

O naší moderní kultuře divadelně dramatické

O naší moderní kultuře divadelně dramatické

Dřív než vystupuje česká moderní divadelní hra s nároky na pozornost, jak se tehdy říkalo, vlastenského obecnstva na konci 18. století, byla již Praha proslulým městem divadelním, hlavně operně významným, ovšem rázu vlašsko-německého; byť nemohla soupeřit s Paříží, s Benátkami, s Milánem, přece neustupovala příliš do pozadí před svými nejbližšími sousedy, Vídní a Lipskem. Byly tu již zárodky divadelní kultury na podkladě společensky rokokovém, ovšem velmi těsném a úzkém, který přestavěti a rozšířiti bylo právě úkolem básnických i kulturně společenských revolucí z konce století osmnáctého a z počátku století devatenáctého.

Již staří francouzští teoretikové klasicističtí věděli, že k pojmu divadelní kultury náleží předem harmonická souhra tří činitelů: básníka, herce, obecnstva; pozdější doby rozmnožily je o kritika a režiséra. Ale ovšem k této snaze po vyšším sjednocení musí přistoupit ještě vůle k tradici umělecky společenské, která se projevuje, jak říkají Voltaire a Marmontel, ve vysokém a bezpečném vkusu básníka i obecnstva a v uvědomělé práci herecké, která chce být vědomě vzorem životné společenskosti, chce vytvářeti jemný mrav a regulovati uhlazenou řeč obcovací, po případě prostředkovati v tomto směru mezi „dvorem a městem“. Ale ovšem již romantikům to všecko nestačí; žádají, aby drama odposlouchávalo nejjemnější tužby národní duše, předjímalo její nejtajnější vzestupné cíle — aby bylo, jak se vyjadřují i Hugo

220 i Barrès, jakousi magnetickou střelkou, ukazující neúchylně k pólu národní energie. A literární historikové jako Brunetiére formulují to přímo v teorii tajemné spolupráce dramatické tvorby básnické s vzestupným duchem národní energie, která se žene za novou tvorbou státně politickou. Vrcholy dramatu, ať antického, Aischylos, Sofokles, ať moderního, Shakespeare a Racine, spadají mu vjedno se stupňováním politické vůle a národně státní expansivnosti. Dnes se kladou nejlepšími západními teoretiky dramatu úkoly expanse vitalisticky společenské: odklizení starých odumírajících forem životných, udržovaných při životě jen setrvačností a konvencí, leptavou lučavkou kriticismu, nebo experimentování nových forem životně společenských a zkoušení jejich životnosti, nebo posléze stupňování pocitu životní odvahy rozžíváním dobrodružné obraznosti před divákem.

České moderní divadlo mělo dlouho jen prvního činitele z oněch tří nebo čtyř, které ustavovaly tehdy divadelní kulturu: obecnstvo; ostatní, básníky, herce, kritiky, musilo si teprve dlouhou prací vychovávat. A zpočátku snažilo se je přímo vydupávat, a ovšem s malým zdarem, jak je přirozeno. Nebylo herců, nebylo básníků, nebylo vůdčích kritiků — to všecko nahrazovalo nadšení a diletantská horlivost. První pokus, hráti v Kocích česky hru z němčiny přizpůsobenou Knížete Honzika (1771), ztroskotal se na zcela nedostatečné znalosti českého jazyka u hrajících herců. Ale byla tu živná půda, z níž dříve nebo později musila vyrůst kultura divadelní, mladé zdravé obecnstvo, stále obrozované lidovým přítokem z venkova. Praha, svým původem město německé, zalidňované víc a víc českým živlem lidovým, mělo v českém obyvatelstvu ovšem rázu maloměstského a mentality hodně konservativně stálý nevysychající přítok obecnstva, které plnilo spolehlivě divadelní pokladnu. Bylo-li častěji na konci 18. a na začátku 19. století hráno v stálých německých divadlech pražských česky, mělo to důvody jen kasovní. Jaký byl duch české dramatické tvorby v prvním období českého divadla pražského, které sáhá

literárním historikům tak asi do roku 1820? Byl to duch stísněný a nesvobodný, závislý na tehdejším duchu měšťácky osvícenském, a po stránce technické a výrazové na vídeňské hře divadelní. Jak praví jeden literární historik český, na úsvitě své nové dramatické tvořivosti jsme „předměstím Vídně“; a Vídní se řídil divadelní vkus český velmi hluboko do 19. století. Zpřetrhány jsou skoro všechny nitky, kterými se mohla zavěsit novodobá česká tvorba dramatická na starší domácí útvar divadelní, předem na barokní drama jesuitské, což nebylo s absolutním prospěchem, uvážíš-li, že barok byl lidu v leccěms bližší než osvícenství, směr vpravdě akademický, kritický a učenecký. Bylo třeba teprve tvořit nové ideje a symboly, které v baroku byly již vžity na náboženském podkladě. Ale úplně vliv baroka v počátcích novodobého dramatu českého přerván není; zejména kult místního vlastenectví, na příklad hojně se vyskytující námět obležení Prahy od Švédů, je rozhodně původu barokního.

Duch prvního období dramatické tvorby české, které vedou literární historikové do roku 1820, je spíše vlastenecký než národní; národnost jako ideál politickopoetický vypracovává až zralý romantism a také ovšem demokratičnost, kterou zjišťují čeští literární historikové u některých her tohoto období, tak u Oldřicha a Boženy od Antonína Josefa Zímy (1789), musí být brána *cum grano salis*. Projevuje se tu jen v útocích na dvořany a v upřímné věrnosti sedlákově k jeho zeměpánu, jde tu tedy mnohem spíš o ozvuk nově formulované josefínské loajality než o demokratické smýšlení, jak mu rozumíme dnes. První dramatická produkce česká je co do počtu velmi hojná. Dobrovský v *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* zjišťuje, že se od roku 1786 do roku 1792 napsalo na 300 her v české řeči, a Karel Ignác Thám odhaduje počet divadelních her česky napsaných od roku 1786 do roku 1805 na celý tisíc. Z nich ovšem veliká většina je pravidlem špatně z němčiny přeložena. Jen nejnepatrnější jich část byla vydána tiskem, jinak zůstávaly v rukopisech a poztrácely se. Co do žánru byly

to jednak hry rytířské, jednak dramata občanská s notnou dávkou larmoyantnosti, jednak lokální frašky s naturalistickou hrubozrností zobrazující scény ze života lidu hlavně řemeslného. Zakladatelem českých rytířských her rázu vlastenecky kronikářského je Václav Thám, původně úředník policejní, pak herec osudu velmi romaneskního, také první anakreontik český. O stupni jeho původnosti a o síle jeho tvořivosti je velmi nesnadno soudit, poněvadž jeho hry skoro vesměs se poztrácely. Ale vnějškově látková zásluha takové Vlasty a Šárky nebo Břetislava a Jitky nebo Švédské vojny v Čechách mu asi právem přísluší. Vedle něho Prokop Šedivý může být pokládán za prvního českého komediopísaře moderního. Třebas je nutno slevit mnoho z nekritického entusiasmu F. A. Šuberta pro takové Masné krámy (1796) nebo Pražské sládky (1819) — Šubert viděl v těchto místních fraškách Šedivého arcidíla realistického umění moderního —, přece se musí Prokopu Šedivému přiznat jistá pozorovatelská vnímavost pro život nižších vrstev lidových a schopnost zaposlouchat se do jejich argotu a vlohu reprodukovat jej. A táž zásluha náleží ve zvýšené ještě míře i Františku Rajmanovi pro jeho původní veselohru Selské námluvy, vytištěnou roku 1819, která způsobem skoro fotograficky věrným bez jakéhokoli záměru karikaturního předvádí zvyky a způsoby vesnického lidu soudobého. Ústřední figurou prvního divadelního údobí českého jest Jan Nepomuk Štěpánek, třebas je věkem značně přežil (zemřel r. 1844 jedenašedesátiletý). Je to divadelní praktik a aranžér, který zná obecnost, pro něž pracuje, a dovede mu vyhověti. Opatřuje dramatický repertoár pro divadlo své doby se žárlivou výlučností skoro sám, s krejčovskou zručností a pohotovostí, sešívaje i přešívaje oblíbené divadelní látky, nejráději vlastenecky historické a časové — český pendant k Němci Kotzebuovi, jemuž se vyrovná pochybnými ctnostmi plodnosti, právě jako bodrosti a rozšafného šosáctví. Ale náleží mu jistě zásluha, že se jeho vlivem a působením vžily české hry jako repertoárová pravidelnost a že byla vychována první generace českých herců a zpěváků profesio-

nálů, kteří nesli do budoucnosti osud českého jeviště, tak J. K. Tyl, J. J. Kolár, Manetínská, Forchheimová, Strakatý aj. 223

Rok 1820, kdy začalo vycházet Divadlo Klicperovo, uvádívají obyčejně literární historikové za mezník prvního, průpravného období českého dramatu. Ale počátek dvacátých let 19. století má význam po jiné stránce mnohem osudnější pro českou dramatickou kulturu. Povšimni si jen, že roku 1821 vychází Františka Turinského „truchlohra ve čtyřech dějstvích veršem“ Angelina a záhy potom roku 1823 Josefa Lindy divadelní hra Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům, což jsou první literárně dramatické hry české inspirace čistě literárně knižní, odtržené od životní jevištní praxe soudobé, a k nim se v třicátých letech přidruží Karla Simeona Macháčka Závěš Vítkovice, hra rázu stejně literátského. Až potavad byl nejužší a nejdůvěrnější poměr mezi dramatem a jevištěm; dramata bývala psána pro docela určité a konkrétné potřeby jevištní, pro určité obecnost, které se sešlo právě za tím a nejiným účelem, aby vyslechlo tu nebo onu hru divadelní; a podle toho bývali autory dramatickými převážně herci, ať již profesionálové jako Jan Nepomuk Štěpánek, ať ochotníci jako Prokop Šedivý; Turinský a Linda trhají však první vědomě tento svazek s jevištěm a dávají dramatu cíl knižně literární. Podnikají krok osudný; tvoří nejen umělecké, ale do značné míry i umělé drama české. Fr. Turinský jde velmi daleko v zlyrisování dramatu právě jako Linda v jeho zarchaisování, mnohem dále, než mohlo být zdrávo jeho životnosti a účinnosti. Umělecké intence, nestrávené a neztělesněné, neproměněné v dramatickou krev, trčí z jejich dramatických básní, které se stávají vzorem celé řadě našich moderních básníků dramatických, Hálkovi jako Zeyerovi, Karáskovi jako Lomovi. Je třeba si jen přečíst v Zeyerově tragédii Neklanovi, shakespearisující zrovna jako Jaroslav Šternberg, předmluvu, v níž prohlašuje autor Hájka za skutečný, byť zkalený pramen staročeské poesie mytické, abys pochopil zcela opravdovou souvislost tohoto skutečného moderního básníka se starším pseudopoetou. Turinského Angelina, kterou při všech svých

restrikcích sympaticky vítá Palacký, kterou zahrnuje chválou Čelakovský, je v jistém slova smyslu osudné dílo dramatické.

Její místy skutečná lyrická síla zůstává na papíře, nežene mlýnu dramatické aktivity, propadá dekorativnosti; knižní drama české se svými nesplnitelnými aspiracemi poetickými je stvořeno.

Živý dramatický vývoj divadelní v třetím až pátém desetiletí šel ovšem jiným směrem a tokem. Zatím co se v Německu a ve Francii drama romantické rozbíhá k svým revolučním cílům a získává si, ovšem jen nakrátko, přízeň obecnstva, zůstává naše tvorba dramatická věrna svému původnímu směru a určení vytvářeti hry připjaté k jevišti, hry z potřeby chvíle i místa, hry nevysokých třebas aspirací básnických a uměleckých, ale zato zapjaté do funkčnosti místní, dobové, lidové národní. Tento zdánlivě skromný úkol plní v tomto údobí divadlo Václava Klimenta Klicpery, Josefa Kajetána Tyla, ano i Josefa Jiřího Kolára. Zase divadelní praktikové, ochotníci, herci, režisérové. Mimochodem řečeno: společenská úcta, již se těší dnes herci u nás, a nad níž se pozastavují cizinci, která jim zjednává mnohem vyšší místo na společenském žebříku než třebas ve Francii, je vysvětlitelná jen z toho, že český herec byl činitelem v národním obrození, vyslovitelem národně politických tužeb jinak dušených a tlumených ve veřejnosti. Václav Kliment Klicpera je idylický biedermeier dramatický. Sám vášnivý a dobrý ochotník mnohem spíše improvizuje než píše divadelní hry z potřeby chvíle a místa. Sem tam se pokusí o nějaký vážný historický kus, jako je Soběslav, selský kníže (1826), ale to je spíše daň jeho spisovatelské vážnosti a důstojnosti než potřeba a pohoda srdce. Ta je v jeho veselohrách a fraškách, v nichž rozvíjí volně svou nakažlivou scénickou výřečnost a svůj vnějškový způsob charakteristického vidění komických figurek, právě jako svůj půl vagantský, půl pivní humor. Někdy nevíš u něho, jde o nápodobu Kotzebua nebo o jeho lehýnkou parodii a travestii. Ne bez pohnutí můžeš vidět starého pána, tehdy již profesora Akademického gymnasia

v Praze a brzy jeho ředitele, jak zůstává věrný lásce své mladosti a vytváří ve svém Zlém jelenu (1849) rozkošný obrázek myslivecký, do kterého dodatečně vsunuje humorné narážky na revoluční rok 1848. Proti němu Josef Kajetán Tyl prodral se hlouběji k duši lidové, odposlouchal jí zejména kus její melodie a dovedl ji zachytit jazykem proti jazyku Klicperovu mnohem pružnějším a teplejším. Ani Tyl není veliký básník dramatický, nemá ani síly ani kouzla básnického zraku Raimundova, ale má něco z jeho životně laskavé moudrosti, byť v šosáčtější formátě. Směs romantisovaného biedermeiera i časové pokrokovosti, viděl Tyl lid prismatem statečného zdravého optimismu. Měl dar zčeštit figuru i původu cizího, a to tím, že proniká k lidskému jádru svých postav a dovede hovořit z jejich nitra. Byl to liberál a demokrat tak vášnivě žijící svou dobou, politickými tužbami svého lidu, že se mohl odvážit úkolu velmi choulostivého, vnášet je i do historických látek velmi odlehlých. Tklivá ušlechtilost, rozbřídající se až do sentimentálnosti a pláčtivosti, je však jeho Achillovou patou, kterou dovedl nalézt a do níž dovedl vpustit svůj kritický šíp Havlíček. Jeho domácká krotkost a přízemnost ohrožovala nejen jeho beletrii, ale i jeho dramatikou a rozšíření obzoru a zesílení dramatického nervu bylo i tu naléhavostí. Přinesl je způsobem ovšem více než pochybným jeho brutální soupeř a odpůrce zbrani až do surovosti nevybíravých Josef Jiří Kolár. Nejnovější bádání literárněhistorické kreslí nám řevnivou povahu Kolárovu v barvách až odpudivých, jako plagiátora demaskoval ho již Hálek, a co zbývalo z něho v představách našich původního, dorazil Jaroslav Kamper. A přece dvěma nejvýznačnějším moderním duchům českým, Arbesovi a Vrchlickému, ztělesňoval samu uměleckou genialitu hereckou i dramaticky básnickou. Arbes byl přesvědčen o výbornosti jeho Moniky, kterou pokládal za nejlepší českou tragédii, a Vrchlický nalézal lví spár i v jeho Básních z roku 1879, v nichž my dnes nacházíme jen nestvůrnou topornost a nechtěnou pitvornost veršovce žalostně neznajícího a neovládajícího svůj jazykový nástroj. Jisto je, že Kolár fascinoval své

226 vrstevníky svou nevybíravou machou, svým geniálním siláctvím a efektnickým vystupováním, dutým, naporující se patosem. České divadlo *potřebovalo* tenkrát smělejší útočnosti a průbojnější odvahy, iluze, že přepadem lze se zmocnit velikých a slavných historických posic básnických, které byly vpravdě v cizině plodem dlouhého organického vývoje a úsilného růstu stáletého; a Kolár svou nevybíravostí, s jakou rval zprava zleva drapérie z velikých figur pro své manekýny, přicházel mu vhod a odpovídal jeho skrytému přání. Byl geniálník, naprosto ne génius, byl náhražka, a náhražka, jak dnes vidíme, velmi laciná. Doba byla pro Shakespeara, po Shakespeareovi jako géniovi domnělé nespoutanosti volalo se v české veřejnosti a Josef Jiří Kolár přinášel kult jeho právě jako kult Goethův, byť nejen v úpravě velmi kostrbaté a svévolné, nýbrž i v pojetí plytkém a zpovrchňujícím. Právě jeho geniálníká libovůle obhroublé ražby byla to, po čem volala epigonská doba. Nimbus básníka a velkého tvůrce způsobil, že se vytvořila i legenda Kolára velkého démonického herce, interpreta velikých hádankovitých figur světového repertoáru. Podle ústního sdělení Vojanova, který byl jistě soudcem povoláním a znal oba herce Koláry, stál však mnohem výše František Kolár, synovec Josefa Jiřího; ve Františkovi Kolárovi viděl Vojan největší herecký zjev, kterého se dopjalo posud české jeviště. Cesta k němu byla ovšem dosti dlouhá, poněvadž vnější osudy české scény v posledních třech desetiletích před rokem 1848 byly hodně nejisté.

V třicátých letech německé divadlo Stavovské zanedbávalo české hry, vlastně posud jen trpěné, tak soustavně, že družina vlastenců s Tylem v čele reagovala na to svépomocí: zahájila roku 1833 ochotnická představení v Kajetánském domě na Malé Straně s takovým zdarem, že vzbudila pozornost ředitele Stavovského divadla Stögera, který se pak snažil pokleslý finanční stav svého divadla pozdvihnout tím, že zase hrál častěji hry české, v nichž zaměstnával hlavní ochotníky Kajetánského divadla. Roku 1842 bylo postaveno v Růžové ulici samostatné divadlo české, určené jen hrám českým, které řídili

227 režisérsky a v němž o přízeň obecnstva zápolili oba soupeřové J. K. Tyl a J. J. Kolár. Ale roku 1850 politická reakce bachovská udusí v Praze všechnu dramatickou činnost divadelní; českému dramatu nezbyvá než živořit na kočovné káře Thespidině po českém venkově. Toto druhé období nalézá si již i první odborné representanty divadelně kritické; jsou to J. K. Chmelenský a J. K. Tyl. J. K. Chmelenský, „pěvec panenský“, jak ho nazývá Čelakovský, byl první krasoduch a estét své doby. Podával kritiku na podkladě eklektického idealismu a akademického vkusu, vybroušenou na literatuře klasicistické; Tyl naproti tomu byl bližší životní liberalistické tendenci doby a citlivější k jejím potřebám a také ve výraze přístupnější tehdejšímu čtoucímu obecnstvu.

Snaha doby následující, let padesátých, šedesátých, sedmdesátých, jde zřejmě na jedné straně za překonáváním ochotničení v práci básnické i herecké a zvyšováním umělecké úrovně, na druhé straně za větším a uvědomělejším znárodněním umění dramatického i divadelního. Myšlenka, aby se českému jevišti dostalo trvalého a důstojného stánku, vkořeňuje se víc a víc do národního organismu. Zřídit velké, stálé a samostatné jeviště české pod střechou budovy monumentální, které by bylo významným uměleckým pomníkem všech výtvarných sil národa, ten sen hlásí se o ztělesnění již v padesátých letech 19. století; musil ovšem projít různými peripetiemi a vybojovat si i na malověrnějších svých stoupencích, jako byl F. L. Rieger, právo na plný život a neztenčené uskutečnění. Jakmile povolil poněkud reakční útlak bachovský, jakmile zasvitl úsvit ústavnosti a parlamentarismu, hned roku 1862 začíná se se stavbou Prozatímního divadla na Františkově nábřeží a divadlo je otevřeno 18. listopadu téhož roku premiérou Hálkova Krále Vukašina, ale teprve od března roku 1864 hraje se tu denně česky. Příštího roku Sbor pro zřízení českého divadla burcuje veřejnost pro důstojnou stavbu velkého českého divadla zemského, pořádá sbírky s heslem „Národ sobě“ a klade 16. května 1868 za veliké slavnosti všennárodní, které se účastnil zvláště

venkov český symbolickým průvodem vezoucím z jednotlivých krajů a posvátných míst kameny do stavby, základy k budově dnešního Národního divadla, které bylo dostaveno, byť ne dovyzdobeno, až roku 1881; 14. června 1881 je otevřeno za přítomnosti tehdejšího korunního prince Rudolfa a jeho ženy, belgické princezny Štěpánky, slavnostním představením Smetanovy Libuše. Záhy potom, 12. srpna 1881, zničil požár toto divadlo, ale národní obětavostí bylo vbrzku nově vybudováno a 18. listopadu 1883 otevřeno po druhé.

Improvisátorská zvůle a ledabylost právě jako mělké ochotnění posavadních generací dramaturgických volaly naléhavě po korektivu, volaly po tom, aby byly konečně položeny základy k soustavné a metodické práci divadelně dramatické, základy dobrého řemesla a formální jasnosti a bezpečnosti. To bylo úkolem další vrstvy české dramaturgie, do níž je možno počítati z větších zjevů Františka Věnceslava Jeřábka, Emanuela Bozděcha, Ladislava Stroupežnického, ano i Františka Adolfa Šuberta, který se divadelně vyžívá až na jevišti Národního divadla (efektní Jan Výrava z r. 1886), kromě Vítězslava Háška, Gustava Pfliegera-Moravského a Václava Vlčka, jejichž těžiště je v jiných oborech. Jeřábka, Bozděcha, Stroupežnického, Šuberta, tyto zjevy jinak tak různorodé, spojuje snaha a vůle postavit na nohy kus logicky pevně a dobře skloubený, rozřešit formálně bezpečně a jednomyslně dramatický problém. Nejpatrnější je tato snaha u Bozděcha, ale i u Jeřábka a Stroupežnického jest podstatným rysem jejich spisovatelského charakteru, u Šuberta opanovává pak pole úplně a stává se samoúčelnou virtuositou neselhávající bezpečnosti. Přitom ovšem alespoň tři první z nich mají i určitý individuálně lidský přínos zjitřených zájmů osobních i časových, horlivě prožívaných, kterým vynikají nad vůli k dobrému řemeslu a které dodávají psychologické zajímavosti jejich zjevům i pro nás, jimž formální bezpečnost a jistota stavby dramatického kusu je samozřejmá. Ani u Emanuela Bozděcha nemůže se mluvit jen o strůjci salónně konverzačního jazyka, bystře vypočítovaného, a o studeném kombi-

nátorovi technických problémů šachu jevištního po vzoru Scribově; za ním se tají ohrožená a pozurážená duše plachého a cudného člověka, netýkavkovitě se vyhybajícího tehdejší hlučné a hrubé veřejnosti české a prchajícího před ní — první u nás! — do slonové věže artistické povýšenosti a chladné distingovanosti. Touha vidět všude psychologickou problematiku charakterovou a klásti si problémy společenské, ano hráti si přímo s nimi je vlastní této době epigonského romantismu, neschopného vybit se přímou kritikou společenskou (ve Francii Dumas mladší, v Německu Spielhagen). Jeřábkův Služebník svého pána (1870) a Syn člověka (1877) jsou hry v tomto směru dobově charakteristické. Nesmí se vidět v nich nic z literatury sociálně třídní ani z žádné jiné strukturálnosti; nic než problém pro problém a jako odpověď na ně jen všeobecně vágní humanistické gesto. Tím se vysvětluje negativní umění, s jakým se vyhnul odpovědi na rasový problém v židovské otázce Jeřábek v Synu člověka, spokojiv se lacinou, k ničemu nezavazující výstrahou před prušáctvím. Ani Služebník svého pána není drama třídnosti, nýbrž zabírá se do osudu geniálního vynálezce úplně romanticky individualisticky, akcentujíc jen jeho zajímavost a vzrušujíc se jeho výjimečností. Velké sny velikorysé tragiky znepokojovaly také celý život Ladislava Stroupežnického, ale nejlepší kořist odnesl si přece jen odtamtud, kde se dobrovolně obmezil na čeledník, náves nebo hospodu, na barvitý žánr kulturně historický nebo folkloristicky vesnický a stavovský selský, na konflikty tvrdohlavců nebo na justamenty furiantů. Jeho pokusy o hru politicky satirickou právě jako o ideové drama problémové konec konců ztroskotaly. Idealism planí u něho právě jako u Jeřábka v jakousi dutou dekorativnost, která jen překáží životné fluktuaci děje i figur, osudné to znamení doby.

Této generaci, kterou je možno nazvat generací Prozatímního divadla, bylo souzeno, aby spíše připravovala cesty než stvořila něco definitivního. Přesto je době vlastní značné vzednutí touhy, kladení postulátů a ideálů, jež ani společnost ani umění

nemohly uskutečnit, a které proto spíš kulturně škodily než prospívaly. Doba má zřejmě v sobě rysy přechodnosti; zidealizovaná umělecká minulost a časová tendenčnost a záměrnost životné plnosti v ní zápasí spolu, aniž se dovede vtělit ani jedna ani druhá touha. Shakespeare charakteristicky posedá přímo dramatické autory tohoto údobí; ztroskotávají na něm J. J. Kolár, J. V. Frič, Gustav Pflieger i F. B. Mikovec, a hlavně ovšem Vítězslav Hálek. Nejvíce zdravého uměleckého smyslu, nejvíce soudnosti kritické a smyslu skutečnostného zachoval si Jan Neruda, který s velkou karakterností a neumdlévající oddaností pracoval pro Národní divadlo od jeho embryonálního stavu až do jeho vybudování. V kritickém článku „Moderní člověk a umění“ (1867) otevřeně se přiznal k tendenční modernosti proti neživotnému galvanisování Shakespearovy výsostnosti. V moderním divadle francouzském, v jeho společenském dramate mravoličném viděl úkol, který předkládal k naplnění domácím dramatikům; a od toho neustoupil ani po útocích, jimiž v sedmdesátých letech vystupovali proti francouzskému umění dramatickému jako prý mravně hnilobnému tehdejší úzkoprsí sudiči Pflieger, Jeřábek, Zákrejs, Vlček. Neruda věděl zcela dobře, že mravní hniloby je až přespříliš i v tehdejších malém českém světě, ale že schází odvaha pohledět jí tváří v tvář a vynést ji na světlo pravdy a umění. Vedle kritického zjevu Nerudova blednou tehdejší divadelní kritikové, budiž to F. B. Mikovec, stoupenec Kolárův, rozhánějící se nejednou kyjem místo rapírem, budiž to novinářsky plytký Gustav Pflieger nebo povrchní Zákrejs. I revuální kritika Josefa Durdíka, který se snažil o její metodické zdůvodnění na podkladě estetiky herbartovské, působí vedle něho ne dost průbojně. Herecké umění těchto let kolísá se mezi domácí tradicí, ne dost upevněnou ani uvědomělou, a vlivy cizími. Pokud se nese na koturnu idealistické vznešenosti, podléhá německému patosu a akademické drapérii právě jako romanticky neukázněné deklamačnosti. Přízně lidového obecnstva dobývají si herci, kteří vyšli sami často z lidových vrstev a v žánrovém realismu i v komice dosti

hrubozrně chtějí vystihnout stav jeho mysli; takový Jan Kaška, taková Magdaléna Hynková nebo Eliška Pešková, takový Jindřich Mošna nebo Josef Frankovský nebo František Ferdinand Šamberk, nebo posléze Marie Ryšavá. Jako patetik proslul Karel Šimanovský a jako tragédka vysokého školení kulturního Otýlie Sklenářová-Malá. Zahraniční školou prošli manželé Bittnerovi a byli doma vzorem velkosvětské elegance a konverzační parátnosti. Jako zjev ženství výbojně démonického oslňovala Julie Šamberková, která se nevyžila na české scéně.

Dne 18. listopadu 1883 bylo znovu otevřeno Národní divadlo a tím byla splněna tužba mnohých předchozích generací, bloudících v poušti a toužících alespoň očima dotknouti se země zaslíbené; ale stalo se to s takovým nákladem procoviny společenské, že to rozladilo nejvýznačnějšího soudobého básníka a kritika českého Jana Nerudu, který sloužil jako pohádkový princ tak vytrvale a oddaně a tolik desetiletí i v novinářských stájích pro svou princeznu, samostatné české umění básnické. Neruda nikdy nevzkročil do Národního divadla, které jako by se mu odcizilo nyní, kdy bylo uskutečněno. Podivná jasnozřivá náповěď věcí příštích! Básníci, režiséři, herci, kritikové měli nyní osu, kolem níž se krystalisovalo jejich úsilí. Skoro po čtvrt století, až do vystoupení Hilarova ve Vinohradském divadle, je Národní divadlo středem všeho dramaticky jevištního usilování českého. Dramatičtí básníci píší své hry proto, aby byly provozovány na Národním divadle, přizpůsobují se jeho perspektivě, poslouchají ochotně všech často i pochybných rad jeho vládců, a herecky a režisérsky není dlouho kromě Národního divadla vyššího života uměleckého v Čechách a na Moravě. Znepřátelit si správu Národního divadla bylo od té doby pro básníka větších aspirací tolik jako vyříznout si jazyk a odsoudit se k mlčení. Na jevišti Národního divadla střetali se bojovně všechny tehdejší literární a básnické směry, které se zrcadlily v domácím českém mikrokosmu a které dovedly jen zřídka rozžhavit obecnstvo k živější účasti. Ta platila pravidlem jen sen-

sační literatuře cizí marky a gastírování cizích starů, jako byla v devadesátých letech Sarah Bernhardtová. Neomezeným vládcem Národního divadla byl v letech 1883–1900 výborný divadelní rutinér František Adolf Šubert, který vedl divadlo po stránce umělecké i osobní celkem a zhruba s jistým liberalismem a s jistým taktem, což se poznalo, až když byl vystřídán mnohem komisnějším Gustavem Schmoranzem. Jako dramaturg byl mu přidělen Stroupežnický, sám ve svých pracích neklidný a kvasivý, ale v činnosti dramaturgické programově důsledný realista ražby dosti úzké a obmezené. Po jeho smrti stal se jeho nástupcem s obmezenější pravomocí lektorskou Jan Lier, osobnost mnohem méně výrazná než provokativní Stroupežnický. Tehdejší literární svět český, pokud se v něm neuplatňovali pouzí rutinéři jako Štolba a Štech, byl rozdělen na dva tábory, tábor českých parnasistů, seskupený kolem Sládkova Lumíra, a tábor českých realistů, který se soustřeďoval v Šimáčkově Světozoru, jinak dosti krotkém, neboť nechtěl si pohněvat svou četnou obec čtenářskou; vedle nich Vlčková Osvěta svou úlohu již dohrála, je to rozstřílená tvrž nehybného konservatismu a brzy i justamentního reakcionářství. Poměry se vytvářely tak, že se stal realism kvasem tehdejšího českého světa a parnasism lumírovský se octl záhy v defensivě, zvláště po založení Herbenova týdeníku Času a Pelclových Rozhledů, ačkoliv dva nejpřednější básníci Lumírova kruhu, Zeyer a Vrchlický, se v té době ani básnicky, ani jevištně nevyžili. Jevištní realism byl záhy proboujován několika dosti odvážnými kritiky, tak Josefem Kuffnerem v Národních listech, M. A. Šimáčkem ve Světozoru, Janem Ladeckým v České Thálii a zvláště Vilémem Mrštíkem v Ruchu a Gustavem Jarošem (Gamma) v Čase, jakož i plodným essayistou F. V. Krejčím v Rozhledech a později v Právu lidu. Kompromisně si vedli nebo starší směry hájili Jan Lier, učelivý žák francouzského formalismu, František Zákrejs, Anežka Schulzová, která si s pochopením všimala jedna z prvních u nás Ibsena a Hauptmanna, i hrubozrnný dr. Guth v Politik; stranou stál zhrzený drama-

turg Bozděch, který ulevoval své žluči dosti oprávněně ve vtipných německy psaných referátech oficiosního Prager Abendblattu. V tomto boji stál Stroupežnický dramaturg a částečně i ředitel Šubert na straně rodícího se realismu; sympatie Stroupežnického k tomuto novému směru projevovaly se ovšem spíše záporně, jakýmsi zaujetím proti Zeyerovi a Vrchlickému.

Po pečlivé, místy snad až piplavé práci rukodělné starší generace nastupují po zákonu kontrastu dva básníci v užším, ano v nejužším slova smyslu, dva význační členové lumírovského kruhu, Vrchlický a Zeyer, jeden slunný, až faunsky rozpustilý, druhý mysticky založený, jeden i na jevišti impresionista, i zde jako ve své lyrice těkavý, vypíjející jen chvíli a její kouzlo, druhý stavebně pevnější, soustředěnější do vášně dramatické, ale jaksi bez specifické váhy figur, nejednou mlžně rozplývavý v obrysu. Ti oba dali českému dramatu, co mu vůbec mohla dát v oné době vrcholná kultura lyricky umělecká: náladové zjemnění slovné a výtvarné prozáření. Odklon od jevištních potřeb jest u obou do té doby největší v českém dramatu; proto musili oba své umění obecnstvu přímo vnucovat, proto naráželi na odpor jeho i kritiky a trpkli v něm. Vrchlickému schází dramatická síla a důslednost, žhavý dech tragické vášně zcela neústupné a nesmluvné; jako ve své lyrice je i v dramatice, a zde je to zvláště patrné, smířlivý eklektik, jemuž se nejlépe daří idylická pohoda, úsměv harmonie, zálibné vychutnávání chvilkové nálady. Jeho velce myšlená antická trilogie právě jako česká historická dramata roztékají se mu pod rukou v trapně hašteřivé konflikty francouzských efektních dramát modernisticky společenských a rodinných. Co z něho zbývá, je několik teplých dramatických zátiší a zákoutí, ovanutých dechem faunské smyslnosti antické nebo erotické pohody renesanční. Dramaticky hutnější je Zeyer, ale ani on se nevyvinul z jakéhosi akademického eklektismu idealistické ražby, zaviněného často tím, že se na život díval prismaťem velkých básníků klasických a romantických. Budiž to Shakespeare, budiž to Racine, vždycky zeslabují jeho vidění světa a posouvají prvotnost koncepcí

do stínu historické drapérie a jakési museálnosti. Z jiné strany směrové i názorové přicházel Alois Jirásek. Ani on nebyl rozený dramatik, i jemu schází vlastní dramatické vidění a řetězení života. Místo dramatu podává řadu obrazů, matných a rozkolísaných v dramatech moderních, pevně rozvržených s věcnou znalostí v dramatech historických. Básnický je mu vlastní zvláštní střízlivost zraku, který vidí povrchně a nedovede proniknouti do hlubších spodních vrstev duše. Jakási mírná vlažnost a ustydlost, v nejlepším případě podzimková laskavost vyznačuje jeho hry, v nichž zaklíněnost do pevného prostředí společenského jako by zatěžovala figury a tísnila je tolik, až to brání jejich dramatickému rozvinutí a vyžití se. Jediná Vojnarka má místy svěžejší dech a vášnivější tep dramatické krve, kousek přímého pohledu do robustního temperamentu ženského, ovšem naturalisticky zúžený.

Parnasistická generace lumírovská byla ne bez boje vystřídána v letech osmdesátých a devadesátých skupinou realistickou a naturalistickou. V zenitu jejich literárního nebe stáli realističtí a naturalističtí mistři francouzští, zvláště Zola, společensky kritičtí básníci severští, předem Björnson a Ibsen, který hrami svého prvního romantického údobí působil již na Vrchlického a Zeyera, mistři románu ruského, a to nejen prvořadí jako Tolstoj, nýbrž i druhořadí jako Pisemskij. Předehtou tohoto českého realismu dramatického jest uvedení ruských her tzv. realistických na jeviště Národního divadla zásluhou Pavla Durdíka. Roku 1887 byly sehrány čtyři hry ruské, žel většinou průměrné, Palmův Náš přítel Někluzev, Špažinského Paní majorka, Solověvova Ženitba Běluginova a Ostrovského Les a přijaty příznivě hlavně díky hereckému umění paní Bittnerové, která se v nich nalezla svým poněkud pozdním výbuchem temperamentnosti. Realistická generace česká, k níž náleží Matěj Anastáz Šimáček, Vilém a Alois Mrštíkovi, František Xaver Svoboda a Božena Viková-Kunětická, k níž jest možno přiřadit i starší Gabrielu Preissovou, která mísi folkloristický realism s etickou tendenčností, vydala své nejlepší v povídce

a románě, v malbě prostředí a v kresbě rodinných i společenských konfliktů a bojů, hlavně maloměstských. Pokoušela se ztéci jeviště se zdarem hodně problematickým. Jakási formulková malodušnost a úzkoprstost, kterou nedovedla roztavit básnický tvořivá duše, věsí se jim jako mlha na paty a naplňuje sychravou únavou jejich divadelní práce. Šimáčkův Svět malých lidí (1890) ztvárňuje nejlépe jeho tendence společenské malby i humanitní laskavosti, které vyčuhují jindy, neztělesněny a nestráveny, z jeho tezoových prací romanopiseckých i dramatických. Viléma Mrštíka Maryša je temperamentní a barvitá selská hra ze Slovácka, která došla velké obliby, protože podává v titulní postavě vděčnou roli hereckou; ale vlastní dramatické vidění světa schází i jí, právě jako schází jednou mudrlantským, jindy idylicky prosluněným dramatickým studiím Svobodovým, které ze suchopáru nudy a všednosti a flegmatického koženkářství zachraňuje někdy jen ten ždíbec náladového lyrismu střízlivé ražby a skromného přízemního letu. Berlínský svědomitě štěničkářský naturalism Holzův a Hauptmannův z prvního období jeho tvorby jako u Šimáčka sudermannovština prostupují tyto práce a dělají z nich pendant k berlínskému armeleutestylu.

Byli-li jsme na počátku 19. století předměstím Vídně, stáváme se nyní dramaturgickým předměstím Berlína; a závislost ta potrvá již odtud až do dnešní doby. Berlín se stává již za Viléma II. světovou metropolí divadelnictví, kam přitahují moderní režiséři, střízlivější a intimnější Brahm, barvitější a povrchnější, ale zato efektnější Reinhardt, spoustu učňů hereckých, režisérských i spisovatelských. Berlín stává se studnicí, z níž se spěchá napojit mnohem víc divadelníků českých, než je nám libo a pohodlné si přiznati. — Viková-Kunětická kromě svých feministicky tezoových teosofických i satirických her románově pohodlných i nejasných napsala jedinou dramaticky pozoruhodnou práci, Holčičku, která se zachraňuje do dneška jakousi impresionisticky horkou výbušností.

Tak zvaná generace let devadesátých dala českému dramatu

dva dramatiky opravdu rozené, Jaroslava Hilberta a Viktora Dyka. Dyk je úzký, ale skutečný talent dramatický, jemuž ostrá dialektika myšlenková a slovní a navozuje i zužuje postřeh životně společenský a historický. Epigramaticky přebroušený až do subtilnosti májí velmi často hlubší tok životní a znemožňuje si často nezaujatý pohled do mihotavého dění podvědomého; tak zejména smyslná vášeň studívá u něho jako oheň spíše malovaný než prožívaný. Romantická ironie životní dává některým jeho hrám ráz příliš suché vynalézavosti a konstruovanosti, ale Posel z roku 1907 zůstává přesto vážným pokusem o historické drama z doby bělohorské a odvážným pohledem do pedantsky těžkopádného a syrového klimatu české duše. Zmoudření Dona Quijota žije bohužel příliš bezostyšně z románu Cervantesova a přiřazuje se tak k módním tehdy hrám přešíváním z velikých děl minulosti. Jevištní neúspěch, který potkával Dyka za života, zůstává mu věrný i po smrti a příčina toho je cerebrální ráz jeho básnické vlohy, vysušující hloubavost a suchý šerm slovní; Dyk někdy až herbářovitě lisuje květy života a olupuje je analytickou rozkladností o jejich vůni, barvu, pel. Jaroslav Hilbert je mnohem víc práv životu při vši své křečovitosti, nevypočitatelnosti, náhlosti. Nevyrovnaný ve všem tento chvalořečník francouzského klasicismu in theoria je nevyrovnaný i ve svém vývoji. Začal hauptmannismem a ibsenismem, dobyl si poněkud levně úspěchu a popularity Vinou, která se mu záhy zprotivila a uvrhla ho k malbě rozvrácených úpadkových duší křečovitě zloby a nesdílnosti v Psancích. Za vzorem Hebbelovým zatoužil pak po tragice velkorysosti a napsal závišovskou tragédii Falkenštejna a tragédii ctižádostivce a ziskuchtivce Kolumba. Tragism rozhodně velce myšlený nedovede však vtělit v maso a krev a tak trpí tyto hry intencností příliš okatou. Po tomto titánském intermezzu přichází příliš rychle zkonvenčení a vystřízlivění pod vlivem francouzského dramatu společenského, spokojující se malými cíli a malými úspěchy, v hrách, které by chtěly hájit měšťanskou tradici a ideje konservativně společenské, ale bezděky je zmalicherňují.

Ctnosti měšťanské nedorůstají tam nikdy té střízlivé monumentálnosti, které by dorůst mohly a na niž autor asi pomýšlel. Reakcí proti těmto dvěma složitým a místy až přebroušeným zjevům dramatickým byl Arnošt Dvořák ve svých vrcholných hrách o Václavu IV. a Husitech. Zde byl Dvořák šťastný primitiv, který uměl vidět názorně figuru i dav; básník země, který dýchal její vůni a slyšel její hlas; umělec, který se stejnou láskou dovedl pohledět na prostotu nejmenších lidiček božích i na smyslný žár lidské kultivovanosti. Tím větší škoda, že pozdější jeho práce tolik slevují a spokojují se terčem příliš blízkým i příliš nízkým!

Vlastní herecká generace Národního divadla je roztržena podle toho, oblibuje-li si starší patetické hry romantické nebo novější dušezpytný realism. Vůdcem starší generace herecké je Jakub Seifert, mistr kantilény veršové, sladkého zpěvného slova, který se vezpívává zvláště do přízně žen své doby a který dlouho zatlačuje do pozadí mnohem hlubšího a jadrnějšího, ale také drsnějšího Vojana. Když Vojan po Seifertovi ujal se úlohy Cyrana z Bergeracu, líbilo se jeho prohloubenější a výraznější pojetí méně než nasládle libivé pojetí jeho předchůdce. Vedle Seiferta vynikli jakousi mužností a tvrdostí Josef Šmaha a Jakub Vojta Slukov. Oslnivý zjev Marie Pospíšilové nevyžil se na české scéně, kde Marii Laudové-Hořicové bylo dáno ztělesňovat salónní ženskost nebo spíše dámskost. Ale dva herci, kteří nesli na svých plecích velkost a slávu generace Národního divadla, byli Hana Kvapilová a Eduard Vojan. Kvapilová, básnička na jevišti, která uchvacovala svým produševnělým žensstvím právě jako jeho výbušností a útočností, silná v Ibsenovi i v Shakespeareovi, dobývala vítězství i průměrným a slabým realistickým a rádobypsychologickým hrám českých autorů. Eduard Vojan, stejně plastik vášně a síly jako analytik, málem bych řekl anatom duší odbojných, zasmušilých a zhořklých, nebo raněných snem velkosti a pýchy, proměňoval také v zlato nejednu měď a nejedno olovo běžného repertoáru českého. V umění kořenné charakteristiky měl Vojan jedinou sokyni, Marii Hübnerovou, která své

umění drsné grandiosity vždycky realisticky podložené plně rozvila až v době poválečné. Zato režijní umění zůstávalo i v Národním divadle dlouho popelkou. Jeho tehdejší dva režiséři, Seifert a Šmaha, kteří nastoupili svou funkci po Františkovi Kolárovi, vyšlapávali vytrvale staré stezky bez každé vyšší aspirace umělecké. V realisticky žánrových hrách byl pěstován národopisný svéráz, na jevišti zvláště nemístný až do trapnosti; v hrách historických a tragických vládla historická věrnost ve smyslu vitríny musejní nebo příručky uměleckohistorické a pedantsky těžkopádná dokumentárnost, neoživená obrazností. Teprve s Jaroslavem Kvapilem přichází obrat. Jaroslav Kvapil poučil se jednak u vídeňské secese, jednak u berlínského Reinhardta. Tu se mu otevřely oči pro barvitou náladovost, pro teple smyslný efekt nahé ženské pleti, pro barevný a světelný přízvuk jeviště jako obrazu, pro pohnuté rozvíření a rozvichření davovosti. Přesto nedospěl výše než k velmi vkusnému eklekticismu barevně povrchovému, který stavěl zvláště rád do služeb Shakespeara. V Kvapilovi vyvrcholuje se scénicky a režisérsky starý český kult shakespearovský, který ne zcela bez důvodů stigmatizovali jako planou a neplodnou hru i Theer i Hilbert. Ovšem těch škodlivých účinků, které vyčítal shakespearovskému vlivu na české drama Theer, vpravdě také nebylo. Shakespeare je nenapodobitelný nejen v Čechách a ztroskotávalo se na něm nejen v Čechách — jenže v cizině byla také ztroskotání slavnější a plodnější. A když byl Hilarem shakespearovský kult vystřídán kultem molièrovským, zůstal i Molière pro české dramatiky stejnou vzdušnou a nezávaznou vidinou jako Shakespeare. Jen poštelci mohli čekat od něho obrodu české tvorby dramatické. Nerozžehne-li jí život a jeho vybouřená polarita, nerozžehne jí nikdo a nic.

V prvním desetiletí dvacátého století, a ještě více ovšem v letech těsně před válkou světovou, projevuje se v českém scénickém i dramatickém umění zvláštní znepokojení a kvasivost, která jako by předbíhala veliký převrat a rozvrat poesie a umění, který charakterisuje dobu poválečnou. Novoromantism

Jaroslava Kvapila v jeho Pampelišce právě jako psychický intimism jeho Oblak jsou ovšem útvary velmi rozšafně poklidné a vzdálené každé revolučnosti. Ale zato v nervovém romantismu Jaroslava Marie a smíšeném s různými fyziologickými brutalitami podává se ti již nápoj nemálo kalný i znepokojivý. Také dramatická těkavost Mahenova, která se komihá mezi impresionismem a vůlí k ideové stylovosti a symboličnosti a dotváří se až v poválečné hře Nebe, peklo, ráj (1919) pevnější logiky i uzrálejšího výrazu dějového i charakterového, jako by předjímala pozdější zjitřené ovzduší umělecké i životní. Těsně před válkou František Zavřel v Simsonovi narazil první na cosi, co se podobá německému expresionismu jako vejce vejci, — škoda, že to zepsul úplně ve svých lajdáckých hrách pozdějších. Ale hlavně je to naturism Fráni Šrámka, který impresionisticky boří pevné obrysy a usedlé charakteristiky staršího šosáckého realismu českého. Byť jeho Léto (1915) nebylo ani velkou básní, ani velkým dílem uměleckým, nýbrž v podstatě jen poetickou anekdotou a rozvedenou lyrickou básní, přece je symptomem doby; umělecky se ovšem prohloubil Šrámek až po válce, jeho Hagenbeck a jeho Zvony přes všechny své konstitutivní vady jsou náběhem k něčemu. Skupina Moderní revue měla dramatika v Jiřím Karáskovi ze Lvovic estétsky artistněm a klasicisticky zešňěrovaném do hidalgovské pózy aristokratismu; jeho záměrům dal dozrát a vyslovil je ve svých Vršovcích teprve Rudolf Krupička, i jinak nejsilnější dramatik z kruhu Moderní revue, který spojil a ztělesnil její dva programové požadavky, artistnosti slova a kultu vášně. K tomu si příbež z předválečných her Františka Langra Svatého Václava (1912), novoklasicistické drama chladně vytepané umným intelektem, — a máš před sebou celou paletu předválečné dramatické tvorby české. Jsou zde již, alespoň v některých z těchto her, náповědi a příznaky počínajícího se rozkladu formy dramatické, ústupu prvku intelektuálního před dojmem, před smyslnou sensací, před vířivým atomismem nervové náladovosti. Tentokrát jako by dramatické umění české vědělo a povědělo opravdu, kolik bije na

světových hodinách. Také mladší herecká generace Národního divadla je jiného rázu než plasticky tvrdá a racionalistická vrstva Vojanova; tak taková Isa Grégrová, která se nevyžila na jevišti ze svého nadání představitelky ženství dekadentně zvrhlého, tak takový Matys, šťastný tlumočnick mládí nekonvenčního a impetuosního, předčasně zkosený. V režii působil nábadně a obrodně před válkou také předčasně zemřelý režisér František Zavřel, poučený obzory berlínskými, svým novým vnitřnějším zorným úhlem, který se projevil v scénování Dykova Zmoudření Dona Quijota.

Za války světové mělo divadlo značně přistřižená křídla censurou, ale přece návaly obecnosti k jeho pokladně svědčily o tom, jak vysoko si ho váží lidé v této proklaté době jako jediné veřejné instituce, kde můžeš žít, byť jen na chvíli, vyšším duchovním životem. Národní divadlo pochopilo, co se od něho očekává, když uspořádalo na jaře roku 1916 jubilejní shakespearovský cyklus dramatický, který dopadl jako tichý protest politický. A stejné účasti i stejného výkladu dostalo se mytickému řeckému monodramatu Otakara Theera Faethontovi, jehož titánský odboj byl citěn jako výzva k národnostně politické nesmluvnosti.

S nově získanou státní samostatností byly spojovány i pro dramatickou a scénickou tvorbu českou naděje zvýšené výbojnosti a co nejbohatší tvořivosti — naděje, které se jen zčásti a jen nedokonale splnily; naopak, zvláště po zestátnění Národního divadla, studená příšera oficiosnosti a úředně předepsané bázlivosti jako by zmrazovala každý odvážnější a plnozvučný vzlet. Po válce zastínilo průbojností experimentátorskou i odvahou nesmluvně uměleckou Národní divadlo Městské divadlo vinohradské, když bylo setřáslo se sebe jeho ředitelem Štecha s okresním obzorem a šikovatelským vkusem a když si bylo v režisérovi Karlovi Hugonovi Hilarovi opatřilo vůdce cílevědomého. Hilar je první strukturální režisér český přes všecko svou tvrdou vůli, jdoucí až do násilnictví, ano právě pro ni. Snaží se vyjmouti z hry její žhavé jádro a promítnouti je do tvrdé, syrové, neuhlažené a neretušované formy, přičemž ovšem často znásilňuje

vnitřní smysl i rytmus hry, upadá nejednou do křeče a dutosti nebo do prázdné manýry, bez vnitřní přesvědčivosti a cudnosti, vlastní každé pravé síle. „Mehr Raffer als Schaffer.“ Proti němu ovšem jeho vinohradský nástupce Jan J. Bor jeví se pouhým eklektikem nejen bez rovné páteře, ale v poslední době i bez spolehlivého vkusu.

Poválečná doba v dramatické produkci české vyznačuje se stupňovaným vitalismem, který rád trhá racionalistická pouta, logickou stavbu, jednotící, geometrickou perspektivu, odvrací se od absolutna každého druhu, hovoří pragmatismu, nadměrně a neúměrně podtrhuje smyslové a fyziologické prvky života. Hra se rozpadává ve větší skupinu obrazů místo několika starých sevřených aktů; současné kinematografické záliby obecnosti ženou dramatika nejen k zrychlení děje, ale i k jeho rozkmitání; nervová sensace klade se nad logický princip stavebný a honbě za ní všecko se obětuje; v jiné skupině her život podvědomý rozbíjí svým vlnovitím hráze racionální osnovy nebo kypivá asociace slovná přenáší přes kategorie dějové a charakterové.

Toto uvolnění formové je již patrné v hrách Karla Čapka, nejvýznačnějšího a nejúspěšnějšího dramatika tohoto údobí. Jeho Loupežník má svěží dravost smyslového impresionismu, který se dává jen nerad poutat a ochočovat konvencemi společenskými právě jako formami myšlení diskursivního. R. U. R. právě jako Adam stvořitel jsou společenskofilosofické vise a revue, které ti chtějí zprostředkovat záchvěvy meditace kosmické, širší než obvyklá sensace divadelnická. František Langer se z chladného a zdobného ciseléra novoklasicistické kázně vyvinul v bodrého lidového spisovatele až příliš líbivého ve svém základním optimismu, který pohřichu v poslední době kondescendoval příliš hluboko až do cukrátkové lahodnosti a ušlechtilectví *à tout prix*. Edmond Konrád pěstuje společenskou a rodinnou dialektiku křídel hodně ostříhaných, o zubech a drápech velmi řídkých a nadto pečlivě opilovaných. To Jan Bartoš je již smělejší kritik společenský ve svých Krkavcích, Diplomatech, Hrdinech naší doby. Jiné jeho hry se ženou odvážně

do oblasti podvědomí a snu za novým záchvěvem hrůzy. Bolestnou ztrátou jest předčasně zkosený expresionista brněnský Lev Blatný (burleska Ko-ko-dák). Také některý Longenův skeč aspoň něco sliboval a budí lítost, že autor selhal, nedomyslnil a nedotvořil. Celé této skupině drží protiváhu zjev Otokara Fischera, dramatika staršího metafysického posvěcení, dualisty rozděleného mezi sen a skutečnost, faustovskou zvidavost věčně neukojenou a smyslnou bezprostřednost; v Otrocích přiblížil se nejvíce Fischer opravdové monumentalitě rytmu společensky historického. Vedle něho jako představitel staršího pojetí dramaturgického měl by být jmenován Stanislav Lom; silou básnický myslivou stojí za ním; a na neštěstí svůj tenký pramének básnický zasouvá si ještě struskami rétoriky „státotvorné“. Starými a velmi vyježděnými drahami jde rétorický legionářský romanopisec Rudolf Medek, pracuje na vnějškový efekt a starými dobře vyzkoušenými situacemi; odtud jeho úspěchy. Lidmi zítřka, kteří dali sliby závazné již dnes, jsou Vladislav Vančura a Vítězslav Nezval. Vítězslav Nezval ustrojil ohňostroje výbojného slova i vtipu ve svých pohnutých a rozmariných hrách nasycených opravdovým ovzduším básnické lehkosti a svítivosti. Vladislav Vančura podal ukázky nové skladebnosti dějové nesené spodním rytmem konstitutivních sil životných i kolektivních. Nejdále v odmítání starého logicistického a realistického divadla jdou Voskovec a Werich. Jejich Osvozené divadlo mělo by se jmenovat přímo divadlem rozpoutaným. Z fantastičnosti a libovůle situační, z karambolů slovných tryskají jim nové zdroje komičnosti síly někdy až živelné, vždycky podmanivé. Ovšem toto umění je příliš vteřinové a zcela vázané na herecké osobnosti svých původců.

Vedle Hilara vynikl jako režisér Karel Dostal, také odchovanec Berlína, ve finesách jdoucí nad svého mistra. Z mladších režisérů, kteří se dali směrem konstruktivistickým, ovšem různě podle osobních sklonů pojímaným, upozornili na sebe Honzl, Frejka, E. F. Burian, původně hudebník a vynálezce voice-bandu, který se v poslední době specializuje na žánr

politický a sociálně satirický s tendencí třídně bojovnou a útočnou. Po stránce sociální bylo by tedy zde hledat největší rozkvy poválečné dramatické tvorby české: mezi „státotvornými“ hrami takového Stanislava Loma a burianovskou scénickou invektivou à la „Jsme všichni na jedné lodi“. Předčasně padl, aniž se mohl plně vyslovit, režisér Studia Gamza. Vůdčím zjevem mezi dnešním herectvem je Václav Vydra st., mistr vášnivého rydla, leptač tragických postav patologicky zatížených, kteréžto síle nedrží, žel, u něho rovnováhu kult slova, a dále z mladších Štěpánek, robustnosti bližší, a Kohout, efébský zjev, který ztělesňuje nejmladším dráždivý rozpuk první mužské sexuality. Jako *star* vytvořila si své vášnivé fanoušky Sedláčková, specialistka ženského pomezí až do inverse, virtuoska nervového *dernier cri*; vedle ní Eva Vrchlická je příkladem sladkého ženství à la Julie. Scheinpflugové, obratné krejčířce divadelních kusů, šitých pro potřeby kolegů herců, schází větší soustředění a vášnivější výraz k tvorbě opravdu herecky umělecké. Jako přežitky jiného světa ční do nervosního ruchu dneška Leopolda Dostalová, monumentální představitelka antickeho ženství tragického, a Bohuš Zakopal, pokračovatel komické tradice mošnovské. Velikou ztrátou pro nové divadlo byla smrt mladistvé Horákové, která s uměním horečně prolínavým a výbušným byla práva mladému, vírnému, dobyvačnému ženství nebo lépe dívenství. Tato již několikátá předčasná smrt v prvním rozběhu životnosti a tvořivosti umělecké, na kterou zde narážíš, má do sebe něco typického, je výrazným průvodním tónem tohoto údobí, který není možno přeslechnouti. Napovídá jeho tragickou opravdovost a nesmlouvavou tvrdost bojů uměleckých, právě jako jeho neustálenost, nedonošenost, nedotvořenost myšlenkovou i tvárnou, bičovanou a lámanou všemi větry. Stranou oficiálního světa hereckého stojí velký samorostlý komik Vlasta Burian, který žel, v poslední době také ztriviálněl víc, než bylo nutno, a stála také Xena Longenová, která si také po svém prošlapávala stezku za typy poněkud úzce specialisovanými. Divadelní kritika a scénická uměnověda od založení

244 Národního divadla do dnešní doby velmi zmohutněla a se rozkošatila, přičemž se šlo nejen do extensivity, nýbrž i do intenzity. Bystrým úderem a vtipným vervním slovem vyznačovaly se německy psané dramatické recenze Arnošta Krause, nástupce Guthova v Politik. Doyenem české kritiky divadelní je Jindřich Vodák, který je již plná čtyři desetiletí úžasně minuciosním kritickým kronikářem všeho divadelního dění u nás. Člověk velikého rozhledu v literatuře domácí i cizí, zaujatý o všechny otázky divadelního výrazu i jevištní techniky, dovedl vystihnouti v řadě případů charakteristikou hluboko zabírající zjevy nepřiliš cizí svému ustrojení duševnímu; zato selhává tam, kde je postaven před osoby a útvary popírající jeho osvětářský liberalism a naukově poznávací realism. Literární historik Václav Tille, neumdlévající zvidavosti a badatelské vášně i v otázkách divadelních, obíral se, ve své době první, problémy hereckými a režijními a otázkami jevištní optiky i psychologii obecenstva divadelního. Blízek je mu Otokar Fischer, jednu dobu i dramaturg Národního divadla, svérázný překladatel nebo lépe přebásňovatel a dobásňovatel nejednoho dramaturgického arcidíla; tam kde se nestavěl *coûte que coûte* do služeb hilarovské politiky divadelní, projevil neselhávající bezpečnost psychologického vidu kritického. Kapriciosnost soudů Jaroslava Hilberta dá se pochopit jen z justamentnosti jeho osobnosti spisovatelské. V domácím rozšafnickém koženkářství Engelmüllerově vyznívá dobře mimikry listu, v němž působí. Jeho předchůdce Hanuš Jelínek vyznačoval se ovšem na témže místě kdysi větším rozhledem i jakýmsi uměním broušeného slova. Miroslav Rutte, v lyrice i v essayích představitel poválečné generace vitalistické a pragmatistické, projevuje tento charakter i ve svých divadelních kritikách, ve výraze konciliančních. Někdejší bouřlivák Kodíček, živící své poznání estetické a kritické z literárních pramenů německých, zakotvil posléze v „neue Sachlichkeit“ jako obránce rozumu a logiky v divadelní tvorbě. Z literární historie přichází A. M. Píša, který se snaží odvažovat bezprostřednost dramatického pocitu na objektivnějších vahách literárních a uměno-

245 vědných. Z nejmladších upozornil na sebe Träger opravdovostí své snahy. O časových otázkách a problémech jevištních a divadelních píše kromě toho s různým zdarem a s různým stupněm uvědomění a zodpovědnosti řada režisérů od bombastického Hilara a diletantního Bora až do věcnějších a opravdovějších Honzla, Frejky, E. F. Buriana. Repertoár Národního divadla vybírá dramaturg Götz, a vybírá většinou dobře repertoár z cizích literatur dramaturgických s eklektickou poučeností; častěji selhává již v repertoáru domácím a také oficiální divadelní list Národní divadlo nestřeží dosti před frázovitostí, která mu ubírá vážnosti. Povážlivým znamením doby a její bezradnosti právě jako vyčerpanosti jejího nervu dramatického je přešívání románů na divadelní hry; takovým více méně odpustitelným a z ducha doby pochopitelným a omluvitelným způsobem prohršel se na Dickensovi, Tolstém, Dostojevském Langer, Bor, Götz.

Životně kulturní úkol plnila zcela bezesporně a zcela integrálně divadelní a jevištní tvorba česká v dobách obrozenských, kdy vyrůstala z podmínek zcela konkrétních a plnila úkoly, dané nutností, věcně a funkčně, jak si toho žádaly. S národním organismem rozrůstajícím se do větších dimensí vnikla do jeho povědomí přirozeně představa umění jako soběstačného luxu, jako reprezentačního artiklu, kterým se majetná vládnoucí třída měšťácká chtěla vyrovnat vládnoucí třídě cizích národů. Zapomínalo se, že v cizině takové třpytné útvary umělecké jsou výsledkem dlouhého zákonného růstu vývojového a dlouhé kázně krystalizační; a že u nás honba za takovými přepychovými a lesklými artikly může vésti jen k padělkaření, v lepším případě k uměleckému průmyslu a k výrobě dekorativnosti. Akademism a diletantism usadily se jako houba v divadelně jevištním umění českém a změšťáčtily nebo zmuseálnily je do nemalé míry. Poněkud jsme se přiblížili v této měšťácké periodě divadelní kultury několik let před válkou, kdy veliký herec Vojan dorůstá do jakési míry platnosti autority společensky národní, táhne za sebou obecenstvo a stojí sám, kulticky skoro,

ve službách velikého básníka — ovšem byly to již tehdy kulturní ideály do značné míry retrospektivné a akademicky eklektické. Doba poválečná vyznačuje se stupňováním životnosti ve všech směrech, obrazoborectvím formovým právě jako smyslem pro tvárnost a tvárlivost procesů životních, o jejichž novou skladebnost usiluje; v nejlepších případech měla odvahu začít budovat od základní cely společensky tektonické — to je na ní nej-sympatičtější —, třeba se posud nedobrala zákonných výsledků strukturálnosti zcela průkazné. Manko ohrožující vážně vývoj tvorby nejnovější je však šablona konsolidačnosti a fantóm státotvornosti, které již sem vrhly vážné stíny; kdyby se tato tendence měla stupňovat, byla by tvorba dramatická ohrožena ve svých kořenech a propadla by neúprosně zplanění a zvětralosti dekoračně reprezentativné.

Poznámky vydavatelovy