

Srba, Bořivoj

K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939-1945

In: *Otázky divadla a filmu. I. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. 143-170

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120398>

Access Date: 26. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

K HISTORII FAŠISTICKÉ PERZEKUCE ČESKÉHO DIVADLA V LETECH 1939–1945

I

Po vzniku válečného konfliktu mezi nacistickým Německem a Sovětským svazem došlo uprostřed roku 1941 v našich zemích, včleněných jako tzv. Protektorát Čechy a Morava do Hitlerovy Třetí říše, k hluboké proměně vnitropolitické situace. Rozmáchnuvše se proti Sovětskému svazu, počítali agresori s tím, že porazí východního souseda během několika málo týdnů. Avšak na rozdíl od kampaně na Západě z jara 1940 se „bleskové“ vítězství tentokrát nedostavilo. Němečtí vůdcové pochopili, že budou muset podstoupit tuhý a vyčerpávající boj na život a na smrt.

A právě v těchto chvílích se čeští lidé opovážili ukazovat, že se s nacistickým pořádkem smířit nehodlají. Vznik nové války na Východě oživil rezistentní nálady, a tak stávky a sabotáže byly nyní na denním pořádku. To nemohli ovšem okupanti připustit, neboť Protektorát měl v oblasti zázemí z hlediska strategického klíčový význam. Proto — aniž opustili svou generální koncepci okupační politiky vůči Čechům — asimilovat pozvolna české obyvatelstvo a přeměnit naše země v integrální součást Říše — zavedli tehdy u nás režim tvrdého teroru. Tento režim, třebaže byl nastolen v podstatě již v létě 1941, zůstane v myslích českých lidí spjat se jménem šéfa tzv. Sicherheitsdienstu a generála policie Reinhardta Heydricha, který 27. září 1941 vystřídal ve funkci říšského protektora příliš „měkkého“ von Neuratha.

Nový režim byl charakterizován nejen vystupňovaným terorem proti všem silám odporu, zejména však proti „vůdčí vrstvě národa“, za niž nacisté označili českou inteligenci, nýbrž i zvýšenou snahou o aktivizaci kolaborantů. Proto v této chvíli dochází ve všech oblastech českého veřejného života k narušování dosavadního systému vztahů mezi českým

(Vysvětlení zkratk užívaných v tomto aparátu vedle zkratek obvyklých: SÚA — Státní ústřední archiv Praha, ÚRP — úřad říšského protektora, MV — ministerstvo vnitra protektorátní vlády, MŠANO — ministerstvo školství a národní osvěty protektorátní vlády, ZÚ — zemský úřad.)

obyvatelstvem a okupanty kolaborantskou, tzv. aktivistickou tendencí.¹

Zostření okupační správy vyvolalo v tomto období těžké otřesy i v českém životě kulturním. Nehledíc ani na to, že řada předních českých kulturních pracovníků, institucí i organizací byla přímo zasažena represáliemi, což přirozeně zvyšovalo nervozitu v celé kulturní obci a zahánělo ji do defenzívy, byla česká kultura podrobena tvrdému ideologickému tlaku, pod nímž měla nabýt podoby odpovídající nacistickým představám. I když se okupantům ani tehdy nepodařilo tuto oblast úplně ovládnout, byla nicméně česká kulturní tradice hluboce rozrušena.

České divadelní umění se na rozdíl kupř. od literatury nebo výtvarného umění nemohlo uchýlovat do ilegality; proto bylo vedle filmového umění novým nacistickým kursem postíženo patrně ze všech umění nejvíce. Nacisté si uvědomovali, jak významné místo mezi prostředky ideového působení v českém národě již tradičně zaujímá české divadlo. Z toho důvodu mu věnovali mimořádnou pozornost: snažili se je především v oblasti dramaturgie usměrnit tak, aby spolehlivě plnilo ideologickou funkci, kterou mu v „bitvě o českou duši“ přiřkli.²

Již několik měsíců před Hitlerovým přepadením Sovětského svazu počala se situace českých divadel v Protektorátu prudce zhoršovat. Usilující o všestrannou konsolidaci hlubokého zázemí budoucí východní fronty, rozhodli se okupanti již na jaře 1941 ostře vystoupit i proti všem rezistentním náladám a jejich představitelům v českém divadelnictví. Nová vlna perzekuce byla tehdy namířena především proti umělcům levicového smýšlení. V únoru byl na zásah gestapa vypuzen ze svého působiště v kladenském divadle režisér Antonín Kurš, který byl znám svým prosovětským zaměřením. Krátce nato byla znemožněna veřejná divadelní činnost komunistovi Jindřichu Honzlovi, který tehdy pracoval v D 99 u Topičů. Nejvýrazněji se však proměna vnitropolitické situace v českém kulturním životě obrazila v ostrém perzekučním zásahu proti Burianovu D 41; v březnu 1941 gestapo toto divadlo uzavřelo a jeho vedoucí pracovníky v čele s E. F. Burianem poslalo do koncentračních táborů.³

¹ Při charakteristice okupačního režimu vycházeli jsme ze stati J. Tesaře *Poznámky k problémům okupačního režimu v tzv. protektorátě*, *Historie a vojenství*, roč. 1964, č. 2 a 3, a dále z interpretace a hodnocení této studie z pera D. Hamšíka v *Literárních novinách* 1. 8. 1964. K problémům kolaborace viz zejména J. Křen - V. Kural, *Odboj a česká společnost*, *Dějiny a současnost*, roč. 7 (1965), č. 2, str. 1—3, a dále článek V. Krále *Kolaborace nebo rezistence?*, *Dějiny a současnost*, roč. 7 (1965), č. 7, str. 1—7.

² K tomu viz např. parafrázi zprávy pražského gestapa o stavu české kultury a mj. též českého divadla v r. 1940 v podání F. Springera, *Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940*, *Svobodný zítřek* 17. 1. 1946. Tuto zprávu přetiskuje F. Černý ve sborníku *Theater - Divadlo*, *Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*, Praha 1965, obr. příl. č. 33.

³ O perzekuci pokrokových českých divadelníků v tomto období existuje řada pramenných dokladů a vzpomínkových svědectví. V Kuršově pozůstalosti (v majetku Jany Kuršové, Brno) nalezl jsem opis výnosu odd. V/2 oberlandrátu na Kladně z 10. 3. 1941, v němž dr. Schipek, odvolává se na výnos ÚŘP z 23. 2. 1941, č. j. IV-T 5303/311, přikazuje podnikatelce Stevě Langrové, aby do 10. 3. 1941 propustila Antonína Kurše z angažmá ve svém divadle. K případu Jindřicha Honzla viz zejména A. Dvořák, *V předvečer druhé světové války a za okupace*

Současné se v průběhu roku 1941 rozjela na plné obrátky divadelní cenzura. I hry, které dříve prošly přísným sítlem cenzury bez námitek, byly zejména od léta 1941 spěšně zakazovány: beztak už různými omezeními zúžené pole, na němž se mohla česká dramaturgie pohybovat, zmenšovalo se den ze dne.⁴

II

Tažení německých fašistů a jejich pomahačů z řad českých fašistických živlů proti Karlu Čapkovi započalo se ovšem už dávno před příchodem hitlerovských vojsk do naší vlasti, již v soumravné době pomnichovské. Čapek, který si vydobyl v očích naší i světové veřejnosti postavení **takřka** nejvýznamnějšího reprezentanta české demokratické kultury z období samostatné Československé republiky, k čemuž nemálo přispíval i jeho blízký poměr k prvnímu prezidentu republiky T. G. Masarykovi, byl – jak známo – zásadním odpůrcem fašismu. Pro jeho velikou autoritu ho fašisté právem považovali za jednoho z nejnebezpečnějších svých protivníků z demokratického tábora. Spisovatel sám, jehož zdraví značně utrpělo ve zkouškách, jimiž procházel český stát roku 1938, již v prosinci roku 1938 unikl svým pronásledovatelům do hájemství smrti. Zůstalo tu však jeho dílo, populární v širokých vrstvách národa. A s tímto dílem museli se fašisté především vypořádat, jestliže chtěli, aby jméno Karel Čapek zmizelo ze světa. Proto od chvíle, kdy Mnichov uvolnil fašismu cestu k moci i u nás, zejména ovšem po 15. březnu 1939, kdy Hitler obsadil naše země a fašisté se mohli opřít o tanky a děla německé wehrmacht, rozvíjeli propagandistické kampaně proti Čapkovi a jeho dílu, jakož i proti všem, kdož Čapka připomínali nebo se dokonce pokoušeli s tímto dílem vystupovat na veřejnost. Cílem těchto kampaní bylo zastrašit nakladatele, redaktory, dramaturgy, režiséry a kritiky, a kromě toho i vyprovokovat protektorátní úřady k rozhodnému vystoupení vůči všem „pozůstatkům starého režimu“.⁵

Je třeba říci, že fašisté dosahovali s touto taktikou v obou směrech úspěchů. Jen málokdo z těch, kdož měli v rukou prostředky, aby mohli uvádět Čapkovo dílo na trh a jeviště, odvážil se za okupace riskovat skandalizování ve fašistických novinách. Ne každý si to mohl dovolit

in: *Divadlo bojující* (redig. D. Vojtěchová), Praha 1961, rozmnož., str. 149–150. K perzekuci E. F. Buriana viz zejména pramenný a vzpomínkový materiál uváděný Z. Kočovou in: *Kronika D*, Dvacet let Armádního uměleckého divadla, Praha 1955, str. 419–421.

⁴ Zesílení cenzury divadelních her v tomto období je zvláště patrné z tzv. Seznamu zakázaných, resp. nepřipustných divadelních her, jakož i ze Seznamu autorů vůbec nepřipustných, SÚA, fond MV 1939–1941, D-2330, a dále z korespondence, kterou vedlo MV s MŠANO a oběma ZÚ o sjednocení postupu v otázkách cenzurních, viz spisy MV D-2330 z Hájna a listopadu 1941, tamtéž.

⁵ O fašistických útocích proti Čapkovi lze se poučit především z četby listů jako byly Vlastka, Arijský boj, Nástup červenobílých, ale i z jiných tehdejších českých listů. Ze vzpomínkových svědectví viz zejména odpověď O. Scheinpflugové na článek Mileny Jesenské v Přítomnosti *Duše to nevydržela*, Lidové noviny 18. 1. 1939, dále od téže autorky *Český román*, Praha 1946, a *Poslední dny na Strži*, Kulturní tvorba 26. 9. 1963.

také vzhledem ke své vlastní minulosti: německá tajná policie lovila v kalných vodách protektorátního tisku a pečlivě odtud vybírala informace, které by ji přivedly k nějakému zakuklenému „nepříteli Říše“. Proto odhodlání uvádět Čapka na veřejnost postupně sláblo, aniž tu zpočátku existoval nějaký přímý úřední a cenzurní tlak.

Držíce se až do roku 1941 statutu Protektorátu, zaručujícího tzv. kulturní autonomii, řešily okupantské úřady jen kardinální kulturně politické problémy. Otázkami cenzurními zabývaly se tehdy protektorátní úřady, především ministerstvo školství a národní osvěty a ministerstvo vnitra, a dále oba úřady zemské. Jakkoliv i do všech těchto úřadů byli dosazeni němečtí nacisté a pronikli do nich i jejich čeští přísluhovači, podržovala si v nich jistý vliv i prvorepublikánská byrokracie, která se, byť omezenou měrou, snažila ochránit oblast kultury před nejtvrďšími zásahy okupantů.⁶ V případě Čapkových her dala protektorátní cenzura na index sice díla se zjevnou protifašistickou tendencí, jako byla *Bílá nemoc* a *Matka*, ale díla z kulturně politického hlediska nezávadná připouštěla k provozování celkem bez námitek.⁷ Řídila se při tom směrnicí zbytečně nerušit drastickými administrativně policejními zásahy klid a pořádek, což koneckonců – mohlo se to tak alespoň vykládat – bylo i v souladu s přáním okupantů.⁸

Na druhé straně však právě tato směrnice jistou toleranci úřadů v otázkách cenzurních omezovala: objevila-li se totiž na veřejnosti umělecká díla vyvolávající z výše uvedeného hlediska nežádoucí odezvu, cítila se úřední místa nucena proti nim vystoupit. A na tom právě fašisté zakládali svůj taktický plán: okolo každého nepohodlného díla vyvolávali skandální aféry, a tím – jelikož tyto aféry bylo možno označit za porušení veřejného pořádku – nutili úřady, aby proti takovým dílům ostře zakročovaly. To samozřejmě zase zpětně ovlivňovalo jednání úřadů. Aby vůbec zabránili rozpoutávání takovýchto afér, snažili se úředníci, kteří měli na starosti cenzuru, již předem vyloučit z veřejnosti všechno, co mohlo podnítit aktivitu fašistů. Jen v krajních případech se při tom uchýlovali k formě otevřených zákazů; většinou se snažili zlikvidovat eventuální příčinu rušivých událostí tichou cestou – dohodou s nakladateli a divadelníky.⁹

Tak se stalo, že Čapkovy práce, aniž je odstranila z veřejnosti cenzura, objevovaly se na jevištích protektorátních divadel postupem času stále

⁶ K problému tzv. protektorátní autonomie viz zejména literaturu citovanou v poznámce č. 1. O postoji úředníků MŠANO v období, kdy byl ve funkci ministra univ. prof. J. Kapras (1939–1941), podává svědectví jeden z nich, R. Stránský v článku *Očima svědka* in: *Theater - Divadlo*, viz pozn. č. 2, str. 23–28.

⁷ Viz např. *Seznamy povolených a zakázaných divadelních her* ve fondu MV 1939–1941, D-2330, v SÚA nebo též *Seznam her povolených a zakázaných zemským úřadem v Brně v r. 1939*, připojený k materiálům MV k č. j. D-2332-18/V-40, tamtéž.

⁸ Srov. s výkladem okupačního režimu v našich zemích v letech 1939–1945, který přináší Tesařova studie citovaná v poznámce č. 1.

⁹ Viz např. svědectví R. Stránského ve sborníku *Theater - Divadlo*, citované již v poznámce č. 6, str. 23, a také vzpomínkové svědectví O. Scheinpflugové, *Zlé zkušenosti*, tamtéž, str. 32.

sporadičtěji. Po vzniku Protektorátu např. nevedlo Čapkovy hry v nových inscenacích ani jediné z oficiálních, z veřejných prostředků subvencovaných divadel: nehráli je ani v Národním divadle, ani v Městských divadlech pražských, nebyly na repertoáru ani v Zemských divadlech v Brně a Ostravě, ani v Městských divadlech v Plzni a Olomouci. Poslední čapkovskou inscenací na Národním divadle v Praze byla premiéra hry R. U. R. 28. ledna 1939; avšak tato inscenace do konce sezóny zmizela z repertoáru. V Brně udržovali zhruba ještě asi rok po nacistickém záboru představení Loupežníka, jež mělo ovšem premiéru již v únoru 1939. V Ostravě uvedli 18. února 1939 z Čapka naposled premiéru R. U. R. V Plzni se pak rozloučili s tímto spisovatelem 28. ledna 1939 Ornestovým pásmem Karel Čapek ve vzpomínce.¹⁰ Pouze menší soukromé společnosti, které sice podléhaly cenzurnímu dohledu, ale na jejichž repertoár neměly úřady přímý vliv, odvažovaly se i za okupace vystupovat s novými čapkovskými inscenacemi. Tak např. v sezóně 1940–1941 Divadlo Anny Sedláčkové v Praze a také Josef Burda ve své Středočeské činohře uvedli Věc Makropulos, a dokonce ještě na podzim 1941 společnost Sedláčkové a Horácké divadlo nastudovaly Loupežníka.¹¹

Nicméně ani tento úspěch při potlačování Čapkova díla fašistické podsvětí neuspokojoval. Fašisté si předsevzali, že toto dílo úplně umlčí. Proto každý ze sporadických pokusů uvést Čapka na repertoár doprovázeli zběsilým povykem. Avšak teprve v září roku 1941 se jim naskytla příležitost k rozhodujícímu útoku.

Divadlo Anny Sedláčkové bylo typickým plodem divadelní konjunktury za okupace. Přední česká herečka Anna Sedláčková, bývalá členka činohry Národního divadla, která byla zákulisními intrikami zapuzena z první české scény na okraj divadelního dění, zbudovala na podzim roku 1939 toto divadlo za pomoci svého přítele, bývalého režiséra Národního divadla Milana Svobody, tehdy profesora pražské konservatoře, jako svůj soukromý podnik. Přístřeší pro svoje divadlo našla v tzv. Mozarteu v Jungmannově ulici, tedy v prostředí, jehož divadelní tradici založil Emil František Burian svým proslulým D. Na tuto tradici mohla tehdy Sedláčková po Burianově odchodu do nové provozovny Na Poříčí navázat, třebaže hodlala ve své umělecké činnosti jít úplně jinými cestami než

¹⁰ Viz soupisy repertoárů okupačních sezón výše uvedených divadel in: J. Procházk a, *Generace za Hilarem a Ostrčillem*, Soupis repertoáru Národního divadla v Praze v sezónách 1935–1945, Praha 1947, str. (soupisu) 3–4; dále *Jubilejní ročenka Kruhu sólistů Městských divadel pražských*, Praha 1940, str. 55–63 a *Jubilejní ročenka Kruhu sólistů Městských divadel pražských 1946* (red. J. Javůrková), Praha 1946, str. 176–190; dále *Čtyřicet let ostravského divadla 1919–1959* (red. O. Šulér), Ostrava s. a. (1959), str. 43; dále *Sto let českého divadla v Plzni 1865–1965* (red. J. Procházk a), Plzeň 1965, str. 237–241. Při studiu repertoáru brněnského divadla jsme se opírali o konvoluty plakátů Zemského divadla v Brně za léta 1939–1945, dep. v divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

¹¹ O čapkovském repertoáru v Divadle Anny Sedláčkové a v Horáckém divadle píšeme podrobně v hlavním textu; na pramenné materiály odkazujeme na příslušných místech. K Věci Makropulos v Středočeské činohře viz J. Burda: *Abý se nezapomnělo*, Svědectví o padesátileté práci v českém divadelnictví, Praha 1958, str. 445.

Burian a opírala se také o jiný okruh publika. Jejím cílem bylo v podstatě tradiční činoherní divadlo komorního rázu.¹²

Znameníť herečka Anna Sedláčková měla i jako podnikatelka vysoké aspirace: její ctizádostí bylo vytvořit dobré činoherní divadlo, „třetí“ pražskou činoherní scénu, která by stála v Praze po boku divadla Národního a Vinohradského a která by jim přes své malé rozměry důstojně konkurovala.¹³ Tomuto cíli podřizovala Sedláčková i svou repertoárovou politiku, ačkoli neměla k dispozici kvalitní umělecký soubor — angažovala z nouze i řadu profesionálně neškolených herců — a třebaže i obecenstvo, rekrutující se hlavně z maloburžoazních vrstev pražské společnosti, tlačilo ji spíše k repertoáru co do hodnoty druhého řádu.

V prvních dvou sezónách pokoušela se Sedláčková zakládat repertoár své scény na klasickém typu komorní hry náročnějšího literárního zaměření, jakou představovalo společenské drama Ibsenovo či Polky Gabriely Zapolské nebo salonní komedie Wildova. Se souborem sestaveným zčásti ze zprofesionalizovaných ochotníků i úplných divadelních začátečníků odvážila se však časem inscenovat dokonce i Shakespeara. Na druhé straně nutno říci, že se nevyhýbala ani bulvárnímu zboží.¹⁴

Ideově umělecký vrchol tohoto repertoáru, na němž chtěla Sedláčková povznést svůj soubor ke skutečnému profesionalismu, tvořila však především dramata Čapkova. Tyto hry představovaly v dramaturgii Divadla Anny Sedláčkové velmi přesný umělecký program: byly relativně asi tím nejpokrokovějším, co si mohla Sedláčková dovolit vzhledem k základnímu kádru svého publika, které hledalo v jejím divadle spíš úlevné zapomenutí na protektorátní strasti a dobrou zábavu než umělecký výboj. Ale Čapek znamenal za Protektorátu i jasný politický program. Třebaže se Sedláčková — zatažena do sporu s protektorátními úřady a štvána smečkou udavačů — v tísní prohlásila za přívrženkyni nových poměrů,¹⁵ byla nesporně jednou z nejvýznamnějších hereček republikánských jevišť; s demokratickým politickým programem zůstávala spjata její činnost

¹² Svě divadlo otevřela Anna Sedláčková 15. 9. 1939 na základě koncese, kterou jí udělil ZÚ v Praze. Důvody vedoucí k založení divadla a jeho vnitřní uspořádání vylíčila sama Sedláčková ve svém dopise vlád. radovi dr. Oehmkovi, vedoucímu skupiny IV/1 kulturně politického odd. ÚŘP, zn. VK./AS. z 9. 7. 1942, srov. s pozn. č. 70.

¹³ Srov. s tvrzeními obsaženými v referátech o inscenaci Divadla Anny Sedláčkové, např. A. M. Brousil, *Nad Ibsenem Anny Sedláčkové*, O třetí pražskou činohru?, Venkov 6. 4. 1941, B: *Romeo a Julie v Mozarteu*, Lidové noviny 22. 5. 1941, AMB (= A. M. Brousil): *Úkol nad sílu*, Venkov 11. 9. 1941, aj.

¹⁴ Repertoár Divadla Anny Sedláčkové poznáváme z rubriky Kalendář premiér, otiskované pravidelně v časopise Divadlo, roč. 26 a 27, a dále z kritik v jednotlivých denních listech. Patrně nejsoustavnější pozornost repertoárovým problémům Divadla Anny Sedláčkové věnovali K. Engelmüller v Národní politice a A. M. Brousil ve Venkově. Zatímco Engelmüller posuzoval úsilí Sedláčkové velmi shovívavě, zaujímal Brousil k tomuto úsilí, v němž podle jeho názoru převažovala osobní ctizádost slavné hvězdy nad ambicemi skutečně uměleckými, skeptický postoj.

¹⁵ Viz dopis A. Sedláčkové dr. Oehmkovi z 9. 6. 1942, cit. v poznámce č. 12, a dále posudek ing. G. Schneidera na činnost A. Sedláčkové, cit. podrobně v poznámce č. 73.

i v jejím vlastním divadle v Jungmannově ulici, zcela jistě alespoň do podzimu roku 1941.

V průběhu prvních dvou sezón své podnikatelské éry se Anna Sedláčková – patrně na radu svého spolupracovníka prof. Svobody – pokusila celkem třikrát prorazit na veřejnost s hrami Karla Čapka. V době, kdy se žádné jiné pražské divadlo neodvážilo přivést tyto hry na scénu, uvedla znovu – v Praze poprvé po původní premiéře před osmnácti lety – Čapkovu Věc Makropulos, v níž nalézala pro sebe v postavě Emilie Marty příležitost pochlubit se svým nestárnoucím hereckým uměním.¹⁶ Podle zpráv tisku chystala však prý i R. U. R., třebaže toto kolektivní drama vyžaduje prostorné jeviště.¹⁷ Nakonec sáhla i po Čapkově prvotině, lyrické komedii Loupežník. Zde totiž shledávala v postavě Mimi výtečný úkol pro svou šestnáctiletou dceru Marcelu, z níž si chtěla vychovat svou nástupkyni na jevišti; Čapkovy komedie představovala v repertoáru tohoto divadla pedagogicky nutný předstupeň k stěžejní inscenaci sezóny 1940–41 – Shakespearově tragédii Romeo a Julie.¹⁸

A právě tento poslední pokus – uvedení Loupežníka – stal se jí osudným.

Inscenace Loupežníka měla mít v Mozarteu svou premiéru již na jaře 1941. Avšak ač byla dovedena až do generálních zkoušek, z jejího veřejného předvedení tehdy sešlo. Z neznámých nám důvodů rozhodla se podnikatelka odložit její premiéru na neurčito.¹⁹

Vstup Čapkovy Loupežníka na scénu Divadla Anny Sedláčkové na počátku jeho v pořadí již třetí sezóny byl proto po mnoha stránkách překvapující. Byly prý už vytištěny plakáty na hru Josefa Haise-Týneckého Osudný kruh, když se Sedláčková náhle rozhodla zahájit sezónu Loupežníkem.²⁰ Není jisto, zda pouze instinkt zkušené divadelnice, která se za dlouholeté praxe u divadla naučila rozeznávat, čím v kterou chvíli může publikum zaujmout, vedl ji k této změně, či zda šlo o počín, za nímž se tajilo hlubší programové povědomí, upevňované vlivem Svobodovým. Není vyloučeno, že ctižádostivá umělkyně, chtějíc soupeřit s naší první scénou, postavila Čapkovu Loupežníka záměrně do kontrapozice ke zbojnické hře Dalibora C. Faltise Veronika, kterou právě k zahájení podzimní sezóny v karlínském Prozatímním divadle studovala činohra Národního divadla.²¹ Ať tak či onak, v každém případě bylo nasazení

¹⁶ Inscenace měla v režii Milana Svobody premiéru 14. 11. 1940. K tomu viz recenze: B: Sedláčková ve Věci Makropulos, Lidové noviny 16. 11. 1940, jr.: Anna Sedláčková ve Věci Makropulos, Národní listy 15. 11. 1949, Engelmüller, K.: Divadlo Anny Sedláčkové, Věc Makropulos, Národní politika 16. 11. 1940.

¹⁷ K tomu viz např. nesignovaný článek Loupežník u Anny Sedláčkové, Arijský boj 20. 9. 1941.

¹⁸ Srov. s tvrzením značky AMB v článku Úkol nad sflú, cit. již v poznámce č. 13.

¹⁹ To tvrdí J. V. Krýsa v článku Proč jsem odešel od A. Sedláčkové, Pražský list 1. 10. 1941.

²⁰ Tamtéž. Viz též nesign.: Na rozhraní dvou sezón „D. A. S.“, Nedělní list 27. 7. 1941.

²¹ Autorem nastudování Faltisovy Veroniky v činohře Národního divadla byl Jíří Frejka; premiéra, připravovaná v Prozatímním divadle na 30. 9. 1941, byla vyhlášením výjimečného stavu znemožněna; uskutečnila se pak až 14. 11. 1941. Srov. B. K a r e n, *Episody*, Praha 1946, str. 376–377, a dále J. P r o c h á z k a, *Generace za Hilarem a Ostrčilem*, Praha 1947, str. 59.

Loupežníka v úvodu nové sezóny odvážným činem, uvážíme-li, že se tato hra objevila v Praze v září roku 1941, těsně před příchodem R. Heydricha.

V českých vlasteneckých kruzích byla proto premiéra Čapkova Loupežníka u Anny Sedláčkové přijata s hlubokým uspokojením. Na základě autentických materiálů — ježto zejména recenze byly vzhledem k daným okolnostem psány velmi opatrně²² — dá se těžko usoudit, zda bouřlivácké gesto Čapkova Loupežníka zpitého svobodou nezůstalo jen právě tím šalebným gestem mládí a zda se — jak se to na první pohled nabízí — akcentem, který mu propůjčila doba, proměnilo v gesto odboje proti všemu, co omezuje svobodu člověka. Z opatrných formulací recenzentů vyrozumíváme, že inscenace patrně nepřestoupila nijak výrazně rámec žánru rozmarné lyrické komedie, k němuž měl blízko i představitel titulní role Jaroslav Koudelka.²³ Nicméně nehledíc k celkovému vyznění, sama dobová atmosféra působila k tomu, že obecnost spatřovala v Čapkově Loupežníku protest proti poměrům, statečně obhájení básníka, který padl jako jedna z prvních obětí fašistické perzekuce. Tím lze si též vysvětlit zcela mimořádný zájem, jemuž se inscenace těšila: bylo vyprodáno na mnoho dnů dopředu a nejrůznější organizace si hromadně zakupovaly lístky, samy se starající o jejich rozprodej.²⁴ Právem si tudíž Anna Sedláčková — jak se praví v jednom udání k úřadu říšského protektora — „činila nimbos, že nepodlehla poměrům a že velmi dobře ví, co si české publikum přeje.“²⁵

Seriózní část české divadelní kritiky uvedl ovšem tento dramaturgický počín do velmi obtížné situace. Již před časem bylo totiž tiskovou skupinou při úřadě říšského protektora, která spolu s protektorátními úřady vykonávala politický dohled nad českým tiskem, jednoznačně všem listům zakázáno psát o osobě a díle Karla Čapka.²⁶ Nyní objevil se Loupežník před recenzenty denních i odborných listů jako výzva k jejich svědomí:

²² Viz např. Z. N.: *Premiéra Loupežníka u Sedláčkové*, Dobrý vstup do sezóny, A-zeť 10. 9. 1941, nebo AMB: *Úkol nad sílu*, Loupežník u Anny Sedláčkové, Venkov 11. 9. 1941. Zatímco první kritika je veskrze pozitivní: „Úhrnem úspěšná premiéra, příjemné překvapení na začátku období,“ soudí Brousil, že „tento úkol byl nad síly souboru Anny Sedláčkové.“

²³ Tamtéž; v posouzení výkonu Koudelkova v titulní roli se obě zmíněné recenze shodují. Pochválil M. Sedláčkovou za její výkon v Mimi, prohlašuje Z. N., že „její partner v titulní roli, tam, kde z loupežníka mluví prostý chlap, se však ještě nedostavil“. A. M. Brousil pateticky volá: „Kde dále zůstal vyzývavě sebevědomý loupežník? Jaroslav Koudelka ho na scénu nepostavil.“

²⁴ Viz tvrzení redaktora Pražského listu Viléma Nejedlého v jeho informační zprávě Theater Anny Sedláčkové z 31. 7. 1942, vypracované na žádost dr. Oehmka, vedoucího skupiny IV/1 kulturně politického odd. ÚRP, SÚA, fond ÚRP 1939–1945, kart. 1139, fasc. IV-1 T 5431, str. 2.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ O tomto zákazu se dovídáme z dopisu vedoucího skupiny IV/3 kulturně politického odd. ÚRP (skupina pro tisk) dr. Oehmкови, vedoucímu skupiny IV/1 téhož úřadu, z 13. 9. 1941, sign. P Wo/Ta, SÚA, fond ÚRP 1939–1945, kart. 1139, fasc. IV-1 T 5431. V dopise líčí se incident, k němuž došlo v souvislosti s uvedením Loupežníka v Divadle Anny Sedláčkové (Čapkovu hru zde zmíněný úředník označuje jako *Die Räuber*) na tiskové konferenci pořádané jeho skupinou pro české noviny předchozího dne. O incidentu píšeme v hlavním textu.

na uvedení Loupežníka u Anny Sedláčkové musili reagovat. K tomu je nutná nejen profesionální poctivost, nýbrž u většiny z nich i vědomí, že by odvážný kousek malého divadla měl být v novinách nějak podpořen. Na druhé straně tu však existovalo přísné úřední nařízení, jehož neuposlechnutí mohlo mít pro jejich noviny i pro ně samotné ty nejvážnější následky. Někteří proto raději od referování ustoupili, ale většina se nakonec uchýlila – patrně po společné úradě – ke kompromisu: referáty napsali jako obvykle, avšak s tím rozdílem, že v nich důsledně zamlčeli jméno autora hry.²⁷ Spoléhali se na to, že když zamlčeli jméno Čapek, věc unikne pozornosti okupantů.

Reakční, profašisticky a fašisticky orientovaný český tisk, vydržovaný zčásti okupanty, spustil však v souvislosti s touto premiérou hysterický povyk. Přísluhovači okupantů vycítili, že nyní nastala vhodná chvíle, aby dosáhli úplného zákazu jakéhokoliv způsobu zveřejňování Čapkových děl. Právě skutečnost, že přímo úřad říšského protektora nařídil šéfredaktorům, aby ve svých listech potlačili každou zmínku o proskribovaném spisovateli, zdála se mimořádně vhodnou příležitostí k rozvinutí generálního útoku. A tak po premiéře Loupežníka u Sedláčkové rozpoutali tiskovou kampaň proti tomuto divadlu, v níž nejen nezamlčovali jméno Karel Čapek, ale naopak ostentativně je vypichovali, aby upoutali pozornost říšských orgánů. Počítali s tím, že takové frapantní porušení příkazů úřadu říšského protektora povede nejen k vyšetřování tohoto novinářského deliktu, nýbrž i k vyšetření podstaty věci, kterou byl fakt, že zatímco ze stránek žurnálů jméno Karel Čapek vymizelo, v divadelních oznámkách a na cedulích se podle jejich názoru drže roztahuje dále.

Ústřední postavení v této kampani zaujaly dva články, které v Pražském listu uveřejnil redaktor jeho kulturní rubriky Vilém Nejedlý. První z těchto článků, nadepsaný Schválnosti?, vyšel v Pražském listu 9. září 1941, druhý pak – pod názvem Na adresu Divadla Anny Sedláčkové – o dva dny později v poledním vydání těchto novin, v tzv. Poledním listu. V těchto člancích dal Nejedlý průchod svému zklamání nad tím, že se Sedláčková – ač se jí bývalý režim za její umělecké zásluhy odměnil ústrky – nezařadila do nových poměrů a že se naopak hlásí ostentativně k prvorepublikánské divadelní tradici. Dokladem toho byl pro Nejedlého fakt, že Sedláčková v seriálu provedla a dotud provádí hry „hradního autora“ Karla Čapka a vůbec celý repertoárový výběr jejího divadla, který je podle něho řadou schválností a sleduje jediný cíl: provokovat ochránce a přívržence nového pořádku u nás.²⁸

Ačkoliv tyto dva Nejedlého články kampaň proti Loupežníkovi ani ne-

²⁷ Viz dokument citovaný v poznámce předchozí. Na jednání novinářů zjevně porušující zákaz psát o Čapkově upozornil ÚRP na zmíněné tiskové konferenci V. Nejedlý. Jeho zprávu Informationen über Čapek's „Loupežník“ im Anna Sedláček's Theater z 12. 9. 1941, blíže nesign., připojil vedoucí skupiny pro tisk spolu s německými překlady dvou Nejedlého referátů z Pražského a Poledního listu z 9. a 11. 9. 1941 jako přílohu ke svému dopisu dr. Oehmkevi, cit. již v předchozí poznámce (archivovány jsou tamtéž jako tento dopis). Srov. též s referáty v denním tisku, např. s recenzemi citovanými v poznámce č. 22.

²⁸ Takto interpretuje tendenci svých článků sám Nejedlý ve své zprávě, citované již v poznámce č. 24.

zahajovaly, ani si v ní nepodržely prvenství co do kalibru zvolených zbraní, měly mnohem vážnější následky než všechna ostatní vystoupení v této kampani. List Jiřího Stříbrného byl orientován krajně pravicově, ale přece jen zachovával v obsahu i formě článků mnohem zdrženlivější tón než zprofanované, vysloveně fašisticky orientované plátky, jako byly Arijský boj, Nástup červenobílých nebo list „novodobého národovectví“ Vlajka, a měl na rozdíl od nich poměrně širokou čtenářskou obec. Proto také zmíněné články vyvolaly mezi novináři i v zákulisí velký vzruch a staly se tak bezprostřední záminkou k tomu, aby se do celé záležitosti vmísily přímo okupantské úřady.

Jelikož bylo z různých stran intervenováno, nedovolilo vedení Pražského a Poledního listu Nejedlému dále využívat stránky těchto deníků k útokům na Annu Sedláčkovou. A tak se těžiště boje proti Čapkovu Loupežníku záhy přeneslo do Arijského boje, kam se s největší pravděpodobností též uchýlil Nejedlý, neboť zde své udavačské sklony mohl uplatnit bez jakýchkoliv zábran.²⁹

Arijský boj vzal si za záminku inscenaci Věci Makropulos, která – ač měla premiéru v tomto divadle již před rokem – vstoupila i do nové sezóny, a zaútočil poprvé před premiérou Loupežníka 6. září 1941, pokoušeje se podnikatelku od jejího úmyslu odvrátit.³⁰ Teprve když jeho snaha vyzněla naprázdno, přinesl tento list 20. září ve výrazné úpravě na první straně zásadní vyjádření k nové premiéře. Připomíná v něm, že Sedláčková neuvádí „národně škodlivého autora“ Čapka na scénu poprvé: proto prý lze v uvedení Loupežníka spatřovat hlubší politický záměr.³¹ Za týden nato list pak od vyhrůžek a nechutných útoků na soukromí podnikatelky přechází dokonce k obviněním, jež pro gestapo mohly zakládat důvod k stíhání: zařazení Loupežníka je podle Arijského boje výsledkem zákulisního komplotu, v němž prý účinkuje více lidí, zejména však také Čapkova žena Olga Scheinpflugová. Hovoří se tu mimo jiné i o úplatcích, pro něž prý Sedláčková „zapřela novou orientaci a krísila slávu hradního »barda«“. Nakonec se pak vyzývají úřady, aby už konečně zasáhly a znemožnily tuto nepřátelskou činnost.³² Později přináší Arijský boj seriál podobně zaměřených článků, které si jako cíl odkrýt v Sedláčkové a jejích spolupracovnících dobře zamaskované nepřátele Říše.³³

Poslední hřebík do rakve Čapkova Loupežníka zarazil nechvalně proslulý ústřední deník fašistického tábora Vlajka. Na závěr kampaně proti

²⁹ V obou svých udáních, jak ve zprávě z 13. 9. 1941, cit. již v poznámce č. 27, tak ve zprávě z 31. 7. 1942, cit. v poznámce č. 24, naznačuje, že byl na něho v souvislosti s jeho vystoupením proti uvedení Čapkova Loupežníka v redakci Pražského listu vykonáván nátlak, pročež prý přestal v tomto listu o Divadle Anny Sedláčkové psát.

³⁰ Nesign.: *Věc Makropulos*, Arijský boj 6. 9. 1941.

³¹ Nesign.: *Loupežník u Anny Sedláčkové*, Arijský boj 20. 9. 1941.

³² Nesign.: *Za 40.000 korun vzala si „Loupežníka“*, Arijský boj 27. 9. 1941.

³³ Viz nesign.: *Fantom Divadla Anny Sedláčkové*, Arijský boj 18. 10. 1941, dále otevřený dopis Jaroslava Plevy, tamtéž 15. 11. 1941, nesign.: *Na shledanou, pane profesore!*, tamtéž 29. 11. 1941, nesign.: *Kulturní a nekulturní poznámky*, tamtéž 6. 12. 1941, nesign.: *Pohled do zákulisí divadel*, tamtéž 18. 4. 1942.

Čapkovi přinesla Vljajka 19. listopadu 1941 úvahu z pera Julia Pachmayera Veroniky nebo kati?,³⁴ která — ačkoliv reagovala bezprostředně na premiéru Faltisovy Veroniky v Prozatímním divadle v Karlíně — s kampaní rozvíjející se proti Čapkovi přímo souvisela. Autor úvahy se totiž u příležitosti uvedení této činoherní novinky zamyslel nad obecnějším dramaturgickým problémem, nad problémem, který mu vyjevilo právě sousedství dvou her s „loupežnickou“ tematikou v současných pražských repertoárech.

V úvodu svého článku se Pachmayer nejprve zabývá hodnocením Faltisovy Veroniky, jejímž hlavním hrdinou je surový zbojník Janko, který se — pronásledován četníky — skryje před nimi v postavě Krista ve venkovské pašijové hře a je pak vykoupen ze svých vin čistou obětí prosté Veroniky. Shodně s ostatními kritiky přiznává referent Vljajky, že jde o novinku nevšedních uměleckých kvalit a že také provedení bylo velmi dobré. Přesto se však nemíní připojit ke sborovému chvalo zpěvu ostatních kritiků na tuto novinku, neboť nesouhlasí s autorovou volbou tématu ani s celkovým vyzněním hry: „Ale my si dovoluujeme ke všem těm chválám skromně podotknouti, že už máme těch všelijak zbarvených a nakonec ovšem také všelijak — avšak vždy stejně s úsilím lepších věcí hodným — očišťovaných zbojníků v naší literatuře a na našich jevištích až po krk. Kdo už to všechno na zdánlivě vděčném tématu zbojnickví zkoušel štěstí svého pera? Od Mahena, jehož Janošík byl ještě tak nejušlechtilější, přes Čapkova bolševisujícího Loupežníka, přes bolševika Nikolaje Šuhaje od bolševika Olbrachta až — až konečně tedy k Jankovi, připravovanému na lepší cestu alespoň na onen svět!“ Atd.

Svou úvahu končí vljajkař Pachmayer s drastickou otevřeností, která ještě dnes vzbuzuje mrazení v kostech: „Pan Faltis myslí to jistě lépe než takoví Čapkové a Olbrachtové, kteří vědomě chtěli proslavit rošťáka. Ale ani Janko není zřejmě než ztraceným individuem, jež je hrozno vykupovat čistou dívčí obětí. Na takové těžké a riskantní pokusy se zbojníky není dnes prostě už doba, jako za tatíčka Masaryka, kdy bylo na to ovšem dost času, protože jsme neměli ani kata. Ne každý se dívá na Janka visionářskýmá očima pana Faltise a panny Veroniky. Mnohý mohl by tu naopak dospět zase k názoru, že každý zločinec, i pod honosnějším titulem zbojníka, jest schopen nápravy, že se může třeba po letech »obrátit«, zkrátka a dobře, že by bylo humanitní — to je to pravé slovo — se s každým škůdcem národa patlat. Ale dnešní doba velí, aby na místa Veronik nastoupili třebaš kati.“

Na toto volání po nástupu katů dostávalo se Pachmayerovi pozitivní odezvy již po několik týdnů: 27. září 1941 ujal se protektorského úřadu v Praze Reinhardt Heydrich a kati přišli ke slovu.

I když tisková kampaň fašistů proti uvádění Čapkova Loupežníka v Divadle Anny Sedláčkové měla krajně nebezpečný ráz, není vůbec vyloučeno, že by též ona byla prošla bez konkrétních následků pro divadlo

³⁴ Pachmayerovu úvahu, jejíž podtitul zněl Přemíra zbojníků v českém dramatu a literatuře, reprodukuje v obrazové příloze svého sborníku *Theater - Divadlo* F. Černý, č. 41 obr. přílohy.

i pro další setrvání Čapkových her na repertoáru — tak jako mnoho podobných kampaní před tím. Avšak tentokrát došlo k přímému udání, skrze něž byl upozorněn na tuto záležitost přímo úřad říšského protektora.

Původcem tohoto udání nebyl nikdo jiný než výše zmíněný redaktor Pražského a Poledního listu Vilém Nejedlý, vystupující patrně též pohostinsky na stránkách Arijského boje. Když tento zaprodaný novinář seznal, že svými články v boji proti Divadlu Anny Sedláčkové mnoho nepořídí, uchýlil se k otevřené denunciaci, která mohla mít pro všechny, kdož jím byli přímo či nepřímo obviněni, za daných okolností ty nejvážnější následky. Naštěstí však i samotným nacistickým pohlavárům z úřadu říšského protektora čpěla udání Nejedlého příliš bahnem pražské spodiny. Proto se pro tentokrát uspokojili pouze s administrativními zásahy. Zda a nakolik se na řešení případu Karel Čapek zúčastnilo také gestapo, které bylo bezpochyby o všem dobře informováno, není z dostupných pramenů zřejmé.

Želanou záminku k udavačskému vystoupení poskytly Nejedlému pokusy osob, které byly jeho články napadeny nebo nepřímo ohroženy, intervenovat v redakci listu i u něho osobně a sprovodit tímto zákulisním jednáním aféru ze světa. Tyto pokusy o intervenci umožnily Nejedlému vystavit sebe sama na veřejnosti jako oběť nátlaku a perzekuce a pod záminkou obrany svého postavení „nezávislého“ novináře a „svobody kritiky“ upozornit na celý případ nejvyšší nacistická místa v Protektorátu.

Hned druhého dne poté, co vyšel v Pražském listě jeho první článek na okraj nové premiéry u Anny Sedláčkové nazvaný Schválnosti?, vyžádal si Nejedlý rozhovor u svého bezprostředního představeného, šéfa kulturní rubriky Pražského listu Alfreda Javorina, a dotázal se ho, co o článku soudí a jaký že ohlas ve veřejnosti lze na tento článek očekávat. Javorin prý — podle líčení Nejedlého v udavačském listě — projevil s článkem proti Čapkovu Loupežníku zásadní souhlas, avšak současně uvedl, že referenti jiných českých listů Nejedlého tvrdě odsuzují, neboť jsou přesvědčeni, že jeho článek za dané situace může českému divadelnictví těžce ublížit a že úřady mohou na základě Nejedlého upozornění dokonce Divadlo Anny Sedláčkové zavřít. Rovněž prý při této příležitosti Javorin Nejedlému sdělil, že navzdory zákazu vedoucího tiskové skupiny úřadu říšského protektora uveřejní ostatní české listy o premiéře referáty jako jindy, poněvadž hra sama je cenzurou povolena: recenze prý budou příznivé, aby však byla odvedena pozornost německých úřadů, bude jméno autora kusu v článcích důsledně zamlčeno. Javorin v té souvislosti vyslovil názor, že tímto způsobem dává pražská kritika a vůbec novinářská obec současně najevo své odmítavé stanovisko k osobě Nejedlého a jeho žurnalistickým metodám.

Téhož dne vyhledal Nejedlého v redakci i dramaturg Divadla Anny Sedláčkové Josef Vendelín Krýsa a pokusil se s ním jménem divadla vyjednávat. Podle udavačova podání prohlásil prý Krýsa, že on sám s vystoupením Nejedlého proti Loupežníku u Anny Sedláčkové úplně souhlasí, neboť prý i on je přesvědčen, že Čapkovy hry nemají v současné době na scéně co dělat. Uvedl také, že se v tomto smyslu snažil podnikatelku pře-

svědčit, leč marně. Nicméně nyní, když věc vzbudila veřejný rozruch, předpokládá, že podnikatelka bude jeho argumentům přístupnější. Z toho důvodu také poprosil Nejedlého, aby Pražský list až do vyřešení celého případu nepřinášel o premiéře žádné další zprávy.

Nejedlý — jak z jeho informací vyplývá — dramaturgu Krýsovi skutečně přislíbil, že — pokud Sedláčková stáhne Loupežníka z repertoáru — nebude o záležitosti dále psát. Protože však neprodleně nato zjistil, že Sedláčková ohlašuje v novinách další reprízy této hry, necítil se tímto příslibem vázán a uveřejnil o dva dny později, 11. září 1941, v Poledním listu nový útočný článek proti divadlu, který nadepsal slovy — Na adresu Divadla Anny Sedláčkové.

Tento článek vyvolal opětů, v pořadí již třetí pokus o intervenci ve prospěch napadeného divadla. Tentokrát přišla do redakce, která sídlila v těsné blízkosti Divadla Anny Sedláčkové na Jungmannově ulici (bylo to pouze ob dům), podnikatelčina dcera Marcela Sedláčková. Mladinká představitelka Mimi vyčetla Nejedlému, že je proti jejich divadlu osobně zaujat, a snažila se ho přimět nabídkou peněz ke slibu, že nebude již o tomto divadle psát. To bylo ovšem přesně to, nač udavač čekal: neprozřetelné výroky Marcely Sedláčkové, které bylo možno označit za nepřijatelný nátlak na „novinářské svědomí“, zakládaly důvod, aby se mohl — předstíraje morální rozhořčení — veřejně domáhat satisfakce, a tak celou aféru, patřičně nafouknutou, zveřejnit.³⁵

K tomu si vybral Nejedlý z hlediska svých záměrů mimořádně vhodnou příležitost, jednu z tiskových konferencí, které pořádala pravidelně pro šéfredaktory a vedoucí pracovníky pražských ústředních listů tisková skupina úřadu říšského protektora.³⁶ Na konferenci, konané 12. září 1941, vylíčil Nejedlý ve své písemně vypracované zprávě celý případ jako pokus inkriminovaného divadla a s ním sympatizujících českých novinářů izolovat ho a posléze umlčet za to, že vystoupil proti hře Karla Čapka. Udavač si správně vypočítal, že jeho informace vzbudí pozornost přítomných nacistických funkcionářů především pasáží o „švejkovském“ chování českých referentů, kteří tím, že uveřejnili recenze o Loupežníku — byť i byli zamlčeli jméno autora kusu — obešli nařízení úřadu říšského protektora. V záchvatu mstivosti chtěl Nejedlý tímto způsobem nejen vyprovokovat totální zákaz Čapkových her a pomstít se Sedláčkové, nýbrž i vyřídít si současně účty s těmi referenty denních a odborných listů, kteří vůči němu zaujali negativní postoj.

Vedoucí protektorovy tiskové skupiny reagoval opravdu velmi podrážděně především na tu část Nejedlého zprávy, v níž se hovořilo o obojakém jednání českých kritiků. Prohlásil, že se postará, aby napříště k takovému bojkotování jeho nařízení nedocházelo a na místě rozhodl, že provinivší se divadelní kritici musí být okamžitě propuštěni z redakčních služeb. Přítomným šéfredaktorům přikázal, aby ve smyslu tohoto rozhodnutí neprodleně jednali.

³⁵ O všech těchto událostech se dovídáme z Nejedlého zprávy z 12. 9. 1941 cit. již v poznámce č. 27 a dále z jeho zprávy z 31. 7. 1942 cit. již v poznámce č. 24.

³⁶ Průběh této konference je zachycen v dokumentu citovaném v poznámce č. 26.

Avšak někteří šéfové českých redakcí se postavili na obranu svých referentů a poukázali na to, že vinu za tento incident nutno přičíst úřadům, neboť řídí kulturní záležitosti po dvou kolejích: zatímco tiskový orgán úřadu říšského protektora zakazuje novinářům psát o knihách a hrách Karla Čapka, jiné oddělení tohoto úřadu, oddělení, které má na starosti divadla, trpí bez námitek, aby se tyto hry uváděly na scénu. Touto argumentací podařilo se sice šéfredaktorům odvrátit hlavní nápor hněvu šéfa nacistického tiskového úřadu v Protektorátu od svých redakcí, nicméně usměrnili jej tím zcela jednoznačně k podstatě celé aféry: k faktu, že hry politicky proskribovaného autora jsou cenzurou stále ještě volně připouštěny k provozování.

Další proces byl pak krátký. Vedoucí tiskové skupiny IV/3 kulturně politického oddělení úřadu říšského protektora upozornil svého kolegu dr. Oehmka ze skupiny IV/1 téhož úřadu na neudržitelnost stavu, kdy dvě oddělení téhož úřadu zastávají v jedné a téže záležitosti rozdílná stanoviska.³⁷ Tak se o uvedení Loupežníka začalo jednat na nejvyšší úrovni. O věci se patrně přímo z úřadu říšského protektora dověděly také české úřady, a v obavách, že „případ Čapek“ vyvolá řetězovou reakci represivních opatření proti repertoáru českých divadel, počaly se urychleně starat o ututlání této nebezpečné aféry.

Sedláčková zpočátku kampaň proti Loupežníku trochu bagatelizovala: byla přesvědčena, že si počíná nanejvýš správně, přes nátlak ze všech stran udržovala dál na pořadu hru, o níž obecenstvo projevovalo mimořádný zájem.³⁸

Když se však do celé záležitosti zapletly úřady, byla Sedláčková nucena ustoupit, neboť hrozilo vážné nebezpečí, že úřady zakáží nejen Loupežníka, ale že jí odeberou i koncesi, nesáhnou-li vůbec — jako se to stalo v případě divadla E. F. Buriana o několik měsíců dříve — k drastičtějším opatřením. Ustoupit doporučovali Sedláčkové také úředníci Zemského úřadu, kteří chtěli záležitost zlikvidovat s co nejmenším hlukem. A tak 27. září 1941, v den, kdy do Prahy přijížděl Heydrich, mohl přinést Arijský boj jako doušku ke svému novému výpadu na Sedláčkovou oznámení, doručené do redakce po uzávěrcce, že totiž kritizovaná podnikatelka stáhla konečně Loupežníka z repertoáru. Pisatel zprávy neopomenul při té příležitosti dodat, že Loupežník zmizel z repertoáru ne tak zásluhou Sedláčkové jako jiných osob. Z tohoto důvodu prý „případ“ tímto aktem pro Arijský boj vůbec nekončí.³⁹

Divadlo Anny Sedláčkové nebylo však jediným českým divadlem, které tehdy na počátku rozrušené sezóny 1941–1942 zařadilo na repertoár Čap-

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Viz Krýsův článek, citovaný již v poznámce č. 19.

³⁹ Viz nesign.: *Za 40.000 korun vzala si „Loupežníka“* a doušku k tomuto článku, Arijský boj 27. 9. 1941. V kampani proti Divadlu Anny Sedláčkové pokračovali fašisté i po stažení Loupežníka z repertoáru, viz poznámku č. 33. S prohlášením, že za repertoár Divadla Anny Sedláčkové odmítá nést odpovědnost a že z tohoto divadla pro zásadní rozpory s podnikatelkou v otázkách repertoáru „nyní, kdy byl Loupežníku zlomen vaz“, odchází, vystoupil v této kampani také dramaturg divadla J. V. Krýsa, viz poznámku č. 19.

kova Loupežníka. Tuto lyrickou komedii uvádělo touž dobou také Horácké divadlo, působící v Třebíči a jiných městech Českomoravské vysočiny. Rovněž zde stala se inscenace Loupežníka předmětem hrubých fašistických provokací.

Ani v Horáckém divadle nepostrádala inscenace Čapkova Loupežníka jistého programového akcentu. Spolu s jinými hrami, které tehdy soubor Horáckého divadla pod vedením svého nového šéfa Antonína Kurše připravil pro počátek sezóny 1941–1942, měl Loupežník napomoci zpevnit do té doby poněkud rozkolísanou programovou linii tohoto zájezdového divadla ve smyslu zdůraznění jeho národně buditeleského a lidovýchovného poslání, jež mu dali do vínku při jeho založení před rokem jeho zakladatelé.⁴⁰ Kurš, který osnoval repertoár spolu s dramaturgem Antonínem Skálou, zaměřoval se při výběru především na klasiku českou i světovou; z ní vybíral prověřené hodnoty, jakými bylo např. drama Klicperovo, Tylovo, Jiráskovo nebo Sofoklovo, Shakespearovo, Lope de Vegovo a Ibse-novo. Ve svém úsilí vytvořit vzorový repertoár malého lidového cestujícího divadla neváhal však sáhnout ani po moderní, společensky angažované hře, jakou bylo např. Saldovo drama Dítě. V tomto repertoáru zaujal významné místo i Čapkův Loupežník, a to nejen proto, že v něm posiloval pozice české tvorby (téměř plnou polovinu repertoáru té sezóny tvořily české hry), nýbrž i jako hra nabývající za dobových okolností aktuálního politického významu.⁴¹

Nová sezóna Horáckého divadla 1941–1942, která měla ve výraznější míře než předchozí sezóna zahajovací realizovat kulturně politický program tohoto prvního našeho oblastního divadla, začínala stagionou ve Velkém Meziříčí, tedy v jednom z těch měst západní Moravy, odkud vzešla iniciativa k založení tohoto divadelního podniku. Ač zde žila velmi silná německá menšina (svou úřadovnu mělo zde dokonce i gestapo), patřilo Velké Meziříčí k nejlepším štacím Horáckého divadla na Českomoravské vysočině. Český kulturní ruch byl v tomto městě odedávna poměrně velmi čilý, za okupace nabył pak ještě více na intenzitě, neboť byl podněcován rezistentními náladami místních českých obyvatel, kteří právě v kulturních akcích všeho druhu nacházeli příležitost dát Němcům najevo, že Meziříčí vždy bylo a nadále zůstává českým městem.⁴² V atmosféře politického a národnostního napětí, přiostrhující se při každém teroristickém zásahu proti českému živlu, proměňovala se všechna vystoupení Horáckého divadla v tomto městě v kulturně politickou událost. Proto také rozhodli vedoucí souboru na doporučení výtvarníka divadla Vladimíra Neumanna, který odtud pocházel, otevřít na podzim 1941 novou sezónu stagionou právě v tomto místě.

Stagióna Horáckého divadla ve Velkém Meziříčí byla zahájena 30. srpna

⁴⁰ Většinu údajů o Horáckém divadle v Třebíči čerpáme z publikace *Dvacet let Horáckého divadla* (uspořádal J. Flíček), Havlíčkův Brod s. a. (1960).

⁴¹ Srov. s údaji uvedenými v Soupisu repertoáru HD 1940–1960, který uveřejnil J. Flíček ve výše citované knize, str. 87–90.

⁴² Rezistentní nálady ve Velkém Meziříčí vyústily na konci války v pokus českých obyvatel o převzetí moci, který však skončil tragicky. Nacistickým represáliím padlo za obět na 60 velkomeziříčských občanů.

1941 premiérou Kuršovy programové inscenace hry V. Záruby (za tímto pseudonymem se skrývali jako autoři dramaturgové pražského Národního divadla František Götze a Miloš Hlávka) Slavnost mládí (České majáles). Příběh této hry, čerpaný z doby českého národního probuzení, kdy náš národ vedl boj o svou národní svébytnost, měl v sobě mnoho jinotajného; jeho inscenace proto vtiskla hostování Horáckého divadla ve Velkém Meziříčí hned na počátku odbojný ráz. V podobném duchu vyznívala i další zdejší představení Horáckého divadla, zejména však inscenace Čapkova Loupežníka, kterou na rozloučenou se svým angažmá v tomto divadle nastudoval s Otomarem Krejčou v titulní roli režisér Jaroslav A. Skála.⁴³

První provedení Loupežníka ve Velkém Meziříčí 6. září 1941 skončilo však velkým skandálem. Podnícení kampaní fašistického tisku proti uvedení Loupežníka v Divadle Anny Sedláčkové (v den meziříčské premiéry zahájil nový ostrý útok proti Čapkově tvorbě např. Arijský boj), vpravili brněnští fašisté do Velkého Meziříčí speciální bojůvku, která měla za úkol představení Loupežníka výtržnostmi znemožnit. Tím mělo být dokázáno, že obecenstvo s uvedením hry proskribovaného autora nesouhlasí.

Překazit provedení hry se fašistickým výtržníkům nepodařilo, nicméně nepřístojnosti, které v hledišti o premiéře ztropili, přiměly úřady k tomu, aby další představení Loupežníka ve Velkém Meziříčí zakázaly.⁴⁴ Zorganizovaná fašistická provokace i následující policejně-administrativní zásah tehdy Horáckým poprvé ukázaly, že jejich divadlo, poskytující azyl řadě nepohodlných a fašisty pronásledovaných osob – Kuršem počínajíc a členy uzavřeného Burianova D 41 končíc – není již tak docela za větrem, jak se domnívali.

Avšak ani po tomto zásahu Horácké divadlo od dalšího předvádění Loupežníka neustoupilo. Dokonce ještě po příchodu Heydricha do úřadu protektora, za výjimečného stavu, který umrtvil v nejdůležitějších centrech našich zemí veškerý veřejný a kulturní život,⁴⁵ odvážilo se vedení divadla – ježto na horácké okresy, v nichž divadlo působilo, nebyl výjimečný stav uvalen – ohlásit v různých městech své oblasti několik dalších představení Loupežníka. Tak v den vyhlášení výjimečného stavu 28. září 1941 hráli Horáčtí tuto hru v Novém Městě na Moravě (kde ji hodlali reprízovat i příštího dne), na 1. října ji ohlásili ve Žďáře a na 9. října v Přibyslavi. K posledním třem ohlášeným představením však již nedošlo.⁴⁶

⁴³ Viz Flíčkovo líčení počátku sezóny v publikaci citované v poznámce č. 40, str. 19–21.

⁴⁴ Ústní sdělení Antonína Kurše (Brno 1958). Viz též líčení J. Flíčka v publikaci, citované v poznámce č. 40, str. 22.

⁴⁵ Hned druhého dne po svém příchodu do Prahy, t. j. 28. 9. 1941, vyhlásil Heydrich stanné právo nad oberlandráty Praha, Brno, Ostrava, Olomouc, Hradec Králové, Kladno a 1. 10. je rozšířil i na okresy Hodonín, Uherský Brod a Uherské Hradiště z oberlandrátu Zlín. Viz Výnos říšského protektora v Čechách a na Moravě o vyhlášení civilního výjimečného stavu ze dne 28. 9. 1941, Lidové noviny 29. 9. 1941, a dále doplňující výnos z 1. 10. 1941, tamtéž 2. 10. 1941. V místech, nad nimiž bylo vyhlášeno stanné právo, nesměla se konat divadelní ani jiná představení.

⁴⁶ Viz záznam referenta Stehlíka z MV pořízený 29. 9. 1941, SÚA, fond MV 1939–

Změna vnitropolitické situace, nastavší s příchodem Heydricha do Prahy, osud Čapkových her na protektorátních scénách zpečetila. Za nové situace, charakterizované vlnou represálií proti českému obyvatelstvu, která tentokrát zasáhla i protektorátní politické špičky v čele s předsedou protektorátní vlády Eliášem,⁴⁷ si žádný z úředníků protektorátních ministerstev odpovědných za povolování divadelních her netroufal dále v této záležitosti vyčkávat.

Nejprve se úředníci protektorátní správy postarali o okamžité stažení všech již nastudovaných Čapkových her, které v současné chvíli měla divadla na repertoáru. V případě Divadla Anny Sedláčkové dohodli se — jak jsme již uvedli — o odstranění inkriminované hry z repertoáru „tichou cestou“, v případě Horáckého divadla — vzhledem k akutnosti případu a vzdálenosti divadla od Prahy — byli však nuceni sáhnout k úřednímu zákazu. Vždyť zatímco pražské fašistické plátky i poté, co Sedláčková „dobrovolně“ ustoupila od uvádění Loupežníka, pokračovaly dál v protičapkovské kampani, přinášely ústřední deníky v oznámkách anonce představení Loupežníka v různých štacích Horáckého divadla. Proto dalo 29. září pražské ministerstvo vnitra Zemskému úřadu v Brně telefonický pokyn, aby okamžitě zarazil veškeré další provádění Loupežníka na Moravě. Zemský úřad tento příkaz neprodleně vykonal.⁴⁸

Mezitím byl v Praze na ministerstvu školství a národní osvěty připraven zákaz provozování veškerých divadelních her Karla Čapka. Protože se odpovědným úředníkům jevilo za dané situace krajně naléhavým vyřídit věc mimořádně rychle, uspíšili proceduru zákazu ve stylu odpovídajícím době. Dne 3. října 1941 požádalo ministerstvo školství a národní osvěty telefonicky odpovědné pracovníky ministerstva vnitra, aby okamžitě provedli příslušná opatření, která by vyloučila Čapkovy hry z veřejnosti. Ještě téhož dne dalo ministerstvo vnitra v tomto smyslu — opět po telefonu — pokyn podřízeným zemským úřadům s žádostí, aby o zákazu neprodleně informovaly úřady nižší instance a vyznačily jej v tzv. Divadelních přehledech, tj. seznamech povolených a zakázaných her, které bývaly tehdy pravidelně rozesílány po všech okresech.⁴⁹ Tímto aktem byl konečně „případ Čapek“ na protektorátních scénách definitivně uzavřen.

1945, D-2331, a dále telefonogram dr. Drdka z téhož ministerstva, s datem 3. 10. 1941, tamtéž.

⁴⁷ Ministerský předseda A. Eliáš byl gestapem v den Heydrichova příchodu do Prahy 27. 9. 1941 zatčen, obžalován z velezrady a v procesu konaném v prvních dnech října odsouzen k smrti. Spolu s ním byli zatčeni i někteří členové jeho vlády.

⁴⁸ Záznam o telefonickém pokynu MV Zemskému úřadu v Brně z 29. 9. 1941 byl učiněn na témž listě jako záznam citovaný již v poznámce č. 46. Telefonogram, kterým bylo zakázáno představení Loupežníka v Příbramě, citovali jsme tamtéž. O zákazu informoval představitel divadla okresní úřad v Novém Městě na Moravě. ZÚ v Brně ohlásil splnění uloženého mu úkolu ministerstvu vnitra 11. 10. 1941 dopisem s č. j. 47250/III-6, který je uložen podobně jako listiny cit. v poznámce č. 46.

⁴⁹ Viz telefonogram MV k ZÚ v Praze a Brně z 3. 10. 1941, cit. již v poznámce č. 46. Své rozhodnutí v této věci stvrdilo MŠANO dopisem ministerstvu vnitra z 4. 10. 1941 č. j. 123260/41-IV/2 R, SÚA, fond MV 1939–1945, D-2330. ZÚ v Brně

III

Jako přímý následek aféry s Loupežníkem postihla perzekuce i Čapkovu ženu, spisovatelku a herečku Olgu Scheinpflugovou.

Ačkoliv se Olga Scheinpflugová, tehdy přední členka činohry Národního divadla, politicky nikdy v té míře jako Karel Čapek neexponovala, byla od Mnichova, ale hlavně pak po 15. březnu 1939 vystavena těžkým a surovým útokům fašistické spodiny. Mnohé z těchto útoků, třebaže byly vlastně namířeny proti Čapkovi, obracely se posléze proti ní, neboť zatímco Čapek zemřel, ona žila a bylo možno jí ublížit. Právem si tudíž Scheinpflugová po letech v jedné své vzpomínce povzdechla: „Platila jsem nacismu za sebe, za své přátele, a hlavně za Karla Čapka.“⁵⁰

A nezůstalo ovšem jen při novinářských útocích. Placeným i dobrovolným nadháněčům gestapa dařilo se udržovat zájem této všemocné instituce o její osobu. Gestapo se svými konfidenty neustále slídilo v jejím okolí, vícekrát ji přepadlo v domě. Od chvíle, kdy gestapáci přišli do domu na Vinohradech zatknout Karla Čapka a s překvapením zjistili, že spisovatel již nežije, se takové případy a zevrubné domovní prohlídky trapně opakovaly: fašisty pálila minulost a chtěli za každou cenu najít něco, co by jim umožnilo vyrovnat si s Čapkem účty alespoň ex post. Nejhůř bylo za stanného práva, kdy se jim již málem podařilo postavit umělkyni před soud pro podezření ze sabotáže.⁵¹

Za těchto okolností nebylo se co divit, že podobně jako Karel Čapek i Olga Scheinpflugová byla jako spisovatelka a herečka vytlačována stále více z veřejného života do ústraní. Umělkyně po letech vzpomínala, jak hned po příchodu hitlerovců do našich zemí pozvali si ji odpovědní pracovníci ministerstva školství a národní osvěty a informovali ji, že se mocipáni o ni „příliš starají“ a že ji tudíž nesmí být na veřejnosti tolik vidět. Opatření prý jsou již připravena a nejlépe bude, když se ona sama vzdá veřejné činnosti.⁵² Tato situace se pak v obměnách několikrát opakovala. A tak postupem doby přestávaly vycházet knihy Scheinpflugové a rovněž v divadle, na jehož správu byl vykonán v tomto směru velký nátlak, doznalo její postavení proměny, takže vystupovala již jen zřídka a později – v posledních dvou letech války – nesměla hrát vůbec.⁵³

Co se týká dramatických prací Olgy Scheinpflugové, nebylo zpočátku – v prvním roce okupace – proti jejich provozování ze strany úřadů vážnějších námitek, neboť tyto práce se na rozdíl od prací Karla Čapka nikdy neuchylovaly ke zjevnému politickému apelu a zaměřovaly se spíše na intimní problémy lidského soužití. Pouze veselohra Pan Grünfeld a stra-

vydal o této věci pod čís. 47250/III-6 dne 11. 10. 1941 zvláštní oběžník určený všem okresním a vládním policejním úřadům. Oběžník je uložen tamtéž jako dokumenty citované v poznámce č. 48.

⁵⁰ O. Scheinpflugová, *Zlé zkušenosti* in: *Theater - Divadlo*, viz pozn. č. 2, str. 32.

⁵¹ Tamtéž, str. 33–35. Viz též svědectví Bedřicha Karena v jeho vzpomínkové knize *Episody*, Praha 1948, str. 367.

⁵² Srov. s údaji ve výše citované vzpomínce O. Scheinpflugové, str. 32.

⁵³ Tamtéž, str. 35.

šidla byla dána na index jako politicky nevyhovující. Ostatní hry Olgy Scheinpflugové byly povolovány vcelku bez potíží.⁵⁴ Proto se zprvu také tyto hry v četných premiérách objevovaly na scénách. Na podzim roku 1939 hrálo např. Národní divadlo novou komedii z pera Scheinpflugové Hra na schovávanou, a hned poté se novinka rozběhla po českých jevištích v Brně, Ostravě, Plzni a jinde.⁵⁵ Četné menší scény, zejména pak ochotnické, uváděly zase populární Okénko a společenskou komedii Chladné světlo i jiné hry.

Nicméně perzekuce nedala na sebe dlouho čekat. Počátkem roku 1940 zakázalo na vlastní pěst policejní ředitelství v Českých Budějovicích provozování Hry na schovávanou, údajně pro její „skrytý politický obsah“. O věci se dovědělo pražské gestapo, a to v únoru 1940 vyzvalo úřad říšského protektora, aby dal neprodleně způsoblost hry k veřejnému uvádění přezkoumat, již vzhledem k tomu, že ji tehdy v Praze hrálo na své karlínské scéně Národní divadlo.⁵⁶

K všeobecnému zákazu Hry na schovávanou z neznámých důvodů na jaře roku 1940 nedošlo. Avšak již v průběhu druhé okupační sezóny 1940–1941 se pod tlakem fašistů počala veškerá dramatická tvorba Olgy Scheinpflugové z repertoárů vytrácet. Především úplně mizí ze scén subvencovaných státem, a toliko na menších scénách se ještě řídce objevuje. Tak např. na podzim 1940 dalo na repertoár Hru na schovávanou Horácké divadlo.⁵⁷

V této sezóně dochází k řadě otevřených administrativně policejních zásahů proti dílu Olgy Scheinpflugové. Nejtvrdší z nich byl veden právě proti Hře na schovávanou. Počátkem dubna roku 1941, po uplynutí více než jednoho roku od žádosti pražského gestapa o přezkoumání politického obsahu této hry, nařizuje dr. Ernst Ludwig, hudební a divadelní zmocněnec pro Čechy a Moravu při úřadu říšského protektora, příslušným českým úřadům, aby okamžitě zakázaly jakékoli další uvádění Hry na schovávanou, ať divadly stálými a kočovnými nebo ochotnickými.⁵⁸

⁵⁴ Viz dopis MŠANO ministerstvu vnitra z 3. 10. 1941, č. j. 119744/41-IV/2 R, v němž MŠANO reaguje na dotaz MV (č. j. D-2331-13/9-41-6 z 19. 9. 1941) ve věci cenzury divadelních her O. Scheinpflugové, SÚA, fond MV 1939–1945, D-2331.

⁵⁵ Pražská premiéra se konala v Prozatímním divadle 11. 11. 1939, v Brně byla hra uvedena 3. 12. 1939, v Ostravě 30. 1. 1940, v Plzni 4. 1. 1940. Viz soupisy repertoáru citované v poznámce č. 10. V Budějovicích provedení hry místní policejní ředitelství zakázalo, viz pozn. č. 56.

⁵⁶ Viz dopis Geheime Staatspolizei k ÚŘP (do rukou Dr. Ludwiga) z 29. 2. 1940. č. j. II P-2140, SÚA, fond ÚŘP, IV-T 5030.

⁵⁷ V sezóně 1940/1941 se na repertoáru oficiálních divadel neobjevuje žádná z divadelních her O. Scheinpflugové. Premiéra Hry na schovávanou v Horáckém divadle konala se 20. 10. 1940. Viz soupisy repertoáru cit. v poznámce č. 10 a 41.

⁵⁸ Viz německy psaný dopis ředitele Národního divadla dr. Karla Neumanna dr. Ernstu Ludwigovi, odpov. pracovníkovi ÚŘP, z 4. 4. 1941, bez č. j., SÚA, fond ÚŘP IV-T 5030. Z tohoto dopisu vyplývá, že ředitelství Národního divadla obdrželo od výše zmíněného úředníka dopis datovaný 1. 4. 1941, č. j. IV-T 5030/895 a, jímž bylo zakázáno provozování veselohry Hra na schovávanou. Protože v dopise bylo podotknuto, že zákaz musí respektovat všechny divadelní podniky v Čechách a na Moravě, informoval ředitel Neumann o celé záležitosti telefonicky příslušné oddělení MV, které přislíbilo, že další kroky zařídí samo. Ve svém dopise oznamuje Neumann Ludwigovi, že zákaz bere na vědomí a že na něj

A nezůstává tehdy pouze u tohoto zákazu. Již v podzimní části sezóny byla podobným způsobem odstraněna z repertoáru hra Olgy Scheinpflugové Okénko. V říjnu 1940 oznámilo ředitelství pražského Moderního divadla Zemskému úřadu v Praze, že mu hudební a divadelní referent kulturního oddělení tiskového odboru předsednictva ministerské rady dr. Celestin Rypl nařídil, aby okamžitě zastavilo předvádění hry Okénko. Tento zásah byl frapantním porušením běžných cenzurních postupů: Rypl, pouhý subalterní úředník z úřadu ministra Havelky neměl žádné právo zakázat hru, která řádně prošla cenzurou a po drobných úpravách byla bez námitek povolena k provozování. Příslušné cenzurní orgány, dotčeny tímto postupem ve své autoritě, se sice proti svévolnému jednání příliš agilního úředníka ohradily, nicméně — ježto Havelkův úřad byl prolezáky kolaboranty, kteří udržovali přímé kontakty s úřadem říšského protektora — hru na repertoár zpátky nevrátili.⁵⁹

Ryplovy námítky, které byly prezentovány jako námítky celého úřadu předsednictva ministerské rady, nejmocnějšího to protektorátního orgánu hned po úřadu říšského protektora, přiměly ministerstvo školství a národní osvěty, jakož i ministerstvo vnitra, aby — nehledíc na to, že většina her Olgy Scheinpflugové byla z kulturně politického a osvětového hlediska shledána nezávadnou — jako cenzurní orgány uvažovaly o přípustnosti her této autorky „vzhledem k její osobě“.⁶⁰

Proměna politické situace v roce 1941 vnesla i do této otázky jasno. V létě roku 1941 zůstávají v seznamu her povolených ministerstvem vnitra k volnému provozování z osmi do té doby zveřejněných her Olgy Scheinpflugové stále ještě dvě, a to Okénko a Chladné světlo.⁶¹ Kromě toho však divadla ohlásila v dramaturgických plánech na novou sezónu uvedení dalších dvou her: autorčiny prvotiny z roku 1925 Madla z cihelny a hry z roku 1929 Láska není všecko, které za Protektorátu dotud nebyly cenzurovány. To nutilo příslušné orgány učinit zásadní rozhodnutí.

V červnu 1941 přichází k cenzuře nejprve hra Madla z cihelny. Cenzor-

upozornil kompetentní místa. K tomu nutno podotknout, že v sezóně 1940–1941 Národní divadlo tuto ani žádnou jinou hru O. Scheinpflugové nehrálo; Hra na schovávanou byla stažena z repertoáru po 23 představeních již v průběhu sezóny 1939/1940. Viz soupis repertoáru ND in: J. Procházka, *Generace za Hilarem a Ostrčillem*, Praha 1947, str. 9 soupisu. Reakce MV na tento zásah ÚRP je zachycena v záznamu, který 4. 4. 1941 pořídil na základě Neumannova telefonického sdělení ref. Stehlík; tamtéž viz i údaje o postupu 6. oddělení MV při provedení zákazu hry. Blíže nesign. dokument je v SÚA, fond MV 1939–1945, D-2331.

⁵⁹ Ředitelství Moderního divadla informovalo o Ryplově zásahu ZÚ v Praze podáním ze 17. 10. 1941. ZÚ (odd. 20 a) pak dopisem č. j. 4479/6 z 1. 11. 1940, SÚA, fond MV, D-2331, dal věc na vědomí MV, ohradiv se současně proti takovému postupu. Ze vpisku úředn. MV do tohoto dopisu je patrné, že MV vzalo Ryplův zásah na vědomí, aniž uvažovalo o použití opravných prostředků.

⁶⁰ Vyplývá to z korespondence mezi MŠANO a MV. Viz zejména dopis MŠANO ve věci Divadelní hra Olgy Scheinpflugové „Láska není všecko“ č. j. 107263/41-IV/2 R, z 10. 9. 1941 a dopis ve věci Divadelní hry Olgy Scheinpflugové, č. j. 119/744/41-IV/2 R, z 3. 10. 1941, SÚA, fond MV 1939–1945, D-2331.

⁶¹ V seznamech povolených divadelních her byly uvedeny: Okénko — v sez. č. 1/1940 na str. 20 pod pol. 28, Chladné světlo — v sez. č. 1/1941 na str. 35 pod pol. 43. Viz oběžník ZÚ v Praze určený okresním a policejním úřadům čís. 631/3, odd. IV/1 z 25. února 1942, SÚA, fond MV 1939–1945, D-2330.

ský posudek na tuto hru vypracovává stálý spolupracovník ministerstva školství a národní osvěty v záležitostech povolování divadelních her, pražský divadelní kritik dr. Jan Sajíc. Jeho verdikt zní jednoznačně: hru, která podle jeho mínění „je zastaralá vkusem i cítěním, nemá umělecké, ani osvětové ceny“, nepovolit ani za předpokladu, že budou provedeny úpravy a škrty.⁶²

Hra *Láska není všechno* je pak předložena k posouzení před začátkem podzimní sezóny 1941. Z hlediska kulturně politického shledává posuzovatel na ní toliko jedinou závadu, totiž to, že „hra *Olgy Scheinpflugové* uvádí na scénu poslance Jana a tedy dotýká se na několika místech demokratické mašinerie“. Poznámává však, že postavy hry tuto mašinerii „spíš kritizují a ironizují, ukazují na její trhliny a protismyslnosti“. Co se týká mravní základny hry, vyslovuje autor posudku uspokojení, neboť „ohrožené manželství najde zase svou stabilitu“. Přesto ani tato hra není povolena, neboť v průběhu cenzurního řízení dospívá ministerstvo školství a národní osvěty k názoru, že „vzhledem k stanovisku kulturního oddělení tiskového odboru předsednictva ministerské rady... nelze tou dobou doporučiti, aby hry *O. Scheinpflugové* byly povolovány k provozování.“⁶³

Tímto vyjádřením ministerstva školství a národní osvěty, vydaným 10. září 1941 na okraj žádosti o povolení hry *Láska není všechno*, bylo prakticky rozhodnuto o osudu veškerého díla *Olgy Scheinpflugové* na protektorátních scénách.

Teprve aféra s *Loupežníkem* dodává však úředníkům tohoto ministerstva chybějící argumenty k vystoupení proti hrám *Olgy Scheinpflugové* a potvrzuje jim, že jejich názor na provozování těchto her na protektorátních scénách je správný. „Správnost tohoto názoru,“ konstatuje v dopise ministerstvu vnitra úředník pověřený řešením tohoto případu, „potvrzují praktické zkušenosti, které byly učiněny s provozováním divadelní hry „*Loupežník*“ od manžela *O. Scheinpflugové* *K. Čapka* v divadle *A. Sedláčkové*. Také v tomto případě šlo o hru obsahem nezávadnou z hlediska kulturně politického a osvětového, přes to však její provozování vzhledem k osobě autorově vyvolalo nežádoucí odezvu v tisku i oprávněnou obavu, že by její provozování mohlo ohrozit veřejný klid a pořádek.“⁶⁴ Zmíněný dopis, jímž byl požádán výkonný orgán o provedení všeobecného zákazu divadelních her *Olgy Scheinpflugové*, nese datum 3. října 1941: byl tedy vyhotoven v týž den, kdy byly na index uvrženy i veškeré hry *Karla Čapka*.

Zveřejnění cenzurního rozsudku nad divadelními hrami *Olgy Scheinpflugové* předcházela však ještě jedna událost, kterou není možno při líčení tohoto případu vynechat.

⁶² Viz dopis MŠANO ministerstvu vnitra č. j. 78969/41-IV/2 R z 1. 7. 1941 a k tomu připojený posudek dr. Jana Sajíce z 26. 6. 1941. Stanovisko MŠANO si vyžádalo MV 16. 6. 1941 dopisem č. j. D 2331-16/6-41-6. Dokumenty jsou uloženy v SÚA, fond MV 1939–1945, D 2331.

⁶³ Viz dopis MŠANO ministerstvu vnitra z 10. 9. 1941, cit. v poznámce č. 60.

⁶⁴ Viz dopis MŠANO ministerstvu vnitra z 3. 10. 1941, cit. rovněž v poznámce č. 60, str. 2.

Uvedli jsme již, že příchod Heydrichův do Čech neznamenal jenom nastolení krvavého teroru vůči českým lidem, nýbrž i vystupňování aktivity kolaborantských živelů. Nová doba kolaborace, která staré formy pasivního podvolování se požadavkům okupantů nahradila aktivním a iniciativním službičkováním nacistickým mocipánům v naší zemi, vynesla k spoluprádě v Protektorátě další garnituru kolaborantů. Nová protektorátní reprezentace, vzešlá hlavně ze živelů hlásících se též ideově k fašismu, rozhodla se jednoznačně pro bezvýhradnou spolupráci s okupanty.

Do čela ministerstva školství a národní osvěty nově přezvaného na ministerstvo lidové osvěty dostal se na počátku roku 1942 po univ. profesorovi Janu Kaprasovi, který byl gestapem uvězněn, Emanuel Moravec. Nový ministr, typ mimořádně agilního quislinga, si umínil, že získá pro novou vládní politiku i českou kulturní obec. A tak nadešly zejména exponovaným českým kulturním pracovníkům těžké chvíle. Hrozbami i přemlouváním, úplatky i šikanováním, nejrůznějšími prostředky nátlaku snažil se Moravec se svými přívrženci vynutit si u těchto pracovníků změnu jejich rezistentního nebo pasivního postoje vůči okupantům a zapojit je do aktivní kolaborace. Žádal od nich veřejná prohlášení, články oslavující nacistický režim, nutil je účastnit se různých kolaborantských akcí, manifestací, schůzí, recepcí atd. Kdo odmítl, mohl si celkem snadno vypočítat, co ho čeká: vyhoštění z veřejného života bylo tím nejmírnějším trestem.⁶⁵

Ministr Moravec pozval si k sobě také Olgu Scheinpflugovou a zahrnul ji urážkami za její postoj. Dal jí jednoznačně na vybranou: napsat prohlášení, že podporuje vládu nacistů v naší zemi a souhlasí s novým režimem, nebo zapomenout, že kdy hrála divadlo a psala divadelní hry. Scheinpflugová si samozřejmě vybrala to druhé.⁶⁶

„Případ Olgy Scheinpflugové“ byl pak nato protektorátní cenzurou rychle ukončen. Ačkoliv cenzurní rozsudek nad hraní Čapkovy choti byl vynesena na podzim roku 1941, teprve po nastoupení Emanuela Moravce do funkce ministra lidové osvěty vydal 25. února 1942 Zemský úřad v Praze zvláštní oběžník s oznámením, že se s okamžitou platností zakazuje provozování všech divadelních her Olgy Scheinpflugové, a to jak na divadlech stálých a cestovních, tak na scénách ochotnických.⁶⁷ To byly však už divadelní hry Olgy Scheinpflugové na jevištích dávno umlčeny. Vbrzku zmizela z jeviště i jejich autorka.

IV

Případ dramatiků Karla Čapka a Olgy Scheinpflugové byl tedy ke spokojenosti fašistů protektorátními úřady uzavřen zákazem provozování veškerých děl těchto autorů. Fašisty z českého politického podsvětí však

⁶⁵ Viz vzpomínková svědectví českých divadelníků, např. B. Karen, *Episody*, Praha 1946, str. 385, E. Kohout, *Zápas s vlajkou hákového kříže* in: *Theater-Divadlo*, cit. v poznámce č. 2, str. 80, A. Strnad, *Spálený květ*, tamtéž, str. 87–88, F. Smolík, *Dopis*, tamtéž, str. 120–122.

⁶⁶ Viz O. Scheinpflugová: *Zlé zkušenosti*, tamtéž, str. 35.

⁶⁷ Viz oběžník ZÚ v Praze adres. okresním a policejním úřadům č. 631/3, odd. IV/1 z 25. 2. 1942, SÚA, fond MV 1939–1945, D-2331.

neuspokojovalo, že zůstala nepotrestána vina Divadla Anny Sedláčkové, které v Praze pěstovalo kult Karla Čapka. Proto i po stažení Loupežníka z repertoáru útočili ostře na toto divadlo a štváli proti němu gestapo. Avšak teprve na počátku léta 1942 — poté, co čeští parašutisté vyslaní z Anglie provedli atentát na Heydricha a Němci ještě více vystupňovali teror — byla jejich snaha dosáhnout potrestání provinivšího se divadla korunována plným úspěchem.

Jak známo Hitler tehdy žádal odplatou za Heydrichovu smrt deset tisíc českých hlav. Ještě téhož dne, kdy čeští atentátníci vykonali nad Heydrichem soud národa, vyhlásili okupanti nad oberlandrátem Praha civilní výjimečný stav, který pak byl druhého dne rozšířen na území celého Protektorátu.⁶⁸ Zvláštní opatření, která následovala, neměla za účel pouze dopadnout atentátníky, nýbrž i potlačit všechny síly, které byly zdrojem protifašistického odporu. Represálie však měly mít také odstrašující účinek.

V tu dobu spolu s teroristickými akcemi proti českému obyvatelstvu rozvinuli okupanti a jejich čeští přísluhovači velkou propagandistickou kampaň na podporu nového pořádku u nás. Páteří této kampaně staly se velké masové manifestace „věrnosti Třetí Říši“, pořádané ve všech větších městech a významnějších krajových centrech Čech a Moravy za účasti členů vlády a nakomandované účasti lidových mas. Obdobná, rozsahem menší shromáždění se musela konat tehdy takřka v každém závodě, v továrnách, školách, úřadech a ve všech větších kulturních institucích. Všechny tyto manifestace a podobně i vynucená prohlášení populárních uměleckých a vůbec jakkoliv veřejně činných osobností měly zapůsobit současně navenek, vůči zahraniční veřejnosti: měly prokázat, že se většina českého národa distancuje od atentátu, projektovaného naší vládou v exilu, a vůbec od všech odbojových akcí proti nacistickému Německu.⁶⁹

V této kritické chvíli našich dějin zhroutila se pod náporom teroru a zstrašování na čas i demokratická tradice české kultury. Po krvavé lázni, kterou nacisté odplatou za smrt Heydrichovu českému lidu připravili, bylo prožitými hrůzami vědomí českých lidí dostatečně otřeseno, aby okupanti mohli své záměry i v oblasti kultury uskutečnit bez obav, že hrubý tlak vzbudí tím silnější protitlak. Tak se stalo, že to, čeho okupanti nedosáhli ani za hrůzovlády Heydrichovy, dosáhli nyní v krátkém čase po jeho smrti.

⁶⁸ Stalo se tak vyhláškou K. H. Franka „Výnos Hšského protektora v Čechách a na Moravě o vyhlášení civilního výjimečného stavu“ vydanou 27. 5. 1942. Plný text vyhlášky přinesl denní tisk, např. *Národní politika* 28. 5. 1942, str. 1, nebo ranní vydání *Lidových novin* z téhož dne, str. 1. Výnos o rozšíření stanného práva na celé území Čech a Moravy, viz např. další vydání *Lidových novin* z 28. 5. 1942. Vyhlášení stanného práva mělo za následek mj. uzavření divadel, biografů atd.

⁶⁹ Popis průběhu velkých manifestací, které tvořily osu propagandistické kampaně vedené protektorátní vládou, spolu s obšírnými výtahy hlavních projevů a obrazovou dokumentací je obsažen ve sborn. *V hodině dvanácté*, Soubor projevů státního prezidenta a členů vlády Protektorátu Čechy a Morava po 27. květnu 1942, Praha 1942.

Po dobu stanného práva česká divadla hrát nesměla. Teprve od 3. července 1942, kdy bylo tzv. „slibem národa“, jak nazval Moravec vynucenou manifestací pražského lidu u pomníku sv. Václava na Václavském náměstí, stanné právo zrušeno, mohli čeští divadelníci opět obnovit provoz. Ne však všichni. Toho dne bylo Anně Sedláčkové pražským policejním ředitelstvím oznámeno, že na přímý příkaz kulturně politické skupiny u říšského protektora nepovoluje se jí nadále divadelně podnikatelská činnost. Jako důvod tohoto opatření se v policejním výnosu uvádělo, že „toto divadlo jak výběrem svých kusů, tak i chováním svých členů vícekrát zavdalo podnět k výtkám“.⁷⁰

Toto rozhodnutí podnikatelku přímo zdrtilo. Ačkoli se před rokem, kdy proti ní útočil Arijský boj a další listy, dala slyšet, že „to by jen dobré bylo, kdyby divadlo bylo uzavřeno, neboť by bylo možno hrát na venkově a představení by byla vyprodána“,⁷¹ nyní, když ji postihl úplný zákaz činnosti a hrozila jí těžká finanční újma, ztratila rozvahu a jala se podnikat zoufalé pokusy o záchranu své divadelní společnosti.

Sedláčková si uvědomovala, že má-li dosáhnout změny úředního stanoviska a obnovení koncese, musí poskytnout úřadům, a především úřadům německým, dostatečně přesvědčivé záruky, že se v další činnosti divadla nevyskytnou politické závady, které vedly k jeho uzavření. Proto se cítila nucena rozvázat pracovní smlouvu s hlavním „viníkem“ těchto závad, prof. Milanem Svobodou, a přenechala uměleckou iniciativu „novým mladým divadelníkům“. Po skončení sezóny rovněž zgruntu přebudovala dosavadní soubor, rozeštváný denuncianty natolik, že jeho dělnost byla úplně rozrušena.⁷² Veřejně zjevným výrazem všech těchto změn byl však zejména nový dramaturgický plán na sezónu 1942–1943: tento plán s výjimkou dvou českých her (od Josefa Jiřího Kolára a Viléma Wernera) byl sestaven výhradně z kusů německého a v jednom případě též italského a maďarského původu, a to většinou z děl soudobých, fašistickými režimem prověřených autorů. Právem mohl být tento repertoár oceněn v doporučujícím posudku slovy: „jest zcela našemu směru přizpůsoben“.⁷³

Současně obrátila se Anna Sedláčková na kulturně politické oddělení úřadu říšského protektora s pokornou prosbou, aby byl zrušen výnos proti

⁷⁰ Informace o perzekučním zásahu proti Divadlu Anny Sedláčkové čerpáme zejména z německy psané žádosti A. Sedláčkové o znovupovolení podnikatelské činnosti, adr. 9. 7. 1942 pod zn. VK./AS. k ÚŘP, odd. kulturně politické IV/1, do rukou vl. radovi dr. Oehmкови, SÚA, fond ÚŘP 1939–1945, kart. 1139, fasc. IV-1 T 5431, a dále z úředního záznamu zmíněného dr. Oehmka, který byl, jak ze záznamu vyplývá, původcem zákazu; sign. Aktenvermerk, betrifft: Theater Anny Sedláčkové, z 12. 11. 1942, archiv. tamtéž.

⁷¹ Viz zprávu V. Nejedlého pro dr. Oehmka z 31. 7. 1942, cit. již. v poznámce č. 24 (citát je vybrán ze str. 2).

⁷² O přebudování souboru píše Sedláčková v žádosti cit. v poznámce č. 70, o poměrech v souboru pak Nejedlý ve svrchu cit. informační zprávě.

⁷³ Viz posudek německého státního příslušníka a člena NSDAP ing. G. Schneidera na osobnost a předválečnou i protektorátní činnost A. Sedláčkové, připojený k žádosti podnikatelky o znovupovolení divadelní podnikatelské činnosti. Tento německy psaný posudek o 4 stranách (naš citát je ze str. 3), blíže nesign. a nedat., je uložen spolu s ostatními materiály týkajícími se této aféry podobně jako dokumenty citované již v poznámce č. 70.

jejímu divadlu a aby jí bylo znovu dovoleno pokračovat v činnosti. Svou prosbu doprovodila Sedláčková ujištěním o svém v podstatě kladném postoji k současnému režimu i všemožnými přísliby do budoucna, jakož i podrobným vylíčením opatření, která podnikla, aby vyloučila v další práci svého divadla všechny z hlediska úřadů negativní prvky.⁷⁴

Ačkoli Sedláčková v té chvíli učinila v podstatě všechno, k čemu se jí snažila v průběhu uplynulé sezóny donutit fašistická tisková kampaň, a nacističtí pohlaváři mohli být zcela spokojeni, přece jen úřad říšského protektora se změnou svého rozhodnutí nijak nespíchal. Jednání o zrušení zákazu divadelně podnikatelské činnosti Anny Sedláčkové — ač v něm vystupovali na straně podnikatelky vlivní interventi — táhlo se proto po řadu měsíců. A tak sezóna 1942—1943 začala a vchody do miniaturního divadelního sálu Mozarteia v Jungmannově ulici zůstávaly dále uzavřeny.

Nacističtí funkcionáři z úřadu říšského protektora chtěli dříve, než přistoupí ke změně svého rozhodnutí v této záležitosti, mít úplně jasno ve vnitřních poměrech tohoto divadélka. Proto se obrátili s žádostí o podrobné informace ze zákulisí divadla na původce celé aféry, redaktora Nejedlého, který tehdy stále ještě sloužil v redakci Pražského listu, a ten přispěchal opět se svými nízkými denunciacemi.⁷⁵ Přestože se ho Sedláčková, vidíc v něm nebezpečí největší, pokusila těsně před tím, než podal svou zprávu úřadu říšského protektora, upokojit omluvou,⁷⁶ chrлил ze sebe stará i nová obvinění postrádající většinou jakéhokoli věcného podkladu.

Oddělíme-li z Nejedlého podání úřadu říšského protektora z 31. července 1942 všechny klepy a pomluvy, „informace“, o nichž sám přiznává, že je nemůže prokázat, zůstanou ze všech jeho obvinění Sedláčkové toliko dvě, která mohla posloužit jako důvod k represí: obvinění opřené o výpovědi některých členů souboru, že podnikatelka co chvíli hledala mezi herci někoho z gestapa, že postupně řadu herců označila za konfidenty a snažila se je z divadla vystrnadit, a dále obvinění, že přenechala část svých pravomocí prof. Milanu Svobodovi, který těchto pravomocí zneužil a nese podle Nejedlého hlavní vinu na tom, že se na scénu Anny Sedláčkové dostala díla autorů „vysloveně levě orientovaných a proslulých

⁷⁴ Žádost A. Sedláčkové o znovupovolení činnosti, cit. již v poznámce č. 70, se opírá především o kritické stanovisko umělkyně k prvorepublikánským poměrům a loyální vztah k protektorátnímu režimu, třebaže se zde výslovně zdůrazňuje, že se pisatelka o politiku nestará. V žádosti jsou vylíčeny změny, které podnikatelka pod tlakem situace ve svém divadle provedla v období po atentátu na Heydricha, tj. od konce května do počátku července 1942. Značnou část své žádosti věnuje Sedláčková obsáhlému rozboru ekonomické situace divadla, která je prý velmi dobrá a proto také sociální zajištění herců v jejím podniku je na výši ostatních soukromých nebo veřejných zaměstnanců tohoto oboru.

⁷⁵ Viz dokument cit. v poznámce č. 24.

⁷⁶ Jménem svým, a tím i jménem své matky, která její jednání inspirovala, omluvila se Marcela Sedláčková dopisem z 31. 7. 1942 Nejedlému za urážky, jimiž ho vyčastovala o rok dříve při své návštěvě v redakci. Omluvný dopis M. Sedláčkové cituje Nejedlý v dopise vládnímu radovi dr. Oehmkevi z 31. 7. 1942, jímž doprovodil svou zprávu o Divadle Anny Sedláčkové, cit. již v poznámce č. 24. Průvodní dopis je uložen jako tato zpráva.

jako »hradní autoři« (Burgautoren), např. díla »hradního miláčka« Karla Čapka, autora kusů, jako je např. Bílá nemoc, ve kterých byl fašistický režim hrubě napadán.⁷⁷ Svoboda prý také přiměl Sedláčkovou provést ve zvláštním představení hru k svátku bývalé republiky 28. říjnu, jehož připomínka byla za okupace co nejpřísněji zapovězena.

Aby čelila nepříznivému pro ni vlivu tohoto udavače, požádala Sedláčková o příspěví Němce ing. O. Schneidera, který byl členem nacistické strany. Schneider, kdysi blízký spolupracovník jejího zemřelého chotě dr. Kašpara, vypracoval obšírný politický posudek o její divadelní činnosti a umělkyně pak tento posudek dala k dispozici úřadu říšského protektora.⁷⁸

V tomto posudku, v jehož první polovině se zabývá vypočítáváním vlastních zásluh o německý národ a nacismus a také líčením svých vztahů k dr. Kašparovi, odmítá Schneider rozhodně podezření, že by snad Sedláčková byla zaměřena protiněmecky. Podle jeho názoru nenese Sedláčková na situaci vzniklé okolo jejího divadla vinu, neboť prý ve skutečnosti nevykonávala na vedení divadla vůbec žádný vliv. Také Schneider soudí, že hlavní vinu na politických prohřešcích divadla má prof. Svoboda, který „měl ještě demokratické halucinace“; paní Sedláčková prý politicky vůbec nemyslí, proto nemohla ani vědět, že tento „zloduch Svoboda“ by mohl přivodit její škodu, a to tím spíše, že se cítila zaštitěna ministerstvem školství a národní osvěty a Zemským úřadem, které daly souhlas k provedení her. Teprve později, když byla odhalena pravá tvář „zednáře Kaprase“, který nereagoval na žádná upozornění, vyšlo najevo, proč ministerstvo a Zemský úřad zaujímaly tak benevolentní postoj k hrám politicky scestným. Na škodlivost těchto her upozornil prvně tisk, těžko však podle názoru pisatele tohoto posudku lze mít za dané situace Sedláčkové za zlé, že škodlivý politický ráz povolených her ona sama nerozpoznala. Schneider je plně přesvědčen o politické bezúhonnosti Sedláčkové a proto prohlašuje, že je ochoten jako Němec i jako člen nacistické strany převzít vůči německým politickým úřadům za obnovený provoz Divadla Anny Sedláčkové plnou odpovědnost.⁷⁹

Schneiderova argumentace, jakož i to, že tento poměrně vysoce postavený německý úředník byl ochoten se svou vlastní osobou za další pokračování podniku Anny Sedláčkové zaručit, udělaly na představitele kulturně politické skupiny úřadu říšského protektora dr. Oehmka pozitivní dojem. Po zevrubném zhodnocení všech poznatků o tomto případě dospěl Oehmke k podobnému názoru jako Schneider, totiž že „hlavním viníkem byl dřívější umělecký vedoucí Svoboda, který byl později paní Sedláčkovou propuštěn“. Ujištění Anny Sedláčkové, že provozování jejího divadla se nadále obejde bez dřívějších závad, proto přijal a dal konečně souhlas k tomu, aby od 1. listopadu bylo Divadlo Anny Sedláčkové znovu otevřeno.⁸⁰

⁷⁷ Oba citáty jsou vybrány ze str. 1 citované zprávy.

⁷⁸ Viz dokument cit. v poznámce č. 73.

⁷⁹ Všechny citáty a následující téměř doslovná parafráze vývodů Schneiderových jsou vybrány ze str. 3 citované zprávy.

⁸⁰ Viz úřední záznam dr. Oehmka, cit. v poznámce č. 70.

Anna Sedláčková tedy v zápase s okupanty a jejich českými přísluho-
vači o existenci svého divadla zvítězila a mohla svou podnikatelskou
činnost obnovit. Ve skutečnosti však toto vítězství bylo její velikou mor-
ální prohrou – dosáhla ho za cenu svého úplného pokoření před dočas-
nými pány nad českou kulturou. Jestliže si ještě před rokem „činila
nimbus, že nepodlehla poměrům“, podlehla jim nyní dokonale. Proto také
v dalších sezónách činnost jejího divadla nebyla než pouhým živořením
na pokraji usměrněné protektorátní kultury.

Zaslouží si připomenutí, že udavač Vilém Nejedlý, který si vydobyl
smutnou zásluhu o rozdmýchání aféry okolo uvedení Čapkova Loupež-
níka v Divadle Anny Sedláčkové, jakož i o zákaz uvádění veškerých
Čapkových her a v důsledku toho i her Olgy Scheinpflugové, byl za svou
aktivitu odměněn krátce po skončení tohoto případu funkcí tiskového
šéfa Ligy proti bolševismu. Po osvobození naší vlasti odměnil ho za
jeho služby okupantům československý soud.⁸¹

Tak skončila historie perzekuce děl Karla Čapka a Olgy Scheinpflu-
gové na protektorátních scénách. Více než divadelní historiky může tento
případ zajímat historiky, kteří se zabývají obecným dějepisem. Zejména
může zajímat ty, kdož se věnují popisu protektorátní „každodennosti“,
skrze niž lze teprve plně pochopit mravní velikost a hrdinství těch, kdož
proti okupantům i za cenu ztráty svých životů nekompromisně bojovali.
Nicméně ani z popisu okupační historie českého divadla nemůže být
zcela vypuštěn. Neboť tento případ je svým způsobem případem modelo-
vým: právě na něm dá se dobře sledovat rafinovaný mechanismus cen-
zury a vůbec potlačovacího aparátu, na něm dají se rozpoznat metody,
jakými postupoval fašismus i na poli divadelního podnikání za svým
cílem: zlomit odpor českého lidu proti okupaci naší země a převést tento
lid rychle na cestu bezvýhradné kolaborace s nepřítelem.

⁸¹ Viz parafrázi úřední zprávy z 25. 5. 1945 – nesign.: *Vlastimil Burian a jiní za-
jištění*, Právo lidu 26. 5. 1945.

**ZUR GESCHICHTE DER FASCHISTISCHEN PERSEKUTION
DES TSCHECHISCHEN THEATERS IN DEN JAHREN
1939-1945**

Im Herbst des Jahres 1941, als der damalige Reichsprotector R. Heydrich seine Schreckensherrschaft in den Böhmisches Ländern ausübte, wurde das tschechische Theater von harten Maßnahmen betroffen. Unter anderem wurde ein allgemeines Verbot der Aufführung sämtlicher dramatischen Werke von Karel Čapek erlassen. Diesem Verbot folgte auf dem Fuß die Untersagung der Aufführung von Theaterstücken seiner Gattin Olga Scheinpflugová.

Wie schon früher in mehreren Fällen, sorgten auch bei dieser Gelegenheit für diese Persekution nicht nur die deutschen Okkupanten selber, sondern auch ihre Zutreiber aus der tschechischen faschistischen Unterwelt. Die in den Diensten der Okkupanten direkt oder indirekt stehenden tschechischen Kollaboranten nützen auf raffinierte Weise die drückende Notlage der Zeit aus und zwangen, indem sie eine skandalöse, bis zum Druckverbot führende Aktion rund um eine neue Aufführung von Čapeks Schauspiel „Der Räuber“ ins Werk setzten, die Protectoratsbehörden zu dem Befehl, mit Rücksicht auf die öffentliche Ruhe und Ordnung nicht nur dieses Werk von der Bühne zu entfernen, sondern auch aufgrund eines Allgemeinverbots auch das gesamte dramatische Werk von Karel Čapek für immer auszuschalten. Als Vorwand zu dieser Campaigne dienten die neuen Inszenierungen dieser Komödie im Theater der Anna Sedláčková in Prag und im sogenannten Horácké divadlo. Die Aufführung dieses Stücks „Der Räuber“ auf diesen Szenen ging ebenfalls nicht ohne schwerwiegende Folgen für alle an der Aufführung Beteiligten ab. Noch ein Jahr später, in der Zeit neuer, harter, von den Okkupanten als Vergeltungsmaßnahme für den Mordanschlag auf Heydrich entfesselten Repressalien, erinnerten sich die nazistischen Unmenschen an die Aufführung des Dramas „Der Räuber“: zur Strafe wurde das Theater der Anna Sedláčková vorübergehend geschlossen. Vor die Öffentlichkeit zu treten war auch der Schriftstellerin und Schauspielerin Olga Scheinpflugová untersagt.

Diese ganze Angelegenheit ist in vielfacher Hinsicht typisch für das bürokratisch-polizeiliche Vorgehen gegen das tschechische Theaterwesen während des Naziregimes in den Böhmisches Ländern.