příčiny a důsledky antisemitismu.<sup>2</sup> Společné je jim konstatování, že není jednoznačně definovatelný, proměňuje se v závislosti na čase, nejrůznějších společenských konstelacích a místních faktorech. Badatelé rozlišují religiózní antijudaismus, rasový antisemitismus s jeho různými projevy od ignorování přes pohrdání, pronásledování až k rasisticky motivovaným zvrátným plánům na vyhubení, antisemitismus paušální, který vytvořil stereotyp negativního obrazu Žida,<sup>3</sup> antisemitismus politický, sociální, kulturní, národnostní, antisionistický. Formy antisemitismu se překrývají a hranice mezi nimi rozplývají, jejich vnímání je proměnlivé v závislosti na historické situaci.

Dějiny protizidovské nenávisti, pronásledování a společenského vyčleňování Židů počínají biblickým exodem a prošly nesčetnými peripetemi. Pro evropské země, konkrétně pro střední Evropu, nastal zlom v období osvícenství a v první třetině 19. století v souvislosti s procesem židovské emancipace a konstituování národních kultur definovaných jazykem. Další, rozhodující zlom se odehrál na přelomu 19. a 20. století. Rozpory národních, politických a kulturních hnutí 19. století zesílily v jeho závěru. S nástupem sionismu vyostřily problém asimilace a integrace Židů, v němž hrály roli otázky víry, jazyka, národní příslušnosti, sociálního postavení a další průvodní jevy. Na místo náboženské a národně kulturní složky antisemitismu nastoupily nacionalistické, šovinistické a xenofobní motivy, v dalším vývoji vystupňované v rasovou nenávist, která nakonec vedla až k plánům nacionálně-socialistického »konečného řešení«. Na jedné straně se Židům upírala národní identita, možnost a schopnost vlastních kulturních projevů, paradoxně spojená s tlakem na přizpůsobení a odhození všeho tradičního. Zároveň je

<sup>1</sup> Jakob BISCHOF: *Dina, das Judenmädchen aus Franken* (1802). Srov. níže s. 20/16.

<sup>2</sup> PFAHL-TRAUGHUBER, Armin: *Antisemitismus in der deutschen Geschichte*, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften, 2002; BERGMANN, Werner: *Geschichte des Antisemitismus*, München: C. H. Beck, 2004; STEGEMANN, Ekkehard W.: *Von der Schwierigkeit sich zu unterscheiden. Zum Umgang mit der Judenfeindschaft in der Theologie*, in: BERGMANN, Werner (ed.): *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*, Berlin: Mona Körte, 2004; SCHÄFER, Peter: *Kurze Geschichte des Antisemitismus*, München: C. H. Beck, 2020, česky jako *Krátké dějiny antisemitismu*, Praha: Paseka, 2022; STÖGNER, Karin – SCHMIDINGER, Thomas: *Antisemitismus und die Transformation des Nationalen. Eine Einleitung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 49 (2010), č. 4, s. 387-392, aj.

<sup>3</sup> Čeština rozlišuje v pravopise malé písmeno (»žid«) jako vyjádření náboženské příslušnosti a »Žid« pro příslušníka národa. Židovská národnost je však se svým nositelem neodlučně spojena (i pokřtěný žid zůstává Židem), proto volíme (až na výjimky, jako je např. název hry J. J. Kolára *Pražský žid*) všude velké Ž. Aby se odstranila diskrepance mezi překlady z němčiny, v níž jsou substantiva vždy s velkým počátečním písmenem, sjednocujeme psaní »Žid« i v citátech z dobové české literatury.

Vlasta REITTEREROVÁ

Wien

## Židovské postavy na středoevropském divadelním jevišti. Dramatická tvorba a antisemitismus\*

### Jewish characters on Central European theatre stage: Dramatic works and anti-Semitism

The human stories brought to the stage throughout the history of theatre draw on a plethora of motifs and characters and their endless variations. Jews have been among the characters that had a place in dramatic and musical-dramatic works of various genres. They appeared in plays from Middle Ages, in Baroque opera, in Enlightenment theatre, in the social-critical drama of the bourgeois theatre, in farces, in operas of all periods, and in dramatic works up to the present day. The range of the participation of Jewish characters in the plot varied from episodic roles as part of local settings to comic types, often characterised by caricatured 'otherness' based on established stereotypes. Jewish characters were intended to serve as a contrast in terms of cultural, social, and religious difference. The theatre also created roles for Jews, whose interpretation underwent transformations as the aesthetic, social, ethical, cultural (cultural-political) perceptions and sensibilities reflected by the theatre changed. For instance, the various interpretations of Shakespeare's Shylock provide illustrative examples. The theatrical themes and their treatment reflected the process of Jewish emancipation, which brought to the stage characters such as Gotthold Ephraim Lessing's "Wise" Nathan, who served as an inspiration for other playwrights. As anti-Semitism grew, Jewish theatrical characters became political tools: both in a positive sense as moral mementos, and in a negative sense, as deliberate exaggerations of adopted stereotypes, clichés, and superstitions, culminating in the Shoah.

**Keywords:** history of theatre; Central Europe; 19<sup>th</sup> century; 20<sup>th</sup> century; Jewish characters on stage; drama; farce; opera; operetta; anti-Semitism; racism  
**Number of characters / words:** 545 593 / 79 752  
**Number of figures / appendices:** 25 / 1  
**Secondary language(s):** German

\* Za podnět k této studii, pomoc a zprostředkování řady materiálů jsem zavázána dr. Jitce Ludvové. Zároveň jí tuto studii věnuji k životnímu jubileu jako vyjádření díky za četné impulzy, rady a nezištné dlouholeté přátelství.

však ostatní společnost vydělovala jako »cizokrajný« prvek, škodlivý pro kulturu země, v níž žili. K neshodám docházelo i mezi Židy samotnými. Židovská obec (Kultusgemeinde) v Kutné Hoře např. vystoupila roku 1906

»proti antisemitským a sionistickým snahám, které separují Židy prostřednictvím takzvané »národní autonomie židovstva a židovských národních kurií. Národní autonomie Židů je nemožná proto, že Židé, neboť nemají žádnou společnou živou řeč, netvoří zvláštní národ, nýbrž jen náboženskou společnost. Proto nemají Židé ani možnost vytvořit si zvláštní národní život, zejména však zvláštní školství, literaturu, vědecké ústavy atd. Každý takový pokus o takzvanou národní autonomii Židů – a k těm je třeba počítat i pokusy židovských národních kurií – sleduje cíl Židy od ostatního lidu, s nímž žijí, oddělit, zřídít pro ně novodobé ghetto a bránit jejich politickým a kulturním právům. Co nejrozhodněji se stavíme vůči takovým snahám, které mají jen vyvolávat antisemitské reakce.«<sup>4</sup>

Jinak než v problému národním a náboženském viděl problém židovství v téže době Pavel Ostens (Josef Kodíček)<sup>5</sup> ve svém historické shrnutí z roku 1911, které uzavírá:

»[...] plná dohoda mezi národy »hostitelskými« a Židy je možná jen jasnou formulací psychologického dění duše Židovy. Až tato formulace se podaří, bude stanovisko Židovo daleko pevnější a ostatnímu okolí jasnější. Co to znamená, jest jasno pro ty, kdož už dávno přišli k poznání, že »die Leute verhöhnern, was sie nicht verstehen.«<sup>6</sup> Jediné vzájemným a naprosto jasným a nedvojsmyslným poznáním duše a snah lze konečně dobrati se výsledku, že cesta Židů vede v našich krajích k plnému kulturnímu spoluzítí Židů s duševním světem národů je obklopujících [...].«<sup>7</sup>

K tématu židovských námětů v divadle (v činohře, opeře, operetě, muzikálu, baletu) a židovských postav na jevišti v užším smyslu vznikla během posledního půlstoletí četná literatura. Téma se zkoumalo v souvislosti s vyrovnáváním s důsledky a traumaty období nacionálního socialismu, ve spojení s hodnocením a znovuoživením tvorby obětí holocaustu a zároveň se připomínalo jako memento, jako reakce na nebezpečný nárůst xenofobních projevů posledních desetiletí. Z perspektivy dějinných zkušeností se i v historii divadelní literatury a její interpretace hledaly a nacházely znaky, podle nichž se určité jevištní postavy a jejich projevy vnímaly a vykládaly jako antisemitské. Nebylo však vždy (a nemohlo být) jednoznačné, kdy jde o záměr autora, o interpretační pojetí herce, nebo o chápání v rámci proměn historického kontextu, neboť divadlo vždy funguje v součinnosti textu díla, inscenačního pojetí, hereckého projevu a vnímání publikem.<sup>8</sup> Posouzení divadelního materiálu je znesnadněno jeho samou podstatou, v níž na jedné straně stojí dochované texty, jejichž čtení každá doba realizuje v kontextu vlastní současnosti, na druhé straně je živé divadelní umění se všemi složkami, jež k němu patří, proměnlivé, nezachytitelné. Z minulosti máme často k dispozici pouze cenzurní spisy, dobové kritiky, vzpomínky očitých svědků apod. a mnohdy ani to ne. Výpověď každého takového materiálu je podmíněna interpretačním výkladem toho, kdo s ním pracuje.

Židovské postavy ve zpracování starozákonních námětů v barokní opeře získaly antisemitský nádech v atmosféře sociálních a estetických proměn, spojených s měšťanskou kulturou 19. století. Zásadní problém židovství a křesťanství týkající se zodpovědnosti Židů za Kristovo ukřižování, jak ho zprostředkovává *Matoušovo evangelium*, běžná křesťanská společnost jako protižidovský nevnímala. »Jinakost« a společenská vyčleněnost židovských postav splývala s oblibou exotismů, která přiváděla na evropská jeviště postavy cizích kultur. Až do konce 18. století to byli Marokánci, Turci, Alžírčané, Egypťané, neurčití exotičtí princové a princezny apod. Období romantického blouznění o volnosti opěvovalo svobodný život Cikánů, v druhé polovině 19. století přibývaly jako zdroje exotismů Čína, Japonsko či Indie. Jako exotický prvek

<sup>4</sup> *Politik* 45 (1906), č. 30 (31. 1.), s. 2. Pokud není uvedeno jinak, překlady z němčiny jsou autorčiny.

<sup>5</sup> K němu viz TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: s. v. *Kodíček, Josef*, in: *Česká divadelní encyklopedie*, 2015, [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=188:kodiccek-josef&catid=11&lang=cs&Itemid=297](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=188:kodiccek-josef&catid=11&lang=cs&Itemid=297).

<sup>6</sup> Johann Wolfgang GOETHE: *Faust* (I. díl, »Ve studovně): »[...] die Menschen verhöhnern, was sie nicht versteh'n.« – »Lidé se vysmívají tomu, co nechápou.«

<sup>7</sup> OSTENS, Pavel: *Studie k otázce židovské. Vznik a vývoj*, in: *Národní listy* 51 (1911), č. 351 (20. 12.), s. [1]-2, zde s. 2.

<sup>8</sup> K tomu především BUCK, Elmar: *Außenseiter auf der Bühne – zu den Konditionen des Theaters*, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter (ed.): *Theatralia Judaica, I: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah* [= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 7], Berlin – Boston: De Gruyter, s. 24-41.

působily v tehdejších velkých evropských kulturách – italské, francouzské a německé – i náměty ze slovanského prostředí. Je jedním z mnoha dějinných paradoxů, že problém společenského vyhraňování vůči »jiným«, »cizím« nastupuje souběžně s epochou osvícenství a s voláním po občanské, stavovské a náboženské rovnosti, s národními hnutími a také s procesem židovské emancipace. Značný podíl na procesu, do něž vstoupila otázka národního uvědomování, měla rozvíjející se žurnalistika. Právě tehdy se antisemitismus začal měnit v rasismus s jeho zhoubnými, antihumánními důsledky.

Termín »antisemitismus« se spojuje s osobou žurnalisty Friedricha Wilhelma Adolpha Marra (1819-1904), zakladatele Antisemitské ligy (Antisemitenliga). Roku 1879, v němž byla založena, se připomínalo dvojité 150. výročí narození – průkopníka židovského osvícenství (haskaly) Mosese Mendelssohna (1729-1786) a spisovatele a filozofa Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781), jenž svým dílem výrazně přispěl nejen k tvorbě německého měšťanského dramatu, nýbrž také k myšlence židovské emancipace. Ta se však zdaleka neuskutečňovala tak, jak si židovské obyvatelstvo přálo. Rok 1879 se tak stal vítanou příležitostí k připomenutí odkazu obou osobností. Německo-izraelský svazek obcí (Deutsch-israelitische Gemeindebund, založený roku 1869) vydal k Mendelssohnovu a Lessingovu výročí pamětní knihu. Vnější okolnost poskytla i téhož roku uzavřená smlouva mezi Německem a Rakousko-Uherskem (Zweibund/Dvojspolek), která posílila německonacionalistické snahy. Novinář Wilhelm Marr, který žil v přesvědčení, že Německo už od revoluce 1848/49 ovládají Židé a jejich působením Germánie zanikne, vydal v březnu 1879 publikaci nazvanou *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum. Vom nicht confessionellen Standpunkt aus betrachtet (Vítězství Židovstva nad Germánstvem z nenáboženského hlediska)* a »otevřel tak dveře nové protižidovské nenávisti, která nespočívala v náboženství, nýbrž v rase«.<sup>9</sup> V osmdesátých letech, s podstatným přičiněním Marrovým, se přestalo na židovské menšiny a jejich postavení nahlížet z hlediska víry, na místo náboženského vyznání nastoupil nacionalismus a v jeho extrémní formě rasismus.

Dramatická díla se židovskými postavami, která vznikla v Čechách, nelze pojednat bez souvislostí s tamním postavením Židů a s okolnostmi a událostmi v okolních zemích, především v Německu a Rakousku (Rakousko-Uhersku). Prozatím konstatujeme, že v českých zemích, na příslušné evropské křižovatce, měla židovská menšina vždy výrazné postavení. Židovské postavy, jimž je studie věnována, se objevovaly na česko- i německojazyčné scéně. Původních domácích děl však ve srovnání se sousedními zeměmi Německem a Rakouskem nalezneme poměrně málo. O to větší význam měla v česko-německém prostředí díla přejatá, jejich překlady a úpravy, ať už se jednalo o výtvořiny světové divadelní literatury, které dodnes tvoří součást repertoáru, nebo o kusy reagující na aktuální události a dnes už nehrané, resp. neprovozovatelné, o nichž lze získat informace z dobového tisku a jejichž texty se zachovaly jen sporadicky.

Z metodologického hlediska je nutno podotknout, že vzhledem k rozsahu, komplexnosti a komplikovanosti tématu se nelze vyhnout odbočkám, návratům, četným odkazům a doplňujícím vysvětlením, není možné přesně vymezit dílčí okruhy ani vždy zachovat časovou posloupnost.

### Historické divadlo: několik epizod

Židovské postavy se na jevišti objevovaly odedávna ve všech divadelních druzích čerpajících z biblických námětů: ve hrách provozovaných v církevních řádech, v pašijových hrách, v oratoriích (i scénicky prováděných), ve velikonočních sepolkrech, v operních příbězích na náměty ze *Starého* i *Nového zákona*, z historie křížových výprav a náboženských střetů. Protižidovskou nenávist motivovanou nábožensky tematizovala v německojazyčném prostoru hra *Das Endinger Judenspiel*, pocházející údajně z 15. století, která se na základě záměrné instrumentalizace skutečné události spolupodílela na vytvoření tradovaných antižidovských motivů (zneuctění hostie, rituální vraždy) a uváděla se jako protiváha katolických pašijových her.<sup>10</sup> Dlouho se

<sup>9</sup> ZIMMERMANN, Moshé: *Lessing contra Sem. Literatur im Dienste des Antisemitismus*, in: MOSES, Stéphane – SCHÖNE, Albrecht: *Juden in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 179-193, zde s. 182-183. Marrův postoj k židovství byl pokrytecky komplikovaný, rozlišoval mezi židovstvím a semitismem a k semitům počítal i Němce, kteří popírají křesťanství a nežijí podle křesťanských zásad; proto Antisemitská liga, nikoliv Antižidovská (tamtéž, s. 187). Na fatálních důsledcích vývoje, k němuž Marr přispěl, to nic nemění. Knihu MARR, Wilhelm: *Sieg des Judenthums über das Germanenthum...*, Berlin: Otto Henkes Verlag, 1879, vydala ještě téhož roku další nakladatelství, také mimo Německo. – Viz také např. HORTZITZ, Nicoline: »Früh-Antisemitismus« in Deutschland (1789-1871/72). *Strukturelle Untersuchungen zu Wortschatz, Text und Argumentation* [= Reihe Germanistische Linguistik], Tübingen: Niemeyer, 1988.

<sup>10</sup> O autenticitě hry, která se dochovala v rukopisech (resp. opisech) z 19. století, existují pochybnosti. Hru nově vydal AMIRA, Karl von: *Das Endinger Judenspiel*, Halle: M. Niemeyer, 1883. Dnes je počítána



na jevišti udržela jezuitská hra *Von dem hl. dreyjährligen Kindlein Andrea* (O svatém tříletém děťátku Ondřejovi), která se hrála ještě v 19. století. Hra vznikla na základě údajné rituální vraždy chlapce Andree Oxnera a je příkladem uměle vytvořené legendy v zájmu propagandy; Andreas Oxner je fiktivní postava, která průběhem času nabyla rysy skutečné existence.<sup>11</sup>

Židovské postavy nacházíme ve vážném i v komediálním žánru, v činoherním i hudebním divadle, v repertoáru kočovných společností i v loutkovém divadle. Bez antisemitské konotace poskytovaly postavy Židů v literatuře i na jevišti žádoucí prostředek kontrastu, jako už zmíněné »exotické« postavy, zástupci různých sociálních vrstev apod. Hry, v nichž se židovské postavy objevovaly, přinášely didaktické naučení (ať už měly k židovství pozitivní přístup, kritizovaly jeho zvláštnosti, zesměšňovaly je či na ně útočily). Především však sloužily židovské postavy jako prostředek komiky. Mezi autory scének, v nichž je Žid objektem posměchu, nalezneme Jacoba Freye, jehož sbírka švanků *Die Gartengesellschaft* (1556), čerpající z latinských předloh, byla značně populární. K nim patří *Lustige Gesellschaft* Johannese Praetoria (s podtitulem *Allen Reisenden, auch in Gesellschaft anwesenden Herren und Freunden zu Ehren und Lust, auß vielen andern Büchern zusammen gesucht...*, 1656), *Kurtzweyliger Reyßgespahn* Johanna Talitze von Lichtensee (1645),<sup>12</sup> židovské figury najdeme u Hanse Sachse<sup>13</sup> a v řadě anonymních lidových švanků, které se v různých verzích a lokalizacích udržovaly až do konce 19. století.<sup>14</sup>

Commedia dell'arte 16. a 17. století vytvořila ustálené typy postav s konstantními maskami a víceméně stabilním umístěním a funkcí v ději. Z ní čerpaly komediální žánry pozdějších období ve fraškách, burleskách, bulvárních melodramech, veselohrách a lidových hrách až do nástupu divadelního realismu zhruba v polovině 19. století. Commedia dell'arte nepojmenovává žádnou z postav konkrétně jako postavu židovskou, na základě známé ikonografie však není nesnadné některým postavám podle fyziognomie prvek židovské karikatury přisoudit. Působil tak např. Pantalone, objevuje se postava benátského kupce s charakteristikou využitou Shakespearem:

»Benátská kupci, kdysi opora státu, jsou v 16. století jen odleskem zašlé slávy. A když vedle své tradiční chamtivosti vykazují ještě usedlému věku nepřiměřené vlastnosti, jako je zájem o mladé ženy, pak jsou vděčným terčem posměchu.«<sup>15</sup>

Stereotypizované fyziognomie a vlastnosti Žida se přiřazovaly i dalším postavám, otloukáncovi Pulcinellovi, Dottore se zpodobňoval jako podlézavý právník. Z tradice commedia dell'arte čerpaly četné parodie.<sup>16</sup>

Často měly židovské postavy pouze epizodickou funkci, jako např. v pětiaktové žertovné hře Andree Gryphia *Horribilicribrifax Teutsch* z poloviny 17. století, která kombinuje prvky klasické učenosti s rekvizitami kouzelnických her, s jejich nepravděpodobnostmi a drastickými překvapeními. V pestré dvačítce postav vyjadřujících se různými jazyky (latina, řečtina, španělština, italština, němčina, jidiš...) je také rabín Isaschar, jehož jediným úkolem je posoudit šperk (který prohlásí za bezcenný) a pomluvit jednoho ze svých dlužníků.

V pozdějších letech to byly opět především komediální žánry, které využívaly různě obměňované konstelace kontrastních postav (boháč × chudák, intrikán × poctivec, hlupák × mudrc atd.), jejichž nedílnou součástí obsazení byly epizodické postavy sluhů a služek, vojenských

---

k výtvorům 19. století, které v období nástupu židovské emancipace záměrně utvářely Židům nepřátelskou atmosféru. Viz FREY, Winfried: *Das Endinger Judenspiel*, in: ERB, Rainer (ed.): *Die Legende vom Ritualmord. Zur Geschichte der Bluthbeschuldigung gegen die Juden*, Berlin: Metropol Verlag, 1993, s. 201-221.

<sup>11</sup> Jádrem legendy vytvořil GUARINONI, Hippolytus: *Triumph-Cron, Marter und Grabschrift deß heilig-unschuldigen Kindts Andreae von Rinn*. Viz GÜTSCHKE, Viktoria Luise: *Zwischen Abgrenzung und Annäherung: Konstruktion des Jüdischen in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2014.

<sup>12</sup> ZÖLLER, Sonja: *Judenfeindschaft in den Schwänken des 16. Jahrhunderts*, in: *Daphnis* 23 (1994), č. 2, s. 345-369; též GÜTSCHKE, *Zwischen Abgrenzung und Annäherung* (← pozn. 11).

<sup>13</sup> JÜNGER, Brigitte: *Die Darstellung der Juden im Werk von Hans Sachs*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 77 (1990), s. 17-61.

<sup>14</sup> NEUMANN, Siegfried Arnim (ed.): *Den Spott zum Schaden. Prosaschwänke aus fünf Jahrhunderten*, Rostock: VEB Hinstorff Verlag, 1982.

<sup>15</sup> KRATOCHVÍL, Karel: *Ze světa komedie dell'arte*, Praha: Panorama, 1987, s. 89.

<sup>16</sup> BAYERDÖRFER, Hans-Peter: »Harlekinade in jüdischen Kleidern«? *Der szenische Status der Judenrollen zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: HORCH, Otto – DENKLER, Horst (eds.): *Conditio Judaica, I-III: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen: Niemeyer, 1988-1993, zde I, s. 92-117. – Též BAYERDÖRFER, Hans-Peter: *Judenrollen: Reflexionsinstanzen im Fächersystem*, in: DETKEN, Anke – SCHONLAU, Anja (eds.): *Rollenfach und Drama*, Tübingen: Narr-Verlag, 2014, s. 197-224.

vysloužilců, tuláků, ale také např. vesnických bláznů; k souboru těchto typů náležely i židovské postavy.

Jedním z nejstarších dokladů české dramatické tvorby je středověká hra o *Mastičkáři*. Tradice divadelních kusů, ať už v nich vystupuje podvodný šarlatán, nebo poctivý léčitel, kořenář-(ka) apod., má celou řadu předloh a variant v různých jazycích, často doplňovaných o další postavy, k nimž patřili i Židé; jako doklad zázračného uzdravení byl zařazován příběh Abraháma a Izáka apod. Tzv. *Mastičkář drkolenský* se stal podkladem Emilu Františku Burianovi k opeře buffa *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský* (libreto: Václav Lacina a Josef Trojan), uvedené roku 1928 v Divadle Dada a dočkal se dalších adaptací.<sup>17</sup> »Žida Abrahama a jeho syna Izáka [...] autoři pohotově nahradili středověkým poutníkem Ahasverem.«<sup>18</sup>

Z biblických příběhů čerpala dlouhá tradice pašijových her i novodobí autoři, píšíci pro ochotnická sdružení a venkovské scény. Z modernější doby je možno uvést biblické hry Františka Vocedálka (1762-1843), autora několika kusů na starozákonní náměty (*Mojžíš, Nová komedie o Davidovi, Ester, Nová komedie o Samsonovi*), uváděných ve Vocedáلكově působišti ve Staré Vsi na Semilsku.<sup>19</sup> E. F. Burian zadaptoval rovněž hru o starozákonní Ester, nemohla však už být uvedena a v koncentračním táboře v Terezíně ji zrekonstruovali a uvedli Norbert Frýd a skladatel Karel Reiner.<sup>20</sup> »Pro inscenátory a herce bylo štěstím, [...] že nacisti nechápali skrytý smysl hry, bránila jim v tom komediální rovina biblického námětu.«<sup>21</sup>

### Shylock jako prototyp různých výkladů

Koncem 16. století se ve hře Christophera Marlowa *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta* (*Slavná tragédie o bohatém Židovi z Malty*) objevila postava Žida Barabase, krátce po něm následoval Shylock v Shakespearově komedii *The Merchant of Venice* (*Kupec benátský*). Obě díla prezentují zásadní problém, totiž do jaké míry jsou židovské postavy v nich koncipovány samotným autorem jako negativní, směšné či opovrženihodné, nebo zda jim tyto rysy dodává až jevištní výklad a herecká interpretace včetně kostýmování (k němuž v průběhu let patřily kaftan, pejzy a vousy, ke gestům pak rozkládání rukama a pohupování tělem), jazykového projevu (žargon, resp. dialekt) a dalších prostředků, které spoluvytvářely divadelní typy. Zatímco Marlowův Barabas je zřetelným uplatněním společenského stereotypu, přičítajícího Židům rozpoznatelné fyzické i charakterové znaky, Shakespearův Shylock v *Kupci benátském* byl a zůstává postavou kontroverzní – na rozdíl od Othella, dalšího Shakespearova hrdiny, který jako uznávaný bojovník stojí ve středu zájmu a obdivu, pro svou jinakost se však cítí společensky vyčleněný, stává se objektem závidosti, nenávisti a intrik vedených zvenčí a ty jeho žárlivostí šířanou duši dovedou k vraždě a sebevraždě.<sup>22</sup>

Také Shakespeare pracuje se stereotypy. »Libra masa« je krutou splátkou, motiv však není Shakespearovým výmyslem, pochází z pozdně středověké sbírky anekdot *Gesta Romanorum* (*Činy Římanů*) a ze sbírky italských novel *Il Pecorone* z roku 1554.<sup>23</sup> Podle většiny výkladů Shakespeare nezamýšlel napsat »antisemitskou« hru, pouze převzal tradiční motivy.<sup>24</sup> Slavný Shylockův monolog (1. scéna III. jednání) je obžalobou obecné, nejen náboženské nesnášenlivosti. Shylock je, jaký je, protože ho takovým udělali jeho spoluobčané, kteří pro něj měli jen posměšky a pohrdání:

»A proč? Že jsem Žid! Cožpak Žid nemá oči? Nemá Žid rukou, ústrojův, těla úměru, smyslův, náklonnosti, vášni? Neživí se toutéž stravou [...] jako křesťan? Bodnete-li nás, zdaž nekrváčíme? Lechtáte-li nás, zdaž se nesmějem? Dáte-li nám jedu, zdaž neumíráme? A ukřivdíte-li

<sup>17</sup> SPURNÁ, Helena: *Emil František Burian a jeho cesty za operou*, Praha: KLP, 2014, s. 205-223.

<sup>18</sup> Tamtéž. – K »věčnému Židu« Ahasverovi viz dále.

<sup>19</sup> Prameny a literaturu uvádí SOCHOROVÁ, Ludmila: s. v. *Vocedálek, František*, in: *Česká divadelní encyklopedie*, 2007, [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=781:voicedalek-frantisek&catid=13&lang=cs&Itemid=299](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=781:voicedalek-frantisek&catid=13&lang=cs&Itemid=299).

<sup>20</sup> KUNA, Milan: *Ester – rezistentní hra o záchraně Židů s hudbou Karla Reinera (Terezín 1943/44)*, in: *Hudební věda* 31 (1994), č. 3, s. 235-271.

<sup>21</sup> KUNA, Milan: *Dvakrát zrozený. Život a dílo Karla Reinera*, Praha: H & H, 2008, s. 152.

<sup>22</sup> Téma by bylo možno rozšířit o další postavy, které svou »jinakost« cítí jako handicap, např. Monostatos v Mozartově *Kouzelné flétně*.

<sup>23</sup> Různé verze motivu »libry masa« viz např. WENGER, Berta Viktoria: *Shylock Pfund Fleisch. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*, in: *Shakespeare-Jahrbuch* 65 (1929), s. 92-174.

<sup>24</sup> LEHRMANN, Cuno Chanan: *Der Jude – Ein Opfer der Christen?*, in: NEIS, Edgar: *Königs Erläuterungen und Materialien. William Shakespeare – Der Kaufmann von Venedig*, Hollfeld: C. Bange Verlag, 31999.

nám, zdaž nemáme se mstít? [...] Ublíží-li křesťan lidu, kam se má jeho trpělivost obrátit po příkladu křesťanském?»<sup>25</sup>

V soudní síni (1. scéna IV. dějství) Shylock veřejně přiznává, že Antonia nenávidí, ale chce být souzen jako každý jiný viník. Shakespearův *Kupec benátský* reprezentuje dva příklady židovských divadelních postav, Shylock je charakterní role, jeho přítel Tubal zastupuje židovský typ jako klišé.<sup>26</sup>

Shakespearova hra posloužila k řadě adaptací. Jednou z nich byl *Der Jude von Venetien* (*Žid z Benátek*) kočovného herce z poloviny 17. století Christoph Blümela, jenž na rozdíl od Shakespeara jednoznačně zdůraznil stereotyp Žida jako lichváře a podvodníka.<sup>27</sup> Přepřacování, parafráze a adaptací *Kupce benátského* i Marlowova *Maltského Žida* následovala celá řada. Pravděpodobně k nim patřila také komedie *Von dem König von Cypern und dem Fürsten aus Venetia* (*O králi kyperském a knížeti benátském*), kterou uvedla roku 1651 kočovná společnost Churfürstlich sächsische Hoff-Comoedianten Johanna Schillinga v Praze.<sup>28</sup> Další se objevily ještě ve 20. století, jako např. *Der Kaufmann von Berlin* (*Kupec berlínský*) Waltera Mehringa z roku 1929 (k němu dále).

Shewa, postava z dramatu *The Jew* (*Žid*) anglického dramatika Richarda Cumberlanda (1732-1811) z roku 1794, v páté scéně I. jednání poskytuje charakteristiku židovských divadelních rolí a jejich účel:

»Každý se nám vysmívá, každý nám ubližuje a tupí nás. Jestliže vaši pisatelé komedii chtějí mít předmět směšnosti, blázna nebo darebáka, tedy přijde nějaký Žid a po pět jednání ho prohánějí, popichují a bijí, k srdečnému pobavení všech dobrých křesťanů.«<sup>29</sup>

Lichvář Shewa, který skrývá svou laskavost pod maskou lakomce, vytvořil prototyp podobných postav v komediálním i vážném žánru.

Jak už řečeno, židovská divadelní postava s jejím kostýmováním, gesty a mluvním projevem má původ v divadle typů, jak je vytvořila commedia dell'arte. Po mnoho dalších let určovala stabilizované herecké obory, pro něž byli členové divadel a kočovných společností přímo angažováni. Divadlo převzalo typizaci židovských postav do značné míry také z výtvarného umění a z týchž zdrojů se vytvořil i antižidovský stereotyp:

»Na základě tajuplného původu se stali Židé klasickým paradigmatem rasové stereotypizace. [...] Antižidovský stereotyp také implikoval status outsidera, cizince, na nějž hostitelská země hledí s nedůvěrou.<sup>30</sup> Jejím důvodem je nepřiznaný strach z pronikání cizí kultury, vůči níž je třeba hájit vlastní hodnoty.«<sup>31</sup>

<sup>25</sup> SHAKESPEARE, William: *Kupec benátský*, překlad Josef Václav SLÁDEK, Praha: J. Otto [1899], s. 61. – Shylockovu citovanou promluvu využil Ernst Lubitsch v protinacistickém filmu *Sein oder Nichtsein* (*Být nebo nebýt*) z roku 1942, kde ji pronáší židovský herec Greenberg, představovaný Felixem Bressartem (1892-1949).

<sup>26</sup> Příkladem shakespearovské recepce před polovinou 19. století, která už obě židovské role v *Kupci benátském* takto rozlišovala, je sbírka, kterou vydal Edward Bulwer-Lytton a vyšla také v německém překladu George von Roße. Viz BLANCHARD, Laman: *Skizzen aus dem Leben*, 2, Augsburg: E. A. Fahrbacher, 1847, zejména s. 219-220.

<sup>27</sup> FULDA, Daniel: *Literarische und soziale Stereotype in der frühneuzeitlichen Komödie*, in: CZARNECKA, Mirosława – BORGSTEDT, Thomas – JABLECKI, Tomasz (eds.): *Frühzeitliche Stereotype: zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wrocław 8. bis 11. Oktober 2008*, Bern: Peter Lang, 2010, s. 169-184.

<sup>28</sup> GUTSCHE, *Zwischen Abgrenzung und Annäherung* (← pozn. 11), s. 272. – K nejstarším českým překladům Shakespearovy hry patří *Kupec z Venedyku nebo Lásky a přátelství*, vydaný poprvé tiskem roku 1782 v Jindřichově Hradci (nově Praha: Čs. divadelní a literární jednatelství, 1954), který se patrně stal předlohou adaptace pro lidové divadlo (*Komedie o dvou kupcích a židoj Šilokoj*; tuto lidovou hru z Podkrkonoší vydal Jaroslav KOLÁR, Praha: Dilia, 1983). Postavu Shylocka (Šejloka, Šajloka) převzalo i české loutkové divadlo.

<sup>29</sup> BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (← pozn. 8), s. 27. V Berlíně hrál Cumberlandova Shewu August Wilhelm Iffland, který napodoboval jidiš dialekt. Jeho interpretace se setkala s výtkami, že postavu ušlechtilého Žida Shewy zdiskreditoval. Srov. RICHTER, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Funktion*, Göttingen: Wallstein Verlag, 1995, s. 155, 173.

<sup>30</sup> Tak i BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (← pozn. 8).

<sup>31</sup> KUCHARZ, Monika: *Das antisemitische Stereotyp der »jüdischen Physiognomie«. Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur*, Wien: LIT Verlag, 2017, s. 18.

K zobrazování židovských postav, jejich stereotypizaci a typizaci přispělo pozorování německého fyzika a matematika Georga Christoha Lichtenberga (1742-1799), autora oblíbených aforismů, jenž psal o Shakespearově Shylockovi v interpretaci Charlese Macklina (1690-1797). Macklin se dožil vysokého věku, v roli Shylocka se neobyčejně proslavil a zároveň proslavil roli samu. Lichtenberg považoval Macklina pro jeho ošklivost za přímo predestinovaného pro tuto roli:

»Představte si poněkud silnějšího muže, žlutého, hrubého obličje a s nosem, jenž v žádné ze tří dimenzí netrpí nedostatkem, s dlouhou bradou a rty od ucha k uchu, jejichž otvor jako by byl vytvořen nožem.«<sup>32</sup>

Předsudky, provázející židovský národ, a tedy i židovské postavy v divadelních hrách, působily mezinárodně. Ač marginální, přece charakteristický příklad z Čech poskytuje zmínka o přípisu městského hejtmana a policejního ředitele Josepha von Hocha z 10. října 1827 určeného nejvyššímu purkrabímu českého zemského gubernia hraběti Karlu Chotkovi.<sup>33</sup> Horlivý Hoch reagoval na projevy nelibosti pražské divadelní veřejnosti vůči židovskému obyvatelstvu a z toho důvodu považoval uvedení *Kupce benátského* za neuvážené. Poukázal na vžitý náboženský předsudek, který stál za Shakespearovou inspirací, že Židé potřebují k náboženským úkonům krev křesťanských dětí. Paul Krasnopolski píše, že

»praktické uplatnění Hochova stanoviska v pražském divadelním provozu však ztroskotalo na Chotkově odpovědi: »Proč se má s tímto národem jednat tak něžně, když všechny stavy všech národů v divadle necháváme vystupovat v nejhorších rolích! Nevidím nejmenší důvod, aby se toto mistrovské Shakespearovo dílo neuvádělo.«<sup>34</sup>

*Kupec benátský* se v Praze hrál a za žert dějin lze považovat skutečnost, že roli Porcie v této inscenaci hrála Rosalie Wagnerová,<sup>35</sup> sestra skladatele Richarda Wagnera, jehož spis *Das Judentum in der Musik (Židovství v hudbě)*, vydaný o tři desetiletí později, se stal součástí kulturně a národnostně-politických debat trvajících až do dnešní doby a ovlivňuje i výklad Wagnerova vlastního díla, jak ještě uvidíme.

Se Shylockem byly problémy i jinde. Herec Carl Ludwig Costenoble (1739-1867), jenž hrál Shylocka i Lessingova Nathana (k němu dále), si zapsal 11. ledna 1820 po málo navštíveném představení *Moudrého Nathana* ve vídeňském Burgtheatru do deníku:

»Židé, ten moudrý i ten upřímný, už nevynášejí. Mělo by se to jednou zkusit se satanášem Shylockem, ale toho nedovolí – cenzura? – Kdepak – Židovstvo. Nóbl Židovstvo je tu zmatečnější než v Hamburku. Tam, kde jsou Izraelité silnější než ve Vídni, nikdy žádného Žida nenapadlo se stavět proti uvádění *Kupce benátského*. Že chtěli vyhnat paskvil jako jsou *Naše styky*,<sup>36</sup> bylo pochopitelné, protože v té frašce je celé Židovstvo kousavě napadáno a zesměšňováno; ale Shylock je přece tak obrovská výjimka svého národa, že by žádného hamburského Izraelitu nenapadlo se s ním srovnávat. [...] Určitě nechci hájit krutost, již si chce zchladit svou dlouho živenou touhu po pomstě! Ale ten příšerný vyřídůšský čin, který chce provést, je výjimkou z pravidla; i ten nejhorší Žid naší doby by se nanejvýš pokusil si přisvojit zlato svého křesťanského nepřítele, ale nikdy by nechtěl rozsápat jeho srdce.«<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Cit. dle SCHÄFER, Frank: *Lichtenberg und das Judentum*, in: BRÜDERMANN, Stefan – JOOST, Ulrich (eds.): *Lichtenberg-Studien*, 10, Göttingen: Wallstein Verlag, 1998, s. 59.

<sup>33</sup> Karel Chotek byl nejvyšším purkrabím Království českého v letech 1826-1843.

<sup>34</sup> KRASNOPOLSKI, Paul: *Prager Theaterbilanz vor hundert Jahren*, in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 100 (1927), č. 174 (23. 7.), s. 2-3, zde s. 3.

<sup>35</sup> Rosalie Wagnerová, provd. Marbachová (1803-1837), byla v letech 1826-1829 členkou činoherního souboru Stavovského divadla.

<sup>36</sup> Karl Borromäus Sessa: *Judenschule (Unser Verkehr)*, viz níže s. 40/36.

<sup>37</sup> Cit. dle HÜTTNER, Johann: »*Ich spiele König Philippe, Belisare, Scheylöcke, alte Möre*«. *Der Kaufmann von Venedig im Wiener Theater des 19. Jahrhunderts*, in: BLASER, Patric – DALINGER, Brigitte (eds.): *Shylock Gestalten*, in: *Maske und Kothurn* 56 (2010), Heft 3, s. 99-108, zde s. 101, s odkazem na Costenobleho rukopisný *Tagebuch* (Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Jc 59759). – Johann Hüttner cituje dále (tamtéž, s. 101-102) záznam uváděný Karlem Glossym s datem 18. 2. 1819: »Zástupci vídeňských Izraelitů žádají představení *Kupce benátského* nepovolovat, neboť tato hra nejenže neodpovídá hlavnímu charakteru Žida, nýbrž představuje celým konceptem ideál satanského zla, takže v divákovi namísto vznešeného účelu divadla, jímž je vzbuzení morálního pocitu a potírání předsudků, nevyvolá jiný pocit než znechucení a odpor vůči hlavní postavě.« – GLOSSY, Karl: *Zur Geschichte der Theater Wiens, I: 1701-1820*, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 25 (1915), s. 254.



Shylock se stal předmětem četných úvah v poslední třetině 18. století v kontextu židovské emancipace, počínající reformním hnutím haskala, a v průběhu 19. století v souvislosti se šířením a stoupající oblibou Shakespearova díla.<sup>38</sup> Roku 1827 uvedl *Kupce benátského* vídeňský Burgtheater. Obě klíčové postavy, Shylocka a Antonia, charakterizovala kritika následovně:

»Oba, Antonio a Shylock [...] jsou obchodníci, avšak zatímco jeden půjčuje peníze za lichvářské úroky a v bednách a skříních shromažďuje mrtvé poklady, druhý obchoduje s velkolepou důstojností, dalo by se říci, s hrdostí, jak se sluší na »kupce z Benátek« – pod tímto označením si v oné době vždy představujeme malého knížete. Zatímco Žid ze svých dukátů strhává, proplovávají Antoniovoy lodi všemi moři; zatímco jeden se nezdřáhá s krajní nestydatostí žádat zástavu protivící se vši přirozenosti, přijímá ten druhý, Antonio, podmínku naprosto nezištně a za přítele, o němž ani neví, zda je skutečně přítelem, nasadí bez přemýšlení život. Shylock by chtěl životem svého jediného dítěte získat zpátky pár zlatáků, o něž přišel. Antonio Žida nenávidí, ale ušlechtilou nenávisť dobrého člověka, který nenávidí všecko špatné. Shylock se kupce bojí, protože kvůli jeho velkorysosti sám přijde zkrátka.«<sup>39</sup>

S nástupem měšťanského divadla v závěru 18. století vstupují na jeviště postavy odpozorované ze života. Divadelní příběh potřebuje pro stavbu zápletek kontrast, epizodní postavy působí v ději mnohdy jako katalyzátor zápletky, jindy jako pouhé odlehčení. Mezi takovými postavami fungovala v následujícím období postava Žida, přinášející komický prvek. Patřila k ní ustálená klišé, vnější vzhled (kostýmování), jazykové a gestické projevy. Současně se ale – a Shakespearův Shylock v tom sehrál nemalou roli – na jevišti postupně etablovala také židovská charakterní postava:

»Zda charakter, nebo harlekináda – herci je to lhotejné. Za této premisy vstoupil na jeviště Shylock. A jen tak se mohl stát velkou virtuózní rolí 19. století: mezi židovskými i nežidovskými herci, mezi filosemitskými i antisemitskými, vážný, nebo komický, ušlechtilý, nebo ošklivý. Interpretace nebyla otázkou hercova původu, nýbrž pouze otázkou role, odlišení od ostatních a očekávání úspěchu.«<sup>40</sup>

Ludwig Devrient (1784-1832) hrál Shylocka jako charakterní roli (➤ Obr. 1), současně byl však ochoten uvést zřetelně antisemitskou komedii *Judenschule* (*Židovská škola*), jejímž autorem byl Karl Borromäus Sessa (1786-1813).<sup>41</sup> S podobnými případy se setkáváme i později.<sup>42</sup>

Postava Shakespearova Shylocka se zvláště hodila nacionálněsocialistické propagandě. Jeho výše citovaná slova: »Bodnete-li nás, zdaž nekrvácíme? Lechtáte-li nás, zdaž se nesmějeme?« použila k popření pokusů »učinit ze Shylocka mučedníka«, neboť Shylockovi

»nejde o spravedlnost, nýbrž o pomstu. Co však je pomsta? Je to mužná obrana? Nikoliv, je to taktika, v níž zasažený ránu neodrazí hned, v otevřeném boji, nýbrž ji zbaběle přejde a čeká záludně na vhodnou příležitost, až se protivník ocitne v situaci, kdy bude bezbranný, aby mu pod záminkou práva uštědřil smrtelný úder.«<sup>43</sup>

Na samostatné české scéně Prozatímního divadla se *Kupec benátský* objevil poprvé 1. září 1863 (v překladu Josefa Jiřího Kolára, jenž byl také představitelem titulní role) a do otevření Národního divadla se pak hrál celkem osmnáctkrát. Postavě Shylocka věnoval v té době úvahu Jan Neruda.<sup>44</sup> Nerudovo protižidovské smýšlení je známé, jeho pamflet *Pro strach židovský*

<sup>38</sup> BUNZL, John – MARIN, Bernd: *Antisemitismus in Österreich. Sozialhistorische und soziologische Studien* [= Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit, 3], Innsbruck: Inn-Verlag, 1983; POTOTSCHNIG, Franz u. a. (eds.): *Semitismus und Antisemitismus in Österreich*, München: Kovar, 1988.

<sup>39</sup> *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt [Bäuerles Theaterzeitung]* 20 (1827), č. 47 (19. 4.), s. 191.

<sup>40</sup> BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (↵ pozn. 8), s. 35.

<sup>41</sup> K němu viz dále.

<sup>42</sup> Např. německý herec Werner Krauss (1884-1959) hrál Shylocka roku 1921 v režii Maxe Reinhardta jako charakterní postavu, ale také se zjevně antisemitskou konotací v inscenaci Lothara Müthela roku 1942, viz BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (↵ pozn. 8), s. 35.

<sup>43</sup> PEMPELFORT, Karl: *Er besteht auf seinem Schein*, in: *Königsberger Tageblatt* 39, 31. 3. 1935, cit. dle WULF, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Sigberg Mohn Verlag, 1964, s. 280-281; k Shylockovi příklady na s. 280-283.

<sup>44</sup> NERUDA, Jan: *Shylok clown či Jidáš Machabejský?*, in: *Literární listy* 5 (1865), č. 12 (24. 6.), s. 277-





Obr. 1:  
Wilhelm Hensel  
(1794-1861): *Ludwig  
Devrient jako Shylock*,  
kresba inkoustem,  
[https://commons.  
wikimedia.org/wiki/  
File:Wilhelm\\_Hen-  
sel\\_-\\_Ludwig\\_Devri-  
ent\\_-\\_Shylock.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Hensel_-_Ludwig_Devrient_-_Shylock.jpg)

»Shylok je především Židem, cítí co takový a chce jím zůstat. [...] cítí bezpráví a potupu jemu činěnou, [...] cítí urážku své lidské hodnosti, své národnosti, svého náboženství, on ví, že slina padla naň co na Žida, Ž i d e m c h c e a l e z ů s t a t, a první pomůckou k tomu jsou peníze, [...] k u p c e m musí být, aby mohl Ž i d e m zůstat, [...]. Peníze jsou pomstou, jsou ale zároveň ochranou pro budoucnost. Tím byly za Shakespeara nepoměrně víc, než za humanního Richarda Cumberlanda, [...].«<sup>48</sup>

Neruda nechce

»pokládat Shyloka za jakéhos morálního velikána, [...]. Mravní jeho cena jest ničemna, nízkost ta ale není šaškovita, nýbrž opravdova, proto má také nyní ještě diváky proti sobě, tak že mu přejí, když se svíjí. Obvyčejně se mu ovšem i smějí, neboť nedojde s ním předece až k nejhoršímu a ztraceného jmění může snad znovu nabyt; přestali by se smát, kdyby konec jeho byl ještě opravdovější, [...].«<sup>49</sup>

279, přetištěno in: TÝŽ: *České divadlo*, II [= Spisy Jana Nerudy, 15], Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 620-624.

<sup>45</sup> NERUDA, Jan: *Pro strach židovský*, Praha: Nákladem knihkupectví Dr. Grégr a Fr. Datel, 1870. Komentovaná edice FRANKL, Michal – TOMAN, Jindřich: *Jan Neruda a Židé. Texty a kontexty*, Praha: Akropolis, 2013. K tématu Nerudy a židovství např. také MAREŠ, Jan – RANDÁK, Jan: *Nenávist není řešení: Jan Neruda, antisemitismus a Židé*, in: *Česká literatura* 61 (2013), č. 5, s. 769-782.

<sup>46</sup> Rudolf Valdek (vl. jm. Wagner, 1822-1894) patřil ke spoluzakladatelům spolku novinářů a spisovatelů Concordia (1859), spolupracoval s řadou deníků a byl proslulý brilantně formulovanými názory. Kritiky a úvahy zveřejňoval především v listech *Ostdeutsche Post* a *Die Presse* a je příznačné, že se rozhodným způsobem vymezoval vůči listu *Der Humorist* a jeho majiteli a redaktoru Moritzu Saphirovi (viz dále).

<sup>47</sup> NERUDA, *Shylock clown* či *Jidáš Machabejský?* (← pozn. 44), s. 277.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 278.

<sup>49</sup> Tamtéž.

tematizují dějiny literatury.<sup>45</sup> Nerudův rozbor postavy Shylocka jeho paušální pohled poněkud relativizuje. V článku *Shylock clown* či *Jidáš Machabejský?* se odvolává na názor rakouského novináře a divadelního kritika Rudolfa Valdeka.<sup>46</sup> Valdek oponoval ustálenému názoru, podle nějž

»Shylok platí zástupcem židovského mučennictva, jeho ukrutným mstitelem, jeho Jidášem Machabejským [...], osobou plně tragickou, jížto jen nepříznivé poměry časové místo meče vtiskly do ruky směnku a nůž řeznický. [...] n e n í h r d í n o u, n ý b r ž c l o w n e m [...] a „Kupec benátský“ není tragedií, nýbrž veselohrou.«<sup>47</sup>

Neruda proti tomu namítá, že polarizace *Kupce benátského* mezi komedií a tragédií byla známa už před Valdekem a Shakespeare »zindividualisoval zkrátka Žida benátského v rámci právě takém, jakýž mu podával celý život benátský«. Shylock sice vystupuje jen v několika scénách, je však přesto hlavní postavou, »naše pozornost zůstává k němu mocně připoutána, pokud se Žid nevygotáci zničen ze síně soudní«, a není rozhodující, že se v posledním dějství už neobjeví.

»Kdyby [Shylock] objevoval se ještě nadál, získal by snad úpadem svým soustrast a takto ani n e m o h l Shakespeare působiti na své současníky tak vzdálené humanní myšlenky našeho věku. Že Shakespearu samotnému nebyla humannost myšlenkou cizou, vysvítá již ze Shylockovy trpkosti proti utlačovatelům křesťanským.«<sup>47</sup>

Vidět v Shylockovi postavu klauna či šaška Neruda odmítá:

Jestliže podle Valdeka je Shylock »sprostá a nízká povaha s příděchem silně komickým«, je tedy podle Nerudy »sprostá a nízká povaha rázu úplně opravdového«, a proto odmítá jakoukoliv interpretaci, která by vrátila Shylocka do pozice klauna.<sup>50</sup>

Neruda neuvádí, odkud Valdekův názor čerpal. Jednalo se o bezprostřední reakci na Valdekův fejeton otištěný ve vídeňském listu *Die Presse* 15. června 1865, tedy týden před Nerudovou úvahou,<sup>51</sup> dva dny po premiéře nového nastudování hry v Burgtheatru; v roli Shylocka v ní hostoval Heinrich Marr.<sup>52</sup>

Připomeňme shora zmíněné spory o údajném Shakespearově antisemitismu a různých výkladech a hereckých pojetích postavy Shylocka. Na tomto místě je třeba se k nim vrátit, neboť dokumentují stupeň, k němuž dospěl proces židovské emancipace v 19. století, a pokud jde o Shakespearovu hru a postavu Shylocka, poskytují názornou konfrontaci. Poněkud delší citáty považujeme vzhledem ke zlomové situaci ve společnosti v souvislosti s národnostními, sociálními a politickými proměnami (a na tomto místě také v souvislosti s Nerudovým antisemitismem) za důležité.

Valdek se pokouší zdůvodnit, jak Shakespeare postavu zamýšlel a co vedlo k její proměně, na níž se podílela herecká interpretace. Tato proměna započala s emancipačním hnutím a osvícenstvím, a tak se z postavy »prozaicky démonického lichváře« stal hlavní hrdina hry (hlavním hrdinou hry je *de facto* – už podle jejího názvu – benátský kupec Antonio). Valdek upozorňuje na malý prostor, jaký ve hře Shylockova postava zaujímá; i ve scéně soudu slouží pouze jako pozadí jednání Porcie, což by u hlavní postavy žádný básník a tím méně Shakespeare nedovolil. Valdek charakterizuje vztah ostatních postav k Shylockovi: dcera ho opustí a okrade, přítel Tubal se k němu chová škodolibě, sluha Lancelot Shylockovi uteče, Antoniovi přátelé se mu posmívají, soud ho zruinuje a Antonio jím opovrhne. »Shylockem opovrhují všichni, nenávidí ho, jeho osud nikoho nezajímá, nikoho nenapadne, že bojuje za lidské právo, ač nesprávným způsobem. A toho že chtěl Shakespeare učinit hrdinou a mučedníkem?«<sup>53</sup>

»A kdo tedy je, toto domnělé ztělesnění židovské bolesti a židovské pomstychtivosti? Jistě, cítí křivdu, jaká se mu jako Židovi děje; jenže tento pocit není to, čím se neustále užívá, co v něm hlodá, co jej popouzí k nenasytné pomstě. Antonia nenávidí mnohem méně za to, že mu poplival plášť, jako za to, že mu zkazil obchod. Nenávidí jej ani tolik jako Žid, nýbrž jako spekulant, jako obchodník; židovského Antonia by nenáviděl právě tak hluboce. Chce Antonia zabít, ovšemže také ze zloby, ale současně s obchodnickou vypočítavostí, aby pak mohl »v Benátkách provozovat obchod, jak chce«, neboť Antoniova smrt je pro něj dobrý obchod, tak dobrý, že na to rád vsadí 3 000 dukátů. [...] Vskutku, méně vhodného představitele humanitární myšlenky Shakespeare vymyslet nemohl.«<sup>54</sup>

Jak se však mohl stát klaun 16. století v 19. století tragickým hrdinou? Valdek proměnu zdůvodňuje nejen obdobím, kdy bylo Shakespearovo dílo téměř zapomenuto a teprve v polovině 18. století je znovu přivedl na jeviště David Garrick.<sup>55</sup> Na proměně vnímání se podíleli sami herci, kteří »tak jako Židé trpěli předsudky a nedůvěrou veřejného mínění; spojení společným neštěstím měli za to, že věc Židů a jejich věc je společná«.<sup>56</sup> Francouzská revoluce proces urychlila, přirozeným důsledkem se stalo zrovnoprávnění Židů a projevilo se i v divadle. Německé scény objevily Cumberlandova Shewu a »od té chvíle neznalo německé jeviště jiného než šlechtného Žida«, proto nemohl Shylock

»zůstat klaunem a odpuzující příšerou; musel se stát ušlechtilým alespoň svými pohnutkami. Zkrátka, jak mizela protizidovská nenávisť, tím větší postavou se stával Shylock. A když se jej v nejnovější době ujali židovští herci jako Dawison a Dessoir, byl židovský mučedník a mstitel, moderní Juda Makabejský hotov.«<sup>57</sup>

<sup>50</sup> NERUDA, *Shylock clown či Jidáš Machabejský?* (◀ pozn. 44), s. . – Vnímáním židovských postav na jevišti v kontextu klauniády, resp. harlekinády se zabýval BAYERDÖRFER, »*Harlekinade in jüdischen Kleidern*«? (◀ pozn. 16). – K historickému řazení Shylocka mezi Shakespearovy klaunské postavy viz např. GROSS, Kenneth: *Shylock is Shakespeare*, Chicago: The University Chicago Press, 2006.

<sup>51</sup> VALDEK, Rudolf: *Shylock als Judas Makkabäus*, in: *Die Presse* 18 (1865), č. 163 (15. 6.), č. 163, s. [1]-[3].

<sup>52</sup> Herec a režisér Heinrich Marr (1797-1871) pocházel z Hamburku. Působil v Braunschweigu, 1837-1847 ve vídeňském Burgtheatru, poté v Lipsku a v hamburském divadle Thalia.

<sup>53</sup> VALDEK, *Shylock als Judas Makkabäus* (◀ pozn. 51).

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Herec a dramatik David Garrick (1717-1779), proslul úpravami Shakespearových dramát.

<sup>56</sup> VALDEK, *Shylock als Judas Makkabäus* (◀ pozn. 51).

<sup>57</sup> Tamtéž.

Valdek charakterizuje protižidovské projevy své současnosti ve srovnání s historií:

»V Shylockově divadelní historii se obráží historie náboženské tolerance a protižidovské nenávisti. Ve středověku znamenalo nenávidět Židy, když se masově vyháněli z jedné země do jiné, zabíjeli se a rabovala se jejich obydlí. V nové době znamená nenávisť k Židům, že se zatěžují daněmi, šikanují, zahrnují se posměchem, připíná se jim žlutá kokarda, nesmějí nosit dýku a podobně. Dnes znamená nenávidět Židy už to, když je neobdivujeme. [...] Shylock je a zůstane tím, čím jej učinil Shakespeare: obyčejnou a nízkou povahou se silně komickým náterem. To poslední zdůrazňuji.«<sup>58</sup>

Další týden vyšla (nepodepsaná) reakce na Valdekův článek v listu *Die Neuzeit*.<sup>59</sup> List vycházel v letech 1861-1903 a jedním z jeho vydavatelů byl rodák z Mnichova Hradiště Leopold Kompert (1822-1886), novinář a spisovatel židovského původu;<sup>60</sup> pravděpodobně byl i autorem článku. Na rozdíl od Nerudy souhlasí s Valdekovým názorem na Shylocka jako klaunskou postavu, která měla vyvolávat pobavení, dodává však svému úsudku další rozměr. *Kupec benátský* je komedie, v níž je použit protižidovský motiv jako epizoda k obveselení plebsu, jak to odpovídalo vkusu 16. století.

»*Pour plaisir de canaille* tu má být ze Žida učiněn Hanswurst, k čemuž jej vypreparoval a kvalifikoval sám básník. K příjemnému potěšení milé chátry se tu Samsonovi vypíchnou oči, zohaví se až k nepoznání, z duše mu bičem vyženou jakoukoliv stopu lidského vědomí a poté, když už je dostatečně zmrzačen a znaven, s nohama plnými ran a se svázanými rukama musí tančit, provádět příšerné žerty, a teprve když je morální rozhorlení nad tou obludou dostatečně velké, naplne mu počestné měšťanstvo ještě jednou do tváře a ten nepotřebný neřád vydá k roztrhání divokým bestiím posměchu a nenávisti. Kdo čte tuto veselohru jako Žid a s pocitem Žida, brzy zjistí, že v tomto Shylockovi není jeden jediný rys, v němž by se jen nepatrně dal poznat charakter rasy, a bude si vážně klást otázku, koho že to chtěl »velký Brit« vlastně zesměšnit, když takto dokáže bližního odlišit; zda Židovstvo, z něž mohou vzejít takové obludy, nebo předsudky křesťanů. Jak musela být kdysi mysl publika nenávisti k Židům zdivočelá, jestliže se mu směla předvést taková karikatura.«<sup>61</sup>

Autor článku pokládá příběh, který Shakespeare zdramatizoval podle italské předlohy,<sup>62</sup> vzhledem k dobovému kontextu za nepravděpodobný a považuje jej básnickou licenci: Židé byli utlačovaná menšina a vůči křesťanské společnosti bezbranní; Shylock jako příslušník takovéto menšiny by se k soudní žalobě neodhodlal a už vůbec by nevedl proces proti křesťanovi. Autor článku vidí příběh takto:

»Vzácný případ učinil výjimečně křesťana dlužníkem jakéhosi Žida. V obchodních věcech neznalý, žádá křesťan žertem jako záruku úpis na židovské maso, tak jako tak chce bojácného a vystrašeného Žida škádlit a křesťanským spoluobčanům dát k lepšímu ohromnou legraci. Tak tu stojí ubohý Žid bez ochrany a bez obhájce, kompromitován smlouvou a vlastním podpisem vydán napospas. Všechno, co by mu mohlo poskytnout pomoc, včetně zákona, je proti němu a nemá nic než svůj důvtip. [...] Nepovažujeme *Kupce benátského* za maskovanou glorifikaci židovského mučednictví, [...] jakoby nám chtěl Shakespeare karikaturou, kterou nám podává v podobě makabejského hrdiny, dát na vědomí, že máme co dělat s původně velkolepými charakterovými vlastnostmi, které se ale morálně zvirtly ve svůj opak. Tento Shylock [...] není vůbec Žid a z morálního hlediska je to netvor, odporná grimasa, která si ani nezaslouží, abychom se na její účet zasmáli. Vážně si myslíme, že v židovském světě by nikdo nepochopil, proč Shakespeare udělal z toho ohavného kašpara právě Žida. Vypráví se, že jakýsi bohatý židovský bankéř žádal zesnulého císaře Františka, aby uvedení *Kupce benátského* v Burgtheatru zakázal. Císař při svém uměleckém smyslu

<sup>58</sup> VALDEK, *Shylock als Judas Makkabäus* (← pozn. 51).

<sup>59</sup> KOMPERT, Leopold [?]: *Eine Theaterkritik*, in: *Die Neuzeit* 5 (1865), č. 25 (23. 6.), s. 295-297.

<sup>60</sup> Kompertovy životní osudy slouží jako příklad úspěšné kulturní asimilace. Před revolucí 1848 byl vychovatelem dětí hraběte Andrassyho, po revoluci několik let fejetonistou a vydavatelem listu *Journal des Österreichischen Lloyd*, poté působil jako vychovatel v rodině pruského generálního konzula ve Vídni a jako prokurista bankovního domu Rothschildů. Získal čestný doktorát univerzity v Jeně, byl zemským školním radou v Dolním Rakousku a členem představenstva Židovské obce (Israelitische Kultusgemeinde) ve Vídni. K hojně čteným a vydávaným patřily jeho příběhy *Aus dem Ghetto* (*Z ghetta*), které vyšly poprvé roku 1848.

<sup>61</sup> KOMPERT [?], *Eine Theaterkritik* (← pozn. 59), s. 295-296.

<sup>62</sup> Giovanni FIORENTINO: *Il pecorone* (kol. 1380).



ovšem dal výtečnou odpověď: »Nemohou-li křesťané zakazovat Lessingova *Nathana*, pak také není důvod, abych kvůli Židům vylučoval Shakespearova *Shylocka*.«

Odpověď byla v zájmu umění velmi výstižná. Jevišťe není půda pro teologické polemiky, ani místo pro emancipační boj. Drama se nesmí používat kvůli tendencím, které leží mimo hranice umění, ale ani kvůli nim umlčovat. [...] *Shylock* je nepěkná povaha, protože je nepravdivá, a nepravdivá proto, že je ošklivá. Židovství jím nic nezískalo a divadlo by o nic nepřišlo, kdyby se z prken, která znamenají svět, vytratil. Není ničím jiným než duchaplným pokřikem ›hep‹,<sup>63</sup> který dokládá, jak mocný je génius takového Shakespeara dokonce v takových chvílích, kdy básník prozradí své lidské slabosti. Každopádně je nesprávné, jestliže autor fejetonu přičítá podceňování, jaké tento *Shylock* sklízí ze strany herců, modernímu vědomí, citlivému na rovnoprávnost. Spíš se domníváme, že zbožštění, jakého se Britovi dostalo, způsobilo, že se vysvětlováním snažíme zakrývat jeho Achillovu patu. [...] Není Lessingovou zásluhou, že udělal svého *Nathana* Židem, nýbrž že si dokázal svého Žida myslet jako *Nathana*, který [...] v ničem Žida neprozrazuje, stejně jako jeho ›templář‹ neprozrazuje křesťana a *Saladin* muslima, a co tomuto dramatu vytýkáme, je právě toto: že se v něm kvůli vytvoření rovnováhy nenachází Žid, který by pro nás tvořil ekvivalent ke křesťanskému patriarchovi. Nechceme si osobovat monopol ctností, ani být obětními beránky za každý hanebný čin. Jen ať konečně promluví fejetonista! Aniž to ví, říká mnohé dobré židovské slovo.«<sup>64</sup>

Mimořádný experiment představovala inscenace *Kupce benátského* ve Výmaru u příležitosti 50. výročí osvobození koncentračního tábora Buchenwald. Představení se uskutečnilo 8. dubna 1995 v nastudování izraelského inscenačního týmu (dramaturg Gad Kaynar, režie Hanan Shir) jako shakespearovské představení přenesené do prostředí a situací v koncentračním táboře, s rakouským hercem Karlem Merkatzem v roli »vědomě stereotypního *Shylocka*«. <sup>65</sup>

### Židovské stereotypy v německojazyčném dramatu cestou k osvícenství

Motivem, který se v nejrůznějších transformacích objevuje v různých dílech po několik staletí, je z legendárního příběhu přejímaný věčný, potulný Žid *Ahasver*. Z let 1776/75 pochází fragment veršovaného eposu *Der ewige Jude* (*Věčný Žid*) Johanna Wolfganga Goetha.<sup>66</sup> Inspirací byl lidový příběh, který si básník, jak píše ve svých memoárech *Dichtung und Wahrheit* (*Báseň a pravda*), uzpůsobil. Židovský švec *Ahasver* »jehož mysl směřovala jen ke světu [...], chtěl vznešeného muže [Krista], jehož ducha nechápal, obrátit na svůj vlastní způsob myšlení a jednání, [...] naléhal, aby se netoulal zemí s takovými povaleči, aby nelákal lid pryč od práce k sobě na poušť: shromážděný lid je pryč vždy rozjitřený a nemůže z toho povstat nic dobrého«. Když pak je Kristus zajat a odsouzen a kráčí s křížem cestou na Golgotu kolem *Ahasverovy* dílny, opakuje švec své výtky, »k čemuž ho podle jeho mínění opravňuje jeho náklonnost k trpělivosti«. V tu chvíli pokryje *Veronika Kristovu* tvář šátkem, který se na látku otiskne, a *Ahasver* uslyší hlas: »Budeš bloudit světem do té doby, až mne v této podobě znovu spatříš.« Goethe píše, že mu k dokončení práce chybělo soustředění a nutný čas, aby *Ahasverovi* mohl dát obsah, jaký si přál.<sup>67</sup>

S »věčným Židem« *Ahasverem* se v některých legendách ztotožňovala postava *Rüberzahla* (*Rýbrcoula/Krakonoše*), k nejstarším dokladům patří *Daemonologia Rubinzalii Silesii* z roku 1662. Z roku 1827 je truchlohra *Ahasver* Augusta Klingemanna, z dějin opery je nejznámějším příkladem Wagnerův *Der fliegende Holländer* (*Bludný Holanďan*, premiéra 1843), jenž je však zbačen židovské konotace. Potulný Žid se objevuje jako titulní postava opery *Jacques Fromental Halévyho Le Juif errant* (*Věčný Žid*, 1852) a jeho transformaci nalezneme také v opeře *Ferruccia Busonih Die Brautwahl* (*Volba nevěsty*, 1912), o níž ještě pojednáme dále.<sup>68</sup> Ve hře ze

<sup>63</sup> Antisemitský pokřik vycházející z akronymu »Hierosolyma est perdita« (»Jeruzalém je ztracen«), kterým začínaly pogromy proti Židům.

<sup>64</sup> KOMPERT [?], *Eine Theaterkritik* (◀ pozn. 59), s. 296-297.

<sup>65</sup> BAYERDÖRFER, Hans Peter – KAYNAR, Gad: »Jedem das Seine« oder *Buchenwald* in Weimar. Eine israelische Inszenierung des Kaufmann von Venedig zum fünfzigsten Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers, in: BLASER – DALINGER (eds.), *Shylock Gestalten* (◀ pozn. 37), s. 33-54. Tamtéž další studie k tématu recepce a proměn chápání *Shylockovy* postavy.

<sup>66</sup> Poprvé publikován 1836.

<sup>67</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: *Báseň a pravda*, cit. dle českého vydání Praha: Mladá fronta 1998, s. 464-465 (překlad Věra MACHÁČKOVÁ-RIEGROVÁ).

<sup>68</sup> HALBACH, Frank: *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, München: Herbert Utz Verlag, 2009.



studentského prostředí Rodericha Benedixe *Das bemooste Haupt oder Der lange Israel* (*Hlava porostlá mechem aneb Dlouhý Izrael*) z roku 1840 je přezdívka »dlouhý Izrael« přičtena »větš-  
nému studentovi«.

Roku 1776, kdy koncipoval Goethe svého *Ahasvera*, vyšla v Lipsku tiskem hra Jakoba Michaela Reinholda Lenze *Die Soldaten* (*Vojáci*),<sup>69</sup> příběh morálního pádu měšťanské dívky Marie, která podlehne svodům důstojníka Desportesa a opustí svého snoubence Stolzia. Pro Desportesa však byla Marie jen chvilkovým rozptýlením; opustí ji a z Marie se stane prostitutka. Stolzius, aby sebe i Marii pomstil, nastoupí jako armádní sluha a najde tak příležitost zabít Mariina svůdce – i sebe. Hladovějící Marii nalezne její otec na ulici a vezme ji domů. Aby se předešlo podobným případům, neboť vojáci nemají kde ukojit své potřeby a způsobují morální pád počestných děvčat, rozhodnou Desportesův nadřízený důstojník a lidumilná hraběnka La Roche založit »rozmnožovnu pro ženy vojáků«, v níž vojáci najdou odreagování – a děti, které se zaměstnankyním takového profesionálního nevěstince narodí, budou tvořit armádní dorost. Až příliš to připomíná Himmelerův projekt »Lebensborn«. Epizodní postava Žida Aarona a scéna s ním, která z děje hry vybočuje a není pro celý děj nezbytná, měla »podtrhnout absurditu světa, jemuž hrozí zhroucení«. Na jevišti se hra dostala až 9. prosince 1863 ve Dvorním divadle ve Vídni, ovšem v přepracování Eduarda Bauernfelda, pod jeho jménem a pod názvem *Soldatenliebchen* (*Vojenské mlkování*):

»Je nám líto nešťastného Lenze, jehož dojemnou hru *Vojáci* autor částečně použil či spíše přecukroval, že je vyrušen z klidu, do nějž se tento básník předčasně odebral. Bauernfeldovi došla dramatická síla [...]«. <sup>71</sup>

V Bauernfeldově přepracování

»ztratila hra svou největší přednost, totiž charakteristiku doby; co zůstalo, vojenská milostná historka, je možná schopno zaplnit několik stránek povídky, pro čtyři akty dramatu je materiálu pramálo. [...] Dlouho už se Dvornímu divadlu nestalo, aby nějaká hra byla tak rozhodně, ač zdvořile, odmítnuta jako tato.« <sup>72</sup>

Za první právoplatné uvedení Lenzovy hry se pokládá až inscenace nastudovaná z popudu divadelního historika Arthura Kutschera (a v jeho úpravě) v mnichovském Uměleckém divadle (Künstlertheater) roku 1911.<sup>73</sup> Výrazným krokem recepcí dramatu se stala inscenace Maxe Reinhardta, uvedená 13. října 1916 v »německém cyklu« Deutsches Theater v Berlíně. Hra byla ohlášena jako dílo, jímž autor »sledoval zlepšení poměrů armády pod vedením tehdejších důstojníků. Bauernfeld hru uvedl roku 1863 ve vídeňském Burgtheatru, pokus však měl v nedostatečném přepracování malý úspěch. Mezitím se doba a vkus silně změnily.« <sup>74</sup> podotýká zpráva.

Lenzovi *Vojáci* byli dvakrát zhudebněni, v obou případech postavu Aarona skladatelé (zároveň autoři libret) vypustili. Z roku 1930 je opera Manfreda Gurlitta, z roku 1965 stejnojmenná opera Bernda Aloise Zimmermanna. Gurlittovi *Soldaten* měli premiéru 9. listopadu 1930 v Düsseldorfu a už 17. ledna 1931 je uvedlo pražské Nové německé divadlo.<sup>75</sup> Před premiérou vyšel v *Prager Tagblatt* obsáhlý článek, v němž píše Erich Steinhard, že »Gurlitt dokázal s brilantní obratností a skvělou dispozicí uchopit protiklady látky«, už po několika taktech »je

<sup>69</sup> Modernizovanou úpravu dramatu vytvořil roku 1962 Heinar Kipphardt (1922-1982).

<sup>70</sup> LÖSEL, Franz: *Melodrama und Grotteske im dramatischen Werk von Reinhold Lenz*, in: HILL, David (ed.): *Jakob Michael Reinhold Lenz: Studien zum Gesamtwerk*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, s. 202-213, zde s. 208. – Scéna je »vojenský žertík«: Důstojník Rammler je vlákn do Aaronova domu pod záminkou, že tam nalezne »nejkrásnější děvče ve městě«. Rammlerovi kamarádi Aaronovi namluví, že ho kdosi chce připravit o peníze, oni budou hlídkovat a on má předstírat, že spí. Rammler se do domu vloude a ulehne k domnělé krasavici do postele, kde jej ostatní vojáci překvapí.

<sup>71</sup> *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 9 (1863), č. 99 (11. 12.), s. 365.

<sup>72</sup> *Waldheims Illustrierte Zeitung* 2 (1863), č. 103 (19. 12.), s. 1239. V podobném tónu také *Wiener Theater-Chronik* 5 (1863), č. 51 (17. 12.), s. 203.

<sup>73</sup> *Eduard von Bauernfelds »Soldatenliebchen« und J. M. R. Lenz »Soldaten«*, in: *Janus* 1 (1911/12), Novemberheft 2, s. 250-251; WINTER, Hans-Gerd: *Jakob Michael Reinhold Lenz*, Weimar: J. B. Metzler, 2000, s. 122.

<sup>74</sup> *Deutsche Zeitung Bohemia* 89 (1916), č. 247 (6. 9.), s. 8.

<sup>75</sup> Manfred Gurlitt zhudebnil také Büchnerova *Wozzecka* (premiéra 21. dubna 1926 v Brémách), téměř současně s Albanem Bergem. Bergovo zhudebnění z roku 1925 (premiéra 14. 12. 1925 v Berlíně) se stalo klíčovým dílem moderní opery, Gurlittova verze upadla v zapomnění, viz dále.

znát velmi kultivovaná ruka«, partitura je vypracována »hospodárně a s jemným lyrickým smyslem«. <sup>76</sup> O opeře psaly i mimopražské listy:

»Dějiny literatury o dramatik Lenzovi nehovoří dobře. Jeho jevištní dílo se odbývá jako výtvar šilence. Dnes, kdy máme pro utvoření soudu nutný časový odstup, nalézáme v těchto dramatech víc. Vidíme v nich nelitostně vyličení tehdejších mravů a poměrů, vidíme v nich problémy, které se nás i dnes dotýkají.« <sup>77</sup>

Lenzova dramata »nejsou příliš jevištně působivá« a Gurlitt sám »není dramatik«, recenzent (Fritz Seemann) však dílo hodnotil příznivě. <sup>78</sup>

Dirigentem světové premiéry Gurlittových *Vojáků* byl rodák židovského původu z Kyjeva Jascha Horenstein, vyhlášený propagátor soudobé opery, který musel tři roky nato opustit místo v divadle a posléze Německo i Evropu. V Praze *Vojáky* nastudoval Georg Széll, jehož čekal stejný osud.

Bernd Alois Zimmermann řešil roztříštěnost scén Lenzova dramatu a časté střídání míst děje dramaturgickým experimentem v opeře dosud nevidaným, simultánními scénami. Světová premiéra jedinečné inscenace se uskutečnila 15. února 1965 v Kolíně nad Rýnem.

### Lessingův *Moudrý Nathan*

Významný krok učinil Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Už jeho veselohra *Die Juden* (Židé, 1749) tematizuje – s běžnými prostředky převleků a odhaleného inkognita – téma náboženské tolerance. Ve hře vystupuje sluha Christoph, který se vydává za Žida a jeho identitu zná jen služka Lisetta.

»Setření jednoznačné vnějškové difference mezi Židy a křesťany ve prospěch znaků ›lidského‹ a ›měšťanského‹, jak je provádí Lessing ve svých *Židech*, znejistuje přiřazení židovských znaků. Domnělí židovští pouliční zlodějíci se prokáží jako maskovaní křesťané, z počestného cestujícího se vyklubá Žid.« <sup>79</sup>

Tímto vzájemným prostupováním a křížením prostřednictvím převleků a zapíraných identit (což jsou ostatně odvěké prostředky komediálního žánru, nemluvě o travestiích a parodiích) je záměrně ztíženo fyziognomické i jazykové zařazení postav. <sup>80</sup>

Lessing však v titulní postavě dramatické básně *Nathan der Weise* (*Moudrý Nathan*), jejíž děj je lokalizován do Jeruzaléma v období třetí křížové výpravy (1192), především vytvořil postavu, jež se v pozdějších debatách často prezentovala jako příklad ušlechtilého Žida a jako kontrast k Shakespearovu nejednoznačnému Shylockovi. Lessingovo drama, první německé dílo psané blankversem, nebylo určeno pro jeviště. <sup>81</sup> Vyšlo tiskem roku 1779 jako subskripce a stalo se hojně čtenou literaturou. V pozadí jeho vzniku stál Lessingův osobní spor s hamburským vrchním pastorem Johannem Melchiiorem Goezem (1770-1786). Autor vyjádřil v postavě Nathana obdiv ke svému příteli Mosesi Mendelssohnovi (1729-1786), průkopníku hnutí haskala (židovského osvícenství). V *Moudrém Nathanovi* se setkávají tři náboženské světy, židovství, křesťanství a islám. Osou zápletky, která se vyjasní v závěrečné scéně, je osud křesťanské dívky Rechy, vychovávané Židem Nathanem, a templáře, jenž je ve skutečnosti synovcem sultána Saladina – a jak se ukáže, bratrem Rechy.

Už roku 1782 na Lessingovu dramatickou báseň reagoval dvorní kazatel v Meiningenu Johann Georg Pfranger (1745-1790) hrou *Mönch vom Libanon* (*Mnich z Libanonu*). Pro svou hru si vypůjčil postavy z *Moudrého Nathana*, jeho příběh začíná tam, kde děj Lessingova dramatu končí. Varianta je v motivu Saladinova bratra Assada, templářova otce, který u Lessinga pod jménem Kurt von Stauffen zemřel a děcko svěřil svému druhovi. U Pfrangera – aby bylo mož-

<sup>76</sup> STEINHARD, Erich: *Manfred Gurlitt. Die Soldaten*, in: *Prager Tagblatt* 55 (1931), č. 15 (17. 1.), s. 2.

<sup>77</sup> *Reichenberger Zeitung* 72 (1931), č. 18 (21. 1.), s. 5.

<sup>78</sup> Tamtéž. *Totěž Pilsner Tagblatt* 32 (1931), č. 21 (21. 1.), s. 5.

<sup>79</sup> ORT, Claus-Michael: »Es gibt doch wohl auch Juden, die keine Juden sind«. *Zur Konstitution des literarischen Frühantisemitismus im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Goethezeitportal*, 2005, [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/ort\\_antisemitismus.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/ort_antisemitismus.pdf).

<sup>80</sup> K Lessingově hře *Die Juden* dále TRAUTWEIN, Wolfgang: *Zwischen Typenlustspiel und ernster Komödie. Zur produktiven Verletzung von Gattungsmustern in Lessings »Die Juden«*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 24 (1980), s. 1-14; OCH, Gunnar: *Lessings Lustspiel »Die Juden« im 18. Jahrhundert – Rezeption und Reproduktion*, in: BAYERDÖRFER (ed.), *Theatralia Judaica*, I (← pozn. 8), s. 42-63.

<sup>81</sup> Drama ke čtení (»Lesedrama«) nebo také knižní drama tvoří zvláštní literární žánr. Počítají se k němu i díla, která se dnes běžně jevištně uvádějí, jako *Manfred* George Gordona Byrona, *Schillerovi Die Räuber* (Loupežníci), *Goethův Faust* nebo *Die letzten Tage der Menschheit* (Poslední dny lidstva) Karla Krause.

no začít nový děj – je Kurt von Stauffen naživu, dosud žil jako eremita v Libanonu, a protože vládne léčitelstvím, je povolán k nemocnému Saladinovi. Pfranger měl za to, že Lessing význam křesťanské víry ve své hře dostatečně nezvýraznil a svým kusem tak s tendencí *Moudrého Nathana* polemizoval.

Na jevišti byl *Moudrý Nathan* (po soukromém uvedení v Mannheimu v roce vydání tiskem) proveden poprvé 14. dubna 1783 v Berlíně, představení však propadlo. Příčiny nebyly náboženské ani politické, nýbrž estetické, netkvěly v provokativnosti tématu, ale ve vkusu tehdejšího publika.<sup>82</sup> Psalo se, že Nathan je sice »výtečné drama«, ne však hra, jaká by mohla publikum zaujmout.<sup>83</sup> Hru uvedl berlínský principál Carl Theophil Döbbelin (1727-1793), divadelní reformátor a obhájce národní ideje, který sklízel značné úspěchy s inscenacemi Shakespeara, Goetha a především Lessinga, jehož byl oddaným stoupencem:

»Pan Döbbelin nešetřil náklady, aby hru uvedl pokud možno důstojně. Byly zhotoveny nové dekorace a kostýmy a dalo se předpokládat, že se mu výlohy tisícinásobně vrátí. První den byl hře příznivý. Vládlo slavnostní ticho, každé dojemné situaci se tleskalo, šuškalo se na všech stranách o náboženských záležitostech, které tuto poučnou báseň oživovaly, věřilo se, že se publikum do divadla pohrne, ale při třetím představení zůstali skoro všichni doma. Židovstvo, s nímž se mohlo při tomto kusu velmi počítat, nestálo o to – jak se samo dalo slyšet –, aby si přišlo vyslechnout apologii, jež pochopitelně nebyla psána pro dnešní Židy, a tak se našli jen nemnozí, které mohl Nathan zaujmout. Kus byl ovšem málo divadelní – je to miniatura, jejíž krásy se se vzdáleností zcela vytrácí, ale je možné si vzít dalekohled a nějak si pomoci, aby komplement, který chtěl pan Döbbelin publiku přinést, nezůstal úplně marný. Pan Döbbelin sám hrál Nathana a podal nám ho velmi vřele. Jeho hra stále ještě upomínala na divadelní zásluhy, jimiž vyhnal Harlekyňa a naučil nás vychutnávat ryzejší potěšení.«<sup>84</sup>

V hodnocení Döbbelinova výkonu se kritikové liší, většina by jej viděla vhodněji obsazeného v roli sultána Saladina. Uskutečnila se ještě dvě představení (15. a 16. dubna), při posledním však podle shrnutí v tisku už zelo hlediště prázdnotou. Hra neposkytla očekávanou míru dojetí, středověká orientálně-exotická atmosféra mohla být berlínskému měšťanskému publiku vzdálená a cizí mu mohl být i jazyk a dlouhé reflexivní dialogy. Cizorodě působil i hlavní argumentační prvek hry, Nathanem vyprávěná parabola o prstenech (III. dějství, 7. výstup). S její pomocí se Nathan snaží vyložit sultánovi, že rozdíly mezi třemi světovými náboženstvími se mohou jevit jako nesmiřitelné pouze navenek.<sup>85</sup> Teologických otázek se však dobové kritiky nedotýkaly a nepodepsaná a nekomentovaná zpráva z roku 1780, namířená proti listu *Kieflisches Litteratur-Journal*, v němž bylo Lessingovo dílo hodnoceno pozitivně, je patrně výjimkou:

»Proč se rovnou neřekne, že je *Moudrý Nathan* hořká satira, namířená proti křesťanské církvi? Velmi se divíme, že ještě nikdo proti této hře, která ani zdánlivě není hodna pověsti autora *Minny z Barnhelmu*, nepovstal a neposvítíl si na její slabiny a povážlivá místa.«<sup>86</sup>

Ve volnomyšlenkářské náladě osvícenství nedlouho před francouzskou revolucí vzniklo několik děl, jejichž autoři na Lessingova *Moudrého Nathana* reagovali napodobeninami, posuzovanými »jako méně či více obratné variace ve stylu sentimentální domácí a rodinné komedie«,<sup>87</sup> ale i travestiemi, které slouží jako doklad, že dílo zasáhlo společenské mínění. Reakcí na Lessingova *Moudrého Nathana* byla hra Johanna Karla Loticha *Wer war wohl mehr Jude?*

<sup>82</sup> MEIER, Thorsten: *Toleranz und ästhetische Disposition. Warum die Uraufführung von Lessings »Nathan der Weise« scheiterte*, in: ZIELKE, Oxana (ed.): *Nathan und seine Erben. Beiträge zur Geschichte des Toleranzgedankens in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, s. 37-52.

<sup>83</sup> *Bibliothek für Denker und Männer von Geschmack*, II/5, Gera, 1784, s. 424, cit. dle MEIER, *Toleranz und ästhetische Disposition* (↖ pozn. 82), s. 41.

<sup>84</sup> *Litteratur- und Theater-Zeitung* (II) [Berlin] 1783, č. 18 (3. 5.), s. 285-286.

<sup>85</sup> WESSELS, Hans-Friedrich: *Lessings »Nathan der Weise«. Seine Wirkungsgeschichte bis zum Ende der Goethezeit*, Königstein/Ts.: Athenäum, 1979; MÜLLER NIELABA, Daniel: *Die Wendung zum Bessern. Zur Aufklärung der Toleranz in Gotthold Ephraim Lessings »Nathan der Weise«*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

<sup>86</sup> *Beytrag zum Reichspostreuter* 1780, č. 14 (17. 2.), s. [4]. – Lessingova veselohra *Minna z Barnhelmu*, odehrávající se během sedmileté války (premiéra 1767), patří ke kmenovému repertoáru německé divadelní tvorby.

<sup>87</sup> M. N-r., v recenzi na STÜMCKE, Heinrich (ed.): *Die Fortsetzungen, Nachahmungen und Travestien von Lessings »Nathan der Weise«*, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1904, in: *Neues Wiener Tagblatt* 38 (1904), č. 287 (16. 10.), s. 33. – Stümcke vydal ve spisu ukázky z hodnocených děl.

(*Kdo byl asi víc Žid?*, 1783), v níž nábožensky tolerantní Žid adoptuje křesťanskou dívku. Když se však přihlásí její biologičtí rodiče, zachová se velkoryse. Negativní postavou hry je naopak egoistický a tyranský nežidovský otec dívčina nápadníka.<sup>88</sup> Z dalšího roku pochází hra Heinricha Reinickeho *Nathan der Deutsche oder Neider sind wahre Verschnittene* (Německý Nathan aneb Závistivci jsou praví obřezaní).<sup>89</sup> Následovaly hra Karla Steinberga<sup>90</sup> *Menschen und Menschensituationen oder Die Familie Grunau* (Lidé a lidské situace aneb Rodina Grunauových, 1787), anonymní kus *Vorurteil und Liebe* (Předsudek a láska, 1792)<sup>91</sup> či »tragický rodinný obrázek« *Dina, das Judenmädchen aus Franken* (Dina, židovská dívka z Franků, 1802) Jakoba Bischofa,<sup>92</sup> těžící nejen z *Moudrého Nathana*, nýbrž celkovým laděním a strukturou také z *Die Leiden des jungen Werthers* (Utrpení mladého Werthera, 1774) Johanna Wolfganga Goetha a z měšťanského dramatu Friedricha Schillera *Kabale und Liebe* (Úklady a láska, 1784). V Bischofově *Dině* se syn lakotného obchodníka Lindaua Albert zamiluje do židovské dívky Diny; její otec se jmenuje Nathan a nosí přízvisko Bieder (Bodrý). Starý Lindau, který připravil podvodně Nathana o majetek, trvá na tom, aby se Albert – pochopitelně za účelem zvětšení majetku – oženil se svou sestřenicí Biankou; její matka, Lindauova sestra, je vdova po italském markýzovi. Ve hře se splétá několik dalších motivů vedoucích ke katastrofě. Albert nalezne dokumenty, které jeho otec podvodně ukradl, a chce je proti němu použít, Bianka, aby Alberta získala, neváhá podloudně zneužít jeho přítele Ferdinanda pro úklad proti Dině a pod vymyšlenou záminkou uklidňujícího léku pro ni připraví jed. Bischof napsal k vydání své hry poetický úvod, končící slovy:

»Pokud vás dojme krásná, avšak nešťastná rodina a její smutný osud vám vžene do očí slzy, bude to básníku odměnou, avšak ještě více se bude cítit odměněn, jestliže jeho tragická báseň porazí staré předsudky a ještě starší náboženskou nenávisť, jež lidstvu škodí, jestliže se křesťané naučí ctít v Dině a Nathanovi národ, na nějž mnozí hledí s pýchou a pohrdáním, a pokud všichni, až tuto knihu odloží, pochopí, že je hoden důstojnosti každý člověk, který jedná poctivě, ať už věří v korán, talmud, nebo bibli!«<sup>93</sup>

V šestém výstupu II. dějství rozmlouvá Nathan se svou dcerou:

»NATHAN: Vaše láska je nevinná. Příroda a rozum ji neproklejí, ale lidé ano. Ještě nerozehrála všechna srdce pravda, že člověk – že my všichni jsme děti jednoho otce, jenž nás miluje všechny stejnou láskou, ať ho uctíváme tak či onak, jen když jsme dobří a čistého srdce. Jen málo křesťanů je jako Lindau. A jak jsem na tom se svými souvěrci já, víš sama. Už dlouho jsem jim trnem v oku, protože mě pokládají za tajného přívržence Ukřížovaného. Přiznejte se ke své lásce a zdvihne se záplava předsudků a svatá prostota i zloba na vás budou svolávat trest. Neuvidí ve vás lidi, nýbrž v něm jen křesťana, v tobě jen Židovku, a náboženská horlivost obou stran se bude snažit, navzdory přírodě a rozumu, vaši nevinou, v jejich očích však nepřípustnou lásku přísně ztrestat.

DINA: [...] Což můžeme já nebo Albert za to, že on se narodil mezi křesťany, já mezi Židy?  
NATHAN: Nemůžete! Ale nemáme svobodnou volbu, v jakém národě se chceme narodit a být vychováni. A přece za tuto náhodu musí jednotliví lidé i celé národy často velmi těžce pykat.«<sup>94</sup>

Poslední slova jsou jinak formulovaná myšlenka Lessingova *Nathana* (II. dějství, 5. výstup), kdy Nathan říká templářovi:

<sup>88</sup> THURN, Nike: »Falsche Juden«. *Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2015, s. 190. – Karl Lotich (1757-1782) zemřel zřejmě ještě před tištěným vydáním své hry. Nekrolog in: *Litteratur- und Theater-Zeitung* 1783, č. 2 (11. 1.), s. 31-32, želí jeho nadání zejména pro divadlo, v němž se osvědčil jako překladatel a upravovatel starších her: »Jeho nedávno vydaná hra *Kdo byl asi víc Žid?*, která obsahuje kromě lehkého a svěžihého dialogu mnohé další zásluhy, jej staví do příkladného světla.«

<sup>89</sup> Přehled vydání a překladů Lessingova *Moudrého Nathana*, jeho recenzí, navazujících děl a pojednání viz GOEDEKE, Karl – GOETZE, Edmund: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, VI/1: *Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege*, Dresden: Ehlmann Verlag, 1916, s. 451-471.

<sup>90</sup> Karl Steinberg (1755-?) byl spolutvůrcem Schuchovy herecké společnosti v Königsbergu (Královci).

<sup>91</sup> Název je zjevnou narážkou na Schillerovo drama *Kabale und Liebe* (Úklady a láska).

<sup>92</sup> Filozoficky vzdělaný Jakob Bischof (1774-1824) pocházel z Norimberku a působil jako redaktor a korespondent různých listů.

<sup>93</sup> Cit. dle vydání BISCHOF, Jakob: *Dina, das Judenmädchen aus Franken*, Fürth: Bureau für Literatur, 21805.

<sup>94</sup> Tamtéž.



»Ani jeden z nás si svůj národ nevybral. Jsme my náš národ? Co je to národ? Jsou křesťan a Žid víc než křesťan a Žid, nebo než člověk? Kdybych u vás našel alespoň ještě někoho, jemuž stačí být nazýván člověkem!«<sup>95</sup>

Trvalo téměř dvě desetky let, než se Lessingův *Moudrý Nathan* prosadil na jevišti. Ve dnech 27. a 28. července 1801 hru uvedl Friedrich Ludwig Schmidt v Magdeburgu, ale druhé představení už mělo slabou návštěvu, a jak píše referující,

»nenaplnilo mé očekávání, takže by z mé zprávy vznikla rozsáhlá kritika, která se podle mého soudu do vašeho listu nehodí. Jediné, co hru drželo, byl pan Schmidt, režisér zdejší společnosti. Hrál Nathana skutečně dobře a důstojně, jak to k moudrosti přísluší.«<sup>96</sup>

Rok 1801 se však zdá být pro hru přelomový. Dne 28. listopadu ji uvedl Friedrich Schiller ve Výmaru ve vlastním přepracování a tutéž verzi 10. března 1802 August Wilhelm Iffland (který hrál titulní roli) znovu v Berlíně. Tamní recenze prozrazuje, že Schillerovy zásahy souvisely s dobovými snahami o pozdvižení úrovně hereckého a jazykového projevu:

»Neboť panuje všeobecná snaha po zdokonalení recitace obecně, zkusilo se to jednou také s kusem, v němž vládne průběžně tón rozumu a přemýšlivého uvažování, bez prudkých vášní a bez vlastní komické charakteristiky. [...] Tuto hru můžeme svým způsobem považovat za domácí; ještě jsou tu staří přátelé Lessingovi, [...] žil tu Moses Mendelssohn, jehož náboženští stoupenci také neopominou *Nathana*, tedy ›svého‹ *Nathana* navštívit, takže divadlo bylo po čtyřikrát plné.«<sup>97</sup>

Další text zprávy svědčí o změně společenské situace, která mezitím nastala:

»Je nápadné, jak mnoho pouček a názorů právě v tomto *Nathanovi*, o němž Lessing věřil, že jeho čas přijde teprve ve vzdálené budoucnosti, je už zcela zastaralých. Od té doby jsme dostatečně zakusili, že jakási velebená tolerance znamená trpět jen to negativní a protest proti čemukoliv pozitivnímu v náboženství, proti jakémukoliv individuálnímu výkladu skončí naprostým vystrížením. Lessing také nezamýšlel konat společnou věc s novými teology, ale v *Nathanovi* by se mu snadno mohlo špatně porozumět.«<sup>98</sup>

Ve Vídni se *Moudrý Nathan* dostal na jeviště až 25. ledna 1819, kdy byl uveden ve Dvorním divadle (K. k. Hoftheater nächst der Burg). »Svobodné myšlení Lessinga vyzývalo, aby se svým dílem vyslovil k určitým naléhavým otázkám,« psala vídeňská kritika, »avšak ne vše z jeho dramatické básně je vhodné pro jeviště. Nyní, kdy jsou mírnější názory základním rysem charakteru doby, se spokojíme poděkováním za to, že nám tyto jasnější doby už předem silně navštívil.«<sup>99</sup> Jiný recenzent zdůrazňuje, že dílo bylo upraveno (především nutně kráceno) a oslovilo »důsledností v zajímavé kresbě velmi ušlechtilých, a přece tak přísně rozdílných charakterů. Jasnými slovy, hlubokým smyslem [...] hovoří k nám vznešený rozum z Nathanových úst a rozvaha jeho jednání, jeho klid a pevnost jako doprovod ideální ctnosti doplňují obraz skutečného praktického mudrce.«<sup>100</sup>

V českých zemích se hrál *Moudrý Nathan* zřejmě poprvé 1. února 1831 v Brně,<sup>101</sup> v Praze 6. prosince 1840.<sup>102</sup> V repertoáru mělo hru Nové německé divadlo, kde byla poprvé uvedena 18. února 1886, znovu byla nastudována roku 1888 a dávána při příležitostných hostováních, neboť nabízela příležitost k účinkování německých herců. Např. roku 1900 vystoupil jako Nathan na pražské německé scéně Adolf von Sonnenthal,<sup>103</sup> roku 1913 Ernst von Possart,<sup>104</sup> roku 1917 Ludwig Wüllner.<sup>105</sup> Nová inscenace následovala roku 1914, v níž Nathana ztělesnil Roman Reinhardt:

<sup>95</sup> Tamtéž.

<sup>96</sup> *Zeitung für die elegante Welt* 1 (1801), č. 112 (17. 9.), sl. 911-912.

<sup>97</sup> *Zeitung für die elegante Welt* 2 (1802), č. 52 (1. 5.), sl. 410-411.

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 12 (1819), č. 12 (26. 1.), s. 47.

<sup>100</sup> *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 12 (1819), č. 13 (30. 1.), s. 51.

<sup>101</sup> THAM, Carl Friedrich (ed.): *Brünner Theater-Almanach für das Jahr 1831*, Brünn: Johann Castl, 1831. Brněnské divadelní almanachy uvádějí hru také 1864 a 1860.

<sup>102</sup> Nadšené hodnocení viz *Bohemia* 13 (1840), č. 147 (8. 12.), s. [4]. – BALVANSKÝ, Albert (ed.): *Theater-Journal der ständischen Bühne der königlichen Altstadt Prag*, Prag: Wenzel Špinka, 1841. *Moudrý Nathan* se hrál v Olomouci, Liberci a dalších německých divadlech v Čechách.

<sup>103</sup> *Pofitík* 39 (1900), č. 100 (11. 4.), s. 10.

<sup>104</sup> *Prager Abendblatt* 47 (1913), č. 50 (1. 3.), s. 6 a 19; č. 51 (2. 3.), s. 15.

<sup>105</sup> *Deutsche Zeitung Bohemia* 89 (1916), č. 361 (31. 12.), s. 13.

»Tradice této činoherní role je tak vžitá, že by mohla být přetvořena jedině geniálním no-vátorem. Pan Reinhardt<sup>106</sup> hraje v rámci této tradice člověka plného dobrotivé srdečnosti a daří se mu naplnit moudrá slova vroucností a několika záblesky sympatického humoru. Vyprávění o třech prstenech nepředvedl jako parádní kousek, epizodicky a spíše jako anekdotu, než jako poučování.«<sup>107</sup>

V letech 1900 a 1906 byla představení *Moudrého Nathana* také součástí festivalu Májové hry (Maifestspiele). Další inscenace následovaly v letech 1919 a 1926, naposledy byla Lessingova dramatická báseň na této scéně nastudována roku 1933 (premiéra 26. května), v roli Nathana s Fritzem Valkem.<sup>108</sup> Ve třicátých letech se *Moudrý Nathan* objevil na jevišti Nového německého divadla ještě ve dvou hostováních německého herce Alberta Bassermanna (1867-1952), a sice 28. dubna 1936 a 4. dubna 1937.<sup>109</sup> Na české scéně Prozatímního divadla *Moudrý Nathan* uveden nebyl, hra ale vyšla roku 1865 tiskem v překladu Josefa Malého.<sup>110</sup> V Národním divadle v Praze se *Moudrý Nathan* vůbec poprvé objevil až 21. října 1971 v rámci hostování Deutsches Theater Berlin, v titulní roli s Wolfgangem Heinzem.<sup>111</sup>

O společenském dopadu dramatického díla svědčí často jeho úpravy, travestie a parodie. Roku 1804 byla anonymně publikována travestie *Nathan der Weise*, v níž Saladin získal rysy Napoleona a derviš byl identifikován se samotným Lessingem. Z téhož roku je *Der travestierte Nathan*, fraška o dvou dějstvích, která obsahuje intermezza, sbory, tanec, »učení soubor, vraždu a smrt«. Autor travestie Julius von Voß (1768-1832), zahrnovaný mezi zakladatele berlínské frašky, přivedl Nathana, bystrou Rechu, templáře s rysy pruského junkera a kuplířskou Daju do berlínského milieu své současnosti a všechny postavy zkarikoval; malicherný čachrář Nathan »maušluje«, Recha je koketa, uštěpačná Daja mluví vídeňským dialektem. Antisemitismus ve smyslu, jak ho vnímala pozdější epocha, byl sice počátku 19. století ještě cizí. Voß zesměšňováním na hranici urážek však už musel čelit výtkám, že je jeho travestie vůči Židům nepřátelská. Také ve Francii<sup>112</sup> se *Moudrý Nathan* dočkal napodobeniny ve hře *Nathan le Sage* (1806),<sup>113</sup> jejímž autorem byl Michel de Cubières Palmézeaux (1751-1820); Nathan se v ní nakonec ožení s Dajou. Žádný ze jmenovaných kusů nezanechal hlubší stopu, jejich poměrná četnost však svědčí o zájmu, jaký téma náboženské a národní tolerance mezi roky 1780-1810 vyvolávalo.

Lessing se v *Moudrém Nathanovi* pokusil titulní židovskou postavu zbavit stereotypních znaků. Nathan přitom své židovství nemusel zastírat, naopak. Autoři travestií a dalších zpracování s použitím motivů hry stereotypy spojované s židovstvím vraceli zpět a proměnili je v klíšé:

<sup>106</sup> Životní data Romana Reinhardta nejsou známa, v Novém německém divadle působil jako herec a režisér patrně v letech 1909-1932, poté byl hercem ve svobodném povolání. Viz LUDVOVÁ, Jitka: *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1885-1938*, Praha: Academia, 2012, přílohy (CD). Ludvová uvádí, že po roce 1935, kdy byli z divadelní ročenky *Almanach* vyřazeni umělci židovského původu, jeho jméno mizí. S Novým německým divadlem však zřejmě v kontaktu zůstal, ještě roku 1938 je uveden jako člen výboru Rakouského masopustního plesu (Donaupotpourri), pořádaného v Novém německém divadle pod patronátem rakouského velvyslance v Československu Ferdinanda Marka 25. ledna 1938, viz *Wiener Salonblatt* 69 (1938), č. 4 (20. 2.), s. 5.

<sup>107</sup> *Prager Tagblatt* 39 (1914), č. 51 (22. 2.), s. 6.

<sup>108</sup> Fritz (Frederick) Valk (1895-1956) byl jedním z oněch členů souboru Nového německého divadla, jimž nacionální socialismus brutálně zasáhl do života. Rodák z Hamburku nalezl po Hitlerově uchopení moci azyl v Praze a získal československé občanství, ale po okupaci musel utíkat a jako divadelní a filmový herec se uchýlil se v Londýně. Osobně zažil problematičnost role Shakespearova Shylocka, která patřila k jeho oblíbeným, když se s ní vydal v padesátých letech na turné do zámoří a po uvedení hry v rámci Stratford Festival v Ontariu podal Canadian Jewish Congress kvůli domnělému antisemitskému vyznění inscenace protest. Valk takové vnímání hry odmítl. Srov. *The Ottawa Citizen* 112 (1955), č. 274 (21. 5.), s. 37 (v článku je jako místo a rok Valkova narození uvedena Praha 1910).

<sup>109</sup> LUDVOVÁ, *Až k hořkému konci* (< pozn. 106), přílohy.

<sup>110</sup> LESSING, Gotthold Ephraim: *Nathan moudrý*, Praha: J. Pospíšil, 1865. Další český překlad vytvořil Otakar Smrčka a vyšel v pražském nakladatelství J. Otto roku 1912.

<sup>111</sup> Wolfgang Heinz, vl. jménem Wolfgang (David) Hirsch (1900-1984), se narodil v Plzni. V roli Moudrého Nathana byl velmi oceňován, hrál rovněž titulní roli ve filmu *Profesor Mamloček* podle stejnojmenné hry Friedricha Wolfa (viz dále).

<sup>112</sup> Francouzský překlad vyšel už roku 1783.

<sup>113</sup> Celý titul: *Nathan le Sage, ou le Juif philosophe, comédie héroïque en 3 actes, en prose, ornée de ballets et de spectacles (Nathan Moudrý aneb Žid filozofem, heroická komedie ve třech dějstvích v próze, zdobená balety a podívanou)*.

»Právě vývoj Nathanovy postavy ozřejmuje, že literární geneze raného antisemitismu vychází od stereotypních ›převleků‹ a ›travestií‹, a maskování tedy interpretuje jako odhalení ›skutečného‹ Žida, stigmatizovaného coby člověka neschopného integrace.«<sup>114</sup>

S proměnami společenského uspořádání se proměňovaly i názory na hru. Do kontextu s vývojem filozofie se dostala v článku uveřejněném v českém katolickém listu *Blahověst* roku 1874, jehož autor v textu o »zániku lutherismu v hegelianismu« vyjmenovává všemožné chybné kroky škodlivé pro katolicismus. Jmenuje také Lessingem vydané *Zlomky wolffenbüttelské*,<sup>115</sup> které »popírají historický ráz a hodnověrnost Písma«, a píše:

»Ne méně záhubně působil ›Nathan der Weise‹ od Lessinga. Tehdejší haute volée pospíchala do divadla, aby bouřným tleskotem osvědčila pokrokovou ›osvětu‹ (Aufklärung) při slovích: Der rechte Ring ist nicht erweislich, fast so unerweislich, als uns jetzť der rechte Glaube.<sup>116</sup> Známó, že v tomto díle staví se křesťanství do jedné čáry s židovstvím a muhamedanismem.«<sup>117</sup>

Roku 1908 se nad uvedením *Moudrého Nathana* v Breslau (Wrocław) pozastavoval klerikální list *Schlesische Volkszeitung*: »Klamným obrazem tolerance zbavuje drama všechna náboženství důstojnosti, zejména však zle napadá křesťanství.«<sup>118</sup> Lessingův *Moudrý Nathan* procházel v průběhu času interpretacemi z různých úhlů pohledu. Hra nás »uvádí nás do zcela nového ovzduší, do ovzduší kritičnosti, snášenlivosti a lidskosti, osvobozené od fanatismu a církevně dogmatické omezenosti«,<sup>119</sup> napsal roku 1960 protestantský teolog Josef Lukl Hromádka (1889-1969), jenž se snažil skloubit křesťanskou víru s marxismem. Přes nejrůznější vybočení zůstává ústřední myšlenka hry stále (nebo opět) aktuální.

Také August Wilhelm Iffland tematizoval společenské rozdíly a charaktery zařazením židovské postavy. Hra *Dienstpflicht* (*Služební povinnost*) z roku 1796 »se k prospěchu věci vyznačuje rolí poctivého Žida«, jímž je obchodník (»Handelsjude«) Baruch. »Nic v této roli není karikatura, ani šlechtnost, lidské a národní je v ní spojeno vpravdě umělecky, a hraje-li se role v tom smyslu, jak je napsána, má příznivý účinek.«<sup>120</sup> Ostatní postavy jsou naopak vytvořeny podle běžných vzorců: poctivec, jeho upřímný přítel, několik intrikánů a slaboch, »ale také šlechtný kníže, dobrá žena a dítě«. <sup>121</sup> Hra velebí úřednictvo plnící věrně povinnosti, proti poctivcům stojí korupčníci, kteří zneužívají své postavení. Poctivý služebník státu Dallner jejich pletichy prohlédne, sám se ocitne v ohrožení a dojde k rodinné tragédii: Dallnerův syn, který se do podvodů také zaplete, si vezme život. S pomocí Žida Barucha a dveřníka knížecího zámku (tedy dvou společenských outsiderů) se Dallner dostane ke knížeti, který podvodné machinace zarazí. Ifflandova hra se odehrává v autorově současnosti a pracuje s motivy, s nimiž se setkávala společnost zanikající šlechty a nastupujícího měšťanstva.

Jako příklad dramatického konfliktu, který vyzněním poukazyval k problémům své doby, avšak vybudovaného s uplatněním židovské postavy ze starozákonního příběhu, lze uvést dramatickou báseň Wilhelma Blumenhagena (1781-1839) *Simson* z roku 1816. Tištěnému vydání předdeslal autor citát ze Schillerovy *Marie Stuartovny*: »Slovo je mrtvé, víra je oživuje.«<sup>122</sup> V předmluvě se autor vyznává, co jej vedlo k napsání díla:

»Báseň vznikla už před několika lety pod vlivem tyranů mé doby a jejich krvavých mečů, za dnů hrůzy, v nichž znamenala slova vlast, společenství a svoboda smrtelné hříchy a odvážní mluvčí byli odevzdáváni do hrubých rukou válečných pohůnků a katů. Obsah básně se troufalostí bojovných válečníků a nezměrného útlaku, který přinášeli, podobal událostem, jež se bouřlivě odehrávaly kolem nás a způsobovaly tisíce ran; vložil jsem do ní své naděje na záchranu, svá německá přání, svůj tichý žal. Tisk básně proto nebyl dříve možný.«<sup>123</sup>

<sup>114</sup> ORT, »Es gibt doch wohl auch Juden, die keine Juden sind« (↵ pozn. 79).

<sup>115</sup> Takzvané *Fragmente eines Ungenannten*, za nimiž se skrýval orientalista Hermann Samuel REIMANUS, vyvolaly spor mezi protestantskými teology a stoupenci osvícenství.

<sup>116</sup> »Pravý prsten není prokazatelný, je téměř tak neprokazatelný, jako pro nás nyní pravá víra.«

<sup>117</sup> M.: *Dopisy. Z Litně 7. ledna 1874*, in: *Blahověst* 24 (1874), č. 2 (15. 1.), s. 25-27, zde s. 26.

<sup>118</sup> Otiskla *Bohemia* 81 (1908), č. 56 (26. 2.), s. 2.

<sup>119</sup> Josef Lukl HROMÁDKA, *Teolog po cestách světové literatury*, in: *Křesťanská revue* 45 (1978), č. 5-6, s. 101-102, zde s. 102.

<sup>120</sup> *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1797, č. 188 (14. 6.), sl. 681.

<sup>121</sup> Tamtéž.

<sup>122</sup> Wilhelm BLUMENHAGEN, *Simson*, Hannover: Brüder Hahn, 1816.

<sup>123</sup> Tamtéž.

Svobodný zednář Blumenhagen končí drama příznačně. Simson/Samson hyne pod troskami chrámu, jehož zřícení způsobil. Abimelek zastaví ozbrojený oddíl Filištinů slovy:

»Dost krve už bylo prolito, není hanbou sklonit meč. Nejsme vítězi, velký mrtvý porazil tebe i mne. K jeho výši se naše ochablá křídla nevnesou. [...] Válka mu nebyla rozkoší, nehnila jej krvelačnost, v srdci neměl jedovatou krev touhy po moci. Pro svůj národ chtěl svobodu a mír. [...] Jsme dva svobodné národy a chceme se v přátelství o krásnou zemi sousedsky podělit.«<sup>124</sup>

Do jaké míry obecnostvopo selství hry chápal, je však sporné. Po uvedení v Hamburku roku 1819 poznamenal referent *Zeitung für die elegante Welt* na adresu publika, že mu nestačí, když se o zřícení chrámu pouze vypráví, neboť potřebuje »vidět, aby mohlo uvěřit, a doufá, že tak dosáhne blaženosti. V Hamburku došlo brzy na to, že se řada diváků dostavila až na páté dějství a zaplatili si pouze impozantní poboření templu.«<sup>125</sup> Podobně jako Lessingův *Moudrý Nathan* nebyl Blumenhagenův *Simson* původně určen pro jeviště, ale jelikož ho přesto několik divadel uvedlo (poprvé 16. března 1811 divadlo v Altoně), přistoupil autor k úpravě (tištěné vydání obsahuje autorův komentář a poukazy ke změnám v textu oproti původnímu znění).

Také postava »dvorního Žida« Josepha Süße Oppenheimera se na jevišti objevila,<sup>126</sup> poprvé ve hře Alberta Dulka *Lea*. Její předlohou se stala novela *Jud Süß* Wilhelma Hauffa (1827) a hra nese jméno Oppenheimerovy sestry z této prózy. Volnomyšlenkář Albert Friedrich Benno Dulk (1819-1884) byl spřátelen s lékařem Johannem Jacobym, stoupencem židovské emancipace. Hra byla poprvé uvedena 23. února 1848 v Königsbergu (Královci). Süßův osud v povídce zpečetí lůza, která zapálí jeho dům:

»Tak jako v Shakespearově *Kupci benátském*, nestojí Dulkův židovský protagonista na konci jako mocný vítěz, nýbrž jako oběť. Se židovskými obžalovanými, šikanovanými a pokořovanými, je v obou hrách v rozsáhlých soudních scénách veden předem ztracený proces.«<sup>127</sup>

Joseph Oppenheimer je také hlavní postavou románu i dramatu Liona Feuchtwangera *Jud Süß* (*Žid Süß*). Na rozdíl od mnoha případů, kdy prozaické dílo bylo posléze zdramatizováno, nastal zde postup opačný. Roku 1917 byla tiskem vydána nejprve dramatická podoba díla, o tři roky později se autor rozhodl pro románové zpracování.<sup>128</sup> Později se ke své práci vyjádřil:

»Kniha se setkala s velmi pozoruhodnými výklady. Židé ji označovali jako antisemitskou, němečtí šovinisté jako židovskou šovinistickou a obě strany mě zuřivě napadaly. [...] Myslím si, že teď z ní nevytloučou kapitál národní socialisté ani sionisté. Přiznávám bez okolků: můj mozek myslí kosmopolitně, mé srdce bije židovsky.«<sup>129</sup>

Feuchtwanger se se svým předpokladem mýlil. Národní socialisté za účelem antižidovské propagandy a antisemitské provokace roku 1940 *Žida Süsse* zneužili v perfidním filmovém zpracování, v režii Veita Harlana, v titulní roli s Ferdinandem Marianem.

Žid Süß se stal tématem i v poslední době. Roku 1999 byla uvedena dvě nová díla, v nichž je dvorní Žid Süß ústřední postavou: 13. října 1999 se konala v Brémách premiéra opery *Jud Süß* Detleva Glanerta a Státní divadlo ve Stuttgartu učinilo pokus o aktualizaci tématu uvede-

<sup>124</sup> BLUMENHAGEN, *Simson* (◀ pozn. 122), s. 270.

<sup>125</sup> *Zeitung für die elegante Welt* 19 (1819), č. 43 (1. 3.), sl. 343.

<sup>126</sup> Historický Joseph Ben Issachar Süßkind Oppenheimer (nar. ca. 1698 v Heidelbergu) byl dvorním faktorem württemberského vévody Karla Alexandra. Po vévodově smrti se stal na základě falešných obvinění obětí justiční vraždy a 4. dubna 1738 byl popraven.

<sup>127</sup> FEINBERG, Anat: »Weil ich ein Jude bin«. *Albert Dulks Lea*, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter – FISCHER, Jens Malte (eds.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen: De Gruyter, 2008, s. 89-100, zde s. 98. Viz též PRZYREMBEL, Alexandra – SCHÖNERT, Jörg (eds.): »Jud Süß«. *Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Berlin: Campus Verlag, 2006.

<sup>128</sup> Španělský autor židovského původu Lion Feuchtwanger (1884-1958) se věnoval židovské tematice ve svém díle vícekrát: trilogie *Josephus Flavius*, která vznikla v letech 1932-1942, vychází z paměti římského historika o odboji Židů proti Římu v 1. století n. l., z roku 1955 je román *Jüdin von Toledo* (*Židovka z Toleda*), o dva roky později vznikl román *Jefta und seine Tochter* (*Jefta a jeho dcera*).

<sup>129</sup> FEUCHTWANGER, Lion: *Über Jud Süß*, in: *Freie Deutsche Bühne*, Heft 1, 5. 1. 1929; viz též FEUCHTWANGER, Lion: *Centum Opuscula*, Rudolstadt: Greifenverlag, 1956, s. 390; HEUSLER, Andreas: *Lion Feuchtwanger. Münchner – Emigrant – Weltbürger*, St. Pölten – Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2014; KRÖSCHE, Heike: »Ja. Das Ganze nochmal«. *Lion Feuchtwanger: Deutsch-Jüdisches Selbstverständnis in der Weimarer Republik* [= Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien, 13], Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2004.



ním stejnojmenné hry Klause Pohla *Jud Süß* (premiéra 4. prosince 1999).<sup>130</sup> Vznikly také nové rozhlasové a televizní inscenace dokládající, že historická postava Josepha Oppenheimera stále budí pozornost.

### Rakouská a německá činohra

Duševní rozpory, jaké vyvolávají náboženské pochybnosti a vnitřní zápas o pravou víru, zpodobnil Karl von Gutzkow v dramatu *Uriel Acosta* (premiéra 13. prosince 1846 v Drážďanech). Titulní postavou je židovský filozof Uriel da Costa (asi 1585 – duben 1640), idealistický bojovník za náboženskou svobodu. Pocházel z rodiny katolických konvertitů, která se vrátila k židovské víře. Uriel se však po celý život pohyboval mezi obojím vyznáním, z obou stran trpěl útrapy a ústrky a duševní rozpory jej nakonec dohnaly k sebevraždě. Po uvedení dramatu ve Vídni 15. června 1849 vyslovila kritika poděkování za uvedení hry, která poskytla příležitost předvést skvělé přednosti místních herců. Dramatu však

»schází hlavní ctnost, totiž postava Uriela, onoho muže, jenž je nositelem děje a hrdinou truchlohry. [...] Uriel není divadelní postava ani tragický hrdina, ba ani hrdina v aristotelském smyslu, jenž vyvolává soucit či hrůzu. Je blouznivec, avšak ne – jak bychom se domnívali – náboženský, nýbrž filozofický. Jednou chce starou učnost Židů, která – jak říká – je zakořeněna dílem v tradici a dílem ve svatých i světských knihách, osvětlovat pochodní rozumu, [...] rozum učinit symbolem víry, [...] jindy však říká, že »víra vyrůstá z pochybností.«<sup>131</sup>

V tomto smyslu recenzent uvádí další příklady. Nevyhraněnost hlavního hrdiny způsobila, že přijetí hry bylo chladné.<sup>132</sup>

Drama *Jüdin von Toledo* (*Židovka z Toledo*) Franze Grillparzera zaslouží pozornost už tím, že se jeho světová premiéra uskutečnila posmrtně, 22. listopadu 1872 v Praze, která předběhla dramatikovu Vídeň. Dílo dodnes klade otázku, zda v něm spatřovat projev autorova antisemitismu.<sup>133</sup> Od první ideje do jeho dokončení uplynulo téměř půl století, autor je dopsal v posledním roce života. K plánu na drama z roku 1826 si zapsal: »Historie Alfonse Dobrého<sup>134</sup> z Kastilie a Rahel, která je podezřelá z čarodějnictví a tak dlouho láká krále do svých osidel, až ji mocní říše se souhlasem královny zavraždí.« Grillparzer podrobně charakterizuje povahu královu, »dobrého, ušlechtilého, dobře vychovaného prince«, jenž se svou manželkou žije »jako bratr a sestra« a národ v něj vkládá velké naděje. »Vše je dobré, než se objeví Židovka; tu se v něm probudí cosi, co dosud nepoznal, smyslnost.«<sup>135</sup> Grillparzerova *Židovka z Toledo* je volnou adaptací hry *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* Lope de Vegy,<sup>136</sup> titulní postava je vzata z historie: Židovka Rahel Esra byla skutečně milenkou kastilského krále Alfonse VIII.<sup>137</sup> Nevlastní sestry Rahel a Esther v dramatu (mají různé matky) a jejich otec Isak představují tři různé povahy. Rahel je naivní a lehkomyšlná svůdnice, rozvážná Esther tvoří její kontrast. Isak žije mezi dvěma myšlenkovými světy. Rahel zatouží po králi a nejedná se o platonický obdiv. Vetře se do jeho přízně, stane se jeho milenkou. Projevem její »asimilace« je sex:

»Rahel se v tomto světle jeví jako hnací síla, dokonce agresorka, která si svou obět podrobuje. Raheliny prostředky vzbuzují podezření z nepoctivosti, její asimilační akt se jeví jako chtěný, vykalkulovaný, cílevědomý, překvapující. Tím se prozrazuje fundamentální pochybnost vůči veškerému asimilačnímu úsilí ve společenství, jaké Rahel reprezentuje.«<sup>138</sup>

<sup>130</sup> Anat Feinberg nazvala hru »nepodařeným pokusem o nápravu«, inscenaci připodobnila k dřevorezbě a postavy označila za »příliš extrémní, než aby mohly přesvědčit«. Srov. FEINBERG, Anat: *Ein missglückter Versuch: Klaus Pohls »Jud Süß«-Drama*, in: PRZYREMBEL – SCHÖNERT (eds.), »Jud Süß«. *Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild* (◀ pozn. 127), s. 189-200.

<sup>131</sup> *Der Österreichische Zuschauer* (*Wiener Zuschauer*) 15 (1849), č. 139 (19. 6.), s. 1110-1112, zde s. 1111.

<sup>132</sup> K rozpornému postoji Karla von Gutzkova vůči Židům a židovství viz např. STEINECKE, Hartmut: *Gutzkow, die Juden und das Judentum*, in: HORCH – DENKLER (eds.), *Conditio Judaica* (◀ pozn. 16), II, s. 118-129.

<sup>133</sup> KROBB, Florian: »Bleib zurück, geh nicht in' Garten!« Grillparzers »Jüdin von Toledo« als Traktat über die »Judenfrage«, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 125-142.

<sup>134</sup> V konečném znění jako *Alphons, König von Kastilien*.

<sup>135</sup> STAPP, Paul (ed.): *Grillparzer Werke*, 1, München: Emil Vollmer Verlag, [1981], s. 873.

<sup>136</sup> Posloužila rovněž jako předloha románu Liona Feuchtwangera.

<sup>137</sup> Grillparzer po prvním návrhu práci na dramatu přerušil a vrátil se k němu roku 1848 poté, co abdikoval bavorský král Ludvík I. kvůli svému skandalizovanému vztahu ke španělské tanečnici Lole Montez.

<sup>138</sup> KROBB, »Bleib zurück, geh nicht in' Garten!« (◀ pozn. 133), s. 135.

Monolog Rahel, v němž si sama sebe představuje jako královnu, se proměňuje v perverzní představu (II. dějství): »Kdyby vydalo každé bodnutí krev, chtěla bych ji pít žíznivými rty.« Podobně se chová Salome Oscara Wilda a zejména v operní podobě u Richarda Strausse je to žena živočišně fascinovaná prorokovou uťatou hlavou.

Než byla *Židovka z Toleda* uvedena na jeviště, objevilo se několik rozborů na základě jejího tištěného vydání, které vyšlo jako sedmý svazek Grillparzerových sebraných spisů roku 1872.<sup>139</sup> Rozsáhlý text s ukázkami vyšel v *Neue Freie Presse*.<sup>140</sup> Článek se odvolává na vyjádření divadelního ředitele Heinricha Laubeho,<sup>141</sup> který se domníval, že Grillparzer o uvedení *Židovky z Toleda* neusiloval, sám cítil, že hra postrádá dramatickosti, což autor článku potvrzuje. Rahel není dramatická hrdinka, neboť – s odvoláním na Schillera – »jestliže osud hrdinu rozdrtí, musí jej zároveň povznést! Rahel je rozdrčena, ne však povznesena. A pro tento nedostatek [...] ji nemůžeme považovat za schopnou jevištního života.«<sup>142</sup> Výmluvná je poznámka v Grillparzerových osobních zápiscích k předloze Lope de Vegy: »Je ostatně zvláštní, že se Lope de Vega docela staví na stranu Židovky. Pojednává ji velmi ušlechtilé [...]«. Autor pojednání v *Neue Freie Presse* k tomu píše:

»Zní jako výtky, že to náš básník-kritik shledává zvláštním. A přece: kdyby Grillparzer svou *Židovku* od začátku do konce »pojednal ušlechtilé«, pak by jeho truchlohra ryze tragickou hrdinku nepostrádala, pak by se [...], rozdrčena osudem, pozvedla ke vznešené velikosti a získala naši vřelou účast, náš obdiv.«<sup>143</sup>

Závěr hry, kdy se král usmíří s královnou a Raheliny vrahy, »neboť znetvořená mrtvola jeho nešťastné milé v něm vyvolá hrůzu a odpor«, uvádí autora článku v pochybnost, zda chystané uvedení hry ve Dvorním divadle bude důstojným příspěvkem ke Grillparzerovu jubileu.

Nepodepsaný autor v *Neues Fremden-Blatt* považoval stavbu, členění a vypracování hry za výtečné, avšak i on závěr označil jako matný a neuspokojivý. Vykreslení charakteru Rahel považoval za dráždivé v tom, jak si nic netušíc zahrává s osudem. V její postavě je vyobrazeno celé lidské utrpení, avšak aby její tragédie »k sobě opětně přiblížila královský manželský pár, [...] v narušeném vztahu došlo k odpuštění a upevnil se, k tomu nedojde, Rahelina smrt byla zbytečná. Král s královnou jsou si stejně cizí jako na začátku, a to je vada hry.«<sup>144</sup> Autor článku přirovnává postavu Rahel ke Goethovým dívčím zjevům Gretchen (*Faust*) a Klärchen (*Egmont*).

Jak uvedeno, Grillparzerova *Židovka z Toleda* měla světovou premiéru 22. listopadu 1872 v Praze. Dva týdny před ní vyšlo pod titulkem *Die Jüdin von Toledo* ve Vídni další obsáhlé rozhořčené pojednání. Autor není podepsán, je však zřejmé, za koho hovoří. Článek vyšel v týdeníku *Die Neuzeit*. Dá se předpokládat, že autorem článku byl šéfredaktor listu Leopold Kompert:

»Náš nadpis měl vlastně znít *Grillparzerova Židovka*. Neboť jednak je to titul dramatu nalezeného v literární pozůstalosti [...], za druhé musíme hrdinku nepovedené tragédie v budoucnu vždycky nahlížet jako Židovku grillparzerovského řemesla, pro niž skutečnost neposkytla žádný vzor a uprostřed našeho kmene ani poskytnout nemohla. Rozumí se samo sebou, že alespoň na tomto místě nám nejde o kritiku z hlediska dramaturgie, spíše vyvolává naši úvahu otázka principiálního významu. Čtenáři se přesvědčí, že jsme vůči Grillparzerovu géniu vždy byli spravedliví, a jakmile se v tomto listu při nějakém zvláštním účelu naskytla příležitost k poctě, jaká tomuto velkému vlasteneckému básníku přísluší, také jsme přispěli svou troškou. Oceňovali jsme ve smyslu osvíceného Židovstva [...] společenství všech ušlechtilých duchů, v jejichž středu zaujímá pěvec jako Grillparzer nepochybně vynikající místo. [...] Vyslovili jsme mu díky za to, s jakou láskou [...] zpracoval pro jeviště židovské téma Esther.<sup>145</sup> [...] U tragédie *Židovka z Toleda*, kterou pověst předem velebila, [...] sdílíme zklamání s ostatními věřiteli, kteří za její vavříny zaplatili předem. *Židovka z Toleda* je nepodařený neuduživec Grillparzerovy múzy, o němž není třeba více

<sup>139</sup> LAUBE, Heinrich – WEILEN, Josef (eds.): *Franz Grillparzer, Sämtliche Werke in 10 Bänden*, Stuttgart: J. G. Cotta, 1872.

<sup>140</sup> A. W., in: *Neue Freie Presse* 9 (1872), č. 2922 (12. 10.), s. 2-4.

<sup>141</sup> Heinrich Laube (1806-1884) byl v letech 1849-1867 ředitelem vídeňského Burgtheatru.

<sup>142</sup> A. W., in: *Neue Freie Presse* (← pozn. 140), s. 4.

<sup>143</sup> Tamtéž.

<sup>144</sup> BLUMENTHAL, Oskar [?]: *Grillparzer's Jüdin von Toledo (Feuilleton)*, in: *Neues Fremden-Blatt* 8 (1872), č. 287 (18. 10.), s. 13-14.

<sup>145</sup> Ke Grillparzerově *Esther* viz dále.

mluvit. Co také záleží na tom, že mezi mnoha spanilými, silnými a zdravými dětmi plodné matky vyrostlo jedno téměř zruďné.«<sup>146</sup>

Autor se přesto nedomnívá, že jde pouze o nepodařené dílo, vinu nese »cosi víc než jen momentální nepřizeň múzy, nedá se popřít karikující záměr«. Podnět vidí autor ve vlně protizidovských útoků v německých státech roku 1819, jejichž ohnisko bylo »ve Würzburgu a přeneslo se do Prahy, Štýrského Hradce, Vídně, Amsterdamu, Kodaně, Helsink, Krakova« atd. Grillparzer převzal látku od Lope de Vegy, který

»žil v době Filipa II. v katolickém Španělsku, byl katolický duchovní a sekretář inkvizice. A přesto pojednal Lope de Vega svou Židovku ušlechtleji a Žida, kterého přece sotva mohl znát jinak než z představ Torquemadových, vykreslil daleko lidštěji než německý básník 19. století, který by měl dokázat překonat dětinské frašky, jež stavěly Žida hned vedle ďábla a jehož se konfesní exkluzivnost a intolerance nikdy ani nedotkly. Celý kus svědčí o tom, že mu básník nevěnoval lásku, že se do látky nechtěl ponořit, a z díkce posledních tří dějství dokonce mluví lhostejnost, chlad, autorova nevole vůči tomuto dítěti jeho ducha. Žid Isak je obluda, přesahující ošklivostí ještě Shylocka, Židovka z Toleda sprostá Phryne,<sup>147</sup> závěr je zprostředkován pouze jako fyzický odpor, jenž přepadne neřestného krále při pohledu na znetvořenou mrtvolu oběti jeho nízké smyslnosti. To všechno je zjevně ošklivé a nespravedlivé, a nejen vůči Židům.«<sup>148</sup>

Autor připomíná nespravedlivý pohled na Židy v knize Davida Strausse *Der alte und der neue Glaube (Stará a nová víra)*<sup>149</sup> a mimoděk zmiňuje také Františka Palackého, jenž právě roku 1872 v doslovu k *Radhostu* napsal:

»Plémě židovské vůbec, emancipované teprv za naší doby, [...] panuje v Němcích již nyní všeobecně; neboť veřejné mínění netoliko ve Vídni běře se směrem, kterýž popředně Židé mu dávají. Jim, jako prototypu jejich Shylokovi, stačí všude a ve všem jen legálnost; co nad ni vyniká ve světě mravním, smýšlení spanile velikomyslné a po rytířsku čestné, toho ani neznají, ani, jako nějaké pověry, znáti nechtějí; [...].«<sup>150</sup>

Autor zprávy v *Die Neuzeit* Palackého výroky dále nekomentuje, »neboť vášeň stranického vůdce dostatečně vysvětluje psychický motiv takových provokací – a skoro omlouvá.«<sup>151</sup> V dalším textu se autor obrací do vlastních řad:

»Základní zlo tkví přece v tom, že Židé sami dělají příliš málo, aby své bytí a podstatu učinili kultivovanému světu svéprávnými a pochopitelnými. Drobné hádky uvnitř synagogy se vůči mocným světovým církevním hnutím církve jeví jako dětinské loutkové hry, v nichž loutky na drátkách napodobují živoucí lidi. [...] Jak má ten, kdo stojí stranou, chápat židovství, když je o něm tak málo známo mezi Židy samotnými?«<sup>152</sup>

Další rozbor hry, vytvořený rovněž na základě jejího tištěného vydání po pražské premiéře, napsal Emil Kuh.<sup>153</sup> Hře vytýká především vnitřní nepropojenost a nejasnou motivaci v jednání postav. »Židovkou z Toleda vytvořil Grillparzer cosi velmi neradostného, drama je založeno na zmatených fantaziích a jako hra představ.«<sup>154</sup> Vznáší také výtky vůči básnickému jazyku hry, nadužívání drobných slov v neobratném jambickém verši apod.

Přípravy k pražské premiéře se dlouho držely v tajnosti.<sup>155</sup> Co se dělo v zákulisí obou divadel, Německého zemského divadla v Praze a vídeňského Burgtheatru, která premiéru chystala

<sup>146</sup> *Die Jüdin von Toledo*, in: *Die Neuzeit* 12 (1872), č. 45 (8. 11.), s. [495]-496. – Ke Kompertovi viz výše pozn. 59 a 60.

<sup>147</sup> Frýné (Phryne) (4. stol. př. n. l.), proslulá athénská hetéra.

<sup>148</sup> *Die Jüdin von Toledo* (< pozn. 146).

<sup>149</sup> David Friedrich Strauss (1808-1874) byl německý protestantský teolog a filozof. Jeho *Das Leben Jesu (Život Ježíšův)*, 1835), v němž si kladl otázku, nakolik je Ježíš historická postava a nakolik mýtus, vyvolal prudkou reakci z protestantské i katolické strany. Strauss se zabýval také rozbořením Lessingova *Moudrého Nathana (Lessings Nathan der Weise)*, 1865), viz STRAUSS, David Friedrich: *Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntnis*, Leipzig: S. Hirzel, 1872. Spis byl v roce premiéry Grillparzerovy hry novinkou.

<sup>150</sup> PALACKÝ, František: *Politická závěť. Z doslovu k Radhostu. Doslov k Pamětním listům*, ed. Jaroslav WERSTADT, Praha: Akropolis, 1928, s. 13.

<sup>151</sup> *Die Jüdin von Toledo* (< pozn. 146).

<sup>152</sup> Tamtéž.

<sup>153</sup> Emil Kuh (1828-1876) byl rovněž židovského původu, roku 1859 konvertoval ke katolicismu.

<sup>154</sup> *Wiener Zeitung* 169 (1872), č. 274 (29. 11.), s. 6-7.

<sup>155</sup> Premiéra byla původně ohlášena na 15. 1. 1873, den Grillparzerových nedožitých 82. narozenin, viz

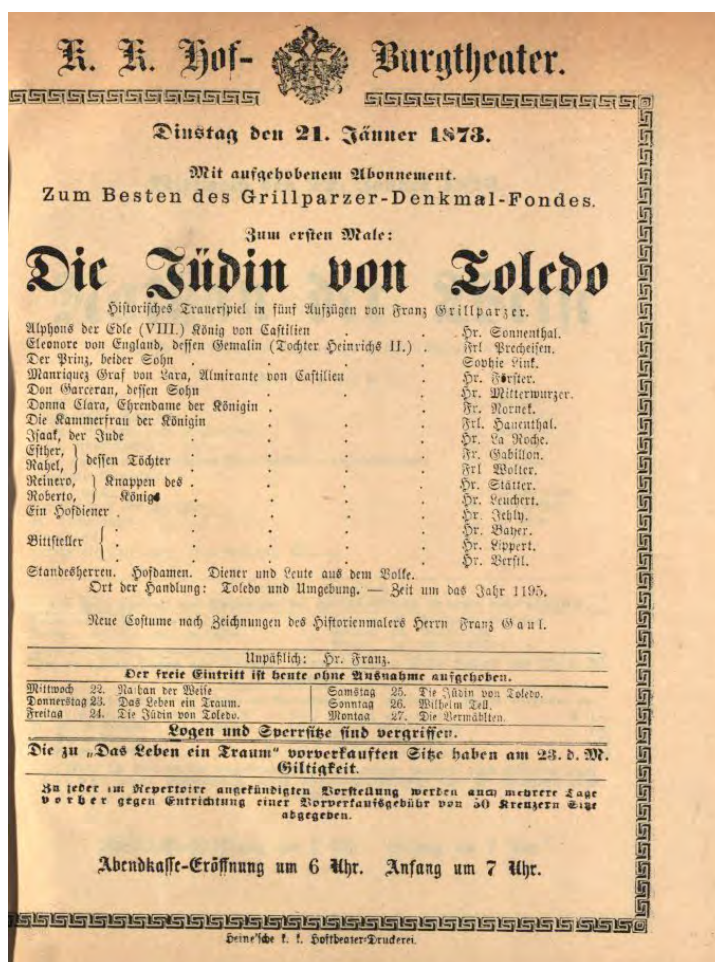


téměř současně, by žádalo hlubší průzkum archivů. Jestliže hra sama byla pokládána za málo dramatickou, okolnosti jejího uvedení jistě dramatickostí nepostrádaly. Ještě těsně před premiérou v Praze např. nebylo definitivní herecké obsazení.<sup>156</sup> Přes výhrady k výkonu představitelky Rahel (shovívavě omlouvanému zaskokem na poslední chvíli) byla inscenace považována za úspěšnou.<sup>157</sup>

Podle dopisovatele do Vídně představení až »do podivně bizarního závěru« zaujalo; vyzdvihl především výkon Edmunda Sauera (král Alphons) a Volkmaru Kühnse (Isak). Zpráva uvádí, že Isakova věta (V. dějství), s níž předstupuje s Esther po Rahelině smrti před krále a oslovuje ho: »Milostivý zločínče, ušetři nás, šlechtyný vrahu!«<sup>158</sup> padla »z politických důvodů« za obět cenzorově škrtu, a s ohledem na mravnost také z odpovědi Garcera na králův dotaz, co si o Rahel myslel, dokud žila (kde se říká, že byla krásná, avšak také »záletná a lehká, samá zlá nástraha«),<sup>159</sup> vyškrtla cenzura slovo »záletná«. Avšak »vedení divadla taková přísnost nepřekvapila. Je tomu bohužel zvyklé, že tak jako proti bohům, je marné bojovat i proti ní [cenzuře]«. Nicméně se na poslední zkoušce rozhodlo škrtky nerespektovat, takže po představení *Židovky z Toleda* »ještě možná bude následovat scéna před soudem.«<sup>160</sup> Nic takového se však nestalo.

Vídeňská premiéra se uskutečnila 21. ledna 1873 (tedy v den druhého výročí Grillparzerova úmrtí, ➤ Obr. 2) v Burgtheatru,<sup>161</sup> výtěžek představení byl věnován ve prospěch Grillparzerova pomníku.<sup>162</sup>

Už v předběžných zprávách k obsazení vídeňské premiéry se objevil podiv, že Rahel má hrát Charlotte Wolter, specializovaná na tragické hrdinky, jakou v jejím podání byla např. Deborah Salomona Mosenthala.<sup>163</sup> Podle všeho byly obavy oprávněné. »Slečna Charlotte Wolter a spolu



Obr. 2:  
Franz Grillparzer:  
*Die Jüdin von Toledo*,  
plakát k premiéře,  
Wien, K. K. Hof-Burg-  
theater, 21. 1. 1873

*Prager Abendblatt* 6 (1872), č. 245 (16. 10.), s. [2]. »V Praze zřejmě chtějí počkat, až jak dopadne uvedení v Burgtheatru a řídit se jeho vzorem.« psal *Prager Abendblatt* 6 (1872), č. 271 (15. 11.), s. [3]. – Pražská německá scéna oslavila roku 1871 Grillparzerovy osmdesátiny slavnostním večerem, viz TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters*, III, Prag: A. Haase, 1888, s. 632.

<sup>156</sup> *Prager Abendblatt* 6 (1872), č. 275 (20. 11.), s. [3]: »Onemocněním sl. Braunové zůstala důležitá role [Esther] neobsazena a sl. Hrabowska se nemohla rozhodnout, neboť charakter role bytosti této mladé umělkyně nesedí. Nyní se roli uvolila převzít paní Simonová, manželka našeho operního režiséra Ludwiga Simona.« Ludwig Simon byl herec, herec a režisér se jmenoval Julius Simon. – Následujícího dne uvedl týž list obsazení premiéry: jako Rahel sl. Jakubowska, Ester pí. Simonová j. h., Isak pan Kühns.

<sup>157</sup> Oscar TEUBER (pozn. 153), s. 616, uvádí jako úspěšnou představitelku v Grillparzerových dramatech *Židovka z Toleda* a *Svár v domu Habsburků* Hermine Claarovou. V angažmá pražské německé scény byla v letech 1872-1876.

<sup>158</sup> »ISAK: Gnädiger Missethäter, verschont uns, edler Mörder!«

<sup>159</sup> »GARCERAN: Doch auch verbuhlt und leicht, voll arger Tücken.«

<sup>160</sup> *Neue Freie Presse* 9 (1872), č. 2964 (23. 11.), s. 8 (nepodepsáno).

<sup>161</sup> V obsazení Adolph Sonnenthal (Alphons), Olga Precheisen, provd. Lewinsky (Královna), Friedrich Mitterwurzer (Garceran), Karl La Roche (Isak); Zerline Gabillon (Esther), Charlotte Wolter (Rahel).

<sup>162</sup> Pomník, dílo Carla Kundmanna (1838-1919), je umístěn ve vídeňské Volksgarten. Odhalen byl až 23. 5. 1889. Půlkruhová stěna, do níž je zasazena sedící básníkova postava v nadživotní velikosti, je ozdobena reliéfními výstupy z jeho dramát *Die Ahnfrau* (Pramáti), *Der Traum ein Leben* (Sen jako život), *König Ottokars Glück und Ende* (Štěstí a pád krále Otakara), *Sappho*, *Medea a Des Meeres und der Liebe Wellen* (Vlny moře a lásky); *Die Jüdin von Toledo* ani *Esther* – ale ani *Libussa* a *Der Bruderzwist im Hause Habsburg* (*Svár v domě Habsburků*) – mezi nimi nejsou.

<sup>163</sup> *Neue Freie Presse* 9 (1872), č. 2992 (21. 12.), s. 7.

s ní vícero kolegů se vůči zesnulému Grillparzerovi zachovali velmi nešlechetně,« stojí ve fejetonu *Die Jüdin von Toledo* pro *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*.

»Kdyby se Grillparzera zeptali, zda chce pomník a *Židovku* v Burgtheatru [...], jsem pevně přesvědčen, že by na židovskou Wolterovou i pomník s radostí rezignoval. Bohužel se ho nikdo neptal. Truchlohru z pozůstalosti uvedli bez jeho souhlasu, dokonce, pokud vezmeme v úvahu jeho zmínky o ní, proti jeho vůli, a pokud nesplnila očekávání, básník za to může nejméně. Ač ani on není samozřejmě úplně bez viny. Seznal však, že se hra pro jeviště nehodí, proto ji nechtěl dát a nedal uvést, a my nevíme, co by ještě změnil a jak by ji přetvořil.«<sup>164</sup>

Z herců podle názoru tohoto kritika uspokojil pouze Adolf Sonnenthal v roli krále Alphonse a také Karl La Roche hrál Isaka »velmi charakteristicky«, pouze rušilo, že několikrát použil židovský žargon, což se »do tragédie nehodí a do historické už vůbec«. <sup>165</sup> Výkon Charlotte Wolterové hodnotily negativně i další kritické hlasy a nepředpokládalo se, že by se hra mohla stát repertoárovým kusem.<sup>166</sup>

Spojení s výtoku antisemitismu ulpělo především na postavě Isakově, jako antisemitské klišé ho však nelze chápat paušálně. Role je koncipována jako postava Žida vystaveného posměchu (podobně jako Shakespearův Shylock) a ve své izolaci je vlastně postavou tragickou.<sup>167</sup>

V Praze se pak *Židovka z Toleda* hrála na německé scéně v letech 1892, 1900/01, 1912/13 (v rámci hostování Elsy Galafresové), 1915 s Helenou Riesovou jako hostem a ještě roku 1933. Roku 1904 ji uvedlo divadlo v Reichenbergu (Liberec), představitelka titulní role (v recenzi není jmenována) však po všech stránkách zklamala.<sup>168</sup>

Grillparzerova hra *Esther* na starozákonní námět o záchraně Židů v Persii zůstala torzem. Také pro ni využil dramatik cizích předloh, *La hermoise Ester* Lope de Vegy a tragédii *Esther* Jeana Racina. Pracoval na ní v letech 1830-1863. Přestože Grillparzer hru nikdy nedokončil, dočkal se fragment 29. března 1868 uvedení v rámci dobročinné akademie na scéně Kärntner-tortheatru. Mordechaie ztělesnil Adolph Sonnenthal, Esther Friederike Bognarová, Hamana Joseph Lewinsky.<sup>169</sup>

Grillparzerova *Esther* se stala východiskem pro Felixe Brauna,<sup>170</sup> jenž v zásadě zachoval Grillparzerův rozvrh, pozměnil však charaktery postav. Braunova hra vyšla roku 1926 tiskem<sup>171</sup> a kritika soudila, že »Grillparzerův stín« je příliš patrný a hře na škodu, »zejména proto, že je tím, čím dramata velkého klasika nikdy nebyla, totiž nedramatická«. Navíc je titulní postava »mnohem komplikovanější než u Grillparzera, zahalená tajemstvími, a v čem je její poslání, naplnění či její vina, zůstává nejasné«. Zajímavá je poněkud kryptická poznámka recenzenta, že nenávislná postava Hamana ještě zdůrazňuje protivenství Peršanů a Židů, což »téměř vyvolává

<sup>164</sup> Thomas GRIMM, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 11 (1873), č. 8 (26. 1.), s. [1]-[3], zde s. [1].

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt* 2 (1873), č. 22 (23. 1.), s. 5. – Pouze O., in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 19 (1873), č. 4 (24. 1.), s. [13], herečku chválí: »Paní Wolterová uplatnila celý rejstřík osobního půvabu, vše laškovně a vesele půvabně velmi šťastně vystihla, její koketerie poutala, odvaha bytosti podmanila.« – K *Židovce z Toleda* viz např. EIBL, Karl: *Ordnung und Ideologie im Spätwerk Grillparzers. Am Beispiel des »argumentum emblematicum« und der »Jüdin von Toledo«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), č. 1, s. 74-95; SCHEICHL, Sigurd Paul: *Franz Grillparzer zwischen Judenfeindschaft und Josephinismus*, in: HORCH – DENKLER (eds.), *Conditio Judaica* (< pozn. 16), I, s. 131-148. – Roku 2014 uvedla bez valného úspěchu Grillparzerovu *Židovku z Toleda* Státní činohra v Drážďanech; adaptace (Nuran David Calis) se především srážela s archaickým jazykem originálu a nezpůsobilostí současných herců textům podobného druhu dodat žádoucí dikci a výraz. Ukázka (trailer) viz <https://www.youtube.com/watch?v=H1S8qqjmPCc>. Nově k rozboru *Židovky z Toleda* viz PISTORIUS, Agnes: *Der Satiriker in Grillparzer* [= Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, 3. Folge, Bd. 29], Wien: Verlag Lehner, 2022, s. 32-60.

<sup>167</sup> SCHEICHL, *Franz Grillparzer zwischen Judenfeindschaft und Josephinismus* (< pozn. 166); METZGER, Nicole: »Die Jüdin von Toledo« – *Aufführungen 1930, 1937, 1956*, in: HAIDER-PREGLER, Hilde – DEUTSCH-SCHREINER, Evelyn (eds.): *Stichwort: Grillparzer*, Wien: Böhlau, 1994, s. 171-180.

<sup>168</sup> *Reichenberger Zeitung* 45 (1904), č. 45 (9. 2.), s. 6.

<sup>169</sup> *Morgen-Post* 18 (1868), č. 89 (30. 3.), s. [1]. – *Wiener Zeitung (Wiener Abendpost)* 165 (1868), č. 74 (30. 3.), s. 310. – *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 14 (1868), č. 27 (31. 3.), s. [37] aj. – Mezi Grillparzerovými fragmenty se nacházejí také tituly *Die Nazaräer (Nazaretští, mezi 1819-1859)* a *Samson* (1829).

<sup>170</sup> Felix Braun (1885-1973) byl židovského původu, roku 1935 konvertoval ke katolictví. V letech 1939-1951 žil ve Velké Británii. V jeho díle se objevují historické a mytologické náměty.

<sup>171</sup> BRAUN, Felix: *Esther* [= Österreichische Bücherei, Nr. 2021], Wien: Verlag Hartleben, 1926.

podezření, že jsou tu do antického hávu až příliš zahaleny prvky současného života«. Ve srovnání »s barvitým obrazem Grillparzerova torza však vytvořil lyrik Braun něžnou fresku«. <sup>172</sup>

### Od revoluce 1848/49 do druhé světové války

Pokračující asimilační proces v habsburské monarchii po revoluci roku 1848/49 přivedl do centra státu proud přistěhovalců z východních provincií Haliče a Bukoviny; počet židovského obyvatelstva stoupl mezi polovinou 19. století a prvním desetiletím 20. století téměř třicetkrát. Mnozí z přistěhovalců se ve Vídni zcela integrovali a k židovskému původu se (nábožensky ani kulturně) nehlásili. Revoluční roky 1848/49 vyhroutil, i pod vlivem nárůstu obyvatel, společenské a politické protiklady. Řada konvertitů se angažovala v otázkách rovnoprávnosti z »druhé« strany. Nejznámějším autorem písně roku 1848 *Die Universität (Univerzita)* byl např. rodák z Chrástu v Čechách, novinář Ludwig August Ritter von Frankl-Hochwart (1810-1894), který pocházel ze židovské rodiny. <sup>173</sup>

Rakouský herec a divadelní autor Friedrich Kaiser (1814-1874), vedle Johanna Nestroye a Ferdinanda Raimunda nejvýznamnější osobnost vídeňského lidového divadla, zveřejnil roku 1848 leták *Über die Juden. Ein Wort an das Volk (O Židech. Slovo k národu)*, <sup>174</sup> v němž odmítá předsudky a obrací se ke křesťanům:

»Já vím, není to tak docela vaše vina, spíše přirozený následek husté temnoty, v jaké byl celý národ dlouhá léta udržován, že mnozí mezi vámi Žida nechtějí vůbec vidět jako člověka, že mu chtějí odeprít a vzít přirozené právo, dané mu Bohem právě tak jako vám, a přestože existuje proti vašemu mínění mnoho důkazů, nepokládáte za možné, aby byl nějaký Žid počestný, dobrý člověk.«

Kaiser je autorem hry *Neu-Jerusalem (Nový Jeruzalém, 1869)*, v níž je jeden z hrdinů Žid, druhý křesťan, a teprve na konci se zjistí, že jsou jejich identity opačné. Společnou budoucnost spatřují v patetickém závěru hry jako »nový Jeruzalém«:

»EPHRAIM: Co mám dělat? Žid je křesťan a křesťan je Žid, a nedají se od sebe rozpoznat. [...]

DOKTOR: Je dobře, že už nastal tento čas, neželme a neoplakávejme den, kdy byl rozvrácen Jeruzalém, neboť jsme si dobyli Jeruzalém nový – i když se tu a tam ještě váli mlha, slunce vychází a rozežene ji! Radujme se z červánků, které prorážejí, a pozdravme královnu světla, pod jejímž žezlem se všechna zem stane zemí zaslíbenou!« <sup>175</sup>

V Čechách se po roce 1860 začaly doposud dvojjazyčné spolky a organizace národnostně dělit, Češi dosáhli roku 1862 otevření prvního samostatného profesionálního divadla (i když pouze Prozatímního) a roku 1881 (resp. 1883) Národního divadla. Pražským Němcům zůstala scéna Stavovského divadla, která už však technicky a provozně nedostačovala. Jako protějšek k Národnímu divadlu u Vltavy bylo na horním konci dnešního Václavského náměstí postaveno Nové německé divadlo (Neues deutsches Theater), slavnostně otevřené 5. ledna 1888 Wagnerovou operou *Die Meistersinger von Nürnberg (Mistři pěvci norimberští)*. <sup>176</sup> Prvním ředitelem nové německé scény se stal Angelo Neumann (1838-1910) a český »humor« si neodpustil narážky na jeho židovský původ, jako např.:

»Německé divadelní vlaky budou prý teď pořádány z venkovských „gaů“ do Prahy. Lokomotivy budou přiměřeně ozdobeny vkusnými muřimi nohami a v nádraží bude očekávati každý takový vlak rabín s panem Amschlem Neumannem. Za kusy jsou vyhlídny: „Židovka“, „Einer von unsere Leut“, „Heimann Lewi auf der Alm“, „Der Templer und die Jüdin“, „Nathan der Weise“, „Der lange Israel“ a pod. Gut Heul!« <sup>177</sup>

<sup>172</sup> Edwin ROLLETT, in: *Wiener Zeitung* 223 (1926), č. 165 (21. 7.), s. 4. – Rollett byl mj. vydavatelem Grillparzerových sebraných spisů (*Gesammelte Werke*, 9 sv., Wien: Schroll, 1923-1925).

<sup>173</sup> HECHT, Louise (ed.): *Ludwig August Frankl (1810-1894). Eine jüdische Biographie zwischen Okzident und Orient* [= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 10], Wien: Böhlau, 2016.

<sup>174</sup> KAISER, Friedrich: *Über die Juden. Ein Wort an das Volk*, Wien: Ullrich, 1848. Exemplář: Wienbibliothek, Sammlung L. A. Frankl, sign. A-50372.

<sup>175</sup> KAISER, Friedrich: *Neu-Jerusalem, Original-Zeitbild mit Gesang in drei Acten*. Exemplář: Österreichische Nationalbibliothek, Theatersammlung, sign. 825173-B.

<sup>176</sup> K jeho historii viz LUDVOVÁ, *Až k hořkému konci* (↪ pozn. 106).

<sup>177</sup> *Humoristické listy* 27 (1885), č. 42 (16. 10.), s. 342. – K veselohře *Einer von unsere Leut'* O. F. Berga viz níže s. 47-48/43-44. *Heimann Lewi (Heymann Levy)* od Louise Angelyho byla jedna z oblíbených tzv. alpských scén, v nichž k obveselení sloužila setkání různých etnických elementů. Postava potulného Žida Heimanna se objevuje v podobné konstelaci také v Angeliho vaudevillu-frašce *Paris in Pommern oder Die*



Narážka na divadelní vlaky však mířila i na ředitele Národního divadla Františka Adolfa Šuberta, který ve snaze divadlo naplnit organizoval touto cestou návštěvy mimopražského publika.

Projevy antisemitismu v Rakousku a zejména ve Vídni výrazně zesílily na přelomu 19. a 20. století. Spojovány jsou především s osobou křesťansko-sociálního politika a od roku 1897 vídeňského starosty Karla Luegera (1844-1910) a s poslancem Říšské rady Georgem von Schönererem (1842-1921), stoupencem německého sjednocení. Jejich protižidovská (a protislovanská) politika byla jedním ze symptomů, které v konečném důsledku přispěly k rozpadu monarchie.

V téže době začal židovský spisovatel Richard Beer-Hofmann (1866-1945) pracovat na dramatickém cyklu *Historie von König David (Historie krále Davida)*. Práci téměř dvaceti let nedokončil a zemřel v exilu krátce poté, co získal americké občanství.

Situaci ve Vídni kolem roku 1900 zachytil ve svém dramatu z lékařského prostředí *Professor Bernhardi* s Beer-Hofmannem spřátelený Arthur Schnitzler (1862-1931), jehož rodina patřila k asimilované vrstvě obyvatelstva.<sup>178</sup> Hra je založena na motivech profesní ctižádosti a vědecké etiky. Předcházeli jí Schnitzlerův román *Der Weg ins Freie (Cesta za svobodou)*, zfilmovaný roku 1983 v rakousko-německé koprodukcí. Schnitzler v něm vytvořil portrét tehdejší Vídně a osudy moderních Židů pojednává z psychologického hlediska, jak o tom mluvil v Čechách ve své *Studii k otázce židovské* Pavel Ostens. V její druhé části se odvolával na spisovatele Franze Servaese a ocitoval jeho charakteristiku vídeňských Židů:

»Ale nejpodivuhodnějším fenoménem jsou as dnes vídeňští Židé. S bezpříkladnou včítovací silou přijali všechno kouzlo, hudební taj a tichou nevtíravou poesii toho starého císařského města a rozmnožili je dalším tvořením. Odkud přichází zjev jako Arthur Schnitzler nebo Beer-Hofmann nebo Gustav Mahler? To jsou assimilace, jež chutnají jako podivuhodné hry přírody.«<sup>179</sup>

Schnitzler umístil drama *Professor Bernhardi* do lékařského prostředí, které dobře znal – on sám i jeho otec byli lékaři.<sup>180</sup> Poprvé bylo uvedeno 28. listopadu 1912 v Kleines Theater v Berlíně; uvedení ve Vídni znemožnila cenzura. V souvislosti s antisemitskými útoky vůči Schnitzlerovi se často uvádí jeho deníkový zápis z 29. ledna 1919:

»S nepochopením se samozřejmě setkávají všichni umělci, kteří mají úroveň: stupeň nepochopení, jeho zdůrazňování a vlašnost těch »chápavých« lze do značné míry vysvětlit pouze mým židovstvím.«<sup>181</sup>

Vídeň *Profesora Bernhardiho* nejprve poznala prostřednictvím veřejného čtení ve vídeňském Spolku architektů.<sup>182</sup> V den berlínské premiéry přečetl hru Ferdinand Onno<sup>183</sup> před »četným distinguovaným publikem«, které

»sledovalo přednes s velmi silným zájmem, aniž by na jediném místě došlo k jakémukoliv demonstrativnímu projevu. [...] Schnitzler vstupuje *Profesorem Bernhardim* poprvé na půdu tendenční satirické komedie. Obrací se proti rakouským poměrům a klerikální moci, avšak zejména proti zakrnutí charakterů v našem veřejném životě, proti šplhavcům a snaživcům. V jeho hře padne mnohé ironické slovo a silněji než v předchozích hrách v ní básník akcentuje svůj životní názor na svobodné lidství, stojící nad konfesemi a stranami.«<sup>184</sup>

*seitsame Testaments-Klausel (Paříž v Pomořanech aneb Zvláštní podmínka závěti, 1858)*. Ke hře Rodericha Benedixe *Das bemooste Haupt oder Der lange Israel* viz výše s. 17/13.

<sup>178</sup> SCHNITZLER, Heinrich – BRANDSTÄTTER, Christian – URBACH, Reinhard: *Arthur Schnitzler. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.

<sup>179</sup> OSTENS, Pavel [= KODÍČEK, Josef]: *Studie k otázce židovské. II. Formulace psychologická*, in: *Národní listy* 52 (1912), č. 55 (25. 2.), Příloha, s. 17. – SERVAES, Franz: *Wien. Briefe an eine Freundin in Berlin*, Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, s. a. [1908].

<sup>180</sup> Arthur Schnitzler pracoval 1885-1888 jako sekundární lékař ve vídeňské Všeobecné nemocnici na interním oddělení, na psychiatrii a na dermatovenerologickém oddělení, později si otevřel soukromou praxi. – K dramatu viz BEIER, Nikolaj: *Die komödienhafte Inszenierung einer antisemitischen Affäre. Arthur Schnitzlers »Professor Bernhardi«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 207-220.

<sup>181</sup> BRAUNWARTH, Michael – PERTLIK, Susanne – URBACH, Reinhard: *Arthur Schnitzler. Tagebücher, I-X*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1987nn., zde VI, s. 225; BUTZKO, Ellen: *Arthur Schnitzler und die zeitgenössische Theaterkritik*, Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 1991.

<sup>182</sup> Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein byl založen roku 1864 a existuje dodnes.

<sup>183</sup> Ferdinand Onno (vl. jm. Onowotschek, 1881-1969) pocházel z Haliče. Proslul shakespearovskými rolemi v inscenacích Maxe Reinhardta. V letech 1908-1911 působil v Německém zemském divadle v Praze.

<sup>184</sup> *Neues Wiener Journal* 20 (1912), č. 6862 (29. 11.), s. 10. Zpráva shrnuje celý obsah hry a veřejnost tak byla s dílem obeznána i prostřednictvím tisku. Připojena je i pochvalná telegrafická zpráva

Ferdinand Onno pak 3. prosince 1912 četl Schnitzlerovu hru také v pražském Německém domě,<sup>185</sup> v Brně<sup>186</sup> a v Židovském literárním spolku v Olomouci.<sup>187</sup> V Liberci, kde chtěl dílo tímž způsobem představit člen pražské německé scény Alfred Huttig, nebylo jeho vystoupení povoleno se zdůvodněním, že prezentuje »poměry v rakouských státních zařízeních ve značném zkruslení a opovrživým způsobem«. <sup>188</sup> Informace v tisku dodává, že hra byla už uvedena v Berlíně, Mnichově a Budapešti a Ferdinand Onno ji představil ve Vídni i v Praze, »aniž by cenzura považovala za nutné zakročít«. <sup>189</sup>

O berlínském uvedení, jehož se Schnitzler účastnil, se ve Vídni přirozeně vědělo.<sup>190</sup> Vídeňský tisk zapochyboval, zda berlínské publikum mohlo obsah hry plně pochopit v politických souvislostech, které jsou pro Rakušana samozřejmé.<sup>191</sup> Hru otevírá scéna, v níž profesor Bernhardi zabráni knězi vejít k umírající pacientce, která netuší, jak je její stav vážný, a lékař jí chce dopřát poslední chvíle života v klidné naději, bez vzrušení, jaké by u ní objevení kněze nutně vyvolalo. Příznačnou reakcí na obsah scény byl útok katolického listu *Čech/Der Böhme*,<sup>192</sup> zveřejněný pod titulkem *Brutální útok na svátost posledního pomazání*. Cílem hry je »útok na katolické náboženství. [...] Nešetřilo se ani křivopřísežnictví k odsouzení židovského profesora. Kněz sice líčí se ušlechtilé, ale té klerikální pakáže na jevišti je mnoho,« ironizuje autor článku.

»Je to kněžna Stixensteinová, je tu biskup, klerikální student z Tyrolska, milosrdná sestra, kteří křivě přísahají. Klerikál dr. Ebenwald podává prolhanou interpellaci. Je tu též ministr kultu, jenž svého kamaráda zradí. Na lavičích soudců z lidu sedí sami blbci, kteří jsou ochotni odsoudit Žida, konečně i soudci, již jej odsuzují na 2 měsíce. To všecko mají na svědomí klerikální listy, jež to seštvaly. Všichni vyšli z duševní dílny v Kalksburgu.<sup>193</sup>

Censura kus sice zapověděla, ale posečkejme, co nevidět kus na jevišti se objeví. Něco se v něm škrtne, aby se neřeklo – – známe to již a kus objeví se na jevišti a bude dávat se na lidových divadlech a socínekové a volnomyšlenkáři budou do nich hnáti lid – sicut erat in principio. Musíme vědět, že žijeme v katolickém Rakousku.«<sup>194</sup>

Vídeňská premiéra *Profesora Bernhardiho* se uskutečnila brzy po vyhlášení republiky Rakousko, 21. prosince 1918 v Deutsches Volkstheater, titulní roli hrál Alfred Bernau,<sup>195</sup> Ferdinand Onno vystoupil v roli kněze: »Konflikt je čistě náboženský. Jako takový se ve Schnitzlerově hře skoro neobjeví. Zato se vyvalí vlna špíny z politických kanálů, které městem (Vídni) protékají a strhnou případ do svého »víru«. Závistivci, intrikáni, zlomyslníci, kariéristi, jezuité i talmudisté uspořádají na profesora štvani.«<sup>196</sup> charakterizovala hru jedna z prvních zpráv. Avšak »válkou a událostmi, které následovaly, se vytvořily zcela nové vztahy, než bývaly, než

o berlínské premiéře. – Podrobnou zprávu přinesly rovněž *Neue Freie Presse* 49 (1912), č. 17339 (29. 11.), s. 13-14; *Neues Wiener Tagblatt* 46 (1912), č. 328, s. 17; *Lidové noviny* 20 (1912), č. 336 (6. 12.), s. [1]-2.

<sup>185</sup> *Prager Tagblatt* 37 (1912), č. 335 (4. 12.), s. 5; LUDVOVÁ, *Až k hořkému konci* (← pozn. 106), s. 256.

<sup>186</sup> *Tagesbote aus Mähren* 63 (1913), č. 126 (16. 3.), s. 11, píše, že zákaz uvedení vídeňskou cenzurou udělal hře dobrou reklamu a je o ni všude zájem.

<sup>187</sup> *Mährisches Tagblatt* 34 (1913), č. 50 (1. 3.), s. 5.

<sup>188</sup> *Leitmeritzer Zeitung* 43 (1913), č. 35 (3. 5.), s. 5.

<sup>189</sup> Tamtéž.

<sup>190</sup> Titulní roli ztělesnil Bruno Decarli (1877-1950), známý především jako filmový herec.

<sup>191</sup> *Der Humorist* 32 (1912), č. 35 (10. 12.), s. 7. – Název *Der Humorist* je zavádějící. List vycházel v letech 1880-1926 s podtitulem *Zeitschrift für die Theater- und Kunstwelt*, avšak s listem téhož názvu, jež vydával v letech 1837-1858 Moritz Saphir (viz též níže s. 61/57), neměl kromě názvu nic společného.

<sup>192</sup> Nakladatel Václav Kotrba, vydavatel Bohumil Eichler (1851-1908), tisk Cyrilometodějská tiskárna v Praze. Po Eichlerově smrti se stal redaktorem listu Antonín Jakoubek. List vycházel v letech 1904-1915.

<sup>193</sup> Ve vídeňské čtvrti Kalksburg v zámku Mon Pérou se nacházela od roku 1856 jezuitská kolej, dnes římsko-katolická soukromá škola Collegium Immaculatae Virginis.

<sup>194</sup> *Čech / Der Böhme* 37 (1912), č. 333 (4. 12.), s. 5 (nepodepsáno). – Nenávistný komentář ke Schnitzlerově hře zveřejnil list *Čech* už v č. 295 (27. 10.), s. 7, pod titulkem *Israel na jevišti*: »Panu Schnitzlerovi, když už ráčí voliti konfesií temata, radili bychom tyto látky: spor lékaře a obřezáče při obřizce, výstup křesťanského řezníka a košeráka při řezání dobytčat, srážka rolníka a bursovního spekulanta, židovská peněžní nadvláda světová a nespokojenost utiskovaných národů, křesťanská tolerance a židovská nevráživost náboženská; [...]«

<sup>195</sup> Alfred Bernau (vl. jm. Adolf Breidbach, 1879-1950) byl v letech 1918-1924 ředitelem vídeňského Deutsches Theater. Roku 1921 uvedl v pobočné scéně Kammerspiele Schnitzlerovu hru *Reigen* (*Rej*), která vyvolala skandál a dokonce se projednávala soudně.

<sup>196</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung* 39 (1918), č. 12203 (23. 12.), s. 3.

existovaly dříve. Od té doby se objevily větší konflikty a dospěly k řešení. Možná nebyl úplně správný předpoklad, jestliže jsme si od opožděné premiéry *Profesora Bernhardiho* slibovali senzaci.<sup>197</sup> Rozsáhlým článkem se hrou a inscenací zabýval fejeton v listu *Neue Freie Presse*. Mj. se ptá, do jaké míry je Schnitzlerovo drama tendenční a v čem tato tendence spočívá.

»Snad v tom, že se beznadějně nemocným odepře poslední pomazání, když o ně požádají? Nikdo v dramatu, profesor ani jiná osoba, se nic takového neodvází tvrdit. Naopak, profesor Bernhardt vymezuje své jednání vždy tím jediným zvláštním případem a rozhodně se brání jakémukoliv zevšeobecnování. Avšak tendenční hra bez zevšeobecnění neexistuje a není jí ani *Profesor Bernhardt*. Je to hra problémová, která, vyjeme-li z nové situace divadla, v pěti dějstvích duchaplně a mistrovsky v dramatu rozvíjí zajímavý problém. Teprve neopodstatněný, i ze stanoviska náboženské citlivosti neospravedlnitelný zákaz dramatu do něj vnesl tendenční rys, a ne ke škodě účinku, jak přijetí hry ukázalo, avšak ke škodě spravedlnosti.«<sup>198</sup>

Pro recenzenta bylo chybou, že se Schnitzler jako autor nepostavil na žádnou stranu, »před jeho soudnou stolicí má pravdu každý ze svého stanoviska, kněz i lékař«.<sup>199</sup>

V Praze byla hra uvedena poprvé 11. března 1919<sup>200</sup> na tehdy ještě německé scéně Stavovského divadla, téhož roku se také uskutečnilo provedení *Profesora Bernhardiho* v německém divadle v Brně.<sup>201</sup> Hra zapadla do napjaté národnostní atmosféry v nové republice, jak o tom svědčí článek Otto Picka *Die kulturelle Annäherung zwischen Deutschen und Tschechen (Kulturní sbližení mezi Němci a Čechy)*, zveřejněný v listu *Heimat* 1. prosince téhož roku. Pick píše o návštěvě prezidenta Masaryka na jednom z představení *Profesora Bernhardiho*:

»Mnohý Němec v Praze věřil v nedotknutelnost Německého zemského divadla, jehož existence jako německého ústavu právě ohrožovaly prudké útoky ze strany českých dramatiků, kritiků a čekatelů na místa dramaturgů nebo režisérů v zestátňovaném a v české činoherní divadlo se proměňujícím místě zrození *Dona Giovanniho*.«<sup>202</sup>

Tím Pick narážel na zprávu *O stavovské divadlo v Národních listech*, obsahující prohlášení sólistů Národního divadla, v němž stálo:

»Němečtí herci pro hrstku po většině židovskoněmeckého obecnstva požívají výhod dvou scén, kdežto my, ovlivňující úrodně jejich umění svérázem svého češství – živoříme nesnesitelně stísněni.«<sup>203</sup>

Článek končil apelem směřovaným k vládě a požadujícím předání Stavovského divadla do českých rukou.<sup>204</sup> Ředitel Stavovského divadla Leopold Kramer dosáhl u prezidenta 26. března audience a získal jeho podporu, pozvání na reprízu Schnitzlerova *Profesora Bernhardiho* 31. března však Masaryk odmítl.<sup>205</sup> Podle Pickova článku prezident hru přece jen viděl, a sice

<sup>197</sup> *Deutsches Volksblatt* 24 (1918), č. 8611 (22. 12.), s. 12.

<sup>198</sup> R. A., in: *Neue Freie Presse* 55 (1918), č. 19517 (24. 12.), s. [1]-3.

<sup>199</sup> Tamtéž.

<sup>200</sup> Jak sdělovala *Národní politika* 31 (1913), č. 28 (29. 1.), Příloha, s. [1], byla hra přijata Novým německým divadlem k provozování už téhož roku.

<sup>201</sup> *Brünner Zeitung* 1919, č. 283 (12. 12.), s. 4.

<sup>202</sup> PICK, Otto: *Die kulturelle Annäherung zwischen Deutschen und Tschechen*, in: *Die Heimat* 1 (1919), č. (1. 12.), s. 2-3. Čtrnáctideník *Heimat* vycházel (v němčině) 1919-1920 v Irkutsku, vydávala jej Informations- und Kultursektion der tschechoslowakischen Militär-Verwaltung in Russland (Informační a kulturní sekce československé vojenské správy v Rusku). – Pickův článek pokračuje v dalším čísle z 15. 12. 1919, č. 9, s. 2-3, kde se mj. píše, že se v jistých českých listech šíří zevšeobecnění, které už nadělalo mnoho škody: »Němec« se u nás stal shrnujícím pojmenováním pro všechno, pro stoupence všenněmectví, německé nacionalisty, německé Židy, ale také pro německy hovořící národní Židy a sionisty a většinou pro Židy vůbec, tedy včetně českých. A tyto »Němci« jsou identifikováni s Němci německé říše a osud německého národa zase s osudem jednotlivců atd. a takto vzniká mylný závěr, pokud jde o otázku viny na válce, jako by každý, kdo mluví německy, byl zároveň vinným i poraženým.«

<sup>203</sup> *Národní listy* 59 (1919), č. 72 (25. 3.), s. 6. – K postavení Židů po založení Československa viz ČAPKOVÁ, Kateřina: *Češi, Němci, Židé? Národní identita Židů v Čechách*, Praha – Litomyšl: Paseka, 2005.

<sup>204</sup> Německý divadelní spolek (Deutscher Theaterverein), provozující Nové německé a Stavovské divadlo, měl nájemní smlouvu do roku 1928. – Apel argumentuje slovním spojením »bývalé zemské Národní, později Stavovské divadlo«. Dochází tak k (záměrnému) historickému zkrácení a instrumentalizaci pojmu »Nationaltheater« pro bývalé Nosticovo divadlo, jež tento název neslo ve smyslu josefinského osvícenství.

<sup>205</sup> HILMERA, Jiří: *Stavovské národu!*, Praha: Stavovské divadlo, 1991, s. 19.





Obr. 3:  
Arthur Schnitzler:  
*Professor Bernhardt*,  
Wien, Renaissance-  
Bühne, 1947, zleva:  
Karl Heinz Friese,  
Fritz Linn, Hannes  
Schiel, Hans Jung-  
bauer, Ernst Meister,  
Gertrud Kirchstei-  
ger, Ernst Deutsch,  
Karl Bachmann;  
*Die Bühne* 1947, č. 10,  
s. 17, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1947&page=225&size=10>

v květnu téhož roku. »Rozhodná slova, v něž se doufalo, prezident nevyslovil, německému provedení dobrého německého dramatického díla přihlížel jako zaujatý soukromý divák. Kdo tuto skutečnost nahlížel jako dobré znamení pro další vývoj divadelní otázky, se nezklamal. Německé zemské divadlo bude i v další sezóně uvádět německá díla v německém jazyce a veškeré známky naznačují chystané sblížení mezi Němci a Čechy na duchovním základě,« doufal Pick. Když však v listopadu následujícího roku propukly národnostní nepokoje v pohraničí, přelila se vlna vzpoury do Prahy a Stavovské divadlo obsadil rozbouřený dav českých herců za podpory legionářů.<sup>206</sup>

Hra *Professor Bernhardt* na své aktuálnosti neztratila ani později. Roku 1928 se v souvislosti s novou inscenací ve vídeňském Deutsches Volkstheater psalo:

»Schnitzler do své komedie zařadil nejen všechny odrůdy německonacionálních a klerikálních, konzervativních a antisemitských politiků a ukázal všeliké jejich triky a kšeftaření, neobžaloval jen starorakouské hospodářství z korupce a protekce, nýbrž podal také široký průřez lékařským stavem, který lékař Schnitzler tak dobře zná. [...] Státní forma starého Rakouska zanikla. Jeho duch bohužel ještě ne. [...] Komedie o profesoru Bernhardtim je ve svém jádru stále ještě aktuální.«<sup>207</sup>

Po druhé světové válce uvedlo *Profesora Bernhardtího* vídeňské Divadlo Renaissance (Renaissance-Bühne; ➤ Obr. 3), titulní roli hrál pražský rodák Ernst Deutsch (1890-1969; ➤ Obr. 4), přítel a příbuzný Franze Werfela, pronásledovaný paradoxy doby, v níž žil. Deutsch se prosadil na scénách v Německu, po nástupu Hitlera k moci prodělal složitou anabázi útěku před nacisty přes Vídeň, Prahu, Curych, Brusel, Londýn a New York do Hollywoodu, kde pod pseudonymem Ernest Dorian hrál v několika filmech – převážně německé důstojníky. Roku 1947 se vrátil do Evropy a působil zejména v souboru vídeňského Burgtheatru, po roce 1951 v Schiller-Theatru v Berlíně. K jeho stěžejním rolím patřily postavy Shylocka a Moudrého Nathana, jehož ztělesnil také v televizním filmu z roku 1956.

»Ačkoliv Schnitzlerův *Professor Bernhardt* prezentuje konflikt, který se odehrává před čtyřiceti lety, cítíme, že problémy přelomu století na aktuálnosti nic neztratily, ačkoliv mají poněkud jiné předznamenání. Neboť od naléhavé intervence ve starorakouském parlamentu, která vedla k tomu, že byl židovský lékař kvůli »přečinu proti náboženství« odsouzen k dvouměsíčnímu vězení, vede přímá cesta ke koncentračním táborem a plynovým komorám Hitlerova období a dá se dokonce sledovat i v událostech nejmladší současnosti.«<sup>208</sup>

Jako manifest německo-židovského soužití byla v těžké době charakterizována hra expresionistického dramatika Ernsta Tollera *Die Wandlung* (*Proměna*), napsaná pod vlivem válečných

<sup>206</sup> Podrobně viz HILMERA, *Stavovské národu!* (↵ pozn. 205), s. 30-42.

<sup>207</sup> F. R.: *Professor Bernhardt*, in: *Kunst und Volk* 2 (Januar 1928), č. 10, s. 22-23. – Titulní roli hrál Wilhelm Klitsch. K recepci hry viz také BEIER, *Die komödienhafte Inszenierung einer antisemitischen Affäre* (↵ pozn. 180).

<sup>208</sup> *Zeitgemässes Theater*, in: *Welt-Illustrierte* 2 (1947), č. 41 (12. 10.), s. [14].

Obr. 4:  
Arthur Schnitzler:  
*Professor Bernhardt*,  
Wien, Renaissance-  
Bühne, 1947, zleva:  
Ernst Deutsch  
a Karl Skraup jako  
Prof. Dr. Flint;  
*Welt-Illustrierte* 2  
(1947), č. 41, s. [14],  
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ill&datum=1947&page=654&size=21>



na frontě, pozná nesmyslnost války a své poslání nalezne v hlásání humanismu a výzvě k nenásilné revoluci. Hra, vystavěná na principu snových obrazů, má silně autobiografické rysy. V zastaveních, kterými hlavní hrdina prochází, spatřovala kritika alegorii

»pašijové cesty, vedoucí z mladíkova temného neuspokojení (s vedlejšími tématy židovství, odcizenosti v zemi, touhy po národu vlastního jazyka) skrze válečné plameny, mučirný lazaretů, hledání sblížení s lidmi (lidová shromáždění, revoluce), aby nakonec ve vězení našel jediného člověka, jehož je možno poznat a rozluštit: sebeuvědomění vlastního Já a osobní životní sféry.«<sup>211</sup>

Od dvacátých let se pod vlivem nově silícího antisemitismu v dramatické tvorbě objevují konfrontace židovských a nežidovských postav častěji, a nikoliv náhodou převážně v dílech židovských autorů. Parafrazí na Shakespearova *Kupce benátského* byla revue *Kaufmann von Berlin* (*Kupec berlínský*, 1929) Waltera Mehringa. Satiru na politiku výmarské republiky s podtitulem »historická hra o německé inflaci« uvedl 6. září 1929 na Volksbühne v Berlíně Erwin Piscator.

»Východní Žid v kaftanu a s pejzy, jenž se také Kaftan jmenuje, přijíždí do Berlína. V kapse má sto dolarů a větrí velké obchody, možnost zbohatnutí a kariéry. Setká se s prohnaným právníkem Müllerem a ten mu pomůže do sedla. Kaftan se přes noc stane boháčem, pořádá hostiny ve vlastním paláci, ale dál provozuje, stále s Müllerem za zády, temné obchody se zbraněmi. A také financuje – on, Žid – podniky stoupenců hákového kříže. [...] Müller ho vynesl nahoru a nechá ho padnout v okamžiku, jakmile už nemůže Žida potřebovat. Na konci je Kaftan chudý jako na začátku a za nedovolené obchody je uvězněn. Mehring chtěl podat dobový obraz inflace, [...] ale nevytvořil údernou hru, nýbrž epickou báseň s hořkými a pichlavými chóry, v těch je jeho síla.«<sup>212</sup>

Představení se odehrálo za protestu oddílů SA a Josef Goebbels si přál autora dostat »an den Galgen« (»na šibenici«). Protesty proti Mehringově hře se však ozvaly i ze židovské strany, která v ní shledala antisemitský podtón. Skandál vedl nakonec k uzavření divadla, Mehringova díla skončila roku 1933 mezi těmi, která se hromadně páčila, a Mehring emigroval do USA.<sup>213</sup>

<sup>209</sup> ENGLHART, Andreas: *Ernst Tollers Stationendrama »Die Wandlung« auf der expressionistischen Experimentierbühne »Die Tribüne«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 237-254. – Ernst Toller (1893-1939) byl pro židovský původ vystaven po roce 1933 nacistické perzekuci, emigroval přes Švýcarsko a Velkou Británii do USA, roku 1939 spáchal sebevraždu.

<sup>210</sup> Berlínská expresionistická scéna *Die Tribüne* byla spojena se jmény Stefana Zweiga, Erwina Piscatora, představitelů dadaismu aj. Tollerovu hru *Die Wandlung* přijaly bezprostředně po premiéře k provedení Kammerspiele v Hamburku, Schauspielhaus v Lipsku a Stadttheater ve Vídni.

<sup>211</sup> R., in: *Neues Wiener Journal* 27 (1919), č. 9313 (7. 10.), s. 9.

<sup>212</sup> R. L., in: *Neues Wiener Journal* 37 (1929), č. 12862 (12. 9.), s. 14.

<sup>213</sup> Do Evropy se Mehring vrátil roku 1953, zemřel roku 1981 v Curychu. – Roku 2010 uvedl *Kupce berlínského* na berlínské Volksbühne režisér Frank Castorf.



Roku 1934 vytvořil adaptaci Shakespearova *Kupce benátského* E. F. Burian. Předlohu změnil v »kupce berlínského«, psal Miroslav Rutte. »Přiměl jej k tom zřejmě židovský motiv, [...] který německým bojem o očistu rasy nabyl nové, obecné aktuality. [...] Jenže tendence sama o sobě ještě není divadlem.« Rutte vnímal Burianovu hru jako pouhou chaotickou směs anekdot, pamfletů a alegorií, na niž byla satira »navěšena jen s vnějšku jako trochu efektní a trochu bombastický kostým«, který příliš nepadne. »Shylock podržel kus shakespearovské starozákonní vznešenosti, jež se mstí za potupené židovství, ale zároveň je to finanční pirát, ochotný napomáhat křesťanům v každé lumpárně.«<sup>214</sup>

Politicky zjitřená doba nástupu nacionálního socialismu, světové hospodářské krize, silícího antisemitismu s jednoznačnými projevy rasismu nalezla ohlas také ve hře *Die Affäre Dreyfus* (*Dreyfusova aféra*) Wilhelma Herzoga a Hanse José Rehfische (společný pseudonym René Kestner, 1929). Pojednává z právního hlediska o justičním skandálu, který rozbouril hladinu veřejného mínění na přelomu století. Ač je antisemitské pozadí případu ve hře potlačeno, v povědomí veřejnosti zůstalo, při uvedení v Paříži roku 1931 hra vyvolala nepokoje a musela být stažena.<sup>215</sup> Z roku 1929 je také tragédie *Jud Süß* (*Žid Süss*)<sup>216</sup> pražského rodáka Paula Kornfelda,<sup>217</sup> uvedená 7. října 1930 v Theater am Schiffbauerdamm v Berlíně.<sup>218</sup> V curyšském Schauspielhausu byla roku 1933 uvedena hra Ferdinanda Brucknera *Die Rassen* (*Rasy*), jejímž tématem je milostný vztah mezi studentem, který se nechá zlákat nacismem, a dcerou židovského továrníka; student je členem bandy, která provádí protizidovské akce, ale své dívce nakonec pomůže k útěku a nechá se zatknout.<sup>219</sup>

Hra Friedricha Wolfa *Professor Mamlock* je z lékařského prostředí; nabízejí se paralely ke Schnitzlerovu *Profesoru Bernhardimu* (jako Schnitzler, i Wolf byl civilním povoláním lékař) a k *Bílé nemoci* Karla Čapka. Wolf hru napsal v exilu ve Francii, kam uprchl krátce po Hitlerově nástupu k moci. Židovský přednosta chirurgické kliniky profesor Mamlock je sice obdivovatel Paula Hindenburga, avšak stupňující se represálie vůči Židům neunes a spáchá sebevraždu. Hra měla premiéru 19. ledna 1934 ve Varšavě, a sice v jazyce jidiš pod názvem *Der gelbe Fleck* (*Žlutá skvrna*), německy byla uvedena v prosinci 1934 v Curychu jako *Professor Mannheim*.<sup>220</sup>

Hra o patnácti obrazech *Arthur Aronymus und seine Väter* (*Arthur Aronymus a jeho otcové*) od Else Lasker-Schülerové (podle vlastní prozaické předlohy) měla premiéru 19. prosince 1936 v curyšském Schauspielhausu.<sup>221</sup> Rodák z Prostějova Max Zweig (1892-1992, bratranec Stefana Zweiga) napsal roku 1938 hru *Marranen*,<sup>222</sup> v níž na příkladu pronásledování Židů ve Španělsku

<sup>214</sup> RUTTE, Miroslav: *Kupec berlínský*, in: *Národní listy* 74 (1934), č. 243 (4. 9.), s. 5.

<sup>215</sup> Dreyfušova aféra nalezla široký ohlas v literatuře, v divadle i ve filmu, z hudebnědramatických zpracování např. *Die Dreyfus-Trilogie*, společné dílo George Whyta, Josta Meiera, Alfreda Schnittkého a Luciana Beria. První díl, opera *Dreyfus – Die Affäre* měla premiéru v Německé opeře v Berlíně 8. května 1994, druhý díl, taneční drama *Dreyfus – J'Accuse* v Bonnu 4. září 1994; třetí díl, hudební satiru *Zorn und Schande* (*Rage et Outrage / Hněv a hanba*) vysílala téhož roku televizní stanice Arte.

<sup>216</sup> K námětu a různým zpracováním viz výše.

<sup>217</sup> Paul Kornfeld (1889-1942) zemřel na tyfus v ghettu v Litzmanstadtu (Łódź).

<sup>218</sup> Režii měl Leopold Jessner, účinkovali Ernst Deutsch, Otto Wernicke, Lotte Lenya aj., scénu vytvořil Caspar Neher.

<sup>219</sup> Hru Ferdinanda Brucknera (vl. jm. Theodor Tagger) *Rasy* chystalo k uvedení Nové německé divadlo. Představení se neuskutečnilo a ředitel Pavel Eger vysvětloval záležitost v časopise *Přítomnost* 11 (1934), č. 15 (11. 4.), s. 236-239; přetištěno in LUDVOVÁ, *Až k božkému konci* (◀ pozn. 106), s. 728-733, s doplňujícím komentářem. *Národ* 10 (1934), č. 131 (10. 7.), s. 4, zmiňuje, že hru připravuje Švandovo divadlo.

<sup>220</sup> Roku 1938 byla hra zfilmována v Sovětském svazu, roku 1961 vznikla nová filmová verze v NDR. – V dramatické literatuře 20. století, v takzvaném »Zeitstück«, se téma antisemitismu a jeho překonávání objevuje často především u exilových autorů. Patří k nim např. hra *Kraft durch – Feuer* Rudolfa Franka (1886-1979), napsaná ve švýcarském exilu pod dojmem »křišťálové noci« roku 1938. Titul hry, přeložitelný jako *Síla – palí*, je parafrází názvu nacionálněsocialistické organizace Kraft durch Freude (tj. Rádostí k síle); dále *Die Masken fallen* (*Masky padají*) a *Fremde Erde* (*Cizí země*), společná díla Hanse Schuberta a Marka Spiegelberga, vytvořená v exilu v Šanghaji a další. Viz JACOBI, Carsten: *Der kleine Sieg über den Antisemitismus*, Tübingen: Niemeyer, 2005.

<sup>221</sup> SHEDLETSKY, Itta: »Mir is wat unheimlich«. *Dissonantes ›Versöhnungs-Theater‹ zwischen Ohnmacht und Selbstbehauptung. Jüdische Figuren in Else Lasker-Schüler's Schauspiel »Arthur Aronymus«*, in: BAYER-DÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 275-292. – Curyšská scéna se stala v období silících nacionálněsocialistických perzekucí útočištěm mnoha umělců a uvedla řadu děl, které v Německu a Rakousku hrát už nebylo možné.

<sup>222</sup> Jako »Marranos« byli na Pyrenejském poloostrově označováni Židé, kteří konvertovali nebo byli přinuceni konvertovat ke křesťanství. Často byli podezříváni, že dále dodržují židovské obřady.



v 15. století vytvořil paralelu k nacistickému Německu. Hra vyšla roku 1938 v Praze vlastním nákladem autora, který ji pražské veřejnosti osobně představil.<sup>223</sup> Veřejné čtení bylo pro řadu děl, která se nemohla dostat na jeviště, východiskem z nouze, a ač byla takto prezentována v omezené formě, přece plnila své poslání.

V exilu vzniklo také drama Franze Werfela *Jakobowski und der Oberst (Jakobowski a plukovník, 1942)*, příběh polského důstojníka Jakobowského a židovského intelektuála Stjerbinského, kteří se setkají v Paříži a společně postoupí komplikovanou cestu do exilu.<sup>224</sup> Hra byla poprvé uvedena v listopadu 1944 v Curychu a v květnu 1945 se uskutečnila vídeňská premiéra v Kammerspiele. V Čechách byla brzy nato hra uvedena v Městském divadle na Vinohradech (1946), v Mahenově divadle v Brně (1947) a v Zemském divadle v Ostravě (1947).<sup>225</sup>

### Žánr frašky

Židovské postavy, které se v historii vyskytovaly ve hrách na biblické náměty, v burleskách kočovných společností, v žánru takzvaných lokálních singspielů (*Leipziger Messe, 1710; Hamburger Jahr-Marckt, 1725*) jako epizodní role sluhů, se v průběhu dalšího vývoje divadla staly obligátní součástí komediálního žánru. V berlínské a vídeňské frašce a singspielu 18. a 19. století se Židé objevovali jako vetešníci, lichváři, kupci, otcové a pěstouni, v ženské podobě jako židovské matrony, zbožné a cudné mladé Židovky, do nichž se zamiloval křesťanský mladík. Konstelaci židovského milence a křesťanské dívky však nenalezneme, »židovskému muži se v evropském rozdělení rolí upírala erotická fascinace«.<sup>226</sup> Epizodická postava židovského klenotníka ve hře Franze von Heufelda *Der Bauer aus Gebirge in Wien (Sedlák z hor ve Vídni, 1767)* podle francouzské předlohy<sup>227</sup> slouží jako jeden z mnoha příkladů užití různých způsobů mluvního projevu k charakteristice postav a jejich lokální příslušnosti.<sup>228</sup> Židovské postavy najdeme u Johanna Josepha Felixa von Kurze zvaného Bernardon v jeho singspielu *Die lustige Juden-Hochzeit oder Bernardon, der betrogene Rabbiner (Veselá židovská svatba aneb Bernardon, podvedený rabín, 1766, resp. 1771)*, v komické opeře Friedricha Wilhelma Gottera *Der Jahrmarkt (Trh, 1778)* či v singspielu Emmanuela von Lerchenheima mladšího *Der Jude oder Betrug für Betrug (Žid aneb Podvod pro podvod, 1783)*.<sup>229</sup> Postava Hanswursta, již proslavil Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), se v některých starších (dnes zpochybňovaných) výkladech vztahovala ke středověkému *Mastičkáři* a k masopustním hrám ze 14. století, konkrétně k postavě šarlatánova sluhy Rubina (Žida Rubeina, Rupina).<sup>230</sup> Se židovským typem býval Hanswurst identifikován pro svou prohnanost, s níž se dokáže dostat z každé »šlamastyky«, ale také pro svou

<sup>223</sup> *Selbstwehr* 32 (1938), č. 11 (17. 3.), s. 8. – Režisér divadla Habima v Tel Avivu Zwi Friedland byl přítomen čtení hry a okamžitě se rozhodl hru uvést. Max Zweig se účastnil zkoušek a tak se mu – vlastně náhodou – podařilo včas před nacismem uniknout. V Palestině zůstal a zemřel v Jeruzalémě.

<sup>224</sup> SCHULZ, Georg-Michael: *Kampfstück und Bibelrevue. Die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus im Drama jüdischer Autoren während der 30er Jahre*, in: BAYERDÖRFER (ed.), *Theatralia Judaica, I* (◀ pozn. 8), s. 339-356.

<sup>225</sup> Problematická zůstává pro teatrologii a literární historiky osobnost Bertolta Brechta. Podezření, že je židovského původu, vyslovil antisemitsky smýšlející germanista Adolf Bartels roku 1925. Brechtovo komunistické smýšlení a spolupráce se skladateli židovského původu Kurtem Weilem a Hannsem Eislerem znamenaly pro nacionální socialisty jasný důvod pro Brechtovo přiřazení k »židobolševikům« a jeho dílo dostalo (nejen z tohoto důvodu) nálepku »zvrhlého umění«. V Brechtově biografii FUEGI, John: *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, London: HarperCollins, 1994, je Brecht pokládán za antisemitu. Brechtův postoj k židovství nebyl jednoznačný, jako protiargument se uvádí jeho drama *Rundköpfe und Spitzköpfe (Kulatolebí a špičatolebí)* z roku 1932, které perzifluje nacistickou teorií o tvaru lebek jako rasového znaku. – VOIGTS, Manfred: *Bertolt Brecht. Rundköpfe und Spitzköpfe*, in: *Jüdische Allgemeine*, 2006, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/rundkoepfe-und-spitzkoepfe/>, pokládá antisemitismus marxisty Brechta za »třídní otázku«.

<sup>226</sup> BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 7 (Vorwort).

<sup>227</sup> DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis-François: *Arlequin sauvage a Timon le Misanthrope*. – Heufeldovy hry v novém vydání viz SONNLEITNER, Johann (ed.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*, Wien: Verlagsbüro Johann Lehner – Hollitzer Verlag, 2014. – Vídeňské a berlínské frašky byly často adaptacemi francouzských vaudevillů.

<sup>228</sup> GRANDITS, Elena: *Theaterreform im 18. Jahrhundert. Von der Burleske/Posse bis zum Lustspiel. Franz von Heufelds Werke im Spiegel der Hamburgischen Dramaturgie und den Briefen über der Wiener Schaubühne*, diplomová práce, Wien: Universität Wien, 2017.

<sup>229</sup> ORT, »Es gibt doch wohl auch Juden, die keine Juden sind« (◀ pozn. 79).

<sup>230</sup> KRYCH, David: *Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven*, diplomová práce, Wien: Universität Wien, 2014, s. 25 a pozn. 93.

funkci jako postavy, která měla rozesmát (»Lachfigur«). Uvádí se přes dvacet ve Vídni hraných divadelních kusů vzniklých v letech 1771-1871,<sup>231</sup> od Josefa Felixe Kurze-Bernardona, zmíněného výše, až po O. F. Berga, Hugo Müllera a Ludwiga Anzengruberu, jehož *Der Meineidbauer* (*Sedlák křivopřísežník*) měl premiéru 9. prosince 1871 v Theater an der Wien.

Židovské typy vídeňských frašek a vídeňské lidové komedie<sup>232</sup> představovaly charakteristické, domorodé, asimilované vídeňské typy (vetešníci, kupci, podomní obchodníci, spekulanti), jako ve hře Josefa Aloise Gleicha *Der Hölle Zauber Gaben* (*Kouzelné dary pekla*, 1819), Adolfa Bäuerleho *Die falsche Primadonna* (*Falešná primadona*, 1819) nebo Karla Meisla *Die Geschichte eines echten Schals in Wien* (*Příběh pravého šálu ve Vídni*, 1820).

»Židovské postavy nejsou se svými komickými slabostmi nebo specifickými zvláštnostmi povolání v lidovém divadle vykreslováni jinak než Češi, Italové, Francouzi či Angličané, tj. jako typy, které s realitou Židů v předbřeznové době nemají téměř nic společného, ačkoliv se nedá vyloučit, že židovské typy potvrzují existující i obnovované předsudky jinak než snad postavy české nebo francouzské. Platí to především pro starý, hluboce zakořeněný a velmi rozšířený předsudek bezohledné ziskuchtivosti, tradiční prvek židovské satiry, jehož se chopil ještě Johann Nestroy roku 1849 v parodii *Judith a Holofernes*. Teprve dramatictí autoři po roce 1850 se snažili tyto předsudky vyvracet.«<sup>233</sup>

Anzengruberův *Sedlák křivopřísežník* je rodinný příběh z venkovského prostředí, s charakteristickými motivy nemanželských dětí, jimiž početní obyvatelé opovrhují. Závist a touha po cizím majetku se neštítí podvodu. Ve hře vystupuje epizodní postava podomního obchodníka Levyho. Levy má v pokryteckém prostředí stejné postavení jako obě nemanželské děti Jakob a Vroni a jako stará Burgerlies (Lies), která provozuje ubohý šenk a poskytuje – s plným vědomím nebezpečí – nocleh pašerákům.

»LEVY: Řekni mi poctivě, nemáš strach z těch podezřelých lidí, kteří u tebe přespávají?

LIES: Myslíš pašeráky? Jsou to moji jediná zákazníci, kteří mi něco dají vydělat, to jim mám ukázat dveře? Nejsou tak špatní, jak si myslíš. Nejsou to zloději ani lupiči. [...] Mám je vyhnat, když jsou v nouzi? Víím, že si v očích ostatních nepolepším, ale pokřikovali na mě už dřív, víc nebo míň, na tom nezáleží, a těch pár let, co mi ještě zbývají, chci přece žít.

LEVY: [...] Já rozumím, Burgerlies, nemusí to být vždycky jen nějaký chudák a k tomu Žid, kdo si musí v zemi nějakým způsobem hledat obživu.«<sup>234</sup>

Na rozdíl od Hanswursta Josefa Stranitzkého, vystupujícího vždy jako sluha, zastával Johann Joseph Felix Kurz (1717-1784) ve svých kusech různé »profese«. V duchu osvícenské tolerance k nim přibral v singspielu *Die lustige Juden-Hochzeit* (*Veselá židovská svatba*) i »šlechtného Žida«, rabína. Pokud židovskou postavu uplatňovali autoři vídeňské lidové komedie Karl Meisl, Josef Alois Gleich či Adolf Bäuerle, jednalo se o lokální figurky poctivého Žida, krásné Židovky, vedlejší postavy vetešníka či podomního obchodníka.<sup>235</sup> Židovské postavy se objevovaly v roli outsiderů i jako integrované součásti lokálního milieu na všech vídeňských předměstských scénách (Carltheater, Theater an der Wien, Theater in der Josefstadt, Theater in der Leopoldstadt). Vídeňskou čtvrtí s nepočetnějším zastoupením židovského obyvatelstva byl Leopoldstadt,<sup>236</sup> přesto se však skladba repertoáru tamního divadla od ostatních nijak podstatně nelišila. Je otázka, zda »zobrazení židovského milieu a asimilační problematika byly pro lidovou hru nezajímavé nebo irelevantní«, zda a v jaké míře hrála roli divadelní cenzura,

<sup>231</sup> HEIN, Jürgen: *Judenthematik im Wiener Volkstheater*, in: HORCH – DENKLER (eds.), *Conditio Judaica* (◀ pozn. 16), I, s. 164-186. – Theaternuseum ve Vídni uspořádalo roku 2013 výstavu *Wiener Typen – Fiktion und Wirklichkeit*, která mj. ukázala postavy z her Ferdinanda Raimunda a Johanna Nestroye, mezi nimi židovského houslíka, harfeníka aj. a jejich další život až do současnosti.

<sup>232</sup> HEIN, *Judenthematik im Wiener Volkstheater* (◀ pozn. 231).

<sup>233</sup> HEIN, Jürgen: »Theater-Juden« und Judenfiguren, insbesondere auf dem Wiener Volkstheater, in: SPALINGER, Anthony – BLOBAUM, Anke Ilona – KAHL, Joachim – SCHWEITZER, Simon D. (eds.): *Ägypten – Münster. Kulturwissenschaftliche Studien zu Ägypten, dem Vorderen Orient und verwandten Gebieten*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2003, s. 137-148, zde s. 141. – K Nestroyovi viz dále.

<sup>234</sup> Hra byla několikrát zfilmována, naposled roku 2012 jako televizní film (režie Joseph Vilsmaier). Žánr tzv. »Heimatfilmu« je v Rakousku dodnes populární.

<sup>235</sup> HEIN, *Judenthematik im Wiener Volkstheater* (◀ pozn. 231), s. 170.

<sup>236</sup> V předměstí Leopoldstadt bylo v minulosti židovské ghetto, roku 1670 z něj byli obyvatelé vyhnáni. Na místě zbořeně synagogy byl postaven kostel sv. Leopolda, po němž předměstí dostalo jméno. V dalších staletích byl Leopoldstadt znovu osídlen především Židy, k Vídni byl připojen (dnes Wien II.) roku 1850.

nebo zda lze v daném stavu spatřovat integraci, která už v realitě nenarážela na konflikty, a na jevišti se proto »speciálního předvádění Židů nebo židovské tematiky zřekla«.<sup>237</sup>

Ve frašce Gottlieba Stephanieho ml. *Die abgedankten Offiziers (Propuštění důstojníci, 1771)*<sup>238</sup> je postava holandského Žida Pinkuse, jehož »zjev, vystupování a řeč mají vyvolávat smích, ne však opovržení«.<sup>239</sup> K jakým konstelacím, i paradoxním, mohlo v souvislosti s uváděním her se židovskými postavami docházet, dokládá zpráva z roku 1808, podle níž měl být v Theater an der Wien uveden Shakespearův *Kupec benátský* v přepracování herce Grünnera pod názvem *Die drei Kästchen (Tři skříňky)*, avšak proti uvedení protestovala židovská obec. Namísto adaptace Shakespeara »se budou pravděpodobně hrát Lessingovi *Židé* nebo hra Stephanieho, v níž vystupuje Žid Pinkus«, oznamovaly noviny.<sup>240</sup>

Z roku 1791 je »původní veselohra« *Das Judenmädchen von Prag (Židovské děvče z Prahy)* Karla Friedricha Henslera. Tři dějství se odehrávají během jediného dne, postavami hry jsou penzionovaný hejtman Hocheck, jeho dcera, provdaná za barona Wehrfelse, typický »komický« intrikán, jehož charakterizuje už jméno Papillon (Motýlek). Do děje zasahuje několik dalších postav jako sluha u Wehrfelsových Max nebo švec Pfriem a jeho rodina, která dotváří místní kolorit. Zápletka je postavena na pokusu záletného barona Wehrfelse, jenž se v převleku za Žida a pod fiktivním jménem vetře do přízně židovské dívky z Prahy Ester, což vysílí Papillon, jenž by rád získal náklonnost baronky a s tímto záměrem »přeletuje« mezi zúčastněnými jako donašeč. Starý hejtman má obavy o manželství své dcery, otec Ester, poctivý směnárník Isack, o svou dceru. Všechno se v závěrečném zmatku nakonec vysvětlí, baron se kaje a jeho manželství je zachráněno, Ester prohlásí: »Jsem podvedena« – ale nic není ztraceno, do závěrečné scény vpadne barončin bratr, mladý kadet Fritz (ve hře má jediné slovo), a kdoví – otevřený konec slibuje leccos. Premiéra hry se konala 29. prosince 1791 v Theater in der Leopoldstadt a dva roky nato, 24. května 1793, následovalo pokračování, *Die israelitische Braut oder Papillons Abenteuer (Izraelská nevěsta aneb Papillonovo dobrodružství)*. Obě hry byly na téže scéně uvedeny znovu jako »dvojče« 13 a 14. ledna 1797.<sup>241</sup>

Ke hrám, v nichž vystupuje »krásná Židovka«, náleží fraška *Das schöne irre Judenmädchen* Christiana Heinricha Spieße (1755-1799), považovaného za jednoho z prvních autorů »románů hrůzy« německého jazyka. Jeho *Krásné bláznivé židovské děvče aneb Příběh Esther L.* je součástí čtyřdílného cyklu *Biographien der Wahnsinnigen (Životopisy šílených žen)* z roku 1796. Židovská dívka Esther se zamiluje do důstojníka Friedricha, který je protestant. Otec Esther se proto rozhodne s dívkou vydat na dlouhou cestu, aby milence od sebe vzdálil; smějí si pouze psát. Po nějaké době se Esther dozví, že se Friedrich oženil. Otec Esther zemře, dívka se stane bohatou dědičkou, konvertuje ke katolicismu, vstoupí do kláštera a postoupí mu svůj majetek. Friedrich, když zjistí, že se stal obětí intrik vlastní rodiny, ji jednoho dne najde a společně uprchnou – snad do šťastného života. Stará témata inspirují i dnešní tvůrce: roku 1983 se Spießeův text stal podkladem televizní hry Dietricha Feldhausena, k níž vytvořil hudbu Wolfgang Rihm.<sup>242</sup>

Podobné hry uplatňovaly židovské postavy v zájmu lokálního nebo dobového koloritu a v místech provozování procházely různými adaptacemi. Podtext, ironizující či kritizující židovské zvyky a způsob života, nebyl vnímán protižidovsky jako zjevný, ale ani jako latentní

<sup>237</sup> HEIN, *Judenthematik im Wiener Volkstheater* (← pozn. 231), s. 169.

<sup>238</sup> Hra byla označena za »slabou kopii Lessingovy *Minny*« (tj. *Minny z Barnhelmu*), in: *Reichspostreuter*, 30. 4. 1772, s. [3]. Jindy je v témže listě charakterizována jako »výtečná původní veselohra«, viz *Reichspostreuter*, 21. 5. 1777, s. [3].

<sup>239</sup> RICHTER, *Die Sprache jüdischer Figuren* (← pozn. 29), s. 136. Viz také KLEMM, Hans Gunther: *Der Topos vom guten Juden. Beobachtungen zur Bühnenfigur des Juden in den Dramen Schröders, Ifflands und Kotzebues*, in: DIETRICH, Wolfgang – FREIMARK, Peter – SCHRECKENBERG, Heinz (eds.): *Festgabe für Karl Heinrich Rengstorf zum 70. Geburtstag [= Theokratia. Jahrbuch des Institutum Judaicum Delitzschianum 2, 1970-1972]*, Leiden: E. J. Brill 1973, s. 340-371, zde s. 362, kde jsou i další příklady her, v nichž se vyskytují židovské postavy, např. H. L. Wagner: *Die Reue nach der Tat* (1775); J. M. R. Lenz: *Soldaten* (1776); Friedrich Müller: *Fausts Leben* (1778); R. B. Sheridan: *The Duenna* (komická opera, 1775), týž: *The School for Scandal*, německé přepracování jako *Die Lästerschule* (1782). – Po uvedení *Propuštěných důstojníků* v Gotě (Pinkuse tam hrál herec Grossmann) roku 1806 prý kolovala anekdota, podle níž se po představení kdosi zeptal nějakého Žida, jak se mu Pinkus líbil: »Moc, odpověděl Hebrejec, jen tu směnku neměl dávat z ruky, to žádný Žid neudělá.« Viz *Wiener Theater-Zeitung [Bäuerles Theaterzeitung]* 1 (1806), č. 12 (30. 9.), s. 7.

<sup>240</sup> *Korrespondenz und Notizen*, in: *Zeitung für elegante Welt* 8 (1808), č. 139 (19. 8.), s. 1112. Připomeňme ve věci *Kupce benátského* výše zmíněné obavy policejního ředitele Hocha v Praze, srov. výše pozn. 33.

<sup>241</sup> *Allgemeines europäisches Journal*, Brünn: Joseph Georg Traßler, 1797, s. 215.

<sup>242</sup> Hráli Renan Demirkan (Esther), Christian Berkel (Friedrich), Hans Josef Eich (otec Esther), Martha Mödl (představená kláštera) aj. Režie: Götz Fischer.



antisemitismus. Jinak tomu bylo v případě frašky *Die Judenschule* (Židovská škola), jejímž autorem byl Karl Borromäus Sessa, lékař v Breslau (Wrocław) a diletuující divadelní autor. Hra, kterou uvedl pod požidovštěným pseudonymem Samson Eidechs, je zlomyslná karikatura, umístěná na ulici ghetta. Poprvé byla uvedena 13. února 1813 v Breslau (Wrocław), očividná provokace však úřadům vadila a cenzura ji stáhla.

Podobně se dělo Ludwigu Devrientovi,<sup>243</sup> který ohlásil uvedení hry pod názvem *Unser Verkehr* (Naše styky) roku 1815 v Berlíně, kde státní kancléř uvedení zakázal na základě intervence představitele hnutí židovské emancipace Israhela Jacobsona (1768-1828), což vyvolalo – jak se v podobných případech stává – tím větší zájem veřejnosti. Fraška byla 27. června 1815 v královském Dvorním divadle (Königliches Schauspielhaus) přece uvedena a následovala další města.<sup>244</sup> Po uvedení v Halle vyšel obsáhlý článek o hře a jejím autorovi, v němž se praví:

»Na tom celém vlastně nic není, kromě toho, že [Sessa] napsal hru, kde jsou jednajícími osobami sami Židé, různých stavů a stupňů vzdělání, a to je nepochybně jediným důvodem takzvaného štěstí, které tato fraška v Berlíně, a jistě jen na krátký čas, udělala; neboť provedení zaostává daleko za myšlenkou koncepce, která ostatně jinak nabízí velmi bohatou látku ke skutečně drastické veselohře. Děj je velmi chatrný a nevýznamný.«<sup>245</sup>

Chudý židovský mladík Jakob Hirsch je svými rodiči poslán do světa, aby hledal štěstí, otec ho vybaví moudrostmi »ve stylu burleskní travestie poučení, jaké předává Polonius svému synovi Laertovi v Shakespearově *Hamletovi*«, na cestu mu dá »otcovské požehnání a sáček falešných grošů«. Jakobův monolog, meditaci nad vlastním osudem, přeruší Lydie Pollwitzer, »mladá Židovka z třídy takzvaných přemoudřelých«, která jde do kostela, kde má zpívat v Mozartově *Requiem*, a nesmírně se urazí, když jí Jakob učiní nabídku k sňatku. Jakob se setkává s dalšími postavami, peripetii tvoří výhra v loterii, která vyvolá všeobecnou radost a obrátí se ve zklamání, když se ukáže, že oznamovatel výher popletl čísla. Na konci je Jakob stejně chudý jako na začátku. Na otázku, zda je vhodné takové hry uvádět, autor článku odpovídá:

»Proč ne, pokud je veselohra dobrá, [...] musí však také být skutečně poetická. V Židech tu není zesměšněn národ, protože žádný stát nemají, a národem tedy nejsou, pouze jsou poddanými jiných států a tak jako kvakeri, kteří už se také na jevišti objevili, tvoří svými zvyky sektu, jaká se do našeho státního zřízení nehodí. Že si ale kvůli této hře dělají leckde starosti zbytečně, ukázala uvedení v Berlíně, i zde v Halle.«<sup>246</sup>

Sessa uplatňuje prvoplánově stereotypní motiv domnělé židovské hamižnosti a zároveň nastoluje nové téma, když snahy Židů po dosažení vzdělání a asimilaci karikuje.<sup>247</sup> V Berlíně, kde asimilační proces značně pokročil, existovala zároveň už jistá »tradice« se mu zároveň vysmívat. Hra prezentuje Židy mezi sebou, s výjimkou tří vedlejších postav jsou všechny židovské, děj se odehrává v židovském prostředí.

»Sesovy postavy jsou ve své nestydaté posedlosti penězi morálně nízké a opovržen hodné, avšak nejsou to zločinci a už vůbec nemají satanské rysy, neprovádějí rituální vraždy a nechystají celosvětové židovské spiknutí ani vyhubení árijské rasy.«<sup>248</sup>

Sessa neuplatňuje »tradiční obvinění, že Židé zabili Krista, ani nezdůrazňuje nacionalisticky interpretovaný protiklad mezi židovským a německým národem. Jeho hra neobsahuje politicko-praktické teze, nezastává zřetelně jakousi teorii nebo »světonázor«. Autor vystavuje postavy posměchu, ale jistě nerozdmýchává strach před nimi, jak je pravidlem v pozdějších antisemitických textech, neboť postavy jsou směšné natolik, že nemohou působit nebezpečně.«<sup>249</sup>

Ve Vídni nebyla fraška povolena. Vedoucí Vrchního policejního a cenzurního dvorního úřadu hrabě Josef Sedlnitzky sděloval 16. listopadu 1816 císaři, že by její uvedení zvýšilo »antipatie a nevraživost mezi křesťany a Židy«, a upozornil, že v Berlíně vyvolala hra napětí.<sup>250</sup>

<sup>243</sup> Ludwig Devrient (1784-1832), člen rozvětvené herecké rodiny, proslul na berlínské scéně mj. v roli Shakespearova Shylocka.

<sup>244</sup> RICHTER, *Die Sprache jüdischer Figuren* (◀ pozn. 29), s. 188.

<sup>245</sup> SCHÜTZ, Friedrich Karl Julius: *Ueber die Posse: »Unser Verkehr« und ihren Verfasser*, in: *Zeitung für die elegante Welt* 15 (1815), č. 218 (4. 11.), sl. 1737-1740; č. 219 (6. 11.), sl. 1745-1749, zde sl. 1745.

<sup>246</sup> Tamtéž, č. 219. – Friedrich Karl Julius Schütz (1779-1844) byl profesor filozofie v Halle a divadelní recenzent, sám měl divadelní zkušenosti.

<sup>247</sup> RICHTER, *Die Sprache jüdischer Figuren* (◀ pozn. 29), se zabývá také jazykovou stránkou hry.

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 179-180.

<sup>249</sup> Tamtéž.

<sup>250</sup> GLOSSY, *Zur Geschichte der Theater Wiens*, I (◀ pozn. 37), s. 254. Cit. dle HÜTTNER, *»Ich spiele König*

Hra *Unser Verkehr* měla pokračování v »masopustní frašce« *Jacobs Kriegsthaten und Hochzeit* (*Jakobovy válečné činy a svatba*) Ferdinanda Treue (vl. jm. Johann Ferdinand Leps), která opět jednou tematizovala židovskou »nevojenskost«. V předmluvě k tištěnému vydání autor píše:

»Knížata a vojevůdci, kněží i laičtí kazatelé každého národa a stavu musí strpět, že jsou na jevišti představováni s jasem i stíny, často i křiklavě karikováni. Proč by se měl vyjmát národ, jenž má mnohé znamenité vlastnosti a ještě výtečnější jádro, často však na něm ještě ulpívá rez minulých staletí, takže tvoří jakýsi stát ve státě, a je tedy úkolem ducha doby ho odstranit? Neodsuzujte nevinný záměr autora přispět k tomu žertem. Nikdo si ostatně jistě neváží šlechetných postav onoho národa od nejstarších dob až k Mendelssohnovi, Maimonovi a dalším víc a vroucněji nežli tento autor.«<sup>251</sup>

Dalším »vedlejším kusem« k *Unser Verkehr* byla fraška *Die Ohnmacht* (*Bezmoc*), rovněž od Ferdinanda Treue. Ke společnému vydání obou frašek tiskem (*Jacobs Kriegsthaten* v druhém »doplněném a vylepšeném vydání« z roku 1816) píše recenzent:

»Také fraška je dramatický druh a jako takový ho nelze zavrhnout. A v žádném případě, jak si mnozí výrobci komedií myslí, nepostrádá pravidla. Ačkoliv kritika frašce vytýká přehánění, nepravděpodobnosti v motivaci událostí a postavám nepevnou vazbu k celku, musí přece být patrná souvislost; nad celkem musí vládnout hlavní myšlenka, postavy musejí mít nějaký charakter, ač zkarikovaný.«<sup>252</sup>

V obou kusech recenzent nic z toho nenachází a přirovnává je k harlekynádám minulosti, které kdysi mohly mít štěstí v Paříži, ne však u »méně frivolního německého publika«.

»Za svou efemérní proslulost vděčily tyto frašky v Berlíně i jinde jedině nesmyslnému rozruchu, vyvolanému Židovstvem, které se cítilo jejich tendencí uráženo. Tuto tendenci, totiž zesměšňovat Židy jako zvláštní národ, je třeba jako takovou brát v ochranu. Recenzent už říkal jinde, že (a proč) se tento orientální národ podle jeho názoru nehodí do křesťanských státních společenství a všechny návrhy lidumilného Dohma<sup>253</sup> a jeho následovníků týkající se jejich splnutí s námi považuje za neproveditelné. Zkušenost mu zatím dávala za pravdu. Protože je však nyní u vlády na denním pořádku alespoň morální polepšení Židů, a je také ostatně žádoucí, přesto teď určitě není doba na to, aby se proti tomuto dobrodinému návrhu vystupovalo tak, že se národ, jenž k nám kdysi uprchl a my ho přijali, vystavuje na jevišti veřejnému posměchu a opovržení. Vůči uvedeným návrhům by to nemohlo působit jinak než jako překážka. Neboť člověk nenávidí nic víc, než když ho někdo dělá směšným, a to Židy musí rozhořčovat, nikoliv přispívat k jejich zlepšení, a při jejich (bohužel!) příliš velkém hrubém počtu by je to vydráždilo a posílilo nespravedlivé předsudky, jež už v novějších dobách začínaly mizet. Věc má tedy vážnou stránku a jistě se smíme ptát, zda má vláda trpět, aby byli veřejně vypodobňováni právě takto?«<sup>254</sup>

Recenzent odmítá autorovu »obhajobu« ve výše citované předmluvě, neboť v novějších dobách jistě není možné, aby se na jevišti

»zesměšňoval celý stav, např. armáda, duchovenstvo atd. Každý stav, jenž je státu užitečný, má také nárok na úctu. Jinak je tomu sice s národem, který – ač žije v křesťanských státech roztroušen, přece příkrou odlišností svého fyzického organismu, svými náboženskými zákony vycházejícími z charakteru jeho politické teokracie, a tedy vyplývajícími ze zcela zvláštních mravů, zvyků a způsobu života – zůstal vždy národem osobitým, odlišným, uzavřeným. Ale byl-li přijat, má jako takový rovněž na úctu nárok; nátlakem, pohrdáním a posměchem se však jistě nepozvedne. Národy jsou si z moci světového svazku povinny

*Philippe...* (« pozn. 37), s. 102. Viz k tomu výše citované vyprávění, *Die Neuzeit* 5 (1865), č. 25 (23. 6.), s. 295-297.

<sup>251</sup> *Jacobs Kriegsthaten und Hochzeit*, Krackau: bei Hammer und Kompanie, s. a. *Jakobovy válečné činy* uvedlo např. velkovévodské divadlo v Karlsruhe 11. 3. 1819, viz WINKLER, Karl Theodor (ed.): *Tagebuch der deutschen Bühnen* (Jahrgang 1819), Dresden: Winkler, 1819, s. 225.

<sup>252</sup> *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 22 (1833), sv. 1, č. 8, sl. 62-64, zde sl. 62.

<sup>253</sup> Pruský diplomat a historik Christian Konrad Wilhelm von Dohm (1751-1820) se za emancipaci Židů zasazoval ve svém spise *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (*O polepšení Židů jako občanů*, 1781).

<sup>254</sup> *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (« pozn. 252).

vzájemnou úctou, ať jsou rozdily jejich názorů na Boha a jeho uctívání, mravy, jazyk a zvyky jakékoliv.«<sup>255</sup>

Jestliže byla Stephanieho hra *Propuštění důstojníci* s postavou Pinkuse jako »pocivce« charakteristická pro osvícenskou blahosklonnost vůči židovské menšině, je »Sessova fraška právě tak charakteristická pro zesílený antižidovský resentiment, který nastoupil po emancipačním pokroku na začátku století.«<sup>256</sup>

Jak tenká je hranice mezi karikaturou a antisemitským útokem, ukazuje už zmíněná Vořova travestie Lessingova *Moudrého Nathana*. Sessovo hanobení Židů však bylo i pro Julia Voře příliš a na jeho hru reagoval roku 1816 vlastní fraškou *Euer Verkehr (Vaše styky)*.

V různých variantách se objevovala fraška *Itzigs Liebschaft (Itzig Feitel's Liebschaft)*, která vyšla tiskem s uvedením autora »Itzig Feitel Stern«.<sup>257</sup> Za pseudonymem se zřejmě skrýval Heinrich Holzschuher (1798-1847). Pocházel z neuspořádaných rodinných poměrů, a proto se začal věnovat sociální práci s mladistvými provinilci proti zákonu. Krom toho publikoval politické satiry a životopisné stati a přispíval do novin. Aktovka o Itzigovi se objevovala bez udání autora nebo pod různými jmény, u příležitosti uvedení v Brně roku 1832 byla anoncována jako »veselohra od Costenobleho« [!],<sup>258</sup> 1837 rovněž v Brně byl v anonci jako autor uveden F. Rafael [?].<sup>259</sup> Postavu jménem Itzig Veitel uplatnil Gustav Freytag ve svém románu *Soll und Haben (Má dáti – dal)*, vydaném roku 1855.<sup>260</sup>

V první třetině 19. století se spolu s postupující židovskou emancipací vedle stabilizovaných židovských postav nižšího společenského postavení začínají objevovat častěji Židé vyšších vrstev. Ve veselohře Albina Johanna von Medelhammera (Albinioho) z roku 1836 *Die gefährliche Tante (Nebezpečná teta)* vystupuje bankéř Gebhart Adamssohn, který pronáší větu: »Počítání není žádné umění, ale umění je mít něco, co se spočítat dá.«<sup>261</sup> Ve frašce Pia Alexandra Wolffa *Der Kammerdiener (Komorník, 1832)* je židovskou postavou komerční rada Hirsch: »Velké publikum zkrátka nenajde nic zábavnějšího než výrazné židovské charaktery.« charakterizoval novinář vnímání podobných postav.<sup>262</sup>

Ve čtyřicátých letech se už objevilo encyklopedické shrnutí výskytu židovských postav na jevišti jako heslo »Juden (Theaterfigur)« v divadelním lexikonu, který vydali Robert Blum, Karl Herlossohn (Karel Herloš) a Hermann Marggraff:

»Podivuhodný osud, jaký na židovském národu spočívá a podobá se klatbě, jež ho pronásleduje od Kristova ukřižování, zvláštní postavení Židů nejen vůči křesťanům, nýbrž vůči všem národům, ať jsou jakékoliv víry, strašlivá pronásledování, jaká Židé vytrpěli, nerovnost před

<sup>255</sup> T.-a., in: *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (↵ pozn. 252), sl. 62-63. Doplňky a zlepšení druhého vydání frašky považuje ostatně recenzent za nepodstatné.

<sup>256</sup> RICHTER, *Die Sprache jüdischer Figuren* (↵ pozn. 29), s. 156. – Matthias Richter analyzuje také řadu děl tzv. »Ghetto-Literatur«, např. Aron Bernstein: *Vögele der Maggid* (1857); Karl Emil Franzos: *Der Pojaz* (1893/1905); Artur Dinter: *Die Sünde wider das Blut* (1918, včetně reakce v parodii Roberta Neumanna); Emil Felden: *Die Sünde wider das Volk* (1922); Joseph Roth: *Hioß* (1930). – Viz také HORCH – DENKLER (eds.), *Conditio Judaica*, I-III (↵ pozn. 16).

<sup>257</sup> STERN, Itzig Feitel: *Itzigs Liebschaft*, Augsburg: Beschafft aus Mitteln der Carl Friedrich Siemens Stiftung, 1827.

<sup>258</sup> *Mährisch-Ständische Brüner Zeitung* 1832, č. 243 (3. 9.), s. 1114. – Ke Costenoblemu a jeho mínění o židovských postavách viz výše pozn. 37.

<sup>259</sup> *Mährisch-Ständische Brüner Zeitung* 1837, č. 26 (26. 1.), s. 114. – HÜTTNER, »Ich spiele König Philippe...« (↵ pozn. 37), s. 102, uvádí na základě práce Karla Glossyho, že vrchní cenzor hrabě Sedlnitzky hru v Brně roku 1837 zakázal, »neboť by jen uspokojila chuť příslušníků jiných vyznání zasmát se na účet židovského národa«. Fraška *Jude im Fass (Žid v sudu)* byla uvedena roku 1828 v Prešpurku (Bratislavě) a *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt [Bäuerles Theaterzeitung]* 21 (1828), č. 49 (22. 4.), s. 196, píše, že namísto nové podoby plakátů s dřevorezbami by bylo lépe prezentovat se dobrým repertoárem, a ne kazit vkus takovou duchovní chudobou, jako je slátanina *Žid v sudu*.

<sup>260</sup> Jiří Holý označuje za součást antisemitských postojů stigmatizaci jménem (jako např. Veitel Itzig u Freytaga v *Soll und Haben*). Viz HOLÝ, Jiří: *Negativní stereotypy Židů v české próze na přelomu 19. a 20. století*, in: *Historie – Otázky – Problémy* 5 (2013), č. 1, s. 28-41. Jméno Itzig Feitel mělo starší tradici a Freytag je převzal, a to v převráceném pořadí vlastního jména a příjmení a v odlišné ortografii (Veitel).

<sup>261</sup> ALBINI: *Die gefährliche Tante. Ein Original-Lustspiel in vier Akten und einem Vorspiele*, Berlin: Le-went's Druckerei, 1836, s. 39. K Albinimu viz též níže pozn. 384.

<sup>262</sup> *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben [Bäuerles Theaterzeitung]* 30 (1837), č. 220 (4. 11.), s. 899.



zákonem, jíž ještě, částečně vlastní vinou, podléhají a trpí, jejich silně vyjádřená nezlomná a tvrdošíjná národní příslušnost, jejich zvláštní charakter, o němž hovoří v dobrém i zlém již staré analý, jejich horší sklony, vystupňované neštěstím a útlakem, jako ziskuchtivost, skrblictví, intrikářství, předsudky až po sobectví nížce smýšlejících a nevzdělaných, obecně však sklon k vtipu, sarkasmu, pronikavému úsudku o všech věcech a okolnostech – to vše dovoluje představit Žida na jevišti vždy jako zajímavou roli, někdy odpuzující a komickou, jindy vzbuzující soucit a hodnou psychologického zájmu.«<sup>263</sup>

Autoři hesla odmítají hry, které představují Židy na jevišti se zlým záměrem, z opovržení-hodné a špinavé stránky. Pouhý veseloherní žert a předvedení komické stránky originálních židovských vlastností však nelze zavrhnout a kárat, neboť veseloherní autoři takto přivádějí na jeviště i »příslušníky jiných národních společenství, např. Turky, někdy Francouze, Angličany nebo nějaký jiný křesťanský stav«. Podotýkají však, že »pro vyšší drama, tragédii, se moderní židovství hodí méně«.<sup>264</sup>

### Problém Johann Nestroy

Řada prací se zabývala židovskými postavami v díle Johanna Nestroye.<sup>265</sup> Z roku 1846 je jeho »burlaska o dvou dějstvích« *Zwei ewige Juden und Keiner* (*Dva věční Židé a žádný*). Jako řada dalších Nestroyových her, má i tato cizí předlohu. Autorem téhož roku v Paříži uvedené comédie-vaudeville *Le Nouveau Juif errant* (*Nový potulný Žid*) byl François-Antoine Varner, hra reagovala zesměšňujícím způsobem na román na pokračování *Le Juif errant*, který napsal Eugène Sue (1844/45).<sup>266</sup> Nestroy vytvořil z postavy mladého lékaře Oscara Duranda dvě postavy, starého malíře Kranze a jeho synovce Wilhelma. Premiéra se uskutečnila 4. srpna 1846 v Theater in der Leopoldstadt (Carltheater) pod názvem *Der fliegende Holländer zu Fuß* (*Bludný Holanďan pěšmo*); název tak zároveň perzifloval titul opery Richarda Wagnera *Der fliegende Holländer* (*Bludný Holanďan*), která měla premiéru roku 1843 v Drážďanech.<sup>267</sup> Nestroyova hra uplatňuje osvědčený princip divadla na divadle. Hlavní postava Kranz fingovanými sebevraždami úspěšně uniká před věřiteli a zdar těchto krkolomných akcí ho přesvědčí, že má divadelní talent. Dostane se ke kočovné společnosti a na záskok má hrát »věčného Žida« ve hře, v níž se vše točí kolem nesplacených dluhů, úroků a nových půjček, k osvědčeným prostředkům patří falešná identita, záměna osob apod. U kritiky Nestroy s touto hrou neuspěl: »Autor projevuje velký stupeň lhovosti vůči mínění publika a kritiky [...], když vystoupí s něčím, co má jen jepičí život,« psal tisk.<sup>268</sup> »Nestroye vůbec nepoznáváme, když pozorujeme, jak celek postrádá vtíp a schází jakýkoliv z individuálních znaků ostatních produktů Nestroyova úžasného komického talentu.«<sup>269</sup> Současně s vídeňskou premiérou se fraška hrála téhož dne v Pešti (už pod názvem *Zwei ewige Juden und Keiner*),<sup>270</sup> kde roli Kranze vytvořil v rámci svého hostování Nestroy, ve vídeňské premiéře ho hrál Carl Carl.<sup>271</sup>

Roku 1849 reagoval Nestroy už zmíněnou jednoaktovou travestií *Judith und Holofernes* na drama Friedricha Hebbela *Judith* z roku 1840.<sup>272</sup> Biblickou Judith, »vdovu, která Holoferna

<sup>263</sup> BLUM, Robert – HERLOSSOHN, Karl – MARGGRAFF, Hermann (eds.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, IV, Altenburg – Leipzig: H. A. Pierer – C. Heymann, 1841, s. 327-332, zde s. 327n.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 328. – K charakteristice komických postav a jejich typických znaků obecně viz Eva ERDMANN (ed.): *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2003.

<sup>265</sup> Odkazy uvádí HEIN, »Theater-Juden« und *Judenfiguren* (◀ pozn. 233), s. 145.

<sup>266</sup> Antiklerikálně zaměřený román vycházel v listu *Le Constitutionnel*. Pracuje s legendou o věčném Židu Ahasverovi, jehož negativním protějškem je jezuita.

<sup>267</sup> Vídeňská premiéra Wagnerova *Bludného Holanďana* se uskutečnila teprve 2. listopadu 1860 v Kärntnertortheater, o existenci opery však Vídeň samozřejmě věděla.

<sup>268</sup> *Der Humorist* 10 (1846), č. 194-195 (15. 8.), s. 787.

<sup>269</sup> *Österreichisches Morgenblatt* 11 (1846), č. 94 (8. 8.), s. 374.

<sup>270</sup> Hra dosáhla pouhých šesti představení, v Pešti se hrálo jedině.

<sup>271</sup> *Der Humorist* 10 (1846), č. 187 (6. 8.), s. 754; *Der Wanderer* 33 (1846), č. 190 (10. 8.), s. 756. – Nestroyova neúčast ve vídeňské premiéře vyvolala podezření, že »sám Nestroy této maličkosti nepřipisuje velkou hodnotu«. *Österreichisches Morgenblatt* 11 (1846), č. 94 (8. 8.), s. 374.

<sup>272</sup> Nestroyova jednoaktová travestie byla uvedena 13. 3. 1849 v Carltheater a dosáhla 67 představení. Nestroy vystoupil v dvojroli Joaba (Judith), volontéra hebrejské armády. Současně byla uvedena premiéra švanku *Die Maskerade im Dachstübchen* (*Maškaráda v podkroví*) podle francouzské předlohy od Karla Meixnera. – Zajímavá je časová souvislost Hebbelova dramatu, Nestroyovy parodie a prvních

vláká do pasti lstí a chytrostí, raduje se, když získá jeho hlavu, a tři měsíce jásá a zpívá s izraelským lidem«, nemohl Hebbel podle vlastního zápisku potřebovat.<sup>273</sup> Hebbelova Judith je panenská dívka, kterou Holofernes zneuctí, ona s ním otěhotní, a zabíjí tedy především ze msty, v obecném zájmu až v druhé řadě. Biblická bojovnice je hnána náboženským nadšením, Judith v dramatu vedou osobní pohnutky.<sup>274</sup>

Nestroy ve své parodii uplatňuje stereotyp vojenské neschopnosti a finančních spekulací Židů, namísto Holofernovi je hlava štata komusi jinému, ale Hebrejcům se podaří Holoferna přemoci lstí.<sup>275</sup> Judith v travestii vůbec nevystupuje, vydává se za ni Juditin bratr Joab (Nestroy). »Známe některé zdařilé travestie,« stojí v jednom z prvních ohlasů, avšak zde je

»namísto velkolepého žertu nesmysl, místo vtípu, který otřese bránicí, nevidíme nic než obyčejnou banalitu, nudné hlouposti a odpudivé sprostoty. Travestie nespočívá v tom, že Hebrejci hovoří židovským dialektem, a přitom ho ani pořádně neovládají, a že se tu pořád mluví o jakýchsi uniklých procentech a státních papírech. Nebo snad má být mystifikace a vtíp v tom, že je na ceduli představitelka Judith označena třemi hvězdičkami, a v kusu se vůbec neobjeví?«<sup>276</sup>

Nestroy uplatňoval ženské převleky častěji a pohyboval se v nich vždy »velmi neslušně«, ale »všechny ty grimasy, nepřirozenosti, stereotypy, drzé gestikulace v ženských šatech zůstaly tentokrát bez úspěchu.«<sup>277</sup> Recenzent jen lituje, že pro podobně chabý kus byly zneužity síly souboru, který si zaslouží cosi lepšího.

Ještě ostřejší hlas se ozval v listu *Der Humorist* následujícího dne:

»Velký posměváček, v jehož hrách posměch nikdy nechybí, opět uštědřil v jednom dějství pořádnou nemorální facku vkusu a dobyté svobodě a je opravdu obdivuhodné, s jakou drzostí a dětinskou prostoduchostí velký autor frašky *Judith a Holofernes* útočí na trpělivost publika! [...] Perfidní politické smýšlení a zvířecí lascivnost této ubohé slátaniny našly ve velké části vzdělaného, důstojného a myslícího publika spravedlivého soudce. Sýkot a dupot, hlasité projevy nelibosti ukázaly neznámému (?) autorovi,<sup>278</sup> že už není doba, kdy se dalo bez veřejného trestu ze strany morálního a taktního publika beztrestně plivat na mravy, slušnost, vkus, svobodu lidu, na snahy šlechtných a vynikajících mužů a vrhat na ně špínu a sprostý výsměch! [...] A to 13. března, ve výroční den naší nově zrozené svobody,<sup>279</sup> kdy se vzpomínka vrací zpět k hrobům odvážných mladých padlých, 13. března, v den, kdy se žádné srdce nemůže nezachvět povzdechem a přáním, toho dne, který svými slovy posvětili dva ušlechtilí císařové, toho dne, jenž dovolil dopadnout prvnímu jarnímu paprsku svobody na strnulé údy velkého, šlechtného národa – toho dne si dovolí drze cenit zuby ubohá slátanina neznámého, bezduchého a nesvědomitého pisálka.«<sup>280</sup>

vídeňských uvedení Verdiho *Nabucca*, který měl premiéru 4. 4. 1843 ve Dvorním divadle (v italštině) a znovu 22. 1. 1848 v němčině.

<sup>273</sup> PÖRNACHER, Karl (ed.): *Friedrich Hebbel. Tagebücher*, II, München: DTV, 1984, č. 1872 (zápis ze 3. 1. 1840).

<sup>274</sup> SCHEIT, Gerhard: *Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus? Das Verhältnis zum Judentum in Hebbels »Judith« und Nestroys Parodie »Judith und Holofernes«*, in: KOLLER-ANDORF, Ida – GRUND-MANN, Hilmar (eds.): *Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. Problemdrama und Postmoderne*, Hamburg: LIT, 1998, s. 47-59.

<sup>275</sup> Nestroyova travestie nebyla jedinou reakcí na Hebbela, anonymní autor publikovaných »Scén z mého nového biblického dramatu Judith a Holofernes č. 2« aneb »Kolik dějství je třeba, abychom ztratili hlavu?« – tedy ještě před premiérou Nestroyovy hry – podotýká v poznámce: »Jelikož jsou první čtyři dějství zcela zbytečná, může si je ctěný čtenář podle chuti doplnit, my začínáme hlavním dějem, totiž stětím hlavy.« *Viz Der Österreichische Zuschauer (Wiener Zuschauer)* 15 (1849), č. 29 (6. 2.), s. 227-229.

<sup>276</sup> -er, in: *Humorist und Wiener Punch [Der Humorist]* 13 (1849), č. 63 (15. 3.), s. 256.

<sup>277</sup> Tamtéž.

<sup>278</sup> Premiéra byla uvedena pouze jako »Judith und Holofernes. Travestie in einem Akt. Musik vom Kapellmeister Hrn. M. Hebenstreit«, autorství však bylo zjevné.

<sup>279</sup> Dne 13. března 1848 vypukla ve Vídni revoluce a kancléř Metternich opustil město.

<sup>280</sup> E. K.: *Neue Schmach der Volksbühne. »Judith und Holofernes«, Travestie im Carl-Theater*, in: *Humorist und Wiener Punch [Der Humorist]* 13 (1849), č. 64 (16. 3.), s. 259. – Výsměch revolučnímu patosu dovršil Carltheater 16. března, kdy se hra dávala společně se »slavnostní hrou o jednom dějství *Der 15. März*« (15. března; osoby: Ferdinand, bohatý sedlák, jeho tři synové, jeho starý sluha invalida, jakýsi cizinec a strážná bohyně) a švankem *Die Maskerade im Dachstübchen (Maškaráda v podkrovní světničce)*.

V českých zemích neměly Nestroyovy parodie vůbec štěstí, kromě nízké kvality, kterou tepala i vídeňská kritika, také z důvodu těsné vazby na vídeňské prostředí a na osobnost Nestroye jako autora a interpreta v jedné osobě. Travestie *Judith a Holofernes* byla sice roku 1863 uvedena v Brně a recenzent se podivil, že se k nám dostala až čtrnáct let po premiéře, zároveň však píše, že chápe pohoršení ctitelů Hebbela, některé scény jsou pro travestii nevhodné a příležitost k vtipu je ve hře jen málo využita.<sup>281</sup>

O zesměšnění Židů či antisemitských motivech však není v dobových ohlasech v souvislosti s Nestroyem ještě řeč. »Interpretace, které autorovi vytýkají antisemitská selhání, i ty, které je popírají, přinášejí řadu aspektů, často protichůdných. Je zřejmé, že se Nestroy chápe témat pocházejících z antisemitské publicistiky, jak to činil i s jinými aktuálními tématy. Využívá je jako materiál hry, možná i jako maskování,« uvádí nestroyovský specialista Jürgen Hein<sup>282</sup> a doplňuje citát jiného autora, týkající se Nestroyovy hry z roku 1848 *Freiheit im Krähwinkel* (*Svoboda v Kocourkově*):

»Jedině dvojím maskováním, jako literární parodie a židovská satira, se dílo, které mělo za obsah krvavé potlačení vídeňské revoluce, mohlo dostat právě toho roku na prkna.«<sup>283</sup>

Hein vidí Nestroyovu frašku v kontextu parodie a revoluční satiry, kterou nelze posuzovat bez časových a lokálních kontextů. Je nutno vzít v úvahu běžné extemporování; jednotlivá představení se lišila a neméně důležitý je fakt, že text, který zůstal pro budoucnost k dispozici, je jen částí skutečnosti. Nestroyův bystrý postřeh a smysl pro aktualitu ve frašce *Judith a Holofernes* zachytil proměnu židovského typu lichváře a drobného obchodníka v moderního finančního spekulantu a bankéře.<sup>284</sup> Pro těsnou vazbu na dobu vzniku a její společenské podmínky by dnes byla tato hra stěží proveditelná bez patřičného komentáře, a i takto patrně nepřijatelná.

Symptomatický je v této souvislosti politický kontext uvedení Nestroyovy hry *Lumpacivagabundus*<sup>285</sup> v rámci matiné ve prospěch Německo-rakouské společnosti spisovatelů (Deutsch-österreichische Schriftsteller-Genossenschaft) 9. prosince 1900 v Theater an der Wien. Společnost byla založena roku 1897. V jejím čele stál Adam Müller-Guttenbrunn (Adam Müller, 1852-1923), divadelní ředitel, autor, novinář a politik antisemitského smýšlení, které projevil pod pseudonymem Josef Gerhold v románu *Gärungen – Klärungen* (*Kvas a čerění*, 1903). Tiskem, který byl nakloněn křesťansko-sociálnímu vedení Vídně, bylo představení označeno za »milník vídeňského divadelnictví«:

»Je to už několik let, co byla ve Vídni svržena liberální vláda. Ve všech veřejných zastupitelstvích získala většinu antiliberální strana. V čele reprezentace vídeňské obce stojí antiliberální starosta a také představitelé většiny vídeňských okrsků jsou straníci dr. Luegera; už tři roky jsou německo-křesťansky smýšlející spisovatelé organizováni v Německo-rakouské společnosti spisovatelů, avšak v našich divadlech platil dosud výhradně vliv liberálního tisku, který považoval vídeňská divadla za svou vlastní doménu a jakýkoliv konkurenční vliv se snažil odmítat bezpříkladně nevybíravými prostředky. Nyní konečně i zde nastala změna. Vídeňská divadla se naučila, že nesmějí dovolit, aby byla zneužívána k jakýmkoliv stranickým účelům, a zjistila, že sympatie, jakých u vídeňského publika požívají, ještě stoupnou, jestliže projeví tutéž přízeň, jakou dosud projevovali upřednostňovaným

<sup>281</sup> *Brünner Zeitung* 1863, č. 230 (8. 10.), s. 1903.

<sup>282</sup> HEIN, »Theater-Juden« und Judenfiguren (← pozn. 233), s. 145.

<sup>283</sup> WALLA, Fred: *Johann Nestroy und der Antisemitismus. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Österreich in der Geschichte und Literatur* 28 (1985), Heft 1, s. 37-51, zde s. 50; SCHEIT, Gerhard: *Nestroy, der Antisemit?*, in: *Literatur und Kritik* 1993, č. 275/276, s. 36-46. Rolf Christian Zimmermann vidí náznaky antisemitismu i v Nestroyově frašce *Talisman* s postavou rudovlasého Tita Jochanaana Feuerfuchse, jehož vyřazuje na okraj společnosti zrzavá hlava a který se s pomocí různých paruk snaží tento handicap překonat (hlavní ženská postava hry se jmenuje Salome), srov. ZIMMERMANN, Rolf Christian: *Johann Nestroy, Der Talisman (1840): Wetterleuchten des österreichischen Antisemitismus in einem sozialen Parallellfall*, in: ZIMMERMANN, Rolf Christian: *Der Dichter als Prophet. Grottesken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts*, Tübingen – Basel: Francke Verlag, 1995, s. 162-178.

<sup>284</sup> DENKLER, Horst: »Lauter Juden«. Zum Rollenspektrum der Juden-Figuren im populären Bühnendrama der Metternichschen Restaurationsepoch (1815-1848), in: HORCH – DENKLER (eds.), *Conditio Judaica* (← pozn. 16), I, s. 149-163.

<sup>285</sup> Jedna z nejméně úspěšnějších, dodnes hraných Nestroyových her *Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederlicher Kleeblatt* (*Zlý duch Lumpacivagabundus aneb Ludrácový trojlístek*) měla premiéru 11. 4. 1833 v Theater an der Wien.



organizacím a židovskému tisku, oné jeho části, která zastupuje politické a hospodářské přesvědčení naprosté většiny Vídeňanů.«<sup>286</sup>

Představení se konalo za účasti politiků v čele se starostou Luegerem, za přítomnosti »řady vynikajících spisovatelů« a novinářů (i z »antiliberálního tisku«, jak se ve zprávě zvláště zdůrazňuje). V hereckém obsazení se zaskvěli Alexander Girardi, Wilhelm Thaller a Robert von Balajthy, zvláštní zmínka je věnována představiteli židovské epizody:

»Mistrovsky vykreslenou figuru vytvořil pan Morocutti<sup>287</sup> jako židovský podomní obchodník, blahopřejeme umělci k jeho odvaze.«<sup>288</sup>

### Naši a vaši, my a oni

Kolem poloviny 19. století se prohloubila propast mezi žánry, mezi kategorií náročného vysokého umění a tzv. nízkou zábavou, již vysoké umění opovrhovalo. Schematické dělení v pozdějších hodnoceních opomíjelo sociologický a společensko-politický aspekt, který zrodil berlínskou a vídeňskou frašku, vedl ke vzniku francouzské opery bouffe, resp. operety Jacquese Offenbacha s její perzifláci antických mýtů jako satiry na druhé císařství, k rozvoji kabaretu apod. V různých parodiích, travestiích a fraškách se objevovaly narážky na osobnosti a umění vyšší umělecké kategorie, které mohly zapůsobit jedině za předpokladu, že je publikum bylo schopno dešifrovat; zmíněná propast tedy nikdy nemohla být tak hluboká, aby nezapůsobil zcizovací prostředek, jenž jako jakési projekční plátno využíval obecně známé osobnosti. Takovou byla např. sopranistka Jenny Lind (1820-1887), zvaná »Švédský slavík.«<sup>289</sup> O závatném startu její kariéry svědčí, že se jako motiv v komickém žánru objevila už roku 1846, ve scéně se zpěvy *Ein Billet von Jenny Lind (Vstupenka od Jenny Lindové)*. Jako autor byl uveden D. J. Schalk, což byl pseudonym dramatického autora Davida Kalische (1820-1872), spoluzakladatele a vydavatele politicko-satirického časopisu *Kladderadatsch*.<sup>290</sup> Ve skeči *Vstupenka od Jenny Lindové* vystupují dvě osoby, ředitel kočovné herecké společnosti Müller a zruinovaný spekulant s akciemi Lewy Breslauer, který nalezne na ulici vstupenku na koncert zpěvačky. Využije ji a zážitek ho ovlivní natolik, že zatouží věnovat se umění<sup>291</sup> a uchází se u Müllera o angažmá. Do své řeči vplétá citáty ze Schillerovy tragédie *Úklady a láska*, z Goetheho *Ifigenie v Tauridě* aj., v quodlibetech jsou použity melodie ze známých oper.<sup>292</sup> Když Lewy Breslauer líčí svůj dojem z umění Jenny Lindové, říká, že jakmile se zpěvačka objevila na scéně, »začala pruská revoluce, křesla, lóže, galerie, parket, všecko to bylo jedna ruka i noha, a byl to největší okamžik německých dějin, když hrabata, baroni, krejčí a ševci, radní a soudci vrchní i ti od nižšího soudu, gardovní poručíci z jejich lidí a obchodní příruční z našich lidí se stali jedním velkým národem a volali bravo a křičeli a tleskali a všichni se jednohlasně podrobili velké švédské královně Jenny Lindové«. Breslauer nabízí Müllerovi hru *Fürstenpflicht und Regentenliebe (Knížecí povinnost a regentova láska)* a na zkoušku úvod této »rytmus« předvede. Müller mu veškerý talent upře a odmítne ho angažovat. Breslauer tedy založí kancelář, v níž bude prodávat nápady lidem, jimž se nedostávají (»Intelligenzcomptoir mit angenehme Vorschläge [!] und Propositionen, Anfrage- und Adressbureau für Leute, die an Gedankenarmut leiden«).

<sup>286</sup> *Deutsches Volksblatt* 12 (1900), č. 4288 (10. 12.), s. 5. – *Deutsches Volksblatt* byl nejvýraznější německonacionálně a antisemitsky orientovaný vídeňský deník. Zakladatel listu (od 1889) Ernst Vergani (1848-1915) spolupracoval s antisemitským politikem Georgem von Schönererem, později se však názorově rozešli.

<sup>287</sup> Camillo Morocutti vystupoval v Theater an der Wien, k roku 1902 je uváděn pro obor »drastický komik« v divadle v St. Pölten, srov. *St. Pöltner Bote* 42 (1902), č. 38 (18. 9.), s. 5. 1903 v Grazu, roku 1906 v Praze v tzv. Německém lidovém divadle (Deutsches Volkstheater) v Hajnovce na Vinohradech a v různých letních divadlech.

<sup>288</sup> *Deutsches Volksblatt* (< pozn. 286).

<sup>289</sup> Příslivečným pojmem se stal její impresárió Phineas Taylor Barnum, který dal jméno přehnané (a mnohdy podvodné) reklamě. Manželem Jenny Lindové byl skladatel Otto Goldschmidt (1829-1907), pocházející z hamburské židovské rodiny.

<sup>290</sup> Týdeník *Kladderadatsch* (tj. »Hlomož«, »Třesk«) vycházel v letech 1848-1944 v Bonnu.

<sup>291</sup> Připomeňme motiv Kranze v Nestroyově *Zwei ewige Juden und Keiner*, viz výše s. 43/39. V obou případech jsou zesměšněny měšťanské ambice uplatnit se v umění, které už přestávalo být záležitostí salonů a nadšených diletantů.

<sup>292</sup> Konradin Kreutzer: *Das Nachtlager in Granada (Noční ležení v Granadě)*; Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots (Hugenoti)*; Friedrich von Flotow: *Alessandro Stradella*; Vincenzo Bellini: *La sonnambula (Náměsíčná)* atd.



Obr. 5:  
Karl Treumann  
jako Isak Stern  
v Bergově frašce  
*Einer von unser Leut'*,  
[www.theatermuseum.  
at/en/object/587832/](http://www.theatermuseum.at/en/object/587832/)

stav v Německu, hraje roli napsanou mu na tělo s virtuozitou, jakou na něm vždy obdivujeme.«<sup>296</sup>

Současně se však ozvaly proti hře kritické hlasy, a je příznačné, že z provincie:

»V poprvé dávané průměrné frašce [*Einer von unser Leut'*] se vyskytují velmi hrubé, poněkud vybledlé narážky na naši politickou a finanční situaci, které zřejmě neprošly preventivní divadelní cenzurou. Mimochodem řečeno, vyjdou z tohoto kusu cizí státy, zejména Prusko, [...] ještě hůř.«<sup>297</sup>

Ve zprávě z Krakova, kterou otiskly *Pražské noviny*, stálo: »Mnoho hluku nadělala ve zdejším světě židovském německá fraška „*Einer von unser Leut'*“, tuším od Ellmara [!].<sup>298</sup> Jest to kus tendenční, jímžto spisovatel snaží se dokázati, že i Žid schopen jest šlechetných činův.«<sup>299</sup>

Bergova hra *Jeden z našich lidí* přesto patřila k velmi úspěšným, jen v Carltheater dosáhla téměř stovky repríz, přebíraly ji další německé scény a 18. listopadu 1871 se vrátila (v přepracované, zaktualizované verzi pod názvem *Isak Stern*) na vídeňskou scénu v Theater an der Wien.<sup>300</sup> V roli Isaka tentokrát vystoupil Albin Swoboda,<sup>301</sup> jehož výkon byl zvláště oceňován.

<sup>293</sup> Mísení různých dialektů a jazykových projevů (spisovné řeči v kontrastu k hovorovému jazyku) apod. patřilo k oblíbeným prostředkům. Populární byla např. fraška Louise Angelyho (1787-1835) s hudbou Ludwiga Wilhelma Reulinga (1802-1879) *Das Fest der Handwerker* (*Slavnost řemeslníků*) z roku 1828, jejíž děj svede dohromady řemeslníky z různých německých měst a každý hovoří svým nářečím. V Čechách se hrála německy (poprvé 1832) i česky v úpravě J. K. Tyla jako *Řemeslnická merenda* (1849).

<sup>294</sup> Obě Kalischovy burlesky vydal spolu s fraškou O. F. Berga *Einer von unser Leut'* nově SCHULZ, Georg-Michael (ed.): *Drei jüdische Possen*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2014.

<sup>295</sup> *Tagesordnung für die künftige Woche*, in: *Figaro* 3 (1859), č. 42 (15. 10.), s. [1].

<sup>296</sup> *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* 28 (1859), č. 42 (17. 10.), s. 22-23.

<sup>297</sup> *Innsbrucker Nachrichten* 6 (1859), č. 239 (20. 10.), s. 2088.

<sup>298</sup> Recenzent se mýlí. Carl Elmar byl pseudonym divadelního autora Karla Swiedacka (1815-1888), autora nesčetných kouzelných her, charakteristických obrázků apod., uváděných na vídeňských předměstských scénách v letech 1841-1884.

<sup>299</sup> *Pražské noviny* 1860, č. 36 (11. 2.), s. [3].

<sup>300</sup> Výňatky z ohlasů v tisku *Wiener Theater-Chronik* 13 (1871), č. 47 (24. 11.), s. 3.

<sup>301</sup> Operetní zpěvák a herec Albin Swoboda (1836-1901) byl synem pražského rodáka, operního pěvce Josefa Swobody. V letech 1857-1874 působil ve vídeňském Carltheater a v Theater an der Wien.

Komedie *Jeden z našich lidí* se stala součástí repertoáru kočovných divadel také v Čechách a dočkala se dalších úprav a přepracování. Při hostování souboru z Berlína ji mohlo vidět pražské publikum roku 1909 v inscenaci, při níž k autorům O. F. Bergovi a D. Kalischovi přibyl jako upravovatel Rudolf Bernauer, kuplety byly opatřeny novými texty a k původní hudbě Eduarda Stolze<sup>302</sup> přispěl Bogumil Zepler.<sup>303</sup> S vlastní inscenací přišlo pražské Nové německé divadlo 8. července 1924 v rámci hostování vídeňského herce Siegfrieda Hofera, který jako Isak Stern právě exceloval na Rolandbühne ve Vídni.<sup>304</sup> Role »bodrého, laskavého, své křesťanské či árijské bližní pravou dobrosrdečností vysoce převyšujícího Žida Isaka Sterna bude i nadále pro mnoho komiků vítanou příležitostí a pro široké publikum důvod k pobavení, okořeněnému sentimentem.«<sup>305</sup> Recenzent označuje Isaka Sterna za »dvojče Wolfa Bära Pfefferkorna« z operety Franze Lehára *Der Rastelbinder (Dráteníček)*, o němž ještě bude řeč.

O. F. Berg zařadil postavu Žida také do hry s hudbou Eduarda Stolze *Ein Wiener Dienstbote (Vídeňský poslíček, 1857)*. Když byla pod názvem *An der blauen Donau (Na modrém Dunaji)* uvedena roku 1900, vyslovil list *Deutsches Volksblatt* za výběr kusu i jeho provedení uznání:

»Takové frašky jsou ta nejlepší strava pro diváky našich lidových představení. Zdravá, působivě, ale nevtíravě moralizující tendence hry, životní pravda všech vystupujících postav a pravdivost dějové látky jsou přednostmi této hry, jejíž nové zařazení do hracího plánu je pro ředitele nejen právem, nýbrž povinností.«<sup>306</sup>

U jiného recenzenta vyvolal pokus o její oživení podivení:

»Že si v Carltheatru vzpomněli na O. F. Berga a měli odvahu zařadit do hracího plánu jeho frašku *Na modrém Dunaji* [...], mnohé překvapilo. Vyskytuje se tam nepříkrášená postava Žida, který kvůli svému obchodu nechá nevinně trpět chudé děvče podezřelé z krádeže, ačkoliv by je mohl jediným slovem podezření zbavit! Odporným čachrářským duchem naplněného Hebrejce Perlhetera [v originále Pemstel] provedl pan Morocutti<sup>307</sup> skvěle.«<sup>308</sup>

Konvence zařazovat židovské postavy do komediálního žánru se setkala s výtka i v následujícím případě:

»Ve Vídni stačí ke každému nezpůsobu jen podnět a následovníci se vždycky najdou. Sotva nazval pan O. F. Berg svůj kus *Jeden z našich lidí* – úplně bez důvodu, protože postava Žida v této frašce ustupuje zcela do pozadí –, už je tu pan Mirani s hrou, která se jmenuje *Eine Judenfamilie (Židovská rodina)*. Jaká ohavná, triviální návnada pro divadelní publikum! [...] Jaký malicherný, všemu určení lidové scény vzdálený hokynářský duch se najde u mnohých našich autorů frašek a divadelních ředitelů!«<sup>309</sup>

Johann Heinrich Mirani (1802-1874) pocházel z Prahy, stal se spolupracovníkem (sekretářem) souboru Franze Pokorného v Prešpurku (Bratislavě) a po roce 1845 v Theater in der Josefstadt i v Theater an der Wien, kdy už divadlo vedl Pokorného syn Alois Pokorný. Pro Theater in der Leopoldstadt přeložil např. *Veselohru na mostě* Václava Klimenta Klicpery.<sup>310</sup> Miraniho

<sup>302</sup> Nikoliv Roberta Stolze (1880-1975), jak se někdy mylně uvádí. Eduard Stolz (1817?-1889) působil jako kapelník ve vídeňském Carltheatru, dirigoval vídeňskou premiéru Wagnerova *Tannhäusera* v Thalia-Theater (1857), dále působil v Grazu, Berlíně aj. a od roku 1882 v Německém zemském divadle v Praze, kde zemřel. – V pamětech Roberta Stolze (1880-1975), vydaných posmrtně jeho vdovou (*Die ganze Welt ist Himmelblau*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübke Verlag, 1986) došlo k záměně osob. V knize je uvedeno, že vídeňského *Tannhäusera* dirigoval Stolzův otec. Otec Roberta Stolze se jmenoval Jacob Stolz (1832-1919) a působil v Grazu jako majitel hudební školy.

<sup>303</sup> V Bernauerově režii uvedl soubor současně v Praze drama Friedricha Hebbela *Herodes a Marianne*. *Bohemia* 82 (1909), č. 107 (18. 4.), s. 9.

<sup>304</sup> *Wiener Caricaturen* 44 (1924), č. 7 (1. 4.), s. 6: »Jako pohádka z prastarých časů se nám jeví jméno vídeňského autora z období biedermeieru, tak jako jeho už klasická lidová hra *Jeden z našich lidí*, při níž se už mohli srdečně smát i plakat naši rodiče.« – V Praze se hrála tři představení, 8. 7. v Novém německém divadle, představení 10. a 14. 7. se konala na Kleine Bühne.

<sup>305</sup> *Deutsche Zeitung Bohemia* 97 (1924), č. 160 (9. 7.), s. 5.

<sup>306</sup> *Deutsches Volksblatt* 12 (1900), č. 4219 (1. 10.), s. 5.

<sup>307</sup> Viz výše pozn. 287.

<sup>308</sup> *Ostdeutsche Rundschau* 11 (1900), č. 271 (2. 10.), s. 6.

<sup>309</sup> *Linzer Wochen-Bulletin für Theater, Kunst und Belletristik* 12 (1859), č. 43 (22. 10.), s. [4].

<sup>310</sup> Více k němu LUDVOVÁ, Jitka: s. v. *Mirani, Johann Heinrich*, in: *Česká divadelní encyklopedie*, 2016, [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=126:mirani-johann-hein](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=126:mirani-johann-hein)



Židovskou rodinu ještě téhož listopadu 1859 uvedla německá scéna v Opavě,<sup>311</sup> větší úspěch však měla na české scéně.<sup>312</sup> Už roku 1870 hru provedlo Letní divadlo ve Pštrosce,<sup>313</sup> roku 1874 ji sehráli ochotníci v Bučovicích,<sup>314</sup> roku 1913 divadlo Deklarace v Praze na Žižkově. Hra řeší generační problém: otec dodržuje židovské tradice, syn konvertoval ke křesťanství; v závěru hry se otec Aron připojí k oslavě křesťanských Vánoc jako svátku smíření, neboť »svátek smíření slaví i Židé«.<sup>315</sup>

Nesporné zůstává, že O. F. Berg, David Kalisch, Heinrich Mirani a další i přes výtky šablonovitosti a plytkosti patřili k autorům, kteří se podíleli na snahách odstranit konstantní herecké židovské šarže a vyvrátit nebo alespoň oslabit předsudky, s nimiž byli Židé (a tedy i židovské jevištní postavy) spojováni. K údajným nedostatkům židovské povahy, jak se objevovaly v literatuře i na divadelním jevišti, patřily také údajná zbabělost, fyzická slabost a s tím související neschopnost vykonávat vojenskou službu. David Kalisch oponoval tím, že učinil v revoluční frašce *Berliner auf Wache* (*Berlíňané na hlídce*) Žida regulérním členem měšťanské hlídky. Už o dvě desítky let dříve nalezneme postavu pruského dobrovolníka, Žida Ephraima, v dramatu o mnoha postavách Christiana Dietricha Grabbeho *Napoleon oder Die hundert Tage* (*Napoleon aneb Sto dní*, 1831). Je o to výmluvnější, že Ephraim zahyne hrdinskou smrtí v bitvě u Waterloo.<sup>316</sup> V druhé scéně V. dějství spolu během ústupu pruské armády rozmlouvají mladý Berlíňan a Ephraim, vzpomínají na společné dětství a Berlíňan si z Ephraima (jako kdysi) trochu utahuje.

»EPHRAIM: Ty pse, i když jsem Žid, jsem také občan a berlínský dobrovolník jako ty! (*Dá mu políček. Berlíňan se rozpráhne, aby mu jej oplatil, když dělová koule ustřílí Ephraimovi hlavu.*)

BERLÍŇAN (*vrhne se stranou*): Ach, jak strašlivě mě osud pomstí! (*vstane*) Ephraime – tys byl přece dobrý chlap! A teď jsi mrtvý!«<sup>317</sup>

Také někteří další autoři se snažili předsudkům oponovat, ambivalentnost jejich přístupu k textu však v řadě případů umožnila v pozdějších letech výklad zcela převrátit. Gustav Raeder zařadil do své »řemeslnicko-buršácké vagantské hry« (*Handwerksburchenschaften-Vaganten-Stück*) *Robert und Bertram* (*Robert a Bertram*) dějství, v němž se mluví o obchodnických Židech a jejich kulturních ambicích způsobem, který se mohl roku 1939 ve filmové verzi (režie Hans Heinz Zerlett) stát snadno záminkou k protižidovské nacistické propagandě.<sup>318</sup> Pomohla k tomu i jména titulních postav, která byla zřejmou narážkou na operu nacisty zakázaného skladatele Giacoma Meyerbeera *Robert le Diable* (*Robert ďábel*).

Herec a divadelní autor Gustav Raeder (také Räder nebo Röder, 1810?-1868) napsal frašku se zpěvy a tanci ve čtyřech odděleních *Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabonden* (*Robert a Bertram aneb Veselí tuláci*) roku 1856. Robert a Bertram<sup>319</sup> jsou vězni, jimž se podaří obalamutit vězeňského hlídače a uprchnout. Při svém putování se (vždy s falešnou identitou)

[rich&catid=10&lang=cs&Itemid=296](#); PAUSCH, Oskar: *Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*, Wien: Verlagsbüro Johann Lehner, 2011.

<sup>311</sup> *Troppauer Zeitung* 1859, č. 272 (29. 11.), s. [3].

<sup>312</sup> Český překlad Elišky Peškové vyšel roku 1873 tiskem jako sv. 68 edice *Divadelní ochotník*.

<sup>313</sup> *Národní listy* 10 (1870), č. 181 (7. 7.), s. [4].

<sup>314</sup> *Moravská orlice* 3 [12] (1874), č. 298 (30. 12.), s. [3]. Podrobná zpráva jmenovitě charakterizuje výkony všech účinkujících a obrací se k publiku s prosbou, aby ochotnické divadelní snahy podporovalo, přestože ne vše je dokonalé.

<sup>315</sup> MIRANI, Johann Heinrich: *Eine Judenfamilie*, Wien: Leopold Sommer, 1859, s. 59.

<sup>316</sup> BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (< pozn. 127), s. 14.

<sup>317</sup> Kliše o nestatečnosti židů zneužil téměř přesně o století později Eberhard Wolfgang Möller ve hře *Rothschild siegt bei Waterloo* (1934), umístěné rovněž do scénérie bitvy u Waterloo, viz dále.

<sup>318</sup> Hra byla zfilmována vícekrát, poprvé roku 1915 jako němý film Maxe Macka, hraje v něm mj. mladý Ernst Lubitsch. Raederova předloha posloužila k hudebnímu filmu režiséra Hanse Deppeho z roku 1961. Promítal se pod názvy *Willy auf Sondermission* (*Willy na zvláštní misi*) či *Zwei Knallköpfe auf Sondermission* (*Dva hlupáci na zvláštní misi*), v rolích Roberta a Bertrama Willy Millowitsch a Vico Torriani.

<sup>319</sup> Titul hry a jména hlavních postav jsou dokonce několikanásobnou narážkou: na operu Giacoma Meyerbeera *Robert le Diable* (*Robert ďábel*, 1831), na činohru Ernsta Raupacha *Robert der Teufel* (1833) a na Nestroyovu parodii *Robert der Teufel* (1833), ale především čerpají z baletu *Robert a Bertram* z roku 1841, jímž reagovali na Meyerbeerovu operu *Cesare Pugni* a skladatel Johann Schmidt. Srov. *Der Humorist* 5 (1841), č. 39 (24. 2.), s. 160. »Nový balet *Robert a Bertram* obsahuje obrazy ze života dvou gaunerů, je plný zdravého humoru a zajímavých scén. Dlouho se balet tak nelíbil!« Balet měl řadu variant a přepracování a patřil k velmi oblíbeným, roku 1854 a znovu 1857 se objevil i ve vídeňském Dvorním divadle.

ocitnou na svatbě, na soirée v rodině židovského bankéře Ipelmeyera, na masopustním plese a nakonec na lidové slavnosti. Ipelmeyerův sluha hovoří židovským dialektem, což jeho pánovi vůbec není vhod, neboť ho to snižuje v očích společnosti, do níž se usiluje zařadit. Robert se v této části hry vydává za hraběte Lea a Bertram za italského tenora Capricciniho, oba míchají francouzské a italské výrazy s berlínským dialektem. Společně Ipelmeyera okradou, na útěku se převléknou za ženy, dokonce se snaží uprchnout v balónu, ale jsou přece dopadeni a vracejí se tam, kde hra začínala a kde si je teď bude strážný lépe hlídat. Také v této frašce je řada citátů a narážek na díla, o nichž se předpokládalo, že je publikum zná,<sup>320</sup> jinak by parodistický účel nemohl fungovat.

Raederova fraška *Robert a Bertram* se poprvé hrála v Theater in der Josefstadt 11. ledna 1857. »Pod titulem ›masopustní fraška‹ prosí tato slátanina burlesek o kritické slitování, kterého má velmi zapotřebí, a proto se dnes zříkáme jakékoliv kritiky,«<sup>321</sup> stálo v jedné z prvních recenzí. Jiný kritik píše, že se »severoněmeckým fraškám ve Vídni nechce dařit – ani Nestroy neměl s přepracováním těchto chladných škvárů štěstí. Tato fraška je jednou z nejchabějších a ani provedení nebylo schopno pomoci slabému děcku na nohy. Co nemá ducha, zase brzy zmizí.«<sup>322</sup> Nebyl to jediný případ, kdy se odhad kritiků mýlil, fraška se hrála poměrně často na různých scénách, neboť poskytovala bohatou podívanou a mnoho příležitostí k tanečním číslům a její volná forma, podobající se řazení scén příštích revuí, umožňovala nejrůznější vsuvky, nové kuplety a aktualizace. Scéna s bankéřem Ipelmeyerem nebyla a nemohla být vnímána antisemitsky.

V češtině se Raederova fraška hrála v Prozatímním divadle (v Letním divadle Na hradbách) v překladu Josefa Jiřího Stankovského pod názvem *Flok a Cvoč*, po premiéře 25. května 1872 následovalo 24 dalších představení, židovskou postavu Pinkelese hrál Edmund Chvalovský. Prozatímní divadlo hru uvedlo ještě jednou, 16. července 1883 na scéně Nového českého divadla (bez repríz), hlavní složkou byla evidentně baletní čísla v choreografii Václava Reisingera.<sup>323</sup> Deset let na to byla prezentována jako »velká kouzelná fraška v sedmi obrazech se zpěvy, evolucemi a tanci« v přepracování Jindřicha Böhma v Aréně na Smíchově.<sup>324</sup> Hrála se česky (opakovaně např. v Brně) i německy.<sup>325</sup>

Jako kuriozitu lze uvést zprávu o uvedení hry ve Spojených státech amerických českou ochotnickou společností Thalia, jejíž člen Václav Lenoch píše:

»Na vánoční svátky 25. prosince 1875 se dávala mnou přeložená fraška se zpěvy *Robert a Bertram*, [...] Roberta hrál p. J. Čermák, [...] Bertrama já. [...] Fraška tato se velice líbila a zejména tuláci Robert a Bertram, jakož i strážník po trojzpěvu, když prchají z vězení, sklízeli pochvalu hlučným potleskem.«<sup>326</sup>

Až nacionální socialisté hru instrumentalizovali a ve zfilmované verzi dodali námětu jasný protižidovský smysl. O průběh natáčení se osobně zajímal Hermann Göring.<sup>327</sup> Výsledek byl uvítán jako film, jenž se »vydává za nevinnou romantickou frašku«, zážitky obou tuláků se odvíjejí v »neskutečném a působivém světě loutkového divadla«, tuláci »mladá dívce pomůžou z vděčnosti k tomu ›pravému‹ a Židovi oplácejí stejné stejným [...]. Pěkně ostrého zúčtování se

<sup>320</sup> Friedrich Schiller: *Loupežníci a Panna orléanská*, opera *Belisario* Gaetana Donizettiho aj.

<sup>321</sup> [Der] *Humorist* 21 (1857), č. 9 (11. 1.), s. 36. – Recenzent přece jen projevuje benevolenci: »Bylo třeba jen lepší souhry, aby se tento masopustní žert s tancem, zpěvem a masopustním průvodem a showvavým publikem několik dní na jevišti udržel.« – Blíže viz SPIELDIENER, Anette: *Der Weg des ›erstbesten Narren‹ ins ›Pflanschbecken des Volksgemüts‹*. *Gustav Raeders Posse »Robert und Bertram« und die Entwicklung der Judenrollen im Possentheater des 19. Jahrhunderts*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 101-112.

<sup>322</sup> *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* 26 (1857), Heft 3, s. 22.

<sup>323</sup> Anonce v *Národních listech* 23 (1883), č. 167 (16. 7.), s. [6], vyjmenovává: Grand balabille (tančí sl. ze Schöpfů, Zieglerová, pan Berger a sbor baletní); Prostopcvík sokolský (provede p. Berger a sbor baletní); Galopáda hasičů (provede sbor baletní); Ruský tanec (sl. Keplerová a ze Schöpfů); Tarantella (Zieglerová a Berger); Kankán (baletní sbor). Augustin Berger byl v letech 1901-1910 baletním mistrem Dvorního divadla v Drážďanech, kde nastudoval tance pro uvedení frašky *Robert a Bertram*, uvedené 6. května 1909 ve prospěch Spolku drážďanského tisku a Penzijního ústavu členů Královského dvorního divadla, srov. *Dresdner Anzeiger*, 29. 4. 1909.

<sup>324</sup> Anonce: *Národní politika* 11 (1893), č. 159 (10. 6.), s. [6]. Fiktivní »návrh scénáře« jako parodii podobných kusů zveřejnil *Humoristické listy* 14 (1872), č. 24 (15. 6.), s. 186.

<sup>325</sup> Viz např. *Bohemia* 51 (1878), č. 43 (12. 2.), s. 8: oznámení s kompletním obsazením jako 36. abonentní představení.

<sup>326</sup> *Duch času* 31 (1907), č. 5 (20. 10.), s. 68.

<sup>327</sup> *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe] 52 (1939), č. 41 (10. 2.), s. [1].

dostane Herbertu Hübnerovi v roli židovského bankéře, podle zásady ›směšnost zabíjí‹, která ovládá židovské scény a které se stupňují přímo v rej čarodějnic. Proti této skupině [...] ve skvělých maskách stojí zástupci idylicky krásného světa.«<sup>328</sup> Je otázka, jaké sdělení asi neslo uvedení hry roku 1938 v Městském divadle v Jablonci nad Nisou.<sup>329</sup>

Typizované židovské postavy se objevovaly ve hrách určených pro menší divadla ještě hluboko do 20. století v tzv. »lidových hrách«, které obměňovaly ustálená schémata. Vídeňské Raimundovo divadlo uvedlo roku 1913 »lidový kus« *Mein Mädel* (*Moje děvče*) Rudolfa Schanzera a Eugena Burga, zpěvní texty vytvořil Karl Lindau a kus byl heslovitě charakterizován jako směs, v níž jsou ingrediencemi »vídeňský sentiment, zbožštění starého Steffela [narážka na lidové pojmenování chrámu sv. Štěpána], Žid s jeho humorem a zlovyky, ztracená a zase nalezená dcera a podobně. [...] Pan Mikulski<sup>330</sup> snížil židovskou postavu na nejnižší úroveň.«<sup>331</sup> Rovněž v Raimundově divadle byl roku 1928 uveden další podobný titul, *Mädchen für Alles* (*Devče pro všechno*) Viktora Léona a Ernsta Décseye. Louis Treumann v ní hrál »židovskou postavu, bez níž se vídeňská nebo rakouská lidová hra od svých počátků u [O. F.] Berga neobejde. Někdy je to sentimentální, někdy sebevědomý, jindy dobromyslný a chytrý, vždy však mile zdrženlivý a velmi zábavný typ.«<sup>332</sup>

### Šmok a ti ostatní

Z roku 1852 je veselohra Gustava Freytaga *Die Journalisten* (*Žurnalisté*). Její autor operuje s řadou narážek, které předpokládaly obeznámenost s dobovým novinářským prostředím, ale také povědomí o historických událostech, a jako vždy znalost dobové dramatické literatury, nutnou pro pochopení narážek. Jméno Schmock z této hry se vžilo jako hanlivé označení slídiveho novinářského pisálka; »šmok« nemá vlastní názor a je ochoten hlásat cokoli, pokud se mu za to zaplatí.<sup>333</sup> S tím souvisel ve hře i název listu *Coriolan*, pro nějž Schmock pracoval, jméno historického přeběhlíka mezi táborem Římanů a Volsků; konkurenční list nesl název *Union*. Jméno »Schmock« nebylo výplodem Freytagovy fantazie. Pochází z jidiš a označuje např. dotěrného mluvku. Objevuje se už v článku *Das Ghetto von Prag* (*Pražské ghetto*) v časopise *Die Grenzboten*,<sup>334</sup> v němž se píše, že »duchaplný šmok« předvádí pro pobavení společnosti živé obrazy »na posměch vlastní sektě«, jako např. příběh *Ritter Schmock und Dame Schöckeline* (*Rytíř Šmok a dáma Šaklín*).<sup>335</sup> Vydavatel časopisu *Die Grenzboten* Jacob Kaufmann (1814-1871) byl s Freytagem spřátelen, inspirace tedy může pocházet odsud.

V Berlíně *Žurnalisté* nejprve narazili na cenzuru.<sup>336</sup> Poprvé byli uvedeni 8. prosince 1852 v Breslau (Wrocław),<sup>337</sup> v Berlíně pak 11. dubna 1853; stručná zpráva konstatovala, že hra vykazuje »víc chyb než předností«. <sup>338</sup> V dubnu 1853 byli *Žurnalisté* uvedeni v Brně a tamní

<sup>328</sup> Dr. Emi EHM, in: *Völkischer Beobachter* [Wiener Ausgabe] 52 (1939), č. 194 (13. 7.), s. 7. – Dr. Emi (Emilie Maria) Ehm (1911-?) pocházela z Vídně, v letech 1938-1945 napsala pro *Völkischer Beobachter* 667 podepsaných článků. Po válce se věnovala překladatelství z angličtiny. Viz FELSENREICH, Romeo: *Die Journalisten des Völkischen Beobachters – Woher kamen sie? Wohin gingen sie?*, magisterská práce, Wien: Universität Wien, 2012, s. 52.

<sup>329</sup> *Reichenberger Zeitung* 79 (1938), č. 73 (27. 3.), s. 12, ohlašuje tři představení v posledním březnovém týdnu.

<sup>330</sup> Kurt August Mikulski (1882-1958) působil později zejména ve filmu. Ve filmové antisemitské verzi frašky *Robert a Bertram* (1939, viz výše) vytvořil menší roli Fritze, hrál také v propagandistickém filmu *Ich klage an* (*Žaluji*, 1941) režiséra Wolfganga Liebeneinera, který obhajoval nacistický program eutanazie. Po válce vytvořil Mikulski např. epizodní roli ve filmu *Semmelweis – Retter der Mütter* (*Semmelweis – zachránce matek*, 1950).

<sup>331</sup> *Wiener Montagblatt* 5 (1913), č. 4 (27. 1.), s. 3.

<sup>332</sup> *Neue Freie Presse* 65 (1928), č. 22805 (12. 3.), s. 6.

<sup>333</sup> Schmock je ve hře osloven jako »Römer« (»Říman«). Shakespearovo drama *Coriolan* vzniklo kolem roku 1607, z roku 1802 je stejnojmenné drama Heinricha Josepha von Collin. Koncertní předehra *Coriolan*, op. 62, Ludwiga van Beethovena z roku 1807 vznikla jako samostatná skladba, nikoliv v souvislosti s dramatem.

<sup>334</sup> *Das Ghetto von Prag*, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 10 (1851), I. Semester, I. Band, s. 57-68, zde s. 58.

<sup>335</sup> Zkomolenina jména Jacqueline.

<sup>336</sup> Podle noticky in *Kladderadatsch* 6 (1853), č. 12 (13. 3.), s. 46, odmítl hru Botho von Hülsen, od roku 1851 generální intendant v Königl. Schauspiele v Berlíně.

<sup>337</sup> Připomeňme případ Sessovy frašky *Unser Verkehr*, viz výše s. 40/36.

<sup>338</sup> *Humorist und Wiener Punch* [*Der Humorist*] 17 (1853), č. 88 (16. 4.), s. 350.



zpravodaj vídeňského tisku psal, že »hra se svou tendencí míjí s dobou, za tři roky zestárá víc než jiné za čtyřicet let«. <sup>339</sup> Mohl to být výraz jeho opatrnosti vůči Vídni, aby snad uvedení kusu a jeho ohlas nevyvolaly dojem, že v Brně ještě dřímá revoluční duch. Pokud tomu tak bylo, opatrnost nebyla na místě, neboť názoru brněnského dopisovatele odporuje mínění kritika po prvním uvedení ve Vídni (Hofburgtheater, 14. září 1853), které naopak vyvolává dojem, že se tamní atmosféra pět let po revoluci ještě neuklidnila: »Dlouho tu nebyla veselohra, která by tak pravdivě a vřele líčila stav naší doby. [...] Nedokážeme rozhodnout, zda se něco z toho někde a někdy skutečně neodehrálo.« <sup>340</sup> Referent hru staví nad dobové satiry, jimž se stává aktuálnost překážkou, zato zde jsou situace »příliš přirozené na to, než aby snadno zestárly«. V Praze se hra pod názvem *Před volbou aneb Journalisté* hrála poprvé 18. ledna 1863 v českém překladu Pravoslava Voláka, který ji lokalizoval na pražskou Malou Stranu, konkurenční periodika se jmenují *Pokrok* a *Dennice*.

»Veselohra tato vším právem zdomácněla na všechních divadlech, a zdomácní také u nás, anižby [!] musila mítí druhý titul „den před volbou“. Jeť to látka vzatá ze života a s velkou dovedností zpracovaná. Journalisté za našich dnů mají již takový vplyv v životě veřejném, že látka podobná každého zájmatí musí.« <sup>341</sup>

Jan Neruda věnoval hře referát v *Hlasu*, z nějž se dozvídáme, že místní narážky obsažené v originálu úprava zredukovala »a z nich vytrhla ještě opatrná censura valnou část takových, které byly *pouhým překladem originálu*, na německém divadle se dovolují a jen v českém závadny býti mají«. <sup>342</sup> Neruda zdůrazňuje, že *Žurnalisté* nejsou (v žánrové kategorii) »vídeňskou všední fraškou« a vyžadují důkladné nastudování, jehož se hře na českém jevišti nedostalo; z hereckých výkonů pochválil jedině Františka Kolára (ml.) v roli Šmoka, který »maskou svou ukázal, kdy a jak je karikování trefné« a jeho hra »vznačovala jemně i „zděděné národní vady Šmokovy“ i vlastně dobré jádro tohoto«. <sup>343</sup>

Freytagovy *Žurnalisty* hrály kočovné scény. Dochoval se např. exemplář tisku hry s přípisem »na rozkaz Jeho Exc. pana místodržícího« z 30. dubna 1865, jímž se provozování hry povoluje »divadelní ředitelkyni pí Vojtěšce Prokopové« <sup>344</sup> krom vyškrtnutých slov na s. 26, 28, 95 a 109«. Jedná se o místa, kde je řeč o volbách a předpokládané účasti a zisku hlasů, kuriózně působí škrť na s. 28, kde je řeč o vystěhovalectví do Ruska. Postava hry redaktor Květenský (v originálu Bolz) žádá, aby jeho spolupracovník Podhorský (Kämpfe) vylíčil v novinách Rusko jako strašnou zem, »docela dle pravdy, ale co možná černě«, neboť je třeba, aby obyvatelstvo Čech (pracovní síly) zůstalo doma. Textový úsek, že Rusko je »jak medvěd, jehož rodina tam nesčíslna je, ve své nepřemožitelné surovosti lidi od hlavy zžírá, kdežto je vlk zase za paty chytá; jak tam devět měsíců v roce ustavičný led a mráz a tři měsíce neustálá tma panuje; jak se tam lidé denně se dravou zvěří potýkat musejí«, zůstal zachován. Zbytek Květenského »návodu« cenzura škrťla:

»[...] a jak mnohého konečně, když to všecko šťastně přestál, tamější lidožrouti snědí. Nezapomeňte ovšem doložit, jak spěchají zase domů krajané, co se tam v posledních letech vystěhovali, a jak málo mohou letošní udalosti do Ruska vábit.« <sup>345</sup>

Panslavistická myšlenka po prohrané válce Ruska s osmanskou říší (krymská válka, 1853-1856) ochabla, roku 1863, kdy česká verze hry vyšla tiskem, uzavřelo Rusko smlouvu s Pruskem o postupu proti povstání v Polsku; z Ruska se šířily nebezpečné myšlenky, přesto cenzuře vadila část textu z dnešního hlediska bezelstná.

V originálním znění hry se jedná o rozhovor mezi redaktorem listu *Union* Conradem Bolzem a jeho spolupracovníkem Kämpem. Může posloužit nejen jako ilustrace rozdílu Freytago-

<sup>339</sup> *Aus Brünn*, in: *Humorist und Wiener Punsch [Der Humorist]* 17 (1853), č. 102 (3. 5.), s. 403. V Brně se přesto Freytagovi *Die Journalisten* opakovaně hráli (1854, 1862, 1876, roku 1879 v nich hostovali »c. k. dvorní herci pán a paní Hartmannovi, dále 1885, 1891 a 1894), viz *Almanach des städtischen Theaters in Brünn* pro příslušné roky.

<sup>340</sup> *Humorist und Wiener Punsch [Der Humorist]* 17 (1853), č. 212 (15. 9.), s. 848.

<sup>341</sup> *Národní listy* 3 (1863), č. 15 (21. 1.), s. [4].

<sup>342</sup> *Hlas*, 21. 1. 1863, cit. dle NERUDA, *České divadlo*, II (< pozn. 44), s. 58.

<sup>343</sup> *Tamtéž*, s. 60.

<sup>344</sup> Vojtěška Prokopová byla vdovou po Josefu Aloisi Prokopovi, řediteli První divadelní společnosti české pro venkov, založené roku 1849. Po manželově smrti roku 1862 společnost dále vedla až do své smrti roku 1887.

<sup>345</sup> FREYTAG, Gustav: *Novinář. Veselohra ve čtyřech jednáních*, překlad F. Pravoslav VOLÁK [= Divadelní biblioteka, 40], Praha: J. Pospíšil, 1863 s. 28. Exemplář hry v soukromém vlastnictví.

vy původní a české verze, ale také jako příklad postupu při podobných adaptacích. Zatímco v české verzi se hovořilo o vystěholectví do Ruska, u Freytaga je řeč o vystěholectví do Austrálie:

»KÄMPE: Dobrá, mám k tomu vyzývat, nebo odrazovat?

BOLZ: Samozřejmě odrazovat. Všechny lidi, kteří chtějí pracovat, potřebujeme u nás. Vyliďte Austrálii jako bezvýznamnou díru, docela dle pravdy, ale co možná černě. Jak tam klokan, celý schoulený, z nevladatelné zlomyslnosti skočí zlatokopovi na hlavu a ptakopysk ho ze zadu štípne do nohy, jak musí zlatokop v zimě stát až po krk ve slané vodě, zatímco v létě nemá po tři měsíce co pít, a když to všecko přežije, nakonec ho sežerou divocí domorodci.«<sup>346</sup>

Freytagova hra inspirovala Františka Věnceslava Jeřábka ke hře *Cesty veřejného mínění* (premiéra: Prozatímní divadlo, 14. března 1866) a narážku na Freytagovy *Žurnalisty* a Jeřábkovu hru umístil Karel Sabina do své frašky *Maloměstské klepny* (1868), do dialogu pokoutního písaře Macíčka a majitele divadla Radamanta:

»MAC[IČEK]: Slyšte, vy jste mluvil o jakýchsi recensentech, *critici, criticarum*. Je to pravda, že ti dva mladí lidé nejsou princové, nýbrž jen obyčejní žurnalisté?

RAD[AMANT]: Žurnalisté nejsou nikdy obyčejní, ať už je líčí Freytag nebo Jeřábek, vždy mají něco extra. – Ano, ti pánové jsou žurnalisté.«<sup>347</sup>

Na scéně Prozatímního divadla se *Žurnalisté* objevili ještě roku 1866 a 1876, hojně reprízovaným titulem se však nestali. Neuchytili se ani na jevišti Národního divadla, kde byli poprvé uvedeni 22. února 1892 v režii Jakuba Seiferta a hráli se pouze dvakrát (Šmoka ztvárnil Adolf Pštross):

»Freytagovi *Žurnalisté* svého času vyvolali v Německu nemalý rozruch. Novinářský svět poprvé tenkrát postaven do světla divadelních lamp co nový živel společenský a veselohra považována dlouho za vzor moderní společenské hry divadelní. Zatím uteklo něco vody a dnes slavené druhy dílo vynikajícího dramatika německého zanechává hrozně mdlý dojem na diváka. Děj se vleče, látka nikterak nerozehřívá a celek činí staromódní, vyžilý dojem. [...] Humor ›neodolatelného‹ kdysi Conrada Bolze je dnes zvětralý a jeho mravní triumf nakonec v čem záleží? V tom, že slečna Adéla má peníze a že z romantické velkomyslnosti chudého žurnalistu učiní – majitelem listu. Figurka ubohého Šmoka, slynuvší kdys svou typičností, není už ani aktuelní ani řízná.«<sup>348</sup>

Šéfredaktor listu *Union* Conrad Bolz (konkurent a politický protivník listu *Coriofan*, ve Volákově překladu Květenký) dává svým podřízeným příkazy jako: »Vymysli si vlastní událost, k čemu jsi novinář? [...] Je toho spousta, co se děje, a ještě víc toho, co se neděje, takže obratnému novináři nikdy novinky nemůžou scházet.« Ve volebním boji, o nějž se jedná, jsou dobré jakékoliv prostředky. Bolz charakterizuje novinářské řemeslo slovy, která – na rozdíl od vnímání některých tehdejších kritiků, – až příliš odpovídají dnešku:

»KVĚT[ENSKÝ]: [...] My žurnalisté krmíme ducha svého denními novinkami, my musíme všechny pokrmy, kterých satanáš pro lidi navaří, do nejmenšího sousta okusit, protože s námi musíte mít trochu shovívavosti. Denní mrzutost na všecko, co se zkazilo a co je špatné, ty ustavičné malé rozčilenosti nad ledačím, to pracuje v člověku. Z počátku zatíná pěsti, později si navykne dělat si z toho posměch. Kdo pořade na zdrařbňu pracuje, může-liž jináče než na zdrařbňu žít? [...]

Bzučíme jako včely, prolétáme v duchu celý svět, ssajeme med, kde jej nalezneme, a dáme žihadlo, kde se nám něco nelíbí. – Takové živobyetí není právě k tomu, aby velkých hrdin splodilo, ale takových všudybylů, jako my jsme, je také zapotřebí. [...]

Já píšu, co péro stačí, pokud to možná. Až já pustím péro z ruky, nastoupí jiní na mé místo a učiní podobně. Až Jaroslav Květenký, to pšeničné zrnko, na velkém mlýně roze-mleto bude, padnou zase jiná zrna na kámen, až konečně bude mouka umleta, z níž snad budoucnost dobrého chleba napeče ku prospěchu mnohých.«<sup>349</sup>

Důvodem někdejších pochybovačných soudů mohla být skutečnost, že provedení hry, vyžadující dvacítku postav s mnohými pouze epizodními výstupy, potřebuje správný »timing«,

<sup>346</sup> FREYTAG, Gustav: *Die Journalisten*. Stuttgart: Reclam, 1977, s. 20.

<sup>347</sup> SABINA, Karel: *Maloměstské klepny* [= Divadelní biblioteka, 81], Praha: J. Pospíšil, 1868, s. 43.

<sup>348</sup> Š.: *Theatralie*, in: *Národní listy* 32 (1892), č. 55 (24. 2.), s. [3].

<sup>349</sup> FREYTAG, *Novináři* (← pozn. 345), s. 84-85.

plynulý spád a schopnost herců akcentovat důležitá místa a uplatnit pointy.<sup>350</sup> Ani nastudování Národního divadla tomuto požadavku nedostalo. K postavě Šmoka recenzent píše: »Svého Šmoka upravil si pan P š t r o s [I] co nejapného židáčka, snad více ve smyslu běžného předsudku, než v záměru básníkově.«<sup>351</sup> V celkem pěti inscenacích se ale *Die Journalisten* objevili v nastudování Nového německého divadla.<sup>352</sup>

Postava Schmocka není jako židovská označena konkrétně, byla tak však chápána a interpretována. Když roku 1936 vypukl v Rakousku skandál kolem pojišťovací společnosti Phönix po smrti jejího generálního ředitele, kontroverzní osobnosti Wilhelma Berlinera (1881-1936), měly komentáře k případu zřetelné antisemitské pozadí. V časopise *Přítomnost* vyšel rozsáhlý článek *Záhada dra. Viléma Berlinera* v němž je někdejší novinář Berliner prezentován jako člověk, v němž »hitlerovština probudila uvědomělého Žida«, a proto »jest a zůstane provždy hádankou, jak mohl Berliner připravit doslovně o poslední košili právě židovské emigranty v Německu. Zanechali v Německu majetek a prchli k nám, [...]. Berliner si dal jejich jmění [...] smluvně postoupiti Fénixu, a emigranti dostali za to pojistky splatné u filiálky v Alexandrii nebo v Jerusalemě. Obě tyto filiálky byly však beze jmění, [...] jsou úplně bezcenné. Krycí hodnoty však zůstaly v Německu [...]«. Jako bývalý novinář byl Berliner uveden do spojitosti se Schmockem: »Freytagův Schmock byl ještě ctnostným praotcem svých mnohem méně ctnostných vnuků, vrstevníků to Berlinerových, kteří se z německé provincie vystěhovali do Vídně.«<sup>353</sup> (Článek uvádí jako Berlinerovo rodiště Salcburk, narodil se však ve Vídni.) Po Berlinerově smrti se společnost Phönix zřítla jako domeček z karet. Z historického pohledu vytvořil Freytag v postavě Schmocka »postavu, jež se stala antisemitským klišé a figurou, zesměšňující Žida [...], a její jméno se ještě dnes uplatňuje jako označení bezcharakterního novináře.«<sup>354</sup>

Židovské postavy se vyskytují také ve Freytagově románu *Soll und Haben (Má dáti – dá)* (1855), líčícím život kolem poloviny 19. století ve slezském městě Breslau (Wrocław), k němuž židovská vrstva neodmyslitelně patřila. Postava nazvaná Veitel Itzig<sup>355</sup> je poslíček u židovského finančního spekulanta Hirsche Ehrenthala. S penězi získanými při pochůzkách má velké plány. Jeho syn Bernard se peněžního a kupeckého prostředí straní, Ehrenthalův účetní je obvyklý typ intrikána. Také tento ve své době hojně čtený román se stal ke konci 20. století objektem analýz, které poukazyvaly na židovské stereotypy s antisemitským, ale také s protislovanským pozadím.

Monografie vydaná v roce 200. výročí Freytagova narození se spisovatele snaží rehabilitovat.<sup>356</sup> Podle jejího autora Freytag použil antisemitské stereotypy pouze kvůli názornosti a kontrastu, odmítal např. pamflet Richarda Wagnera *Das Judentum in der Musik*. Freytag napsal mj.:

»Nehodláme zkoumat, co přinesli židovští skladatelé a virtuosové, kteří šli s dobou právě tak jako křesťané, moderní hudbě víc, zda požehnání, nebo prokletí. Neboť my Ne-židé jsme ztratili právo vytýkat našim židovským umělcům v hudbě jednostrannosti a obáváme se dokonce, že pan Wagner ve svých vlastních dílech předložil nanejvýš vynikajícím způsobem vlastnosti a slabosti, které se nezdá vytykájí židovským umělcům, ačkoliv je předvádí trochu jinak upravené než jeho předchůdci. Ve smyslu své brožury se sám jeví jako největší Žid. Honba za efektem, domýšlivé a chladně promyšlené usilování o účinky, které není regulováno bezpečným uměleckým vkusem, nedostatek schopnosti dodat hudebnímu citu čistý a plný melodický a harmonický výraz, nadměrný nervózní neklid, radost ze všeho podivného a hledaného, snaha důvtipným nápadem a vnějškovými uměleckými prostředky překrýt případnou slabinu hudební vynalézavosti, navíc dokonce velký talent pro rafinovanou režii efektů: za tím vším je místo určitého, silného uměleckého citu, jímž se bez

<sup>350</sup> Na nedostatečnou souhru upozorňovala už recenze prvního uvedení v Prozatímním divadle v *Národních listech* (↵ pozn. 341).

<sup>351</sup> *Národní listy* (↵ pozn. 348).

<sup>352</sup> V letech 1911, 1915, 1918, 1923 a 1927, celkem v 83 představeních, viz LUDVOVA, *Až k hořkému konci* (↵ pozn. 106), s. 636 a přílohy.

<sup>353</sup> Ionicus [pseudonym]: *Záhada dra. Viléma Berlinera*, in: *Přítomnost* 13 (1936), č. 31 (5. 8.), s. 485-490, zde s. 487 a 489.

<sup>354</sup> BÖTTCHER, Philipp: *Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2018, s. 261-262.

<sup>355</sup> Viz výše pozn. 260.

<sup>356</sup> VON ZUR MÜHLEN, Bernt Ture: *Gustav Freytag. Biographie*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016. – K Freytagovu postoji k židovství např. GUBSER, Martin: *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.



námahy třetí forma a obsah, nepoučená domyšlivost svěhlavého diletanty, jenž dychtivě překračuje hranice svého umění a zákonům krásy odporuje i proto, že není schopen je následovat; dobrodružná mysl, nacházející uspokojení v obludnostech, nestarající se o to, zda její práce pěvce, orchestr a krásný organismus hudebního dramatu nezpustoší. Tyto vlastnosti jeho podivuhodného a pro naši hudbu osudového talentu se nám jeví být právě takovými, že by se v jeho vlastním duchu musely chápat jako židovství.«<sup>357</sup>

### Dívky a ženy

Pro posun ve vnímání židovských divadelních postav a pro drama z lidového prostředí vůbec bylo důležité drama Salomona Mosenthala (1821-1877) *Deborah* (*Debora*), »které se chápe tematiky předsudků, znovuoživených kolem roku 1848, a apeluje na toleranci.«<sup>358</sup> Drama bylo poprvé uvedeno 15. ledna 1849 v Hamburku, Vídeňská premiéra 10. března 1849 v Theater an der Wien se – nikoliv náhodou – konala v rámci slavnostního představení u příležitosti vydání »říšské ústavy, propůjčené našim národům Jeho Veličenstvem, našim Nejmilostivějším císařem Františkem Josefem I.«<sup>359</sup> za císařovy přítomnosti, jenž vydržel až do konce, jak tisk zdůrazňoval; už tato skutečnost je pro dobu a tehdejší lokální poměry symptomatická. Podle prvních zpráv by drama, vyznačující se krásným, plynulým a výrazným jazykem, získalo vhodným kráčením. »Obraznou řeč máme rádi, přináší-li něco nového, velkého a nepodléhá závislosti na napodobování německých básníků.« Ani s hereckými výkony nebyl recenzent (pseudonym Eugen) příliš spokojen a podal jen stručný obsah děje. Výmluvnější je fejeton z listu *Die Presse*:

»Pan Mosenthal vyňal z velkých myšlenek, jež otráasají našim stoletím, jeden zlomek a pokusil se jej lidu objasnit v zrcadle dramatu. [...] *Deborah* je tendenční hra. Básník v ní v odvážných fantaziích přemítá o zastaralém tématu židovské emancipace. Myslíme, že těmito několika slovy jsme už dostatečně vyjádřili charakter hry. Požadavkům, jaké jsme oprávněni klást na tragédii, nemůže z mnoha důvodů vyhovět, ze stanoviska dramatické básně dopadne soud lépe. Jako celek je to spíše poeticky zdařilá ilustrace než vnitřní dramatický život.«<sup>360</sup>

Podle recenzenta se nechal autor látkou příliš zahltit, a proto mu postava Josefa vyšla jako nepravděpodobný charakter, a »židovské děvče na úkor křesťana příliš vyzvedá«. Hra je zřetelně napsána »kvůli samotné ideji«, a ne »kvůli postavám, jež v ní vystupují«. Básník »vzdvihl v *Deborah* individuum jako rod a anticipoval v ní vítězství humanity«, a tak musí být hra posuzována.<sup>361</sup> Také další recenzent vytkl nedostatky (přílišná délka, nepropracovaná postava Josefa), avšak celkové hodnocení je pozitivní, »hru musíme nazvat zdařilou«, neboť obsahuje »životně pravdivé lidové scény, výtečné situace a řadu dramatických efektů. Okolnost, že obec, která je k Židům nepřátelská, měla po léta – aniž to věděla – jako učitele pokřtěného Žida, je výtečná ironie, poeticky krásná a smířlivá jako celý závěr.«<sup>362</sup>

Mosenthalova *Debora* (*Deborah* aneb *Křesťan a židovka*) se hrála česky poprvé roku 1850 ve Stavovském divadle (v překladu J. J. Kolára) a v Prozatímním divadle ve třech inscenacích (1863, 1865, 1872). Po uvedení roku 1874 v Chebu psaly místní noviny, že někdejší úspěch díla měl částečně vnějškový důvod, totiž

»liberalismus, který se stal konvencí a identifikoval věc Židovstva s lidstvem jako takovým, neboť osvobození utlačovaného je vskutku v zájmu všech. Poměry Židů se mezitím na základě humánních zákonů zásadně změnily a tragické konflikty, provázející konverzi, už nejsou možné – nanejvýš jen jako konflikt konvencí –, a hra už proto nevyvolává takový zájem jako při prvních uvedeních.«<sup>363</sup>

Avšak »krásný jazyk, obrazivost díla a propracované kontrasty působí na jevišti vždy«, dodává recenzent. *Debora* se hrála u nás na menších scénách, na činoherní scéně Národního divadla se

<sup>357</sup> FREYTAG, Gustav: *Der Streit über das Judentum in der Musik*, in: *Die Grenzboten* 28 (1869), I. Semester, II. Band, s. 333-336.

<sup>358</sup> HEIN, »Theater-Juden« und Judenfiguren (◀ pozn. 233), s. 142.

<sup>359</sup> Úvodní slavnostní prolog v přednesu herce Friedricha Kaisera (nomen omen) poškodila špatná deklamace, srov. *Das freie Österreich [Die Geissel]* 2 (1849), č. 62 (14. 3.), s. 248. *Wiener Zeitschrift* 34 (1849), č. 50 (13. 3.), s. 199, dokonce píše, že nebýt slavnostní atmosféry večera byl by Friedrich Kaiser vypískán.

<sup>360</sup> J. M., in: *Die Presse* 2 (1849), č. 66 (18. 3.), s. [1].

<sup>361</sup> Tamtéž.

<sup>362</sup> *Wiener Zeitschrift* (◀ pozn. 359), s. 200.

<sup>363</sup> *Egerer Zeitung* 28 (1874), č. 92 (18. 11.), s. [2].

překvapivě neobjevila a nehrálo se zde ani žádné jiné Mosenthalovo drama.<sup>364</sup> *Debora* se však na jevišti Národního divadla přece dostala, ve zhudebnění Josefa Bohuslava Foerster (viz dále).

### Maska a kostým

Někteří herci se na židovské role doslova specializovali. Tak měl např. člen brněnského divadla Friedrich Joseph Korntheuer (1779-1829) v »popisu práce«, že hraje něžné otce, žertovné a komické starce, Židy a pedanty.<sup>365</sup> Dne 14. srpna 1813 se hrála v Brně »lokální veselohra« *Der Jude von Frankfurt* (*Žid z Frankfurtu*) od Ferdinanda Kringsteiner.<sup>366</sup> Korntheuer v ní hrál roli Davida, sice velmi dobře a také »ostatní členové se snažili slabému burlesknímu dítěti pomoci, ale nedařilo se. Přejeme Židovi věčný pokoj.«<sup>367</sup> Podobnou odezvu mělo i uvedení téže hry v Pešti 16. prosince 1817.<sup>368</sup>

»Nemáme nic proti panu Kriegsteinerovi [!], některé jeho veselohry jsou zdařilé, jako *Hanns in Wien* [*Honza ve Vídni*], ale určitě ne *Hanns in der Heimat* [*Honza v domovině*] a ještě méně *Žid z Frankfurtu*. Obě poslední jsou velmi chabé, bezobsažné výtvořky, které mohou být učiněny stravitelnými jen šťastným provedením. Tomu zde tak nebylo, pan Hanns i dobrý Izraelita z Frankfurtu ohromně propadli a publikum vyjádřilo svou nelibost nahlas. V *Židovi z Frankfurtu* sice dělal pan Zöllner syn<sup>369</sup> jako hrabě Katzenbalg, co mohl, aby zaplašil nudu, jakou rozdávala řada jeho kolegů spolu s autorem, ale [...]«<sup>370</sup>

Ohlášená repríza byla zrušena, neboť »publikum dalo najevo – sice ne slovy, ale tóny, nad jejichž významem nebylo třeba si lámat hlavu –, že s tímto Židem rozhodně nechce mít nic společného«.<sup>371</sup>

Přesto se hra dále uváděla, roku 1816 v Burgtheatru (v hlavní roli rovněž s Friedrichem Josefem Korntheuerem), 1819 v Theater in der Josefstadt, v Brně znovu roku 1819, kdy v titulní roli vystoupil jako host »pan A. Avocas«. Téhož roku hostoval tento Avocas v Brně v jednoaktovce Johanna Gottlieba Schildbacha *Glück durch Unglück* (*Štěstí v neštěstí*),<sup>372</sup> jejíž uvedení však »štěstí nepřineslo. Neštěstí spočívá v tom, že jakýsi kaprál ztratí peněženku, což se stává poctivým lidem častěji, ale naneštěstí ji najde Žid Moses a v peněženke je los, který vyhraje, už nevím kolik tisíc zlatých. [...] Takových anekdot už bylo zpracováno hodně, zde je rozdíl v tom, že je napsána v židovském žargonu.« Referent píše, že židovským žargonem mluví všichni kromě kaprála,<sup>373</sup> avšak rozumět nebylo ani jemu, hercům selhávala paměť a všechno to »patří do skladu nějakého židovského vetešníka«.<sup>374</sup> Hra končí smířlivě, Moses nález vrátí, ukáže se, že dobrý kaprál kdysi chránil před rabováním židovskou rodinu, z níž pochází soudce Hirsch, a onen los dostal darem od Hirschova strýce jako vyjádření díků. Kaprál uzavírá hru slovy:

»KAPRÁL: Na nebi i na zemi máme jednoho Otce a Pána. Proč bychom nemohli být bratry?  
HIRSCH: My jimi jsme.  
MOSES: Tomu se dá říct štěstí v neštěstí. Nemyslíte?«

<sup>364</sup> V Praze např. roku 1897 ve Švandově divadle na Smíchově, v provinčních divadlech, v repertoáru ji měly amatérské soubory, ve Vídni ochotnické soubory vídeňských Čechů apod.

<sup>365</sup> *Brünner Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1814*, Brünn: Tassler, 1814, s. 25.

<sup>366</sup> Joseph Ferdinand Kringsteiner (také Kriegsteiner, 1775-1810) psal ve své době úspěšné frašky pro Leopoldstädter Theater. *Der Jude von Frankfurt* je z roku roku 1803.

<sup>367</sup> *Theater-Zeitung [Bäuerles Theaterzeitung]* 6 (1813), č. 111 (16. 9.), s. 432.

<sup>368</sup> GOEDEKE, Karl: *Zur Geschichte der deutschen Dichtung*, V/6: *Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege: Nationale Dichtung*, Berlin: Akademie-Verlag, 2011, s. 341.

<sup>369</sup> Philipp Zöllner (1785-1852) pocházel z rozvětvené herecké rodiny.

<sup>370</sup> *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 10 (1817), č. 23 (22. 2.), s. 92.

<sup>371</sup> Tamtéž.

<sup>372</sup> Johann Gottlieb Schildbach (1765 – po 1820) pocházel z pruskoslezské Schweidnitz (Świdnica), psal pro všechna vídeňská předměstská divadla (krátce byl členem Schikanederova ansámblu v Theater auf der Wieden), překládal a upravoval francouzské vaudevilly a singspiely. Veselohra (»Lustspiel«) *Glück im Unglück* z roku 1808 byla psána pro Theater an der Wien a prošla všemi třemi předměstskými scénami, ač ji kritika vždy charakterizovala jako slátaninu bez děje a inspirace, napodobeninu francouzské předlohy, u níž jen záleželo na výkonech herců. Přesto se stále znovu na jeviště vracela. Je psána pro pět postav (Hirsch, židovský soudce; Rebeka, jeho dcera; Ester, jeho služka; Moses, její bratr; kaprál Sturm).

<sup>373</sup> Text hry, vydaný tiskem ve Vídni vydavatelem Wallishauserem, uplatňuje »vídeňštinu«, nikoliv jidiš. Uplatnění židovského žargonu bylo tedy záležitostí herců.

<sup>374</sup> *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 12 (1819), č. 52 (1. 5.), s. 207.

Téhož roku vystoupil Avocas ve *Šťěstí v neštěstí* také v Theater an der Wien a hra nebyla hodnocena pozitivněji. Avocas »ovládá židovský dialekt dokonale, ale to je také všechno, co se dá říct k jeho chvále.«<sup>375</sup>

Herec vystupující pod jménem Avocas (Avokas), jehož se nepodařilo blíže identifikovat, putoval mezi roky 1819 a 1823 mezi Brnem a Vídní. 29. června 1819 se v Josefstädter Theater dávala v jeho prospěch hra *Soldaten (Vojáci)* od Christlieba Georga Heinricha Arresta,<sup>376</sup> v níž je postava Žida Mosese.<sup>377</sup> Hodnocena byla jako hra o všedních dnech vojenské služby, která »se už do naší doby a k dramatickému uplatnění vůbec nehodí.«<sup>378</sup> Pan Avocas se zřejmě soustřeďuje jen na jediný obor, ale umělecky se v něm neprojevuje.

»Tentokrát bavit diváky dokonce čtvrt hodinovým monologem vlastní tvorby jako extempore. Jeho hebrejsko-moravské směsí diváci sice trpělivě naslouchali, o přestávce však se už tak nepočtené publikum scvrklo nejméně o čtvrtinu.«<sup>379</sup>

Avocas hostoval v Brně také roku 1823, kdy vystoupil v Kringsteinerově výše uvedené frašce, která se zde dávala pod názvem *Der redliche Jude aus Frankfurt (Poctivý Žid z Frankfurtu)*,<sup>380</sup> v neidentifikované Kotzebuově aktovce uvedené pod názvem *Ist's was oder nichts? (Děje se něco, nebo ne?)* a na závěr dával k lepšímu »komickou báseň v židovském dialektu«<sup>381</sup> v Brockmannově pětiaktové hře *Der Jude* (tj. v Cumberlandově hře *The Jew* v překladu Johanna Franze Brockmanna).<sup>382</sup>

Albin Flet, kolega výše uvedeného Friedricha Korntheuera, byl specializován na intrikány, staré Francouze, kavalíry a komické role,<sup>383</sup> uplatňoval se také jako autor.<sup>384</sup> Z jeho pera je aktovka *Der kleine Proteus (Malý Próteus)*, v níž se syn bohatého soukromníka Fritz vydává – jako mytologický Próteus<sup>385</sup> – každou chvíli za někoho jiného, také za židovského chlapce. Jeho komedie slouží dobrému účelu, neboť chce usmířit své rodiče s dědečkem. Roku 1814 a v dalších letech se hra hrála ve vídeňském Burgtheatru a v roli malého Fritze exceloval »malý Josef Koberwein«, syn herce Burgtheatru Josepha Koberweina (1774-1857), rodáka z Kroměříže.<sup>386</sup>

Značný podíl herců a autorů židovského původu se čas od času stával předmětem zájmu novinářů i veřejnosti. Nelze paušálně říci, že demografické a sociologicky zdůvodňované úvahy měly maskovat latentní antisemitismus. Pražský Ústřední spolek péče o židovské záležitosti (Zentralverein zur Pflege jüdischer Angelegenheiten) pozval např. roku 1914 divadelního kritika a dramaturga Lessingova divadla v Berlíně Arthura Eloessera k přednášce na téma herectví a židovství, její obsah však zjevně zklamal.

»Není jistě náhodou, že mezi vynikajícími herci, zvláště německými, je tak značné procento Židů. Jména jako Davison, Sonnenthal, Treschová, Lehmannová a řada jiných jsou dokladem, že za určitých vnějších forem vynikají velké sklony k herectví a k dosažení nejvyšších met na tomto poli. Co je toho důvodem, o tom ovšem nepověděl dr. Eloesser ani slova. Není to ani jinak možno: tato otázka nemůže být zodpověděna ani divadelním theoretikem, ani divadelním praktikem, ta vyžaduje především bystrého psychologa a sociologa.«<sup>387</sup>

<sup>375</sup> Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 4 (1819), č. 52 (1. 5.), s. 420.

<sup>376</sup> Christlieb Georg Heinrich Arresto, zvaný Burchardi (1768-1817).

<sup>377</sup> Hra má shodný název s dramatem Jakoba Lenze, viz výše s. 17/13.

<sup>378</sup> Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 4 (1819), č. 82 (10. 7.), s. 674.

<sup>379</sup> Tamtéž.

<sup>380</sup> Mährisch-Ständische Brünner Zeitung 1823, č. 239 (31. 8.), s. 978. – Viz výše *Der Jude von Frankfurt*, pozn. 366.

<sup>381</sup> Mährisch-Ständische Brünner Zeitung 1823, č. 258 (19. 9.), s. 1054.

<sup>382</sup> Mährisch-Ständische Brünner Zeitung 1823, č. 280 (22. 10.), s. 1142.

<sup>383</sup> Brünner Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1814, s. 26.

<sup>384</sup> O Fletovi píše ve svém románu VON HOLTEI, Karl: *Der letzte Komödiant*, Breslau: Trewendt, 1863, 3. díl, 8. kniha, s. 53. – Flet byl jedním z hercových pseudonymů; vl. jm. Albin Johann von Medelhammer/Mädllhammer (1776-1838) vystupoval také pod pseudonymy Albini či August Ellrich.

<sup>385</sup> Próteus, syn boha moří Poseidona a mořské nymfy, který vynikal mistrnými proměnami.

<sup>386</sup> Wiener allgemeine Theaterzeitung 10 (1817), č. 124 (16. 10.), s. 496. Hra se hrála i na jiných jevištích, viz např. *Der Aufmerksame (Grazer Zeitung)* 1812, č. 48 (13. 6.), s. 4.

<sup>387</sup> –en: *Herectví a židovství*, in: *Rozvoj* 8 (1914), č. 12 (1. 5.), s. 3. – Bogumil Dawison (1818-1872) pocházel z Varšavy, 1849-1954 byl členem vídeňského Burgtheatru; Adolph von Sonnenthal (1834-1909); jmenované herečky se nepodařilo identifikovat. Arthur Eloesser (1870-1938) byl židovského původu a z toho důvodu se v Prusku nemohl habilitovat. Věnoval se divadelní kritice, působil také jako dramaturg



Eloesser pouze poukázal na skutečnost, že v minulosti uzavíraly německé herecké společnosti s jednotlivými herci smlouvy, v nichž se zavazovali hrát intrikány a Židy, »toho bylo lze se dočíst ovšem v kterékoliv příručce divadelní«.

Jak už zmíněno, záleželo na herecké interpretaci, aby frašky a švanky se židovskými postavami, jejichž účelem bylo rozesmát publikum, nepůsobily vulgárně a urážlivě. Dlouho se na jevišti udržela berlínská fraška Fritze Friedmanna-Fredericha Meyers (Meyerové).

»Berlínský židovský švank Meyerové měl už ve Vídni více než 50 představení a stále ještě táhne. Jeviště ožívají pokřtění i nepokřtění Židé, samozřejmě pouze se svými rasovými vlastnostmi, které nejsou nebezpečné, protože jinak by to nebyl švank, nýbrž jeden ze »zakázaných kusů«, které sbírá Müller-Guttenbrunn,<sup>388</sup> nebo sociální činohra, jakou by kvůli ochraně židovství vlada, jež se právě o tyto státní občany tak bázlivě stará, nepřipustila. Mladý světák Jaques Meyer se při tenise seznámil s dcerou majitele statku Stresemanna, zamíloval se do ní, s nešťastným jménem Meyer ji však nemůže dostat. Nechá se adoptovat cestujícím obchodníkem s vínem de la Rochem, tak získá Editinu ruku a vysokou úctu své tchyně, rozené svobodné paní von der Küche.<sup>389</sup> Stresemann pozve k Jaquesově překvapení de la Rocheho příbuzné, ale ukáže se, že jsou všichni pochybné existence, takže je svobodná paní von der Küche ráda, když se místo přibuzenství s touto zpustlou rodinou se šlechtickým přídomkem dostane do solidní a bohaté rodiny Meyerových. [...] Pan Mödlinger jako bohatý výrobce šamotových cihel Moritz Meyer byl nesrovnatelný židovský typ, vlastně středobod celé té semitské skupiny. Ta antisemitská [...] našla skvělého zástupce v hereckém výkonu pana Nehera jako obchodníka vínem.«<sup>390</sup>

Autor řady úspěšných frašek Fritz Friedmann-Frederich (1883-1934) patřil po nástupu nacionálního socialismu k zakázaným autorům; z Německa utekl do Prahy, kde krátce působil jako režisér německé scény, v Praze zemřel. Anton Mödlinger (1856-1921) začínal v Grazu, působil ve vídeňském Carltheatru a Theater in der Josefstadt a kariéru ukončil opět v Grazu jako režisér a herec nestroyovských rolí. Nejasnosti panují kolem počátků kariéry Louise Nehera. V letech 1911-1913 působil jako herec a režisér v Městském divadle v Grazu. Listy *Grazer Volksblatt* a *Arbeiterwille* uvádějí jeho herecký i režijní podíl v řadě představení. Neherovy životopisy, dostupné v médiích, uvádějí datum narození 13. srpna 1896 v Praze a umělecké působení začínají rokem 1915 s tím, že z dřívějších let o něm není nic známo. Roku 1915, který se uvádí jako začátek jeho kariéry, hrál Neher v němém filmu *Der springende Hirsch*. Udávané datum narození i jeho herecké počátky lze zpochybnit. Roku 1917 se v souvislosti s uvedením filmu *Der Mann ohne Kopf* uvádí: »Zvláště bude naše publikum zajímat, že režii tohoto filmového dramatu vytvořil skvělý režisér Louis Neher, který před nedávnou dobou působil jako oblíbený představitel a režisér v našem divadle.«<sup>391</sup> V souvislosti s jeho vystoupením v roli obchodníka s vínem ve švanku Meyerové roku 1912, kdy by mu bylo pouhých šestnáct let, je datum narození roku 1896 vyloučeno, a nepravděpodobná je také záměna jmen a generací. Se jménem herce Louise Nehera se setkáváme od roku 1887 v oznámeních, která svědčí o jeho »kočovných letech« (Marburg/Maribor, Ödenburg/Šoproň, Ischl, letní divadlo v Mödlingu a v Badenu u Vídně). *Salzburger Volksblatt* oznamuje »první vystoupení pana Louise Nehera z Německého zemského divadla v Praze« ve veselohře Franze von Schönthan a Gustava Kadelburga *Goldfische (Zlaté rybičky)*.<sup>392</sup> Téhož roku je Neher uveden jako charakterní herec ve složení souboru v Teplicích,<sup>393</sup> setkáváme se s ním v oznámeních sezóny pražského Německého lidového divadla (Deutsches Volkstheater) na Vinohradech,<sup>394</sup> kde hrál mj. roli velkoobchodníka Werleho v představení Ibsenovy *Divoké kachny*.<sup>395</sup> Téhož roku stojí ve zprávě z Lublaně: »Jako režiséra s potěšením opět vítáme Louise Nehera, dobrého známého z loňska, kdy se mohl jako režisér i herec vykázat skvělými úspě-«

Lessingova divadla v Berlíně. Po uchopení moci nacionálními socialisty byl jedním z iniciátorů Židovského kulturního svazu (Jüdischer Kulturbund).

<sup>388</sup> K němu viz výše s. 45/41.

<sup>389</sup> Küche = kuchyně, jméno »von der Küche« jednoznačně chápáno jako »ženská od plotny«.

<sup>390</sup> *Grazer Volksblatt* 45 (1912), č. 42 (27. 1.), s. [1]; viz též *Der Humorist* 32 (1912), č. 4 (1. 2.), s. 5. – FRIEDMANN-FREDERICH, Fritz: *Meyers. Schwank in drei Aufzügen. Mit 2 Dekorationsplänen* [= Universal-Bibliothek, 5329, ZDB-ID, 134899-1], Leipzig: Reclam, 1910.

<sup>391</sup> *Grazer Mittags-Zeitung* 4 (1917), č. 52 (2. 3.), s. 3-4.

<sup>392</sup> *Salzburger Volksblatt* 19 (1889), č. 127 (4. 6.), s. [4].

<sup>393</sup> *Teplice-Schönauer Anzeiger* 29 (1889), č. 74 (14. 9.), s. 6.

<sup>394</sup> *Der Humorist* 17 (1897), č. 13 (1. 5.), s. 4.

<sup>395</sup> *Prager Tagblatt* 31 (1897), č. 185 (5. 7.), s. 6.

chy.«<sup>396</sup> Roku 1899 je opět uveden v hereckém souboru v Teplících jako představitel charakterních rolí,<sup>397</sup> roku 1900 vystupoval v Karlových Varech, 1901 opět v Teplících.<sup>398</sup> V souvislosti s jeho beneficí v Černovicích na Bukovině se dozvídáme: »Pan Neher se v průběhu divadelní sezony důstojně uvedl jako herec i režisér.«<sup>399</sup> List píše roku 1905: »Soubor Intimního divadla z Vídně režiséra a herce Louise Nehera přijede v sobotu do Prahy, a jak už oznámeno, zahájí v pondělí 29. t. m. Strindbergovou *Slečnou Julii* několikadenní pohostinský cyklus.«<sup>400</sup> Je otázka, zda utajení divadelních počátků Neherovy kariéry a evidentně chybně (záměrně?) uváděné datum jeho narození souviselo s jeho pozdější specializací na film. V němém filmu vytvořil Louis Neher mj. roli Schlemihla v *Hoffmannových povídkách* (1916), na zhruba dvacítce němých filmů se podílel jako režisér a scénárista. Zemřel údajně 2. února 1934 ve Vídni, vídeňské listy však překvapivě jeho úmrtí nezmiňují. Můžeme to chápat jako doklad, že éra němého filmu už byla passé a slávu jeho hvězd odvál čas.

Pro ustálené typy divadelních postav se také stabilizovaly příslušné vnější znaky včetně líčení a kostýmu. K postavě Žida na jevišti patřily jako klišé především plnovous a velký křivý nos. Nos je výrazný charakterizační znak – klasický řecký nebo římský nos se spojoval s ideálem krásy, velký nos narušující obličejovou proporci byl vnímán jako ošklivý (Rostandův Cyrano de Bergerac). Tupý a krátký nos se uvádí jako znak Asiatů, Češi se v karikaturách 19. století objevovali s bambulovitýmnosem. Zahnutý velký nos Židů platil nejen jako příhodný identifikační znak a hojně ho využívali (a zneužívali) karikaturisté, ale měl také vyvolávat odpor:

»Jako orgán čichu slouží nejnižšímu z našich smyslů, v pejorativním smyslu se objevuje ve spojeních »čenicchat kolem« a »strkat do všeho nos«. Od toho se pak zase vztahuje spojení k tomu, co naše kultura nahlíží jako ošklivé, k mužskému genitálu.«<sup>401</sup>

»Markantní nos byl pro herce ústřední bod, kterým k sobě okamžitě přitahoval pozornost a otevíral možnosti komického účinku, což ještě s antisemitismem nemá co dělat. Na základě pramenů (dobových policejních zpráv) lze doložit, že např. v Německu se ještě v 18. století spojení nosu se židovstvím neobjevovalo.«<sup>402</sup> Židovský obličej takto začalo vnímat až publikum 19. století a herci představující židovské role podle toho stabilizovali masku. Herec Ludwig Barnay (vl. jm. Weiß, 1842-1924) zaznamenal ve svých vzpomínkách<sup>403</sup> příhodu z roku 1864:

»V Rize jsem také hrál mladého Žida, a sice z následujícího podnětu. Obvyklým místem setkávání členů divadla v Rize byl Klášterní sklípek. Jednoho večera tam vznikl spor o to, zda je nutné si nalepovat křivý nos, když někdo představuje Žida. Já tvrdil, že se postava Žida dá identifikovat i bez vnějších znaků. Hádali jsme se o to a Hugo Müller, tehdy režisér a první herec řížského divadla, možná s tichým přáním nachystat mi blamáž, se vsadil o šampaňské. Tak se stalo, že jsem 20. prosince 1864 hrál malou roli Samuela Bandheie v *Robertu a Bertramovi*,<sup>404</sup> aniž bych na svém obličejí cokoliv změnil. A skutečně jsem měl po každé scéně úspěch a sázku jsem tedy vyhrál.«<sup>405</sup>

Antropologická pozorování vykonával švédský dramatik a spisovatel August Strindberg, jenž se kromě literární činnosti věnoval malbě a fotografii. V devadesátých letech 19. století prováděl fotografické experimenty, jejichž součástí byl takzvaný »psychologický portrét«, který měl zachytit »obraz duše«; Strindbergovy pokusy souvisely s jeho zájmem o okultismus a esoteriku. Všiml si také historických portrétů a hledal v nich výmluvné fyziologické znaky. Ve sbírkách Louvru zjistil, že faunové byli ve výtvarném umění často zobrazováni s dlouhým hákovitýmnosem a vysedlou bradou, u Caesara shledal germánskou tvář a u mladého Nerona tvář inteligentního Izraelity.<sup>406</sup>

<sup>396</sup> Wiener Theaterzeitung 20 (1897), č. 9 (1. 9.), s. 3.

<sup>397</sup> Tepfütz-Schönauer Anzeiger 39 (1899), č. 76 (20. 9.), s. 5

<sup>398</sup> Tepfütz-Schönauer Anzeiger 41 (1901), č. 30 (11. 3.), s. 2.

<sup>399</sup> Bukowinaer Rundschau 10 (1901), č. 3787 (8. 12.), s. 4.

<sup>400</sup> Bohemia 78 (1905), č. 143 (26. 5.), Beilage, s. 2.

<sup>401</sup> BUCK, Außenseiter auf der Bühne (← pozn. 8), s. 36.

<sup>402</sup> ERB, Rainer: *Die Wahrnehmung der Physiognomik der Juden: Die Nase*, in: PLETICHA, Heinrich (ed.): *Das Bild des Juden in der Volks- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis 1945*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, s. 125.

<sup>403</sup> BARNAY, Ludwig: *Erinnerungen*, Berlin: E. Fleischel & Co., 1903; reprint Berlin: Henschel-Verlag, 1953.

<sup>404</sup> Gustav Raeder: *Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabonden*, viz výše s. 49-50/45-46.

<sup>405</sup> BARNAY, *Erinnerungen* (← pozn. 403), cit. dle BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (← pozn. 8), s. 37.

<sup>406</sup> Neues Wiener Journal 11 (1903), č. 3489 (15. 7.), s. 5.

Skladatel Modest Petrovič Musorgskij poskytl zvláštní příklad převedení optického dojmu do zvukového obrazu. Malíř Viktor Alexandrovič Hartmann (1834-1873) zachytil na portrétech dva polské Židy – bohatého a chudého. Musorgskij jejich charakteristiku vyjádřil hudebně v klavírním cyklu *Kartínki (Obrázky z výstavy)*. Šestá část cyklu, *Samuel Goláberg a Schmuyle*, spojuje dva Hartmannovy portréty v jeden obraz. Hudba využívá kontrastu důstojně vyhlížejícího Goldberga s plnovousem a charakteristickou pokrývkou hlavy a před omšelou zdí sedícího bělovlasého, osamělého Schmuyleho, tóny hudby napodobují jejich fiktivní rozhovor. Goldberg hovoří pomalu a rozvázně, jeho hlas je hluboký. Řeč Schmuyleho je rychlá, opakuje slova, jako by zadržával. Ale poslední slovo má boháč.

Na zdůraznění antisemitských znaků židovských postav postavil několik rolí v neblaze proslulém filmu režiséra Veita Harlana *Jud Süß* německý herec Werner Krauß (1884-1959).<sup>407</sup> Krauß hrál roku 1921 v Berlíně Shylocka v režii Maxe Reinhardta jako divokého kobolda,<sup>408</sup> roku 1943 ve vídeňském Burgtheatru v režii Lothara Mütthela pak (podle vlastních slov) jako hlupáka – jeden z dokladů, jak se vnímání postavy proměnilo jen během zmíněného dvacetiletí. Kraußův Shylock roku 1921 v Berlíně byl možností interpretace, vídeňský z roku 1943 nabízel výklad, jaký se v té době očekával. Další změna nastala po válce, kdy to, »co se před rokem 1945 podbízelo, se poté zapovídalo [...]. Místo Shylocka vešel na jeviště Nathan, místo Žida člověk.«<sup>409</sup> Po druhé světové válce se pro Nathana i pro Shylocka stala na německém jevišti směrodatnou interpretace Ernsta Deutsche (1890-1969), jenž vše židovské vypudil a v jeho podání zbyla »tragédie v židovském kostýmu.«<sup>410</sup> Werner Krauß ve svých vzpomínkách připustil:

»Kdybch tu roli měl hrát teď, pak bych si věděl rady. Ne tak, jak se hrál po válce, uměřeně, aby se to nikoho nedotklo. Viděl jsem Keanův obraz a z něj jsem si odvodil, že vypadal zrovna tak jako šlechtici, skoro jako Angličan, jen v maličkostech bylo vidět, že je Žid.«<sup>411</sup>

Werner Krauß ztělesnil také Nathana v prvním (němém) filmu *Nathan der Weise* z roku 1922 (režie Manfred Noa).<sup>412</sup>

Proslulým Shylockem byl především Fritz Kortner (1892-1970), rakouský herec a režisér židovského původu. Shylocka hrál poprvé roku 1916 a v dalších vídeňských inscenacích a také roku 1968 v televizní inscenaci *Kupce benátského* (režie Otto Schenk), v níž předvedl Shylocka jako Žida, »jenž zná jen nenávisť a mstu. Balancování, které si mohl vzhledem ke své biografii dovolit jedině Fritz Kortner.«<sup>413</sup> Shylock Laurence Oliviera (1907-1989) z roku 1970 měl dvojitý tvář:

»Sejme-li tento Shylock cylindr, odhalí pod ním přiléhající malou jarmulku ortodoxního Žida. Asimilovaný zevnějšek je tedy jen slupka. Ostatní kupci tohoto Shylocka neakceptují a pod asimilovaným povrchem kypí směs komplexu méněcennosti a hněvu. Olivierův



Obr. 6:  
**John Neagle: Edmund Kean jako Shylock**, ca. 1821, olej na dřevu, 24,0 × 18,4 cm (Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Accession #: 1922.3, <https://www.pafa.org/museum/collection/item/edmund-kean-shylock>)

<sup>407</sup> Kraus ve filmu ztělesnil všechny židovské mluvené role kromě role titulní, kterou hrál Ferdinand Marian. – BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (↵ pozn. 8).

<sup>408</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>409</sup> Tamtéž.

<sup>410</sup> Tamtéž.

<sup>411</sup> Tamtéž. Anglický herec Edmund Kean (1787-1833) proslul shakespeareovskými rolemi (➤ Obr. 6).

<sup>412</sup> Film byl dlouho pokládán za ztracený, zrekonstruovanou verzi vysílala televizní stanice Arte 1. června 2010.

<sup>413</sup> BUCK, *Außenseiter auf der Bühne* (↵ pozn. 8), s. 39.





Shylock je ledově žoviální, ale pak se náhle jeho hlas změní a ukáže přemíru emoce. Když zjistí, že je jeho oběť Antonio zruinován, propukne ten důstojný muž v převlečnicku a se zlatým skřipcem v divoký tanec radosti, jako Hitler v onom známém týdeníku při obsazení Paříže.<sup>414</sup>

Mezi českými herci byl proslulým interpretem Shylocka Zdeněk Štěpánek (1896-1968; ➤ Obr. 7). S odstupem let lze o jeho výkonu v inscenaci Národního divadla z roku 1954 (premiéra 8. prosince) říct:

»Tato pro své antisemitské vyznění dnes nepříliš hraná tragédie se v rukou režiséra a herců stala nenápadnou, ale čitelnou alegorií na tehdejší poměry v republice. Svého Shylocka Štěpánek nevystavěl jako prohnáného Žida, který za nesplacení dluhu požaduje vyříznutí libry masa z těla dlužníka. V jeho podání se změnil v symbol komunistické zvěle. Jeho neústupnost, nechota slyšet názor druhého, dychtivost mstít se až do krve za minulé prohřešky – nebylo pochyb, o čem se na jevišti Národního divadla hraje. Politické procesy byly tehdy v plném proudu a jistě lze považovat za veliké štěstí, že si jinak bedliví soudruzi nevšimli jednoznačných paralel *Kupce benátského* s jejich politikou, protože to by mohlo skončit zákazem představení a potrestáním herců. Pochvalně se o představení nepsalo jen u nás, ale také v Rakousku a Anglii.«<sup>415</sup>

Obr. 7: S autorovým míněním lze ovšem polemizovat, komunistické metody spíše stvrzoval zinscenovaný soud se »zrádným Židem«.

Zdeněk Štěpánek jako Shylock v *Kupci benátském*, Praha, Národní divadlo, 5. 12. 1954, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/24411/titul/2141>

K typizovaným znakům židovských postav na jevišti patřil jazyk, který měl podtrhnout jejich odlišnost a znásobit komický účinek. Takzvané »maušlování« se odvozovalo od jména Mojžíš, větná stavba, považovaná z lingvistického hlediska za chybnou, byla ovlivněna hebrejštinou.<sup>416</sup>

Ještě na začátku 20. století kolovala tiskem historka,<sup>417</sup> podle níž vídeňský herec Bernhard Baumeister při představení hry Otto Ludwiga *Die Makkabäer (Makabejci)*<sup>418</sup> »měl jen jednu scénu, ale poměrně důležitou, a tak ho napadlo učinit židovského měšťana řečí tak »národním«, jak jen možno, to znamená »maušlovat« – jistě k živému pobavení části publika, nikoliv však ke zvýšení tragičnosti kusu.«<sup>419</sup> Představení se konalo u příležitosti jmenin nejvyššího komořího a intendanta divadla hraběte Karla von Lanckoroński-Brzeznie, což nemělo zůstat bez následků. Příhodu se však ve složité administrativě dvorního divadla podařilo urovnat.

Ludwigovi *Makabejci* se při svém vídeňském uvedení roku 1852 nesetkali s velkou přízní kritiky, hra byla pokládána za stavebně neucelenou, žádná z postav nedokázala strhnout, motivy jejich jednání se nejevily přesvědčivé a opodstatněné. Snad nejostřejší kritiku (ostatně jako obvykle) zveřejnil list *Der Humorist*, jehož vlastníkem byl svým ostrým perem proslulý Moritz Saphir (1795-1858), původem ze židovské rodiny, jenž konvertoval roku 1831 k protestantství a proměnil se v horlivého antisemitu. Nepodepsaný recenzent (pravděpodobně sám Saphir) hru

414 ESSLIN, Martin: *Shylock im Hochkapitalismus*, in: *Theater heute* 1970, Heft 6 (Juni), s. 20.

415 LAŇKA, David: *Štěpánkovi: Zdeněk, Jana, Martin a Petr v divadle, ve filmu, v životě...*, Praha: Čas s. r. o., 2011 (nestr.).

416 *Bohemia* 56 (1883), č. 199 (22. 8.), s. [1]; č. 235 (3. 10.), s. 2; *Politik* 40 (1901), č. 49 (19. 2.), s. 2.

417 *Reichenberger Zeitung* 51 (1910), č. 6 (7. 1.), s. 6.

418 Otto Ludwig, *Die Makkabäer*, uvedeno ve vídeňském Burgtheatru v premiéře 4. 11. 1852, scénickou hudbu vytvořil skladatel původem z Čech Antonín Emil Titl (1809-1882). Baumeister hrál roli Jonathana, o jeho extempore se dobová kritika nezmiňuje. Pokud je anekdota vůbec pravdivá, odehrála se při některém z běžných představení.

419 *Reichenberger Zeitung* 51 (1910), č. 6 (7. 1.), s. 6.

charakterizoval jako »zmatek scén, jakési střevní kličky ze Židů, Syřanů, Římanů, vojáků, dívek a dětí, uzel soubojů, průvodů, rvaček, bitek, pohanské podívané«, z nichž není možné »červenou nit vlastního děje vymotat«,<sup>420</sup> ačkoliv námět, biblický příběh sedmi synů Makabejských a jejich matky, je dostatečně znám a často byl jevištně zpracován.<sup>421</sup> Podobné náměty (včetně tradičních pašijových her) pokládá autor zprávy za zvláštnosti, experimenty nepatřící do oblasti skutečného dramatu, které má především vyvolat obecně platné emoce:

»V mučednictví, zejména předkřesťanském, je tak málo lidského, že na lidskost nemůže apelovat. Teprve s křesťanstvím vstoupila do náboženství láska ve vyšším smyslu, a křesťanské mučednictví proto nachází ohlas v každém srdci, v němž tato vyšší, očištěná láska sídlí.«<sup>422</sup>

Kritik hře zejména vytýká, že její předmět není náboženský, nýbrž národní. Je to

»národní kus. Aby nebylo mýlky. Nechceme, aby národní složka odpadla jako cosi, co k charakteristice nepatří. [...] V matce, která obětuje své děti v zájmu víry, musíme vidět zbožnou věřící, náboženstvím posílenou a nadšenou ženu, avšak nikoliv Židovku, která se z vrozené tvrdohlavosti svého národa nechce vzdát vžitého zákona a zděděných forem.«<sup>423</sup>

Na druhé straně však týž recenzent píše např. na adresu představitele Judaha (Joseph Wagner), že po »vykreslení prapůvodu jeho lidu nebylo ani stopy«.<sup>424</sup>

Ludwigovy *Makabejce* posuzoval také zakladatel antroposofie Rudolf Steiner. Steiner, sám tvůrce mysterijních dramát, uváděných v sídle Mezinárodní antroposofické společnosti Goetheanum u Basileje, upírá Ludwigovu dílu dramatičnost a věrohodnost. Steinerův vztah k židovství zarazí:

»Duchovní směr judaismu je každé skutečné tragédii nepřístupný. Nábožensky založený Žid nemá ideje ani ideály. Žije Bohem, který mu zůstává neživou abstrakcí bez myšlenky. Pro skutečný svět bezprostřední přítomnosti, ze kterého vyplývají tragické konflikty a činy, schází Židu porozumění. [...] Žid bojuje za Boha, jehož nezná, jehož nemiluje. Žid nejedná; otrocky poslouchá.«<sup>425</sup>

V jiné své stati se Steiner zamýšlí nad tím, proč Shakespearova dramata neztratila nic na své působivosti, srovnává Shakespearovu tvůrčí techniku s Goethem, Schillerem a Henrikem Ibsenem a dochází k závěru:

»Člověk s vyhraněnou, pronikavou povahou, u něž vše, čeho se dotkne, okamžitě získává určité a individuální zabarvení, nemůže být dobrým dramatikem. Rozený dramatik je ten, jemuž jsou jednotlivé charaktery lhostejné, jenž se promění v jakýkoliv z nich se stejnou oddaností, protože miluje všechny stejně a žádný nijak zvlášť. Dramatikovi musí být vlastní jakási necitelnost, zdravý smysl. A ten má Shakespear.«<sup>426</sup>

<sup>420</sup> *Humorist und Wiener Punch [Der Humorist]* 16 (1852), č. 264 (10. 11.), s. 1061-1063, zde s. 1061.

<sup>421</sup> *Druhá kniha Makabejská*, kap. 7. Nejstarší operou na toto téma je pravděpodobně *Die makkabäische Mutter (Makabejská matka)* Johanna Wolfganga Francka (Hamburk 1679), několikrát byl námět zhudebněn v průběhu 18. a 19. století (Attilio Ariosti, 1704; Vittorio Trento, 1818), drama s hudbou vytvořili Ignaz von Seyfried (1818) a Anton Rubinstein (1875).

<sup>422</sup> *Humorist und Wiener Punch* (↵ pozn. 420).

<sup>423</sup> Tamtéž.

<sup>424</sup> Tamtéž.

<sup>425</sup> STEINER, Rudolf: *Die Makkabäer von Otto Ludwig. Mit Rücksicht auf unsere Burgtheaterkunst*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900*, in: *Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners*, [http://fvn-rs.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=544&catid=28&Itemid=12](http://fvn-rs.net/index.php?option=com_content&view=article&id=544&catid=28&Itemid=12). Otázka postoje Rudolfa Steinera a antroposofie k židovství, antisemitismu a rasismu je předmětem mnoho let trvající odborné diskuse i žurnalistických postřehů. Z poslední doby např. GUNKEL, Christoph: *So antisemitisch war Rudolf Steiner*, in: *Spiegel Geschichte*, 3. 6. 2021, <https://www.spiegel.de/geschichte/ein-fehler-der-weltgeschichte-a-1ca07586-0002-0001-0000-000177512595>, a následnou reakci HEISTERKAMP, Jens: *Steiner und Antisemitismus: Journalismus mit Scheuklappen*, in: *Info3 Verlag*, <https://info3-verlag.de/blog/steiner-und-antisemitismus-journalismus-mit-scheuklappen/>, která Gunkelovi vytýká jednostrannost a předem utvořený soud a odkazuje především k publikaci SONNENBERG, Ralf (ed.): *Anthroposophie und Judentum. Perspektiven einer Beziehung* [= Schriftenreihe KONTEXT], Frankfurt am Main: Info3-Verlag, 2009.

<sup>426</sup> STEINER, Rudolf: *Auch ein Shakespeare-Geheimnis*, in: *Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners*, [http://fvn-rs.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=558&catid=28&Itemid=12](http://fvn-rs.net/index.php?option=com_content&view=article&id=558&catid=28&Itemid=12).

**Česká činohra**

Podobně jako jinde, objevovaly se také v původní české činohře 19. století židovské postavy jako epizodní typy, sloužící ke zdůraznění lokálního koloritu a k charakteristice prostředí, aniž by nesly vědomé antisemitské konotace. Jako aspekt společenské diskriminace ostatně nebyly tehdy, jak už řečeno, vnímány ani postavy »obecních bláznů« a podobně odlišných a z běžného soužití vyčleněných jedinců. Skutečně hrůznou konotaci získaly jejich osudy teprve se zkušeností nacistického programu eutanázie, koncentračních táborů, šoa.

Roku 1816 měla ve Stavovském divadle premiéru hra Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec*, reflektující – podobně jako později (1834) *Fidlovačka* J. K. Tyla – jazykovou (a nejen jazykovou) různorodost obyvatelstva Čech. Židovské postavy, které v obou hrách vystupují (Aron u Štěpánka a Živeles u Tyla, ➤ Obr. 8), se dorozumívají s ostatními obyvateli podle potřeby oběma jazyky, česky i německy s příměsí jidiš.<sup>427</sup> Ve Štěpánkově hře je negativní postavou vrchnostenský správce, který zneužije Žida Arona Bouchemu k okradení mlynáře, pravda však vyjde najevo a poctivý Aron je omilostněn.<sup>428</sup> Je otázka, zda prolínání jazyků podobných her v historické retrospektivě vedlo k »záměrnému prohlubování národnostních rozporů«, či bylo »pouze jedním ze spolehlivých zdrojů komiky«.<sup>429</sup> Autoři těchto her sice nesledovali náboženské otázky, národnostní tendenci v *Čechu a Němci* však naznačovala skutečnost, že zámožná vrstva hovořila česky a mlynářovo služebnictvo německy.<sup>430</sup> Především se však v průběhu let měnilo vnímání obecnstva. Už jsme zmínili, že zařazení figurky Žida jako komického prvku nalezneme např. už ve středověkém *Mastičkáři*.<sup>431</sup> V průběhu 19. století se – spolu s prohlubujícím se nacionálním cítěním – z figurky jako ustáleného typu stala karikatura, záměrný objekt posměchu. Takovou postavou je ve Štěpánkově starší hře *Vlastenci aneb Zpráva o vítězství* (1813) postava Žida Davida, jehož výstupy mají být »veseloherní«, ve hře však zřetelně vystupuje v roli společenského parazita. V *Čechu a Němci* nachází Aron zastávce v postavě Kuby, před závěrem hry je však umístěna »komická« scéna vojenské execírky, jíž se



Obr. 8: Stanislav Neumann jako Živeles ve *Fidlovačce*, Praha, Národní divadlo, 20. 4. 1962, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/21650/inscenace/3798>

<sup>427</sup> SCHÄFER, Lea: *Sprachliche Imitation. Jiddisch in der deutschsprachigen Literatur (18.-20. Jahrhundert)*, Berlin: Language Science Press, 2017, s. 22: »Jeich němčina má nádech dialektu, upomínajícího na literární jidiš německojazyčných autorů.«

<sup>428</sup> Čeština a němčina se mísila už ve zpěvohře Reitha von Baumgarten *Haťmatilka*, uváděné roku 1787 ve Vlastenském divadle Bouda. Srov. ČERNÝ, František et al.: *Dějiny českého divadla, II: Národní obrození*, Praha: Academia, 1969, s. 52. Také hra Karla Franze Guolfingera von Steinsberg *Hanns Klachel von Przelautsch (Honza Kolohnát z Přelouče)* z roku 1831 byla dvojjazyčná. Viz LUDVOVA, Jitka a kol.: *Fidlovačka aneb Cokolí chcete*, Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014.

<sup>429</sup> ČERNÝ et al., *Dějiny českého divadla, II* (↵ pozn. 428), s. 118.

<sup>430</sup> V repertoáru Národního divadla se hra *Čech a Němec* dočkala tří provedení: v inscenaci z roku 1888 s 23 reprízami se v roli Arona vystřídali František Kolár a Eduard Vojan, v inscenaci z roku 1924 jej hrál Eugen Wiesner (15 představení), pouhá dvě představení měla inscenace z roku 1933, v níž Václav Vydra jako Jirka a Ludvík Veverka »jako pořádný židáček [Aron] dobře vystihli ráz předbřeznové hry«, viz H. J., in: *Lumír* 59 (1932/33), č. 7 (31. 5. 1933), s. 404. V jediném představení, uvedeném společně českými a německými herci (23. 5. 1936), účinkovali Jaroslav Vojta (Tomáš), Jiřina Štěpničková (Kačenka), Walter Taub (Aron Bouchem), A. Schmerzenreich (Javorník), Emmy Carpentier (Ančička), Ludvík Veverka (Správce), Eva Svobodová (Dorotka), Rudolf Deyl (Desátník), Karel Dostal (První voják), Hanuš Thein (Druhý voják) a Václav Vydra st. (Jirka), v »roli německého čeledína, který mluví nářečím Němce z Čech s dokonale odposlouchanými [...] nuancemi«, viz KUBATA, Karel: »*Čech a Němec*« ve *Stavovském divadle*, in: *Přítomnost* 13 (1936), č. 21 (27. 5.), s. 325. Scénickou hudbu vytvořili Otakar Jeremiáš a Fritz Rieger, scénickou výpravu Václav Gottlieb, režii měl Václav Vydra st.

<sup>431</sup> Viz výše s. 9/5 a 37/33.



musí Aron pro pobavení desátníka (a publika) podvolit; poté se už Aron na jevišti neobjeví a v paměti diváků tedy přes svou jinak pozitivní charakteristiku zůstává zesměšněn scénou, která uplatňuje klíše, podle něhož nejsou Židé schopni sloužit ve zbrani.

Štěpánkova *Čecha a Němce* s oblibou uváděly ochotnické soubory. Roku 1924 byla hra uvedena na paměť 100. výročí jmenování J. N. Štěpánka prvním českým ředitelem Stavovského divadla, jako už v inscenaci téže hry v Městském divadle na Vinohradech roku 1916 vytvořil roli českého Němce Jirky Václav Vydra<sup>432</sup> a tentýž herec vystoupil rovněž v její inscenaci z roku 1933, uvedené ke 150. výročí otevření Stavovského divadla. Vydrův Jirka byl charakterizován jako »natvrdlý, mnohomluvný, humpolácky poctivý [německý] Michl«, Ludvík Veverka coby Aron byl »humorný židácký tajtrlík, jenž při vojenské execírce vesele si zažertuje.«<sup>433</sup>

Jinak vypadala situace roku 1936, kdy *Čecha a Němce* uvedl Klub česko-německých divadelních pracovníků 23. května ve Stavovském divadle jako akt národní smířlivosti a »politicky konstruktivní čin«, jak také bylo představení hodnoceno.<sup>434</sup> »Nemohlo býti šťastnější myšlenky pro zahájení součinnosti Čechů a Němců tohoto státu na poli kulturním, než oživit 120 let starou, naivní sice, ale stále aktuální hru« jako projev »zahájení přátelství na půdě umění, když zatím oblast politiky ještě značně selhává.«<sup>435</sup> Na »zahajování přátelství«, jehož problematičnost provázela celé předchozí století, však bylo roku 1936 krajně pozdě. Dokládá to i reakce otištěná v *Národních listech* pod titulem »Čech a Němec« v *matičce Praze a Čech a Němec v Karlových Varech*:

»Zatím co úvodník „Lidových novin“ z 24. května hloubá, jak uklidnit Němce<sup>436</sup> – nestaraje se o to, jak uklidnit Čechy, [...] Stavovské divadlo přihrává k tomu staříčkou komedií Štěpánkovu „Čech a Němec“. Kritika těší se tím, jak český herec ovládá německý dialekt a dělá poklony češtině německých herců, přibraných k tomuto českoněmeckému vyrovnání – na divadle. [...]

Hráti na divadle českoněmeckou komedii je lehké, ale také lehkomyšlné, [...].«<sup>437</sup>

Ještě roku 1938 se o smířlivé gesto společným uvedením *Čecha a Němce* pokusili čeští a němečtí herci Ostravy a Brna.<sup>438</sup>

Pokus o první původní českou frašku Josefa Kajetána Tyla s hudbou Františka Škroupa *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* selhal, po premiéře 21. prosince 1834 a jedné repríze (ve zkrácené podobě) na dlouho z repertoáru zmizela. Příčinou bylo přespříliš narážek a parafrází dobového divadelního repertoáru (především německého), který české publikum, jakému byla hra určena, nemohlo znát a identifikovat. Nemohlo ani ocenit jazykovou směs vznešené květnaté němčiny, vídeňštiny, »maušlování« a francouzských a italských vsuvek, a nemohlo se tedy ani bavit. Ze hry zbyla píseň, vnímaná v dalších letech jako česká národní hymna, která se po roce 1918 stala hymnou státní. Na profesionální scéně se Tylova *Fidlovačka* znovu objevila až roku 1917.<sup>439</sup>

Travestie *Fidlovačky* od Ladislava Smoljaka *Hymna aneb Urfidlovačka* dovedla konstelace Tylovy frašky ad absurdum tím, že charakteristiky postav převrací: Mastílková je česky mluvící

<sup>432</sup> Jeho historickým předchůdcem byl rakouský herec Franz Feistmantel, který hrál Jirku v českých představeních v letech 1825-1854. Roli žida Arona v nich hrál po deset let komik pražského německého souboru Josef Allram.

<sup>433</sup> RUTTE, Miloš, in: *Národní listy* 73 (1933), č. 114 (25. 4.), s. 2.

<sup>434</sup> Další představení byla přenesena do Městského divadla na Vinohradech.

<sup>435</sup> KUBATA, »Čech a Němec« ve *Stavovském divadle* (◀ pozn. 430).

<sup>436</sup> Narážka na úvodník Ferdinanda PEROUTKY *Po neděli*, in: *Lidové noviny* 44 (1936), č. 261 (24. 5.), s. [1]. Peroutka adresuje výtku listu *Venkov* pro jeho proměnlivé politické postoje a říká: »Vskutku se zdá, že dohodnout se s dřívějšími vůdci Němců bylo mnohem méně riskantní než dohodnout se s Henleinem, který i u lidí zcela dobré vůle z různých příčin vzbuzuje dojem trojského koně, taženého do našich hradeb. A tak, jako se ptáme: Byl by přišel Hitler, kdyby se byla Evropa schopna dohodnout s německou republikou? – Ptáme se také: Byla by se stala z Henleina taková veličina, kdybychom se uměli dorozumět s aktivistickými Němci?«

<sup>437</sup> DYKOVÁ, Zdenka, in: *Národní listy* 76 (1936), č. 149 (30. 5.), s. 3. Autorka uvádí příklad pohádky o uvězněném zlém obru, jehož soucinná dívka osvobodí a on páchá dále zlo. – Spisovatelka a novinářka dr. Zdenka Hásková (Hásková-Dyková, 1878-1946), manželka spisovatele Viktora Dyky, se přátelila s Alicí Masarykovou. Ponechme stranou úvahu, jak se nacionalisticko-šovinistická perioda v díle Viktora Dyky a smýšlení jeho ženy jeví z hlediska národnostně liberálního mínění rodiny Masarykových.

<sup>438</sup> *Lidové noviny* 46 (1938), č. 248 (17. 5.), s. 7.

<sup>439</sup> REITTEREROVÁ, Vlasta – REITTERER, Hubert: *Společnost a jazyk ve Fidlovačce*, in: LUDVOVÁ a kol., *Fidlovačka aneb Cokoli chcete* (◀ pozn. 428), s. 111-135.

německá vlastenka, krejčí Jammerweil německy mluvící český vlastenec a postavou zprostředkující mezi oběma pražskými jazykovými živly je oboujazyčný »univerzální« Žid, muzikant Mareš. A je to on, kdo v oportunním přebíhání mezi konkurencemi českých ševců a německých krejčích (příčemž za objednanou píseň stále zvyšuje sazbu) vytvoří píseň, která se stane »možná i hymnou celého českého národa«. <sup>440</sup> Travestie zesměšňuje stejnou měrou všechny jazykové (národnostní) skupiny a ani v době, která chce být za každou cenu »political correct«, jí nelze podsouvat antisemitský podtón.

Židovská postava je součástí obsazení Tylovy původní báchorky ve třech jednáních *Tvrdohlavá žena aneb Zamilovaný školní mládenec*, uvedené poprvé ve Stavovském divadle 18. března 1849. Patří do okruhu her s pohádkovými motivy, jejichž vzorem se Tylovi staly kouzelné hry Ferdinanda Raimunda. Mlynářka Barbora Jahelková brání lásce své dcery Terezky k učiteli Pěnkavovi, milencům pomáhá krkonošský duch Zlatohlav a mlynářka nakonec povolí. Rozhovor Žida Ezechiela s venkovany ve třetím dějství nemá s vlastním dějem nic společného, ale Tyl se v roce vzniku hry 1848 touto scénou vyslovil k aktuální myšlence židovské emancipace. Vesničané Ezechielem opovrhují, rychtář Loukota ho uráží, pouze pacholek Kuba stojí na Židově straně. Jeho slova, jimiž ostatním oponuje, korespondují s myšlenkou vyslovenou u Shakespeara:

»EZECH[IEL]: Jsou-li Židé lichváři – pijavky a t. d., doufám, že nebyli k tomu zrozeni – ale (velmi jemně) vy jste je tím snad udělali. [...] Tedy vaši otcové. Žid se nesměl posadit, kde jste vy seděli – nesměl vejít do bran, které jste byli vystavěli – Žid musel platit za povětrí, za světlo – i na jeho lásku dali hroznou taxu – nesměl provozovat řemeslo, až zlenivěl – jemu nezbylo nic, nežli šachr – nežli bolest, hněv a pomsta.« <sup>441</sup>

Ezechiel je poctivec, odevzdává cizí krosnu, kterou našel v lese. Zakořeněné předsudky však není snadné vymýtiti a obyvatelé vsi se k Ezechielovi nadále chovají s nedůvěrou. *Tvrdohlavá žena* nedosáhla popularity jiných Tylových her, na jevišti se ale v delších odstupech vracela. <sup>442</sup> V inscenaci, která se hrála v letech 1922-1924 v úpravě Tomáše Záruby, <sup>443</sup> se stala postava Žida jedním z převleků Zlatohlava. <sup>444</sup> Jeho masku považoval recenzent za zdařilou, <sup>445</sup> »karikatury

<sup>440</sup> SMOLJAK, Ladislav: *Hymna aneb Uřídlovačka*, premiéra 27. 3. 1998, Studio Jára. Text hry in: *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana*, II, Praha: První nakladatelství Knihcentrum a. s., 1998.

<sup>441</sup> TYL, Josef Kajetán: *Tvrdohlavá žena. Původní báchorka ve třech jednáních* [= Divadelní biblioteka, 37], Praha: J. Pospíšil, 1862, s. 45.

<sup>442</sup> Prozatímní divadlo hru uvedlo v úpravě Jiřího Stankovského roku 1871 a znovu 1881 pod názvem *Zlatohlav a tvrdohlavá žena*. Pražské Národní divadlo ji do dnešního dne inscenovalo čtyřikrát, nejúspěšnější byla inscenace Jaroslava Průchy na scéně Tylova (Stavovského) divadla, jejíž premiéra se konala 6. 6. 1952; hrála se osm sezón a dosáhla 205 repríz. V roli Ezechiela exceloval Ladislav Pešek. Úspěšná byla také dosud poslední inscenace (premiéra 17. 10. 1974) Jana Kačera; Ezechiela v ní hrál Václav Švorc. – Součástí kouzelných »her se zpěvy a tanci« byla vždy hudba, prvním autorem hudby k *Tvrdohlavé ženě* byl Jan Nepomuk Škroup a téměř pro každou novou inscenaci vznikala i nová scénická hudba; jejími autory byli v minulosti postupně Vojtěch Hřimalý, Mořic Anger, Rudolf Chmelíček, Miroslav Ponc a Petr Skoumal. – *Tvrdohlavá žena* byla velmi často hrána kočovnými společnostmi a ochotnickými soubory, u nichž patřila ke stabilnímu repertoáru.

<sup>443</sup> Úprava Tomáš Záruba, režie Vojta Novák, premiéra 13. 10. 1922, inscenace dosáhla 20 repríz.

<sup>444</sup> Premiéra byla několikrát odložena. V programu citovaném v recenzi *Národních listů* stojí požadavek, podle něž »obnovení těchto starších dramatických děl vyžaduje si postupem času částečného přiblížení přísným požadavkům dnešního diváka«, v případě této hry soustředění na motivaci postav a jejich charakteristiku. Toho však Zárubova úprava nedosáhla a děj ještě více rozmělnila »nesčíslnými reji skřítků a květů«. Podle recenzenta zavedla upravovatele představa jakéhosi nového *Snu noci svatojánské*, avšak »Tyl to nebyl a nebyl to ani Tyl zlepšený«. Úprava vnesla uměle konflikt Pěnkavův s farářem jako konflikt volnomyšlenkářství s tmářstvím (»Kolem r. 1848 drželi přece i velební páni s učitelskými!«) a v masce poctivého Žida vystupuje Rybrcoule, »což má patrně manifestovati Krakonošův protektorát nad českým národem«, viz MilNý: *Divadlo a hudba. Tyl?*, in: *Národní listy* 62 (1922), č. 285 (17. 10.), s. 4.

<sup>445</sup> Zlatohlav (Rýbrcoula, Krajánka, Fořta, Žida) hrál Bedřich Karen (»všechny jeho přeměny, přeměny lepší než Zlatohlav sám«, viz MilNý, *Divadlo a hudba. Tyl?* (< pozn. 444). Podobně Karel ENGELMÜLLER, in: *Národní politika* 40 (1922), č. 284 (16. 10.), s. [1]-[2], zde s. [2], odmítá snahy upravovat podobné hry »po způsobu nějaké moderní baletní feerie s celým příslušenstvím dnešního inscenačního umění« a navrhuje transformaci postavy Ezechiela, »který tu dokonce pronáší jakési národní memento o svobodě, ovšem jako zakuklený Zlatohlav«. – Kazetka [= KLÍMA, Karel Zdeněk]: *Z pražské činohry. Tyl – Záruba: Tvrdohlavá žena*, in: *Lidové noviny* 30 (1922), č. 518 (15. 10.), s. 9, splnutí Ezechiela s postavou Krakonoše napadl nevybíravě, v jeho výtce cítíme antisemitský osten: »Tyl potřeboval hodně pomoci, nové moderní republikánské omítky, místy úplné přestavby, kterou pseudonymní pan Záruba provedl velmi inteligentně, jen s tou duchovou a kouzelnickou štafází nevěděl si příliš rady, třebaže se mu podařilo Krakonoše ústrojněji

krajánka, fořta, vrchního, rychtáře a Žida, jež měly fysiognomie věrně podle karikatur p. Studničky ze Šibeniček«. <sup>446</sup>

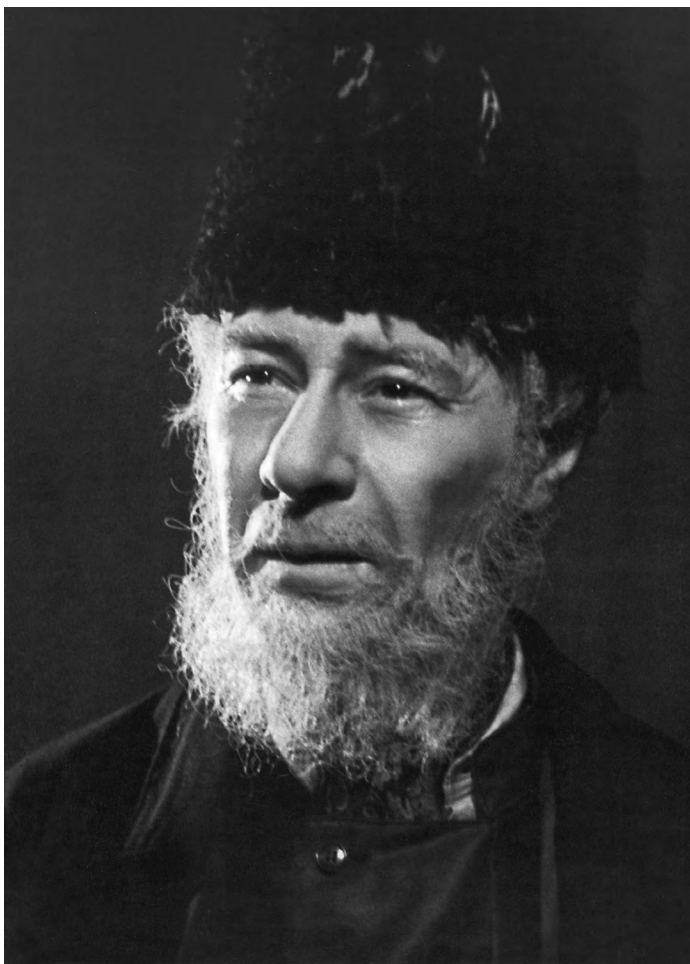
K inscenaci *Tvrdohlavé ženy* v Národním divadle v Praze (v roli Ezechiela alternovali František Kreuzmann a Ladislav Pešek, > Obr. 9) napsal režisér Jaroslav Průcha úvahu v duchu dobového chápání třídní společnosti; tehdejší antisionismus se však do jeho slov (a inscenace) nepromítl:

»Dvě scény z *Tvrdohlavé ženy* nás přesvědčují o smýšlení Tylově. Je to scéna barona mučitelského a ještě výraznější scéna sedláka a chudého Žida Ezechiela. Tyl nahlédl hluboce do majetnických duší i do duší chudáků. Věděl, že každý z nich má jinou představu o svobodě, a také věděl, že každý si jinak představuje státní moc, která pochází z vůle lidu [...]. Baron i sedlák mají zájem na takové státní moci, která bude bránit jejich majetek, která přinutí ty druhé robotit pro jejich blaho. [...] U Tyla ve venkovské hospodě hrubý sedlák starosta [...] řádí zcela neomaleně a osopuje se hned na chudého Žida, hned na ještě chudšího dělníka, kteří se tu na chvíli zastaví. A dělník nato vyzve Žida, aby šel s ním, že mají společnou cestu – oni, dva vydědělci.« <sup>447</sup>

Židovské postavy jsou také v Tylově kouzelné hře se zpěvy *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*, uvedená poprvé v Aréně ve Pštrosce 16. května 1850. <sup>448</sup> Mezinárodní kolorit hry doplňují američtí kvakerové, čeští osadníci v Americe, Indiáni a cikáni, lesní panna Jasana vystupuje v posledním aktu jako Tyrolka.

»Hospodský Barnabáš Pinta (pan Grabinger) má špatnou ženu jménem Voršila (paní Skalná), a proto špatnou existenci a rozhodne se vycestovat do Ameriky a s ním vesnický učitel Isidor Slovičko (pan Sekyra). Na toho se zlobí Tereška (slečna Pešková), dcera kováře Zábory (pan Ježek), neboť učitele velmi miluje. A Žid Šimon Moreles (pan Chauer) přinese dopis od Žida Taussiga z Ameriky, v němž je Amerika vyličena jako Eldorado, a polovina vesnice vycestuje do Ameriky, když lesní panna (slečna Rajská) utěší Terešku tím, že se její milý určitě vrátí.« <sup>449</sup>

Starý Žid Šimon Moreles je prohnaná povaha, vesničanům líčí na základě dopisů mladého obchodníka Taussiga Ameriku jako nový Jeruzalém a zemi překypujícího bohatství a podaří se mu je přesvědčit. Ale skutečnost se ukáže jiná, Čechům se v Americe nedaří (tak působí kouzla lesních panen, které požádala o pomoc opuštěná Tereška). Moreles se nakonec ukáže jako dobrák; po návratu z Ameriky svému příteli Barnabášovi dá peníze a ten si bude moci koupit zpátky hospodu, kterou prodal, aby měl na cestu do zámoří. Také mladému páru přispěje Moreles do začátku: »Naplníte míru lásky své, nechte mě u sebe – vždyť se modlíme k jednomu Bohu, Hospodinu od věčnosti.« říká. V závěru hry nasadí Barnabáš k písni *Kde domov můj*. Působivý závěrečný obraz s lesními pannami v pozadí měl nepochybně silný účinek, hra se však



Obr. 9:  
Ladislav Pešek jako  
Ezechiel v *Tvrdohlavé  
ženě*, Praha, Národní  
divadlo, 6. 6. 1952,  
[http://archiv.narodni-  
divadlo.cz/fotogra-  
fie/26028/inscena-  
ce/3833](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/26028/inscenace/3833)

a dramatičtější vpraviti do hry. Ale je to vůbec Josef Kajetán? Velká poštilost nebudíž však nevytknuta. To je figura polopolského žida, který věští svobodu a udílí lekce z národních ctností. Jaký faux pas! Jaká premie na hloupost vtipkujícího publika!«

<sup>446</sup> Humoristický list *Šibeničky* obsahoval satiru na dobovou válečnou a poválečnou politicko-ekonomickou situaci, anekdoty z kulturního života, aktuální glosy. K příspěvatelům patřili Stanislav Kostka Neumann, Viktor Dyk, z ilustrátorů Josef Lada, zde je zmíněn Vratislav Hugo Brunner alias Jaroslav Studnička (1886-1928).

<sup>447</sup> PRŮCHA, Jaroslav: *Úvod ke zkouškám (Josef Kajetán Tyl, Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec)* [program k inscenaci ND], in: *Národní divadlo* 27 (1952/53), č. 19, s. 9-11, zde s. 10.

<sup>448</sup> TYL, Josef Kajetán: *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* [= Divadelní biblioteka, 94], Praha: J. Pospíšil, 1869.

<sup>449</sup> K., in: *Bohemia* 23 (1850), č. 79 (21. 5.), s. [3].





Obr. 10:  
Stanislav Neumann  
jako Moreles v *Lesní  
panně*, Praha, Národní  
divadlo, 13. 5. 1966,  
[http://archiv.narodni-  
divadlo.cz/fotogra-  
fie/19012/inscena-  
ce/3796](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/19012/inscenace/3796)

divadla v politicky rozděleném světě.<sup>450</sup> Svědčí o tom i proměna názvu hry, která se uváděla v přehozeném pořadí titulu jako *Cesta do Ameriky aneb Lesní panna*. Tendenci dovršila filmová verze hry z roku 1973 v režii Jiřího Bělky s hudbou Luboše Fišera, v níž Morelese ztělesnil Bohuš Záhorský. V mimopražských divadlech se *Lesní panna* hrála po roce 1945 soustavně až do roku 1983 (Divadlo pracujících Most) a po dvacetileté proluce ji uvedlo – zatím naposled – Klicperovo divadlo v Hradci Králové.

Václav Kliment Klicpera, jedna z největších postav českého dramatického umění 19. století, uplatnil židovské postavy a židovské milieu ve dvou hrách ze čtyřicátých let. Pozdější hodnocení Klicperova významu obě hry víceméně ignorují a otázka, co Klicperu k volbě jejich námětu a prostředí, v němž se odehrávají, vedle, nebyla podrobněji zkoumána. Dne 7. ledna 1844 uvedlo Stögerovo divadlo v Růžové ulici<sup>457</sup> hru *Izraelítka aneb Staročeský soud*, 28. ledna se uskutečnila repríza. Děj hry se odehrává v polovině 14. století v Hradci Králové a na pomezí Kladska. Ústřední linii milostného příběhu s historickým pozadím tvoří láska mezi židovskou

už toho roku na programu neobjevila.<sup>450</sup> »Hra byla zjevně psána pouze pro Arénu, aby posloužila jako substrát množství spektakulárních výjevů, tanců, průvodů, bengálských ohňů, politických tirád a jiné podívané a pro pobavení.«<sup>451</sup>

Po dramatické stránce řadí recenzent hru k nejchatrnějším Tylovým pracím, pro vily, které »se objevují a zase mizí«, schází hlubší motivace, přičemž argumentuje příkladem Raimundových her, v nichž jsou podobné výjevy »nositeli a tlumočníky ideje«. Tylové postavy jsou stereotypy, jaké se vyskytují v ostatních Tylových hrách (há-davá manželka, domýšlivý šenkýř, rezolutní, ale sentimentální učitel, volnomyšlenkářský kovář), jen »abstraktum, do nějž autor vecpal své politické přesvědčení«. Ději schází dramatická a organičnost, hra se podobá »kukátku, v němž můžeme obrazy střídat podle libosti.«<sup>452</sup>

Prozatímní divadlo uvedlo Tylovu *Lesní pannu* ve třech nastudováních<sup>453</sup> a rovněž tři nastudování vykazuje pražské Národní divadlo; v časových souvislostech a na úspěšnosti inscenací lze pozorovat tendence příslušné doby. Inscenace z roku 1888 v režii Františka Kolára s novou hudbou Karla Kovařovice (v roli Morelese Josef Šmaha) se dočkala pěti představení. Další nastudování se uskutečnilo až roku 1947 (22 představení)<sup>454</sup> a spolu s inscenací z roku z 1966 (derniéra 11. června 1969; ➤ Obr. 10),<sup>455</sup> která dosáhla sto jedenácti představení, ji můžeme chápat jakou nenápadnou součástí antiamericky orientované dramaturgie Národního

<sup>450</sup> Repríza 20. května musela být kvůli dešti po druhém jednání ukončena. Viz JAVORIN, Alfred: *Pražské arény*, Praha: Orbis, 1958, s. 40.

<sup>451</sup> K., in: *Bohemia* (< pozn. 449).

<sup>452</sup> Tamtéž.

<sup>453</sup> Roku 1869 (Novoměstské divadlo, premiéra 26. 9., tři představení); 1873 (Aréna Na hradbách, premiéra 31. 7., tři představení); 1879 (Nové české divadlo, 10. 6., dvě představení).

<sup>454</sup> Morelese hrál Josef Gruss.

<sup>455</sup> Obě poválečné inscenace se hrály s hudbou Miroslava Ponce.

<sup>456</sup> V roli Morelese se vystřídali Miloš Nedbal, Stanislav Neumann a Václav Švorc.

<sup>457</sup> Izv. Nové divadlo v Růžové ulici (dnes ul. U půjčovny) dal roku 1842 zřídit Johann August Stöger, v letech 1834-1846 ředitel Stavovského divadla, jako gesto vůči českým divadelníkům, aby umožnil česká představení, pro něž Stavovské divadlo poskytovalo pouze omezené časové možnosti. České publikum však nebylo schopno naplnit hlediště o dvou tisících místech a po dvou letech se střídala česká a německá představení. Vůbec poslední se odehrálo 2. dubna 1846. Stöger stál v čele Stavovského divadla také v letech 1852-1858.

dívkou a křesťanským šlechticem Častolovem z rodu Hronovů, jenž Juditu (Jutu)<sup>458</sup> přivede ke křesťanské víře. Další rovinou je spor dvou českých aristokratických rodů, pánů pětileté rúže Vítkoviců a Hronovů (Ronovců, Ronoviců), v jejichž rodovém znaku jsou dvě zkřížené sukovité větve – »ostrve«, odtud jejich rodové jméno. Jeden z rodů stojí při královně Elišce Polské (Rejčce), vdově po Václavu II., a druhý v opozici k ní. Průběh děje ovlivňuje konflikt s dívčím otcem Danielem, lpícím na židovských tradicích. Další postavou je židovský mladík Kosrev (Kozrev), jenž marně usiluje o Juditinu přízeň. On a dívčina vychovatelka Jezabel udají, že dívka obcuje s křesťanem. Královéhradecký soud vyřkne nad Juditou krutý ortel, má být upálena na hranici, avšak zasáhne královna Eliška a dívku omilostní. Vítkovic musí královnino rozhodnutí přijmout, vyhlásí nad Juditou klatbu a pohrozí trestem každému, kdo by jí poskytl ochranu. Častolov, jehož jméno v procesu nepadlo a dosud zachovával mlčení, se teprve v tomto okamžiku k lásce k Juditě přizná. Je zatčen a uvržen do vězení, což málem vyvolá ozbrojený konflikt. Konečnou pointu však tvoří odhalení: Judita není dcerou Danielovou, nýbrž Jaroslava Vítkovice. Danielovo vlastní dítě se narodilo mrtvé a jeho žena (která v době, kdy se příběh odehrává, už nežije) poručila odkoupit (!) dítě Vítkovicovo. Daniel vztah své dcery s Jaroslavovým synem podle vlastních slov podporoval, »aby zasel símě rozbroje do rodin křesťanských«, došlo však k opaku; rody se usmířily a Daniel přijal křest své (adoptivní) dcery jako fakt.

Výmluvný je vstupní monolog Daniela, jenž celou hru otevírá a z hlediska (historické) doby shrnuje v Klicperově dramatické licenci česko-židovský problém. Daniel, »jenžto jako ostatní tři osoby jeho kmene oděn jest po starožidovsku, sedí vpravo u stolku, otevřenou bedničku před sebou máje, kdežto se ve zlatě a stříbře přebírá«, a vyslovuje obavy, aby vládnoucí panovník nežádal opět peníze na rytířské výpravy:

»Šlechtnýs, ty český národe! tys dal ohnisko a krov lidu israelskému; ale posadils nás sem, jako kvočnu do posádky, aby ti kůře na rožeň vyseděla. Vlídny jsi ty, český národe! ale tys nás tu nasil, jako štěpy do zahrady, abychom ti vydali plod. Když pak uzraje to ovoce, strháš ty je i s haluzou, až teče z ní krev, a necháš nás státi, až z našeho potu, jako z mízy, nová kořist tobě naroste. – Milosrdnýs, ty český národe! ale tys nás pustil do oulu, abychom snášeli a vzdělávali med. Co sníme, to sníme! avšak tys věděl, že mnoho nesnime, a nikoli, jako včelař, každoročně, ale každoměsíčně k nám přihlížíš, a běda tomu, kdoby nezapomněl, že mu Bůh stvořitel žihadlo dal! Aj! myť ovšem schlipujeme ten kel, proto že musíme; leč když ve spaní tě pichnem, pichneme tím hloub, [...].«<sup>459</sup>

»Nový tento výtvar plodného dramatika našeho nese ráz mužného ducha, ale chladné úvahy; nezmitá jím více ona bujná fantazie, jakovouž v mladších jeho plodech nalézáme,« píše kritik, upozorňuje ovšem, že »převládá v ní živel epický a škodí dramatickému«, soudní scény působí jednotvárně. »Ostatně zakládá se celá hra na zákoně, o němž nevíme, že by u nás byl kdy panoval. Obcování křesťana s israelitkou nebo naopak nebývalo trestáno plamenem. An ho básník ale již jednou použil, myslíme, že měl také někdejší hlubokou opovrženost Israelitů nakreslit, a jinou cestou výrok zákonu platným učiniti, nežli žalobou zamilovaného šilence, kterýž na zákon se odvoláváje milence Juditina zničení chce, dívce však blaha přeje, předc ji ale obžaluje – [...].« Recenzent vytýká ději určité nelogičnosti, »jinak ale je hlavní myšlénka, nejvnitřnější jádro celé hry, pro dramu se dobře hodící, a kdyby ji byl básník hlavně po menších částích mezi jednotlivými osobami [...] provedl, myslíme, že by byl většího dojemu docílil. Tím by byl snad také spíše osnovu celého děje tak založil, žeby se článek ze článku v organický celek rozvíjel, [...].«<sup>460</sup> Jakub Arbes se o hře zmiňuje v biografické studii o Františku Krumlovském, jenž hrál při uvedení ve Stögerově divadle roli Kosreva, a cituje z výše zmíněné zprávy v časopise *Květy*, podle níž tento herec »vynikl následkem své nejděčnější úlohy [...]. Škoda, že tento charakter tak časně a divně zmizel! Ten právě mohl celé hře pěkné barvitosti dodati.« V souvislosti s reprízou pak opět cituje z *Květů*, že »P. Krumlovský [jako Kosrev] zastal krásnou svou úlohu zdařile; toliko se nám zdá, že jeho ač ne silně židovství v řeči, zvláště u těch, kteří k smíchu nakloněni jsou, tragickému efektu na škodu bylo.«<sup>461</sup>

Ve Stögerově divadle se uskutečnila pouhá dvě představení *Izraelitky*. Spolehlivé zprávy o počtu diváků neexistují, avšak komplikovaný příběh a nijak jednoduchý Klicperův jazyk

<sup>458</sup> Psaní jmen se v recenzích a v tištěném vydání hry liší.

<sup>459</sup> KLICPERA, Václav Kliment: *Israelitka. Drama ve čtveru dějství*, Praha: J. A. Gabriel, 1847, s. 4-5.

<sup>460</sup> J. N., in: *Květy* 2 (1844), č. 6 (13. 1.), s. 23; č. 7 (16. 1.), s. 27-28; č. 9 (20. 1.), s. 36; zde s. 28.

<sup>461</sup> F. L. R. [= RIEGER, František Ladislav]: *České divadlo v Praze*, in: *Květy* 3 (1844), č. 15 (3. 2.), s. 60. Ze zprávy cituje ARBES, Jakub: *František Krumlovský. Biografická studie*, in: *Květy* 7 (1885), č. 2 (únor), zde s. 180. – Roli Daniela hrál Vilém Grau, Jutu (Juditu) při prvním představení začátečnice Hospodářová, při repríze Anna Kolářová, Jezabel Nina Herbstová.

s množstvím odkazů na historické reálie, které předpokládaly, že je s nimi publikum obeznámeno, představoval – ještě více než v případě *Fidlovačky* – pro české publikum značnou překážku. Selhal nakonec i velkorysý plán Augusta Stögera poskytnout českému publiku Novým divadlem v Růžové ulici vlastní scénu a roku 1846 divadlo ukončilo činnost.

Až když se hra *Židovka čili Staročeský soud* objevila na přelomu července a srpna 1859 ve dvou představeních v Novoměstském divadle, vzbudila (pokud lze soudit z ohlasu kritiky) nový zájem:

»Část kusu, na kterou se druhý tento titul vztahuje, byla velmi zajímavá pro právníky, jenž [!] důkladně mohli poznati staročeský hrdelní řád; avšak ani ostatní část, obsahující spor mezi rodinami „pětileté růže“ a „dvou ostrví“, nebyla bez zajímavosti. [...] Návštěva byla při prvním představení mnohem četnější než při druhém.«<sup>462</sup>

Znovu se hra objevila v Prozatímním divadle 14. prosince 1862 pod názvem *Staročeský soud aneb Židovka*, v jediném představení (ve prospěch Františka Pokorného). »Kus tento patří zajisté k nejzdařilejším divadelním plodům Klicperovým,« avizovalo se jedině představení.<sup>463</sup> Po něm referent soudil, že »Klicperova „Židovka“ má některých dobrých efektů, tak že se vždy ještě na repertoaru drží. Druhé jednání pak, staročeský soud, jest pracováno s velikou dovedností a jest zajisté nejlepší část celého kusu.«<sup>464</sup> Mezi roky 1870-1874 se uskutečnila tři představení *Izraelitky* v Prozatímním divadle.<sup>465</sup> v létě roku 1872 byla uvedena v Aréně v Kravíně. Dne 19. prosince 1880 se hrálo představení ve prospěch Matice divadelní, realizované čtenářským zábavným spolkem Hálek v tzv. Šáryho sále.<sup>466</sup> Hra byla uvedena pod titulem *Ostrev a růže aneb Staročeský soud*. Spojení s motivem ze židovského života a prostředí tak z názvu vymizelo a je otázka, jak dalece byla hra v tomto smyslu přepracována.

Klicpera zásoboval české divadlo především veselohrami, řada z nich se úspěšně drží na repertoáru dodnes. Výjimkou, kdy i do veselohry včlenil židovský motiv, je 20. října 1844, tedy téhož roku jako *Izraelitka*, ve Stavovském divadle uvedená Klicperova »izraelitská veselohra v trojím dějství« *Popelka varšavská*. Děj je prostou odvozeninou pohádky o Popelce, zasazenou do židovského prostředí v Polsku.<sup>467</sup> V tištěném vydání hry je pod obsazením uvedena poznámka: »Sebronův a Jektanův jazyk polského Žida prozrazuje.« Vyšší židovská společenská třída se tedy má odlišit jazykem podobně, jako byl frašce Gustava Raedera *Robert a Bertram* charakterizován rozdíl mezi bankéřem Ipelmeyerem a jeho sluhou,<sup>468</sup> ve vydaném textu *Popelky varšavské* (J. A. Gabriel, 1848) však dialekt není a poznámka tedy platila interpretovi – herci.

Klicpera hru uzavírá happyendem a trojí svatbou, neboť »zlé« dcery nejsou potrestány, ale vrátí se ke svým původním nápadníkům. Opustily je, když se snažily získat přízeň inkognito vystupujícího obchodníka Efrona, jenž se zamiluje do »Popelky« Efronie. »Abychom mohli vyřknout o hře soud, museli bychom mít v rukou autorův originální rukopis, který, jak slyšíme, byl pro představení výrazně zkrácen. Možná bychom právě ve vynechaných místech našli mnohé vysvětlení toho, čemu jsme nerozuměli,« píše recenzent. Ozývá se často opakovaná výtku adresovaná interpretům: »Možná nám leccos uteklo, ale není divu u herců, kteří si dají tak málo práce se naučit své role a o správném slovním a větěném přízvuku nemají poněti.« Kritik

<sup>462</sup> *Pražské noviny* 1859, č. 181 (3. 8.), s. [3]. Hráli Kolár st. (Daniel), Šimanovská (Kozrev), Pešková, »která pro sentimentální role, jako jest Judita, má orgán i hru velmi příhodnou, Kolárová (Eliška), Pokorný (Častolov), Chramosta (Smil Hronov).

<sup>463</sup> *Národní listy* 2 (1862), č. 292 (12. 12.), s. [3].

<sup>464</sup> *Národní listy* 2 (1862), č. 295 (16. 12.), s. [2]. – Projevila se však často vytýkaná nectnost, že někteří herci neovládali dostatečně své role, což při systému náhodně a – jako v tomto případě – pro jediné představení nasazených titulů nepřekvapuje.

<sup>465</sup> V obsazení židovských rolí s Polákem (Daniel) a Šimanovským (Kozrev), Juditu hrála Frankovská a Jezabel (uvedena jako Isabel) Hynková j. h.

<sup>466</sup> Tzv. Šáryho sál v budově pivovaru U Virlů, Karlovo nám. 6/316, byl pojmenován podle jeho provozovatele, pivovarského odborníka, paleontologa a poslance českého zemského sněmu Jana Michaela Šáryho (Johann Michael Scharj, 1824-1881). Budova byla zbořena v r. 1927, nacházela se přibližně v místech, kde dnes stojí palác Charitas.

<sup>467</sup> Jména vystupujících osob jsou fantazijní, mají působit židovsky: Rahuel Elbik, poznaňský velkoobchodník; Jehida, jeho manželka; Jawana a Salefka, jejich dcery; Efronia, Rahuelova sestřenice (tj. neteř, dcera Rahuelovy sestry); Efron, vrtislavský obchodník; Esek, poznaňský obchodník; Háran, lékař a básník; Sebron, kuchař v domě Rahuelově; Jektan, posluha v domě Rahuelově. – Od třicátých let 19. století byly v Čechách známy také obě operní Popelky, *Cendrillon* Nicolase Isouarda a Rossiniho *La Cenerentola*, a Klicpera mohl sázet i na jejich popularitu.

<sup>468</sup> Viz výše s. 49-51/45-47.



dodává: »Proč se vůbec hra hraje mezi Izraelity, nenahlížíme. Z uvedeného obsahu vyplývá, že není založena na žádné nové myšlence, z postav není žádná zvláště zajímavá«, jediná Anna Kolárová jako Efronia podala dobrý výkon, ostatní role byly v nesprávných nebo neschopných rukou, např. paní Skalné (tj. Magdalena Forchheimová, manželka J. K. Tyla). Vilém Grau (vl. jm. Matěj Šedivý) jako Jeftan »nedokázal jidlovat« (viz výše zmíněný Klicperův pokyn) a Josef Chauer se potýkal s češtinou.<sup>469</sup>

Oběma Klicperovým hrám se židovskou tematikou se věnoval nepodepsaný autor příspěvku v *Českožidovských listech* roku 1896.<sup>470</sup> Podle něj vzdal Klicpera *Izraelitkou*, jejíž děj umístil do Hradce Králové, hold městu, kde v letech 1819-1845 působil jako profesor na gymnáziu. Autor stati charakterizuje dobu vlády Jana Lucemburského jako pro Židy v Čechách těžkou, neboť byli jen trpěni, »oddělení nepřestupnými hradbami od obyvatelstva křesťanského, [...]. Každý se jich štítíl, každý jimi pohrdal – dokud nepotřeboval jejich peněz.«<sup>471</sup> O hře samotné píše:

»Dramatická cena K l i c p e r o v y „Israelitky“ je nevalna. Na scéně bylo by as povážlivě sehráti jí.<sup>472</sup> Máť v sobě mnoho pathosu a málo psychologie. Chce být shakespearovsky šťavnatou a je mělkou. Slovesný kraj její zdá se dnes přímo ubohým. [...]

A co praví o židovské otázce v historické oné fási její? Nic víc, než co známo je z příručního dějepisu. Kulturního prohloubení a nových dobových detailů v knížce není. Šablona – a sice šablona až banální.«<sup>473</sup>

*Izraelitku* označil autor článku jako »drama lásky s prudkými ambicemi hlomozných tragedií shakespearovských«, veselohru *Popelka varšavská* charakterizoval jako »opravdové kuriosum české literatury předbřeznové, dosti zajímavé a vděčné, aby pro ně literární historik vyhledal v duševním tvoření K l i c p e r o v ě pravděpodobný a bezprostřední podnět«. Autor stati cituje z textu hry, kde se hovoří o rozvoji židovského průmyslu a obchodu ve Frankfurtu i Novgorodu jako o příkladech, které je třeba následovat; básník Háran odporuje paní Jehidě, která by ráda viděla židovské vysoké školy, slovy: »Není d o s t i vysokých škol v našem království? A není nám milostí a velikomyšlností královskou v o l n ý p ř í s t u p k e v š í v š u d y v ě d ě a v z d ě l a n o s t i?« Konzervativně smýšlející paní Jehida vede spor se svým manželem, jenž je přesvědčen, že jen poctivou prací a lidumilností si může Žid získat v očích křesťanů úctu. »Břítostí dějových obrátův ani zvláštní komičností K l i c p e r o v a hra nevyčníká. Hlavně arciť svou podstatí ideovou.«<sup>474</sup>

O druhé Klicperově hře zasazené do židovského milieu píše František Adolf Šubert ve své malé, dramatikovi věnované monografii:

»Veselohra *Popelka varšavská* jest formálně dobře psaná, ale plochá tím, že autor uvádí v ní postavy živilů jemu dalekých a neznámých, a proto jen dle fantasmie, nebo nanejvýše z knih kreslené.«<sup>475</sup>

Posun ve vnímání podobných námětů ilustruje tendenčně zkrácená zpráva z období prorektorátu, podle níž se dvě Klicperovy hry »židofilským profilem« ve své době dočkaly zásluhou reklamy příznivých kritik a nespočetných repríz, zatímco jiné, »skutečně hodnotné divadelní hry Klicperovy« si musely uznání složitě dobývat.<sup>476</sup>

Širší reflexe na jevišti se nedočkala ani hra *Žid z Prahy* Aloise Vojtěcha Šmilovského, kterou uvedla roku 1865 Kramuelova společnost v Klatovech.<sup>477</sup> Hra chronologicky předcházela vzniku *Pražského žida* Josefa Jiřího Kolára, jenž měl nesrovnatelně větší ohlas. Šmilovského hře věnoval úvahu Václav Vladimír Zelený.

»Jako hra Kolárova tak ještě větší měrou kus Šmilovského vyplynul z romantického proudu, kterým i ne jeden umělec český uchvácen byl, který však svým časem i mimo literaturu

<sup>469</sup> *Bohemia* 17 (1844), č. 127 (22. 10.), s. [3]-[4].

<sup>470</sup> -rt.-: *Dvě židovská dramata Václava Klimenta Klicpery*, in: *Českožidovské listy* 2 (1895/96), č. 11 (15. 2. 1896), s. 2-4; č. 12 (1. 3. 1896), s. 2-5.

<sup>471</sup> *Tamtéž*, č. 11 (15. 2. 1896), s. 3.

<sup>472</sup> Autor pracoval s tištěnými vydáními obou her, o uvedených *Izraelitky* zjevně nevěděl.

<sup>473</sup> -rt.-: *Dvě židovská dramata Václava Klimenta Klicpery* (≠ pozn. 470), č. 11 (15. 2. 1896), s. 4.

<sup>474</sup> -rt.-: *Dvě židovská dramata Václava Klimenta Klicpery* (≠ pozn. 470), č. 12 (1. 3. 1896), s. 3 a 5.

<sup>475</sup> ŠUBERT, František Adolf: *Klicpera dramatik, jeho profil a místo v české dramaturgii*, Praha: V. Topič, 1898, s. 84.

<sup>476</sup> *Árijský boj* 2 (1941), č. 26 (5. 7.), s. 4.

<sup>477</sup> PRAŽÁK, Albert: *Alois Vojtěch Šmilovský. Životopis doprovázený výňatky jeho korespondence*, Praha: Šolc a Šimáček, 1924, s. 48.

naši podnítil nejednu koncepci básnickou sympatiemi s nešťastnými osudy a tajemnými nadějemi lidu izraelského.«<sup>478</sup>

Šmilovský má sklon k »básnickým motivům měkce dojmajícím i patetickým«, a proto právě »podal také jeden z četných literárních důkazů soucitu a spravedlnosti, jíž se neodpíral český lid Židům za jejich utlačování.«<sup>479</sup>

*Žid z Prahy* je situován do doby Václava IV., pověstného milostnými pletkami. Na tomto motivu je Šmilovského truchlohra založena. Podobně jako v Klicperově *Izraelitce* v ní jde o soud a krutý rozsudek, tentokrát však soudí židovská obec. Žid Efraim svěčí dceru Juditu příteli, kupci Ezechielovi, aby se naučila společenským způsobům. Judita se ale stane milostným objektem Václava IV., který vystupuje jako »rytíř Jaroš« a Judita se kvůli němu dá pokřtít. Synagogálním soudem je za to odsouzena k smrti.<sup>480</sup> Efraim žádá, aby ji směl usmrtit sám. Když se Judita dovolává všelidské lásky, kterou přece její otec také vyznává, Efraim zaváhá, jenže v tu chvíli se Judita dozví, kdo je její milenec, a sama otce žádá, aby ji zabil. Král už nalezne jen její mrtvolu a Efraima odvádí kat. Podle Zeleného by hře prospělo »opatrné proškrtání« textu.<sup>481</sup>

K tištěnému vydání hry<sup>482</sup> stojí v *Literárních listech* z roku 1894: »Typ Žida upomínajícího svojí velebou na starozákonní patriarchy v tradicionelní podobě, filosofa proniknutého moudrostí biblickou, nadšence otecké víry, zdá se naše dramatiky zcela neobyčejně lákati.«<sup>483</sup> Autor (značka »jv.«) považuje Kolárova *Pražského žida*, Vrchlického *Rabinskou moudrost* (viz dále) a Šmilovského *Žida z Prahy* za následovníky Lessingova *Moudrého Nathana*:

»[Jsou] různých sice nuancí, ale v podstatě nápadně stejných základních rysů. Je to, řekl bych, jakási židovská romantika, jež divně kontrastuje s moderním antisemitismem a s typem Žida v našich zkušenostech. Naše měkké, soucitné srdce osvědčuje se i k minulosti, kdy byl Žid ještě utlačovaným vyvrhelem společnosti, a snaží se dokazovati nespravedlnost, jež na pronásledované rase byla páchána, imponujícími postavami vážných talmudistův. [...] Se stanoviska divadelního má truchlohra Šmilovského místa, která se nemohou minouti efektem, ovšem efektem nejnižšího druhu, na gros diváctva přístupné okamžikovým dojmům situačním a slovným. [...] Rozbor po stránce dramatické psychologie a charakteristiky může konstatovati jen krajní jednoduchost postav a duševních dějův.«<sup>484</sup>

Shrnutí znělo, že hra *Žid z Prahy* má řadu slabin – především »primitivní a naivní techniku«, která trhá dějové souvislosti, a chatrnou motivaci v jednání postav.

Hra Josefa Jiřího Kolára *Pražský žid* měla premiéru v Prozatímním divadle 24. listopadu 1871 a do přechodu do Národního divadla roku 1883 byla dávána celkem 29×. Scénickou hudbu k ní vytvořili Vojtěch Hřímálý a Zdeněk Fibich. U příležitosti 25. výročí uvedení na premiéru vzpomínal Jiří Bittner. Píše, že Kolár si hrou osobně ulehčil, neboť v době reakce byl sám po několik let pod policejním dohledem.<sup>485</sup> Hra je umístěna do let 1620-1621, s pozadím poprav 27 českých pánů na Staroměstském náměstí. »Kdo by si troufal popřít, že jeho *Pražský žid* snad také neprojevil svých účinků na organizaci našich českých Židů?« uzavírá Bittner svou vzpomínku.

Bohatý klenotník na židovském městě v Praze Falu-Eliab je tradiční Žid, ale zároveň český vlastenec, který se hlásí ke své zemi. »Ač jsem pouze v ní Židem narozen,« říká, »zde jsou hroby otců mých.«<sup>486</sup> Národní divadlo v Praze uvedlo *Pražského žida* v sedmi dalších inscenacích,

<sup>478</sup> ZELENÝ, Václav Vladimír: *Žid z Prahy. Tragédie o 3 jednáních od Aloise Vojtěcha Šmilovského*, in: *Kalendář česko-židovský* 8 (1888/89), s. 95-97, zde s. 95; otištěno in: *Českožidovské listy* 11 (1905), č. 24 (15. 12.), s. 2-3. Zelený připomíná, že Šmilovský je také autorem *Hebrejské elegie*, zhudebněné K. Bendlem.

<sup>479</sup> Tamtéž.

<sup>480</sup> Jedná se o dramatikovu licenci. Ve skutečnosti byl konvertita ze židovské obce exkomunikován a »zemřel« v obrazném smyslu.

<sup>481</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>482</sup> BAČKOVSKÝ, František: *A. V. Šmilovského Pozůstalá dramata*, 2, Praha: Knihotiskárna B. Grunda a V. Svatoně, 1893.

<sup>483</sup> jv., in: *Literární listy* 15 (1893/94), č. 6 (1. 3. 1894), s. 106-107, zde s. 106.

<sup>484</sup> Tamtéž. – *Kalendář česko-židovský* 42 (1922/23), s. 27, srovnává Klicperovu *Izraelitku* a Šmilovského *Žida z Prahy*: »Obě hry [...] jsou si látkou svou dosti podobny. V obou líčena je válka dvou bohů, víry křesťanské a židovské, v obou hluboká propast mezi nimi, v obou konflikt vzniklý z lásky Židovky ke křesťanu, a z toho morální, fyzické a tělesné následky.«

<sup>485</sup> BITTNER, Jiří: *Pražský žid. Historické drama Jos. Jiř. Kolára (ku 25letému jubileu)*, in: *Kalendář česko-židovský* 16 (1896/97), s. 66-68. Omylem uvádí jako datum premiéry 25. 11.

<sup>486</sup> KRONBAUER, Rudolf Jaroslav: *Český žid v dramatu a moderní obrození*, in: *Kalendář česko-židovský* 15 (1895/96), s. 137-140.



před druhou světovou válkou mj. roku 1921 (► Obr. 11a-b) a naposled roku 1927 a pak ihned po ní (k 50. výročí smrti J. J. Kolára) 23. února 1946, kdy inscenace dosáhla 36 představení (► Obr. 12a-b).<sup>487</sup> Kolárův *Pražský žid* je jedním z příkladů uměleckého vyjádření myšlenky, v níž se propojuje úsilí o samostatnou českou kulturu a národní samostatnost se židovskou emancipací. Oba národy se cítily spojeny touhou po národní svobodě, která převážila nad náboženskou otázkou. Národní otázka však na druhé straně sblížení bránila; pro českou stranu souviselo přiznání úplné rovnoprávnosti Židům s podmínkou, že se přihlásí k českému jazyku. Tento rozpor se ve vystupňované míře projevoval na přelomu 19. a 20. století a zejména po založení Československé republiky, jak je uvedeno v jiných souvislostech.

Jednoznačně antisemitsky motivovaným dramatickým dílem české produkce je hra, která právem zapadla, stejně jako jméno jejího autora Věnceslava (Václava) Lipovského (1848-1904). Hra nese titul *Vyškovský žid* a podtitul »moravská národní pověst ve čtyřech jednáních a dohrou v jednom jednání«. Hlavními postavami jsou starý Žid Bathuel a jeho dcera Sara. Děj se odehrává na Hané roku 1642, v době švédských válek.<sup>488</sup> Obvyklé tvrzení, že Židé nedokážou zacházet se zbraněmi, využívá autor v 2. výstupu I. jednání, v němž Bathuel žádá, aby Židům bylo svěřeno hájení výpadní branky z města. Když se Jan Slavík, budoucí zeť purkmistrův, Židově žádosti podiví, Bathuel odpovídá:

»Ano, máte pravdu, synové národa vyvoleného hrozí se smrti a krve, mají-li bojovat za zájmy cizí; ale ochrana Vyškova je také ochranou naší, ochranou našeho jmění, našich žen a dětí. Obec židovská se usnesla vzít si bránu Růžovou i s celým okolím na starost, aby se síla vaše mohla srazit na místa jiná, mnohem důležitější.«<sup>489</sup>

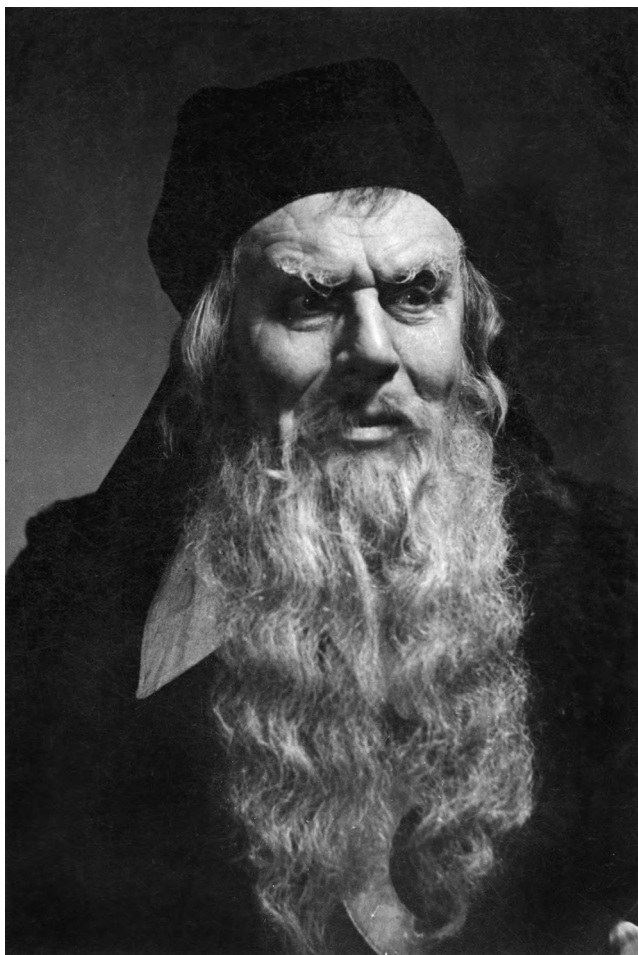
<sup>487</sup> V roli Falu-Eliaba se v průběhu let vystřídali Karel Šimanovský, Pravoslav Řada, Karel Želenský, Josef Růžička a Václav Vydra st.

<sup>488</sup> Autor nevychází z historické tradice. Židovské osídlení Vyškova bylo v minulosti sporadické a existuje k němu málo dokladů. Souvislé osídlení se datuje až od poloviny 19. století, po roce 1930 došlo k radikálnímu úbytku v důsledku perzekucí.

<sup>489</sup> LIPOVSKÝ, Věnceslav: *Vyškovský Žid* [= Divadelní biblioteka, 128], Praha: J. Pospíšil, 1873, s. 7.

Obr. 11a-b:  
Anna Suchánková  
jako Verena a Karel  
Želenský jako Falu-  
-Eliab v *Pražském  
židovi*, Praha, Národní  
divadlo, 20. 6. 1921,  
[http://archiv.narodni-  
divadlo.cz/fotogra-  
fie/38961/inscena-  
ce/2019](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/38961/inscenace/2019)





Obr. 12a-b:  
Eva Vrchlická jako  
Rebeka a Václav Vy-  
dra st. jako Falu-Eliab  
v *Pražském židovi*,  
Praha, Národní  
divadlo, 23. 2. 1946,  
[http://archiv.narodni-  
divadlo.cz/fotogra-  
fie/37132/inscena-  
ce/2022](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/37132/inscenace/2022)

Bathuelova nabídka je ovšem past, neboť Židé chtějí pustit Prusy do města, jak se dozvídáme z další scény z úst Bathuelovy dcery Sary. Bathuel začne o plánu pochybovat (s. 12), vyškovští »brání posvátnou zemi svou, prolévají krev, aby ochránili rodný svůj krov, a já je mám zradit – zaprodat!« Sara je jiného názoru, »přišla hodina odplaty, kdy synové národa vyvoleného účtovatí budou s prokletými gojims, kdy se odslouží za veškeré urážky, jež trpělivě museli snášet. [...] Krev za krev, oko za oko, zub za zub, tak praví bůh náš hospodin.« Bathuel se nechá dcerou přesvědčit, vyjednává se švédským zvědem a klade Švédům podmínky (osvobození od peněžitých a potravinových dávek, odevzdání třetiny tributů, které budou muset platit křesťané, a žádá »honorář« za své služby). Za to vyhotoví udání na Jana Slavíka, v němž jej obviní z paktování se Švédy. Slavík je za zradu odsouzen k smrti provazem. Židé otevrou bránu a vpustí Švédy do města. Nyní zjistí purkmistr Janovu nevinu. Bathuel sám v sobě pozná Kaina, jenž zabil svého bratra, Jidáše, jenž zradil Krista, a »na prsou jeho pálí vykoupené zlato, trojnásobná kletba umírajícího žene jej v zoufalství, a jako Ahasver bloudí prokletec pustinami, děsen zkrvácenou mrtvolou, která mu upíjí krev, užívá srdce a otravuje spánek, až jej po dlouhém trapném umírání zachvátí peklo křesťanů«, jak hovoří sám k sobě. Janova milá, purkmistrova dcera Ludmila, přijde o rozum a umírá, nad její mrtvolou klečí purkmistr a Janova matka. V ročence Společnosti dějin Židů v Československu byla Lipovského hra označena jako »slátanina nejhoršího druhu«. <sup>490</sup> Hru uváděli ochotníci a nabízela se pro školní představení; její vzdělávací účinek je velmi pochybný. Některá uvedení vyznění hry zmírnila alespoň změnou názvu na *Nevinně odsouzen aneb Výškovský žid*.

Mezi hry, které navázaly na tzv. hry o polepšení (jejichž vzorem byl pro české dramatiky Ferdinand Raimund a promítly se v dílech J. K. Tyla a dalších) a v nichž se objevuje židovská postava, lze zařadit *Podskaláka* Františka Ferdinanda Šamberka z roku 1882. <sup>491</sup> Žánrově náleží

<sup>490</sup> DONATH, Oskar: *Jüdisches in der neuen tschechischen Literatur*, in: *Jahrbücher der Gesellschaft für Geschichte der Juden in der Čechoslovakischen Republik* 3 (1931), vyd. Samuel STEINHERZ (Selbstverlag), reprint Frankfurt am Main: Textor Verlag, 2008, s. 1-144, zde s. 46. – Lipovský je také autorem historické povídky *Z posledních dob Jerusalema*, Praha: J. Pospíšil, 1881.

<sup>491</sup> Poprvé ho uvedla Pištěkova společnost v Letním divadle na Královských Vinohradech (Krávín) 1. října 1882, 27. října 1882 následovala inscenace v Novém českém divadle, které sloužilo jako pobočná scéna

k »lidovým hrám se zpěvy«, nenáročný příběh je obratně zpracovaný.<sup>492</sup> Pointou děje je odhalení, že otcem Václava, nemanželského syna chudé Dvořákové, je bankéř Sommerfeld, který ji, ještě těhotnou, opustil. Na základě přímluvy své ženy Sommerfeld Václavovi a jeho milé Božence finančně pomůže a svůj poklesek tak odčiní.<sup>493</sup>

Leckteré apely na porozumění a toleranci, jež měly promlouvat z jeviště, se zcela minuly účinkem. Dne 25. srpna 1850 byla v Aréně ve Pštrosce uvedena poprvé pětiaktová hra *Žid a křesťan aneb Lupič dítěte před soudem*, kterou podle románu Karla Spindlera (1796-1855) volně zpracoval Bernhard Neustädt (1796-1858) a do češtiny přeložil M. L. (Matěj?) Kamenický. K předmluvě originálního vydání hry Neustädt píše, že hlavní postavy

»Jochai a Ben David představují reprezentanty boje židovství na život a na smrt nejen proti trýznitelům všeho druhu, nýbrž sklizejí za svou víru také občanské pohrdání. Jochai je pravý, vskutku patriotický syn Jakubův, zbožný a spravedlivý až do vysokého věku, ale proklíná vše, co se nedrží jeho jediného, pravého Jehovy. Stoletý věk posvěcuje jeho zásady; jeví se nám jako Žid z časů velkoměsta Jeruzaléma; umírá v pevném přesvědčení o znovuzrození panování Judy, umírá jako blouznivec své víry, s hlubokým žalem pláče nad ztuseným odpadlictvím. Ben David je také ještě zbožný Izraelec, avšak nemiluje jako jeho otec pouze své spoluvěřící, nýbrž lidi vůbec. Pochopil svou dobu, cítí, že jasně září světlo musí proniknout i do chat jeho bratří. Jemu už je jasná velká pravda, že člověk je blažený v každém náboženství, jestliže je v srdci rozpozná jako pravé a jedná podle toho.«<sup>494</sup>

Je otázka, zda název hry nepůsobil lákavě pro publikum, libující si v rytírnách a melodramatických příbězích, zatímco morální stránka kusu, zřejmě i vinou české úpravy, se s jeho vnímáním minula:

»Celkem nepodařené představení, které se málem proměnilo ve fiasko, což se dalo předpokládat, neboť tak rozsáhlý román, jako je Spindlerův *Der Jude (Žid)*<sup>495</sup> se proměnil v sentimentální slzavý kus, v němž romantika padne ve své nahotě a neudržitelnosti do oka tím spíš, že si autor ani překladatel nedali nejmenší práci, aby nitě děje uspořádali v harmonický celek, nýbrž jednotlivé kapitoly z románu jednoduše vytrhli, zdialogizovali a publikum jimi nudili. [...] Nebudeme tu slátaninu dále rozebírat, neboť mnohdy je lepší věci v tichu přejít, jako jsme učinili v poslední době u většiny českých představení.«<sup>496</sup>

Pouze výkony Anny Kolárové, J. J. Kolára a Josefa Chauera se setkaly u recenzenta s příznivým hodnocením. Hru pod názvem *Ben David, lupič dítěte* uvedlo ještě Prozatímní divadlo – zda datum premiéry a zároveň derniéry 1. ledna 1866 (po židovském svátku chanuka a na křesťanský Nový Rok) ukrývalo nějaké sdělení, už ne zjistíme.

Z roku 1866 je už zmíněná hra Františka Věnceslava Jeřábka *Cesty veřejného mínění* (1866), která vychází ze *Žurnalistů* Gustava Freytaga, období postavy Freytagova Schmocka však neobsahuje.

»Spisovateli bylo leckde vytýkáno, že nápodobil Freitagův [!] kus *Die Journalisten*; zavdala k tomu příčinu okolnost, že v obou veselohrách mají přední úlohy novináři, ale Freitag i Jeřábek vykazali svým novinářům činnost zcela rozdílnou, [...]. Živel žertovný, vyznače-

---

Prozatímního divadla. – Recenze v *Národních listech* 22 (1882), č. 293 (29. 10.), Příloha, s. [3], vyslovuje podivení, že se kus, obehraný už v Aréně v Kravíně, objevuje na repertoáru Královského zemského divadla a »zvláštnost tato není dosud objasněna. [...] věc tím podivnější, ježto se tak stalo s kusem p ů v o d n í m, jehož autor je sám členem a režisérem zemského divadla! Proč nezískalo si ředitelství kus ten jakožto skutečnou novinku?« Kritik označuje tuto skutečnost za doklad neschopnosti divadelní správy, nebo výraz »nešetrnosti k obecnstvu král. zemského divadla jakož i k vlastnímu jevišti«.

<sup>492</sup> Úspěch *Podskaláka* zajišťují až do dnešní doby písničky Karla Hašlera; původní hudbu vytvořil Mořic Anger.

<sup>493</sup> *Podskalák* byl roku 1928 zfilmován, dochovala se však pouze část.

<sup>494</sup> NEUSTÄDT, Bernhard: *Ben David, der Knabenräuber oder Der Christ und der Jude*, Breslau: Leuckart, 1832, v polštině jako *Ben Dawid czyli Żyd i Chrześcianin*, v překladu Boryse Halperta vyšlo tiskem roku 1834.

<sup>495</sup> Čtyřsvazkový román Karla Spindlera *Der Jude* z roku 1827 líčí život v první polovině 15. století v prostředí frankfurtského měšťanstva na pozadí kostnického koncilu. Zápletku tvoří obvyklá konstelace: napětí mezi dvěma rodinami je zdůrazněno rozdílnými konfesemi milenců (dívka Esther je Židovka, její milenec Dagobert křesťan), ale ani v ostatních patricijských rodinách nevládne harmonie. Dítě, z jehož loupeže je křivě obviněn Žid, unesla ve skutečnosti z pomstychtivosti křesťanka a Žid nalezenec zachránil. V jeho prospěch svědčí křesťanský mnich.

<sup>496</sup> K., in: *Bohemia* 23 (1850), č. 134 (27. 8.), s. [4].

ný v kuse Freitagově pověstným Šmokem, odstrašujícím to vzorem novináře zákupného, zastoupen jest v Jeřábkově veselohře hlavně sběratelem inserátů Křišpiniánem, mužem z lidu, [...].<sup>497</sup>

V Jeřábkově hře *Služebník svého pána*<sup>498</sup> narážíme na ambivalentnost myšlenkového obsahu, která umožňuje různé vnímání. Rozporná je postava továrníka Dornenkrona, jenž ukradne vynález svému zaměstnanci, mechanikovi Václavu Budilovi, a vydává jej za svůj. Ve hře je sociální motiv, při policejním zásahu proti vzpouře dělníků je Budil zastřelen. Vynález padne do Dornenkronových rukou, ten však nezná mechanismus jeho ovládnutí a při neodborné manipulaci přijde o život. Židovská postava se jmenovitě ve hře nevyskytuje, dá se však předpokládat, že v kontextu rostoucího sociálněpolitického napětí ve společnosti byl Dornenkron vnímán jako židovský kapitalista.<sup>499</sup>

Další příklad poskytuje Jeřábek hrou *Syn člověka aneb Prusové v Čechách*, která se odehrává roku 1757,<sup>500</sup> na počátku sedmileté války, a vystupuje v ní židovský lékař Abraham Benjuda. Vlastnímu dramatu předchází »elegicky kreslená předehra«, v níž se divák dozví, že Abraham podstrčil na místo zesnulého dítěte barona (svého příznivce, na jehož náklady mohl vystudovat) židovské nemluvně. Na základě patentu Marie Terezie musel Benjuda opustit Čechy, odešel do Berlína, kde se vypracoval, a vrací se jako zplnomocněnec pruské armády. Když zjistí, že nalezenec, nyní už dospělý muž Jaromír horuje proti Židům, odhalí mu jeho původ. Benjuda je chycen jako špión a odsouzen k smrti, Jaromír se ho zastane, padne do zajetí, ale podaří se mu uniknout a přináší zprávu o vítězství rakouské armády u Kolína. »Zklamáný Benjuda střelí po Jaromírovi a Jaromír umírá očištěn – doznal smrti za vlast«, shrnuje recenzent premiéry (Jan Neruda) nelogický a násilně vykonstruovaný závěr hry.<sup>501</sup> Vyjadřuje pochopení pro tendenci Jeřábkova kusu, již je přesvědčení, že »zcela dobře se srovnává vlastenectví a láska k národu s obecnými snahami humánními«, Jeřábkův text však je příliš didaktický, děj postrádá rozmanitost. Postavě Jaromíra, »syna člověka«, schází zřetelnější profil a hlavní postavou hry je ve skutečnosti Benjuda. V jeho charakteristice projevuje Neruda (osm let po pamfletu *Pro strach židovský*) objektivizující postoj:

»Postava to markantní, plná dramatického života. Jeho zrada na Čechách má svůj původ v urážce národnímu citu, u Židů vždy tak mocnému, učiněné. Snad chtěl tím spisovatel naznačit, že máme na spásu vlastních národních prospěchů vždy co nejsvědomitěji šetřit všech práv jiných.«<sup>502</sup>

Roku 1886 charakterizuje Josef Ladislav Turnovský v životopisném článku o Jeřábkovi jako podnět k napsání *Syna člověka* »přesvědčení, že jest u nás třeba dáti veřejnou výstrahu před h r a b i v o s t í p r u š á c k o u«. Prusům »slouží zrádný Žid ze msty, že byl kdysi svými souvěrci z Čech vypovězen«.<sup>503</sup> O půl století později byla hra hodnocena spolu s ostatními produkty české dramatiky druhé poloviny 19. století. V Jeřábkově *Synu člověka*

»vedle dějinného zaujetí má zde zdánlivě hlavní slovo problém račový, otázka židovská totiž. A tak bychom čekali, zda Jeřábek zdůrazní sympatické stránky židovství, ať chytrost, ať ušlechtilost, ať hloubku utrpení, jako Tyl kdysi v „Tvrdohlavé ženě“, Raymann v „Selských námluvách“,<sup>504</sup> Kolár v „Pražském židu“, Vrchlický později v „Rabínské moudrosti“, či zda spíše odpor proti židovství u něho zavládne jako u Klicpery kdys v „Israelitce“ i v „Popelce varšavské“, jako v karikatuře „Čecha a Němce“, jako v „Našich furiantech“<sup>505</sup> a jiných

<sup>497</sup> TURNOVSKÝ, Josef Ladislav: *František V. Jeřábek*, in: *Osvěta* 23 (1893), č. 5, s. 434-442; č. 6, s. 536-546; zde s. 442.

<sup>498</sup> Premiéra 21. 11. 1870, Praha, Prozatímní divadlo.

<sup>499</sup> Praha, Národní divadlo, 19. 1. 1885 – 29. 7. 1891 (9 představení), bezprostředně 1892 následovala nová inscenace a 1918 další (a poslední).

<sup>500</sup> Poprvé 22. 3. 1878, Praha, Prozatímní divadlo.

<sup>501</sup> J. N. [= NERUDA, Jan]: *Feuilleton. Syn člověka*, in: *Národní listy* 18 (1878), č. 77 (27. 3.), s. [1].

<sup>502</sup> Tamtéž.

<sup>503</sup> TURNOVSKÝ, Josef Ladislav: *František Věnceslav Jeřábek*, in: *Zlatá Praha* 3 (1885/86), č. 16 (2. 4. 1886), s. 250-251, zde s. 250.

<sup>504</sup> Aktovka *Selské námluvy* katolického kněze Františka Josefa Raymana (Reimann, 1762-1829) je z roku 1819. V inscenaci Národního divadla (premiéra 31. 7. 1895), hrál postavu Žida Heršla Jindřich Mošna.

<sup>505</sup> V *Našich furiantech* je míněna postava hospodského Marka Ehrmanna, jehož Fiala popuzuje, aby hlasoval proti Bláhovi, jinak prozradí Ehrmannově ženě, »že jste sněd' v Písku dvě porce vepřoviny«. Ehrmann představuje ve vsi typického »outsidera«.



selských dramatech: ale Jeřábek uhýbá otázce takto položené. Titul zní významně: Syn člověka; buďsi kdokoli otcem nalezence, buďsi to člen podvržené kasty nebo privilegované třídy, nejedná se o nic víc a o nic méně než o ryzí lidství, [...]»<sup>506</sup>

Zřetelný antisemitský motiv se objevuje ve hře Františka Adolfa Šuberta *Velkostatkář*.<sup>507</sup> Odehrává se roku 1872 před tzv. chabrusovými volbami (zmanipulovanými machinacemi voličů velkostatkářů). Vystupují v ní dvě židovské postavy, zástupce chabrusové banky Neufeld (v premiéře Jiří Bittner) a vinopalník Aron Lewi (František Kolár). Nově hru inscenovalo Národní divadlo u příležitosti Šubertova výročí roku 1929 (premiéra 27. března), příznačně na počátku světové hospodářské krize; v této inscenaci hrál Lewiho Vladimír Merhaut, Neufelda Ludvík Veverka, který podle kritiky (připomeňme jeho Arona ve Štěpánkově *Čechu a Němci*) »snad trochu zbytečně karikoval«.

»Děj „Velkostatkáře“ je z dob [...], kdy agenti vídeňské banky z důvodů politických slídili po zadlužených českých velkostatkách a kupovali je pro hlasy německé. Také k poslanci a velkostatkáři dru Svobodovi [...] přichází úředník banky Max Neufeld a projednává s ním koupi velkostatku. Než Svoboda, vědom si své cti, svých národních a vlasteneckých povinností, neprodá, ani když neúroda hrozí největší pohromou, ani když splatné jeho směnky skoupí od vinopalníka Lewiho Žid Neufeld.«<sup>508</sup>

Svoboda volí jako východisko sebevraždu; dobová kritika autorovi rezignovaný závěr vytkla.

Zvláštní kategorii představují dramata, jejichž autoři těžili z biblických námětů, jako *Šulamit* Julia Zeyera (premiéra v Národním divadle 16. října 1884), nastudovaná na této scéně později ještě čtyřikrát (naposled roku 1923), nebo *Trilogie o Simsonovi* Jaroslava Vrchlického.

Dne 12. listopadu 1896 bylo na jevišti Národního divadla poprvé uvedeno pětiaktové drama Jaroslava Vrchlického *Epponina* na námět z římských dějin. Ve hře vystupuje dvojice špehů Tullus a Rufus, kteří vyslídí úkryt vůdce římských legií Julia Sabina a pod záminkou prosby o nocleh se představují (ve vydání Praha: F. Šimáček, 1897, s. 61-62):

»TULLUS: Jsme, pane, Židé cestující za obchodem, v zástavu všecko zboží vám dáme rádi, perly, korály a náramky a náušnice – všecko, co zveme svým, jen v lese nenechte nás do rána. [...]

RUFUS: Jsme lidé počestní.«

Z následujícího textu se dozvíme, že v Římě panuje nedůvěra k tvrzení o Sabinově smrti. Oba herci (Jindřich Mošna a Adolf Pštross) pravděpodobně odlišovali od ostatních své postavy jazykem. Je to jediná zmínka o charakterizaci obou postav prostřednictvím mluvní složky:

»Oba špehové, pan Mošna a pan Pštross, se jeví na první pohled [...] anachronisticky [...], avšak pozvolna se na jejich výslovnost zvykne. Židé jistě mluvili i latinsky s akcentem vlastního jazyka – je tedy nutné a vhodné, aby na jevišti maušlovali? Mnohé se dá říci proti i pro; kostým ovšem mohl být méně polský.«<sup>509</sup>

V díle Jaroslava Vrchlického nalezneme židovské téma v poetickém i dramatickém díle vícekrát. Spisovatelovu inklinaci k židovským námětům zdůvodnil představitel česko-židovského hnutí Viktor Teytz (1881-1943) »ohromující tragikou, tak ostře symbolisující vlastně obecnou bídu lidského života: bídu zklamaných nadějí, trpkého pokoření a zmařených cílů – tyto osudy musily zaujati jeho básnickou duši, zvláště když jsou tak paralelní s osudem národa, z něhož vyšel«.<sup>510</sup>

Dne 14. května 1886 měla v Národním divadle v Praze premiéru Vrchlického veselohra *Rabínská moudrost*. Německo-český spisovatel a překladatel Antonín Smital (1863-1897) tehdy v souvislosti s jejím uvedením vyslovil přesvědčení, že

<sup>506</sup> FISCHER, Otokar: *Reliefy českých dramatiků*, II, in: *Lumír* 46 (1917/18), č. 8 (17. 7. 1918), s. 370-380, zde s. 379. – Překládaly se a upravovaly také cizí hry, jako *Le Juif Polonoise* Émila Erckmanna a Alexandra Chatriana, pro českou scénu upravený Eliškou Peškovou (1876), nebo Cumberlandův *The Jew* v přepracování Gustava Toužila, redaktora *Katolických listů*, který se angažoval v tzv. hilsneriádě; srov. TOUŽIL, Gustav: *Polná 29. 3. 1899 – popis vraždy Anežky Hružové a sensačního procesu s Hilsnerem před porotou kutnohorskou*, Kutná Hora: Karel Šolc, 1899. Inicioval rovněž sérii pohlednic vztahujících se k Hilsnerovu případu.

<sup>507</sup> Premiéra: Praha, Národní divadlo, 4. 12. 1890.

<sup>508</sup> Karel ENGELMÜLLER, in: *Národní politika* 47 (1929), č. 88 (29. 3.), s. 10-11, zde s. 10.

<sup>509</sup> Ar...ti, in: *Politik* 35 (1896), č. 314 (14. 11.), s. 3. – Titulní roli manželky vůdce římských legií, označovanou za jednu z nejkrásnějších ženských postav Vrchlického dramatu, hrála Otilie Sklenářová-Malá.

<sup>510</sup> TEYTZ, Viktor: *Židovské motivy v poesii Jaroslava Vrchlického*, in: *Kalendář česko-židovský* 23 (1903/04), s. 111-118, zde s. 113.

»časový proud, jenž označen jmenem *a n t i s e m i t i s m u s*, jest leda kulturním fiaskem. [...] A kdo chtěl by dnes být tak pathetickým, že by [...] divadelní hru jako „Rabínská moudrost“ bral mermomocí za manifestaci humanního ducha oproti antisemitickým tendencím, že by apeloval na umění, tu poslední baštu lidskosti, an přece veřejný život se nevzdal kompetence k urovnání sporu a promluví ještě u věci té poslední slovo, o jehož významu nemůže býti pochyby?«<sup>511</sup>

Smítal odmítá přičítat hře »závaží zbytečné tendenčnosti«, vidí v ní

»milý, klidným, harmonickým duchem pojatý obrázek z židovského domácího života minulých věkův, [...]. V pravdě významná duševní noblessa charakterizuje básníka, který, ač s jiné strany zaznívá vřeskný zvuk trub, nevidí, nechce vidět barbarské hnutí v osvíceném století a pje na stupních trůnu ideálu legendu míru [...].«<sup>512</sup>

Děj hry *Rabínská moudrost* se odehrává v létě roku 1558, tedy v rudolfínské Praze. Ústřední postavou je rabi Jehuda Löw ben Bezalel, dále vystupují Filip Lang, císařský rada a první komorník Rudolfa II. a další postavy a postavičky staré Prahy. Viktor Teytz vidí ve hře do jisté míry obdobu Lessingova *Moudrého Nathana*, avšak shledává mezi oběma díly také značné rozdíly. »Lessing [...] jedná jako liberalistický theoretik, jemuž je Židovstvo více schématem než životním jevem. Jeho drama je čistě ideologickou, ne realistickou apologií Židovstva, jeho Nathan není ani tak inkarnací židovství, jako spíše výrazem liberalistických snah«, jeho drama splnilo poslání ve své době. Ve veselohře Vrchlického (adekvátně k žánru)

»není apologetická tendence výslovně vyjádřena, [...]. Vrchlický nehájí Židy, za to však podává jejich život v celé jeho šíři, s jeho přednostmi i chybami, on Židovstvo neidealizuje, nevyšuje, ale ukazuje názorně, že Židé jsou v podstatě děti své doby, že jsou lidé jako jiní v jistých případech snad horší, jindy zas lepší než ostatní.«<sup>513</sup>

Pro Vrchlického je charakteristická sympatie k Židům,

»ale nedává se strhnouti k nadsázce, k upřílišněnému filosemitismu: dovede vystihnouti a demonstrovati chyby Židovstva jako přednosti [...]. Jeho rabi Löw jest bezprostřednější než Nathan, [...] jeho dokonalost nemá apologetické schválnosti Nathanovy.«<sup>514</sup>

Rozsáhlý rozbor hry *Rabínská moudrost* přinesl V. Vítězný v *Literárních listech*. Kritizuje nepromyšlený plán hry, jímž »Vrchlický zase jednu veselohru, jinak dosti vtipně založenou, v samém základě zmařil« a »celý ten rabbi, přední hrdina veselohry, básníkovi špatně se povedl«, neboť mu schází židovský charakter a jen povrchně napodobený jazyk žalmů nepomůže. Lessingův Nathan, jemuž se Vrchlického rabbi podobá,

»ovšem také není Žid povahou, ale vůbec je známo, že Lessing ničeho podobného nezamýšlel. Nathan jest obraz Lessingova náboženského indifferentismu, jehož zárodky už veselohra ze mladých jeho let „Die Juden“ v sobě chová, jenž vanul světem v době mající hesla „humanita“, „kosmopolitismus“, a právního průjevu došel tolerančním patentem.«<sup>515</sup>

Vrchlického drama *Trilogie o Simsonovi* vzniklo roku 1900, na scénu se dostalo o sedm let později.<sup>516</sup> Shodou okolností se téhož roku 1907 na českém jevišti v Brně poprvé objevila opera Camilla Saint-Saëns *Samson a Dalíla*, kterou pražské Nové německé divadlo uvedlo už roku 1903 a stále se v repertoáru držela;<sup>517</sup> zda její ohlas přiměl činohru pražského Národního divadla k uvedení Vrchlického hry, by ovšem byla spekulace. Vrchlického drama se setkalo s rozpaky u kritiky už po vydání tiskem,<sup>518</sup> »vytýkala se básníku ležérnost a banálnost dikce a rušivé dissonance modernosti v pojetí biblické látky.«<sup>519</sup> Další posuzovatel se vyjádřil takto:

<sup>511</sup> SMÍTAL, Antonín: *Vrchlického »Rabínská moudrost«*, in: *Kalendář česko-židovský* 6 (1886/87), s. 92-96, zde s. 93.

<sup>512</sup> Tamtéž, s. 93-94.

<sup>513</sup> TEYTZ, *Židovské motivy v poesii Jaroslava Vrchlického* (↵ pozn. 510), s. 115.

<sup>514</sup> Tamtéž.

<sup>515</sup> V. VÍTEZNÝ, in: *Literární listy* 8 (1887/88), č. 1 (20. 12. 1887), s. 8-10; č. 2 (15. 1. 1888), s. 31-33, zde s. 32.

<sup>516</sup> Premiéra v Národním divadle v Praze 16. 9. 1907 v titulní roli s Karlem Želenským a Leopoldou Dostalovou jako Dalílou, v režii Jaroslava Kvapila, scénickou hudbu vytvořil Josef Bohuslav Foerster.

<sup>517</sup> V Praze operu poprvé uvedlo Nové německé divadlo 6. 1. 1903 a tato první pražská inscenace se hrála ještě v sezóně 1915/16. Národní divadlo v Praze uvedlo Saint-Saënsovu operu teprve roku 1933.

<sup>518</sup> VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Trilogie o Simsonovi*, Praha: F. Šimáček, 1901.

<sup>519</sup> JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC, in: *Moderní revue* 14 [sv. 20] (1907/08), s. 60-61, zde s. 60.

»Volnosti a kolísavosti stanoviska, které básník zaujal k staré látce biblické, z vulgarisovaných [jsou] úchvatné a ve své prosté lapidárnosti tak tragické linie této fabule, [...]. Všechnu velikost, všechnu osudnou tragickou krásu smyla s postav biblických snaha (ostatně ne důsledně provedená) přiblížit je našemu citění jakýmsi moderním jich nátěrem. Místo velikých lidí z bible vidíte kolísavé stíny, místy až pitvorně zkarikované, místo niternosti, místo vášní, prolamujících se z hlubin duší a srdcí, shledáváte duté [!] pathos vedle trivialnosti a pochybné kouzlo divadelních zjevení.«<sup>520</sup>

Jevištní uvedení *Trilogie o Simsonovi* skončilo po čtyřech představeních. Podle mínění kritiky autor nepojal téma jen jako příběh smyslné lásky, nýbrž »jako psychologický problém – impotence. Tedy hodně moderně, skoro patologicky.«<sup>521</sup> Podle jiného názoru Vrchlický řešil v postavě Simsona problém historický, psychologický a šlo mu o »řešení tvůrčího problému vůbec«, o otázku »oslabování tvůrčí mohoucnosti požitkem a naopak«, v podstatě o faustovský problém.<sup>522</sup>

Vrchlického dramatickou báseň *Bar Kochba* o povstání Židů proti Římu označil Viktor Teytz za dílo »smělé a geniální koncepce«, které dbá také v detailech na historickou realitu a vystihuje kolorit doby, a to jak »věcně, tak formou.«<sup>523</sup> Ač báseň nebyla určena pro jeviště, v úpravě Miloše Weingarta ji 23. února 1928 uvedlo pražské Národní divadlo v režii Vojty Nováka a s výpravou Vlastislava Hofmana, titulní roli ztvárnil Jaroslav Vojta.<sup>524</sup>

Z meziválečné české dramatické literatury zaujala tříaktová komedie Jana Bartoše *Krkavci*, která byla už v době premiéry označena za první české expresionistické drama. Uvedena byla 2. června 1920 v Městském divadle na Vinohradech v režii Karla Hugo Hilara na scéně Vlastislava Hofmana jako groteskní sen, v jehož závěru »umírající zlosyn za živa je hosen do rakve, již jeho příživníci přinesli.«<sup>525</sup> Oním zlosynem je »apokalyptický zloduch lichvář« Eliáš, jehož hrál Václav Vydra, a »nikdo jiný nemohl této postavy zahrát s tou hrůzou moderního podsvětí«. Nový řád, ještě horší než ten, který zaniká, reprezentuje malíř Dlask. V poválečném chaosu se autorovi »zjevila podstata lidské zvířecosti, kterou zachycuje do tvarů karikatury, cítil, že umírá starý jakýs řád, který byl vlastně neřádem, ale s pocitem tíživějším pozoroval, že to, co se slétá na rozkládající se mrchu světa starého, je opět jen krkavčího rodu, že dědici nejsou lepší svých předchůdců.«<sup>526</sup>

»Cepek byl experimentem, ale nutným pro vývoj českého divadla, jež v souhlase s dobou pět let po světové válce překotně se vyzívalo ve znamení expresionismu.«<sup>527</sup>

Ohlasem první světové války a společenských proměn byla hra Stanislava Loma *Převrat*, uvedená v premiéře 17. listopadu 1922 v Národním divadle (režie Karel Hugo Hilar, scénickou hudbu vytvořil Karel Boleslav Jirák). Stanislav Lom (vl. jm. Stanislav Mojžíš, 1883-1967) byl v letech 1932-1939 ředitelem Národního divadla, je autorem esejů, pohádek, dramatických básní a dramát s náměty z historie, libreta k opeře Rudolfa Karla *Smrt kmotřička* (1933).

Během první světové války vytvořil Lom drama *Vůdce* (premiéra 10. února 1917 v Národním divadle, režie Jaroslav Kvapil), a to podle biblické látky o cestě židovského národa do zaslíbené země, která měla symbolicky vyjadřovat cestu českého národa k vytoužené samostatnosti.

<sup>520</sup> KAMPER, Jaroslav: *Letošní saisona divadelní*, I, in: *Lumír* 36 (1907/08), č. 2 (18. 11. 1907), s. 66-72, zde s. 68. – Vrchlický se k podobným výtkám vyjádřil už v souvislosti s premiérou své komedie *V učbu Dionýsově* roku 1900, kdy se v listu *Zvon* obhajoval, že jeho záměrem bylo »antiké masce komedie vtisknout ráz modernosti, a odtud zúmyslně ta takřka feuilletonistická a causeristická díkce mé hry«, viz VRCHLICKÝ, Jaroslav: *K premiéře »Učba Dionýsiova«*, in: *Zvon* 1 (1901), č. 15, s. 179-180.

<sup>521</sup> -q, in: *Národní listy* 47 (1907), č. 258 (18. 9.), s. [1]-2, zde s. [1].

<sup>522</sup> Š., in: *Národní politika* 25 (1907), č. 258 (18. 9.), s. [1]-2.

<sup>523</sup> TEYTZ, *Židovské motivy v poesii Jaroslava Vrchlického* (◀ pozn. 510), s. 117.

<sup>524</sup> Hra dosáhla sedmi repríz, derniéra se uskutečnila 17. 3. 1928.

<sup>525</sup> Ot. F. [= FISCHER, Otokar], in: *Národní listy* 60 (1920), č. 153 (5. 6.), s. 3-4, zde s. 3.

<sup>526</sup> Tamtéž.

<sup>527</sup> Václav Hanno JARKA, in: GÖTZ, František – TETAUER, Frank (eds.): *České umění dramatické*, 1: *Činohra*, Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 305. – Jan Bartoš (1893-1946), historicky první přednosta divadelního oddělení Národního muzea, byl ovlivněn spiritismem a astrologií a expresionisticko-surrealistickou atmosférou svých her, která souvisí s jeho »podivínskou, samotářskou povahou a posedlostí tématem smrti, provázenou myšlenkami na sebevraždu, dovedl do krajnosti v posledních letech života. 1946 se ve svém bytě otrávil.« Viz TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: s. v. Bartoš, Jan, in: *Česká divadelní encyklopedie*, 2017, [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=154:bartos-jan&catid=11&lang=cs&Itemid=297](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=154:bartos-jan&catid=11&lang=cs&Itemid=297).



Kritika postrádala ve hře dramatický spád, vůdcovství postavy Mojžíše nebylo zřetelně vykresleno (Mojžíše ztělesnil Eduard Vojan).<sup>528</sup>

Ve hře *Převrat* vystupuje na devadesát postav, veršovaný text osciluje mezi symbolickým jazykem mystéria a epickým vyprávěním.<sup>529</sup> Alegorické postavy i propojení mýtu s historickými fakty se zdají být inspirovány ve své době populárním baletem *Excelsior* Romualda Marenca z roku 1881, jehož obsahem je hold vědeckému a technickému pokroku, který porazí tmářství (obskurantismus). Balet byl v Národním divadle poprvé uveden roku 1885 (s průvodním slovem Jaroslava Vrchlického), poslední inscenace na této scéně měla premiéru 6. září 1913. V baletu jsou alegorické postavy Ducha dějin, Ducha světla a Civilizace, v Lomově hře vystupují Prasvit, Pratma a Hlas věčna:

»Mýlil by se, kdo by se domníval, že Stanislava L o m a „P ř e v r a t“ [...] je hrou nového stylu: je to velmi stará metoda živých obrazů, opentlených veršovaným i prosaickým říkáním, jež by chtělo vzbuzovat závažný dojem gnómických aoristů. [...] Co Lomovi tanulo na mysli, je dojista úctyhodné: zasadit politické dění naší přítomnosti do metafysického „trans“ a ukázat, že český převrat zůstává neproveden, pokud nenastane v našich myslích a srdcích; že revoluce je polovičatá, pokud v hloubi není pročištěn náš duch.«<sup>530</sup>

Recenzent ironizuje hru už názvem své recenze *Pratranshra*, postavy Prasvitu a Věčného Žida jsou pro něj »jakýsi Pramasaryk a Pramark« apod. Uznává autorův záměr, avšak hodlá-li někdo »pojmovit náš převrat sub specie aeternitatis – pak na něm nezbytně žádáme, aby přišel s nějakým aspoň trochu novým a opravdu vyšším pojetím«.<sup>531</sup>

Odsouzení se Lomově hře dostalo ve shrnutí Viktora Dyka, jehož silné protirakouské smýšlení a články v tomto duchu vyústily v obvinění z vlastizrady a uvěznění; po založení republiky vystupoval nacionalista Dyk proti národnostním menšinám, což je cítit i z následujících slov:

»Vezměme naše divadlo: od převratu, zdá se, je jediným programem divadelním u nás rozklad státní autority, porušování kázně, výchova k deserci a vraždě. Klasickým dokladem tendencí rozkladných je Lomův „Převrat“. Posuzuji jej dle textu knižního, neznaje jeho úpravy pro jeviště. Jak předvádí český autor českému obecnstvu jedinečnou událost české historie? V díle stojí samojediný Adam mezi rotou zbabělců, šarlatánů a podvodníků čist. A tohoto Adama, který osvobodil národ, několik usurpátorů politické moci (pětka?)<sup>532</sup> posílá k čertu, to jest za hranice. Bylo by možno u kteréhokoli civilisovaného národa, aby scénicky byla předvedena t a k o v á národní epeje? [...] Lom zkarikoval náš politický život; mám snad legitimaci jako spisovatel a účastník dějů, o nichž Lom psal, říci, že všeobecný, pohrdavý úsudek o naší politice je přede vším velmi pohodlný a že dále znamená krvavou křivdu.«<sup>533</sup>

Ve své práci o židovství v nové české literatuře shrnul Lomův *Převrat* Oskar Donath:

»V řadě tragických, komických a tragikomických postav hry jsou také dva Židé: idealisticky založený dr. Harry Rosenbaum, komunista, který stejně jako hrdina hry bojuje za nový světový řád a položí za něj život, a jeho otec Jakob Rosenbaum, všemi mastmi mazaný muž peněz, chytající se a využívající jakoukoli konjunkturu, během války se z něj stal baron Rosen a po převratu přijal užitečnější jméno Růžička.«<sup>534</sup>

Na začátku dvacátých let 20. století vstoupil na jeviště Národního divadla jako dramatik Karel Čapek.<sup>535</sup> Nedávno zesnulý britský bohemista Robert Pynsent upírá Čapkovu dílu jakékoliv kvality a jeho hrám *R.U.R.* s »chamtivým Židem« Busmanem a postavě velkopřumyslníka

<sup>528</sup> alap [= PROCHÁZKA, Antonín]: *Divadlo*, in: *Moderní revue* 23 [sv. 31] (1917), s. 84-89, zde s. 87.

<sup>529</sup> LOM, Stanislav: *Převrat*, Praha: České lidové knihkupectví, 1922.

<sup>530</sup> Ot. F. [= FISCHER, Otokar]: *Pratranshra*, in: *Národní listy* 62 (1922), č. 307 (19. 11.), s. 4.

<sup>531</sup> Tamtéž. Podobně Kazetka [= KLÍMA, Karel Zdeněk]: *Z pražské činobry. Stanislav Lom: Převrat*, in: *Lidové noviny* 30 (1922), č. 561 (19. 11.), s. 9, jemuž inscenace připomínala spíše kabaretní představení. Inscenaci se vytýkal nevkus a hřmotný prázdný patos, jenž udusil základní myšlenku.

<sup>532</sup> Pětka se nazýval neoficiální orgán pěti politických stran (sociální demokracie, národní demokracie, lidová strana, agrární strana, národně socialistická strana), usilující ve dvacátých letech o překonání vládní krize.

<sup>533</sup> DYK, Viktor: *Tryzna*, in: *Lumír* 50 (1923), č. 3 (29. 3.), s. 113-120, zde s. 115 a 116. Přetištěno in: DYK, Viktor: *O národní stát 1925-1927*, Praha: Spolek pro zřízení desky a pomníku Viktoru Dykovi, 1933.

<sup>534</sup> DONATH, *Jüdisches in der neuen tschechischen Literatur* (◀ pozn. 490), s. 47. Jména postav v tištěném vydání se v některých případech od jejich pojmenování v obsazení inscenace Národního divadla liší.

<sup>535</sup> Roku 1920 uvedlo Národní divadlo hru *Loupežník*, 1922 společné dílo bratří Čapků *Ze života hmyzu*.

Bondyho<sup>536</sup> v románu *Válka s mlóky* podsouvá antisemitský podtext.<sup>537</sup> Pynsentovým hlavním tématem jsou stereotypy, jejich vznik a udržování; »demytizace za každou cenu«, o niž usiluje, se však už téměř sama stala stereotypem.

V Čapkově žurnalistické činnosti lze nalézt o jeho postoji k židovství sporadické doklady. Jako mnohým, i Čapkovi splývalo s představou hromadění (neoprávněně nabytého) kapitálu. Čapkův názor nebyl bez rozporů, nevybočoval však z běžného smýšlení jeho doby, a jak se měnila kulturní, národní a politická situace, procházel vývojem. V *Národních listech* 21. srpna 1919 např. otiskl Čapek fejeton, v němž označil slovenské lázně za »luxusní ostrovy maďarsko-židovských Faiáků uprostřed slovenské bídy«, dostupné pouze maďarské a německé šlechticko-židovské společnosti, v níž má stále rozhodující vliv židovsko-maďarský kapitál. Čapek volá po »postátnění přirozených léčivých zdrojů Slovenska« a nutnosti »udržet čistý ethnický ráz těchto míst«.

»Kdo prošel aspoň kouskem Slovenska, vidí, že by bylo hříšno ztrácti tam jedinou hospodářskou a národní posici. Nejsem antisemita; ale kdo zná poměry, dosvědčí, že osvobození Slovenska z panství Maďarů je jen zlomek vykupující práce. Slovensko musí být osvobozeno z hroznějšího a nebezpečnějšího panství: z panství židovského kapitálu, židovského obchodu, židovské korupce, židovské hospodářské všudypřítomnosti. Co to znamená, o tom čeští anti- i filosemité nemají skutečně ponětí.«<sup>538</sup>

Ještě roku 1921 psal Čapek v souvislosti s Mezinárodním sionistickým kongresem s nadsázkou a laskavou shovívavostí o »trochu potřeštěné figurce s podivně vysedlou bradou a habsburským doléním pyskem, s velikánskou sionistickou hvězdou v knoflíkové dírcce, sem tam s nějakým papírovým řádem na prsou, s vlající kravatou, [...] groteskně spěchající po ulici.«<sup>539</sup>

V polovině třicátých let, kdy nacionálněsocialistické Německo vylučovalo z veřejného života židovské občany a protižidovské tendence sílily i u nás, se v *Lidových novinách* vyslovil:

»Prosím vás, zeptejte se pana Stříbrného, zda rozhořčeně volá »Pryč se Židy«, když najde ve svém tisku inserát bankovního domu Petschkova. Zeptejte se pana generálního tajemníka Hodáče, zda slovy »Pryč se Židy« zahajuje schůze ve Svazu průmyslníků [...]«<sup>540</sup>

Čapkův poměr k židovství dokládá také jeho korespondence s Jaroslavem Durychem<sup>541</sup> nebo jeho metaforické vyjádření k rasové perzekuci v Německu:

»Já vím, jsme lidé zásad. Je-li někdo vegetariánem, nejí maso ze zásady nebo proto, že má slabý žaludek; ale od toho by bylo ještě, račte uznat, daleko k mínění, že třeba Dostojevský je vulgární škrabák, protože byl požívačem masa, nebo že serum proti vzteklině jen hnusný blud, jelikož, pokud víme, Pasteur nebyl vegetariánem. Myslím, že by se nám takový názor zdál příliš hloupý, jako se nám zdá hloupé a hrubé, že v Německu tolik lidí přestalo být dobrými básníky, umělci nebo učenci jen proto, že jsou to Židé nebo že uchovali v jistých věcech své vlastní náhledy.«<sup>542</sup>

Židovské motivy v Čapkově díle nalezneme. V obsazení utopické hry *R.U.R.*, která uvedla do světového slovníku slovo »robot«,<sup>543</sup> je generální komerční rada R.U.R. konzul Busman

<sup>536</sup> Osoba pojmenovaná Bondy vystupuje u Čapka i v románu *Továrna na Absolutno*.

<sup>537</sup> PYNSENT, Robert B.: *Đáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře*, Praha: Karolinum, 2008. Diskuse o Čapkovi probíhala zejména roku 2018, viz např. ČULÍK, Jan: *Karel Čapek: Člověk pro dnešní svět?*, in: *Britské listy*, 11. 1. 2010, <https://legacy.blisty.cz/art/50719.html>, s odkazem na recenzi Jiřího Holého v *Europe-Asia Studies*. Viz též HOLÝ, Jiří: *Robert Pynsent mýtoborný – a mýtotořný*, in: *Britské listy*, 10. 4. 2009, <https://legacy.blisty.cz/art/46338.html>.

<sup>538</sup> K. Č. [= ČAPEK, Karel]: *Slovenské lázně*, in: *Národní listy* 59 (1919), č. 197 (21. 8.), s. [1]-2, zde s. 2.

<sup>539</sup> –kč [= ČAPEK, Karel]: *Sion*, in: *Lidové noviny* 29 (1921), č. 349 (15. 7.), s. 4. – První Mezinárodní sionistický kongres se konal roku 1897 v Basileji, mezi dvěma válkami byl třikrát uspořádán v Československu (1921 a 1923 v Karlových Varech, 1933 v Praze).

<sup>540</sup> ČAPEK, Karel: *Promluvmě si o tom*, in: *Lidové noviny* 42 (1934), č. 607 (2. 12.), s. [1].

<sup>541</sup> ČAPEK, Karel: *List Jaroslavu Durychovi o katolicích*, in: *Lidové noviny* 34 (1926), č. 444 (3. 9.), s. [1]-2, zde s. [1]: »[...] žijeme v době trochu zdívočelé, kdy jsme smýkáni ulicí proto, že jsme socialisté, nebo proto, že jsme socialisté, nebo proto, že jsme Židé, nebo proto, že vůbec máme nebo nemáme některé z lidských mínění.« Viz též ČAPEK, Karel: *O umění a kultuře*, 3, Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 68.

<sup>542</sup> ČAPEK, Karel: *Místo pro Jonathana*, in: *Přítomnost* 11 (1934), č. 12 (21. 3.), s. 190-192, zde s. 191.

<sup>543</sup> Světová premiéra hry *R.U.R.* se uskutečnila v provedení ochotnického souboru Klicpera 2. ledna 1921 v Hradci Králové, neboť plánovaná premiéra v Národním divadle v Praze byla odložena a proběhla až 25. ledna 1921 v režii Vojty Nováka, se scénickou výpravou Bedřicha Feuersteina, výtvarníkem kostýmů byl Josef Čapek.

charakterizován jako »tlustý, plešatý, krátkozraký Žid«.<sup>544</sup> Ve hře vystupují zástupci dalších národností a každá z nich s sebou nese určitou charakteristiku.<sup>545</sup> Busman je tím, kdo v závěru hry navrhuje pro záchranu lidstva uzavřít s roboty obchod:

»Vy nás pustíte, nás všechny lidi na Rossumově ostrově, na tamhleto loď. Za to vám prodáme továrnu a tajemství výroby. Nechte nás spánembohem odejet a my vás necháme spánembohem se vyrábět, dvacet tisíc, padesát tisíc, sto tisíc kusů denně, jak budete chtít. Páni Roboti, to je poctivý obchod. Něco za něco.«<sup>546</sup>

Otokar Fischer se v recenzi hry dotkl pojmu rasismu obecně. Premiéru označil za nesporný vrchol sezóny a hru uvítal jako pozitivní produkt Čapkova »amerikanismu« a válkou zjitřeně vize, »kam se žene bláznivá spirála vývoje«. Pro vzpouru robotů volí přirovnání: »Lidské preparáty od lidí se naučily vraždit, a teď toho umění užívají proti svým výrobcům. Je to asi tak, jako když se vyslovovaly obavy, že černoši, povolání do války proti jedné skupině bělochů, vezmou si ze světové vojny poučení, že Evropané vůbec jsou zvrhlí a zasluhují býti vyhlazeni.« Fischer ale také hovoří o »bolševickém teroru, s nímž se zrevolucionovaní roboti vrhají na lidi«.<sup>547</sup>

Dne 10. října 1923 byla hra uvedena ve Vídni v překladu Otto Picka pod názvem *W. U. R.*, tedy »Werstands Universal Robots«,<sup>548</sup> na scéně Neue Wiener Bühne (Wasagasse 33), součásti tzv. Robert-Bühnen. Režii měl Eugen Robert, dekorace vytvořil Friedrich Kiseler, konzula Busmana hrál Hans Moser. »Toto »utopické kolektivní drama« je koneckonců satira: odvážná a chytrá, ve vlastním slova smyslu »krvavá«, působivá a zcela nesentimentální,« psal Egon Friedell.

»Jednoho dne se – a to je nejkrásnější myšlenka hry – [v robotech] probudí smysl pro bolest a tím první zárodek duševního života. Zjistí, že jsou výkonnější, silnější, více oprávněni vládnout než člověk a vyhubí ho. Avšak recept na výrobu nových robotů se s lidmi ztratil a zem brzy vymře. Tu jim sešle Bůh lásku a »život nezanikne«. To je zjevně varující smysl tohoto originálního, jevištně účinného a poctivého kusu: sebevražda prostřednictvím techniky.«<sup>549</sup>

Obsáhlou recenzi z pera sociálnědemokratického novináře Davida Josefa Bacha přinesl deník *Arbeiter Zeitung*:

»Věda se minula cílem, neboť nemůže překonat svůj původ a vazbu na kapitalisticko-mechanickou dobu. Co bylo u starého učence ještě vědeckým cílem, to tu u jeho synovce a nástupce, zbaveno ideologie, stojí nahé, jako přišerná zrůda kapitalistického myšlení: cílem je pracující stroj, který nahradí dělníky, člověk-stroj, nikoliv však člověk ve vyšším smyslu, neboť dělníka, tu trpící, cítící, toužící a doufající bytost, rozeného smrtelného nepřítele kapitalismu, vytlačí a učiní zbytečným. [...] Co bylo pro starého Werstanda ještě »triumfem poznání«, je pro jeho nástupce už jen triumf kapitalistických schopností mozku.«<sup>550</sup>

<sup>544</sup> V první inscenaci Národního divadla ho hrál František Roland, v druhé a dodnes poslední inscenaci na této scéně (5. 1. – 4. 4. 1939, 25 repríz) se o roli dělili Hugo Haas a František Smolík.

<sup>545</sup> Šéfové koncernu mohou být považováni za reprezentanty různých postojů a také národů: dr. Gall – Francouz, Fabry – Ital, Hallemeier – Němec, Busman – Žid, Harry Domin – Američan, případně Brit. Tomu nahrávají »mluvící« jména postav: Rossum: rozum, racionalismus; Domin: latinské »dominus« (pán), Bůh; Fabry – latinské »faber« (řemeslo, technika); Busman – anglické »bussines« (obchod). Srov. Jiří HOLÝ v předmluvě k edici ČAPEK, Karel: *R.U.R.* [= Edice Seminář České knihovny, 12], Praha: Ústav pro českou literaturu, 2018, s. 17: »Vlastnosti některých postav jsou zjednodušeny, takže se pohybují na hraně karikatur: naivní Helena, obchodnický Žid Busman, který i v mezní situaci počítá obchodní zisk, chce prodat rukopis na výrobu Robotů výměnou za svobodu a později Roboty podplatit penězi.«

<sup>546</sup> Jiří Holý, tamtéž, uvádí jako jeden z možných motivů inspirace ke vzniku hry – i podle sdělení samotného Čapka – prastarou židovskou pověst o golemovi. V pražském prostředí je pověst od 18. století spojována s rabínem Jehudou Löwem ben Becalel, zpopularizoval ji Gustav Meyrink v románu *Golem* (1915, česky 1917) a zájem oživilo hledání golemových stop na půdě Staronové synagogy, které ve dvacátých letech podnikl Egon Erwin Kisch.

<sup>547</sup> Ot. F. [= FISCHER, Otokar], in: *Národní listy* 61 (1921), č. 26 (27. 1.), s. 4-5.

<sup>548</sup> Tak jako Čapek odvodil jméno postavy Rossuma od slova »rozum«, je jméno Werstand odvozeno od téhož pojmu v němčině (»Verstand«).

<sup>549</sup> *Die Stunde* 1 (1923), č. 185 (12. 10.), s. 5. – Egon Friedell (Friedmann, 1878-1938), novinář, divadelní kritik, dramatický autor, kabaretiér, herec, si vzal 16. března 1938 (čtyři dny po rakouském »anšlusu«) život.

<sup>550</sup> *Arbeiter-Zeitung* 35 (1923), č. 282 (14. 10.), s. 15. – David Joseph Bach (1874-1947) vedl v letech 1919-1933 Sociálně demokratickou uměleckou základnu (Sozialdemokratische Kunststelle), organizaci, která realizovala kulturní a vzdělávací podniky pro dělníky (koncerty, divadelní představení, vzdělávací



W. U. R. není »socialistická hra ve smyslu oficiálního programu, ale není ani antisocialistická. Neboť je antikapitalistická, prozřetelná láskou k lidem, k lidství; je to revoluční hra. Slyšet tlukot jejího srdce je dáno těm, kdo se staví proti pokrokovému vykořisťování, proti gigantickému šíření vynálezů a objevů ve prospěch kapitalismu, a staví proti němu právo člověka, právo všeho lidstva.«<sup>551</sup> psal D. J. Bach.

Autor recenze ve *Wiener Zeitung* Edwin Rollett<sup>552</sup> se ale s Bachovým názorem na hru rozchází. Uvádí dokonce závěr Čapkova dramatu do souvislosti s Grillparzerovou *Libuší* a připomíná její proroctví: »Pak přijde znovu doba, která nás teď mívá, / čas vizionářů a nadaných.«<sup>553</sup> Rollett připomíná také utopické expresionistické drama Georga Kaisera *Gas (Plyn)*<sup>554</sup> a apokalyptickou scénu *Poslední noc* z tragédie Karla Krause *Poslední dny lidstva*:

»Když začneme dílo analyzovat, narazíme na rozum – rozum. Spolucítit, spoluprožívat se dá zřídkka, možná nikdy, možná jen u biblických slov. Zajímavé, duchaplné, důvtipné je toto kolektivní drama nepochybně. Poetické není. K tomu je symbolika příliš tučná, hranatá, příliš zřejmá. Schází hřejivý stupeň srdce, jaký by taková tragédie potřebovala, ale na to je konstrukce příliš zřetelná, hra sama je takový literární ›robot‹.«<sup>555</sup>

A ještě jeden názor:

»Karel Čapek má podivné sny. Jsou spíše konstruktivní než básnické. Zde formule, tu výsledek. Jsou to sny vynálezce, technika nebo chemika, zrozené z bystrého mozku, fantazie vřelého srdce, zamrzlá v ledu. Dramata se tak stávají poučkou, obyčejnou moralitou, lidský osud je vyprodukovan chladnou cestou. Literát převyšuje básníka. [U Čapka je] více satirických výšin než tvůrčí hloubky. Ale má nápad, který z něj dělá divadelníka.«<sup>556</sup>

Čapkovou hrou, která nejsilněji zasáhla nerv doby, se stala *Bílá nemoc* (premiéra v Národním divadle 29. ledna 1937). Její účinek posílila také filmová verze, která vznikla téměř současně s uvedením hry na jevišti. Je známo, že impuls k lékařskému dramatu vzešel od Čapkova přítele dr. Jiřího Foustky. V ústřední postavě se dá nalézt příbuzný motiv s hrou jiného Čapkova přítele Františka Langera *Periferie*, v níž vystupuje postava Soudce, ztroskotaného obhájce chudých.<sup>557</sup> A konečně se nabízí i paralela k *Profesoru Bernhardimu* Arthura Schnitzlera.

V původním rukopise hry *Bílá nemoc* se lékař měl jmenovat Herzfeld a otázka dvorního rady dr. Sigelia v 1. jednání nezněla: »Vy jste – původem cizinec, ne?«, nýbrž »Vy jste Žid?«<sup>558</sup>

kurzy apod.). Po atentátu na kancléře Engelberta Dolfusse roku 1934 a zákazu Sociálně demokratické strany Rakouska Bach emigroval do Londýna, kde zemřel.

<sup>551</sup> Tamtéž.

<sup>552</sup> Edwin Rollett (1889-1964) studoval na univerzitách ve Štýrském Hradci a v Praze. Působil jako redaktor *Österreichische Rundschau*, světovou válku prodělal zprvu na italské frontě, 1916 upadl do ruského zajetí, po roce 1921 vybudoval kulturní rubriku *Wiener Zeitung*. 1938-1940 byl vězněn v koncentračním táboře Flossenbürg. Po válce pracoval v nakladatelství Ullstein. 1945-1951 byl předsedou Rakouského svazu spisovatelů (*Österreichischer Schriftstellerverband*).

<sup>553</sup> ROLLETT, Edwin: »W.U.R.«, in: *Wiener Zeitung* 220 (1923), č. 233 (11. 10.), s. [1]-2, zde s. 2.

<sup>554</sup> Georg Kaiser (1878-1948) vytvořil expresionistické drama *Gas (Plyn)* roku 1918, uvedeno bylo 28. listopadu 1918 ve Frankfurtu nad Mohanem. Drama vzniklo pod vlivem stávkových dělníků v muniční továrně v Kielu téhož roku a událostí světové války. Roku 1920 následovala dramata *Koralle*, *Gas II* a *Gas III*, která tvoří trilogii.

<sup>555</sup> ROLLETT, »W.U.R.« (← pozn. 553), s. 2.

<sup>556</sup> -bs-, in: *Neues Wiener Journal* 31 (1923), č. 10740 (12. 10.), s. 9. – Následujícího dne se v Raimundově divadle konala německá premiéra Čapkovy *Věci Makropulos*.

<sup>557</sup> Langerova *Periferie* byla uvedena v Městském divadle na Královských Vinohradech 26. 2. 1925 v režii Jaroslava Kvapila a výpravě Josefa Čapka, se Zdeňkem Štěpánkem v roli Franciho, vraha z nedopatření. Dosáhla 67 představení. Ještě téhož roku ji uvedl Josefstädter Theater ve Vídni v režii Maxe Reinhardta a Franciho hrál rovněž Zdeněk Štěpánek. – František Langer (1888-1965) byl civilním povoláním lékař a pocházel ze židovské rodiny.

<sup>558</sup> ČAPEK, Karel: *Bílá nemoc* [= Spisy bratří Čapků, 39], Praha: Fr. Borový, 1937, s. 29. Podle Čapkova švagra Karla Scheinpfluga nemohla postava lékaře řeckého původu vyvolávat asociace ani předsudky, a mohla tak »vyrůst do antické velikosti«. Srov. SCHEINPFLUG, Karel: *Můj švagr Karel Čapek*, Hradec Králové: Kruh, 1991, s. 120; viz též JÍCHOVÁ, Jana: *Etické aspekty v díle Karla Čapka, zejména v dramatech Bílá nemoc a Matka*, diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Praha 2016. – Pro první uvedení muselo být např. změněno jméno barona Krüga (připomínající německé slovo »Krieg« = válka) na švédsky znějící Olaf Krog, viz KONEČNÁ, Hana (ed.): *Jistá skutečnost mravní a občanská*, in: *Čtení o Národním divadle*, Praha: Odeon, 1984, s. 219. Max Brod ve své recenzi jej jmenuje jako barona Kroha, viz mb [= BROD, Max]: *Um den ewigen Frieden*, in: *Prager Tagblatt* 62 (1937), č. 27 (31. 1.), s. 10. Ke vzniku hry a recepci

Není vyloučeno, že Čapek chtěl do hry uvést židovského lékaře pod vlivem Schnitzlerova Bernhardiho (pokud hru znal), během práce na textu však takovou adresnost zavrhl. Zdůvodnění koncepce *Bílé nemoci* samotným Čapkem znělo, že »se snažil pokud možno přenést jednotlivé motivy i samu lokalizaci své hry do sféry fiktivní, aby nebylo nutno myslet ani na skutečnou nemoc, ani na skutečné státy nebo režimy.«<sup>559</sup> Přesto se v historické recepci doktor Galén, jenž ve hře říká, že pochází z Řecka,<sup>560</sup> se židovstvím propojil v osobě jeho představitele Hugo Haase, který roli ztělesnil v první divadelní inscenaci<sup>561</sup> i ve filmu.<sup>562</sup> Závěrečná věta zprávy Maxe Broda, která vyšla dva dny po premiéře, zněla, že »hra má nárok na světový úspěch«,<sup>563</sup> a neobyčejný úspěch vskutku zaznamenala, vyvolala však také diskuse.

Zásadní problém podobných polemik se skrývá v záměně dění na jevišti se skutečným životem, v opomenutí práva autora na tvůrčí licenci. Hra vstoupila na jeviště v období, kdy se obhajoba snah o smírné řešení politických problémů a pacifismu srážela s voláním po soustředěném odporu vůči silicím provokacím nacionálněsocialistického Německa.<sup>564</sup>

Miroslav Rutte psal,<sup>565</sup> že divákovi se ve hře předkládá mnohé k věření a na mnohé se nesmí ptát, např. jak je možné, že v zemi diktatury mohou novináři volně psát o Galénově odboji a podmínkách, které si klade, a kde bere Galén peníze na výrobu, když je chudý a jeho pacienti také. Podle Rutteho pravděpodobnost děje i jednání postav občas zaskřípou, Čapek ale nikde nekarikuje, a to ani negativní postavy. Galén je »hrdinský fanatik, v jádře udělaný z téhož těsta jako maršál. Ale na jevišti objevuje se nám ošumělý, potrhlý doktůrek, jehož boží prostota někdy nemá daleko k jakési lékařské švejkovinně.« Nejvíce rušil (a nejen Rutteho) zlom v postavě maršálově: »Po našem soudě měl by maršál pochopit s hrůzou, co je to smrt [...] a jak chybná byla celá jeho životní víra [...]. Měl by se obrátit v vnitřního otřesu, a ne pouze ze strachu.«<sup>566</sup> Rutte hodnotí nejvýše první dějství jako satiru na lékařskou vědu, druhé dějství označuje za nejdramatičtější, třetí »láme se do vnější divadelnosti a končí v neurčitu, nemajíc daleko k zoufalému nihilismu, [...]«. A tak nakonec i Galénův fanatismus není pro lidstvo než – zlem.<sup>567</sup>

Zásadní polemika povstala několik týdnů po premiéře mezi Arne Novákem a Edmondem Konrádem.<sup>568</sup> Antisemitský osten lze cítit v Novákově stati, v níž charakterizuje Galéna jako

také DOLEŽALOVÁ, Dominika: *Antiutopie v Bílé nemoci*, bakalářská práce, Praha: Univerzita Karlova, Ústav české literatury a literární vědy, 2013.

<sup>559</sup> ČAPEK, *Bílá nemoc* (< pozn. 558), s. 11 (předmluva).

<sup>560</sup> Čapek si vypůjčil jméno z historie. Lékař a filozof Galénos (Galén) žil v 2. stol. n. l. Užití jeho jména ve hře se mohlo chápat i jako pseudonym, své skutečné jméno lékař chudých tají.

<sup>561</sup> Premiéra ve Stavovském divadle Praha 29. 1. 1937 v režii Karla Dostala na scéně Vlastislava Hofmana, v roli Maršála Zdeněk Štěpánek. První inscenace dosáhla 83 představení, derniéra 29. 6. 1938. Současně s pražskou premiérou uvedlo hru Městské divadlo Brno, vzápětí divadla v Bratislavě, Ostravě a následovaly zahraniční scény. Bratislavská inscenace měla být prezentována při hostování Slovenského národního divadla ve Vídni, místo Čapkovy hry se však dávalo drama *Lidé na kře* Viléma Wernera (pod názvem *Die Menschen auf der Scholle*), viz *Der Tag* 16 (1937), č. 4982 (27. 4.), s. 7. Uvedení *Bílé nemoci* ve Vídni (ani v českém originále) nebylo povoleno, viz *Der Tag* 16 (1937), č. 4997 (13. 5.), s. 8. První zahraniční scénou, která hru uvedla, byl Schauspielhaus Zürich 20. 5. 1937, v roli Galéna s pražským rodákem Ernstem Deutschem, jenž mj. proslul interpretací obou reprezentativních židovských postav na jevišti – Shakespearova Shylocka a Lessingova Nathana. – Ke kontroverznímu životu a působení Viléma Wernera (1892-1966) viz ŠVEJDA, Martin J.: s. v. *Werner, Vilém*, in: *Česká divadelní encyklopedie*, 2018, [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3568:werner-vilem&catid=11&lang=cs&Itemid=297](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3568:werner-vilem&catid=11&lang=cs&Itemid=297).

<sup>562</sup> Premiéra filmu, režirovaného Hugo Haasem, který spolupracoval s Čapkem na scénáři, se konala 21. 12. 1937 a obsazení tří hlavních postav (dr. Sigelius – Bedřich Karen, Maršál – Zdeněk Štěpánek, dr. Galén – Hugo Haas) bylo identické s obsazením divadelní inscenace.

<sup>563</sup> BROD, *Um den ewigen Frieden* (< pozn. 558).

<sup>564</sup> To se např. projevilo v hodnocení opery Otakara Ostrčila *Honzovo království*. Premiéra opery se konala 26. 5. 1934 v Brně a 3. dubna 1935 byla poprvé uvedena v pražském Národním divadle, 9. 11. 1937 ji v hudebním nastudování Fritze Zweiga uvedlo Nové německé divadlo. Myšlenky díla, v němž vojáci zneprátených armád odmítnou bojovat a s lidem se radují v tanci, se jako idea překonání zla působením dobra v době, kdy hrozilo vypuknutí války, považovala za projev slabosti.

<sup>565</sup> RUTTE, Miroslav: *Čapková hra o soumraku Evropy?*, in: *Národní listy* 77 (1937), č. 31 (31. 1.), s. 11.

<sup>566</sup> Tamtéž.

<sup>567</sup> Tamtéž.

<sup>568</sup> NOVÁK, Arne: »Ne prosím, to bych nemohl!...«, in: *Lumír* 63 (1936/37), č. 6 (30. 4. 1937), s. 318-321, a reakce KONRÁD, Edmond: *Bílá nemoc a její kritik*, in: *Přítomnost* 14 (1937), č. 20 (19. 5.), s. 315-317; č. 21 (26. 5.), s. 330-333.

»doktora Dětinu, muže pochybné krve a babičky, jako chlapíka poněkud potrhleho a dětinského, snad mu [autor] záměrně přisoudil trochu mastičkářské komiky, ale sotva zamýšlel svého humanitáře a pacifistu pojmuti [...] jako nelidského odpadlíka od skutečného a vlastního poslání vědy lékařské«. Novák se odvolává na dopis univerzitního profesora dr. Zdeňka Frankenbergera,<sup>569</sup> uveřejněný v *Národních listech* 12. března 1937,<sup>570</sup> jehož pisatel v zájmu obhajoby stavovské cti svého oboru vytýká Čapkovi zkreslení charakterů obou lékařů, Sigelia i Galéna. Skutečnost, že Galén klade pro poskytnutí léku podmínky, pokládá za nehumánní a odporující lékařské etice a uvádí jako příklad vynálezce salvarsanu Paula Ehrlicha<sup>571</sup> a výrobce inzulinu Fredericka G. Bantinga,<sup>572</sup> kteří své vynálezy okamžitě poskytli veřejnosti:

»Měli-li by býti pacifisté lidé morálky rázu dr. Galéna, pak jsou rozhodně sympatičtější a lidštetší militarističtí maršalové, kteří vedou své vojáky do smrtelných bitev pro ideu živou a uskutečnitelnou, ale nenechávají bez pomoci a bez účele mřiti miliony lidí hroznou chorobou pro chiméru věčného míru.«<sup>573</sup>

Galénovo odmítání oslavy válečných hrdinů považuje Z. Frankenger za zneuctění památky hrdinů první světové války.<sup>574</sup> Podle Arne Nováka dr. Sigelius dovolil, aby jeho vědu ovlivnila diktátorská politika, ale Galén z ní učinil válečnou propagandu, »pro oba jest umění léčebné službou politiky«.<sup>575</sup>

Mezi dramatická díla, jimž by se mohl zpětně podsouvat antisemitský motiv, patří i komedie – zejména uvědomíme-li dobu, v níž vznikla a byla uvedena –, která si »neklade větších požadavků než pobavit obecenstvo«.<sup>576</sup> Tak byla charakterizována hra *Svátek věřitelů* Karla Piskoře<sup>577</sup> z roku 1938 s postavami advokáta Losmana a jeho tichého společníka Hegnera, kteří okrádají klienty, a úředníka Kolčavy, jenž – aby jejich machinace odhalil – jim přichystá past a sám na tom vydělá. Také v této hře by bylo snadné hledat v postavě bankéře antisemitský motiv. Hra byla uvedena 14. října 1938 v Městském Komorním divadle v Praze.<sup>578</sup>

»Nebylo nám právě příjemno a ohlíželi jsme se po zástupcích advokátní komory, když v prvním dějství nové hry Piskořovy líčí se jen a jen mazanost advokáta Losmana, který spojil se k nekalým obchodům s odporným bankéřem. Ale je tu na štěstí člověk spravedlivý, zaměstnanec advokátův Kolčava, který je ještě mazanější, než jeho pán.«<sup>579</sup>

Hra byla dalšího roku 1939 zfilmována, režisérem byl Zdeněk (Gina) Hašler, v hereckém obsazení s Jindřichem Plachtou (Kolčava), Jaroslavem Marvanem (Losman), Čeňkem Šléglem (Hegner), Stanislavem Neumannem, Raoulem Schránilem aj.

Zvláštním případem je satirická hra Karla Poláčka (1892-1945) *Pásky na vousy*. Novinář, především sloupkař a soudnickář, a humorista Poláček přistupoval k židovství s nadsázkou. Sbíral židovské anekdoty, v jeho povídkách se objevují drobní živnostníci a jiné figurky všedního dne, některé dokázal vykreslit na hranici karikatury (pan Načeralec z *Mužů v ofsajdu*), jiné s be-

<sup>569</sup> Zdeněk Frankenger (1892-1966) byl lékař a přírodovědec, člen několika vědeckých společností a institucí, v letech 1929-1936 vykonával funkci přednosty Anatomického ústavu Univerzity Komenského v Bratislavě. Po převzetí politické moci Hlinkovou Slovenskou lidovou stranou v roce 1938 byl jako učitel české národnosti ze služeb propuštěn a odešel do Čech (tehdejšího Protektorátu Čechy a Morava). Zde byl v roce 1939 jmenován řádným profesorem a přednostou histologicko-embryologického ústavu Univerzity Karlovy v Praze. Po uzavření vysokých škol v Čechách pracoval na patologicko-anatomickém oddělení Vinohradské nemocnice.

<sup>570</sup> FRANKENBERGER, Z[deněk]. In *marginē* »Bílé nemoci«, in: *Národní listy* 77 (1937), č. 91 (12. 3.), s. 5. Dopis je datován 10. březnem 1937

<sup>571</sup> Salvarsan, užívaný při léčbě syfilis, syntetizoval v Ehrlichově laboratoři Alfred Bertheim v roce 1907 a na vývoji léku se podíleli i další vědci.

<sup>572</sup> Frederick Grant Banting získal za objev inzulinu roku 1923 Nobelovu cenu.

<sup>573</sup> FRANKENBERGER, In *marginē* »Bílé nemoci« (≠ pozn. 570)..

<sup>574</sup> Jmenovitě uvádí generála Stanislava Čečka, Radolu Gajdu, Karla Husárka, Eduarda Kadlece, Rudolfa Medka, Jana Syrového a plukovníka Josefa Švece.

<sup>575</sup> NOVÁK, *Ne prosím, to bych nemohl...* (≠ pozn. 568), s. 320. K otázce vztahu k židovství u Arne Nováka viz MIKULÁŠEK, Alexej: *Židovství v díle Arne Nováka jako interpretační problém (Opomíjené souvislosti)*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 50 (2001), č. X 4, s. 35-49.

<sup>576</sup> Olga GRÖLICOVÁ, in: GÖTZ – TETAUER: *České umění dramatické*, 1 (≠ pozn. 527), s. 317.

<sup>577</sup> Karel Piskoř (1879-1952) působil jako úředník ministerstva obrany.

<sup>578</sup> Režie Gabriel Hart, výprava Josef Wenig.

<sup>579</sup> jr. [= JENÍČEK, Rudolf], in: *Národní listy* 78 (1938), č. 284 (16. 10.), s. 9. Kolčavu hrál František Kovařík, Losmana Gustav Hilmar, bankéře Vladimír Majer.





Obr. 13a:  
»Kavárenská« scéna  
z Poláčkovy komedie  
*Pásky na vousy*, Praha,  
Národní divadlo,  
31. 12. 1925, [http://  
archiv.narodni-divadlo.  
cz/fotografie/38964/  
inscenace/2814](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/38964/inscenace/2814)

zelstnou upřímností (dětský svět v *Bylo nás pět*). V komedii *Pásky na vousy* vystupují židovští obchodníci, kteří jsou si vědomi, jakou roli u váženého muže hraje důstojný vzhled s pečlivě pěstěným knírem: »Knír – to byl symbol veřejného pořádku. Dokud nosili mužští kníry, byl spořádaný stát a o revoluci dovídali jsme se pouze z dějin.«<sup>580</sup> říká příruči obchodníka Leopolda Hahna Votický, jenž se marně snaží udat pásky na vousy, protože nakroucené kníry už nikdo nenosí (ani on sám). Votického cílem není udat neprodejné zboží, chce jen vyhovět šéfovi, aby získal souhlas k sňatku s jeho dcerou – což je hlavní motiv hry, rozmělněný do řady epizod.

Hra měla premiéru 31. prosince 1925 v Národním divadle v režii Karla Želenského jako noční silvestrovské představení (> Obr. 13a-b) a recenzent *Lidových novin* (pseudonym Cassius) ironizoval, »že se stává v poslední době osudem dobrých původních veseloher, že jest jim předstupovat před obecnostvo dopoledne, nebo v noci o tři čtvrti na 23. hod.«<sup>581</sup> Hru charakterizuje jako jednu z těch, jež se řadí

»mezi tak zvané komedie z milieu židovského. Milieu jako prostředí nabitě přímo kulturní a rodinnou soudržností a hemžící se postavami, jichž rázovité charaktery přecházejí až v nejmalebnější podivinství, přispívalo odjakživa k tomu, že ze židovských autorů stávali se dobří divadelní autoři. [...] Česká komedie arijská je na tom hůře, neboť její autoři mají co činiti s prostředím beztvárným jako bažina, jejíž každá cesta je ustrnulou banalitou a nové cesty jsou plně nebezpečí.«

Recenzent chválí lehký dialog hry, jeho postavy mají duši a Poláčkova práce by měla být »především oceněna těmi, kdo tak rádi mluví o lidovém umění«.<sup>582</sup>

Méně respektu projevil vůči hře a jejímu autoru recenzent v *Národních listech*:

»Neberme nijak tragicky ani p. Karla Poláčka, ani jeho díla. P. Poláček je totiž žurnalista a feuilletonista, sloupkář a humornista [!] a proto si – podléhaje svému métier – myslí zatím i o divadelní hře, že je to také jen feuilleton [...]. P. Poláček chce jen důkladně charakterisovati své židovské souvěrce a touto charakteristikou, jež je blízka známému typu židovských anekdot, zachraňuje humornost své veselohry.«<sup>583</sup>

Soudě podle recenzí, poskytla hra příležitost plejádě herců, mezi nimiž byli Václav Vydra st., Karel Želenský, Eduard Kohout, Jiří Steimar, Marie Hübnerová, František Vnouček aj., k vytvoření charakteristických typů. Hra dosáhla devíti repríz. Je samozřejmě otázka, jak by vyzněla a jak by se posuzovala, kdyby její autor nebyl židovského původu.

<sup>580</sup> POLÁČEK, Karel: *Pásky na vousy* [= Edice E-knihovna], Praha: Městská knihovna, 2016, s. 40.

<sup>581</sup> *Lidové noviny* 34 (1926), č. 4 (3. 1.), s. 9.

<sup>582</sup> Tamtéž.

<sup>583</sup> MilNý, in: *Národní listy* 66 (1926), č. 2 (2. 1.), s. 4.



Obr. 13b:  
»Domáci« scéna  
z Poláčkovy komedie  
*Pásky na vousy*, Praha,  
Národní divadlo,  
31. 12. 1925, [http://  
archiv.narodni-divadlo.  
cz/fotografie/38964/  
inscenace/2814](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/38964/inscenace/2814)

### Od švanku k muzikálu

Období osvícenství a jeho myšlenka rovnosti a náboženské tolerance vyvolaly protichůdné reakce. Na místo šlechty nastoupila měšťanská společnost a převzala kulturní, hospodářskou a politickou hegemonii. Zároveň se vymezovala vůči »jinakosti« zdůrazňováním úlohy jazyka, etnického původu, sílil nacionalismus. S postupující emancipací, asimilací a růstem sebevědomí Židů se začal projevat výrazněji antisemitismus většinové společnosti, dosavadní posměch a pohrdání se měnily v útok. Jako odstrašující příklad podobných jevů se uvádí řeč Achima von Arnim v berlínské Německé stolní společnosti.<sup>584</sup> Arnimova řeč *Über die Kennzeichen des Judenthums* (*O znacích židovství*) operovala obvyklými stereotypy, které se Židům přičítaly (domnělé světovládné cíle, rituální vraždy, otrava vodních zdrojů aj.)<sup>585</sup> a je považována za jeden z nejhorších literárních projevů antisemitismu v romantické literatuře vůbec.<sup>586</sup> Nadhazuje však také otázku, do jaké míry je možné a zdůvodnitelné vést přímou spojnici mezi projevem antisemitismu, s nimiž se setkáváme v textech, jako je text Arnimův, a vyhlazovací ideologií nacionálního socialismu.<sup>587</sup> V Arnimově dvojdramatu *Halle und Jerusalem* (*Halle a Jeruzalém*, 1811) se v prvním dílu, odehrávajícím se ve studentském prostředí v Halle, objevuje postava bohatého obchodníka, pojmenovaného jako záměrný pandán k titulní postavě Lessingova dramatu *Nathan*.<sup>588</sup> Dalšími postavami jsou Nathanova žena, syn a vnucci a potulný Žid Ahasver, jenž se připojí k pouti křesťanských studentů do Jeruzaléma a tím se vzdá židovské identity; ideou hry je pobídka k pokřesťanštění, konverze jako program.

<sup>584</sup> Německá stolní společnost (Deutsche Tischgesellschaft), založená roku 1811 Achimem von Arnim, Clemensem von Brentano a Adamem Müllerem v Berlíně, patřila k salonním setkáváním s četbou, rozpravami a hudbou, charakteristickým pro měšťanskou společnost raného romantismu. Jednalo se o čistě pánskou společnost, ženy a Židé neměli přístup, tím spíše se stávali námětem rozprav. Německá stolní společnost existovala do roku 1834. Názorové rozpory berlínského měšťanstva dokumentuje kontrastní jev, jakým byla existence salonní kultury, v níž významnou roli hrála asimilovaná bankéřská rodina Mendelssohnových; všechny děti Mendelssohnových byly roku 1816 protestantsky pokřtěny a rodina přijala jméno Bartholdy.

<sup>585</sup> Viz výše pozn. 10 k *Endinger Judenspiel*.

<sup>586</sup> PUSCHNER, Marco: *Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik: Konstruktionen des »Deutschen« und des »Jüdischen« bei Arnim, Brentano und Saul Ascher*, Tübingen: Niemeyer, 2008, s. 283.

<sup>587</sup> BÖHNIGK, Volker – GENINGS, Karin – MÜLLER, Mirko: *Achim von Arnim, »Über die Kennzeichen des Judenthums«*. Kommentar zu einem Dokument antisemitischen Denkens, Bonn; University Press, 2012.

<sup>588</sup> LACKMANN, Thomas: *Das Glück der Mendelssohns. Geschichte einer deutschen Familie*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2007, s. 151-155, píše o sporu skupin berlínských literátů a jejich přívrženců, mj. mezi Abrahamem Mendelssohnem, otcem skladatele Felixe Mendelssohna, a Karlem Augustem von Varnhagen o osobu Gottholda Ephraima Lessinga a jeho umělecký význam.

Stabilizované herecké obory se podílely na dramaturgické stavbě, vnějškové znaky postav se staraly o vizuální účinek. Hledání námětů ve *Starém* a *Novém zákoně* nelze principiálně spojovat s procesem, jímž prošlo židovství v posledních dvou stoletích, s pogromy, exilem, s poexilovým či soudobým židovstvím. Autoři činoher, oper či (scénických) oratorií čerpali z *Bíblé*, stejně jako čerpali z řecké, germánské, skandinávské, indické, slovanské či jiné mytologie:

»Teprve v polovině 19. století, za výhradně světských předpokladů, se např. s Hebbelovou *Judith* a Nestroyovou parodií *Judith a Holofernes* uskutečňuje přenesení do současnosti, takže teprve od té doby je srovnávání s explicitními »rolemi Židů« smysluplné.«<sup>589</sup>

Nástup měšťanského divadla přinesl nová témata,<sup>590</sup> jemnější žánrovou diferenciaci, místo jevištních typů obsadily jeviště psychologicky propracované charaktery. Ustálené figury však nevytizely,<sup>591</sup> nadále je užíval především komediální žánr, stejně jako osvědčenou stavbu zápletek a konstelace postav.

S postupujícím národnostním uvědomováním prošel razantní proměnou komediální žánr.<sup>592</sup> Lokální fraška a její odnože reagovaly na každodenní život, na jeviště vstupují lidé různých společenských vrstev a hovoří běžným prozaickým jazykem, který je součástí jejich národní, ale také sociální identifikace, včetně dialektu. Lessingův *Moudrý Nathan* sehrál roli i při vstupu židovských postav do vídeňské lidové komedie, jejíž model často přebírali čeští autoři. Nic na tom nemění skutečnost, že *Moudrý Nathan* dospěl do Vídně se zpožděním, neboť se poprvé v hlavním městě monarchie hrál až roku 1819, do té doby znemožňovala uvedení hry katolická cenzura. Nelze také pominout, jaký vliv měli na vídeňskou komedii od konce 18. století pokřtění autoři židovského původu, jako právník a spisovatel Joseph von Sonnenfels (1733-1817), a v době, kdy se divadlo stává svým způsobem fejetonem denních událostí, divadelní autor Moritz Engländer (Morländer, 1819-1898) nebo žurnalisté Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858)<sup>593</sup> a Ludwig August Frankl von Hochwart (1810-1897),<sup>594</sup> včetně sporů, které rozdmýchávali.<sup>595</sup>

Lidové divadlo a lidová hra (»Volksstück«) má jako »masové médium zcela jiný, bezprostřední účinek, což má zvláštní význam také pro »konfiguraci Žida« i pro zobrazení specifické tematiky procesu sebeuvědomění a asimilace.«<sup>596</sup> Přes celou řadu teatrologických a literárněvědných prací zůstává dosud v komediálním divadle tzv. nízkého žánru leccos badatelským mankem, přestože se právě do něj promítaly proměny společensko-politických poměrů nejvýrazněji.<sup>597</sup> Autoři komediálního žánru označovali své hry různě (fraška, resp. lokální fraška, parodie, kouzelná hra, obraz ze života, charakteristický obraz, národní/lidová hra). Jejich díla vznikala v kontextu s vývojem dalších forem a druhů vysoké i nízké kultury a jejich žánry (operou, operetou, loutkovým divadlem) také jako mezižánrové odnože. Lidové divadlo se vyznačovalo častým využíváním cizích předloh, které se nejen překládaly, ale také adaptovaly, aktualizovaly a výrazně lokalizovaly a zjištění původního zdroje je proto zhusta velmi obtížné. Adaptace

<sup>589</sup> BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 4 (Vorwort); viz též NEUBAUER, Hans-Joachim: *Judenfiguren. Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag, 1994.

<sup>590</sup> DENKLER, »Lauter Juden« (◀ pozn. 284).

<sup>591</sup> BISCHOFF, Doerte: *Handelnde Juden, Verhandlungen des Jüdischen: zur Performativität eines Stereotyps*, in: LEZZI, Eva – SALZER, Dorothea M. (eds.): *Dialog der Disziplinen: Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*, Berlin: Metropol Verlag, 2009, s. 215-250. Autorka sleduje skandinávské divadlo a uvádí hry dnes téměř neznámé, které v 18. a 19. století určovaly hrací plány. Patřila k nim díla Ludwiga Holberga, Petera Andrease, Johana Ludwiga Heiberga, Adama Oehlenschlägera aj. Ve hrách Ludwiga Holberga se objevovali Židé a Židovky s charakteristickými vnějšími znaky (plnovousy, klobouky, parukami). Pro divadlo Lille Grønnegade (1722) v Kodani, první divadlo v zemi, které hrálo dánsky, napsal Holberg přes 20 komedií, v šesti z nich vystupují židovské postavy.

<sup>592</sup> Viz DIEBOLD, Bernhard: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts* [= Theatergeschichtliche Forschungen, 25], Leipzig – Hamburg: L. Voss, 1913.

<sup>593</sup> Dobovou žurnalistiku zaměstnávaly pútky Moritze Saphira s Eduardem von Bauernfeld (1802-1890) či Johannem Nestroyem.

<sup>594</sup> HEIN, *Judenthematik im Wiener Volkstheater* (◀ pozn. 231).

<sup>595</sup> Není bez zajímavosti, že Sonnenfels pocházel z Mikulova, Frankl z Chrastu u Chrudimi.

<sup>596</sup> HEIN, *Judenthematik im Wiener Volkstheater* (◀ pozn. 231), s. 164.

<sup>597</sup> Tamtéž. Jürgen Hein ještě roku 1988 konstatoval, že schází nejen analýza repertoáru, dobového herectví, zázemí a stylu autorů, cenzury a divadelní kritiky, hodnocení funkce sociálněkritických a estetických intencí zábavného divadla, jeho závislosti na denní politice, ale i charakteristika přechodných žánrů a paralel k dalším divadelním formám. Od té doby bádání výrazně pokročilo. – Hein pro století mezi roky 1771-1871 uvádí 24 titulů lidových her, v nichž se vyskytuje židovská postava.



dokládají oblību určitých schémat, s nimiž bylo možno nakládat podle potřeby a která otevírala možnost reagovat na každodenní události.

Koncem 18. století vytvářeli židovští stoupenoci osvícenství švanky v jazyce jidiš («Haskala-Komödien»). Jejich účel byl výchovný, poukazovaly kriticky k pověrám, odmítaly sňatky nezletilých a podobně. Židovské divadlo také vyvinulo v průběhu dalšího století vlastní singspiely, operety, frašky a žánrové obrázky, pro něž bylo samozřejmé spojení s hudbou a tancem. Na počátku 20. století dospěl vývoj ke kabaretu a revui. V jeho prvním dvacetiletí patřily švanky v žargonu jidiš k oblíbeným zejména v německojazyčném prostoru, ve Vídni je uváděla tzv. Rolandbühne<sup>598</sup> ve čtvrti Leopoldstadt. Protagonisty i diváky byli obyvatelé této čtvrti, »většinou židovského původu a německého jazyka, kteří (nebo jejich rodiče) pocházeli z Moravy, Čech nebo Uher«.<sup>599</sup> Mimořádný úspěch sklízela na Rolandbühne roku 1923 herečka Gisela Werbezirk<sup>600</sup> v »burlesce o čtyřech obrazech a třech filmových scénách« s názvem *Frau Breier aus Gaya* (*Paní Breierová z Kýjova na Dyji*) v roli moravské obchodnice s husami, jejíž syn se ve Vídni nechá zlákat městskými svody, ale poctivá a rázná matka ho z problémů dostane. Autory byli Alfred Deutsch-German a Armin Friedmann, režii kusu měl Karl Farkas, legendární postava vídeňského kabaretu. Představení využilo kombinace živého divadla s filmem jako tehdy nejmodernějším technickým prostředkem.

»[Film je] lepší a vtipnější než vlastní text. Vidíme prodavačku hus Sali Breierovou, vybavenou všemi atributy jadrné, rozvážné, moravsko-židovské trhovkyně v jejím okruhu působnosti, její setkání s rodinou bratra, který se původně jmenoval Moritz Kohn a teď je z něj nóbl vídeňský bankéř Maurice Kron-Korn, vidíme ji na cestě do Vídně, spoluprožíváme s ní v záchvatech smíchu nehody, které ji potkají, a umíme si představit frenetický aplaus, když herečka přímo z plátna sestoupí na divadelní jeviště. [...] Revue si samozřejmě nedělá nároky na kritické hodnocení. Účel poskytnout paní Werbezirk příležitost, aby ukázala své nenapodobitelné umění, je naplněn.«<sup>601</sup>

Jako prostředek obrany vůči tísnivým poměrům a katastrofickým scénářům pomáhal vždy humor. Lidovým zpěvákům, kabaretiérům, cirkusovým umělcům a dalším osobnostem zábavní scény na přelomu 19. a 20. století věnovali historikové dosud obecně malou pozornost jako podřadnému žánru, přehlížení zůstali také proto, že řada z nich byla židovského původu a období dvou totalit jejich existenci vymazalo z paměti. Lokální význam v době jejich působení je však neopominutelný. Ve Vídni hostovala po roce 1802 Lemberger Singspiel-Gesellschaft, uváděly se hry Abrahama Goldfadena (1840-1908), o jehož popularitě svědčí, že si jeho jméno vypůjčil Julius Bittner pro postavu své »vídeňské maškarády z období biedermeieru«, pojmenované podle hlavní postavy, vdovy Kohlhaymerové *Die Kohlhaymerin* (1921); Abraham Goldfaden a jeho dcera Rebecca jsou v této hudební komedii reminiscencí na nezbytné »exotické postavy«, zpestřující děj předchozího století. K neúspěšnějším Goldfadenovým pracím pro divadlo patřila aktovka *Schmendrick oder Die komische Chaseneh* (1877), satira na život v ghettu, která se v němčině hrála jako *Schmendrick oder Die Dorfhochzeit* (*Šmendrik aneb Vesnická svatba*) – jazyk i děj uváděných kusů se běžně přizpůsoboval lokálním poměrům.

Značnou popularitu získal vídeňský lidový zpěvák židovského původu Albert Hirsch (1841-1927). Mezi zpěváky Albertem Hirschem, Karlem Rötzerem a Karlem Recherem došlo roku 1903

<sup>598</sup> Rolandbühne byla malá divadelní scéna nazvaná po zakladateli Emilu Richter-Rolandovi (1876-1948). Pod tímto názvem existovala do poloviny dvacátých let, vystřídaly se na ní různé ansámby; 1951-1968 fungoval sál jako kino.

<sup>599</sup> HANAK, Werner: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den »gesprochenen Orten« der »Leopoldstädter Jüdischen Lokalpossen«*, diplomová práce, Wien: Universität Wien, 1994; HANAK, Werner: »*Frau Breier aus Gaya*« meets »*The Jazz singer*«. *Zwischen Bühne und Leinwand, Wien und New York*, in: STERN, Frank – EICHINGER, Barbara (eds.): *Wien und jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 2009, s. 463-482.

<sup>600</sup> Gisela Werbezirk (1875-1956) se narodila v Prešpurku (Bratislavě). Roku 1924 hrála v rakouském němém filmu *Die Stadt ohne Juden* (*Město bez Židů*) podle stejnojmenného románu Hugo Bettauera, jež je z perspektivy události dalšího dvacetiletí pokládán za prorocký. Námětem je sociální konflikt; za příčinu bídy a nezaměstnanosti jsou označeni Židé, řešením má být jejich vyhnání a zničení jakékoliv upomínky na ně. Zásluhou podvodu v zájmu dobré věci se podaří situaci zvrátit a film končí happyendem. (Film, považovaný za ztracený, byl roku 2019 rekonstruován.) Představitel »dobrodince« Strakosche Eugen Johanness Riemann (1888-1959), jež hrál roku 1917 mladého lékaře v němém filmovém mystériu *Abasver*, se později stal stoupencem nacionálního socialismu (získal titul Staatsschauspieler). Gisela Werbezirk emigrovala roku 1938 do USA, zemřela v Hollywoodu.

<sup>601</sup> *Wiener Morgenzeitung* 5 (1923), č. 1666 (4. 10.), s. 5.



Obr. 14:  
Ladislav Pešek  
jako Tovje v *Šumaři  
na střeše*, Praha,  
Národní divadlo,  
21. 2. 1968,  
[http://archiv.narodni-  
divadlo.cz/fotogra-  
fie/16616/inscena-  
ce/679](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/16616/inscenace/679)

Židovský humor stál u základu vídeňského kabaretu, spojeného se jmény Karla Farkase, Georga Kaisera, Kurta Robitscheka či Fritze Grünbauma, berlínského kabaretu Überbrettel, založeného Ernestem von Wolzogenem, v němž jako »domáci« skladatel působil několik let Arnold Schönberg, nebo ve Vídni působícího budapeštského ansámblu Orpheum.<sup>604</sup>

Také Praha měla své židovské komiky, proslulý byl »Veselý kabaret« Alfreda Bedřicha Kohna (1854-1917), jenž sídlil v domě »U Lhotků« uprostřed Václavského náměstí, oblibu si získala vystoupení komika a zpěváka Artura Poprovského (1885-1923). Židovský humor napodobovali i nežidovští umělci. Ferenc Futurista (vl. jm. František Fiala) a Jaroslav Kohout uváděli jako »Divadlo komiků Ferenc a Kohout« ve Švandově divadle na Smíchově roku 1931 »židovskou frašku« *Dva Kohni se honí*, v níž se v rolích Isáka Kohna (Futurista) a Efraima Kohna (Kohout) dostávali do nejrůznějších situací. Kaleidoskopické řazení scén prokládané pěveckými a tanečními výstupy upomíná na Raederovu frašku *Robert a Bertram* (viz výše). Jako autoři jsou uvedeni Veilchenhahn-Pražský (dvojice Jára Kohout a Zdeněk Pražský), texty písní napsal Míla Jaroš a hudbu Josef J. Libor, výpravu scény vytvořil Ferdinand Fiala (1888-1953) a režii měl herec Zdeněk Pražský (?-1932). *Dva Kohni* toho roku dosáhli velkého počtu repríz, humor tohoto druhu však brzy přestal být vtipný. Roku 1931 už bylo velmi problematické postavit na scénu kabaretu dvojici komiků jako židovské typy, které měly »jen« rozesmávat. Vzniká otázka složení publika, v němž už mohli být mnozí, kteří se zanedlouho posmívali Židům drhnoucím dlažbu a vybíjeli výlohy židovských obchodů.

Podněty židovského divadla převzal muzikál. K nejméně úspěšným a nejhodnotnějším dílům svého druhu patří muzikál *The Fiddler on the Roof* (*Šumař na střeše*) z roku 1964, který podle povídek Sholema Aleichema (1859-1916) vytvořili Jerry Bock (hudba), Joseph Stein (libreto) a Sheldon Harnick (texty písní), včetně jeho filmové verze (1971), nebo filmový muzikál *Yentl* z roku 1983 s Barbrou Streisand v titulní roli (hudba Michel Legrand, texty a Alan a Marilyn Bergmanovi). První české uvedení *Šumaře na střeše* v Národním divadle v Praze (premiéra 21. 2. 1968) s Ladislavem Peškem v roli Tovjeho (► Obr. 14) dosáhlo 48 repríz a do dnešního dne muzikál uvedlo dalších deset českých divadel, některá ve víceru nastudováních.

<sup>602</sup> *Ostdeutsche Rundschau* 14 (1903), č. 99 (11. 4.), s. 6-7; *Illustriertes Wiener Extrablatt* 32 (1903), č. 100 (11. 4.), s. 10; č. 130 (12. 5.), s. 11-12. – Hirschův syn Adolf Hirsch (1866-1931) studoval u Antona Brucknera, chtěl se stát dirigentem, avšak pro oční chorobu se musel úmyslu vzdát. Jako lidový zpěvák a skladatel předčil věhlasem svého otce.

<sup>603</sup> ROZENBLIT, Marsha L.: *Juden in Wien 1867-1914. Assimilation und Identität*, Wien: Böhlau, 1988; HÖDL, Klaus: *Zwischen Wienerlied und Der Kleine Kohn. Juden in der Wiener populären Kultur um 1900*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, se zabývá židovskými ansámblu i jednotlivci vystupujícími ve Vídni kolem roku 1900 (Folies Comiques, Lemberger Singspiel-Gesellschaft, Budapest Orpheumgesellschaft aj.) a místy jejich působení.

<sup>604</sup> FORTH, Georg W.: *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets*, Freiburg: Centaurus Verlag & Media UG, 2009, zvl. s. 207-219.

**Náboženské náměty a postavy v opeře**

Nejednoznačná a neostrá je hranice mezi motivy děl s náboženskými nebo z dějin náboženství převzatými motivy. Je otázka, zda scény, v nichž se Židé posmívají Kristu, jaké nacházíme v historické ikonografii a pašijových hrách, vnímat antisemitsky, ve smyslu křesťanstvím vykonstruovaného obvinění Židů z Kristovy smrti, nebo protikřesťansky, jako symbol pronásledování křesťanů obecně. Tzv. *Frankfurtská pašijová hra* (*Frankfurter Passionspiel*) z roku 1493 je pokládána za prototyp textu s latentním protižidovským obsahem,<sup>605</sup> až do současné doby se vedou diskuse o textu a inscenování tradičních pašijových her v bavorském Oberammergau (jimiž byl při své návštěvě roku 1934 tolik nadšen Adolf Hitler). Tradice pašijových her vycházela sice z textu *Bible*, avšak v průběhu dějin se do nich dostávaly stále drastičtější, účelově zaměřené momenty, které měly vyvolat protižidovskou nenávisť.<sup>606</sup>

Kontroverze vyvolávají dokonce i pašijová oratoria Johanna Sebastiana Bacha. Jejich libreta vycházejí z německých překladů Martina Luthera, jenž účelově posunul význam biblických textů i žalmů a své stále silnější a očividnější protižidovské postoje vtělil do několika spisů, především *Von den Juden und ihren Lügen* (*O Židech a jejich lžích*) a *Vom Schem Hamphoras: Und vom Geschlecht Christi* (*O neznámém jménu a pokolení Kristově*), oba jsou z roku 1543. Luther nepokrytě vyzývá k vypalování synagog, zboření domovů Židů a jejich vyhnání. V Bachových *Matoušových* a *Janových pašijích* je tak pocítován motiv protižidovské nenávisťi, *Janovy pašije* s disonancemi a chromatismy jsou některými hudebními historiky chápány jako vědomá ilustrace židovské zlovolnosti namířené proti Ježíši.<sup>607</sup>

Na střetu různých kultů a náboženských vyznání (pohanství a křesťanství, židovství a křesťanství, katolicismus a protestantství) a na působení sekt je založen děj celé řady oper, mezi nimiž k nejznámějším a dodnes hraným patří *Les Huguenots* (*Hugenoti*) a *Le Prophète* (*Prorok*) Giacoma Meyerbeera, Musorgského *Chovanština* a *Král Roger* (*Král Roger*) Karola Szymanowského. Náboženský konflikt se objevuje také jako souboj světské a církevní moci, prezentovaný v ději současně jako střet kultur (Mozart: *Die Entführung aus dem Serail / Únos ze serailu*), v jiných je obsažen v základním milostném konfliktu (Verdiho *Nabucco*, Halévyho *La Juive / Židovka*, Marschnerův *Der Templer und die Jüdin / Templář a Židovka*). Náboženské přesvědčení je spouštěcím momentem tragédie např. v Massenetově *Thaïs*. Libreta takových oper jako Verdiho *I Lombardi alla prima crociata* (*Lombarďané na první křížové výpravě*), resp. *Jérusalem*, Rubinsteinovi *Die Maccabäer* (*Makabejci*) apod. také využívala nábožensko-politicky motivovaný námět jako vhodný prostředek k uplatnění jinonárodního (exotického) elementu, přičemž často stačil pouze odkaz na cosi vzdáleného evropskému světu a nemuselo se ani jednat o vědomě uplatněný »couleur locale« (a už vůbec ne hudebně). To je i případ takových oper, jako Rossiniho *Maometto*, nesčetných *Armid* apod. Nábožensko-politické pohnutky vedly činy Jana z Leidenu (Meyerbeerův *Le Prophète*) i Johanky z Arku (Verdi, Čajkovskij).

Religiózní tematika v tak světském milieu jako operní jeviště dlouho narážela na cenzurní problémy. Výhrady a výtky vůči náboženské tematice na divadle se netýkaly jen židovského vyznání a židovských postav, citlivě reagovaly i katolická a protestantská církev. V ateismem prosáklém 20. století ztratily námitky církevní cenzury bezprostřední moc a náboženská tematice to umožnilo postavit otázky víry na jeviště nezahaleně, ať už v rovině nábožensko-filozofické (Schönbergův *Jakobsleiter / Jakobův žebřík*, *Moses und Aron / Mojžíš a Aron*, Hindemithova *Sancta Susanna*), či s použitím reálné historické události (činoherní předloha k Poulencově opeře *Les dialogues des Carmélites / Dialogy karmelitek*). Světec či dokonce sám Kristus se na jevišti mohl objevit jako alegorie či vize – v d'Albertově opeře *Die toten Augen* (*Mrtvé oči*) je to Ježíš, v opeře *Jacobowski und der Oberst* (*Jacobowski a plukovník*) Giselhera Klebeho sv. František – či ve formě operního mystéria (Frank Martin: *Le Mystère de la Nativité / Mystérium zrození*, Olivier Messiaen: *Saint François d'Assise / Sv. František z Assisi*). Přesto se náměty týkající se náboženských otázek a především s náboženskými postavami setkávaly ještě hluboko ve 20. století s odmítavými reakcemi. Námitky církevních (a nejen církevních) kruhů vyvolalo dílo, které si – a to po rockové opeře *Jesus Christ Superstar* (Tim Rice a Andrew Lloyd-Webber, 1971) a prvních velkofilmoch na biblické náměty – dovolilo vidět »jinak« Kristův

<sup>605</sup> MARX, Christoph: *Antisemitismus in den geistlichen Spielen des Spätmittelalters am Beispiel des Frankfurter Passionsspiels von 1493. Eine paradigmatische Untersuchung*, München: Grin, 2014.

<sup>606</sup> Viz např. diskuse k filmu Mela Gibsona *Umučení Krista*, mj. KULKA, Tomáš: *Umučení Krista v historické perspektivě*, in: *holocaust.cz*, 7. 8. 2011, <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-2004/kveten-7/umuceni-krista-v-historicke-perspektive/>.

<sup>607</sup> K tomu např. KORTHEUER-SCHÜRING, Renate: *War Bach Antisemit?*, in: *Jüdische Allgemeine*, 27. 3. 2017, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/war-bach-antisemit/>, a rozsáhlé online diskuse až do nejnovější doby.





Obr. 15: Růžena Maturová jako Recha a Václav Pospíšil jako Eleazar v *Židovce*, Praha, Národní divadlo, 28. 2. 1903, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/7883/inscenace/1722>

ka nehodlá vyslechnout Bois-Guilbertovy milostné návrhy, je obviněna z čarodějnictví a má být upálena. Ivanhoe ji v poslední chvíli zachrání a Bois-Guilbert padne v souboji, což si lid vykládá jako Boží znamení. Opera neměla pro komplikovaný děj příliš štěstí a byla podniknuta řada pokusů o její úpravu. Roku 1912 měla ve Straßburgu premiéru v přepracování Hanse Pfitznera, jenž děj především zkrátil a tím zjednodušil, text i partituru až na drobné instrumentační retuše údajně ponechal původní. Je otázka, jak vzhledem k Pfitznerovu neskrývanému antisemitismu čist poznámku recenzenta, že part Rebečky je naplněn »lyrikou, je velmi citový a r y z e n ě m e c k ý, nikoli banální«,<sup>612</sup> a její postava patří k typu »krásných Židovek«.<sup>613</sup>

Ideu náboženské tolerance ve vztazích Židů a křesťanů tematizovala opera *La Juive* (Židovka; ➤ Obr. 15) Jacquese Fromental Halévyho na libreto Eugena Scribeho, poprvé uvedená

pašijový příběh. Opera Gottfrieda von Einem na text Lotte Ingrisch *Jesu Hochzeit* (Ježíšova svatba) se při své premiéře ve Vídni roku 1980 postarala o vydatný skandál. Jedná se o konfrontaci Ježíše a Smrti, která je ústřední postavou opery. Lazarovým vzkříšením se Ježíš odváží Smrti oponovat a ta se mu mstí, Ježíšovi učedníci se stávají jeho soudci. Už před premiérou se hovořilo o »kacířském libretu« Lotte Ingrisch, »spíše je možné si představit, že Heino bude zpívat protestsongy, nebo Herberta von Karajana, jak se bratrsky objímá s Lennim Bernsteinem, než Lotte Ingrisch s blasfemickým rouhavým jazykem«,<sup>608</sup> psal divadelní kritik Klaus Umbach. Pobouření církve nad libretem Umbach sice odmítá, avšak svým typicky sarkastickým tónem i on vyslovuje o díle negativní soud jako o »zmatené směsi hodiny náboženství a nostalgického koncertu na přání«, pouze s několika »příkrými disonancemi, které se považovaly za avantgardní před třiceti lety«.<sup>609</sup> Nové uvedení opery *Ježíšova svatba* v rámci festivalu Carinthischer Sommer v Ossiachu roku 2016 operu plně rehabilitovalo.<sup>610</sup>

Z náboženských konfliktů čerpala především opera 19. století. Předlohou díla Heinricha Marschnera *Der Tempel und die Jüdin* (Templář a Židovka, premiéra 22. prosince 1829 v Lipsku) na libreto Wilhelma Augusta Wohlbrücka je román *Ivanhoe* Waltera Scotta. Na historickém pozadí z 12. století je líčen příběh židovské dívky Rebečky, která odolává milostným nabídkám normanského rytíře Bois-Guilberta; objektem její lásky je v souboji raněný Ivanhoe, jehož ošetřuje (v románu se jedná zároveň o projev vděčnosti za ochranu, kterou předtím poskytl Ivanhoe Rebeččinu otci Isaakovi).<sup>611</sup> Libretista vyhotovil zápletku jako rasový a náboženský konflikt. Protože Rebe-

<sup>608</sup> UMBACH, Klaus: *Unzucht mit Gottes Sohn*, in: *Der Spiegel*, 18. 5. 1980, <https://www.spiegel.de/kultur/unzucht-mit-gottes-sohn-a-275d2adf-0002-0001-0000-000014318288>.

<sup>609</sup> Tamtéž.

<sup>610</sup> *Jesu Hochzeit*, in: *Stadttheater Klagenfurt*, 2016, <https://www.stadttheater-klagenfurt.at/produktionen/jesu-hochzeit/>.

<sup>611</sup> Isaak je v románu popisován se všemi pro tehdejší dobu charakteristickými znaky, má orlí nos, vysoké vrásčité čelo, pronikavé tmavé oči, dlouhé šedé vlasy a vous, nosí žlutou čapku, kterou se Židé odlišovali od křesťanů. Srov. KRÜGER, Alexandra: *Zum Zusammenhang der Judendarstellung in Scotts »Ivanhoe« mit der Realität Englands zur Zeit Richard Löwenherz*, München: Grin, 2009.

<sup>612</sup> Oswald KÜHN, in: *Neue Musik-Zeitung* 33 (1912), č. 16, s. 333-334, zde s. 333 (proloženě V. R.).

<sup>613</sup> Scottův román *Ivanhoe* se stal operní předlohou vícekrát, zhudebnili jej např. Giovanni Pacini (*Ivanhoe*, 1832), Otto Nicolai (*Il Templario*, resp. *Tempelritter*, 1845, 1840).

23. února 1835 v pařížské Académie Royale de Musique (Opéra); o rok později v témže divadle následovala opera Giacoma Meyerbeera *Les Huguenots* (*Hugenoti*) na téma střetu křesťanů a protestantů. Bezprostřední sousedství obou oper s ožehavým a společensky aktuálním tématem nespojuje jen fakt, že oba skladatelé byli židovského původu a »trefili nerv doby, která spolu s pokračující židovskou emancipací na jedné a současně se formujícím antisemitismem na druhé straně vysílala velmi rozporné společenské a politické signály«. <sup>614</sup> V souladu s dramaturgií romantické opery, uplatňující jako identifikační znak pro místo a čas děje tzv. *couleur locale*, využil Halévy působivý židovský kolorit, dílo však není prosto stereotypů, které později antisemitismus zneužíval. Oba hlavní protagonisté, Žid Éléazar a kardinál Brogni, jsou sice reprezentanty své víry, především však utkvívají v zajetí vlastních emocí v roli otců. Éléazar, jehož Brogni kdysi pronásledoval a vyslovil nad ním klatbu, se mstí tím, že dceřinu identitu – Rachel je ve skutečnosti Brogniho dcerou – prozradí až v okamžiku její smrti. Tento často užívaný prostředek rozuzlení, na náboženském konfliktu nezávislý, dostává v židovsko-křesťanském kontextu ještě ostřejší dimenzi. <sup>615</sup> »Libreto pana Scribeho je rozvláčné a obsahuje nepravděpodobnosti; avšak zaujme, jsou v něm krásné dramatické situace a poezie verše je hudebníkovi příznivá. Jsme svědky, jak dobro vítězí nad zlem.« psala jedna z prvních kritik. <sup>616</sup>

Jak uvedeno výše, na činoherním jevišti (ať už ve vážném, nebo komickém žánru) se nevykytovaly role židovských milovníků. Tento deficit se projevoval i v hudebním divadle 19. století, tenorový obor zůstával k dispozici pro jiné obsahy. Halévyho opera *Židovka* slouží jako příklad obsazení, které zmíněného deficitu velmi působivě využilo a tenorový part přiděluje otcovské roli:

»Téměř heroická tenorální poloha postavy Éléazara ovšem v dalším vývoji operního jeviště nezabránila, aby na celá desetiletí nebyl vysoký mužský hlas diskreditován ve smyslu stereotypu nemůžného Žida.« <sup>617</sup>

Scribeho libreto také užívá další častý prvek, jakým je převlek (princ Leopold se vydává za Žida Samuela). Příznačný je osud opery, která zůstala dodnes v repertoáru (ač není – zejména právě pro tenorový part, který je vysoce náročný – uváděna často), v období nacionálního socialismu: důvodem jejího zmizení z jevišť se nestal námět, nýbrž židovský původ autora. <sup>618</sup> Halévy se k židovské tematice ještě vrátil v opěře *Le Juif errant* (*Potulný Žid*) na námět stejnojmenného románu Eugène Sueho, <sup>619</sup> pro vykreslení koloritu v ní skladatel využil taneční rytmy.

Druhou významnou zemí opery 19. století byla Itálie. Od Vídeňského kongresu usilovala země o samostatnost bez vlády Habsburků a o sjednocení. Hnutí *risorgimento* dospělo k úspěchu až roku 1870. Během tohoto období se dovršil vývoj italské opery tzv. *belcanta* a prosadil se Giuseppe Verdi. Jeho tvůrčí zrání a recepce jsou neodmyslitelné od vývoje politické situace v zemi, skladatel završuje umělecké snahy svých předchůdců.

<sup>614</sup> DÖHRING, Sieghart: *Väterliche Liebe und Christenhass. Die Rollengestalt des Éléazar in Halévy's »La Juive«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 21-40, zde s. 21. K opěře také např. HALLMANN, Diana R.: *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France. The Politics of Halévy's »La Juive«*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Na pojetí interpretace role Éléazara a recepce opery *La Juive* měl výrazný podíl tenorista Heinrich Sontheim (1820-1912); Sontheim se narodil v židovské rodině, kvůli své manželce konvertoval k protestantismu, ale po její smrti se k židovství vrátil. Při hostování ve Vídni v Carltheatru sklídl Sontheim nadšený ohlas. O jeho vysokých honorářích se psalo jako o naprosto zasloužených. Vystoupil ve dvou operách (Flotowova *Martha* a *Postillion z Lonjumeau* Adolpha-Charlese Adama) a na dvanácti večerech předvedl nejlepší čísla ze svého repertoáru, mj. »slavné čtvrté dějství *Židovky*, hudební obraz, v němž je naprosto ojedinělý«; viz CARILLON: *Wiener Musikreminiszenzen*, in: *Berliner Musikzeitung* 23 (1869), Supplement k č. 36 (8. 9.), s. 293-295.

<sup>615</sup> DÖHRING, *Väterliche Liebe und Christenhass* (◀ pozn. 614), s. 23; viz též JÜTTE, Daniel: *Der jüdische Tenor als Éléazar: Heinrich Sontheim und die »La Juive«-Rezeption im 19. Jahrhundert*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 41-56.

<sup>616</sup> Edouard FÉTIS, in: *Gazette musicale de Paris* 2 (1835), č. 9 (1. 3.), s. 69-72, zde s. 72.

<sup>617</sup> BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 10 (Vorwort).

<sup>618</sup> Halévy byl tchánem Georgese Bizeta, a tak se i Bizet ocitl mezi »podezřelými«. Neblaze proslulý lexikon *Judentum und Musik* (1. vyd. 1935) uvádí v předmluvě k rozšířenému vydání: »Chceme zde poznamenat, že do hesláře této knihy nezahrnujeme Bizeta, neboť se ozývají hlasy potvrzující jeho árijský původ, který byl přezkoumán i německým úředním postupem. [Byl však] ženat se Židovkou Halévyovou. Starý Halévy byl přísný vyznavač talmudu a nikdy by svou milovanou dceru nepřenechal gójovi. Také Bizetovi libretisté byli Židé, např. libretisté *Carmen* Meilhac a Halévy mladší.« Srov. ROCK, Christa Maria – BRÜCKNER, Hans: *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbessener*, přepracované a rozšířené vyd., München: H. Brückner-Verlag, 1938, s. 7.

<sup>619</sup> Libreto: Eugène Scribe a Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, premiéra 23. 4. 1852.

Dne 5. března 1818 měla v Teatro San Carlo v Neapoli premiéru jedna z posledních oper Gioachina Rossiniho *Mosè in Egitto* (*Mojžíš v Egyptě*, libreto: Andrea Leone Tottola) a 26. března 1827 její francouzská verze *Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge* (*Mojžíš a faraon aneb Přechod přes Rudé moře*, libreto: Luigi Balocchi a Victor-Joseph Étienne de Jouy) v Salle Le Peletier v Paříži.<sup>620</sup> Příběh o odchodu Židů z faraonova područí a o jejich cestě do zaslíbené země s efektním obrazem překročení Rudého moře můžeme na operním jevišti oné doby pokládat za výjimku; biblické náměty zůstávaly dosud spíše vyhrazeny oratoriím.<sup>621</sup>

Roku 1835 nastoupil na rakouský trůn císař Ferdinand, který získal přídomek Dobrotivý. Při svém nástupu udělil milost politickým vězňům a vzbuzoval naděje na mírnější vládu. Řada děl oslavovala císaře v představeních naplněných alegoriemi. Patřil k nim i roku 1838 uvedený balet *Nabuchodonosor*, který se o několik let později stal předlohou Verdiho opery *Nabucco*, poprvé uvedené 9. března 1842 v milánské Scale. Později zakořenila anekdota, že se Verdi stavěl k libretu Temistocla Solery, které mu zprostředkoval impresárió Bartolomeo Merelli, skepticky, dokud mu náhodou nepadly do oka verše sboru vězňených Židů »Va pensiero«, vyjadřující touhu po domově. Impuls ke vzniku opery byl sice prozaičtější, obsah sboru však splýnul nejen s italskou touhou po vlastním státě, nýbrž stal se symbolem volání po svobodě obecně.<sup>622</sup> Verdi libretistu přiměl rozšířit sbor o scénu prorocství, jímž dějství končí. Šlo mu o dramatickou pravdivost, izraelský národ pevně doufá v pomoc Boha, jenž svému vyvolenému lidu poskytuje naději. Při premiéře v Miláně ani při dalších bezprostředně následujících uvedeních<sup>623</sup> však nebyl sbor vnímán jako politická výzva, jak se mu později připisovalo. Úspěch opery souvisel se zálibou v Orientu, jak ji podpořilo Napoleonovo tažení do Egypta, a sbor »Va pensiero« působil jako zvlášť efektní číslo.

»Měl-li by této opeře vůbec být připisován nějaký politický podtext, pak se netýká Okcidentu a už vůbec ne Itálie. [...] Řekové se osvobodili od »tureckého jha«. Srbové chtěli svobodu, jakou měli jejich praotcové, i Bulhaři a Makedonci. Ti všichni se cítili jako křesťané chřadnoucí léta v »babylonském zajetí«. [...] Orient se stal módou, neboť setkávání Orientu a Okcidentu bylo vždy napínavým příběhem společného starého světa.«<sup>624</sup>

Teprve v průběhu let získal sbor Židů z *Nabucca* politický podtext. Stal se apelem, vyjádřením přání, které přesahovalo osud židovského národa. Při odhalení Verdiho pomníku v Terstu roku 1913 u příležitosti 100. výročí skladatelova narození např. začala »skupina mladých lidí zpívatí úředně zakázaný sbor z opery „Nabucco“, jenž obvykle zavdává podnět k irredentistickým demonstracím«, informoval dobový tisk. Zasáhla policie a několik osob bylo zatčeno.<sup>625</sup> Sbor v tuto chvíli demonstroval požadavek italského obyvatelstva Terstu po osvobození z rakouské nadvlády.<sup>626</sup>

Skladatelé a libretisté čerpali látky z příběhů židovského národa v různých zemích. Několikrát byla využita novela Edwarda Bulwer-Lyttona<sup>627</sup> *Leila or The Siege of Granada* (*Lejla aneb Oběť Granady*, 1838).<sup>628</sup> Tragický příběh Žida Amalmena, jeho nepřítelství vůči Maurům a osud

<sup>620</sup> Roku 1828 následovaly *Le Comte Ory* (*Hrabě Ory*) a 1829 *Guillaume Tell* (*Vilém Tell*), zbývajících čtyřicet let života už Rossini opery nekomponoval.

<sup>621</sup> Např. německý skladatel Franz Lachner, oratorium *Moses*, op. 45 (1833).

<sup>622</sup> STRAUB, Eberhard: *Wagner und Verdi. Zwei Europäer im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 2012, s. 52-53.

<sup>623</sup> 1843: Vídeň, Lisabon; 1844: Barcelona, Berlín, Stuttgart; 1845: Marseille, Paříž; 1846: Kodaň, Londýn, Pešť; ...; 1849: Praha atd.

<sup>624</sup> STRAUB, *Wagner und Verdi* (← pozn. 622), s. 53-54.

<sup>625</sup> *Národní politika* 31 (1913), č. 281 (13. 10.), s. [1]; srov. *Čech* 38 (1913), č. 281 (13. 10.), s. 5; *Wiener Zeitung* (*Wiener Abendpost*) 210 (1913), č. 236 (13. 10.), s. 4, a další vídeňské listy; *Pester Lloyd* 60 (1913), č. 248 (19. 10.), s. 5; *Salzburger Wacht* 14 (1913), č. 235 (14. 10.), s. 3 aj.

<sup>626</sup> SÖLLWAGNER, Maria: *Auswirkungen der italienischen Einigungsbewegung auf Triest und sein slawischsprachiges Umland*, diplomová práce, Wien: Universität Wien, 2012, s. 90, odkazuje na *Diario Triestino* 1815-1915. Dále *Cent'anni di lotta nazionale*, in: *Problemi italiani* 12, Milano: Ravà editori, 1915, s. 21; TAMARO, Attilio: *Storia di Trieste*, 2, Roma: Alberto Stock, 1924, s. 567.

<sup>627</sup> Richardu Wagnerovi posloužil Bulwer-Lyttonův román *Rienzi, the Last of the Roman Tribunes* z roku 1835 jako předloha opery *Rienzi, der letzte der Tribunen* (*Rienzi, poslední z tribunů*), premiérován 20. 10. 1842 v Drážďanech.

<sup>628</sup> RIEMANN, Hugo: *Opern-Handbuch* (Nachdruck 1979) uvádí na s. 275 mezi operami podle Bulwera-Lyttona několik omylů. Johann Otto Heinrich von Schaum (1763-1834): *Leila* (ca. 1810) – název opery je správně *Lila*, je z roku 1802 a není na Bulwerův námět; Antonio Coronaro: *Leila* (1880) – správný název je *Seila* (libreto: Antonio Boni) a rovněž nemá s Bulwerovým románem nic společného.



jeho dcery Lejly, zamilované do maurského vojevůdce, se odehrává roku 1491. Z milostných příběhů na historickém pozadí opera s oblibou těžila a Bulwer-Lyttonova předloha nabízela i žádoucí exotické prvky. Dne 27. ledna 1855 byla v Teatro Fenice v Benátkách uvedena podle téže předlohy opera *L'Ébreo* (*Hebrejec*) Giuseppa Apolloniho. Ve zpracování látky se projevil tendence doby, která se v zájmu tolerance ožehavým motivům raději vyhýbala. Na rozdíl od Bulwer-Lyttonovy novely se v opeře pomíjí náboženské pozadí příběhu, Židé jsou prezentováni pouze jako sociální vrstva a zcela je vynechán motiv ziskuchtivého Žida. Příznačná je spiklenecká scéna ve II. dějství s mužským sborem, jenž evokuje vliv Verdiho »Va pensiero«. <sup>629</sup> Roku 1857 následovala v Teatro Rossini v Turíně premiéra opery (»melodramma tragico in tre atti«) Giuseppa Lambertiniho na týž námět (libreto: Felice Osasco) *Leila di Granata* (*Lejla z Granady*). Bulwerem-Lyttonem se inspiroval se také český skladatel Karel Bendl (viz dále).

Nové či obnovené náměty poskytla opeře starozákonní témata. Dne 10. března 1875 měla ve vídeňské Dvorní opeře premiéru *Königin von Saba* (*Královna ze Sábý*) Karla Goldmarka na libreto Salomona Mosenthala.

»Zájem, který mohlo libreto ve skladateli vzbudit, nespočívá v ději, neboť ten mu nenabídl nic nového, žádné s určitostí vykreslené charaktery, napínavé rozvíjení dramatické linie, zaujmout jej mohl jedině námět, [...] zvláštní půvab Orientu, příležitost k širšímu uplatnění hudby, zejména ve scéně v chrámu, jedině, v níž je dramatický život«,

stojí v jedné z prvních recenzí. <sup>630</sup> Její autor se zdráhá přiznat Goldmarkovi dramatický talent, ovšem »ve své operní prvotině ani neměl příležitost ho osvědčit«. Recenzent připomíná operu *Královna ze Sábý* Charlese Gounoda. <sup>631</sup> Jako v Gounodově opeře je i v Goldmarkově *Královně ze Sábý* poprvé na jevišti předveden jeruzalémský chrám, »národní svatyně židovského lidu«, její znázornění však klade nároky, které nemohly být splněny. Autor recenze oceňuje zdařilé jednotlivosti, jako celku však nedává opeře příliš naděje na trvalý úspěch. Jako už často, ukázal se odhad jako mylný. První vídeňská inscenace *Královný ze Sábý* se hrála průběžně do roku 1901 a dosáhla stovky repríz.

V Praze byla opera poprvé uvedena 24. ledna 1878 v Německém zemském (Stavovském) divadle. »Básník libreta nabídl skladateli orientální nádherou, cizokrajnými tanci a procesemi příležitost k osobitým motivům, oslnivé orchestraci a nejjemnějším detailům.« <sup>632</sup> Recenzent nepochybuje, že se pověst, která operu provází, stvrdí i v Čechách. Německá pražská scéna operu hrála v dalších letech až do roku 1933 ve čtyřech nových inscenacích (poslední měla premiéru 2. dubna 1933) a objevila se v každé sezóně. Česky byla *Královna ze Sábý* uvedena poprvé 2. dubna 1886 v Národním divadle v Praze (s 22 představeními) a uskutečnilo se pět dalších nastudování, poslední s premiérou 23. října 1915, takže mezi roky 1886-1915 ji hrály souběžně obě pražské scény.

Salomon Mosenthal vytvořil i libreto podle dramatu Otto Ludwiga *Maccabäer* (*Makabejci*) pro Antona Rubinsteina. Premiéra opery se uskutečnila 17. dubna 1875 v Berlíně. <sup>633</sup> Ironický tón některých listů nedovoluje pochybovat, že se jednalo o sice maskovaný, avšak přece anti-semitsky zabarvený podtón. Anonymní pisatel listu *Musikalisches Wochenblatt* např. píše:

»Z Vídně se dozvídáme, že tu byl nedávno pan Anton Rubinstein a v soukromém kruhu přehrál první dějství své nové opery *Nero*. <sup>634</sup> [...] Ještě setrváváme u makabejské sestry, Goldmarkovy *Sábý*, a už máme vyhlídku na další návštěvu! Jak jsme šťastní, že se nám předvádějí takové poklady z »rubínů« a »zlata«! <sup>635</sup> [...] *Makabejci* byli první operou sezony [...]. Měl jsem nejlepší vůli, když už jsem ji čtyřikrát slyšel a neuspěla u mě, se tentokrát od

<sup>629</sup> CHERUBINI, Sabrina: *Der Jude Alnamen und seine Tochter Leila auf der Opernbühne. Drei Adaptionen von Bulwer-Lyttons Roman »Leila or The Siege of Granada«* (1838), in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 77-88.

<sup>630</sup> Dr. A. FRANK, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 2 (1875), Heft 11 (21. 3.), s. 9-10, zde s. 10.

<sup>631</sup> *La Reine de Saba* (libreto: Jules Barbier a Michel Carré podle staré arabské legendy, resp. jejího literárního zpracování od Gérarda de Nervalu ve sbírce *Le voyage en Orient*, 1851) po premiéře v Paříži (1862) dosáhla pouhých 15 představení a ani pozdější sporadické pokusy o její oživení se nesetkaly s úspěchem.

<sup>632</sup> K., in: *Prager Tagblatt* 2 (1878), č. 22 (22. 1.), s. 7.

<sup>633</sup> Následovala uvedení ve Vídni, Drážďanech a teprve roku 1877 v Rusku v Sankt-Petěrburgu a 1883 v Moskvě; roku 1925 byla opera uvedena v hebrejštině v Jeruzalémě. – V Praze se opera dočkala další inscenace ještě roku 1896 v Novém německém divadle.

<sup>634</sup> Rubinsteinova opera *Néron* na libreto Julese Barbiera byla poprvé uvedena 10. 2. (29. 1.) 1884 v Mariinském divadle v Sankt-Petěrburgu v italštině, v originální francouzštině 14. 2. 1894 v Rouenu.

<sup>635</sup> »Rubin« a »Gold« jsou čitelné narážky na židovská jména a židovské peněžnictví.

ní odpoutat a nechat se povznést, neboť hudební referenti politických listů nám ji představovali jako velice významné dílo a dosti zřetelně dávali najevo, že *Lohengrin* už nepotáhne a na *Tristana a Isoldu* můžeme klidně zapomenout, tím spíš, že tam nejsou žádné sbory, protože to je v pořádné opeře to hlavní.«<sup>636</sup>

Autor článku píše, že během přestávky hledal někoho, s kým by si mohl vyměnit dojmy, všude však viděl jen »samé cizí tváře« a z dalšího kontextu, v němž cituje útržky kuloárových hovorů, je zřejmé, že »cizími tvářemi« měl na mysli židovské návštěvníky divadla: »Víte, že si Brandtová<sup>637</sup> nechala od našeho rabína ukázat, jak musí požehnat dětem?« – »A každý pátek přišla k nám do školy, aby se od nás učila zpěvu.« Recenzent popisuje svého souseda v hledišti v dlouhém kaftanu a s pejzy, jenž ve chvíli, kdy Lea slavnostně zpívala »Addonai!«, sklonil hlavu jako v modlitbě:

»Dokážu si představit, že tito lidé milují Judaha a Leah jako já Lohengrina a jeho Elsu. Ale nikdo mi nenamluví, že toto scénické oratorium je významná opera.«<sup>638</sup>

Pražská inscenace *Makabejců* 10. října 1875 v Německém zemském divadle<sup>639</sup> byla publikem přijata lépe. Pochvalu sklídila skladatelova charakterizační schopnost, výtku způsob, jakým pojednává se »suverénní libovůlí« instrumentaci, jako by byla čímsi vedlejším.<sup>640</sup>

*Samson et Dalíla* (*Samson a Dalíla*) Camilla Saint-Saëns je jedinou z jeho třinácti oper, která se v repertoáru trvale prosadila, také zásluhou efektních situací v příběhu tragické lásky na mytologicko-historickém pozadí<sup>641</sup> a dramaticky vystavěných rolí, jaké opeře vždy zajišťovaly úspěch. Dílo vznikalo sedm let, z původního plánu oratoria se měnilo v operu a skladatel se také ocitl ve fázi, kdy chtěl rozpracované dílo opustit. Na naléhání Franze Liszta, jenž měl v úmyslu operu uvést ve Výmaru, se Saint-Saëns ke kompozici vrátil. Její cesta na jeviště však byla rovněž komplikovaná. Chystané Lisztovo uvedení narušila prusko-francouzská válka v letech 1870-1871. Roku 1874 navštívil Saint-Saëns Alžír a setkání s tamní lidovou hudbou mu poskytlo novou inspiraci pro dokončení. Následovaly další odklady, pochyby a zklamání. Jevištní premiéra se uskutečnila až 2. prosince 1877 ve Výmaru pod taktovou Eduarda Lassena.

V Praze se opera poprvé hrála v Novém německém divadle roku 1903, na české scéně Národního divadla byla poprvé uvedena 11. listopadu 1933 (s Martou Krásovou jako Dalílou a Theodorem Schützem v roli Samsona) a zařazení opery, v níž stojí Židé jako utlačovaný národ proti Filištínům/Palestincům, v roce nástupu Hitlera k moci a silící perzekuce židovských umělců v Německu, lze vnímat jako politický čin. Camille Saint-Saëns vyvolával u autorů neblaze proslulého lexikonu židovských hudebníků, vypracovaného z pověření říšského vedení NSDAP,<sup>642</sup> podezření a dlouho se rozebíralo, zda není židovského původu.<sup>643</sup>

*Samson a Dalíla* je především příběh o lásce, biblické pozadí však nabízí režisérům prostor k politickému vyjádření i dnes. V *Bibli* i v opeře se děj odehrává v pásmu Gazy. Režisér Tilman Knabe svou inscenaci, uvedenou roku 2009 v Kolíně nad Rýnem, pouze posunul do současného politického kontextu. Inscenace vyvolala skandál už před premiérou svou brutalitou, sbor stávkoval a někteří účinkující odstoupili, avšak »vážně míněný, radikální výklad díla a drastická, burcuující kritika války a všech forem lidského násilí může být cokoliv, ale určitě ne skandál,« psala jedna z kritik.<sup>644</sup>

### Richard Wagner

Téma Richard Wagner a židovství patří k nejpálčivějším otázkám posledního půldruhého století. Svým rozsahem a dosahem přesahuje dějiny hudebního divadla a kultury, hluboce zasáhlo do politiky a stále zůstává žhavé.

<sup>636</sup> *Berliner Opernbrieft eines Dilettanten*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 6 (1875), č. 44 (29. 10.), s. 553-554, zde s. 553 (nepodepsáno).

<sup>637</sup> Roli židovské matky Ley (Leah) v berlínské premiéře zpívala Marianne Brandt (1842-1921).

<sup>638</sup> *Berliner Opernbrieft eines Dilettanten* (← pozn. 636).

<sup>639</sup> Skladatel se osobně účastnil zkoušek, viz *Prager Abendblatt* 9 (1875), č. 222 (29. 9.), s. [3].

<sup>640</sup> *Prager Abendblatt* 9 (1875), č. 232 (11. 10.), s. [3].

<sup>641</sup> *Kníha soudců*, 16.

<sup>642</sup> STENGEL, Theo – GERIGK, Herbert: *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin: Bernhard Hahnfeld Verlag, 1940.

<sup>643</sup> WEISSWEILER, Eva: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln, Dittrich Verlag, 1999, s. 106-107, 136.

<sup>644</sup> GONDORF, Ulrike: *Samson und Dalíla. Falscher Alarm*, in: *Jüdische Allgemeine*, 14. 5. 2009, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/falscher-alarm/>.

»Dá se říci, že v *Rienzi*, *Bludném Hofandánovi*, *Tannhäuserovi*, *Lohengrinovi*, dokonce v *Tristanovi* a především pochopitelně v *Prstenu Nibelungově* jsou teatralizovány různé destruktivní aspekty politiky, v *Mistrech pěvcích* a v *Parsifalovi* je naopak alespoň v obrysech naznačena utopie života individuálního i společenského, který je politice vzdálen a dokonce politiky zbaven. V perspektivě obou těchto děl, v nichž je vyjádřena a zakomponována naděje na překonání politicko-společenské skutečnosti, vyvrcholila Wagnerova celoživotní touha po nové a domněle autentické společnosti, v níž umění bude určovat i pravidla sociálního soužití a estetickým se nakonec stane život sám.«<sup>645</sup>

Wagner, »salonní« účastník revoluce roku 1848, v jejímž důsledku se na dvě desítky let stal politickým vyhnanecem, reagoval svým dílem na zásadní otázky, jaké s sebou přinášely rozvoj průmyslového světa, jeho sociální a politické problémy a růst národního uvědomění. Jako příčiny Wagnerova antisemitismu se uvádí řada aspektů, od »sebenenávisti«, kterou v sobě pro podezření, že jeho biologický otec byl židovského původu, přes zklamání ze ztroskotané revoluce, po pocit zneuznání a dlouhou cestu k prosazení děl na jevišti.<sup>646</sup> Wagner nebyl jen skladatel, nýbrž také literát. Klíčovým se pro téma Wagner a antisemitismus stal jeho spis *Das Judentum in der Musik* (*Židovství v hudbě*), jehož první verze otištěná pod pseudonymem by možná mezi mnoha jinými dobovými pamflety zapadla, kdyby Wagner text nevydal znovu, už pod plným jménem, a s ještě vyostřenějším obsahem.<sup>647</sup> K problému, »zda je důležitý Wagnerův antisemitismus také pro jeho hudebnědramatické dílo a jeho postavy, či zda zůstávají problémové konstelace zasahující do hlubokých vrstev lidského bytí skladatelskými antisemitskými obsesemi substanciálně nedotčeny«,<sup>648</sup> existuje nesčetná literatura, sahající od doby vydání obou verzí Wagnerova textu až do dnešní doby.<sup>649</sup> Někteří badatelé vykládají jako vědomě protizidovský cyklus *Prsten Nibelungův*,<sup>650</sup> jiní přenášejí projevy jeho antisemitismu na skladatelskou tvorbu jako celek.

Po druhé světové válce se na Wagnerovo dílo pohlíželo v zrcadle právě prožitých důsledků rasové nenávisti. Zdroje skladatelského antisemitismu se hledaly v jeho (nepochybně) excentrické a egoistické povaze a velikášství. Souvislost se sociálně revolučním duchem kolem poloviny 19. století se v takových pracích vědomě ignorovala či alespoň zatlačovala do pozadí jako nepodstatná, »dokonce se mezi obojím konstruoval uměle rozpor, jeden z nejfatálnějších omylů wagnerovského bádání vůbec«.<sup>651</sup> Jako jeden z argumentů posloužilo, že roku 1881, kdy už se Wagnerův antisemitismus projevoval zcela veřejně, sám skladatel doložil, že »pro něj sociální kritika a nepřátelství k Židům představují jedno a totéž. Tak v článku *Erkenne dich*

<sup>645</sup> BERMBACH, Udo: »Blühendes Leid«. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen, Stuttgart: J. B. Metzler, 2003, kap. *Wieviel Antisemitismus ist in Wagners Musikdramen? (Kolik antisemitismu je ve Wagnerových dramatech)*, s. 313-349, zde s. 313.

<sup>646</sup> BERMBACH, Udo: *Das ästhetische Motiv in Wagners Antisemitismus. »Das Judentum in der Musik« im Kontext der »Zürcher Kunstschriften«*, in: BORCHMEYER, Dieter et al. (eds.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2000; SCHEIT, Gerhard: *Wagners »Judenkarikaturen« – oder: Wie entsorgt man die Enttäuschung über eine gescheiterte Revolution?*, in: HEISTER, Hanns-Werner (ed.): *Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, 2, Hamburg: Bockel, 1997, s. 133-171, aj.

<sup>647</sup> K. Freigedank [= WAGNER, Richard]: *Das Judentum in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 33 (1850), č. 19 (3. 9.), s. 101-107; č. 20 (6. 9.), s. 109-112. Samostatně Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1869. – Kritická dokumentace z poslední doby FISCHER, Jens Malte: *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main – Leipzig: Insel Verlag, 2000; Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015 aj.

<sup>648</sup> BERMBACH, »Blühendes Leid« (↵ pozn. 645), s. 313-314.

<sup>649</sup> SCHEIT, *Wagners »Judenkarikaturen«* (↵ pozn. 646); SCHEIT, Gerhard: *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg: ça ira Verlag, 1999, 2006; ROSE, Paul Lawrence: *Wagner und der Antisemitismus*, Zürich: Pendo Verlag, 1999; BRANDENBURG, Daniel – FRANKE, Rainer – MÜNGEN, Anno (eds.): *Das Wagner-Lexikon*, Laaber: Laaber-Verlag, 2012, s. 34-36.

<sup>650</sup> Viz DRÜNER, Ulrich: *Judenfiguren bei Richard Wagner*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (↵ pozn. 127), 143-165, zde s. 150. V jiné své práci Ulrich Drüner upozorňuje na rozdíly Wagnerova antižidovského pamfletu vydaného pod pseudonymem (1850) a jeho druhého znění, publikovaného pod plným jménem. Ve verzi z roku 1850 je slovo »Žid« použito jako pojmenování všech, kdo nedostatečně doceňují umění velkých mistrů (tedy Beethovena a jeho následovníky, mezi něž počítá Wagner sám sebe) a vystupují tedy proti wagnerovskému – »antisemitismus je tu podmíněn kulturně, nikoliv rasově«. Spis z roku 1869 už se obrací přímo proti Židům »v rasovém pojetí. [...] Nelze jej ovšem stavět na roveň modernímu vyhlazovacímu rasismu.« Viz DRÜNER, Ulrich: *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Köln: Böhlau, 2003, s. 279.

<sup>651</sup> DRÜNER, *Judenfiguren bei Richard Wagner* (↵ pozn. 650), s. 151.



selbst srovnává »osudový Prsten Nibelungův« s »burzovní peněženkou«, »příšerným obrazem strašidelného vládce světa«, s kapitálem, za nějž »je třeba vinu přičítat Židům« a spojil svůj názor s národnostním pohledem, když se vyslovil proti »Židům udělenému právu nazývat se Němci«. <sup>652</sup> V *Židovství v hudbě* říká:

»Žid hovoří jazykem národa, v němž žije, stále jako cizinec. [...] Syčivý, pronikavý, houkavý a mumlavý způsob židovské mluvy je velmi cizí a pro naše ucho nepřijemný.« <sup>653</sup>

Podle zápisku v deníku Cosimy Wagnerové prý skladatel zalitoval, že se o jeho dílech nehovoří v širším smyslu, např. o *Prstenu Nibelungově* ve spojení role zlata se zánikem jedné rasy. <sup>654</sup>

Jednoznačně negativní stanovisko vůči Wagnerovi zaujal Marc A. Weiner, <sup>655</sup> jenž vidí ve veškerém jeho díle vědomý a záměrný, antisemitský a rasově prezentovaný koncept, a soupis židovských postav, karikatur a narážek, který Weiner na základě »identifikačních znaků« sestavil, zahrnuje celé skladatelovo dílo. O ohlasu Weinerovy knihy svědčí, že vyšla v krátkém časovém odstupu ve dvou vydáních <sup>656</sup> a vzápětí byla přeložena do němčiny. Weiner v ní tak dovršil propojení wagnerovských postav se skladatelovými antisemitskými postoji. Už Theodor Wiesegrund Adorno po znovuotevření Bayreuthských slavností roku 1952 napsal:

»Po zlatě prahnoucí, neviditelně anonymní, vykořisťující Alberich, ramena krčící, užvaněný, sebechválou a lstí překypující Mime, impotentní intelektuální kritik Hanslick-Beckmesser, <sup>657</sup> všichni odstrčení ve Wagnerových dílech jsou židovské karikatury.« <sup>658</sup>

Adornovi pokračovatelé k židovským postavám připojili Hagena, Kundry a Klingsora a rozvinuly se rozsáhlé polemiky. Paul Lawrence Rose <sup>659</sup> prosazoval termín »archeologie revolučního antisemitismu« (»archeology of revolutionary antisemitism«) a poukázal na to, že antisemitské postoje lze v 19. století nalézt v dílech řady spisovatelů, u nichž by se to neočekávalo. Zmíněný Marc A. Weiner stanovil klasifikační kritéria, zahrnující hledisko optické (tělesný vzhled a výraz tváře, upřednostňování určitých barev), hlasovou charakteristiku, tělesné projevy jako gesta a chůzi, dokonce tělesný pach, přisuzuje zvláštní roli zvířecí říši a poukazům na ni ve Wagnerových operách; zejména Alberichova proměna v ropuchu podle jeho tvrzení ještě zvyrazňuje židovskou karikaturu, jakou už představoval ve své trpasličí podobě.

Ne náhodou určil Wagnerův obdivovatel Hans Pfitzner postavu Moormanna ve své opeře *Die Rose vom Liebesgarten (Růže ze zahrady lásky)* jako napůl člověka, napůl žábu. Jemu patří otázka tenorové role Siegnota: »Koktáš a kvákáš, máš štetinatou srst, ploché nohy a tlapy, kdo jsi, brachu divý?« Ploché nohy a velké ruce nalezneme na mnoha kreslených židovských karikaturách, »žabí« vzhled však i tam, kde ji jako antisemitskou narážku vykládat nelze, jako v Rameauově opeře *Platée*, kde se v žábu promění ctižádostivá ošklivá zpěvačka. Moormann připomíná spíše postavu Nickelmanna z dramatu *Die versunkene Glocke (Potopený zvon)* Gerharta Hauptmanna. Jeho Nickelmann stojí blízko nejrůznějším postavám vodních bytostí, včetně Vodníka v Dvořákově *Rusálce*. <sup>660</sup> Pfitznerův antisemitismus nicméně přiměl režiséra Petera Pachla, aby ve skladatelově opeře *Das Herz (Srdce)*, kterou inscenoval roku 2004 ve Würzburgu, vytvořil z doktora Athanasia židovského zázračného léčitele; svůj koncept odvodil z lékařova starozákonně znějícího jména, z historické existence takových lékařů a z jeho putování a postava mu tak splynula s »věčným Židem« Ahasverem. <sup>661</sup>

<sup>652</sup> WAGNER, Richard: *Erkenne dich selbst*, in: *Bayreuther Blätter* 4 (1881), č. 2-3 (únor – březen), s. 33-41; viz též *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871, s. 263nn.

<sup>653</sup> WAGNER, Richard: *Das Judentum in der Musik*, Leipzig: J. J. Weber, 1869, s. 14-15.

<sup>654</sup> DRÜNER, *Judenfiguren bei Richard Wagner* (◀ pozn. 650), s. 151.

<sup>655</sup> WEINER, Marc A.: *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin: Henschel Verlag, 2000.

<sup>656</sup> Původní vydání WEINER, Marc A.: *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, 1995, 21997.

<sup>657</sup> Rovněž k projekci »zapřísáhlého antiwagneriána«, vídeňského kritika Eduarda Hanslicka do postavy Beckmessera v opeře *Die Meistersinger von Nürnberg* existuje řada postřehů, od seriózních kulturologických studií až po hypotézy a nepodložené smyšlenky.

<sup>658</sup> ADORNO, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, Berlin – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952. Následovalo několik dalších vydání. Cit. dle vyd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, s. 19.

<sup>659</sup> ROSE, *Wagner und der Antisemitismus* (◀ pozn. 649).

<sup>660</sup> Přestože ani *Rusalka* nebyla ušetřena zásahů mnohdy přebujelé fantazie moderních režisérů a transformací děje opery do nejrůznějších kontextů, představovat Vodníka a Rusalku jako židovského adoptivního otce křesťanské dívky nikoho – naštěstí – nenapadlo.

<sup>661</sup> Symposium, které se u této příležitosti konalo, s režisérem polemizovalo, především s poukazem

**Česká opera**

V českém prostředí bychom našli celou řadu oper, v nichž se potýká pohanství s křesťanstvím (*Drabomíra* Františka Škroupa), náboženský podtext má Skuherského *Der Apostat* aneb v českém přepracování *Vladimír, bohův zvolenec*, pohanské pozadí má Dvořákova *Vanda*, střet víry a politiky s láskou je obsahem opery *Die Bilderstürmer (Obrazoborci)* Jana Bedřicha Kittla apod.

Mezi díly, která obsahují náboženský prvek a vznikla v českých zemích, resp. byla zkomponována českými skladateli, zaujímá zvláštní místo první původní česká opera uvedená v Prozatímním divadle, Šeborovi *Templáři na Moravě* (libreto: Karel Sabina), česká odnož francouzské grand opéra.<sup>662</sup> Děj opery je zasazen do 13. století, »divadelně vděčná, militantně a sakrálně laděná látka k *Templářům na Moravě* se hodila k připomenutí kvetoucího národa, který však může být ohrožen vnitřními rozbroji«,<sup>663</sup> podobně jako tomu bylo v Sabinově libretu ke Smetanovým *Braniborům v Čechách*.<sup>664</sup> Religiózní zmínka se objeví v *Templářích na Moravě* pouze v úvodu opery, v počtě templářskému řádu, který dobude zpět Palestinu. Vlastní konflikt, na němž je děj vystavěn, je – opět podobně jako v *Braniborech* – milostný a vlastenecký a také v dalších jmenovaných operách je náboženská otázka pouze okrajová.

Bulwer-Lyttonova novela *Lejla aneb Obložení Granady*,<sup>665</sup> o níž už byla řeč, zaujala i české autory. Eliška Krásnohorská podle ní vytvořila libreto pro Karla Bendla, opera *Lejla* měla premiéru 4. ledna 1868 v Prozatímním divadle (druhá verze 24. září 1874 v Novoměstském divadle). Pro libretistku i skladatele se jednalo o první operní pokus a přes výtky (především vůči cizímu námětu) znamenala na cestě za původní českou operou důležitý krok už tím, že vyvolala debatu o správné české hudební deklamaci mezi historikem a kritikem Augustem Wilhelmem Ambrosem a libretistkou Eliškou Krásnohorskou.<sup>666</sup>

Dvakrát se židovská postava objevuje v opeře Josefa Bohuslava Foerstera. Libreto jeho opery *Debora* podle dramatu Salomona Mosenthala, o němž byla řeč výše, vypracoval Jaroslav Kvapil (premiéra 27. ledna 1893 v Národním divadle v Praze). Titulní postavou je židovská dívka milující křesťanského hochy Josefa. Ten ji opustí a Debora se vrací po dvou letech do vsi s úmyslem pomstít se za zrazenou lásku. Když však najde Josefovou šťastnou rodinu, od svého úmyslu upustí. V *Deboře* se »Foerster, hluboce věřící křesťan, vyrovnal s dvojím osudem, dvojí podobou lásky. Jedna má osud a podobu lásky bez viny zrazené, nešťastné, vášnivě a mstivě. Druhá [...] v podobě lásky manželské, šťastné, klidné a harmonické.«<sup>667</sup> Foerster vykreslil křesťanské i židovské postavy s porozuměním pro klatbu předsudků lpících na židovství, »je tu ovšem i rub křesťanství, malodušná nesnášenlivost ve věcech náboženského vyznání.«<sup>668</sup>

Také láska Jessiky a Lorenza ve Foersterově operní době Shakespearova *Kupce benátského*, pojmenované podle hlavní ženské hrdinky *Jessika*, je vyjádřením náboženské tolerance. Shakespearovu *Kupci benátskému* se skladatelé vyhýbali, překážku pro zhudebnění představovala především nejednoznačnost hry, kolísající mezi veselohrou a tragédií. Roku 1873 sice byla v Bologni uvedena opera *Il mercante di Venezia (Kupec benátský)* skladatele Cira Pinsutiho (1829-1888), dnes je však zapomenuta stejně jako její autor, žák Gioachina Rossiniho; Pinsuti později působil v Londýně.

---

na to, že doktor Athanasius nikde neprojevuje náboženské smýšlení: oponenti režijního pojetí tedy uplatňovali ryze religiózní hledisko. Srov. CAHN, Peter – OSTHOFF, Wolfgang (eds.): *Hans Pfitzner. »Das Herz« und der Übergang zum Spätwerk. Bericht über das Symposium Rudolstadt 1993*, Tutzing: H. Schneider, 1997, s. 114. – K Pfitznerovi viz také BUSCH-FRANK, Sabine: *Worte oder Werke? Hans Pfitzners Judenbild in seinen Opern »Die Rose vom Liebesgarten« und »Das Herz«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 165-178.

<sup>662</sup> Premiéra v Prozatímním divadle 19. 10. 1865.

<sup>663</sup> OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *K problematice české historické opery. »Braniboři v Čechách« a »Templáři na Moravě«*, in: OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba* [= Knižnice Dějin a současnosti, 4], Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 46-56, zde s. 53.

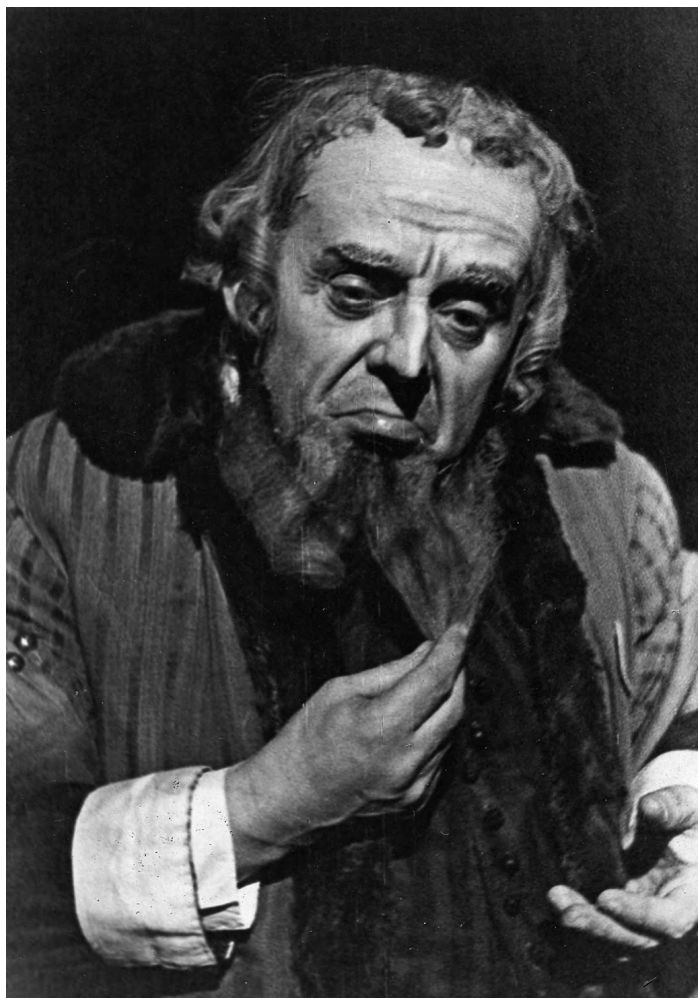
<sup>664</sup> Premiéra v Prozatímním divadle 5. 1. 1866.

<sup>665</sup> Viz výše s. 93-94/89-90.

<sup>666</sup> AMBROS, August Wilhelm: *První provozování Bendlovy opery »Břetislav« dne 18. září 1870*, in: *Hudební listy* 1 (1870), č. 31, s. 241-243; KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Český básník a hudební drama*, in: *Hudební listy* 1 (1870), č. 38, s. 298-301; č. 39, s. 306-310.

<sup>667</sup> PALA, František: *Foersterovy opery*, in: BARTOŠ, Josef et al.: *J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba*, Praha: Orbis, 1949, s. 174-175.

<sup>668</sup> Tamtéž. Viz též FISCHER, Annemarie: *Die »Schöne Judin« in Oper und Schauspiel. Heinrich Marschners »Der Tempel und die Judin«, Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foerstlers »Debora(h)«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 57-76.



Obr. 16: měla štěstí – reprízy se uskutečnily jen dvě. Po první světové válce se Foerster vrátil definitivně do Čech a Národní divadlo připravilo roku 1920 další inscenaci v hudebním nastudování Vincence Maixnera a režii Roberta Poláka, s Emilem Pollertem jako Shylockem a Jessikou Kamilou Ungrové. Brno uvedlo *Jessiku* roku 1930 s dirigentem Zdeňkem Chalabalou, opožděně ke skladatelovým sedmdesátinám. Další pražské nastudování, tentokrát Otakara Ostrčila v režii Ferdinanda Pujmana, připravené roku 1934 ke skladatelovým 75. narozeninám, dosáhlo pěti repríz (► Obr. 16). K Foersterovu jubileu nastudovalo *Jessiku* také Slovenské národní divadlo pod taktovkou Karla Nedbala. Kritik *Lidových novin* k této inscenaci poznamenal:

»*Jessika* je výprava za sluncem, jižním nebem, do světa úsměvů, touhy, lásky a svítivé záplavy barev a tyto dary pijeme dnes jako lék.«<sup>670</sup>

Pražské Národní divadlo uvedlo *Jessiku* ještě dvakrát po druhé světové válce, v obou případech pod názvem *Kupec benátský*, s třinácti představeními. Premiéry roku 1947 v nastudování Karla Nedbala a v režii Hanuše Theina se zúčastnil prezident republiky Edvard Beneš s manželkou. Zatím poslední inscenaci Národního divadla z roku 1969 hudebně nastudoval Jaroslav Krombholc, režii měl Hanuš Thein. A opět musel přijít vnější podnět, tentokrát 110. výročí skladatelova narození. Recenze svědčí o proměně vnímání postavy Shylocka, jak o tom byla řeč výše a jak ji už v opeře předznamenal Vrchlický s Foersterem:

»Opera nemá tragičnost předlohy, nezdůrazňuje Shylockovo utrpení, je spíše veselohrou o lásce, pohádkovým obrazem. [...] Velkou postavou prvního obsazení je především Bermánův Shylock, který nezůstává nic dlužen náročné roli, věříme jeho lásce, věříme i nenávisti věčně utlačovaného Žida.«<sup>671</sup>

<sup>669</sup> První představitelkou titulní role byla Táša Umírová, která v Národním divadle působila pouze jedinou sezónu a později žila ve Spojených státech. Antonia zpíval František Šír, Bassania Bohumil Benoni, Lorenza Bohumil Pták a Shylocka Václav Kliment.

<sup>670</sup> S. Š.: *Z bratislavské opery*, in: *Lidové noviny* 42 (1934), č. 548 (31. 10.), s. 7.

<sup>671</sup> MUNCLINGER, Jiří: *Foerstrův Kupec benátský*, in: *Rudé právo* 50 (1969), č. 283 (8. 11.), s. 3.



Zvláštní osud měla opera *Der polnische Jude* (*Polský Žid*) Karla Weise. Její světová premiéra se uskutečnila 3. března 1901 v Novém německém divadle, po složitých peripetiích, které dokumentují národnostní poměry v Čechách a konkrétně v Praze na konci 19. století. Předlohou se stala lidová hra z roku 1869 *Le Juif polonais* Emila Erckmanna a Alexandra Chatriana,<sup>672</sup> kterou nedlouho předtím zhudebnil Camille Erlanger (libreto: Henri Cain, premiéra 11. dubna 1900 v Paříži). Pro Karla Weise měl libreto vytvořit Victor Léon (vl. jm. Hirschfeld), autor textů řady úspěšných operet. Skladatel však s Léonovým zpracováním příběhu nebyl spokojen (dokonce došlo k soudnímu sporu); v konečné verzi se na libretu podílel žurnalista a překladatel Richard Batka. Překážkou uvedení v Národním divadle, kam Weis operu zadal, se stal německý jazyk libreta, a ředitel Nového německého divadla se zase zdráhal uvést operu českého skladatele.<sup>673</sup> *Polského Žida* nakonec přece uvedla ve světové premiéře německá scéna. Z české strany se Karlu Weisovi vytýkalo odrodilství, což ovšem při své popudlivé povaze nenechal bez odpovědi.<sup>674</sup> Dosáhl však toho, oč usiloval, jeho operu v rychlém sledu uvedla řada německých scén a dostala se i do Spojených států.<sup>675</sup> V češtině byla poprvé uvedena v Plzni roku 1903 a téhož roku v Brně, v Praze pak roku 1907 v nově otevřeném Městském divadle na Vinohradech.

Děj opery se odehrává na vesnici v Alsasku. V domě starosty a hostinského Mathise si ve chvíli příprav na svatbu jeho dcery s místním strážmistrem přítomní připomínají, co se odehrálo před několika lety: do hostince tehdy přišel polský Žid a požádal o nocleh. Ráno se našly pouze jeho zakrvácené osobní věci, host zmizel. Nyní, po patnácti letech, se příběh opakuje. Opět zazní zvonky saní jako tehdy, hrůzné memento,<sup>676</sup> a přijíždí polský Žid. Mathis se setkává s vlastní minulostí; jeho dávný zločin vyjde najevo. Nocležníka tehdy okradl a zabil. Jeho obtížené svědomí nápor nevydrží a Mathis umírá raněn mrtvicí. Třetí scéna druhého dějství je Mathisův hrůzný sen, v němž sám sebe vidí před soudem a je usvědčen. Když rodina mrtvého Mathise druhého dne ráno nalezne, objeví se u jeho úmrtního lože i polský Žid a uzavírá operu na způsob psalmodického zpěvu slovy: »Pokoj Boží s vámi a s ním« (»Der Friede Gottes sei mit Euch und mit ihm«).<sup>677</sup> Inscenace Státní opery Praha, která operu roku 2001 oživila,<sup>678</sup> zasadila režijním výkladem na jedné straně »obyčejný« kriminální příběh do rámce nacistických zločinů a plynových komor.

### Opera 20. století

9. prosince 1905 měla v Semperoper v Drážďanech premiéru jednoaktová opera Richarda Strausse podle hry Oscara Wilda *Salome*, jedno z přelomových děl opery 20. století (► Obr. 17). Dráždila její vystupňovaná sexuální erotická složka, »perverznost« scény, v níž Salome líbá uťatou hlavu Jochanaana, diskuse vyvolával kvintet Židů. Scénu popsal pražský kritik Felix Adler:

»Židé žádají od Heroda, aby jim vydal Jochanaana. Zde Strauss uplatnil silný naturalismus. Dokonce pro maušlování našel harmonické vyjádření. Jeho kritikové mu to jistě budou mít za zlé. A skutečně, při zmateném vřeštění těch protivných pěti hlasů (čtyři tenoristé a jeden basista tvoří kvintet, k jehož nastudování potřebovali pěvci několik týdnů) ustává

<sup>672</sup> Také v románu *L'Ami Fritz* vytvořil tým Erckmann a Chatrian židovskou postavu, rabiho Davida. Předlohu zhudebnil Pietro Mascagni 1892 jako *L'amico Fritz* (*Přítel Fritz*). Role rabiho Davida je určena barytonu.

<sup>673</sup> Podle dohody, kterou uzavřeli ředitel Národního divadla František Adolf Šubert a za německé divadlo Angelo Neumann, měla na díla českých autorů přednostní právo česká scéna.

<sup>674</sup> K historii nastudování viz PETRÁNEK, Pavel: *Karel Weis, Polský žid*, program k inscenaci Státní opery Praha v roce 2001, s. 14-23; tamtéž dobové recenze, s. 27-28.

<sup>675</sup> Roku 1921 byl Weisův *Polský žid* uveden v Metropolitní opeře v New Yorku, jako druhá česká opera na této scéně po *Prodané nevěstě*. Hrál se pod názvem *The Bells* (*Zvonky*), převzatým z adaptace hry Erckmanna a Chatriana, kterou roku 1871 vytvořil Leopold David Lewis pro Lyceum Theatre v Londýně.

<sup>676</sup> Podobně hrají zvonky symbolickou roli také v povídce France Kafky *Vesnický lékař* (1918), která byla dvakrát zhudebněna. Rozhlasová opera Hanse Wernera Henzeho *Ein Landarzt* je z roku 1951, jevištní verze 1953, v revidované podobě 1965, resp. 1996. Z roku 2003 je opera Georga Friedricha Haase *Die schöne Wunde* (*Krásná rána*). Viz k tomu HIEKEL, Jörn Peter: *Gewachsene Freiheiten. Die Umgang mit Kafkas Landarzt-Erzählung in Musiktheaterwerken von Henze und Haas*, in: HÖHNE, Steffen – STÁŠKOVÁ, Alice (eds.): *Franz Kafka und die Musik* [= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 12], Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2018, s. 149-164.

<sup>677</sup> STAUSS, Sebastian: *Bedrohte Idylle. Die Judenfrage im Elsaß als Dramensujet*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 113-124, zde s. 123.

<sup>678</sup> Premiéra 3. 3. 2001, v roli Mathise Richard Haan, režie: Jiří Nekvasil, scéna: Daniel Dvořák, hudební nastudování: Bohumil Gregor.



Obr. 17:  
Antonie Denygrová  
jako Herodias a Udo  
Holdorf jako Herodes  
(oba vpravo) v *Salome*,  
Praha, Státní opera,  
22. 11. 1992, [http://  
archiv.narodni-divadlo.  
cz/fotografie/35460/  
inscenace/6950](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/35460/inscenace/6950)

cit pro hudbu. Je to Straussův rozmar, špatný žert. Ale naštěstí na něj při tom, co po něm následuje, zapomeneme.«<sup>679</sup>

Přes debaty, zda v kvintetu spatřovat výsměch, či antisemitskou provokaci, zůstává necenzurovanou součástí opery jako výstižná, z hlediska kompozice mistrovská hudební charakteristika.

Zcela specifické místo má v tvorbě Richarda Straussa jeho *Josephslegende* (*Legenda o Josefovi*, původní název *La Légende de Joseph*, premiéra 14. května 1914 v Paříži), baletní pantomima na libreto spisovatele, mecenáše umění a politika hraběte Harryho Kesslera (tzv. »rudého hraběte«) a Hugo von Hofmannsthal, rovněž na biblický námět. Tanec v židovské kultuře, inspirace židovskými náměty a prvky užitě v baletu by tvořily samostatné téma, zde tedy jen zmínka. Podnět k *Legendě o Josefovi* vzešel od Hofmannsthal, který dva roky předtím viděl v Paříži představení souboru Ballets Russes Sergeje Ďagileva a nadchlo jej umění Václava Nižinského. Zcela nový pracovní postup činil skladateli obtíž. Když si Hofmannsthalovi stěžoval, že pro Josefa nedokáže nalézt odpovídající hudební charakteristiku, libretista odpověděl:

»Možná je v těch [hudebních] tématech zamýšlených pro Josefa něco absolutně správného, nejsem kompetentní, abych to rozebíral, ale tak, jak jsou tady, působí kostýmovaně, učesaně, pastorálně, pro tento svět jako úplně nemožná, smrtelně chladná, [...] jejich duch, esence obou témat odporují postavě Josefa a stylu celku. Někde jste tady zabloudil. [...] Já jsem absolutně neschopen se přesně a správně hudebně vyjádřit, [...] takže můžu jen znovu apelovat na Vaši dobrou vůli, vstřícnost a pochopení. Vy jste naznačil chmurný svět a do něj vstoupí mladý hrdina, chlapecký héros – ale je to postava celé, v zásadě tragické atmosféry a nesmí na něm lpět nic z jiného, křehkého, menuetového světa, jinak to dílo rozbourá. Obávám se, že je to vědomí baletu, potřeby akcentovaných rytmů, které vás svádí a mate.«<sup>680</sup>

Hofmannsthal připomíná Straussovi Nižinského prosbu, »aby pro to poskakování před Bohem, které je vlastně zápasem o Boha«,<sup>681</sup> vytvořil »naprosto uvolněnou, úplně netaneční, ryze straussovskou hudbu«.<sup>682</sup>

<sup>679</sup> *Bohemia* 78 (1905), č. 340 (10. 12.), s. 17. Recenzent Felix Adler (1876-1927) byl židovského původu.

<sup>680</sup> Hugo von Hofmannsthal Richardu Straussovi, 13. 12. [1912], in: SCHUH, Willi (ed.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*, Zürich: Atlantis Verlag, 1952; Nachdruck 1964, s. 205-208, zde s. 207.

<sup>681</sup> Hofmannsthal uplatňuje asonanci slov »Springen« (= hopsání) – »Ringgen« (= zápas).

<sup>682</sup> Hugo von Hofmannsthal Richardu Straussovi, 13. 12. [1912] (↵ pozn. 680). Roli Josefa tančil na konci v premiéře Leonid Massine, choreografem byl Michel Fokine.

Biblický příběh o ctnostném Josefovi a nymfomance Putifarce se po premiéře setkal s rozporuplnými ohlasy, také se satirickými i zlovolnými narážkami na Straussovy snahy o efekt a na jeho »nemorální« opery *Salome* a *Elektra*. »Jaká je to rozkoš žít. Díky Riccardu [I] Straussovi, novému Meyerbeerovi. [...] Nejstarší ženy v akci, Salome, Elektra a Putifarka. La donna e mobile,« psal Herwarth Walden, vydavatel v Berlíně vycházejícího listu *Der Sturm*, ve shrnutí zpráv o pařížské premiéře.<sup>683</sup> Cituje z recenze Leopolda Schmidy v *Berliner Tageblattu*,<sup>684</sup> kde stojí: »Biblická legenda byla přeložena do historického prostředí překrásných Benátek«, což Herwarth komentuje: »Ne snad proto, že by měli tvůrci dekorací něco proti Židům, důvod je [...] spíše psychologický«; a pokračuje z *Berliner Tageblattu*: »Nemáme myslet na etiku Hebrejců, na faraony, Nil a pyramidy, abychom si nepřipomínali jen konflikt mezi cudným Josefem a žádostivou paní Putifarovou a pojali ho všeobecněji než dva vzájemně si cizí světy lidských citů.« Leopold Schmid ve své recenzi dále píše:

»Josef vyjadřuje třemi zvláštními tanečními figurami nevinnost pastýřského hochy, touhu hledače Boha a velebí Boha, jehož našel v sobě. Hudba je buď pastorální, nebo mysticky extatická. Jindy tak vynalézavý Fokine však pro Josefa nevytvořil žádné nové výrazové prostředky, které by odpovídaly situaci. Právě zde, kde by se mělo uplatnit právo nového uměleckého druhu, se pokus na místo starého etablovat to nové nezdařil.«<sup>685</sup>

Celkově je však Schmidův soud pozitivní a dílo údajně sklídilo u pařížského publika velký ohlas.

Nové Straussovo dílo vzbudilo zájem i pražského tisku, *Prager Tagblatt* čerpal z pařížských kritiků, podle nichž byla hudba přijata rezervovaně, silné výhrady se týkaly libreta. Jeden z kritiků (list *Comoedia*) mínil, že pro Ruský balet znamená uvedení *Josefovy legendy* krok zpět, a má za to, že »systematická spolupráce úžasného skladatele *Elektry* Strausse a Hugo von Hofmannsthalova není právě šťastná. Talent tohoto básníka není pro rozvoj nadlidských schopností jeho spolupracovníka příznivý.« Citován je také názor anglického zpěváka a skladatele Isidore de Lara,<sup>686</sup> otištěný v pařížském listu *Gil Blas*:

»Hrabě Kessler charakterizuje *Legendu o Josefovi* jako souboj dvou světů. Přiznám se, že jsem v *Písmu svatém* nic takového nenašel. Autoři nám nabídli zkreslení, které se téměř podobá mystifikaci. Takové vybrakování *Bible* ve jménu velkého umění nás velmi znepokojuje. Není to nakonec jen [...] zakuklený obchod?«<sup>687</sup>

Německá premiéra baletu se uskutečnila 4. února 1921 ve Státní opeře v Berlíně a 18. března následujícího roku uvedla balet vídeňská Státní opera. David Joseph Bach v *Arbeiter-Zeitung* poznamenává, že v díle nejde o lásku a smrt, nýbrž o chtíč a utrpení, a že autoři libreta Kessler a Hofmannsthal zavrhlí označení »balet« a nahradili je »legendou«, což

»myslí strašně cudně a posvátně. Nepochybně. Jen je škoda, že k vyjádření této cudnosti potřebovali tolik smyslnosti a perversity. Tato *Legenda o Josefovi* udělala z biblického Josefa, který nedovolí, aby ho náruživá Putifarka svedla, značně homosexuální záležitost. Nejprve jsou pohromadě ženy, zahalené i nezahalené, zpravidla v »nejhlubší rozkoši«, pak muži mezi sebou, nazí či napůl nazí, a konečně chlapi se svým druhem Josefem, příkladně svatým tanečníkem. Tančí jako otrok nabízený k prodeji. [...] Žádost paní Putifarové odmítne, zaraženě, povýšeně. Jak by ne? Na ženách mu zjevně nezáleží. Je možné, že v tomto odmítnutí a strachu z ženy je také část toho, čemu právem říkáme u mužů cudnost, avšak v *Legendě* je tato složka poněkud příliš zdůrazněna. Sexuálnímu pocitu abnormalnosti odpovídá také proměna vězení, do něž je Josef uvržen, ve scénu mučení ohněm a železem. Vyvolává to nesporně velký divadelní efekt a ukazuje divadlo v jeho funkci jako bičování nervů moderní společnosti.«<sup>688</sup>

<sup>683</sup> H. W. [= WALDEN, Herwarth]: *Renaissance*, in: *Der Sturm* 5 (1914), č. 9, s. 42. Herwarth Walden (vl. jm. Georg Lewin, 1878-1941), spisovatel, hudebník, představitel expresionismu a nové věcnosti, vydával čtrnáctideník *Der Sturm* v letech 1910-1932. Aby unikl nacionálněsocialistickému pronásledování, uprchl do Sovětského svazu, kde však jeho umělecké a myšlenkové směřování vzbudilo podezření stalinistického režimu. Byl zatčen a zemřel v zajateckém táboře v Saratově.

<sup>684</sup> SCHMID, Leopold: *Erstaufführung der »Joseph-Legende« von Richard Strauß in der Pariser Oper*, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 43 (1914), č. 244 (15. 5.), s. [3].

<sup>685</sup> Tamtéž.

<sup>686</sup> Isidore de Lara (vl. jm. Isidore Cohen 1858-1935) pocházel z rodiny sefardských Židů. Jeho hudbě se často, podobně jako Giacomo Meyerbeerovi, vytýkaly prázdné efekty a sentimentalita.

<sup>687</sup> *Prager Tagblatt* 39 (1914), č. 135 (18. 5.), s. 2.

<sup>688</sup> BACH, David Joseph: *Zwei Werke von Richard Strauss*, in: *Arbeiter-Zeitung* 34 (1922), č. 82 (23. 3.), s. 5-6, zde s. 5. Recenzent posuzoval současně uvedenou inscenaci Straussovy opery *Feuersnot* (*Ohně zmar*).



Ludwig Hirschfeld chválil v časopise *Moderne Welt* především výpravu vídeňské inscenace (scéna Alfred Roller) a psal, že

»tolik hedvábí a zlata, tolik nahoty jsme ještě na vídeňské operní scéně neviděli. Je tolik na co se dívat, že zapomeneme na mystickou nejasnost biblického příběhu, jak ho přebásnili Hugo Hofmannsthal a hrabě Harry Kessler, a zapomeneme dokonce, že je hudba Richarda Strausse vlastně také jen oslnivý a rafinovaný kus výpravy.«<sup>689</sup>

»Když komponoval Richard Strauss *Legendu o Josefovi*, zřejmě ho všichni dobří duchové umění opustili,« píše Max Springer a podotýká, že »dokonce o tom nepochybují ani jeho entuziasmem oplývající stoupenci«, jako např. Straussův životopisec Richard Specht.

»Děj legendy je prostý. Putifarova žena, přesycená všemi pozemskými požitky, už není schopná duševního vzrušení. Její otupělé smysly nedokážou probudit z letargie boxerské zápasy nahých otroků, ani lascivní tance smyslných žen. Teprve tanec cudného mládence Josefa v ní opět probudí chťič. Tato parsifalovská postava je však pro ni nedostupná. Nezmění na tom nic všemožné hrůzy, jimiž chce její plamenná msta vyvoleného týrat. Ani to se jí nepodaří. Zlatem oděný archanděl se snese jako deus ex machina a mladíka odvede do světlem zalité nebeské dálky. Děj je z průhledných a právě tak nevkusných důvodů přeložen do renesančních Benátek.«<sup>690</sup>

Ironicky začíná svůj úsudek Julius Korngold v *Neue Freie Presse*:

»Hospodin byl s Josefem,« stojí v *Bibli*,<sup>691</sup> ale nebyl právě s *Josefovou legendou*. Každopádně s ohledem na vnější okolnosti. Tento německý taneční kus byl určen na export, pro mezinárodní kariéru; měli ho tančit Rusové v Paříži. A tak se také stalo, v překrásném měsíci máji,<sup>692</sup> kdy ptáčci zpívali jako vřdycky, jako by se už neblížilo strašné neštěstí. O dva měsíce později nemysleli Francouzi ani Rusové na nic méně než na německou *Josefovou legendu*, a Němci teprve. Na baletní pantomimě [...] také lpěla jakási pachut, co kdyby probouzela vzpomínky na lepší vztahy mezi národy.«<sup>693</sup>

Rovněž Korngold připomíná, že ani Straussovi bezvýhradně oddaní kritikové a hudební spisovatelé jeho »legendu« nechválili. I on hovoří o zkrácení biblického příběhu, z něhož se však nakonec nestalo nic víc než chudá, studená varianta už opotřebované antiteze ctnosti a neřesti. Hudba má však přesto svou hodnotu.

### Využití stereotypů a jejich popření

Židovský stereotyp uplatnil Ferruccio Busoni v opeře *Die Brautwahl* (*Volba nevěsty*) podle povídky E. Th. A. Hoffmanna.<sup>694</sup> Busoni zasáhl do vývoje operní estetiky, která se odehrála na počátku 20. století a souvisela s dozníváním vlivu wagnerovského hudebního dramatu, vlivem italského verismu a reakcemi na oba směry.<sup>695</sup> Dalšími protagonisty debat byli antisemitsky smýšlející Hans Pfitzner a hudební publicista a kritik židovského původu Paul Bekker. Busoni byl přesvědčen, že Wagnerovu hudebnědramatickou formu, v níž se skladatel »orchestrálním zvukem dotkl pozemského horizontu«,<sup>696</sup> už nelze dále stupňovat, a volal po vrácení forem

<sup>689</sup> HIRSCHFELD, Ludwig: *Josefslegende*, in: *Moderne Welt* 3 (1921/22), č. 12, s. 25.

<sup>690</sup> SPRINGER, Max: *Feuersnot – Josefslegende*, in: *Reichspost* 29 (1922), č. 78 (19. 3.), s. 8-9, zde s. 9.

<sup>691</sup> *První kniha Mojžíšova* 39,21-23: »Hospodin byl s ním, rozprostřel nad ním své milosrdenství, [...] s Josefem byl Hospodin; všemu, co činil, dopřával Hospodin zdaru.«

<sup>692</sup> »Im wunderschönen Monat Mai« je narážkou na píseň Roberta Schumanna z cyklu *Dichterliebe* (*Láska básníkova*).

<sup>693</sup> KORNGOLD, Julius: *Operntheater*, in: *Neue Freie Presse* 59 (1922), č. 26674 (19. 3.), s. [1]-4, zde s. [1]. – Režii a choreografii měl Heinrich Krölller, Josefa tančil Anton Heinrich (Toni) Birkmeyer, v roli Putifarovy vystoupila Marie Gutheil-Schoder.

<sup>694</sup> HALBACH, Frank: *Im Schatten Mimes? Jüdische Opernkarikaturen in Richard Strauss' »Salome« und Ferruccio Busonis »Die Brautwahl«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (◀ pozn. 127), s. 179-190.

<sup>695</sup> Polemika se vyostřila na základě spisu PFITZNER, Hans: *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München: Verlag der Süddeutschen Monatshefte, 1919 (následovala další vydání). Pfitznerův spisek byl namířen proti Busonimu, viz BUSONI, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel Verlag, 1916, ale především proti kritikovi Paulu Bekkerovi. V Pfitznerově postoji vůči Bekkerovi, jenž byl židovského původu, byl motivem jeho nezakrývaný antisemitismus, ačkoliv měl mezi Židy i několik přátel.

<sup>696</sup> BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (◀ pozn. 695), s. 12.

starých, číselných oper.<sup>697</sup> Zpívané slovo na jevišti vždy vyžaduje ochotu diváka přistoupit na hru a abstrahovat od nepravděpodobnosti vyjadřování zpěvem v realitě. Proto je možné, dokonce nutné nereálnost takového chování maximálně vystupňovat; z toho důvodu Busoni popíral verismus, který proklamoval (v zásadě neuskutečnitelnou) operní »pravdu« a považoval tento směr za neudržitelný. Hudbu na jevišti pokládal Busoni za nezbytnou při tanci, pochodu, v písni a vždy tam, kde vstupuje do děje cosi nadpřirozeného. Právě v nadpřirozenu, ve spojení nepravděpodobného se skutečným (včetně masek a strašidel), v zapojení absolutní hry a hravosti viděl budoucnost opery.<sup>698</sup> Takové možnosti nabízely skurilní postavy vystupující v povídkách E. Th. A. Hoffmanna.

Hoffmannova povídka *Die Brautwahl* byla poprvé vydána tiskem roku 1820.<sup>699</sup> Obsahuje řadu poukazů k berlínské lokalitě i ke konkrétním osobám. Dvojice záhadných postav, zlatník Leonhard a Žid Manasse, tvoří protiklad bodrých berlínských měšťanů Thusmana, Lehse a Voswinkela. Modelem k postavě malíře Lehse, jehož jméno je vytvořeno přesmyčkou, byl Hoffmannovi Wilhelm Hensel, příští manžel Fanny Mendelssohnové, sestry Felixe Mendelssohna, a Thusmanův byt je situován do Špandavské ulice, kde rodina Mendelssohnových bydlela.<sup>700</sup> Starý Manasse a jeho synovec baron (v povídce Dümmerl = Hlupáček, v opeře Bensch)<sup>701</sup> odpovídají typickým židovským karikaturám, rada Melchior Voswinkel sice není výslovně jako Žid uveden, ale rovněž odpovídá židovskému klišé, v jeho případě pokřtěného Žida a zdatného obchodníka a hypoteticky mu mohl jako vzor posloužit Abraham Mendelssohn, otec Fanny a Felixe.<sup>702</sup> Jindy je Manasse považován za ryze fiktivní postavu a »manévr fikce umožňuje oslabit nepopíratelně antisemitsky působící líčení [jeho] stereotypních charakterových rysů a jednání«. V průběhu děje také působí Manasse »stále nevinněji, i když ne právě sympaticky«.<sup>703</sup>

Busoniho operní prvotina *Volba nevěsty* na skladatelovo vlastní libreto podle Hoffmannovy předlohy vznikala v letech 1906-1909, premiéru měla 13. dubna 1912 v Hamburku za řízení Gustava Brechera.<sup>704</sup> Kontrast reality a zdánlivého odpovídal Busoniho koncepci opery jako »kouzelného zrcadla«, jež záměrně užívá staré formy a distancuje se od wagnerovského a post-wagnerovského vývoje. Busoni miloval Hoffmannův fantastický svět, na povídce ho dráždila »nadmíra charakteristických jednotlivě i společně působících ingrediencí Hoffmannova fiktivního světa, ryze hoffmannovská situační komika, humor, ironie, satira, společenská kritika«,<sup>705</sup> výtečně vykreslené postavy a pestrost typů, pro něž mu byla vzorem vídeňská fraška, včetně duchů a spojení fantastična s burleskou.

Děj je ve stručnosti následující: Po promenádním koncertě v berlínské Zoo doprovází malíř Edmund Lehsen komisního radu Voswinkela a jeho dceru Albertinu, sledování jsou Edmundo-

<sup>697</sup> K Busoniho operní estetice viz v poslední době BAGHDASSARIANS, Amanda: *Franz Werfels andere Moderne. Musikästhetische und kunstsoziologische Konzepte in Werfels Roman »Verdi. Roman der Oper«, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, s. 95-107.*

<sup>698</sup> BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (◀ pozn. 695), s. 18.

<sup>699</sup> *Berlinischer Taschen-Kalender auf das Schaft-Jahr 1820.*

<sup>700</sup> OESTERLE, Günter: *Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik*, in: *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, 1992, s. 55-89, zde s. 78.

<sup>701</sup> Podle Stevena Paula Schera mohlo být jméno narážkou na vydavatele Ferdinanda Dümmlera, vydavatele *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (*Životní názory kocoura Moura*, 1819-1821) E. Th. A. Hoffmanna. Viz SCHER, Steven Paul: *Eine Berlinische Geschichte. Hoffmanns »Brautwahl« in Busonis Opernbuch?*, in: RIETHMÜLLER, Albrecht – SHIN, Hyesu (eds.): *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, München: Franz Steiner Verlag, 2004, s. 11-22, zde s. 14.

<sup>702</sup> Podle Oesterleho se Hoffmannova antipatie vůči Židům vyvinula pod vlivem herce Ludwiga Devrienta (1784-1832), jenž byl mj. spřátelen s Karlem Borromäem Alexanderem Sessou, autorem antisemitsky zaměřené frašky *Die Judenschule* (*Unser Verkehr*). Jak už uvedeno (viz výše s. 40/36), premiéra frašky se uskutečnila roku 1813 v Breslau (Wrocław) a její urážlivost byla tak očividná, že cenzura v Berlíně nepovolila její uvedení, což jen – jak v obdobných případech bývá obvyklé – zvýšilo zájem veřejnosti. – Znalec Hoffmannova díla Hans von Müller se domnívá, že postava Manasseho je přehnaná karikatura Devrienta v roli Shylocka, srov. MÜLLER, Hans von: *Nachwort zu Hoffmanns »Brautwahl«*, in: SCHNAPP, Friedrich (ed.): *Gesammelte Aufsätze über E. T. A. Hoffmann*, Hildesheim: Gerstenberg, 1974, s. 236.

<sup>703</sup> SCHER, *Eine Berlinische Geschichte* (◀ pozn. 701), s. 21.

<sup>704</sup> Gustav Brecher (1879-1940) pocházel ze severočeského Dubí, byl židovského původu. Od roku 1914 působil jako generální hudební ředitel opery v Lipsku, kde mj. premiéroval opery Ernsta Křenka *Jonny spielt auf* (*Jonny vyhrává*) a *Leben des Orest* (*Život Orestův*), také *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Vzestup a pád města Mahagonny*) Kurta Weilla. Postižen po roce 1933 v Německu zákazem činnosti, dirigoval pohostinsky v různých zemích. V květnu 1940 si vzal spolu se svou ženou Gertrud život.

<sup>705</sup> SCHER, *Eine Berlinische Geschichte* (◀ pozn. 701), s. 14.

vým »strážným duchem« Leonhardem. Na Špandavské ulici prorokuje Leonhard, že se té noci ve věžním okně objeví dívka, která se stane nejšťastnější nevěstou v Berlíně. A skutečně se objeví Albertina, zaslíbená už dlouho Thusmanovi. Leonhard Thusmana od sňatku s Albertinou odrazuje. Do sporu se zaplete Manasse, objevují se různé strašidelné jevy a Thusman prchá. Vrazí do bytu k Voswinkelovi a žaluje, že viděl Albertinu tančit s jakýmsi mladíkem, sám sebe spatřil v mnoha zrcadlech a musel tančit také, až padl únavou. Voswinkel si jen pomyslí, že Thusman příliš pil. Vstoupí Manasse jako námluvčí svého synovce, židovského elegána barona Bensche. Odmítnutý Thusman se chce za měsíčního svitu utopit v žabím rybníčku v berlínské Zoo, ale Leonhard ho zadrží a poradí mu, aby uspořádal (podle běžného pohádkového motivu, který se objevuje i v Shakespearově *Kupci benátském*) trojí volbu. Mají rozhodnout tři krabičky, z nichž v jedné bude uložen Albertinin obrázek. Kdo zvolí správnou krabičku, s Albertinou se ožení. Thusman a Bensch volili nesprávně a nevěstu získá Edmund Lehsen.

Po hamburské premiéře kritika psala:

»Milieu biedermeieru je obratně vystiženo a ilustrováno v mysticko-fantastickém rázu. Hudba v prvé řadě zaujme originalitou, která ovšem tu a tam prozrazuje leccos manýrovitého, neboť je charakteristicky zhudebněno všechno, i ten nejméně důležitý detail. To vede kromě jiného k rozvlácnosti a bylo by lépe tomu zabránit. Velmi zajímavá je orchestrace s osobitým zvukovým účinkem a úmyslnými disonancemi. Velké publikum zřejmě mnoha jemnostem stylu neporozumělo, postrádalo jistě také melodičnost, proto vlažné přijetí.«<sup>706</sup>

Při uvedení v Berlíně se nejvíce líbila scéna u žabího rybníčku. Recenzent, který přiznává, že představení neviděl a soudí na základě klavírního výtahu [!], poznamenává:

»Ať si o skladateli myslíme cokoliv, patří k nesmlouvavým tvůrcům našich dní. Nevýslovně citlivou rukou drží vysoko korouhev nekompromisního umění, jež se děsí jakéhokoliv dráždění uší. V krásném slova smyslu je tradicionalista, stavící na zlatém podkladu řemesla; ale od svého Mendelssohna – jistě mi bude porozuměno – se osvobodil. Může to o sobě tvrdit každý oficiální mluvčí »moderny?«<sup>707</sup>

Busoni poté operu přepracoval, nová verze měla premiéru roku 1913 v Mannheimu a hlasy kritiky se značně rozcházely.<sup>708</sup>

»Postava Žida je ve *Volbě nevěsty* (u Hoffmanna i u Busoniho) pouze součástí celku a celkového kontextu berlínského lokálního prostředí a při pokusech o její výklad ji není třeba neúměrně vyzdvihovat,« zdůraznil Steven Paul Scher.<sup>709</sup> Bylo by příliš zjednodušené označit Ferruccio Busoniho kvůli jeho židovským karikaturám za antisemitu či dokonce za rasistu. Ve Florencii narozený Ferruccio Busoni<sup>710</sup> měl italského otce a matka pocházela z německojazyčné menšiny tehdejšího rakouského Terstu. Sám se považoval za Itala, žil a působil převážně v Německu, obecně je považován za kosmopolitního umělce.<sup>711</sup> Překvapuje sice skutečnost, že Busoni napsal (nikdy nezhudebněné) libreto mystéria *Der mächtige Zauberer (Mocný kouzelník)* podle spisu Josepha Arthura de Gobineau,<sup>712</sup> autora *Eseje o nerovnosti lidských plemen*, z níž vzešla nacionálněsocialistická rasová teorie, Gobineau však psal svůj text v polovině 19. století, v době nástupu antropologie, teorií o vlivu klimatu a prostředí na charakter, dovednosti a vzdělávací schopnosti včetně uměleckých vloh; jeho teorie tehdy korespondovaly s nástupem demografických zkoumání, vedly k rozvoji srovnávací vědy, kterou zneužil vystupňovaný nacionalismus. Mezi Busoniho žáky nalezneme celou řadu Židů (Eduard Steuermann, Wladimir Vogel, Kurt Weill, Stefan Wolpe, Leo Kestenberg aj.).

<sup>706</sup> Hans STANGERBERGER, in: *Der Humorist* 32 (1912), č. 13 (1. 5.), s. 9.

<sup>707</sup> Siegmund PISLING, in: *Signale für die musikalische Welt* 71 (1913), č. 1 (1. 1.), s. 10. – Videňský rodák Siegmund Pisling (1869-1926) byl židovského původu, roku 1908 konvertoval k protestantismu. Na vídeňské univerzitě poslouchal přednášky Guida Adlera, v kompozici a hudební teorii byl žákem Richarda Heubergera a Richarda Stöhra. Zemřel náhle během cesty po Československu ve Zlatých Horách. Viz *Neues Wiener Journal* 34 (1926), č. 11777 (4. 9.), s. 9: »Byl mužem, který měl vždy vlastní a pouze svůj názor, nikdy nesloužil nějakému dogmatu nebo klice.«

<sup>708</sup> *Signale für die musikalische Welt* 71 (1913), č. 22 (28. 5.), s. 880. Roku 1992 oživila dílo Staatsoper unter den Linden v Berlíně.

<sup>709</sup> SCHER, *Eine Berlinische Geschichte* (← pozn. 701), s. 21.

<sup>710</sup> Umělečtí rodiče (otec klarinetista, matka klavíristka) ho zasvětili umění už při křtu přidělením jmen Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto Busoni.

<sup>711</sup> RIETHMÜLLER – SHIN (eds.), *Busoni in Berlin* (pozn. 701).

<sup>712</sup> *L'illustre magicien* je součástí Gobineauových *Nouvelles asiatiques (Asijské novely)*, výsledek jeho diplomatického působení v Persii v letech 1849-1855.



Antisemitská tendence se objevuje v opeře francouzského skladatele Vincenta d'Indyho *La Légende de Saint-Christophe* (*Legenda o svatém Kryštofovi*). Opera vznikala v letech 1908-1915, premiéra se konala 9. června 1920 v Paříži. Skladatel tendenci svého díla neskrýval. Zastával podobné stanovisko jako Richard Wagner, francouzská opera byla podle něj ovládána nikoliv uměleckými, nýbrž ekonomickými aspekty a židovskými finančníky, a nijak se netajil tím, že zamýšlel vytvořit antižidovské dílo, které mělo ukázat škodlivý vliv Židů a úpadek víry. Král zlata (*Roi de l'Or*) je popsán jako malý, obtloustlý muž s neuspořádanými vlasy a hákovitým nosem – čili jako typické antižidovské klišé.<sup>713</sup> Na díle byla ceněna hudba

»nejen pro své pojetí a technické provedení, nýbrž především pro absolutní originalitu. Tato hudba má dosud nepoznanou formu a zcela nový styl, není od Wagnera ani od Debussyho, ani se nepodobá dřívějším d'Indyho pracím. [Dílo] je naplněno křesťanským duchem, a jak autor sám říká, má vlévat ryzost víry do srdce davů.«<sup>714</sup>

Obsah opery-oratoria je podán následovně:

»Obr Auférus, duše naivní a zároveň divoká, je milencem královny Rozkoše [Dame de Volupté] spíše ze slabosti než z lásky. [...] V očích tohoto divocha je královna Rozkoš nejvyšší autoritou a on je jí poddanský poslušen. Avšak když mu Král zlata ukáže, že panství nad světem náleží bohatství, Auférus svou dosavadní vládkyni odpustí a dá se do služeb svůdce. [...] Brzy však opustí i jej. Kníže zla [Prince du Mal, Sathanaël] Auféra přesvědčí, aby ho následoval, a obr jde se ním. Kníže neustále mluví o »králi nebes«. Auférus se jednou odváží zeptat, kdo to je. »Velmi mocný král,« odpoví Satan. »Vyslal svého syna, aby se mi postavil. Ale ten mladík zemřel potupně na kříži.«

Auférus se setká s modlicími se dětmi, s poustevníkem, jenž mu jako první zprostředkuje učení pravé víry, pomáhá chudým a slabým, a když přenáší ubohé dítě přes potok, dá se mu dítě poznat jako Kristus a obra – Kryštofa – pokřtí. »Nyní je Auférus křesťan a káže po celém světě slovo Kristovo. Odolá novým svodům královny Rozkoše, obrátí i ji a uvede ji do utrpení mystické lásky.«<sup>715</sup> Článek cituje výše zmíněnou skladatelovu charakteristiku Krále zlata a v této souvislosti poznamenává, že »neschází jisté politické narážky«. Král zlata »hovoří často o svém »teutonském paláci« a se smíchem se chlubí (v narážce na promlčenou Dreyfusovu aféru), že si dokáže koupit soudy a z viníků udělat nevinné.«<sup>716</sup>

Zvláštní místo zaujímají v hudbě 20. století hudebnědramatická díla Arnolda Schönberga, mezi nimi dvě na starozákonní náměty, *Die Jakobsleiter* (*Jakobův žebřík*) a *Moses und Aron* (*Mojžíš a Aron*).<sup>717</sup> Obě zůstala nedokončena, k uvedení je připravili jiní skladatelé. Na oratoriu *Jakobův žebřík* pracoval Schönberg v letech 1915-1917, text vychází z *1. knihy Mojžíšovy*.<sup>718</sup> Duše zemřelých vedené archandělem Gabrielem stoupají po žebříku vedoucím od země k Bohu. Putující představují pestrou společnost lidských typů; aby mohli dosáhnout Boha, musí se zbavit všeho hmotného, co je zatěžuje. S textem oratoria se seznámilo roku 1921 zvané publikum v Schönbergem založeném Spolku pro soukromé provozování hudby (*Verein für musikalische Privataufführungen*) v přednesu herce Wilhelma Klitsche (1882-1941).<sup>719</sup> Práci na zhudebnění přerušila válka a roku 1922 ji skladatel odložil definitivně.<sup>720</sup> Roku 1944, už v exilu, se sice

<sup>713</sup> FULCHER, Jane: *Vincent d'Indy's »Drame Anti-Juif« and its Meaning in Paris, 1920*, in: *Cambridge Opera Journal* 2 (1990), č. 3 (November), s. 295-319; DRÜNER, Annie-Laure: *Eine antisemitische Oper? Vincent d'Indy's »La Légende de Saint Christophe«*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 255-274.

<sup>714</sup> *Neues Wiener Journal* 28 (1920), č. 9571 (29. 6.), s. 10-11, zde s. 10.

<sup>715</sup> Tamtéž.

<sup>716</sup> Tamtéž. – Camille BELLAIGUE, in: *Revue des Deux Mondes* 6 (1920), č. 58, s. 419-430.

<sup>717</sup> Arnold Schönberg konvertoval roku 1898 k protestantismu, roku 1933, krátce po jmenování Hitlera říšským kancléřem, se vrátil k židovskému vyznání.

<sup>718</sup> *1. kniha Mojžíšova* (*Genesis*) 28,10-12: »Jakob [...] měl sen: Hle, na zemi stojí žebřík, jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží.«

<sup>719</sup> Pořady Spolku pro soukromé provozování hudby nebyly recenzovány, jednalo se o vybraný posluchačský okruh. Roku 1926 vyšlo libreto tiskem.

<sup>720</sup> Schönberg psal 12. 2. 1923 Alexandru Zemlinskému, který ho zval do Prahy: »Poctivě řečeno, [...] jen velmi nerad bych riskoval přerušení, protože už jsem příliš často udělal zkušenost, že pro mě může být osudové ztratit nit (viz *Jakobsleiter*).« Roku 1923 komponoval Schönberg *Pět klavírních kusů*, op. 23, na něž měl smlouvu s nakladatelstvím Universal Edition. Viz WEBER, Horst (ed.): *Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, s. 245-246.

k dílu vrátil a ještě v posledním roce života prosil svého žáka Karla Rankla o jeho dokončení. Úkol nakonec provedl jiný Schönbergův žák, Winfried Zillig.<sup>721</sup>

Opera-oratorium *Mojžíš a Áron* vznikala jako reakce na zostřující se společensko-politické rozpory na konci dvacátých let. Předcházela mu nikdy neuvedený dramatický pokus *Der biblische Weg* (*Biblická cesta*) z let 1926-1927, v němž se Schönberg zabývá otázkami židovského národa, politiky a víry a vizionářskou představou o novém židovském státě na africké půdě.<sup>722</sup> Teologický spor mezi organizátorem vysídlení Arunsem a ortodoxně smýšlejícím Asseinem, který se odvolává na biblické postavy bratrů Mojžíše a Arona, se stal Schönbergovi základem k libretu oratoria a promítl se do sporu obou biblických bratrů. Také opera *Mojžíš a Áron* zůstala fragmentem, třetí dějství už Schönberg nezhudebnil:

»Nezávisle na otázce, proč se Schönberg nikdy nemohl k dokončení díla přimět, je závěr II. dějství s jeho hudební a obsahovou otevřeností, která zřetelně a jasně, bez obrazů a znaků symbolizuje neřešitelnost problému ryziho Božího myšlení, tak výmluvný a ›silný‹, že vlastně třetí dějství není potřeba.<sup>723</sup> Možná to Schönberg cítil, a proto i přes různé náběhy operu zanechal jako ›úplný fragment‹.«<sup>724</sup>

Kolem roku 1930 uvažoval Schönberg o libretistické spolupráci s Franzem Werfelem, která se však neuskutečnila. V polovině třicátých let ale přizval Werfela ke spolupráci Kurt Weill. Výsledkem se stalo oratorium *Der Weg der Verheißung* (*Cesta zasvěcení*). Dílo bylo uvedeno 7. ledna 1937 v Manhattan Opera House pod záštitou Světové sionistické organizace (World Zionist Organization) v anglickém překladu Ludwiga Lewisohna pod názvem *The Eternal Road* (*Věčná cesta*) jako velkorysý podnik, za jehož uskutečněním stál producent a sionistický aktivista Meyer Weisgal. Weillova hudba těží z autentických melodií židovské liturgie, režie Maxe Reinhardta zdůrazňovala detaily textu, choreografie Benjamina Zemacha propojovala biblickou rovinu s dobou vzniku díla s pomocí prvků moderního tance a elementů židovských rituálů a folklóru; o výpravnou stránku se postaral Norman Bel Geddes.<sup>725</sup>

V téže době, kdy vznikala Werfelova a Weillova *Věčná cesta*, vytvořil německý skladatel Paul Dessau oratorium *Haggadah* (*Vyprávění*) na text Maxe Broda, vycházející rovněž z biblických dějin a příběhu o exodu Židů. Premiéry se dílo dočkalo až roku 1962 v Jeruzalémě.

Všechna tři díla – Schönbergův *Mojžíš a Áron*, Weillova *Věčná cesta* a Dessauova *Haggadah* (*Haggadah shel Pesach*) – znamenala uměleckou reakci na situaci Židů v Německu ve třicátých letech 20. století.

Přelomovým dílem opery 20. století je dílo Albana Berga. Předlohou jeho opery *Wozzeck* (premiéra 14. prosince 1925 v Berlíně, Staatsoper Unter den Linden) je nedokončené drama Georga Büchnera *Woyzeck*,<sup>726</sup> na němž autor pracoval v polovině třicátých let 19. století.<sup>727</sup> Epizodní židovská postava se v dramatu objeví jako hokynář, u kterého *Woyzeck* koupí nůž, jímž

<sup>721</sup> Oratorium *Die Jakobsleiter* bylo poprvé provedeno 16. června 1961 ve vídeňském Konzerthausu za řízení Rafaela Kubelíka, scénická premiéra se uskutečnila 14. srpna 1968 v Santa Fé (Nové Mexiko).

<sup>722</sup> Roku 1933 připravoval Schönberg text o židovské otázce, pravděpodobně v souvislosti se Sionistickým kongresem v Praze, jehož se chtěl zúčastnit, resp. se svou účastí na Židovské světové konferenci téhož roku v Ženevě. Viz SCHÖNBERG, Arnold: *Židovská otázka*, in: VOJTĚCH, Ivan (ed.): *Arnold Schönberg: Styl a idea*, Praha: Arbor vitae, 2004, s. 233-238; WIESMANN, Sigrid: *Arnold Schönberg und seine Idee des jüdischen Staates*, in: LUDVOVÁ, Jitka – REITTEREROVÁ, Vlasta – REITTERER, Hubert (eds.): *Kontexte – Musica iudaica 1998*, Praha: Nadace Musica iudaica – Univerzita Karlova, 1999, s. 126-134.

<sup>723</sup> Třetí dějství líčí Mojžíšův soud nad Aronem (4. kniha Mojžíšova, kap. 22-29).

<sup>724</sup> KRONES, Hartmut: *Arnold Schönberg, Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer, 2005, s. 107. Světová premiéra se uskutečnila v koncertní podobě 12. 3. 1954 v Hamburku, scénická premiéra 6. 6. 1957 v Curychu; dokoňponovaná verze (Zoltán Kocsis) byla poprvé uvedena koncertně 10. 1. 2010 v Budapešti. Viz též ZEHENTREITER, Ferdinand: *Der Gottesgedanke auf der Bühne. Schönbergs Oper »Moses und Aron« als Form der geistigen Synthese*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 325-338.

<sup>725</sup> Weill vyžadoval monumentální obsazení dvěma sty hereckými účinkujícími (roli Miriam ztělesnila skladatelova manželka Lotte Lenya) a stočlenným sborem. Produkce se potýkala s finančními potížemi a skončila obrovským deficitem, dosáhla však přesto 153 představení a publikum i kritika ji přijaly s nadšením. Evropská premiéra v původní němčině se uskutečnila až 13. 6. 1999 v Chemnitz (režie Michael Heinicke, dirigent John Mauceri). – KOWALKE, Karin: *Drei »unjüdisch-jüdische« Künstler. Kurt Weills und Franz Werfels Bibelspiel »The Eternal Road« in der Inszenierung Max Reinhardts in New York*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (← pozn. 127), s. 305-324.

<sup>726</sup> Voják a vrah, jehož příběh Büchner dramaticky zpracoval, se jmenoval Johann Christian Woyzeck (1780-1824). Chybným čtením písmene »y« v kurentu jako »z« došlo k proměně jména na Wozzeck.

<sup>727</sup> Psáno v letech 1836-1837.

později zavraždí svou milou Marii.<sup>728</sup> V Bergově opeře z roku 1925 se krátká scéna se židovským obchodníkem neobjeví. V opeře *Wozzeck* Manfreda Gurlitta, jenž Büchnerův fragment zhudebnil téhož roku jako Berg (premiéra 22. dubna 1926 v Brémách), scéna zůstala, part židovského hokynáře je určen tenoru.

V Bergově druhé opeře, nedokončené *Lulu* podle předlohy Franka Wedekinda,<sup>729</sup> je postava záhadného Schigolcha, vystupujícího jako pěstoun (otec?) dívky Lulu v mefistofelské úloze kuplíře, který lehkomyšlnou Lulu přivede do zkázy. Podle některých soudů v sobě Schigolch má cosi z ›věčného Žida‹.<sup>730</sup> Podobně jako Wildova a Straussova starozákonní Salome, je Wedekindova (Bergova) Lulu obdařena démonickou sexuální silou, »je spojována s maskou ›židovství« a ›pohlucujícím ženstvím‹.<sup>731</sup>

Na trvajícím napětí mezi arabským a židovským světem, mezi Palestinou a Israelem, reagovala opera amerického skladatele Johna Adamse na libreto Alice Goodmanové *The Dead of Klinghoffer* (*Smrt Klinghofferova*) podle skutečné události, premiérována v Théâtre de la Monnaie v Bruselu 19. března 1991. Děj se odehrává na lodi Achille Lauro, unesené skupinou palestinských teroristů. Mezi cestujícími drženými jako rukojmí je invalidní Američan židovského původu Leon Klinghoffer, který věznilům do očí řekne své mínění:

»Já vím, jak se děti v zaslíbené zemi učí spát pod zemí kvůli vašim granátům. Staří muži u Zdi nářků se dočkají nože v zádech. A vy se smějete. Smějete se. Lijete benzin na ženy cestující v autobusech do Tel Avivu a upalujete je zaživa [...].«

Palestinci Klinghoffera zastřelí a opera končí žalozpěvem jeho ženy. Po bruselské premiéře uvedlo operu patnáct dalších měst včetně Prahy. Českou premiéru měla opera 22. května 2003 v Národním divadle v Praze v režii Jiřího Nekvasila na scéně Daniela Dvořáka, dirigentem byl František Preisler, v roli Klinghoffera alternovali Richard Haan a Pavel Červinka.

### Nová shakespearovská operní transformace

Roku 1958 vyšla tiskem novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*, tragický příběh, v němž je shakespearovský motiv přenesen do období druhé světové války. Dívka Ester je Židovka, která odmítla nastoupit do transportu, a chlapec Pavel ji ukrývá – tedy podobné téma, jaké je známo např. z příběhu Anny Frankové. Podle Otčenáškovy novely natočil režisér Jiří Weiss roku 1959 film (židovská dívka se v něm jmenuje Hana a hrála ji Dana Smutná) a stejnou předlohu libretisticky zpracoval a zhudebnil Jan F. Fischer. Opera *Romeo, Julie a tma* měla premiéru 14. září 1962 v Brně (v režii Václava Věžníka) a měsíc nato, 12. října 1962, ji uvedlo také Národní divadlo v Praze (režie Hanuš Thein, hudební nastudování Jan Hus Tichý; ► Obr. 18). Všechny tři podoby díla – literární, filmová a operní –, vytvořené ve velmi krátkém časovém rozmezí, vznikly v období historického vyrovnávání s hrůzami druhé světové války, otevření pohledu na diktatury v širším kontextu, a byly i vyslovením mementa v období nově narůstajícího politického napětí. »Mohou být spory o to, je-li Otčenášková novela „Romeo, Julie a tma“ vhodným podkladem pro drama se všemi jeho typickými náležitostmi. Jisté však je, že pro hudebního skladatele má tato látka mnoho přitažlivého,« uvedl svou recenzi brněnské premiéry Ivan Jirko.<sup>732</sup> Přiznává zpracování příběhu silný emotivní účinek, avšak hudebně podle jeho názoru skladatel poetické kouzlo předlohy nevystihl, příběh »dojímá spíše jako fakt, který se nám sděluje, než bohatým vykreslením myšlenek a citů, jež bychom mohli plně spoluprožívat«, a tak i vykreslení protektorátní atmosféry pokládá za »často dosti vnějškové a všední« a postrádá

<sup>728</sup> Výstup je u Büchnera umístěn před scénu v kasárnách.

<sup>729</sup> Premiéra nedokončené podoby opery 2. 6. 1937 v Městském divadle v Curychu. – Helena Bergová, vdova po Albanu Bergovi, žádala o dokončení díla Arnolda Schönberga, Antona Weberna a Ernsta Křenka, všichni odmítli, Schönberg údajně kvůli nadávce »Judensau« (= židovská svině) na adresu bankéře v první scéně III. dějství. – Operu roku 1974 dokonponoval rakouský skladatel Friedrich Cerha, v této podobě měla premiéru 24. 2. 1979 v Paříži.

<sup>730</sup> GIELEN, Michael: *Über Lulu*, in: *Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch 1996/97*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1998, s. 203-217; DIJKSTRA, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, s. 546.

<sup>731</sup> MAYER, Hans: *Außenseiter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, s. 131. Hans Mayer se zabýval zkoumáním tří skupin lidí trpících diskriminací (ženy, Židé, homosexuálové). Jeho publikace vyšla poprvé roku 1975 a pak v několika dalších vydáních. Viz též STÖGNER, Karin: *Zum Verhältnis von Antisemitismus und Geschlecht im Nationalsozialismus*, in: PEHAM, Andreas – SCHINDLER, Christine – STÖGNER, Karin: *Schwerpunkt: Antisemitismus* [= Jahrbuch des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstands 2008], Wien: LIT Verlag, 2008, s. 70-85, zde s. 71.

<sup>732</sup> JIRKO, Ivan: *Operní novinka v Brně*, in: *Rudé právo* 43 (1962), č. 261 (21. 9.), s. 3.





Obr. 18:  
Zdeněk Švehla jako  
Pavel a Helena Tatter-  
muschová jako Ester  
v opěře *Romeo, Julie  
a tma*, Praha,  
Národní divadlo,  
12. 10. 1962, [http://  
archiv.narodni-divadlo.  
cz/fotografie/20887/  
inscenace/1348](http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/20887/inscenace/1348)

»větší míru umělecké stylizace«. Skladatel svedl »úporný tvůrčí zápas, z něhož nevyšel bez šrámů«, avšak byl veden »upřímnou snahou říci slovo k problematice naší doby, promluvit k dnešním lidem«. <sup>733</sup>

Rovněž pražská inscenace poutala podle kritiky především jevištním ztvárněním a v době kubánské krize se zdůrazňovala aktuálnost díla, které nezní »jen jako připomínka toho, co jsme před málem už dvaceti lety prožívali [...]«. <sup>734</sup>

### Opereta

Jako jedna z reakcí na vývoj opery po polovině 19. století, která pod vlivem Richarda Wagnera, ale také programní hudby a dalších vlivů zavrhovala formu číslové opery a usilovala o prokomponované hudební drama, se etabloval žánr operety. Při zjednodušeném pohledu na komplikovaný proces proti sobě stojí nacionalisticky německy (a antisemitsky) orientovaný reformátor Richard Wagner a »otec operety«, židovský skladatel Jacques Offenbach. Stigma »úpadkovosti«, které dodnes na operetním žánru lpí, nevzniklo až jako hodnocení podle nacionálněsocialistické kategorie »zvrhlého umění«. Despekt, v jehož pozadí byla skutečnost židovského původu celé řady úspěšných operetních skladatelů a libretistů, je mnohem staršího data. Přivlastky jako triviální, frivolní apod. provázely operetu od jejích počátků a její úspěch u publika (a ekonomický úspěch) negativní pohled na žánr jen prohlubovaly.

Nacionální socialismus utvářel pro svou argumentaci krátká spojení; z následujícího citátu lze zároveň vycítit akcent německé nadřazenosti vůči francouzské kultuře:

»Velmi zvláštní nám dnes přijde, že první Žid, o němž se dá v Evropě mluvit jako o operním skladateli, totiž Halévy, byl neobyčejně ceněn Wagnerem, jenž ho označil za dovršitele francouzské opery a jeho hlavní dílo, *Židovku*, rovněž obdařil největší chválou. Hudební židovství se zřejmě, jako i jinde, tak také v oblasti opery nemohlo uvnitř románských kulturních kruhů projevit tak rozkladně jako v Německu. Prázdna touha po efektu a oslnění výpravnou složkou např. nemohly působit v zemi velké historické opery natolik cize jako v zemi *Čarostřelce*.« <sup>735</sup>

<sup>733</sup> Tamtéž. Ivan Jirko (1926-1978) byl sám skladatel a svou první operu *Večer tříkrálový* podle Shakespeara napsal roku 1964.

<sup>734</sup> KARÁSEK, Bohumil: »*Romeo, Julie a tma*« jako opera na scéně Národního divadla, in: *Rudé právo* 43 (1962), č. 289 (19. 10.), s. 3.

<sup>735</sup> ABENDROTH, Walter: *Opernideale der Rassen und Völker*, in: *Die Musik* 28 (1936), Heft 6 (März), s. 417-425, zde s. 424-425. Už od roku 1934 psal Walter Abendroth (1896-1973) proti moderní hudbě, jejímu »požidovštění« a o nutnosti »národní obnovy«: »Nyní jsme se v Německu osvobodili od produktu kulturního úpadku, který pod jménem »nová hudba« obcházel Evropou a požíral uměleckou hudbu, už téměř pohltil všechny zdravé výhonky a ty ještě existující zatlačil na nejmenší možný prostor.« Viz ABENDROTH, Walter: *Kunstmusik und Volkstümlichkeit*, in: *Die Musik* 26 (1934), Heft 6 (März), s. 413-416, zde s. 413.

Charakteristické jsou rasově motivované, rádoby vědecké odsudky operety: »Na cestě k vykořisťování umění jako objektu spekulace, úspěšně prošlapané Meyerbeerem a Offenbachem, je následovaly houfy učenlivých rasových příslušníků. [...] Znetvoření operety na produkt průmyslové šablony je jejich dílem, právě tak jako mor moderní šlágrové produkce,« stálo v jedné takové práci z roku 1939, spolu s konkrétními jmény: Jean Gilbert, Leo Fall, Oscar Straus, Emmerich Kálmán, Edmund Eysler, Paul Abraham aj.<sup>736</sup> Paušální označování operety za židovský produkt však neodpovídá skutečnosti, a to ani v období konjunktury žánru mezi dvěma světovými válkami. Dosavadní pokusy o vytvoření jakéhosi přehledu ukázaly, že z tzv. živého repertoáru té doby tvořili židovští skladatelé hraných operet třetinu, libretisté o něco více.<sup>737</sup> Paušálně se také zájem a úspěch židovských autorů právě v operetním žánru uvádí do souvislosti s židovským stereotypem umění obchodu a účinné reklamy. Úspěch skladatelů židovského původu v lehkém žánru (od frašky, lidové komedie přes operetu k revui a kabaretu) se přičítá mj. schopnosti nápodoby, imitace, sklonu ke karikatuře a charakteristickému židovskému vtipu a názor se uplatňuje z pozitivní i negativní stránky.<sup>738</sup>

»Příklon Židů k operetě souvisí na jedné straně s jejich zvláštní afinitou k hudbě, na druhé straně k vtipu, zejména ke slovnímu vtipu. Ten také zřejmě vznikl z nedorozumění mezi ortodoxními a asimilovanými Židy.«<sup>739</sup>

K označování židovských skladatelů za pouhé »napodobovatele«<sup>740</sup> se vyslovil i z Čech pocházející muzikolog Paul Nettel, jenž byl sám židovského původu. Na příkladu nejstaršího hudebně-historického období hovořil o židovské »schopnosti vytěžit z uměleckého díla poslední zbytek osobitosti, beze zbytku se v něm rozplynout a případné stylové zvláštnosti přímo karikovat jako manýru.«<sup>741</sup> Tato schopnost je podle něj společná Mendelssohnovi, Offenbachovi i Mahlerovi. Nettel zdůvodňuje úspěch židovské operety »pudovou erotičností rytmu a melodie«, která našla ohlas »v dnešní rafinovaně barbarské společnosti, existující pouze ve znamení požitku a zisku.«<sup>742</sup>

Popularitu získal svého času kuplet Isidora Rosenstocka na text Julia Bauera v singspielu Franze Lehára *Rosenstock und Edelweiss* (*Rosenstock a Edelweissová*), uvedeném 1. prosince 1912 v Kabaretu Hölle (Peklo), kabaretní scéně při Theater an der Wien. Text kupletu satiricky využil vžitý předsudek, že tisk, mezinárodní finančnictví i politiku – a také samozřejmě divadlo – ovládají Židé.<sup>743</sup> Rosenstock se v kupletu ptá: »Kdo se vyskytuje v každém divadelním kusu?« a publikum odpovídá: »Žid.« Kabaret Hölle »si opatřil senzaci, která publikum přímo pekelně přitahuje. Cesta do pekla se beztak hledá snáze než do nebe a Videňan měl pro veselé čertoviny odjakživa zvláštní smysl,« stálo v tisku.<sup>744</sup> V singspielu *Rosenstock und Edelweiss* se objevily zašifrované narážky na Karla Rößlera, autora úspěšné veselohry *Die fünf Frankfurter*

<sup>736</sup> *Die Juden in Deutschland*, vyd. Institut zum Studium der Judenfrage, München: Franz Eher-Verlag Nachfolger, 1939, s. 352.

<sup>737</sup> ZÖCHLING, Dieter: *Operette. Meisterwerke der leichten Muse*, Braunschweig: Westermann, 1985.

<sup>738</sup> Karikatura však nebyla pouze záležitostí židovskou, jak dokládá řada parodií na opery Richarda Wagnera, pocházejících od »árijských« autorů, viz REITTEREROVÁ, Vlasta – REITTERER, Hubert: *Wagner jako předmět parodie aneb »Prsten, který se nepovedl...«*, in: PETRÁNEK, Pavel (ed.): *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen/Prsten Nibelungův*, Praha: Národní divadlo, 2005, s. 50-59 (program ke koprodukčnímu představení ND a Deutsche Oper am Rhein). – MÜLLER, Ulrich – WAPNEWSKI, Peter: *Wagner-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 1986; BRANDENBURG, Daniel – FRANKE, Rainer – MÜNGEN, Anno: *Das Wagner-Lexikon*, Laaber: Laaber-Verlag, 2012, s. 520-523.

<sup>739</sup> BLUMAUER, Manfred: *Die Operette und der Nationalsozialismus*, in: ADAM, Erik – RAINER, Willi (eds.): *Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten*, Klagenfurt – Ljubljana – Wien: Verlag Herma-goras/Mohorjeva, 1997, s. 102-116.

<sup>740</sup> V období zdůrazňování tvůrčí originality, jež platila zejména od poloviny 19. století jako přednostní kritérium, se epigonství a napodobování uvádělo jako častý argument jejího nedostatku, stačí připomenout debaty kolem vlivu Richarda Wagnera na Bedřicha Smetanu.

<sup>741</sup> NETTL, Paul: *Alte jüdische Spielleute und Musiker*, Prag: J. Flesch, 1923, s. 2.

<sup>742</sup> Tamtéž. – Více k tomu DAHM, Annkatrin: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritfttum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, zvl. s. 284.

<sup>743</sup> Isidor Rosenstock (neboli »Růžový keř«) je »burzián a podvedený manžel«, Edelweiss(ová) (»Pro-těž«) dítě horských pastvin. Prvními představiteli byli kabaretiérka Carli (Karolina) Nagelmüller (1884-1930) a Heinrich Eisenbach (1870-1923), jeden z nejvýznamnějších kabaretiérů a groteskních komiků své doby. Jeho úspěch v postavách zesměšňujících Židy odpovídá pravidlu, že nejlepší židovské vtipy umějí vyprávět Židé. Příznačné je, že začínal v cirkuse jako »černý klaun«.

<sup>744</sup> *Das interessante Blatt* 31 (1912), č. 5 (19. 12.), s. 27.

(*Pět Frankfurtanů*) o rodině Rothschildových, uváděné v Burgtheatru, na Maxe Reinhardta a jeho monumentální produkci *Das Mirakel (Zázrak)* v tzv. Rotundě v Prátru, na »zázračné dítě« Ericha Wolfganga Korngolda a jeho pantomimu *Der Schneemann (Sněhulák)*.<sup>745</sup> Singspiel nezapomněl zmínit Oscara Strause, Edmunda Eyslera, Lea Falla, Hugo von Hofmannsthal či Arthura Schnitzlera. Julius Bauer, »sám Žid, tu shromáždil personál, který měl nepominutelný intelektuální podíl na »moderně« – refrén kupletu spojuje židovské dějiny a současnost: poukazuje na Židy jako vyvolený národ a zároveň říká: »Wir Juden wern wieder beliebt!« (»My Židé budeme zase oblíbení!«)<sup>746</sup> Námět je vlastně pouhá anekdota a varianta mnoha scének využívajících odlišnosti (povah, kroje, chování, jazyka apod.): Isidor Rosenstock a Eva (Everl) Edelweissová na sebe zpočátku hledí podezřívavě (Eva ještě nikdy neviděla Žida a na Rosenstocka působí horalka exoticky), ale sblíží se, Everl přemluví Rosenstocka, aby financoval její svatbu se Seppem, s nímž už má šest dětí, převezme od Rosenstocka »jüdeln« a naučí se židovský tanec, Rosenstock se zase od ní naučí jódlovat a tanec »schuhplattler«. Lehárův singpiel pro dvě osoby se hrál roku 1918 také ve vídeňském Theater-Varieté Apollo, kde salašníci vytvořila Mizzi Zwerenz a »žigola z Leopoldstadtu« Josef König. Lehár dodal hudbě »rytmickou živost, která ani jemu z not neprýští pokaždé. Tato burleska je skutečný šlágr.«<sup>747</sup>

Stereotypními židovskými znaky se vyznačuje postava impresária Adolfa Schmelkese v operetě Oscara Strause *Der Nachtfalter (Noční motýl)*; libreto: Leopold Jacobson a Robert Bodanzky), jejíž premiéra se konala ve vídeňském Ronacher-Theater 13. března 1917. Námět kombinuje milostný příběh s dobově aktuální otázkou umělecké kariéry a komerce. Impresário Schmelkes se vyznačuje stereotypními židovskými znaky a mluví jidiš žargonem:

»O smích se postaral Artur Gu[t]tmann<sup>748</sup> jako židovský impresário. Aniž by přeháněl, byl nevyčerpateľný v humorných nápadech a poslušnou radostí vládl scéně.«<sup>749</sup>

Opereta *Frühling am Rhein (Jaro na Rýně)* Edmunda Eyslera (libreto: Carl Lindau, Fritz Löhner-Beda a Oskar Fronz, premiéra 10. října 1914, Bürgertheater) se odehrává v porýnské idyle. Název skrývá slovní hříčku – Moritz Frühling je jméno hlavní postavy, nejde tedy o roční dobu, o »jaro na Rýně«, nýbrž o příběh židovského obchodníka, jenž je v městečku s příznačným jménem Sängerberg (Hora Pěvců) vždy ochoten pomáhat, žije jako »vážený soused a přítel a studenti na rýnském parníku před ním srážejí paty«. Zato šlechtické příbuzenstvo jeho schovanky je vyličeno jako lakotné a bez srdce. Frühlingovo motto zní: »Život je nesnadný obchod, / a dobrý Žid, ať ho potká cokoliv, / si jen pomyslí, / kdoví, k čemu to není dobré.«<sup>750</sup> V roli Frühlinga exceloval Louis Treumann, což podle jednoho názoru u »určité části publika zaručuje úspěch, neboť se v něm skutečně »mluví po židovsku«,<sup>751</sup> podle jiného mínění však interpretace Frühlinga a jeho schovanky »jako každé přehánění národních a jazykových svérázností [...] působí nevkusně. [...] Zůstává otázkou, zda je v dnešní době správné, aby subreta házela sukní a komik předváděl jakýsi pošetilý tanec.«<sup>752</sup>

Židovské šarže, běžné ve fraškách počátku 19. století, přešly do operety a ve 20. století se staly součástí groteskního oboru, stejně jako další »národní« šarže. Ve vídeňském Theater

<sup>745</sup> *Der Schneemann*, dílo dvanáctiletého »zázračného dítěte« Ericha Wolfganga Korngolda, bylo uvedeno 14. října 1910 ve Dvorní opeře (choreografie Carl Godlewski).

<sup>746</sup> LINHARDT, Marion: »Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!« *Bilder des »Jüdischen« in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts*, in: BAYERDÖRFER – FISCHER (eds.), *Judenrollen* (↵ pozn. 127), s. 191-206, zde s. 191.

<sup>747</sup> *Allgemeine Sport-Zeitung* 39 (1918), č. 18 (4. 5.), s. 220. – K židovským postavám a židovským umělcům kabaretu viz BAYERDÖRFER, Hans-Peter: »In eigener Sache?« *Jüdische Stimmen im deutschen und österreichischen Kabarett der Zwischenkriegszeit: Fritz Grünbaum – Fritz Löhner – Walter Mehring*, in: McNALLY, Joanne – SPRENGEL, Peter (eds.): *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, s. 64-86; PRESSLER, Gertraud: *Jüdisches und Antisemitisches in der Wiener Volksunterhaltung*, in: WEBER, Michael – HOCHRADNER, Thomas (eds.): *Identität und Differenz: Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft* [= *Musicologica Austriaca*, 17], Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1998, s. 63-82.

<sup>748</sup> Arthur Guttman (1877-1956) pocházel ze židovské rodiny, roku 1896 konvertoval k protestantismu. Poslední angažmá měl v sezóně 1931/32 v Opavě, jeho další osudy jsou nejasné, zřejmě žil v období nacionálního socialismu v ústraní, po válce vystupoval jen krátce v Raimundově divadle. Jeho manželkou byla proslulá operetní hvězda Mizzi Zwerenz.

<sup>749</sup> V. S., in: *Der Humorist* 37 (1917), č. 9 (20. 3.), s. 3.

<sup>750</sup> LINHARDT, »Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!« (↵ pozn. 746), s. 200.

<sup>751</sup> *Deutsche Presse* [Wien] 1 (1914), č. 48 (14. 10.), s. 7.

<sup>752</sup> *Wiener Zeitung (Wiener Abendpost)* 211 (1914), č. 234 (12. 10.), s. 7.



in der Josefstadt se na ně specializoval Martin Kräuser (► Obr. 19). Jeho židovské a »böhmisch« postavy (pocházel z Prahy) rozesmávaly publikum i na dalších předměstských scénách. Jako židovské šarže se interpretovaly (parodovaly) i »neutrální« role, např. Louis Treumann hrál Mydase – postavu milovníka umění (tenor buffo) v operetě Franze Suppého *Die schöne Galathée* (*Krásná Galathea*) – jako »maušlujícího« vídeňského bankéře.<sup>753</sup> Jako antisemitský stereotyp byl vnímán i Zsupán v operetě *Der Zigeunerbaron* (*Cikánský baron*) Johanna Strausse, v jehož postavě se (ačkoliv na to autoři výslovně nepoukázali) objevilo »přinejmenším subtextově velmi rozšířené diskreditující antisemitské klišé hamižného, zkorumpovaného a prohnáného kapitalisty«,<sup>754</sup> jak dokládají fotografie jeho prvního představitele Alexandra Girardiho.

»Jestliže Zsupán vzdor své typicky židovské nevojenské fyziognomii táhne do války a vrátí se z ní domů, dovoluje scéna tušit, že symbolizuje nejhorší stránku antisemitismu – Žida jako supa, resp. okradače mrtvol, neboť Zsupán se veřejně chlubí, jak loupil padlým šperky a peníze.«<sup>755</sup>

Častěji však patří operetní Židé k asimilovaným a kultivovaným občanům, a pokud jim zůstala komická funkce, nijak zásadně se neodlišují od ostatních typů této kategorie a záleží na interpretech, zda a do jaké míry stará klišé použijí. Takovou postavou je už zmíněný Mydas z *Krásné Galathéy*.<sup>756</sup> Doktor Blind v operetě Johanna Strausse *Die Fledermaus* (*Netopýr*) mohl představovat – a často představoval – antisemitskou karikaturu židovského advokáta, Pfefferkornovi v Lehárově operetě *Der Rastelbinder* (*Dráteníček*)<sup>757</sup> však by se antisemitské tendence podsouvaly neprávem.<sup>758</sup> Pfefferkorn je chudý Žid ze Slovenska a do Vídně přišel za obchodem, představuje tedy běžného vídeňského přistěhovalece své doby.<sup>759</sup> V interpretaci Louise Treumanna (► Obr. 20) získal (podobně jako v jeho ztělesnění Mydase v Suppého *Krásné Galathée*) sympatické židovské rysy. Treumann »sklidil palmu vítězství, vyvolával salvy a slzy smíchu a [...] také dojetí«. <sup>760</sup> Treumann byl jedním z nejpobulárnějších vídeňských operetních herců a zpěváků své doby a Lehárův Pfe-



Obr. 19: Martin Kräuser jako »Hausjude« (z cyklu »Wiener Typen«), kolorovaná fotografie, ca. 1875, [www.theatermuseum.at/en/object/541249/](http://www.theatermuseum.at/en/object/541249/)

<sup>753</sup> CRITTENDEN, Camille: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, New York: Cambridge University Press, 2000, s. 100.

<sup>754</sup> QUISSEK, Heike: *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2012, s. 165.

<sup>755</sup> Tamtéž.

<sup>756</sup> Tamtéž, s. 162-163.

<sup>757</sup> Poprvé 20. 12. 1902, Carltheater Wien. Libretistou byl Victor Léon (Hirschfeld, 1858-1940), úspěšný libretista operet Richarda Heubergera (*Der Opernball*), Franze Lehára (*Die lustige Witwe*), Leo Falla aj.

<sup>758</sup> DINER, Dan (ed.): *Zyzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, 4: Ly – Po*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2013, s. 416 (s. v. *Operette*), označuje Lehárova *Rastelbindera* za nejdůležitější operetu se židovskou hlavní postavou z doby před první světovou válkou. Obchodník s cibulí Wolf Bär Pfefferkorn sice představuje komickou postavu, neúmyslně se postará o konflikt v ději, ve zmatku, který vyvolá, sklídí výprask, ale z příběhu vyjde jako pozitivní postava, jíž je ponecháno poslední slovo: »Kdo důvěřuje v Boha, dočká se odměny.«

<sup>759</sup> LINHARDT, »Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä JudI« (◀ pozn. 746) uvádí na s. 199 v pozn. 20: »Stálo by za to prozkoumat, jak dalece navazuje Pfefferkorn na postavy dohazovače Kecalá v *Prodané nevěstě* Bedřicha Smetany a rabína Davida z *L'amico Fritz* Pietra Mascagniho. Obě opery byly kolem roku 1900, tedy v době vzniku Lehárových opery, neobyčejně populární.« – Dodejme, že osoby dohazovačů – vlastně dohazovaček –, které vyhledávaly vhodné nevěsty a ženichy, patřily ke společenským strukturám židovského obyvatelstva a velmi obvyklou rekvizitou židovských postav na jevišti býval deštník, po dlouhá léta také neodmyslitelný od kostýmních doplňků Kecalá.

<sup>760</sup> QUISSEK, *Das deutschsprachige Operettenlibretto* (◀ pozn. 754), s. 163.



Obr. 20:  
Louis Treumann jako  
Wolf Bär Pfefferkorn  
v operetě *Der Rastel-  
binder*, 1903, [www.theatermuseum.at/en/  
object/619701/](http://www.theatermuseum.at/en/object/619701/)

Hry, vázané na specifické milieu, se běžně přenášely do nového prostředí a podle toho představitelé lokálních rolí a typů adaptovali svůj projev. K prvnímu českému uvedení Lehárova *Dráteníčka* v Plzni 18. září 1903 v překladu Viléma Táborského recenzent poznamenal:

<sup>761</sup> LINHARDT, »Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jüd!« (≠ pozn. 746), s. 200. – Premiéra *Vévodkyně z Chicaga* se konala 5. dubna 1928 v Theater an der Wien.

<sup>762</sup> Louis Treumann (vl. jm. Alois Pollitzer, 1872-1943) byl v červenci 1942 spolu se svou ženou deportován do koncentračního tábora Terezín, kde Stefanie Treumannová za několik týdnů zemřela a 5. března 1943 i Louis Treumann.

<sup>763</sup> VÖLMECKE, Jens-Uwe: *Die Stars von Charells »Rössl«-Inszenierung – vor und nach 1933*, in: TADDAY, Ulrich (ed.): *Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz* [= Musik-Konzepte, Neue Folge, 133/134], München: edition text+kritik, 2006, s. 127-150, zde s. 138. – Předlohou byla berlínská fraška Oskara Blumenthala a Gustava Kadelburga, kterou libretisté (Ralph Benatzky, Hans Müller-Einigen a Erik Charell) lokalizovali do hotelu Weißes Rössl v St. Wolfgangu v rakouském Salzkammergut. Opereta je kolektivním dílem, písňové texty vytvořil Robert Gilbert, hudebními doplňky přispěli Bruno Granichstaedten, Robert Gilbert a Robert Stolz.

<sup>764</sup> »Kromě Stolze a Benatzkého byli všichni autoři této lidové domácí operety, včetně režiséra vídeňské premiéry Erika Charella, židovského původu.« Viz BELLER, Steven: *Was nicht im Baedeker steht: Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit*, in: STERN, Frank – EICHINGER, Barbara: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2009, s. [1]-16, zde s. 12.

<sup>765</sup> *Der tapfere Soldat* (také jako *Pralinésoldat*), premiéra 14. listopadu 1908 v Theater an der Wien, libreto: Rudolf Bernauer a Leopold Jacobson. Děj se (jako v Shawově předloze) odehrává během srbsko-bulharské války roku 1885. Opereta se uplatnila i na anglickojazyčném (*The Chocolate Soldier*) a francouzském (*Le soldat de chocolat*) jevišti.

<sup>766</sup> DINER (ed.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* (≠ pozn. 758).

<sup>767</sup> CSÁKY, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien: Böhlau, 1998, s. 255.

ferkorn znamenal nástup jeho úspěšné kariéry (ztělesnil ho i ve filmové verzi z roku 1927). Jako Bondy v *Die Herzogin von Chicago* (*Vévodkyně z Chicaga*) Emmericha Kálmána zastupoval obraz amerikanizovaného Žida, »mezinárodní upper class pozdních dvacátých let«. <sup>761</sup> Židovské identity byly někdy jen naznačeny a k jejich ozřejmění – jako v případě Louise Treumanna – přispěl interpret. Treumann však nevytvářel šarži. Byl mj. prvním Danilem v Lehárově operetě *Die lustige Witwe* (*Veselá vdova*), tedy postavou zcela nežidovskou. <sup>762</sup>

Sigismund Sülzheimer v operetě Ralpa Benatzkého *Im weißen Rössl* (*U Bílého koníčka*, premiéra 8. listopadu 1930 v Berlíně) je patetický dekadent »s nádherně uvázanou kravatou a krvácejícím srdcem«, jako dědic rodinného podniku »patří k okruhu typických židovských zbohatlíků«. <sup>763</sup> Představitelem Sülzheimera v berlínské premiéře byl Max Hansen (1897-1961), jenž měl údajně židovského otce, ve vídeňské premiéře (Wiener Stadttheater, 25. září 1931) ho hrál Karl Farkas, rovněž se židovským rodinným pozadím. <sup>764</sup>

Vliv židovských autorů (skladatelů i libretistů) na konstituování a vývoj operety je nepopíratelný. Osten satiry, jaký obsahovaly operety Jacquese Offenbacha, byl obsažen i v tzv. »úpadkové« vídeňské operetě. Převrácením společenských a ekonomických hierarchií překonávala opereta sociální a etnické rozdíly a naznačovala, kudy může vést cesta k rovnoprávnosti a kulturní integraci Židů. *Die lustigen Nibelungen* (*Veselí Nibelungové*) Oscara Strause (1904) parodovali Wagnerův kult vyznávaný německými nacionalisty, jeho *Der tapfere Soldat* (*Statečný voják*), což byla operetní verze komedie *Arms and the Man* G. B. Shawa z roku 1894, <sup>765</sup> parodoval militarismus a falešný nacionalismus. <sup>766</sup> Rakouská opereta kladla otázku po rakouské identitě:

»Je Žid, který kolem roku 1900 přesídlil do Vídně z Haliče, na základě svého etnického nebo náboženského původu Žid, nebo je Polák, neboť mluví polsky, Němec, neboť se od nynějška vyjadřuje v tomto jazyce a přibližuje se vzdělanostnímu ideálu, nebo je zkrátka Rakušan a Vídeňan?« <sup>767</sup>



»Hlavní figurou libreta je trenčínský handlíř Pfefferkorn — Žid, z něhož kape špína, ale také humor a poctivost dle vzoru „Einer von unsere Leut“, „Eine Judenfamilie“ atd. atd.<sup>768</sup> Překladateli libreta (panu V. T á b o r s k é m u) i představiteli (p. [Richardu] B r a n a l d o v i) nebylo snadno zachovati plnou působivost té role z originálu, jež „jüdlováním“ v němčině a tradicionelními židovsko-německými špásky nesmírně získává a úspěch si u s n a d ň u j e.; druhá část operety přeložena z Vídně do Prahy.«<sup>769</sup>

Táborský umístil druhou část operety do Prahy a místo míchání českých slov do němčiny, které působilo komicky na vídeňské publikum, použil kontrast slováckého dialektu.

Postavy židovského pěstouna křesťanské dívky nalezneme v operetě Rudolfa Piskáčka na libreto Jiřího Baldy a Emanuela Brožíka *Perly panny Serafinky*.<sup>770</sup> Námět nebyl původní, jako v mnoha podobných případech se jednalo o několikanásobnou transformaci. Libretistům posloužila jako předloha česká úprava původně německé frašky Friedricha Hoppa *Der Pelzpalatin und der Kachelofen oder Der Jahrmarkt zu Rautenbrunn*.<sup>771</sup> Českou verzi Hoppovy frašky vytvořil Josef Kajetán Tyl (uvádí se též Jaroslav Kaška-Zbraslavský) a hrála se poprvé ve Stavovském divadle 14. prosince 1851 pod názvem *Perle, kožíšek a kamna*.<sup>772</sup> Negativní postavou původní frašky byl správce Tobias Kellerhals, který ukradne zchudlé šlechtičně Seraphině von Grünwald perly, správčův synovec je vypátrá a majitelce je hodlá vrátit. V ději je využita obvyklá konstelace milostného motivu (často užívaný motiv odhaleného inkognita nového správce panství a lásky mezi ním a Seraphinou) a komického prvku (popletený postilion) aj. Správce je v závěru pohnán k zodpovědnosti a nový pán slaví se Seraphinou svatbu. Kritika novinku nepřijala příliš příznivě, vytýkala řadu nevěrohodného a nepravděpodobného, především však soudila, že »kriminální« historka do frašky nepatří a už vůbec ne tak odporná postava jako správce Kellerhals, »ačkoliv se zdá, že je teď v módě nasazovat tváři veselého umění masky darebáků.«<sup>773</sup>

Postava židovského kožešníka Lasara Schalkwitzera je naopak ve frašce pozitivní, je líčen jako laskavý poctivec a starostlivý otec. V jeho dceři Rebecce je podle již známého motivu v závěru rozpoznána křesťanská dívka, které se Lasar ujal jako sirotka. Žid se sice hněvá na správčova synovce Egidyho, který na Rebecce vyloudil hubičku, jeho rozmrzelost je však projevem starosti o dceru, nemá náboženské ani národnostní pozadí. Příznačná je Lasarova promluva k Egidyemu, který by si rád koupil medvědí kůži:

»Jestli si chcete kupovat kůže, pak stačí jen trochu zavětřit mezi lidmi a uvidíte, s jak různými kůžemi obchodují. Lakomý obchoduje se skrblictvím, chytrý s moudrostí, blázen s pošetilostí, ti mazaní se zchytralostí, spravedliví s přímostí, spekulanti s jemností, drzí lidé s troufalostí, zahaleči s loudavostí, zamilovaní obchodují s příležitostí, mladí novomanželé s něžností, a když už jsou spolu rok, rádi by občas obchodovali se svobodou, špatný člověk obchoduje se zlem, skutečně dobří přátelé s rovností, kdo má čisté svědomí, se spokojeností, a s čím obchodujete vy, budete sám vědět nejlíp. [...] S hloupostí.«<sup>774</sup>

Egidy sice doplní: »A vy s hrubostí«, v žádném případě však nezaujímá vůči Židovi nenávistné stanovisko. Charakteristická jsou slova Schalkwitzera ke Kellerhalsovi (6. scéna, III. dějství), když Kellerhals Žida obviní z podvodu a poručí ho zatknout. Schalkwitzer použije k osobě správce jako příměr biblického Goliáše: »Slyšel jste o Goliáši, to byl také takový správce, ale mezi Filištíny -. Byl to také takový silný, mocný muž, a co se s ním stalo? Najednou přišel takový malý kamínek, dal mu ohromnou ránu do hlavy a bylo po něm. Myslím, že pro vás už taky existuje takový kámen...« Obě postavy, Žid i jeho domnělá dcera, používají výrazy židovského žargonu, jejichž znalost se předpokládala, neslouží však k zesměšnění postav, nýbrž jako lokální kolorit a obě postavy společensky zařazují.

<sup>768</sup> Viz výše s. 47-49/43-45.

<sup>769</sup> nb.: *Divadlo. Operetta*, in: *Pfzeňské listy* 40 (1903), č. 212 (19. 9.), s. 5-6, zde s. 6.

<sup>770</sup> Premiéra se uskutečnila 25. 5. 1929 ve Vinohradské zpěvohře.

<sup>771</sup> První provedení Hoppovy frašky 7. 5. 1840, Theater an der Wien.

<sup>772</sup> Fraška a její název prošly řadou dalších obměn, např. *Kožíšek, perle a kamna aneb Trh (jarmark) v Pivoňkově*, resp. *Kožíšek, perle a kamna aneb Z jarmarku do šatlavý* (➤ Obr. 21); stala se také součástí repertoáru loutkových společností.

<sup>773</sup> *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater, Literatur und Mode* 25 (1840) č. 75 (11. 5.), s. 598-599. Podobně *Der Österreichische Zuschauer* 6 (1840), č. 63 (25. 5.), s. 643, který hře přiřkl »kostým harlekýna, v jehož postavě se pestře mísí vážná stránka s žertem, karikatura s obrazem ze života, vyumělkovanost i umění«.

<sup>774</sup> HOPP, Friedrich: *Der Pelzpalatin und der Kachelofen, oder: Der Jahrmarkt zu Rautenbrunn. Posse mit Gesang in drei Aufzügen. Musik von Herrn Kapellmeister Hebenstreit*, Wien: J. B. Wallishausser, 1853, s. 17.



**Divadlo „na Karlově“.**

Ředitelstvím F. J. Čížka.

V úterý dne 25. března 1879.

Poprvé:

**Kožíšek, perle  
a kamna,  
aneb:  
Z jarmarku do šatlavy.**

Žertovná hra se zpěvy v 5 odděleních dle B. Hoppa, od J. K. Tyla.

I. oddělení: Klasické přání. II. oddělení: Souboj v opilství. III. oddělení: Tajná  
skryš. IV. oddělení: Vděčná dcera. V. oddělení: Zámecké strašidlo.

**OSOBY:**

Martin Škarohlíd, správce	—	—	—	p. Ständera ml.
Toniček, jeho sestřenec, praktikant	—	—	—	p. Navrátil.
Paní Záleská, vdova po setníkovi	—	—	—	pí. Solimanová.
Slečna Serafinka, její dcera	—	—	—	M. Čížková.
Jaroslav Pruhon, poštovní	—	—	—	p. Mladý.
Jan Kvapil, písař na poště	—	—	—	p. Soliman.
Prokop Závazal, představený	—	—	—	p. Khöller.
Kilián Mastil, dráb	—	—	—	p. Horský.
Blažej Plížil, postilion	—	—	—	p. Ständera st.
Baruška, služka paní Záleské	—	—	—	pí. Navrátilová.
Lazar Kokeles, kožešník	—	—	—	F. J. Čížek.
Rebeka, jeho dcera	—	—	—	sl. Vintrova.
Josef Všetečka, posluha pana správce	—	—	—	ml. Čížek.
Obyvatelé obojího pohlaví, kupovači, kramáři, policajti.	— Děj se koná v malém městě.			

**CENY MÍST OBYČEJNÉ. — ZAČÁTEK V 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> HODIN.**

Vstupní lístky lze dostati za dne u p. J. KRAHULCE.

Tiskem J. Berger-ové v Litomyšli.

Obr. 21:  
Friedrich Hopp:  
*Kožíšek, perle a kamna  
aneb Z jarmarku do  
šatlavy*, cedule společ-  
nosti Františka Josefa  
Čížka k premiéře hry  
25. 3. 1879 v Litomyšli  
v divadle Na Karlově  
(Praha: Národní mu-  
zeum – Historické mu-  
zeum, Divadelní sbírka,  
inv. č. H6C-26371),  
[https://www.esbirky.cz/  
predmet/3990739](https://www.esbirky.cz/predmet/3990739)

Postavy židovského kožešníka a jeho schovanky přešly pod jmény Kokeles a Ruth i do Piskáčkovy úspěšné operety, uvítané při premiéře roku 1929 jako »tylovská idylka«.<sup>775</sup> Opereta s Piskáčkovými půvabnými melodiemi (byl žákem Antonína Dvořáka) zůstala dodnes součástí repertoáru.

Nacionálními socialisty vyhlášený bojkot židovských skladatelů, libretistů a textařů znesnadnil v průběhu druhé světové války výběr vhodného lehkého žánru. Také na územích okupovaných wehrmacht, kde bylo žádoucí udržovat náladu obyvatelstva a odvádět pozornost od zhoršující se situace na frontě. Nejen v lehkém žánru to vedlo k zamlčování autorství,

<sup>775</sup> *Národní listy* 69 (1929), č. 153 (4. 6.), s. 4.

novým aranžmá a přetextování a k paradoxním situacím některých skladatelů a umělců, kteří se dostali na listinu takzvaných »omilostněných«, i takových, kteří sice nebyli podle rasových hledisek úplně »čistí«, ale těšili se oblibě některého z pohlavárů; tak např. Leo Blecha kryl Hermann Göring a Adolf Hitler pozapomněl, že Franz Lehár má židovskou manželku.

### Moderní antisemitismus

Po Hitlerově nástupu k moci, vyloučení židovských obyvatel z veřejného života a zákazech výkonu povolání, skrytých pod zdánlivě nevinným pojmem »udělení dovolené« (»Beurlaubung«), a spolu s dalšími projevy silící perzekuce se proměňovala i atmosféra v dosud demokratickém Československu. Židovské obyvatelstvo, převážně německojazyčné, se ocitlo současně ve střetu národnostním i rasovým, v pozadí stála nadále i sociální otázka (ztotožňování židovského elementu s kapitalismem). Z českého národnostně motivovaného hlediska se na židovské obyvatele nahlíželo jako na Němce. Literární historie analyzovala antisemitské tendence v osobních postojích i dílech českých spisovatelů Jana Nerudy, Viktora Dyky, Jakuba Demla, Bohumila Mathesia, Rudolfa Medka, Jaroslava Durycha, Otokara Březiny nebo Otokara Fischera. Česká společnost spojovala Židy s německým jazykem a český antisemitismus tak nese silný nacionalistický akcent.<sup>776</sup>

Demokraticky smýšlející němečtí politikové v Československu se chabě pokoušeli o podporu zájmů německé menšiny, pro stoupence nacionálního socialismu představovalo Židovstvo podřadnou rasu. Složitě rozpory doby dokumentuje např. zpráva z krajského zasedání Německé demokratické svobodomyšlné strany (Deutsche Demokratische Freiheitspartei) v Mladé Boleslavi: »Německé Židovstvo bude stát vždy při německém lidu, i když je nyní napadáno ze tří stran: od sionistů, od českých Židů a od německoárijských stran. My zde v Československu si však nemůžeme dovolit ten luxus vzdát se německy smýšlejících, kteří se zde dosud ještě udrželi, protože zde každého Němce potřebujeme.«<sup>777</sup>

S nástupem agresivního antisemitismu souviselo i »obohaceni« jazyka o nové pojmy. Označení »asfaltová« literatura užilo původ slova asfalt z řečtiny (»asfaltos«), kde označoval skalní a zemní smolu, zvanou v německo-českých slovnících také »židovská«.<sup>778</sup>

»Celý svět mluví o asfaltové literatuře, o zploštění kultury, o stahování veškerých vyšších hodnot do bahna. Zejména posledních deset let nabízí bez zábran hru na plánovaný úpadek. Proč tomu tak je, o tom se kupodivu mnoho neví. Kdyby existoval živoucí pocit zodpovědnosti, musela by se proti morálnímu chaosu, jemuž se náš národ víc a víc blíží, konečně vytvořit ocelově tvrdá fronta a statisíce německých žen a mužů by se musely spojit v boji proti ničitelům. Že se tak konečně děje, tomu dává naději májové číslo měsíčníku pro světovou politiku, národní kulturu a židovskou otázku všech zemí *Weltkampf* (Světový boj),<sup>779</sup> [...] které právě vydal Alfred Rosenberg pod názvem *Der Schicksalkampf der deutschen Kultur* (Osudový boj německé kultury). Autor uvádí soupis novin, časopisů, magazínů a revuí, příklady z takzvané literatury naší doby o pacifismu, křesťanství, justici, umění, divadle, společenské kultuře, které jsou ranou do tváře všem pojmům cti, a jejich hnus a hněv přivádějí naši krev do varu.«<sup>780</sup>

Text, jenž zcela odpovídá slovníku propagandy nacionálního socialismu, vyšel ve vídeňském satirickém časopise *Kikeriki*, který založil O. F. Berg a jehož směřování už bylo ve dvacátých letech jednoznačně motivováno německonacionálně a antisemitsky.<sup>781</sup>

Ve Vídni vydávaný list »proti rasové nenávisti« *Gerechtigkeit* (Spravedlnost) ještě roku 1936 uváděl v každém čísle charakteristiky osob židovského původu pod titulkem *Co vykonali pro lidstvo...* s cílem dokázat »nesmysl učení o méněcennosti židovské rasy«. 20. srpna 1936 se tam např. objevila jména a stručné životopisy Artura Schnitzlera, Arnolda Schönberga, Erwina Schulhoffa a jeho strýce, klavíristy Julia Schulhoffa aj. Vydavatelkou listu byla bojovnice proti

<sup>776</sup> MED, Jaroslav: *Problematika antisemitismu a česká kultura*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis* 2007, Moravica 5, s. 47-56, zde s. 48; viz též VACHA, Dalibor: *Srdce tak bohaté na život. Rudolf Medek a jeho doba (1890-1940)*, Praha: Epocha, 2017.

<sup>777</sup> *Reichenberger Zeitung* 74 (1933), č. 108 (9. 5.), s. 4.

<sup>778</sup> STERZINGER, Josef V. – MOUREK, Václav E.: *Německo-český slovník*, Praha: Otto, [1899], viz heslo »Asphalt [řec.] – skalní a zemní, židovská a minerální smola, horní gudron, flüssiger Bergtheer»; pech.«

<sup>779</sup> *Weltkampf. Monatsschrift für Weltpolitik, völkische Kultur und die Judenfrage aller Länder*, München: Deutscher Volksverlag Dr. E. Boepple.

<sup>780</sup> *Bücherschau. Die deutsche Kultur und ihr Todfeind*, in: *Kikeriki* 68 (1928), č. 20 (13. 5.), s. 5.

<sup>781</sup> K. O. F. Bergovi viz s. 47-50/43-46.



nacionálnímu socialismu Irene Harandová (1900-1975). Přestože katolička a monarchistka, ve svých aktivitách proti antisemitismu a pronásledování z rasových důvodů byla neúnavná a sama se stala pronásledovanou. V poslední chvíli (na její dopadení byla roku 1938 vypsána vysoká odměna) se jí podařilo přes Anglii dostat do Spojených států, kde založila exilovou organizaci Austrian Forum a opatrovala víza pro uprchlíky. Zemřela v New Yorku, ale její popel je uložen ve Vídni.

V listu *Gerechtigkeit* vyšel článek *Film, který vede k pogromům*, jenž pojednává o snímku *Pettersson & Bendel*,<sup>782</sup> natočeném ve Švédsku, který zařazujeme jako příklad reakce na nacionálněsocialistickou propagandu (pojednání o filmové produkci by představovalo samostatné téma):

»Moderní antisemitská propaganda pochopitelně používá také moderní propagandistické prostředky. Je samozřejmé, že mezi těmito prostředky hraje nemalou roli film. *Pettersson a Bendel* není produkt nacistického Německa. Je však v jeho duchu. Film byl vyroben ve Švédsku, mohl však právě tak dobře být natočen v Norimberku a za »patrona« mít pana Julia Streichera. Vyrobita ho známá mezinárodní firma A. B. Wive ve Stockholmu – tato firma je teď po pogromech na [berlínském] Kurfürstendammu nejen proslulá, nýbrž proslulá neblaze. Říká se, že autor románu, jehož námět filmu posloužil,<sup>783</sup> se ohradil proti tomu, aby se jeho dílo označovalo jako antisemitské. Možná má pravdu. Nemáme žádnou možnost toto tvrzení přezkoumat, neboť nežijeme, bohudík, v Berlíně, kde se svobodně smí jen provokovat, nýbrž v zemi, kde se pod svobodou rozumí to, co skutečně znamená, a doufejme, že nebudeme mít příležitost tento film u nás vidět. Avšak čteme zprávy z německého hlavního města a můžeme si udělat obrázek, jaký ten film opravdu je. Podle novinových zpráv je ve filmu *Pettersson a Bendel* předveden typický rozdíl mezi Árijcem a Židem. Árijec Pettersson je v každém směru slušný člověk, zato Žid Bendel, který do Švédska přišel z Polska, je gauner a podvodník, jak to stojí v té (antisemitské) knize. Čili primitivní černobílá technika, která je úžasně schopná uvést »hněv národa do varu«. [...] Co je ale kuriozní: hlavní představitelé filmu jsou – Židé. Byli to Židé, kteří se uvolili v tomto filmu účinkovat. Jmenují se Semmy Friedmann a Manne Grunberger.<sup>784</sup> Jejich jména sice do dějin filmu nepřejdou – neboť není pochyb, že *Pettersson a Bendel* je neumělá slátanina, – zato ale vejdou do dějin – pogromů.«<sup>785</sup>

Josef Bendel (jenž vystupuje pod falešným jménem) se objeví ve Stockholmu jako slepý pasažér lodi, která právě přistála. V přístavu se setká s nezaměstnaným Kalle Petterssonem. Bendel nového známého přemluví ke společnému podnikání, na nějž si vypůjčí peníze, a po prvních úspěších své požadavky stupňuje. Nakonec všecko praskne a Bendel opouští Švédsko stejně, jako do země přišel. Film byl po premiéře označen jako politicky hodnotný a nacisty patřičně instrumentalizován.

Vyřazení autorů židovského původu a námětů souvisejících s tematikou Židovstva z divadelních jevišť na základě nařízení nacionálních socialistů a Říšské kulturní komory znamenalo pro divadla značný úbytek repertoáru ve všech žánrech. Na pokusech zaplnit mezeru se podílel jako jeden z mnoha Eberhard Wolfgang Möller (1906-1972), před nástupem hitlerismu reprezentant expresionistického směru, který v éře nacionálního socialismu udělal rychlou kariéru jako referent Říšského ministerstva propagandy. Jeho hra *Rothschild siegt bei Waterloo* (*Rothschild vítězí u Waterloo*), uvedená 15. května 1936 v rámci Říšského divadelního týdne (Reichstheaterfestwoche) v Mnichově, pojednává o bankéři Rothschildovi, který – vybaven pasy všech válečných stran – vyčkává, jak boj u Waterloo dopadne, a ihned spěchá do Londýna, aby na burze šířil falešnou zprávu o Napoleonově vítězství a finančně se obohatil se na změnách kurzu.<sup>786</sup> Rothschildův podvod v patetickém závěru hry zveřejní jeho poctivý sekretář. Autor hru pojmenoval »anekdota o kapitalismu«. Möller nezapře obratné pero a antisemitská

<sup>782</sup> WRIGHT, Rochelle: *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University, 1998, zvl. s. 48-54.

<sup>783</sup> Waldemar Hammenhög (1902-1972), novela *Pettersson & Bendel* je z roku 1931.

<sup>784</sup> Semmy Friedmann hrál Bendela, Manne Grünberger jen epizodní roli Emanuela. Petterssona ztělesnil Adolf Jahr.

<sup>785</sup> c. o.: *Ein Film führt zu Pogromen*, in: *Gerechtigkeit* 3 (1935), č. 99 (25. 7.), s. 3.

<sup>786</sup> Pozdější legenda vyprávěla, že Rothschild použil ke svému poselství do Anglie poštovní holuby. – Riskantní finanční transakci popisuje v životopisném románu MORTON, Frederic: *The Rothschilds. Portrait of a Dynasty* (1961), česky jako *Rothschildové. Portrét jedné dynastie*, Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 58. Historickou analýzu příběhu finančnické rodiny Rothschildů viz SANDGRUBER, Roman: *Rothschild. Glanz und Untergang des Wiener Welthauses*, Wien – Graz – Klagenfurt: Molden Verlag, 2018.



propaganda není prezentovaná didakticky, takže publikum »nerušila, jako veřejná přednáška by musela působit poněkud trapně«, soudí Stefan Busch.<sup>787</sup> Náboženství a rodiny Rothschildových se týká jen jediná poznámka v textu, v níž Rothschild hovoří o svém otci jako o »věřícím bankéři a obchodně obratném návštěvníku templu«, který »denně zbožně rozdával květiny«. <sup>788</sup>

Möller ve své hře tendenčně převrátil sdělení amerického filmu *The House of Rothschild* (Rothschildové) z roku 1934, jehož scénář podle hry George Hemberta Westleye (vl. jm. George Hippisley, 1865-1936)<sup>789</sup> napsal Nunnally Johnson, režisérem byl Alfred L. Werker a roli Nathana Rothschilda v něm ztělesnil George Arliss. Klíčovou scénou filmu je chvíle, kdy hrabě Ledrantz žádá Rothschilda o půjčku pro Napoleona, který uprchl z Elby a sestavuje novou armádu. Nathan Rothschild klade podmínku: Židům budou zaručena stejná práva, jako mají ostatní občané, a Ledrantz ji musí přijmout. Rozpadu anglické burzy zabrání Nathan tím, že skeptiky předpovídající Wellingtonovu porážku přetáhne na svou stranu. Napoleon padne, Rothschild je jako poděkování za ekonomickou záchranu Anglie povýšen do šlechtického stavu. Möller však vytvořil zkreslený plagiat amerického filmu a scéna z něj byla navíc protiprávně použita v antisemitském filmu *Jud Süß* (1940).

27. srpna 1941 uvedlo Möllerovu hru *Rothschild vítězí u Waterloo* Divadlo Na Poříčí (bývalé divadlo »D« E. F. Buriana) v Praze, v překladu Jaroslava Pokorného a režii Františka Salzera. Představitel role Rothschilda Zdeněk Podlipný (1898-1946) byl účastníkem odboje (v divadle vedl ilegální buňku) a účast v této hře mohla sloužit jako mimikry.

Tendenčně byl v období nacionálního socialismu upraven i *The Jew of Malta* (Maltský Žid, asi 1590) Christophera Marlowa (viz též výše s. 9). Roku 1939 hru přepracoval teatrolog a muzikolog Otto Carl August zur Nedden (1902-1994) a jeho verze byla uvedena 11. dubna 1939 ve Výmaru. Nedden vykreslil

»typizovaný, rasově podmíněný charakter pravého Žida, aniž by pro mocenské konflikty víry zanedbal vnější procesy bohatého a pohnutého historicko-politického děje. Od věty k větě roste Barabas do ničivé velikosti, ďábel v lidské podobě! Avšak ďábel hrozivé dynamičnosti, jenž fascinuje právě důslednou virtuozitou svého zločinného působení, nevyčerpatelností svých duchovních pomocných prostředků. Jeho postava není pouze psychologickou studií, nýbrž mistrovským stvořením. Ve třetím dějství se stává »ideálním« obrazem nelítostně pomstychtivého Žida, nenávidícího křesťany a dokonce celý svět, jenž ani s mocenskými prostředky guvernéra není schopen vykonávat vládu a může a musí jedině ničit.«<sup>790</sup>

V rámci inscenace Marlowova *Maltského Žida* v koprodukcí vídeňského Burgtheatru a hamburského Schauspielhausu vyšel text nově v překladu Elfriede Jelinek a Karin Rausch (Rowohlt Verlag, 2001), hra byla uvedena v režii Petera Zadeka s Gertem Vosseem v titulní roli. Elfriede Jelinek ke hře napsala na sociálních sítích:

»Přirozeně, že je to antisemitská hra, vyskytují se v ní všelike antisemitské stereotypy spolu s antisemitismem, který sám sebe navíc pokládá za nevinný. Je to takový samozřejmý antisemitismus. Ale zároveň ta hra také antisemitismus demaskuje a tím je zajímavá. Neboť Barabasova zuřivost je vyvolána hanebnými činy křesťanů. A jako v zrcadle se tyto zločiny odrážejí zpátky k tomu, kdo je vyvolal, a tím se současně rozběhne nové »kolo«, nová eskalace násilí.«<sup>791</sup>

Jelinek vidí v Barabasovi moderní postavu definovanou penězi, nikoliv láskou nebo žárlivostí:

<sup>787</sup> BUSCH, Stefan: »Und gestern, da hörte uns Deutschland«. *NS-Autoren in der Bundesrepublik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, s. 153. Busch píše, že Möllerova hra se stala předlohou stejnojmenného filmu. Údaj je nepřesný, viz dále.

<sup>788</sup> Tamtéž. Také následující hry Eberharda Möllera byly tendenční, jako např. *Das Frankfurter Würfelspiel* (Frankenburská hra v kostky), určená pro tzv. »Thingspiel«, což měla být masová představení v přírodních prostorách s manifestačním poselstvím, název byl převzat z hnutí mládeže. Hra byla uvedena před zahájením olympijských her 1936 na přírodní scéně v Berlíně (Dietrich-Eckart-Bühne). Odehrává se roku 1625 během reformace a pojednává na základě skutečné události o nábožensky motivovaném konfliktu mezi katolíky a protestanty. Möller nacionálněsocialistické smýšlení neopustil ani po válce, v jeho pozdějších textech se objevoval neonacistický podtext.

<sup>789</sup> Nikoliv podle hry Möllerovy (viz výše). Westleyova hra byla napsána už roku 1931.

<sup>790</sup> MARGEDORF, Wolf: *Der Jude von Malta und das Judenproblem auf der englischen Bühne. Zur Weimarer Uraufführung...*, München: Sonderdruck, 1938, cit. dle WULF, *Theater und Film im Dritten Reich* (← pozn. 43), s. 278.

<sup>791</sup> JELINEK, Elfriede: *Zu Christopher Marlowes »Der Jude von Malta«*, in: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), 29. 11. 2001, <https://www.elfriedejelinek.com/fmarlowe.html#top>.

»Moc se chová ve hře naprosto svévolně. Žádá-li Turek tribut po křesťanovi, vezme si křesťan u Žida. Nevypůjčí si, neplatí úroky, jednoduše kradе, hned a bez okolků. Přeskočí se civilizační stupeň a moci se chápou primární pudy, bere se zkrátka tomu, kdo něco má, beze smluv, bez oprávnění. Ta hra je tak anarchická a divoká, že jinou podobnou neznám, protože už v ní neplatí nic racionálního, žádné morální úvahy (ani náboženství neslouží jako etický korzet). Právo neplatí, ani právo silnějšího, jen lest a podvod a resentment (mimořádně i vůči Turkům, tedy muslimům). V této hře se nic neplánuje, jen koná.«<sup>792</sup>

### Memento

Fatální roli v šíření rasové nenávisti sehrála nová technická média 20. století, film a rozhlas, jako nástroje propagandy, prostředek ohlupování a indoktrinace, které podlehla i řada českých umělců – autorů, režisérů, herců a dalších. Ať už z naivity, ze slabosti, strachu, kariérismu, pod nátlakem či dobrovolně, zůstávají rozhlasové pořady, filmy, divadelní hry a další produkty a účast v tendenčních dílech skvrnou v životopisech herců Bedřicha Veverky, Vladimíra Majera, Lídy Baarové, Čenka Šlégl, filmových režisérů Václava Bínovce, Svatopluka Innemanna a dalších. Podobně jako nacisté propagandisticky zneužili Feuchtwangerova *Žida Süsse*, instrumentalizoval režisér František Čáp ve filmu z roku 1941 postavu Jana Cimbury z románu Jindřicha Šimona Baara, v němž je protizidovská nenávist zahalena atmosférou příjemné jihočeské idylky. Vrchol zaprodanosti představovaly rozhlasové skeče Josefa Opluštila, k nimž se propůjčila řada herců; nejhorší z nich, z dubna 1945, jenž »prorocky« líčil absolutní ovládnutí všech oblastí života Židy, kteří se po válce vrátí, už sice nebyl odvysílán, dochovaný scénář však zůstává jako doklad zrůdného vymývání mozků a manipulace.<sup>793</sup> Z lavírování v zájmu zachování relativní samostatnosti českého filmu se po válce musel zodpovídat Miloš Havel,<sup>794</sup> předpojaté a vykonstruované podezření z kolaborace padlo na Václava Talicha, Karla Boleslava Jiráka a další.<sup>795</sup>

Druhá světová válka rozbila poslední zbytky jazykově a národnostně smíšené česko-německé kultury, konfliktního společenství,<sup>796</sup> které při všem »stýkání a potýkání«<sup>797</sup> působilo inspirativně a přineslo mnohá obohacení. Z českých zemí zmizela poslední německá divadla a jejich soubory, poslední německé orchestry, averze vůči všemu německému postihla v prvních ročnících nově založeného festivalu Pražské jaro i Mozarta a Beethovena...

Poválečné vyrovnávání s obdobím nacismu se po několika letech dostalo do dalších kleští, ovládaných novou, tentokrát komunistickou doktrínou. Jedním z prvních českých filmů pojednávajících o období nacismu a skutečnosti koncentračních táborů byl dílem hraný a dílem dokumentární snímek *Daleká cesta* režiséra Alfréda Radoka (1914-1976). Film byl natočen roku 1948 a promítal se jen krátce, neboť jeho emocionální působivost nevyhovovala tehdejší ideologickým představitelům. Dvě židovské postavy v něm vytvořili Saša Rašilov (Mošeles) a Jindřich Plachý (Abramovič).

O dvacet let později natočil Juraj Herz podle románu Ladislava Fuchse film *Spalovač mrtvol*. Zaměstnanec krematoria pan Kopfrkingl je kolaborant, zcela systematicky odklízí vše, co by ho mohlo ohrozit a ve fanatickém zaujetí vyvráždí vlastní rodinu. Psychologickou sondu vytvořil Ladislav Fuchs v dalším svém románu *Pan Theodor Mundstock* v postavě Žida, sužovaného schizofrenií, který trpělivě čeká, až dostane předvolání k nástupu do transportu do koncentračního tábora. Jeho nemoc se mu stává zbraní i prostředkem sebeobran; zabije ho náhoda, neboť ani pedantská příprava není ve světě plném šilenců nic platná.

Z divadelní tvorby posledních let se téma holocaustu objevilo ve hře *Sen o vzdálených jezezech* Jiřího R[oberta] Píck (1925-1983), která se odehrává v terezínském ghettu,<sup>798</sup> v dramatu

<sup>792</sup> Tamtéž.

<sup>793</sup> MOTL, Stanislav: *Mračky nad Barrandovem*, Praha: Rybka Publishers, 2008; ŽITNÝ, Radek: *Protektorátní rozhlasový skeč*, Praha: BVD s. r. o., 2010.

<sup>794</sup> WANATOWICZOVÁ, Kristýna: *Miloš Havel, český filmový magnát*, Praha: Knihovna Václava Havla, 2013.

<sup>795</sup> KUNA, Milan: *Exulantem proti své vůli*, Praha: Editio Bärenreiter, 2003; KUNA, Milan: *Václav Talich*, Praha: Academia, 2009.

<sup>796</sup> KŘEN, Jan: *Konfliktní společenství: Češi a Němci 1780-1918*, Praha: Academia, 1990.

<sup>797</sup> PALACKÝ, František: *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*, I/1, Praha: Kalve, 1848, s. XI (Předmluva).

<sup>798</sup> Premiéra v Divadle E. F. Buriana 10. 12. 1980 v režii Josefa Pally. – Téma se v Píckově tvorbě vracelo a uplatňoval je i ve svých kabaretních textech. Viz PERŮTKOVÁ, Zuzana: *J. R. Píck – dramatick, diplomová práce*, Brno: Masarykova univerzita, 2011.

*Můj sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* Arnošta Goldflama, zpracovaném podle zachovaných terezínských deníků Willyho Mahlera (1909-1944) a s použitím skutečností z natáčení filmu, k němuž byl v Terezíně roku 1944 donucen režisér Kurt Gerron.<sup>799</sup>

Z dramatické tvorby posledních let, která se objevila i v našich divadlech, je možno uvést *Mein Kampf* (*Můj boj*) George Taboriho,<sup>800</sup> jehož díla s motivy židovství a vyrovnání s nacionálním socialismem často pracují.<sup>801</sup> George Tabori vystavěl své drama na základě skutečností o Hitlerově mládí ve Vídni, o němž příští diktátor v *Mein Kampf* napsal, že to bylo období, kdy prodělal vnitřní změnu a stal se fanatickým antisemitem.<sup>802</sup> Děj hry, která spojuje prvky frašky (Taboriho označení hry) s tragédií, klauniádou a černým humorem, se odehrává ve Vídni kolem roku 1910, v období, kdy nezaměstnaný Adolf Hitler přespával v mužské ubytovně, maloval pohlednice a snil o studiu malířství na Akademii výtvarných umění. Příští diktátor sdílí nuznou místnost se židovským knihkupcem Schlomem Herzlem a zkrachovalým košer řezníkem Lobkowitzem, který si sám sebe představuje jako Boha. Hitler, přesvědčený o svém talentu, je bezcitný, despotický a zároveň naivně bezelstný. Schlomo s ním soucítí a chce mu pomoci, v Hitlerovi to však jen posiluje jeho agresivní sklony. Jsou to protihráči v rolích oběti a pachatele, kteří si role občas prohodí. A je to Schlomo, kdo poradí frustrovanému Hitlerovi poté, co selže jeho přání stát se umělcem, aby se věnoval politice. Hitler se »odvděčí«. Odloudí Schlomovi dívku Gretchen a udělá z ní vyznavačku svých myšlenek, znemožní vydání knihy, na níž Schlomo pracuje, a ukradne mu její titul, poručí Lobkowitzovi před Schlomovým očima zabít a upéct slepici, kterou mu Gretchen darovala. Nakonec Hitlera odvede paní Smrtka, která ho potřebuje, aby jako brutální vrah vykonával její práci. Schlomo se obtížného Hitlera konečně zbaví, ale co přijde, je daleko děsivější. Lobkowitz/Bůh je bezmocný, nic už nemůže ovlivnit.

Černý humor ve spojení s citlivým tématem holocaustu uplatňuje také Benjamin Kuras (nar. 1944) ve hře *The Friday Murder* (*Vražedný pátek*), uvedené poprvé roku 1977 v Londýně a poté na dalších scénách; hojně se vysílala jako rozhlasová hra.<sup>803</sup> Jednoho pátku v sedmdesátých letech 20. století se ve Scotland Yardu ohlásí rabín Salomon Freitag<sup>804</sup> a žádá o rozhovor s vyšetřovatelem; jeho podmínkou je, aby detektiv byl židovského vyznání. Tím je Goldberg.<sup>805</sup> Freitag se přichází přiznat k vraždě německého turisty Lichnera. Nejedná se však o obyčejného vraha. Freitag se ve skutečnosti jmenuje Heinrich Krawetz, během druhé světové války byl kapitánem SS v koncentračním táboře Belžec, kde bylo v plynových komorách zavražděno přes 400 000 Židů; o jejich osudu Freitag rozhodoval. Zavražděný turista Lichner byl Freitagovým podřízeným a chtěl ho po letech vydírat. Příběh je však složitější. Ve Freitagovi, který na Goldberga nejprve působí jako pomatený stařec, se probouzejí vzpomínky. Na židovskou dívku Hannu, kterou miloval, a kvůli níž se přihlásil k SS a stal se velitelem tábora, aby ji mohl chránit. Hanna však zahyne v plynové komoře. Krawetz změní identitu, jako židovský vězeň Freitag se dočká konce války a svůj předchozí život vymaže z paměti. Dokud nepotká Lichnera. Nyní, po letech se vyrovnává se svým svědomím.<sup>806</sup>

Kontroverzně byla přijata hra (později zfilmovaná) *Der Müll, die Stadt und der Tod* (*Odpadky, město a smrt*) Rainera Wernera Fassbindera z roku 1975<sup>807</sup> na motivy románu Gerharda Zwerenze *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* (*Země je stejně neobyvatelná jako Měsíc*, 1973). Je příběhem prostitutky Romy, kterou si zjedná spekulant s nemovitostmi, jenž se vydává za

<sup>799</sup> Premiéra Goldflamovy hry 1. 11. 1996, Divadlo Archa v Praze, režie Damien Gray.

<sup>800</sup> Světová premiéra 6. 5. 1987 v Akademietheater (pobočná scéna Burgtheatru) ve Vídni. – V překladu Josefa Balvína ji roku 1990 uvedlo Realistické divadlo v Praze, 2003 Divadelní společnost Jana Hrušínského, 2008 Národní divadlo moravskoslezské, 2012 Švandovo divadlo na Smíchově (> Obr. 22). Rozbory inscenací viz ŘÍHOVÁ, Tereza: *Divadlem proti zapomnění: George Tabori a jeho drama Mein Kampf na českých jevištích*, diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

<sup>801</sup> Tabori přišel v koncentračních táborech o velkou část příbuzenstva.

<sup>802</sup> HAMANN, Brigitte: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München: Piper, 1996 a další vydání, česky jako *Hitlerova Vídeň. Diktátorova učednická léta*, Praha: Prostor, 1999, s. 387. – Brigitte Hamannová analyzuje Hitlerovo vídeňské období v kontextu společensko-politických podmínek jeho mocenského vzestupu.

<sup>803</sup> Česká premiéra: 12. 9. 2013, Praha, Divadlo v Řeznické.

<sup>804</sup> Slovní hříčka obsažená v titulu hry a jménu postavy už naznačuje ironické pozadí hry: »friday« (anglicky) – »Freitag« (německy) – »pátek« (česky).

<sup>805</sup> Jeho postava se vyskytuje v několika Kurasových dílech.

<sup>806</sup> Volba témat Kurasových prací má osobní motivaci. Benjamin Kuras (vl. jm. Miloslav Kuraš) konvertoval roku 1974 k židovství.

<sup>807</sup> Film nese název *Schatten der Engel* (*Stíny andělů*, 1976), režie Daniel Schmid.



Obr. 22:  
Filip Čapka jako  
Šlomo (Schlomo)  
v Taboriho hře *Mein  
Kampf*, Praha, Švan-  
dovo divadlo, 2012  
(foto: Švandovo  
divadlo)



»bohatého Žida«. Romu si vydržuje, aniž by na ní požadoval sexuální služby, neboť se chce s její pomocí dostat k dívčinu otci, kterého viní ze smrti svých rodičů. Skutečně se ukáže, že otec Romy je přesvědčený extremist a nacionalista. Zoufalá Roma žádání, aby ji makléř zabil, vina za její smrt padne na jejího někdejšího pasáka Raoula. Pozadí příběhu tvoří atmosféra zpustlého města, jeho amorálních obyvatel a společnosti prolezlé korupcí (včetně policie). Hra vyvolala skandál, před uvedením ve Frankfurtu roku 1985 se konaly demonstrace proti »subvencovanému antisemitismu«. Roku 2015 bylo uspořádáno sympozium věnované recepci hry.<sup>808</sup>

Citlivost náboženských témat v souvislosti s národním cítěním a politikou ukázaly i události, jaké vyvolalo roku 2018 uvedení hry *Naše násilí a vaše násilí* chorvatského autora a režiséra Olivera Frljiće v brněnském Divadle Husa na provázku, proti němuž protestovaly katolická církev v čele s kardinálem Dominikem Dukou a občanské organizace. Provokativní představení se setkalo s odsouzením v Chorvatsku i v dalších zemích, kde bylo uvedeno, a bolestně otevřelo starou otázku, zda je provokace správnou metodou řešení problémů a kdy a za jakých podmínek obstojí argument práva na svobodu umění.<sup>809</sup>

S vědomím nedávných událostí – útoku na synagogu v Halle, na předsedu Židovské obce ve Štýrském Hradci, teroristického útoku ve Vídni v listopadu 2020, událostí v Afghánistánu a dalších projevů vystupňovaného nacionalismu, xenofobie a politického fanatismu, ať jsou maskovány čímkoliv – není téma antisemitismu rozhodně historickou záležitostí.<sup>810</sup>

<sup>808</sup> Problémem antisemitismu ve Spolkové republice Německo a politickou kulturou se v poslední době podrobně zabýval RENSCHMANN, Lars: *Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

<sup>809</sup> K problematice Židů, literatury a kultury ve 20. století viz HOLÝ, Jiří (ed.): *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura ve 20. století*, Praha: Akropolis, 2016.

<sup>810</sup> V celosvětovém měřítku viz LOWE, Keith: *Strach a svoboda*, Praha: Paseka, 2020 (v originále *The Fear and the Freedom*, London: Penguin Books, 2017).

APPENDIX:  
Seznam citovaných dramatických a hudebnědramatických děl

- ADAMS, John: *The Dead of Klinghoffer* (1991)  
 ALBINI → MEDDLHAMMER, Albin J.  
 ANONYM: *Nathan der Weise*, travestie (1804)  
 ANONYM: *Vorurteil und Liebe* (1792)  
 ANZENGRUBER, Ludwig: *Der Meineidbauer* (1871)  
 APOLLONI, Giuseppe: *L'Ebreo* (1855)  
 ARNIM, Achim von: *Halle und Jerusalem* (1811)  
 ARRESTO (BURCHARDI), Christlieb Georg Heinrich: *Soldaten* (1805)  
 BARTOŠ, Jan: *Krkavci* (1920)  
 BÄUERLE, Adolf: *Die falsche Primadonna* (1819)  
 BAUERNFELD, Eduard: *Soldatenliebchen* (1863)  
 BENATZKY, Ralph: *Im weißen Rößl* (1930)  
 BENDL, Karel: *Lejfa* (1868, 1874)  
 BENEDIX, Roderich: *Das bemooste Haupt oder Der lange Israel* (1840)  
 BERG, Alban: *Wozzeck* (1925)  
 – *Lulu* (uvedeno posmrtně 1937)  
 BERG, O. F. (EBERSBERG, Ottokar Franz): *Ein Wiener Diensthote* (1857)  
 – *Einer von unsere Leut'* (1859)  
 – *An der blauen Donau* (1900)  
 BISCHOF, Jakob: *Dina, das Judenmädchen aus Franken* (1802)  
 BITTNER, Julius: *Die Koblhaymerin* (1921)  
 BLUMENHAGEN, Wilhelm: *Simson* (1816)  
 BOCK, Jerry – STEIN, Joseph – HARNICK, Sheldon: *The Fiddler on the Roof* (1964)  
 BRAUN, Felix: *Esther* (1926)  
 BRUCKNER, Ferdinand: *Die Rassen* (1933)  
 BURG, Eugen → SCHANZER, Rudolf  
 BURCHARDI → ARRESTO, Christlieb Georg Heinrich  
 BURIAN, Emil František: *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský* (1928)  
 – *Kupec benátský* (adaptace, 1934)  
 – *Ester* (dokonč. 1946)  
 BUSONI, Ferruccio: *Die Brautwahl* (1912)  
 CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario: *Il mercante di Venezia* (1961)  
 ČAPEK, Karel: *R. U. R.* (1921)  
 – *Bílá nemoc* (1937)  
 DECSEY, Ernst → LÉON, Viktor  
 DESSAU, Paul: *Haggadah* (ca. 1935, uvedeno 1962)  
 DEUTSCH-GERMAN, Alfred – FRIEDMANN, Armin: *Frau Breier aus Gaya* (1923)  
 DULK, Albert: *Lea* (1848)  
 EBERSBERG, Ottokar Franz → BERG, O. F.  
 EIDECHS, Samson → SESSA, Karl Borromäus  
 EINEM, Gottfried von: *Jesu Hochzeit* (1980)  
*Endinger Judenspiel* (15. stol.?)  
 ERLANGER, Camille: *Le Juif polonais* (1900)  
 EYSLER, Edmund: *Frühling am Rhein* (1914)  
 FASSBINDER, Rainer Werner: *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975)  
 FEUCHTWANGER, Lion: *Jud Süß* (1917)  
 FISCHER, Jan F.: *Romeo, Julie a tma* (1962)  
 FLET, Albin: *Der kleine Proteus* (1814)  
 FOERSTER, Josef Bohuslav: *Debora* (1893)  
 – *Jessika* (1905, 1911)  
*Frankfurter Passionspiel* (1493)  
 FREY, Jacob: *Die Gartengesellschaft* (1556)  
 FREYTAG, Gustav: *Die Journalisten* (1852)  
 FRIEDMANN, Armin → DEUTSCH-GERMAN, Alfred  
 FRIEDMANN-FREDERICH, Fritz: *Meyers* (1910)  
 GLANERT, Detlev: *Jud Süß*, opera (1999)  
 GLEICH, Josef Alois: *Der Hölle Zaubergaben* (1819)  
 GOLDFLAM, Abraham: *Schmendrick oder Die komische Chaseneh* (*Schmendrick oder Die Dorfhochzeit*, 1877)  
 GOLDFLAM, Arnošt: *Můj sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* (1996)  
 GOLDMARK, Karl: *Königin von Saba* (1875)  
 GOTTER, Friedrich Wilhelm: *Der Jahrmarkt* (1778)  
 GOUNOD, Charles: *La Reine de Saba* (1862)  
 GRABBE, Christian Dietrich: *Napoleon oder Die hundert Tage* (1831)  
 GRILLPARZER, Franz: *Esther* (1868, fragment)  
 – *Jüdin von Toledo* (1872)  
 GRYPHIUS, Andreas: *Horribilicribrifax Teutsch* (ca. 1650)  
 GUARINONI, Hippolytus: *Triumph-Cron, Marter und Grab-schriefft deß heilig-unschuldigen Kindts Andreae von Rinn* (17. stol.)  
 GURLITT, Manfred: *Wozzeck* (1926)  
 – *Soldaten* (1930)  
 GUTZKOW, Karl von: *Uriel Acosta* (1846)  
 HALÉVY, Jacques Fromental: *La Juive* (1835)  
 – *Le Juif errant* (1852)  
 HAMMENHÖG, Waldemar: *Pettersson & Bendel* (1931)  
 – *Pettersson & Bendel*, film (1933)  
 HARNICK, Sheldon → BOCK, Jerry  
 HEBBEL, Friedrich: *Judith* (1840)  
 HENSLER, Karl Friedrich: *Das Judenmädchen von Prag* (1791)  
 – *Die israelitische Braut oder Papillons Abenteuer* (1793)  
 HERZOG, Wilhelm → KESTNER, René  
 HEUFELD, Franz von: *Der Bauer aus Gebirge in Wien* (1767)  
 HOLZSCHÜHER, Heinrich → STERN, Itzig Feitel  
 HOPP, Friedrich: *Pelzpalatin und Kachelofen oder Der Jahrmarkt zu Rautenbrunn* (1840)  
 IFFLAND, August Wilhelm: *Dienstpflicht* (1796)  
 D'INDY, Vincent: *La Légende de Saint-Christophe* (1920)  
 JEŘÁBEK, František Věnceslav: *Cesty veřejného mínění* (1866)  
 – *Služebník svého pána* (1870)  
 – *Syn člověka aneb Prusové v Čechách* (1878)  
 KAISER, Friedrich: *Neu-Jerusalem* (1869)  
 KALISCH, David (pseudonym D. J. Schalk): *Auf der Eisenbahn* (1846)  
 – *Ein Billet von Jenny Lind* (1846)  
 – *Berliner auf Wache* (1848)

- KÁLMÁN, Emmerich: *Die Herzogin von Chicago* (1928)
- KESTNER, René (= HERZOG, Wilhelm – REHFISCH, Hans José): *Die Affäre Dreyfus* (1929)
- KLICPERA, Václav Kliment: *Izraelitka aneb Staročeský soud* (1844)
- *Popelka varšavská* (1844)
- KLINGEMANN, August: *Ahasver* (1827)
- KOHOUT, Jára → VEILCHENHAHN-PRAŽSKÝ
- KOLÁR, Josef Jiří: *Pražský žid* (1871)
- Komedyje o dvouch kupcích a židov Šilokoj*
- KORNFELD, Paul: *Jud Süß* (1929)
- KRINGSTEINER, Ferdinand: *Der Jude von Frankfurt (Der redliche Jude aus Frankfurt, 1803)*
- Kupec z Venedyku nebo Láska a přátelstvo*, adaptace (1782)
- KURAS, Benjamin: *The Friday Murder* (1977)
- KURZ-BERNARDON, Johann Joseph Felix von: *Die lustige Juden-Hochzeit oder Bernardon, der betrogene Rabbiner* (1767, 1771)
- LAMBERTI, Giuseppe: *Leila di Granata* (1857)
- LASKER-SCHÜLER, Else: *Arthur Aronymus und seine Väter* (1936)
- LEHÁR, Franz: *Der Rastelbinder* (1902)
- *Rosenstock und Edelweiss* (1912)
- LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Die Soldaten* (1776)
- LÉON, Viktor – DECSEY, Ernst: *Mädchen für Alles* (1928)
- LERCHENHEIM ml., Emmanuel von: *Der Jude oder Betrug für Betrug* (1783)
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Die Juden* (1749)
- *Nathan der Weise* (1779)
- LICHTENSEE, Johann Talitz von: *Kurtzweyfliger Reyßgespahn* (1645)
- LIPOVSKÝ, Věnceslav: *Výškovský žid* (1873)
- LOM, Stanislav (MOJŽIŠ, Stanislav): *Vůdce* (1917)
- *Převrat* (1922)
- LOTICH, Johann Karl: *Wer war wohl mehr Jude?* (1783)
- LUDWIG, Otto: *Die Makkabäer* (1852)
- MARLOWE, Christopher: *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta* (ca. 1590)
- MARSCHNER, Heinrich: *Der Tempel und die Jüdin* (1829)
- MASCAGNI, Pietro: *L'amico Fritz* (1892)
- MASSENET, Jules: *Thaïs* (1894)
- Mastičkář* (14. stol.)
- MEDDLHAMMER (ALBINI), Albin J.: *Die gefährliche Tante* (1836)
- MEHRING, Walter: *Kaufmann von Berlin* (1929)
- MEISL, Karl: *Die Geschichte eines echten Schals in Wien* (1820)
- MEYERBEER, Giacomo: *Les Huguenots* (1836)
- *Le Prophète* (1849)
- MIRANI, Johann Heinrich: *Eine Judenfamilie* (1859)
- MOJŽIŠ, Stanislav → LOM, Stanislav
- MÖLLER, Eberhard Wolfgang: *Rothschild siegt bei Waterloo* (1936)
- MOSENTHAL, Salomon: *Deborah* (1849)
- MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Chovanština* (1880)
- NESTROY, Johann: *Lumpacivagabundus* (1833)
- *Zwei ewige Juden und Keiner (Der fliegende Holländer zu Fuß, 1846)*
- *Freiheit im Krähwinkel* (1848)
- *Judith und Holofernes* (1849)
- NEUSTÄDT, Bernard: *Ben David, der Knabenräuber oder Der Christ und der Jude* (1832)
- PALMÉZEUX, Michel de Cubières: *Nathan le Sage, ou le Juif philosophe* (1806)
- PFRANGER, Johann Georg: *Mönch vom Libanon* (1782)
- PICK, J. R.: *Sen o vzdálených jezerech* (1980)
- PINSUTI, Ciro: *Il mercante di Venezia* (1873)
- PISKÁČEK, Rudolf: *Perly panny Serafinky* (1929)
- PISKOŘ, Karel: *Svátek věřitelů* (1938)
- POHL, Klaus: *Jud Süß*, drama (1999)
- POLÁČEK, Karel: *Pásky na vousy* (1925)
- PRAETORIUS, Johannes: *Lustige Gesellschaft. Allen Reisenden, auch in Gesellschaft anwesenden Herren und Freunden zu Ehren und Lust, auß vielen andern Büchern zusammen gesucht...* (1656)
- PRAŽSKÝ, Zdeněk → VEILCHENHAHN-PRAŽSKÝ
- RAYMAN, František Josef: *Selské námluvy* (1819)
- READER, Gustav: *Robert und Bertram oder Die lustigen Vagabonden* (1857)
- REHFISCH, Hans José → KESTNER, René
- REINICKE, Heinrich: *Nathan der Deutsche oder Neider sind wahre Verschnittene* (1784)
- ROSSINI, Gioachino: *Mosè in Egitto* (1818)
- *Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge* (1827)
- RÖBLER, Karl: *Die fünf Frankfurter* (1911)
- RUBINSTEIN, Anton: *Die Maccabäer* (1875)
- SABINA, Karel: *Maloměstské klepny* (1868)
- SAINT-SAËNS, Camille: *Samson et Dalila* (1877)
- SESSA, Karl Borromäus (pseudonym Samson Eidechs): *Judenschule* (1813; *Unser Verkehr*, 1815)
- SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice* (ca. 1598)
- SCHALK, D. J. → KALISCH, David
- SCHANZER, Rudolf – BURG, Eugen: *Mein Mädel* (1913)
- SCHILDBACH, Johann Gottlieb: *Glück durch Unglück* (1808)
- SCHNITZLER, Arthur: *Professor Bernhardi* (1912)
- SCHÖNBERG, Arnold: *Der biblische Weg* (1926-1927)
- *Die Jakobsleiter* (1915-1917, 1922, fragment)
- *Moses und Aron* (1923-1937, fragment)
- SMOLJAK, Ladislav: *Hymna aneb Urřidlovačka* (1998)
- SPIEB, Christian Heinrich: *Das schöne irre Judenmädchen* (1796)
- STEIN, Joseph → BOCK, Jerry
- STEINBERG, Karl: *Menschen und Menschensituationen oder Die Familie Grunau* (1787)
- STEPHANIE ml., Gottlieb: *Die abgedankten Offiziers* (1771)
- STERN, Itzig Feitel (HOLZSCHUHER, Heinrich): *Itzigs Liebschaft (Itzig Feitels Liebschaft, 1827)*
- STRAUS, Oscar: *Der Nachtfalter* (1917)
- STRAUSS, Richard: *Salome* (1905)
- *Josephslegende* (1914)
- SZYMANOWSKI, Karol: *Król Roger* (1924)
- ŠAMBERK, František Ferdinand: *Podskalák* (1882)
- ŠEBOR, Karel: *Templáři na Moravě* (1865)
- ŠMILOVSKÝ, Alois Vojtěch: *Žid z Prahy* (1865)
- ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk: *Vlastenci aneb Zpráva o vítězství* (1813)
- *Čech a Němec* (1816)
- ŠUBERT, František Adolf: *Velkostatkář* (1890)
- TABORI, George: *Mein Kampf* (1987)



- TOLLER, Ernst: *Die Wandlung* (1919)
- TREU, Ferdinand: *Die Ohnmacht* (1816)
- *Jacobs Kriegsthaten und Hochzeit* (1816)
- TYL, Josef Kajetán: *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* (1834)
- *Tvrdohlavá žena aneb Zamilovaný školní mládenec* (1848)
- *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* (1850)
- VEILCHENHAHN-PRAŽSKÝ (KOHOUT, Jára – PRAŽSKÝ, Zdeněk): *Dva Kohni se honí* (1931)
- VERDI, Giuseppe: *Nabucco* (1842)
- *I Lombardi alla prima crociata* (1843)
- *Jerusalem* (1847)
- VOCEDÁLEK, František: *Mojžíš* (1811)
- *Nová komedie o Davidoji*
- *Ester*
- *Nová komedie o Samsonoji* (181827)
- Von dem hl. dreyjährligen Kindlein Andrea* (17. stol.)
- VOß, Julius von: *Der travestierte Nathan* (1804)
- *Euer Verkehr* (1816)
- VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Rabínská moudrost* (1886)
- *Epponina* (1896)
- *Bar Kochba* (1897, scénicky 1928)
- *Trilogie o Simsonovi* (1900)
- WAGNER, Richard: *Der fliegende Holländer* (1840, premiéra 1843)
- WEILL, Kurt: *Der Weg der Verheißung (The Eternal Road)*, 1937)
- WEIS, Karel: *Der polnische Jude* (1901)
- WERFEL, Franz: *Jakobowski und der Oberst* (1942)
- WOLF, Friedrich: *Professor Mamlock (Der gelbe Fleck, Professor Mannheim)*, 1934)
- WOLFF, Pius Alexander: *Der Kammerdiener* (1832)
- ZEYER, Julius: *Sulamit* (1884)
- ZIMMERMANN, Bernd Alois: *Soldaten* (1965)
- ZWEIG, Max: *Marranen* (1938)