

DĚJINY KAŽDODENNOSTI JAKO INSPIRACE PRO DIVADELNÍ HISTORIOGRAFII NA PŘÍKLADU KOČOVNÝCH DIVADELNÍCH SPOLEČNOSTÍ

DOMINIKA POLÁŠKOVÁ

Abstrakt

Studie zkoumá možnosti využití dějin každodennosti v divadelní historiografii a demonstruje je na výzkumu kočovných divadelních společností. Ukazuje, že tento přístup umožňuje nahlédnout divadlo „zdola“ skrze zkušenosti, praxi a materiální podmínky jeho aktérů, a doplňuje tak tradiční dějiny zaměřené na velká jména a centra. Metodologická část shrnuje přínosy kulturně-antropologického přístupu, analytická naznačuje oblasti možného výzkumu: mobilitu, pracovní podmínky, sociální vztahy či každodenní provoz divadla. Cílem je ukázat, jak může perspektiva každodennosti proměnit psaní o divadle.

Klíčová slova

historiografie, dějiny každodennosti, kočovné divadelní společnosti, mikrohistorie

The History of Everyday Life as Inspiration for Theatre Historiography: The Case of Traveling Theatre Companies

Abstract

This study examines how the history of everyday life can be applied in theatre historiography and demonstrates this approach through the case of travelling theatre companies. It shows that such a perspective makes it possible to view theatre “from below,” through the experiences, practices and material conditions of its actors, thus complementing traditional histories focused on major figures and cultural centres. The methodological section outlines the benefits of a cultural-anthropological approach, while the analytical part highlights potential research areas: mobility, working conditions, social relations and everyday theatrical operations.

Keywords

historiography, the history of everyday life, travelling theatre companies, microhistory

Historie divadla byla povětšinou psána jako příběhy velkých jmen, výjimečných děl a kanonických inscenací – jako by divadelní minulost žila především v metropolích, velkých institucích a u privilegovaných tvůrců. Současná historiografická diskuse však stále silněji upozorňuje, že takový výklad nabízí jen omezený pohled na skutečnou pluralitu divadelních světů. Jednou z možných cest, jak toto „Platonovo prokletí“ překonat, je přihlídnout k perspektivě dějin každodennosti, tedy k tomu, jak divadlo skutečně fungovalo v běžném životě, v rytmu práce, cestování, spolupráce, rutiny i nahodilosti. Tato studie proto zkoumá, jak může metoda dějin každodennosti obohatit divadelní historiografii, což demonstruje na příkladu kočovných divadelních společností, jejichž existence se vymyká tradičním centristickým modelům a jejichž divadelní realita se odehrávala v permanentním pohybu, provizoriu a materiální skromnosti. Zároveň tyto společnosti zasahovaly do každodennosti obyčejných obyvatel a utvářely jejich pohled na divadelní kulturu často více než stálá divadla v centru. Cílem této studie je ukázat, jak může perspektiva dějin každodennosti proměnit způsob, jakým píšeme o divadle a jeho dějinách.

Abychom mohli kočovné divadelní společnosti zkoumat mimo tradiční rámec velkých dějin a mimo prostor kulturních center, je třeba opřít se o metodologii, která umožňuje zachycovat zkušenosti, praxe a životní strategie lidí stojících mimo institucionální a symbolické dominanty. Takovou metodologii nabízejí právě dějiny každodennosti. Tento přístup, vyrůstající z širších kulturních dějin, se zaměřuje na to, jak lidé v konkrétních historických situacích jednali a jak prožívali svět „zdola“, často mimo dohled velkých dějin nebo na jejich periferii. Dějiny každodennosti tedy poskytují vhodný rámec pro analýzu kočovných divadelních společností, jejichž existence se odehrávala v prostoru mezi institucemi, na cestách, v improvizovaných podmínkách a v blízkém kontaktu s lokálními komunitami.

Dějiny každodennosti

Aby bylo možné tuto proměnu perspektivy lépe pochopit, je nezbytné stručně vymezit samotný rámec dějin každodennosti, které představují jeden z klíčových metodologických přístupů umožňujících psát inkluzivnější a antropologicky zaměřenou historii divadla. Dějiny každodennosti jsou součástí širokých kulturních dějin, jimž je společný antropologický přístup a které tvoří nejpozději od devadesátých let minulého století svébytný a rovnocenný proud dějepisectví vedle politických (událostních) a sociálních dějin (Sedlák 2013: 125).

Na proměnu historického myšlení a formování nového dějepisectví měly zásadní vliv práce historiků spjatých se školou Annales, kteří nahradili tradiční událostně orientované vyprávění problémově zaměřeným a analytickým přístupem. Ve svém bádání se soustředili na dějiny lidské činnosti v celé její šíři a systematicky prosazovali spolupráci s dalšími obory společenských a humanitních věd. Počátky tohoto myšlenkového proudu bývají spojovány s rokem 1929, kdy byl založen časopis *Annales d'histoire économique et sociale*, jenž dal škole název. Zároveň je však třeba zdůraznit, že nešlo o homogenní skupinu historiků, ale o intelektuálně otevřené a vnitřně diferencované hnutí (Burke 2004: 6).

Na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let 20. století se i v Německu začaly rozvíjet nové historické perspektivy a způsoby historické práce (Dülmen 2002: 15). Nastal obrat v kulturních vědách, který byl patrný především u historiků raného novověku. Objevila se historická antropologie, která navazovala na sociální antropologii, etnografii a dějiny mentalit, a došlo k formování nových kulturních dějin. Ty přišly mimo jiné s vlastním pojetím kultury, která již nebyla vnímána jako autonomní a prostá všech hospodářských vlivů (Dülmen 2002: 25).

Z tohoto širšího konceptu kulturních dějin se postupně vydělily i dějiny každodennosti, které se cíleně zaměřily na mikroúroveň prožívání a sociálních praktik. Nesledují tak struktury a „velké dějiny“, ohniskem jejich zájmu jsou zkušenosti a sociální praxe jednotlivce. Historikové tohoto směru minulost pozorují, popisují a analyzují „zdola“ a „zevnitř“ (Dülmen 2002: 27). Dějiny každodennosti stojí v opozici vůči velkým, politickým dějinám a jsou v českém prostředí po vzoru Richarda van Dülmena vnímány jako dějiny kultury v nejširším slova smyslu (Lenderová – Jiránek – Macková 2013: 409). Hodnota kultury se tak poměřuje „podle hodnoty a významu, který má pro konkrétního člověka či jednotlivé skupiny“ (Dülmen 2002: 39). Dějiny kultury proto můžeme chápat jako zastřešující pojem, jehož komponentem jsou dějiny každodennosti, stejně jako mikrohistorie, historická antropologie nebo historie genderu a žen (Lenderová – Jiránek – Macková 2013: 410).

Tento posun směrem k analýze každodenních praktik nutně proměnil také způsob práce s historickými prameny, rozšířil spektrum materiálů, které mohou být pro výzkum relevantní, a změnil způsob jejich čtení. Historici a historičky se začali zaměřovat také na prameny osobní povahy, na literární texty ad. Pro výzkum dějin každodennosti bylo možné využít i prameny úřední povahy, jen se na ně autoři dívali jiným pohledem, za pomoci tzv. nového čtení pramene (Lenderová – Jiránek – Macková 2013: 408).

Tato metodologická otevřenost však současně vyžaduje zvýšenou opatrnost při interpretaci minulosti, zejména pokud se pokoušíme rekonstruovat zkušenosti a prožitky, které nejsou přímo přístupné. Při výzkumu jakékoliv dějinné události si musíme uvědomit, že konstruujeme představu o světě, která jen přibližně odpovídá realitě (Lenderová – Jiránek – Macková 2013: 411). Jelikož nemáme bezprostřední přístup ke zkušenostem a prožitkům jiných lidí, zvláště k těm z dob minulých, musíme dbát značné opatrnosti při studiu každodennosti v minulosti z pozice každodennosti současné. Problematické se ukázalo být i samotné označení dějiny každodennosti, neboť každodennost bývá často vnímána jako nejednoznačná, intuitivní, významově nevymezená. Pro ujasnění můžeme říct, že každodennost „sestává z toho, co je na denním pořádku“ (Sedlák 2013: 128).

Neurčitost, mnohoznačnost a obtížná rekonstruovatelnost každodenní zkušenosti přitom úzce souvisí s chápáním jednotlivců jako aktivních činitelů kulturních procesů. Lidé nejsou pouhými pasivními příjemci či konzumenty nabízeného diskurzu a dalších kulturních atributů, jak se to jevílo ve výkladech sociálních věd, nýbrž uplatňují více či méně aktivně různé praktiky, aby si kulturu, jež je obklopuje, přizpůsobili svým zájmům (de Certeau 1984). Jsou to právě lidé, kdo určuje jedinečný kulturní výraz a obsah (Sedlák 2013: 132), jde o jejich subjektivní prožívání daných událostí, které se zároveň zpětně těžko rekonstruuje. Neexistují tedy jedny pevně dané dějiny, ale mnoho paralelních dějin (Horský 2009: 29). Není proto možné, abychom v duchu historického objektivismu věřili v možnost poznání, jak to vlastně bylo (Horský 2009: 67). Můžeme jen předkládat možnosti, jak něco být mohlo.

Tyto metodologické principy se v posledních desetiletích prosadily také v českém prostředí, kde se dějiny každodennosti etablovaly jako přínosný, byť stále částečně okrajový, historiografický směr. Vyšla u nás již řada studií a odborných publikací. Mezi přední odborníky zaměřující se na dějiny každodennosti 19. století patří Milena Lenderová, která zároveň stojí za rozvojem tohoto badatelského směru na Univerzitě v Pardubicích, Milan Hlavačka, Pavla Vošáhlíková ad.

Dějiny každodennosti a česká divadelní historiografie

Dotkly se však debaty o proměně historiografie a rozvoj dějin každodennosti, mikrohistorie, historické antropologie nebo dějin genderu také české divadelní historiografie?

Diskuse o podobách a vývoji metodologie divadelní historiografie se nejvíce rozvíjely na stránkách odborného časopisu *Divadelní revue* a dále na divadelněvědných konferencích.

V roce 2000 otiskla *Divadelní revue* v překladu Jana Roubala studii Hanse-Petera Bayerdörfera „Problémy divadelní historiografie“, v níž autor přibližuje možné způsoby aplikace nových historiografických metod na dějiny divadla, dotýká se také dějin mentalit, mikrohistorie a dějin každodennosti, nepovažuje je však za vhodné řešení pro divadelní historiografii zaměřenou na institucionalizovanou podobu divadla (Bayerdörfer 2000: 33–34).

Rok poté vyšel v překladu Jana Roubala v *Divadelní revue* článek, v němž Sławomir Świontek (2001: 38–48) rozebírá na příkladu polské teatrologie přijetí, nebo spíše nepřijetí nových badatelských metod v divadelní vědě. Autor v textu kriticky poukazuje na tendenci části polské teatrologie chápat divadlo jako autonomní a svébytný předmět zkoumání, který se vymezuje vůči jiným společenským a humanitním disciplínám. Tento přístup podle něj přehlíží metodologické podněty vycházející z antropologie, sociologie a dalších moderních badatelských směrů. Zároveň upozorňuje na problematickou povahu divadelního představení, které je vždy dostupné pouze zprostředkovaně. Z tohoto důvodu považuje za nevhodné uplatňovat v divadelní historiografii metody estetické analýzy a zdůrazňuje potřebu historiografického přístupu. Ten by se však neměl omezovat na pouhou faktografii, ale měl by reflektovat vývoj obecné historiografie, zejména metodologické impulsy vycházející ze školy Annales.

Otázkami české divadelní historiografie se zabývalo na konferenci uspořádané k jubileu divadelního historika Františka Černého na pražské filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 2006 celkem pět příspěvků. Tatjana Lazorčáková ve svém příspěvku „Mikrohistorie a její využití v historiografii“ viděla v obratu od historie velkých struktur k mikrohistorii možnost proniknutí ke smyslu a souvislosti jevů, divadelní historiografie by se tak měla více zaměřit na výzkum obecnosti „jakožto konstanty a určujícího faktoru divadelních dějin“ (Šormová 2006: 63). K potřebě zaměřit se na publikum se ve svém příspěvku dostal také Jan Hyvnar, který kritizoval českou historiografii za sledování lineárního vývoje v chronologické ose a zaměření se na umělecké dílo. S mikrohistorickým zkoumáním dějin divadla naopak nesouhlasil Josef Herman, podle nějž takto nahlížené dějiny postrádají „účel“ (ideje, cíle) předchozích koncepcí. Jiří Štefanides zdůraznil podobu mezi metodologií historiografie a divadelní historiografie, avšak ta divadelní podle něj postrádá vlastní pomocné vědy (Šormová 2006: 63).

Debata o divadelní historiografii se na stránkách *Divadelní revue* objevila znovu v roce 2017, kdy se diskuse vázala na konferenci „Perspektivy teatrologie“. Účastníci této debaty diskutovali o nejasnostech metodologie divadelní historiografie, o eklektickém používání různých historiografických metod při psaní o dějinách divadla apod. Mikrohistorie se tato debata příliš nedotkla, jejím jádrem byly otázky metodologického uchopení analýzy inscenace (Drozd 2017: 78–84; Spurná 2017: 85–86; Janoušek 2017: 87–90; Pšenička 2017: 91–92; Bernátek 2017: 93–94).

Nověji se k diskusi o podobě divadelní historiografie připojil také Otto Drexler, který se ve své studii „Přistoupit k dějinám divadelní kultury jinak?“ zabýval reflexí současné pozice české divadelní historiografie a jejím vývojem po kulturním obratu v humanitních vědách (Drexler 2023). Na něj následně navázala také Jana Laslavičková (2025), která se

ve své předmluvě k číslu časopisu *Forum Historiae* nazvaném „Theatre as a Venue and Tool of Social Change in the ‚Long‘ 19th Century“ zaměřila na reflexi přístupů v historiografickém bádání o divadle 19. století a zdůraznila potřebu přijmout změny v rámci divadelní historiografické práce na základě kulturního obratu v humanitních vědách.

Svou studií na tyto debaty navazují a chci poukázat na možnosti použití metod dějin každodennosti pro historiografický výzkum divadla.

Kočovné divadelní společnosti a jejich dosavadní výzkum

Ve svém doktorském výzkumu se zaměřuji na dějiny českých kočovných divadelních společností působících na Moravě ve 2. polovině 19. století. V následujícím textu budu tedy vycházet primárně z něj.

České kočovné divadelní společnosti navázaly na tradici německých kočovných společností, z nichž vzešli jejich první členové a na jejichž provozních základech divadelní trupy stavěly. Tyto společnosti se nadále vzájemně ovlivňovaly, jelikož kočovaly po stejném území a stávalo se, že herci přešli od české společnosti k německé a obráceně.

Dějiny českých kočovných společností se začaly psát v roce 1849, kdy 17. listopadu zahájila v Chrudimi svou první štaci Prokopova divadelní společnost (Knap 1961: 13). Do té doby byl český venkov odkázán na německé divadelní společnosti, u kterých hrávali i čeští herci a které ojediněle uvedly české představení, a na ochotníky. K Prokopově společnosti postupně začaly přibývat další, v padesátých letech jich po Čechách kočovalo pět: Prokopova, Zöllnerova, Šmídova, Štänderova a Stránského. Kladly důraz na vlastenecké poslání, to však záhy začalo ustupovat jejich potřebám udržet provoz a uživit se. V šedesátých letech se počet zvyšoval a po úmrtí Aloise Prokopa, Filipa Zöllnera a Josefa Štandery se proměnily i ony. Mezi ředitele nových českých společností patřili František J. Čížek, Václav Braun, Antonín Mušek, Alois Merhaut, Josef E. Kramuele, František Pokorný, Jan Pištěk, Pavel Švanda ze Semčic nebo Vendelín Budil (Knap 1961: 34–37).

České kočovné divadelní společnosti začaly na Moravě působit později než v Čechách, jako první se zde na podzim roku 1852 krátce zastavila Prokopova společnost, která však měla sehrát jen pár představení při svém přesunu z Vídně do Čech (Marek 1988: 226). Trvale působit na území Moravy začala až od roku 1863 Štänderova společnost, k níž se v roce 1866 přidala společnost Antonína Muška. V roce 1868 na Moravě nově vznikla společnost Václava Svobody. A v dalších letech jich postupně přibývalo (společnosti Elišky Zöllnerové, Arnoštky Nápravník-Libické, Václava Pázdrala, Václava Choděry ad.), až v osmdesátých letech projevíly zájem o moravské působení velké a významné společnosti, jako byla společnost Františka Pokorného, Jana Pištěka a Pavla Švandy ze Semčic. Těm již ovšem nevyhovovalo kočování po menších městech a vesnicích, ale usilovaly o stálé působení ve velkých městech, především v Brně, kde nahrazovaly stálý soubor v Prozatímním národním divadle. Zároveň v této době vznikala spousta malých divadelních společností, často pochybného původu a malého významu, které kočovaly po menších městech a vesnicích.

Takto stručně vymezený historický rámec českých kočovných divadelních společností ukazuje, že nejde o okrajový či epizodický jev, nýbrž o dlouhodobou a strukturálně významnou součást divadelní kultury. Tato skutečnost se promítla i do zájmu badatelů, kteří se kočovnému divadlu věnovali z různých metodologických pozic a s odlišnými výzkumnými akcenty. Následující přehled představuje hlavní autory, práce a metodologické přístupy, které formovaly dosavadní výzkum českých kočovných divadelních společností.

Jedním z prvních autorů byl Vojta Štein-Táborský, jehož kniha *Dějiny venkovských divadelních společností* (1930) nejprve krátce pojednává o historii českých divadelních společností, upozorňuje na jejich vazbu na německé společnosti a vzájemné prolínání, a poté se zaměřuje na jednotlivé soubory, ředitele a osoby českého divadla. Kniha ovšem obsahuje více nepřesných informací.

Za stěžejního autora prací o kočovných společnostech lze označit Josefa Knapa, který této tematice věnoval dvě monografie. V knize *Umělcové na pouti: česká divadelní společnost v 19. století* (1961) se zabývá dějinami českých kočovných společností od jejich počátků až do konce 19. století, s náznakem vývoje do roku 1918. Tato kniha je pro studium českých kočovných společností zásadní. Na škodu je autorovo nedůsledné odkazování, které znemožňuje dohledat, kde zmiňované informace získal. Knap se v publikaci zaměřuje především na velké a významné společnosti, o těch menších se alespoň zmíní. Více se také dotýká území Čech, k Moravě se vztahuje pouze okrajově. Kniha má kvalitní rejstřík jmen a najdeme v ní i zmínky o hercích, kteří se nenacházejí v novější encyklopedii *Česká činohra 19. a počátku 20. století* (Šormová 2015). Ve své další knize *Zöllnerové: Dějiny divadelního rodu: 1745–1945* (1958) se Knap věnuje významné rodině českého kočovného divadelnictví, jejíž působení se výrazně zapsalo i do dějin českého kočovného divadla na Moravě. Díky tomu, že měl přístup do pozůstalosti rodiny Zöllnerovy, přináší v knize ojedinělý vhled do fungování kočovné společnosti. Autor bohužel ale čerpal pouze z této pozůstalosti a nebádal i v moravských archivech.¹

Na výzkumu českých kočovných společností působících na Moravě se největší měrou podílel Pavel Marek (1986a, 1986b, 1991, 1993, 1995), který napsal několik článků pro muzejní zpravodaje. Jednu studii pro muzejní zpravodaj napsal také Jiří Štefanides (1980). Tato kratší pojednání se zaměřovala na působení konkrétních společností v daných městech (Kroměříž, Prostějov, Vyškov, Olomouc) a letech. Pavel Marek se kočovným divadelním společenstvem na Moravě věnoval soustavněji, zabýval se především rodinou Štanderů a ředitelem Václavem Choděrou (Marek 1994, 1999).

Jiří Štefanides dále inicioval jako pedagog vznik několika diplomových prací na Katedře divadelních a filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci zabývajících se českými kočovnými divadelními společnostmi na Moravě (Štátná 2003, Komeščíková 2003, Janošková 2010, Osmančíková 2015).²

Dějínám českých kočovných společností na Moravě zasvětil svou disertační práci Josef Šácha. Byla obhájena v roce 1953 a bohužel je poznamenána dobou svého vzniku: autor líčí dějiny kočovných společností jako boj ředitelů a herců s buržoazním řádem.³ Kvalita práce tkví v poctivém pozitivistickém zpracování pramenů nacházejících se v Moravském zemském archivu. Současný badatel z nich ale nemůže vycházet přímo, neboť se označení jejich umístění změnilo, a nelze je dohledat pod Šachovými odkazy.

Jak jsem již zmínila, v roce 2015 vydal Divadelní ústav encyklopedii *Česká činohra 19. a začátku 20. století*, v níž jsou zpracována hesla k jednotlivým ředitelům a hercům (Šormová 2015). Ač je encyklopedie u většiny osob značně podrobná a svým rejstříkem rozsáhlá, opět se opírá především o archiv na území Čech a u moravského

1 Například v Archivu města Brna se nachází zásadní prameny k působení společnosti Elišky Zöllnerové v Brně.

2 K autorkám diplomových prací na toto téma patřím také, tématu jsem se věnovala z popudu Margity Havlíčkové a práce jsem obhájila na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (Vdolečková / Polášková / 2016 a 2017).

3 Např. podávání žádostí o koncesi je zde uvedeno slovy: „Často docházelo ke zjevným bojům mezi mocí na jedné straně a právem a spravedlností na straně druhé“ (Šácha 1953: 192).

působení čerpá spíše ze starších článků. Zároveň v ní nenalezneme všechna jména, se kterými se můžeme během bádání o českých společnostech setkat.

Příspěvek k dějinám českého kočovného divadla na Moravě najdeme také v publikaci *Člověk na Moravě v 19. století*, v níž o kočovném herci na příkladu rodiny Štanderů pojednává opět Pavel Marek (2008: 435–448). Nutno podotknout, že kočovný herec je zde zařazen ke konci knihy, tedy na konec společenského žebříčku, za ním následují již jen kapitoly Cizinec, Kriminálník a Rom – cikán.

Života hereček působících u kočovných divadelních společností se pak dotýká disertační práce Kateřiny Mojsejové *Profesní a soukromý život divadelních hereček od 60. let 19. století do roku 1918. Příspěvek k postavení ženy v 19. století*, kterou autorka obhájila pod vedením Mileny Lenderové na Ústavu historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice v roce 2015. Mojsejová (2015) ve svém výzkumu aplikuje kromě gender historie také dějiny každodennosti a část práce věnuje i postavení hereček u kočovných divadelních společností.

Ze zahraničních textů věnovaných kočovným divadelním společenstvem, tedy již ne těm českým, je potřeba uvést především zásadní publikaci pro výzkum dějin každodenního života herců – *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900* (1990) Petera Schmitta. Autor v ní zkoumá sociální postavení herců v kočovných společnostech i stálých institucích, divadelní provoz a jeho organizaci, ekonomické aspekty herecké práce, vznik a vývoj herecké kariéry, její podmínky atd.

Knihy Tracy L. Davis *Actresses as Working Women* (1990), zaměřená na práci hereček ve viktoriánské době, se komplexně zabývá postavením žen u divadla. Podobnému tématu, avšak z jiného pohledu se věnovala Renata Kobetts Miller. V knize *The Victorian Actress in the Novel and on the Stage* (2019) využila jako zdroje svého výzkumu literární a dramatické texty 19. století, na jejichž základě vykreslila proměnu dobového vnímání hereček. Život viktoriánských hereček studovala také Janice Norwood. Ta ve své knize *Victorian Touring Actresses: Crossing Boundaries and Negotiating the Cultural Landscape* (2020) popsala profesní život hereček od jeho začátků, přes působení ve Velké Británii, po turné v severní Americe, Austrálii nebo na Novém Zélandu. Dotkla se však i otázek jejich soukromého a rodinného života a tématu stárnutí v herecké profesi.

Dále bych chtěla zmínit speciální číslo časopisu *Nineteenth Century Theatre and Film*, které neslo název *Beyond the Playhouse: Travelling Theatre in the Long Nineteenth Century* (2017). Editoři Tobias Becker a Kedar A. Kulkarni označili 19. století za století divadelních budov, přičemž upozorňovali na to, že na pozadí rozmachu stálých divadel se nacházela síť divadel kočujících. Becker a Kulkarni se proto snažili upřít pozornost právě tímto směrem. Studie se zaměřují na asijské společnosti nebo ty, které cestovaly mezi kontinenty. Autoři ohledávají způsoby cestování a vliv těchto souborů na rozvoj divadla v místě působení. Žádná studie ale nereflektuje podobný typ kočovných společností, jaké známe z našeho území.

Pro doplnění obrazu kočovných umělců lze využít také knihu Alice Dubské *Cesty loutkářů Brátů a Pratte Evropou 18. a 19. století* (2011), k cirkusovým společnostem *Život v manéži* (1970) od Karla Kludského a Václava Cibuly.

Kočovné divadelní společnosti v perspektivě dějin každodennosti

Většina výše zmíněných českých autorů a autorek se na kočovné společnosti zaměřila především z pohledu přínosu pro naši kulturu. Snažili se zmapovat jejich pohyb, přiblížit repertoár a složení členů, pro což zvolili způsob lineárního vyprávění. Při zkoumání kočovných divadelních společností se však dle mého názoru ukazuje jako nezbytné opustit tradiční přístup k divadelním dějinám, který se soustředí na „velké“ jevy (významné osobnosti, premiéry či estetické směry), a zaměřit se na to, co bývá v pozadí: na každodenní provoz, materiální podmínky a mikrosociální vztahy, které umožňují vznik divadelního představení. Dějiny každodennosti poskytují metodologický rámec, v němž divadlo vstupuje do zorného pole jako praktikovaná činnost, nikoliv pouze jako výsledek tvůrčího procesu.

Dějiny každodennosti mohou obohatit divadelní historiografii o témata, která doteď stála spíše na okraji jejího zájmu, a to nejen u kočovných divadelních společností. Mohou přispět k zaměření se spíše na „malé dějiny“ divadla a stáhnout zájem od centra k periferii. Tento přístup může umožnit pochopení např. proměny divácké zkušenosti, socioekonomie divadla a jejího vlivu na uměleckou podobu a vývoje performativní praxe v závislosti na podmínkách chodu divadla.

Východiskem této studie je obecný předpoklad dějin každodennosti, že kulturní praktiky jsou formovány nejen idejemi, estetikou či institucemi, ale také drobnými, často přehlíženými činnostmi, které určují rytmus a strukturu života „zdola“. Jak upozorňuje Michel de Certeau, každodennost se utváří prostřednictvím konkrétních praktik, improvizací a strategií přežívání, jež nejsou pouhým pozadím „velkých dějin“, nýbrž jejich podstatnou vrstvou (de Certeau 1984). Přenesení této perspektivy do divadelní historiografie umožňuje nahlížet kočovné divadelní společnosti nikoli pouze prizmatem repertoáru, významných uměleckých osobností či velkých inscenačních událostí, ale jako dynamické sociální organismy, jejichž každodenní praxe (mobilita, pracovní režim, vztahy, způsoby vyjednávání s místními autoritami či obecnstvem) zásadně ovlivňovaly podobu divadelní kultury v jednotlivých regionech. Tato orientace na mikrohistorickou rovinu otevírá cestu k širšímu, inkluzivnějšímu a antropologicky orientovanému pojetí divadelních dějin.

Tento metodologický přístup zároveň umožňuje formulovat nový typ analytických otázek, které posouvají pozornost od tradičních výkladových schémat směrem k materiálním, sociálním a každodenním aspektům kočovného divadla. V analytické části studie se proto nesoustředím na rekonstrukci činnosti jedné konkrétní společnosti, ale na vymezení tematických oblastí, jež se otevírají při aplikaci perspektivy dějin každodennosti: způsob a rytmus cestování, ekonomické strategie přežití, sociální a rodinné struktury souboru, pracovní režimy a dělba práce, podoba každodenních vztahů mezi herci a lokální komunitou, materiální podmínky divadelního provozu a kulturní geografie regionů, jimiž kočovné společnosti procházely. Tyto tematické okruhy umožňují nahlížet kočovné divadlo nikoli jako marginální fenomén mimo „hlavní proud“ divadelních dějin, ale jako svébytnou součást divadelní kultury, jejíž každodennost zásadně ovlivňovala podobu herecké práce, estetické preference i sociální význam divadla v dané době.

Problematika pramenů

Stěžejním metodologickým problémem divadelní historiografie je sama povaha divadelního artefaktu, který existuje pouze v režimu pomíjivého, situovaného jednání, k němuž nemáme v tomto případě dostatek materiálu vhodného pro rekonstrukci. To je jedním z důvodů, proč se ve svém výzkumu nesoustředím primárně na rekonstrukci představení, ale na rekonstrukci podmínek, za nichž bylo možné představení realizovat. Otevírá se tak prostor pro studium materiální infrastruktury divadla – od formování souboru, dopravy, zajišťování stací až po organizaci pracovních vztahů uvnitř souboru a podobu osobního života jeho členů.

Rekonstrukce každodennosti kočovných společností však naráží na specifickou povahu dochovaných pramenů. Hlášení na místodržitelství, cedule či oznámení v tisku sice leccos vypovídají o repertoáru a pohybu společností, ale jen velmi omezeně o každodenním životě. Proto je výzkum založen na širokém spektru materiálů: kromě výše zmíněných především na vzpomínkových knihách, gázovních knihách, dopisech a dalších součástech dochovaných pozůstalostí herců, hereček, ředitelů a ředitelky.

Zvláštní pozornost věnuji pramenům, které zachycují rytmy každodennosti, jako byly pravidelné přesuny, časový režim příprav, ubytování, stravování, hierarchie uvnitř souboru či neustálé vyjednávání s lokálními autoritami. Každý z těchto pramenů je zatížen vlastní selektivitou, a proto kombinuji triangulaci více typů materiálů a komparaci analogických případů. Ač to vzhledem k občasnému nízkému počtu pramenných materiálů není ve všech případech možné.

Jedním z důvodů, proč se ve svém výzkumu nezaměřuji primárně na uměleckou stránku působení kočovných divadelních společností, je nedostatek dochovaných recenzí, bez nichž si nelze o představeních utvořit komplexní obraz. Většina zpráv o divadelních společnostech ani není recenzemi, ale spíše referáty, které často psali dopisovatelé novin z měst, kde zrovna soubory pobývaly (Polášková 2023a). Proto se lišila úroveň jednotlivých referátů, některý referent se zaměřoval na jednotlivé herecké výkony, jiný se snažil působit na čtenáře v duchu národní pospolitosti a burcovat k vyšší návštěvnosti představení a podpoře českých společností. Tato myšlenka také mohla umenšovat kritičnost jednotlivých referentů. Ke změně došlo, když začalo být společností více a lidé mohli navštívit vyšší počet představení od odlišných souborů. Z těchto referátů však můžeme vyčíst informace právě ke každodennímu životu společností, u nichž neměli referenti důvody k tomu, aby si je nějakým způsobem upravovali. Jde o informace o tom, kde daná společnost hrála, kdy dorazila, jaká byla pravidelnost představení, návštěvnost, ceny vstupenek, pověst společnosti ad. Například o kočovných souborech působících na Moravě vycházelo značné množství referátů v *Moravské orlici* a v *Našinci*.

Podobný druh pramene, který (při jisté míře badatelovy ostražitosti) vykresluje každodenní život společností, představují herecké a ředitelské vzpomínky, jež často vycházely knižně.⁴ Ty jsou bohatým zdrojem informací, především díky tomu, že pochází od samotných aktérů tohoto života. V něčem jsou však problematičtější než divadelní referáty. U těchto pramenů je potřeba mít neustále na paměti, že si jimi autoři a autorky často stavěli vlastní pomníky a podávali žitou skutečnost tak, jak ji viděli oni, často pak také tak, jak chtěli, aby byla viděna čtenáři.

4 Václav Choděra: *Vzpomínky divadelního ředitele* (1931), Jiří Bittner: *Z mých pamětí* (1894), Vendelín Budil: *Z mých ředitelských vzpomínek* (1920), Josef Ladislav Turnovský: *Z potulného života hereckého* (1882), Karel Falts: *O jiných a o sobě* (1883) ad.

Tyto prameny, u nichž je nutno mít stále na paměti různé druhy a důvody zainteresovanosti jejich autorů, vyvažují strohé prameny úřední povahy. Z nich lze nejčastěji vyčíst pohyb jednotlivých společností, data zahájení a ukončení jejich činnosti, způsob, jakým byly zakládány, další byrokratické procesy, repertoár, různé prohřešky herců a ředitelů apod. Při zkoumání kočovných divadelních společností z pohledu dějin každodennosti vzniká jisté nebezpečí romantizace skutečnosti. Svádět k ní mohou především výše uvedené referáty v tisku a vzpomínkové knihy členů společností.

Další metodologickou výzvu představuje fragmentárnost pramenů a jejich nedostatek. Výzkum proto kombinuje historické, antropologické a sociologické metody. Historická analýza slouží k určení faktografického rámce, zatímco antropologická interpretace umožňuje pracovat s tichými strukturami každodennosti a se zkušenostmi, které nejsou explicitně zaznamenány. Tímto způsobem lze přiblížit, jak kočovní divadelníci žili, pracovali, cestovali, sdíleli prostor i hodnoty a jak tyto faktory formovaly jejich divadelní tvorbu.

Tematické okruhy

Zapojení dějin každodennosti do divadelní historiografie může zapříčinit posun zájmu k mikroprostředí divadelního provozu. U divadelních společností byl právě každodenní provoz stěžejním hybatelem podoby divadelních inscenací, v nichž se odráželo materiální i osobnostní složení společnosti, repertoár se přizpůsoboval jak těmto faktorům, tak zájmu obecnstva, které bylo opět ovlivňováno každodenním životem. Jako příklad můžeme uvést těžké období letních měsíců, kdy někteří ředitelé své společnosti dokonce rozpouštěli, neboť lidé na venkově i v menších městech měli tolik práce při žních, že už neměli chuť ani sílu navštěvovat divadlo. Toto zachování divadelních prázdnin zůstalo až do dnešních dnů. Provoz mohl být však podobným způsobem ovlivňován i v zimních měsících, kdy návštěvě představení bránil špatný stav komunikací, kvůli němuž se nedostavilo obecnstvo z okolních vesnic, na které se spoléhalo, nebo naopak představením konkurovaly různé spolkové zábavy, kterým dali přednost měšťané.

Dějiny kočovných divadelních společností mohou přispět k výzkumu dějin každodennosti 19. století jako takových. Můžeme u nich například sledovat vliv vývoje dopravních prostředků – od putování od vesnice k vesnici pěšky, s povozy, žebřinovými vozy, omnibusy přes cesty vlakem nebo lodí, až po ikonickou výpravu společnosti Elišky Zöllnerové za štací na jízdních kolech. Jak jsem již naznačila výše, doprava neměla vliv jen na posuny společností samotných, ale také na přesuny obecnstva.

Kromě dopravy lze na příkladu kočovných divadelních společností sledovat také proměnu sociálního zabezpečení herců, hereček, ředitelů a dalších členů souboru. Vyvíjelo se od nejistých výdělků a jejich smluvního zajištění ke snaze řešit sociální jistoty (či spíše nejistoty) po skončení aktivní kariéry, které vyústilo v založení Ústřední jednoty českého herectva. Měnil se také způsob uzavírání smluv mezi ředitelstvem a členy hereckého souboru, způsob podávání výpovědí, hledání práce atd.

U kočovných divadelních společností můžeme také zkoumat vývoj reklamních prostředků. Ač se často snažili ředitelé, obecnstvo a referenti deníků zdůrazňovat především aspekt šíření české kultury a českého jazyka, primárním cílem každé kočovné divadelní společnosti bylo uživit se. Proto musely přilákat do divadla co největší počet platícího obecnstva. Metody měly širokou škálu podob. Ředitel, herec nebo nápověda chodili po jednotlivých rodinách v místě působení a osobně je zvali na představení, případně rovnou prodávali lístky či předplatné. Cedule s programem se lepily na nároží, případně byly roznášeny po domech spolu se zvaním. K tomuto účelu mohl

být i určen začínající herec – cedulář. Cedula měly různé podoby, bohatší společnosti uváděly přesné datum a herecké obsazení, chudší se je snažily mít co nejuniverzálnější, aby se v případě potřeby daly posbírat a použít na další štaci. Jako reklama a lákadlo sloužila také benefiční a pohostinská vystoupení. U benefice zval na představení sám beneficiant, kterému z představení připadla značná část výdělku. Tímto způsobem se mohli ředitelé snažit nalákat obecnost, pokud šlo o oblíbeného herce či herečku. Na stejném způsobu se zakládala také pohostinská vystoupení, kdy některá z hvězd stálých divadel vystoupila u té či oné divadelní společnosti a vypomohla jí svou slávou ke zvýšení návštěvnosti a obliby. Často se tak velké herecké osobnosti odděchovaly společností, které jim daly šanci v začátcích kariéry. Z hlediska reklamy myslely některé společnosti i na možné opětovné působení v daném místě a po skončení štace roznášel náповěda upomínkové dvojlistky, tzv. Pomněnky nebo Almanachy se soupisem členstva společnosti, repertoáru a po chlebováním příznivcům.

Navazující problematikou je postavení kočovných umělců ve společnosti. I zde se vyskytovala škála pohledů, která se proměňovala s rozvojem kočovného divadelnictví, dle kvality a renomé daného souboru. Kočovní herci tak mohli být společností vnímáni jako kejklři, pimprláci, komedianti, nebo byli naopak glorifikováni jako šířitelé národní kultury, divadelní hvězdy apod. (např. Šmaha 1982: 11). Specificky pak bývaly vnímány herečky, kdy představa o nich oscilovala od „dív lehkých mravů“ po obdivované divy a velké umělkyně.⁵ Tuto oblast je vzhledem k dochovaným pramenům těžší zmapovat, podobně jako charakter členů, jejich možnou viktimizaci, sklony ke svobodomyšlnému způsobu života ve všech jeho aspektech apod.⁶

Kočovný divadelní život přímo ovlivňovalo také rodinné uspořádání členů, které bylo v tomto kontextu obzvláště významné. Často se stávalo, že společnost byla z velké části tvořena rodinou ředitele. Jejich děti většinou vyrůstaly na cestách mezi jednotlivými městy a v zákulisí hostinců, kde se odehrávala představení. Zároveň obvykle pomáhaly s prací. Dětství prožívané u kočovné divadelní společnosti může být jedním ze střípků dějin dětství 19. století (Polášková 2025a). Stejným problémem rodin bylo především všechny uživit. Pokud se společnosti zrovna příliš nedařilo, bylo těžké z výdělků uživit i jednotlivce, natož početnou rodinu. Společnosti stěhující se z města do města navíc střídaly různé podoby bydlení – od pronájmu pokojů, bytů různých velikostí a kvalit, až po sály hostinců a ochotnických divadel. To vše bylo vázáno na kvalitu společnosti, renomé a kapitál ředitele.

Úžeji se pak můžeme zaměřit na jednotlivé členy a podoby jejich každodenního života, které se lišily dle postavení, jež u společnosti zaujímali (Polášková 2025 b). Jinou každodennost zažíval začínající herec, jinou herečka s velkou rodinou, jinou náповěda, jinou ředitel velkého souboru, jinou ředitelka živořící společností atd. Přesto byly některé aspekty jejich životů shodné nebo podobné.

Ředitelé a ředitelky zakládali společnosti obdobně. Museli mít stejný druh povolení, který získávali na totožném místě, a tuto koncesi museli pravidelně obnovovat. Každodenní realitou ředitele bylo také vyjednávání štací, obcházení předních představitelů obce a jejich zvaní do divadla, vyjednávání nájmu pro hrací prostor, nájímání a vyplácení herců, údržba divadelní knihovny a fundusu – jednoduše udržování chodu celé společnosti. Do toho měli často zodpovědnost za celou svou rodinu. Nezřídka se stávalo, že se na těchto povinnostech podíleli manželé společně, koncese

5 Naráží na to ve svých pamětech i Václav Choděra.

6 K tomuto můžeme najít informace například v archivních materiálech: spor Kamily Staněk-Liberté a Václava Sýbrta (MZA, B13, sign. 1/12, karta 502, fol. 5).

pak v případě úmrtí manžela mohla přejít na manželku, z níž se pak stala ředitelka společnosti (Anna Štanderová, Eliška Zöllnerová).⁷ Ředitelé především menších společností zastávali také funkci režiséra.⁸

V případě herců a hereček se můžeme zaměřit na způsoby učení se divadelnímu řemeslu, hledání angažmá, na možnosti ubytování, vyplácení mzdy, vlastnictví garderoby, na herecké zvyky, návyky, poměry a pověry, svobodomyšlnost života.

Zvláštní pozornost by měla být věnována také ženám a jejich postavení, ať už byly v pozici ředitelky či herečky. V tomto aspektu se nabízí propojení divadelní historiografie a gender history (Polášková 2023b). Ženy mohly požívat značného množství svobody, které však bylo vykoupeno řeholí a nejistým postavením, jak finančním, tak společenským. Kromě chodu společnosti měly na starost také každodenní chod rodiny.⁹ K prozkoumání vybízí i problematika postavení svobodných hereček, dále otázka prožívání a reflektování těhotenství a mateřství při herecké práci.

Specifickou skupinou pro výzkum je pak obecnost, jež svou žitou každodenností silně ovlivňovalo každodennost kočovných společností, neboť bez něj by se žádná neexistovala. Můžeme se zaměřit na sociální rozložení obecnosti, které se lišilo město od města. Výběrem českých společností se značně zužuje národnostní aspekt obecnosti, a dají se tedy hledat odpovědi na otázku, do jaké míry obecnost vnímala tyto společnosti jako šířitele české kultury a kdy už mu naopak začalo jít o umění jako takové a požadovalo vyšší úroveň zábavy. Samotnou otázkou je také národnostní aspekt a komunikace směrem k německým obyvatelům, k níž se váže i otázka možné konkurence mezi českými a německými společnostmi. Vystává i téma dynamiky mezi společnostmi a ochotnickými spolky. V některých městech byly společnosti hybatelem k založení ochotnických spolků,¹⁰ jinde byly vnímány jako konkurence, jinde společnosti dokonce mohly hrát v prostorách ochotnického divadla a ochotníci u nich pohostinsky vystupovali.¹¹

Výše jsem naznačila okruhy výzkumu kočovných divadelních společností pohledem dějin každodennosti. Tyto okruhy představují možné cesty výzkumu, který může přinést nejen nové poznatky o kočovném divadle, ale také přispět k obecnější proměně divadelně-historiografické perspektivy.

7 Manželka však o tuto koncesi musela požádat, nepřešla na ni automaticky.

8 Václav Choděra ve svých vzpomínkách uvedl, že po převzetí Svobodovy společnosti se z něj kvůli přijaté pozici ředitele stal také posluha, cedulář, lampář, režisér a rekvizitář (Choděra 1931: 27).

9 Karel Faltys popsal pracovní vytížení své matky Anny Faltysové, rozené Muškové: „Dopoledne roznášela ceduli, v poledne vařila oběd pro celou společnost [...], odpoledne páčila paruky a připravovala kostymy pro večerní představení, večer pak sedala u pokladny a po uzavření kasy běžela ještě hrát heroiny, milovnice a vůbec všechno“ (Faltys 1883: 11). K tomu se ještě starala o osm dětí.

10 Například založení ochotníků v Morkovicích po návštěvě Muškovy společnosti.

11 Divadelní ochotníci v Českém Brodě se v roce 1875 rozhodli, že nebudou svůj sál propůjčovat divadelní společnosti. Společnost Josefa Faltysa zde tak v srpnu toho roku byla nucena hrát v sále hostince U Orla, který měl špatnou pověst. Až když Josef Faltys domluvil pohostinské vystoupení Josefa Frankovského, svolili ochotníci k pronájmu svého sálu pro tento účel (Faltys 1883: 54–55).

Případová ilustrace: společnost Elišky Zöllnerové v Brně (1874/75)

Naznačené tematické okruhy lze konkretizovat na příkladu společnosti Elišky Zöllnerové během jejího působení v Brně v zimní sezoně 1874/75. Tento případ umožňuje sledovat každodenní fungování kočovné společnosti v rovině institucionální, ekonomické, sociální i genderové a ukazuje, že umělecká produkce byla neoddelitelně spjata s provozními a materiálními podmínkami existence souboru. Nejde zde o úplnou rekonstrukci činnosti souboru, nýbrž o ilustraci toho, jak perspektiva dějin každodennosti proměňuje pohled na kočovné divadlo.¹²

Eliška Zöllnerová převzala vedení společnosti po smrti svého manžela Filipa Zöllnera roku 1865. Své právo na koncesi si však musela sama vyjednat, jelikož koncese se nedědila a o uvolněnou koncesi projevil zájem J. E. Kramuele, jenž ji také nakonec získal. Eliška však svou intervencí na místodržitelství dosáhla svého a koncese byla udělena i jí. Již tato situace ukazuje, že existence kočovné společnosti byla závislá na institucionálním uznání a správních rozhodnutích. Zároveň se otevírá genderový aspekt řízení: ač byla Zöllnerová oficiálně ředitelkou, ve skutečnosti zajišťoval správu společnosti herec Jan Šourek, který vyjednával štace, sestavoval repertoár, spravoval fundus a vyhotovoval úřední korespondenci.¹³ Zöllnerová naproti tomu nesla odpovědnost za finance, angažmá herců a materiální zázemí. Ředitelská role se tak rozvrstvovala mezi formální autoritu a praktickou provozní správu, což ukazuje, že každodennost divadelního provozu nebyla totožná s oficiální hierarchií.

Působení této společnosti v Besedním domě v Brně od 1. října 1874 do 7. února 1875 bylo podmíněno řadou vyjednávání. Zöllnerová se musela domluvit na podmínkách pronájmu sálu s akciovou společností Besedního domu. Zároveň musela kromě běžné moravské koncese pro pořádání divadelních představení získat zvláštní povolení pro město Brno, přičemž jednou z podmínek bylo odvádění části hrubého příjmu řediteli německého divadla Adolfu Franklovi. České divadlo tak vstupovalo do prostředí, které nebylo neutrální a strukturálně zvýhodňovalo etablovanou německou scénu.

Jednání s akciovou společností Besedního domu vedla k uzavření smlouvy, která Zöllnerovou zavazovala k pravidelnému měsíčnímu nájmu i dalším vedlejším nákladům spojeným s provozem sálu. Společnost musela na vlastní náklady vybudovat jeviště, hradit osvětlení a vytápění, zajistit mobiliář i vlastní ubytování. Ředitelce byl pronajat byt o třech místnostech v přízemí Besedního domu, ale opět z něj musela platit nájem. Provoz divadla byl tedy zatížen fixními výdaji bez ohledu na skutečnou návštěvnost. Každodennost kočovné společnosti se zde jeví jako permanentní ekonomické riziko, nikoli jako samozřejmý kulturní provoz.

Ve snaze stabilizovat příjmy bylo zavedeno předplatné a častá benefiční představení, která měla podpořit jednotlivé členy souboru i přilákat publikum. Tyto strategie však měly omezený efekt, a nakonec působily kontraproduktivně. Návštěvnost po počátečním vzestupu postupně klesala, což mohlo souviset jak se sociální strukturou převážně německého města, tak s hospodářskou krizí po roce 1873. Společnost reagovala úpravou repertoáru směrem k veselohře, frašce a operetě, zatímco vážnější dramatika publikum nepřitahovala ani za účasti známých hostů, jejichž pohostinská vystoupení měla opět zvýšit návštěvnost.¹⁴ Repertoárová skladba tak nebyla výrazem autonomní umělecké

12 V následujícím textu vycházím ze své diplomové práce, kde jsou uvedeny všechny konkrétní podrobnosti (Vdolečková / Polášková / 2017: 36–50).

13 Ač je většina dopisů podepsána Eliškou Zöllnerovou, jejich autorem býval Šourek.

14 U společnosti pohostinsky vystoupili Jindřich Mošna a Josef Šmaha.

volby, nýbrž odpovídal na konkrétní ekonomické a sociální podmínky. Zde společnost narazila z důvodu nedostatku členů schopných zpívat v operetě, o níž byl jinak velký zájem.

Významnou součástí každodenního provozu byla komunikace s publikem a mediální obraz společnosti. Pro oznamování představení využívala společnost především *Moravskou orlici*, která zveřejňovala nejen program, ale i obsazení, ceny míst a pravidelné referáty hodnotící jednotlivá provedení. Noviny tak nevystupovaly pouze jako informační nástroj, ale jako prostředník spoluutvářející veřejný obraz českého divadla v převážně německém městě. Pravidelné výzvy k zakoupení předplatného, větší návštěvnosti či apel na podporu české scény ukazují, že existence divadla byla tematizována jako kolektivní kulturní záležitost. Současně se zde odrážely limity publikační i organizační každodennosti – například šíření nepřesných údajů na cedulích či v oznámeních. Vztah k publiku tak nebyl samozřejmý, ale byl výsledkem soustavného vyjednávání a přesvědčování.

Publikum samo představovalo klíčový faktor každodennosti společnosti. Cenová diferenciace vstupenek a zvýhodněné vstupy pro studenty a vojsko naznačují snahu oslovit širší městské vrstvy. Vedle předních představitelů české reprezentace však do Besedního domu přijížděli také návštěvníci z okolního venkova, což rozšiřovalo okruh publika za hranice městské společnosti. Divadlo tak fungovalo jako prostor setkávání různých sociálních i geografických skupin a jako místo formování českého veřejného života. Zároveň však převaha německy mluvícího obyvatelstva v Brně a omezený okruh českého publika znamenaly, že ekonomická stabilita společnosti zůstávala nejistá.

Samotný soubor měl výrazně rodinný charakter, tvořený příbuzenskými páry a dlouhodobými spolupracovníky, což podtrhuje propojení pracovního a soukromého života – další klíčový aspekt každodennosti.

Ač se společnost Elišky Zöllnerové snažila brněnskému publiku zalíbit mnoha různými způsoby, nakonec zakončila svou první sezonu v Besedním domě ztrátou. Nepomohlo ani to, že zde jako první společnost suplovala české stálé divadlo v reprezentativním prostoru Besedního domu.

Příklad společnosti Elišky Zöllnerové tak ukazuje, že kočovné divadlo nelze chápat pouze jako nositele repertoáru či národního programu. Bylo především provozním organismem fungujícím v síti ekonomických závazků, institucionálních omezení, mediálních reprezentací a sociálních vztahů. Perspektiva dějin každodennosti umožňuje nahlížet činnost divadelní společnosti jako soustavné ustanovování existenčních podmínek, v němž se prolínal umělecký, materiální i společenský rozměr.

Závěr

Ve svém textu jsem představila dějiny každodennosti jako nástroj, díky němuž lze komplexně obsáhnout podobu fungování kočovných divadelních společností, neboť jejich umění bylo neodmyslitelně spjato s jejich každodenním životem. Získané poznatky mohou být zároveň rozšiřujícím úhlem pohledu na každodenní život v 19. století. U kočovných společností se vyskytuje téměř vše, co si pod pojmem dějiny každodennosti můžeme představit: otázka rodinného života, dětství, cestování, bydlení, obživy, sociálního postavení a vlivu na trávení volného času společnosti a šíření kultury atd.

Tato studie poukázala na to, že perspektiva dějin každodennosti představuje pro divadelní historiografii nejen metodologické rozšíření, ale také epistemologickou výzvu. Umožňuje totiž nahlížet divadlo mimo ustálené rámce velkých jmen, kano-nických autorů a institucionalizovaných center a soustředit pozornost na ty formy divadelní praxe, které tradiční historické narativy spíše obcházely nebo marginalizovaly. Kočovné společnosti v tomto ohledu představují paradigmatický případ: jejich

existence byla definována mobilitou, nepravidelností, ekonomickou nejistotou a materiální křehkostí, což je zároveň činí obtížně uchopitelnými v konvenčních dějepisných modelech. Právě dějiny každodennosti ale nabízejí nástroje, jak tuto pomíjivost nepovažovat za deficit, nýbrž za heuristický klíč k porozumění.

Analytická část demonstrovala, že aplikace této perspektivy otevírá zcela nové oblasti bádání: od témat mobility, dopravy a infrastruktury, přes sociální vztahovost členů souboru a jejich rodinné zázemí až po materiální podmínky tvorby, podoby reklamy, způsoby obživy či každodenní rytmus vystupování a komunikace s obecnstvem. Dějiny každodennosti přitom nepřinášejí pouze rozšíření okruhu témat, ale také proměnu otázek, které klademe: namísto toho, jaké inscenace vznikaly, se ptáme, jak byly připravovány, udržovány, přenášeny a sdíleny; namísto toho, kdo byl „významným“ tvůrcem, nás zajímá, jaké dovednosti, sociální strategie a formy spolupráce umožňovaly souboru dlouhodobě existovat v náročných podmínkách. Tato perspektiva tak přirozeně decentralizuje dějiny divadla a přibližuje je každodenním zkušenostem anonymních, často neviditelných aktérů divadelní historie. Toto jsem se snažila ilustrovat na příkladu působení společnosti Elišky Zöllnerové v Brně v zimní sezóně 1874/75.

Metodologický přínos této perspektivy spočívá i v tom, že umožňuje nově uchopit samotný divadelní artefakt, jenž v případě kočovných společností často nezanechal stabilní materiální stopu. Namísto absencí či mezer v pramenech se tak dostává do popředí samotný životní svět kočovných umělců, jejich kulturní praktiky a způsoby jednání, které lze rekonstruovat prostřednictvím heterogenních, často fragmentárních pramenů. Dějiny každodennosti tak nepůsobí jako náhražka „velkých“ dějin, ale jako jejich kritické doplnění, jako způsob, jak uchopit divadlo jako sociálně a kulturně situovanou činnost, která byla podmíněna strukturami moci, normativními očekáváníy i mikrohistorickými každodenními rozhodnutími.

Závěrem lze říci, že aplikace dějin každodennosti na výzkum kočovných společností nám umožňuje psát historii divadla inkluzivněji, citlivěji a s větším ohledem na rozmanitost aktérů i podob divadelní praxe. Perspektiva každodennosti přináší možnost rekonstruovat divadlo nejen jako estetickou událost, ale také jako způsob života, práci, mobilitu, tělesnost i sociální provázanost. Nabízí tak nejen nový přístup k minulosti, ale i inspiraci pro budoucí výzkum, který může lépe postihnout komplexitu divadelního a performativního jednání v jeho nekanonických, periferních či prekarizovaných podobách. V tomto smyslu mohou dějiny každodennosti sehrát klíčovou roli v pokračující snaze o otevřenější a metodologicky pluralitnější divadelní historiografii – takovou, která nesleduje pouze osudy „velkých dějin“, ale naslouchá i těm, kteří je svým každodenním jednáním neustále utvářeli.

Bibliografie

- BAYERDÖRFER, Hans-Peter. 2000. Problémy divadelní historiografie. *Divadelní revue* 11, 2000, č. 3, s. 33–34, přeložil Jan Roubal.
- BECKER, Tobias – KULKARNI A., Kedar. 2017. Beyond the Playhouse: Travelling Theatre in the Long Nineteenth Century. *Nineteenth Century Theatre and Film* 44, 2017, Issue 1, s. 3–7.
- BERNÁTEK, Martin. 2017. Ad Teze k diskusi. *Divadelní revue* 28, 2017, č. 1, s. 93–94.
- BUDIL, Vendelín. 1920. *Z mých ředitelských vzpomínek*. Praha: Český čtenář, 1920.
- BITTNER, Jiří. 1894. *Z mých pamětí*. Praha: František Šimáček, 1894.
- BURKE, Peter. 2004. *Francouzská revoluce v dějepisectví: Škola Annales (1929–1989)*. Praha: NLN, 2004.
- DAVIS C., Tracy. 1991. *Actresses as Working Women*. London and New York: Routledge, 1991.
- DE CERTEAU, Michel. 1984. *The Practice of Everyday life*. Berkeley: California University Press, 1984.
- DREXLER, Otto. 2023. Přistoupit k dějinám divadelní kultury jinak? *Slovenské divadlo* 71, 2023, č. 3, s. 405–417.
- DROZD, David. 2017. Rekonstrukce inscenace a divadelní historiografie. Teze k diskusi. *Divadelní revue* 28, 2017, č. 1, s. 78–84.
- DÜLMEN, Richard van. 2002. *Historická antropologie. Vývoj. Problémy. Úkoly*. Praha: Dokořán, 2002.
- FALTYS, Karel. 1883. *Karel Faltys o jiných a o sobě*. Praha, 1883.
- HORSKÝ, Jan. 2009. *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Praha: Argo, 2009.
- HYVNAR, Jan. 2009. Idea geneze v české divadelní historiografii. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 1, s. 3–6.
- JANOŠKOVÁ, Alena. 2010. *České kočovné společnosti v Uherském Hradišti v letech 1863–1918*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta UP, 2010.
- JANOUSEK, Pavel. 2017. Ad Teze k diskusi. *Divadelní revue* 28, 2017, č. 1, s. 87–90.
- KNAP, Josef. 1958. *Zöllnerové: Dějiny divadelního rodu: 1745–1945*. Praha: Orbis, 1958.
- KNAP, Josef. 1961. *Umělcové na pouti: česká divadelní společnost v 19. století*. Praha: Orbis, 1961.
- KOBETTS MILLER, Renata. 2019. *The Victorian Actress in the Novel and on the Stage*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- KOMEŠTÍKOVÁ, Lucie. 2003. *České divadelní kočovné společnosti v Přerově v letech 1863–1897*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta UP, 2003.
- LASLAVÍKOVÁ, Jana. 2025. The Theatre as a Venue and Tool of Social Change in the “Long” 19th Century (An introduction). *Forum Historiae* 19, 2025, č. 2, s. 1–11.
- LENDEROVÁ, Milena – JIRÁNEK, Tomáš – MACKOVÁ, Marie. 2013. *Z dějin české každodennosti*. Praha: Karolinum, 2013.
- MAREK, Pavel. 1986a. Počátky českého divadla v Prostějově a okolí v 60. a 70. letech 19. století. *Zpravodaj muzea Prostějovska v Prostějově* 6, 1986, č. 2, s. 16–23.
- MAREK, Pavel. 1986b. Štanderové na Moravě. *Program SD v Brně* LVII, 1986, č. 8, s. 296–299.
- MAREK, Pavel. 1989. České kočovné divadelní společnosti na Vyškovsku v 60. a 70. letech 19. století. *Zpravodaj Muzea Vyškovska* 6, 1989, s. 20–30.
- MAREK, Pavel. 1991. *České kočovné divadelní společnosti na Slovácku v 60. a 70. letech 19. století*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 1991.
- MAREK, Pavel. 1993. České společnosti v Kroměříži v 70. letech. *Zpravodaj Muzea Kroměřížska*. Kroměříž: 1993, č. 1, s. 17–23.
- MAREK, Pavel. 1994. K hostování Choděrových divadelní společnosti v Brně v roce 1884. *Forum Brunense: sborník prací Muzea města Brna*, 1994, s. 129–138.
- MAREK, Pavel. 1995. *Štanderové: příspěvek k historii jedné kočovné divadelní společnosti*. Prostějov: vl. n., 1995.
- MAREK, Pavel. 1999. „Tak trochu blouznivý idealista“. Příspěvek k 70. výročí úmrtí Václava Choděry, průkopníka českého jazyka v divadelní kultuře Moravy. *Vlastivědný věstník moravský* 51, 1999, č. 2, s. 135–142.
- MAREK, Pavel. 2008. Kočovní herec. Příklad rodiny Štanderů. In Lukáš Fasora – Jiří Hanuš – Jiří Malíř. *Člověk na Moravě 19. století*. Brno: Centrum demokracie a kultury, 2008, s. 435–448.
- MOJSEJOVÁ, Kateřina. 2015. *Profesní a soukromý život divadelních hereček od 60. let 19. století do roku 1918. Příspěvek k postavení ženy v 19. století*. Disertační práce. Pardubice: Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, 2015.
- NORWOOD, Janice. 2020. *Victorian Touring Actresses: Crossing Boundaries and Negotiating the Cultural Landscape*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- OSMANČIKOVÁ, Tereza. 2015. *Eduard Vojan na střední a severní Moravě*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2015.
- POLÁŠKOVÁ, Dominika. 2023a. Reflexe produkce českých kočovných divadelních společností působících na Moravě v druhé polovině 19. století v dobovém tisku. Konferenční příspěvek. *Městanská veřejnost diskutuje o umění: Instituce, sítě a kritická praxe v českých zemích v 19. století*. Praha: AV ČR, 2023.

- POLÁŠKOVÁ, Dominika. 2023b. Umělkyně na pouti. Konferenční příspěvek. *Perspektivy teatrologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023.
- POLÁŠKOVÁ, Dominika. 2025a. Dětsví u kočovné divadelní společnosti. Konferenční příspěvek. *Perspektivy teatrologie*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2025.
- POLÁŠKOVÁ, Dominika. 2025 b. *Life with a Traveling Theatre Company*. Konferenční příspěvek. FIRT – International Federation for Theatre Research, Köln: Universität zu Köln, 2025.
- PŠENÍČKA, Martin. 2017. Ad Teze k diskusi. Vzkazy v lahvi: kultura očima divadla. *Divadelní revue* 28, 2017, č. 1, s. 91–92.
- SEDLÁK, Petr. 2013. Každodennost jako předmět a koncept dějepisného poznání. *Soudobé dějiny* 20, 2013, č. 1–2, s. 120–157.
- SCHMITT, Peter. 2018. *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- SPURNÁ, Helena. 2017. Ad Teze k diskusi. *Divadelní revue* 28, 2017, č. 1, s. 85–86.
- ŚWIONTEK, Sławomir. 2001. Perspektivy a meze teatrologie (Možnosti uplatnění některých nových badatelských metod v divadelní vědě). *Divadelní revue* 12, 2001, č. 4, s. 38–48, přeložil Jan Roubal.
- ŠÁCHA, Josef. 1954. *Dějiny kočovných divadelních společností na Moravě ve druhé polovině 19. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita (Univerzita J. E. Purkyně), Filozofická fakulta, 1954.
- ŠMAHA, Josef. 1982. *Dělali jsme divadlo*. Praha, 1982.
- ŠORMOVÁ, Eva. 2006. Tradice a dnešek české divadelní historiografie (zpráva o konferenci). *Divadelní revue* 17, 2006, č. 2, s. 62–63.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2015. *Česká činohra 19. a začátku 20. století: osobnosti*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2015.
- ŠTEFANIDES, Jiří. 1980. České kočovné společnosti v Olomouci. *Středisko* 64, 1980, s. 20–23.
- ŠTEIN-TÁBORSKÝ, Vojta. 1930. *Dějiny venkovských divadelních společností*. Praha: Svaz československého herectva, 1930.
- ŠTASTNÁ, Denisa. 2003. *Divadelní ředitel a herec Václav Choděra*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta UP, 2003.
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav. 1882. *Z potulného života hereckého*. Praha: Pospíšil, 1882.
- VDOLEČKOVÁ (POLÁŠKOVÁ), Dominika. 2016. *Kočovná divadelní společnost Václava Svobody a její působení na Moravě*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2016.
- VDOLEČKOVÁ (POLÁŠKOVÁ), Dominika. 2017. *Počátky českého stálého divadla v Brně*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2017.

Mgr. Bc. Dominika Polášková
Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Katedra divadelních studií
dominika.vdoleckova@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0000-3676-4406>

Dominika Polášková vystudovala historii, bohemistiku a teatrologii na FF MU, kde pokračuje na Katedře divadelních studií v doktorském studiu. Ve svém výzkumu se zaměřuje na české kočovné divadelní společnosti působící na Moravě v 19. století pohledem dějin každodennosti. Pracovala jako výkonná redaktorka časopisu *Theatralia*, jako vědecká pracovníce v Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu Divadelní fakulty JAMU, nyní působí tamtéž v oddělení pro vnější vztahy.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.