

WILLIAM SHAKESPEARE V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

Jiří Kotalík

[1]

Genezi a zrání naší kultury od rozmezí 18. a 19. století nejdosažněji určuje a nejpříznačněji vyjadřuje literatura, spolu s ní pak záhy ve vzrůstající společenské roli též divadlo; o něco později se přihlašuje ke slovu hudba a až naposledy — někdy od počátku dvacátých let /v tvorbě Antonína Machka, Františka Tkadlíka, Antonína Mánesa/ — začíná se v rozloze skromně se rozvíjejícího národního života důrazněji uplatňovat též výtvarné umění. Jeho počáteční zpoždění lze vysvětlit několika důvody: jednak těsným sepětím národních snah s otázkou jazykovou, jež zprvu stála v popředí obecného zájmu, jednak citelným úbytkem církevních a feudálních mecenášů, jen zvolna nahrazovaných jednotlivci z řad mladé buržoazie, a v neposlední řadě též dlouholetou izolací českého umění od významných evropských středisek. Tím více pak imponuje rozvoj, jímž naše malířství prochází ve druhé třetině 19. století, ve výsledcích trvalého významu, z nichž některé velmi čestně obtojí v mezinárodních souvislostech. Přitom pro růst české kultury má tehdy obzvláštní důležitost vzájemný vztah jednotlivých tvůrčích oblastí, jež se nevyvíjejí v přímočaré rovnoměrnosti či v mechanické paralelnosti. Jejich cesty jdou někdy souběžně a jindy divergentně, někdy se shodují v záměrech a prostředcích, ale jindy se v obojím odlišují ke kontrastnosti; a jenom zřídka se harmonizují, navzájem ovlivňují či přímo doplňují.

Jak v tomto ohledu české výtvarné umění v průběhu 19. století dovedlo přijímat tvůrčí podněty divadla? Pokusíme se to osvětlit na jedné dílčí, avšak v mnohém symptomatické otázce: ve vztahu k dílu Williama Shakespeara. V naší odborné literatuře — třeba ve sbornících k čtyřstému výročí dramatika narození roku 1964 či nejnověji ve II. a III. dílu Dějin českého divadla — je sdostatek průkazně definován jeho význam pro rozvoj a orientaci našeho divadelního života, od K. H. Tháma a Prokopa Šedivého přes F. L. Čelakovského, J. K. Chmelenského, J. E. Vocela, v připomenutí možného vlivu na Jaroslava Lindu a dojista K. H. Máchu.^{1/} — Náhledy, prostupující první polovinu 19. století, nejuvýstižněji shrnul F. M. Klácel v programové stati Shakespeare, Goethe, Schiller v Časopisu českého muzea roku 1847; Klácelovi se pro neobvyklou všestrannost Shakespeara „*nezdá býti obmezenou osobou, nýbrž obecným člověkem, který sám všechny formy člověčenstva zažil a přežil*“. A proto také je třeba obdivovat jeho dar, „*jenž soukromý a společenský, měšťanský a politický život, sentimentálnost a mužnost, skutek a cit . . . starý, střední a nový věk, nebe a peklo zdařile předmětem svých básní dovedl učiniti. Nejen tragicky a komicky, ale k užasnutí uměle sjednotiti tak dvě na podobu odporné strany.*“^{2/}

Odraz dramatu Williama Shakespeara ve výtvarném umění, jak se v jeho rodné zemi projevoval v jednotlivých dílech Williama Hogartha a Joshue Reynoldse, zejména Williama Blakea a J. H. Füssliho, také v obrazech malých mistrů na rozcestí mezi romantismem a realismem, později často v okruhu preraffaelistů, nemohl být v Čechách v polovině 19. století znám. A není doposud zcela objasněna otázka, nakolik se tehdy u nás mohlo něco podstatnějšího vědět o Shakespeareově vlivu na francouzský romantismus, jak se ohrázel zejména v díle Eugèna Delacroixe, který ve svých obrazech, kresbách, litografiích interpretoval či transponoval postavy i scény Shakespeareových dramát. A přece s příbuzným prožitkem divadla, v obdobné malířské vášni, setkáváme se u Josefa Navrátila: už v nástropních malbách v Liběchově z let 1838—1843, jež znamenají vrchol romantismu v české malbě a jsou v mnohém založeny na umění inscenace — v rozvrhu davových scén s protagonisty mýtu o dívčí válce v hlavních rolích, jakoby v kulisách se sufitami a horizontem, v iluminaci barevných světél. Malířovo okouzlení divadlem je pak zřejmě zvláště v několika olejích a kvaších, jež zpodobují zpěvačkou Henriettu Grosserovou v roli Normy v Belliniho opeře, snad z roku 1847. Vervní záznamy nevelkého formátu se vyznačují pevným rukopisem a sevřenou barevností, jež však v rozpětí a nuancích tónů evokují zářivou féerii divadelní scény. Několikrát se v studiích a skicích Josefa Navrátila objevují též motivy Othella a Desdemony — k dotvrzení zjevné inspirace dílem Williama Shakespeara; přitom se však malíř spokojuje spíše s výtvarným zhodnocením svých zážitků v rozvolňované obraznosti a v smyslově dychtivém vyjádření, nesnaží se o myšlenkovou interpretaci postav a dějů.^{3/}

[2]

William Shakespeare zůstává v popředí zájmu celé české kultury i po roce 1848. Zmaření nadějí revolučního údobí a tíživá situace politického života v „času za živa pohřbených“ /podle výstižné definice Jana Nerudy/ neznamenaly stagnaci; vždyť k polovině padesátých let se české malířství rozebíhá k smělym výbojům a záhy dostupuje k vrcholným realizacím. Nejenom za hranicemi v přímém kontaktu s událostmi započínající bitvy o realismus /Soběslav Pinkas/, ale též v řídkém vzduchu maloměstské Prahy /Josef Mánes, Karel Purkyně, Adolf Kosárek/. A bylo právem řečeno, že právě dílo Williama Shakespeara se tehdy v mnohém stává oporou demokratických snah a že scény jeho dramát leckdy u nás zdůvodňují aktivní vztah k politickým otázkám současnosti. Ostatně si toho byl dobře vědom Václav Bolemír Nebeský v obsáhlé studii o Williamu Shakespeareovi, v letech 1851—1852 publikované v Časopisu českého muzea: „Poměry nynější a duch času nedovolují, aby se přestalo na pouhém aethetickém prožívání, jak se státi mohlo za časů, kdy sociální a politické záležitosti a zájmy tak v popředí nestály jako nyní.“ Ale zároveň při hodnocení díla Shakespeareova si plně uvědomuje, že „sotva jiný národ a věk básníkem se

honositi mohou, v kterém by všechny síly ducha básnického v takové míře soustředěny byly“.^{4/} A ne náhodou právě roku 1854 započíná práce na překladu dramát Shakespearových, jejichž vydání v češtině bylo ukončeno teprve roku 1872 péčí Matice české, zásluhou Josefa Jiřího Kolára, Ladislava Čelakovského, J. K. Čejky, zvláště Františka Douchy a Jakuba Malého /jenž roku 1873 vydává o dramatikovi a jeho díle knížku/. Po léta pak dílu Williama Shakespeara víc než kdokoliv druhý v Čechách sloužil Josef Jiří Kolár, nejenom svými překlady, ale především svými hereckými kreacemi i častou prací režijní. A ne náhodou se v letech 1857—1858 Shakespearovy hry soustavněji objevují na českém jevišti v premiérách či reprízách /jak si po deseti letech vzpomíná Vítězslav Hálek/.^{5/} A ne náhodou se tehdy k Williamu Shakespearovovi navracel také Bedřich Smetana v skladbách Richard III. roku 1858 či Macbeth a čarodějnice roku 1859.

To všechno se pak mohlo plně zúročit v době, kdy česká kultura v proměňovaných podmínkách politického života po říjnovém diplomu se manifestačně k Williamu Shakespearovovi přihlásila. Stalo se tak dne 23. IV. 1864 na „slavnosti 300leté památky zrozenin Shakespearových“, jak zněl název akce, uspořádané Uměleckou besedou, jen o rok dříve založenou; bylo to vlastně její první větší a přímo programové vystoupení. Je dobře znám pořad večera v Novoměstském divadle, na němž se podílely též ostatní nedávno vzniklé spolky Hlahol a Sokol, spolu s orchestrem Českého zemského divadla a konzervatoře, se zpěváky pražských farních chrámů. Úvodní proslov Ervína Špindlera přednesl František Kolár v masce Prospera, symfonii Hectora Berlioze Romeo a Julie dirigoval Bedřich Smetana. Bylo provedeno šest živých obrazů z Shakespearových dramát s hudbou Viléma Blodka, čtyři podle návrhu Karla Purkyně, jeden podle návrhu Antonína Gareise, jeden v opakování starší scény Petra Cornelia. A je také často připomínán zejména průvod asi 230 postav z dramát a komedií Shakespeara, jenž přešel jevištěm za zvuků pochodu komponovaného Bedřichem Smetanou pro tuto příležitost /jak dokládá kresba Antonína Gareise/. V závěru shromáždění pak před Shakespearovou sádrovou bystou od sochaře Jindřicha Čapka mladá Otýlie Malá v kostýmu Perdity ze Zimní pohádky recitovala verše Emanuela Züngela: „... Perdita ars bohemica — toť dítko jest, jež pod cizím když sluncem dospělo, zas vrátilo se nazpět k domovu a lásku tam a přízeň nalézá“, jak nás zpravuje kresba Čeňka Melky.^{6/} Obzvláštní, až jímavou symboliku má skutečnost, že takřka po čtyřiceti letech, roku 1903, se velká česká tragédka Otýlie Sklenářová-Malá loučila s Národním divadlem taktéž v Zimní pohádce v roli Hermiony.

Kostýmy průvodu, na němž se podílelo na „80 umění milovných dam a 150 pánů umělců a přátel umění“, jak se četlo v dobovém pozvání, navrhoval Karel Purkyně; ale vděčíme mu v tomto směru za daleko víc — podle svědectví Jana Nerudy byl přímým iniciátorem a stěžejním tvůrcem této akce: „On ve mladičském, tenkrát ještě chudičkém našem spolku dovedl vznítit myšlenku na podnik, na jakýž pouštívají se spolky jen bohaté a podporované, a dovedl ten také pro-

vést. Míjíme nezapomenutelnou Shakespearovu sekulární slavnost (1864), která byla první velkou uměleckou manifestací českého umění a při níž poprvé zvěděl svět, že dovedeme skvěle účastnit se ruchu nejvyššího.“ /Jan Neruda: 24 Karel Purkyně, Humoristické listy 11. VIII. 1883. / ⁷/ Zachovalo se několik 25 akvarelů jednotlivých postav, jakoby návrhů pro krejčovskou dílnu; jsou věcné a přesné v podrobnostech, přitom jasné v konstrukci a pevné v objemech. Kromě toho zbylo v Umělecké besedě šest podélných studií celého Shakespearovského průvodu (19 × 95 cm); dlouho byly považovány toliko za dokument 21 doby, ale teprve v našem století se dospívalo k poznání, že patří k nejcennějším 22 realizacím českého moderního umění. Poprvé si to roku 1910 uvědomil Miloš Jiránek v objevném pohledu na tehdy ještě rozptýlený odkaz Karla Purkyně: „V šedesátých letech nebylo v Čechách lepšího malíře, malíře výlučnějšího, většího fanatika malby“, a proto právem vzbuzovalo údiv, „jakým čistě malířským způsobem pochopil a provedl i takovou příležitostnou úlohu, jako byly návrhy na slavnostní průvod Shakespearův, pořádaný Uměleckou besedou!“ /Příležitostná kapitola o starším českém umění, Volné směry XIV, 1910, s. 301 n./⁸/ Těchto studií bylo celkem osm, jak dokládají fotografie staré zasedací síně Umělecké besedy v Jungmannově ulici, kde původně visívaly; dvě scény se však časem ztratily /zřejmě dříve, než byly pak přeneseny do nové spolkové budovy v Besední ulici na Malé Straně, kde zůstaly až do roku 1939, kdy přešly do sbírek Moderní galerie v Praze/. Je proto dnes už sotva možné dopodrobna rekonstruovat postup celého Shakespearovského průvodu či dokonce definovat všechny jeho postavy /z nichž několik vždy zastupuje jednu 23 hru/; vždyť Antonín Gareis, který část průvodu nakreslil pro Světozor, představuje toliko čtyři pásy. Nadto ani u šesti dochovaných studií není závazná shoda v jejich řazení: jiném u Otakara Hostinského roku 1893, jiném ve vzpomínkové knize Růženy Pokorné-Purkyňové roku 1944, a jiném v umělcově monografii od Vojtěcha Volavky roku 1942 /v pořadí, které pak opakuje též katalog souborné výstavy Karla Purkyně, pořádané Národní galerií v Praze roku 1962/.

Podstatné ovšem je, že jsou to obrazy, v nichž se jedinečným způsobem lekce starých mistrů /myslím, že zejména několika podélných studií Tintoretových z Uměleckohistorického muzea ve Vídni/ syntetizuje s otevřeným pojetím barevné hmoty a rozvolněného rukopisu, ve smyslu poučení ze soudobé francouzské malby, v bezděčném předznamenávání impresionismu. Neobdivujeme však jenom mimořádné kvality výtvarné, ale ve stejné míře též šířku rozhledu a hloubku pochopení, které tu Karel Purkyně osvědčuje v definici jednotlivých postav, v pronikavém prožitku a výtvarné transpozici Shakespearova díla. — Ostatně sám umělec si to uvědomoval, pomýšlel-li též na realizaci svých studií v monumentálních rozměrech — ale k tomu bylo zapotřebí stěn a ty mu byly odepřeny. ⁹/ Mohl však význam tohoto malířského cyklu být zřejmý v době jeho vzniku tak, jak je dnes zřejmý nám? Naprosto ne. Aktivní účast Karla Purkyně při koncepci a realizaci Shakespearovské slavnosti vůbec

a průvodu dramatikových postav jmenovitě byla ovšem vždy uváděna, ale jeho jméno se obvykle vyslovovalo jedním dechem s Františkem Kolárem, který měl zřejmě na starosti organizační stránku a přidělování rolí celého večera; u živých obrazů pak spolu s malíři dekorací Ullikem a Roomerem, ale také s architektem Rosenbergem či mechanikem Božkem, jejichž pomoc se připomínala stejně jako při průvodu zejména podíl garderobiérů Kašky a Saska /v svědectví přímého účastníka Jindřicha Hanuše Böhma/.^{10/} Bylo už řečeno, jaký význam pro uvádění a docenění Williama Shakespeara do Čech měl po léta J. J. Kolár — jako herec, režisér, překladatel —, jehož přínos tehdy poznovu oceňoval Jan Neruda. A přece právě J. J. Kolár nedovedl porozumět hloubce a objevnosti interpretace básnickových postav v malířském díle Karla Purkyně; ba ještě z odstupu třech desetiletí vyzníval jeho soud o umělci zcela záporně: „... bohužel sám jako malíř, ačkoliv v Mnichově a Paříži o všechnu zkušenost a vytříbení svého talentu se pokusil, přece námahu umělecké techniky zanedbal a pouze na zadním stupni elementárního cviku lenošiv, nezanechal mimo několik podobizen a něco genu žádný obraz vzácné ceny, jenž by zasluhoval ze stínu zapomenutí býti vyproštěn.“ — Drsná až urážlivá slova, napsaná roku 1893 /mezi vzpomínkami k třicátému založení Umělecké besedy/ výmluvně dotvrzují, že mezi jednotlivými oblastmi umění nebývalo u nás vždy potřebného a znalého porozumění; a že mnohdy ani lidé, shodující se v záměrech, nedovedli se navzájem pochopit. Jak jinak při shodné příležitosti spolkového jubilea dovedl ve vzpomínce na velkolepý zážitek své mladosti docenit malířův podíl Otakar Hostinský, jenž v shakespearovských slavnostech právem spatřoval svědectví sebevědomí, s nímž spisovatelé, herci, hudebníci, výtvarníci hodlali v rámci rozvoje českého umění vstoupit „na zápisník světové“.^{11/}

Ostatně účast Karla Purkyně na shakespearovském večeru zčásti vyplývala z tradice podobných slavností, jak bývaly pořádány zejména v Mnichově /roku 1840 na počest Albrechta Dürera, roku 1857 na počest P. P. Rubense, zprvu v aranžmá představitelů romantismu a o něco později v duchu akademicky založené historické malby realismu/. Ale spolupůsobila tu také domácí tradice podobných akcí, z nichž se připomíná průvod v rámci plesu spolku Concordia v únoru roku 1848, anebo slavnost na počest Friedricha Schillera roku 1859, na níž se podílel též Josef Mánes. Druhým zdrojem přímých podnětů k shakespearovskému průvodu nepochybně byl dobově rozšířený zájem o živé obrazy, na jejichž kompozici často spolupracovali mnozí z významných malířů z okruhu Purkyňových přátel /např. Viktor Barvitius/. Avšak nejpodstatnějším podnětem tu pro Karla Purkyně byla snaha o těsnou spolupráci či přímo syntézu jednotlivých tvůrčích odvětví — literatury, divadla, výtvarného umění, hudby — zcela v idejích programu Umělecké besedy. Nadto se tu nepochybně projevovalo též přesvědčení, jež spolu s Karlem Purkyněm tehdy sdíleli všichni tvůrčí představitelé české kultury; že domácí umění je možno s úspěchem rozvíjet toliko v neustálém a tvořivém vztahu s vrcholnými hodnotami evropské kultury.

Časté uplatnění živých obrazů — o nichž už Jan Neruda dobře věděl, že spíše než výtvarnému umění patří divadlu — bylo u nás spjato především s Františkem Kolářem, jenž jako absolvent Akademie výtvarných umění, činný jako kreslíř a karikaturista, ale především jako herec a režisér /často při inscenaci Shakespeareových her/ měl k navrhování živých obrazů všechny předpoklady. Přitom nejednou vycházel z dosavadních tradic či někdy přímo z předloh výtvarného umění: tak třeba scénu Břetislav a Jitka v sledu živých obrazů v závěru Libuše, které jako první u nás vytvářel, mohl takřka doslovně opírat o představu Josefa Mánesa, jež z lavírované perokresby přešla do grafického listu, dosti rozšířeného. Ale v tomto pojetí jsou malířství a divadlo spíše jen nehybně vedle sebe, aniž se mohly hlouběji pronikat či navzájem ovlivňovat.^{12/} Situace se proměňuje od rozmezí sedmdesátých a osmdesátých let, kdy dochází k zásadnější intervenci divadla do vývoje českého výtvarného umění. Vyplývá to už z některých okolností vnější povahy: zatímco dosavadní vývoj byl namnoze určován osamělými osobnostmi, stavba a výzdoba Národního divadla poprvé povolá k spolupráci řadu malířů a sochařů, kteří vytvářejí první souvislou generaci ve vývoji našeho novodobého umění. Odtud také výrazná a dobově podmíněná představa divadelnosti, která zřetelně charakterizuje nástěnné i nástropní malby Františka Ženíška ve foyeru podle náčrtů Mikoláše Alše /zejména *Mythus*, *Historie*, *Život*/; stejně tak skupiny přemyslovských, lucemburských a habsburských panovníků v prostorách někdejší královské lóže od Václava Brožíka, jehož všechny historické obrazy mají v sobě hodně z teatrálního pojetí a řešení. Rozvinutým divadlem v prostoru divadla je režijně do podrobností domyšlená scéna opony Vojtěcha Hynaise, jakoby ve výtvarně působivých kulisách a v pečlivě studovaných kostýmech — v patetických gestech dobového hereckého projevu. Také v některých kresbách Mikoláše Alše, který pro divadlo několikrát a rád pracoval, jako by doznívala tradice živých obrazů; od nerealizovaného cyklu *Praha* roku 1882 k lavírované kresbě *A ta naše lípa* z roku 1891. — Ostatně je příznačné, že dílem této generace je velkolepý soubor překladů dramát a komedií Williama Shakespeara od J. V. Sládka, jemuž se v nesmírné rozloze práce, vykonané tu jednotlivcem, nikdo u nás před ním ani po něm nevyrovnal^{13/}. — Přitom toto pojetí divadelnosti všestranně uplatňované v celé šířce generace Národního divadla také u malířů, kteří se přímo na výzdobě neorenesanční stavby nepodíleli /Hanuš Schwaiger, Maxmilián Pirner, Felix Jenewein/, dožívá o něco později v některých realizacích následujícího pokolení; dokládá to panoráma bitvy u Lipan roku 1898, na němž Luděk Marold spolupracoval s krajinářem Václavem Jansou a divadelním výtvarníkem Karlem Štapferem. A na principech teatrálnosti, určované zvyklostmi historické malby akademické orientace, byla založena také rozměrná plátina *Slovanské epeje* Alfonse Muchy v letech 1912—1928. Přitom tento okázalý a statický, dávno už bezvývojový přístup se objevuje ještě po první

světové válce na skupinovém obraze T. F. Šimona, znázorňujícím shromáždění politiků, sokolů a krojovaných slečen, pozdravujících prvního prezidenta Československé republiky T. G. Masaryka. /O vytrvalé perzistenci tohoto antikvárního pojetí oficiálního obrazu svědčí ještě po osvobození Československa roku 1945 snahy Jana Čumpelíka/.^{14/}

[4]

Generace devadesátých let neopouští ideové pojetí kultury jako zbraně ve vztahu k aktuálním problémům, avšak podstatně proměňuje výchozí postoj a vývojovou orientaci: úzce vymezený zřetel k národním snahám je nyní rozšiřován na sociální problémy — přitom v neustálém usilování o aktivní spolupráci s Evropou a světem, v otevírání nových tvůrčích obzorů. Beze změny trvá, ba v mnohém vzrůstá úcta k dílu Williama Shakespeara; svědčí o tom literárněvědecké či popularizující práce Václava Emanuela Mourka a Josefa Janko, později zejména Viléma Mathesia a Františka Chudoby — soustavnou pozornost inscenacím Shakespeareových děl u nás věnoval zvláště Jindřich Vodák. Ale od základů se nyní proměňuje pojetí divadelnosti ve vztahu k výtvarnému umění, které už trpně nepřejímá principy živých obrazů, stejně jako divadlo dává výhost vnějším efektům malebnosti či levné dekorativnosti; mezi oběma tvůrčími oblastmi vyvstávají niterné souvislosti ve směru významovém i formovém. Proto mezi malíři a sochaři lze v rozmezí 19. a 20. století zaznamenávat vzrůstající působení divadla, jehož představu však nyní neztělesňují dramatictí autoři, ale daleko spíše herci, kteří se stávají interprety dobových idejí, pocitů, představ. Zejména Hana Kvapilová a Eduard Vojan v mnohém vyjadřují poselství nastupující generace, často právě v shakespearovských rolích: počínaje rokem 1886, kdy se u Švandovy společnosti v Brně oba sejdou v úlohách Blaženy a Beneše v komedii Mnoho povyku pro nic /a jakoby v bezděčné symbolice hereckého osudu, tato hra bude roku 1907 jedním z posledních představení Hany Kvapilové před její nenadálou smrtí/.

- 29 Postupem let oba představitelé moderního divadla hrají sami v rozličných
28 shakespearovských rolích. U Hany Kvapilové lze připomenout Ofelii roku
30 1893 a zejména její Rosalindu v Jak se vám líbí, která roku 1900 promluvila
k celé generaci; referuje o tom Jindřich Vodák: „Tolik však je jisto, okouzli-
-li poezie Shakespeareova v tomto kuse — . . . že přední zásluha o to náleží
pí Kvapilové. Hrála svou Rosalindu tak doopravdy zaníceně a uneseně, že pro-
stě uchvacovala každého v proud své kypící bujarosti. Každá věta ožila na jejích
smavých rtech novým, zcela svým, svěžím a bohatým životem. Jen mocným
a inteligentním procítěním mohlo se podařit sloučit tak, jak dokázala ona,
neunavnou šprýmovnost s dívčí útlostí a s hlubokou i prostou vroucností citu.“
/Obzor literární a umělecký II, 23. III. 1900./ Obdobně vyznívá svědectví malí-

ře Miloše Jiráka: „Věděli jsme všichni dávno, že je pí. Kvapilová velká a naše největší umělkyně, ale přiznávám se, že více půvabu a svěžesti jsem ji neviděl nikdy rozvinout. To bylo umění ryzí a požitek, za který není žádná vděčnost přílišná. Já můj dluh chtěl bych trochu splatit těmito řádky, dluh vděčnosti za svého nejmilejšího Shakespeara, kterého mi vrátila z jeviště ozářeného novým půvabem a novým pochopením.“ /Radikální listy 28. II. 1900./ A ne náhodou právě na přelomu století vytváří Arnošt Hofbauer portrétní plakát k recitacím Hany Kvapilové dne 27. IV. 1899 /„bílé dámy“, jak ji tehdy ještě zcela neznámý Petr Bezruč nazval v poděkování za první přednes několika ze Slezských písní/. Nadto uctívaná herečka pod pseudonymem Mája Z. otiskuje své básnické prózy v I. ročníku Volných směrů /1896—1897/, časopisu vydávaném výtvarnými umělci, sdruženými v SVU Mánes¹⁵/. Odtud také častá portrétní zpodobení Hany Kvapilové; ne ovšem ve vnějškové okázalosti gest a kostýmů v jednotlivých rolích, nýbrž spíše se snahou o psychologickou definici či o lyrickou evokaci osobnosti /jak dokládá kresba Maxe Švabinského roku 1902/. A také Eduard Vojan, ač nepoměrně později než jeho někdejší partnerka — teprve jako Marcus Antonius v Juliu Caesarovi roku 1895 — začíná k sobě poutat pozornost v dramatech Williama Shakespeara.

Bez nadsázky je proto možno povědět, že Hana Kvapilová spolu s Eduardem Vojanem měli v hereckém dialogu v mnohém podstatný vliv na krystalizaci představ nastupující výtvarné generace; nejenom v shakespeareovských rolích, kde oba dominovali v novém a niterném pojetí, ale také v hrách Henrika Ibsena, jenž vyslovil mnohé z problémů a úzkostí nadcházející moderní doby, a ovšem též v ztvárnění postav soudobých českých autorů. Zejména premiéra hry Princezna Pampeliška od Jaroslava Kvapila roku 1897 /jejíž význam, skepticky posouzený F. X. Šaldou, zřejmě přesahovaly herecké výkony/ dotvrzovala nástup tendencí impresionismu, a zejména symbolismu i secese — ruku v ruce s mladou tvorbou Antonína Slavíčka, Františka Bílka a Stanislava Suchardy, či zejména Jana Preislera. U jeho triptychu Jaro z roku 1900 a zejména pak u Obrazu z většího cyklu roku 1902 lze jeden z inspiračních zdrojů spatřovat v hlubokých zážitcích z divadelních představení. Ostatně Vojanova postava Honzy v Princezně Pampelišce mohla být malíři východiskem ke kresbám, evokujícím atmosféru veršů Jana Nerudy. Stejně jako mnohé z rolí Hany Kvapilové — třeba princezna v Hejdově a Nedbalově Pohádce o Honzovi roku 1902 — má bezděčnou souvislost s některými postavami olejů Jana Preislera, zejména s variacemi jeho Pohádky /která zase evokuje verše Antonína Sovy o Princezně Lyoleje/.

Proto právem po smrti Hany Kvapilové /1907/ mohl napsat F. V. Krejčí: „Pevně a nezapomenutelně spojeno jest jméno Hany Kvapilové s osudy nových uměleckých idejí v Čechách. Hnutí, které na rozhraní dvou století působilo hluboký převrat v našem kulturním životě, mělo v ní jednu ze svých vůdčích sil.“ A F. X. Šalda vzrušenými slovy uvádí svůj nekrolog: „V Haně Kvapilové zemřelo nám více než naše největší herečka: zemřel celý a dokonalý duch, kul-

turní síla, živá inspirace. Byla zasvěcenou dělnicí na nehmotném díle generace; byla z těch, kdož chrání její sny a nesou ve své hrudi kus jejího osudu.“^{16/}

Po smrti Hany Kvapilové pak Jan Štursa po dvě léta úporně zápasil s představou jejího pomníku, zprvu ve dvou variacích stojící postavy; nezapomenutelné hereččino ztělesnění Paní z námoří v dramatu Henrika Ibsena stalo se sochařským východiskem k novým třem variacím sedící postavy, z nichž pak roku 1911 vyrostl definitivní model, po dvou letech realizovaný v mramoru. /Škoda ovšem, že v zklidnějším a uhlazenějším pojetí byla opuštěna sochařsky odvážnější variace vzrušenějšího gesta se závojem, jenž se v rukou herečky — jak dosvědčují dobové zprávy — stával prostředkem sdělení a výrazu./^{17/} Pomník Hany Kvapilové byl postaven v blízkosti pavilónu, který tu na úpatí svahu zahrady Kinských /dnes Petřínských sadů/ roku 1902 podle návrhu Jana Kotěry zbudoval SVU Mánes a v jehož prostorách se do let první světové války představovaly významné hodnoty evropského umění /mezi nimi roku 1905 z vlasti Henrika Ibsena též malíř Edvard Munch/ i výsledky tvořivých výbojů české malby, plastiky, grafiky.

Znalosti i prožitky výtvarného umění a divadla v generaci devadesátých let příznačně dotvářejí snahy Jaroslava Kvapila o novou koncepci režie a o obrodu výtvarného řešení scény — v souhlasu s usilováním zahraničních tvůrců /Adolpha Appiy, E. G. Craiga, Maxe Reinhardta, K. S. Stanislavského aj./. Přitom tento zápas na scéně Národního divadla začíná roku 1901 v několika hrách, v nichž se po mnichovském vzoru uplatňuje princip shakespearovského jeviště /poprvé v dramatu Romeo a Julie/. K vrcholným výsledkům pak v letech 1907—1908 dospívají inscenace her Mnoho povyku pro nic, Komédie plná omylů a zejména Othello; roku 1909 pak Kupec benátský, kde Jaroslav Kvapil v soustředěné skladebnosti a výtvarné stylizaci scény /jak v duchu dobových tendencí bylo jeho záměrem/ vyřešil princip dvojího jeviště, umožňující kvapné střídání děje. Jeho spolupracovníkem tu byl malíř a ilustrátor Karel Štapfer, jenž se cele obětoval divadlu na úkor svých ostatních aspirací; přitom pro dobový vztah k práci scénografa je příznačné, že Jan Bor v hodnocení režijních zásad a přínosu Jaroslava Kvapila roku 1912 jméno výtvarníkově vůbec nepřipomíná.^{18/} Posléze pak inscenace Jaroslava Kvapila mohly roku 1916 v imponujícím počtu patnácti her vytvořit celý jubilejní cyklus ve scénické výpravě Josefa Weniga, v důraznější míře stylizujícího řešení. A v slavnostní řeči dne 16. března před uvedením Komédie plné omylů F. X. Šalda obrátil se k osobnosti Williama Shakespeara patetickou apostrofou: „... pojal jsi poprvé ve svém dramatu člověka jako jev přírodní, kosmický, řekl bych v nejširším slova smyslu: s tak velkým odstupem, s tak drtivou bezstranností. Byl jsi básník dramatický po výtce, často i přímo básník jevištní, to jest někdo, kdo tvoří z určitých konkrétních podnětů scénických, a pro konkrétní potřeby scénické — a přesto nebo lépe: právě proto nikdy a nikde **theatrální**.“ /Genius Shakespeareův a jeho tvorba./^{19/} Uprostřed první světové války se cyklus stává významnou manifestací kulturní i politickou; a zcela v duchu shakespearov-

- ských slavností Umělecké besedy roku 1864 se tak znovu definuje program české kultury. Na realizaci cyklu roku 1916 měl mimořádný podíl tehdy už 63letý Eduard Vojan v početné řadě stěžejních rolí /mezi nimi Macbeth, Hamlet, Othello, Lear, Shylock, Petruccio, Richard III, Beneš aj./ Jeho bystu pro
48 prostory Národního divadla pak — po obrazech Otakara Homoláče a Vratis-
49,50 lava Nechleby a po reliéfu Stanislava Suchardy — v letech 1919—1920
51 vytvořil Jan Štursa: ne jako zpodobení v konkrétní roli ani jako reálný portrét člověka, ale spíše jako nadčasový hold herci, jenž v přesvědčivé míře dovedl vyjadřovat ideje a představy, myšlenky a pocity celé generace. ²⁰/

[5]

- Na pevné základně předznamenané režijní a scénickou koncepcí Jaroslava Kvapila /uskutečňovanou za spolupráce Karla Štapfera a Josefa Weniga/ dochází tak k novému vztahu mezi divadlem a výtvarným uměním, jež namísto mechanického přijímání principů ve vnějškové ilustrativnosti, uvazují se v tvořivou spolupráci na řešení české moderní scény. Co výtvarné umění přijímalo, zejména v hereckých výkonech Hany Kvapilové a Eduarda Vojana, dovede nyní divadlu navracet v důrazu scénického řešení. — Ale to už vstupujeme do problematiky vývoje a tendencí 20. století; budiž však dovoleno alespoň v letmé nápovědi připomenout některé jejich známé, ale stále aktuální aspekty. Při krystalizaci moderní scény v údobí expresionismu a kubismu v návrzích Františka Kysely a V. H. Brunnera v letech 1914—1915 nespoleupůsobilo dílo Williama Shakespeara; jeho dramata mají však obzvláštní postavení v scénografické a kostýmní tvorbě Vlastislava Hofmana, který se v letech působení v Národním divadle v Praze stává vůdčím zjevem české scénografie tohoto
52 údobí. Příkladem za jiné stačí připomenout jeho Hamleta v režii K. H. Hilara, roku 1927, jenž v dotvořené syntéze stavebních a výrazových zřetelů je mezníkem vývoje. A je příznačné, že také mocný tvůrčí nástup Františka Tröstera ve spolupráci s Jiřím Frejkou se odehrává ve znamení Williama Shakespeara;
53 poprvé roku 1936 v scénickém řešení Julia Caesara v ohromující aktualizaci, vytrysklé z účastného vztahu k událostem a společenským zápasům soumravné doby. Přitom František Tröster dovedl roku 1937 vyjádřit též druhý pól Shakespearova díla v básnické evokaci očarované atmosféry Ardenského lesa ve hře Jak se Vám líbí; stejně jako v koncizní zkratce dramatického prostoru, k němuž v každé inscenaci programově směřoval, definoval roku 1938 architekturu hrobky v dramatu Romeo a Julie. V tomto směru se české divadlo v součinu s výtvarným uměním nepochybně stává fenoménem evropského významu. Nejde tu přirozeně o mechanický součet principů, přejímaných z obou tvůrčích oblastí; vzniká kvalitativně zcela nová struktura scénografického díla, absorbující všechny ostatní složky, jež ve svém souhrnu utvářejí celistvost divadelního představení. Poselství díla Williama Shakespeara bylo v čes-

ké výtvarné kultuře pochopeno a rozvinuto také v pozdější a neobvyklé interpretaci — v loutkové tvorbě Jiřího Trnky, jehož *Sen noci svatojánské* vzniká roku 1956. Je příznačné, že jde o hru, poměrně často u nás představovanou /už v letech 1884—1900 se na scéně Národního divadla v Praze uskutečnilo 73 repríz v pěti nastudováních/. A právě *Sen noci svatojánské* si pak Max Reinhardt roku 1938 zvolil k filmovému zpracování. Ke hrám Williama Shakespeara byl Jiří Trnka přitahován od mladosti /už v rámci první výstavy Malíř naděluje dětem roku 1940 nalézáme doklady této inspirace/. V práci na loutkovém filmu *Sen noci svatojánské* pak uskutečňuje dílo, v němž básnickovy představy — v širokém rozpětí mezi poutavým epickým dějem, podmaňující atmosférou snu, rozmarnými scénkami řemeslníků — dovede beze slov transponovat v ryzosti a původnosti vizuálního sdělení, v němž se zasnubují prostředky výtvarného umění a technické možnosti filmu.

Z kusých poznámek k dílčí, ale významné otázce, věnované působení díla Williama Shakespeara na české novodobé umění, lze vyvodit některé závěry obecnější povahy:

1. Podstatnou vlastností celé naší kultury je trvalá úcta k dílu velkého anglického dramatika: kontinuita zájmu o jeho odkaz charakterizuje myšlenkové a tvůrčí zrání v průběhu 19. věku, ale v neumenšené míře se přenáší též do souvislostí 20. století. Přitom i v tomto tematickém zúžení vztah mezi divadlem a výtvarným uměním není statickým, ale utváří se v konkrétně historických situacích a v proměňujících se předpokladech jednotlivých údobí.
2. Tak mezi oběma tvůrčími oblastmi lze zprvu v postupu od klasicismu a romantismu přes realismus sledovat nehybnou souběžnost vývoje, jež místy ústí do názorové a tvůrčí izolace obou, občasně v zářežícím neporozumění či konfliktech /jak se to projevilo v poměru herce J. J. Kolára k malíři Karlu Purkyňovi/. V tvorbě generace Národního divadla, určované rozpětím mezi novoromantismem a naturalismem, se programově začíná uplatňovat paralelismus tvůrčích snah i výrazových prostředků. Ale k vzájemnému ovlivňování a k tvůrčí interakci dochází teprve v nástupu generace devadesátých let, která — v prolínání tendencí impresionismu, symbolismu, secese — vytváří též širokou platformu vývoje v průběhu 20. století.
3. Rozsah výtvarné kultury nelze ovšem chápat v tradiční hierarchii tzv. vysokého umění /především malby a plastiky/ a tzv. užitého umění, do jehož rámce se obvykle řadí scénografie, ale také animovaný film. Proto myšlenková a tvůrčí radiace díla Williama Shakespeara neomezuje se na obrazy a sochy, ale v rozhodném podílu výtvarného umění spolutvoří též významné hodnoty v oblasti divadla a filmu.
4. Nadto stálý zájem o dílo Williama Shakespeara výmluvně dosvědčuje, že česká kultura se nikdy nehodlala uzavírat do úzkých hranic nacionalistického sebeuspokojení, jež je symbolem myšlenkové omezenosti; ale vždy toužila a touží po tvořivém kontaktu s vrcholnými hodnotami minulosti stejně jako

s aktuálními problémy vývoje v Evropě a ve světě. Toliko za těchto předpokladů, jak zvolené téma výmluvně dotvrzuje, mohla pod egidou velkého básníka dějinných událostí a lidských osudů, také u nás v rozdílném dějinném i územním kontextu, ba v zcela odlišných druzích, vznikat díla vysoké úrovně a trvalého významu.

Poznámky

- ^{1/} Z dílčích pohledů na působení díla Williama Shakespeara u nás Antonín Fencl, *Shakespeare v Čechách, Světozor XV*, 1916, č. 35; Ljuba Klosová, *Shakespeare na českém javisku v druhé polovici 19. století, Slovenské divadlo XII*, 1964, s. 197 n.; *William Shakespeare 1564—1964 Divadelní ústav 1964* /zejména statě Aloise Bejblíka, Jaroslava Pleskota, Jaromíra Pečírky/; *Charles University on Shakespeare, 1966* /zejména statě Jana Mukařovského, Jaromíra Pečírky, Vladimíra Štěpánka/.
- ^{2/} Výbor z díla F. M. Klácela, 1964, s. 75.
- ^{3/} O vztahu Josefa Navrátila k divadlu poprvé podrobněji psal Jaromír Pečírka. *Josef Navrátil, 1940*, s. 54 n.
- ^{4/} Václav Bolemír Nebeský, *W. Shakespeare, Časopis Českého muzea XXV*, 1851, svazek 3; *O literatuře 1953*, s. 181.
- ^{5/} Vítězslav Hálek, *O umění, 1954*.
- ^{6/} Reprodukce kresby Antonína Gareise, *Zlatá Praha 1. V. 1864*; reprodukce kresby Čeňka Melky, *Rodinná kronika 1864*, s. 70—71.
- ^{7/} Jan Neruda, *Podobizny II*, 1952, s. 190.
- ^{8/} Miloš Jiránek, *Dojmy a potulky a jiné práce, Literární dílo 1*, 1959, s. 165 n.
- ^{9/} Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací, 1944*, s. 217 n.; F. X. Jiřík, *Karel Purkyně, 1925*, s. 26 n.; Vojtěch Volavka, *Karel Purkyně, 1942*, s. 90 n.
- ^{10/} Jindřich H. Böhm, *Rub a líc mých pamětí, Padesát let Umělecké Besedy 1863—1913, 1913*, s. 270 n.
- ^{11/} *Vzpomínky na paměť třicetiletí činnosti Umělecké Besedy 1863—1893, 1893*, J. J. Kolár, *Mumie*, s. 12; Otakar Hostinský, *První krok*, s. 5 n: „... nebyl to jen první šťatný krok, první úspěch mladého spolku, byl to zároveň první velkolepý umělecký projev české Prahy až do okamžiku toho malými poměry sputané ...“
- ^{12/} O živých obrazech v pojetí Františka Kolára nejpodrobněji píše L. Klosová, *Kolárové, 1969* m s. 188 n.
- ^{13/} Otakar Vočadlo, *Český Shakespeare, úvodem ke knize William Shakespeare, Komédie I, 1959*, s. 5 n.
- ^{14/} Zdeněk Nejedlý roku 1919 výstižně napsal o plátně T. F. Šimona *Vítězná píseň Svobody*, že je vytvořeno *po způsobu známých mrtvých „živých obrazů“* /*Naši umělci, Z české kultury 1951*, s. 219 n./.
- ^{15/} Ze vzpomínek na tyto souvislosti lze uvést zejména: Karel Mašek, *Tři léta s Mánesem*, s. 40—41, 49, 64; Jaroslav Kvapil, *Mája Z.*, v knize *O čem vím I, 1946*, s. 240.
- ^{16/} F. V. Krejčí, *Hana Kvapilová a moderní snahy umělecké, Zlatá Praha XXV, 1908*, s. 28; F. X. Šalda, *Hana Kvapilová, Volné směry XI, 1907*, s. 155 n., v knize *Duše a dílo, soubor díla F. X. Šalda 2, 1947*, s. 178.
- ^{17/} Dokumentační materiál k práci Jana Štursa na pomníku Hany Kvapilové v knize Jiří Mašín, *Jan Štursa, 1880—1925, 1981*, s. 27, s. 212—213; Božena Durasová-Štrusová, *Jak tvořil Jan Štursa pomník Hany Kvapilové*, v knize *Jan Štursa, svědectví součastníků a dopisy, 1962*, s. 139 n. Nejpodrobněji je vztah Hany Kvapilové k celé její generaci osvětlen v knize Františka Černého, *Hana Kvapilová, 1960*.

- ^{18/} Jan Bor, Scénické umění Jaroslava Kvapila, Volné směry XVI, 1912, s. 124 n., 155 n; Jaroslav Kvapil, Ve službě Shakespearově, v knize O čem vím II, 1947, s. 128.
- ^{19/} Knižně 1916; přetištěno v knize Studie o umění a básnících, Soubor díla F. X. Šaldy 9, 1948, s. 39 n.
- ^{20/} V tomto smyslu, v referátu o knížce J. J. Bora, roku 1908, oceňoval F. X. Šalda „jedinečnou charakterotvornou sílu Vojanovu, jeho úžasně bezpečnou psychickou intuici, kterou propaluje se k jádru figury básnické a tvoří ji odtud daleko organičtěji a zákonněji, než dovedl sám básník a spisovatel“. Kritické projevy 7, 1953, s. 125.