

DRAMA

CHARAKTER ČESKÉHO DRAMATU NA POČÁTKU STOLETÍ

S nástupem realismu, a zejména pak moderních směrů let devadesátých a doby pozdější, se vývojový rytmus české dramatické tvorby nápadně zrychlil. Zatímco romantické drama se v Čechách vyvíjelo několik desetiletí, můžeme v údobí od konce 19. století do roku 1918 odlišit v české dramatice hned několik uměleckých směrů, v jejichž čele stály významné tvůrčí osobnosti. Po roce 1890 doznívala literární činnost lumírovské generace, pokračoval vývoj realisticko-psychologické dramatiky, prosazovala se impresionistická dramatika, přihlásila se ke slovu tvorba symbolistického zaměření a před rokem 1918 vydali a na jeviště uvedli některé své práce i dramatikové, kteří měli nejbližší k estetice expresionismu, případně i meziválečné školy pragmatistické. Tendence k individualizaci zasahovala nejen jednotlivé okruhy autorů, nýbrž i jednotlivé dramatiky. Nikdy předtím se v poměrně krátkém úseku neprojevovalo tolik uměleckých individualit jako právě v devadesátých letech minulého a v prvních desetiletích našeho věku.

Rychlé střídání uměleckých programů a směrů, ve kterém se odrážel celkový společenský neklid, vzrůstající vnitřní napětí mezi jednotlivými společenskými vrstvami a rychlé proměny sociální mentality, neprobíhalo ovšem v pravidelné chronologické řadě. Jednotlivé stylové linie se překrývaly a ovlivňovaly. Pro situaci v české dramatické tvorbě v našem údobí je příznačná především snaha o vytvoření dramatu symbolistického typu, resp. silný vliv symbolistické poetiky na všechny vývojové proudy té doby. Tato tendence nemířila k jednomu cíli, k jedinému typu dramatické tvorby. Projevovala se v jednotlivých liniích a u jednotlivých autorů různě. Druhou významnou tendencí byla lyrizace dramatického typu, zachycování jisté trvalé a jedné postav prostupující nálady, vytvářející významově velice účinné pozadí pro dramatickou akci.

České drama zamířilo však jen výjimečně k extrémním formám toho kterého stylu. Nenajdeme v něm analogie pro mystický symbolismus Claudelův nebo Hofmannsthalův, neobjevila se tu patetika Verhaerenova Svítání ani skeptická náladovost hrdinů Čechovových. Příčinou této nevyhraněnosti byla jednak snaha vyrovnat se co nejdříve se zahraničními podněty, znemožňující dopracovat se k stylové podstatě slohu, jednak těsné sepětí dramatické tvorby s politickou a vůbec společenskou praxí obrozujícího se národa. Tato sociálněpolitická funkce divadla, vystupující do popředí jak u Jiráska, tak také u Dvořáka, Dyka, Hilberta, Loma a dalších, zajišťovala na jedné straně dramatickým dílům aktuální spojení s duchovními zájmy publika, na druhé straně oslabovala pozornost k specifickým prostředkům jednotlivých stylů.

K jisté umělecké nivelizaci české dramatiky v našem údobí přispěla jistě i ta skutečnost, že premiéry velké většiny původních českých her uvádělo Národní divadlo v Praze, kde sice od roku 1900 režisér Jaroslav Kvapil projevoval zájem o hry jak realisticko-psychologického, tak symbolistního i impresionistického směru, nicméně jediné divadlo pracující na vysoké umělecké úrovni nebylo dostatečným podnětem pro stylový rozvoj české dramatiky. Opoziční scéna realistického nebo symbolistního zaměření, jaké působily od osmdesátých let v jiných zemích, v Čechách zatím nevznikla a pokusy o takovou scénu, ať šlo o Intimní volné jeviště z let 1896–99 nebo o Divadlo umění působící v letech 1911–14, byly umělecky příliš slabé, než aby podnítily

trvalý zájem dramatiků. Situace se podstatně nezměnila ani po otevření Městského divadla na Vinohradech, kde nastupující skupina expresionisticky orientovaných divadelníků manifestovala své nové úsilí v roce 1914 Zavřelovou režii Dykova Zmoudření Dona Quijota, hry odmítnuté Národním divadlem. Pokračovatel Zavřelův K. H. Hilar založil svůj program převážně na klasické a zahraniční dramate a český dramatický expresionismus se na rozdíl od tvorby inscenační neprojevil zvláště výrazně.

Vedle sociálně angažovaných typů moderního dramatu objevily se v českém prostředí slabé, nicméně příznačné pokusy o drama omezené jen na okruh estetických hodnot a okázale se distancující od jakýchkoli mimouměleckých tendencí. Jde tu nejen o poměrně úzkou linii takzvaného dekadentního dramatu, ale také o další díla, dokazující, že i pro české drama je typické vnitřní napětí mezi typem sociálně angažované dramatiky a autonomního projevu uměleckého, napětí, které je nejednou realizováno i v jednom uměleckém díle. Také existence tohoto napětí v české dramate konce minulého a počátku tohoto století určuje modernost české dramatické tvorby, jejímž specifickým znakem byla však silná převaha dramatiky sociálně angažované, zapojené do procesu posilování národní kolektivity v nacionálním i morálním směru.

V oblasti moderní dramatické tvorby se výrazně uplatňovaly nejen vztahy ke společenské realitě a k starším typům dramatické produkce, nýbrž také k jiným útvarům literárním, zejména k lyrice a epice. Romantické drama, založené na neočekávaném zvratu děje, na dramatické zápletce, bylo i v českém prostředí vystředáno novými tvary dramatickými. Rozbít stará dějová schémata bylo úkolem realistické dramatiky. České realistické drama, navazující více na produkci ibsenovského typu a zachovávající pevnou strukturu děje, neprošlo etapou epizace dramatického slohu, jak tomu bylo zejména v dramate ruské (Gorkij). S nástupem symbolistické dramatiky prosadila se i v české tvorbě lyrizace dramatu. U Šrámka, Dyka, Hilberta, Theera, Loma, Fischera a dalších ustupuje složitý děj do pozadí, v poměrně jednoduchém a přehledném konfliktu a volně plynoucím ději uplatňuje se dialog svým obrazným jazykem symbolistické poetiky a celé drama směřuje k básnické typizaci postav, jež se v krajních případech (srov. například Dykovo Zmoudření Dona Quijota) mění téměř v lyrické hrdiny, vyžadující pozornost pro svá subjektivní lyrická vyznání. Napětí mezi dramatickostí na jedné straně a lyričností, resp. epičností na straně druhé, je charakteristickým rysem české moderní dramatiky od devadesátých let a trvá i v době pozdější.

Od počátku vývoje moderní dramatické tvorby změnil se i vztah dramatu (jako literárního díla) k divadlu, k inscenační praxi. Počínaje devadesátými lety 19. století začaly se jednotlivé složky divadla osamostatňovat a vytvářet zvláštní dynamická spojení. Důkazem toho je již zmíněný vpád lyrického prvku do dramatického tvaru. Moderní divadelní projev vzniká jako dynamická souhra nejrůznějších prostředků a forem vyjadřovacích, často i ne ryze divadelních. Proti těmto divergentním tendencím začal se v divadelní praxi právě od devadesátých let prosazovat jako dialekticky protikladný prvek činitel, který divadelní skladbu v konečném tvaru komponuje a významově sjednocuje, totiž režisér. Vývoj novodobé české dramatiky nelze hodnotit bez vědomí, že konečná podoba divadelního představení, pro něž dramatický text slouží jako podklad, je dílem režiséra, který si postupně vymohl i právo uplatňovat svou vlastní uměleckou představu, a tím významově také modifikovat dramatický text. Toto pojetí režiséřovy úlohy vysvětluje celou řadu významných jevů na poli moderní dramatiky a moderního divadla. Velmi často se setkáváme s faktem, že dramatické dílo i uznávaného spisovatele je významově chudší, omezenější než například jeho projevy lyrické nebo epické. Tak je tomu třeba u Jiráska, Šrámka, Dyka a pak zejména u meziválečných autorů. Mnozí dramatikové, znalí povahy moderního divadelního projevu, poskytovali jevišti jen základní dialogickou osnovu. Prokreslení psychologických reakcí, vyjádření pohybových akcí, hmotného prostředí atd. přenechávali již hercům, režisérovi, výtvarníkovi. Je jistě veliký rozdíl mezi významem, jaký má popis prostředí v Jiráskově historické próze a v jeho historickém dramatu. V údobí moderní dramatiky se často setkáváme se zjevem, že základem umělecky velmi cenné inscenace se stává literárně málo významný text, a naopak — na základě básnicky zvláště hodnotných předloh vznikají divadelní inscenace málo účinné a umělecky slabé. Konečný účín moderního divadelního představení byl často založen

na jiných složkách než na dramatickém textu a moderní režiséři nejednou přímo vyslovovali požadavek, aby jim autoři předkládali jen „námět“ a dialogickou osnovu pro jevištní dílo, které chtěli vytvořit podle vlastních představ především pomocí ryze divadelních prostředků. Dynamická povaha moderního uměleckého výrazu přispívala k tomu, že ostatní složky literární vyjádření umělecky zvýrazňovaly a významově podtrhly.

Českou dramatikou moderní doby musíme tedy chápat — pokud jde o její vztah k divadlu — jako řadu příležitostí, jichž praktická divadelní tvorba využívala různě, podle specifických možností i schopností režisérů a jednotlivých ansámblů a v rámci repertoáru, kde domácí drama bylo vždy zařazeno do kontextu zahrnujícího také současnou tvorbu zahraniční i znovu uváděné hry starší.

Poměrně krátká etapa let 1897 až 1918 vykazuje také zajímavé tendence v oblasti tematické. Výrazně se uplatňovaly náměty z české historie. Historické drama z českých dějin psali Vrchlický, Jirásek, Hilbert, Dyk, Fischer, Lom, Dvořák, Langer. Obliba české historické tematiky, převažující zřetelně nad zájmem o téma ze současného života, ukazuje na snahu dramatiků podporovat i umělecky emancipační národně uvědomovací proces, který se v době před první světovou válkou a během ní dostával do posledního a rozhodného stadia. Česká minulost se objevovala u dramatiků různých stylů jako pokladnice dějů, charakterových typů a konfliktů, na nichž bylo možné demonstrovat zvláště názorně ty polohy národního bytí, které se v aktuálním společenském životě neuplatňovaly dost výrazně a jež bylo užitečné umělecky aktualizovat v sociálním povědomí. Byla to myšlenka demokratické soudržnosti národa (Jirásek) i touha po velké historické individualitě, energicky určující postup dějin (Hilbert, Lom), vědomí rozporu mezi sebeušlechtiljším úsilím jedince a objektivním chodem dějin (Dyk, Dvořák) i pochopení rozdílných historických individualit prospěšných pokroku velmi rozličným způsobem (Langer). Témata z české historie dokumentovala kulturní vyspělost národa, jehož dějiny umožňují divadlu vyjádřit pomocí různých látek tendence aktuálního společenského zápasu o politické osamostatnění národa.

Jiným příznačným rysem dvou desetiletí předcházejících konci první světové války je zřetelný ústup veselohry ze sféry umělecky nejexponovanějších žánrů. V repertoáru divadel se veselohra uplatňovala velmi silně, šlo však většinou o tradiční produkci cizí provenience. V české dramatice naší etapy se neobjevil žádný velký autor komedií, což na jedné straně souviselo s celkovou tendencí dramatické tvorby v etapě realismu a symbolismu, na druhé straně se v této skutečnosti projevuje snaha o monumentalizaci a uměleckou heroizaci idejí zvláště závažných a těsně navazujících na myšlenky národně obrozenického zápasu.

Symbolistická dramata mířila — jak ukazuje evropský vývoj dramatické literatury ve stejném údobí — k typu jevištní básně, k básnický nadnesenému, více lyrickou monologickou výpovědí než dějovým konfliktem působivému podobenství s poselstvím velké nadčasové ideje. Česká dramatika zahrnuje také jevištní báseň symbolistické ražby; usiloval o ni ještě romanticky orientovaný Zeyer, dále Dyk, Lom, Hilbert i další. Jejich hry však neustále udržují kontakt s reálnou situací národního vývoje, jejich typy, ideje a konflikty se přimykají vždy k problematice domácí, projevují někdy až úzkostlivou snahu přivést divadlo k živým záležitostem politického dění, k nimž nemohla s takovou naléhavostí a adresností pronikat dramatická tvorba zahraniční. Právě tímto reálným ohledem k aktuálním tendencím a potřebám společenského vývoje v národě a zároveň schopností reagovat na nejdůležitější umělecké podněty evropského vývoje stalo se české drama podstatnou složkou v repertoáru divadel a účinně a iniciativně vyvažovalo tendence světové dramatiky, s nimiž se muselo umělecky vyrovnávat.

POKRAČOVÁNÍ STARŠÍ DRAMATICKÉ TRADICE

Do etapy po roce 1897 zasáhli svou tvorbou také starší dramatikové, jejichž hlavní působnost spadá do dřívějších let. Platí to především o obou představitelích takzvané lumírovské generace. JAROSLAV

VRCHLICKÝ se ani v poslední etapě své tvorby nevzdával snahy o vytvoření velkého romantického dramatu zápletek a intrik, pro které nacházel vzor u Victora Huga, a dále graciézní duchaplné komedie, jakou opět ve Francii vytvořil Sardou a jeho následovníci. Tragédie *Knížata* (v., p. 1903) zachycuje intriky, vraždy a spiknutí, doprovázející boj o český trůn po smrti Boleslava II. Nápadně aranžovaná intrika a rétorický styl dialogu převažují také v dalších vážných hrách Vrchlického z této doby (Marie Calderónova, Trilogie o Simsonovi, Godiva). Ani ve veselohrách nepřekročil Vrchlický kouzlo úsměvnosti, duchaplnosti a dějové napínavosti, kterým zapůsobila dříve jeho *Noc na Karlštejně* nebo *Soud lásky*. Ve hrách *Král a ptáčník* (v., p. 1898), *Vuchu Dionýsově* (v., p. 1900) a *Kočičtí král* (v., p. 1908) se již salonní ohebnost a graciéznost dialogu dostává do rušivého rozporu s historickým prostředím a pravděpodobným charakterem postav. Ve srovnání s dramatikou realismu a s novými proudy devadesátých let jeví se drama Vrchlického nutně na konci století a v pozdější době jako překonaná záležitost. Vrchlický byl příliš poután tradičními schémata romantické tragédie a veselohry, nebyl již s to vytěžit z dotyku s novými proudy pro svůj osobitý styl něco nového. Pro dramatiku devadesátých a pozdějších let bylo drama Vrchlického jednou z konstant, na níž nové programy a směry měřily svou iniciativu.

JULIUS ZEYER (1841–1901), druhý významný dramatik lumírovské generace, měl k novým proudům devadesátých let blíže než jeho druh. Po roce 1897 vydal, popřípadě na jevišti uvedl hry *Radúz a Mahulena* (v., p. 1898), *Pod jabloní* (v. 1906, p. 1902) a *Šárka* (v. 1906). Pro jeho úsilí, v naší literatuře ojedinělé, vytvořit moderní drama ve formě středověkého náboženského mysteria (*Příchod ženichův*, *Pod jabloní*) nebylo však v českém prostředí, kde převládala spíše symbolika nacionálních a morálně občanských ctností, dost pochopení.

Mnohem významnějším podílem zasáhl do vývoje české dramatiky po roce 1897 spisovatelé realistického okruhu. Rozvoj tohoto směru lze v oblasti české dramatické tvorby sledovat od poloviny osmdesátých let, většina autorů zasahovala však i do posledního desetiletí 19. století i do doby pozdější, kdy byla již jejich díla konfrontována i s novými vývojovými tendencemi. Vcelku je možno konstatovat, že česká realistická dramatika nedospěla ani v devadesátých letech k důsledné realizaci uměleckých principů tohoto stylu, že zde stále převládal zřetel k vyjádření jisté obecnější myšlenky, a že proto rezidua romantické proklamativnosti, dějové náhodnosti a typové předurčenosti postavy často převažovala nad analytickým pohledem na jedince a jeho spojení s okolním světem.

Z dramatiků, kteří smyslem svého díla stojí na hranici mezi romantismem a realismem, zasáhl do této etapy ještě FRANTIŠEK ADOLF ŠUBERT (1849–1915). V jeho poslední romantické práci *Žně* (v. 1904, p. 1916) rozhodne se otec teprve po dlouhém boji zachránit nehodného syna, který zpronevěřil vysokou částku peněz. Kritika konstatovala u této hry, že záměr psychologický není dostatečně propojen s morální tendencí kusu.

Do údobí po roce 1897 spadá významná část dramatického díla ALOISE JIRÁSKA. Podstatou svého talentu byl Jirásek realistický dramatik, jeho postavy žijí vnitřním životem, jejich jednání je motivováno souhrnem vnějších i vnitřních příčin. Dialog her je hovorově přirozený, přiklání se k jazykovému typu, jaký lze pro danou situaci předpokládat ve skutečnosti. V Jiráskově dramatu mají své místo i jisté prostředky romantické a zároveň prvky moderní náládovosti a symboliky. Tradice romantismu se projevují v oslabené motivaci psychických dějů vesnických her, které chtěl Jirásek dovést k dojmavému tragickému zakončení (*Vojnarka*, *Otec*), i ve snaze o velkou historickou hru s tragickým vyústěním, v jejímž ději dominuje velká historická osobnost (Jan Žižka, Gero, Jan Hus, Jan Roháč). K soudobým novým proudům evropské dramatiky se Jirásek přiklonil jak svými hrami s pohádkovou symbolikou (*Lucerna*, *Pan Johanes*), tak i svým pokusem o hru čechovovské náládovosti (*Samota*) a o psychologicky složitější obraz historických dějů (*Emigrant*).

Pohádková hra *Lucerna* (v., p. 1905) svědčí — vedle umělecky slabší pohádky *Pan Johanes* (v. 1909, p. 1910) — o autorově schopnosti vytvořit hru z prvků lidové fantazie na reálné osnově historického námětu. Na rozdíl od jiných významných autorů pohádkových her té doby (Hauptmann, Maeterlinck) vytvořil Jirásek dílo úzce související s demokratickými tradicemi a nadějami národního kolektivu, zasahující sféru citových

zájmů širokých vrstev. Děj *Lucerny* je složen z několika motivů navzájem prokomponovaných tak, že se účinně střídají scény vážného, veselého a fantastického založení. Základní linii tvoří spor svobodného mlynáře s vrchností, která mu upírá jeho stará práva. Konflikt vrcholí v závěrečné scéně, kdy prostý lid uhájí lípu, symbol lidových svobod a nadějí, proti panským drábům. Melancholií citového vzrušení jsou neseny scény nočního lesa, kterým vede mlynář mladou kněžnu na zámeček, a jak mu káže povinnost, svítí jí lucernou. Celý děj je proložen výjevy s lidovými postavami, z nichž zejména trojice muzikantů a energická žena Klásková jsou ztělesněním bodrého lidového veselí. Konečně jako přízračný a tajuplný element se objevují dva vodníci, ovládaní však bytostně lidskými touhami po ženské něze a klidném odpočinku. V jednotlivých typech postav a v jednotlivých scénách předvádí hra výrazné rysy českého charakteru a ideálně spojuje umělecké hodnoty realistické pohádky se symbolikou národní síly a ušlechtilosti.

Vedle historické hry *Emigrant* (v., p. 1898), v jejímž středu stojí hrdina s dilematem zradit své náboženské přesvědčení nebo zradit vlast, a veselohry *M. D. Rettigová* (v. 1901, p. 1891), zachycující v idylické poloze ušlechtilé jednání známé litomyšlské vlastenky, vytvořil Jirásek čtveřici her, v jejichž centru stojí velké historické osobnosti. Tři z těchto her — kromě *Gera* (v., p. 1904) — předvádějí životní osudy hrdinů husitské doby a nesou i jejich jména: *Jan Žižka* (v., p. 1903), *Jan Hus* (v., p. 1911) a *Jan Roháč* (v. 1914, p. 1918). Jirásek zvyšuje v těchto historických tragédiích počet postav na několik desítek, uvádí na scénu i velké komparsy. Epizodní figury slouží mu vlastně jako realistická kulisa historického dění. Přesto hlavní postava zůstává pevným středem dějového kontextu a hry poutají pozornost spíše individuální tragédií hrdiny než jako široká historická freska. V této tragičnosti, jež je nejlépe motivována ve hře *Jan Roháč*, je soustředěn také ideový smysl těchto dramat. Hry Jiráskovy navozují atmosféru historické autentičnosti. Vystupuje v nich řada z historie známých postav, děj sleduje skutečné události, dramatik chce zapůsobit především věčným líčením dějů. Zároveň se tu prosazuje zřetelněji i Jiráskův individuální umělecký záměr, související s dobou, kdy vrcholil zápas o politickou emancipaci národa. Historické hry Jiráskovy podporují ideu národní jednoty, představu ideální souhry sil v národním kolektivu, ukazují cesty k překonání vnitřních rozporů a k vyjádření jednotné národní vůle. Autor volil pro své hry převážně takové náměty a tak je zpracovával, aby ukázal překonávání vnitřních rozporů národního života jako progresivní proces, aby vyzvedl pokrokové ideje a příkladné činy, schopné stmelit národní společenství.

Jednotlivými, nepřilíhš významnými díly zasáhli do údobí po roce 1897 také další dramatikové realistického směru, jejichž hlavní díla většinou byla vydávána a hrána dříve. VILÉM MRŠTÍK, spoluautor vrcholného díla českého dramatického realismu *Maryša*, napsal se svou ženou BOŽENOU MRŠTÍKOVOU umělecky málo výraznou hru *Anežka* (v., p. 1912), konfrontující bezohlednou tvůrčí posedlost umělce s tichou obětavostí jeho ženy. MATĚJ ANASTAZIA ŠIMÁČEK, autor *Světa malých lidí*, vylíčil v dramatu *Ztracení* (v., p. 1902) s přílišnou polemickou zaujatostí proti dekadentní morálce úpadek dvojice mladých lidí a ve hře *Poslední scéna* (v. 1908, p. 1907) se vrátil k psychologické hře s umělou vnější konstrukcí zápletky: nemocný muž, aby uvolnil cestu milované ženě, předstírá nevěru, ale vše se prozradí a oba manželé se ještě více sblíží. Podobně jako ve svých románech a povídkách, z nichž ostatně vesměs přebíral náměty pro své hry, soustředil se i v posledních dramatech na intimní okruh morálních a citových problémů, pro něž si však připravoval děj často umělou zápletkou, bránící podnikat hlubší psychologický průzkum.

Autoři veseloher z okruhu realistické dramatiky se soustřeďovali ponejvíce k běžné divadelní produkci standardního typu. Poslední veselohry JOSEFA ŠTOLBY (1846–1930) nepřinášejí ve srovnání s jeho produkcí dřívejší nic nového. Nápaditější zápletku najdeme v komediích *Na letním bytě*, *Mořská panna*, *Ach, ta láska*. V literárním ohledu zanechal nejhodnotnější práce VÁCLAV ŠTECH (1859–1947). Po roce 1897 napsal a na jevištích se hrály veselohry *Ohnivá země* (v. 1900, p. 1898), *Třetí zvonění* (v., p. 1900), *Habada a Jordán* (v., p. 1911), *David a Goliáš* (v., p. 1915) a další. V nich najdeme nejen zajímavé nápady situační a výraznější

individualizované postavy s vlastní životní problematikou, ale také určitější tendenci morální, vyjádřenou satirickým vyostřením typu nebo i záměrným vedením konfliktu mezi různými obecnějšími stanovisky. Ve Třetím zvonění je komediálně rozmarňný příběh předsvatebních nedorozumění akcentován parodickým pojetím typů maloměstské honorace; ve vážné hře Habada a Jordán líčí autor morálně nabádavý příběh učitele kariéristy. Dějově jednoduchá a svou myšlenkou dosti průhledná hra představuje jednu z nejlepších prací Štechových, protože základní konflikt opírá o logicky postavený děj, vyhýbající se náhodným zápletkám a sledující soustředěně jednání dvou protikladných lidských typů.

Pozdně romantická dramatika lumírovské generace a dramatika realistická zasahovaly do naší éry z minulosti, kde leží doba jejich nástupu i těžiště jejich společenského působení. Do údobí let 1897 až 1918 spadá však také tvorba dramatiků, kteří právě v této době tvoří svá základní díla nebo pro něž je dobou prvního uměleckého rozběhu.

SUBJEKTIVNÍ DRAMA JEDINCE

Ve srovnání s jinými literaturami se v českém prostředí výrazně neprosadily takové umělecké projevy, které omezily pozornost na úzký okruh citové či erotické subjektivity jedince a jež rafinovaně pitvaly jeho nitro bez přihlížení k vnějším souvislostem lidské existence. Přesto i v české dramatice můžeme vystopovat nepříliš výrazný, nicméně zřetelný proud her, jež bychom podle zvyklostí, avšak nepříliš výstižně mohli označit jako dramatiku dekadentního typu.

Před rokem 1918 publikoval všechny své dramatické práce JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC. Název *Hořící duše* (v., p. 1899) zvolil pro komorní psychologické drama ženy, která upne všechn svůj neukojený citový a erotický zájem k bratrovi svého muže, ale setká se s člověkem stejně chladným a apatickým. Hru uvedla malá Moderní scéna v Praze v roce 1899 jako projev nové, nekonvenční divadelnosti, ukázalo se však, že umělecky ne dosti silná a objevná hra nemůže otevřít nové perspektivy. Umělecky svéráznější a důslednější je aktovka *Apollonius z Tyany* (v. 1905), rozvádějící na malé ploše v básnický umocněném stylu problém výjimečných schopností jedince a vyznívající jako manifest krajního individualismu. V motivech hry i v básnickém výrazu projevuje se zřetelně vliv výtvarné secese. Podobný ráz tklivého tragického příběhu má i další kratší hra Karáskova *Sen o říši Krásy* (v. 1907), publikovaná s úvodním pojednáním o podstatě nové dramatiky. Ve velkých historických dramatech přejímal Karásek tradiční inventář romantické tragédie, avšak bez činorodosti a vášnivosti starých hrdinů. Jak ve hře *Cesare Borgia* (v. 1908, p. 1913), tak zejména v dramatu *Král Rudolf* (v. 1915, p. 1918) podal v historických kostýmech typy hrdinů marně pátrajících po smyslu života, duševně unavených a přemožených strachem ze smrti, jak je to zřejmé zejména ze sympaticky koncipované postavy Rudolfa, tohoto — v Karáskově pojetí — předobrazu dekadentní povahy.

Mezi významnější zjevy dekadentní dramatiky můžeme zařadit také JAROSLAVA MARIU (1870–1942), z jehož her větší část byla publikována už před rokem 1918. Maria staví na pevnějších základech dějových než Karásek. Jak ve hrách se současnými postavami, tak i v historických dramatech předvádí lidi nezakotvené, těžko a většinou marně hledající životní jistotu, potácející se v bludném kruhu vnitřních citových náklonností a nenávistí, měnících se zcela nečekaně podle okamžitých nálad. Mučivý kruh subjektivistických tragédií, uzavřený před vnějším světem sociálního okolí, zahrnuje především postavy her se současnými náměty — například v trilogiích *V předvečer věků* (v. 1898) a *Dramatická sonáta* (v. 1904, p. 1907); ale i u hrdinů historických her se jak volbou námětů (Tristan, Michelangelo Buonarroti, Torquato Tasso), tak pojetím hlavních postav zdůrazňuje marná snaha velké osobnosti o skutečné naplnění životní touhy a o realizování stále unikajícího životního ideálu.

DRAMA LYRICKÝCH NÁLAD

Impresionismus měl v Čechách poměrně málo představitelů a existuje také málo her, jež se bez výhrady řadí do oblasti tohoto stylu. Příznačnou lyrickou náladovost najdeme však velmi často u autorů, kteří se základním smyslem své tvorby přiklonili k jiným stylovým proudům.

Po křehce lyrické a náladové pohádce Princezna Pampeliška a po libretu pro Dvořákovu Rusalku napsal JAROSLAV KVAPIL, pod zřetelným vlivem čechovovské poetiky, drama *Oblaka* (v., p. 1903), sledující citové reakce mladého bohoslovce, který po setkání s okouzující herečkou zatouží po volném životě. Nad jedním postav se rozprostírají náladové stavy, zasahující do duší a rozhodování hrdinů a vytvářející k bolestem srdcí kontrastní uklidňující pozadí. V poslední hře *Sirotek* (v., p. 1906) vrátil se Kvapil k pohádkovému námětu, k národní báčorce o ubohém dítěti, jemuž ubližují macecha a její děti, kterému však dobré bytosti a hodní lidé pomohou ke štěstí.

Největším zjevem české impresionistické dramatiky je FRÁŇA ŠRÁMEK, který své dílo epické a lyrické doplnil také několika pracemi pro jeviště. Na rozdíl od Kvapila je Šrámkova lyričnost mnohem reálnější a v náladových rovinách neztrácí zaujetí pro sociální problematiku hrdinů. Už Šrámkova prvotina, aktovka *Červen* (v., p. 1905) demonstruje cit silnější než morální a volní zábrany, deroucí se k svému právu jako přírodní nezvládnutelná síla. Před rokem 1918 vzniklo také jedno z nejvýznamnějších dramatických děl Šrámkových, příznačně nazvané *Léto* (v., p. 1915). Hra už není jen oslavou rychle se vzněcujícího citu, ale podobně jako současná Šrámkova próza zahrnuje několik společenských typů a konfrontuje různé formy citového zaujetí a erotické touhy. Emocionálně i tělesně neukojená paní Valča opouští svého krutě prozaického a stárnoucího manžela i mladého neprůbojného obdivovatele Jana Skalníka, jehož pubertální touhu roznítila, a vyhoví reálným nabídkám zkušeného milence. Skalník pak najde upokojení u prosté venkovské dívky a tento akt citové záchrany přijímá s porozuměním také chápavý strýc Skalníkův, farář Hora. Prostředí venkovského prázdninového léta působí jako katalyzátor citových reakcí, jež určují i sílu charakteru a poctivost projevených zájmů.

Do okruhu impresionistické dramatiky je nutno zařadit také první hry JIRÍHO MAHENA. Zatímco se Kvapil a Šrámek zajímali především o vnitřní citovou oblast člověka, o jeho krize, vznikající z nepochopení u toho, ke komu se citový zájem obrací, soustřeďoval se Mahen mnohem více k jednotlivci zařazenému do širších sociálních souvislostí, proti nimž tento jedinec protestuje, často právě jen jako jedinec, individuálním nebo anarchistickým odbojem. Před říjnem 1918 Mahen vydal nebo uvedl na jeviště hry *Juanův konec*, *Klíč*, *Theseus*, *Janošík*, *Mefistofeles*, *První deště*, *Píseň života*, *Ulička odvahy* a *Mrtvé moře*. Jeví se v nich jako dramatik neklidně hledající své vlastní téma a sobě nejbližší vyjadřovací prostředky. Jeho zaujetí pro aktuální společenskou problematiku je patrné v aktovce *Klíč* (v. 1907), k níž mu daly zřetelně podnět revoluční události v Rusku z roku 1905. Malá skupina lidí se skrývá ve sklepech, odkud už odešli ti, co nemohou nebojovat proti násilí. Po neuváženém výstřelu zahynou oba muži a jen malé dítě zůstane naživu jako příslib dalšího života a revolučního odboje. První velkou a významnou hrou Mahenovou byl *Janošík* (v., p. 1910). Známé téma umožnilo Mahenovi vytvořit dějově rozlehlou hru, zachycující, jako četné jeho další dramatické práce, tragédii individuálního odboje, osud člověka, který se bouří sám a svým způsobem proti silám, jimž nakonec musí podlehnout. Mahenův Janošík je člověk nanejvýš spravedlivý, nezabíjí lidi, jenom bere bohatým a dává chudým. Autor nelíčí tolik statečné činy zločinců, jako spíše vyjadřuje pocit svobody, nespoutanosti a síly odvážlivců, kteří se zbavili společenských pout a závazků. Mahenův Janošík je básní o volnosti člověka, o ušlechtilosti toho, kdo jedná podle příkazů přírody a svého srdce.

Vedle sociální tendence Klíče a odbojného patosu Janošíka představuje *Ulička odvahy* (v., p. 1917) nejvýraznější ukázkou dramatikovy schopnosti rozehrát kouzlo těkavých nálad a prostých citových zájmů. Nízko posazeným oknem malostranského domku vnikají k slíčné dívce jarní pohodou omámení mladí muži, aby jeden z nich našel u přívětivých lidí útulek pro celý život. Hrou *Mrtvé moře* (v., p. 1918) vrátil se Mahen

k dramatu heroickému. Sedlák Havelka ani pod nejtěžšími hrozbami nezapře v sobě víru otců a touhu postavit se do čela odboje proti pánům. Námět z tereziánské doby posloužil dramatikovi k vylíčení tichého, vytrvalého hrdinství, jaké odpovídá české historii i národní povaze.

K náladové dramatice inklinovali také další autoři, kteří však vývoji nepřinesli již nic podstatně nového. Kolem roku 1890 zahájila svou plodnou dramatickou činnost BOŽENA VIKOVÁ-KUNĚTICKÁ (1862–1934), autorka řady veseloher i vážných dramát, v nichž se obírala morálními zásadami soudobé rodiny a všímala si zejména postavení ženy v manželství. Některé její veselohry měly na jevišti veliký úspěch. Nejlepší z nich, s názvem *Cop* (v. 1905, p. 1904), zachycuje ve velmi živém ději skupinu mladých studentů, kteří ve shodě se svým zdravým citem a smyslem pro pravdu dovedou odkrývat pravou tvář takzvané solidní, tradiční morálky.

RŮŽENA SVOBODOVÁ napsala méně významnou dramatickou práci s titulem *V říši tulipánků* (v., p. 1903). Své první hry publikovala po roce 1890 RŮŽENA JESENSKÁ (1863–1940), jejíž důležitější práce spadají však do následujícího období. Ve stejné době začal publikovat své hry také LOTHAR SUCHÝ (1873–1959). Jediné drama poskytla divadlu HELENA MALÍŘOVÁ: *Bratrství* (v., p. 1905) je ironický název pro vztahy mladých anarchistických intelektuálů, mezi něž se chce, avšak nedokáže vřadit prostá proletářská dívka.

DRAMA SYMBOLŮ A NÁPOVĚDÍ

Poslední významný proud, který můžeme určit v české dramatice let 1897 až 1918, lze označit jako drama symbolistické. Předvádělo v básnický naznačujícím dialogu postavy jako typy obecnějších lidských vlastností a dramatické střetnutí jako konfrontaci názorových stanovisek. Ani zde nejsou hranice k jiným okruhům dramatické tvorby přesně vymezeny, u mnoha autorů se spojují principy symbolistické dramatiky s prvky prostředky jiných stylů.

Tak je tomu hned v dramatickém díle F. X. SVOBODY, v jehož jinak sourodém a osobitém projevu se uplatňuje smysl pro reálný charakterový detail i tendence vytvářet jímavé nálady a zjednodušovat postavy k morálně výmluvným typům. Podobně jako ve hrách *Směry života*, *Rozklad*, *Útok zisku*, jež napsal dříve, zabýval se Svoboda aktuálními otázkami měšťanské morálky také v této době. Odpoutané zlo, Podvrácený dub, Olga Rubešová, Démon, Přes tři vrchy jsou názvy vážných her, kde zjednodušení děje a charakterů dává vyniknout varovné morálce příběhu. Drama *Olga Rubešová* (v. 1902, p. 1903) ukazuje například moderní ženu, která se ve snaze o nezávislý život vzdává přirozených citových potřeb a hyne, když odmítne možnost žít ve shodě s nároky svého ženství. Svoboda je také autorem řady veseloher, v nichž převažuje laskavý, idylický humor a zápletky, vyvíjející se k všeobecně šťastnému zakončení. Takový ráz má také Svobodova velmi populární veselohra s tématem z doby předbrežnové *Čekanky* (v., p. 1900). Generační spory jsou námětem komedie *Na boušinské samotě* (v. 1912, původně uvedené i vydané pod titulem *Dědečku, dědečku*).

V polovině devadesátých let přihlásil se ke slovu dramatik neobyčejně intenzivního výrazu, soustřeďující děj do závažných ideových a morálních sporů a usilující také o nanejvýš dramatický styl jazykový. Hned v první své hře s názvem *Vina* představil se JAROSLAV HILBERT (1871–1936) jako autor dokonale ovládající formu moderní psychologické hry ibsenovského typu a schopný naplnit tento útvar živou společenskou problematikou. Hilbert bohužel nesetřval v dalším svém vývoji ani u sevřené formy komorního dramatu, ani v okruhu individuální a zcela konkrétní problematiky lidí nové doby. Usiloval vytvořit drama vyššího ideového poslání, vyjadřující nadčasové touhy lidstva. Nedostatek básnické síly nahrazoval křečovitou deformací jazyka a ideologizací dramatického tvaru. Jeho další drama, nazvané *O Boha* (v. 1898) a po zrušení cenzurního zákazu uvedené pod názvem *Pěst* (p. 1905), příliš okázale konstruuje na osudu matky, jež ztratila

dvě děti, důkaz o tom, že Bůh neexistuje. V dramatu *Psanci* (v. 1900, p. 1906) se několik lidí zmítá v křečích své životní nejistoty a beznaděje, hledá východisko a záchranu v jakémisi vyšším principu, životním jasu a harmonii a nalézá tyto ideály jednou ve víru vášni, podruhé v podobě jakéhosi ideálního člověka, potřetí ve světě umění.

O svých předpokladech vytvořit velké drama přesvědčil Hilbert opět v historické hře *Falkenštejn* (v., p. 1903). Líčí známou historickou osobnost jako člověka s velkou touhou po českém trůnu, který však vždy nedovede jednat dost chytře a rázně. Drama je psáno v próze, ostré dialogy kontrastují s pasážemi monologickými a ve stavbě vět i v užívání nelibozvučných výrazů jeví se snaha dramatizovat i základní jazykový materiál. S ještě výraznější individualizací ústřední postavy se setkáváme v Hilbertově hře *Kolumbus* (v., p. 1915), podávající příběh mořeplavce v řadě volně řazených obrazů. K původní koncizní formě komorního dramatu vrátil se autor v posledních dvou hrách z údobí před rokem 1918, *Jejich štěstí* (v., p. 1916) a *Hnízdo v bouři* (v. 1919, p. 1917). V první z nich akcentoval erotický prvek v příběhu citové náklonnosti tří bratří k jedné přitažlivé ženě, ve druhé ukazuje ženu, která se za války odcizila svému muži, nakonec však najde k němu zase cestu nazpět.

Vrchol symbolismu v české dramatické tvorbě představuje dílo VIKTORA DYKA, který zahájil dráhu dramatika na sklonku století. Už ve svých prvních pracích pro jeviště vytvořil si vyhraněný osobitý styl, v jehož okruhu se pohyboval po celou dobu své autorské činnosti. Hlavním prvkem námětovým se stal pro Dyka motiv deziluze, motiv zklamaných nadějí, jež si hrdina vytváří ve svých představách a touhách a které se pak rozbíjejí nárazem na krutou skutečnost. Svět je jiný, než jak by si člověk přál, říká Dyk, všechno je nutno brát s rezervou, na vše je nejlépe dívat se s ironickým odstupem, realita neúprosně boří lidské ideály. Vyhraněný umělecký vztah k realitě se projevuje i v jedinečné poloze dialogu a jazyka. Věty Dykovy jsou co nejjednodušší, jsou koncentrátem významu, mění se v ironické glosy, v maximy životní moudrosti. Proti těmto neměnným konstantám Dykova individuálního stylu, k nimž je třeba ještě přičíst až schematicky jasné a zřetelné koncepce děje, uplatňuje se v jeho hrách schopnost nazírat základní problém z nejrůznějších stran, v různých polohách žánrových a tematických a v rozdílných souvislostech významových.

Základní motivy Dykova díla obsahuje už první jeho hra ze souboru *Tragikomedie* (1902), *Pomsta* (p. 1896). Sarkasticky se posmívající skeptik je odzbrojen pokorou ženy, kterou se chystal zlomit a ponížit. Ironické traktování velkých záměrů a snah, které ovšem vyvolávají respekt ušlechtilých lidí, a odhalování nereálnosti lidských předsevzetí a činů prostupuje celé dílo Dykovo. Ve *Smuteční hostině* (p. 1906) poznává krutou realitu muž přesvědčený o poctivosti a věrnosti své zdánlivě mrtvé ženy. V dramatu *Posel* (v., p. 1907) podařilo se Dykovi vkomponovat vlastní umělecký názor do atraktivního historického námětu. Dcera českokoburského fanatika se v době bělohorské zamiluje do posla nepřátelského císařského vojska, který se usídlí v její domě, a odchází s ním do nejisté budoucnosti. Tento čin je krutou skutečností jak pro jejího otce, který ani v tomto případě neodpíral zlému, tak i pro jejího snoubence, který chtěl jednat jako poctivý vlastenec.

Ideální látku pro svůj umělecký i myšlenkový záměr si zvolil Dyk ve svém vrcholném dramatu *Zmoudření Dona Quijota* (v. 1913, p. 1914). Zde se motiv deziluze mění v tragédii. Vystřízlivění může člověka uzdravit, avšak padá-li idealista na tvrdou zem pravdy a reality z příliš velké výšky — jak je tomu u smutného hrdiny hry —, je ohrožena sama jeho existence. Ironickou, ale zároveň hluboce básnickou interpretací Quijotova příběhu nechce však Dyk pouze utilitárně a s racionální jednostranností odmítnout planý idealismus. Dívá se s pochopením a poučeným odstupem na obě stránky životní dialektiky, nezastírá sympatii k velkému životnímu rozmachu a stejně v postavě Sancho Panzy dovede ironicky posoudit i hrubý utilitární materialismus života bez vyšších duchovních cílů. Jednoduché, často jen holé věty, soustřeďující myšlenku až k aforistické dokonalosti, pozvedají celý děj k vyšší, obecnější platnosti. V historii české dramatiky se najde jen málo slohově tak čistých a zároveň básnický výmluvných výtvorů, jako je Dykovo zpracování quijotovské látky.

Důkazem o Dykově snaze realizovat poměrně stabilní umělecký názor ve velmi rozdílných polohách námětových je poslední z jeho předválečných her *Veliký Mág* (v., p. 1915). Vystupují v ní současní lidé, ale celý příběh se odehrává v horečnatém snu mladého, těžce nemocného malíře, jemuž Veliký Mág mefistofelsky slíbí vše, získá-li malířův život. Mladý hrdina ani ve snu nedokáže zabít dívku, o jejíž zradě se přesvědčil, a tím je zachráněn i pro skutečný život. Dykova ironie je tu postavena vlastně na hlavu: hrdina není schopen vykonat pomstu ani tehdy, když má všechnu moc, skutečné lidství se prosadí i v této nesmyslné situaci.

Mezi české dramatiky symbolismu řadí se dále svým jediným dílem OTAKAR THEER. Námět řecké báje o odvážlivci, který chtěl využít jízdy na voze Héliově k svržení nenáviděného Dia, přepracoval Theer v dramatické básni *Faethón* (v. 1916, p. 1917) v symbolickou oslavu velkého hrdinského činu, jehož inspirativní smysl se neztrácí, i když hrdina zahyne před dokončením úkolu. Použil volného, k tónické prozodii inklinujícího verše, a vnesl tak do dramatické poezie jeden z důležitých prostředků moderní lyriky. S prvními hrami se před rokem 1918 přihlásil také OTOKAR FISCHER. Po hře *Sestry* (v. 1912) a libretu *Karlštejn* (v., p. 1916), napsaném pro Vítězslava Nováka, vytvořil své první velké drama *Přemyslovci* (v., p. 1918), ve kterém však ještě nedokázal překonat a básnický utřítit široký historický materiál kupící se kolem osudu posledních Přemyslovců, proti jejichž umlénosti ne dosti zřetelně akcentoval rodovou energii Falkenštejnů. Podobně jako Theer pracuje i Fischer s typicky symbolistickým útvarem volného, tónicky uspořádaného verše a s jasnou logickou strukturou slovních sdělení.

Od Dyka, Theera i Fischera liší se první dramatické projevy STANISLAVA LOMA (1883–1967) a pak i celé jeho dramatické dílo mnohem určitějším vztahem k aktuální problematice politické a společenské a básnivostí mnohem tradičnější, a tedy i přístupnější širokému okruhu publika. Hned v první své hře *Honza* (v. 1915, p. 1913) učinil autor hrdinou příběhu český pohádkový typ skromného, nevzdělaného, ale jak se ukáže statečného a charakterního venkovského chlapce a povýšil ho na symbol české povahy a politické síly. Slavnostní ráz hry podtrhuje melodický verš lumírovského stylu. K stejně průhledné utilitární symbolice vyúsťuje také druhé Lomovo drama *Vůdce* (v. 1916, p. 1917). Ukazuje se, že těžké útrapy několikaleté cesty pouští do zaslíbené země mohou Izraelští překonat, jen když bude zachována jednota kmenů; o tu jde vůdci Mojžíšovi především. Na konci cesty, když se Mojžíš bojí vstoupit do země hojností, aby jeho lidé neztratili svou víru a soudržnost, postaví se do čela národa praktičtější Josua, který nemá tak blízko k Bohu, zato projevuje mnohem větší pochopení pro lid a jeho životní potřeby. Aktuální politickou symbolikou je Lom pokračovatelem Jiráskovým, od něhož ho však dělí snaha o vytvoření dramatu básnickými, obraznými prostředky zejména v poloze jazykové.

NÁSTUP NOVÝCH PROUDŮ

Před rokem 1918 zahájili spisovatelskou dráhu také někteří dramatikové, jejichž činnost podstatnou částí spadá do etapy pozdější, meziválečné. V zásadě tu jde o okruh autorů, kteří symbolistickou stylizaci a impresionistickou náladovost překonávali vyhocováním konfliktu a zvýrazněnou aktivitou postav, celkovou větší hybností, zkratkovitostí a dynamikou akce. Někteří z nich měli již v začátcích blízko k expresionismu, u jiných se hlásí problematika pragmatistické linie.

Nejvýznamnějším dramatikem ze skupiny kolem časopisu *Scéna*, jenž soustřeďoval různé divadelníky expresionisticky orientované opozice proti kvapilovské linii Národního divadla, byl ARNOŠT DVOŘÁK (1881–1933). Jeho první hra *Kníže* (v., p. 1908), zachycující mytologické události české historie, předvádí Přemysla jako vládce opírajícího se o lidový kolektiv, schopného probudit v lidu vědomí síly a rozněcujícího jeho odhodlanost. Hra vychází ještě z realistického popisu historických reálií, v dialogu a konfliktech však zřetelně podává zhuštěnější děj, než tomu bylo například v historických dramatech Jiráskových. Také v drama-

tu *Král Václav IV.* (v. 1910, p. 1911) staví Dvořák do popředí aktivní, činorodostí posedlou postavu ostře exponovaných rysů a konfrontuje cholericky unáhleného a do extrémů upadajícího krále demokratických předsevzetí s nezměnitelným chodem historických událostí v předvečer husitské revoluce.

Do okruhu expresionistické dramatiky se vřadil už svými prvními hrami také FRANTIŠEK ZAVŘEL (1885–1947), později proslulý okázalou manifestací výbojného individualismu na pozadí davové malosti. Příznačné motivy hlásí se již v jeho prvních hrách *Simson* (v. 1912, p. 1921), *Don Juan* (v. 1915), *Oidipus a Iokasta* (v. 1915), *Simson a Delila* (v. 1915). Hra o Oidipovi je složena z krátkých, zhuštěných, ostře konfliktních scén, replika se tu omezuje často na jediné slovo, protiváhu tvoří delší monology. Oidipus je v rozporu s legendou líčen jako morální vítěz, nacházející v Iokastě matku především v přeneseném smyslu slova — jako dárkyni síly a činorodé vůle. Voluntaristické hledisko uplatnil autor i ve hře o Simsonovi, kde ukazuje opět siláka a aristokrata ducha, s gestem suveréna hynoucího uprostřed nízkých zájmů a cílů.

Český expresionismus měl na divadelním jevišti zajímavý osud tím, že se projevoval více v režisérské oblasti než v cílevědomé a stylově vyhraněné tvorbě dramatické. Jeho nástup kolem roku 1914 (pohostinská režie Františka Zavřela, který uvedl v Praze mimo jiné Dykovo Zmoudření Dona Quijota) se dál ve znamení režisérských výbojů, nemohl se opíť o dostatečně nosnou domácí tvorbu dramatickou. Mnohem výrazněji se do historie meziválečného divadla zapsala — podobně jako v poezii a v próze — takzvaná generace pragmatistická, umělecky konfrontující různé pohledy a různá hodnocení stejné skutečnosti. Také pro tuto linii byla doba před rokem 1918 etapou nástupu, vydávání a uvádění prvních her.

BRATŘI ČAPKOVÉ vytvořili ve své prvotině *Lásky hra osudná* (zařazené do Zářivých hlubin, 1916, p. 1930) moderní variaci na staré téma komedie dell'arte a v protikladném střídání iluze divadla a života, lascivity, něžné lyriky a střízlivé reality, pasáží ve verši a v próze vyznačili podněty, na něž navazovala pak zejména poetistická avantgarda mezi válkami. První hra FRANTIŠKA LANGRA, tragédie *Svatý Václav* (v., p. 1912), je poplatná ještě statickému symbolismu, veršem lumírovsky melodickým proniká úsilí o přirozenější slovosled. Václav a Boleslav jsou předvedeni jako dva různé, leč oprávněné typy vládců s různými představami o české státnosti. V roce 1915 bylo uvedeno a až po válce 1920 vyšlo Langrovo drama *Miliony*, odsuzující v ostré dějové zkratce kapitalistického kariéristu a přerůstající v tragikomickou grotesku varovného obsahu. Expresionisticky byl v počátcích své činnosti orientován také pozdější autor metafyzicky zkoumajících námětů JAN BARTOŠ (1893–1946). Po hrách *Primo vere* (v. 1903, p. 1919) a *Konec Jakuba Carranzý* (v. 1915) dopracoval se k určitější formě ve hře *Souboj* (v., p. 1917). V pozadí osobních konfliktů, ale jako jejich pravá příčina vystupuje zde vášnivá, mstivá, v ničem se neomezující, ale muže silou svého ženství okouzlující žena. Hra, inspirovaná zřejmě Wedekindovým dramatem *Erdgeist* (česky uváděným s názvem *Lulu*), staví do popředí typ velké, ale zároveň zhoubné vášně, bezohledně se prosazující v prostředí lidského normálu.