

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelní vědy

**Diplomová práce**

Bc. Tomáš Blatný

**Divadelně-utopický experiment vévody Jiřího II.**

**Sasko-Meiningenského**

Theatrical-utopian experiment of Duke George II. Saxe-Meiningen

Praha 2023

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

*Rád bych na tomto místě poděkoval svojí rodině, která mě psychicky i finančně podporovala po celou délku mého studia, přátelům a obzvláště mému příteli za trpělivost při naslouchání mým postřehům i stížnostem na tuto práci. Dále Mgr. Berenice Zemanové Urbanové, Ph.D., a Mgr. Jakubu Raškovi za formující konzultace, které přišly v tu pravou chvíli, a Šárce Kadavé za pečlivou korektorskou pomoc. Zejména ale děkuji vedoucí této práce, Mgr. Aleně Sarkissian, Ph.D., která se mnou její podobu konzultovala po celé dva roky a bez níž by nevznikla. Jsem jí nesmírně vděčný za pomoc při formulování tématu, za sérii konzultací o metodách a strategiích ohledávání věvodovy utopie, za pečlivé poznámky a promptní zpětnou vazbu k jednotlivým kapitolám, a především za laskavý, vstřícný a povzbudivý přístup po celou dobu psaní této práce.*

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 9. ledna 2023

.....

Jméno a příjmení

## **Klíčová slova**

Vévoda Jiří II. Sasko-Meiningenský, Ellen Franz, Ludwig Chronegk, Dvorní divadlo v Meiningenu, utopický socialismus, utopie, reglementace, autorita, komunita, izolace

## **Key Words**

George II, Duke of Saxe-Meiningen, Ellen Franz, Ludwig Chronegk, Meiningen Court Theatre, utopian socialism, utopia, regimentation, authority, community, isolation

## **Abstrakt**

Tato práce se věnuje divadelnímu experimentu vévody Jiřího II. Sasko-Meiningenského, který v letech 1866–1890 společně se svou třetí ženou Ellen Franz a intendantem Ludwigem Chronegkem vybudoval okolo Dvorního divadla v Meiningenu utopické společenství. Vévodův divadelní projekt nenahlíží jako inscenační reformu z estetického hlediska, nýbrž jako realizaci modelu utopické společnosti. Na pozadí politického a kulturního kontextu meiningenského vévodství vystupují prusko-rakouské nálady, které formovaly vévodovy ideologické představy o světě. Na průniku těchto představ, dozívajícího osvícenského absolutismu a myšlenek francouzských socialistických utopistů se rýsuje vévodův vlastní pokus o sociální inženýrství. Po vymezení zmíněných kontextů a stručném nástinu dějin emancipace revoluční dělnické třídy, vůči které se vévoda vymezoval, práce rekonstruuje meiningenskou utopii podle předem teoreticky vymezených rysů utopie: reglementace, časoprostoru, izolace a soběstačnosti, autority a komunity. Čerpá nejen ze sekundární literatury o Meiningenském divadle, ale i z dobových dokumentů a z pamětí meiningenských herců a hereček divadla.

## **Abstract**

The thesis deals with the theatrical experiment of Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, who together with his spouse Ellen Franz and his manager Ludwig Chronegk built up a utopian community around Meiningen Court Theatre. The thesis does not address the theatrical reform from an aesthetic point of view, it conceptualizes the reform as a realization of a model of utopian community. Prusso-Austrian currents, which shaped the Duke's ideological worldview, are surfacing on the background of the political and cultural context of the Saxe-Meiningen Duchy. The Duke's own attempt at social engineering emerges from the intercession of these opinion currents, declining enlightenment absolutism and thoughts of French socialist utopians. After foreshadowing these contexts as well as the history of emancipation of the revolutionary working class which the Duke rejected, the thesis reconstructs the Meiningen utopia, according to established utopian features: regulation, space-time, isolation and self-sufficiency, authority and community. Sources of the thesis are not only secondary literature on the Meiningen theatre but also period sources and memoirs of actors and actresses of the Meiningen ensemble.

# Obsah

Úvod.....	8
1. Historický kontext meiningenského vévodství před nástupem Jiřího II. Sasko-Meiningenského (1866) .....	11
1.1. Politický a společenský kontext .....	11
1.1.1. Osvícenský absolutismus a sociální reformy vévody Jiřího I. Sasko-Meiningenského .....	11
1.1.2. Mezinárodní vztahy a pozice meiningenského vévodství za jeho vlády .....	12
1.1.3. Meiningen ve vleku napoleonských válek za vlády regentky Luisy Eleonory... 13	
1.1.4. Politická pozice Bernharda II. ....	13
1.2. Kulturní a divadelní kontext.....	15
1.2.1. Divadelní prehistorie v Meiningenu .....	16
1.2.2. Divadelní život v meiningenském vévodství v letech 1774–1800 .....	16
1.2.3. Bernhard II. a jeho Hoftheater Meiningen.....	18
2. Meiningenský triumvirát .....	21
2.1. Život vévody Jiřího II. před nástupem na trůn v roce 1866 .....	21
2.2. Působení vévody Jiřího II. po roce 1866.....	25
2.3. „Divadelní vévoda“ Jiří II. Sasko-Meiningenský .....	27
2.4. „Pečlivá asistentka“ Ellen Franz .....	28
2.5. „Loajální služebník“ Ludwig Chronegk .....	30
3. Inspirace, vlivy a podhoubí pro utopické myšlenky vévody Jiřího II. ....	33
3.1. Divadelní předchůdci .....	33
3.2. Společenský kontext.....	35
3.2.1. Proměna paradigmatu od náboženského obrazu světa k historismu.....	35
3.2.2. Od utopického socialismu k vědeckému .....	37
3.2.3. Dějiny socialismu .....	40
4. Současný teoretický pohled na utopii.....	43
4.1. Sociologie vědění a liberálně-humanitní utopie Karla Mannheima.....	43
4.2. Utopický způsob Fernanda Aínsy .....	44
5. Rysy utopie.....	47
5.1. Reglementace .....	47
5.2. Prostor .....	47
5.3. Čas.....	48
5.4. Izolace a soběstačnost .....	49
5.5. Autorita .....	49

5.6. Komunita a rovnostářství .....	50
6. Utopické rysy Dvorního divadla v Meiningenu .....	51
6.1. Reglementace .....	51
6.2. Prostor .....	53
6.3. Čas.....	56
6.4. Izolace a soběstačnost .....	58
6.4.1. Izolace .....	59
6.4.2. Soběstačnost.....	60
6.5. Autorita .....	62
6.6. Komunita.....	64
6.7. Eliminace náhody.....	66
Závěr .....	68
Citovaná literatura.....	71

## Úvod

Po své zkušenosti s terénním výzkumem, který jsem podnikl u Tanztheater Derevo v roce 2019 během bakalářského studia, jsem se rozhodl ohledávat autoritářská prostředí a exkluzivitu kolektivů, které v divadelním prostředí 20. století nezřídka vznikaly. Ve dvacátém století lze tuto pomyslnou linii snadno vystopovat, ať už pozorujeme uzavřená společenství (MCHT nebo jeho studia, Reduta Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského, Starý holubník Jacqueusa Copeaua, Divadlo-laboratoř Jerzyho Grotowského a mnohé další) nebo inkluzivní, otevřené instituce jako lidová divadla pro masy (Théâtre national populaire Firmina Gémiera a Jeana Vilara, megalomanské projekty Maxe Reinhardta apod.). Taktikou jedněch je vytvořit uzavřenou komunitu řídicí se pravidly vlastní „řehole“, jejíž členové se dobrovolně oddávají vrchní autoritě a službě umění, která jde ruku v ruce s radikální proměnou způsobu jejich života. Hranice mezi „osobností mimo divadlo“ a „osobností tvůrce“ se rozpíjí a člověk ručí celým svým já. Taktikou druhých je zase otevírat divadlo široké veřejnosti, šířit osvětovou činnost a vytvářet tak otevřenou společnost složenou z lokálních komunit.

Rozhodl jsem se hledat počátek existence takovýchto uskupení, až jsem se ocitl v 19. století na dvoře meiningenského vévody Jiřího II. Sasko-Meiningenského. Napříč euroamerickým prostorem se totiž o Dvorním divadle v Meiningenu hovoří především jako o instituci, která předznamenala proměny inscenačního provozu a dobové estetiky v poslední třetině 19. století. Vévoda Jiří II. Sasko-Meiningenský se jako jeden z prvních pokusil prostřednictvím své tvorby navrátit slovo dramatikovi. Jeho praxe rovněž proměnila funkci režiséra – z dřívější pozice organizátora herců a koordinátora jevištního dění „povýšil“ na autonomního tvůrce zodpovídajícího za dílo jako celek.

V této práci ale Dvorní divadlo nenahlížím prizmatem dějin estetiky a nevěnuji se konkrétním proměnám inscenační praxe ani interpretacím divadelních her na pozadí jednotlivých inscenací. Primárně sleduji strukturu společenství, které se v divadle utvořilo mimo jeviště. Zkoumám pozice jednotlivých členů divadla, distribuci moci mezi nimi a pokouším se zachytit model fungování této mikrosociální společnosti na pozadí oficiálních i nepsaných pravidel, kterými se měla řídit.

V tomto ohledu pro mě bylo významné setkání s publikací teatrologa Jana Jiříka *Divadlo a utopie: Polské divadelní studio Reduta jako příklad modernistické utopie*, která mě přiměla uvažovat o meiningenském divadle jako o utopickém prostoru. Pojem „utopie“ lze navíc



vymezit několika různými způsoby, z nichž já v této práci volím ten „metaforičtější“, méně doslovný. Utopii chápu nikoli jako úplnou realizaci společenského uspořádání, ale spíš jako transformativní a subverzivní sílu v souladu s pojetím teoretika utopie Ferdinanda Aínsy. Opakovaně mi však při psaní této práce na mysli vytanul pojem „sekty“ a uvažoval jsem, zda by nebylo vhodnější nahlížet Dvorní divadlo v Meiningenu prostřednictvím teorie sekty. Do jisté míry se totiž pojmy „utopie“ a „sekta“ prostupují – sekta je vždy jistou kvaziutopií. Snaha uchopit vévodovo divadlo jako sektářské společenství tak může v jistých místech působit přiléhavě a smysluplně, v jiných ale působí příliš násilně a šroubovaně. Zejména kvůli uzavřenosti, neprostupnosti a celistvosti, které jsou pro sekty charakteristické a které jsou v rozporu s meiningenskou utopií, jsem se nakonec rozhodl uvažovat o vévodově projektu v intencích utopie. Z tohoto hlediska považuji Dvorní divadlo v Meiningenu za pra-model divadel, která se pokusila realizovat vlastní vizi ideální společnosti a vybudovat tak jakousi verzi divadelní utopie v čele s vévodou Jiřím II.

Liberál a humanista Jiří II. brzy pochopil, že feudální systém s panovníkem jako vyslancem Boha je nadále neudržitelný a že oporu je nutno hledat v lidech, v tomto případě konkrétně ve střední třídě. Ovlivněn dobovými texty, náladami a teoretickými i praktickými pokusy o realizaci utopie v západní Evropě 19. století, se rozhodl vyzkoušet si sociální inženýrství na vlastní pěst. Autoritu a finanční prostředky mu propůjčil jeho aristokratický původ, stačilo mu jen sehnat vhodné herce, kteří by ho následovali a s nimiž by své plány mohl realizovat. Budoval sehraný soubor, se kterým piloval svoje režijní metody při inscenování celku i při práci s jednotlivci. Nelze mluvit o čase stráveném prací v divadle a životem mimo něj, nýbrž pouze o komplexním stylu života, v němž se jedno slévalo s druhým. Životní rytmus určený harmonogramem celodenních zkoušek a večerním vystupováním vytvořil prostředí, jemuž se museli všichni jeho členové bezpodmínečně přizpůsobit, v opačném případě z něj byli vyloučeni.

Tuto hypotézu ověřuji z několika hledisek. Předně zasazuji vévodovy snahy do historického kontextu, ovlivněného pruskou expanzivní politikou na jedné straně a utopickým přemýšlením v reakci na industriální revoluci a špatné pracovní podmínky na straně druhé. Neméně důležité bylo ale prozkoumat vévodovy motivace k realizaci takového modelu, ať už na základě jeho politických postojů, literatury, s níž se setkal, nebo tvůrců, jejichž inscenace měl možnost během svého života zhlédnout. Za nejpodstatnější považuji stanovit si teoretické parametry utopického společenství, pojmenovat jeho konstitutivní rysy s pomocí odborné literatury a následně tímto prizmatem nahlédnout společnost Dvorního divadla v Meiningenu.

Literatura o Meiningenských v češtině v podstatě neexistuje. Nejobsáhlejší je zhruba pětistránková pasáž v Brockettových *Dějínách divadla*, v jiných pracích se převážně recyklují stále ty stejné informace o vévodových reformách z estetického hlediska. Při pročitání zahraniční sekundární literatury, které je podstatně víc a je rozpracována mnohem podrobněji, jsem v ní pro svou perspektivu rovněž mnoho nenalezl. Zmínky podstatné pro moji tezi byly spíše v jednotlivých pracích rozesety, neboť se jim nikdo nevěnuje koncepčně. Rozhodl jsem se proto sestavit komplexní obraz společnosti okolo Dvorního divadla v Meiningenu v této práci.

Kromě literatury o Meiningenských a služebního řádu divadla jsem absolvoval dva vícedenní výjezdy do Meiningenu, prošel jsem celé město, zámek Elisabethenburg, zámecké i divadelní muzeum, bádám ve Staatsarchiv Meiningen – Landes Archiv Thüringen, a dokonce navštívil i dnešní Meininger Staatstheater, abych získal co nejlepší představu o předmětu svojí práce. Svá tvrzení ale zkoumám a dokládám také „zevnitř“ – rekonstruuji představu o fungování vévodovy společnosti na základě studia pamětí členů souboru, kritiků či s ním jinak spojených osobností. Uvědomuji si, jaká rizika s sebou pamětnická literatura nese. Čtu mezi řádky, vyhodnocuji a přehodnocuji jednotlivé vzpomínky, historiky a situace. Do jisté míry se tato metoda opírá o hledání vzorce za jistými opakovanými jevy. Na tomto základě pak rekonstruuji představu o vztazích mezi vévodou, jeho ženou, herci a zaměstnanci divadla. Tato práce tak může přispět k vytyčení pomyslného počátku existence divadla jako shora řízené společenské instituce, která klade důraz na rovnostářství mezi jejími jednotlivými členy, a napomocť k vysledování a snazšímu pojmenování kontinuit divadelních utopií ve 20., potažmo 21. století.

# 1. Historický kontext meiningenského vévodství před nástupem Jiřího II. Sasko-Meiningenského (1866)

## 1.1. Politický a společenský kontext<sup>1</sup>

Okresní město Meiningen na jihu spolkové republiky Durynsko je ve světě známé především díky Dvornímu divadlu a jeho produkci v poslední třetině 19. století. Pod vedením vévody Jiřího II. Sasko-Meiningenského, jeho třetí ženy Ellen Franz (později Helene, baronky z Heldburgu) a intendanta Ludwiga Chronegka se herecký soubor, známý pod označením „Meiningenští“, během turné v letech 1874–1890 proslavil po celé Evropě. Zapsal se tak do divadelní historie jakožto „katalyzátor“ tzv. velké divadelní reformy, na níž navázali divadelníci po celém světě. Před tím, než se v textu dostanu k roku 1866, kdy vévoda Jiří II. nahradil ve funkci po nucené abdikaci svého otce Bernarda II., nastíním politické a společenské ovzduší první poloviny 19. století, do kterého se vévoda narodil a v němž byl vychován. V jeho životě, jak vladařském, tak tom divadelním, totiž hraje důležitou roli příslušnost k pruské ideji sjednoceného Německa, stejně jako jeho kontinuální snahy sblížit aristokracii s měšťanstvem. Do jisté míry mu jeho předchůdci pro jeho reformy připravili půdu, ve velké míře se vůči nim však musel vymezit.

### 1.1.1. Osvícenský absolutismus a sociální reformy vévody Jiřího I. Sasko-Meiningenského

Dědeček vévody Jiřího II. se narodil roku 1761 ve Frankfurtu nad Mohanem. Jako schopný, vzdělaný vladař a mecenáš učenců a umělců byl Jiří I. Sasko-Meiningenský vnímán jako ideál osvíceneckého panovníka – byl vychován podle vzoru Fridricha II. Hned od roku 1782, kdy na trůnu vystřídal svého zesnulého bratra Karla Augusta, pokračoval v duchu osvíceneckých snah svojí rodiny. Věděl, že se po nástupu na trůn musí neprodleně centralizovat moc a spojit vlastní vévodství s okolními (Gota, Hildburghausen, Koburg, Výmar). Aby upevnil svoji pozici a vyhnul se občanským nepokojům, bylo nutné vyřešit otázku sociálních reforem. Usiloval o vymýcení žebráctví, zvýšil vybírané příspěvky od krajů a obcí, aby zajistil stravu pro chudé a nemocné.

Byl vychován jako křesťan, při svém vládnutí se ale nezaštiťoval neomylným Bohem, jak tomu činili jiní absolutističtí monarchové, nýbrž obrátil svou pozornost k člověku. Pokoušel

---

<sup>1</sup> V následující podkapitole (2.1.) vycházím primárně ze tří zdrojů: SCHNEIDER, Hannelore: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen – Biografisches*. In: JAKOB, Andrea: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen: ein Präzedenzfall für aufgeklärten Absolutismus?*. Meiningen: Meininger Museen, 2005, s. 13–43.; ERCK, Alfred: *Georg II. – der bedeutendste Vertreter des herzoglichen Hauses Sachsen-Meiningen*. In: *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen (1826-1914): Kultur als Behauptungsstrategie?*. Kolín: Bohlau Verlag GmbH & Cie, 2015, s. 15–46; a z webových stránek meiningenských muzeí: [www.meiningermuseen.de](http://www.meiningermuseen.de).

se propojit křesťanské smýšlení a ctnosti s osvíceneckými záměry. Místo víry pro něj totiž byla klíčová praktická výchova a s ní spojená veřejně prospěšná činnost.

Vycházel z přesvědčení, že dobrým občanem se člověk stane jedině skrze dobré vzdělání již v dětském věku. Proto zřídil školy pro chudé děti a sirotky, které si v nich kromě vzdělání navíc mohly vydělat na živobytí šitím a pletením či jinou ruční činností. Navrch jim k tomu byla zdarma zprostředkována lékařská péče a léky. Jiří I. také inicioval vznik místního gymnázia pojmenovaného po jeho synovi Gymnasium Bernhardinum. Namísto toho, aby věnoval peníze slavnostnímu osvětlení zámku ku příležitosti narození syna Bernharda II., je údajně daroval na stavbu tohoto gymnázia (otevřeno bylo až v roce 1821). Rovněž zpřístupnil veřejnosti vévodskou knihovnu a umělecké sbírky, pořádal koncerty dvorního orchestru přístupné i obyvatelům města a od roku 1789 také lidové slavnosti, aby ještě intenzivněji propojil dvořany s měšťany.

Na vévodovu sounáležitost se střední třídou poukazuje mimo jiné i pohřeb jeho vlastní matky Šarloty Amálie Hesensko-Phillippsthalské na veřejném hřbitově, aby tak i po smrti mohla být blízko svým poddaným. Stejně tak veřejný křest jeho dcer Adelaidy a Idy měl být demonstrací náklonnosti patriarchy občanům střední třídy, k nimž se hlásil i stylem oblékání. Namísto pompéznosti totiž upřednostňoval měšťanský střih oděvu z tuzemské látky.

### **1.1.2. Mezinárodní vztahy a pozice meiningenského vévodství za jeho vlády**

Meiningen byl na přelomu 18. a 19. století dynasticky i geopoliticky orientován na Výmar a v souladu s ním i na Svatou říši římskou. Jiří I. po Velké francouzské revoluci v roce 1789 podpořil ve válce proti Francii pruského generála Karla Augusta Sasko-Výmarského, aby tak ochránil říšské hranice. Byl si ale vědom toho, že Svatá říše římská stojí na pokraji zhroucení. Postavil svou politiku na autonomní síle ernestinsko-durynské linie společně se svými „výmarskými bratřenci“, jak si s vévodou Karlem Augustem a jeho bratrem Konstantinem říkali.

V roce 1795 přistoupil v Basileji na mírovou smlouvu s Francií, postupně rezignoval na věrnost Habsburkům, spojil se se severním Německem, oprostil se od staré říše a od říšských myšlenek. Po válce druhé koalice v letech 1798–1802, v níž bojovali všichni (Rakousko, Prusko, Svatá říše římská) proti Francii, podepsal v roce 1801 lunevillský mír, což Meiningenu umožnilo alespoň na chvíli docílit kýžené neutrality.

### **1.1.3. Meiningen ve vleku napoleonských válek za vlády regentky Luisy Eleonory**

Po smrti Jiřího I. v roce 1803 převzala vládu jeho žena regentka Luise Eleonora von Hohenlohe-Langenburg. Jejich synu Bernhardovi II. narozenému roku 1800 byly v té době pouze tři roky, takže na trůn nastoupil až v roce 1821. Luisa Eleonora nemohla pokračovat v reformách svého muže kvůli probíhajícím napoleonským válkám. Po bitvě u Slavkova roku 1805, kde Napoleonovo vojsko porazilo ruskou a rakouskou armádu, byl vyhlášen přešpurský mír a císař František II. byl donucen zrušit Svatou říši římskou. Původní říše se rozpadla na několik menších států, z nichž většinu sdružoval nově založený Rýnský spolek. Po obsazení Berlína, pokoření Prusů v bitvě u Prenzlau a vyhlášení kontinentální blokády se do Spolku postupně přidaly další státy středního a severního Německa, včetně Sasko-Meiningenského vévodství. Roku 1813 vyzval pruský král Fridrich Vilém III. německou šlechtu a lid, aby se připojili ke spojeneckým armádám tzv. šesté koalice. Po porážce Napoleona v největší bitvě napoleonských válek, bitvě u Lipska, se Rýnský spolek rozpadl a německé státy se přidaly na stranu spojenců. Regentka Louisa Eleonora rozhodla, že se do války připojí i Meiningen, aby tak společně se spojenci porazili Napoleonovu Francii a vévodství mohlo zůstat zachováno pro jejího syna. Vysílala vojenské kontingenty do války v Kolbergu, Tyrolsku, Španělsku či Rusku. Po skončení válek trpěl Meiningen vážnými následky, Francouzi a ranění pruští vojáci zavlekli do Meiningenu všelijaké nemoci. Kvůli špatné úrodě navíc museli obyvatelé čelit i vysoké inflaci. Luisa Eleonora se tak do nástupu svého syna snažila zemi především stabilizovat, což se jí do velké míry podařilo. Jejím velkým „úspěchem“ bylo také provdání dcery Adelaidy za pozdějšího krále Anglie Viléma IV., čímž propojila vlastní německý rod s anglickým.

### **1.1.4. Politická pozice Bernharda II.**

Jejich prvorozený syn Bernhard II. byl u svých poddaných oblíbený. Byl pyšný na svoji rodinu, o kterou se rád staral, byla-li mu k vůli. Přísně lpěl na etiketě a dobrém vzhledu, vévodský stav měl podle něj především reprezentovat rod. Díky svým rodičům převzal stabilní a fungující stát, který navíc roku 1824 dostal ústavu. Po zániku sasko-gothajské linie panovníků byla k meiningenskému vévodství připojena území Hildburghausen a Saalfeld, čímž v roce 1826 vznikl unitární stát, jehož území se stalo druhým největším v rámci Durynska (a zůstalo jím až do roku 1918). Ve stejném roce se Bernhardovi narodil první syn Jiří II. Sasko-Meiningenský, který si však na nástup na trůn musel ještě 40 let počkat.

Bernhard II. o svěřené území pečoval, zasloužil se o výstavbu několika silnic, nedalekého zámku Landsberg, a především o stavbu divadla mimo budovu zámku Elisabethenburg. Bernhard II. intenzivně trval na restrukturalizaci financí státu a dvora a rozvoji bankovníctví. Za jeho vlády se stal Meiningen nejvýznamnějším bankovním centrem v oblasti mezi Frankfurtem a Lipskem.

Sílicí nacionalismus a touha po sjednoceném Německu vyvrcholily v revoluční bouři po celé Evropě. Série protestů roku 1848 na území Německého spolku, označovaná též jako březnová revoluce, se ale Meiningenu dotkla jen málo. Po revoluci se k požadavkům revolucionářů Bernhard II. postavil oportunisticky pozitivně, po krátkém čase vzal ale své sliby zpět. Jeho zatvzřelost a domnělá neomylnost tak často vedly k unáhleným politickým rozhodnutím, která způsobovala mimo jiné i rozpory s jeho synem Jiřím II.

Bernhard II., podobně jako jeho otec, především usiloval o neutralitu a autonomii vlastního vévodství. Těžil z pruského systému, jak jen bylo možné, a zároveň udržoval dobré vztahy s Rakouskem. Zajišťoval si tak všestrannou bezpečnost. Situace se ale výrazně proměnila v roce 1862, kdy se stal pruským ministerským předsedou Otto von Bismarck, který zahájil válečné tažení po Německu. Kontinuální snahy Bismarcka utvořit jednotný německý stát eskalovaly ve vyhlášení války Rakousku roku 1866. Bernhard II. navzdory naléhání svého syna byl jedním ze čtrnácti princů z Německého spolku, kteří se jali proti Prusku bojovat. Válka skončila po sedmi týdnech vítězstvím pruské armády a Německý spolek byl následujícího roku rozpuštěn (respektive proměněn v Severoněmecký spolek, v němž Prusko v čele s Bismarckem zastávalo hegemonní pozici). Do Meiningenu byly poslány dva bataliony, aby protipruského panovníka Bernharda II. přiměly abdikovat.

21. září 1866 byl dosazen na trůn jeho syn Jiří II. Sasko-Meiningenský, Hildburghausenský a Saalfeldský. Rozpor mezi otcem a synem ještě zesílil poté, co Jiří II. odmítl svému otci poskytnout místo poradce – Bernhard II. doufal, že bude i nadále vládnout skrze něj. Jiří II. ale namísto toho navázal na osvícenské ideály svého dědečka Jiřího I. a začal vládnout podle svých představ.

## 1.2. Kulturní a divadelní kontext<sup>2</sup>

Na konci 18. století bylo ve šlechtických kruzích módní nechat si vystavět vlastní divadelní budovy nebo alespoň vytvořit vhodné zázemí v zámeckých sálech, v nichž by bylo možné hostit divadelní skupiny. Většina těchto dvorních divadel byla ve správě vévodů či knížat, jako intendanty byli vybíráni nejčastěji úředníci z řad dvořanů, v osvětlenějších divadlech také herci nebo spisovatelé. Některá divadla sloužila aristokracii jako prostředek zábavy bez valné umělecké hodnoty, jiná byla vnímána jako kulturní instituce, která měla sloužit jako nástroj k posílení národního vědomí a přípravě půdy pro sjednocené Německo.

Německé divadlo už od počátku sloužilo jako prostředek ke vzdělání a jako základní kámen národního sebeuvědomění. Do jisté míry plnilo tužby a naděje, které narůstaly ve střednětržní společnosti už od roku 1789 a které potlačila revoluce roku 1848. Jestliže se měšťanům nepodařilo docílit politické emancipace, v níž doufali, mohli alespoň z divadla udělat sociální instituci. Čím dál tím více lidí si uvědomovalo důležitost úlohy divadla, kterou mohlo sehrát v životě národa.<sup>3</sup> Koncept divadla jako „svědomí národa“, které ztělesňovalo průnik tužeb a nadějí střední třídy a zároveň místo pro určení její identity, se tak během 18., a především 19. století stal předmětem veřejného zájmu.<sup>4</sup>

Prvním významným divadlem v německojazyčném prostoru bylo Hamburské národní divadlo, existující v letech 1767–1769 a spojené především s osobou Gottholda Ephraima Lessinga. Literární a umělecký poradce, interní kritik a lektor her, vydavatel časopisu *Hamburská dramaturgie*, často titulovaný jako první dramaturg vůbec, symbolizuje první impuls k odklonu německé inteligence od francouzských vzorů směrem k těm anglickým. Lessing ovlivnil svou prací nadcházející generace tvůrců v německojazyčném prostoru, včetně čtveřice „výmarských klasiků“ – Goetha, Schillera, Herdera a Wielanda.

Z bývalých členů Hamburského národního divadla vzešlo první dvorní divadlo v Gotě (1775–1779), kde tvořili umělci jako Abel Seydel nebo Konrad Ekhof a v letech 1775–1779 bylo centrem německého divadelního života. Nedalekému Meiningenu nastavovalo, tak jako všem okolním provinčním oblastem, jakousi pomyslnou metu. Dalším kulturním epicentrem se stal

---

<sup>2</sup> V následující podkapitole (2.2.) vycházím primárně ze tří zdrojů: ERCK, Alfred; KERN, Dana: *Georg I. und die Theaterkunst in Meiningen zwischen 1774 und 1803*. In: ERCK, Alfred: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen*, s. 163–194; ERCK, Alfred: *Geschichte des Meininger Theaters*. Meiningen: Südthüringisches Staatstheater, 2006, s. 10–29; GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*. 2. vyd. Miami: University of Miami Pr, 1970, s. 5–19.

<sup>3</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford: Stanford University Press, 1984, s. 12.

<sup>4</sup> Grenzeboten, 1868, č. 1, s. 409. Národně-liberální deník Grenzeboten vycházel v Lipsku a později v Berlíně v letech 1841–1922. Od roku 1844 s podtitulem Zeitschrift für Politik und Literatur.

od roku 1775 Výmar. V roce 1791 bylo otevřeno Výmarské divadlo, které pod Goethovým vedením nabylo evropského významu. Podařilo se mu jednak vychovat herecký soubor, jednak na jevišti kromě svých a Schillerových her uvést i další německé klasiky. Z Výmaru se se svými divadelními zkušenostmi do Meiningenu přestěhoval Franz Christian Eckbrecht von Dürckheim, který se stal vychovatelem obou princů a na jejich zámku ve druhé polovině 70. let 18. století začal rozvíjet vlastní divadelní aktivity.

V duchu preromantického hnutí se na konci 18. století postupně konstruovala představa geniální individuality a jedinečnosti tvůrce, což vedlo v navazujícím období romantismu ke „kultu hereckých hvězd“. Spousta dvorních divadel tak měla v angažmá několik špičkových herců a hereček, téměř žádnému se ale nepodařilo vybudovat stálý a sehraný herecký soubor.

### **1.2.1. Divadelní prehistorie v Meiningenu**

První divadelní aktivity na území Meiningenského vévodství, které oficiálně vzniklo v roce 1680, jsou spojeny s hostováním saských, nizozemských a italských kočovných společností. Tak jako jinde na německém území bylo v Meiningenu po třicetileté válce vybudováno školské divadlo, které poskytovalo společností prostor na hraní. Bylo ale pod pečlivým dohledem církve. Vzhledem k tomu, že se první stálý soubor v Meiningenu podařilo vybudovat až Jiřímu II. Sasko-Meiningenskému téměř o 200 let později, reprezentuje kontinuitu kulturních aktivit spíše meiningenská dvorní kapela. Vznikla v roce 1690 a své první slavné období zažila už na počátku 18. století. Stejně jako divadelní uskupení ale neměla vlastní prostor a zázemí.

### **1.2.2. Divadelní život v meiningenském vévodství v letech 1774–1800**

V 18. století bylo obvyklé, že šlechtické rodiny pořádaly v sálech svých sídelních zámků různé divadelní aktivity. V Meiningenu s nimi započal již zmíněný Dürckheim, který trval na tom, aby se inscenovala činohra. První představení se odehrálo v tanečním sále ve třetím patře sídla vévodovy rodiny – Riesensaalu v zámku Elisabethenburg – 4. února 1774 ku příležitosti 13. narozenin prince Jiřího I. Titul i autor tohoto kusu byl sice neznámý, ale druhé představení inscenované k narozeninám Karla Viléma již známé je – *Dezertér* od Louise Sébastiana Merciera, autora slavného utopického díla *Rok 2440*. Další klíčovou postavou tohoto divadla byl Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, švagr Friedricha Schillera. V divadle se vyznal, vzdělával se v Gotě u českého hudebního skladatele Jiřího Antonína Bendy, zejména v oblasti melodramu. Udržoval kontakty se soudobými spisovateli, kteří byli aktivní i v psaní dramát,



promýšlel, co by se mělo inscenovat, a lze ho tak s nadsázkou považovat za prvního uměleckého dramaturga meiningenského divadla.

Vysoce postavení dvorní úředníci vystupovali v představeních především pro obveselení princů Karla Viléma a Jiřího I. (prastrýce a dědečka vévody Jiřího II.). Zatímco byl princ Jiří I. připravován na vojenskou kariéru, což bylo u mladších sourozenců prvorozených synů běžné, budoucí panovník Karel Vilém a jejich starší sestra Vilemína se toužili více angažovat v divadle. Začali ve dvorním nakladatelství vydávat inscenované texty, které v knižní vazbě putovaly do prodeje 14 dní před premiérami, aby se s nimi diváci mohli dopředu seznámit. Vnímali totiž divadlo nejen jako zábavnou, ale i jako vzdělávací instituci. Kromě Voltaira se hrál i Diderotův *Otec rodiny*, *Vděčný syn* Johanna Jacoba Engela nebo hry Christopha Martina Wielanda. Osvícenecká díla vyvažovalo inscenování operet a singspielů. Po roce 1776 začali v představeních v hlavních rolích vystupovat sami meiningenští princové a princezny – nejstarší ze sourozenců Vilemína vystoupila v devíti představeních, Karel Vilém v osmi a Jiří I. v pěti. Na konci 70. let se ale Jiří I. chystal odjet do Vídně za svojí vojenskou kariérou, Vilemína se připravovala na sňatek, který se měl uskutečnit následujícího roku, a tak neměli čas nadále v představeních vystupovat.

Jelikož tou dobou byli mezi diváky v Riesensaalu kromě šlechty také výše postavení měšťané – radní, lékaři, duchovní –, kteří se nechtěli vzdát požitku z divadla, pokračovali jako dileti s divadelním programem sami, a rozšířili tak divadlo i mimo aristokratické kruhy. Postupem času se vyprofilovala základna měšťanských amatérských společností. Měšťanští intelektuálové vystupovali v zámeckém Riesensaalu, ale i na jiných hracích místech, umně ovládli marketing a v novinách *Wöchentlichen* vydávaných dvorním nakladatelstvím J. P. Hartmanna vycházely upoutávky a reklamy na plánovaná představení. Vzhledem k literárnímu zaměření hlavních iniciátorů (Hartmann, Reinwald) a omezeným technickým možnostem provizorního divadla v sále zámku lze předpokládat, že šlo spíše o deklamativní divadlo založené na technice řečového projevu a zprostředkování myšlenky literárního díla. V průběhu dalších let vystřídaly osvícenecký repertoár hry Augusta Ifflanda a Augusta von Kotzebueho, nadále se inscenovaly veselohry a operety. Na zámek začaly chodit i méně majetní měšťané, mísili se s aristokracií. V souvislosti s těmito aktivitami lze mluvit o procesu „změšťanštění“ (*Verbürgerlichung*) společnosti, který byl společný Meiningenu, Gotě i Výmaru.

Divadelní aktivity ustaly v roce 1782, kdy neočekávaně a předčasně umřel Karel Vilém a Vilemína se odstěhovala pryč z vévodství, čímž se kruh divadelních entuziastů vévodské

rodiny znatelně zúžil. Zámecké divadlo přerušilo činnost. Do Meiningenu začaly jezdit hostující kočovné společnosti. První profesionální představení se hrála společnost Johanna Friedricha Schönemanna v roce 1785. Na rozdíl od konkurence z Výmaru a Goty se ale v divadle nepodařilo společnost udržet a udělit jí status dvorního divadelního souboru.

Každý rok tak na podzim přijížděla nová společnost a zůstávala zhruba do konce dubna. Někdy skončila pro neúspěch i dřív. Šlo spíše o méně známé společnosti, ty známější jezdily do Výmaru a do Goty. Riesensaal měly společnosti k dispozici zadarmo, stejně tak se nemusely starat o poplatky za vytápění, osvětlení, čistírnu apod. To vše bylo hrazeno vévodou Jiřím I., který se roku 1785 dostal k moci a převzal „divadelní štafetu“. Diváci platili za lístky, z výdělků byli vypláceni herci. Dvorní rodina chodila na představení zadarmo a za známé hosty platil vévoda z vlastní pokladny.

Po Velké francouzské revoluci se obecně, a tedy i v divadelních aktivitách, začalo věnovat více pozornosti sociálním problémům. Sdružení divadelních amatérů z řad měšťanů se po deseti letech mobilizovalo a obnovilo svoje divadelní aktivity. Od 90. let začalo hrát i pro nejhudší vrstvy. Všechny příjmy po odvodu výdajů byly využity charitativně. Platily se z nich například opravy domů lidí v nouzi nebo pohřební náklady. Udržovat dobré vztahy se svými měšťany a nejhudšími vrstvami bylo i v zájmu aristokratické inteligence, aby tak předešla hrozícím revolučním bouřím.

Zlomový byl rok 1800, kdy vévoda Jiří I. nabyt vlastnictví Bad Liebensteinu, respektive zámku Altenstein, lázní a přilehlého parku. Záhy zde zřídil letní divadlo, v němž angažoval kočovné společnosti a integroval dvorní kapelu. Vévoda zde s oblibou trávil letní měsíce a chtěl navštěvovat divadlo i zde. Primárně ale sloužilo jako lákadlo pro lázeňské hosty, což se odrazilo i v dramaturgii, jejíž náplň tvořily především veselohry a operety.

### **1.2.3. Bernhard II. a jeho Hoftheater Meiningen**

Se sílícími nacionalistickými tendencemi po napoleonských válkách se na německém území začala otevírat i otázka budování národních divadel, která měla měšťanům potvrdit jejich pozici ve společnosti, potažmo v německém národě. Bernhard II., syn a nástupce Jiřího I., se pokusil už v roce 1825 vyjednat s Arnoštem I. Sasko-Koburžským o tom, že by mohli zkusit společně provozovat dvorní divadlo, které by postavili v Meiningenu, ale které by bylo určené návštěvníkům z celé přilehlé oblasti (kromě Koburgu, i pro ty z Goty, Bad Liebensteinu, Hildburghausenu, Rudolstadt a Bayreuthu). Jelikož si oba vévodové chtěli přivlastněním divadla především demonstrovat svoji moc a svrchovanost, nepodařilo se jim

nakonec dohodnout a ze společného projektu sešlo. Bernhard II. se tedy rozhodl vystavět novou divadelní budovu sám. Jelikož na to neměl dostatek financí, měly být vzniklé náklady hrazeny z prodeje podílů budoucího divadla. Akcionáři se mohli rozhodnout, zda na svoji investici dají tří- až čtyřprocentní úrok, nebo peníze darují. Po mírném nátlaku vévody vysoce postavení úředníci vlády, dvořané a na stavbě zaměstnaní řemeslníci dali dohromady 20 000 zlatých. Další peníze získal od zemského finančního úřadu, ale stále to nestačilo. Nejzásadnějším finančním obnosem přispěla Bernhardova sestra Adelaida, tou dobou manželka následníka anglického trůnu Viléma IV., a to částkou 26 000 zlatých, tudíž téměř třetinou celkových nákladů (celá stavba stála 84 000 zlatých). Jelikož nepožadovala žádný úrok a po své smrti převedla celý podíl na bratra, lze ji dnes vnímat jako hlavní investorku divadla. Kvůli zdlouhavému získávání financí a starostem provázejícím územní dělení (v roce 1826 došlo k výrazným změnám v územní správě) stavba započala až v roce 1829 v čele s architektem Karlem Augustem Döbnerem. Realizace ale zabrala více času, než se původně plánovalo. Vévoda chtěl nejdříve prodloužit ulice města směrem na sever a až na nově vybudované Bernhardstraße postavit divadlo. Dvorní divadlo v Meiningenu bylo tedy nakonec otevřeno až 17. prosince roku 1831 operním představením *Fra Diavolo* francouzského hudebního skladatele Daniela Aubera.

Tak jako v jiných dvorních divadlech podléhal repertoár především přání vévody a jeho ženy. Bernhard II. najímal herecké trupy za účelem inscenování výhradně současné opery, byl totiž mimo jiné velkým milovníkem strunných nástrojů. Vzhledem k tomu, že po operních novinkách byla poptávka i v jiných a větších operních domech na německém území, nebyly často uvedeny v premiérách. Každý rok se nicméně jedna odehrála ku příležitosti Bernhardových narozenin 17. prosince. Opery pak zůstávaly na repertoáru, a v jednu chvíli jich bylo dokonce třicet. Činoherní inscenace vznikaly pouze zřídka, zejména na přání vévodova syna Jiřího II., který si s nadsázkou řečeno „na truc“ svému otci přál ke svým narozeninám inscenace klasických dramát – z „národního repertoáru“ zejména hry Lessinga, Schillera, Goetha či Kleista, z „evropského kanonického repertoáru“ Sofokla, Shakespeara nebo Molièra.

První hostující soubory měly ve smlouvách, že mají budovu zcela k dispozici, vévoda přebíral zodpovědnost za provozní náklady, kostýmy i dekorace. Dvorní kapela se musela účastnit operních produkcí a obstarávat mezihry mezi jednáními v činoherních inscenacích. Původně si to Bernhard II. představoval tak, že za nízkou gáží angažuje schopnou skupinu vzdělaných herců, kteří by pozvedli kulturní úroveň dvora a byli by schopni inscenovat jak operu, tak

činohru. Získat takový soubor se mu ale nepovedlo. Aby vyvázal divadlo z vlastnictví hostujících společností, splatil akcionářům dluhy a převedl jej v roce 1858 kompletně do svojí správy, čímž dostalo svému označení dvorního divadla. Jelikož to ale znamenalo existenční závislost divadla na pokladně vévodovy rodiny, snažil se při jeho směřování vyvarovat finančních rizik a nepouštěl se do žádných uměleckých experimentů.

V roce 1858 byla navíc po dvou a půl letech stavby slavnostně otevřena železnice Werrabahn a Bernhard II. vzápětí zřídil tzv. divadelní vlaky, aby svázely diváky z Hildburghausenu a Bad Salzungen. Kromě toho, že tím chtěl podnítit větší finanční zisk, rozšířil i diváckou obec za hranice Meiningenu. Již od počátku mělo jít totiž o instituci určenou všem. Divadlo se ze zámku přesunulo do infrastruktury města, blíže k lidem, mělo kapacitu 600 míst v hledišti a lóžích a dalších 100–150 míst na stání v nejvyšším patře. Při stavbě se počítalo s tím, že se v budově budou slavit státní svátky, pořádat bály, koncerty a menší oslavy, při nichž se budou setkávat panovníci, vláda, dvořané i měšťanstvo. Divadlo tedy mělo především sbližovat zmíněné společenské vrstvy, být místem jejich setkání a zábavy.

## 2. Meiningenský triumvirát

### 2.1. Život vévody Jiřího II. před nástupem na trůn v roce 1866<sup>5</sup>

V roce 1826, kdy docházelo ke změnám v územní správě a Bernhard II. měl starosti s řešením financí pro stavbu dvorního divadla v ulicích Meiningenu, se mu 2. dubna narodil syn Jiří II., budoucí vévoda Sasko-Meiningenský, dnes ve světě známý především jako „divadelní vévoda“ (Theaterherzog). V prvních letech života se o něj starali rodiče a babička, kteří mu od narození vštěpovali vlastenecké hodnoty a učili ho disciplíně.

Když bylo Jiřímu II. devět let, vstoupil mu do života Moritz Seebeck, jednáctiletý Prus, který se stal jeho dlouholetým vychovatelem, rádcem a celoživotním přítelem. Seebeck bydlel v prvním patře zámku Elisabethenburg, kde s princem a jeho rodinou trávil spoustu času. Seebeckovi považovali prince za člena rodiny, Jiří II. vnímal jejich děti jako své sourozence, a jednomu z později narozených synů šel dokonce za kmotra.

Seebeck vedl Jiřího II. ke zbožnosti, úctě k autoritám a pevnosti v rozhodování. Tato neochvějnost a autoritativnost „pruské“ výchovy se do něj nenávratně vepsala i jako do budoucího vévody. Díky Seebeckovi měl úctu k německé historii a k idealistickým nadějím na národní jednotu. Seebeck položil základ k jeho budoucím nacionalistickým tendencím a pozitivnímu vztahu k Prusku. Vychovával ho jako vznešeného a ušlechtilého člověka. Učil ho němčinu, náboženství, historii, Jiří II. se také věnoval řečtině, latině, francouzštině, angličtině, matematice, zeměpisu i chemii. Učil se také hrát na piano a měl talent na kreslení. Jeho prvním instruktorem byl malíř divadelních dekorací a později učitel na měšťanské škole v Meiningenu Friedrich Paul Schellhorn a silný vliv na něj měl i Wilhelm Lindenschmitt st., který přijel do Meiningenu vytvořit nástěnné malby v Landsbergu, nově vybudovaném zámku na troskách bývalého hradu zničeného po selské válce. To bylo Jiřímu II. zhruba 15 let. Pod jeho vedením začal se svojí první velkoformátovou historickou malbou *Bitva o Dithmarschen* (*Dithmarschenschlacht*), na níž se už tenkrát projevil jeho cit pro kompozici skupin a jezdců na koních v akci, které později zužitkoval v inscenování davových scén.

---

<sup>5</sup> V těchto podkapitolách (3.1.–3.2.) čerpám primárně ze tří zdrojů. Z kapitoly *George of Meiningen*. In: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 29–64; ERCK, Alfred: *Georg II. – der bedeutendste Vertreter des herzoglichen Hauses Sachsen-Meiningen*. In: *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen*, s. 15–46; SCHNEIDER, Hannelore: *Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen erbter Macht und Künstlerischer Freiheit*. Zella-Mehlis: Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft, 1997, s. 13–208.

Rodiče zabraňovali Jiřímu II. navštěvovat místní divadlo, obzvlášť představení kočovných společností, které přijížděly v zimě, nejspíš pro jejich nevalnou úroveň. K divadlu ho to ale táhlo již od dětství, svým „sourozencům z prvního patra“ hrál jako malý loutkové divadlo a už ve svých patnácti letech přeložil a adaptoval *Macbetha*, čímž odstartovala jeho celoživotní láska k Shakespearovi, pro jehož hry hledal nejvýstižnější divadelní tvar.

Poté, co se v roce 1830 jeho teta Adelaida stala anglickou královnou, byla celá rodina v Anglii vřele vítána, a tak se za příbuznou vypravovala na návštěvy. První delší návštěvu podnikla zkraje 40. let. Sice se nedochovaly zmínky o tom, že by v té době Jiří II. navštěvoval tamější divadlo, ale jeho teta ho brávala na podívané do cirkusu. S rodinou jezdil do Anglie i Seebeck, aby s Jiřím II. vedl rozpravy o životním stylu Angličanů a místních institucích. Jiří II. nasál atmosféru královské rodiny, absolvoval pompézní večere s královnou Viktorií a jejím mužem princem Albertem, které probíhaly podle přísného formálního protokolu, a jezdil na lov se svými bratřenci.

Již odmala snil Jiří II. o vojenské kariéře. Vzhledem ke svému autoritativnímu otci a pevné výchově pruského vychovatele se to jeví jako logický důsledek. Pro budoucího vévodu vojenské prostředí mohlo v praxi ztělesňovat atraktivní disciplínu a nekompromisní řád, jemuž se museli jednotliví členové armády podříditi. Když bylo Jiřímu II. jedenáct let, účastnil se společně se Seebeckem oslňujícího vjezdu císaře Ferdinanda I. do rakouského lázeňského města Bad Ischlu. Pompéznost zlatě zdobeného kočáru taženého šesti bílými koni, doprovázená duněním děl, zvoněním zvonů, vojenským orchestrem a nadšenými davy skandujícími „Ať žije císař!“, mu už tenkrát učarovala.<sup>6</sup>

V roce 1842 obdržel uniformu sasko-meiningenského obranného batalionu a s ním i druhého tutora a vojenského guvernéra kapitána Eduarda von Reitzensteina. Společně se Seebeckem doprovázeli Jiřího II. na začátku letního semestru roku 1844 na univerzitní studia do Bonnu, kde strávil čtyři semestry. Studoval právo, historii, archeologii, náboženství, architekturu, umění a *politickou ekonomii*<sup>7</sup>. Tu zde zdůrazňuji zejména z toho důvodu, že považuji za důležité si uvědomit, že se ve 40. letech musel v rámci tohoto předmětu potýkat s díly sociálních utopistů, jejichž myšlenky v něm napříště rezonovaly.

Seebeck měl nad princovým rozvrhem kontrolu, pečlivě mu vybíral vyučující, kteří dle něj ztělesňovali dostatečně vysoké pruské standardy. Obával se totiž, že by někteří nevhodní

---

<sup>6</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 34.

<sup>7</sup> Politická ekonomie ve výčtu předmětů studia u Koller chybí, objevuje se ale u: COLE, Wendel: *Introduction*, s. XIII. In: GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*.

pedagogové mohli ohrozit vévodovo střednětrždní myšlení svými příliš radikálními názory.<sup>8</sup> Jiří II. se na kurzech setkal s několika známými osobnostmi, které bezpochyby ovlivnily jeho smýšlení ohledně budoucnosti Německa. Jedním z nich byl historik a politik Friedrich Christoph Dahlmann, zapálený vlastenec titulován jako „otec německého nacionalismu“ a vůdce tzv. Göttingenské sedmičky (Göttinger Sieben). To bylo uskupení liberálních profesorů v Göttingenu, kteří nesložili přísahu nově zvolenému králi Hannoveru Ernestu Augustovi 18. listopadu 1837, protože odmítali uznat zrušení ústavy království Hanoverského z roku 1833. Mezi dalšími členy „sedmičky“ byli například Wilhelm i Jacob Grimmové. Druhou formující osobností byl spisovatel, historik a publicista Ernst Moritz Arndt, jeden ze zakladatelů studentského buršáckého spolku (Burschenschaft), což bylo sdružení univerzitních studentů vycházejících z liberálních a nacionálních myšlenek. Tyto spolky usilovaly o sjednocené Německo a sehrály významnou úlohu během tzv. březnové revoluce. Jak Dahlmann, tak Arndt byli horliví přívrženci ideje sjednoceného Německa.

Po nezdařeném pokusu vyvolat celoněmeckou stávkou ve Frankfurtu 3. dubna 1833 zřídil Německý spolek ústřední vyšetřovací úřad proti revolučním aktivitám, který fungoval jako zpravodajská služba a zároveň dohlížel na vyšetřování protiústavních činů v jednotlivých spolkových státech.<sup>9</sup> Navzdory tomu, že byly německé univerzity po této stávce pod striktní kontrolou, bylo očividné, že spousta studentů i pedagogů prahla po reformě, nebo dokonce revoluci. Otec chtěl Jiřího II. odklidit do politicky bezpečnější atmosféry, v Bonnu se Jiří II. totiž spřátelil s korunním princem z Badenu, což bylo v očích jeho otce nebezpečně radikální vévodství, a tak ho po velikonoční návštěvě Anglie a dokončení letního semestru převedl na univerzitu do Lipska.<sup>10</sup> Tam studoval od října roku 1846 právo a národní ekonomii.

Když v roce 1847 dokončil svá studia, domníval se, že konečně začne jeho vysněná vojenská kariéra. V létě ještě stihl absolvovat cestu po Itálii a v prosinci už nastoupil jako první poručík ve strážním pluku na dvoře Friedricha Viléma IV. v Berlíně. Mohl tak být v centru politického dění a získat vhled do pruských státních strategií.

Jiří II. se rovněž stal členem organizace synů z různých vévodství, jejichž cílem bylo sjednocení německých států pod pruským králem.<sup>11</sup> Bernharda znepokojovalo jeho přátelství s princem z Oldenburgu a Koburgu, protože jejich sídla byla spojenci pruské politiky, a tak když

---

<sup>8</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 38.

<sup>9</sup> JANOUŠEK, Martin: *Německý ústavní vývoj v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova, 2017, Katedra právních dějin, diplomová práce, s. 35.

<sup>10</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 43.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 55.

v roce 1848 vypukla revoluce, povolal Jiřího II. domů.<sup>12</sup> Přestože Jiří II. souzněl s myšlenkou sjednoceného Německa, rozhodně se stavěl proti násilným revolucím. V dopisu své matce píše: „Z mého úhlu pohledu by bylo lepší, kdyby někdo vybombardoval Paříž a proměnil půlku toho města v hromadu popela, než aby celý svět propukl v revoluci.“<sup>13</sup> Ačkoli chtěl aktivně bojovat proti revolucionářům, musel nakonec uposlechnout otce a vrátit se do Meiningenu.

Bitvy se nezúčastnil ani během prusko-dánské války (1848–1851). Přestože s hodností majora vedl 800 meiningenských vojáků, zůstali nakonec v záloze, takže na žádnou akci opět nedošlo. Ve vojenské kariéře pokračoval v Berlíně, kde se 18. května 1850 oženil s princeznou Šarlotou, dcerou prince Albrechta a neteří pruského krále Fridricha Viléma IV. Darem dostali vilu u jezera Como, kterou pojmenovali Villa Carlotta. Následujících pět let strávili v Berlíně a Postupimi. Šarlota byla, stejně jako on, vášnivá divadelnice, společně hráli v amatérských představeních na dvoře Fridricha Viléma IV. Rok 1855 byl pro jejich manželství tragický. Nejdřív jim umřel druhý syn a vzápětí další přímo při porodu společně se Šarlotou. Jiřího II. to hodně zasáhlo, odjel z Berlína a následující dva roky cestoval po Francii a Itálii. Do Meiningenu se vrátil až v roce 1857 a ku příležitosti jeho 31. narozenin byl ve Dvorním divadle uveden *Sen noci svatojánské*.

Věděl, že jako prvorozený syn a nástupník svého otce musí dostát svým povinnostem a najít si druhou ženu a matku svým dvěma dětem z prvního manželství. Princeznu Feodoru Hohenlohe-Langenburskou, nevlastní neteř královny Viktorie, potkal na své cestě do Itálie v roce 1858. Svatba se konala ještě téhož roku 23. října 1858. Feodora byla tou dobou devatenáctiletá dívka, která neměla intelektuální ani umělecké ambice a ani zájem je rozvíjet. Narodily se jim tři děti, z nichž třetí v roce 1865 záhy po porodu zemřelo. Feodora zůstala od Meiningenu vzdálena, jak jen bylo možné v mezích slušnosti. Jednak ze smutku, jednak protože si s Jiřím II. příliš nerozuměli.

Jiří II. se zatím v Meiningenu angažoval v divadle. Roku 1860 Bernhard II. jmenoval prvním intendantem Dvorního divadla barona Carla von Steina. Stein nevěděl o divadle příliš a Jiřímu

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>13</sup> StBBH K7 M37 B3, Berlín, 10. března 1848. Citováno dle: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 48–49. V této práci jsou všechny citované pasáže ze zahraniční, do českého jazyka dosud nepřeložené literatury uvedeny v mém autorském překladu.



II. byl spíše nástrojem a prostředníkem jeho vlastních idejí. Dle jeho slov byl Jiří II. už v této době „spiritus rector“ divadla, který mu „vdechoval“ svou inspiraci.<sup>14</sup>

V roce 1866 byl Jiřího otec nucen kvůli podpoře Rakouska v prusko-rakouské válce abdikovat a oficiálně svému synovi předat Meiningenského vévodství a s ním i dvorské divadlo. 21. září 1866 zveřejnil Jiří II. následující prohlášení:

„Mým milovaným Meiningenským!

Hluboce otřesen tím, že neúprosné události letošního roku přiměly mého milovaného otce k velkorysému rozhodnutí rezignovat na svou téměř padesátiletou pozhnanou činnost, ujímám se svého vysokého úřadu. Prosím Boha, aby mě posílil a osvětlil, aby mi dal sílu předsedat tomuto úřadu s věrností a oddaností, které byl můj milovaný otec tak zářným příkladem všem knížatům. Vycházím Vám vstříc s láskou a důvěrou. Podpořte mě v mém nelehkém povolání tím, že budete důvěřovat i Vy mně.“<sup>15</sup>

## 2.2. Působení vévody Jiřího II. po roce 1866

Jiří II. na přelomu šedesátých a sedmdesátých let liberalizoval zákony o zemském vlastnictví, prosazoval reformu celních poplatků, podporoval vznik nových trestních zákoníků a zřizování nových institucí – nechal postavit kasárna, lazaret, samostatné budovy úřadů (což nebylo běžnou praxí v Durynsku), soud, říšský poštovní úřad nebo zemský sněm.<sup>16</sup> Jeho vojenská kariéra pokračovala v prusko-francouzské válce v roce 1870, které se účastnil už na postu generála, a v následujícím roce se dočkal kýženého výsledku a po boku Otto von Bismarcka stanul v Zrcadlovém sále ve Versailles, kde bylo Německo prohlášeno sjednoceným státem pod vládou krále Viléma I. Ani jeho láska k militarismu ho však nedonutila zapomenout na své divadelní povinnosti a radosti v rodném Meiningenu, což s jistou nadsázkou dokládá i anekdota z bitevního pole, podle níž Bismarck údajně musel vévodovi připomenout, že „použití polního telegrafu pro zasílání zpráv o zájmech státního divadla nelze tolerovat“ a že by se měl více starat o bitvu než o „lesní školky, sboristky a obchodování s koňmi“.<sup>17</sup>

Vévoda kromě celého vévodství převzal ale i divadlo a učinil v jeho správě několik razantních změn. Především se rozhodl vyměnit muže ve funkcích, kteří měli být v divadelních záležitostech jeho pravými rukama. Dosavadního intendantu barona Carla von Steina tak

<sup>14</sup> STEIN, Carl von: *Die Kunst in Meiningen*, s. 4–5. Citováno podle: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 58.

<sup>15</sup> *Herzog Georg II. und die Meiningen Kunst: Festschrift zum 80. Geburtstag Herzog Georgs am 2. April 1906*. Hildburghausen a Lipsko: Thüringische Verlags-Anstalt, 1906, s. 11.

<sup>16</sup> COLE, Wendel: *Introduction*, s. XV. In: GRUBE, Max: *The Story of the Meiningen*.

<sup>17</sup> LUDWIG, Emil: *Bismarck: The Story of a Fighter*. Boston, 1929, s. 331.

hned v roce 1866 nahradil nový intendant Friedrich von Bodenstedt a vrchním režisérem (Oberregisseur) byl ve stejném roce jmenován i herec Karl Grabowsky (v Meiningenském divadle působil už od roku 1863). Bodenstedt byl tou dobou nejvýznamnějším soudobým překladatelem Shakespearových her. Společně s vévodou usilovali o vytvoření moderních inscenací Shakespeara, v praxi si ale umělecky ani lidsky příliš neporozuměli. Vévodovo autoritářství se střetlo s Bodenstedtovou ješitností. Jako uznávaný básník a přítel bavorského krále nebyl Bodenstedt ochotný podrobovat se požadavkům „pouhého“ vévody.<sup>18</sup> Formálně sice nešel do důchodu až do roku 1873, ale od konce roku 1869 nebyl činným členem Dvorního divadla.<sup>19</sup> Ani s režisérem Grabowským nebyl vévoda stoprocentně spokojený. Formálně šel sice do důchodu až v roce 1873, ale stejně jako Bodenstedt už od roku 1869 v divadle reálně neměl žádnou důležitou úlohu. Od roku 1870 vedl Jiří II. divadlo skrze prostředníka, režiséra Ludwiga Chronegka, kterého na tento post doporučila jeho přítelkyně, rovněž herečka v meiningenském souboru a vévodova budoucí žena Ellen Franz.

Personální změny učinil i uvnitř souboru. Předně se rozhodl rozpustit operní ansámbli. Oddělil činoherní soubor od dvorního orchestru, ten personálně navýšil a směřoval jeho činnost k pravidelnému hraní koncertů. Historicky první koncert pro předplatitele (Erstes historisches Abonnements-Concert) se odehrál ani ne dva měsíce po nástupu Jiřího II. k moci 2. listopadu 1866 pod vedením Emila Büchnera, žáka Felixe Mendelssohna, který byl v čele orchestru až do roku 1880. Vévoda se rozhodl zaměřit na inscenování činohry. V neděli 4. listopadu 1866 otevřel svou první sezónu tří a půl hodinovým představením *Hamleta*. Volbu této divadelní hry lze vnímat jako symbolický důkaz vévodovy lásky k Shakespearovi. Dokládá to i vzpomínka herce Maxe Grubeho, člena meiningenského souboru v letech 1872–1888. Když se vévody zeptal, proč se rozhodl tak intenzivně věnovat divadlu, odpověděl mu, že „byl natolik otrávený tím, jak špatně je Shakespeare inscenován na německých jevištích“, že se ho musel pokusit rehabilitovat.<sup>20</sup> K tomu ale potřeboval sehraný kolektiv.

Pouze dlouholetý člen souboru, tou dobou starý a téměř slepý Josef Weilenbeck, vyčníval mezi herci jinak průměrné a podprůměrné úrovně. Jiří II. neměl finanční prostředky na to, aby sezval zkušenější herce z jiných divadel, a tak se rozhodl vychovat si vlastní soubor. Vyhledával mladé a nezkušené, talentované herce, kteří by byli ochotni podvolit se vyžadované přísné disciplíně a podříditi vlastní individualitu kolektivnímu cíli.

---

<sup>18</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 62.

<sup>19</sup> BODENSTEDT, Friedrich von: *Ein Dichterleben in seinen Briefen, 1850–1892*. Berlin: 1893, s. 166.

<sup>20</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 21.

Už na přelomu let 1869 a 1870, tři roky po působení Jiřího II. ve funkci, přijel do Meiningenu významný divadelní kritik Karl Frenzel a po zhlédnutí několika představení Jiřímu II. doporučil hostování v Berlíně. Kvůli válce a úmrtí vévodovy druhé ženy Feodory i jejich novorozeného syna v roce 1872 to však nebylo možné, nicméně v roce 1874 již byla situace jiná. Po osmi letech ustavičné práce a ukončení osmi divadelních sezón v Meiningenu (1866–1874) se Jiří II. společně s Chronegkem rozhodli, že je pravý čas vyjet na turné. Celou společnost měl na cestách na starost právě Chronegk, který se kromě v režisérské funkci osvědčil i jako skvělý organizátor, produkční a finanční manažer. Vévoda turné s Meiningenskými neabsolvoval, díky korespondenci s Chronegkem si ale udržoval přehled z Meiningenu. Roku 1874 tedy začala velká výprava napříč Evropou a Ruskem (v plánu byl i výjezd do USA na konci 80. let, ale kvůli zhoršujícímu se zdravotnímu stavu Chronegka se od těchto plánů nakonec upustilo), která skončila až v roce 1890. Divadelní aktivita v Meiningenu sice pokračovala i nadále, Jiří II. umřel až v roce 1914, ale nejvýznamnější a nejvlivnější období měla po skončení turné už za sebou.

Ačkoli bylo turné oficiálně Chronegkovým nápadem, myšlenka opustit Meiningen a ukázat jiným evropským tvůrcům výsledky vlastní práce byla ve vévodově hlavě již dříve. Herec Mnichovského dvorního divadla (Hoftheater München) Ernst von Possart ve svých pamětech vzpomíná na jakési vizionářské předsevzetí, které mu jednoho dne roku 1868 Jiří II. svěřil: „Musím vykonat svoji práci. Když hora nepřijde k prorokovi, musí jít prorok k hoře.“<sup>21</sup> Samozvaný prorok Jiří II. tak v roce 1866 začal pracovat na vlastním experimentu, divadelně-utopické společnosti, která měla proměnit inscenační praxi, navrátit slovo dramatikovi, etablovat autoritativní funkci režiséra a sloužit jako inspirativní model společenského uspořádání i pro lidi mimo divadlo.

### **2.3. „Divadelní vévoda“ Jiří II. Sasko-Meiningenský**

Nyní podrobněji představím jednotlivé členy meiningenského „divadelního triumvirátu“. Popíšu jejich vzhled a charakter zejména prostřednictvím toho, jak je vnímali jednotliví herci meiningenského souboru, dále pak jejich funkce a povinnosti v rámci divadla a u Franz a Chronegka i jejich stručný životopis, abych načrtl cestu, která je přivedla do Meiningenu.

Na vrcholu pomyslné pyramidy divadelního triumvirátu stál sám vévoda. Byl to více než šest stop vysoký (přes 183 cm) muž, silné, vzpřímené a atletické postavy, s velkou hlavou a pronikavýma očima. Richard Wagner o něm údajně referoval jako o „perfektní reprezentaci

---

<sup>21</sup> POSSART, Ernst von: *Erstrebtes und Erlebtes*. Berlin: 1916, s. 234.

příslušníka starověkého německého wettinského kmene“ a německý dramatik a romanopisec Paul Lindau zase říkával, že když Jiří II. vstoupil do místnosti, vypadalo to, jako by „zrovna vysvlékl středověké brnění“. Vévoda měl silné charisma, kterému herci nezřídka podléhali. Grubeho vždy „okouzlovala jeho čistá a čestně aristokratická osobnost“.<sup>22</sup> Meiningenskou herečku Amandu Lindner vévodův velkolepý vzhled zase vždy „naplňoval obrovským respektem“.<sup>23</sup>

Jiří II. bývá popisován jako ohleduplný. Svým hercům projevoval upřímnou náklonnost, po níž bezpochyby toužili. „Každý, kdo si od něj mohl odnést pochvalu, byl nesmírně šťastný.“<sup>24</sup> Dokázal v nich vzbudit oddanost a loajalitu. Herci ho nezpochybňovali a důvěřovali mu. Vévoda ale nevsázel jen na své postavení – byl vládnoucím vévodou, a tudíž hlavním úředníkem na daném území, což mu propůjčovalo autoritu, kterou nemohl využívat jiný obyčejný režisér nebo ředitel divadla. Budoval loajalitu i skrze osobní vztahy a emoce.

Z divadelního provozu ho zajímalo všechno. Účastnil se individuálních lekcí herců pod vedením Franz, německý skladatel a rovněž dirigent meiningenského dvorního orchestru Hans von Bülow si zase opakovaně ve svých dopisech stěžoval, že se vévoda běžně účastnil individuálních zkoušek dechů, smyčců i dalších nástrojových sekcí orchestru. Navštěvoval zkoušky v divadle a přerušoval je, jen pokud to bylo nutné. Během nich si obvykle dělal podrobné poznámky ohledně toho, co bylo třeba změnit, a ty pak Franz přepisovala do souhrnu instrukcí pro režiséra, který na nich s herci na příští zkoušce pracoval. Až po jejich zapracování se vévoda účastnil zkoušky znovu. S vervou navrhoval scénu a kostýmy, vypracovával vyčerpávající rešerše epoch, v nichž se divadelní hry odehrávaly, podnikal výpravy do zahraničí, aby docílil co největší autenticity a iluze jevištního realismu. Studoval místní architekturu, sledoval, jak se lidé chovají, co nosí, jak mluví, pozoroval počasí a jak se atmosféra města měnila v průběhu celého dne.

#### 2.4. „Pečlivá asistentka“ Ellen Franz<sup>25</sup>

Po jeho boku byla od roku 1873 jeho třetí žena Ellen Franz, narozená 5. května 1839 v Norimberku. Její otec byl tutorem angličtiny ve šlechtické rodině, vášnivý vlastenec a spoluzakladatel Národní liberální strany (Nationalliberale Partei), jejímž členem byl po

<sup>22</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 20.

<sup>23</sup> LINDNER, Amanda: *Erinnerungen*. Thüringen: Eine Monatsschrift für alte und neue Kultur, roč. 1, 1926, s. 20–22.

<sup>24</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 39.

<sup>25</sup> V následující podkapitole (3.4.) vycházím primárně ze tří zdrojů: *Ellen Franz and Ludwig Chronegk*. In: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 65–84.; *Helene, Baroness von Heldburg*. In: GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 24–27.; GOLTZ, Maren: *Helene von Heldburg – eine Ehefrau auf Augenhöhe*. ERCK, Alfred: *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen*, s. 83–102.

dobu 40 let. Matka Sarah Grant byla tou dobou již známá básnířka. Franz se tak dostalo středostavovské výchovy a vzdělání. Když jí bylo osm let, její rodina se přestěhovala do Berlína, kde se pohybovala v uměleckých a hudebnických kruzích. Vzdělávala se v hudbě, dramatu a poezii, zejména co se týče německé a anglické oblasti. Navštěvovala berlínskou konzervatoř a následně také lekce hry na klavír vedené Hansem von Bülowem. Díky němu se spřátelila s Franzem Lisztem a jeho dcerou Cosimou, s níž udržovala přátelství po celý život (během jejího prvního manželství s Bülowem i během druhého s Richardem Wagnerem).

Divadlo začala navštěvovat až po svých 16 letech a okamžitě zatoužila po tom, stát se herečkou. Její první patronkou a tutorkou se stala herečka Königliches Schauspielhaus v Berlíně Minona Frieb-Blumauer, která ji vychovávala v duchu vlastní düsseldorfské zkušenosti s Karlem Immermannem a představila jí myšlenky anti-individualistického pojetí herectví, tzv. systému hvězd. Další formující osobností byl v její herecké dráze Heinrich Marr, umělecký ředitel divadla ve Výmaru. Základními kameny divadelní tvorby pro něj byly čtené zkoušky, které předcházely samotnému procesu jevištního inscenování. Lpěl na precizní artikulaci a měl cit pro nuance v dialozích. Odmítal „výmarský deklamační“ styl hraní, usiloval však o to, aby herci své role prožívali. Zkušenost s jeho režijním stylem výrazně ovlivnila další směřování Franz jakožto herečky a posléze jako „dramaturgyně a tutorky“ ve Dvorním divadle v Meiningenu. Marr totiž vedl zkoušky autoritativně a direktivně, byl ochotný zkoušet scénu donekonečna, pokud neodpovídala jeho představám. Stejně jako Frieb-Blumauer i on vnímal herce jako kousek skládačky, jehož hlavní úlohou je přizpůsobit se celku. Jeviště pro něj bylo oltářem, herci mnichy a divadlo rituálním obřadem. Celý ansámbl držela pohromadě především charismatická autorita režiséra. Do třetice je v souvislosti s Franz nutné zmínit osobu Bodenstedta, který ji do Meiningenu přivedl. Zhlédl totiž představení Goethova *Torquatta Tassa* v divadle v Mannheimu, kde Franz vystupovala v roli princezny Leonory d'Este. Ve svých vzpomínkách Franz toto setkání komentuje slovy, že v podstatě neměla jediný důvod, proč opouštět Mannheim – byla tam oblíbená, v Meiningenu předtím nikdy nebyla, Bodenstedt jí nesliboval ani větší peníze –, přesto ji svým přesvědčovacím talentem k tomuto rozhodnutí přiměl.<sup>26</sup> Poprvé se objevila na meiningenském jevišti 20. října roku 1867 v Shakespearově *Romeovi a Julii* v roli Julie (obecně byla především představitelkou velkých tragických rolí).

Původně tedy byla do Meiningenu angažována jako herečka, ale už velmi krátce nato seděla po boku vévody v hledišti, radila mu a navrhovala, co by se dalo udělat jinak. Vévoda s Franz

---

<sup>26</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 26.

se o sebe údajně zajímali již od jejich prvního setkání na oslavě dvacátých narozenin Bodenstedtova syna,<sup>27</sup> vzali se ale až v roce 1873, rok po smrti vévodovy druhé ženy Feodory, která o milostném vztahu mezi nimi věděla a údajně ji i trápil. Jakmile se o jejich vztahu dozvěděl otec Bernhard II., posílilo to jeho hořkost vůči synovi a společně se zahořklým Bodenstedtem zahájil kampaň proti Franz, kterou chtěl vystrnadit z Meiningenu pryč. To se jim ale nepodařilo. 18. března roku 1873 vévoda Jiří II. s Ellen Franz uzavřeli v Bad Liebensteinu manželství. Franz dostala jméno Helene, baronka z Freiburgu, a přestala vystupovat v divadle. Společné děti neměli. Šlo o morganatický sňatek, tj. Franz byla z hlediska společenské hierarchie nižšího původu než Jiří II., z čehož pro ni vyplývala různá omezení, například že jakékoli jimi zplozené dítě by kvůli dětem z vévodových předešlých manželství nemělo nástupnický nárok. Stala se tak skvělou pracovní partnerkou Jiřího II., podle slov Maxe Grubeho jeho nejlepší možnou asistentkou a moudrou pomocnicí při realizaci jeho životního díla.<sup>28</sup>

Když po sňatku přestala vystupovat jako herečka, zastávala především roli lektorky jevištní mluvy, školila nováčky i zkušené herce, ale převzala také roli dramaturgyně. Herci bývá popisována jako vytrvalá, trpělivá, starostlivá, laskavá a sympatická. Její tmavě hnědé láskyplné oči údajně jiskřily důvtipem a zároveň rošťáctvím. Vybírala vhodné texty k inscenování, upravovala je, dopisovala si s autory, aby si ujasnila, jak si představovali konkrétní detaily. Orientovala se v německé a cizojazyčné dramatické literatuře. Hercům pomáhala porozumět celému textu a jejich roli. Mohli se tak nerušeně dále věnovat budování divadelního souboru. Když se na podzim vrátili do Meiningenu, okamžitě zahájili přípravy inscenací, které se v květnu následujícího roku rozhodli vyslat do Berlína.

## 2.5. „Loajální služebník“ Ludwig Chronegk<sup>29</sup>

Posledním z trojice byl původně herec komických rolí, následně režisér a v závěru intendant divadla Ludwig Chronegk. Narodil se v Braniborsku 1. listopadu 1837. Jeho rodina se přestěhovala do Berlína, kde navštěvoval státní školu (jeho spolužákem byl Paul Lindau, s nímž se o pár desítek let později znovu setkal v Meiningenu). Po absolvování hereckého tréninku pod vedením Karla Görnera debutoval v Krölls Établissement v roce 1856 a odtamtud putoval po jiných německých, švýcarských a maďarských divadlech, především jakožto herec komických rolí. To ho dovedlo v roce 1866 až do Dvorního divadla

---

<sup>27</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 72.

<sup>28</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 23.

<sup>29</sup> V následující podkapitole (3.5.) vycházím primárně ze dvou zdrojů: *Ellen Franz and Ludwig Chronegk*. In: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 65–84.; *Artistic Life in Meiningen*. In: GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 28–32.

v Meiningenu, kde v první inscenaci *Hamleta* v režii vévody Jiřího II. sehrál roli Guildensterna. Obvykle hrál menší role jako strážníky, posly nebo občany. Mezi jeho výraznější role patří například Blázen v *Králi Learovi*.

Chronegk byl v divadle od roku 1870 primárně odpovědný za režii. „Měl talent krátkými, údernými větami, často drastickými, ale snadno pochopitelnými způsoby, herci objasnit hlavní myšlenku role.“<sup>30</sup> Tlumočil vévodovy poznámky a pokyny z hlediště hercům na jevišti. Ujímal se i castingu rolí a stahoval do meiningenského ansámblu i herce odjinud. Od vévody se mu dostávalo důvěry, takže se nebál na vlastní pěst oslovovat herce a lákat je do Meiningenu, i kdyby jen na konkurz, o čemž svědčí i rozsáhlá korespondence uložená ve Státním archivu v Meiningenu.<sup>31</sup>

Byl vévodovi absolutně loajální a jeho služba ho naprosto pohlcovala.<sup>32</sup> Herci si ho pamatují zejména jako malého tlustého komika s jódovými skvrnami na rukách, které si mazal kvůli své artritidě. Nejvýstižněji Chronegka charakterizuje obraz postavy muže zabaleného do deky, který stojí na židli přímo na jevišti a řídí zkoušku pomocí svého hlučného zvonku. Humorný, dobrosrdečný, něžný a laskavý muž měl mimo zkoušky a představení „nejprostší, nejprátelejší poměr i k nejpodradnějším členům souboru. Jako by dokonce koketoval s onou prostotou ve styku s podřízenými“.<sup>33</sup> Při práci se ale měnil na nepříjemného, často až bezohledného pedanta. Obzvláště když šlo o otázku cti meiningenského divadla, potažmo vévody samotného. Na začátku zkoušky „uchopil velký zvonec se zlověstným hlubokým zvukem a ohlásil chladným hlasem: Začínáme!“<sup>34</sup> Častokrát si nebral servítky. Herec Aloys Prsch popisuje zážitek z turné, kde Chronegk režíroval komparz angažovaný z místního vojska, kterému se nebál vyhrožovat: „Pokud se to okamžitě nenaučíte, tak vás budu bít!“<sup>35</sup> Jeho zápal a energie se občas zvrhly až v bezohlednou hrubost. Měl pověst důsledného tyрана,<sup>36</sup> jehož zdrženlivost a chladnokrevnost se pokoušel imitovat i Stanislavskij, kterému se „zdál despotismus meiningenských režisérů odůvodněný“.<sup>37</sup>

Kromě svého organizačního talentu a schopnosti vymocit si u herců respekt uměl nejspíš díky své emoční inteligenci zvládat i řešení problematických a konfliktních situací. „Během

---

<sup>30</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 30.

<sup>31</sup> Tuto informaci jsem vyčetl z neoficiálního katalogu poskytnutého zaměstnancem meiningenského archivu Kilianem Spiethoffem. Excelová tabulka s jednotlivými záznamy není veřejně k dispozici a nedisponuje identifikačními signaturami.

<sup>32</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 31.

<sup>33</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946, s. 140.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>35</sup> PRASCH, Aloys: *Erinnerungen eines ehemaligen Meiningers*. Bühne und Welt, roč. 1, 1899, s. 695–696.

<sup>36</sup> COLE, Wendel: *Introduction*, s. XVII. In: GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*.

<sup>37</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*, s. 140–142.

jednoho z hostování začali kulisáci reptat a stěžovat si, že celou záležitost předají tajnému radovi<sup>38</sup>. Po představení šel [Chronegk] do kavárny, kde se personál shromáždil, a posadil se mezi něj. Samozřejmě se nic nestalo a celá věc byla smáznuta ze stolu.“<sup>39</sup> Z citované vzpomínky sice není zřejmé, co se odehrálo, ale je očividné, že se Chronegkovi podařilo hrozící nepokoje potlačit. Na vyjednávací schopnosti intendanta se nejspíš spoléhalo již při jeho jmenování, protože ve *Služebním řádu* bylo zakotveno, že při případném neočekávaném vzpurném jednání se do něj vrchní režisér nemá zapojovat, ale informovat intendanta, který to za něj vyřeší.<sup>40</sup>

V 70. letech už byli Jiří II., Franz i Chronegk pevně zformováni a připraveni vládnout své divadelní utopii, rozvíjet její aktivity a následně je ukázat světu.

---

<sup>38</sup> Tzv. Geheimrat byl členem dvorského úřadu. Původní poradenská funkce se v průběhu 17. století začala proměňovat v čestný úřad. Šlo tedy spíše o reprezentativní, ale stále významný post.

<sup>39</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 31.

<sup>40</sup> *Dienst-Regeln für die Mitglieder des Herzoglichen Sachsen-Meiningen Hof-Theaters*. Meiningen, 1868, §. 3–4., s. 4–5.



### **3. Inspirace, vlivy a podhoubí pro utopické myšlenky vévody Jiřího II.**

Předtím než definuji jednotlivé utopické rysy a jejich prizmatem nahlédnu fungování divadelní utopie vévody Jiřího II., je nutné představit si divadelní a společenský kontext jejího vzniku. Meiningenská utopie se nezrodila ve vzduchoprázdnu. Vévoda během svého čtyřicetiletého života zhlédl několik představení zejména v německých a anglických divadlech, která formovala jeho vkus a názory na umění. Teoretické koncepty sociálních utopistů, revoluční nálady 30. a 40. let, bouřlivé události roku 1848, postupná emancipace dělnické třídy a vývoj socialismu rovněž přímo či nepřímo ovlivnily vévodovy politické postoje, které se odrazily i v realizaci jeho vlastního společensko-kulturního experimentu ve Dvorním divadle. Pro účely této práce se zde zmíním jen o těch nejpodstatnějších.

#### **3.1. Divadelní předchůdci<sup>41</sup>**

V německých divadlech rozšířený romantický individualistický přístup k herectví nahradil ve Dvorním divadle v Meiningenu duch kolektivu. Je pravda, že na více německých jevištích se již v průběhu 19. století pracovalo s ansámblovým herectvím a davovými scénami, přesto ale nemohla být řeč o takovém ansámblu a práci s ním jako u Meiningenských. V Německu byl totiž v té době rozšířený systém nastudovaných rolí, které byly zaznamenány v tzv. oborových knihách (Fachbuch). Mistrovství v těchto oborech pak eskalovalo ve vzniku hvězdných herců a kultu, který okolo nich diváci vytvořili. Vše se přizpůsobovalo mistrovství konkrétního jedince, diváci nechodili na představení kvůli divadelním hrám, ale chodili na herce. Pro divadla bylo výhodné si takové celebrity udržovat v souboru nebo je najímat. Každý takový herec hrál sám za sebe, pracoval intuitivně, tak jak uměl, režijní připomínky totiž nebyly běžnou součástí divadelní praxe. Herci exhibovali, snažili se vyniknout, nosili kostýmy, jaké se jim líbily, a přitom se netrápili tím, zda se hodily k jejich roli nebo do kontextu celé inscenace. Především se totiž chtěli ukázat v tom nejlepším světle, pojistit si svoji pozici a v neposlední řadě i příjem peněz. Již od 30. let 19. století začalo výše popsany systém hereckých hvězd nabourávat několik evropských režisérů. Jiřího II. ovlivnilo několik tvůrců z německého, anglického i francouzského prostředí.

---

<sup>41</sup> V této části vycházím primárně z: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 12–25. S přihlédnutím k: BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999, s. 518–522; a rovněž k: KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. VII. Band: Realismus. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1965, s. 233–245.

Prvním z nich byl Karl Lebrecht Immerman, který vedl Düsseldorf Stadttheater v letech 1834–1837. Immermanovy metody pronikly do Meiningenu především skrze Franz. Jak jsem konstatoval již výše, její tutorka herectví Friebl-Blumauer čerpala ze svých düsseldorfských zkušeností. Immerman neměl na svoji reformu příliš mnoho času ani peněz. Nevalné divadelní podmínky v düsseldorfském divadle v kombinaci s jeho puntičkářstvím mu neumožnily vytvoření funkčního divadelního souboru. Pro vévodu mohlo být kromě práce s detaily v jeho inscenacích inspirativní i pečlivé zkoušení jednotlivých rolí, na které se pro nedostatek prostředků soustředil především.

Režisér vídeňského Burgtheateru Heinrich Laube se pokoušel nabourat kult hvězd a pěstovat ansámblové herectví již od roku 1851. Intenzivní zkoušení se zahajovalo čtenou zkouškou se všemi herci a rekvizitáři. Následovalo rozmístění herců a scénografie v prostoru a pak přišel na řadu dril. Laubeho cílem bylo, podobně jako vévodovými, zprostředkovat divákům myšlenku díla. Na rozdíl od něj se ale soustředil primárně na mluvené slovo. Striktní disciplína, neúnavné pilování a silný smysl pro povinnost jsou styčné plochy jejich režisérských přístupů. Jiří II. navštívil několik jeho představení, a poté co Laube musel Burgtheater opustit, sledoval jeho tvorbu i ve Wiener Stadttheater.

Laubeho nástupce v Burgtheateru, režisér Franz Dingelstedt, rozvíjel jeho snahy dál, zejména co do funkce ansámblu na jevišti. Od roku 1857 se stal režisérem ve Výmarském dvorním divadle, kde Jiří II. zhlédl několik jeho představení. S jeho metodami se navíc seznámil skrze nabyté zkušenosti meiningenského intendanta barona Carla von Steina.

Stein byl vyslán na rešerši ještě k Eduardu Devrientovi, často označovanému jako první „Meiningeňan“ před působením souboru Meiningenských. Devrient se rozhodl přestěhovat do malého městečka Karlsruhe, kde musel začít od nuly. „Pokud Karlsruhe leží daleko a nabízí skromné prostředky a veřejnost nepřipravenou, ba dokonce nepřátelskou mým záměrům, je překonání těchto překážek součástí mého úkolu. A pokud se mi to podaří, bude to ještě větší důkaz, že hodnotné divadlo založené na ideálu je možné i za těch nejnepríznivějších okolností.“<sup>42</sup> Devrientovi se podařilo najít mecenáše, který mu nechal volnou ruku ve vedení divadla podle jeho vlastních představ. Kládl důraz na individuální připomínky a nerespektoval existenci oborových knih. Herec tudíž neměl právo na žádné speciální role, a navíc musel přijmout i vedlejší role pro dobro celku. Důkladné zkoušky vedly k tomu, aby žádný herec

---

<sup>42</sup> KILIAN, Eugen: *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient*. Karlsruhe: 1893, s. 162.

nevyčnival, aby soubor fungoval sehraně. Jeho režijní metoda je známá pro vyžadovanou nemilosrdnou disciplínu. Všechno muselo ustoupit divadlu.<sup>43</sup>

Inspiraci od anglického režiséra Charlese Keana čerpal výhradně z fungování jeho souboru na jevišti. Kean v davových scénách rozděloval davy do menších skupin, každou vedl jeden herec, který driloval skupinu i v nejmenších detailech. Z paměti herce Friedricha Haaseho se dozvídám, že vévoda Jiří II. byl společně s Bodenstedtem přítomný například v hledišti na Keanově představení *Kupce benátského* v Londýně roku 1867,<sup>44</sup> kterého sám v Meiningenu posléze inscenoval. Podobně inspirativní roli mohly sehrát také inscenace dalšího anglického režiséra Samuela Phelpse, které vévoda zhlédl v roce 1859 v Berlíně. Zacházením se skupinami herců na jevišti jakožto s kolektivní postavou bohatou na individuální akce vévodovi imponoval francouzský malíř, ilustrátor a scénograf Eugène Cicéri, v jehož inscenacích dominoval pro vévodu atraktivní pseudo-realistický styl (při přípravě svých inscenací podnikal terénní výzkumy).

Nelze samozřejmě tvrdit, že by zhlédnutí několika představení mohlo mít přímý a okamžitý vliv na vévodovu inscenační praxi. Přesto je pravděpodobné, že ze svých komplexních zkušeností cosi absorboval. Snahy svých předchůdců se mu podařilo syntetizovat a následně využít při tvorbě a práci s vlastním divadelním souborem Dvorního divadla v Meiningenu. „Právě proto, že Jiří II., skutečné dítě své doby, dokázal tyto divadelní tradice asimilovat do své vlastní zkušenosti a na svém jevišti se jimi obratně a nápaditě dotknout nejhlubších tužeb a hodnot svých diváků, je považován za prvního moderního divadelního režiséra.“<sup>45</sup>

## 3.2. Společenský kontext

### 3.2.1. Proměna paradigmatu od náboženského obrazu světa k historismu

V 19. století byl v Evropě stále přítomný duch osvícenského absolutismu. Absolutističtí monarchové konce 18. století se vnímali jako vyslanci Boha na zemi, tudíž se v jejich rukou kumulovala neomezená moc, které byli ostatní nuceni se podvolit. Tito vládci – v rakouské monarchii Marie Terezie a její syn Josef II., v Prusku Fridrich II. – přišli s vlnou sociálních reforem, aby zlepšili životní podmínky obyvatel zemí, kterým vládli. V Meiningenu byl Jiří I. Sasko-Meiningenský, dědeček vévody Jiřího II., také vnímán jako ideál osvícenského panovníka, neboť byl vychován podle vzoru Friedricha II. Aby upevnil svoji pozici a vyhnul se občanským nepokojům, musel vyřešit otázku sociálních reforem. Příznačně se tomu tak

<sup>43</sup> KILIAN, Eugen: *Eduard Devrient*. In: Dramaturgische Blätter. Mnichov: 1905, s. 281–299.

<sup>44</sup> HAASE, Friedrich: *Was ich erlebte*. 1846–1896. Berlín: 1896, s. 163–164.

<sup>45</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 25.

v Meiningenu stalo až v reakci na Velkou francouzskou revoluci, poněvadž mu spíš než o blaho svých poddaných šlo o prevenci hrozící revoluce. Sociální politiku nechápal jako záchrannou síť, která bude systematicky zachytávat slabší jedince. Jeho pojetí podpory bylo daleko individualističtější. Heslem „pomocí ku svépomoci“ směřoval k účelné pomoci chudým, kteří se následně měli postavit na vlastní nohy, být schopni se začlenit do společnosti a převzít za vlastní jednání individuální zodpovědnost.<sup>46</sup>

Vévoda Jiří II., pojmenovaný po svém dědečkovi, postupoval v duchu jeho reform, jak již bylo zmíněno výše. Díky svým kontaktům s předními představiteli politické scény a rodinným vazbám na pruskou aristokracii měl poměrně pevnou politickou pozici. Stejně jako jeho dědeček pochopil, že ve druhé polovině devatenáctého století už není možné se „autenticky“ stylizovat do role vyslance Boha na zemi (koneckonců středověký náboženský obraz světa se pozvolna zhroutil už v osvícenství během 18. století a nahradil ho 19. století prostupující historismus, o němž bude záhy řeč), ale že klíčem k úspěchu je podpora poddaných. V Meiningenu to znamenalo především podporu střední třídy, neboť bohaté vévodství a velké finanční centrum zřejmě nepálila otázka chudoby tak jako jiné německé oblasti.

Od druhé poloviny 19. století se v historických vědách v několika odlišných významech začíná užívat pojem „historismus“, na jehož základě vědci zkoumají společenskou kulturní skutečnost té doby. Historismus je světový názor, který se utvářel souběžně s rozkladem středověkého náboženského obrazu světa a jím napájeného feudalismu. Do té doby platilo, že „dokud společnosti vládl princip božského pověření panovníka, a nikoliv vůle lidu, neměli vládcí zapotřebí, aby je jejich poddaní milovali. Jejich hlavní starostí bylo mít dostatek moci k tomu, aby lidi udržovali ve strachu“.<sup>47</sup> To se ale v 19. století proměnilo. Namísto despotického či jinak represivního způsobu vlády se začal Jiří II. soustředit na to, jak by mohl společnost reformovat.

Podle internetové *Sociologické encyklopedie* je všem rozdílným významům pojmu „historismus“ společná „představa o neustálém vývoji, a tudíž proměnlivosti lidské společnosti“.<sup>48</sup> Historismus je „univerzálním dějinným uvažováním, vedoucím ke genetickému pohledu a výkladu všech jevů dějin a kultury“.<sup>49</sup> Negovat výsledky dřívější

---

<sup>46</sup> SCHNEIDER, Hannelore: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen – Biografisches*, s. 13–43.

<sup>47</sup> SHLOMO, Sand: *Jak byl vynalezen židovský národ*. Praha: 2015, s. 44.

<sup>48</sup> Heslo: *Historismus*. Ed.: Z. Beneš. In: *Sociologická encyklopedie*. Sociologický ústav AV ČR. Odkaz: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Historismus>.

<sup>49</sup> Tamtéž.

filozofie je podle něj nehistorický postup, naopak nabádá k přijímání starých názorů do nového systému, čímž v novém kontextu dostávají nový smysl. Podle sociologa a kritika utopie a ideologie Karla Mannheima je v tomto kontextu klíčové definovat si pozici individua, které za onu rekontextualizaci a nové promýšlení zodpovídá. Podle něj se individuum „pouze účastní dalšího promýšlení toho, nač mysleli jiní lidé před ním“.<sup>50</sup> Změna ale v Mannheimově pojetí nemůže být pouze dílem individua, protože izolovaný jedinec nemůže sám od sebe rozbít „historickosociální status bytí“. Změnu vůči stávajícímu existujícímu řádu lze uskutečnit, „jen když utopické vědomí jednotlivce uchopí a vysloví tendence v sociálním prostoru již existující, když v této podobě proudí zpět do vědomí celých vrstev a při tomto jednání se realizuje“.<sup>51</sup> Rozšíření myšlenek historismu tedy tvořilo vhodné podhoubí pro realizaci utopie.

### 3.2.2. Od utopického socialismu k vědeckému

Vévoda Jiří II. byl vzdělaný aristokrat. Během univerzitních studií v Bonnu a v Lipsku ve druhé polovině 40. let absolvoval semináře národní a politické ekonomie. S největší pravděpodobností se na nich musel setkat s knihami Charlese Fouriera a Henri de Saint-Simona.<sup>52</sup> Sociální utopie jsou fenoménem přelomu 18. a 19. století a vznikaly zejména na území Anglie a Francie kvůli silnému vzestupu industriální revoluce. Rozvoj průmyslových měst souvisel se vznikem továren, které zaměstnávaly mnoho dělníků. Postupně tak byly vytlačeny středověké cechy, vznikaly manufaktury a práce se začala více mechanizovat. S rozvojem železniční sítě vzrostly možnosti exportu, a tím vyvstal i větší nátlak na výrobu. Jednak špatné pracovní podmínky, jednak stále rozevřenější nůžky mezi vrstvou chudých pracujících a majetných zaměstnavatelů daly vzniknout podloží pro stále nezbytnější kritickou reflexi stávajících poměrů. Ve Francii už utopická literatura ale nebyla „cestopisnou pohádkou“, jako tomu bylo u dřívějších utopických autorů (například vědecko-fantastická *Nová Atlantis* Francise Bacona z roku 1626 nebo jiná beletristická zpracování jako *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta z roku 1726 atp.), ale výsledek racionalistické filozofie 18. století.

Triáda neopomenutelných sociálních utopistů, v Anglii Robert Owen, ve Francii Henri de Saint-Simon a Charles Fourier, se tak od začátku devatenáctého století ve svých dílech pokoušela popsat, jak vypadá svět, ve kterém žijí, a svět, ve kterém by žít chtěli – sepsali

---

<sup>50</sup> MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*. Bratislava: Archa, 1991, s. 57.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>52</sup> Oba psali a vydávali zejména v prvním dvacetiletí 19. století. Fourierovo nejvýznamnější dílo *Teorie čtyř pohybů* vyšlo v roce 1808, Saint-Simonova *Reorganizace evropské společnosti* v roce 1814. Jeho další významná publikace *Nové křesťanství*, která podnítila vznik náboženské sekty (Saint-Simonismus), vyšla až v roce 1825.

vlastní představy o utopii. Zatímco utopie do 19. století byly založeny na komunistických principech – rovnostářství a žádné soukromé vlastnictví –, sociální utopisti se soukromého vlastnictví nezříkali. Jejich hlavním cílem bylo vymyslet a popsat spravedlivou a šťastnou společnost v duchu celosvětového humanismu. K dělníkům měli spíš sentimentální vztah – litovali je, ale neorganizovali opravdovou revoluci, která by pomohla zlepšit jejich životní úroveň nebo jiným způsobem směřovala k jejich emancipaci. Vycházeli z představy, že právě uspokojení materiálních potřeb je nezbytnou součástí šťastné společnosti. Tito raní autoři se pokoušeli o podání co nejpřesnějšího obrazu ideálu, aniž hledali cesty, které k jeho realizaci mohly dopomoci.

Impulz pro nové revoluční teorie, zejména tzv. vědecký socialismus Karla Marxe (1818–1883) a Friedricha Engelse (1820–1895), poskytla Hegelova filozofie založená na dialektice. Vědecký socialismus na rozdíl od toho utopického necítil na vládnoucí vrstvy, neprodukoval jen abstraktní ideje, ale spojoval je s revolučním hnutím. Jejich hlavní výtkou vůči myšlenkám utopistů byl jejich teoretický a hypotetický charakter a to, že v proletariátu neviděli dějinnou iniciativu ani politické hnutí. Marx s Engelsem si cenili jejich snahy zahájit debatu o problémech, který kapitalismus produkuje a reprodukuje, zároveň ale vnímali, že uvízli na rovině popisu tehdejšího stavu a namísto řešení nabízeli izolaci a asketismus. Kritizují jejich naivitu v přesvědčení, že by bylo možné nové podmínky vládnoucím třídám vnutit nebo se na nich dohodnout.<sup>53</sup> Marx s Engelsem sami hledali příčiny stavu věcí. Jejich pojetí dějin definuje nesmiřitelný konflikt mezi vlastníky a ne-vlastníky výrobních prostředků v rané industriální společnosti. Nahlédli dějiny prizmatem třídního boje mezi proletariátem a buržoazií, a položili tak základní kámen historickému materialismu. Přestože jejich *Komunistický manifest* vychází i v Německu už 21. února 1848, Marxovo učení vyzdvihla a rozšířila až Druhá internacionála v 90. letech.

V Německu v této době rovněž ještě nebylo lze mluvit o zrodu reálného sociálního hnutí, protože bylo politicky i ekonomicky opožděné za Francií a Anglií. Sociální utopie tak byly spíš atraktivní, ze zahraničí exportovanou teoretickou myšlenkou, kterou se zaobírala především německá aristokracie a inteligence. Ve svých dílech utopisti totiž nebrali v úvahu reálné společenské síly, ale spoléhali se na přitažlivost výjimečné individuality a autority (například vévody), která jediná by teoreticky mohla projekt zrealizovat.

---

<sup>53</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: *Komunistický manifest*. In: *Základy marxismu*. Praha: Powerprint, 2021, 173 stran.

Německá společnost první poloviny 19. století byla navíc silně frankofilní. Nebylo výjimkou, že si německá inteligence ve francouzštině četla, nebo dokonce dopisovala. Na rozdíl od Marxových a Engelsových děl, se kterými se v době jejich vzniku velmi pravděpodobně nesešel ani vévoda Jiří II., četli francouzské autory všichni. Vzdělaní Němci je četli v originále, celé německé společnosti je poprvé zprostředkoval německo-rakouský ekonom a sociolog Lorenz von Stein ve svém díle *Socialismus a komunismus dnešní Francie (Der Sozialismus und Communismus des heutigen Frankreichs)*<sup>54</sup> z roku 1842. Jmenovitě šlo o tyto francouzské socialistické autory: Charles Fourier, Henri de Saint-Simon, Félicité Robert de Lammenais, Pierre Leroux, Pierre-Joseph Proudhon a Louis Blanc. Vévoda Jiří II. se s texty z francouzského prostředí nevyhnutelně musel potkat ať už v rámci seminářů nebo ve své zámecké knihovně. Pro účely této práce se budu věnovat pouze prvním dvěma zmíněným autorům z výčtu.<sup>55</sup>

Henri de Saint-Simon (1760–1825) vypracoval vlastní filozofii dějin, v níž došel k tomu, že změna společenského fungování je nevyhnutelná. Jeho filozofie je optimistická, věřil v sociálně-technologický pokrok, vědecké poznatky se měly stát podkladem pro reorganizaci společnosti. Zlatý věk umístil do budoucnosti a civilizace k němu měla postupně dospět. Transformace dle něj nejen měla smysl, ale byla dokonce nutná. Jako hlavní zdroj spokojené společnosti vnímal lidské štěstí, kterého lze dosáhnout pouze uspokojením materiálních a duchovních potřeb, a to zejména prostřednictvím vědy, výroby a umění. V podstatě obrátil komunismus naruby, poněvadž v jeho zájmu nebylo zrušit soukromé vlastnictví, ale udělat vlastníky ze všech. Nechtěl nikomu upírat právo vlastnit, naopak chtěl, aby každý mohl vlastnit, kolik chce a potřebuje. Prvotní revolucionářské nadšení ho přešlo po pobytu ve vězení. Stal se reformistou a kritikem revoluce. Obviňoval ji za to, že způsobila chaos, vnímal ji jako neuvědomělou a nevyzrálou, produkující nežádoucí nestabilitu společnosti. Klíčovým momentem totiž neměla být revoluce, ale právo a povinnost pracovat, poněvadž jedině práce činí lidi šťastnými a může vést ke změně.

U Charlese Fouriera (1772–1837) bylo možné dosáhnout kýžené harmonie především následováním vlastních vášní a tužeb (zejména touhy po majetku), které jsou člověku přirozené a které zapříčiňují dynamickou soutěž ženoucí společnost kupředu. Jejich uspokojováním a naplněním pak může vzniknout šťastná společnost. Jeho idea je slovy

---

<sup>54</sup> STEIN, Lorenz von: *Der Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs*, Lipsko: 1842, 475 s.

<sup>55</sup> V následujících odstavcích o Saint-Simonovi a Fourierovi vycházím primárně ze dvou zdrojů: ŠIMEČKA, Milan: *Sociální utopie a utopisti*. Martin: Osveta, 1963, 196 stran; PERNÝ, Lukáš: *Utopisti. Vizionáry světa budoucnosti*. Martin: Matice slovenská, 2020, s. 177–227.

filozofa Milana Šimečky v podstatě „konglomerát kapitalistických principů se socialistickými výsledky“. Fourierovy úvahy nebyly internacionalistické, přistupoval k reorganizaci společnosti z opačné strany. Ve svém konceptu nebyl s to obsáhnout celou společnost naráz. Daleko vhodnější se mu jevila atomizace společnosti na menší komunity – falangy a falanstéry (jedna falanga měla mít 1500 obyvatel, šlo v podstatě o výrobní družstvo). Fourierova utopie je rozpracovaná do nejmenších detailů a inspirovala jeho následovníky k její realizaci – v USA vzniklo asi třicet experimentálních komunit (ačkoli brzy ztroskotaly na vnitřních neshodách mezi iniciátory). Fourier byl racionalista a věřil tomu, že je nutné převzít zodpovědnost do vlastních rukou. Ne do rukou masy, ale do rukou génia, který zrealizuje svůj geniální projekt a tím spasí společnost. Nenechával žádný prostor náhodě. Nový společenský pořádek měl vzniknout tehdy, když se zájem jednotlivce bude rovnat zájmu kolektivu v duchu „můj prospěch je náš prospěch“ a když bude tak směřovat, že po něm bude jednatel sám od sebe bažít.

Na jedné straně Saint-Simonova optimistická víra v pokrok, v práci a v nenásilnou změnu prostřednictvím umění, na straně druhé Fourierova komuna pod vedením tvůrčího génia, solidarita jejích členů a obecná víra v celek přesahující individualitu mohly vévodovy poskytnout náměty k přemýšlení, jak vést vlastní divadlo. Dokonce ho přivést na myšlenku, že má ideální startovní pozici – tvůrčí génius s prostředky a s divadlem, které mu spadlo do klína.

### **3.2.3. Dějiny socialismu**

Ve druhé polovině 40. let došlo v dějinách socialismu ke zlomu. Promyšlení sociální otázky přestalo být teoretickým výstřelkem a zaměstnávalo stále více lidí, kterých se sociální potíže týkaly přímo. V červenci roku 1844 povstali selští tkalci v pruském Slezsku, v roce 1846 povstali rolníci v Haliči, v Paříži roku 1848 zapříčinilo povstání zrušení tzv. národních dílen a vše vyvrcholilo revolučními roky 1848 a 1849. Již v té době se začaly formovat skupiny socialistů, které daly vzniknout porevoluční konzervativně-liberální opoziční koalici, jejímž hlavním předmětem ideového sporu se socialisty bylo soukromé vlastnictví. Po potlačení revoluce a nástupu Bachova absolutismu politický život v 50. letech utichl.

V 60. letech se strategie dělníků proměnila. Nepokoušeli se už o revoluci, ale začali pracovat na legitimizaci existence dělnické třídy, která měla dopomoci vzniku autonomní dělnické politiky. Z hlediska emancipace dělnické třídy se toho stalo hned několik. V roce 1863 založil socialistický organizátor Ferdinand Lassalle Všeobecný německý dělnický spolek (ADAV),



což byla první sociálně demokratická strana v Německu. Věřil tomu, že jen prostřednictvím státu se člověk může stát svobodným, a tak usiloval o volební právo pro všechny, aby se zástupci spolku mohli zvolit do parlamentu a ovládnout zákonodárnou moc. Plánoval nahradit tržní soutěž kolektivním a státem dozorovaným vlastnictvím, resp. zavést státem podporované družstevní asociace. Postupně se mu podařilo zahájit proces odklonu dělnických spolků od obecně demokratického tábora.

Jeho následovníci, lassalleanisté, již brzy čelili opozici – liberálovi Hermannu Schulze-Delitzschovi, který na rozdíl od Lassalla usiloval o co nejmenší pravomoc státu zasahovat do soukromého vlastnictví. Dnes by se to dalo nazvat jako vzývání sociální bezohlednosti a úplné absence státu v sociální oblasti. Schulze-Delitzsch přišel s konceptem svépomocných družstevních asociací – vlastní vizí mikroekonomického modelu společnosti.<sup>56</sup>

V londýnském exilu mezitím Marx s Engelsem založili v roce 1864 První internacionálu, která překračovala prusko-nacionální smýšlení lassalleanistů a usilovala o sjednocení dělnické revoluční třídy napříč kontinentem. K První internacionále se programově přihlásil Norimberský sjezd Svazu německých dělnických spolků v roce 1868 a v Eisenachu (který je kousek od Meiningenu) vznikla Sociálně demokratická dělnická strana (SDAP). Stranu založili v roce 1869 protipruští socialisté Wilhelm Liebknecht a August Bebel, který předsedal i norimberskému sjezdu. Bebel s Liebknechtem postupně vytlačili následovníky Schulze-Delitzsche a stali se novými, liberálními konkurenty lassalleanistů.

Přes neshody v socialistickém táboře došlo v roce 1867 k legalizaci politických spolků napříč celým spektrem. V 70. letech už v Německu existovalo i několik odborových svazů, včetně sociálnědemokratických organizací. V roce 1875 byl navíc sjednocením stran ADAV a SDAP přijat Gothajský program, který dal vzniknout nové Socialistické dělnické straně (SAP).<sup>57</sup>

Tou dobou byla na rozdíl od 40. let dělnická otázka brána vážně, protože se autority čím dál tím více bály hrozících povstání. To zapříčinilo mimo jiné i vydání tzv. socialistických zákonů (Sozialistengesetz) v letech 1878–1890, které zakazovaly socialistická, sociálně demokratická a komunistická sdružení, shromáždění a spisy, jejichž cílem bylo svrhnout stávající státní a společenský řád a které znemožňovaly dělnickým spolkům a organizacím oficiální vstup do politiky. Německý kancléř Otto von Bismarck totiž chytrě přišel s pro něho

---

<sup>56</sup> RAŠKA, Jakub: *Idea družstevnictví v počátcích organizovaného dělnického hnutí v rakousko-německo-české perspektivě*. In: *Kulatý stůl „Spotřební družstvo včela – jeho vznik, historie a zánik“*. Praha: Družstevní asociace ČR – Muzeum družstevnictví, 2020, s. 21–34.

<sup>57</sup> Tamtéž.

výhodným „kompromisem“ – socialisté nepůjdou do politiky, ale výměnou za to sám vydá vlastní zákony ošetřující sociální politiku. Bismarck tak ohlídal, aby měl vše pod kontrolou. Přesto lze mluvit v podstatě o prvním socialistickém zákonodárství v Německu. Na konci 80. let se sloučila socialistická teorie s aktivismem dělnických skupin a v roce 1889 vznikla Druhá internacionála, která vyzdvihla Marxovo učení.<sup>58</sup>

Nastínění vzestupu socialismu v Německu během druhé poloviny devatenáctého století považují za klíčové pro uvědomění si, řečeno s Hegelem, „ducha doby“. Vévoda Jiří II. nebyl členem žádné dělnické strany ani se jinak neangažoval v dělnické politice, neúčastnil se revoluce ani nepodporoval povstání, ale nemohl dění okolo sebe ignorovat. Sociálně utopické myšlenky z první poloviny devatenáctého století, které nasál během svého dospívání a studií, se mohly v kontrastu s agresivním revolucionářstvím a dělnickou emancipací jevit ještě jako lákavější a vhodnější alternativní cesta k proměně společnosti. Praktické pokusy o vytvoření socialistických utopií – Fourierovy falangy a falanstéry, lassalleánská a schulze-delitzschovká družstva, První internacionála atp. – v kombinaci s dozrívajícím osvícenským absolutismem mohly ve vévodovi probudit touhu také si sociální inženýrství vyzkoušet. To dává větší smysl, než si představovat vévodu jako socialistu či kryptosocialistu, kterému by na srdci leželo dobro „ne-vlastníků“. Vytváření vlastní divadelní utopie tak bylo v souladu s vnímáním osvícenské vlády jako racionalistického projektu řízeného „shora“ z aristokratických pozic. Vévodova „falanga“ sice nečítala 1500 obyvatel, ale na tehdejší poměry se vévodovi podařilo vytvořit nezanedbatelný kolos.

---

<sup>58</sup> Tamtéž.

## 4. Současný teoretický pohled na utopii

Po předchozí kapitole, v níž jsem nastínil potenciální vliv sociálních utopistů na věvodovo myšlení, nyní charakterizuji pojem „utopie“ ze současnějšího úhlu pohledu. Uvažuji o utopii ne jako o celistvém hotovém projektu, ale jako o pokusu o něj. Nevnímám utopii staticky, ale spíš než na výsledek se soustředím na proces, v němž utopické myšlení působí jako transformativní síla.

### 4.1. Sociologie vědění a liberálně-humanitní utopie Karla Mannheima

V nedávno vydané knize o literárních dystopiích ruské komparatistky 2+2=5: *Světy antiutopické a dystopické literatury* její autorka Olga Pavlova definuje utopii jako „řízené a předem plánované vylepšení lidstva a civilizace. [Utopie] představuje projekt, který zahrnuje ušlechtilější společnost navzájem víceméně rovných jedinců, což by v důsledku mělo vést ke zdokonalení vzájemných vztahů a lidského chování“.<sup>59</sup> Základní a obecněji nejrozšířenější charakteristikou utopie je její funkce zpochybnit a kritizovat stávající řád a předložit alternativu jiného, lepšího světa. Tato představa o utopii vychází především ze zkušenosti s literárními texty utopického žánru, jehož obliba stoupala již v období renesance od vydání *Utopie* (1516) Thomase Mora a pokračovala v průběhu dalších století (*Sluneční stát* Tommase Campanelly z roku 1602, *Nová Atlantis* Francise Bacona z roku 1626 atp.).

Uvažování o utopiích proměnil zmíněný Karl Mannheim, jehož stěžejní díla vycházela ve 30. letech 20. století. Pracoval s pojmem „sociologie vědění“, který převzal od německého filozofa Maxe Schelera. Pojem chápal jako myšlení v konkrétní souvislosti s historicko-sociální situací. Vědění pro něj bylo sociálně podmíněné. To, že Dvorní divadlo v Meiningenu zapříčinilo vznik Velké divadelní reformy na přelomu 80. a 90. let 19. století, bylo (v duchu těchto úvah) způsobeno právě tím, v jaké době a v jakém prostředí existovalo. „Lze-li tedy v tomto smyslu mluvit o sociálním a historickém diferencování utopie, pak se musíme v první řadě zeptat, zda by potom i její současná podoba a substance nebyla pochopitelná z konkrétní analýzy historickosociálního místa, z něhož právě pocházela: ze strukturální situace vrstvy, jež právě byla jejím nositelem.“<sup>60</sup> Proto je pro komplexní obraz meiningenských reforem třeba zdůrazňovat nejen divadelní předchůdce Jiřího II. (estetické hledisko), jak to činí množství zahraničních prací o kořenech věvodovy režijní tvorby,<sup>61</sup> ale

<sup>59</sup> PAVLOVA, Olga: *2+2=5. Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2022, s. 13–14.

<sup>60</sup> MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*, s. 248.

<sup>61</sup> Za všechny jmenuji například: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*; nebo ERCK, Alfred; SCHNEIDER, Hannelore: *Georg II. von Sachsen-Meiningen*.

pokusit se i pojmenovat prostředí do něhož se vévoda narodil, v němž vyrůstal, studoval a formoval svoji politickou a společenskou pozici (společensko-historické hledisko), jak jsem učinil v předchozích kapitolách.

Mannheim psal o utopii v souvislosti s ideologiemi z pozice idealistické filozofie a strukturální analýzy kulturních objektivací. V knize *Ideologie a utopie* definuje ideologii jako souhrn politických idejí udržovaných systémem u moci. Utopii naproti tomu vnímá spíše jako jakousi naději a podle něj naopak odkazuje „k takovým orientacím, které skutečnost transcendentují a které tím, že informují lidské chování, tíhnou k částečné či úplné destrukci převládajícího řádu věcí“.<sup>62</sup> Každá orientace lidského vědomí je podle něj utopická, pokud se přiči konkrétní uskutečnitelnosti. Utopie je tak jakousi „náhražkou za ‚formy transcendentna‘ uvažované v předchozí fázi dějin západní kultury“.<sup>63</sup> Od ideologií se utopie liší, „pokud se jim daří transformovat ve směru vlastní představy existující historickou skutečnost bytí opačného působení“.<sup>64</sup> Na rozdíl od staticnosti ideologií vnímá tedy jako hlavní rys utopií jejich transformační sílu, která umožňuje změnu.

Mannheim rozlišuje několik druhů utopií. Za všechny jmenuje liberálně-humanitní utopii, poněvadž se domnívám, že k té měl vévoda Jiří II. nejbliže. Jednak to byl liberální politik, jednak humanista. V ohnisku takové utopie stojí idea (ne platónská, spíše v duchu „směrnice“ nebo „návodu pro život“ ve společnosti). Nositelem ideového vědomí byla v 19. století střední vrstva, měšťanstvo a inteligence – nejpočetněji zastoupená vrstva obyvatel v Meiningenu. Obecně se ale v německém kontextu mnohem více usilovalo (například na rozdíl od revoluční Francie) o proměnu člověka skrze zvnitřnění takovýchto idejí, které se nad ním vznášely a prosakovaly do něj. Liberalismus má navíc s utopismem společné východisko, neboť „stejně jako utopismus je ve svém protikladném postavení vůči světu transformující silou a ušlechtilým úsilím; ve svém protikladném postavení vůči složitosti myslí se všemi jejími nejasnostmi a konflikty je také silou, která člověka omezuje“.<sup>65</sup>

## 4.2. Utopický způsob Fernanda Aínsy

K alternativnímu uchopení utopie může napomocť i koncept tzv. bdělého snění, jež postuluje německý filozof a zakladatel filozofického utopismu Ernst Bloch v díle *Princip naděje* z roku 1954. Bdělé snění vnímá jako „první příznak strukturovaného utopického myšlení. Pouhé

---

<sup>62</sup> MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*, s. 239.

<sup>63</sup> Heslo: *Utopie*. Ed.: I. Mucha. In: *Sociologická encyklopedie*. Sociologický ústav AV ČR. Odkaz: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Utopie>.

<sup>64</sup> MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*, s. 239.

<sup>65</sup> ROHSTEIN, Edward: *Utopia and its Discontents*. In: *Visions of Utopia*. Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 13.

snění musí být následováno vůlí konat, což je stránka vůle, která udává povahu opravdového utopického úmyslu“.<sup>66</sup> Utopie je v jeho pojetí, stejně jako v pojetí dalšího vlivného teoretika utopie, uruguayského spisovatele a teoretika Fernanda Aínsy, především schopnost představit si jiný nebo lepší model společnosti. Klíčovou roli v tomto pojetí sehrává fantazie a subverzivní obrazotvornost, které jsou s to umožnit revoluci. Aínsa tedy uvažuje o utopii ne jako o uceleném totálním projektu, nýbrž jako o návrhu nebo o pokusu jeho uskutečnění.<sup>67</sup> Protože nárok na absolutizaci projektu s sebou nese riziko přílišné utopizace nebo dogmatizace, je podle Aínsy potřeba přistoupit k utopii jinak. Jako vhodný se mu jeví pojem definovaný francouzským filozofem Raymondem Ruyerem, tzv. utopický způsob. Ten znamená „schopnost představit si, pozměnit skutečné hypotézou a vytvořit řád odlišný od stávajícího, což nepředpokládá popřít skutečné, nýbrž prohloubit to, co by skutečné mohlo být“.<sup>68</sup> Ve chvíli, kdy přistoupíme na tento pohled, přestaneme poukazovat na „negativní“ aspekty utopie jako například její přílišnou teoretičnost, hypotetičnost, pravděpodobnou neuskutečnitelnost atp., ale začneme vnímat především její „pozitivní“, respektive funkční dílčí prvky. V tu chvíli začíná utopie fungovat jako inspirativní síla.<sup>69</sup>

Na závěr si ještě rozlišíme utopický způsob od utopického žánru, jakožto převážně literární formy zmíněné výše. „Dílo, jež náleží k utopickému žánru, přesahuje pouhou reflexi o ‚možných aspektech‘. Předpokládá rozumem zpracované vyobrazení světa uspořádaného, specifického a předvídaného ve všech podrobnostech. V takovém případě se teoretické a celistvé rozvržení utopie předkládá jako model ideální společnosti, schopný inspirovat ty, kteří si drží moc, nebo schopný ovlivnit tok dějin, což není nutně případ utopického způsobu, jenž může ve svém utváření být mnohem pružnější.“<sup>70</sup> Utopický způsob tedy na rozdíl od utopického žánru svým způsobem nepotvrzuje a neudržuje stávající řád, ale vynalézá a promýšlí nové možné řády. Své úsilí směřuje do budoucnosti. Aby tedy bylo možné v tomto smyslu uvažovat o utopii, je nutné jí přiznat schopnost změny.

„Žádná utopie, ani ta uskutečněná, netoleruje přizpůsobivé přijetí daného. Jejím cílem, mimo sen plný naděje, o nějž se zasazuje, je protest, převrat platného řádu. V tomto bytostném

---

<sup>66</sup> BLOCH, Ernst: *Filosofie naděje*. Př. M. Pokorný. Praha: Filosofia, 2022, 351 s.

<sup>67</sup> AÍNSA, Fernando: *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007, s. 60.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>69</sup> Ve své studii „*But Even So, Look At That*“. *An Ironic Perspective on Utopias (2003)* jde autor Martin E. Marty ještě dál, když tvrdí, že na utopie lze nahlížet pozitivně prizmatem jejich neúspěchů, a sice vnímat je jako stimuly pro naši imaginaci.

<sup>70</sup> AÍNSA, Fernando: *Vzkříšení utopie*, s. 31.

nesouhlasu, v tomto přirozeném ‚vzdoru‘, v tomto vrozeném kacírství se nalézají pronikavá dynamika, která umožnila utopii projít staletími v oživovaných podobách naděje.“<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 197.

## 5. Rysy utopie

Po přehledu sociálních utopií 19. století, s nimiž se mohl vévoda konfrontovat během svého života, a po nastínění uvažování o utopiích u stěžejních teoretiků utopie ve 20. století, je nasnadě vytyčit si kategorie, které se opakovaně objevují ve výše zmíněných pracích, pokoušejících se o klasifikaci utopií, a o nichž má smysl uvažovat i ve spojení s Dvorním divadlem v Meiningenu v letech 1866–1890.

### 5.1. Reglementace

Každá utopie má vlastní řád a předpisy, jejichž nezbytnou součástí bývá přísná reglementace každodenního života: kdy člověk jí, kdy spí, kdy pracuje, kdy a jak tráví volný čas a také jak se smí a nesmí chovat, co smí a nesmí dělat atp. Ošetřuje poslušnost, loajalitu a snaží se zamezit jakýmkoli konfliktům, které by mohly mít podvratný efekt. Pečlivou organizací režimu se život členů utopie unifikuje a bude vždy tíhnout ke kolektivismu a homogenitě. Totalizující utopie má pak také kontrolní mechanismy, policejní složku nebo jinak stanovenou autoritu, která dohlíží na dodržování pravidel dle stanoveného řádu. Jeho porušení může být a zpravidla je sankcionováno různými způsoby. Nic z toho by ale nebylo efektivní bez ochoty členů se nastavenými pravidly řídit. Utopie se proto realizuje až ve chvíli, kdy její členové autoritu uznají a jsou ochotni se nastoleným řádem řídit.

### 5.2. Prostor

Vzhledem k etymologii slova „utopie“ (řecká zápornka *ú* a *topos* znamenající místo), které v doslovném překladu znamená „ne-místo“, vypadá zdánlivě nelogicky, že právě prostor je jednou z jejích stěžejních kategorií. Před objevením Ameriky na konci 15. století se utopické představy upínaly zejména k neobjeveným místům na planetě, situovaly se do prostředí opuštěných ostrovů kdesi v oceánu. O prostoru se tedy uvažovalo „zeměpisně“. Věřilo se, že existuje místo, kde by bylo lze utopii realizovat. Po objevení posledního neobjeveného kontinentu a v souvislosti s dalšími objevitelskými mořeplavbami bylo potřeba hranice utopických zřízení vytyčovat jinak.

Na základě toho, zda šlo o utopii internacionální, nebo atomizovanou, rozlišujeme dva typy utopií: 1. utopii lidové a revoluční tradice a 2. utopii instituční a totalizující.<sup>72</sup> První zmíněná se neomezuje hranicemi (komunity, instituce, státu apod.), ale usiluje o celospolečenskou revoluci a o *ideální stav bytí* pro všechny lidi (viz První a Druhá internacionála). Je inkluzivní

---

<sup>72</sup> Tamtéž.

a osvětová. Druhý typ naopak hranice vymezuje a pokouší se nastavit pravidla tak, aby zajistil *ideální bytí státu* (nebo i instituce, například dvorního divadla). Je exkluzivní a zaměřená především sama na sebe, respektive na své členy a členky. „Tento směr lze vnímat jako pokus o navrácení ztraceného pocitu komunitní sounáležitosti, která nabízí životní styl velké rodiny. Vysněný život se měl odehrávat v menších kolektivních organizacích.“<sup>73</sup> Tato strategie čerpá z představy, že je snazší společnost atomizovat a realizovat její proměnu v menším měřítku. Výslednou společenskou buňku je pak možno zapouzdřit, nebo ji naopak postupně rozšiřovat.

### 5.3. Čas

Pojetí času v utopiích se rovněž formuje až v souvislosti s detailnějším prozkoumáním planety. Jelikož zeměpisně popsáný prostor nenabízel možnosti fantaskních ostrovů kdesi v zámoří, začali utopičtí autoři umisťovat vlastní utopie nikoli na mapu, ale na časovou osu. Konzervativní utopie pracovaly zejména s minulostí, v níž hledaly zlatý věk, k němuž se mohly upínat a jehož oživení chtěly v přítomnosti znovu dosáhnout. Revoluční utopie naopak věřily v pokrok, tudíž umisťovaly zlatý věk kamsi do budoucnosti, ke které směřovalo jejich úsilí. Jelikož tak jedny utopie chtěly, aby bylo dobře jako kdysi, a druhé pracovaly na tom, aby dobře bylo, uvízly utopické představy v jakési liminální fázi. Starý řád se v jejich konceptu pomalu hroutil, nový řád ještě nebyl ustanoven. Vznikal tak vhodný prostor pro tvůrčí proměnu.

O čase lze ale v souvislosti s utopiemi přemýšlet ve více rovinách. V utopiích existuje pouze přítomnost. Dějiny jsou nežádoucí. Co utopii předcházelo, může nově vybudovaný svět ohrozit, poněvadž nabízí srovnání. Uvažovat o tom, co bude po utopii následovat, je z podstaty nesmyslné, protože „po“ rovněž není žádoucí. Vše se odehrává teď a tady podle předem určeného vymahatelného řádu. Stejným způsobem a pořád dokola – což umožňuje vnímat utopický čas cyklicky.

Když ale představu o utopiích rozšířím z *projektu* na *pokus o projekt*, jak jsem se pokusil v předešlé kapitole pomocí konceptu Ferdinanda Aínsy, nemusím se takového pojetí držet dogmaticky. Časovost si stále můžu uvědomovat a neztracovat ji zejména v kontextu historismu, respektive z hlediska transformace společnosti a jejího vývoje odněkud někam. To otevírá cestu vnímání lineárního času.

---

<sup>73</sup> PAVLOVA, Olga: 2+2=5, s. 13.



## 5.4. Izolace a soběstačnost

Vymezení časoprostoru s sebou nese další důležitý moment, a sice izolaci společnosti obývající utopický prostor. Jednak si tím chce vytvořit jakési vakuum (nebo ve 20. století velmi oblíbené „laboratorní prostředí“), v němž může zkusit nastavit společenský řád od nuly, a jednak tím sebe i všechny zúčastněné „chrání“ před vlivem či „nákazou“ vnějšího světa a jeho jinakosti. Izolace směřuje k ideálnímu stavu soběstačnosti a nezávislosti na čemkoli vnějším. Soběstačnost se dotýká především ekonomických otázek, jako je hospodářská směna a obchod, tematizuje soukromé vlastnictví a také to, jakou roli (pokud vůbec nějakou) mají mít ve společnosti peníze. Nezávislost na čemkoli vnějším vytváří vhodné prostředí pro totalitní praktiky nezpochybnitelné autority. Proto je koneckonců řeč o utopii *instituční* a *totalizující*. V takovém prostředí pak může vzniknout synergie dalších utopických podtypů: utopie *úniku* a utopie *rekonstrukce*. „Utopie jako hranice představuje naději na *útěk* z přítomnosti, a to nikoli díky neomezené důvěře v budoucnost, nýbrž díky cestě, která umožňuje příchod do země zaslíbené, do země přístupné, kde je dovoleno okamžitě *kout novou skutečnost* podle představ přistěhovalce.“<sup>74</sup> Utopie úniku tak vychází z opuštění světa, ve kterém žijeme, a příchodu do světa nového. Utopie rekonstrukce vychází z kritiky poznaného a zažitého řádu a vytvoření alternativního modelu, založeného na poučení z předchozích zkušeností, jejichž využitím se lze podílet na budování nového ideálního světa.

## 5.5. Autorita

Utopický způsob a vnímání utopie jako transformativní síly akcentuje individualismus osoby, která je za promyšlení utopického pokusu zodpovědná. Jedinec nebo malý okruh spolupracujících lidí nabývá autority spojené s autorstvím a myšlenkou utopie. Z vlastních zájmů si hlídá její přístupnost a propustnost, nepouští si do svého světa každého a nastavuje pravidla, která pak může vymáhat. „Instituce zřízené zákonodárcem, ‚učencem‘, jenž systém vymyslel a uspořádal, zaručují regulérnost jeho působení. Zákonodárce, učenec či monarcha vypracuje světské projekty, které usilují navždy rozřešit záhadu dějin a zrušit neklid, který člověka doprovází. Vláda tohoto typu utopií je proto humanistickým a paternalistickým řízením státu, které není transcendentní.“<sup>75</sup> Autorita eliminuje prostor pro pochybnosti, například i tím, že s jednotlivými členy navazuje osobní vztahy. Charisma, přirozený respekt a emoce jsou faktory, které ovlivňují a usnadňují autoritě udržovat vybudovanou utopii při životě a snižují potenciální rezistenci jednotlivých členů a členek.

---

<sup>74</sup> AÍNSA, Fernando: *Vzkříšení utopie*, s. 42–43.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 25.

## 5.6. Komunita a rovnostářství

Autority usilují o posílení komunitního pocitu a loajality vůči nim samým i mezi jednotlivými členy toho onoho společenství. Členové utopie se pak spolu cítí dobře, vnímají pocit sounáležitosti a životní jistoty. Zároveň se tím vzájemně všichni zúčastnění drží v šachu. „Aby všichni měli příležitost být svobodní a autonomní, to vyžaduje řád založený na solidaritě, a tudíž sdílený pocit zodpovědnosti.“<sup>76</sup> Jinými slovy: všichni bojují za stejnou věc, nastavují si společné hodnoty, musí upozadit své soukromé tužby a přání a obětovat se pro vyšší dobro. „Štěstí je kolektivní, což představuje rovnostářství, které provází jistý asketismus ve zvycích.“<sup>77</sup> Život v utopii tak může připomínat komunitní život. Lidé obětují určitou míru svobody – intimní prostor, volný čas, soukromé vlastnictví, vlastní názory a myšlenky – výměnou za ekonomicky fungující, spravedlivou, a tím pádem šťastnou společnost.

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 25.

## 6. Utopické rysy Dvorního divadla v Meiningenu

Skrze výše vytyčené rysy utopie nyní nahlédnu společnost, která se vytvořila při Dvorním divadle v Meiningenu v letech 1866–1890, a prozkoumám tak parametry jejího fungování.

### 6.1. Reglementace

Abychom se mohli věnovat časoprostorovým rozměrům utopie, rozkrýt rozložení moci v rukou jejích jednotlivých členů a prozkoumat, jak reálně fungovala, musíme si vytyčit oficiální rámec, v němž byla situována. 1. listopadu roku 1868 vyšel v Meiningenu tzv. *Služební řád pro členy Dvorního divadla Sasko-Meiningenského vévodství (Dienst-Regeln für die Mitglieder des Herzoglichen Sachsen-Meiningen Hof-Theaters)*, který vymezoval povinnosti všech pracovníků Dvorního divadla v Meiningenu a sankce za jejich nedodržování. Řád měl několik sekcí: 1. *Všeobecná ustanovení*; 2. *Herecké obory, přidělování rolí, němé role, statování*; 3. *Ustanovení týkající se repertoáru*; 4. *Všeobecná nařízení týkající se zkoušek*; 5. *Čtené zkoušky*; 6. *Aranžovací a scénické zkoušky*; 7. *Zkoušky na jevišti*; 8. *Představení*; 9. *Nařízení týkající se především opery*; 10. *Pokuty a způsob jejich vymáhání*; 11. *Závěrečné připomínky*. Už jen z názvů sekcí lze vyčíst, že řád ošetřoval všechny součásti divadelního procesu. Týkal se ale nejen herců, nýbrž i divadelního personálu. Množství popsaných situací, které mohou potenciálně nastat, a jejich následná penalizace jako by suplovaly policejní kontrolu vévodovy utopie. Rozhodně však vypovídají o tom, že se nejednalo o svobodné tvůrčí prostředí v dnešním smyslu slova.

V následující části vycházím zejména ze *Všeobecných ustanovení* a *Závěrečných připomínek*, které mají neobecnější charakter, a tím nejlépe pojmenovávají základní rámec onoho řádu. Paragrafy ze zbylých částí uvádím na patřičných místech v poznámkách pod čarou.

Celý dokument je uvozen paragrafem, v němž se všichni zavazují k bezpodmínečné poslušnosti. A to dokonce i k dodržování takových ustanovení, která ještě neexistují. „Uzavřením smlouvy a vstupem do angažmá se každý člen zavazuje bezpodmínečně dodržovat stávající nařízení intendanta Dvorního divadla, i ta ustanovení, která teprve vstoupí v platnost.“ Tomuto závazku musí každý zaměstnanec dostát pod pohrůžkou, že „při překročení těchto nařízení bude člen potrestán způsobem, jaký stanovuje tento *Služební řád*, a trestu se podrobí bez námitek“.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> *Dienst-Regeln*, §. 1., s. 3. Pod dokumentem je podepsán intendant Friedrich von Bodenstedt. Tento *Služební řád* adaptoval Leopold II. Lažanský pro své divadlo v Chyši roku 1879. Cituji s přihlédnutím k českému překladu tohoto řádu. Ed. a Př.

Hned v dalším paragrafu se vytyčují typy trestů. „Zanedbání služby bude potrestáno jednoduchou nebo zostřenou důtkou udělenou před režii nebo před celým personálem, nebo peněžní pokutou.“<sup>79</sup> Důtky očividně neměly pouze účelově kárnou funkci, ale rovněž i funkci ostentativní, protože se odehrávaly v přítomnosti autorit a kolegů. Z principu zahrnovaly tedy i rozměr ponížení, a dávaly tak jasně najevo, kde má každý zaměstnanec v rámci hierarchizované struktury místo. Zároveň před zraky všech byl dotyčný nařčen z neloajality vůči společně sdíleným hodnotám, čímž byl v podstatě obviněn z nemorálnosti. Výše peněžních pokut je rozepsána vždy u konkrétních prohřešků v oddělených paragrafech. O všech ale platilo, že „se budou zvyšovat při opakujících se prohřešcích“.<sup>80</sup> Všechny pokuty byly navíc evidovány do registru pokut (Strafregister), kam měl režisér ihned zapsat „objevivší se přestupky a zanedbání *Služebního řádu* se jménem viníků“.<sup>81</sup>

Základní pravidla hovoří jasně. Všichni musí být poslušní, v opačném případě budou potrestáni. *Služební řád* ale pokračuje zákazem se vůči jakýmkoli pravidlům vymezovat nebo navádět někoho jiného, aby to učinil. „Trvající neposlušnost, očividná vzpurnost nebo snaha podněcovat ostatní členy divadla proti nařízením vedení, stejně tak pohoršlivý či nemravný způsob života, opravňují k okamžitému propuštění zúčastněného bez uvedení důvodu.“<sup>82</sup> Neposlušnost, vzpurnost, stejně jako nemravný způsob života nejsou nikde dále konkretizovány ani rozvedeny. Tyto vágní formulace tak poskytují poměrně rozsáhlé manévrovací pole pro autority, které mají dohlížet na jejich dodržování.

Jednoznačně ale z výše uvedeného vyplývá, že konflikty nejsou žádoucí, a to ani mezi kolegy. „Zaměstnanci, kteří během zkoušek nebo představení v divadle, v šatně nebo kdekoli v prostorách divadla vyvolají hádku, anebo v ní budou pokračovat, zaplatí pokutu 1 zlatý.“<sup>83</sup> Řád ale myslí i na situaci, kdy takový konflikt nastane. V tu chvíli je jedinou přípustnou cestou řešit vše výhradně uvnitř instituce. Pro Jiřího II. bylo nepřípustné, aby se neshody dostaly na veřejnost. „Každý člen se má během svého působení na jevišti i v občanském životě zdržet nevhodných poznámek o pravidlech panujících ve dvorním divadle a o jeho kolezích. Měl by se rovněž vyvarovat nepříznivých výroků o plánovaných představeních před

---

ZEMANOVÁ, Berenika: *Služební řád pro členy Hraběcího zámeckého divadla Leopolda Lažanského v Chyši*. Praha: 2017, 35 s. Odkaz dostupný na webových stránkách encyklopedie.idu.cz.

<sup>79</sup> *Dienst-Regeln*, 1868, §. 2., s. 3–4.

<sup>80</sup> Tamtéž, §. 60., s. 28–29.

<sup>81</sup> Tamtéž, §. 5., s. 5.

<sup>82</sup> Tamtéž, §. 2., s. 3–4.

<sup>83</sup> Tamtéž, §. 6., s. 6.

publikem.“<sup>84</sup> Loajalita byla v zájmu každého člena divadla, protože „zlomyslné pomluvy a křivé obviňování opravňují k okamžitému propuštění ze služby“.<sup>85</sup>

Takové směrnice ale platily pouze pro herce a personál. V případě prohřešku, který neohrožoval vévodovu utopickou společnost, naopak *Služební řád* vyhrožoval medializací a veřejnou diskreditací. „Kdo svévolně poruší svoji smlouvu a odejde tajně, musí očekávat – kromě proti němu uplatňovaných nároků na odškodnění, resp. standardních pokut – okamžité zveřejnění svého chování v divadelním a jiném tisku, jakožto i upravení divadelních ředitelství.“<sup>86</sup> *Služební řád* tak byl jakýmsi geniálním mocenským trikem, který se tvářil jako nápomocný soupis pravidel, přitom byl jen směsí povinností, které zvýhodňují ty, kdo je stanovovali.

Jako závěrečná pojistka sloužilo konstatování, že „veškerý umělecko-administrativní a služební personál patřící k vévodskému Dvornímu divadlu se má prostřednictvím intendanta s těmito služebními pravidly seznámit do té míry, že se na nevědomost a jejich neznalost nebude moci nikdy odvolávat“.<sup>87</sup> Dovětek, který společně s prvním paragrafem zmíněným na začátku rámuje celý řád, navíc vyhrazuje intendantovi a vévodovi „právo upřesňovat, měnit a rozšiřovat tato pravidla a předpisy pro dobro a prosperitu instituce s nejvyšším souhlasem“.<sup>88</sup> Jinými slovy, napsat pravidla tak, aby vyhovovala momentálním účelům lidí u moci.

## 6.2. Prostor

Pravidla byla stanovena. Nyní se můžeme věnovat vymezení prostoru meiningenské utopie. Prostor lze vymežit dvojím způsobem. Jednak o něm lze uvažovat v souvislosti s lidmi, kteří byli jeho součástí, tj. „občanů“ utopie, jednak také s těmi, kteří existovali mimo něj a mohli do něj být potenciálně vtaženi.

Dvorní divadlo v Meiningenu vykazuje vzhledem ke svým zaměstnancům rysy *instituční a totalizující utopie*, kterou jsem definoval v předchozí kapitole. Utopie Jiřího II. nebyla situována na nějakém odlehlém ostrově uprostřed oceánu, nebyla ani ohraničena žádnými zdmi, ale formovala se před zraky všech, uprostřed města. V doslovném smyslu slova by za její hranici mohla být považována budova divadla, které nechal postavit Bernhard II. již

---

<sup>84</sup> Tamtéž, §. 7., s. 6.

<sup>85</sup> Tamtéž, §. 7., s. 6.

<sup>86</sup> Tamtéž, §. 14., s. 8–9.

<sup>87</sup> Tamtéž, §. 59., s. 28.

<sup>88</sup> Tamtéž, §. 66., s. 31.

v roce 1831. Jelikož v divadle ale vévodova rodina, personál ani herci nikdy nebydleli, bude produktivnější jako utopii vnímat jím vybudovaný divadelní soubor a divadelní personál. Hranice této utopie by pak začínaly a končily tam, kde se právě vyskytovali její členové. Nejspíš i proto byla ve *Služebním řádu* zakotvena také místní omezení. Pro ilustraci uvádím dva příklady. „Kdo se bez povolení intendanta nebo vrchního režiséra vzdálí v noci od města, dostane pokutu 1 zlatý,<sup>89</sup> a také „Ve dnech, kdy se hraje, smí se člen divadla pod pokutou 30 krejcarů vzdálit ze svého bytu pouze natolik, aby mohl být bez obtíží přivolán.“<sup>90</sup>

Když se ale na vévodovu utopii podíváme z perspektivy lidí, kteří stáli mimo ni, vykazuje rysy *revoluční a lidové utopie*, rovněž definované v předešlé kapitole. Divadelní utopie už ze svojí podstaty nemůže zůstat pouze do sebe zahleděná a uzavřená. Vévoda věnoval péči svým inscenacím proto, aby mohl jejich prostřednictvím působit na diváky. Budova Dvorního divadla tomu byla dobře uzpůsobená, hlediště mělo 700 míst. V divadle se lidé měli potkávat, bavit se a také se vzdělávat. Tuto hlavní ideu, kterou Jiří II. uváděl v život již během své divadelní praxe ve druhé polovině 19. století, později stvrdil i manifestační nápis, který na divadlo po jeho požáru v roce 1908 nechal vévoda vyřít: *Lidem k radosti a povznesení (Dem Volke zur Freude und Erhebung)*. Divadlo bylo věnováno lidem. Každému člověku, který o jeho návštěvu stál. Vévoda proto udržoval cenu lístků tak nízko, jak jen bylo možné, aby si každý obyvatel vévodství mohl návštěvu divadla dovolit.<sup>91</sup> Netýkalo se to jen obyvatel Meiningenu, ale i měšťanů z přilehlých oblastí, z nichž svážely diváky tzv. divadelní vlaky již od roku 1858. Dodnes je většina abonentů divadla z blízkých měst v okolí. Dovedeno do extrému, prostor revoluční a lidové utopie se dá symbolicky natáhnout přes celou Evropu a část Ruska, přes něž v letech 1874–1890 Meiningenští cestovali.

Oba utopické modely se tak prolínaly. Vytvoření utopie prvního typu umožnilo utopii druhého typu ovlivňovat diváky a další potenciální tvůrce. Jeden model by bez druhého neměl smysl. Instituční utopie by zůstala do sebe uzavřená a neměla žádný vliv a revoluční utopie by zase neměla co ukazovat a vyvážet. V první fázi tedy Jiří II. budoval svoji společnost a připravoval svoje inscenace v izolaci, doma v Meiningenu. Ve druhé fázi je pak vyslal do světa. Je příznačné, že jeho utopická společnost cestovala v celistvosti: na turné vyjížděly několikavagónové vlaky (nákladní lodě při cestě do Londýna), s osmdesáti až devadesáti herci a divadelním personálem, kompletní scénografií, všemi kostýmy, rekvizitami a dvorním orchestrem.

---

<sup>89</sup> Tamtéž, §. 10., s. 7.

<sup>90</sup> Tamtéž, §. 38., s. 21.

<sup>91</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 60.

Způsobů, pomocí kterých bylo lze integrovat lidi do vévodovy utopie, existovalo několik. Jedním z nich byly slavné davové scény. Kromě herců a divadelního personálu byli v případě potřeby do komparzních rolí angažováni meiningenští obyvatelé, na turné pak místo nich tamější vojáci (v některých zemích angažování armády nebylo možné, a tak najímali z řad místních obyvatel). Ti často neuměli německy nebo neměli žádné divadelní zkušenosti, takže to pro Chronegka musela být opravdu náročná práce. Německý divadelní herec a člen souboru Ludwig Barnay jeden takový zážitek ze zkoušení popisuje slovy: „Dodnes před sebou vidím toho neúnavného muže [Chronegka], který stál na vratké židli, byl obklopen anglickými kohortami a pokoušel se pomocí gestikulace udělat z anglických vojáků obyvatele Říma.“<sup>92</sup> Najatí komparzisté, ať už obyvatelé, nebo vojáci, tak měli možnost nahlédnout přímo do útrob fungování vévodovy utopie.

Podobnou možnost měli i hostující herci. O hostování „hereckých hvězd“ v Meiningenu příliš nestáli. Nikoli proto, že by si je nemohli dovolit – měli strach z toho, že by příliš silný talent mohl rozvrátit soubor nebo umělecký výsledek, o který všichni usilovali.<sup>93</sup> K najímání herců z jiných divadel se uchýlovali především v případě, že pro inscenaci divadelní hry nedostačoval domácí soubor. Hostující herci se museli smířit s tím, že dostanou méně peněz, poněvadž nebyli najímáni jako výjimečné individuality, ale jako chybějící části celku – a tak také byli veřejně prezentováni. V programu nebyli uváděni jako hosté, ale jako „čestní členové“ společnosti. I pro ně platil *Služební řád* a museli se mu plně přizpůsobit. Častokrát byli z nových zkušeností překvapení nebo v šoku. Připomínky vévody z hlediště působily na hostující herce jako zjevení. „Vévoda seděl v hledišti a připomínkoval svým hlasitým, energickým hlasem.“<sup>94</sup> Stejně tak ale i to, s jakou „upřímnou a šťastnou oddaností herci jeho instrukce následovali“.<sup>95</sup> V jiných divadlech té doby nebylo běžné dostávat promyšlené poznámky ani tolik zkoušet. Na základě nabytých zkušeností ale hostující herci po čase uznali profesionalitu režijního vedení vévody a režiséra. Přizpůsobili se a nadále neprotestovali. Ve výsledku tudíž externí herci nerozvraceli vévodův soubor a nijak nenarušovali utopickou izolaci. „Nákaza“ naopak putovala směrem ven. Hostující herci odjížděli fascinováni vévodovými metodami a souhrou souboru. Šířili jeho postupy dál a budovali jeho pověst.

---

<sup>92</sup> BARNAY, Ludwig: *Die Meininger in London*. Die Deutsche Bühne, 1909, prosinec, s. 325. In: *Charles Kean and the Meininger Myth*. Theatre Research, 4, 1964, s. 137–153.

<sup>93</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 33.

<sup>94</sup> FRIEDMANN, Siegwand: *Das erste Gastspiel in Meiningen*. Die Deutsche Bühne, 1909, prosinec, s. 338.

<sup>95</sup> Tamtéž.

### 6.3. Čas

Vévoda pro svoji utopii nehledal ani zlatý věk v minulosti, k němuž by se chtěl navrátit, ani se neupínal ke konkrétně manifestovanému ideálu v budoucnosti. Svůj projekt budoval postupně s nadějí, že se mu jeho prostřednictvím podaří nastavit zrcadlo divadelní praxi a společnosti konce 19. století. Podle Maxe Grubeho měl v utopii Jiřího II. čas tak malou roli jako peníze (roli peněz se věnuji v další podkapitole).<sup>96</sup> Nechtěl tím vyjádřit nic jiného, než že se přípravě inscenace přikládala taková váha, že se na ni vyhrazovalo tolik času, kolik bylo třeba. Čas nehrál důležitou roli. Na důležité věci ho byl dostatek.

Nahlížením času cyklicky popíšu v následujících pasážích každodenní rutinu herce meiningenského souboru. Každé ráno probíhalo šest individuálních zkoušek přednesu s Franz. Ludwig Barnay popisuje, že během těchto zkoušek společně procházeli jemu přidělenou postavu „slovo za slovem, slabiku za slabikou“ a že Franz „s vhladem, trpělivostí a vytrvalostí radila, zkoušela, zdokonalovala charakterizaci postavy, dokud nebyla jasně zformována“.<sup>97</sup> Odpoledne (nejspíš okolo 16:00) se zkoušelo v divadle. Zkoušky trvaly do té doby, dokud to bylo nutné. Herec Karl Weiser ve svých pamětech vypráví, jak jednou do Meiningenu přijel ve 22:00. Když hledal svého přítele, herce Wilhelma Arndta, zjistil, že je stále na zkoušce, která „mohla trvat až do dvou hodin ráno“.<sup>98</sup> Více herců mluví o divadelních zkouškách jako o nekonečných.<sup>99</sup> Grube dokonce vypráví bizarní vzpomínku, jak během zkoušky „jednou vévoda zvolal ‚Přeji všem členům šťastný Nový rok.‘ Byl Silvestr! A pak zkouška pokračovala“.<sup>100</sup>

Zkoušky trvaly tak dlouho zejména proto, že se jednotlivé scény zkoušely opakovaně. Na to herci nebyli zvyklí. Rakouský herec Josef Kainz, který se po zkušenostech v Meiningenu proslavil po celém Německu i Rakousku, vzpomíná na meiningenskou praxi ve svých pamětech pozitivně, ale i on verbalizuje tehdejší frustrace: „Zkoušeli jsme dvě scény od 16:30 do 23:00. Bylo to strašné.“<sup>101</sup> Vévodova trpělivost a energie neměly limity. Zkoušení údajně nepřerušoval ani kvůli tomu, aby se herci mohli navečeřet nebo si odpočinout.

V té době bylo v jiných divadlech běžnou praxí zhruba 2–3 markýrované zkoušky, které spíše plnily funkci zkoušek aranžovacích. V Meiningenu běžně proběhlo 25–30 zkoušek, než došlo

<sup>96</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*. s. 35.

<sup>97</sup> BARNAY, Ludwig: *Erinnerungen*. Berlín: 1903, 378 s.

<sup>98</sup> WEISER, Karl: *Zehn Jahre Meiningen*. Ed. Hans Devrient. Výmarn: 1904, s. 122. Citováno z: KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*. s. 60.

<sup>99</sup> BARNAY, Ludwig: *Mein Debut in Meiningen*. Bühne und Welt, 1906, duben–květen, s. 584.

<sup>100</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 35.

<sup>101</sup> KAINZ, Josef: *Der junge Kainz*. Berlín: 1912, s. 199.



na premiéru. A zkoušelo se i potom. Ze zkoušek nebyl omluven nikdo. Na zkoušku museli herci chodit včas, pozdní příchod nebo absenci mohla omluvit jen prokázaná nemoc, pokud byla okamžitě oznámena a následně potvrzena doložením lékařského potvrzení.<sup>102</sup> Herci museli mít mechanicky naučený celý text, protože zkoušení se scénářem nebylo dovoleno, respektive dokonce zakázáno pod pohrůzkou pokuty 30 krejcarů.<sup>103</sup> Jiří II., Chronegk a Franz vyžadovali, aby herci zkoušeli plným hlasem a vyhnuli se jakémukoli naznačování. „Kdo bez mimořádného povolení na hlavní zkoušce nehraje a nemluví jako při představení, podléhá pokutě do výše 2 zlatých.“<sup>104</sup> Během zkoušek muselo „panovat absolutní ticho. Kdo by rušil zkoušku vtipkováním, smíchem, hlukem nebo slyšitelným hovorem za scénou, kdo tváří v tvář zkoušejícímu jí, pije, nebo se zabývá vedlejšími pracemi, zejména pletením či šitím, zaplatí pokutu od 12 krejcarů do 1 zlatého“.<sup>105</sup>

Kromě účasti na zkouškách museli herci ještě třikrát týdně vystupovat v představeních. Jednou týdně, obvykle to bylo v neděli, se hrál „výdělečný titul“ (Zugstück), na němž měl vévoda velký zájem, nejspíše kvůli očekávanému výdělku. Za šestiměsíční sezónu (začínala v září a končila v únoru) soubor Dvorního divadla v Meiningenu odehrál průměrně 70 představení. V létě jezdil soubor s Chronegkem na letní sídlo v Bad Liebensteinu, kde hráli pro lázeňské hosty a pro vévodu, který tam již od dětství pravidelně trávil letní měsíce.

*Služební řád* vyvíjel tlak i na samotné provedení jednotlivých představení. „Zmešká-li některý člen divadla vlastní vinou začátek představení, vystavuje se pokutě 30 krejcarů.“<sup>106</sup> „Kdo se mezi obrazy musí převléknout, má to pod pokutou 12 krejcarů předem oznámit režisérovi. Na převlečení je k dispozici nejvýše 15 minut od doby, kdy ten, jehož se toto týká, opustil scénu. Za každou minutu navíc je sazba 12 krejcarů pokuty.“<sup>107</sup> „Kdo vystoupí příliš brzy, příliš pozdě, z nesprávné strany, zaplatí pokutu 12 krejcarů.“<sup>108</sup> „Kdo zmešká celý výstup, zaplatí pokutu 30 krejcarů.“<sup>109</sup> „Kdo ale zamešká celé představení, lhotejno jak velká nebo malá jeho role je, vystavuje se pokutě 5 zlatých. Pokud tak učiní záměrně nebo ze zlé vůle, může se tato pokuta zvýšit až k odebrání poloviny měsíční gáže.“<sup>110</sup>

---

<sup>102</sup> *Dienst-Regeln*, 1868, §. 27., s. 15.

<sup>103</sup> Tamtéž, §. 33., s. 18.

<sup>104</sup> Tamtéž, §. 37., s. 21.

<sup>105</sup> Tamtéž, §. 26., s. 14–15.

<sup>106</sup> Tamtéž, §. 41., s. 22.

<sup>107</sup> Tamtéž, §. 42., s. 22–23.

<sup>108</sup> Tamtéž, §. 43., s. 23.

<sup>109</sup> Tamtéž, §. 44.

<sup>110</sup> Tamtéž, §. 45.

Z perspektivy lineárního vnímání času lze utopii nahlížet skrze vývoj tvorby, kterou produkovala. Vévoda usiloval o změnu inscenační praxe a také o reformu doznívajícího romantismu v iluzivní realismus. Počítal tedy s vývojem, zlepšením, posunem odněkud někam. Některé divadelní hry inscenoval dokonce vícekrát, protože je chtěl udělat lépe nebo jinak. Až když inscenace dostal na kýženou úroveň, mohl je vyslat s klidným svědomím na turné.

Když v roce 1873 začaly přípravy na evropské turné, čas na zkoušení se zdvojnásobil, nejspíš se tedy zkoušelo v divadle i dopoledne. Vévoda kladl ještě větší důraz na disciplínu, protože byl přítomen na každé zkoušce a úzkostlivě sledoval vše od prvního do posledního slova a pohybu. Režisér Chronegk zase během zkoušek nikdy neopouštěl jeviště. Opravdu byl fyzicky přítomný na jevišti, aby pomocí svého zvonku organizoval velké davy a mohl promptně tlumočit vévodovy připomínky hercům.<sup>111</sup>

Od roku 1874 pak herci trávili druhou část sezóny na turné. První turné sice trvalo jen od dubna do června, průměrně ale turné trvala 6–8 měsíců, celkem zhruba 162 dní z roku. Za 17 let odehráli 2591 představení 41 inscenací ve 38 městech 9 zemí. Na turné totiž hráli skoro každý večer. Mezi jednotlivými štacemi měli maximálně 2–3 dny volna, které trávili většinou ve vlaku při přesunu z jednoho města do druhého, zkoušením v propůjčených divadlech nebo odpočinkem.

Když k tomu připočteme čas, který herci museli věnovat samostudiu při učení se vlastních rolí, vysvitne, že pravděpodobně neměli vůbec žádný volný čas na soukromý život. Museli se stoprocentně oddat divadelní práci, a udržovat tak vévodovu divadelní utopii při životě.

#### **6.4. Izolace a soběstačnost**

Není těžké někoho izolovat, když ho zapráhnete tak, aby neměl čas na cokoli jiného. Mistrovství meiningenského vévody ale navíc spočívalo v tom, že herce dokázal nadchnout pro divadlo do takové míry, že se mu věnovali dobrovolně a v podstatě nonstop. Odstřižení obyvatel utopie od vnějšího světa vždy hraje do karet člověku, který ji řídí. Ostatním jednak znemožňuje potřebný odstup k reflexi a případnému přehodnocení vlastní účasti v té dané společnosti a jednak eliminuje možnost porovnání s fungováním společnosti jinde. Vévodova instituční utopie generovala v podstatě tři typy zkušeností: buď se do ní herci nezvládli

---

<sup>111</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 76.

zařadit, stali se jejími členy pouze na dočasnou dobu, nebo je pohltila na zbytek jejich herecké kariéry.

### 6.4.1. Izolace

Někteří herci se nebyli schopni do společnosti zařadit, protože nebyli ochotni přijmout její pravidla. Například Marie Schanzer, tehdejší herečka v Hamburg Stadttheater, napsala svému příteli a budoucímu muži, hudebnímu skladateli a dirigentovi Meiningenského dvorního orchestru Hansi von Bülowovi, že v hamburském divadle postrádá režijní vedení. Bülowovi se na tento popud podařilo dohodnout hostování Schanzer ve Dvorním divadle v Meiningenu. Schanzer ale nesouhlasila s povinností vystupovat jako komparzistka, protože to bylo pod její úroveň. Nebyl jí příjemný ani nátlak na ansámblové herectví, který znamenal potlačení její herecké individuality. Hledala u Bülowa zastání, ale jelikož vévoda jeho naléhání nepodleh, a to ani pod pohrůžkou Bülowovy rezignace na post dirigenta dvorního orchestru, Bülow nakonec Meiningen demonstrativně opustil. Působil v Meiningenu mnoho let a vévodu jeho odchod údajně velmi mrzel. Nejspíš si byl ale vědom toho, že pokud by v případě Schanzer udělal výjimku, systém by se mohl zhroutit.<sup>112</sup> Dalším příkladem může být herečka Therese Grünert, která sice členkou souboru po nějakou dobu byla, ale pro „nekázeň“ z něj byla propuštěna. Podle všeho se s Chronegkem pohádala ohledně svojí role. Celý případ otevřela na veřejnosti za pomoci divadelní organizace Bühnenverein. Spor nakonec vyhrála a byla jí udělena kompenzace.<sup>113</sup>

Délka působení herců a hereček v meiningenském souboru obvykle nepřesáhla 3 roky. Dvorní divadlo v Meiningenu pro ně plnilo úlohu jakési herecké školy. Doufali v to, že se tam naučí hereckému řemeslu a zažijí na vlastní kůži, jaké je dostávat od režiséra připomínky. Počítali s tím, že jednoho dne soubor opustí a budou se ucházet o angažmá ve velkých renomovaných divadlech. Pro začínající tvůrce to byla exkluzivní příležitost nastartovat svoji hereckou kariéru. Již zmíněný Kainz píše v dopise z 27. srpna 1877 adresovaném svým rodičům: „Jsem herec vévodova Dvorního divadla v Meiningenu! [...] To, co se stalo, je téměř neuvěřitelné.“<sup>114</sup> Po angažmá toužili ale i již zavedení herci, zejména když se po prvních turné dostali Meiningenští do obecného povědomí. Herci na svoji zkušenost s Dvorním divadlem vzpomínají veskrze pozitivně. S Meiningenem navázali vztah a častokrát se do něj i vraceli při různých příležitostech, například při příležitosti stříbrné svatby Jiřího II. a Franz (1898),

<sup>112</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 40.

<sup>113</sup> Celý proces je popsán zde: *Die Meiningen'sche Theater-Intendanz: Gegenüber dem Deutschen Bühnen-Verein*, 1879. Reprint původního dokumentu vyšel pod stejným názvem v edici Forgotten Books (Londýn: 2019, 50 s.).

<sup>114</sup> KAINZ, Josef: *Der junge Kainz*, s. 196–197.

80. narozenin Jiřího II. (1906), otevření nového divadla po požáru (1908) nebo 100. výročí od narození Jiřího II. (1926). Jako by ztělesňovali frázi „jednou členem Meiningenských, navždy členem Meiningenských“.

Někteří herci pak u Meiningenských zůstali třeba i více než 10 let. Stvrдили tak svoji loajalitu, adaptovali se na životní podmínky a *Služební řád* a stali se nekritickými obdivovateli utopie Jiřího II. Její principy si zvnitřnili a žili je. Skvělým příkladem je již zmíněný Max Grube, který se v letech 1908–1913 sám stal intendantem Dvorního divadla v Meiningenu a následně sloužil i jako samozvaný historik tohoto divadla. Ve skutečnosti to byl spíš nekritický pamětník, který ve svých knihách shromažďoval veškeré informace a zkušenosti, jež si zapamatoval.

#### 6.4.2. Soběstačnost

Aby mohla být v jakékoli utopické společnosti izolace dostatečně efektivní, je potřeba zajistit její nezávislost na vnějším světě. Tím nejdůležitějším, co je třeba z tohoto hlediska vyřešit, jsou ekonomické vztahy. V praxi to znamená vypořádat se s nedostatkem potřebných surovin a stanovit platidlo, jeho funkci a pravidla směny uvnitř společnosti i se subjekty mimo ni. Finanční soběstačnost je pro utopie klíčová. Vévoda nijak neformuloval svůj vztah k soukromému vlastnictví. Vzhledem k tomu, že byl z aristokratické rodiny, nedostatek ho nejspíš nikdy nepálil. V duchu liberálně-humanitních hodnot jistě neupíral ani nikomu jinému právo na majetek, mohl ale zároveň minimalizovat touhu nějaký vlastnit.

V jeho divadelní utopii se s penězi operovalo. Jak bylo zmíněno výše, nehrály ale důležitou roli. Herci sice dostávali gáži, ale častokrát daleko nižší, než by dostali v jiných renomovaných divadlech za „hvězdné“ výkony. Nejednalo se ale o žádný podvod, herci věděli již při podpisu smlouvy, jaký bude jejich výdělek.<sup>115</sup> Dvorní divadlo je lákalo z jiných důvodů. Vzpomínka Franz vypovídá nejenom o vytrvalosti tehdejšího intendanta Friedricha von Bodenstedta, který přijel do Mannheimu jako agent, aby ji naverboval do Meiningenu, ale nabízí i další potenciální důvody, proč herci a herečky do Meiningenu přijížděli: „Nabídnul mi, abych se stala členkou souboru ve Dvorním divadle v Meiningenu. Mluvil tak dobře o tamním uměleckém životě a činnosti, o vévodově intelektu a jeho znalostech umění, že jsem zůstala takříkajíc němá. Podepsala jsem smlouvu, která mi opravdu nezaručovala podstatně

---

<sup>115</sup> Zde stojí za zmínku formulace ze služebního řádu: „Vměšování rodičů a manželů hereček do jejich služebních záležitostí není dovoleno.“ *Dienst-Regeln*, 1868, §. 16, s. 10. Za nezletilé dívky podepisovali smlouvy jejich otcové, kteří mohli mít různé námitky, což se vévodovi nelíbilo. Tento fakt problematizuje předchozí výrok, že herci a herečky opravdu věděli „do čeho jdou“. Nevylučuje možnost, že mohli být do spolupráce i vmanipulováni.

vyšší příjem. Celkově vzato jsem neměla důvod Mannheim opustit.“ Ale nakonec to udělala a v Meiningenu zůstala po zbytek svého života.<sup>116</sup>

Podle Grubeho názoru dostávali herci dostatek financí, aby s nimi mohli vyžít. Zkušenost Franz ale jeho tvrzení problematizuje. Před sňatkem s vévodou a nastěhováním do Elisabethenburgu (tj. v letech 1867–1873) bydlela v Meiningenu se svojí matkou, která za ni platila všechny náklady, aby se mohla plně věnovat divadlu.<sup>117</sup> Navíc se nabízí otázka, zda i v případě, že by si dostatek peněz vydělali, měli vůbec příležitost k tomu je utratit. Prudérní vévoda Jiří II. rozhodně nechtěl své herce podporovat v rozverném trávení volného času a bezúčelném rozhazování, což ilustruje i jeho vztah k jinak běžnému vyplácení záloh. Grube vzpomíná, že „jeho [Jiřího II.] odpor k poskytování peněžních záloh hercům – zajímal se o všechny záležitosti divadla, i o ty nejmenší – byl téměř nepřekonatelný.“ Prý říkával: „Moji dvorní úředníci musí existovat bez záloh. Proč by totéž nemohli dělat moji herci?“ K tomu Grube dodává, že si na to herci postupem času zvykli a naučili se existovat bez nich.<sup>118</sup>

K docílení soběstačnosti jeho utopické společnosti podnikal vévoda ještě několik dalších kroků. Dotoval divadlo z vlastní prostředků. Jednak nechtěl, aby se divadlo stalo lidem v Meiningenu přítěží, jednak pak nikdo neměl právo do jeho fungování zasahovat. Tuto vědomou strategii podporuje i Chronegkův dopis adresovaný vévodovi z roku 1876, který se týká nabídky ředitele lipské plynárny, že přispěje 5000 zlatých marek<sup>119</sup> na nové osvětlení divadla výměnou za titul komerčního rady<sup>120</sup>. Chronegk vévodovi doporučil, aby na takovou dohodu nepřistoupil: „Možná by si pan X v příštích letech dopřál potěšení na vlastní náklady vybavit jeviště výměnou za titul tajného rady<sup>121</sup>.“<sup>122</sup> Tuto strategiirazil i mimo divadlo: během své bezmála padesátileté vlády se v úřadu státního ministra vystřídalopo jeho boku pouze pět mužů a každý byl jmenován až po odchodu do důchodu svého předchůdce.

Kromě peněz zásobil vévoda divadlo i všemi možnými rekvizitami ze zámku a muzea. Daroval křesla, truhlice, rakve, koberce, závěsy, záclony, ubrusy, polštáře, porcelán, knihy, psací potřeby, dýky, brnění apod. Dodnes je rekvizitárna v divadle přístupná a bohatě zásobená. Nebyl ale s to pokrýt vše. Potřeboval nakupovat drahé látky na historicky věrné

---

<sup>116</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 26.

<sup>117</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 71.

<sup>118</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 20.

<sup>119</sup> Od roku 1873 se místo zlatými (guldeny) platilo zlatými markami.

<sup>120</sup> Tzv. Kommerzienrat byl čestný titul, který mohl být udělen osobnostem, jež se nějakým způsobem zasloužily o „společné dobro“ v hospodářství či v obchodu.

<sup>121</sup> Tzv. Geheimrat byl členem dvorského úřadu, šlo tedy o vyšší hodnost než komerční rada (viz výše).

<sup>122</sup> Ludwig Chronegk v dopise vévodovi Jiřímu II., 8. 8. 1876. Citováno podle KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 100.

a nekaširované kostýmy a také platit koburskému výtvarnému ateliéru bratrů Brücknerů, kteří vytvářeli malované dekorace k jeho inscenacím. Několikaleté turné tak mělo i pragmatický aspekt. Jiří II. a Chronegk tušili, že „jen díky velkým příjmům, které by takové angažmá pravděpodobně přineslo, by bylo možné získat peníze na realizaci nákladných inscenací v Meiningenu“.<sup>123</sup> Meiningenští vyjížděli i proto, aby si vydělali. Peníze vévodovi sloužily především k nakupování potřebných věcí k tvorbě, k odměňování (výplata) a penalizování (pokuty) herců a divadelního personálu.

## 6.5. Autorita

Nyní je potřeba vyjasnit, jak v soukromé divadelní utopii vévody Jiřího II. byla distribuována moc. Ve Dvorním divadle v Meiningenu se kumulovala výhradně v rukou triumvirátu.

Z pamětí herců lze vyčíst, že ke všem třem měli herci i divadelní personál velký respekt a že si jich vážili nejen pro jejich dovednosti, ale i pro jejich vlastnosti. Od vévody i jeho ženy se dočkali trpělivého zacházení, Chronegkova tyranie nesla ovoce v podobě úspěchů. Jiří II. i Franz občas byli přítomni u individuálních čtených zkoušek herců, diskutovali s nimi, dávali najevo, že jim na nich záleží, a přitom si ověřovali jejich schopnosti a mentální kapacity. Navázali tak s nimi jakýsi druh intimního vztahu, který jim následně znemožňoval možnost vzdorovat a likvidoval prostor pro pochybnosti. Když si herce takto získali, mohli s nimi na jevišti dělat v podstatě cokoli. Tam se herci museli podřídit tvrdé disciplíně a nekonečnému množství připomínek. Například Prsch, který ztvárnil roli Skaldena Jatgeira v inscenaci Ibsenovy hry *Nápadníci trůnu*, byl během scény na hřbitově tak těžce zraněn na hlavě, že mu stékala krev po tvářích, ale raději, než aby pokazil iluzi, zůstal dalších patnáct minut na jevišti, dokud nepadla opona.<sup>124</sup> Byl oddaný, motivovaný, ale možná měl také strach a nechtěl vévodu zklamat.

V tomto typu vztahu mezi herci a vévodou a vévodkyní byla vždy latentně přítomná mocenská nerovnováha, kterou oba stvrzovali už jen svým původem nebo postavením. Jasné rozdělení rolí upevňovalo i lpění na patřičném oslovení, které dokládá Bülowův dopis jeho budoucí ženě Schanzer, v němž jí posílá několik rad pro snazší adaptaci ve Dvorním divadle: „Tituly (důležité!): vévoda: Jeho Výsost. (Jeho Výsost občas hovoří rychle a nesrozumitelně, nemá ale rád, když mu není porozuměno.) Jeho žena: Madam.“<sup>125</sup>

<sup>123</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meiningers*, s. 31.

<sup>124</sup> PRASCH, Aloys: *Erinnerungen*.

<sup>125</sup> BÜLOW, Hans von: *Briefe und Schriften*. 6. sv. Lipsko: 1907, s. 139.

Všichni tři společně pracovali s dehierarchizovaným kolektivem herců a hereček. Franz se starala o dramaturgickou přípravu, vévoda navrhnul scénografii a kostýmy a Chronegk pak inscenaci režíroval. Fungovalo jim to dobře. Nikoho jiného mezi sebe nepouštěli. Inscenování se přizpůsobovalo představě režiséra, intendanta, ve výsledku vévody samotného, který se pokoušel dělat vše proto, aby co nejpřesněji vystihl autorský záměr (v souladu s romantickou představou o autorství, která nejen v Německu 19. století převládala). Hlavní autoritou v symbolickém slova smyslu byl tudíž dramatik. Vévoda se snažil vrátit autorům důstojnost a nechat zaznít jejich myšlenky na jevišti. Nebo alespoň vlastní představy o jejich myšlenkách.

Prvotní plán inscenování, stejně jako obsazení, byl navržen předem, ale na zkouškách se vyzkoušelo tolik variant jednotlivých scén, kolik Jiří II., Franz nebo Chronegk vymysleli. *Služební řád* jim také umožňoval vyměnit hercům rozezkoušené role, a to dokonce i těm hostujícím, když pocítili potřebu to udělat.<sup>126</sup> „Ukázalo se, že jeden herec se opozdil a jeho monolog musel být vypuštěn. Režisérův asistent to oznámil Chronegkovi a očekával pokyny, stoje u nápořní budky. Všichni strnuli. [...] A konečně režisér pronesl: ‚Roli herce X, který nepřišel včas na zkoušku, bude hrát ve všech moskevských pohostinských představeních herec Y, a herce X určuji k tomu, aby v davových scénách řídil nejposlednější skupinu statistů vzadu.‘ A zkouška běžela dál se záměnou provinivšího se herce dublérem.“<sup>127</sup>

Poslední a rozhodující slovo měl ale ve všem vévoda. Herci sice také měli možnost přijít za vévodou a vznést jakékoli námitky k jeho instrukcím (mohli se vyjádřit v divadle nebo v rámci konzultačních hodin na zámku). Když herec něco navrhl přímo v divadle, vévoda ho požádal, aby předstoupil před ostatní a vysvětlil své stanovisko (nebo aby udělal i pár rychlých náčrtů na kus papíru).<sup>128</sup> Je otázka, jak často této možnosti někdo využíval. Daný jedinec musel mít potřebnou kuráž a své připomínky předem dobře promyslet. Dokladem, že Jiří II. některé vzal v potaz a uznal vlastní chybu, je Barnayova vzpomínka. Při zkoušení *Hamleta* se ozval s tím, že vévodův návrh nedává smysl. Týkal se toho, zda má Hamlet vstoupit na scénu ze stejné strany jako Claudius, nebo ne. Vévoda mu, respektive režisérovi, odpověděl: „Pane Grabowsky, připravte tu scénu tak, jak ji pan Barnay popsal. Pravdu má on, mýlil jsem se.“<sup>129</sup> Schopnost přiznat vlastní chybu, byť u takto malicherné otázky, mohla vévodu v očích herců ještě povýšit.

<sup>126</sup> *Dienst-Regeln*, 1868, §. 17., s. 10–11.

<sup>127</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*, s. 140–142.

<sup>128</sup> KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 134.

<sup>129</sup> BARNAY, Ludwig: *Erinnerungen*, s. 250–251.

## 6.6. Komunita

Jak jsem již několikrát poznamenal, pro vévodu byla stěžejní soudržnost celku. Aby mohl komplexně vystihnout podstatu divadelní hry, musel mít všechny složky inscenace pod kontrolou, soudržnost souboru nevyjímaje. Herecký kolektiv se pokoušel všemi možnými prostředky dehierarchizovat. Do hlavních rolí někdy obsazoval dva herce, aby ani na jednom z nich nespočívala veškerá zodpovědnost či příliš velká pozornost. Talenty pravidelně obsazoval do „opovrhovaných“ menších rolí. Všichni členové souboru měli povinnost přidělenou roli přijmout. Někteří dávali najevo, že je takové role uráží. Bylo běžné, že jeden večer měl herec hlavní roli a druhý večer se ztratil v davu. Herci dostávali co nejrůznorodější příležitosti nejen kvůli tomu, aby se zmírnilo jejich ego, ale i proto, aby zdokonalili schopnosti ztvárnit různé charaktery. Bülow napsal svojí ženě, „že zde vedou souhru souboru až do krajnosti, ale vévoda a jeho chytrá, srdečná žena respektují velké individuality. V žádném případě nebrání rozvoji takových talentů, ale naopak se snaží poskytnout všechny možnosti k jejímu vývoji“, což tuto myšlenku podporuje. Zároveň druhým dechem dodává, že ve Dvorním divadle „však dosud měli jen málo skutečně výjimečných individualit, s nimiž by mohli pracovat, neměli příliš příležitostí to uplatnit v praxi“.<sup>130</sup>

Mezi „opovrhované“ role patřily u Meiningenských zejména role v davových scénách. Vévoda jako milovník historismu (uměleckého směru), posedlý iluzí reality na jevišti, rád inscenoval dramata, která se odehrávala v minulosti a byla bohatá na dramatický personál a komparz (např. *Julius Caesar* Williama Shakespeara, *Marie Stuartovna* Friedricha Schillera, *Princ Homburský* Heinricha von Kleista). Tento typ historických her jednak uspokojoval jeho vojenský fetišismus, ale jednak mu také poskytoval možnost inscenovat bitvy, shromáždění a jiné davové scény. Na jednu stranu lze tyto davové scény vnímat jako stlačení všech hereckých individualit v jednu ohromnou masu, na stranu druhou to byl právě vévoda, kdo v návaznosti na Keana, Phelpse a Cicériho tyto masy individualizoval. Herece rozděloval do menších skupin, které měl na starost vždy nějaký schopnější a v divadle již delší dobu působící herec. V roli pomyslného vedoucího organizoval akci celé skupiny a za výsledek nesl zodpovědnost. Kromě herců, jejichž povinností bylo v davech vystupovat, se v nich objevoval i celý divadelní personál: technici, kadeřníci, kostyměři, úředníci, a když bylo potřeba, tak i obyvatelé Meiningenu (na turné tamější obyvatelé nebo vojáci).

Spolupráce všech zaměstnanců divadla se ale netýkala jen davových scén. Meiningenská souhra samotné představení přesahovala. Autor článku *V zákulisí u Meiningenských* z roku

---

<sup>130</sup> BÜLOW, Hans von: *Briefe und Schriften*, s. 139.



1882 píše, že žasl „nad velkým počtem lidí, kteří zde měli napilno. [...] Každý – herci a režiséři, stejně tak technický personál, komparz – pomáhal“<sup>131</sup>. Všichni se podíleli na přípravě scénografie před přestavením, a to všechno pod „přísným pohledem intendanta“ a za „zvuku jeho malého zvonečku“.<sup>132</sup>

Takové nároky a způsob práce v ansámblu Dvorního divadla vyžadovaly i jistý typ herce (vezměme v potaz i všechny nároky popsané výše). Grube popisuje „ideálního“ herce jako nepřiliš inteligentního nebo nedostatečně vzdělaného, poněvadž by se mohl stát vhodnou tvarovatelnou hmotou. „[Tyto] osoby se mohou zcela odevzdat vnějšímu vedení. Na rozdíl od osob se skutečným talentem, které chtějí pracovat samostatně a vždy se budou bouřit proti blízkému vedení, uvítají, když za ně někdo interpretuje jejich roli. Nejpozoruhodnější na těchto pečlivě režírovaných talentech je, že jejich výkony se tak vůbec netváří. Působí dojmem, že si plody vypěstovali na vlastní zahrádce.“<sup>133</sup> Čím přizpůsobivější herec byl a čím menší kladl odpor, tím snadněji do utopické společnosti zapadl.

Komukoli, kdo se k ansámblu chtěl přidat, nezbylo nic jiného, než zapadnout do rozjetého mechanismu a zatnout zuby. S nadsázkou se říkalo, že nováček ani nepotřeboval instrukce od režiséra, protože mu byly šeptány ze všech stran. Každý člen společnosti se cítil jako nepostradatelná součást celku uměleckého díla, součást společnosti, jíž musel podrobit svoje ego. Po čase se tak vybuodovala silná tradice, kterou každý s hrdostí zachovával. „Je nemožné dostatečně popsat ten silný pocit sounáležitosti a hrdosti, který meiningenský soubor stmeloval.“<sup>134</sup> Komunitní sounáležitost smyla rozdíly v třídním původu, ve vzdělání, v hodnotech. Všichni si před vévodou byli rovni.

Příznačný je i fakt, že se o divadle nereferovalo jako o Dvorním divadle Jiřího II. Sasko-Meiningenského, ale jako o souboru Meiningenských. A navíc o sobě každý přemýšlel primárně jako o Meiningenském. Zkušenost dalšího z meiningenských herců, Aloise Wohlmutha, však vypovídá o tom, že ne každý člověk to tak cítil. Považoval totiž čas strávený v Meiningenu za promrhaný, neboť měl za to, že ansámblové herectví zničilo jakoukoli individualitu herce.<sup>135</sup> Jeho zkušenost nicméně potvrzuje intenzitu provázející budování rovnostářského souboru.

---

<sup>131</sup> *Bei den Meiningern hinter den Coulissen*. Heimatgarten, 1882, únor, s. 378–381.

<sup>132</sup> Tamtéž.

<sup>133</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 34.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>135</sup> WOHLMUTH, Alois: *Ein Schauspielerleben*. Mnichov: 1918, s. 104–112. Citováno podle KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke*, s. 239.

## 6.7. Eliminace náhody

Posledním velkým celkem, který považuji nezbytné rozvést a který se oproti předešlým vytyčeným kategoriím může na první pohled zdát podřadný, je existence náhody. Náhoda je důležitá zejména proto, že ztělesňuje opak řádu. V utopické ontologii je v podstatě subverzivním až destruktivním principem, proti kterému neobstojí ani sebelépe nastavená pravidla nebo jiné hlídací mechanismy. Náhoda, respektive její eliminace, je tak posledním důležitým pilířem meiningenské utopie, který považuji za důležité pojednat.

Vévodovo lpění na detailech a fanatický perfekcionismus lze bezpochyby vnímat jako úzkostlivou potřebu mít vše pod kontrolou. Ovládnutím všech složek tak svádí boj s náhodou, která ohrožuje vše, co se snaží vybudovat. Když Grube nadšeně a nekriticky popisuje, že se divadelní zkouška „má od představení lišit pouze absencí publika“<sup>136</sup> nebo že „žádný počet opakování [ve smyslu reprízování] nepřináší změnu“,<sup>137</sup> rozkrývá tím právě onu vévodovu úpornou potřebu zafixovat vše podle předem nazkoušeného plánu. V kontextu nefixovatelného média, jakým divadlo je, je jeho snaha o to paradoxnější. Divadlo mu je na jednu stranu vhodným politickým nástrojem, protože oslovuje spoustu lidí zároveň, ve stejnou chvíli ho ale zrazuje jeho mediální podstata, protože není konzervovatelná a on ji nemůže mít neustále pod kontrolou.

Není pak překvapivé, že jeho velkým nepřítelem byla i herecká improvizace. Herec by podle něj neměl dělat nic nečekaného a překvapivého.<sup>138</sup> Doložit si to můžeme na zkušenosti Wilhelma Arndta, který měl přidělenou roli Mortimera v *Panně orleánské* a při každém představení údajně říkal repliky jiným způsobem. Když mu vévoda pohrozil, že mu roli sebere, slíbil, že se bude chovat slušně a už to nebude dělat. A také se tak stalo – nakonec byl za správné odehrání role Jiřím II. i Franz pochválen.<sup>139</sup> Zákaz hereckého „extemporování“ byl formulován dokonce i ve *Služebním řádu*,<sup>140</sup> stejně jako zákaz pozměňování nebo krácení vlastní role podle hercovy libovůle.<sup>141</sup>

Perfekcionismus ale pronikal i do jiných než hereckých oborů. Například na následujícím popisu scény lze ukázat, jak se jeho obsesivní kontrola projevovala i ve scénografii. „Obraz s Markétou v prvním dějství: její levá ruka spočívá na malém stolku se štíhlýma nohama.

<sup>136</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 43.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>139</sup> FREIFRAU von HELDBURG, Helene: *Fünfzig Jahre Glück und Leid. Ein Leben in Briefen aus den Jahren 1873–1923*. Lipsko: Koehler & Amelang, 1926, s. 183.

<sup>140</sup> *Dienst-Regeln*, 1868, §. 48., s. 24.

<sup>141</sup> Tamtéž, §. 29., s. 16.

Z dálky se zdá, že se ruka vznáší ve vzduchu. Bylo by lepší, kdyby byl tento stůl zakryt tmavomodrou látkou, kterou jsem prezentoval v místnosti s rekvizitami. Pokud se to tak udělá, bude efekt atraktivnější.“<sup>142</sup> Tento úryvek je pouze jednou z devíti připomínek, které vévoda popsal v dopise intendantu Steinovi k inscenaci *Fausta* v lednu roku 1864, kdy ještě nebyl oficiálně ve funkci. A takových dopisů s poznámkami poslal vévoda mnoho (vzpomeňme na historku s Bismarckem a vojenským telegrafem).

Vévodovo puntičkářství a úsilí přemoci náhodu se projevovalo i jeho vyčerpávajícím studiem epochy a místopisu divadelní hry, čemuž následně uzpůsoboval také historicky věrné rekvizity a kostýmy (včetně látek, které nechal dovážet z Itálie nebo Francie). Herci dostávali v den představení dokumenty s instrukcemi, jak si mají správně obléct svůj kostým, aby mezi nimi a kostyméry nedošlo k nedorozumění. Když si připomeneme informace z předešlých kapitol – pečlivé individuální zkoušky s Franz, nekonečné zkoušky v divadle, promyšlený pohyb jednotlivců v davových scénách –, vyvstává z toho komplexní obraz člověka, který si náhodu jednoduše nemohl a nechtěl dovolit. Divadelní utopii Jiřího II. se bez ní dařilo dobře a on na tom rozhodně nehodlal nic měnit.

Vévoda Jiří II. v sobě nepopřel absolutistického monarchu. Osvícenecké snahy svého dědečka vzdělávat a měnit společnost přetavil ve vlastní pokus o sociální inženýrství. Divadlo pro něj představovalo společnost v malém měřítku. Ztotožňoval se s myšlenkou sjednoceného Německa stejně, jako toužil sjednotit herce ve svém vlastním souboru. Dvorní divadlo v Meiningenu pro něj bylo vlastní „fourierovskou falangou“ či „lassalleánským státem“, a odráželo tak jeho představy o ideálním společenském uspořádání – rovnostářská společnost řízená intelektuálem shora. Vychován pruským vychovatelem v aristokratických kruzích německé dvorské šlechty a anglické královské rodiny, vzděláván v bouřlivém univerzitním prostředí 40. let, napojen na pruské elity v Berlíně skrze svoji první ženu Šarlotu se postupem času utvrdil ve svojí mocenské pozici a legitimizoval své budoucí počínání. Jeho slabost pro autoritu a pro vojenskou disciplínu ho motivovaly k vytvoření totalizující utopie. Měl vysoké postavení, vzdělání, majetek, finance, potřebné schopnosti, čas, charisma a oddané lidi ve svém okolí, kteří byli ochotni ho v jeho experimentu následovat. Ocítl se zkrátka ve správný čas na správném místě a dokázal toho využít – díky tomu předznamenal velkou divadelní reformu v celém euroamerickém prostoru.

---

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 16.

## Závěr

Téma zneužití autority pro vlastní cíle, stejně jako rozkrývání mocenské struktury nabývá větší a větší relevance. Ve společnosti vzrůstá citlivost při nahlížení na spleť mezilidské vztahy i při rozkrývání těžko uchopitelných mechanismů obzvláště v prostředí, které se navenek tváří rovnostářsky nebo nehierarchicky. Tímto prizmatem jsem i já v této práci nahlédl na vévodovo počínání ve Dvorním divadle v Meiningenu a pojmenoval vzorec určitého typu chování, stejně jako model společnosti, který takové chování vyprodukoval.

Na jednu stranu nelze vzhledem k četným dvorním divadlům (nejen) v Německu hovořit o ojedinělé instituční utopii, na druhou stranu Dvorní divadlo v Meiningenu přece jen specifické bylo. Jednak měla divadelní utopie Jiřího II. obrovský dosah a vliv, který uplatňovala zejména během turné po Evropě a Rusku po dobu 17 let, a jednak na rozdíl od jiných divadel opravdu intenzivně soustředila pozornost na kolektivní práci a soudržnost nejen na jevišti.

Rozkrývání společenského modelu, který vévoda vytvořil, bylo o to komplikovanější, že vévoda nikde jasně nedeklaroval, že by se o něco takového programově pokoušel. Nenapsal žádný manifest, o něhož by se teze této práce o sociálním inženýrství dala opřít, ani koncepčně neformuloval své názory ohledně toho, jak by podle něj měla být společnost uspořádána.

Při opakovaném čtení pramenů a sekundární literatury však dosavadní zjištění vyvstávala stále jasněji a v novém světle. Stejně tak se vyjevovaly i nové rozměry. Například lexikální vrstva, kterou jsem v průběhu práce nebral v potaz, v závěrečných fázích dopisování této práce na mě ale působila stále intenzivněji. Ti, kteří o svých zkušenostech vyprávějí, své vyjadřování samozřejmě nereflktují. Jimi používané výrazy ale hovoří samy za sebe.

Nejvýrazněji z textu příznačně vystupují vojenské metafory. Když jeden z herců komentuje práci v divadle slovy, že „vše šlapalo jako s *vojenskou* přesností“,<sup>143</sup> otevírá tím sémantické pole, které poskytuje prostor pro redefinování role režiséra, herců i divadelního personálu. Grube pak může říct, že „místo *velitele* armád získalo Německo *velitele* umění“, kterého „každý ctil jako vojín svého *generála* na *bitevním poli*“. Jeviště se promění na bitevní pole, kde „odpovědné osoby zpravidla vydávaly spíše *příkazy* než *návrhy*“. A režisér Chronegk

---

<sup>143</sup> Zdroj této i následujících citací zde: GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, [uvedené strany respektují pořadí citací v textu] s. 31, 15, 39, 37.

podle Prasche stojí na židli, v ruce má svůj zvoneček a „řídí komparz jako *polní maršál*“.<sup>144</sup> Autorita divadelního režiséra se zde slévá s autoritou vévody a autoritou vojenské armády. Ve spojitosti s vévodovou vojenskou kariérou (nakonec se stal i generálem), jeho zálibou v inscenování nejruznějších bitev a oblibou vojenského historismu se nabízí vnímat jeho snahu stylizovat se do „velitele divadelní armády“ jako splnění celoživotního snu. Vévoda-velitel si pak může dovolit zacházet s herci jakožto s nástroji, které slouží především k dosažení jeho vlastních cílů. Franz „se snažila, aby se student stal takříkajíc její *hláskou troubou*“,<sup>145</sup> v Lindner „viděla *nádobu*, do níž mohla vlévat svou vlastní inspiraci“, poněvadž pro ni byla „*nástrojem*, skrze nějž mohl promlouvat velký umělec“. Instrumentace jednotlivců pak vrcholila v „*managementu mas*“ v davových scénách, při nichž se meiningenský triumvirát pokoušel zejména o „oživení a *tvarování* ztuhlé, neohebné *masy*“.

Lexikální analýza je jen jednou z možných cest, kudy by se tato práce mohla vydat, ale kvůli omezenému prostoru se jí nakonec nevydává. Nabízelo by se i podrobněji prozkoumat vévodův vztah s jeho současníkem a divadelním reformátorem Richardem Wagnerem. Vévoda svoji reformu realizoval sice již o deset let dříve, než Wagner otevřel svůj Festspielhaus v Bayreuthu v roce 1876, nicméně už v roce 1849 Wagner napsal texty *Umění a revoluce* a *Umění budoucnosti*, kde formuloval vlastní názory na roli umění ještě předtím, než realizoval svoji vlastní představu o utopii. Ženy těchto dvou reformátorů, Ellen Franz a Cosima Wagner, byly navíc dlouholeté přítelkyně, které spolu udržovaly pravidelnou korespondenci. Manželské páry se navštěvovaly, Wagner s vévodou se přetahovali o bratry Brücknery, respektive o malované kulisy, které jim vyráběli na míru v jejich koburské dílně, a vévoda také půjčil svůj dvorní orchestr na bayreuthskou premiéru, které se sám zúčastnil. Ať už spolu měli přátelský, či konkurenční vztah, uvažovat o tom, jak se navzájem ovlivňovali, se jeví jako produktivní cesta dalšího možného bádání.

Prohloubit uvažování o vévodově utopii by rovněž mohlo prozkoumání dramaturgie i politické čtení jednotlivých meiningenských inscenací, které na svých turné Meiningenští vyváželi. Na pozadí Shakespearových, Kleistových, Lessingových, Goethových, Schillerových a dalších her by bylo lze sledovat inscenování vévodových politických postojů a názorů na umění.

---

<sup>144</sup> PRASCH, Aloys: *Erinnerungen eines ehemaligen Meiningers*. Bühne und Welt, roč. 1, 1899, s. 695–696.

<sup>145</sup> Zdroj této i následujících citací zde: GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, [uvedené strany respektují pořadí citací v textu] s. 34, 105, 105, 45, 43.

Dvorní divadlo v Meiningenu ovlivnilo mnoho dalších tvůrců. Jiří II. ani Ludwig Chronegk je ale paradoxně neinspirovali z estetického hlediska. Grube v publikovaných pamětech v roce 1926 zklamaně konstatuje, že se na Meiningenské v podstatě zapomnělo a že iluzivní realismus a historismus všechna progresivní divadla již dávno zavrhl. Nezavrhl ale atraktivní myšlenku vlastního společenského experimentu, ať už ho realizovala za účelem prozkoumat metodiku práce s herci, nebo vybudovat ideální mikromodel společnosti. V průběhu 20. století tak vznikla herecká studia a laboratoře, jezdilo se experimentovat na statky, zakládala se divadla-kláštery, divadla-kostely a formovala se divadla-komuny. Vždy na vrcholu s autoritou, která si realizovala vlastní projekt. Nahlédnutí jejich utopicko-sektářské praxe politicko-společenským prizmatem by rozkrylo a pojmenovalo totalizující, sektářské a jiné despoticke praktiky v divadelních společenstvích.

Vévoda Jiří II. svou práci odvedl – přivedl proroka k hoře tak, jak si to na začátku předsevzal. Na sklonku svého života se Grubemu svěřil, že „co se měla německá divadla naučit, to se naučila“.<sup>146</sup> Jeho mise byla u konce a teď už bylo na jiných tvůrcích, zda a jak se jeho Dvorním divadlem v Meiningenu budou inspirovat. Vévoda zemřel 25. června 1914 a jeho pohřeb se konal o tři dny později. Téhož dne, jen o 1300 km jižněji, spáchal jistý bosenskosrbský aktivista Gavrilo Princip atentát na následníka rakousko-uherského trůnu Františka Ferdinanda d'Este a jeho ženu Žofii Chotkovou. Smrt vévody Jiřího II. Sasko-Meiningenského a začátek první světové války jako by symbolicky ukončily éru utopie Dvorního divadla v Meiningenu a započaly etapu novou, která se jejím odkazem mohla inspirovat.

---

<sup>146</sup> GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*, s. 111.

## Citovaná literatura

[-]: *Bei den Meinungen hinter den Coulissen*. Heimatgarten, 1882, únor, s. 378–381.

[-]: *Die Meinungen'sche Theater-Intendanz: Gegenüber dem Deutschen Bühnen-Verein*, 1879. [Forgotten Books] Londýn: 2019, 50 s.

AÍNSA, Fernando: *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007, 232 s.

BARNAY, Ludwig: *Die Meininger in London*. Die Deutsche Bühne, 1909, prosinec, s. 325. In: *Charles Kean and the Meininger Myth*. Theatre Research, 4, 1964, s. 137–153.

BARNAY, Ludwig: *Erinnerungen*. Berlín: Henschel, 1954, 408 s.

BARNAY, Ludwig: *Mein Debut in Meiningen*. Bühne und Welt, 1906, duben–květen, s. 584.

BLOCH, Ernst: *Filosofie naděje*. Př. M. Pokorný. Praha: Filosofia, 2022, 351 s.

BODENSTEDT, Friedrich von: *Ein Dichterleben in seinen Briefen, 1850–1892*. Berlín: 1893, s. 166.

BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999, s. 518–522

BÜLOW, Hans von: *Briefe und Schriften*. 6. sv. Lipsko: Breitkopf und Hartel, 1907, 383 s.

ČERNÝ, Pavel (ed.): *Kulatý stůl „Spotřební družstvo včela – jeho vznik, historie a zánik“*. Praha: Družstevní asociace ČR – Muzeum družstevnictví, 2020, 69 s.

ERCK, Alfred; SCHNEIDER, Axel; SCHNEIDER, Hannelore: *Georg II. von Sachsen Meiningen. Ein Leben in Bildern*. Meiningen: Bielstein, 2008.

ERCK, Alfred: *Geschichte des Meininger Theaters*. Meiningen: Südthüringisches Staatstheater, 2006, 256 s.

ERCK, Alfred: *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen (1826-1914): Kultur als Behauptungsstrategie?*. Kolín: Bohlau Verlag GmbH & Cie, 2015, 550 s.

FREIFRAU von HELDBURG, Helene: *Fünfzig Jahre Glück und Leid. Ein Leben in Briefen aus den Jahren 1873–1923*. Lipsko: Koehler & Amelang, 1926, 265 s.

FRIEDMANN, Siegwald: *Das erste Gastspiel in Meiningen*. Die Deutsche Bühne, 1909, prosinec, s. 338.

GRUBE, Max: *The Story of the Meininger*. 2. vyd. Miami: University of Miami Pr, 1970, 138 s.

HAASE, Friedrich: *Was ich erlebte*. 1846–1896. Berlín: 1896, 224 s.

JAKOB, Andrea: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen: ein Präzedenzfall für aufgeklärten Absolutismus?*. Meiningen: Meininger Museen, 2004, 250 s.

JANOŠEK, Martin: *Německý ústavní vývoj v 19. století*. Praha: Univerzita Karlova, 2017, Katedra právních dějin, diplomová práce, 123 s.

- JIRŮK, Jan: *Divadlo a utopie: Polské divadelní studio Reduta jako příklad modernistické utopie*. Praha: NAMU, 2017, 152 s.
- KAINZ, Josef: *Der junge Kainz*. Ed. A. Eloesser. Berlin: Fischer, 1912, 316 s.
- KILIAN, Eugen: *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient*. Karlsruhe: 1893, 162 s.
- KILIAN, Eugen: *Eduard Devrient*. In: *Dramaturgische Blätter*. Mnichov: 1905, s. 281–299.
- KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. VII. Band: Realismus. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1965, 521 s.
- KOLLER, Ann Marie: *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford: Stanford University Press, 1984, 258 s.
- LUDWIG, Emil: *Bismarck: The Story of a Fighter*. Boston, 1929, s. 331.
- LINDNER, Amanda: *Erinnerungen*. Thüringen: Eine Monatsschrift für alte und neue Kultur, roč. 1, 1926, s. 20–22.
- MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*. Bratislava: Archa, 1991, s. 357.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: *Základy marxismu*. 1. díl. Praha: Powerprint, 2021, 173 stran.
- NEŠPOR, Zdeněk R. (ed.): *Sociologická encyklopedie*. Sociologický ústav AV ČR [internetový portál].
- OUŘEDNÍK, Patrik: *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Torst, 2010, 244 s.
- PAVLOVA, Olga: *2+2=5. Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2022, 116 s.
- PERNÝ, Lukáš: *Utopisti. Vizionáry světa budoucnosti*. Martin: Matice slovenská, 2020, s. 390.
- POSSART, Ernst von: *Erstrebtes und Erlebtes*. Berlin: 1916, s. 234.
- PRASCH, Aloys: *Erinnerungen eines ehemaligen Meiningers*. Bühne und Welt, roč. 1, 1899, s. 695–696.
- RAŠKA, Jakub: *Chudoba, pauperismus a sociální otázka jako veřejné diskurzy v habsburské monarchii doby předbřeznové a revoluce 1848/1849*. Praha: Univerzita Karlova, 2016, Ústav hospodářských a světových dějin, diplomová práce, 135 s.
- ROTHSTEIN, Edward; MUSCHAMP, Herbert; MARTY, Martin E.: *Visions of Utopia*. Oxford: Oxford University Press, 2003, 102 s.
- SHLOMO, Sand: *Jak byl vynalezen židovský národ*. Praha: 2015, s. 44.



SCHNEIDER, Hannelore: *Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen erbter Macht und Künstlerischer Freiheit*. Zella-Mehlis: Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft, 1997, s. 624.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946, s. 140.

STEIN, Lorenz von: *Der Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs*, Lipsko: 1842, 475 s.

ŠIMEČKA, Milan: *Sociální utópie a utopisti*. Martin: Osveta, 1963, 196 stran.

WAGNER, Richard: *Art and Revolution*. In: *Prose Works*. Př. W. A. Ellis. 1. sv. Londýn: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892, s. 21–68.

WAGNER, Richard: *The Art-Work of the Future*. In: *Prose Works*. Př. W. A. Ellis. 1. sv. Londýn: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892, s. 69–214.

WEISER, Karl: *Zehn Jahre Meiningen*. Ed. Hans Devrient. Výmár: 1904, s. 122.

WOHLMUTH, Alois: *Ein Schauspielerleben*. Mnichov: Parcus & Co., 1928, 188 s.

ZEMANOVÁ, Berenika (Ed. a Př.): *Služební řád pro členy Hraběcího zámeckého divadla Leopolda Lažanského v Chyši*. Praha: 2017, 35 s.

*Dienst-Regeln für die Mitglieder des Herzoglichen Sachsen-Meiningen Hof-Theaters*. Meiningen, 1868, §. 3–4., s. 4–5.

*Herzog Georg II. und die Meininger Kunst: Festschrift zum 80. Geburtstage Herzog Georgs am 2. April 1906*. Hildburghausen a Lipsko: Thüringische Verlags-Anstalt, 1906, 36 s.

<https://www.meiningermuseen.de/pages/die-museen/museum-im-schloss/personen.php>  
[webové stránky meiningenských muzeí].

Meininger Museen: *Die frühen Jahre. Das Herzogliche Hoftheater Meiningen 1866–1871*. Schloss Elisabethenburg, Obere Galerie. 28.10. 2021 – 27. 3. 2022. [výstava]