ČINOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA DO ROKU 1900

Otokar Fischer

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL PRAHA

Preface
© František Buriánek, 1983
Recenzovali:
František Buriánek
Radko Pytlík

1-6926
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
UNIVERZITY J. E. PURKYNĚ
BRNO
6505-83

501 —

PŘEDMLUVA S podivuhodnou samozřejmostí se v této knize setkávají dvě jubilejní pocty. Jedna patří Národnímu divadlu, které obnoveno po předcházejícím požáru zahájilo v roce 1883 svou činnost, v jejímž stoletém trvání se odrážejí nejen osudy českého divadelnictví, ale i osudy samotného národa. Druhá pocta patří Otokaru Fischerovi, univerzitnímu profesorovi, literárnímu vědci a kritikovi, básníkovi a překladateli, dramatikovi, dramaturgovi a šéfu činohry Národního divadla, který se v roce 1883 narodil.

Rok 1983 znamená tedy v obou případech sté výročí.

Právě nad Fischerovou Činohrou Národního divadla do roku 1900, která vytvořila IV. svazek Dějin Národního divadla (1933), si uvědomujeme významnost a oprávněnost autorova spojení s tímto velkým národním tématem.

Otokar Fischer byl významnou osobností českého kulturního života. Jeho velikost byla dána už mnohostranností jeho zájmů a schopností. Pozoruhodným na této osobnosti bylo spojení vědeckého tvůrčího typu s tvůrčím typem uměleckým. Pozoruhodným bylo i spojení zájmu literárního s divadelním a dál ještě kulturně organizátorským. Na první pohled se to zdá značně protikladné: na jedné straně autor velmi specializovaných vědeckých monografií a studií a univerzitní profesor reprezentující vynikající úroveň germanistiky pěstované na pražské Karlově univerzitě. Na druhé straně veřejný pracovník, spojený i svým dramatickým dílem, i svou kritickou publicistickou činností, a také i svým dramaturgickým a organizátorským působením na nejpřednější scéně českého divadelnictví s kulturním životem soudobé české společnosti. Na jedné straně básnická individualita, která intenzívně prožívá a osobitě lyricky vyjadřuje nejvnitřnější skryté stavy a děje složité a rozporuplné lidské duše. Na druhé straně intelektuál a kulturní pracovník, uvědomující si a plnící své odpovědné společenské poslání a dávající všechny své tvůrčí síly do služeb lidského pokroku a do konkrétních zápasů vlastního národa o uskutečnění velkých lidských ideálů, spojovaných odedávna s pojmem lidského štěstí.

Pro osobnost Otokara Fischera je právě charakteristické, že tyto protikladné vlastnosti se v něm ne popíraly, nýbrž spojovaly, doplňovaly a vzájemně umocňovaly. Byl silný a platný právě tím, že se v něm harmonizoval v jednotu protiklad individuálního a společenského, protiklad domova a světa, protiklad tradice a směle výbojné modernosti.

Všechny tyto znaky Fischerovy osobnosti se šťastně projevily v jeho díle věnovaném historii Národního divadla. Jako vědec opírá svůj výklad o důkladný, soustavný a objevný výzkum bohatého archívního materiálu. Ale přitom takto svědomitě zjištěná a užitá dokumentární fakta nezasypou a nezakryjí živý pohyb organismu Národního divadla, pohyb jeho zrodu, zrání, jeho zápasů a krizí, jeho úspěchů i proher. Zaslou-

žilé osobnosti Národního divadla, herci, režiséři, dramaturgové i ředitelé, ale především herci, jsou ve Fischerově podání živými bytostmi, postavami takřka románovými, které mají svá vnitřní dramata, své lidské osudy, slavné i smutné. Fischerovo vědecky objektivní slovo a jeho přísně historický výklad dovedou evokovat vzrušený a vzrušující obraz divadelního světa. V historikovi se nezapře umělec, který má jemný cit pro psychiku lidí, zvláště pak pro snadno zranitelnou duši divadelních umělců.

Především však je Fischerova kniha neobyčejně poutavým a velmi poučným dokladem samotného historického děje a dramatického zápasu, jímž bylo Národní divadlo. Děje a zápasu, který byl — jak přesvědčivě vysvítá z Fischerova výkladu — zápasem společenským. Zápasem, který přes všechny zúčastněné osobní zájmy a přes kladné či záporné hodnoty, jež byly do něho od jedinců vloženy, přece jen vedl neodvratně k pokrokovému vývoji Národního divadla ve smyslu uměleckém i společenském. Právě sblížení Národního divadla s českým dělnickým hnutím na samém konci minulého století to dokládá zvlášť výrazně. A právě tím také dosahuje historie Národního divadla až do naší současnosti.

FRANTIŠEK BURIÁNEK

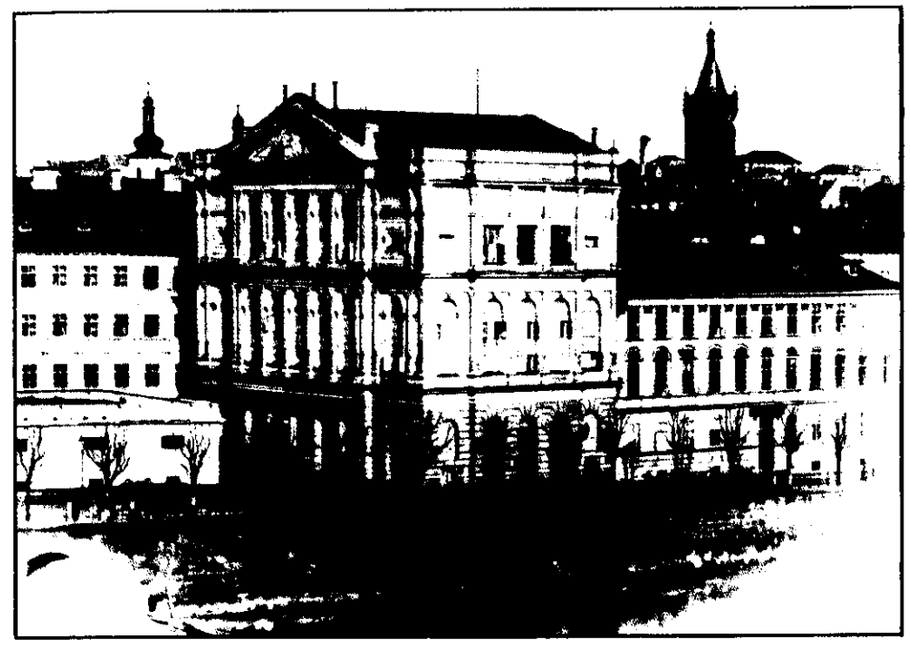
1/ ODKAZ A DĚDICOVÉ

Mají-li osmdesátá léta české činohry být zakreslena do obecného vývoje evropského, je vhodné uvědomit si, které dvě složky určují přeměny scénického života v jeho vztahu k společnosti. Jedna z nich má snahu, aby zachovala, shrnula, okázale předvedla hodnoty dosažené, kdežto druhá se obrací, nespokojeně hledajíc a objevujíc, k oblastem dosud nevyzkoušeným. Prvá tendence stupňuje se, ať už uvědoměle nebo nepřiznaně, v konzervatismus, druhá si vede jako výbojná přední stráž; ona má záměr manifestační a reprezentační, tato se omezuje a prohlubuje na projevy důvěrnější; ona ústí v umění oficiální, tato předjímá budoucnost.

I když běží vespolek o tendence se doplňující, přec jen bývá určité období ovládáno buď jednou z obou směrnic, buď druhou, jež je jí protiběžná. Prvá léta Národního divadla nemohla ani jinak, než jíti cestou k vnějšku, k lesku, k nákladné podívané. Běželo o to, aby se národ, který konečně jednou došel samostatného velkého jeviště, osvědčil hoden té vymoženosti, to pak mínil v oboru dramatiky slovní, která se nemohla pochlubit ani Shakespearem, ani Smetanou, prokázat uměleckými projevy, jež by snesly soutěž s vyspělými ukázkami výpravnosti, vybroušenosti a vypěstěného vkusu. Jako vznešený vzor tanula budovatelům Národního divadla na očích utvrzená tradice pařížského Théâtre français; třebaže české dějiny, násilně po sta let přetržené, nehleděly zpět k rozvoji skutečné klasiky, přec jen lákalo představovat si scénu jako národní a osvětovou zákonodárkyni, jako nejvyšší metu hromadného snažení, jako usměrňovatelku zvyklostí a zásad krasovědných. Bližší ještě předlohou, byť v táboře národních odpůrců, bylo dvorní divadlo

vídeňské, které se v druhé půlce devatenáctého století zásluhou ředitele Laubeho a skvělé jeho herecké družiny stalo vůdčí scénou německého jazyka a počátkem osmdesátých let přešlo pod vedení Adolfa Wilbrandta, zastávajícího program umírněného konzervatismu. Je vůbec dbáti toho, že se začátky samostatného divadla rozvíjely v rámci rakousko-uherské monarchie, že tedy k Vídni se upínala intenzívní pozornost a že do federačních snah politických mimoděk leckdy zasahovalo umělecké centralizování.

Spolu však bylo do vínku Národního divadla dáno usilování opačné. Vzniknuv z touhy po nezávislé lidovládě, vyjádřené heslem Národ sobě, měl mladý ústav kořeny zapuštěné v širokých vrstvách lidových; opozičně demokratický duch se hlásil v repertoáru jak selských, tak historických her, i bylo jasné, že mezi rázem oficiálnosti a sklonem k protestu bude docházeti k častým třenicím a k silnému napětí. Skutečně také je historie naší činohry prostoupena mnohým a mnohým sporem obou těch základních určení. Národní divadlo má ukázat, jak vysoko jsme dospěli a že se vyrovnáme národům vůkolním: ale spolu se projevuje skutečnost, že to, co venku platilo včera, dnes je už překonáváno a že se hledají nové normy. Národní divadlo tedy, sotva dosáhlo té neb oné úrovně, je svými rušnými posuzovateli pobízeno, aby se ohlíželo jinam a ubíralo výš. Osmdesátá i devadesátá léta mají takového neklidu dost, a bylo na kritice, aby nenechala divadelní umění odpočívat v strnulém pokoji. Rok 1883 je letopočtem úmrtí Richarda Wagnera, pro činohru osmdesátá léta znamenají pronikání nových směrů z Francie, Ruska, ze Skandinávie: ale jak dlouho ještě trvalo, než se domácí podání divadelní vyrovnalo s odkazem wagnerovským, kolik let se muselo bojovat o to, aby Národní divadlo mohlo být právo interpretaci her Ibsenových! Několik týdnů před jeho definitivním otevřením zahajuje



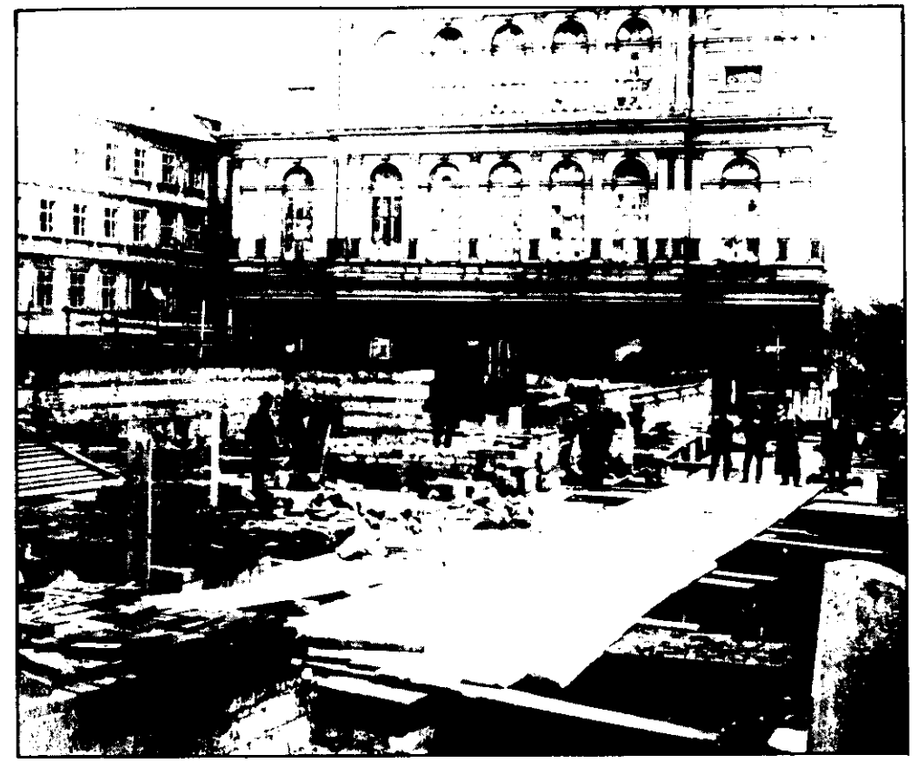
Prozatímní divadlo
z řetězového mostu Františka I.,
fotografie Viléma Ruppa z roku 1864

se v Berlíně Deutsches Theater, jehož čelný představitel, Josef Kainz, svým nervózně impresionistickým způsobem razí cestu novým koncepcím. V té době vedení divadelní z Rakouska přechází na Německo, to pak na sobě zakouší plodných účinků z metropole evropského divadla, z Paříže; není to arci Comédie Française jako spíš Antoinovo právě založené Théâtre libre, odkud vyzařují paprsky podporující růst nového umění.

Toho mládí, osvěžení, zdůvěrnění a zniternění mohlo Národní divadlo docházet až po dlouhých letech a zápasech. Na jeho vstupní dobu

působily daleko silněji některé zjevy a snahy roků předcházejících, zvlášť takové, jež mluvily k oku, stupňovaly účinnost, zdůrazňovaly divadlo jakožto soustředěné usilování dějinné a národní. O „generaci Národního divadla" mluví se jmenovitě se zřením k výtvarnictví, právem se připomíná jeho novorenesanční sloh, tak výmluvně projádřený v budově architekta Zítka. Renesance, jak rozvádí František Žákavec ve svém Chrámu znovuzrození (1918), byla moderním a módním slohem, pro divadlo takřka povinným, nebylo třeba, ba nebylo ani možné, aby se za tohoto obnovování tvarů obecně evropských vyznačovaly specifické odchylky toho neb onoho kmene a národa. Již tím je zaručena jistá k uniformitě tíhnoucí univerzálnost obrodných snah, které se vedle architektury projevovaly v malířství a též v literatuře, zvláště když běželo o náměty z dějin, tehdy tak oblíbené. Mnichovská škola malířská, vyznačená směrem Pilotyovým, mnichovská škola básnická, vyznačená dekorativností scén a zdobným kroužením slova, obdržely krátce před rokem 1880 svůj pregnantní doplněk divadelní v režii herců meininských. Jimi zas jen byla do popředí přivedena platnost reprezentativní. Pompou průvodů, nádherou krojů, ruchem davových výjevů měl z klasicismu a z historie být setřen prach a smazán nános tíživé učenosti, měli Shakespeare a jiní velikáni být získáni za předmět přítomnostní pozornosti, měla minulost dojíti svého vznosného obrození. Tak i v tomto smyslu renesanční sloh a oživený dekorační prvek přispívaly k tomu, aby divadelní umění zapůsobilo na veřejnost svou imponující stránkou zářivého rozmachu a sugestivní svou příkladností, věcmi to, které vedou k přeceňování akademismu a historismu.

S touto evropsky obecnou a u nás, podle politické konstelace, jak česky, tak rakousky zbarvenou obrodou šla ruku v ruce renesance slovansky cítěná i projadřovaná. Docházela vnějšího výrazu ve výtvarnic-



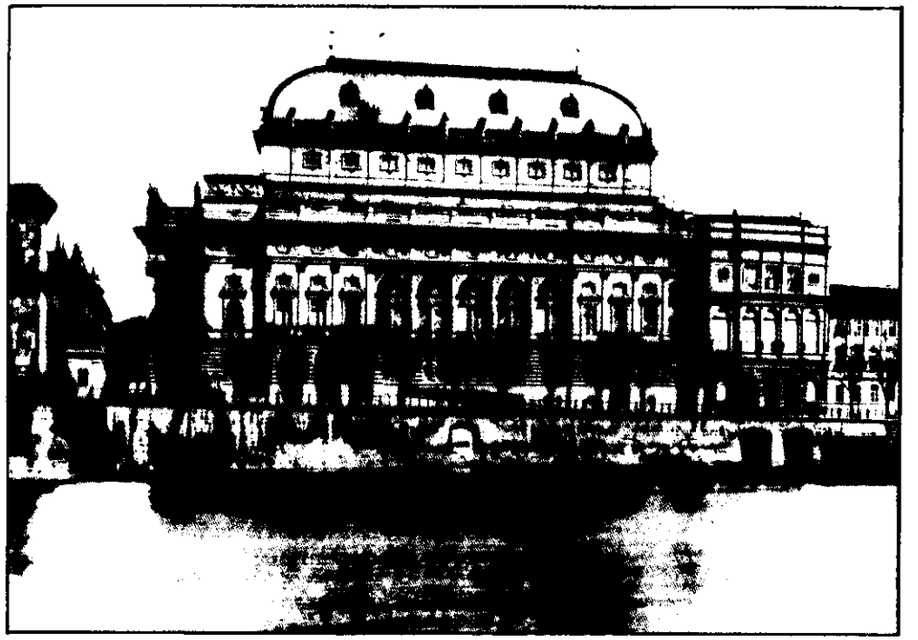
Fotografie ze staveniště
Národního divadla
krátce po zahájení stavby

kých emblémech Národního divadla, které se připínaly k symbolům domněle starých Rukopisů; projevovala se ve volbě činoherních látek a znamenitou podporu měla ve vzestupu sbratřených divadel slovanských. Tužba, aby se Praha stala pro scénický život Slovanů střediskem a východiskem, byla sice zbožným přáním a nevedla k praktickému uskutečnění, nicméně je oplodňování pražského divadla impulsy z Rus-

Osazování mříže
na střeše
Národního divadla

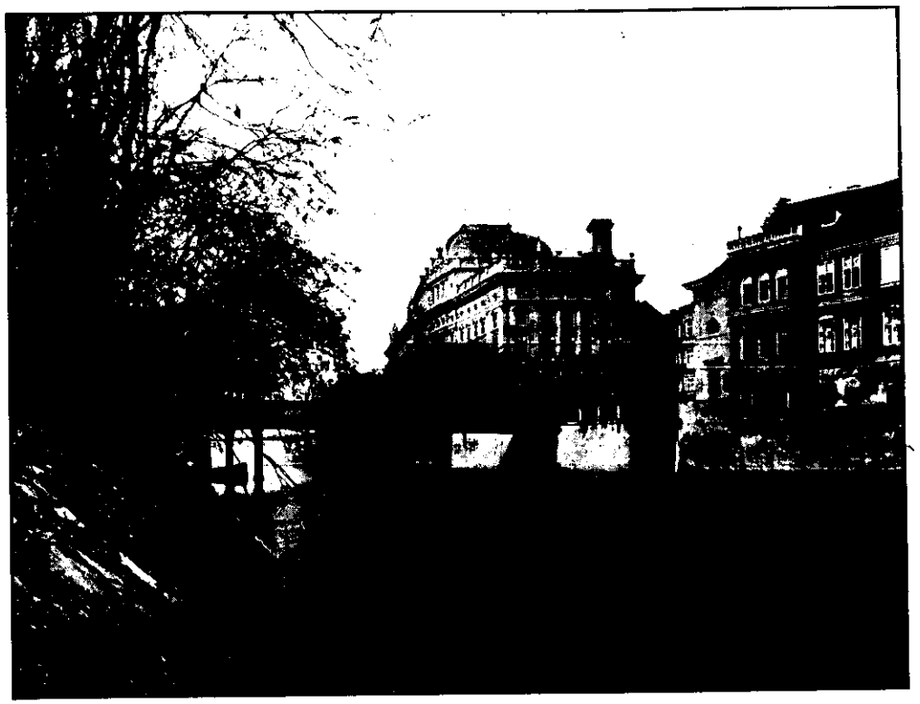
ka a Polska jedním z nejdůležitějších faktorů samostatného činohernictví: při čemž je míti na paměti, že z Ruska přicházely podněty — před vítězným zájezdem Moskevských na začátku 20. věku — především dramaticko-literární, kdežto divadlo polské, které stejně jako české kolem roku 1900 vstupuje do nového údobí, před tímto předělem působilo u nás jmenovitě výkonnými silami hereckými.

Rozhodujícími však událostmi pro srážku pojetí oficiálního s opozičním, pro spor akademismu s kriticismem, pro napětí mezi historismem a realismem byly ty, které, podněcovány jsouce ruchem a vývojem



Národní divadlo od Střeleckého ostrova,
fotografie Františka Fridricha
z doby kolem roku 1885

zahraničním, měly své umístění uvnitř duchového života českého. Také zde mluví letopočty jasnou řečí. Osamostatnění českého divadla spadá vjedno s osamostatněním české činnosti vědecké, i je závažná obdoba mezi dějinami Národního divadla a dějinami české univerzity, jejíž nezávislost se datuje rovněž od roku 1882/3. Tak jako se rozštěpily dva příkře proti sobě stojící voje vysokoškolské, které se utkávaly o pravost Rukopisů a o pojetí národnosti, tak pozorujeme v divadelnictví podobné konflikty soustřeďující se na rozdílný vztah k lidovosti a k minulosti, k životní pravdě a k romantice. Ale víc: kritické boje, rozpoutané ještě



Zadní trakt Národního divadla
a průčelí domů Vojtěšské čtvrti
z doby před rokem 1900

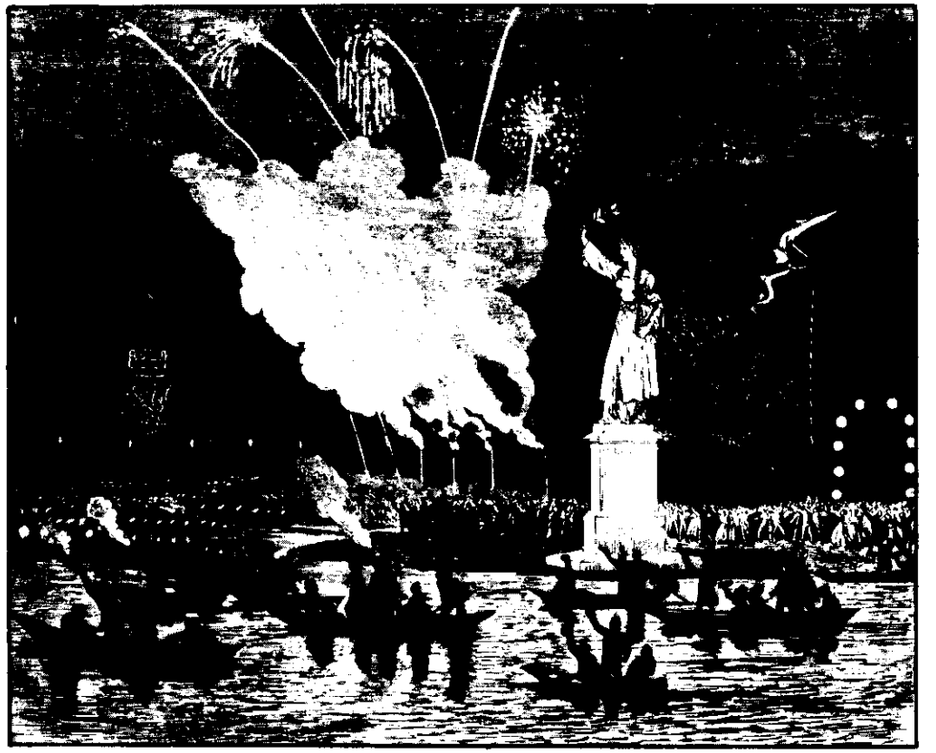
před rokem 1890 a usilující o revizi uznávaných hodnot, mají na poli činoherním svůj nepostradatelný protějšek. Také zde se uplatňuje realismus a masarykovství, také zde se bojuje o Vrchlického a proti němu, ba časově jdou polemiky divadelní před hlavními půtkami, jež se v letech devadesátých vedou o Hálka, o modernu, o sociální a národní smysl písemnictví. Není tedy divu, že poté, za nástupu nové literární generace, v posledním desítiletí devatenáctého věku je to opět divadlo, jež stojí v ohnisku zájmu a ovšem v centru náruživých diskusí, je to

Hlediště Prozatímního divadla

oblast činoherní, v níž se nejjasněji a nejbojovněji projadřují protichůdné tendence naturalistů a symboliků, pokrokářů a dekadentů, staromilců a buřičů.

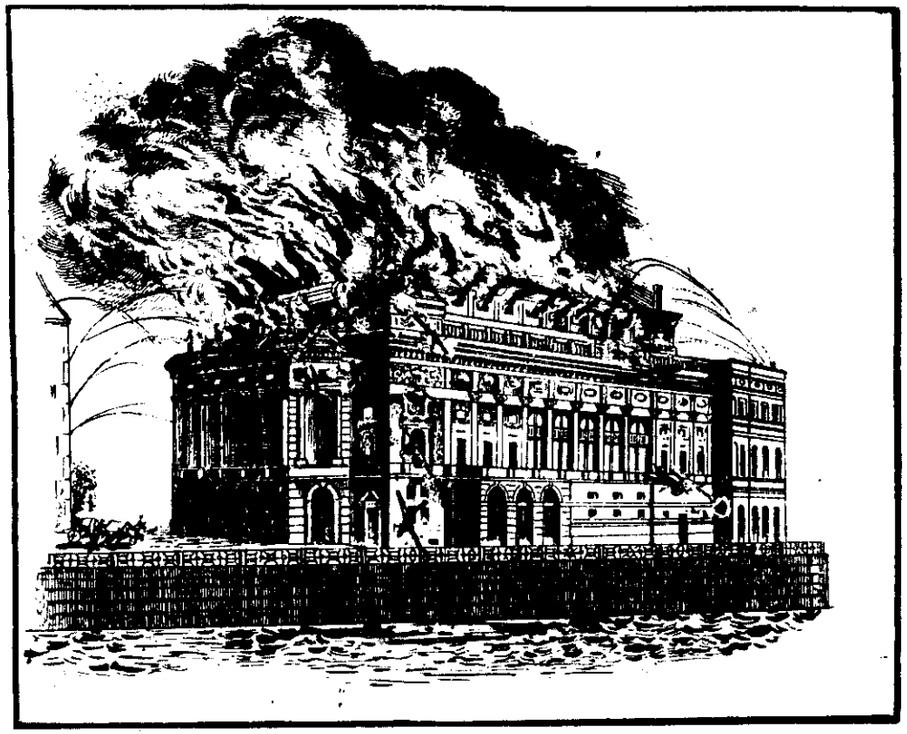
Nešetrněji než na jinakém poli vybíjí se v okruhu divadelním akce a protiakce, neboť ideové věci jsou tu spjaty s potřebami nejkonkrétnějšími, s usilováním o mocenskou pozici, se zřeteli lidskými, příliš lidskými. Břitčeji pak než u větších národů dopadají u nás údery v bojích a diskusích divadelních, které zkratkovitě představují boje a diskuse celého údobí, celého prostředí. Již z takového zintenzívnění činoherních starostí a půtek vyplývá metodická poučka pro kronikáře, který má za úkol, aby zachytil vývoj minulých let pokud možno nestranně, ale ve vší jeho šíři a barvitosti. Divadlo je kolbiště myšlenek; nelze tedy v jeho dějinách abstrahovati od střetání směrů a hesel, od vzniku a peripetií obecné nálady, od zřetelů k dobové filozofii. Ale divadlo je působiště plnokrevných lidí, kteří zde uplatňují své záliby a svůj osobní vkus, horlivou energii a vášeň i slabůstky; proto by nebylo správné omezovat se na stopování abstrakt, proto má historik povinnost tu a tam blíže přihlédnouti k nějaké dávno minulé „aféře" osobní, jež není podružná pro postižení místního koloritu a pro kulturně historický detail. Divadlo jako zrcadlo, v němž se zračí nejen vývoj toho neb onoho stylu i obrat režisérství a herectví, ale též rozvoj národních sil, růst nebo pokles zájmů stranických, nadějí státoprávních, požadavků etických a společenských — takové je pojetí, jež dějepisce ponouká k složitému postupu a vždy znova k užívání určitého, výmluvného, pádného i bodavého citátu, přejímaného nikoli z druhé ruky, nýbrž přímo z pramene.

Pramenů k dějinám činohry Národního divadla v letech 1883 až 1900 je mnoho, příliš mnoho, aby mohly být napoprvé všechny hned vyčerpány. Jsou tu sic i starší pomůcky přehlížející celý ten úsek, přede-



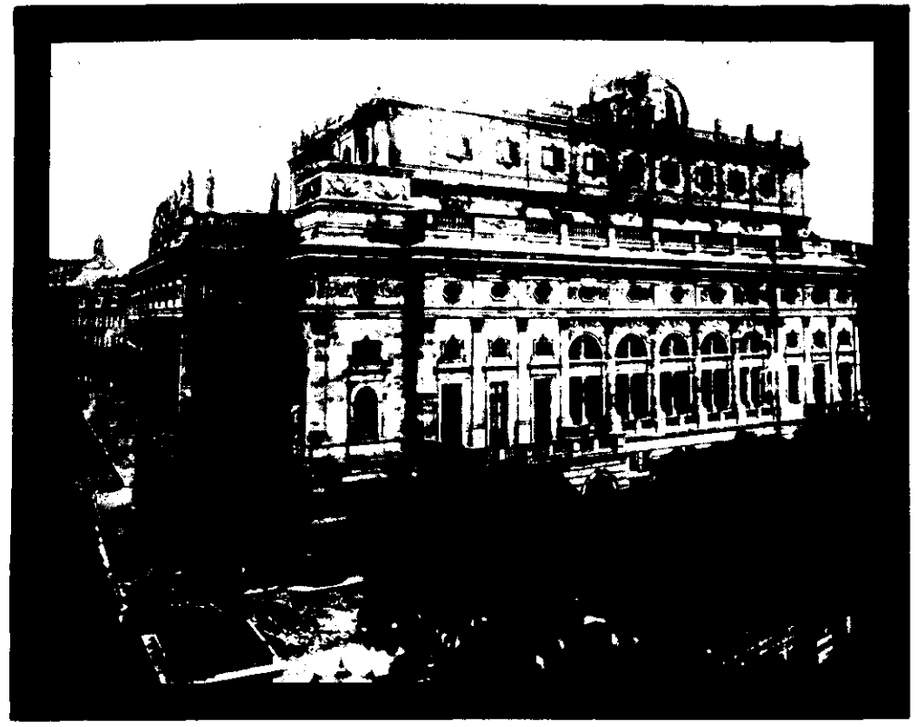
Slavnosti na Vltavě 15. 5. 1868
v předvečer položení základního kamene
k Národnímu divadlu

vším Šubertovy Dějiny Národního divadla (vyšly 1908—1912 s cenným doprovodem dokumentárních dokladů), ale toho díla je radno užívat s kritickou opatrností, protože je psáno z odstupu doby a se záměrem osobní apologie: tím platnější službu koná sedmnáct Šubertových ročních výkazů o jeho činnosti ředitelské. Vůbec, čím blíž projednávanému předmětu, tím víc poučení, protože víc názornosti a bezprostřednosti. Odtud plyne význam denních kritik pro pozdější retrospektivu. Zde



Hořící Národní divadlo
na příležitostném dobovém letáku

však chybí skoro všechny práce průpravné: nejsou (s výjimkou Kuffnerových) sebrány a nejsou zhodnoceny nezbytné příspěvky k dějinám činoherním, jako referáty Bozděchovy a Vrchlického, Krejčího, Šaldovy, Kamprovy a Krausovy a Vodákovy — zde všude, místo syntézy a před ní, musilo nastupovat sbírání a přehlížení materiálu. Nejsou posud provedeny některé předpoklady filologicko-kritické, pro Lumír například i pro některé deníky bylo třeba zjišťovat autory píšící pod pseudony-

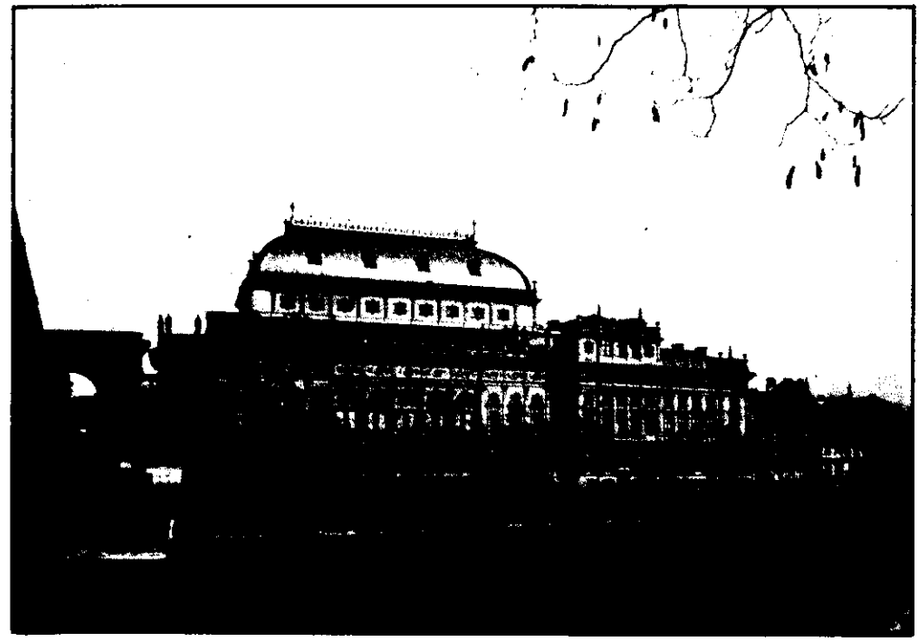


Národní divadlo po požáru,
fotografická vizitka Františka Fridricha
z roku 1881

mem nebo anonymně. Tím a lecčím jiným buďtež vysvětleny, nikoli omluveny, některé nedostatky nebo mezery tohoto pokusu o úhrnný přehled údobí, které dosud nebylo v podrobnostech zpracováno analyticky.

Jedním z hlavních poznatků, jenž autorovi při práci vytanul, je ten, že zpětný pohled nesmí a nemůže znáti minulost takřečenou „mrtvou", nýbrž že se přehlídkou věci zašlé oživují, zpřítomňují. O přemnohých

Jeviště Národního divadla po požáru 12. 8. 1881,
fotografie Jindřicha Eckerta

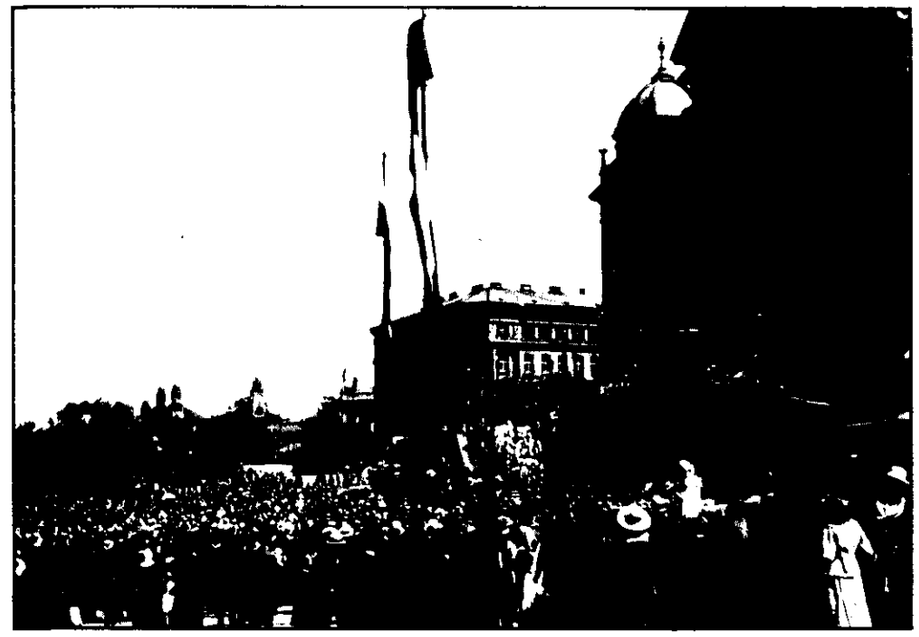


Národní divadlo ze Střeleckého ostrova,
fotografie Františka Fridricha
z jara roku 1881

výrocích, jež v textu budou citovány, lze dojista říci, že s pranepatrnou změnou platí jejich konstatování a jejich ostří podnes. Není pravda, že by se věci tím, že jsou minulé, stávaly idylou a příkladem. To se jen pohodlným chvalořečníkům včerejška tak zdá. Kdo přihlédne blíž, pozná, že naši otcové a dědové usilovali, přeli se a potýkali s právě takovou prudkostí a osobní neústupností jako jejich synové a vnuci. Ale rovněž nutno se rozžehnat se stejně pohodlným názorem pokrokářského optimismu, jako bychom to proti nedochůdným počátkům byli kdovíkam přivedli. Naopak, mnohé z toho, nad čím se krčívá rameny, protože to je

Slavobrána a výzdoba
někdejší Ferdinandovy třídy
u Národního divadla
z roku 1907

přece starého data a tím už tedy „překonáno", překvapí svou náplní a svou časovostí, přesvědčí, že tu byly náběhy, které by věru byly zaslu-hovaly, aby se v jejich směru postupovalo dál a ne aby se předčasně a ukvapeně opouštěly. Historie — historie oživená a oživující — ukazu-je, že každý počin našeho dneška je hlouběji, než si uvědomujeme, zapuštěn do ústrojných souvislostí s děním dávno započatým; ale že také přemnohý jev minulý, o který už ani vzpomínkou nezavadíme, je pro naši přítomnost nabádavý, ba svrchovaně naléhavý, jen dovedeme-li



Manifestace k padesátému výročí položení
základního kamene Národního divadla
před Národním muzeem
na Václavském náměstí 16. 5. 1918

jej vpojit do spojitosti, která mu vpravdě přísluší. Zítřek si odpovídá s předvčerejškem a každý počátek je pokračováním.

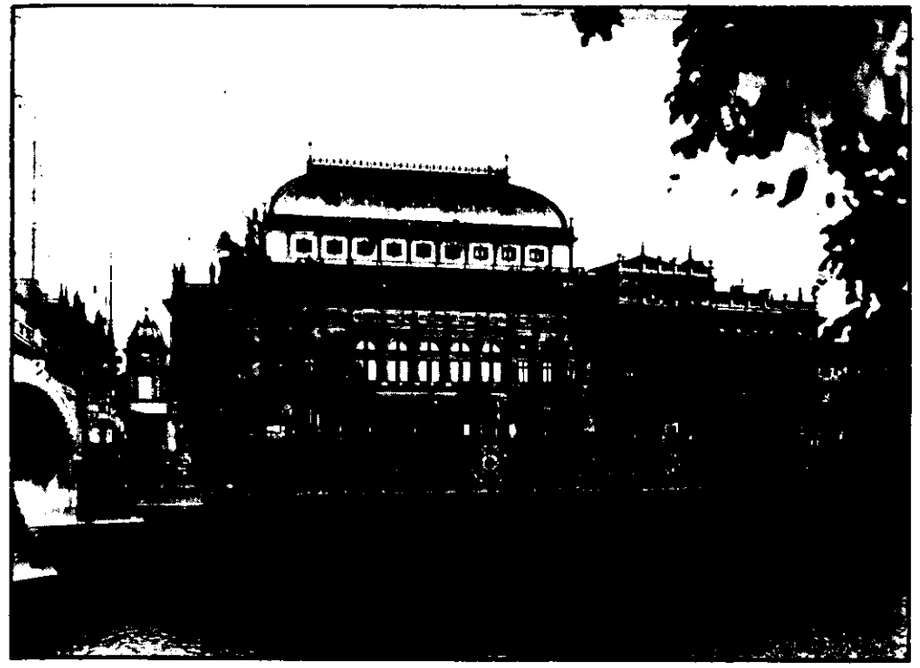
Pokračováním a nikoli skokem z hlavy Jovišovy byl počátek Ná-rodního divadla.

Pro českou činohru není rok 1883 datem obrození ani počátkem nebývalého vzmachu. Je to letopočet udávající, že naše dramatické umě-ní po své stránce jak herecké, tak divadelně literární a výtvarnické moh-lo se rozvíjeti za příznivějších podmínek a v lesklejším rámci, ale nové

jeho vnější podmínky nezasáhly podstatně do organismu dotavadního růstu. Tak jako se nezdá, že by vstup do politické samostatnosti roku 1918 znamenal pro činohru vzestup do netušeně nových poloh duchových, tak je rok 1883, jímž se počíná samostatnost života scénického, hodnotit jako mezník sic viditelný a význačný, od něhož je však tím spíš nutno poohlédnout se po některých úsecích dráhy již předtím uražené: zvlášť po rozvoji divadla Prozatímního, které se před dějiny Národního divadla předsunulo jako nutná, dnes už neodmyslitelná průprava.

Od šedesátých let vinuly se spory, zda Riegrem navrhovaná a uskutečněná provizornost českého divadelnictví je správná a prospěšná; ale ani kdybychom se k té věci v zásadě postavili pochybovačně nebo odmítavě, nemohli bychom ji vynechati z reální minulosti, a na každý způsob se nám léta 1862 až 1883 (1881) jeví jako předhistorie, na niž zcela logicky navazuje další divadelní etapa. Dobudováním „zlaté kapličky", „důstojného" stánku, „svatyně nad Vltavou" byly korunovány stoleté národní sny a do úsilí režisérského, spisovatelského i ostatního vplynuly snahy uplatňované v Praze i na předměstích i po venkově: ale tak jako budova Prozatímního posud trvá, jsouc vestavena do divadla Národního (a jsouc tam přeměněna na místnosti úřední i zkušebné s přístupem z Tylova náměstí), tak přešel do uměleckých dějin Národního divadla též duch, též odkaz ústavu dřívějšího. Ale víc, přešly tam živoucí síly, přenesly se tam repertoární tradice a obecné zvyklosti.

Když roku 1862 František Kolár karikoval stěhování do Prozatímního divadla s názvem „Škatule, šoupejte se!", vypadalo to jako dobrodružná výprava, účastnila se jí kára tažená Pegasem a podle ní kráčeli, hopkovali, kulhali, kriticky pozorováni referenty Hálkem a Nerudou, představitelé kočovného nárůdka divadelního: teď, v dubnu 1883, mohl



Národní divadlo
ze Střeleckého ostrova
z doby kolem roku 1930

týž herec-kreslíř do těchže humoristických listů přispět obrázkem střízlivějším, na ruch pojízdný nebylo místa, vždyť šlo prostě o přechod ze stavení menšího do většího, a ta stála několik metrů od sebe na vltavském nábřeží proti Žofínu, na prostranství někdejší Solnice. Jako prozatímní stanice mezi Prozatímním a Národním fungovalo leda Nové české, to jest letní divadlo mezi Prahou a Vinohrady, a Neruda si žertovně zapochyboval, zda je „už najisto štací poslední do ráje Národního"; ale jisto bylo, že se do Národního opravdu přestěhuje divadlo z období své

prozatímnosti, se svými vymoženostmi i s nejedním svým nedostatkem. Ani na to nesmíme zapomínati, že mezi prvým a druhým, definitivním otevřením Národního divadla, to jest v měsících po jeho vyhoření (od podzimu 1881 do podzimu 1883), Prozatímní divadlo ještě fungovalo, v provizornosti jaksi dvojmo provizorní: v červnu 1881 bylo Národní provizorně zahájeno, činohra tam sehrála Vlčkovy Lipany a Kolárovy Smiřické (12. a 20. 6.), na 11. září chystalo se definitivní zahájení, k němuž se schovávali Šubertovi Probuzenci; mezitím však Zítkova novostavba lehla popelem, i hrálo se nadále v Prozatímním, které se stalo nejen ideovým a faktickým úvodem, ale i jedním z posledních předtaktů k skladbám Národního.

Podnes žije Prozatímní divadlo v našem jevištním povědomí alespoň náhodou jednoho kalendářního data. Rok co rok oslavuje se den 18. listopadu, pravidelně Smetanovou Libuší, jakožto památka nevšedního významu, neboť 18. listopadu 1883 bylo Národní divadlo za zvuků této národní zpěvohry (poprvé provedené 11. června 1881) odevzdáno svému určení; že zrovna toho dne, to proto, že měla být naznačena souvislost se stadiem starším, provizorním : dne 18. listopadu 1862 bylo totiž svému účelu odevzdáno divadlo Prozatímní, a to premiérou Hálkova Krále Vukašína, před níž herec Šimanovský v čamaře přednesl prolog V. J. Jahna. Činoherní večer je nyní nahrazován operním; a právem: neboť jak Prozatímní divadlo, tak při svém nástupu též Národní bylo ve znamení výbojů hudebních, přesněji: ve znamení Smetanově — datum však 18. listopadu zůstalo nezměněno, a tak jsme podnes nepřímo upozorňováni na někdejší pěstění domácího repertoáru z oblasti historické a slovanské.

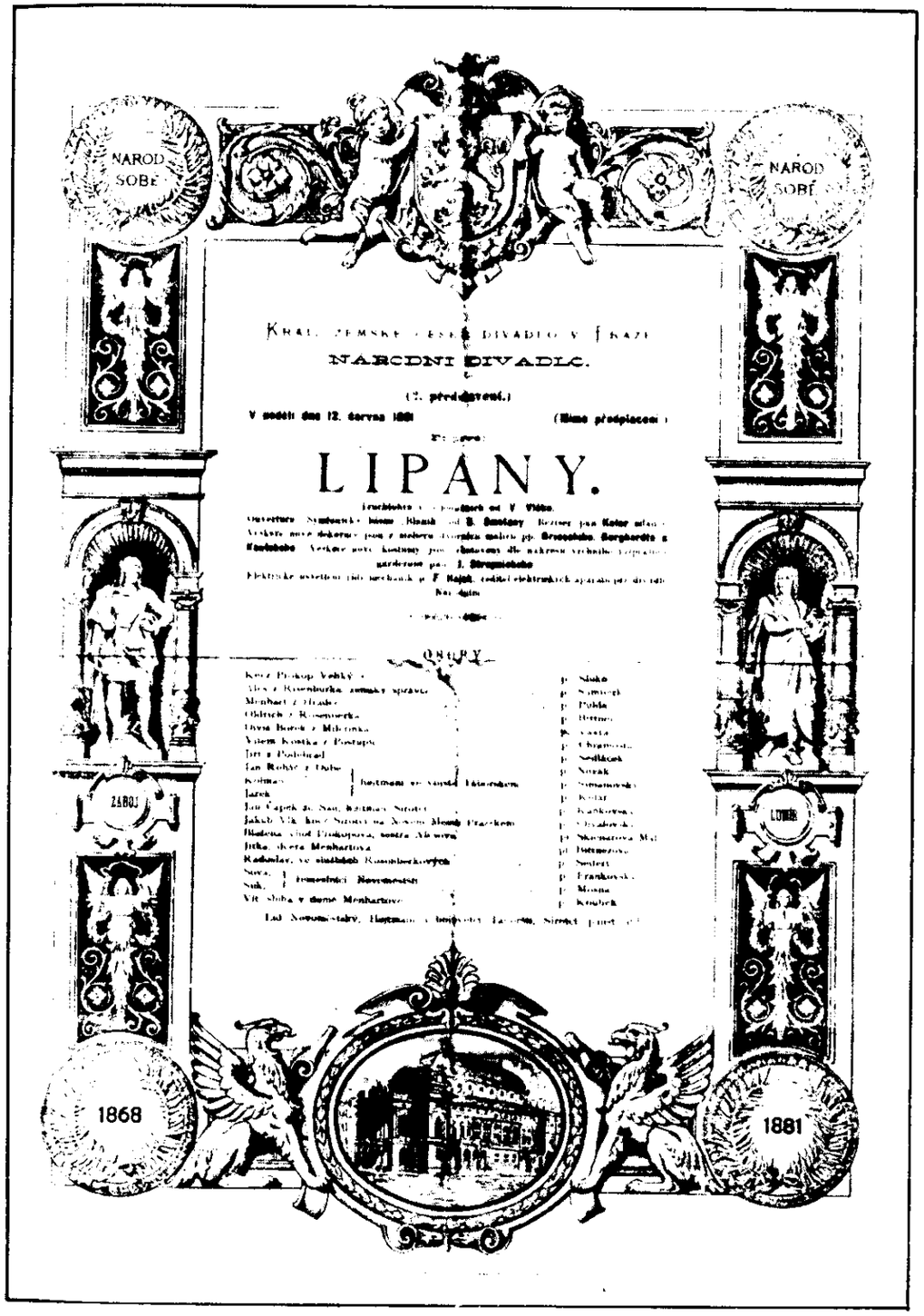
Dějiny měly tehdy též na divadle své buditelské posvěcení. Za český národ při slavnostech kladení prvého kamene roku 1868 provedl

Stěhování do Národního divadla
(Kresba Františka Kolára z roku 1883)

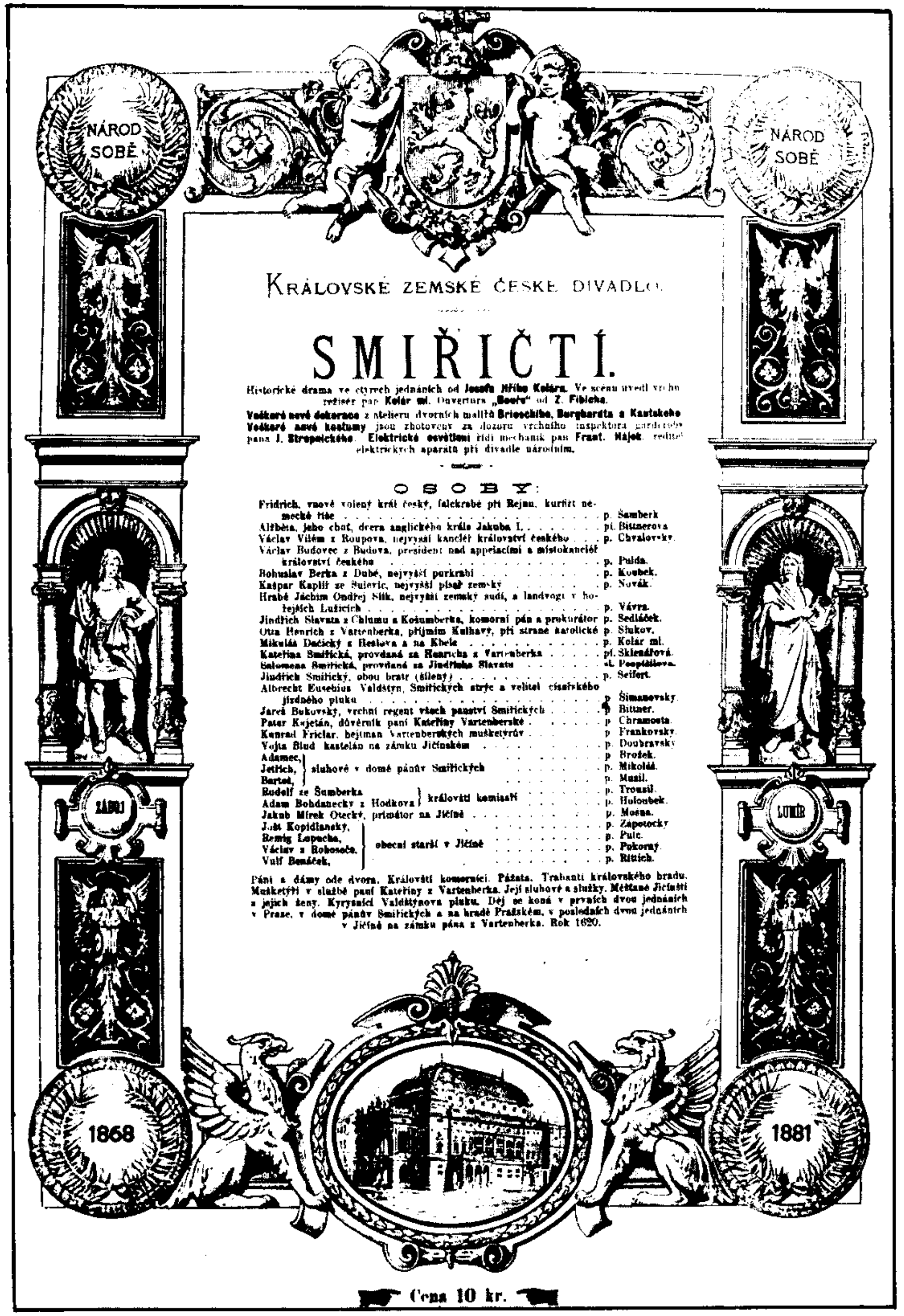
památný poklep František Palacký, z jeho vrstevníků dodávali Prozatímnímu divadlu historické národní hry autoři jako Václav Vlček a Josef Jiří Kolár, Josef Wenzig a František Zákrejs, ze starších udržováni byli

v repertoáru Tyl a Klicpera, kteří připamatovávali též jiné než historizující počátky českého jeviště. Také přední dramatik Prozatímního divadla čerpal své látky bez výjimky z minulosti, u něho arci neběží o linii Palackého, nýbrž o příklon k soudobým kronikářům scény francouzské: podle cizích předloh Emanuel Bozděch vypěstoval český dialog veseloherní a dbal realistické motivace povah — v tom odromantičťování divadla byli s ním, opět ve shodě s dobovými tendencemi zahraničními, zajedno veseloherník Sabina i fraškář Šamberk, společenský pozorovatel Jeřábek i debutující Štolba, kdežto potomní zakladatel realistického slohu Stroupežnický byl ve svých začátcích na Prozatímním divadle ještě nevyhraněn. Několik úhelných kamenů bylo do českého repertoáru zasazeno v šedesátých a sedmdesátých letech, tak Baron Goertz a Zkouška státníkova (1868 a 1872), tak Služebník svého pána a Syn člověka (1870 a 1878), některé výhody byly vybojovány proti cenzuře, při čemž je pruské okupaci roku 1866 přiznat paradoxní zásluhy o starší kusy (o Tylova Jana Husa, J. J. Kolára Žižkovu smrt), ozývala se nota konverzační i sociální, přes hojnost talentů, fedrovaných spíš z důvodu národně výchovného a reprezentačního než uměleckého, dostávala se k slovu též bystře divadelní nadání, obecný pak i jevištní vývoj ustaloval se za sílení nezávislé kritiky, zvlášť Nerudovy. Další divadelně literární vývoj byl vyznačen střetnutím realismu (Stroupežnického) se stylizující romantikou (Zeyerovou a Vrchlického): i tento konflikt je předjat již v dějinách divadla Prozatímního, které po nevýrazných prvotinách Stroupežnického (1877) provedlo v posledním svém roce Drahomíru a Smrt Odyssea a Zeyerovu Starou historii: hry to, které arci byly určeny už pro Národní a na Prozatímní se dostaly jen pro nehodu požární; opět jeden z dokladů, jak jsou osudy obou scén do sebe vpleteny.

Repertoární důležitost Prozatímního divadla vysvítá i jinak. Slo-



Program k premiéře
Vlčkových Lipan



NÁROD SOBĚ — NÁROD SOBĚ

KRÁLOVSKÉ ZEMSKÉ ČESKÉ DIVADLO.

SMIŘIČTÍ.

Historické drama ve čtyrech jednáních od **Josefa Jiřího Kolára.** Ve scénu uvedl vrchní režisér pan **Kolár ml.** Ouvertura **„Bouře"** od **Z. Fibicha.**

Veškeré nové dekorace z atelieru dvorních malířů **Brioschiho, Burghardta a Kautského Veškeré nové kostumy** jsou zhotoveny za dozoru vrchního inspektora garderoby pana **J. Stropnického. Elektrické osvětlení** řídí mechanik pan **Frant. Nájek**, ředitel elektrických aparátů při divadle národním.

OSOBY:

Fridrich, znově volený král český, falckrabě při Rejnu, kurfiřt německé říše	p. Šamberk
Alžběta, jeho choť, dcera anglického krále Jakuba I.	pí. Bittnerová
Václav Vilém z Roupova, nejvyšší kancléř království českého	p. Chvalovský.
Václav Budovec z Budova, president nad appelacími a místokancléř království českého	p. Pulda.
Bohuslav Berka z Dubé, nejvyšší purkrabí	p. Koubek.
Kašpar Kaplíř ze Sulevic, nejvyšší písař zemský	p. Novák.
Hrabě Jáchim Ondřej Slik, nejvyšší zemský sudí, a landvogt v hořejších Lužicích	p. Vávra.
Jindřich Slavata z Chlumu a Košumberka, komorní pán a prokurátor	p. Sedláček.
Otta Henrich z Vartenberka, příjmím Kulhavý, při straně katolické	p. Slukov.
Mikuláš Dačický z Heslova a na Kbele	p. Kolár ml.
Kateřina Smiřická, provdaná za Henricha z Vartenberka	pí. Sklenářová.
Salomena Smiřická, provdaná za Jindřicha Slavatu	sl. Pospíšilova.
Jindřich Smiřický, obou bratr (šílený)	p. Seifert.
Albrecht Eusebius Valdštyn, Smiřických strýc a velitel císařského jízdného pluku	p. Šimanovský.
Jareš Bukovský, vrchní regent všech panství Smiřických	p. Bittner.
Pater Kajetán, důvěrník paní Kateřiny Vartenberské	p. Chramosta.
Konrad Friclar, hejtman Vartenberských mušketýrův	p. Frankovský.
Vojta Blud kastelán na zámku Jičínském	p. Doubravský.
Adamec, } sluhové v domě pánův Smiřických	p. Brožek.
Jetřich, } sluhové v domě pánův Smiřických	p. Mikoláš.
Bartoš, } sluhové v domě pánův Smiřických	p. Musil.
Rudolf ze Šumberka } královští komisaři	p. Trousil.
Adam Bohdanecký z Hodkova } královští komisaři	p. Holoubek.
Jakub Mírek Otecký, primátor na Jičíně	p. Mošna.
Jošt Kopidlanský, } obecní starší v Jičíně	p. Zápotocký.
Remig Lopucha, } obecní starší v Jičíně	p. Pulc.
Václav z Robosoče, } obecní starší v Jičíně	p. Pokorný.
Vulf Benáček, } obecní starší v Jičíně	p. Rittich.

Páni a dámy ode dvora. Královští komorníci. Pážata. Trabanti královského hradu. Mušketýři v službě paní Kateřiny z Vartenberka. Její sluhové a služky. Měšťané Jičínští a jejich ženy. Kyrysníci Valdštýnova pluku. Děj se koná v prvních dvou jednáních v Praze, v domě pánův Smiřických a na hradě Pražském, v posledních dvou jednáních v Jičíně na zámku pána z Vartenberka. Rok 1620.

ZÁBOJ — LUMÍR — 1868 — 1881

Cena 10 kr.

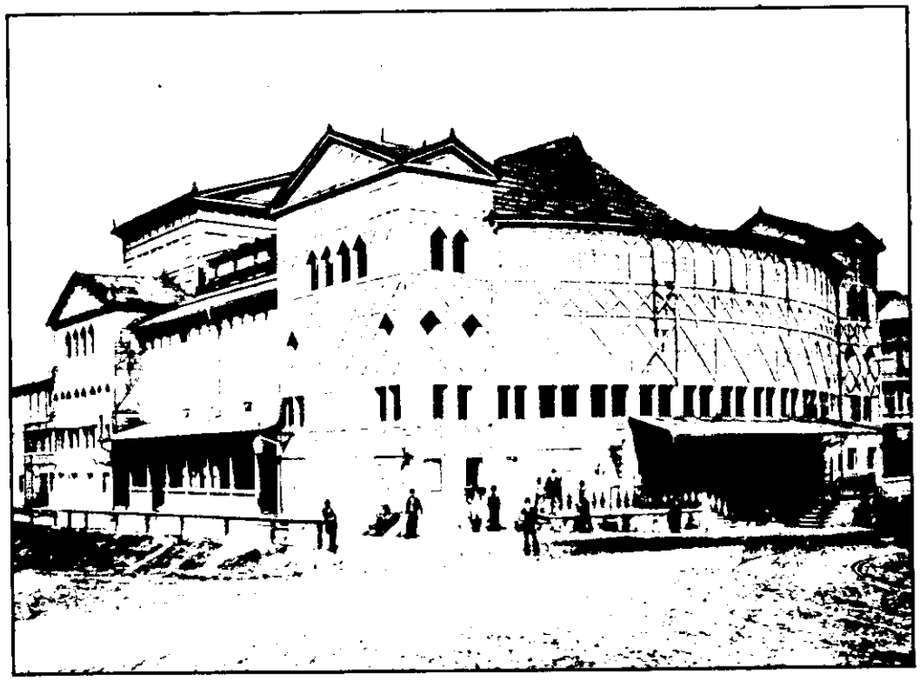
Program k premiéře
Kolárových Smiřických

vanskost, programově hlásaná a uskutečňovaná za éry Šubertovy i Kvapilovy, měla tam své významné stupně přípravné. Již 1865 byla česká premiéra Gogolova Revizora s dobrou souhrou a šťastnými epizodami (Kolár, Šamberk, Mošnův Dobčinský); následoval, podle Gogolova románu, ve Fričově starším záslužném zpracování Taras Bulba, Turgeněv pak Venkovankou (1866); vedle Suchova-Kobylina, na nějž si vzpomněl až zase Hilar na Vinohradech, mělo již Prozatímní divadlo hojnou zásobu Ostrovského: mezi hrami, jež překládal Emanuel Vávra, zaujímá význačné místo Bouře, hraná u nás 1870, deset let po svém napsání, a ukazující dopředu k pozdějším českým výtvorům jak hereckým, tak skladatelským. Polský program zastávaly především veselohry Fredrovy (zprvu rovněž v překladech Vávrových), později komedie Bałuckého, příležitostně došlo i na romantického Mazepu Słowackého. Na sklonku svého trvání, 1880, zařadilo Prozatímní divadlo Bronisława Grabowského Královiče Marka; český, as nevalný překlad polské hry se srbským námětem mohl do budoucnosti, třebaže nešlo o velké drama, být pojímán za uvědomělý projev divadelního slovanství.

Jevištně plodnější popudy přicházely z evropského západu a středu. Jubilejní rok 1864 byl první českou manifestací shakespearskou, řídící se arci do značné míry německou dramaturgií. Nejenom že Hálek a Kolár vnesli shakespearovství do původních her: překladatelská družina seskupená kolem vydání muzejního umožnila týden Shakespearových her doplněný slavnostním průvodem Umělecké besedy. Živé komentáře připínající se ke koncepcím Shylocka; Richard III. v hudebním pojetí Smetanově; bujná komika znamenitých představitelů řemeslnické složky ve Snu noci svatojánské; malebné návrhy Karla Purkyně k shakespearským krojům a skupinám — buďtež zaznamenány tyto projevy časného shakespearského kultu, jehož intenzita nebyla za doby

Šubertovy předstižena a s nímž úspěšně soutěžila až éra Vojanova a Kvapilova. Zřejmější ještě byl kontakt s německým divadlem při výběru německých her. Hrálo se přemnoho kusů klasických i soudobých, nikoli ovšem Grillparzer ani Hebbel; závislost na německém pojetí byla přiznávána například při Faustu, Mefisto arci polsko-německého Bogumila Dawisona platil za nedostižného; Kleistova Katynka Heilbronnská měla pro naše jeviště zajímavost tu, že v ní jako rytíř Strahl roku 1875 debutoval Slukov; Mosenthalova dnes zapomenutá Debora zas proto, že se volívala k vyzkoušení hereckého talentu: hrála ji, sotva angažována, Otilie Malá (3. září 1863), v ní poprvé vystoupila (1872) Helena Veverková, pohostinsky ji vytvářeli slavní hosté, 1865 italská Ristoriová, 1879 Polka Deringová. Čím dál víc uplatňuje se však v německém výběru sklon k veseloherní líbivosti, ba k frašce.

Obdobně lze to konstatovat též pro vztah Prozatímního divadla k tomu repertoáru, jenž nejenom na vkus obecenstva, ale na tvorbu dramatickou i hereckou zapůsobil nejsilněji: totiž k společenské komedii Francouzů. Šedesátá léta připjala se sice, z důvodů zvlášť vnějších, k Molièrovi, ale o klasicismus tragiků bylo postaráno pramálo: když se poprvé a jedinkrát sáhlo k Racinovi — 25. října 1877, k jeho Faidře, v níž Otilie Sklenářová-Malá vytvořila jednu ze svých nejčistších postav —, událo se to oklikou přes německé zpracování Schillerovo, a právem volal Neruda na sklonku Prozatímního divadla ve svých Rozpravách divadelních (v červnu 1880) po vyplnění závazků, jaké má naše jeviště k velké tradici francouzské a jež ostatně ani dnes ještě vyplněny nejsou. Doba Prozatímního divadla nepatřila generaci Vrchlického, nýbrž Bozděchově; nepěstoval se soustavně Victor Hugo, tím pilněji Scribe a Sardou. Scribe (zemřel 1861) znamenal pro Francii už minulost, jeho Okovy dostaly se k nám „několik desítiletí" po svém vzniku, jako Spiknutí

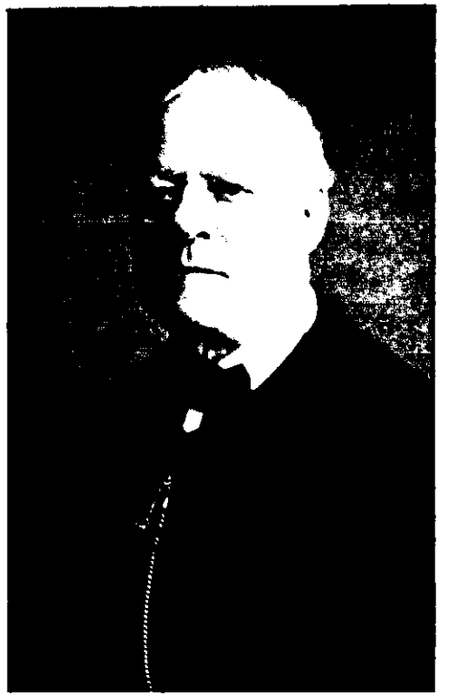


Nové české divadlo
za Žitnou branou

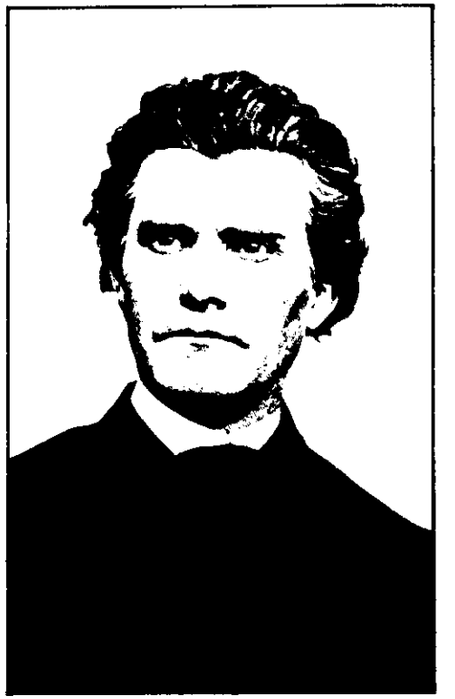
(Bertrand et Raton), v němž jako Bertrand z Rancova exceloval J. J. Kolár, mělo doma premiéru v třicátých letech — Bozděch navazoval na podněty, jež ve své vlasti byly už překonány novými událostmi. Sardou, to byla současnost a dostávala se k nám vzápětí po Paříži, Staří mládenci například 1865 několik týdnů po francouzské premiéře; později se hrávalo od Sardoua prostě vše, i co v Paříži bylo neúspěšné (například 1875 Zášť), svými hlavními kusy přinášel Prozatímnímu a poté ještě Šubertovi autor Madame Sans-Gêne hotové senzace. Poučný je zvláště rok

1870, jehož počátek (9. ledna) byl ve znamení ohlušujícího vítězství Vlasti a jehož sklonek — 19. prosince, prostřed nešťastné války — přinesl Fernandu.

Co jednalo o otázkách rodinných a manželských, bylo tehdy u nás právě tak jako ve vídeňském dvorním divadle a na jevištích polských v popředí zájmu. „Nemravný Francouz," žertuje Neruda na okraj Girardinovy Pokuty ženy (24. července 1865), „je nyní v oboru písemnictví jediným mravním velikánem"; a jindy (23. března 1870) k Mallefillovým Skeptikům: „Jeden se jmenuje Feuillet, druhý Augier, třetí Mallefille, čtvrtý Dumas fils, každý z nich vezme jednu šlechetnou ‚padlou' a několik nešlechetných item ‚padlých'... My proti ‚tomu' žánru nikdy nebyli, jsme ale jeho věčného opakování syti." Ba i Emanuel Bozděch, sám nejučelivější žák Francouzů, kousavě zapsal do slavnostního alba Národ sobě (v květnu 1880): „Dumas (syn) odívá náhledy podobou lidskou, Sardou navléká lidské postavy na provázky, Augier dává vymyšleným povahám lidskou tvář — Sofokles, Shakespeare, Goethe tvořili lidi." Co přinesli Francouzi českému dramatu, pozorujeme právě na bozděchovském dialogu a náběžích k společenské uhlazenosti; co přinesli jevišti, nelze ani zhruba odhadnout — všechno školení našich Bittnerů a Seifertů, Puldů a Pospíšilových, Bittnerových a později Benoniových procházelo kulturou jejich konverzace a bravury. V sympatiích k francouzskému programu projevovaly se též pohnutky politické: Dumas syn, od něhož brzy poté jeden kus, Daniševi, hrán u nás pod pseudonymem, odmítl provedení svého Pana Alfonse v Německu, tím ochotněji přenechal tu hru bezplatně divadlu českému, jež ji 14. října 1875 v překladu Bozděchově provedlo; bylo to v době česko-francouzského přátelství, projeveného po odtržení Alsaska, vlastenecké obyvatelstvo s povděkem přijalo autorovo prohlášení (Národní listy z 27. února 1874) o tom, že



Josef Jiří Kolár



Karel Šimanovský

mezi ním a pražským divadlem není vůbec třeba prostředníka, „mám raději u vás přátele než dlužníky". V osmdesátých letech, za Šuberta, přátelství mezi oběma národy neochabovalo.

Ostatní repertoár Prozatímního divadla má cenu kuriozit. Chvilkově se přihlíželo k rakousko-uherským spoluobčanům za Litvou (1869 Szigligeti, 1872 Rákosi), též k Románům mimofrancouzským: ale ani Gozzi, ani Estébanez, Moreto nebo Calderón, uvádění v cizích úpravách, nesvědčí o přímých stycích česko-vlašských nebo česko-španěl-

ských. Zpracování podle Terence nepřivolalo 1866 klasiků a dvě významné události moderního repertoáru nebyly postiženy v plné závažnosti, nýbrž mají v dějinách Prozatímního divadla význam spíš zvláštnosti než programový: 4. května 1876 zastoupen poprvé Björnson, známý předtím už jako novelista, divadelní hrou Bankrot v překladu Bittnerově, 15. dubna 1878 následoval prvý český Ibsen, a to Podporami společnosti v překladu Richarda Veselého: vzdálené předzvěsti tónů, jež se naplno rozezvučely až za Kvapila. Takové ojedinělé výpady do nejvážnější problematiky byly spíš nahodilostmi období než cílevědomými činy a nemohly zadržet postupující pokles, ba rozklad. Přítomnost příliš dlouhá a hrozící stát se definitivou nemohla nezklamávat. V posledních letech ozývají se v kritice čím dál důrazněji výtky, že se hraje „na vyhánění obecenstva". Vždycky arci se dostavily zas důvody politické, jimiž umělecká důtka byla zmírňována. Poslední zprávy sahaly po nebezpečné pomůcce: aby se k divadlu znova připoutalo obecenstvo, zařaďovaly se výpravné hry — uvidíme cos podobného v některých stadiích za Šuberta —, hrály se pohádky jako Sedm havranů, verniády jako Carův kurýr a Děti kapitána Granta, koncem května 1880 došlo v Novém českém divadle k pohostinské hře „světoznámých komiků Phoites", kteří dávali pantomimickou frašku Tři Angličané aneb Honba na člověka, hned poté pointoval Neruda ve svých Rozpravách divadelních dramaturgickou poučku, kterou by byl rád zvolil za devízu pro Národní divadlo: „Lze vyslovit jen pravidla dvě, ale nezvratná, pozitivní: beřte vždy jen věci dobré, a negativní: nebeřte nikdy nic jarmarečního." Na přechodu od Prozatímního k Národnímu vzmáhaly se výstrahy, aby se nepokračovalo v dosavadním šlendriánu, „prozatímnost" platila za heslo výstražné a příznačně si zabásnil Stroupežnický, jemuž pak v Národním připadla funkce tak odpovědná, epigram, jejž s názvem Národnímu di-

vadlu otiskl v citovaném pamětním listě Národ sobě: „Nový stánek Uměn máme — pomoz jim však bůh, bude-li jich mecenášem zas ten starý duch!"

Ale duch, na to zde příští dramaturg Národního divadla arci nepomýšlel, je projevem svých nositelů, ti pak zůstali na svých čelných uměleckých místech dál. Nebyla tu jen budova, kterou Zítek a Schulz musili cudně zakrýti, aby se ztratila v jednotné stavbě divadla Národního; nebyl tu jen repertoár po léta hromaděný, střádaný a nevyhraný, sám sebou tedy určený k novému uplatnění v novém, větším rámci: byl tu živoucí ansámbl dvou těles, operního a činoherního, připravený, aby přešel na nová prkna, aby byl převzat do vytouženého svazku. V této věci bije přirozená souvislost Národního s Prozatímním nejvíce do očí, nutno tedy pohlédnout aspoň na ty členy souboru, kteří počátkem osmdesátých let byli k dispozici. Neběželo jen o mladé síly — k osvěžování ústavu mohlo docházet postupně —, byli tu herci již osvědčení v přemnohých výkonech a v nejednom slohu, ba také veteráni. V době Prozatímního divadla věřilo se ještě v přesné rozlišování oborů, i má pro dnešního divadelníka cos nedobrovolně komického do sebe, čte-li při tehdejších zjevech přesné vymezení rolí: Bittner (salónní milovník), Chramosta (otcové), Chvalovský (šarže), J. J. Kolár (hrdina a intrikán), Mošna (zpěvní komik), Seifert (milovník), Šamberk (milovník), Šimanovský (hrdina) atd. Heslo v závorce vztahuje se na oblast, pro niž herec byl přijat, jíž se však časem i vymanil, nad niž přerostl, zvlášť jestliže nalezl novou doménu působnosti. „Šamberk (milovník)" byl věru stvořen pro jiné obory než milovnické, „Bittner (salónní milovník)" v salóně byl sice doma, v divadelním však milovnictví se volně necítil.

Nad těsnými resorty uchovával si svou na oko stavěnou všestrannost, vševládnost, všezpůsobilost Pražan Josef Jiří Kolár (vlastně Kolář,

1812—1896), starý pán, geniálnický autokrat, kterému zdaleka nestačil jeho čelný talent herecký. Nakrátko byl ředitelem, často režisérem, působil jako dramaturg a jako dramatik, jako překladatel a jako prozatér. Co napsal v úvodě k prvému zčeštění Fausta, v prvém roce Prozatímního divadla v červnu 1863, vystihuje ho celého: „Mně aristarchů kyselý mračnopozor srdce postrachem neomráčí, ale ani nedospělců chvalné potleskování duše radostí neopojí." Tak jako pro sebe upravil Goethova Mefista, tak se pro sebe zmocňoval Macbetha i France Moora po stránce jak literární, tak herecké. Jeho světem byl Shakespeare, ale nevonělo to v něm lyrismy, páchlo spíš kalafunou. Kolár byl český Shakescene, jak se velkému Britovi kdys posmívali, kulisy se měly třást a obecenstvo mělo být strhováno k potlesku, udivováno ryčným a rychlým přednesem, drceno rachotivými r. Diktátorský Koriolán slynul jako Kolárova úloha nejúchvatnější, také Scribe mu dával podněty k intrikánství a k rodomontádám, nemluvě ovšem o rolích, které si psal „na tělo". Vedle postav, které proň, jak byl přesvědčen, vytvořili jeho kolegové a předchůdcové, totiž klasici světové literatury od Shakespeara po Kolára, hrál — a výtečně — i mimo scénu. Ať „hrdina", ať „intrikán"; dojista byl Josef Jiří Kolár přední protagonista a spolu přední aférista Prozatímního divadla, jehož dějiny jsou plny zpráv o jeho bouřlivých sporech: tu s Eliškou Peškovou, jíž ztrpčoval život jak pro její pohostinské hry u společnosti jejího chotě Pavla Švandy, tak pro konkurenční řevnivost, tu s Emanuelem Bozděchem, na jehož krátkou dramaturgickou činnost sočil a jejž jednou po prudkém výstupu zavřel v divadelní knihovně na klíč. Prozatímnímu divadlu nepřináležel Kolár po celý čas jeho trvání. Hrozil, hrozíval, že přejde k německé scéně, kde se prý potká s lepším vděkem. Herecké poslání mu tehdy již stálo až za jeho misí všenárodní a všeumělskou. Co do specifické vlohy představitelské

jsme oprávněni soudit, že virtuózně ovládal mnoho rejstříků, ale že patos k bombastu nadnesený míval vrch nad přirozeností. Za Prozatímního divadla se mu nedostávalo mladistvosti, jako starý pán dohrával již kolem roku 1860 na jevišti Stavovského divadla. Oč více dělal dojem představitele zašlých dob a zašlé slávy teď v letech osmdesátých, kdy bylo lze pomýšleti leda na příležitostné jeho vystupování pohostinské; došlo k němu za Šuberta v Národním roku 1884, kdy se dvaasedmdesátiletý kmet ukázal jako Shylock a ve svém Pražském židu jako kat Mydlář.

Ještě nebylo Prozatímní divadlo otevřeno, když o J. J. Kolárovi a třech jeho mladších vrstevnících, kteří pak Prozatímnímu byli čelnými nositeli předních úloh, bystrý jeden zlomyslný kritik, patrně Karel Mattuš, napsal do krajinského listu Boleslavana 15. srpna 1862 tuto charakteristiku: „Mluvíme ovšem o p. Kolárově minulosti, neboť Kolár nynější setřel valně ráz svůj a nimbus, který si získal, nenachází nové potravy v činnosti této doby; od nějakého času postonává paměť jeho a začasto odehrává i čelnější úlohy, aniž by jich dokonale mocen byl. — Obor milovníků zastává p. Šimanovský. Herec tento se velmi prospěšně liší téměř ode všech svých kolegů, že na každou úlohu vynakládá velikou píli a sotva kdy se o něm říci může, co o jiných při každém snad představení opakovati se musí, že totiž slova nebyli mocni... Akce Šimanovského nemá žádoucí rozmanitosti, on pohybuje rukama skoro vždy stejně a navyklé kolísání hlavou v afektu i pouhém rozprávění bývá vždy totéž. Orgán jeho zvučný a měkký, postava pěkná. — Vedle Šimanovského můžeme hned postaviti pana Šamberka, ne snad že by se mu vyrovnal, nýbrž co pravý opak jeho. Pan Šamberk nám je zosobněná nedbalost českého divadla. Byv angažován pro úlohy druhého milovníka, ukazoval vlohy nevšední a mínění o něm šlo, že se časem stane

dobrou náhradou pana Šimanovského, až tento v jiný snad obor překročí. Leč od oné doby se mínění o něm valně změnilo; mladý tento herec ovšem o své vlohy nepřišel, pilným studováním a přičiněním se mohl by se z něho státi skutečně dobrý herec, leč o to mu, jak se zdá, neběží: on miluje pohodlnost, úlohy se jen tak ledabyle učí, aby věděl, co mu asi napověda povídá, bez hlubšího prozkoumání odbývá jednu úlohu jako druhou a je rád, když si odehrál. Jeho se to ani netkne, když jen kvůli němu, což až dosud neslýcháno, představení odložiti se musí. — Pan Kolár mladší, jehož obor je chargírovaná komika a jenž v úlohách tohoto druhu skutečně vyniká, zastává začasto i úlohy jiné činoherní a truchloherní a ne bez úspěchu. Přece však zůstane vyšší komika jeho vlastním oborem, v němž zvláště výbornou maskou a přiměřenou deklamací dovede podati rozmarné figury."

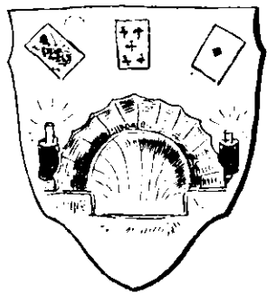
Tedy — Šimanovský — píle; Šamberk — ležérnost; Kolár mladší — rozmar: tak se to ozývá též z jiných posudků, s tímto trojím přívlastkem přecházeli ti tři z Prozatímního do Národního divadla.

Karel Šimanovský, vlastním jménem Šíma (1826—1904), rodák ze Skřiváně na Křivoklátsku, Kolárův soupeř, zcela nesouměřitelný, v Koriolánu i Macbethu, ochotný však spokojiti se vedle náročnějšího druha úlohami Menenia Agrippy a Makduffa: jakož vůbec byla umělecká skromnost jeho význačnou vlastností. Měl se stát knězem, vyučil se však na truhláře a řezbáře, a z obou povolání, zamýšleného i skutečného, přešlo něco do jeho herectví, kterému byl zaníceně a poctivě oddán od roku 1845: měl výřečnost kazatele, měl trpělivost řemeslníka, neměl a nechtěl mít démoničnosti ani pravé, ani předstírané. Solidní chtění, pohotové úsilí kritika vždy a vděčně uznávala. Na herce heroického pasoval ho ještě před Prozatímním divadlem kritik Lumíra Mikovec, láskyplně provázel jeho dráhu Pfleger-Moravský (zvlášť úvahou v Osvětě

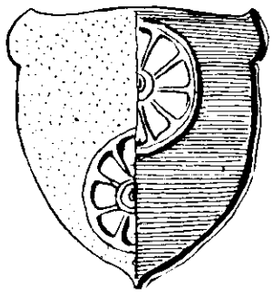
1874), u Nerudy je zato až zarážející, jak úzkostlivě odměřuje svá pochvalná epiteta, jak neustále vyzvedá jeho píli na tak efektních postavách jako na Dumasově Keanovi, na tak velkých úkolech jako je Othello nebo Hamlet („zcela slušný": v té roli pak pokračoval, a to prohlubujícím se způsobem v Národním divadle). Nadprůměrného bylo sotva co na tom příkladně svědomitém umělci, který na sklonku Prozatímního procházel (například jako Theseus v Racinovi) jistou „až nápadnou mdlobou" a teprve zas až v Národním divadle se vzpružil k nové síle. I tak upřímný obdivovatel jeho hrdinské přímočarosti jako F. A. Šubert, jenž o něm roku 1905 napsal posmrtnou studii, upozorňuje na meze vzorné jeho patetičnosti. Jedno to omezení bylo v tom, že otevřenému charakteru Šimanovského zůstávaly cizí polohy zla; „když byl jednou přinucen hráti Mefista, ztroskotalo ředitelství při tomto nešťastném pokuse svém nadobro"; jiný a hlavní nedostatek byl asi v racionálnosti jeho deklamace, pod kterou se netajilo pranic tajemného. A přece by nebylo radné podceňovat zásluhy, jichž si vedle J. J. Kolára získal hlavně o rozšiřování kultu shakespearského a jimiž si jeho římská tvář, jeho ztepilá postava, jeho „tmavá hříva" dobývaly mladých, po kráse a po dramatu rozlačněných duší. „Co jsem se Vám už od svého dětství naaplaudoval!" psal mu k padesátiletí hereckého působení Julius Zeyer: „Postavy, jež jste tvořil, mísily se do mých snů . . ."

Ferdinand Šamberk (1839—1904), požívačný a světák, v mládí krasavec, pak falstaffovsky tlustý, byl jeho protikladem co do metody, temperamentu i nadání. Spojoval herectví se spisovatelstvím, už tím ukazuje k typu Kolárovu; ale je v literatuře zjev těsnější, ironičtější, je si vědom svého založení i svých mezí. Znamenitý fraškář, herec, i když vládne perem, český protějšek hlubšího a útočnějšího Nestroye, znalec divadelního řemesla, i když píše dojemné scény ze svého životního

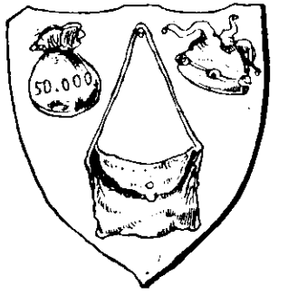
povolání, například o Tylovi, ke kterému měl blízko spojováním vloh, nikoli národně: rodilý Pražan, a to z těch, kdož rádi ještě míchali obě řeči hlavního města, mnohonásobně spjat s německým životem a divadelnictvím, neměl kompromisnější Šamberk samozřejmého a trpitelsky statečného češství Tylova, uchovával si ve věcech veřejného i soukromého rázu postoj sarkastického pozorovatele, sebe i obecenstvo i kolegy si dobíraje povedenými žerty. Tucty anekdot kolují podnes pod Šamberkovým jménem — zaznamenává je Bedřich Hlaváč a jiní — a jsou v nich zachyceny některé typické vlastnosti i poučky herecké: o tom, jak zvedl a glosoval (při premiéře Sardouova politického Rabagase) potupný věnec hozený mu na jeviště: o tom, jak vyzrál na kamaráda, který se neprávem chvástal, že Šamberkovi dal ránu; především o tom, jak



Hrabě Šamberk na Hromadě



Baron Kolár z Podřekova



Hrabě Mošna z Držgrešle

vštěpoval adeptovi rady, aby nebyl příliš určitý v gestech, ježto nikdy neví, co přijde z napovědovy „boudy". Tento šprým ukazuje k improvizačnímu způsobu Šamberkova podání. Jeho nepřipravenost byla až příslovečná, ale neměla podkladu v ledabylosti, nýbrž v tom, že Šamberk působil, hrál a žil jako ztělesněný doklad dávného a nehynoucího stylu commedia dell'arte. Extempore bylo jeho výsadou a silou, svého pravého určení dorůstal až na rampě za přímého styku s večerním nebo odpoledním obecenstvem, věděl, co je publiku milé, věděl, čím je poškádlit. Na českých divadlech vystupoval od roku 1854, prožil tedy celou dobu s Prozatímním, byť ne vždy věrně a spolehlivě: odbočky jako v hereckých rolích náležely k jeho způsobu i v herecké kariéře; „s malými přestávkami" zůstal při českém divadle pražském do roku

1883, ty přestávky nastávaly, jak píše Turnovský ve svých Kresbách, kdykoli Šamberka něco „zašimralo", vábíc ho nejenom na Smíchov, ale třebas až do Královce. Svůj vlastní charakterový obor musil si teprve během let vynalézt, prvně vystoupil jako Kozinský v Loupežnících, později hrál i Karla Moora, ale hlavně milovníky a mladistvé hrdiny, Mortimera, Romea, Carlose, teprve od nich přešel k fraškám a operetám, a to tak účinně, že mu obecenstvo ponenáhlu přestávalo věřit, že by dovedl hrát i vážnou nějakou postavu. „Má-li se vůbec tragédie dávat, je třeba v oboru tom vhodného a brzkého opatření. Pan Šamberk je proň podle vlastní vůle své ztracen a věnoval se již oboru jinému sám," psal roku 1867 (4. května) Neruda, který znal trefně postihnouti jak výhody, tak slabiny šamberkovské rozmanitosti a nedochvilnosti: vlastností to, s nimiž bylo počítat i na počátku Národního divadla, kdy si Šamberk zas jednou zmanul, že přejde k jinému ústavu.

Vyšší komika a spolu i pletichářská zloba i jímavě měkká lidskost byla oblastí jednoho z umělců nejenom nejapartnějších, nýbrž patrně největších, jednoho z těch, kdož nevtíravým svým způsobem připravovali sloh a pojetí „moderní": František Kolár (1829—1895), synovec Josefa Jiřího, ustupoval v době svého hřmotnějšího a uchvatitelského strýce do pozadí, z něhož se však čím dál určitěji vynořuje, jsa poznáván a oceňován ve svém několikeronásobně průkopnickém významu. Kritikové, kteří je zastihli aspoň na konci jejich působení, mimoděk se cítili nutkáni provádět paralelu, která nemohla dopadat jinak než zjišťováním zásadních protikladů. Genealogií a co do intenzity podání přísluší prvenství umělci staršímu. „Kdyby nebylo Kolára I., nebyl by Kolár II.," stanovil v Osvětě 1876 Jan Neruda; „kdyby nebyl onen na českém divadle zahájil dobu pravého umění, nebyl by tento mohl rozvoj umění toho vésti dál. Kolár starší zavedl do českého repertoáru prvně onen

kruh velkých dramatických postav, v jichž co možná dokonalém provedení závodí nejpřednější herci všech národů, a závodil co český herec v nich hned s herci cizími; Kolár mladší kruh ten doplnil a připojil k němu nový kruh velkých postav moderních, v nichž závodí rovněž šťastně s každým." S důrazem upozorňuje na rozdíly mezi oběma postavami a typy Jaroslav Vrchlický (v Hlase národa z 25. května 1892), když proti ztepilé postavě a výrazné, antické tváři Josefa Jiřího portrétuje Františka, „jehož celkový zjev nikdy příliš neimponoval a jehož tvář teprve lety a studiem nabyla rysu duchaplnosti a bystrosti": Františku Kolárovi bylo jak po stránce hlasové, tak pro nespolehlivou paměť podstupovati boje, ze kterých však vycházel naprosto vítězně. F. A. Šubert, jenž mu vyhradil jednu ze svých Mask Národního divadla (1904), staví proti sobě Josefa Jiřího „se silou, bezohledností, vyspělostí a úšklebkem" a Františka „s jemností, nerozhodností, naivností a úsměvem": nejen jako lidé, i jako herci byli silnými kontrasty, „zde Mefisto, Shylock, Lear a Mydlář, tam starý markýz staré doby, v různých jeho, ale vždy svrchovaně elegantních podobách, Klubko tkadlec a falstaffovský dobrák"; Josef Jiří byl muž železného zdraví z dobrého kořene, „kdežto naopak vlekoucí se choroba Františka Kolára mimoděk činila měkčím, skoro až ostýchavějším, nežli již přinášela sama sebou jeho povaha". Tvrdí-li Šubert dále, že oba umělci byli „Pražáci do výstřednosti", je tomu rozuměti tak, že také František Kolár, ba on zvlášť, choval se na jevišti, stejně jako například Bittner, s jistotou a vzdělaností i ironií velkoměstskou, zapomínati se však nesmí, že nebyl (stejně jako Bittner nebyl) pražským rodákem. Pocházel z bavorského pomezí, z Waldheimu u Tachova, jeho rodný list sehnal (a drobná data životní opravil) Jaroslav Kvapil, který se už 1895 a poté v kapitolách „O čem vím" o obou Kolárech a o jejich odlišnostech rozepsal.

František Kolár
jako Ludvík XI.

František Kolár
v Paní mincmistrové

František Kolár
v Stroupežnického
Velkém snu

František Kolár
jako Klubko
ve Snu noci svatojánské

Co při všech základních nesrovnalostech oba příbuzné spojuje, je mimo jiné, že jejich herecká činnost vybočuje z jediného herectví. Ale zase hned rozdíl. Proti doprovodným znakům literárním u Josefa Jiřího je u mladšího Kolára zaznamenati význačný sklon kreslířský. Přivádělo-li je tedy oba jejich divadelnictví též k zálibám režisérským, je ráz jejich u každého jiný. Josef Jiří vedl režie, aby sebe samého postavil do náležitě výhodného světla a aby prokázal svůj kult klasiků; František proto, aby učinil zadost svému smyslu pro jasnou barvu a pro pestrou skupinu, pro význačnou grotesku a výpravný přepych. Jeho osobní maska vynikala pečlivou úpravou, sám na sobě zkoušel um, k jehož pěstění byl soustavně veden: téhož roku 1845, kdy Šimanovský debutoval herecky, byl Kolár z gymnázia dán na malířskou akademii, od roku 1851 vystupoval na jevišti, v Prozatímním divadle vytvořil celou sérii shakespearovských šašků a francouzských elegánů, intrikánů i omezenců a rozechvělých otců, v klasických hrách byl to Polonius, v historických poté Ludvík XI., v sentimentálnostech Rychnovský z Mlynáře a jeho dítěte, kdož mu získali největší slávu.

Jaká byla jeho nejvlastnější struna, je při složitosti jeho naturelu

a při mnohotvárnosti jeho podání i mnohostrannosti jeho repertoáru těžko říci, ale dojista běželo o zjev zcela mimořádný; kolárovská herecká krev (herectví přešlo pak z otce Františka na jeho děti, Růženu Havelskou a Karla Kolára) pojila se s pozornou analýzou a vytvářela celek tak závažný, že Eduard Vojan ve Františku Kolárovi uctíval svého pravého vůdce a mistra, nazývaje ho důsledně a rozhodně nejgeniálnějším z českých herců. Ale byla tu dojista genialita zcela jiná než u onoho bohéma Krumlovského, jehož jméno nabylo, i když jeho zjev dávno zapadl, významu symbolicko-legendárního; zcela jinaká než u bouřlivého a geniálnického strýce Josefa Jiřího; byla to patrně geniálnost práce a intelektu, předjímající tedy velkost Kolárova následovníka a obdivovatele, Vojana. Co vábilo mladšího umělce k lásce a obdivu, bylo snad již to, že se u Františka Kolára mohl učit, jak zacházeti s křehkým nástrojem hlasu. „Pan Kolár mladší chrchlal odpůldne i večer," poznamenává jednou (5. listopadu 1869) Neruda, a podobných výtek, s jakými se později setkával právě Vojan, je více; Kolárův hlas, píše Šubert, „byl nejen mdlý, nýbrž i nezvučný a zlomený, v některých hlubších tónech přímo chraptivý. Ale umělec, jsa sobě vědom této křehkosti hlasu, dovedl jím na jevišti vládnouti tak, že ve scénách a na místech zvláště význačných nedostatku hlasu buď ani nebylo pozorovati, nebo přímo jich bylo od něho použito k zesílení dojmu slova a scény a k zabarvení jich." Jako třeba u moderního charakteristika Alberta Bassermanna, chtělo by se dodati; a hned zde se rozcházejí dvě cesty novějšího českého herectví, jedna, která jde ke krasořečnictví zvonovitého hlasu Seifertova, druhá, která vede k vojanovské úspornosti, podmíněné chvilkovými drsnostmi a provázené jasným zvukem vůle, pádnosti a rozumu. Čím se arci Kolár zcela odchyluje od pozdější cesty Vojanovy, toť právě jeho kolárovské spojování vloh několika, úsilí to o souhrnný divadelní projev (na scéně

herecko-režisérsky, výtvarnicky v návrzích a v Humoristických listech), jež ho od prosté interpretace postav odvádělo: v osmdesátých letech byl Kolár herec zatlačován Kolárem režisérem.

Návštěvníci Prozatímního divadla vzněcovali se při posuzování komických úloh výtečným „trojlístkem", jehož účinky byly na dlouhou dobu ve vděčné paměti a jenž slul: Kolár mladší, Mošna, Frankovský. Ve Večeru tříkrálovém „přebíhali směle" ti tři do plné fraškovitosti jako Tobiáš, Šklebílek a Malvolio, zvlášť působivě uplatňoval se řízný jejich humor v řemeslnických scénách Snu noci svatojánské, kde Mošna hrál „Pískálka, co spravuje měchy, a jeho Thisbe"; s Kolárem doplňoval se Mošna ne snad jako měkký charakter vedle tvrdého, neboť jistá pasivita je vyznačovala oba, ani ne jako groteskní vedle charakterního, neboť z grotesky vyšli a k postavám charakterním směřovali oba, ale jako talent spontánnější vedle rafinovanějšího, jako prostší a celistvější vedle složitějšího. Širší byl obor Kolárův, Mošna zato vynikal krevnatějším temperamentem; „komika Mošnova vře", pointuje F. A. Šubert, „někdy až vybuchuje, Kolárova jemně šumí, onen hned strhuje, tento zvolna rozehřívá, zůstávaje noblesou vždycky poněkud nad komikou samou". Mělo to své zabarvení společensky stavovské, neboť proti aristokratickým zálibám Kolárovým byl Mošna hercem „lidí okruhu vesnického, maloměstského a malého velkoměstského", cizí mu byly „frak, přílba, koturn, šlechtický erb a královský plášť, intrika a póza hrdinná". Z řemeslnického prostředí Mošna vyšel, ve vytváření drobných lidí byl hereckým představitelem té linie, která literárně šla od Tyla k Stroupežnickému. I mladším návštěvníkům vryl se jedním alespoň výtvorem: komediantem z Prodané nevěsty, tím pružným, vesnicky humorným, a přece spolu i soucit budícím akrobatem, který se bezděky vynoří v mysli zrovna s těmi mošnovskými rysy při kterémkoli poslechu Sme-

tanova pochodu zvoucího k venkovské radovánce: něco z toho těžce definovatelného pojmu „češství", které je nám nerozlučně spojeno s představou hudby Smetanovy, je s nemenší výstižností reprezentováno zjevem Mošnovým, který přec, přihlédneme-li blíž, vyrůstal rovněž na rozmezí národních kultur a působišť.

Jindřich Mošna (1837—1911), syn karlínského kováře a vršovické občanky rodem Plačkové, učil se od mlada zpívat, určen byl však pro povolání mosaznické, jako řemeslnický tovaryš se vydal na vandr a ve vídeňském Carltheater seznal proslulou trojici komiků, Treumanna, Nestroye, Scholze; ve Vídni započal svou mimickou dráhu, zprvu tanečně pěveckou, v Praze se pak učil u režiséra Pavla Švandy ze Semčic, vystoupil stejně jako Šamberk poprvé v úloze Kozinského, ale zcela obdobně jako Šamberk také on se ponenáhlu zpronevěřoval rolím jak mileneckým, tak hrdinským, s nimiž cestoval po venkově; a zakotvil v repertoáru komickém. Do Prozatímního se dostal v druhém roce jeho trvání a vytvářel tam po léta program běžných frašek, jež jeho bohatý lidový fond arci ohrožovaly nebezpečím jistého ustrnutí na hrubozrnných efektech a na líbivosti. „Již jsme vícekrát podotkli," resumuje Neruda 4. srpna 1878, „že pan Mošna hledá po delší již čas svoje úspěchy nejraději v pouhých věcech zevnějších, někdy třeba zábavných, konečně ale přece jen bezcenných. Má jistou řadu šablon, ovšem zcela svých a jím samým vytvořených, do nichž však nyní upravuje téměř všechny úlohy nové. A věru že by ničehož takového nebylo třeba u herce, který má nadání tak vydatné. Škoda talentu, odpočívá-li dlouho — koncese nejširšímu jen obecenstvu činěné odměňují se sice výsledkem okamžitým, nikdy ale ne výsledkem platným."

Zrovna však tenkrát, kolem roku 1880, dál se s Mošnou rozhodující obrat, který vedl k prohloubení jeho tak šťastného, tak nenuceného,

Jindřich Mošna

Josef Frankovský

tak neodolatelně rozehrávajícího talentu. Stroupežnický, jak zaznamenává Šubert ve své studii o Mošnovi (1902), byl v aréně přítomen hře Pražští studenti na prázdninách, ve které hrál Mošna obilního lichváře Houžvičku, počkal si naň po představení a řekl mu, že jest přesvědčen, že z něho bude herec charakterní; když se pak Mošna uzdravil z jedné ze svých zcela ojedinělých nemocí, přivítal ho Otakar Hostinský roku 1881 v referátě o Večeru tříkrálovém očekáváním, právě od něho že lze se nadíti povznesení repertoáru; sílilo zkrátka přesvědčení, tento herec že teprve stojí před svými úkoly nejvlastnějšími, sílil v něm samém onen sklon, z něhož pak realistická éra Národního divadla směla tolik

těžiti a jejž Jindřich Vodák (v Čase v srpnu 1902) charakterizoval: „Kdybyste hledali jednotné označení pro postavy, jež vytvořil a jež činí charakteristický ráz jeho rozsáhlého repertoáru, nenajdete přiléhavějšího termínu nad ten, jehož Stroupežnický užil pro známou svou knihu ‚Lidé směšní a ubozí'. Třeba jenom oba přívlastky obrátit, uvést je v trvalou souvislost a zahrnout v pojem ‚ubohý' vše stižené jakýmkoli nedostatkem hmotným nebo duševním." Realistické pozorování nejbližšího okolí uschopňovalo Mošnu, spolu ovšem s vrozenou mu intuicí, aby svým způsobem, který stejně osobitě se smál jako plakal, prožíval strast i veselí takového Kalafuny nebo (roku 1881) dudáka Kořínka v Šubertových Probuzencích nebo jiných svých postav muzikantů, řemeslníčků a chasníků, sluhů a dobráckých Židů, jimž propůjčoval svou postavičku a svou markantní tvář: „Drobný hubený obličej, mimořádně vyvinutý leb, jehož lysost dává také vystupujícímu čelu zdánlivě mimořádnou výšku, modré, ale pronikavé oči, těkavě všechno okolí do svého přimhouření shrnující, podlouhlý nos, vyčnívající poněkud lícní kosti, pod nimi hubená, vždy holená tvář, úzká široká ústa a malá brada — toť Jindřich Mošna . . ."

Kdežto Mošnovi kynula s otevřením Národního divadla nová a větší budoucnost, byla třetímu z trojice, Frankovskému, umělecká dráha předčasně přervána nervovou chorobou, která vypukla šest let po zahájení her v novém stánku; kromě toho nemohly se jeho schopnosti ani v prvých letech Národního plně dál rozvíjeti, protože nežil v dobré shodě s dramaturgem Stroupežnickým, který na jeho újmu fedroval i síly daleko slabší. A přece stál Frankovský na sklonku Prozatímního rovnocenně vedle Mošny. Nedosahoval ho realistickým studiem a českostí postav, předčil nad něj snad bezprostředností cítění a svědomitostí herecké přípravy. Neruda za „dva komiky výborné", kteří se již i „co

herci charakterní" osvědčili, jmenuje oba jedním dechem, na Frankovském pak výslovně chválí (například 21. května 1878), že nepovažuje žádnou úlohu, jež mu dána, za malichernou, snaží se při každé, aby ji charakterizoval úplně a podrobně, „ta vlastnost pak se stupňuje při všech jeho úlohách větších a jsou ty úlohy jeho věru jako jednolity". Josef Frankovský, vlastním jménem Franěk (1840—1901), Pražan určený — jako Šimanovský a jako Mošna — k povolání řemeslnickému, byl před svým trvalým angažováním k Prozatímnímu divadlu (1869) členem několika společností. Byl spolu s Bittnerem jedním z „vojťánků" ředitele Kramueleho a hrál mu „všechno, charakterní úlohy, otce, komiky"; u Švandy ze Semčic udělal místo Šmahovi, předtím seznal výtečného šéfa v Zöllnerovi, vystupoval v Plzni a jinde a vynikal, v čem vynikl pak v Praze, stejně výrazností jako rozmarem; šťavnatý humor a zvláštní smysl pro stylovou účast v dobře sladěné souhře vyzvedají se na jeho výkonech, jimiž pomáhal tradici komických kusů v Prozatímním divadle ke zcela mimořádnému úspěchu. Na jeho nevyrovnatelného prý Kalafunu dojat vzpomíná ještě Kamper, Kvapil v něm vidí přímého předchůdce typu Zakopalova. Na jevišti dvacátého století udržoval spojitost s Frankovským jeho ctitel a žák Karel Váňa, jenž od prvých let Národního divadla vystupoval v drobných tanečních úlohách a v novém století pak po příkladu Rusů uskutečňoval představu o jakémsi hereckém řeholnictví, to jest o pokorné službě uměleckému poslání.

K velké gardě komiků Prozatímního divadla přidružil se roku 1878 šestadvacítiletý Alois Sedláček (1852—1925); debutoval při neděním představení v Národní aréně jako milovník ve vídeňském Bergově obraze ze života, Potrhlý švec, jejž pro české divadlo upravil Šamberk, a upozornil na sebe velmi slušnou reprezentací, příjemným orgánem, pohyby dosti volnými. Jeho pohyby též nadále zůstávaly „dosti volné",

Alois Sedláček

přirozená nenucenost a bodrý humor byly napříště jeho výsadou; také že prvně vystoupil v „obraze ze života" a že to byl obraz v Praze „pro české divadlo upravený", ukazuje do budoucnosti k Sedláčkovu vývoji, který byl určován životní realitou a specificky pražským rázem. Byl' Sedláček typický Pražan a tu nesmazatelně pražsky místní barvu spolu s živelnou hereckou krví zanechal dědictvím též svým dětem, z nichž Anna Sedláčková se stala krásnou spojkou sedláčkovského temperamentu a přední pražské scény. Od mladých milovníků a „naturburšů" Sedláček přecházel k ostrým šaržím — pro kypící jeho životnost byly hranice mezi jednotlivými obory trochu pedantické.

Nevešel se do těsných schémat „rolí" ani mnohotvárný talent Puldův; Antonín Pulda (1848—1894), nehezké, ale výrazné tváře, Pražan,

u Prozatímního divadla již od roku 1866, náleží hereckými a mimohereckými ambicemi k typu kolárovskému, byl režisér a snaživý spisovatel, byl pohotový a přičinlivý překladatel běžných repertoárních her a byl, jak dokázal na své nejlepší žačce Marii Pospíšilové, s níž pak společně nesl osudy mimo Národní divadlo, rozený vůdce a učitel tvárných sil. Prozatímnímu divadlu byl v Schillerovi a Shakespearovi a zvlášť ve francouzských hrách konverzačních talentovaným hercem úloh řečnických i charakterových. Národnímu nemohl již vtisknouti ráz své osobnosti, protože jeho rozvoj představitelský a režisérský vzal tam nečekaně brzký konec.

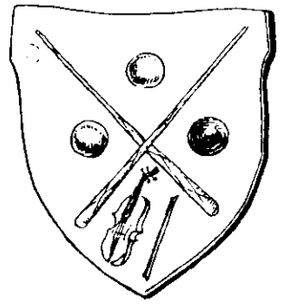
Charakterovým hercem i významným režisérem osvědčil se v Národním divadle Josef Šmaha (1848—1915), rodák z Karlína; jeho pobyt v Prozatímním byl však jen krátký — hlavní etapou před přijetím do Národního divadla bylo mu, po odchodu Frankovského, divadlo Švandovo.

Tím jasněji vyniká souvislost slohová a vývojová mezi divadly Prozatímním a Národním na trojici Seifert—Bittner—Slukov, kteří znamenali výkvět mužské síly a z nichž prý prvý byl nyvým milovníkem a rázným rétorem, druhý hrdinou parket a představitelem zla, třetí zastáncem rodných práv a věrným synem půdy.

Jakub Seifert (1846—1919), pražský rodák, příslušel do svazku Prozatímního divadla od samých jeho počátků, od onoho slavného 3. května roku 1863, kdy spolu s Otilií Malou debutoval jako Raoul v Panně orleánské. Stal se svému ústavu prvým milovníkem, sladce výmluvným a úlisně kroužícím slova i verše. Slovo — ale ne v nejvyšším, řeckém výrazu „logos", ne slovo duchem okřídlené a hloubkami podložené, nýbrž slovo ve svém pojetí zvukovém, slovo se svým kouzlem působícím na smysly a vemlouvajícím se zvlášť do sluchu žen, to

Ampiel, svob. pán Slukov, komtúr řádu Cherubínů

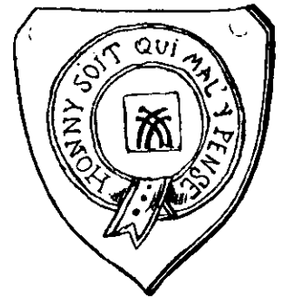
Marquis de Bittner



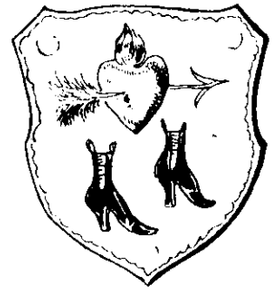
Il Tágo Šmaha della Bocca-Cikána

byla umělecká sféra, v níž Jakub Seifert měl své domovské právo. Realistické hry, které už v Prozatímním nesměle pronikaly, mu neležely, tím spíše směs klasiky a romantiky, jak ji reprezentoval Victor Hugo, u nás mladý Vrchlický; poselské zprávy, milostná vyznání deklamovaná i šeptaná, vlastenecké proslovy, vzletné epilogy, tesknění nad předčasným hrobem přítelovým. „Tak dokonale, tak mistrovsky jsme ještě v Praze neslyšeli deklamovat!" vzněcuje se 18. května 1879 Neruda v referátu o akademii Spolku českých žurnalistů, při níž František Kolár aranžoval tři obrazy k básni Jaroslav z Rukopisu královédvorského; „pan Seifert upravil sobě deklamaci zcela původně. Začal rozmyslně vážným tónem vypravovatelským, v tónu jeho byl mužný záchvěv, vědomí velkých dějů; slovo za slovem plynulo velebně. Ruka třímala zlatou lyru. Znenáhla stal se proud živější — lyra už dávno ležela na zemi,

Nesvobodný pán Sedláček na Votýpce



Vicomte Půl-Da z Podvazkova



Narcis, příjmím Seifert, vévoda Brise-coeurs

vypravovatel žil sám pojednou život povídky své, oko šlehalo, ušlechtilá mimika sprovázela dějinný postup, tón stal se velkým, deklamace par excellence dramatická prostupovala veškeré básnické obrysy, stávala se vždy úchvatnější. Opakujem, tak dokonale, s tak úchvatnou plastikou v Praze deklamováno nebylo." Nám, čtoucím tento popis obřadné mimiky a slavnostní recitace, mimoděk se dere na rty opět to jedno označení: generace Národního divadla! ta, jak si její umělecké tendence rekonstruujeme podle Hynaisovy opony, podle Ženíškových maleb; ta arci, jejíž krasomluvnost herecká má do sebe cosi oficiálně nevýbojného, cosi okrasně velebného.

Proti Kolárovi mladšímu, jenž ukazuje vpřed k Vojanovi, měl Seifert jednu výsadu, v níž jeho pozdější soupeř, Eduard Vojan, zdaleka s ním nemohl soutěžit: nosný, neodolatelně se vlichocující orgán.

„Seifert," poznamenává Jaroslav Kvapil, „dovedl naráz vítězit a uchvacovat témbrem svého hlasu, zdisciplinovaného a lichotného, dráždícího citlivost a tím tak záludného. Není pravda, že byl jeho verš vždycky veršem básníkovým, ba veršem vůbec: Seifert nečlenil verš někdy ani rytmicky a větu podle jejího smyslu, ale zadechl to všechno vibrací svého hlasu," býval hrdinou večera, nikoli však v smyslu činorodého nebo myšlenkového vítězství, „ale tak asi jako se žádá po tenorové partii v opeře, aby vyhrála celý úspěch představení (podle někdejších požadavků, ovšem), jako se žádá po milovníku počestných her občanských, aby si jej divák nejvíc zamiloval." Spojitost však Seifertova umění s herectvím novějším dosvědčuje Eva Vrchlická, která se k němu v Lumíru 1918 hlásí jakožto „vůdci" nejen za sebe, leč za celou mladší generaci; velebí jeho „hlas darovaný bohy", herecký temperament, výtvarné a přec lidské gesto a označuje ho za vítězného předchůdce Vojanova i Kvapilové.

Ale vraťme se od retrospektivních a vědomě jednostranných posudků k záznamům zachycujícím dojem bezprostřední. „Podobně dvou skvělých mladých talentů má málokteré divadlo vedle sebe," podotýká Neruda 21. července 1880, konfrontuje umění Seifertovo s Bittnerovým. Stavěl je na roveň, i když srovnával (7. března 1877) jejich Romey, a přece jen byl si jasně vědom odlišnosti jejich slohů, neboť v onom posudku z roku 1880 předesílá o Bittnerovi vracejícím se do vlasti, „že byl v trojici s panem Kolárem a paní Malou hlavní pákou moderní činohry a přísně salónní veselohry." Právě to, co Seifertovi bylo cizí, nepatetické rozmlouvání a běžná společenskost, bylo darem Bittnerovým. A právě v čem vynikal Seifert, seladonství a lyrické svůdnictví, toho se Bittner, nadán autokritikou a přístupen rozumovým argumentům, z vlastního rozhodnutí stranil; umínil si, že se bude „milovníkům

vyhýbati" a že se přikloní k oboru diplomatů (jako je Kounic ve Zkoušce státníkově) a k umným strůjcům pletich. Nejobratněji se pohyboval v salóně. Zde je apartní tajemství této selské postavy, jíž bylo nejvolněji ve fraku.

Jiří Bittner (1846—1903), podnikavý Chod z mileveckého dvora Hu Bártů, měl romantickou předehru i zahraniční mezihru své kariéry pražské. Horká krev a svobodymilovná dobrodružnost přiměly ho v sedmnácti letech, aby se přihlásil za dobrovolníka v polském povstání proti Rusům; z Haliče brzy se vrátiv, zběhl ze studií a „stal se komediantem"; jako kadet se dostal roku šestašedesátého k jevišti do Prahy, vysloužil si pod přísným Josefem Jiřím Kolárem herecké vyznamenání a pak se roku 1877 jako průvodce své choti na několik let odebral k Meininským a do angažmá berlínského. Více, zdá se, než umělecky působila naň doba strávená v cizině po společenské stránce; seznámil se s proslulými vrstevníky, s Kainzem a s Lisztem, vybrousil si formy svého tak jak tak již vrozeného aristokratického chování a vytvářel na českém jevišti dokonalé gentlemany. „Svlékli ze mne koženky — a strčili mne do pantalon," tak vystihl herec-autor případnou zkratkou nejen počátky svých studií, nýbrž svou nejzvláštnější notu divadelní. Jako znalec velkého světa vystupuje ve svých pracích povídkových a memoárových, domácí obzor chce rozšířit i překlady z Björnsona a z milovaných Poláků — v osudný den požáru Národního divadla dostal návštěvu jednoho z autorů, jež k nám uváděl, hraběte Fredra mladšího —, i jako divadelní spisovatel se jednou, spolu s mnohostranným Puldou, chtěl zaskvít; ale nejdůležitějším přínosem byly jevištní jeho elegance a společenská sebejistota.

Literární období Bozděchovo dostalo tak herce, jakého potřebovalo. „Selských rolí nikdy nehrál, nebyl by se v nich cítil ve vlastní kůži,"

shrnuje ten paradox pamětník Prozatímního, Karel Šípek; „kde se to v tom selském synku z Chodska nabralo," vyjadřuje svůj údiv Jaroslav Kvapil. Ale neběželo jen o hladké pojetí světáckých úloh, k jakému repertoár poskytoval tolik příležitostí ve svých společenských hrách francouzských: hloub ještě byla v interpretu intrikánství skryta obranná zavilost, útočná ironie, nabroušenost jedem. Tento český Franc Moor a Jago byl hercem, jakého si od mlada zamiloval Jindřich Vodák, jenž po jeho smrti (v květnu 1903) o něm psal jako dokonalém zápasníku jeviště, který nevyrovnatelně hrával zlé lidi nenávisti a msty. „Jeho věty měly ráz a švih ocelových dýk," jeho zjev, dodejme, ukazoval spolu se zjevem Kolára mladšího dopředu k Vojanovi.

Neméně zdobila mužná rozhodnost jiného rodáka z jižních Čech. Jakub Vojta, jenž proslul s uměleckým příjmím Slukov (1847—1903), pocházel ze statku U Adamů v osadě slukovské, podle níž přijal své herecké jméno: jako při Vrchlickém, jako při Světlé, i zde pseudonym z příchylnosti k milované krajině, ale na rozdíl od nich ke krajině rodné. Slukov byl celým svým rázem Jihočech. A jiný než Jiří Bittner. Ne světoobčan, ale vroucí ctitel domácího podání; ne štíhlý společník, ale selsky rázný, selsky robustní; ne salónní ironik, ale národní tradicionalista. K Prozatímnímu divadlu přišel skoro o deset let později než Bittner, poprvé vystoupil jako rytíř Strahl v Katynce Heilbronnské a získal pochvalu pro dvě své přednosti, pro svou krásnou postavu a silný hlas. Jeho Grakchu (ve hře Wilbrandtově, 9. března 1876) vytýkal Neruda přílišný naturalismus, „nad všeobecně dobrý základní tón se nepovznese, dál již ne, nechť má se zachvít cit, zvolnit myšlenka nebo bouřit afekt, tón vždy jen prostičký, někdy i naivní, čímž nutně nastává jednotvárnost, a jednotvárnost ta zvyšuje se ještě pohybem těla, hlavně ale pohyby rukou věčně paralelními". I později se mu ještě nedostávalo

Jakub Seifert

Jiří Bittner

„akcentu leckde odstupňovanějšího" — ale právě ta nediferencovanost byla založena v celistvosti, jadrnosti, nelomenosti jeho povahy. Sukovitý charakter, úporná vůle, pevná srostitost vyznačovaly pozdějšího představitele Jiráskových úloh již v mládí; k tomu bdělý dozor nad sebou samým a při vší energii skromné vystupování. Vedl si o čtvrtstoletí svého působení na Prozatímním, pak na Národním divadle podrobný deník (uchován v umělcově pozůstalosti u jeho dcery, paní Maixnerové) a zapisoval si význačná data svého vnějšího i vnitřního růstu. Při vstupu do roku 1878 připojil k svému Jindřichu Mersonovi v Paní Cavarletové (Augierově): „Od této hry nastal příznivý obrat v mém uměleckém vývoji. Naučil jsem se sebe kontrolovat"; k březnu 1882 zjišťuje prostě

„výbuch plynu v Prozatímním divadle" a ani slovem se nezmiňuje o tom, jakou měl sám tehdy zásluhu, že zabránil novému požáru. Vzpřímen, své ceny vědom, samozřejmý a nepostradatelný, tak přecházel z Prozatímního divadla do éry Šubertovy, která hned v prvním činoherním večeru v něm poznala jednu ze svých sil nejvydatnějších a nejvýraznějších.

Z interpretů drobnějších úloh, kteří přestoupili do Národního, je jmenovati Josefa Chramostu (1825—1895), jenž se osvědčoval též režisérsky, v Národním však působil jen do roku 1889; a zvláště Edmunda Chvalovského: Pražan a režisér jako Chramosta, působil Chvalovský, získav si zvláštních zásluh jako první režisér některých Smetanových oper, po celou éru Šubertovu jako „muž o všem všudy dobře poučený a zběhlý v nejpodivnějších oborech"; narodil se roku 1839 v Soběslavi.

„Když uměn věštka, bohy vyvolená, jíž skromné jméno Malá osud dal, k nám přišla jako mladé jaro z dáli, jsouc zjevem poupě, předtuchami žena..." — tak vzpomíná roku 1903 Eliška Krásnohorská dne, kdy veliká umělkyně Otilie Malá (1844—1912) poprvé vystoupila na skromném jevišti Prozatímního divadla, jemuž se stala představitelkou nejslavnější; „tak ducha vzletem byla dobra kněžkou a každou kapkou krve velkou Češkou" — do těch slov básnířka shrnuje duševní určení, mravní posvěcení a vlastenecké zanícení ušlechtilé herečky, jíž v dětství už Jablonský a Sušil, poté Čech a Vrchlický skládali svůj hold veršem, Hostinský, Šimáček i Machar a jiní a jiní prózou. Češství „každou kapkou krve" třeba bráti za básnickou nadsázku; mělať Otilie Malá otcem vojenského lékaře, horoucího Čecha, matkou však Němku; vyrůstala jako vídeňská Češka na rozhraní dvou kultur, nezůstávajíc nedotčena poezií svého prostředí; není náhodné, že tolik postav německého repertoáru, Markétka i Panna orleánská i Sapfó a jiné, docházelo jejího ztělesnění, ale právě souzvuk dvou literatur a právě blízkost divadelnictví německého, které ji nejednou hledělo získat pro sebe, dodávaly jejím českým výkonům nevšedního rozechvění.

V mladých letech přišla do Prahy, neobeznámena ještě vzory tragického pojetí (nesnášelať se dívat na hry příliš vzrušující), a rok poté, co skvoucí Charlotta Woltrová, s níž ji nejednou srovnávali, zakotvila u vídeňského Burgtheater, vystoupila poprvé v Praze. Bylo to roku 1863, v prvém roce Prozatímního divadla, a její Jeanne d'Arc zjevila se divákům i kritikům vyplněním dávno chovaného snu. „Přišla, nikdo nevěděl odkud, nikdo ji neznal... jaro se kolem ní rozesmálo, vzduch teple rozvlnil," tak na ni 15. září 1872 Neruda, jenž prvý její debut propásl, aplikuje vstup schillerovské Dívky z ciziny, na niž naráží ještě to „mladé jaro z dáli" u Krásnohorské. O vynikajících i zvláštních hereckých vlastnostech byli si vůdčí posuzovatelé zajedno. Z Hálkovy jubilejní vzpomínky na Malou jakožto žačku Elišky Peškové (1873) cituje oddaná ctitelka tragédčina, Anna Řeháková: „Vyučování špatně se dařilo. Mělať mladá novicka tu vlastnost do sebe, že s největší úzkostí skrývala svůj cit vždy a všude, že nejmenší projevení byla by měla za profanaci citu, aspoň v hlase se ten cit nejevil a hlas — to jest herec. I podle obcování zdálo se, že citu nemá. Buď byla příliš zamyšlená, buď byla příliš veselá; byla děvče" — bylo prý třeba mimořádného afektu, aby se prolomil zdánlivý led její duše, led, jehož představa leckdy mrazila obdivovatele její dokonalé deklamace. Chladnou, přísnou, nesentimentální tragiku zdůrazňuje Neruda na její Luise v Oukladech a lásce z 15. září 1863 a její Julii přeje (5. ledna 1870) „zde onde víc krve, trochu svěžejší vřelosti a proniknutí citu, jímž se divadelní hotovost rozumová ještě více zastírá". „Vedena opravdovou snahou po ušlechtilosti výrazu a dokonalé souměrnosti všech stránek každé postavy," shrnují Hálkovy Květy 1. srpna

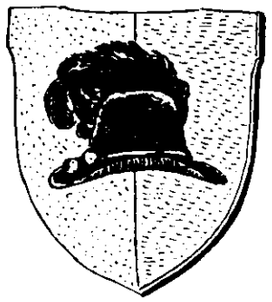
1867, v roce jejího sňatku s tajemníkem Prozatímního divadla Josefem Sklenářem, „přistupuje ku každé povaze s onou cudností mysli, která zároveň se vší energií životní chopí se předmětu, až stojí před námi živý, vroucí, skutečný a plný... Ještě jedné věci nemůžeme zde dosti vysoko se doceniti: krásy českého slova, lahody mluvy, jakou vyniká O. Malá jako čestná výminka. Jako pel poetický jest jí na každé postavě svatým, tak jest jí i posvátno právo mluvy a jmenovitě věta došla jí výrazu nejednou nejkrásnějšího. U nás právem a často naříkáno na nedbalost, jaká panuje nejednou k českému slovu na jevišti; Malé se nikdy tato výtka činiti nemůže; jejími ústy plyne česká mluva vždy čista, plna, ušlechtilá, že nám zvoní veškerou svou lahodou." „Mluvilať nejkrásnější češtinou, jsouc vzorem a školou i příkladem ostatním umělcům," poznamenává shodně v úvaze o umělecké pouti Sklenářové-Malé (ve své Kritice, 1874) Josef Durdík, jenž idealistickou herečku předem pojímá za symbol připravovaného Národního divadla: „Nechť je to muž, nechť žena mezi námi, každý, koho vůbec zajímá divadlo, utvoří si zajisté ideál české herečky — a tážu se, kdo, pokud naše paměť sahá, přiblížil se tomu ideálu víc než paní Malá?" Neúnavná byla výkonnost Sklenářové-Malé zvlášť v oboru klasickém, neúhonná připravenost i odpovědnost, s nimiž přistupovala k svým úkolům, vzácná šíře pojetí i ochota k spolupráci: ve Snu noci svatojánské například hrála během let i Oberona i Titanii i obě milenky Puka.

To vše ji postavilo na přední místo a učinilo z ní jak za jejího stálého působení v Praze, tak na jejích pohostinských cestách po venkově, jimiž agitovala pro myšlenku Národního divadla, miláčka nadšenců národně smýšlejících a umělecky cítících. Projevilo se to zvlášť roku 1874, kdy proti ní, proti Smetanovi a zpěváku Lvovi z důvodů, jak Lumír zjišťoval, mimouměleckých vznikla štvanice; za neutěšených

Jakub Vojta Slukov

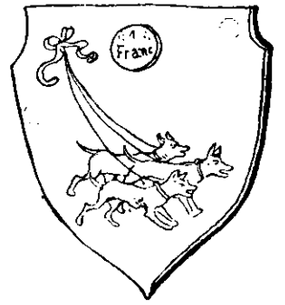
Edmund Chvalovský

těch poměrů ucházela se o kultivovanou umělkyni německá divadla, byla však odmítnuta, a básnická obec česká kvitovala rozhodné to odhodlání k další službě českému jevišti horoucí básní Svatopluka Čecha („Nelze mlčeti, kdy studem, hněvem skráně planou, tvář se rumění..."), jejímuž obsahu přizvukoval ostatně i Staročech Václav Vlček: „Dovolte, abych Vám osvědčil, že poznámka o Vás ve včerejším fejetoně Politiky učiněná mne v svrchované míře ošklivostí naplnila, že se Vám jí stala do nebe volající křivda." Umělkyně, jež si v době tak rozštěpené získávala sympatie i na straně odpůrců, byla právem pokládána za reprezentantku celého divadelního údobí; jí před jinými příslušelo, aby 14. dubna přednesla epilog, jejž Krásnohorská složila na počest Prozatímnímu divadlu, ústavu to, kterému po celou takřka dobu jeho trvání Otilie Sklenářová-Malá věnovala nezištnou svou sílu, svůj zápal i vznos. Ostat-



Šíma,
arcivévoda Šimanovský

Lunt Chvalovský
na Pomilově



Don Frankovský,
rytíř ve Smečkách

ně tenkrát, na přechodu od Prozatímního k Národnímu, tíhla též ona, v souhlase s usměrněním doby, od někdejšího patetického hrdinství k vystihování osudů salónních a občanských.

Půvab a vznešenost některých představitelek zapsaly se znalcům a ctitelům Prozatímního hluboko do srdce, zvlášť při vzpomínce na představení Snu noci svatojánské, jež si Neruda v mysli vyvolává 11. listopadu 1879: „Každému navštěvovateli českého divadla zůstane nezapomenutelno to kvarteto ženské krásy, které svého času závodilo ve ‚Snu'. Malá, Šamberková, Boubínová, Veverková. Opojné zjevy ty byly již samy o sobě nejlepší interpretací opojné, jemné poezie — tenkrát stál Sen svatojánské noci v zenitu našeho divadelního nebe. Od té doby kloní se trochu k západu . . ." Ono „kvarteto" nepřešlo do Národního

než zlomkovitě a s novými jmény a změněnými zjevy. Sklenářová-Malá uchovávala si nadále grandezzu a velebu, byť ne už křehkou grácii. Šamberková se českému divadlu ponenáhlu odcizovala. Ani Boubínová (Bittnerová) neprojevovala mu stejnou věrnost jako Malá. Helena Veverková byla pozoruhodnou členkou souboru let sedmdesátých, ale odešla od divadla ještě za ředitelství Maýrova. Tak bylo nutno ansámbl doplňovat a osvěžovat, ve Snu noci svatojánské vystupovaly během let i Rottová (Titanie), Bekovská (Oberon), de Pauliová (Puk); kdyby však mělo pro počátek let osmdesátých být udáno „kvarteto" českých hereček nejvýraznějších, stačilo by v nerudovském výčtu jenom na posledním místě udělat změnu a jmenovat Sklenářovou-Malou, Šamberkovou, Bittnerovou-Boubínovou, Pospíšilovou. Jakmile seřadíme tuto čtveřici, uvědomíme si, jakým svodem bylo v prvých dobách Národního divadla pro české herečky — daleko víc než pro české herce — blízké prostředí umění cizího. Jediná z těch čtyř, Sklenářová-Malá, přišedši z cizího ovzduší vídeňského, vytrvala bez úchylky ve službách národního umění. Šamberková přecházela a přešla do Německa, kdež i zahynula. Bittnerová absolvovala význačnou německou epizodu, která měla důležitost pro její uměleckou dráhu pražskou. Nejzřetelněji projevilo se křížení herecké kariéry v Čechách a v cizině na vývoji Marie Pospíšilové: tato tragédka prošla i trpěla antagonismem česko-německým nejhlouběji.

Julie Šamberková (1847—1892), rodem Knornová, dcera stavitele v Karlíně, Moravanka z Březové, od roku 1866 choť známého pražského herce, od roku následujícího členka Prozatímního divadla, vytvořila patetickou Trčkovou ve Valdštýnovi, Shakespearovu výřečnou Blaženu a hojnost jiných rolí, jimž dávala noblesu svého junonského zjevu a podmanivou krásu zlatovlásky. Rafinovanost dumasovských her, zdá se, jí nesvědčila, tím více efektnost divadelních tyranek: zvlášť oné

Wilbrandtovy Messaliny, v níž ji roku 1876 zobrazil Brožík, stejně jako krátce předtím Makart vídeňskou Woltrovou vypodobnil v téže vnějšně oslnivé úloze; Brožíkův obraz, podle Mádla „polo portrét divadelní, polo historický", je příznačný jak pro individualitu hereččinu, tak zvláště pro dobové pojetí teatraliky v slohu a vzmachu oné „generace Národního divadla". Roku 1876 odešla Šamberková, žačka Elišky Peškové a již tím soupeřka Otilie Malé, do ciziny. Čekaly ji ve Frankfurtu a Berlíně, v Americe, ve Vídni triumfy, čekala ji tam větší zklamání; k Národnímu divadlu vrátila se jen pohostinstvím a krátkodobým závazkem smluvním, do nového našeho divadelnictví tedy ta „královna každým coulem", jak ji zve Jaroslav Kvapil, zasáhla už jen příležitostně.

Maruška Bittnerová, rodem Boubínová (1854—1898), z Krocínky u Vysočan, byla u Prozatímního nadvakrát: 1873—1877 a od roku 1881, kdežto mezidobí strávila u Meininských a v Berlíně u divadla Viktorie; v Německu hrála některé přední role klasického repertoáru, sám Theodor Fontane napsal, jak zaznamenává Jiří Bittner, ve Vossische Zeitung 28. září 1879, „že to byla nejlepší Markétka, jakou kdy viděl a slyšel, vyjímaje nejproslulejší Markétku — paní Seebachovou, kterou nikdy v úloze té neviděl"; u nás a napoprvé její Markétka tak nechytla, Neruda alespoň, který v debutantce, když hrála Pannu orleánskou, hned poznal příští chloubu českého jeviště (17. dubna 1873), při jejím vystoupení ve Faustovi upozorňoval na mez jejího talentu a vytýkal, že hraje „jakoby na chůdách" (30. listopadu 1874), tak jako jindy, kdy jí přiznává i komické nadání, není srozuměn „s její outragí" (25. března 1876). Ale nezapomínejme, že právě teprve německé školení uplatnilo pravou tvářnost české herečky, ani ovšem na to, že se jí německé postavy po německu hrály nějak přirozeněji: vždyť to byla Markétka, jež, sehrána na zkoušku v pražském hotelu U černého koně,

Otilie Sklenářová-Malá

získala jí přijetí k proslulé družině Meininských. Na rozdíl od Julie Šamberkové, jíž angažmá do Německa znamenalo rozloučení s herectvím ve vlasti, běželo u Bittnerové jen o průchodisko německými jevišti, na rozdíl od chladné představitelky Messaliny byla vroucí česká Markétka také biograficky ve zcela jiném vztahu k svému německému působení: Šamberková se dostala do ciziny v důsledcích manželského rozvratu, Bittnerové naopak i mimo domovinu byla rozhodující událostí vzácná umělecká shoda manželů: jak pro Jiřího Bittnera, tak pro Marušku Bittnerovou stala se činnost za hranicemi prohloubením a zušlechtěním. Čekal ji arci po jejím návratu a pak za jejího působení v Národním

Julie Šamberková
v roli Wilbrandtovy
Messaliny (obraz Brožíkův)

Marie Pospíšilová

Marie Bittnerová

nejeden boj, spolu s nejedním vystřízlivěním. Prvá sezóna v Národním divadle vedla přirozeně k rivalitě mezi ní a o deset let mladší družkou Pospíšilovou, o níž tehdy netušil nikdo, že se rovněž — ale z důvodů zase zcela jiných než Bittnerová — uchýlí k divadlu nečeskému.

Marie Pospíšilová, narozená 1864 v Karlíně, v dětství členka společností venkovských, přišla patnáctiletá k Prozatímnímu divadlu

a majíc výborného učitele v Antonínu Puldovi vyhrála svou svěžestí a svou bravurou. „Více vřelosti!" volal na ni sic (při veselohře L'Arrongeově) Neruda, jemuž se hned její debut (Titanie) zdál poněkud chladný, „postrádající citového žáru", ale jenž přece naplno pochválil jak lahodu jejího hlasu, tak rozumnou a odstíněnou deklamaci. Kdož by se byl nadál, že svůdně mladičká umělkyně bude hrdinkou jedné z prvých bouří, jež se přeženou přes jeviště Národního divadla, a že i později se octne v středu nejvášnivějších projevů odporu i lásky!

Životopisně podmíněným kontrastem k Pospíšilové byla Prozatímnímu divadlu naivka, zvonivě prý se smějící: Leopoldina de Pauli, poté vdaná Ortová (1947—1903); nebyla jako Pospíšilová přinucena zaměnit české působiště za německé, nýbrž přešla 1873—4 do Prahy z divadla desavského, byla pak virtuoskou v úlohách kalhotkových (například v Halmově Fučíku) i jiných; Národnímu divadlu přináležela jen v prvých letech.

Spolu s ní k Prozatímnímu přišla Adéla Volfová, jež pak prokazovala Šubertově éře Národního divadla platné služby v drobných, životně odpozorovaných postavách. „Tvým panským, kuchtám divák neodolá," oslavuje ji Ladislav Tesař-Charpentier, překladatel Coppéeův, v silueto-vých sonetech, jež na rok 1884 tiskl pokladní Antonín Šrut ve svém divadelním kalendáři. Tamtéž je velebena Jindřiška Slavínská pro své „matróny milé a protivné tety", pro své guvernantky a matky, kdežto Marie Pštrossová (rodem Nosková) sama zpodobuje svoji jednostrannou způsobilost veseloherní (v kalendáři na rok 1886): „Rozpustilou úlohu když hraju, šťastna jsem, obecenstvo-li se zasměje. Však věřte mi, kdybych lady Macbethovou hrála, že bych i Banquova ducha rozesmála." Jen v prvých třech letech Národního divadla zůstala scénickému umění věrna Ludovika Rottová (nar. 1859), elegantní „salónu dáma", poutající

noblesou, citem, výmluvností a „smíchem svým — za vějířem".

K příležitostnému zpestření programu přispívaly pohostinské hry cizích umělců i družin; nebylo jich mnoho a nemohly se měřit s významem zájezdů, jež se za podmínek nepoměrně lehčích uskutečňovaly na pražském divadle německém; přece však za takových podnětů mělo české obecenstvo — i hojně se dostavující německé — vítanou možnost srovnávat domácí sloh s pojetím uznaných veličin zahraničních. Z italských scén přišla v listopadu roku 1865 Adelaida Ristori a hrála v Novoměstském divadle za nečetné účasti publika francouzskou Médeu E. Legouvéa, Schillerovu Stuartku a Mosenthalovu Deboru, při čemž zaujala právě tím, co v její koncepci nebylo německého, třebaže repertoár měla většinou německý. Podobně se odhadovalo, je-li či není-li „dosti německá" herečka zcela jiného typu i národa, která opět přijela s výběrem z části německým: varšavská Maryja Deryngová, předchůdkyně českého věhlasu Modrzejewské, hrála v prosinci 1879 Julii a Markétku, zavítala do Prahy znovu ještě roku 1882 a měla své místo mezi těmi, kdož připravovali příchod hereckého realismu. „Ona není naturalistkou," míní Neruda, „nenapodobuje otrocky přírodu, ‚nefotografuje ji', abychom tak řekli, nýbrž procítí ji, pronikne svým rozumem, individuelně ji obrodí."

Ale tyto cizí kapky, které chvilkově zbarvovaly tvářnost pražského divadelnictví poněkud exoticky, mizejí proti vlivu, jakým zapůsobil zájezd oné družiny, jež určovala v sedmdesátých a osmdesátých letech hereckou a zvlášť režisérskou podobu středoevropských scén: na podzim roku 1878 uspořádali v Novoměstském divadle sérii svých představení herci Meininští, a nebyla to jediná příležitost, aby Praha se obeznámila s jejich směrodatným tehdy podáním, hrávali též v německém divadle Stavovském, naposledy ještě roku 1888, krom toho pak se

s nimi divadelní interesenti — kritici i umělci — setkávali ve Vídni a v říši. Do šestatřicíti měst zajela v letech 1874 až 1890 skupina meininského vévody Jiřího a pořádala přes půl třetího tisíce pohostinských představení, z nichž nejvyššího počtu repríz dosáhli: Julius Caesar, Zimní pohádka, Vilém Tell (data z Martersteiga). Návrat ke klasickému repertoáru byl význačným jejich znakem po stránce literární, scénickými jejich vymoženostmi byly nový sloh výjevů hromadných, záliba v nádherné dekoraci, věrný historismus kostýmů, oživená deklamace, bohatá účinnost skupin a průvodů. Co znamenalo jejich počáteční novotářství, jež poté ponenáhlu přecházelo v manýru, pro naše české jeviště, nedá se přesně ani odhadnout. Meininskou školou prošli někteří herci, jako zvlášť manželé Bittnerovi, meininskou Zimní pohádkou byl okouzlen pozdější tvůrce české režie Jaroslav Kvapil, a dojista že se režie Prozatímního divadla, reprezentovaná zvlášť Františkem Kolárem, opírala o jejich vzor anebo byla aspoň dodatečně jejich vzorem oplodňována. „Dávno před Meiningenskými," tvrdí Šubert, „pořádal Kolár představení se stohlavou komparserií"; účinkem jejich předloh a zálib, můžeme dodati, vnikal prvek davových scén také do dramatického spisovatelství, například do Šubertova Jana Výravy. Při oceňování jejich zásad a zásluh, zvlášť pokud projevily účinky blahodárné či nedobré, třeba si počínati opatrně, to již proto, že se mínění našich kompetentních posuzovatelů značně rozcházejí.

Odpůrcem Meininských byl Neruda. Znal je z Vídně, kde hostovali v říjnu 1875, oceňoval jejich virtuozitu, zavrhoval jejich jednostrannost: „Sbor statistů je při společnosti meiningenské osobou hlavní; pokud je statista činný, je hra pozoruhodna, někdy až úchvatna; jakmile má působit herec co představitel povah, vidíme pouhou prostřednost, často ještě značně míň." Znovu zaujal proti nim stanovisko, když posu-

zoval jejich pohostinské hry v Novoměstském divadle: jejich zvláštnost spočívá prý v malichernosti, jejich železný cvik připravuje herce o individualitu, masa je jim vším, osobnost ničím, hlavně pak: „Režisér je bohem, ne jak básník sobě myslil dojem, dává se kus, nýbrž jak sobě dojem upravil režisér." Zcela jinak soudili, kdo sami na sobě pozorovali obohacení, jehož se jim vzorem a kázní meininské společnosti dostalo. „Ještě sami nemluví, a jste již poutáni," vystihuje jejich tajemství Jiří Bittner, jenž ve svých pamětech shrnuje hlavní jejich reformy do tří bodů: „co nejvíce přiblížiti se divadelním představením k dílu básnickému; vypracování a harmonie v souhře; zevnější zařízení scény v dekoracích, kostýmech a rekvizitách." Bohumil Benoni, vynikající operní umělec, označuje za přednost meininských herců, že učinili přítrž loutkovitému slohu opernímu; „naučili herce poslouchati svého partnera a v tom tkví jejich hlavní zásluha". „Když Meiningenští hráli poprvé v Praze roku 1878, musili působiti na režiséry přímo ohromujícím dojmem. Arciť s velkými novotami a skutečnými reformami dostavily se také jejich stinné stránky, které v počátečním zanícení pro tuto divadelní reformu byly též jich epigony napodobeny v domnění, že jsou to též přednosti a vymoženosti. Takovou kardinální chybou režie meiningenské bylo nepřirozené přecpání scény vedlejšími, zbytečnými podrobnostmi. Časem vynalezeno pro tuto vadu případné pojmenování: tapicírská a krejčovská režie. Přecpaný takový obraz scénický místo opravdové účasti na básnickém díle a výkonu hereckém, místo pozornosti k mluvenému slovu, rozptyloval divákovu pozornost. Hlavní důsledek chyby této byl, že se výkon hercův ztrácel v celku. Nejprvnější pravidlo Meiningenských, ‚vždy musí býti na scéně živo, stále živo', utápělo text básníkův ve hřmotu a hluku. Tyto přednosti i vady pojali naši režiséři i do svých scénických obrazů, hlavně vadu čalounické režie, která si

hleděla více stavění scény nežli souhry, nežli hereckého výkonu." Tak prý podléhal „chorobě" meininské ještě režisér Šmaha, až se z ní dostal zdravým vlivem ruského realismu a naturalismu.

Tak jako režii Prozatímního divadla přicházel hlavní popud z umění německého, tak se po německých vzorech orientovalo také pojetí takřečené dramaturgie, která měla prostředkovati mezi divadelní správou a obecenstvem, spolu mezi divadlem a literaturou. V únoru 1869 stal se dramaturgem Emanuel Bozděch, pro stálé však rozmíšky s Josefem Jiřím Kolárem neměl jeho úřad dlouhého trvání; 1876 zastihujem v té úloze Jakuba Arbesa; roku 1879 zastával ji, rovněž ne na dlouho, dr. Viktor Guth. Kdože převezme důležitou tu, odpovědnou a nevděčnou působnost v divadle Národním? Tak zněla na počátku osmdesátých let jedna z hlavních starostí divadelní obce, zvláště když Neruda i Bozděch, Durdík i Hostinský, Jeřábek i Vlček „k učiněným dotazům odřekli"; důrazně odmítl též Svatopluk Čech; J. J. Kolár volbu sic přijal (v květnu 1881), ale běželo arci při jeho věku o provizórium; skutečně již 1. prosince téhož roku Kolár svého úřadu se vzdal. A cože je vůbec rozuměti tím mnohoznačným pojmem dramaturg? O jeho důležitosti pro divadlo píše 1881 Lumír: „On má být duší jeho ve věcech, týkajících se volby kusů a nových herců, pak upřímným rádcem mladých spisovatelů, by urychloval rozvoj a vyzrávání jejich tak, aby v době nejkratší dorůstaly divadlu síly vydatné a prospěšné" — taková tedy funkce a ne snad jen úřad kohosi, kdo by opravoval hercům gramatické chyby, tane na mysli českým divadelníkům; zkrátka, cos podobného tomu, co z matoucího pojmu „dramaturgie" do živoucí praxe uvedl na vídeňském dvorním divadle Heinrich Laube. V listopadu následujícího roku oznamuje Lumír: „Správa českého divadla vyjednává s Ladislavem Stroupežnickým, autorem Černých duší, Pana Měsíčka a jiných dramatických

prací chovaných v rukopise, o převzetí úřadu dramaturga při tomto národním ústavu. Přáli bychom si, aby vyjednávání toto skončilo se brzo. Síly schopnější a pracovitější nalezne naše divadlo sotva. Bylo by však žádoucí, aby, převezme-li Stroupežnický dramaturgství, byl dramaturgem skutečným a ne pouhou loutkou v rukou na svou vlastní pěst pracujících interesentů. Na dramaturga padá veškerá odpovědnost před veřejností, ať tedy není pouhým beránkem, snímajícím hříchy jiných. Že české divadlo bez řádného dramaturga vůbec tak dlouho se nalézalo, jest s podivem. Vždyť jsou při divadle plné ruce práce... Jsoutě známosti pánů, nyní dramaturga zastupujících, v oboru dramatického repertoáru dosti kusé, a nebudiž jim to výčitkou, neboť — nelze od herce kromě jeho vlastního oboru žádati tolik znalostí dramatických zjevů

jako od dramatika spisovatele. Ale byl by čas, aby divadlo konečně do rukou takového literáta přišlo. Především pak jest nutno, aby, třeba již dříve, než se místo dramaturga obsadí, konečně učiněna byla přítrž té záplavě kusů, přicházejících z Vídně a Německa vůbec, přítrž tomu řízení se vídeňskými divadly, do kterých nám nic není, a vídeňským vkusem, který nám jest protivný. České divadlo může docela dobře obstáti bez repertoáru vídeňského, ano může obstáti — kromě několika nejpřednějších dramat — bez německých kusů vůbec. Postavme se konečně na vlastní nohy, aby naše divadlo bylo obrazem dramatické činnosti všech let i národů, osvěžujme svůj repertoár kusy jiných národů, ne pouze Němců a do jisté míry Francouzů. To bude kromě podporování produkce hlavním úkolem nového dramaturga."

Od koho vyšla iniciativa jmenování Stroupežnického, není přesně zjištěno, připisuje si to za zásluhu i Arbes i (větším asi právem) Šubert; jisto je, že uskutečnění tohoto podnětu bylo dílem nejmocnějšího činitele politického i divadelního, dr. Riegra; 26. listopadu 1882, šest dní po zprávě Lumíra, oznamuje deník Pokrok, že podle zpráv některých časopisů „oblíbený novelista a dramatický spisovatel Ladislav Stroupežnický vyhověl přání četných přátel svých a přijal úřad dramaturga". Ladislav Stroupežnický (1850—1892), rodák z jižních Čech, syn cerhonického správce premonstrátského statku, od mládí zahloubán do selských i šlechtických tradic rodného svého kraje, nebyl člověk šťastný a lehce uspokojitelný; v sedmnácti letech se zohaviv na tváři marným pokusem sebevražedným, samouk a samotář, mrzout a nedůvěřivec, byl uschopněn k bedlivému a soucitnému pozorování svého okolí, k bystrým postřehům v životě rodinném a venkovském, k trpkým humoreskám i k dobře stavěným aktovkám — kompromisů neznal, konciliantně chovat se nechtěl, k zákulisní diplomacii nesahal a se svými jednostranně realistickými požadavky ani se svým autorským sebevědomím, ba s nepřejícností k jiným autorům se neskrýval; a tak byl dramaturgem velmi naježeným, velmi nepřístupným a dificilním. Měl jako veseloherník a historický dramatik drobné úspěchy v Prozatímním divadle, skutečná trefa se mu podařila až po jmenování dramaturgem, když 21. května 1883 byla tamtéž premiéra jeho Zvíkovského raráška, který dodnes je vyhledávanou zkouškou hereckých talentů. Divadelní úřad, za nějž vyměnil svou krátkou činnost u pražského magistrátu, přivodil mu pro přísnost a rozhodnost, s níž jej zastával, „mnoho vášnivých a nesmiřitelných nepřátelství". Četní autoři, jimž zadané práce vrátil — tak rozvádí Jaroslav Kamper ve své studii o Stroupežnickém v Musejníku 1900 — považovali dramaturgovo rozhodnutí za kruté, bezdůvodné, jenom nepřátelstvím k osobě a talentu spisovatelovu diktované, i zahájili proti Stroupežnickému „vášnivý boj, který nezůstal obmezen jen na kavárenské klepy a výpady v přátelských kroužcích, nýbrž přenesl se i do veřejnosti. V různých časopisech, jmenovitě venkovských, podnikány opětovné útoky proti osobě dramaturgově, a sloupce těchto listů z let osmdesátých a z počátku devadesátých hemží se klepy, jízlivými narážkami, zaslány a útoky, v nichž někteří autoři rozhořčení svému ulevili způsobem přesahujícím daleko meze obvyklých literárních polemik." Nejen Vrchlický a Zeyer, i Šimáček trpěl dramaturgovou nepřízní; z premiéry jeho prvého kusu, proniknuvšího přes hlavu dramaturgovu do Národního divadla, dramaturg, jak vzpomíná Jaroslav Kvapil, utekl, „F. X. Svoboda i Václav Štech mohli by z těchto dob (kolem roku 1890) také všelicos povědět". Z listáře Družstva Národního divadla otiskl Josef Knap ve Venkově 1928 (3., 10., 21. června, 8. července) několik příznačných ukázek, jak přísně a osobitě Stroupežnický posuzoval zadané rukopisy. Jsou to dokumenty důležité pro divadelní počátky Svobo-

dovy, Šimáčkovy, Preissové, Kunětické a jiných, ale především pro poznání svérázné metody a nebojácné mluvy dramaturga, jenž diletantovi dovedl být radou, „abyste se o spisování kusů dále nepokoušel", a spisovateli již osvědčenému kladl na srdce: „Račte se pokusiti o zpracování, jak zde naznačuji — stojí to za pokus. Ale prosím, aby hlavní myšlenka stála po celou hru jasně v popředí." Dojista vstoupila do Národního divadla Stroupežnickým — a toho bylo po rozvratu Prozatímního naléhavě potřebí — silná individualita.

Zcela jiná, než jakou byl ředitel. „Autokratem — ovšem v rukavičkách" nazývá Šuberta Machar v portrétu Gentleman (v knize Zapomínaní a zapomenutí) a vzpomíná ze svých gymnazistických let: „Vídal jsem ho z poslední galérie v jeho lóži: sedával tam ve vznešené přímé póze, nikdy opřen o lenoch křesla, nikdy neopíral hlavu dlaní, a zatleskal-li tu a tam některému umělci, bylo to jako blahosklonné vyznamenání. Tak se držel i v kočáře, když projíždíval pražskými ulicemi: nikdy se nerozvalil na sedadle, vždy seděl jako nehybná elegantní socha, která projevovala známku života jen tehdy, když s vážnou důstojností děkovala na pozdravy." Podobně Kvapil: „třiatřicetiletý F. A. Šubert, dotud novinář a oblíbenec Riegrův, vstoupil do ředitelny Národního divadla, tohoto tenkrát nejzbožňovanějšího ústavu národního, s krásnou pózou grandseigneura a toto gesto dovedl si uchovati v tehdejších našich malých ještě poměrech po celou dobu ředitelování: říkali jsme o něm, a to nikoli neprávem, že ředitel Národního divadla je v pořadí bezmála hned za místodržitelem, zemským maršálkem a pražským arcibiskupem." Jako při Bittnerovi, bylo lze též v případě Šubertově s údivem se ptát: kde se to v něm vzalo? Neboť velkorysý ředitel Národního divadla, jenž si tolik zakládal na svých kavalírských způsobech, pocházel, jak rovněž sám zdůrazňoval, z malé rodiny a z malého města.

František Adolf Šubert

František Adolf Šubert (1849—1915) měl původ, zrození a mládí, jež ho připoutávaly k Čechám východním. Otec, vyučený sedlář a čalouník, později hostinský, byl z Jaroměře, potomek asi německých kolonistů přišedších ze Slezska; matka, rodem Wobořilová a ze „zelené krve", porodila devět dětí, z nichž budoucí ředitel byl nejmladší. Narodil se v Dobrušce, tam i v Opočně a v Hradci Králové strávil svá léta žákovská, z okolí svého rodiště vyvozoval svou lásku k volným, dalekým rozhledům, tedy též náklonnost k nemalým záměrům a podnikům. Vyprávění o selské robotě, jež slýchal od matky, nebylo bez významu pro příštího autora Probuzenců a Jana Výravy, už v dětství pak se ustalovala

jeho povaha odlišující jej od poměrů maloměstských. Horlivě čítal, vypůjčoval si knížky od pekaře Laichtra (otce pozdějšího nakladatele), „neskotačil ani doma, ani venku, tím méně ve škole", bylo ho vůbec daleko, co jiné chlapce bavívá, „netoulal se, nelezl na stromy, nehledal a nevybíral ptáky" — jak je to vše vzdáleno dětských dojmů, jež utvářely charakter Stroupežnického, toho mladistvého výtržníka a trapiče zvířat! Přitažlivost blízké synagógy, záliba pro záhadné a výlučné prostředí židovské společnosti, zalíbení v ohni a samotářské vysedávání doma, to vše charakterizovalo hocha, který už v dětství si asi potrpěl na to, aby se podivínsky a elegantně odrážel od všeho malosvětství, aby dovedl reprezentovat a být střediskem pozornosti, zdánlivě povzneseným nad zvědavý zájem druhů.

Takové záliby provázely ho v říjnu 1868 do Prahy, kde se záhy oddal pracím novinářským a jinakému spisovatelství, při němž mu vždy šlo o bezvadnou vnější formu a o snahu něco představovat, ať za sebe, ať za svůj národ. Agilní a výsměšný novinář v listech staročeských; redaktor nákladných, bohatě ilustrovaných podniků, spisovatel zajímající se nadevše o hromadný, společenský, manifestační projev, jakým je divadlo — jakž by od tohoto markantního představitele let sedmdesátých nezalétal náš pohled k obdobnému zjevu o dvacet let mladšímu, k Jaroslavu Kvapilovi! Jako později Kvapil, též F. A. Šubert dostal se k divadelnímu vedení od stolku redakčního: jako Kvapil, též on si zakládá svou pověst jako velmi břitký publicista, vždy připravený k útoku, vždy pohotový zasadit se celou energií za věc obecně, individuálně i dobově prospěšnou, pokrokovou, ladnou a vkusnou. Tak jako řídil fóliové vydání obrázkových Ottových Čech, tak je mu svěřeno vedení skvostného díla o Národním divadle, jež vychází v sešitech do konce roku 1881; debutuje vedle některých próz historickými a přec aktuálními hrami

o Petru Voku z Rožmberku a o probuzencích (1880 a 1881) — hry kronikářské zůstaly v rukopise — a hned jeho divadelní prvotiny získávají mu slušné a nadějné jméno, ukazují ho už na počátku činnosti v jeho nejoblíbenějších dramatických situacích, při nichž běžívá o dilema politické nebo erotické nebo politicko-erotické, do kterého se dostal hrdina vlasteneckého nebo společenského kusu. Z náhradníka divadelního družstva je pak zcela neočekávaně, k překvapení veřejnosti i k překvapení svému, povýšen na nejvyšší místo, ke kterému arci byl směřoval přímočarou a činorodou vůlí.

Rok před svým zvolením na místo nejodpovědnější odevzdal Šubert svou navštívenku, na níž načrtl svůj činoherní program: do Riegrova Pokroku řízeného J. L. Turnovským napsal 15. dubna 1882 fejeton Divadlo a produkce dramatická, jímž se obrací proti přeceňování opery: „Činohra zachránila tuto zimní sezónu, činohra ji udělala tak zajímavou a částečně i skvělou, jakou právě byla." „Jest nutno, aby správa divadelní ještě více hleděla spisovatelstvo vábiti k dramatickému tvoření, než jak se děje i v nynějších, již zlepšených poměrech." Následujícího roku doplňuje svůj protest proti nadvládě opery novým fejetonem (Činohra v Národním divadle), a to 12. ledna, v den, kdy se koná valná hromada družstva, jíž předkládá svou výstrahu, aby nebyla činohra nadále zanedbávána: „Slovo působí na ducha, a co na ducha působí, daleko jest trvalejší, daleko účinnější, a tedy zvlášť v životě mladých národů důležitější nad věci, jimiž se působí pouze na cit." „Ovšem to slovo musí být zrnem — musí být zrnem myšlenky ušlechtilé, povznášející, ne slovo plzké, fraškovité. My však právě chceme, aby v Národním divadle znělo jen slovo povznášející a slovo ušlechtilé, aby se v něm činohrou pěstovalo vážné drama a řádná veselohra, ducha osvěžující i vzpružující, my chceme, aby měla v Národním divadle místo vtipná, řízná, umělecky

prováděná satira — ale nechceme, aby tam rozbila svůj stan frivolnost nebo sprostota."

Dva měsíce nato přiostřil se konflikt mezi družstvem a posledním ředitelem Prozatímního divadla J. N. Maýrem do té míry, že Maýr podal výpověď a ta byla většinou hlasů přijata. „Tím," vypravuje Šubert ve svých Dějinách, „nastala nutnost vykonati volbu nového ředitele. Úkol byl spojen s odpovědností nemalou, anoť šlo nejen o běžné vedení divadla Prozatímního, nýbrž i o vykonání všech jižjiž takořka hořících příprav k otevření divadla Národního." Na 5. března sezvána anketa — v ní zasedali dr. J. Durdík, dr. Jan Růžička, dr. J. M. Fleischmann — k návrhům o kandidátech na ředitelství a ustanovila se, aby výbor družstva vybral sám jednoho z této čtveřice: divadelní ředitel Pavel Švanda ze Semčic, ředitel operní školy J. L. Lukes, člen správního výboru O. Pinkas, náhradník správního výboru F. A. Šubert. I svolána schůze výboru opět nazítří ke dni 6. března; když prof. dr. Durdík oznámil kandidátní listinu, odstoupili ze schůze O. Pinkas (jenž prohlásil, že by přijal zvolení za ředitele jen prozatímního) a F. A. Šubert. V protokole schůze je zapsáno: „Po náležitém prozkoumání všech anketou navržených jmen usneseno, aby se odporučil valné hromadě Družstva za ředitele F. A. Šubert. Návrh ten byl přijat jednohlasně; neboť i p. O. Pinkas proň hlasoval, když do schůze se vrátil."

„Byv s ním zavolán nazpět do sezení," dodává Šubert, „uslyšel jsem výsledek volby, která mně přišla vpravdě přes noc. Do 5. března jsem vůbec neměl potuchy, že bych mohl býti i jen mezi kandidáty. A když předtím sem tam mezi literáty padlo slovo, že by k tomu mohlo dojíti, nepřikládal jsem tomu pozornosti nejmenší." Čtrnáct dní poté vítá Lumír nově zvoleného ředitele: „Šubert je znám po celé vlasti díly, která buď napsal sám, nebo redigoval, co muž nadaný a nezmarně pracovitý.

Takové síly naše divadlo potřebovalo. Zdali má nutné k řízení divadelního aparátu energie, musí teprve osvědčiti. Doufáme však, že bude tak nezlomným jako ve svých pracích, a přitom taktuplným, čehož jsme tak pohřešovali u ředitelstva minulého." Svůj nyní už oficiální program vkládá Šubert do pronunciamenta, při němž mohl užít směrnic pamětního svého spisu, vypracovaného před třemi léty, o potřebných opravách v artistickém řízení divadla. „Přistoupím," prohlašuje slavnostně a sedmnáct let poté na to své prohlášení sebevědomě vzpomíná, „přistoupím k řízení divadla s nadšenou a energickou horlivostí, ale přistoupím k němu také s okem střízlivým, žádnou klamnou iluzí nezastíraným." „Chci povždy spojovati ideální snahu po uměleckém rozkvětu divadla se stálým zřetelem k jeho potřebám praktickým." „Činohře a opeře nutno věnovati stejnou míru péče správní a umělecké, tak aby obě dvě stejnoměrně se rozvíjely." „Jsa postaven (divadlu) v čelo, ocítám se na rozhraní svého života. Z první jeho části do nastávající druhé bude mne provázeti jen moje činnost literární; dosavadní dráhy politické jest mi se vzdáti, poněvadž nutno mi síly spíše soustřediti, než je rozptylovati . . ." Tak a podobně, řečnicky a zaníceně, zaznívá to také z některých proslovů a článků (například v Pokroku 17. a 19. listopadu 1883) — vůdčím heslem prvního správce Národního divadla spojování zřetelů hledících k pěstování činohry i zpěvohry, spolu sdružování momentů přesvědčení a praxe, zásad názorového idealismu i předmětného realismu.

Činnost a schopnost spojovací: toť pravý klíč k společenskému i uměleckému významu F. A. Šuberta, jenž přišel k své mocenské pozici ve vhodný okamžik. Tak jako nás historická spravedlnost učí, že se jeho divadelní pojetí v letech devadesátých vyžilo a přežilo, tak musíme se stejnou nestranností jeho platnost pro činohru let osmdesátých hodno-

tit vysoko. V Šubertovi se stmelovala ona okázalost a ona lidovost, ona opozičnost i ona oficiálnost, jež byly nezbytnými doprovody let na přechodu od divadla Prozatímního k Národnímu. Výraznějším dramatikem, osobitějším zjevem byl vedle něho a proti němu Ladislav Stroupežnický, a bylo by snadné uvésti v příkrou antitézu ty vůdčí činitele činoherní správy, z nichž jeden byl podivín, který hledá, druhý galantní i diplomatický. A přece jen, přes větší průbojnost prací Stroupežnického, nezveme první dobu Národního divadla jménem jeho, nýbrž jménem Šubertovým.

2/ PRVÝ ROK

Výbor Sboru pro zřízení českého Národního divadla vypsal ve shodě s výborem družstva Národního divadla vyhláškou ze dne 6. února 1882 šestero cen, aby se opatřila nová původní díla jevištní; k činoherní tvorbě hleděly čtyři odměny: ruská cena 1000 rublů (1510 zlatých), darovaných roku 1868 moskevským komitétem na tragédii nebo drama z dějin slovanských, zvláště českých, s akcesitem 600 zlatých r. m.; dále cena 1000 zlatých věnovaná Sborem pro zřízení Národního divadla na nejlepší veselohru; slovanská cena v stejné částce věnovaná týmž Sborem na nejlepší práci kteréhokoli druhu mimo frašku; posléze cena L. Grabowského na nejlepší drama z dějin slovanských.

Umělecké vyhlídky valné nebyly. Některé analogie z divadelních dějin francouzských nebo slovanských mohly snad naladovat optimisticky, upomínky na konkursy německé radily k opatrnosti: ani z Lessingovy Hamburské dramaturgie, ani z úsilí Goethova a Schillerova a vypěstění repertoáru komického neplynuly momenty právě povzbudivé pro vyhlídku, že nově zakládanému divadlu bude pomoženo vnějším prostředkem vypisovaných odměn; těch se obvykle dostává kusům epigonským nebo knižním hrám, přední spisovatelé se konkursům začasté vyhýbají, průkopnické výtvory — ukázalo se to v pozdějších letech Národního divadla na Maryše nebo na Vině — pohybují se stranou hlavních cest nebo přicházejí nečekaně, a jen v případech zcela ojedinělých se stává, že soutěž přispěje k uplatnění, ba dokonce k probuzení talentu dotud neznámého. Výstražné byly též domácí zkušenosti z nedávné doby, neboť již před vyhořením prvního Národního divadla byly vypsány odměny; ale marně: „Následky ubíjení, jež takzvané vlastenec-

ké správy prozatímního divadla českého důsledně páchaly na původní produkci dramatické“ — tak horlí Lumír 30. dubna 1881 — „objevily se při obou konkursech o ceny za kusy pro Národní divadlo: osvědčení dramatikové čeští nepodali prací, prodchnuti jsouce přesvědčením, že by nebylo jich důstojno jednati na novo s oněmi vlastenci, kteří původní produkci dramatické uškodili tisíckrát víc než sama c. k. policejní cenzura.“ Ze zadaných sedmnácti prací činoherních ani jediná nedostala ceny ani akcesitu.

Rok poté se poměry zlepšily aspoň potud, že nastávající umělecká správa Národního divadla mohla počítati se sympatiemi spisovatelské obce. Nadto bylo tu očekávání, že teď opravdu nadchází původní tvorbě nové údobí, že s otevřením nového ústavu započne se nová etapa dramatická. „Stojíme na prahu nové doby,“ zakončuje Zákrejs v Osvětě první svůj přehled činohry Národního divadla. Výmluvným svědectvím této naděje jsou již calderónské oslavy, jež připadaly k dvousté památce básníkovy smrti na rok 1881. Jubileum, jehož svým hlučně učeným způsobem se účastnil J. J. Kolár, vyneslo básnickou rozmluvu, v níž Jaroslav Vrchlický konfrontoval Génia divadelního umění s Českou Thalií: ta na otázku „Kdo ale jsi, já neznám tebe,“ odpovídá sebevědomě „Ta, které patří budoucnost,“ a když se duch jí nadřízený ptá „Ó pověz, pročs tak dlouho spala?“, jme se vyprávět o staletém útisku národa i uměn, končí pak výhledem na nové možnosti svého růstu, načež se jí dostává povzbudivé výzvy: „Nuž tedy pojď, chrám otvírá se!“

Chrám se měl otevřít, i hledali se, kdo by byli hodni konat tam důstojné služby, hledali se veřejnou výzvou slibující hmotnou odměnu, ale hlavně poctu morální a celonárodní. K vypsání cen soustřeďoval se obecný zájem, hledělo se na ty umělecké závody nejinak než na agón starých helénských dob — chyba byla jen, že některým z nejnadaněj-

Kresba
z humoristických listů
1883

ších autorů předem byla zamezena účast na soutěži: Šubertovi a Stroupežnickému pro jejich podíl na umělecké správě, jiným proto, že jejich nové práce byly již zamluveny pro mezidobí nastalé požárem divadla: roku 1882 debutovali na jevišti Vrchlický a Zeyer, další jejich hry dávaly se roku následujícího beze vztahu k chystanému otevření Národního divadla, a také jinak zmenšovala se pravděpodobnost, že budou konkurovat známé a osvědčené již síly, Bozděch byl rozmrzelý, Jeřábek a zvláště Kolár byli by as považovali za věc sebe nedůstojnou brát podíl na akci, jež měla upozornit na začátečníky.

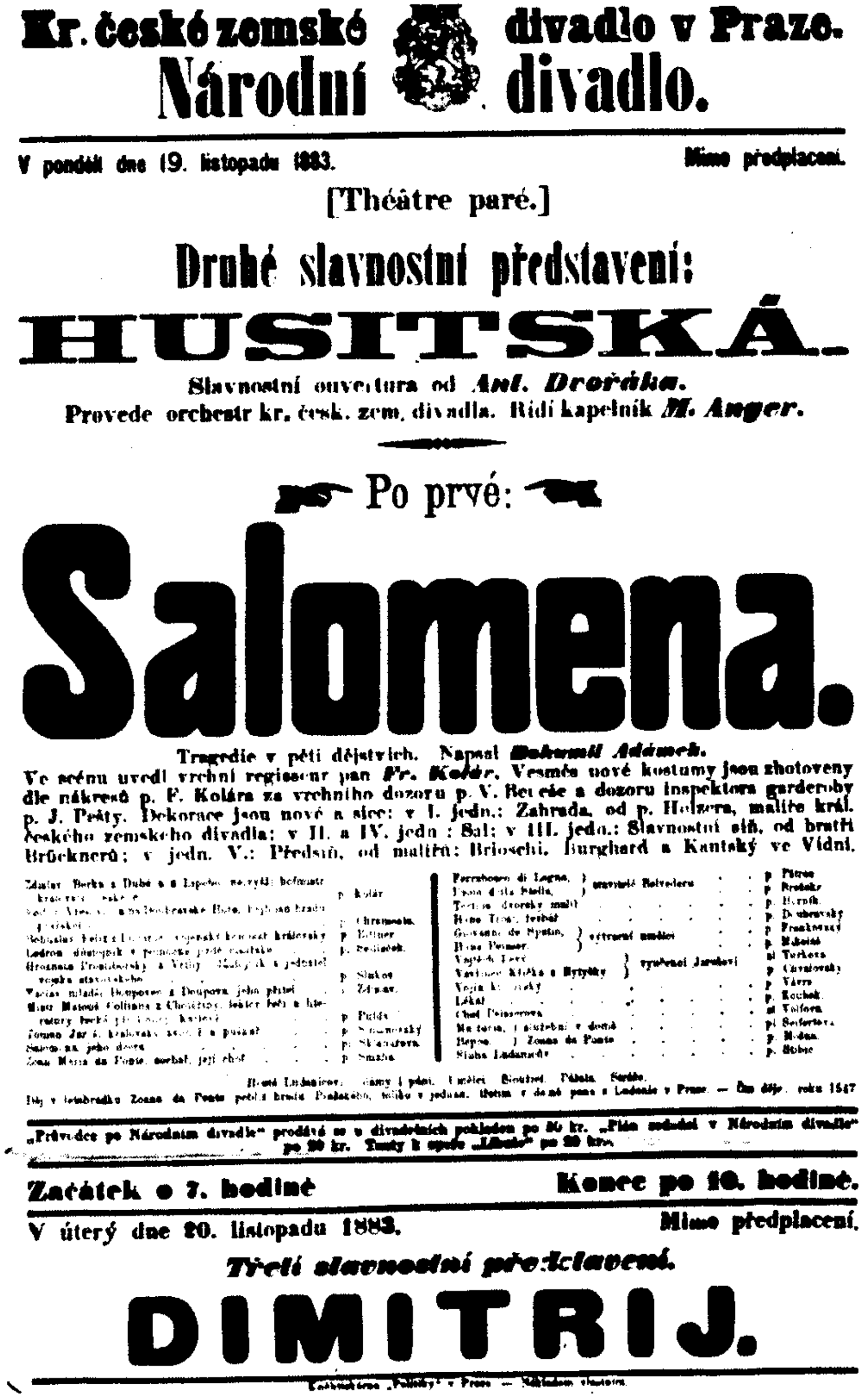
Stroupežnický i Vrchlický byli členy poroty; divadlo mělo kromě dramaturga zastoupení též v osobě vrchního režiséra Františka Kolára, literatura v dr. Miroslavu Krajníkovi, který tu fungoval jako dramatik Roháče z Dubé i jako odborník ve věcech právnických; předsedou porotního sboru byl muzejní knihovník Antonín Jaroslav Vrťátko. Lhůta k zadání soutěžících prací končila se 31. lednem 1883, poté ji bylo nutno o dva měsíce prodloužit, a když se porotci jali, kus po kuse, probírat zaslané rukopisy, prožívali zklamání za zklamáním. Prací se sešlo třicet pět, ale dlouho se zdálo, že konkurs vyzní naprázdno, neboť na odměnu dobře míněných, slabě provedených dramat nebylo pomyšlení. Představí si tedy každý, kdokoli se kdy účastnil takového rozhodování anebo kdo je byť jen z dálky sledoval, jaké vzrušení se zmocnilo Ladislava Stroupežnického, když po absolvování třiatřicíti věcí nepadajících na váhu vzal do rukou zásilku předposlední a byl hned od první stránky poután, ba vznícen její četbou. Byla to práce zadaná pod heslem „Vox mea — vox vitae", psána byla ve verších, obsah měla z českých dějin, dějištěm Prahu, zápletkou lásku a žárlivost, pozadím národní a církevní vzpouru, rouchem starosti a úvahy umělecké. Zvala se Salomena, podtitul: tragédie v pěti dějstvích, autor byl podle podmínek

Kresba z Šotka
1883

soutěže neuveden, jeho jméno a sídlo bylo udáno v přiložené zapečetěné obálce.

Ostatní členové poroty přiklonili se k úsudku dramaturgovu a neshoda byla jen v domněnce o původci kusu. Hádat na autora práce anonymně zadané, toť odjakživa zálibou a někdy hlavní, ne-li jedinou zálibou těch, kdož převzali nevděčný úřad literárních porotců. Stroupežnický a tři jiní usoudili, že Salomenu nemohl napsati nováček, hádali na Svatopluka Čecha. Kdo jediný odporoval — tak píše roku 1912 autor Salomeny Ferdinandu Strejčkovi —, byl Jaroslav Vrchlický: „ani ne tak z důvodů vnitřních jako spíše hledě zejména k verši a rýmu, jenž se mu jevil nový, svérázný, ne Čechův." V třetí své schůzi, konané 13. srpna 1883, uznala pětičlenná porota tragédii Salomena jednohlasně za nejzdařilejší a doporučila ji jedinou „ku provozování na jevišti Národního divadla kvůli dosažení ceny" (vlastně akcesitu: neboť „byla to tragédie z doby historické, ne však historická ve smyslu očekávaném", dí Šubert). Po rozpečetění obálky se shledalo, že autorem je skutečně homo novus, Bohumil Adámek v Hlinsku.

Před svou Salomenou uveřejnil Adámek jedinou báseň, Kytičku, v čele Almanachu českého studentstva roku 1869, kde za spoluredakce Svatopluka Čecha a jiných debutovali též Otakar Hostinský a Zikmund Winter; po Salomeně, která vyšla v Květech a následujícího roku v Kabinetní knihovně, otiskl 1887 další svou hru psanou pro Národní divadlo, Heralt, a roku 1902 věnoval Vrchlickému sbírku básní Horské ovzduší; několik prací zůstalo v náčrtu a nevydáno, některé zanikly při požáru v autorově rodišti (mezi nimi též úryvek překladu z Fausta); Nero, Spartakus, Prokop Velký, Jiří Poděbradský, Bílá hora, takové byly velké náměty, k nimž mířila autorova ctižádost — zůstal však přes bohatství krasocitných záměrů původcem „unius libri", autorem jediné-


Kr. české zemské divadlo v Praze.
Národní divadlo.
V pondělí dne 19. listopadu 1883. Mimo předplacení.
[Théâtre paré.]
Druhé slavnostní představení:
HUSITSKÁ.
Slavnostní ouvertura od Ant. Dvořáka.
Provede orchestr kr. česk. zem. divadla. Řídí kapelník M. Anger.
Po prvé:
Salomena.
Tragedie v pěti dějstvích. Napsal Bohumil Adámek.
Začátek o 7. hodině. Konec po 10. hodině.
V úterý dne 20. listopadu 1883. Mimo předplacení.
Třetí slavnostní představení.
DIMITRIJ.

Divadelní program
k prvnímu činohernímu
představení
Národního divadla

ho díla, nerozlučně spjatého s prvními činoherními osudy Národního divadla. Pro toto včasné spojení s divadelnictvím, nikoli pro básnické činy, jaké mu připisují Vrchlický a jiní, zasluhuje Adámek trvalé pozornosti. Jeho Salomena stála pochopitelně v centru veřejného zájmu osmdesátých let, později byla zařaděna i do sbírky školní četby; jeho Heralt, třebaže divadelně napínavější, způsobil autorovi i divákům zklamání („strhl pana Adámka," soudil kritik Času, „o několik schodů níž z podstavce, na který jej postavila Salomena," je to prý historická tragédie v nejhorším slova smyslu, autor v ní vyčerpal „skoro všechen inventář rytířských románů: jed tajemství, dýka, souboj, útěk z vězení — odstrašující příklad romantismu Hugova. V Salomeně bylo aspoň trochu živého masa, trochu vášnivé krve lidské, trochu kresby typu a hodná dávka básnického tepla"). Zásluhou básníkova synovce K. V. Adámka jsme o přípravách i průběhu a důsledcích první a dojista dobově i místně významné premiéry činoherní v Národním divadle dopodrobna informováni — co do soudů hodnotících nutno arci ty příspěvky diktované úctou ctitelskou a příbuzenskou přijímati s bdělou kritikou (běží o studie: První období spisovatelské činnosti B. Adámka v Musejníku 1918, Před premiérou Salomeny a Premiéra a reprízy Salomeny v České revui 1916 a 1923, Adámek a Vrchlický v Zlaté Praze 1917).

Bohumil Adámek (1848—1916), mladší bratr hlineckého starosty a svobodomyslného poslance Karla, působil ve svém rodném kraji jako důvěrník mladočeské strany, ale jeho literární činnost nenese na sobě známek stranických ani politických, jakož vůbec dobové proudění nezasahuje do jeho zálib nezávislého, zámožného soukromníka, orientovaných po nečasovém, ale též epigonském způsobu mnichovské školy básnické a umělecké. Synovec vlasteneckého kněze Matyáše Rybičky, vyučenec pražských národovců jako Podlipského a V. Vlčka, na univer-

zitě miláček J. E. Vocela, byl od mlada vzněcován historickými látkami a city slovanského sbratření, rozhodující však událostí pro jeho vzdělání byl pobyt ve Vídni a zvlášť v Mnichově; zavítal do Kaulbachova ateliéru a hluboce želel smrti tohoto mistra dekorativně dějinných maleb, k nimž sám podával slovesné obdoby. Malířsky a architektonicky je podmíněna též jeho Salomena, ba tento výtvarnický živel je vlastním smyslem jejího významu a úspěchu. Psát ji počal v říjnu 1882, osm měsíců po vypsání soutěže, a tedy pro ni, zahloubav se již předtím do odborných studií o pražském Belvedéru, jemuž svou básní přináší hold: děj Salomeny koná se roku 1547 v sadech při letohrádku italského sochaře Zoana da Ponte poblíž Hradu pražského — „vše v renesančním slohu, jehož vzorem současně budovaný letohrad královny Anny při zahradě královské, zvaný Belvedere". „Čím více jsem se vžíval," doznal autor později, „v ovzduší tehdejšího uměleckého ruchu pražského, prochvělého téměř slunným dechem i duchem ‚božské Florencie', tím větším kontrastem na mne působily bouřlivé chmury současných politických událostí, kteréž vyvřely krvavým sněmem roku 1547." Othellovská historka děje se na fólii rozporu náboženského, klíčem však, jenž rozvírá básnickou psychologii, je protiklad povah jižně ohnivých a seversky, česky dumavých — jde odtud cesta k Dykovu Poslu a až k Vančurovu Alchymistovi —, především pak a nade vším: „vše v renesančním slohu."

Výtvarnická je družina kolem Salomenina otce, mistra Jaroše, královského zvonaře a puškaře; výtvarnicky jsou seskupeny výjevy, kterak vzácní cizí hosté přicházejí zhlédnout umělecká díla: asi tak ve slohu velkých pláten Václava Brožíka, jenž zrovna roku 1882 na sebe upozornil dvěma obrazy takových návštěv a recepcí, „Rudolf II. u alchymisty" a „Slavnost u Rubense" (ten obraz byl tehdy znám, v Lumíru podal Jan Lier názorný jeho popis). Výtvarnickou renesancí sáhl Adá-

mek velmi šťastně do oblasti, která nemohla být lhostejná návštěvníkům a celé době Národního divadla. Vedl si jako poté Vrchlický ve svém Soudu lásky, ale daleko naléhavěji a vemlouvavěji proto, že běželo o renesanci domácí, a připomínku míst a krás, tak drahých každému znalci Prahy. Novorenesančnímu chrámu umění, jejž Pražanům a národu zbudoval na pravém břehu architekt Zítek, kynul v Salomeně z levého vltavského břehu na pozdrav starší bratr, pamětník řevnivé spolupráce románsko-slovanské, model vzdušného a monumentálního letohrádku královnina. Státoprávní tužby a politický jinotaj braly na sebe háv spřízněný s rouchem divadla, pro něž báseň byla určena; toť hlubší význam scén o krásné choti vlašsky žárlivého sochaře.

„Hra byla vypravena vesměs skvěle," zaznamenaly pak Hovorkovy Divadelní listy konvenčním tehdejším způsobem. Dnes by při hře tak mnohonásobně spjaté s živlem dekoračním dojista byla výpravě věnována značná péče, účastnili by se jí přední domácí umělci; tehdy stačilo zaznamenat: „Dekorace byly vesměs nádherné, kostýmy skvostné, zbroje přesné" (na přesnosti si tenkrát zakládali), „vůbec celá výprava co nejpěknější." Výtvorem tuzemským byla jen z části. Na jeviště uváděl hru vrchní režisér František Kolár, podle jeho nákresů byly zhotoveny nové kostýmy za vrchního dozoru V. Beneše a za dozoru inspektora garderoby J. Pešty, pořízeny byly vesměs nové dekorace, a to do prvního dějství zahrada od Roberta Holzra, malíře Královského českého divadla, do druhého a čtvrtého dějství sál a do třetího dějství slavnostní síň od bratří Brucknerů, do pátého dějství předsíň vypracovali malíři Brioschi, Burkhard a Kautsky ve Vídni.

Zkoušek účastnil se na dramaturgovo pozvání též autor, který měl z ochotnického jeviště dobré zkušenosti herecké, vždyť jednou na venkově hrál málem se Sklenářovou-Malou; nebyl pražskými zvyklost-

Brožík,
Rudolf II. u alchymisty

mi nadšen, tři dni před premiérou byl na scéně ještě nelad, dopolední zkouška konala se v popředí jeviště téměř neosvětleného, a když strojníci a dělníci odešli obědvat, „zkoušeno bylo za tmy. Režisér František Kolár byl velmi rozčilen, že není nic hotovo a v pořádku. A podle této situace vypadala zkouška. Sotva bylo lze sledovati slovo, tím méně pak propracovati přednes. Za nepřítomného Antonína Puldu, jenž byl s Marií Pospíšilovou ve Vídni, četl autor sám úlohu Collina. Mošna stále oslovoval autora: pane básníku", dramaturg ho po zkoušce i v dřívějších i v následujících dnech bavil ostrými a velmi osobními poznámkami, jež mířily na literáty, divadelníky i herce; nad úroveň klípků se povzná-

ší, co Adámek vyslechl od Stroupežnického o hercích a co poté vypravoval dál — jsou to místy kousavé, ale trefné postřehy, podle nichž si učiníme představu o vztazích dramaturgových k předním představitelům jeho ústavu: Seifert je prý velký rutinér, „velmi pozorný na pochvalu obecenstva i znající vše, co se líbí a účinkuje, a podle toho hrající, vznětlivý, hned zase skleslý, lovící úlohy, ale jen vděčné a parádní. Šamberkovi neupíral talentu, ale nepokládal ho za vzor ani po lidské, ani po herecké stránce. František Kolár jest znamenitý herec a umělec v pojetí charakterních úloh, ale nemiluje přílišnou námahu, touží především po malé úložce a i ta se mu od představení k představení scvrká, velmi dovedně umí slova jen poněkud výpustná najít, takže úloha nakonec jest jen nejnutnější macerovaná kostra. Jeho heslem jest: Jen málo mluvit a hodně hrát. Také hodně a dobře se pomět. Vždy jest při humoru a dobré chuti. Režisér mírný. Dámy by jej terorizovaly. Pak si stěžuje, že ta a ta vládne. Proč jí to trpí? Kolár má srdce na pravém místě, jest velmi citlivý. Šmaha byl dle tehdejšího mínění dramaturgova nejnadanější herec český, rád sice přehání, ale mívá okamžiky, kdy záblesky geniálnosti prošlehují. Pulda měl pověst velmi vzdělaného člověka, paraduje tím, že nosívá pod paží velké knihy, třebas i na zkoušku, ‚dobrý tahoun, ale nepříliš chytrý'. Kde ho zapřáhne, tam táhne až do potu. Pilnější režii má než Kolár, ‚vykouše vše do podrobností'. Všechno snese, i výtky, a přece zase táhne svědomitě dál. Gurmán. Toužil i po ředitelství. (Manželé) Bittnerovi zbožňují se navzájem, oba odchovanci a ctitelé německé školy divadelní i literatury, také dle toho hrají — prázdná deklamace. Pospíšilka jest rtuť, vášeň, nevypočitatelná, univerzální, rozhodný talent veliký, ale rozmazlené děcko, avšak kde se jí rázně vystoupí vstříc, obrátí. Slukov, patrně oblíbený u dramaturga, jest pilný, vnímavý, schopný, vážný umělec, zejména mnohem vyšších uměleckých snah než Seifert. Pštrossa, tehdy angažovaného, hodlal dramaturg s Kolárem převést v obor starších úloh. Po Koubkovi a Doubravském charakterizoval Stroupežnický ještě Frankovského, jenž i mnohou nepatrnou úložkou se spokojí, chtěje si někdy také, jak sám říkával, pohodlně zahráti."

Aréna na hradbách
(z doby Prozatímního
divadla)

Zlomyslnosti a nepřesnosti, vzrušené očekávání a nejistota, to vše patří k divadelnímu ovzduší, to vše přispívá za kulisami k náladě smíšené z nedočkavosti, chvějnosti a trémy, v níž se připravuje premiéra. Pre-

miéra Salomeny byla 19. listopadu 1883, den po slavnostním otevření Národního divadla Smetanovou Libuší. Ředitel Šubert zaznamenává, že byl prý záměr dát hned na prvý večer činohru, ačli z konkursu vyjde nějaké dílo vskutku reprezentativní — Adámkův synovec tomu odporuje a tvrdí, že ještě před výsledkem soutěže usnesla se umělecká správa pro zahájení ve znamení Smetanově. Jisté je, že Národní divadlo na rozdíl od Prozatímního přiznalo zahajovacím představením primát umění zpěvohernímu, primát, o němž v zenitu Smetanova umění dojista nemohlo být sporu. Činoherní zahájení dopadlo po vnější stránce skvěle. Smutek byl po Praze pro úmrtí Josefa Baráka (zemřel 15. listopadu), jiná, méně zjevná truchlivá skutečnost byla ta, že premiéře Salomeny ani den před tím Libuše, ani kterémukoli dalšímu večeru v Národním divadle nebyl přítomen — z důvodů ne zcela vysvětlených — Jan Neruda, donedávna nejlepší a nejpřísnější činoherní kritik. Zato hlediště tonulo v lesku světel i toalet, k okázalému průběhu přispívala přítomnost slovanských hostí, kterým po slavnostní ouvertuře provolána sláva. „Poté s napnutím sledovalo obecenstvo děj Adámkovy Salomeny. Divadlo bylo vyprodáno. Nejvíce oslňoval třetí akt — slavnostní hostina byla aranžována vpravdě mistrovsky. Přítomní hosté polští přímo tvrdili, že výprava našeho divadla vyrovná se zúplna dvornímu divadlu vídeňskému, a scény hromadné v ničem si nezadají pověstné společnosti herců meiningenských. Po třetím jednání trval v divadle dlouhý, tak nekonečný potlesk, pokud se autor na jevišti neobjevil. Hlučný potlesk následoval po čtvrtém i pátém jednání, kdy spisovatel znovu volán." Salomenu hrála Sklenářová-Malá, jejího chotě Šmaha, jejího otce Šimanovský, zaměstnán byl takřka celý mužský soubor, ohnivého Hroznatu dával Slukov, účinkovali Bittner (místo Seiferta) i Mošna, František Kolár i Frankovský atd., též někteří členové zpěvohry, kdežto z dám se

dostalo vedle představitelky titulní úlohy jenom na Turkovou, Volfovou, Seifertovou. Úměrně k slavnostnímu rázu premiéry dopadl i obřadný sloh premiérových kritik, citelně bylo znát, že z cechu referentů vypadl Jan Neruda, který jedenadvacet let předtím dovedl o zahajovacím představení divadla Prozatímního psáti tak blahodárně nešetrně.

Jaký oficiální tón zavládl v referentských rubrikách, o tom poučí několik ukázek z posudků, jež ostatně nerecenzovaly jen večer premiérový, rušený ještě hlukem strojů, nýbrž zaznamenávaly pokroky a změny též podle prvních repríz. (Mimochodem: cenzura nežádala škrtů a modifikací žádných, jen jméno „Lobkovic" bylo na divadelních cedulích, nikoli pak v tisku knihy, nahrazeno jménem „Ludanic".) Z J. L. Turnovského fejetonu v Pokroku: „Dobré znamení — poprvé trefa. Úspěch hry byl rozhodný — Sluší vysloviti plné uznání schopnosti a obratnosti za příčinou stavby dramatu — Obsažnost a duchaplnost dialogu — Paní Sklenářová již zjevem oslňující — Jí nejblíže stál p. Slukov jako Hroznata"; nevhodné bylo prý jen obsazení Hroznatova přítele Doupovce hercem Zdislavem (Ohrensteinem), „reprezentační úložku tu má dávati herec již rutinovaný." Josef Kuffner v Národních listech má drobné výhrady, ale vítězný kus je dílem opravdové ceny, „slova stíhají se velmi uměle, s moderní ohebností a smělostí"; neshody jsou v mínění jeho a v úsudku Pavla Nebeského o otázce Zoanovy žárlivosti; v dalších posudcích je Kuffner kladnější, „akt druhý a čtvrtý vykazuje místa řezaná z nejlepší dramatické slonoviny", Šmahův Zoan „dospěl přes noc o celou kategorii výš". Pavel Nebeský v Českých novinách: „důstojná oslava prvního vstupu činohry do Národního divadla; úspěch velice čestný, v druhé polovině téměř senzační; hlavní role sehrány vzorně, pan Šmaha s paní Malou strhli obecenstvo k aplausu frenetickému." V Lumíru kritik Nemo (uvidíme, že to asi není, jak se

tvrdí v pojednání o Salomeně, Vrchlický) brojí proti nelaskavosti a obojetnosti některých kritiků, pěkná prý to ilustrace našich poměrů. Stejně jako nadšení jiných zasluhuje být zaznamenáno i mínění, jež tenkrát platilo za odvážné dost, aby musilo být zakřiknuto: k pořádku byl volán Kuffner za drobné nesrovnalosti svých posudků, jmenovitě však Emanuel Bozděch; tento dojista povolaný soudce české dramatické tvorby pochválil totiž napoprvé v německé Politik bez výhrady jen výpravu, nad niž prý dosud neviděno nádhernější, poté tamtéž i v úředních listech (Prager Abendblatt a Prager Zeitung) své literární výtky jednak zeslabuje, jednak doplňuje a motivuje. Kritik Nemo cítí se tam, kde my dnes pozorujeme nedostatek posuzovatelské odvahy nebo upřímnosti, bolestně zaražen „jakousi tradicionelní nepřízní kritiky i obecenstva ku věcem novým, zvláště původním. S mnohým importovaným kusem z ciziny ceny daleko nižší se nadělalo často mnohem více hluku, nežli s touto domácí a poměrně velmi dobrou prací. Netřeba se tu vymlouvati, že nežijem více v době idylického nadšení, zde byla větší míra vřelosti a laskavosti mnohem více na místě než ledabylé krčení ramen a obojetné vtipy. Bohužel však motivy jednání takového jsou nasnadě, ten či onen také snad konkuroval a nedostalo se mu onoho uznání, jiný sice nekonkuroval, ale má kusy starší, o nichž myslí, že zasloužily té cti zablesknouti se poprvé na velkém divadle, třetí vůbec neuznává kus Adámkův kvůli porotě, jež ho vyznamenala, čtvrtému je to zcela lhostejné atd. atd. Míti čistou nezkalenou radost z díla uměleckého, stalo se u nás, dík neustálým štvanicím a osobním rejdům jistých časopisů, čirou nemožností, a proto každý, kdo s pány jistého tábora třešně nejí, musí být urážen a zneuznán."

Ať míří tato slova na Bozděcha nebo na Kuffnera nebo snad i na Šuberta, o němž kolovala fáma, že byl by si přál vidět Národní divadlo

zahájeno svými Probuzenci — na každý způsob si posteskneme: jak daleko zabředl počátek našich osmdesátých let proti nezávislosti a přikrosti let šedesátých co do lesklého, nekonkrétního, úředně frázovitého slohu! a jak si už podle několika těch citátů zpřítomníme nutnost a blahodárnost kritiky realistické, která několik málo let poté vtrhla do našeho života veřejného a též činoherního! Že k Salomeně byla, při všem uznávání koncepce a poetiky, na místě přísná kritičnost bez nadsázek a bez upřílišeného očekávání, dokázala budoucnost: a to ne jen dalším autorovým vývojem, nýbrž i reprízami Salomeny. Z mladších kritik vymizela arci jedna výtka adresovaná premiéře, že pozornost byla rušena stroji, „které silně hučely", a že vůbec nutno si zvykat na akustiku nové budovy — zato přibývá hlasů střízlivě odměřujících jas i stín po stránce slovesné. Hra měla v sezóně 1883—1884 sedm představení, v lednu se hrála po zotavení Sklenářové-Malé z choroby, v květnu se vypravil divadelní vlak návštěvníků z Hlinska. Roku 1886 následovalo nové nastudování, vedle senzační Sardouovy Theodory však „vypadla Salomena poněkud bledě a mdle", ačkoli běží přec o jeden „ze skvostů našeho nebohatého repertoáru". Rok 1895 vidí Adámkovu hru, za Národopisné výstavy, v novém obsazení se Salomenou Marie Laudové, s Ferraboskem Eduarda Vojana, v režii Jakuba Seiferta, ale již se ozývají ostré hlasy, například Arnošta Krause v Politik. Další reprízy byly v období 1904—5 za režie Josefa Šmahy, poté od dubna do října 1918 péčí Gustava Schmoranze (Salomena — Eva Vrchlická, Zoan — Jaroslav Hurt, Hroznata — Eduard Kohout, Berka z Dubé — Eduard Vojan). Za svou bral sice věc Adámkovu Jaroslav Vrchlický, který ještě roku 1892 vedle básníků Salomeny a Sulamity sebe označoval za „třetího", kdož se zklamán neúčastí divadla, „odmlčí" — ale to je trojice nesrovnalých jmen: Vrchlický a Zeyer jsou — i v úspěších i v nezdarech — neodmys-

litelní od prvé doby Národního divadla, kdežto Salomena (spíš Salomena než její básník) má symptomatickou důležitost jen pro jednu jedinou, historicky danou, ale neopakovatelnou událost, právě pro zahájení činohry Národního divadla ve znamení historismu, slovního kultu a ladné obraznosti renesanční. Kritikům, kteří zachovávali rezervu — i Zákrejs prorokoval ve svém poučeném referátu dramatika „mnohoslibného" — je dáti za pravdu a jmenovitě je litovati, že posudek o Salomeně stojí již na sklonku referentské činnosti Emanuela Bozděcha. Bozděch sice zle dostával za své kritické výhrady, byl podezříván z nepřejícnosti a žárlivosti, Stroupežnický prý — té kolegiální laskavosti! — o někdejším dramaturgu Prozatímního divadla soukromě prohlašoval, že nás německy psanými posudky „ostouzí před cizinou". Neškodí však, všimneme-li si některých večerů následujících po premiéře Salomeny podle divadelních kronik autora-kritika tak obeznámeného s jevištním řemeslem, jaký byl právě Bozděch.

Večery přímo následující byly věnovány reprízám původních činoher. „Po otevření Národního divadla," dokládá Zákrejs, „pěstovalo ředitelstvo v prvý měsíc jen původní produkci, a veřejné hlasy shodovaly se v přání, aby se tato soustava co možná nejdéle, nejméně aspoň tuto zimu podržela, a když by se k cizímu repertoáru sáhnouti musilo, bezcenné výtvory, jakož i senzační kusy francouzské, protože básnické hodnoty postrádají, z jediného uměleckého jeviště českého vyloučeny zůstaly." Skutečně, prvý měsíc vystačilo se, do 21. prosince, s opakováním známých již českých her. Hráli se Probuzenci, Světa pán v županu, Smrt Odyssea, vedle toho šest aktovek: Zkouška státníkova, Zvíkovský rarášek, Telegram, Rohovín Čtverrohý, V sudě Diogenově, Z české domácnosti: Bozděch (dvěma hrami), Vrchlický (dvěma hrami), Šubert, Stroupežnický, Pfleger-Moravský, Klicpera, Pippich byli po Adámkovi prvými činoherními autory Národního divadla.

Sychravé dni listopadové způsobily as, že nejeden člen souboru trpěl indispozicí, stihla nejprve Bittnera, pak Pospíšilovou, co chvíli čteme o prvých týdnech činohry, jak byl repertoár poškozován a měněn chorobou toho neb onoho účinkujícího. Ale byla tu ještě jiná závada, technická; jako při premiéře, tak i po několik dalších večerů bylo v hledišti špatně slyšet, ať pro hučení strojů, ať z jiného důvodu. „Spisovatel si musil doznat, že nebýt sám autorem toho kusu, nebyl by leckterým jednotlivostem rozuměl," píše 30. listopadu Bozděch o repríze své Zkoušky státníkovy a dospívá výsledku, „že se krásná budova na každý způsob hodí spíše pro drsnější druh než pro žánr jemnější, při kterém každé slovo má svou významnost a závažnost. Z veseloher by tu nejlépe pochodily takové, při nichž myšlenky jsou jaksi na povrchu, jsouce výrazněji naznačovány hrou nežli odstíněným, pointovaným, cizelovaným dialogem." Že by se zlomyslně zdvořilý autor tímto zjištěním předem chtěl krýti proti neúspěchům svých her, nad nimiž by mohl podržeti vrch masivnější jeho konkurent Stroupežnický? Sotva. Spíš běží o konstatování obecně pociťovaných poruch, které postupem doby se lepšily. Posud as nebyla provedena akomodace herců, kteří si ještě nezvykli mluviti v tak rozlehlých prostorách a nadměrně zvyšovali hlas, podceňujíce akustiku hlediště. Již 6. ledna 1884 dává Bozděch výraz uspokojení, že večer Kolárovy Magelony byl potěšující, neboť i když herci nemluvili plným hlasem, ba i když chvílemi šeptali, bylo jim dokonale rozumět: „nalezli patrně správný způsob, jak mluviti v nových prostorách, takže je už zeslaben rušivý vliv jisté místně podmíněné zvláštnůstky."

S hereckou interpretací své Zkoušky státníkovy je autor spokojen,

zvlášť chválí Slukova, nově převzavšího úlohu císaře Františka I. (je to úloha, v níž se Slukov sedmnáct let poté se svou činností rozloučí). Neméně uznalý je o něco později Bozděchův soud o repríze Z doby kotiliónů (10. února 1884), při níž je nadšen též výpravou, třebaže doba Ludvíka XV. a zvláštnost versailleského parku dost markantně nevystupovala. Bozděchovy hry měly za dramaturgie Stroupežnického jistou dráždivou příchuť — ten, kdo ponenáhlu odstupuje z jeviště, byl fedrován tím, kdo se ujímá vlády; mělo tedy, jak si uvědomoval Nemo v Lumíru (10. prosince), zajímavost protikladu, když byly vedle sebe položeny veselohry obou autorů. „Nechceme prováděti paralelu u kusů tak disparátních (jako Zkouška státníkova a Zvíkovský rarášek), ale jedno tlačilo se na mysl každému, kdo oba kusy za sebou viděl, že Zvíkovský rarášek bystrostí děje, pikantností zápletky, ale hlavně životností svých nadmíru plastických figur vynikl ostřeji vedle duchaplné konverzační hry Bozděchovy, v níž všecky osoby více jsou jen reprezentanty jistých idejí autorových než postavami, které svůj život takřka diváku vnucují. Nemá to nijak býti řečeno na úkor práce Bozděchovy, chceme jen vysloviti své mínění, že milejší nám dramatická práce, kde více luští se dějem než slovem, aspoň účinek divadelní vždy v případě prvním jest rozhodnější." Pronikající realismus nalezl tak přímluvčího i v listě, který tomuto směru nebyl blízek.

Nemenší odpovědnost než kusu nového dramaturga příslušela produkci nového ředitele. Z ní zvoleni Probuzenci, známí a osvědčení z posledního období Prozatímního divadla, a úspěch v Národním předčil očekávání: hráli se v prvém roce (to je od listopadu 1883 do 18. listopadu 1884) dvanáctkrát, „v tom pouze třikráte v předplacení", dodává sebevědomý autor-ředitel v úřední zprávě. V obsazení byla hlavní novinka, že úloha pytláka Vítka přešla ze Seiferta na Slukova, což dává

Jakub Seifert
jako Napoleon
v Světa pánu v županu

Jakub Seifert
v Paní mincmistrové

vítaný podnět k paralelám obou tak odlišných představitelů; s tou změnou je Bozděch celkem srozuměn, důrazněji podtrhává vhodnost nového obsazení Nemo: „Nepravíme to nikterak na újmu umělce tak povolaného jako pan Seifert, ale jestli kde, tu u divadla zvlášť platí suum cuique. Pan Seifert při mnohých jednotlivých výtečných stránkách svého Tomše přece celou postavu pošinul do jiného osvětlení, než jaké sám autor zamýšlel, přidal mu trochu mnoho elegance, kterou tento neurvalý ‚syn lesů' asi málo vynikal, tím i deklamace jeho stala se salónnější a uhlazenější. Tomeš však jest úloha individualitě páně Slukovově nad jiné svědčící, jak se při obou, zvláště při druhém představení Probuzen-

ců jasně ukázalo. Tomeš páně Slukova dodal i Lidě — jedna z nejlepších úloh slečny Pospíšilovy — patřičného reliéfu." O kuse samém podotýká Bozděch svým kysele přitakávajícím slohem, že sic neběží o „Sonntagskind der dramatischen Muse", zato o „starkes Sonntagsstück", zvlášť prý efektní aktové závěry jakož i výjevy davové a bojovné dělají na nedělní obecenstvo silný dojem. Zajedno jsou oba posuzovatelé v pochvale výpravy, byla „přímo kroesovská", tak Nemo, Bozděch pak dodává: „Skoro se mi zdá, že tato chvála v novém údobí se stane stereotypní, tak jako jsme zažili dobu, kdy byla právě tak oprávněna jako ustálena v této věci hana. Při všem uznání bohatých pánských kostýmů nelze arci potlačit poznámku, že ty kroje ukazovaly spíš na éru Ludvíka XIV. než na rok 1742, do něhož je položen děj kusu."

Tato Bozděchova slova mají dvojí platnost: jednak pro konstatování, jak se zlepšila péče o vkusnou výpravu, jednak pro detailní výtku nepřesnosti, jak ji formuloval již po repríze Z doby kotiliónů. Jedna i druhá část jeho úsudku je příznačná pro tehdejší divadelní poměry a pro tehdejší vkus i postulát režisérský, a bylo by snadné citovati zde hlasy obdobné. Na sklonku Prozatímního divadla znatelně ochabl smysl pro řádnou výpravu, buď proto, že nebylo vhodných umělců, anebo že se spořilo na nákladě a že se prozatímnost ke konci se chýlící nepovažovala za náležitou chvíli k pořizování nových dekorací. A neběželo jen o poslední léta, dob úpadku a skleslosti bylo víc; „vše již doklepává co nejomrzeleji," stěžoval si Neruda při jedné repríze Panny orleánské a brzy nato vzdychá: „Dekorace byly z části vskutku hanebné" (17. dubna a 6. listopadu 1873). V mezidobí mezi Prozatímním a Národním dostoupila nedbalost výpravy značného stupně, Lumír·brojí 1881 proti výpravě Libuše, následujícího roku mluví za pohostinských her Deryngové o špatné výpravě klasických kusů, zvlášť v Romeu o zahradě Kapuletů — „a což ta Mantova!" — obecenstvo prý se hlasitě smálo. Ale již v Smrti Odyssea nastala jistá náprava ukazující dopředu k reformám Národního divadla, minuly prý už doby, kdy Heléni bojovali pod švédskými šišáky.

Nová správa dala si na skvělé vnější stránce zvlášť záležet, nespořilo se penězi ani námahou, začasté zůstávalo právě při změně na oko a na venek, kdežto struktura vnitřní zlepšena nebyla. „Oslňující" dekorace byly například pořízeny do Snu noci svatojánské, Nemo však teskně vzpomíná (20. ledna 1884): „v chudičké výpravě v divadle Prozatímním zažili jsme více básnické krásy." „Mimo nové dekorace — skvostné, ne vždy zcela případné — vše ve starých kolejích," platí o Romeovi, nebo „je známo, že na výpravě Macbetha divadlo naše si zakládá", ale některé detaily byly dřív případnější, „tak například se nám líbilo dřívější propadávání čarodějek líp než zavírání jich do skalních dvířek, jež jsou tak skříním podobna, že čekáme jen, kdy čarodějky do kapsy sáhnou, aby si otevřely. I zjev ducha Banquova neuspokojil nás v té míře." Vedle vnějšího a začasté rušivého přepychu, jejž diktovala snaha po dostižení cizích velkých divadel, zvlášť dvorních, vytýkala se mnohá neslohovost a závadnost anachronismů. Ne snad jen Bozděch: celý tehdejší divadelní duch byl proniknut přesvědčením, že scénický obraz má přesně odpovídat historické skutečnosti. Co se na jevišti odehrávalo, nepojímalo se ve své autonomii, nýbrž měřilo se na modelech skutečnosti, proto se požadovala dějinná a slohová věrnost, doporučovalo se, aby režisér a inscenátor bedlivě studovali památná místa, na kterých se scénické básně dějstvují, Karlštejn třeba nebo Benátky a Řím, zavrhovalo se fantastické spojování jednotlivých součástí a zdůrazňovala se jednotnost architektonického dojmu.

Jasným hlasatelem těchto zásad, jež po Šubertově éře uskutečňoval

zvlášť ředitel Gustav Schmoranz, byl v první době Národního divadla Jan Lier. „Vídáme v činohrách," zní jeden z jeho exkursů v Lumíru (10. března 1884), „scénickou výpravu, oslňující oko pouze nekritické a jevící se oku bystřejšímu jako pestrá všehochuť, která citlivějšímu diváku dobrý rozmar v značné míře kazívá. Řekli jsme všehochuť, nechtíce z piety k Národnímu divadlu užíti slova silnějšího, které by však bylo úplně správné oproti důsledné naivnosti, s jakou se kupříkladu vláčí jistý, jinak velmi krásný nábytek celým 18. stoletím, ač má svou stylistickou platnost jen v určitém krátkém období, vůči vzácné odhodlanosti, věšeti vedle malované bohaté barokní římsy beztvárnou hubenou moderní, oproti neúmorné potřebnosti jistých trofejí, které skví se na jevišti v dobách Homérových, i o 2600 let později v síni českého velmože, vůči — atd. atd. — Domníváme se, že náleží k holým nemožnostem, vyzdobiti si dnes zámek trofejemi, jaké budou v módě asi okolo roku 4480, neb seděti na křeslech z roku 1953, neb užívati k dopisování papírových konfekcí z roku 2020. A takové maličké anachronismy, takové nadmíru žertovné probuzování ctihodných století postihujeme na jevišti Národního divadla každé chvíle." Zdravé zrnko v těchto výtkách zajisté bylo, čelilo se jimi slohové anarchii a dobové míchanici; nebezpečí tkvělo v tom, že přepínáním takových principů bylo lze jevištní životnost a sugestivnost nahrazovati ilustracemi jakoby z učených katechismů umělecko-historických. Zvlášť fantastický Shakespeare a domácí veselohry dávají příležitost k probojování i aplikaci těchto zásadních otázek. Autenticky stanoví Šubert, že se pro Národní divadlo stala zákonem „výprava kusů dle možnosti věrná aneb aspoň ku pravdě podobná a patřičnou iluzi vzbuzující"; některé nedostatky vysvětluje tím, že bylo k dispozici jen málo dekorací k určitým hrám, zato nadbytek dekoračních kusů neutrálních, hodících se pro všechno a pro nic.

Již z uvedených příkladů je zjevno, že omezování se na domácí repertoár nemohlo trvati než zcela krátkou dobu. 21. prosince 1883 byl těsný kruh prolomen a pocty býti uvedenu do nádherné budovy Národního divadla dostalo se, jakožto prvému produktu všech cizích literatur, tragédii Ludvík XI. od francouzského romantika Casimira Delavigne: tak píše Bozděch, dodávaje, že by arci bylo lze ještě drahnou dobu vystačit se zásobami tuzemskými; o novinku beztoho nejde, nýbrž o kus, jenž je už padesát let stár, ale do Prahy pronikl dosud především německou jednou odlikou a má výhodu přeskvělé role herecké, kterou v Praze příležitostně a pohostinsku, ovšem italsky, ztělesnil Ernesto Rossi. Českým jeho následovníkem byl František Kolár, který se v této úloze nadlouho zapsal do vzpomínek divadelních milovníků; mistrně prý interpretoval „hroznou tu směsici náboženské zotročilosti a ukrutenství, líčené umírněnosti s výbuchy démonické vášně, boj lásky otcovské s nedůvěrou a ctižádostí a konečně i ten ryze patologický rozklad a dlouhé umírání". Podobně jako Nemo uznává též Bozděch přirozenou Kolárovu reprodukci tělesné sešlosti a smrtelného zápasu jakož i patologických stránek Ludvíkova zjevu, propastné lstivosti a pokrytectví, bigotnosti a pověrčivosti, „o jednotlivostech bylo lze vésti spor, především o jednostejném a upřílišeném přepínání hlasivek, z něhož plynul přednes poněkud monotónní". Takový byl základ naší herecké tradice pro tuto nadmíru efektní postavu, jejímž nastávajícím nositelem byl u nás opět cizinec, Polák Żelazowski.

Další přínos z cizí oblasti, tehdy i později pro Národní divadlo nejvydatnější, totiž francouzské, týkal se soudobého repertoáru velesloherně satirického: Pailleronův Svět nudy, dávaný v Praze již německy, přišel 25. ledna 1884 na jeviště Národního divadla a měl devět repríz, což samo již dokazuje, že parodie na svět (nebo, jak Bozděch navrhoval

opravit překlad: na společnost), kde se člověk nudí, nalezla také v Praze plné pochopení. I zde se vychutnávalo vesele líčené prostředí, kde „pedantství nahrazuje vědu, sentimentálnost pravé city, afektace něhu". Také v Praze žal francouzský humorista do živého, při čemž mu pomáhalo živé provedení, na kterém se chválí zvlášť Marie Pštrossová a jemuž Nemo přeje jen více noblesy než drastičnosti.

Neméně zdařilý byl návrat k velké minulosti francouzské komedie: Figarova svatba (poprvé 6. dubna, pak ještě desetkrát) znamená Lumíru dokonce „nejšťastnější večer od otevření Národního divadla", s takovou chutí a vervou, která jen místy trpěla přepínáním, se prý dosud nehrálo. Zmínky zasluhuje, že se o uvedení klasické Beaumarchaisovy veselohry s důrazem zasadil (podle záznamu Šípkova) politik Gustav Eim, který se jí sám, kdys referent, nadchl ve vídeňském dvorním divadle. Vede to k poznámce, že vůdčí tehdejší jeviště rakouské dojista v lecčem usměrňovalo volbu Národního divadla, které však právem a žárlivě dbalo své nezávislosti a leckdy trvalo na svém prvenství: když například Lumír v září ohlašoval, že se ve Vídni chystá Měsíc na venkově a že by si Praha tak význačný ruský kus neměla dát ujít, ředitelství odpovědělo, Turgeněv že byl již dříve zakoupen, beze zřetele k chystané premiéře v Burgtheater.

Jiný — a hlavní — klasik francouzské komedie prozatím nechytil, Směšné koketky (29. září) nepotkaly se prý — tak soudí kritik v Lumíru — s úspěchem, jaký se očekával, „Molière u nás nikdy mnoho štěstí neměl". Skutečně, jeho doba pro Národní divadlo ještě nepřišla, ale byla již za dveřmi, jejím uvaděčem stal se hned v příští sezóně Mošnův Lakomec.

„Kníže dramatických básníků Shakespeare objevil se na jevišti Národního divadla (v prvém roce) 41kráte, a je věru zajímavé zjistit, kterými kusy: Romeo a Julie (s Maruškou Bittnerovou, prý přenáramně vzdychající a nyvou) hrál se čtyřikrát; Macbeth, z něhož se prý se Slukovem a Sklenářovou-Malou brzy stane „parádní kus", rovněž čtyřikrát; Kupec benátský dvakrát; Mnoho povyku pro nic za nic, veselohra, při níž, se Seifertem a Pospíšilovou v hlavních rolích, vytýkán malý počet zkoušek, ale jež nicméně zvolena k oslavě prvého výročí divadla, třikrát: proti těmto třinácti reprízám čtyř her stojí Sen noci svatojánské se svými 28 představeními za jedinou sezónu nejen jako nedostižně nejúspěšnější Shakespeare, nýbrž jako nejoblíbenější činoherní večer vůbec. Udržovala se stále ještě slavná tradice řemeslnických výjevů i „kvarteta krásek" z divadla Prozatímního, a k mimořádné popularitě přispíval ovšem, spolu s Mendelssohnovou, Adolfem Čechem dirigovanou hudbou, barvitý a taneční ráz, platil Shakespearův Sen za „féerii", za náhradu výpravných děl, k nimž prozatím nedocházelo a jejichž nádheru a nákladnost měly zastupovat nové a ovšem „oslnivé" dekorace. Sen je jednou z mála činoher, k níž se vypravují divadelní vlaky; vábí jak obsahem, tak obsazením: (Titania — Pštrossová, Puk — de Pauliová, Helena — Bittnerová, Hermia — Rottová, milenci — Slukov a Seifert, Hippolyta — Křepelová, Theseus — Bittner, Klubko — Kolár, Thisbe — Mošna, ostatní řemeslníci — Šmaha, Pulda, Frankovský, Chvalovský).

Jinak nebylo mnoho slavných novinek cizích, Victora Huga reprezentovala Marion Delorme, francouzské aktovky Aboutův Vrah (v překladu Vrchlického), severskou literaturu Wijkandrova Berta Malmová (v chybném prý obsazení, s výjimkou výtečného Frankovského), polskou tvorbu Narzymského Prospěcháři (kdyby autor byl Čech a ne Polák, soudil Nemo, byl by prý v našem příliš kritickém prostředí literárním najisto ztrhán). Že se nesáhlo k žádné novince ruské, omlouval Šubert poukazem na nedostatek vhodných her, ba vůbec na chatrnost slovan-

ského repertoáru; alespoň prý není kusů, „jež by nám obsahem, předmětem a formou dramatickou byly blízké, jež by našemu, ve věcech dramatických sice velmi vnímavému, ale také dosti rigorózním obecenstvu bylo možno předvésti". Ať si je to okrašlující omluva z nouze — je na výsost charakteristická pro divadlo, jež si několik sezón poté kladlo za čest seznamovati české obecenstvo s ruským repertoárem realistickým! Německý repertoár byl v prvním období vědomě a úmyslně opomenut: „Vytýkáť se nám velmi zhusta od našich protivníků, že prý celým svým životem duševním jsme úplně závislí na světě německém. A nejednou bývalo nám — stejným neprávem — vytýkáno, že zvláště divadlo české nemohlo by obstáti bez opory německé. Proti tomuto tvrzení bylo nutno podati osvědčení skvělé, všemu světu zřetelné. Vyloučiti literaturu německou z Národního divadla navždy, bylo by ovšem nemístno. Hájíce sebe proti živlu německému ceníme sobě u něho tak jako u jiných národů všeho, v čem se u něho objevuje tvůrčí síla ducha lidského."

Přecházejíce k původním hrám, jež byly po Salomeně zařazeny do repertoáru prvého roku, seskupujeme čtyři z nich ve dvojice spojené buď spřízněnou látkou, anebo obdobným osudem. Dva kusy dnes naprosto zapadlé jsou zajímavé právě tím, že propadly; dva jiné tím, že mají stejné zarámování dobové a dějepisné.

S velikým neúspěchem setkal se v Národním divadle napoprvé Ladislav Stroupežnický, a to byla pro nově nastoupivšího dramaturga mrzutá a nemalá rána: položil své Triumfy vědy na 19. únor 1884 a zůstalo při tom jediném představení, dojista k nemalé radosti mnohých jeho škodolibých odpůrců. Autor byl zklamán neúspěchem, obecenstvo hrou, ale u spisovatele tak bystrého a činného, jakým je náš dramaturg, taková věc nerozhoduje, mínil Nemo: „tím směšnější je dětinská radost

jistých kruhů z jeho neúspěchu, neboť přihodilo se dobrému spisovateli částečně to, co se jim u divadla posud opakovalo měrou svrchovanou." Kdežto většina referentů spokojuje se s více méně jasným zjištěním a glosováním očividného nezdaru — Zákrejs má o tom kuse bojujícím „proti vyděračskému mastičkářství" jen tři řádky —, je s důrazem vytknouti, že Bozděch, jindy obávaný pro svou kousavost a neprávem obviňovaný z konkurenčního záští, nevedl si ani škodolibě, ani jedovatě. Naopak jeho referát hledí zachrániti, co se zachrániti dá, pojednává o autoru Černých duší, Pana Měsíčka obchodníka a Zvíkovského raráška s respektem, o jeho novince s šetrností, označuje ji za nezdařený pokus navázat na bujnou molièrovskou tradici protiapatykářskou a chválí představení s dekoracemi až příliš elegantními a s vybranou trojicí komiků (Kolár, Mošna, Frankovský). Zachránit se arci reputace kusu tak exponovaného nedala ani touto skutečnou laskavostí, ba noblesou referentskou. Triumfy vědy nadlouho platily za odstrašující doklad, jak dramaturg dramaturgii pěstovati nemá, a poskytovaly proti Stroupežnickému pádný argument. Když tři léta poté Stroupežnický odepřel hráti drama Bez boje, připsal autor, M. A. Šimáček, tuto svou odmítnutou hru Jaroslavu Vrchlickému a napsal do předmluvy: „Nemoha se z rozsudku (dramaturgova) odvolati k žádoucí instanci vyšší, vydávám práci svou tiskem, aby veřejnost posouditi mohla, v jakém poměru jest drama mé ku hře, kterou pan dramaturg mohl dáti provozovat na jevišti Národního divadla, totiž k Triumfům vědy od Ladislava Stroupežnického." Ředitel Šubert ve svých Dějinách omlouvá dramaturga, že prý se svými Triumfy vědy přišel příliš brzy; jimi prý se ozval silný tón naturalismu, o několik let později byly by se uchytily, nezvyklost však jim roku 1884 podrazila nohy.

Druhé drama, jež se roku 1884 (18. dubna) setkalo s nezdarem,

dožilo jediné reprízy a bylo označováno za faux pas, nemá důležitosti kvůli autorovi, nýbrž pro své prostředí a pro ozvuk, jejž vzbudilo. Jsou to Anatomové Karla Kukly, označovaní za začátečnický kus a zajímaví leda tím, že autor svou parodii (opět parodii na vědu, jako u Stroupežnického) zasazuje do ruského, pseudoruského rámce. Lze tedy právem být žádostivu, jak se na takový nápad reagovalo v době, kdy tu sic byly živé sympatie slovanské, ale kdy se o ruském divadle — viz poznámku a přiznání F. A. Šuberta — tak pramálo vědělo. Zákrejs vytýká jak nepřesnosti jmen, tak nemístnost perzifláže. „V Kuklově obrázku vystupuje šest osob — a tři z nich počínají si nad potřebu surově. To rozlaďuje tím více, že se jedná o Rusy. Neboť hra odbývá se v Petrohradě. Nihilistky snad jsou takové, jako Věra, ale jsou-li všechny posluchačky lékařství jen tak beze všeho nihilistkami? A zda všechny tak hrubě nadávají? Druhým hrubcem je sluha Krapotkin (tak!), který nemá nic na mysli než vodku a vodku; kdyby Němec vytvořil takovou postavu, vyhlásíme to za paskvil! Nadávky nahrazují vtip. Kukla vůbec nezná ruského života, ani co s ním souvisí, a přec odvážil se psáti charakterový obrázek o Rusích." Ještě rozhodnější je odmítnutí v Lumíru. „Nejsme," píše tam — snad za Lumír vážně, snad ironicky za sebe — Nemo, „nejsme, jak známo, rusofilové," ale ani západník nemůže se prý shodnout s parodií tak nevkusnou a neumělou, jaké je ruský život podroben v Anatomech. Jejich autor se nedal. Poslal obšírnou obranu svého kusu, narazil však na energickou odpověď samého J. V. Sládka, jenž se s nepřítomným recenzentem svého listu ztotožňuje a důrazně odmítá Kuklovy řádky — „oprotiv kritice dr. P. Durdíka uveřejněné na těchto místech". Polemika dvojnásob důležitá. Máme jí dosvědčeno, že se pod šifrou Nemo (buď jediný, buď spolu s jinými) skrýval P. (patrně Pavel) Durdík, tehdejší spolupracovník Lumíra, a pozorujeme, čím tento pozdější hlavní propagátor a překladatel ruského dramatického realismu — neboť hádat na Petra Durdíka, pedagoga, se nezdá — svou prostředkovatelskou, a tedy dojista „rusofilskou" činnost připravuje: tím, že se obrací proti českému pokusu o znevážení ruského života. Pro svůj karikaturně polemický postoj k ruskému materialismu a feminismu zasluhovala by si Kuklova drobnost, kterou autor připsal „svému ctěnému dramatickému učiteli a rádci" Stroupežnickému, bližší povšimnutí.

Dvojicí her spjatých látkově jsou J. J. Kolára Královna Barbora a F. V. Jeřábka Závist. Oba autoři, kteří náleželi k sloupům původního programu v Prozatímním, přicházeli v prvním roce Národního vydatně k slovu. J. J. Kolár, zastoupený reprízou Magelony, měl na sklonku prvního roku, po Královně Barboře, ještě premiéru Umrlčí hlavy (26. října 1884), které se sic dělala hlučná reklama, ale která dopadla nevalně. Dodáme-li, že od května do července vystoupil J. J. Kolár čtyřikrát pohostinsky ve svých parádních rolích jako Shylock a jako kat Mydlář, při čemž „geniálnímu kmetu" byly připravovány bouřlivé ovace, je viděti, že se zasloužilý a neúmorně výkonný divadelník, kdysi hlavní činitel české scény, i za nových poměrů dožíval náležitého uznání. Jeho Královna Barbora poprvé hraná 20. dubna dočkala se osmi repríz; vzešla z konkursu, jejž na dramata z pražské historie vypsala pražská obec; soupeřku měla ve hře, která následovala hned 9. května, podnícena byvši toutéž soutěží a zpracovávajíc týž úsek české i pražské historie: to byla Závist F. V. Jeřábka, hra méně úspěšná, jež se pak už jen třikrát opakovala a jejíž autor byl v prvém roce Národního divadla reprezentován ještě čtyřmi reprízami svého staršího Syna člověka (Abrahama hrál Šimanovský, Květovského Bittner, Zárubu Šmaha, selského gratulanta Mošna).

Historický žánr tedy, hlavní dramatický druh divadla Prozatímní-

ho, dostával se oběma soutěžícími kusy znova ke cti, a typičnost u určitého divadelního odvětví bila tím víc do očí, ježto zde i tam byla zpracována stejná událost: „dobytí Prahy národní jednotou Poděbradskou dne 3. září 1448, navrácení hlavního města do moci kališnické a souvislé s tím nastolení katolického Ladislava Pohrobka (1453)". Ale jedno z těch dramat, rozlišuje Zákrejs, sám pěstitel dějinné dramatiky poděbradovské, „odmítá historická pouta a druhé přioděno jest rázem aktuality, obrážejíc naši malomyslnou dobu v zrcadle sebevědomé, mohutné minulosti. Obě hry pouštějí záři obdivu na postavu Jiřího z Kunštátu, ale v žádné z nich není Poděbrad vlastním rekem tragickým". Divadelně je poutem obou her stejná postava, která přirozeně v obou případech měla stejného představitele, Seiferta, našeho „dědičného" Jiříka z Poděbrad, jak v Politik žertoval ne už Bozděch, nýbrž „uh.", to jest dr. Viktor Guth, kdysi rovněž jeden z krátkodobých dramaturgů Prozatímního divadla. Jinak jdou obě hry rozdílnými cestami, jak vidno již podle titulů, z nichž prvý se vztahuje na postavu kolárovsky démonickou, druhý na vlastenecký tendenční jinotaj. Té efektní hrůzy nepouštěla Sklenářová-Malá sdostatek Kuffnerovi v Národních listech (š.), který není uspokojen ani krasomluvně koketním Poděbradem Seifertovým, zdála se sic hereckým intelektem na výši úlohy, „avšak z jejího oka nesrší, z její hrudi nesálá ten nezkrotný žár, ten uchvacující proud planoucí vášně, jakým překypuje tato česká Kleopatra. Takové úlohy předpokládají veliký orgán, plný a břitký, jenž dovede hřát i pálit, a ohnivý temperament"; nemožný byl podle referenta oblakový prospekt v prvním dějství, jaký se prezentuje leda na moři nebo na vysokých horách. Zcela jiné úkoly dával paralelní kus Jeřábkův, který z povah sváděl pozornost na ideu a knižním způsobem předváděl na jevišti Palackého slova o Jana Smiřického „osobní závisti a nenávisti". Čechův starý hřích je

podle Jeřábkova Poděbrada „nad cizí blednout zásluhou"; „a měl-li kdo z nás úspěch jaký, ó, závist čeká, by zkazila jej. Jen závist vyrvi, bože, z našich prsou, a divů svět vytryskne z české půdy." „Závist je název kusu, ale jak se tato náruživost vyvíjí, jaký aktivní duševní proces od jejího vzniku až do katastrofy závistivec prodělá, není v kuse provedeno," namítá Zákrejs, také to nebyla mravnostní myšlenka jako spíš herecká interpretace, co diváky zaměstnávalo a — rozštěpovalo. Kus, který neměl groteskně mošnovských epizod jako Kolárův, poskytoval, stejně jako Kolárův, místa k uplatnění ženské charakteristiky. Pohříchu prý, tak lituje Guth, osvojila si Bittnerová jako Johana Smiřická manýry, které se rovnají zosobněné nepřirozenosti; tím více vzněcuje se Pospíšilovou, která je jako stvořena pro heroiny s démonickou silou vůle — touž Pospíšilovou, o které Kuffner v témže kuse soudí, že se lépe hodí za Zvíkovského raráška nebo do veseloher jako Figarova svatba nežli pro patetické role, v nichž se nepovznáší nad konvenci! Kolem této vysoce nadané herečky počíná se tvořit atmosféra přízně a nepřízně, mezi táborem jejím a táborem Bittnerové dochází k zřejmým neshodám. „Paní Bittnerová," konfrontuje několik let poté Vilém Mrštík (ve vídeňské České revui 1889), „originálním podáním své úlohy leká a zaráží; svým výkonem jako by chtěla říci: ‚Která nejste jako já, nic nedovedete, raději toho nechte a deklamujte, jako se deklamovalo až dosud.' Slečna Pospíšilová naopak na divadlo sváděla. Byla zosobněnou pravdou slov: ‚jsem oheň, jejž nelze uhasit a jenž budí zas oheň . . .' Čekejme padesát let, než se podobný duch a talent narodí."

Kontrast vynikajících těch hereček dá se stopovati též na prvých osudech novinky, jejíž premiéra byla činoherní událostí v prvém roce nejvýznamnější : Královnu Alžbětu ve Vrchlického Noci na Karlštejně vytvořila Pospíšilová; půldruhého roku poté převzala ji, už po velké

divadelní bouři, poetická Bittnerová. Prvé uvedení národní historické veselohry dopadlo k obecné spokojenosti; datum jeho připadlo na 23. květen 1884, bylo to jedenáct dní po smrti mistra Smetany, jemuž byl básník Noci na Karlštejně zazpíval tesknou nénii. Vedle Snu noci svatojánské, největšího úspěchu mladého ústavu, nová noc, lokalizovaná na domácí půdě, předvádějící rovněž milostné záměny, kostýmovaná však shakespearovsky spíš podle Violy za muže přestrojené. Desetkrát se hrála Karlštejnská noc od května do listopadu prvního roku, přešla ovšem do dalších sezón a udržela se z počátečních novinek Národního divadla jediná jako součást kmenového repertoáru podnes, stále ještě vábíc k novým hereckým retuším, stále ještě svěží ve svém erotickém druhém dějství a ve své moudrosti otcovského chotě a krále. Obecenstvo premiéry bylo „na počátku chladně vyčkávavé", neodolalo však a bylo záhy strženo k zaslouženému obdivu; vedle hlavní dvojice ztělesněné Seifertem a Pospíšilovou, „něžnou, ne dost rezolutní", hráli: Štěpánovu prý nevděčnou úlohu Bittner, svůdcovského Petra prý faunsky Šmaha, Arnošta z Pardubic Pulda, Ješka Frankovský, Peška s Alenou Slukov a Pštrossová, hlásníka Horník. Kapitolou pro sebe byl by Seifertův král Karel, napoprvé byl by prý „snad příliš mlád", na jednom místě se mu přihodil při premiéře „fatální lapsus linguae", ale během let se svou úlohou intimně srostl a hrál ji do svého stáří, aspoň pohostinsky, též vedle svého nástupce Vojana; chvalořečnice Seifertova umění Eva Vrchlická charakterizuje jeho podání roku 1918, že svého Karla zažehá niterně a na jeho čelo dává dopadat světlu myšlenky; v intimitě noci stává se jeho císař člověkem, zahrávání s Eliškou vyznívá písní lásky, za svítání na nádvoří mění se opět v panovníka na oko přísného.

Jinou důležitou otázkou je režie, nad níž si právě při Noci na Karlštejně ozřejmíme dobové a slohové rozdíly požadavků i koncepcí.

Historická stránka veselohry byla by podle Jana Liera (v Lumíru) „nabyla ještě větší plastičnosti a bezprostřední účinnosti, kdybychom byli spatřili výjevy odehrávati se ve známých zdech velmi známého Karlova Týna. Budově takové, jakou jsou Tower, Mont Saint Michel, Kremlin, Escorial nebo náš Karlštejn, nelze snadno substituovati jinou libovolnou hradovou stavbu, aniž by se divadelní správa nevzdávala žádoucího účinku úchvatné a k reálnosti děje velice přispívající iluze. Totéž nutno říci o kostýmování herců, celkem ovšem historicky dost správném. Toliko anachronismy, jakými jsou dámské kloboučky ve XIV. století docela nemožné, aneb přílišně saracénský ráz obleku cyperského krále, který přes všechny své blízké styky s Orientem zůstal vždy řádným Lusignanem a chodil si doma i za hranicemi zajisté náležitě po francouzsku — toliko takové odvážnosti bijí křiklavě do oka." Srovnejme s těmito zásadami „historičnosti" a „věrnosti", reálnosti děje stanovisko protilehlé, tlumočené po pražském zájezdu Moskevských V. Tillem roku 1906 (v Divadelních vzpomínkách): Noci na Karlštejně byla vytýkána historická nepřesnost, ale dala by se z ní udělat hra scénicky živější; nová její režie liší se od prvotní, na počátku byly kostýmy i dekorace hodně šablonovité, v druhém pojetí (za Schmoranze a Kvapila) nastala změna v kostýmech, „špičaté střevíce, kukle, pláště atd. nabyly historičtějšího, ale ne umělečtějšího tvaru"; vedle vnější režie nutno dbát i vnitřní, bylo by třeba emancipovat se od pouhého doprovodu slov, scéna měla by se oživit podle smyslu celého výjevu, v souladu s duchem dějství, nikoli nápodobou nějaké prokázané nebo domnělé historické skutečnosti. Je zkrátka „potřebí scény, která sice otrocky nenapodobí Mockrův Karlštejn, ale dovede vyvolat plastickou představu Karlova hradu".

Literárně bylo přijetí Vrchlického veselohry skvělé. Kuffner se sice netajil s velmi správným postřehem, že „proti technickému zpracování

dá se leccos namítat", naznačil též, že běží spíš o básníkův oddech nežli o spění za vysokými metami — „snad si jen hrál, snad chtěl ukázati, že by mohl, kdyby chtěl, snad jen ve chvíli prázdně zahrál si se skutečnými lidmi, z nízkého kraje, uprostřed čtyř kamenných stěn, aby co nejdřív zas odletěl nazpět do tajů šera sfing a papyrusů, ke svým Prométheům" — ale: jaká skvostná postava, ten císař Karel! Třebaže se tu a tam ozývaly výtky v jednotlivostech, o rozhodujícím, ba plném vítězství, jehož básník dobyl, nebylo lze pochybovat. A nebyl to jeho jevištní úspěch počáteční, nýbrž — stále v ovzduší Národního divadla, byť ne na jeho prknech — již čtvrtý.

Je nutno mít na paměti rozdílný osud Vrchlického dramat a Vrchlického lyriky. Jako divadelník byl pozdravován ve svých počátcích neméně nadšeně než při svých debutech básnických; jako divadelník prožil, stejně jako jinde, vlnu úspěchu a růstu, křivku neuznání a úpadku; ale kdežto se dráha lyrikova před samým pohasnutím pozvedá k některým projevům nejzářivějším, stojí na sklonku jeho dramat práce vyplněné marným úsilím, jako Trilogie o Simsonovi a Godiva. Je však tím důrazněji připamatovati vítězné auspicie, za nichž se dál Vrchlického vstup na scénu. Prvou jeho hrou byla Drahomíra, doporučená J. J. Kolárem, premiéru měla 10. března 1882, hrála se v režii Kolára mladšího při benefici Jakuba Seiferta, který dával Radslava, se Sklenářovou-Malou v titulní úloze; představení vyznělo „triumfem", jakého dávno nebylo, bouřlivá, ba „příliš horlivá" pochvala zaznívala hned po prvním dějství, básník byl vyznamenán „pěti věnci vavřínovými s nádhernými fábory" a kritici tonuli v nadšení: jmenovitě Jan Lier, který si též později v Lumíru hry Vrchlického vyhrazoval k svému posudku. Nemálo přispívalo k jásotu veřejnosti, jak poznamenal Turnovský v Pokroku, že básník, pro svůj západní, cizácký směr kaceřovaný, zvolil si k první dramatické

Turková, Sklenářová-Malá, Pospíšilová ve Vrchlického Drahomíře

práci látku domácí. Při druhé však, totiž při Smrti Odyssea, dávané 10. června téhož roku, tato vnější výhoda odpadla a básník objevil se přece jen (Lierovi) „neméně skvělý a mistrný"; „někdy by se mohlo okázalými ovacemi poněkud hospodárněji nakládati, to platí také o vyvolávání herců", varuje, nikoli bez důvodu, Turnovský. Pro Odyssea jevil se Slukov deklamátorem poněkud chvatným a příliš ohnivým, zato Sklenářová učinila pro Penelopu víc, než sám básník zamýšlel, vada byla v necvičenosti komparsů. Také další antická hra, aktovka V sudě Diogenově, jejíž reprízy pak přešly do Národního, měla premiéru ještě před jeho zahája-

ním, 12. ledna 1883, s Puldou, jenž pro titulní úlohu osvědčil zvláštní způsobilost ve své chladnosti a úsečnosti; tentokrát se prý ve Vrchlickém ozval Aristofanes, soudí Lier. Přechod k Noci na Karlštejně, jenž pro strmý počátek divadelní dráhy Vrchlického znamená nejvyšší vrchol, nebyl tedy zcela nečekaný.

Souputník-protichůdce Jaroslava Vrchlického, Julius Zeyer, druhý čelný básník počátků Národního divadla, nebyl v prvním období jevištním zastoupen premiérou, jen reprízou své Sulamit, která se arci hrála pouze dvakrát. Také on debutoval v mezidobí mezi prvým a druhým Národním divadlem, také on hleděl vstříc vrtkavým rozmarům divadelní Štěstěny, také on podroboval své látky, ať domácí, ať cizokrajné, básnickému stylizování, také on se postupem let reálnímu jevišti Národního divadla oddaloval, také on měl na počátku své divadelní dráhy rychlé tempo tvořivosti a svěží pracovní chuť, ale přec, jaký rozdíl! Jaroslav Kvapil, vyšetřuje, proč mezi oběma lumírovci zavládlo takové nepřejícné, až nepřátelské napětí, právem hledá jeho kořeny v podmínkách dění divadelního; verze Vrchlického byla, že Zeyer naň prý „zanevřel už tenkráte, když skoro současně zadali divadlu tehdy ještě zatímnímu svoje první divadelní hry a když u divadelní správy dobře pochodil Vrchlický, a Zeyer nikoliv", Kvapil tu domněnku doplňuje a opravuje, že ne-li zrovna hned od Drahomíry a Staré historie, přec od počátku let osmdesátých panoval mezi nimi osobní antagonismus. „Vrchlický vyhrával na divadle snáze a to arci jeho poměr k Zeyerovi a ještě víc Zeyerův poměr k němu nepolepšovalo", „Noc na Karlštejně, od níž se před premiérou nechtěli znalci ničeho nadíti, stala se nejpopulárnější českou hrou své doby", a Zeyer v příštích letech Vrchlickému vyčetl, „že chce psáti pro zálibu galérie a že s ní koketuje, a tím i dobráckého, ale divadelně vždycky nedůtklivého Vrchlického tuze podrážděl".

Jisto je, že se základní rozdíl obou básníků velmi jasně obráží v jejich nestejném postoji k divadlu: Vrchlický brzy po svých dramatických počátcích přešel roku 1885 do řad divadelních kronikářů, kdežto Zeyer, exkluzívní cizinec i zde, referentského řemesla a směšování dvou divadelních praxí nepěstoval; přese společnou zálibu v dalekých a odlehlých světech rozrůzňovali se také tam, kde zdánlivě se ubírali cestami shodnými. Vrchlický zakotvil hned na počátku v domácí půdě, do níž Zeyer zasadil až svou Libuši, svého Neklana, svou Mahulenu. Nehledíme-li k čínské pohádce Bratří a k jiným pokusům, které prozatím na divadlo se nedostávaly, začal Zeyer svou divadelní činnost ve znamení commedia dell'arte, jejíž literární (nikoli herecká) tradice byla českému jevišti značně odlehlá; pokračoval starým námětem židovským, při němž rovněž nemohl počítati s ochotnou chápavostí obecenstva, přejícího si též v exotismu jisté líbivosti. Zcela jinak se utvářel také poté úděl obou spřízněných duchů, Zeyer dlouho nedosahoval tak obecného a jásavého souhlasu jako Vrchlický, nebylo mu však také tak hluboko sestupovat pod hladinu úspěchu jako Vrchlickému v době postupujícího odcizování od kritiky; Zeyer, jehož dramatická tvorba je časově omezena na dobu prozatímní a Šubertovu, nepsal a nemusil nikdy psát pro divadlo z důvodů hmotných, neprojevoval svolnost k spolupráci v prolozích, překladech a jinakých pracích nahodilých a příležitostných, jimiž péro Vrchlického se dávalo do služeb sezóny a dne.

Příznačný je hned Zeyerův počinek. V sobotu 25. března 1882, kdy se poprvé hrála Stará komedie, bylo rovněž „hodně poct a vyznamenání", slavena však byla roztomilá beneficiantka slečna de Pauliová. Divadelní správa hru nepodceňovala, dala pro ni divadelním malířem Haisem pořídit nové dekorace do prvního dějství (náměstí s palácem v slo-

hu španělské renesance) a do třetího (ulice s městským vězením), herci se v Puldově režii snažili, seč byli, František Kolár (starý lakota Pandolfo) přepínal karikaturu, Bittnerová (Lavinie) rozvíjela eleganci oslnivého zjevu (to slovo „oslnivý", „oslňující" je v prvých letech osmdesátých zrovna epiteton constans a vystihuje, čeho se tenkrát požadovalo), rozehřát se však nicméně kritika nemohla. Obecenstvo se bavilo drastickými situacemi, ale přálo by si pro příště „látky poněkud nám bližší". „Kéž by (básníkovi) byla vlídnost, kterouž obecenstvo k jeho premiéře projevilo, pobídkou k další úspěšné činnosti!" uzavírá benevolentní Turnovský; Lumír (šifra R.) protestuje proti nepříznivé jedné kritice, zachovává však přec jen rezervu a nepíše hymnicky jak o Vrchlickém. „Jen kdo hloubky nemá, může nazvati kus Zeyerův všední burleskou, jak stalo se od kritika Českých novin, autora bohužel příliš zapomenutých Zlatých laurů. Oko všední vidí všude jen všednost. Té v kuse není naprosto. Kritikům jistého druhu jest ovšem stejné, jedí-li bodlák — nebo květ." „Dle všeho," psal autor v dodatečné předmluvě slečně Marii Kalašové, „co jsem po svém návratu do Prahy slyšel, neměla Stará historie mnoho štěstí ani u obecenstva, ani u kritiky. Nermoutilo mne to. Musel bych míti více ješitnosti, kdyby mne neúspěch měl skutečně bolet, a nesměl bych býti tak střízlivým, jak jsem, kdyby mne potlesk snad měl opojovati. — Co pak se naší kritiky týče, je to věc, která se nemůže bráti doopravdy."

Druhým „květem" byla Sulamit. Poprvé 10. října 1883, tedy necelých šest neděl před otevřením Národního divadla, ve prospěch Seifertův a v režii Kolárově. Opět vavřínový věnec — snesl se však na hlavu beneficiantovu; za nepřítomnosti autora poděkoval vrchní režisér Kolár. Milostný zjev Marie Bittnerové — hrála Levónu — „byl živý pravzor Doréových dívčích obrazů biblických", Batševu dávala Sklenářová, Lilithu Pospíšilová, v čelo komparserie konečně postaveni herci, čímž „překonán blud", že by úloha pouhého statisty byla něčím zahanbujícím — ale co naplat! Tak například byla Slukovu, tomu zdravému představiteli zdravého selství, přiřčena úloha Anpielova: ale, tak se ptá Turnovský, „co má z anjela udělat jadrný, šťavnatý, robustní Slukov?" Už námět ztěžoval úspěch, vypočítávají se dva Zeyerovi předchůdcové ve zpracování „patriarchálních dob židovských", je to Velouch z roku 1853 a Hálkova hra Ammon a Tamar z roku 1866, Sulamit se uznává za výborné drama „knihové", ne repertoární. První rok Národního divadla nemohl hru nepojmouti do svého programu, který převzal rozvrh Prozatímního, neučinil však pro ni nic mimořádného. Posud čeká Sulamit, od té doby několikrát obnovená, na svou scénickou rehabilitaci (nepoužito bylo dosud například Zrzavého náčrtů a Vydrovy ochoty režisérské), tak jako by to byla teprve nová doba, která objevila vlastní, v improvizaci a bujné nevázanosti spočívající smysl Staré historie; nemohlo se tak arci státi dřív, než se znovu nalezla spojitost i Molièrova se slohem italské komedie umělecké: představení bratří Čapků na Vinohradech roku 1921 bylo jak za Šuberta, tak za Schmoranze ještě nepředstavitelné.

3/ BOJE A VZESTUP

1/ Do roku 1889

Po celou dobu své činnosti vydával František Adolf Šubert pravidelné roční přehledy o uměleckých pracích i hospodářských poměrech svého ústavu. „První rok v Národním divadle" vyšel jako úhledná knížka tiskem Závodu tiskařského a vydavatelského v Praze ke dni 18. listopadu 1884 (roku 1893 byl tištěn v druhém vydání); začíná se ozdobně řečnickými obraty dobře ilustrujícími autorův působivý, vždy o hlasitý ozvuk starostlivý sloh: „Minul rok. — Jeho šeré a jasné dny, jeho světlem ozářené a barvitých obrazů plné večery přeletěly takovým šumným a rychlým letem, že skoro týdnem se býti zdá, co bylo týdnů více než padesát. — Dnes rok, dnes 18. listopadu rok, otevřely se dokořán brány Národního divadla, dnes rok poprvé v něm zahlaholilo slovo mluvené a hudba zvonivá — dnes rok tomu již, co splnil se veškerému národu jeho zlatý sen, co uviděl národ český dokončené divadlo Národní. — On jeho majitelem jest. Ti, kdož je drží dočasně, pouze jeho správci jsou, a kdož v něm působí, dělníci jeho jsou. I sluší se, aby velikému a vznešenému majiteli vzdán byl počet ze dnů uplynulých — a tím počtem tyto listy mají býti." I tento počet, který se drží suchých statistických dat, je na vhodném místě zpestřován barvitým líčením, nejživěji působí popis, kterak se zahajovaly hry v budově nakvap dohotovované, to místo se čte jako český pendant ke Goethově básni na Miedingovu smrt, k onomu poetickému vystižení improvizačního chvatu, z něhož se rodí scénické dílo: „Na jevišti Národního divadla děly se sice již zkoušky k prvním hrám, ale na jevišti, pod ním a nad ním i v celém hledišti hemžilo se ještě, bušilo a klepalo dělnictvo, dokonávajíc o překot vše, co

dříve hotovo býti nemohlo. Ano nejedna práce prodlela až do dnů po otevření Národního divadla, takže přípravné práce umělecké nemohly se díti s klidem náležitým."

Na konci brožury obrací se autor k odborné veřejnosti: „K důležitým činitelům, s nimiž divadlu počítati jest, patří kritika časopisů. Podceňovati ji anebo z bázně na oko se jí kořiti a v hlubokém nitru svém jinak o ní mysliti, bylo by za každých poměrů chybou velikou ... Neváhám vyznati, kdyby nebylo u nás kritiky objektivné, kdyby například kritika z nesprávného chauvinismu k divadlu byla vždycky a i tam lichotivá, když stanou se jakékoli chyby — ať od sil výkonných či od správy divadelní — že bych sobě objektivnou kritiku koupil. Neváhal bych totiž i s jistou obětí divadla zabezpečiti sobě činnost takového muže, jenž by při správném rozhledu a náležitých schopnostech pronášel svůj spravedlivý samostatný soud o divadle, a sice veřejně." Vzdav pak časopisecké kritice celkem chválu, připojuje některé výhrady: kritika nechová vždy na zřeteli svou povinnost přesného rozboru; i kritice jinak objektivní se přihází, „že staví do popředí téměř jen stránky vadné, kdežto stránek dobrých pomíjí"; za druhé pak nedbá kritika sdostatek hmotného prospěchu divadla. „Ve věci té není pranic třeba, aby se snižovala k pouhé reklamě; bylať by jí nedůstojna. Stačí jen, aby vedle vad vytkla také dobré neb výborné stránky výkonů na jevišti a aby udržovala živý interes k divadlu. Jak se to děje bez ublížení důstojnosti kritiky, ví každý, kým nevládne pero, nýbrž kdo vládne perem. — Mluvím arci stále jen o poctivé kritice; každá jiná jest nehodna povšimnutí, nercili slova."

„Kritice napsal pan ředitel za ouško malou lekci," kvituje Kuffner v Národních listech v listopadu 1884 (jeho článek Po prvním roce čte se ve výboru jeho statí Scéna za scénou); a pokračuje v někdejší Nerudově

apologii divadelního kritizování, odpovídá na kritiku kritiky: „Snad kritika a kritika je někdy dvojí. Snad je jiná kritika v odborném listě pro odborníky a znalce, kde záleží na důtklivém a neúnavném probrání otázek, kde jsou k tomu účeli otevřeny všecky sloupce. Ale jiná je zase v denním listě, kde nesejde než v rychlém letu vrhnouti na předmět paprslek světla, aby široké čtenářstvo zachytilo dojem a mohlo se orientovati. A kritiku denní autor myslel. Jsou arci věci, které tato kritika mlčením pomíjí... Že tím zůstává jaksi kusou, je si denní kritika dobře vědoma. Ale nemůže pomoci! Je to její osud. Osud druhu, určený danými podmínkami a okolnostmi. — Snad není kritika vždy příjemnou zákuskou ku ranní kávě, ale také nechce býti onou oprátkou, o které autor mluví. A nachází-li někdy, že by mohlo být při zkouškách více píle, anebo za oponou méně hluku, poznamená-li, že se v repertoáru málo šetří abonentů, anebo v hledišti šetří mnoho elektřiny, že jsou pauzy mezi akty příliš dlouhé anebo kalhotky baletek příliš krátké — tedy vše daleko ještě nechce znamenati, že ředitel je špatný ředitel a že by měl býti donucen k demisi. Kritika má sice za svou povinnost co možná důkladně si protírati při nazírání brejle, ale neholduje zásadě, že by se měli v Národním verbovat a věšet ředitelové, jako v Turecku ministři. — Naopak. Kritika je s ředitelem velmi spokojena. Těší se, že dosáhl za první rok, co dosáhl, doufá, že za druhý dosáhne víc, za třetí bohdá ještě víc."

Idylická věru předehra k třenicím, které se blížily a jimž bylo určeno se vybít mezi ředitelem Šubertem a divadelní kritikou. Ne arci Kuffnerovou.

„Druhý rok Národního divadla", vydaný nákladem Národního divadla k 18. listopadu 1885, obsahuje vedle repertoárního přehledu a jiných údajů, jakož i vedle důležité kapitoly o žádoucím druhém divadle

českém také některé partie polo omluvné, polo útočné. Jako každý divadelní ředitel na světě, tak i Šubert byl nucen k jistým ústupkům běžnému vkusu obecenstva a hledí je teoreticky odůvodniti — sem hledí zvlášť poznámky o baletu vůbec a o baletu Excelsior zvlášť; a jako každý ředitel českého divadla dostával se i Šubert do rozporu s některými požadavky domáhajícími se hojnějšího pěstování programu domácího. Jedné věci dlužno prý litovati: že původní tvorba loňského roku neposkytla mnoho dobrých produktů a že tak bylo nutno hráti cizí práce, které mají pro naše divadlo menší důležitost. „Jeť ideálem Národního divadla, aby vždy více nechávalo zavládati ve svém pořadu her dobré plody původní, a dosažení ideálu bylo by, kdyby v Národním divadle ovládnouti mohla úplně produkce původní. Ovšem produkce dobrá a aspoň částečně plodů takových, aby vedle uměleckého zřetele zachován byl divadlu také pevný podklad materielní." Neméně upřímně doznává ředitel, že vedle vážných a velmi cenných her musil pojmouti do repertoáru „více živlu veseloherního a povšechně bavícího" a že malý počet nových děl původních bylo nutno nahraditi opakováním prací starších. „Svalovati přitom všechnu vinu na Národní divadlo jest sice velmi pohodlno, ale snad ne úplně spravedlivo. V pietě a v dobré vůli k výborným plodům autorů domácích sotva stojí správa divadla za kým jiným. Vedle zájmů uměleckých jest však Národní divadlo nuceno dbáti pilně pevného podkladu materielního, anoť nemá zvláště veliké subvence jako divadla státní nebo dvorní, s jichž mnohými jinak stojí na stejném stupni uměleckém."

Bylo nutno reprodukovati podrobně stanovisko divadelní správy, jemuž podobné zásady byly během padesátiletí Národního divadla formulovány znovu a znovu. Tak jako se zas a zas opakovaly v novém vydání a v nové ražbě požadavky horlící pro pilnější uplatňování výběru

domácího a pro repertoár, jenž by hověl měřítkům uměleckým, nikoli jen hmotným. Přihlédneme-li blíže, je v bojích, které se rozpoutaly hned na začátku Národního divadla, předobraz kampaní, jež se pak v intervalu několika let obnovovaly s pravidelností až zarážející a ukončeny arci nejsou dodnes. Tak jako se Šubert bránil proti svým oponentům, tak se poté na počátku nového století bránila nová divadelní správa proti českým spisovatelům, kteří na ni útočili polemickou brožurou; výtky adresované prvnímu řediteli mají svou analogii v pozdější anketě Přehledu, která za zcela jiných okolností roku 1910 brojila proti zanedbávání domácí činohry, a mají svou platnost ještě i pro nynější, opět zcela změněnou dobu. Ale tak jako ony první diskuse mají své dohry, tak hleděly zpět k předehrám a přípravám. Stesk na zanedbávání české tvorby dědil se z let Prozatímního divadla; dostoupil zvlášť prudkého výrazu roku 1875, kdy Jednota dramatických spisovatelů a skladatelů českých podala Družstvu pamětní spis a vytýkala v něm, že v uplynulém období víc než polovina her byla původu francouzského, samotný Sardou měl 23 večery, a jen 22 byly věnovány tvorbě domácí. Na tuto stížnost nedošla vůbec odpověď, ale v době, kdy se už chýlilo k otevření Národního, situace se lepšila; Lumír vzpomíná 30. dubna 1881 zlého nakládání s původní produkcí za dřívějších protekčních a nenárodních správ, ale v prosinci téhož roku libuje si tam Vrchlický — ještě před svým vlastním dramatickým debutem — na okraj Šubertových Probuzenců, že „začátkem letošní sezóny prolomen konečně led původním kusům". Národní divadlo mělo pak pro svůj počáteční počin dobrý úvěr u spisovatelů, uvedení neznámého a neakreditovaného posud Adámka v den činoherního zahájení vykládalo se za dobrou předzvěst, ale velmi brzo docházelo ke konfliktům pro skutečnou nebo domnělou nadvládu zpěvohry nad činohrou. Již v únoru 1884 stěžuje si Nemo na „libovládu

PRVNÍ ROK

v

NÁRODNÍM DIVADLE.

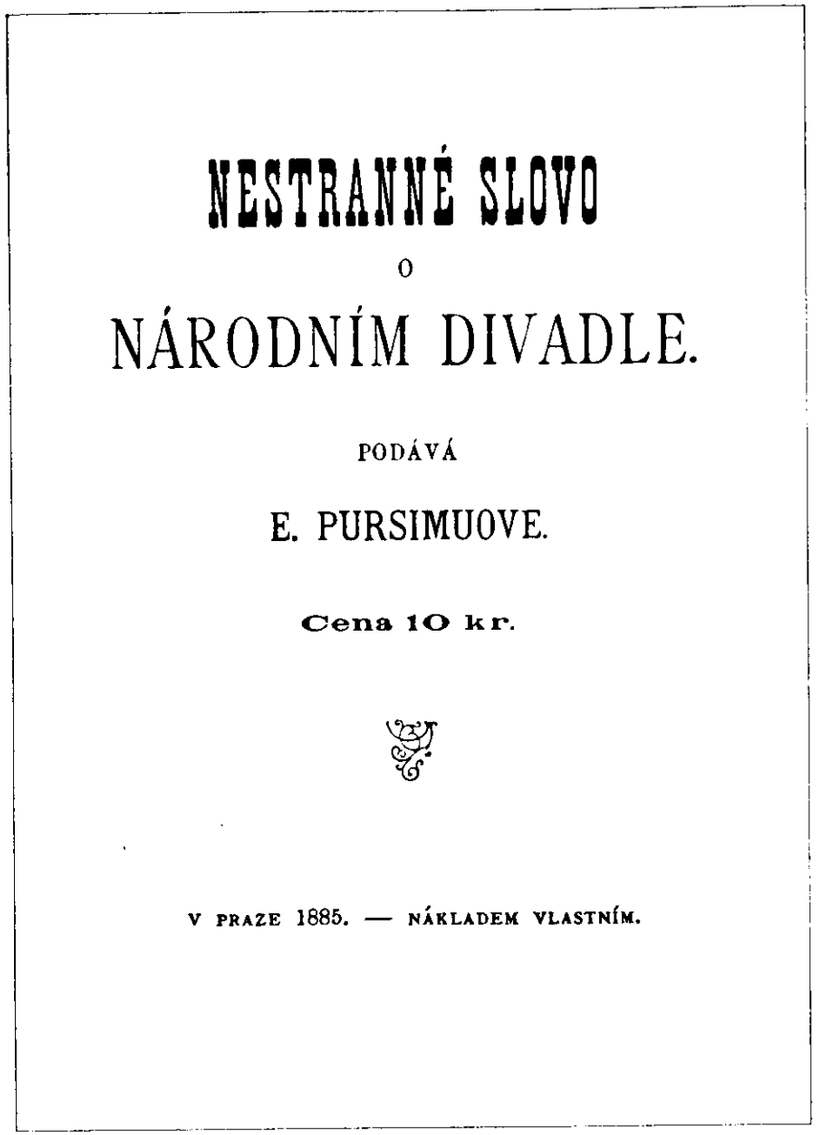
Napsal

Fr. Ad. Šubert.

V PRAZE 1884.

Tiskem Závodu tiskařského a vydavatelského v Praze.

První brožura
ředitele Šuberta



NESTRANNÉ SLOVO
O
NÁRODNÍM DIVADLE.

PODÁVÁ

E. PURSIMUOVE.

Cena 10 kr.

V PRAZE 1885. — NÁKLADEM VLASTNÍM.

První brožura
proti řediteli Šubertovi

opery", jíž je drama zapuzováno a zanedbáváno, a přizvukuje jednomu referentu velkého deníku, který slavné cizí hosty operní posílal k šípku. Také to jsou věci a stesky, které se s mnohými modifikacemi obnovují stále, a to tak, že si brzo činohra stýská na operu, brzo naopak opera na činohru — velké divadlo, které dostalo za úděl neblahé sdružení dvou souborů a dvou druhů, jež k sobě nepatří, nese v sobě od svého počátku zárodek sporů a závad skoro neřešitelných. Nejzávažnější však slova pro zanedbávání domácí produkce za éry Šubertovy nepadla z tábora čistého činohernictví, nýbrž pronášel je divadelník, jenž spojoval zájem o obě odvětví scénická a získal si na poli zpěvoherní kritiky a polemiky zásluh ještě větších než v oboru dramaturgie slovní; odborník, jejž Zdeněk Nejedlý v Katechismu dějin české hudby charakterizuje slovy, že to nebyl muž velkých činů a hluboké práce, ale ve věcech uměleckých zlatého srdce a křišťálové mysli; zanícenec, o němž jeho přítel Julius Zeyer v úvodu k posmrtnému vydání jeho úvah o Smetanovi napsal: „On byl z těch málo v Čechách lidí, kterým to velké, ryzí umění jest náboženstvím."

Václav Vladimír Zelený (1858—1892), staročeský novinář jako jeho otec, literární historik Václav, zasahoval jakožto redaktor Dalibora a hudební kritik několika listů s temperamentní bojovností do sporů o Smetanu a Wagnera; měl erudici vydavatelskou a dějepiseckou, již osvědčil mimo jiné edicí rodinných listů Havlíčkových, měl dobrou znalost německého klasicismu, již projevoval hojnými citáty, a měl nekompromisní stanovisko divadelní, s nímž se obrátil proti rozenému diplomatu Šubertovi, takto příslušníku stejné politické strany. Jednou z nejrázovitějších hlav novinářských jmenuje Zeleného Jaroslav Kvapil, který ho ještě zastihl jako svého redakčního kolegu v Hlase národa. Roku 1885, hned po uveřejnění Šubertova Druhého roku, vydal Zelený

vlastním nákladem svou první bojovnou brožurku, prodávala se za 10 krejcarů a jmenovala se „Nestranné slovo o Národním divadle. Podává E. Pursimuove". Tím „A přece se točí" narážel na svou odhodlanost státi při poznané pravdě a nebojácně hájit svého přesvědčení. Je si vědom, že spory, s kterými přichází, mohou se zdát nevítány, protože právě nyní je pražské divadlo německé předmětem svorné péče Němců, a bylo by si stejné jednomyslnosti přáti na české straně. „Leč spory tutlati" — také toto slovo ukazuje do budoucnosti k mnohým a mnohým polemikám příštím — „znamená spory živiti: chceme-li míru, odbuďme si zkrátka nezbytnou válku." Je jasné, že je propast mezi stanoviskem ředitelským a požadavky vážné kritiky; Šubert má za hlavní věc uvádění novinek, ale honba po nich je škodlivá; jeho bohem je kvantita a ne kvalita v provozování, počet představení a ne jejich národní a kulturní účinky — tak by se prý mohlo protestovati, ale tím by se spor zbytečně přiostřoval. Autoru však by šlo o to, aby se s odpovědným činitelem domluvil, k tomu pak je třeba, aby se ředitel osamostatnil od vlivů neodborných a aby přestala dosavadní oficióznost časopiseckých kritik. Národní divadlo, od něhož se tolik čekalo a jež mělo naprostou důvěru veřejnosti, zabředlo za dvě léta svého trvání do kursu spekulačního. Tomu třeba učiniti konec, je nutno pomáhati, „aby Národní divadlo sneslo měřítko čím dál tím přísnější v každém ohledu" a aby bylo lze mluviti pouhou a celou pravdu.

Zeleného tento první, dosti ještě zdrženlivě stylizovaný projev rozštěpil divadelní veřejnost. Zavdal několik dní po svém vydání, 1. prosince, podnět k nepodepsané poznámce Lumíra, která zase předjímá mnohé z toho, co se pak v nových a nových variacích ozývalo jednak proti obchodnímu duchu divadelních správ, jednak proti nevlídnosti k domácí tvorbě: „Dvě brožury o Národním divadle vyšly rychle za sebou.

Jedna jest z péra pana ředitele Šuberta, a nazval ji velmi vtipně referent Národních listů ‚trůnní řečí' — mluví pro domo sua. Tím jest řečeno všecko. Rozumí se samo sebou, že vše, co a jak divadlo podnikalo v roce minulém, bylo výborné, ano výtečné, a že to ani vůbec jinak býti nemohlo. Přejeme panu řediteli — který jest nám jinak osobou sympatickou a kterého až na ty jisté bolesti, o kterých se ihned zmíníme, považujeme přece jen v našich poměrech za dobrého — tu sebechválu, ale na dvě věci přece ze stanoviska své povinnosti k českému umění poukázati musíme. Je to čiré zanedbávání domácí produkce slovní a hudební. Pan ředitel lituje arci, že prý produktivnost domácí ochabla v druhém roce divadelním — my tomu nevěříme. Ochabla pouze chuť slavné správy k českým hrám, to je to celé. Jak dnes poměry jsou, není české divadlo českým dramatikům ničím, jest jim toliko jako pimprlácká bouda v Yokohámě neb jako velká panoráma nějaká na předměstí. Pro koho ti dobří lidé, čeští spisovatelé dramatičtí, píší a pracují, darmo se ptáme. Dnes v divadelní kanceláři panuje proti každému domácímu produktu nechuť a nedůvěra, a když kvůli jménu autora se kus přijme, aby to neudělalo zrovna pohoršení, tu je ten ubohý kus jen nutné zlo, které se odkládá, dokud to jde, a které se odbude dvěma představeními a pohřbí pak navždy v divadelním archívu. Toto faktum se nevykroutí a nevymluví. My reklamujeme české divadlo pro české umění, a ne toliko z piety — netřeba se dožebrávati tam, kde máme své právo — ale z povinnosti, jakou české divadlo má k české produkci. My chceme české kusy ne jen někdy, aby se neřeklo, ale stále, aspoň tak četně, jako jsou na divadle doma kusy francouzské, nebo pro tantiémy cizích autorů a jich agentů jsme svůj zlatý dům nestavěli. — Druhá brožura, na které podepsán pseudonym E. Pursimuove, žaluje trpce na zanedbávání domácí produkce, obsahuje mnohou trefnou poznámku a mnohé pří-

padné pokynutí. Jen ten konec s tou reformou slavného družstva nezdá se praktický — nebo družstvo, které dalo jednou peníze, sotva se dá vyhoditi ze sedla a ustoupí dobrovolně, a tak to půjde starým šlendriánem dále. Družstvo ovšem není povinno rozuměti věci, ale je povinno míti větší cit pro české umění než pro kasu. A to je celý cirkulus. Pánové chtějí vydělávat, to je hlavní — to však si mohou založit cukrovar neb papírnu a nechápeme, proč se vlastně vrhli na divadlo. U toho má rozhodovati vždy umění a v první řadě domácí umění, a neumí-li družstvo toto hájit, pak je spolkem kšeftovním a ředitel tohoto spolku disponentem nebo senzálem — nic jiného."

Teprve těmito ostrými slovy — daleko ostřejšími než dotud zvykem —, která bez šifry vyšla ve vedoucím literárním listě a za něž tedy redaktor Sládek přejímal odpovědnost, nabyla diskuse pohnutějšího rázu a nebylo možno mlčet. F. A. Šubert sice prozatím z rezervy nevystoupil, za něho však odpověděl 18. prosince ve své Zlaté Praze Ferdinand Schulz, ačkoli doznával, že Šubert nepotřebuje advokáta; ze své pětadvacetileté novinářské praxe popíral oprávněnost výtek, neuznával ani fiktivního protestu V. V. Zeleného, vykládal polemiku národní nectností, že prý neumíme z ničeho, ani z Národního divadla, mít upřímnou radost. Replika a duplika šly ráz na ráz, hned 6. prosince vydal V. V. Zelený svou druhou brožurku, tentokráte se podepsal jménem a jen do motta si dal „E pur si muove". Hlavní zřetel tohoto nového polemického projevu („Ještě slovo o Národním divadle"), jímž své dřívější výtky podpírá a zesiluje, týká se věcí operních a administrativních; k činohře vztahuje se nová výčitka, že jsou domácí spisovatelé zanedbáváni. Autor neníní si všímati jen věcí ideových jako Lumír, záleží mu na tom, aby ukázal, jak jdou zájmy umělecké ruku v ruce s prosperitou vnější, právě proto upozorňuje na nevhodné hospodaření se starším

repertoárem, který se nedostává do pravých rukou: „Připomeňme si nezdar Hálkova Záviše, Macbetha, jak se zdá i Vlasti (o jejímž zmařeném scénickém dojmu promluvil důrazně referent Národních listů), zničující přípravu dvou kusů Vlčkových" (Lipan a Elišky Přemyslovny, dávaných v prvním roce Národního divadla). Nejvydatnějším Zeleného trumfem je však nová aféra, napětí totiž mezi divadelní správou a jejím předním dramatickým básníkem: „Právě v čas vydání Nestranného slova octl se s divadelní správou v ostrém sporu pro její nešetrné jednání s původní literaturou sám Jaroslav Vrchlický, který posud byl s ní v přátelském styku a nejochotněji hověl jejím okamžitým potřebám; po vydání Nestranného slova divadelní správa uznala za nezbytné ukonejšiti veřejnost alespoň slibem, že se k pracím Vrchlického vezme opět zřetel, a Vrchlického samého soukromým ujištěním své ochoty k němu." Vrchlický, jenž v druhém roce Národního divadla byl zastoupen dvěma reprízami Noci na Karlštejně a třemi představeními své novinky Julián Apostata, chystal se k další tvorbě, nenalézal však tenkrát pro ni zájmu na rozhodujících místech. „Z jednotlivých hmotných, ba ani z některých uměleckých nezdarů," zdůrazňuje Zelený, „nesmí vznikati v divadelní správě nedůvěra k českému umění, nýbrž horlivost pro ně musí zůstati vždy stejně svěží. To však arci není té chvíle, když Jaroslav Vrchlický, který od Národního divadla věru smí očekávati něco pozornosti a s ním jest v stálém styku, nastřádati může čtyři hotové kusy divadelní, aniž jej divadlo za jediný požádá, a když Vrchlický, zadav konečně sám jeden z těchto kusů divadlu, musí to posléze veřejnosti také sám oznámiti v novinách, čekav marně, že to učiní divadelní kancelář, která pilně ohlašuje všechny podané překlady!! Jak se podle toho jedná s jinými autory?" Mimochodem: Vrchlický byl tenkrát v nejžhavějším varu své divadelní tvorby a produkoval víc, než divadlo mohlo

konzumovat. Lumír oznámil 1. července 1885, že Vrchlický dopsal tři hry: Lásky soud, Lásku a smrt, Hippodamii, následující však divadelní rok 1886 přinesl prozatím tři nové, již předtím dopsané hry: K životu, Rabínskou moudrost, Exulanty.

Na každý způsob mohl Šubert ve svém Třetím roce Národního divadla (1886) klidně oznámiti, že nejvyššího počtu repríz dosáhl z domácích autorů Vrchlický dvacíti pěti reprízami svých čtyř kusů (Noc na Karlštejně 5, K životu 6, Rabínská moudrost 7, Exulanti 7). Vůbec: „jestliže roku loňského bylo nutno stýskati sobě, že původní produkce poskytla Národnímu divadlu jen málo novinek, možno letos s potěšením k tomu poukázati, že rok třetí byl v tom vzhledě poněkud úrodnější," uvedenoť sedm původních prací slovesných a jen důvody nahodilé indispozice členů znemožnily uvésti jich ještě víc. Proti odpůrcům divadelní správy obrací se Šubert jednak velmi ostrými slovy o „hrozných soudcích", o „tragikomické straně", o nízké lži, pouhém sočení a hrubém klamání, jednak statistikou: sestavuje tabulku na důkaz, jak přibylo proti Prozatímnímu divadlu péče o domácí autory, ujišťuje, baletu není a nebude věnováno večerů víc než z hmotných důvodů nutno, a shrnuje: „uprostřed úmyslných nepravd, jaké kdy u nás proti poctivým úmyslům, snahám svědomitým a výsledkům nezvratným byly pronášeny, stojí ona lež o ubíjení původní produkce v Národním divadle přece dosud na místě prvním. A jest přímo k úžasu, s jakým zlovolným cynismem byla až dosud šířena. Jistým zadostiučiněním arci jest, že až na zmíněné, a to skrovné výminky nebylo jí věřeno: na oko byla věřena jen tam, kde se právě nejlépe vědělo, že jest pouhou lží, že byla vymyšlena jen za nástroj ke snižování správy divadelní a celého Národního divadla. Pravím Národního divadla. Neboť kdo neostýchá se mluviti, že umění vůbec jest v Národním divadle v úpadku ... ten obrací se již ne jen proti

správě Národního divadla, nýbrž proti Národnímu divadlu samému, ten odvrací od něho lásku národa i snaží se tím odvrátiti od něho obecenstvo, a hledí tedy v nevidomém záští svém zatít do samých kořenů dosavadního trvání Národního divadla."

„Výroční brožurkový duel" zakončil svou odpovědí z listopadu 1886 V. V. Zelený. Vyšla s názvem O správě Národního divadla u komisionáře Fr. A. Urbánka, navazuje přímo na Šubertův Třetí rok a v osobní polemice tlumí tón: tak daleko prý autor nikdy nešel jako Lumír mluvící o cukrovarech aneb jako Politik, kde se brzo po otevření Národního divadla ohlašoval jeho umělecký bankrot; vůbec, opakuje, nemá nic proti ředitelově osobě, zastával se, kde mohl, jeho snah, ale jinak je tomu ve věcech zásadních, zde nezná kompromisu a bude se i dále ze všech sil snažiti, „aby vedení divadla směrem a duchem posavadním učinil posléze nemožným. Gutta cavat lapidem." K několika málo poznámkám činoherním přidává v souhlase se svými rozhledy o české zpěvohře uveřejňovanými v Osvětě důkladný rozbor programu operního — čím dál zřejměji se jeví, že odpor Zeleného je diktován stanoviskem hudebníka, který protestuje proti opouštění linie smetanovské, a že činoherní věci jsou mu spíš jen přídavkem. Vrací se k zásadnímu sporu o poměr Národního divadla k činohře a k zpěvohře, připomíná, že se ozval ještě před nastoupením Šubertovým proti jeho fejetonu v Pokroku, v němž viděl nebezpečí pro českou zpěvohru, ale že neváhal uznati ředitelovo úsilí o zjednání spravedlivé rovnováhy.

Skutečně jsou Zeleného vývody daleko důležitější pro vývoj umění operního než pro postup umění dramatického, k leckteré přestřelce mezi oběma oponenty musilo dojíti už pro dvojklaný ráz a dvojité určení Národního divadla. Zbytečné však nebyly jeho kritické poznámky a invektivy ani po stránce činoherní, ukázalo se již tenkrát, jak je výhod-

ně, provádí-li kritika bdělý dozor nad počiny divadelní správy. Třebaže ta neb ona výtka byla přepjata nebo unáhlena, bylo jen zdravé, že se hned v prvých letech Národního divadla ukázaly „drápky" a že se z otázky domácí tvorby učinila záležitost veřejného prospěchu a společných neosobních zásad. Nijak nesvádělo obecné nadšení nad otevřením Národního divadla k naprostému snad pateticky idylickému vznícení, nijak nebylo shledáváno, „co je české", hned všechno také za hezké, nijak se nešetřilo s příkrými důtkami, jež zasahovaly, kdo toho zasloužil: zde ředitelstvo, zde publikum. „Slouží především umění naše divadlo Národní?" tázal se trpce „Trut" v Listech z Prahy (Lumír, 20. září 1885). „Jsme pevně přesvědčeni, že sloužilo by a chtělo by z celé duše sloužiti, kdyby dovolovalo tomu — obecenstvo. Byl jsem od otevření Národního divadla přítomen téměř každému poněkud znamenitějšímu představení a viděl jsem, jaké a jak četné obecenstvo prostory divadelní plní. Při kusech vážných, vlasteneckých, uměleckých prázdno, při dekorativních komediích plno, k udušení. To je skutečný barometr naší umělecké probudilosti — Shakespearova tragédie odehrává se před prázdnými lavicemi neb zívajícími abonenty. Následek toho jest, jako všude, kde nutnost káže, že divadelní správa obecenstvo k sobě nepozvedá, ale choutkám jeho se níží. Hrát před prázdným domem znamená bankrot. Shakespeare znamená bankrot." Příštího roku citují Listy z Prahy (1. února) Sardouovu senzační Theodoru, kde se zjišťuje, umění že jest v době úpadku, místo divadla máme mezihry cvičených psů. A my v moderní době? „Nejsme o nic dál!"

Stížnosti kritiků mají v těch letech společný předmět, jehož jméno jest: Excelsior. S dvacíti osmi představeními Snu noci svatojánské za první rok je poučné srovnati nejvyšší počet repríz v období následujícím: dvacíti večerů dosáhl Ohnetův Majitel hutí, jehož studování mělo

tak hlučnou dohru; jedenadvacíti večerů Tylův Strakonický dudák, jenž z části nastoupil v dědictví po Snu (který se ještě držel paterým provedením); a právě tolik co efektnost Ohnetova a výpravnost Tylova dohromady, jedenačtyřicet představení, zaznamenává vlašský balet Manzottiho s longfellowským titulem Excelsior. Již to heslo mu zajišťovalo jakous takous cenu literární; nadto Marencovu hudbu provázely verše všeochotného Jaroslava Vrchlického; ale hlavní úlohu arci měla choreografie nacvičená Enrikem Bossim v režii Kolárově a nové kostýmy jakož i dekorace pořízené jednak malíři vídeňskými, jednak Robertem Holzrem, jenž do závěrečných obrazů dodal „prospekty Národního divadla a příštího Muzea českého". Líbivost s vnějším nátěrem vlasteneckým: kolikrát se tento recept osvědčil i po roce 1885, kdy se o patos postarala deklamace Rottové i mefistofelská nota Šmahova! Úspěch byl zaručen, družstvo si mohlo, jak ironizuje v listopadu Kuffner, spokojeně mnout ruce jako ještě nikdy ne. „Čtyřicet představení! A průběhem tří měsíců. Jaké to byly časy! Dvakrát třikrát za týden Excelsior! Čtyřicet plných domů! Praha nepamatuje podobný éclat. Vemte kde jaký výpravný kus nové i starší doby: od Oslí kůže do Verneových Cest kolem světa a do Měsíce. Ani porovnání! A to se ředitelství těší, že do vánoc šťastně se vyšine na padesátku!" Podobně horlí, vedle jiných, M. A. Šimáček v Světozoru (18. září 1885) proti „nemravnému kosmopolitismu" Excelsioru, jehož jalovostí trpí stejně činohra jako opera. Brojení bylo ovšem marné, Excelsior přehoupl se i do následujícího roku s dvaatřicíti reprízami a do roku 1887 s třinácti, do konce Šubertovy éry vynesl přes půldruhého statisíce zlatých, konkurenci měl v Taglionově baletu Flik a Flok-Amor, následovníky později v takových Ďáblových pilulkách a jiných a jiných scénických senzacích, jež plnily pokladnu a dráždily posuzovatele.

Také nad německým repertoárem kroutilo se povážlivě hlavou. Do letních měsíců „připletla se" prý aktovka Goernerova Jen mimochodem, v druhém pak roce ustoupila správa od prozatímního opatření záporného a nemohla svůj kladný poměr k písemnictví dotud úmyslně přezíranému dojista vyjádřiti důrazněji než zařaděním Goethova Fausta. Ten už dávno nebyl novinkou naší scény. Prozatímní divadlo rádo a často se vracelo k překladu, jehož původce hrával Mefista a jehož uvádění bylo dobrou zkouškou zvlášť představitelek Markétčiných. První Faust na Národním divadle (18. února 1885), při němž „palma" příslušela Bittnerové a vedle ní Seifertovu Valentinu, vzbudil sic nejednu nespokojenost: jednak u abonentů, kteří prý ho umějí nazpaměť a chtěli by, aby se dal deset let na odpočinek; jednak u ctitelů nákladné výpravy, která jim lahodila ve féeriích; jednak posléze u těch, kdož se nesmiřovali s jakýmkoli, nechť i nejvyšším výběrem z německé literatury: hned při Salomeně žádalo se v Lumíru, aby pro brutální výroky německých listů o české tvorbě tvorba německá byla úplně ignorována, teď si zapsal Slukov, sám představitel titulní úlohy, do svého deníku: „Faust, první německý kus v Národním divadle, hanba!" a takových hlasů bylo asi víc. Ale pravdu měl nesporně Šubert, když dokazoval oprávněnost této volby; jenže svou pravdu znehodnotil tím, že vedle toho „vrcholu" převzal do téhož roku i kusy, které sám označuje jako „úpatí", totiž „dvě německé veselohry moderní", Mosrovu Slavnost založení a Blumenthalův Zvon reklamy, které ani „nedosáhly úspěchu". Nadto byla německá tvorba v stejnou dobu diskreditována opětným zařaděním Raupachova Mlynáře a jeho dítěte, proti němuž marně protestoval kritik Lumíra. V té věci je dáti za pravdu V. V. Zelenému, jenž pro rok 1885 konstatuje, že německá činohra není zastoupena klasiky, nýbrž běžnými veseloherníky; jakož je vůbec litovati, že nebyl v prvých letech Národního

divadla probojován názor, jenž jediný by byl důstojný jeho poslání jak národního, tak uměleckého: v zásadě kladný postoj k německé literatuře — výběr však co nejpřísnější, jen takový, který by se nesl ke kusům hodnoty nesporné anebo k odvážným výbojům!

K vadám, k mrzutostem a pohříchu i k ochuzení hereckého souboru došlo pro rozdělení úloh i pro přiřčení jich v jednom z uvedených kusů, vybraném pro posilu kasovní a pro uspokojení obecenstva: 30. prosince 1884 hrál se Majitel hutí, v provedení chválili se držitelé dvou epizodických rolí, Turková a Řada, hra osvědčila velkou přitažlivost a byla zpestřena zákulisním skandálkem: Marie Pospíšilová a Antonín Pulda, kteří si činili nárok na hlavní úlohu a na vedení večera a před kterými byla dána přednost interpretaci Bittnerové a režii Seifertově, hnali svou nespokojenost k hlasitým stížnostem, k roztržce a k výpovědi. Pospíšilová přenesla palácovou revoluci na veřejnost, dala rozdávat mezi obecenstvem letáky, v nichž si stěžovala na soustavné intriky, jejichž prý se stává obětí, pořádala na svůj vrub akademii na Žofíně, při níž se jí dostalo projevů sympatie (mimo jiné od Šamberka, jemuž rovněž pak pohrozeno výpovědí) — důsledkem trapné aféry bylo, že představitelka královny Elišky v Noci na Karlštejně, jedna z nejslibnějších a nejsličnějších českých hereček, přešla na německou scénu, ba vyzývavě hrála v pražském německém divadle. 6. srpna vyšel v Politik s podpisem Ein Junggeselle infámní fejeton, dobírající si jak němectví, tak panenství této „deutsche Jungfrau von Orléans" — nebylo by třeba ten článek zaznamenávati, kdyby jednak nebyl (bez průkaznosti) houževnatě přičítán Bozděchovi a kdyby v něm nebyla zachycena nepřízeň, která se pak za deset let vybila proti česko-německé herečce, znovu bouřlivě zasahujíc do osudů Národního divadla.

Mezera tu zbývala po odchodu Pospíšilové nadmíru citelná. Dřív

Antonín Pulda

Marie Pospíšilová

Julie Šamberková

Hana Benoniová-
-Dumková

než její královnu ve Vrchlického veselohře převzala Bittnerová, vystoupila v té úloze paní Šmahová — zjev její byl nadmíru sympatický, měla však po „nenahraditelné slečně Pospíšilové" (Lumír 1. června 1885) neobyčejně těžkou pozici. K částečnému nahrazení nenahraditelné směřovalo dojista angažování mladičké Hany Dumkové (pozdější Benoniové, 1868—1922, rozené v Uhrách): jako král Václav debutovala v Hálkově Záviši z Falkenštejna, pak hrála Suzannu v Pailleronově Nudné společnosti, pak Zvíkovského raráška a byla kritikou přijata velmi vlídně, ale tak, že se hned na počátku odhadl její rozhodný, arci jednostranný talent. Má bohatý rejstřík, s jistotou přechází z jednoho tónu do jiného,

ale jistota je až zarážející, hraje víc hlavou než srdcem, cítíme spíš rutinovanou herečku než samorostlé děvče, poezie se lehce v jejím podání tratí: tak ji ve francouzské úloze, převzaté po Marii Pštrossové, v Zlaté Praze z 24. dubna 1885 charakterizuje nově na scénu vstupující kritik: Bedřich Frída, plodný divadelní překladatel, později dramaturg Národního divadla, Vrchlického bratr, který se ostatně — představy o „inkompatibilitě" byly tenkrát shovívavější nežli dnes — nerozpakoval psát pochvalně třebas o Juliánu Apostatovi. Také o Dumkové podání Stroupežnického vyznívá úsudek obdobně: kritik Lumíra, jenž 10. května 1885 podnětně navrhuje, aby Dačičtí ve dvou aktovkách Stroupežnické-

ho byli po sobě hráni jedním a tímže představitelem, míní, že si na divokého Petříka počínala „přece jen trochu divoce, přáli bychom si, aby kuráž slečnina stála časem též na výši uměleckého sebeovládání". Způsobilost konverzační herečky pro společenskou komedii, ráznost jejího temperamentu, který se lehce stával samoúčelným, byly od počátku jasné a dramaturg Stroupežnický, který při své rivalitě proti režiséru Puldovi nebyl zcela bez viny na jeho a Pospíšilové odchodu, mohl se přec jen utěšovat, že po ztrátě jednoho miláčka obecenstva získal novou akvizici, jaké potřeboval jak pro svou dramaturgii, tak pro svou dramatiku.

Ta Stroupežnického dramatika stále ještě tápala. V druhém roce zotavila se z neúspěchů Triumfů vědy v aktovce Paní mincmistrová, která znova ukázala autorovu dovednost v drobném žánru a v starožitném slohu: ale vzepětí k historii bohatýrského stylu (Velký sen) nesvědčilo autoru designovanému stát se tvůrcem lidových typů; mimo svou oblast octl se též v následujícím období, kdy svým Kryštofem Kolumbem (hrál se patnáctkrát) soutěžil s úspěchem výpravných kusů, ale nedostihl zdaru přiměřeného svým schopnostem, třebaže se oddával přeludu, jako by touto cestou mohl i do ciziny proniknout.

V druhém roce pozorujeme vůbec repertoární úpadek velmi znatelný, kladných přínosů je žalostně málo a neběží nijak o hledání nových cest, jen o pokračování v linii vyznačené již Prozatímním divadlem. Ostrovského Vinný bez viny navazuje na výběr naznačený před Národním divadlem; druhý český Ibsen, jímž byla Oernulfova výprava, má impozantní Hjördis v Julii Šamberkové, opírá se ovšem o německou předlohu (o překlad Emmy Klingenfeldové) a zůstává prozatím, stejně jako někdejší Pilíře společnosti, zjevem nahodilým, nikoli projevem programu. (V svém Třetím roce přiřaďuje Šubert Ibsena dokonce

k „švédské" literatuře; objeven dávno ještě nebyl.) Pokračováním je též doplnění shakespearovské zásoby Juliem Caesarem převzatým z Prozatímního jak herecky, tak ovšem i překladově: ve Frídově kritice provedení (Zlatá Praha 27. listopadu 1885) jasně se projevuje nespokojenost s dosavadním slovesným kultem shakespearským, divadelní překlad musí prý být úplně jinaký než Douchův; třebaže v něm „ty nejdivnější věci" dramaturg předělal, přec jen se pociťuje potřeba nového řešení, mělo by se „zcela vážně" pomýšlet na nové ztlumočení, jež by bylo právo divadelním požadavkům. Předehra, jak vidět, k zadání velké práce J. V. Sládkovi, příprava tedy k novému spojení Národního divadla s cestou lumírovců. A také s jejich slohem: neboť Frída upozorňuje na rozdíly anglické jednoslabičnosti a naší dikce daleko méně stručné; při mechanickém napodobování slovních hříček a koncízností vzniká prý mnohá nejasnost, tedy „nechť se počet veršů raději rozmnoží": požadavek, jemuž, jak známo, Sládek dostál pak až příliš ochotně! Podobně volá sám Lumír po nových překladech: při Othellu, jehož text se hrál „očistěn" Vrchlickým, při Králi Learovi.

Ze stagnace onoho roku excelsiorového dostala se činohra velmi brzo a patrně ne bez zásluhy ostruh, jimiž ji pobízely a dráždily výtky Zeleného a jeho spřízněnců. 30. dubna 1886 byl v Národním divadle poprvé Hamlet, k čtyřicetiletému hereckému jubileu Šimanovského („Velká slavnost," připisuje si Slukov-Horatio, „všeobecné účastenství, druhý den hody v Měšťanské besedě"), 20. května předcházejícího roku poprvé Lakomec, důležitý jak pro doplnění kusé tradice molièrovské, tak pro vzrůst a přesun talentu Mošnova. Jeden i druhý klasický večer zasluhuje být zpřítomněn dobovými záznamy. Šimanovský zvolil podle Vrchlického referátu v Hlase národa (tam přešel Vrchlický z dřívějšího Pokroku, kde činoherní kroniku vedl od polou června 1885) střední

cestu — tak příznačnou, jak víme, pro celý jeho herecký zjev —, jeho Hamlet „není ani úplně nepříčetný neduživec, který jen v jasných chvílích jest si vědom úlohy své, není však také zároveň prohnaný intrikán, který ustavičně šílenstvím strojeným své okolí klame". „Základní rys jeho pojímání," dotvrzuje o téže úloze V. Guth v Politik, „jest elegická nálada, méně ostře vystupuje sarkastický živel strojeného šílenství," naproti tomu dostává se spekulativním řečem „dialektiky kupodivu jasné i výborného rozčlenění a rytířská bytost mladého prince nalezla v jubilantu statného a roztomilého zástupce."

Osobitější bylo Mošnovo pojetí Harpagona. „V úzkých spodkách," vzpomíná léta poté Šubert, „v krátké, na jeden knoflík zapjaté kazajce a malé kulaté čepičce, kryjící lysou hlavu o suchých, vráskovitých tvářích a obočí do ostrého obloučku zvýšeném, jest pan Mošna hotový obraz vyschlého, jen starostí o peníze soužícího se lakomce. Mimikou slaví zvláště v této úloze pravý triumf a zabarvování a odstiňování hlasu — drženého veskrze v charakteru stařeckém — zdá se tu býti bez konce. Nedůvěřivost, nejistotu, podezřívačnost, zakysłost a úsečnost čtete z rysů, i když nemluví. V duchu ne-li básníkově, aspoň v duchu úlohy hraje ji v podstatě vážně — správně si jej založil jako člověka vážného a ve své vášni opravdového. V tragickém výbuchu šílené zoufalosti dostupuje skoro vrcholu mistrovství. Podávat svrchovaně těžké místo takovým pravým akcentem tragickým, že odzbrojí rázem všechen smích a strhuje k pohnutí a soucitu. Dociluje toho tónem slova, zoufale zděšeným, přímo šíleným výrazem obličeje a hlavně vnitřní opravdovostí. Za větší ještě jeho mistrovství v této úloze pokládám, že dovede od počátku do konce udržeti hranou postavu v jedné základní linii, že ji neztrácí v žádné z nejrůznějších scén a že tím udržuje diváka od počátku do konce v dokonalé iluzi životnosti." Hned po vytvoření této figury se

Jindřich Mošna
jako Lakomec

poznávalo, že umělec, který obecně byl aklamován jako představitel rázovitého češství a lidového humoru, tají v sobě hloubky dosud nevyčerpané; „ukázalo se opět," poznamenává Lumír 1. června 1885, „co síly charakterizující jest v panu Mošnovi a jak ty ‚paňácovské alury' z dob starších jen škodily rozvoji jeho individuality."

Ale nadcházel i jinak obrat, za něhož se „alury z dob starších" jaly buď přehodnocovat, anebo přizpůsobovat novému pojetí a vstupovaly do služeb jiných úkolů. Rok po Harpagonu hraje Mošna výminkáře Dubského. „Postavička suchoučká, ale čiperná. K masce nebéře umělec jiné zevní pomůcky nežli vlásenku o dlouhých řídkých bílých vlasech. Hned jak vystoupí koncem prvního jednání zvonit klekání — ve staro-

Alšova kresba: Šamberk, Chramosta (?), Chvalovský (?), Mošna

dávné čepici o širokém štítu a s přepadajícím dlouhým dýnkem, v dlouhém šosatém zeleném kabátě a s holí v ruce, zajme diváka, třebaže slova nepromluví... K výměnkáři Petru Dubskému má pan Mošna model. Jest to dobřívský výměnkář jménem Protiva, starý to dobráček, který celý den je v poli, pomáhá synovi a ve svých vnucích je šťasten. O posvícení vjede do něho v hospodě humor, že je ho radost poslouchat. Je vdovec a obstarává si sám celou svou malou domácnost — sám si záplatuje, sám i pere —" — tak zaznamenává Šubert na okraj Našich furiantů; měli premiéru onoho roku 1887, který je tak významný pro dějiny českého realismu divadelního. Přepracována z původních pěti aktů k radě Šubertově na čtvero dějství, měla Stroupežnického hra výpravu z části načrtnutou mistrem Alšem, ale napoprvé nepronikla — k trvalému úspěchu jí pomohla teprve nahodilá událost Mošnova hereckého jubilea.

„Nepamatujeme ještě rok tak bohatý na původní produkci dramatickou," mohl uprostřed roku 1887 napsat Lumír, a také v dějinné retrospektivě je konstatovati: onou dobou započal se nebývalý vzestup tvořivosti i reprodukce, jako by teprve tehdy bylo zapůsobilo požehnání nového ústavu. Také půtky se Zeleným projevovaly kladný svůj důsledek; nehezký jejich konec vnější byl ten, že Urbánek, nakladatel polemické brožury O správě Národního divadla, musil se v Daliboru okázale vzdát dalšího odporu proti Šubertovi — repertoární však prospěch měla z nich činohra ten, že zásady, hlásané v opozici proti divadlu, nyní uskutečňovala divadelní správa sama. „Hrozné věci" připravují se v Národním divadle, žertovně finguje Lumír 20. září, Šubert „vyletí prý jako raketa do povětří, za ním poletí navlas tímže směrem vážený dramaturg Stroupežnický a zmizí také jako meteor", ale už v příštím čísle se ohlašuje, že došlo k smíru, ba že bylo vidět, kterak Šubert a Zelený, „oba bývalí protivníci", vycházejí z divadla ruku v ruce. Bylo však také nejvýš na čase, aby se pozice divadelních činovníků upevnila, od 1. července 1888 mělo se divadlo znovu zadat a byla otázka, kdo je převezme, zda družstvo nové, zda jednotlivec. Možnosti, které se pak vracely s železnou pravidelností vždycky po šestiletí, otázky, jež byly stejně naléhavé roku 1894 a roku 1900 vedly k nečekanému rozuzlení, starosti, s nimiž se setkáváme v novém století před rokem 1906 a 1912, zaměstnávaly již tehdy uměleckou veřejnost, která dychtivě očekávala, jak se v měsících

tak rozhodujících osvědčí divadelní správa. Odpověď, již správa podala v souhlase se skutečností na počátku přehledu svého Čtvrtého roku, naprosto se shodovala se zjišťováním kritiky: „V činohře byla úroda opravdu překvapující. Přinesl' rok čtvrtý tolik původních českých novinek, že v tom vzhledě předčil všechna minulá léta Národního divadla."

„Řada jich počala dnem 21. listopadu 1886 a ukončila se — pokud premiér se tkne — dne 14. října 1887. Zahájena byla dramatem Jan Výrava od F. A. Šuberta, jež sehráno dvanáctkráte": první nová hra, kterou si ředitel dal provozovati ve svém ústavě, přinesla mu žádané uznání a uvolnila cestu k dalším jeho výtvorům umisťovaným tamže; premiéra kusu o lidové vzpouře, s Josefem Šmahou v titulní úloze a s Mošnovým jízlivě selským Kyralem, měla význam i po stránce režisérské. Až dosud byl ve výpravě her, „jejichž výsledek závisel buď zcela, nebo částečně od řádného pohybování se mas", podle České Thalie výhradním vládcem František Kolár: že však byl na ten čas přetížen jinými pracemi, „přiskočil ku pomoci" Seifert a postavil se „po bok svého mistra", a to tak, že zvládáním davových výjevů mohl též on soutěžit se způsobem a zdarem Meininských. „Rozvášněné výkřiky ze sta hrdel, bouřlivý hlomoz a ryk, akce nesčetných rukou má již u nás nátěr přirozenosti a zároveň rozestavení mas vyhovuje požadavkům, jaké klademe malíři při komponování obrazu." Po tomto uplatnění davové režie následovala 1. prosince další premiéra, Josefa Štolby veselohra Vodní družstvo, sehraná čtrnáctkráte a obecně tehdy označovaná za jednu z nejlepších původních zástupkyň svého žánru; autor, proniknuvší již na sklonku Prozatímního divadla, měl v Národním znamenité přijetí a vhodné interprety svých humorných kreseb, trojice Mošna—Šamberk—Frankovský, ale také ostatní „sváděli obecenstvo k hlučným výbuchům smíchu". Následoval 22. prosince Stroupežnického historický obraz V panském čeledníku

(pětkráte) s trojicí komiků pozměněnou: rytmistra Talácka hrál Kolár, ševce Slunce Mošna, úředníka Mikuláše Hříbě Frankovský, a protože „divadelní zkušenost učí, že zdařilé figury mají pro budoucnost daleko větší význam nežli sebeumělejší stavba", prorokuje Frída, že se ta aktovka trvale udrží na repertoáru. Jinak bylo s další premiérou, totiž Julia Zeyera Libušiným hněvem (28. ledna), který, ačkoli vzat z bájí domácích — na rozdíl od předcházející novinky autorovy, od Legendy z Erinu —, přišel na jeviště jen třikrát a obecenstvu se nelíbil: sám Sládek se tentokrát ujal v Lumíru slova, aby si posteskl na zmaterializování divadelního citu a na nevděk, jenž stíhá Zeyera stejně, jako kdysi stíhal Smetanu; ale „byť dnes divadelní správa házela jeho kus do koše (to míří na Stroupežnického) a obecenstvo dnešní se ušklíbalo, Zeyer dočká se svého dne. To bude slavné vzkříšení!" Zcela nezvučně zapadla další premiéra, Součkova (to jest Jeřábkova) veselohra Kterak láska omrzí, potom přišla, týden před Štolbovou aktovkou All right, Vrchlického Pomsta Catullova se Seifertovou postavou titulní; Vrchlický byl téhož roku zastoupen opět ještě dvěma pracemi, aktovkou Nad propastí, v níž se hledaly příležitostné aktuality, a poetickým i hravým, zprvu cenzurovaným Soudem lásky, na jehož představení se velebila jmenovitě Seifertova deklamace milostné kancóny s refrénem „ach rcete, rcete, k čemu oči mám?" (premiéra 25. května). Kromě Františka Rutha, od něhož zařaděna veselohra Šlechetníci, a Bohumila Adámka, jehož Heralt byl jednomyslně vyznamenán cenou ruskou a Grabowského (v porotě zasedali předseda František Kolár, referenti Kuffner, Lier, Vrchlický, dramaturg Stroupežnický), promluvil ze scény znova Ladislav Stroupežnický, a to jednak aktovkou Sirotčí peníze, jež měla 14. listopadu leda čestný úspěch, jednak a zvláště veselohrou z vesnického života Naši furianti, která 3. května, byť nepřijata s přemírou pochvaly a sledována jen pěti reprízami, vtiskla

divadelnímu roku své signum. — Šubert, autor Jana Výravy, a Stroupežnický, autor Našich furiantů, ředitel tedy a dramaturg, vyznačili jakožto dramatičtí spisovatelé tehdejší době zcela určité usměrnění; na kritikách zvlášť Našich furiantů pozorujeme rozpor mezi dvěma hnutími. Neméně cílevědomý byl však tehdy i výběr cizích novinek, z nichž jmenovitě dvě ruské hry přispěly k rozštěpení názorů teoretických, neméně jasná byla orientace též bezprostředně následujících období, jež mimo jiné přinesla dramaturgova Václava Hrobčického z Hrobčic, prvotiny Štechovu i Preissové a další práce Šubertovy i Štolbovy.

Jmenovatelem nově a rázně se uplatňujících snah byl divadelní „realismus", směřující k zachovávání skutečnostního rázu, dbající požadavků jevištní pravděpodobnosti a založený na životní kresbě, na přesném pozorování a věrném zpodobování modelů i na přesvědčivé psychologické motivaci a logické výstavbě. Ne snad že by tato oblast na Národním divadle dotud byla zůstala nepovšimnuta. Shrnujícím článkem o českosti herců formuloval Neruda zásady a požadavky bedlivých životních postřehů; režii platila přesnost a věrnost, tedy blízkost životní skutečnosti, za neúchylný postulát; v repertoáru se od prvního roku pěstovalo líčení nejbližšího, maloměstského prostředí, nazíraného například u Pippicha s tendencí krotce výsměšnou. Ale nyní běželo o soustavné vybudování nahodilých a roztroušených podnětů; nadto pak a zvláště o podepření domácích snah velkými vzory zahraničními. Již podle toho, kterého a jak důsledného „realismu" ten který autor, teoretik nebo praktik, se dovolával, vnášelo se odstínění, vnášely se však i rozpory do základního hnutí, jehož jméno stávalo se válečným heslem a namnoze právě jen heslem. Jiný byl realismus hlásící se k Francouzům — a zde zas byl jiný vzor Daudetův, jiný Zolův a jiný Coppéeův —, zcela jiný byl ten, který k nám přicházel, ať přímo, ať oklikou přes

Francii, z Ruska. Ve jménu realismu se tvořilo i bořilo, realismem se útočilo proti Vrchlickému — divadelní ty přestřelky předcházely před nejprudšími boji let devadesátých —, za zdůrazňování tohoto směru žádalo se na básnících a referentech, jmenovitě zas na Vrchlickém, který spojoval funkci obojí a jakožto referent působil na vrstvy širší než svými výtvory uměleckými, aby se jasně vyslovili pro nebo proti, v zájmu realismu však se provádělo též ostré diferencování mezi stoupenci té devízy a docházelo k novému prosívání a přeskupování. Jsme blízko velkých bojů o kritiku, jež vrhají už ostré světlo na tvorbu dramatickou i na divadelní praxi: ba zde, v oboru scénickém, kde vůbec vystupují co nejzřejměji sympatie a polemiky, nabývaly též boje o realismus nejhlasitějšího a nejzápasivějšího projádření.

V teorii i praxi vyznával realismus M. A. Šimáček, jenž v letech 1883 až 1899 vedl činoherní rubriku ve Světozoru (jedná o ní v kroměřížském programu 1930 Ludvík Páleníček), ale při svém zásadně kladném poměru k českému repertoáru si počínal s kompromisní benevolencí. Zřetelněji vystupuje svůdnost dobového hesla na divadelních a zábavných listech, které roku 1887 u Vilímka založil a k šesti ročníkům dovedl pilný kronikář a méně úspěšný dramatik Jan Ladecký (1861—1907); shromáždil kolem svého odborného orgánu, předchůdce to Divadla, Scény a Jeviště, několik předních jmen nastávající moderny, tiskl Machara i Sovu (Ilju Georgova), Šaldu i Svobodu, uveřejňoval studie a retrospektivy Arbesovy, a nade vším a přede vším musilo v té České Thalii, orgánu to Ústřední matice divadelní, zářiti světlo realismu. Zde psal Vilém Mrštík O realismu v dramatickém umění a překládal Tolstého „Vlasť tmy", pro kterou se ještě neustálil titul dnes obvyklý; tlumočník sám volil titul „Ve tmách", Národní listy, jež se ostatně přidržovaly Sarceyova zamítavého stanoviska, mluvily podle francouzského

názvu o „Temných mocnostech", vůbec: i tady Paříž, Paříž hrála prim! „V pátek 10. února se hrála Vlasť tmy v Paříži," končil Mrštík 1888 svůj propagační článek, „— první velká salva vítězství naturalistického dramatu." Pro Prahu to neplatilo, neboť v červnu intendant dr. Jan Jeřábek — nástupce znamenitého dr. Jakuba Škardy, týž, který podle Času připustil „neřádstvo", jako je fraška Není Durand jako Durand — zakázal provozování průbojného kusu, pro nějž by ostatně vydavatel České Thalie sám nebyl volil označení „naturalistický". Hned v prvním čísle nového časopisu viděl se nucena vésti jakous takous rozhraničující čáru mezi oběma spřízněnými termíny: „Co se týče nás," prohlásil emfaticky Ladecký po Janu Výravovi, „vidíme spásu nejenom našeho dramatu, ale vůbec veškeré literatury v realismu; naturalismus je u nás naprosto nemožný a zajisté se taky nikdy neujme. Naturalismus sám se zabíjí," ale Jan Výrava tohoto nešvaru zůstává ušetřen; zato je to první vážná původní hra, „kde zásada realismu je skoro úplně provedena"; Stroupežnický pak, hlásá se při aktovce V panském čeledníku, je dramatikem pokroku, dramatikem realismu, „kterýžto jediný směr literárního tvoření má budoucnost." „Interes obecenstva již dokonale ochabl vůči historickým hrám," podotýká se při repríze Drahomíry; i poetické práce, jako Julia Zeyera Z dob růžového jitra, jsou vítány, jenom „nečpějí-li nepravdou a nepřirozeností," úkol dramatikův se omezuje na francouzskou formulku, „aby hledal pravdu a skutečný život." Realismus a opět realismus, tak zní šibolet divadelního pozorovatele, který byl ostatně teoretikem dosti slabým, vždyť dovedl například na okraj Ibsenovy Nory napsati větu, jíž se pak v Čase vysmáli, že realismus a naturalismus (zde tedy oba směry vedle sebe) mají „jednu z hlavních svých zásad: l'art pour l'art", takže v nich odpadá „každá jakákoli tendence, ať národní, ať politická, ať náboženská, ať pedagogická".

Ale přes programovou neujasněnost — ba snad zrovna pro ni — měla Česká Thalia značnou účast na tehdejších divadelních bojích; jmenovitě sluší všimnouti si jejího stanoviska k správě a dramaturgii Národního divadla. Bylo zprvu kladné, přecházelo však — možná i z osobních důvodů, pro odmítnutí Ladeckého hry divadlu zadané — v příkrou opozici a zadalo podnět k tomu, aby obě strany přesně vyznačily své směrnice. V druhém ročníku tiskne Ladecký Listy o Národním divadle, věnuje vydatný zřetel dramaturgovi, vrací se k jeho Triumfům vědy a k jeho nevlídnému zacházení s Nocí na Karlštejně a dovozuje, že „české spisovatelstvo nemůže míti důvěru ani v nestrannost páně dramaturgovu, ani v jeho dramaturgickou schopnost"; nedůvěřiví nejsou jen autoři, „ale každý, kdo má zájem, aby Národní divadlo ve svém národním a uměleckém významu stoupalo"; je tedy žádati, aby dramaturgem byl jmenován muž, „požívající důvěry českého spisovatelstva", „odborník, který má rozhled po veškeré současné dramatické produkci", posléze, aby „dramaturg nebyl dramatickým spisovatelem, nebo aby v době svého úřadování naprosto se zřekl uvádění svých her na jeviště". Ve zvláštním oddíle „dramaturg — dramatický spisovatel" vrací se redaktor k té kumulaci, dnes bychom též řekli inkompatibilitě, dvou divadelních činností a ukazuje názornými doklady „na škodlivost toho, je-li dramaturg smlouvou nucen dodávati divadelní hry" — neběželoť tehdy jen o funkci dramaturga v dnešním smyslu, nýbrž udržoval se ještě pojem „divadelního básníka", jak jej například dějiny německého divadla znají z životopisu Lessingova nebo Schillerova. Stroupežnický odpověděl ostrým zaslánem, k němuž Ladecký zaujímá 1. července 1888 stanovisko, jež poté doplňuje dalšími útoky: příštího roku vypočítává, že v družstvu zasedají spisovatelé Josef Durdík, Otto Pinkas, František Ruth, F. A. Šubert, a ti že mají zvláštní výsady, nejvíce však prý svého

spisovatelského prospěchu si hledí sám dramaturg: „Že by měl kromě své osoby na zřetelu také prospěch dramatické literatury, dalo by se velmi těžko tvrditi."

Takovými invektivami, jež list hájící realismus vedl proti přednímu praktikovi toho směru, vnášel se skutečně zmatek do řad divadelních „realistů". Stroupežnického odmítnutí Štechovy Ženy, která s úspěchem se uchytila v Brně, je glosováno jako „neslušnost" a „dramaturgická neschopnost". Když se debutant František Xaver Svoboda se svou Márinkou Válkovou, již otiskla a pod svou záštitu vzala Česká Thalia, nesetkává s ochotou u Národního divadla a když ji po smíchovské premiéře v Národních listech nepříznivě posuzuje Ypsilon (Ignát Herrmann), ujímá se (1. října 1889) odvetného slova sám autor a končí prohlášením: „Ostatně definitivní soud o Márince Válkové nepronesl pan Herrmann, tím méně ho pronesu já, ale přijde čas, kdy se změní správa Národního divadla ve prospěch naší původní produkce, a pak rozhodne někdo jiný mezi námi oběma." O změnu v Národním divadle, byť ne o změnu osobní, usilují též jiní. Svědčí to jak o neujasněnosti listu, tak o programovém eklekticismu autorově, jestliže zrovna v České Thalii ujímá se několikrát slova spisovatel, který jinak snaží se důsledně — pokud u něho důslednost byla — směr toho orgánu, totiž směr realistický, potírat. 1. listopadu 1887 píše Jaroslav Vrchlický O stálé porotě dramatické: „Kdo rozhoduje o přijetí a provozování nové hry na našem jevišti, aneb kdo je aspoň za to zodpověden před veřejností? Patrně dramaturg. Nechcem ubírati ani vlásku zásluhám nynějšího pana dramaturga, ceníme jeho pilnost a obratnost, jeho kyklopickou práci v pročítání tolika a tolika zadaných kusů, ale — tane nám na mysli mýlka pochodící z rozporu zásad, uměleckých názorů, mýlka věcná a možná vždy u povahy nejryzejší, ano ideální. A že takové zásadní estetické

mýlky se dějí i u nejzkušenějších dramaturgů, je faktum, které nikdo neodčiní." Proto prý by měla být zřízena stálá honorovana porota, která by o přijetí nebo odmítnutí zadaného kusu hlasovala; „náprava je nutná, neboť šiky odmítnutých autorů rostou denně". Ředitel Šubert se tímto návrhem ve svém Čtvrtém roce zabýval a bylo mu lehké prokázat jeho nepraktičnost, ba neproveditelnost; symptomatickou však cenu arci má, že k němu vůbec mohlo dojíti — byť Stroupežnický spisovatelskou individualitou příliš vyhraněnou, aby mohl vynikat předními dramaturgickými ctnostmi, nestranností a spravedlivostí.

Vedle České Thalie, v níž poznáváme mnohomluvný a neujasněný orgán divadelního realismu, a proti Vrchlickému, v němž poznáváme jeho nevlídného a náladového odpůrce, bylo tu vlastní středisko realistického hnutí; list, jehož velkou předností byla charakterní přesvědčenost a jehož úskalím se jevil ve věcech uměleckých přímočarý dogmatismus. To byl Herbenův Čas, prozatímní čtrnáctideník, jehož prvý ročník vycházel rovněž onoho významného roku 1887 a jenž své obecné principy a zápasy s důsledností a temperamentností sobě vlastní přenášel na pole divadelnictví. Hned v druhém čísle zahajuje F. O. Pisarevský, to jest T. G. Masaryk, svou odmítavou analýzu Vrchlického Exulantů, na niž později Herben ve svých Desíti letech proti proudu tak radostně vzpomíná a která důkladností svého rozboru (I. Obsah dramatu, II. Charakterizace, III. Idea dramatu a její provádění, IV. Exulanti) znamená v české dramatické kritice novum (nedochůdnou odliku podal poté Ladecký ve své několikadílné analýze Zeyerovy Sulamit); únikem bylo i jednostranné soustředění na ideologickou stránku i nekompromisní vyznění — ani Neruda nemíval tak příkrých a dojista ne tak jednosměrných úsudků a odsudků: „Měli bychom snad ještě slovo o tom říci, co Exulanti symptomaticky značí pro naši dobu, pro naše básnictví a jme-

novitě pro divadlo, pro naše divadelní obecenstvo a pro naši — kritiku. To všechno je smutné téma — počkáme si na českého Dobroljubova, jenž by nám to všechno vyložil, tolik však víme, že paní Annu Kateřinu v ‚říši tmy' za ‚světlý paprslek' neprohlásí." O divadlo tedy Pisarevskému-Masarykovi nešlo, jen o drama: když brzy poté v Lumíru (10. května 1889) Jan Lier ve zcela opačném, to jest Vrchlickému příznivém smyslu posuzuje historickou jeho hru Bratří, pozvedá se rovněž s gestem povzneseného ideologa nad „věc lokální a časové nahodilosti, které vyhověly denní časopisy", totiž nad posudek divadelního provedení. Ale u Masaryka jest hlavní věcí důsledné, nábožensky a filozoficky podložené odmítnutí Vrchlického historicismu i erotismu, zde je vlastní náběh a signál k tažení proti Vrchlickému; třebaže některé výtky vyskytují se pak obdobně i v posudku Zákrejsově, je nesporné, že se v kritice Masarykově ozývá nový světový cit a názor, který nemá s námitkami staromilců než náhodnou spojitost.

O to pak jde: aby jednotné chápání dramaturgické přešlo i do denních rubrik divadelních. „Neutěšené zjevy v ovzduší divadelní kritiky naší donutily nás, abychom otevřeli stálou rubriku divadelní v Čase a nepřestávali jen na občasném rozboru jednotlivých dramat": tak se zahajují 20. května sloupce Z Národního divadla v Praze, které napoprvé lámou kopí za nový směr: za A. J. Palma, za aktovku hraběte de l'Isle-Adama Útěk, „dílo silného, bezohledného snad realismu", které u dvou českých kritiků tragickou ironií dostalo známku „nemravnosti", a ovšem za čelný a nejspornější výtvor domácí: „Nestala se žádnému spisovateli za dvacet myslím let větší křivda od zakrslé i zlomyslné kritiky jako L. Stroupežnickému pro Naše furianty. Našli se i zákeřníci, kteří popuzovali proti autoru dříve, nežli kus jeviště spatřil. Haněti knihu ještě nečtenou, spílati kusu ještě neviděnému — toť zajímavé zjevy

naší společnosti; a věci buď vědecké" — běží o rukopisné spory! — „neb umělecké vrhati na rozsuzování venkova — to je dědictví dávné politické vřavy, která otrávila ještě i nynější generaci. Úzkoprsost i vážných některých referentů zjevila se však, jak náleží, po prvních představeních. Autor je (tak se psalo) velice na omylu, domnívá-li se, že úlohou realismu je líčiti pouze a jediné hrubost, drsnost, zvrhlost a surovost lidskou. Je neméně v bludu, míní-li, že mluva špatná, zvrhlá, negramatická je totožná neb aspoň stejně cenná jako dialekt, a nakonec chybuje, myslí-li, že realistické drama neb obraz ze života nemusí dbáti scénických pravidel a účinků, že vystačí i nejprimitivnější technikou. Ale nejpodivněji dojímala nás výtka, že autor Našich furiantů skutečně napsal — naše furianty a nenalezl v životě venkovanů nic většího než otázku ponocenskou, kdežto prý přece ten lid má také své ideály, chová vzory obětavosti ať již otcovské, mateřské, dětské nebo z lásky vyplývající, a nač máme se smáti špíně vesnické... Mračí se páni na patois, to jest na domácí řeč těch furiantů. Vpravdě však řeč ta se do kusu hodí, ano jest i důležita pro charakteristiku právě tak jako kroj selský. Takové řeči neštítí se ani Shakespeare, ani Molière, nerci moderní realismus... Naši furianti jsou prací, pokud umění se týká, skvostnými detaily tak bohatou, že se vyrovnají všemu, co nejlepšího z naší původní literatury na prknech Národního divadla se hrálo. Pokud pak významu se týče — jakožto prvního, vpravdě uměleckého pokusu o drama národní — toť věru Furiantům nevyrovná se žádný jiný kus český."

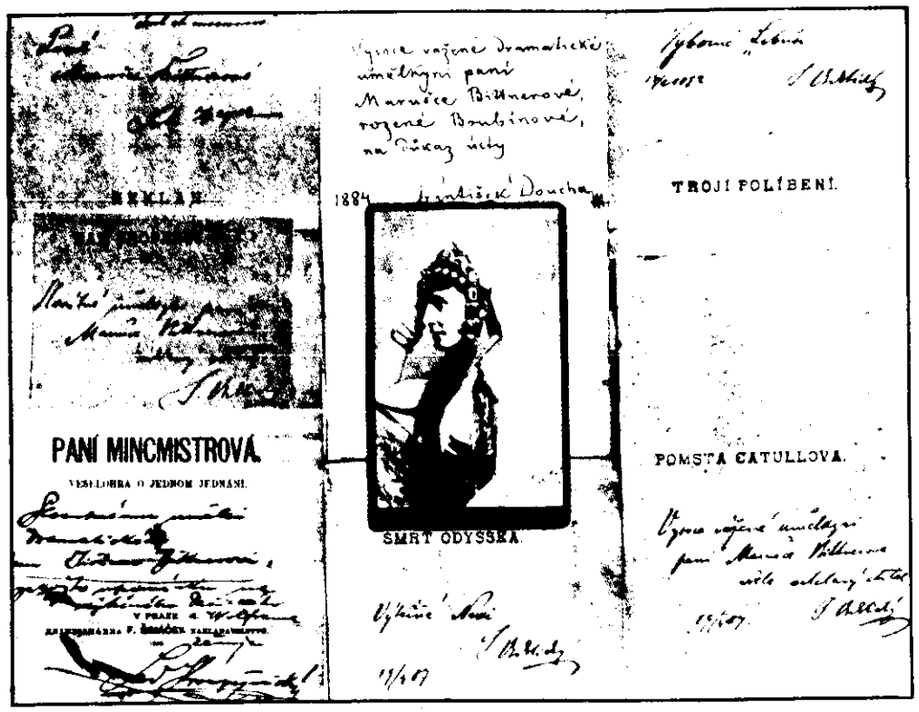
Nadšená tato kritika, za niž se Stroupežnický redaktoru Času soukromým listem poděkoval, vyslovuje uznání dramatikovi, nikoli dramaturgovi. Ani hlavní orgán realismu nebral realistu-funkcionáře ve všech věcech divadelních v ochranu. Autor Lidí směšných a ubohých byl sice již v třetím čísle uznán za skutečného básníka, autor Sirotčích peněz

pak v předposledním čísle posuzován alespoň objektivně: ale hned poté se proti dramaturgovi, odmítnuvšímu prvotiny Šimáčkovy, poznamenává: „Připouští-li Stroupežnický některé kusy Ruthovy i kusy jako Kterak sláva omrzí (od Jeřábka) a zamítá-li příkře (hru) Bez boje, měří dvojím loktem." V druhém pak ročníku zahajuje Čas proti Národnímu divadlu generální ataku, z níž není vyňat ani Stroupežnický. „Národní divadlo," čteme ve 12. čísle, „nyní jest ústavem skrovného národního významu, nemá větší umělecké hodnoty než většina prostředních divadel cizích"; Šubertovi klade se za vinu, že potlačuje volnou kritiku, jemu i Stroupežnickému, že protežují své vlastní kusy, „dramaturg obsazuje svými aktovkami mezery skoro při všech výhodnějších večerech"; máme to pěknou kapličku, opakuje autor ironicky po básníkovi Heydukovi a formuluje kladné návrhy tyto: 1. divadlo ať pěstuje solidní repertoár čistě domácí, 2. ať má spořádanější a soustavnější repertoár cizí, nezávislý na Vídni, 3. síly ať jsou prvního řádu, 4. ať se lépe hospodaří, zvlášť ve výpravě: ta měla dosud „ráz židovsko-vídeňský, skoro dryáčnický".

Proti vídeňáctví původnost; proti předlohám německým — ruské: takový je předpis realistických teoretiků, kteří se však při zdůrazňování slovanskosti opět dávají vésti citem pro skutečnost, ba, lze-li tak říci, jakýmsi mýtem reality. K retrospektivám na Gogola a jeho linii bylo kolem roku 1888 důvodů dost. Nejenže se znovu sáhlo k Ostrovskému, k jeho Lesu totiž, který nenalezl valného porozumění, nejenže otázky mluvy spisovné a konverzační jakož i drastických motivací a karikatur znovu a znovu obracely pozornost zpět k Revizoru: nýbrž i pro zařadění dvou her, které se spolu s premiérou Našich furiantů staly hlavním zkušebním kamenem obecenstva i kritiky, herců a jmenovitě hereček. Šubert na několika místech svých divadelních dějin dokládá, jak si obe-

censtvo musilo teprve ponenáhlu zvykat na drsnosti realistického slohu a na zvláštnosti ruského prostředí společenského. Totéž vyplývá ze soudobých referátů. Lumír například, který už 1883 přinesl E. Mišiovského stať o realismu v poezii, zaznamenává 1885 ke Gogolovým Hráčům, že u nás „má realistická dramatika málo půdy", obecenstvo že se chová s nápadnou chladností, poměry v kuse líčené jsou mu cizí a nerozehřejí ho: naproti tomu oč je nám prý západ bližší, dodává orgán západníků — k Majiteli hutí! Prolomiti led nezájmu, setříti z ruských her dojem cizoty, to se plně podařilo teprve roku 1887, kdy 22. března hrán v překladu Pavla Durdíka Palmův Náš přítel Něklúžev a 28. října péčí překladatele Špažinského Paní majorka. Zákrejs, jenž ani Naše furianty neuznával za plnokrevné drama a viděl v nich jen pokračování, nikoli povznesení, tradice tylovské, pozdravil premiéry ruských kusů jménem slovanské vzájemnosti; jiní v nich uvítali vyplnění svých tužeb uměleckých: „Co se v Národním divadle hraje, nebylo úchvatnějšího cizího kusu na něm hráno nad kus Palmův," soudí Čas; „samorostlostí, vzrušivou pravdivostí a silou elementární uchvátil české obecenstvo." Co se pak Paní majorky tkne: „Již podruhé letos ruské drama slavilo vítězný vjezd na jeviště Národního divadla. Drama mělo ohromný a zasloužený úspěch. Obecenstvo bylo uchváceno. Bouře potlesku provázela akt za aktem. I u nás snad literatura ruská vykoná své obrozující poslání" — tak a podobně se horuje o ruském divadelnictví, které devatenáct let poté okouzlí českou uměleckou obec podruhé, a to svým herectvím.

Ale i v tom je ruský realismus roku 1887 předzvěstí triumfu Moskevských z roku 1906, že se oproštění a zvnitřnění uskutečňuje v herecké interpretaci. Hlasatelkou chudožníků stane se na počátku nového století vnitřně s nimi spřízněná Hana Kvapilová : v osmdesátých letech je to její předchůdkyně Maruška Bittnerová, kdo pod dotykem ruského



umění objevuje svou slovanskou, dotud spíš německy školenou duši. Obě ruské hry zčeřily nebývalou měrou hladinu našeho divadelního života, zvlášť Paní majorka způsobila posudky protichůdně odlišné — „Pro trochu koketérie připravit hezké stvoření o život, utopit je v rybníce jako štěně! Jaká surovost!" volal kritik Národních listů —, představení posoudil též ruský Čech, prof. J. Heyduk, proti jehož výtkám se pak režisér Šmaha i překladatel Durdík obrněně hájili : hlavním však ziskem byl pocit vnějšího i vnitřního obohacení, „výlučné panství francouzského vkusu na našem jevišti již vzalo za své," resumovala Česká

Tablo s podobiznou M. Bittnerové a s titulními listy děl jí dedikovaných

Maruška Bittnerová

Thalia, po herecké pak stránce vzněcovali se výkonní umělci sami svědomím, že stojí před novými úkoly povahokresebnými a citovými. Nataša Bittnerové v kuse Palmově, „to bylo něco zcela nového, něco překvapujícího, něco neočekávaného; zvykli jsme na paní Bittnerovou v jejích výborných rolích takzvaných sentimentálních, tichých trpitelek, nevinně pronásledovaných, a zde tato síla života, síla výrazu, síla psychologického líčení! Vrchol celého výkonu — scéna na lůžku. Každý cítí, co se děje hrozného v její mysli, a ona se směje, oním smíchem, který působí jako bodnutí k srdci" (Ladecký); v Paní majorce: „Paní Bittnerová již podruhé v ruském kuse osvědčila tak šťastný talent, že

překonala naše očekávání"; i prof. Heyduk, jinak kritický, doznal: „Lepší Féňu si ani představiti téměř nemůžeme."

Všichni divadelníci však stejně nesoudili, onen rok realismu a Rusů stupňoval dávný latentní rozpor mezi rusofily a západníky. Nebyl to Lumír, kdo tentokrát vyhrotil své okcidentální stanovisko. Lumír s častou spoluprací nevýbojného B. Frídy, který, chrle z francziny překlad za překladem, vedle svého básnického, libretistického a referujícího bratra ovládal jeviště Národního divadla, byl v palčivých otázkách notně opatrný: Naši furianti mohli by se prý jmenovati „Kdo bude ponocným?", přiznává se „částečná" opozice proti „krajnímu realismu v umění", ale je uznávána kresba figur i účinnost technická; Náš přítel Neklúžev „má všecky přednosti a zase také slabší stránky dramat ruských", „palma večera náležela paní Bittnerové"; Paní majorka je „všední historie s neobyčejnou pravdivostí", zevnější úspěch „byl velice pěkný, nejvíce ovšem líbily se jako vždycky některé veselé scény" — až úzkostlivě dbá referent R., aby o tom, na čem záleží, raději ani nemluvil. Vůbec vede si Lumír v přiznávání barvy k realismu divně, dvě léta poté například demonstruje proti Národnímu divadlu tím, že otiskuje, zprvu anonymně, realistickou hru Všední teze — od Františka Rutha. Kdo se zato se svým protestem jasně vytasil, byl Jaroslav Vrchlický. K Našim furiantům napsal do Hlasu národa stať zásadní důležitosti: o žánrech tíhnoucích k mozaice, o zákonech tvoření miniaturního, o lásce k detailu, pro niž se zapomíná na celek, o tom, že autor Našich furiantů je „fotografem minulosti". Třebaže ladění referátu bylo nejvýš sympatické a obranné, je jasné, že „autorova zpověď", kterou Stroupežnický otiskl v témže orgánu (Nedělní listy z 26. června), míří svým útokem proti nečasovosti českých dramat Vrchlického. Proti ruským kusům, i když uznával některé jejich přednosti, obracel se však Vrchlický jako rozhodný stoupenec směru západního; a to jak literárně, tak po stránce herecké reprodukce. I zde lze prolepticky se zmínit o pozdějším vývoji. Tak jako se od Bittnerové naskýtá přechod ke Kvapilové, tak zase západnickým odpůrcem Rusů, a tedy Vrchlického pokračovatelem se stane Vrchlického chvalořečník a obhájce — Jaroslav Hilbert, který se v dvacátých letech 20. století za nového zájezdu Moskevských vysloví proti nim. Po premiéře hry Palmovy poznamenává o Vrchlickém Čas, „že se postavil mezi ruský realismus a obecenstvo, stíral z něho dojem a podával výklady, kterými se obecenstvo odvrací od umění vpravdě velkolepého, hlubokého, a od porozumění nejčistších otázek lidské duše". Též — a zvlášť — po Paní majorce byl z těch, „kteří se postavili mezi ruské umění a obecenstvo"; významně vytýkal, že „forma jest bolavé místo celé ruské produkce dramatické — zde třeba ještě mnoho se učit od nenáviděného západu", poznamenal, že „rostoucí zdivočilost vkusu pomáhá ruským produktům měrou znamenitou". Kdože hodil těmi kameny po Paní majorce, ptá se Čas. „Básník odkojený francouzskou beletrií. Podivná to věc: právě Francouzové naříkají na zvrhlý a zdivočelý svůj vkus a čekají spásu od ruské literatury! Skoro jásavě kritikové jich se těší z invaze od severu, jak říkají, z invaze ruského románu a dramatu."

Nezůstalo však při výtkách literárních, rozpor zasáhl pronikavě do posuzování hereckého výkonu a tím nepřímo i do nejkonkrétnějších věcí divadelních. „V první řadě," doznává též Vrchlický po představení Paní majorky (30. října v Nedělních listech), „zajímala paní Bittnerová," dodává však zlomyslně: „Celý večer musili jsme mysliti na slečnu Pospíšilovu — ta by byla teprve vykřesala z povahy Féni to pravé, zdravé, přirozené jádro. Kdyby pak paní Bittnerová hrála úlohu pasívní Marie Pavlovny, mohli jsme míti obsazení kusu vzorné, jediné svého způsobu. Však třeba počítati s faktory skutečnými a tu dlužno přiznati, že se paní

Bittnerová namáhala ze všech sil, aby těžká postava ta nabyla pružnosti, lehkosti, grácie a žádoucí všestrannosti. Místy se jí to povedlo způsobem překvapujícím, místy však byla zjevna až příliš strojenost výrazu, nepřirozenost (zvlášť ve výbuchách smíchu) a přepjatost. Na jednom místě docela zapomněla se paní Bittnerová tak daleko, že způsobem málo kolegiálním, ano neslušným parodovala slečnu Danzerovu. Víme, že na onom místě jest jakési ironizování sokyně předepsáno, ale to mělo se týkati jen Marie Pavlovny v úloze a nemělo vybíhati z mezí slušnosti." Dávati delikátní herečce za vzor její nedlouho předtím propuštěnou soupeřku; vyčítat jí, že zlovolně paroduje kolegyni nově angažovanou; nepřiznávat jí pokroku, jehož se dopracovala v nové roli, a nadto jí radit, aby se vrátila k sentimentálnosti, z níž se šťastně dostávala — to musilo bolet a mělo to jistě nějakou předehru „zákulisní": především tu, že Bittnerová krátce předtím Vrchlickému vrátila úlohu z aktovky Nad propastí. Závažnější však byla dohra, jak o ní Vrchlický podává zprávu v Hlase národa z 5. listopadu: „Referát náš o výkonu paní Bittnerové v Špažinského dramatě a hlavně asi pokárání interpretky Féni, že způsobem urážlivým parodovala svou kolegyni, ťaly do živého. Paní Bittnerová vymyslila si pomstu velmi originální a uměleckou. Vrátila Jaroslavu Vrchlickému všecky úlohy jeho her. Eva Rovenská, Recha z Bruselu, Melissa, Zoe, Akmé, Nerea i královna Eliška dostaly rázem výpověď. Nezmiňovali bychom se ani o této zákulisní pletce, kdyby neukazovala, z jak nizounkého a malounkého stanoviska tato dáma pojímá umění, když nemůže rozlišiti autora od referenta a vrací autorovi úlohy, když se jí nemile dotknul referent. Můžeme naši ‚nedostižnou Féňu' ujistit, že nás vrácením úloh těch ani za mák nezarmoutila a že, pokud nám referát v těchto listech svěřen bude, stopovati budeme její výkony stejně objektivně, jako když hrála v našich úlohách, a to ať již ‚po rusku' šílí

anebo ‚po německu' vzdychá, ano uznáme milerádi a vytkneme s pochvalou vždy, kdykoliv se jí něco podaří."

Zlo se vrací... jak se později říkalo po dykovsku. Znova se vznáší nad Národním divadlem stín pospíšilovské aféry, a bylo třeba vší šubertovské diplomacie, aby se pohroma nerozrostla. Herečka sic tentokrát neporušila kázeň tím, že by se samovolně a nad svou kompetenci domáhala odpírané jí úlohy. Naopak, vrací úlohy, a to hned osm jich najednou, vrací je z vlastního rozhodnutí, porušujíc tím rovněž kázeň ústavu, a vrací je komusi, kdo byl předním divadelním básníkem a jedním z nejvlivnějších referentů v jednom z deníků, jež vedly divadelní obecenstvo. K roztržce mezi přední silou hereckou a čelným dramatikem naskýtá se moderní analogie — zlo se vrací! — v dohře Falkenštejna a České komedie, kdy Jaroslav Hilbert, i zde bezděčný pokračovatel svého staršího rodáka, octne se v opozici proti oběma vůdčím silám hereckého souboru. Ty obdoby nejsou nijak násilné a hledané, zvlášť mezi Marií Bittnerovou a Hanou Kvapilovou není jen spojitost co do hereckého slohu, ale i přímá časová posloupnost, po krátkou dobu i současnost působení u stejného ústavu — a v stejných úlohách. Neuplynulo od roztržky mezi básníkem a představitelkou ani půl roku, a zrovna ve dnech, kdy se Bittnerová vrací Cypriennou v Sardouově Divorçons k efektnímu repertoáru francouzskému, pokouší se na jevišti Národního divadla jako královna Eliška v Noci na Karlštejně — tedy v jedné z úloh Bittnerovou vrácených — „slečna Kubešová, vynikající člen společnosti páně Švandovy". Bylo to 20. dubna 1888, že Hana Kubešová, později Kvapilová, poprvé vystoupila na zkoušku v Národním divadle, jehož přední ozdobou byla pak po osmnáct let; druhé vystoupení debutantčino bylo ve veselohře Z doby kotiliónů a počínala si o těch dvou večerech „nenuceně, přirozeně, s uměleckou umírněností

Hana Kubešová (Kvapilová)

a — skromností. Sličný zjev, jasná výslovnost a přirozené akcentování se zvláště obecenstvu zamlouvaly. V místech deklamačních zdál se nám hlas slečnin trochu slabým a ostrým, ale v konverzaci nebylo to tak zjevné. Při prvním večeru slečně debutantce dobře posloužila slečna Dumkova, nebo výkony obou byly pravými kontrasty. Slečna Kubešová počínala si s uměleckou umírněností skromně, kdežto slečna Dumkova jako Alena přeháněla." Málokdy se podařily České Thalii úsudek a výhled proročtější!

Kubešová a Dumková — to jest Kvapilová a Benoniová — měly věru v knihách psáno, že si i nadále zůstanou „pravými kontrasty", a protichůdnost jejich snah, protisměrnost jejich uměleckých obcí poté za Šuberta a zvláště za Schmoranze do značné míry určovala osud činohry v Národním divadle, volbu repertoární a ctižádostivé měření

dvou vloh, dvou temperamentů, dvou koncepcí. I zde se historie — se značnými obměnami — bude opakovati, historie totiž soupeřství Bittnerové a Pospíšilové z prvních let Národního divadla.

Co se Bittnerové týče, nastoupila po ruských premiérách nový vzestup: 3. května 1889, na den dvě léta po Našich furiantech, hrála se poprvé, a to v Arbesově překladu, Ibsenova Nora; Helmera vytvořil Slukov, Ranka pak a titulní postavu — tedy dvojici, jež později přešla na Vojana a Kvapilovou, kteří oba tenkrát už byli u Národního divadla — hráli manželé Bittnerovi. Jako v mnohém jiném je Bittnerův Rank (v posledním dějství, podle Frídy, „příšerně pravdivý") předchůdcem doktora Vojanova, Bittnerové Nora předchůdkyní Nory Kvapilové. Na referátech o tak významné hře, která byla pojímána s velkou vážností, je přec jen vidět, že o pravém smyslu ibsenské dramatiky, jež se převážně srovnávala s francouzskou, pořád není jasno. Hlučný úspěch mělo jen první dějství, závěrem bylo obecenstvo rozladěno, jak zaznamenává Vrchlický, Ibsenův obhájce. Teď už Ibsen není čítán mezi Švédy, neméně památný však zůstane referát Času, z něhož poznáváme, jak v něm — v něm především — umělecký realismus je pojímán doktrinářsky a moralistně a jak z té kategorie je vylučováno, co se ctiteli realismu ruského do ní nehodí. „Drama samo," píše referent F., sotva Masaryk sám, ale dojista píšící masarykovským pojetím i slohem, „je vypočteno na efekty, které poutají, ale zůstavují neuspokojenost. Neboť není žádného vnitřního děje, samé maličkosti a tretky charakterizující sic světskou mysl Helmerových manželů, ale nic se nemyslí, nic se necítí. Teprve když Nora odchází od muže, počíná vlastní zápletka, tu měl by dramatik-psycholog ukázati, co se děje — tím však kus končí. Ibsen prý píše kus nový, ve kterém Nora vrací se k rodině; že tak nicotnou předehru utkal v celý kus, nemluví v jeho prospěch. — U nás teď mnoho se

mluví o realismu. Chválívá se také realismus norský, Ibsenův, Björnsonův a jiných. Nemůžeme s úsudky těmi úplně souhlasiti, nejsme realisté quand même, dojista nedáme se zaslepiti slovem. A takovým slovem je teď i realism. My v realismu hledáme především hluboké pochopení života, mravní opravdovost a umělecké provedení idejí! ‚Nora' hloubky života nepochopila, mravní odpovědnosti nemá a s ideou si jen zahrává. Nespokojenost s řády společenskými sama o sobě nic neznamená, neboť nedokazuje, že nespokojenec z dobrých důvodů zavrhuje společnost, že by sám podal řády lepší."

Boj o realismus pokračuje. Masaryk podává popis jeho slohu a motivů v podrobném účtování s Václavem Vlčkem a Zákrejsem; směrové tendence se rozbírají, tu kladně, onde odmítavě, na sbírkách lyrických (debut Jesenské je označován za protiklad realismu, k němu však tíhne Čenkov, Klášterský pěstuje náměty dělnické apod.); v divadelní kritice vyhraňuje se kontrast proti Vrchlickému, jehož stav se podle Času (5. ledna 1888) vyvíjí „od kousavosti (Něklúžev) ku zjevné zlosti (Majorka), od zlosti k zaslepenému vzteku (Ženitba Běluginova)" a jemuž v Hlase národa polemikou proti realismu pomáhá šifra xy. „Že Hlas národa je baštou romantismu politického i literárního, který za všech okolností není než zpátečnictvím, to nebylo nikomu tajemstvím," zjednodušuje a rozšiřuje Čas 24. srpna 1889 spornou otázku, která se uvádí znovu a znovu na přetřes: při Proletářích Maďara Csikyho; při dalších kusech ruského repertoáru (Ostrovského Les, Ostrovského a Solovjevova Divoška, Solovjevova Ženitba Běluginova); při dvojici domácích satir maloměstských (Štechovy Maloměstské tradice 21. března 1888, Štolbovi Maloměstští diplomati 7. dubna téhož roku); zvlášť živě při premiéře Preissové Gazdiny roby (7. listopadu 1889), jež vede k obnovení debat o přípustnosti dialektu na jevišti; při znovu nastudované Sulamitě Zeyerově (11. března téhož roku): kus, přivítán demonstrativním potleskem obecenstva a vzníceně pozdraven v Hlase národa, byl přirozeně odmítnut v Čase („pomocí takových kusů nelze proti divadelní správě prováděti důkaz, že zanedbává původní produkci českou"). „Mám-li být upřímný," rozhoduje se Vrchlický 4. července 1889 v glose o Schönthanovi, „spíš dám si líbit nějakou nevinnou mělkost, než hnus a odpor vzbuzující, byť i z lidských dokumentů nebo skutečných případů abstrahované špinavosti. Plaveme v životě beztoho v kalu, nač si jej ještě dát osvětlovat elektrickým světlem a přednášeti umělci?" Nicméně ironicky pojednává o požadavku uměleckého „dokumentu" aktovka Nad propastí.

Bylo rušno v divadelním životě českém a působí dojmem tím tragičtějším, že zrovna uprostřed těchto čilých debat a polemik, zrovna v době živoucího potýkání romantismu a realismu, tichým a záhadným způsobem z života se vytratil autor, od let už stojící stranou, odsunutý novou dobou, nervózně nedůvěřivý k sobě i k nové dramaturgii: Emanuel Bozděch „odešel v neděli dne 10. února 1889 ze svého domova, aby se doň více nevrátil", z jeho pozůstalosti hrál se 7. října se Seifertovým Bonapartem Jenerál bez vojska, kus, který byl shledáván apartním a zábavným, ale jehož doba dojista již minula. Nad Bozděchovým zmizením, jež bylo glosováno leckterou trpkou poznámkou, vody se brzy zavřely a přešlo se k další výměně názorů: při čemž je pozoruhodno, že se leckdy v opozici proti divadlu sešli i zásadní odpůrci. Koncem roku 1889 zvedá se nová vlna protestů. V rozpočtové komisi sněmovní stalo se Národní divadlo „předmětem rozhovoru mezi poslanci a směr jeho nynější přísně byl kritizován. Při té příležitosti, jak i staročeské listy referovaly, poslanci poukazovali k tomu, že Národní divadlo vždy více vzdaluje se od svého původního a vlastního cíle, sloužiti národnímu umění", a poslanec Adámek podal návrh, „aby svolána byla anketa

umělců a spisovatelů, která by se radila o tom, jak poměry divadelní napraviti". Několik dní poté konstatuje v Lumíru „Aliquis": „Zdá se vůbec, že smysl pro umění ve velkém stylu u nás upadá očividně. Zvláště na Shakespearu je to citelné. Co je Národní divadlo otevřeno, šlo se s interpretací Shakespeara od stupně k stupni dolů." Tento článek, diktovaný dojista odporem proti „pokřiku o realismu", způsobil mnoho hluku, Lumír sliboval, že odhalí anonymitu autorovu — z historického však hlediska ostrým těm slovům za pravdu dáti nelze, naopak, znovu se nám ukazuje, že jak po stránce repertoární, tak i v jiných divadelních věcech konec let osmdesátých je pro Národní divadlo jedno ze stadií nejplodnějších a nejzávažnějších.

2/ Do roku 1892

Že „smysl pro umění ve velkém stylu" neupadal, bylo viděti již z toho, že rok 1889 přinesl dvě velmi zdařilá představení nejpřísnější klasiky: Sofoklova Antigona dávala se 9. ledna a Slukov, který hrál posla, připsal si do deníku „měla přeskvělý úspěch"; 19. listopadu následoval Oidip král a Slukov, představitel titulní úlohy, si zapsal: „Velký úspěch. Věnce." Bylo to poprvé, co herci Národního divadla přistoupili k řecké tragédii. Cestu měli usnadněnu výborně mluvným a rytmicky přesným překladem Josefa Krále (sbory v Antigoně zpívaly se v překladu prof. Dolanského), kromě toho též tradicí klasického herectví francouzského: krátce předtím Oidipa hrál v Comédie Française a zvlášť v orangeském amfiteátru Mounet-Sully a české obecenstvo bylo podrobně zpraveno o velkém jeho úspěchu i o nadšeném posudku kritika Sarceye, který se přimlouval za renesanci klasických dramat na moderní scéně. Antigona hrála se u nás za doprovodu hudby Mendelssohnovy se Skřenářovou-Malou v modernizující režii Seifertově („jeviště spojeno částečně

s orchestrou, v jejímž středu čněla starořecká thymela, z níž učinila prozaická doba napovědovu budku"), Ismenu dávala Danzerová, jíž vytýkán moderně konverzační tón, Kreonta Šimanovský, hlídače Bittner, náčelníka sboru Řada. Ještě mohutněji působil — a to ne snad jenom na znalce, nýbrž i na široké obecenstvo — poprvé česky hraný Oidip, v němž slepého věštce Teiresiu opět hrál Šmaha, režii opět vedl Seifert; v obsazení setkáváme se zase s několika novými jmény, prvým členem sboru byl Vojan. A to je další důkaz tehdejšího divadelního vzestupu a prospívání: nejenom že byl repertoár obohacován o přitažlivé kusy (například o Echegarayova Světce či blázna), ale projevovala se starost i o zvětšení ansámblu a o vhodné obsazování odpovědných rolí. Nejlépe vynikne tato snaha a tato přeměna několika údaji z repertoáru shakespearského. Poprvé byl na jevišti Národního divadla Jindřich IV., ovšem jen prvý jeho díl (16. prosince 1888), a to již v novém překladě, se Slukovovým Percym a Seifertovým Jindrou; Šmahův Falstaff byl podle Sládkova Lumíra, zvlášť povolaného pro tento večer, to jest pro tento překlad, výborná studie, vypracovaná s nevšední pietou a pílí až do nejmenších detailů, „nicméně, ačkoli všechny jednotlivosti byly trefné a správné, přece celku něco chybělo, a to přirozený humor! Máme v našem činoherním personálu herce, který má ten vzácný dar, že již pouhým objevením svým dovede vyvolati bouři smíchu, a to jest pan Šamberk. Ten by byl pro Falstaffa jako stvořený. Pět dní nato objevil se znovu Sen noci svatojánské, v překladu sic ještě Douchově, ale s novými silami; řemeslnické šarže zůstaly starým, již tak osvědčeným komikům, nově však obsazeny byly partie milostné, Šotka (Puka) hrála diblíkovsky Dumková, soupeřící dívky Kubešová a Danzerová, Hermiina otce Řada, oba milence Sedláček a (Douglasův interpret v Jindřichu IV. i Horatio v Hamletovi) Vojan. Nově přibyl již také Othello (se Sluko-

1889

26. listp. Oidip Král. Oidip. (Tince)

28. " /: Pohost. král v Brně „Světec či blázen" ve prospěch Pesny! Pesrnizujích pochval - viz Moravská Orlice dne 28. 29. 30. a 1/11 1889. :/

30. " Bagdadská princezna. Pe Hun.

5. pros. Baron Görtz. Král.

9. " Bibliotekář. Macdonald.

11. " Görtz. Král.

15. /odp./ Oidip Král, Oidip.

16. /: Odjel k nemocné matce. Smutné bolestné shledání, nalezl jsem ji na smrtelném lůžku; nebylo více pomoci. Rozloučil jsem se s ní, přijal její požehnání. Propustila mne druhého dne zcela klidně, překazovala, abych přijel na pohřeb. Odjel jsem 17. do Prahy. V pátek dostal jsem zprávu, že matka zemřela o ½ 3. odpoledne. V neděli o 10. hod. byl pohřeb přijel jsem v sobotu v noci, přespal na nádraží ve Veselí, ráno jel do Drahova. Přivezl jsem věnce na rakev maminčinu, jeden od velect. rodiny V. Špačka, poštm. v Praze, 1 od dam činoher. i opery a jeden od sebe sama. Matka uložena

1889 – 1890.

o nějaké jakoby spolu. Byla krásná — — — — oblečena v selském šatě, s bílou plenou na hlavě, s vyšíváním na krku, s rouškou přes čelo. Nebeský klid spočíval na její tváři. Líbal jsem naposled její dobré ruce a studené rty, jež byly tak sladké. Pomodlil a vyplakal jsem se zase jednou opravdově a snad naposled v životě, neboť nejdražšího a milejšího nemohu ztratit.

1890.

2. led. Závěť. Josef Sýkora.

3. " Nora. Helmer.

5. " Ztracenců. } Mojmír.

6. /odp./ " } /: Sedlo... influenza

6. večer. Antigona. Posel.

17. " Ve veřejném životě. Doktor

25. " Oidip Král. Oidip. Výroční den mého prvního vystoupení před 25 lety, zakoušel jsem si veřejné slavnostní předsta..., tak zvané jubilejní. Vzdor tomu vypadl večer neobyčejně slavně. Po prvním jednání byly mi podány 2 stříbrné a 12 vavřínových věnců, dvě palmy, a dostal jsem mramorové těžítko, a spolče.

vem), program se zaokrouhloval a byl, aspoň v podružných rolích, svěřován mladým umělcům, kteří do ansámblu Národního divadla vnášeli novou notu. Má jistě platnost vyšší než jen pouhé nahodilosti, že právě v letech repertoárního vzmachu a stylového přeorientování přibyl činohře člen, který se později stal jejím tvůrcem nejmocnějším: nejvýraznějším ztělesnitelem českého realismu hereckého a spolu již jeho překonatelem.

Eduard Vojan (1853—1920), narozen v Praze stejného roku jako v Lounech Jaroslav Vrchlický, reprezentoval tendence pokolení mladšího než toho, jemuž jsme zvykli říkat generace Národního divadla a jež svého exponenta slovesného mělo především ve Vrchlickém, svého deklamátora v o sedm let starším Jakubu Seifertovi. „Z hlasu Vojanova zněla jiná doba než ze Seifertova zvučného zvonění," píše o umělcových počátcích F. Vondruška. Od malostranské Thalie přešel Vojan k několika venkovským společnostem, u nichž působil ve všech možných funkcích, koncem let osmdesátých hrával v Plzni, v Brně, kde ho již správně odhadl kritik Josef Merhaut, a na pražských předměstích; odtud odevšad o něm docházela skvělá svědectví, leckde byl hotovým miláčkem svého obecenstva, i ozývaly se důrazné hlasy doporučující, aby byl přibrán do souboru Národního divadla. „V panu Vojanovi," píše koncem 1886 brněnský dopisovatel České Thalie (Merhaut), „má naše divadlo umělce převzácného, umělce, jehož zdravý realismus a tvůrčí síla konají pravé divy. Jeho Risler st. a Filip Derblay jsou postavy, které by dělaly největším divadlům čest." Když 2. září následujícího roku hrán Daudetův kus v letním divadle na Smíchově, čteme nadšený úsudek dokonce i o umělcově hlase: „Největší potlesk, jaký jsme kdy ve smíchovském divadle slyšeli ve Fromontu ml. a Risleru st., strhl k sobě pan Vojan. Při té příležitosti odnož našeho obecenstva charakterizovala se co nejreliéfněji: bylo vytržení ne pro jemné nuance páně Vojanovy hry, pro individuální pochopení rázovité povahy Rislerovy, ne pro mistrně prováděnou mimiku v posuňcích i fyziognomii — na to někdy nestačí ani velké obecenstvo v Národním divadle — ale proto, že do duše mu zahřměl orgán páně Vojanových prsou. Na to se chytne obecenstvo. Tentokrát tleskalo zcela na místě, třebas vlastně nevědělo proč." „Pan Vojan byl angažován k Národnímu divadlu," je zaznamenáno — předčasně — 1. února 1888. „Poprvé vystoupí v červnu jako Derblay. Podle našich smíchovských i brněnských referátů udělalo divadlo dobrý lov." Z Plzně, kde ho znali a milovali už od roku 1881, píše se pak v únoru o jeho postavách Daudetově a Schönthanově: „Pan Vojan jevil svými výkony vždy respekt k obecenstvu a upřímnou snahu o zdokonalení sebe sama. My jsme byli svědky znenáhlého přechodu jeho z oboru bonviánů v obor hrdin a úloh charakterních. Pan Vojan osvědčil tehdáž způsobilost svoji, vžíti a vpracovati se do těchto vážnějších oborů, a několika výkony nás přímo překvapil. V Risleru se nám méně líbil. S maskou bychom souhlasili, avšak co do mimiky přeháněl. Nedostatky tyto arci nemohou nikterak poškoditi hereckou reputaci páně Vojanovu a nesmí se z nich soudit, že by nevěděl, jak podobné úlohy hrát, avšak je pro ten obor příliš mladým, příliš novým. Přechod takový není lehký, a proto také zřídka kdy se dá provésti. Jako poručík Zlatohlávek byl opět ve svém živlu a dobyl si úspěchu velice zaslouženého. Ostatně obecenstvo naše po oba večery, zejména mladší ročníky dámského světa, hojně byly zastoupeny a hosta fanaticky vyznamenávaly. V Risleru platil potlesk ten víc hostu, v Zlatohlávku herci."

V této lehké veseloherní úloze barona Sukdolského přišel Vojan 1. června poprvé před obecenstvo Národního divadla. Jeho „vystoupení bylo světlým bodem v naší divadelní bídě. Pan Vojan imponoval svým

Eduard Vojan
v Plzni

Mladý Eduard Vojan

Eduard Vojan
v Šamberkově
J. K. Tylovi
(1884 v Plzni)

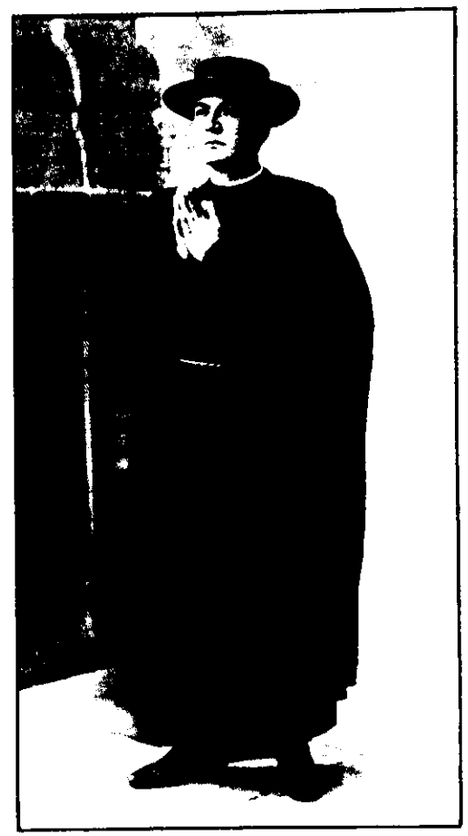
zevnějškem vysoce elegantním, jakož i uměleckým provedením svého Zlatohlávka, jejž vyzdobil mnohými pěknými detaily. Hlas páně Vojanův zní bohužel poněkud dutě; zdá se, že není schopen ostrého modulování. Pan Vojan podle všeho bude výbornou akvizicí pro naše divadlo, ač myslíme, že bude moci teprve v budoucích letech přijíti k celé platnosti a ocenění." Opět jednou viděl Jan Ladecký správně dopředu. Ať vinou nevhodně mu přidělovaných úloh, ať vinou obecenstva, které si na jeho způsob musilo teprve zvykat, ať vinou umělce samého: jisto je, že naděje spojované se získáním tak vychvalovaného herce v prvních obdobích se ukazovaly klamnými. Osvědčilo se, co pozorujeme tolikrát ve vývoji pozdějším, že charakteristický umělec přibyvší z venkova do Prahy musí se v novém, větším prostředí znova probíjet k svému osobi-

tému pojetí anebo znova probojovávat k úspěchu, jaký mu mimo Prahu býval již pevně zajištěn. První doba působení Vydrova na Vinohradech stane se v té věci opakováním Vojanových počátků a bojů v Národním divadle.

Všimněme si nesnadné jeho cesty podle několika dalších posudků o prvých jeho kreacích na novém působišti. „Vystoupení pana Vojana ve Státníkově zkoušce (15. června) potvrdilo znova, co jsme řekli minule, že pan Vojan až v budoucích letech může ukázati, co dovede, a přijíti k plné platnosti. Svým Kounicem ostatně poněkud ztratil na úspěchu, jejž mělo jeho prvé vystoupení." První jeho větší, a to vážná úloha tedy trochu zklamala. Hned nato se hlásí námitka, která ho bude provázet nebo pronásledovat po značnou část jeho příští dráhy: „Na páně Voja-

nův hlas," čteme v posudku veselohry Bałuckého Po smrti tetině (11. července), „tak brzo si naše obecenstvo neuvykne, obzvláště v milovnických partiích." Referent Času arci právě při této úloze soudí jinak: „Oba naši novicové činoherní, slečna Kubešová i pan Vojan, stoupají v přízni obecenstva, o čemž jsme byli přesvědčeni, znajíce oba talentované a snaživé umělce již od Švandy. Pan Vojan měl ovšem dosti nevděčnou úlohu v šablonovitém Karlu, doufáme však, že záhy odbude si školu druhých milovníků a že mu svěřeny budou úlohy charakterní." Pak přišel 7. září Vojanův Risler, jejž předcházela taková pověst — a zas nedopadl k umělcově spokojenosti. Ladecký, kterého tu necitujeme snad proto, že bychom v něm uznávali naveskrze průbojného kritika, nýbrž protože v něm poznáváme i upřímného opozičníka i takového referenta, jakému Francouzi říkají „tajemník obecenstva" a který tedy nejlépe zachytí „temperaturu" obecné nálady, Ladecký věnuje čerstvě přibylému herci, který, nezapomínejme, nebyl mladík, nýbrž třicetipětiletý muž, půldruhého sloupce a zachycuje vlastnosti charakteristické i pro pozdější jeho chování a sebevědomí: „Hned při prvém vystoupení pana Vojana pronesl jsem svoje mínění, že tento pán teprve v budoucích letech může dojíti k té platnosti, jaké by si přál u našeho divadla míti. Ale co se dá docíliti za léta, nedá se zlomiti okamžikem, a pan Vojan chybuje, že by tak rád učinil... Pan Vojan silným, vynuceným tónem téměř vykřičí celou úlohu až k veliké scéně čtvrtého jednání. Poněvadž po celý večer nesmírně křičí, musí nyní stupňovat sílu hlasu k divokému řevu. Je to herec, který při největší vášni zůstává přece dokonale chladným, vypočítavým. Jak to? Spadne opona, obecenstvo tleská, opona jde vzhůru, herci na scéně děkují mimo pana Vojana. Kde je pan Vojan? Obecenstvo chce vidět pana Vojana. Potlesk roste, mohutní, stává se přímo demonstrativní a tu teprvę objeví se pan Vojan,

Eduard Vojan jako páter Bonaventura v Jiráskově Emigrantu



který... chtěl slyšeti bouřlivý potlesk, a proto si naň chvíli počkal." Příštího roku se napětí mezi hercem a kritikou nebo mezi hercem a obecenstvem stupňovalo do té míry, že se ohlašoval brzký odchod Vojanův (možná i odchod Hany Kubešové) od Národního divadla.

Krátce před Vojanem debutoval v Národním divadle Jan Vávra (1861—1932), člen vážené pražské rodiny, která na mnohých svých příslušnících osvědčila spojení občanské bodrosti s uměleckou charak-

teristikou; mladší bratr znamenitého zpěváka Antonína, Národnímu divadlu poté jeden z nejplatnějších herců po celou éru Kvapilovu, vystoupil jako Tomeš v Šubertových Probuzencích 2. října 1887 a upoutal napoprvé především svým talentem imitačním. „Některé posuny byly navlas provedeny podle pana Slukova. Tu je spojeno dobro i zlo. Dobro pro herce, dovede-li imitovati figury z lidu a společnosti — ale chyba, dovede-li napodobiti zase jen herce. Z dalších pokusů pana debutanta poznáme, můžeme-li mu gratulovati i k daru tvořivosti." Na několik let Vávra sic poté mizí z obzoru, aspoň pod svým jménem — vystupuje též jako „Pachta" —, ale přec jenom na hercích, jako byl on a zvláště Vojan, který před rokem 1890 přibyl do ustáleného souboru, nejlépe si ozřejmujeme, že se poté roku 1900 bude opakovati, co platilo pro rok 1883: ani druhá éra Národního divadla, Schmoranzova a Kvapilova, nebude novým počátkem, nýbrž organickým pokračováním stadia předchozího: tak jako se Národní divadlo vyvíjelo navazováním na tradici Prozatímního.

Stejně je tomu i při souboru dámském. Hana Kubešová (1866—1907) — narodila se ve Spálené ulici, v domě, kde dotrpěl Mánes, jako dcera zámožného pražského občana — umělkyně nerozlučně spjata s Vojanovým debutem na Národním divadle a pak s nejslavnější jeho dobou, určená k dráze učitelské, herecky vychovaná ve společnosti Švandově, byla natrvalo přijata do činoherního souboru ke dni 1. července 1888. Bylo to v době, kdy proti Bittnerové a její „ruské šabloně na excentrická děvčata" byla v části kritiky podrážděnost (u Aliquise například, především ovšem u Vrchlického, který na její „dosti zdařilé" Noře vyzvedá, že „nechtěla kopírovati své ruské hrdinky"); tím vřeleji se přijímaly výkony Kubešové, která s Bittnerovou již v Brně soutěžila představením Paní majorky a nyní v pražském svém rodišti po ní přejímala nejednu postavu. „To byla ta prostá dívka, jakou si autor (Vrchlický)

představoval," zní inspirovaný posudek o její Akmé v Lumíru, „a právě té prostoty vážili jsme si při výkonu jejím nejvíce. Poetické blouznivé dívky bývají zpravidla sentimentální, zvláště na jevišti; slečna nebyla jí při vší své vroucnosti ani za mák." Taková chvála mívala obyčejně příchuť polemiky proti některé jiné představitelce, pro Kubešovou mluvilo, že chce být svá, že usilovně hledá svůj vlastní, svůj nejpřiměřenější tón, kdežto jiné experimentovaly teď tím, teď oním slohem. „Slečna Dumkova, která jednou měla zastávat paní Ortovou de Pauli, podruhé slečnu Pospíšilovou a potřetí paní Bittnerovou, nebude pomalu vědět, co je a kdo je," poznamenává k Schillerovým Piccolominům Česká Thalia.

Byli to dnové hereckého přeskupování. V lednu 1888 odešla od divadla Ortová, brzy poté Seifertová, ohlášen byl i odchod Pštrossové. Přibyla zato od roku 1887 Lidmila Danzerová (1859—1917, od roku 1891 choť architekta J. H. Dvořáka); Danzerová, žačka Ferdinanda Dessoira, jenž krátkou dobu působil též v Praze, přišla z německých jevišť, kde si osvojila vzácnou svědomitost v pojetí, v memorování i v nepatrných detailech; německý způsob jí zpočátku někdy vadil, „slečna Danzerova," píše Česká Thalia 15. dubna 1888, „je rutinovaná herečka, na níž ihned vidíte, že byla zaměstnána u německého divadla malého města. Zpívavý nepřirozený tón deklamace ukazuje na německou školu, nevyrovnaný proud řeči na nedostatek vládnutí českým slovem, přeskakování výšky hlasu, z hlubokého altu do sopránu beze všeho přechodu, na nedostatek hlasových prostředků. Slečna mile působí svojí skromností, působila by ještě více, kdyby správa divadla nenutila ji hráti velké první role." Hned v počátcích vynikala Danzerová ostře charakteristickou a moderní tóninou, též arci vážností, autokritikou a zřetelným rázem didaktickým, jaký proniká též z jejích posmrtně vydaných úvah a vzpomínek (1917, péčí Františka Táborského).

Německé bylo též vyškolení vlastenecky a společensky vznícené herečky, novinářky a vychovatelky Marie Laudové (1869—1931), jež poprvé vystoupila 30. listopadu 1889 a byla ihned angažována. Rodem z Mladé Boleslavi, od šestnácti let vdána za Ignáta Hořicu, ztepilým zjevem a salónní elegancí předurčena státi se dědičkou vášnivější Šamberkové i co do úloh i co do úspěchů, byla Laudová ve svých hlavních rolích (jsou o nich z roku 1914 monografie Kamínkova a Borova) odhadnuta jako „talent právě pro hrdinky z rodu Sardouovy Princezny Bagdadské", jako mladistvě rutinovaná herečka pokoušející se o efektní protějšek příslovečných „Wolterschreie"; první její učitelkou byla německá umělkyně Anna Versingová-Hauptmannová, důkladného pěstění českého slova dostalo se jí u Josefa Šmahy, který právě tehdy i jako režisér i jako učitel vlivně působil na herecký dorost, přejímaje tak úlohu stárnoucího Františka Kolára. Problémy představitelek stávaly se čím dál naléhavějšími. Z Berlína docházely zprávy o uměleckém vzestupu Marie Pospíšilové a též jiné podněty nabádaly k ctižádostivé soutěži. V listopadu 1888 vystoupily v Národním divadle k radosti oficiálních kruhů Sára Bernhardtová, „tou dobou první kněžka Thalie", se svým souborem ve Frou-Frou a Fedoře (Šubert: „činoherní umění zazářilo jak brilianty paní Sáry Bernhardtové na jejích prsou v elektrické záři zlatého domu"); vítána byla ctiteli pařížské rutiny, proti nimž realisté citovali chladně odmítavý úsudek Turgeněvův. Z jedné však i z druhé strany požadovalo se důtklivě, aby se členové přední české činohry nemusili hanbit při srovnávání s ansámblem pražského divadla německého, jehož linie tehdy byla vzestupná.

„Kdepak je náš umělecký dorost?" stará se Lumír 20. února 1890; „čas kvapí, letí, nejlepší naše herecké síly vstupují v zenit své dovednosti a v zenit let, jiné jej už překročily, ale toho dorostu stále nevidíme

a jeho mezera je stále citelnější. Řekneme si, jak stárnem, a ptáme se, jak to bude s naší činohrou za deset let." Podepsán je tentokrát sám redaktor Sládek — jeho snad maskou byl i onen Aliquis; vždyť osmdesátá léta nijak nezadala devadesátým co do zastřenosti kritik, byla jejich pseudonymním útokům přímou průpravou, již nyní se to v časopisech hemží návrhy a štiplavostmi, za něž odpovědnost nesou všelijací Neronové a Nemines, Atreové a Trutové, Ultime volte a Mikromegasové. „V dorostu dámském se přec spíš občas mihne nějaká bludička talentu," pokračuje Sládek, jenž souhlasně s ostatními bere Vojana leda za jednoho z „druhé garnitury", ale s pány prý bude jednou pravá potíž. Ve skutečnosti byla přec jen větší potíž s představitelkami. V září 1890 debutovala jako Akmé v Pomstě Catullově Karla Welsová-Kronbauerová (poté Slavíková), upozornila na svůj realistický talent i v Bozděchovi, v říjnu bylo vystoupení Ludmily Vlčkové v jejího otce Miladě přijato jako skutečná divadelní událost, ale trvale se neuchytila ani jedna z obou umělkyň. Rivalita hlavních interpretek vyvíjejících se úměrně nespornému talentu pokračovala s růstem uměleckých úkolů, Hana Benoniová učinila Sardouovou Fernandou, jak si pochvaluje ředitel ve zprávě za rok 1891, „rozhodný a uznaný krok do úloh původních", Marie Laudová „rychle zdomácňovala" v repertoáru francouzském i domácím a v Stuartce i v Adrienně Lecouvreurové čestně, byť ovšem začátečnicky, obstála vedle velké Modrzejewské, Hana Kubešová stávala se nepostradatelnou zvlášť ve hrách domácích a v cizích kusech moderních.

Hlavní však starost byla o Bittnerovou. S Vrchlickým došlo k smíru, takže mu v únoru 1890 mohla vytvořit hrdinku v prvním díle jeho antické trilogie. Zato se dostavila roztržka s divadelní správou. 1. dubna byla umělkyně „postavena před alternativu, že si dá buď snížiti služné, nebo dostane výpověď"; snad prý tedy ti, dodává Čas, „kterým se stýská

po slečně Pospíšilové, dočkají se jí na zimu v Národním divadle" — a těch, kterým se stýskalo, bylo asi hodně, v časopisech množí se tužby po nenahrazené herečce, která ve Vídni se skví jako princezna Eboli v Donu Carlosovi, jako Hjördis (kterou v Národním vytvořila Šamberková) v Ibsenově Severské výpravě — stýskalo se však i Pospíšilové samé, která činila nové a nové pokusy, aby se jí dostalo pozvání do Prahy. V létě Bittnerová opustila Národní divadlo rozloučivši se zaslánem z 1. července, vyjednává s jevištěm v Kolíně nad Rýnem, na podzim hraje v rižském divadle s velkým úspěchem Stuartku a Porcii, pak se vrací do Prahy a vytváří v roce 1891 důležité úlohy; v listopadu však roku následujícího vypukla aféra, která ji na delší dobu znovu vyobcovala z Prahy; roku 1897 se sice vrátila a byla pozdravena v nejlepších svých známých rolích, k novým výtvorům však již nedošlo. Uzavírá se tedy její tvořivá dráha již onou „vlasteneckou" příhodou z konce roku 1892, o níž je nutno se zmínit, protože nebude bez zajímavosti konfrontovati s ní další, rovněž národnostně podloženou rozepři, která zasáhne do osudu Pospíšilové. Při zkoušce na Benátského kupce „jedna z umělkyň v rozčileném sporu s režisérem řekla na jevišti nějaké neprozřetelné slovo o českém interpretování" Shakespearových her, jedna ze sokyň „chopila se věci osobní za čistě vlastenecký koneček" a rozčilená herečka dostala se v pražském dopise Plzeňských listů na pranýř. Porcie zůstala v rukou Sklenářové-Malé, z původního obsazení vypadla Bittnerová, „jež pro rozčilení ze známé aféry nemohla hráti".

„V roce uplynulém," zaznamenává suše Šubertova zpráva za 1893, „želeti jest opětného odchodu paní M. Bittnerové. Myslím, že k příhodě, která měla za následek odstoupení této vynikající umělkyně, přispěla mnoho její choroba. Na základě lékařského vysvědčení o ní odebrala se paní Bittnerová do penze."

Důležitý je osud této umělkyně, důležitá je zvlášť její absence v roce 1891 pro pochopení podivné skutečnosti, že největší a nejvýznamnější Vrchlického dramatická báseň měla při svém prvním uvádění na scénu titulní hrdinku trojí, a nikoli jedinou. Dřív nežli se k oslavě básníkových čtyřicátých narozenin ve dnech 16., 17. a 18. února 1893 Vrchlického Hippodamie s hudbou Fibichovou dávala o třech za sebou následujících večerech, byly premiéry tří jejích částí odděleně: Námluvy Pelopovy přišly na scénu 12. února 1890, Smír Tantalův 2. června 1891, Smrt Hippodamie 8. listopadu téhož roku. Již ta data jsou výmluvná. Jenom o premiéře prvého dílu mohla Hippodamii dávati Maruška Bittnerová. Hrála dobře, soudí Sládek, „ale k Hippodamii celá její hra přece nepřiléhala. Vypadala krásně; tam, kde byla barbarkou, více drsnosti a sebevědomého klidu by neškodilo. V posledním jednání přepínala trochu hlas. To ruší. Vůbec by se mělo na našem jevišti více mluvit a méně křičet", podle České Thalie byla to nádherná Hippodamie, její „poetický zjev a lahodný přednes okouzlil celé hlediště", podle téhož listu byla výprava pečlivá, částečně ovšem dílem fantazie, v druhém aktu spíš operní — zřetelnější je Čas, který píše, že většina krojů „jsou výmysly šibřinkové, ačkoli lze velmi snadno pořídit si obraz krojů řeckých; ve druhém jednání palác měl dekoraci asyrskou a ne řeckou".

Po odchodu Bittnerové přešel hlavní výkon v prvním, nejúspěšnějším díle, jenž měl v prvém roce ještě deset repríz, na Danzerovou, té svěřeno též pokračování hlavní úlohy v Smíru Tantalově, ale nedostačila prý, ačkoli si dala zrovna sisyfovskou práci. „Nestačí hlas, nestačí jeho ovládání, jeho modulování, nestačí herecké prostředky," ani Axiocha Hany Kubešové nesetkala se s pochvalou, „zase jsou to vinny jenom naše bídné poměry v dámském personále, že i zde neúspěch nebyl zaviněn herečkou: nutí-li ji hráti koturnovou roli s mocnými akcenty,

tedy ji jenom zbytečně exponují," píše Ladecký, jinak velebitel mladé herečky, ale realisticky zásadní odpůrce „pseudoklasického" slohu Vrchlického. Obsazení posledního dílu znamená, že se upustilo od experimentů a že se divadlo od psychologické a rozechvělé deklamace vrátilo k osvědčenému patosu: třetí tato Hippodamie byla svěřena Sklenářové-Malé. Seifertův Pelops nebo Šmahův Oinomaos měli svůj pevný, vyhraněný styl, v ženských úlohách se hledalo, ba tápalo. Úlohy Bittnerové, zaznamenává Šubert po jejím odchodu, bylo nutno rozděliti „podle toho, jak která úloha byla blízko uměleckému nadání jednotlivých umělkyň. Některé obdržela paní Sklenářová-Malá, jiné slečna Kubešová, paní Laudová a paní Danzerová. Objevilo se tu opět jasně, že není při divadle ‚oborů', zastupovaných určitými osobnostmi, nýbrž jen nadání a vyspělost." Také za slavnostního představení celého melodramu v roce 1893 zůstalo rozdělení hlavního hereckého úkolu: o prvých dvou večerech hrála Hippodamii Danzerová, o třetím Sklenářová.

Třemi vztahy je uvedení antikizující trilogie památné pro dějiny činohry: spojením slova s hudbou, spoluprací tedy básníka se skladatelem; poměrem kusu i autora k převládajícímu tehdy směru skutečnostnímu; posléze postavením nejvypjatějšího tohoto díla mezi ostatními dramatickými výtvory Jaroslava Vrchlického. Co se tkne prvé věci, souvisící s druhem „melodramu" a s helénistickým rázem, bude se stanovisko činoherního posuzovatele dojista lišiti od historie umění zpěvoherního. Složitá geneze rozměrné trojdílné básně poučuje o tom, že Vrchlickému zprvu tanula na mysli skladba jen činoherní a teprve během práce dostavila se možnost a výhoda hudební kompozice. Z hlediska dramatického bylo by tedy litovati, že se básník dal pohnouti k nejednomu ústupku, však také z prvých posudků mluví poznatek, že běží spíš o dílo, jež zajímá hudebníky, nežli o jednotně provedený produkt

slovesný. Ovšem, při lehkosti a improvizačnosti, jaká ohrožovala Vrchlického dramata, je vzdáti hudebnímu činiteli dík, že svou usilovnou spoluprací bděl nad tím, aby se plodná básnická fantazie nevybíjela příliš lacino, aby bylo učiněno zadost logickému motivování a jinakým podmínkám dramatické kázně. Teprve na případu Vrchlického a Fibichově si uvědomíme, jak by byl virtuózní talent Vrchlického získal, kdyby nad ním byl bděl přísný dramaturg, jenž by ho byl nabádal k sevřené formě, k přesné stavbě, k celistvosti a zákonitosti dramatické tektoniky. Stroupežnický, žel, takovým dramaturgem, jakého by autor Hippodamie vyžadoval, nebyl; nebyl jím ovšem ani Vrchlického dramaturgický bratr, ani divadelničtí jeho přátelé, kteří se tehdy ujímali hudebního a literárního referátu, například Jaromír Borecký a Jaroslav Kvapil.

Pro literární posuzovatele zůstane Hippodamie, přes některé překrásné partie, k nimž náleží hned vstup, přece jen polotvarem: z něho pak je vysvětliti experimentování a polovičatosti, jimž byl osud melodramatického díla i nadále vydán. Jen za zcela výjimečných podmínek lze uskutečniti tři po sobě následující večery jednotné této básně, k jejímuž zvládnutí by bylo třeba ideální spolupráce obou navzájem si odcizených umění, činoherního a zpěvoherního. V pozdějších letech bylo Hilarovo uvádění díla za rovnoměrného zastoupení obou prvků odsouzeno k fragmentárnosti. Krajním výkyvem v činoherním smyslu stal se zajímavý pokus Kvapilův roku 1911, kdy za souhlasu básníkova uvedl na scénu jednovečerní činohru Hippodamie bez účasti hudby; krajním výkyvem v směru operním byl zase experiment Otakara Ostrčila, jenž roku 1932 slovní part dal deklamovati silami zpěvoherními. Po stránce zcela vnější, to jest pro přitažlivost na obecenstvo, vzdával melodramatickému sdružování dvojího prvku svou úctu i tak rozhodný činoherník

Jan Vávra

Lidmila Danzerová

Lidmila Danzerová
jako Hippodamie

jako Šubert; nemluví z něho arci estetik, spíš ředitel divadelní, zjišťuje-li ve zprávě za rok 1890, že tak jako Antigona s hudbou líbila se víc než Oidipus bez ní, tak melodrama Námluvy Pelopovy „vykazovalo se rovněž takovou návštěvou, jaké nemělo žádné moderní ‚antické drama' bez hudby".

Tím už dotýkáme se druhých dvou zřetelů, které jsou na Vrchlického Hippodamii důležité pro souvislosti jak obecného, tak osobního vývoje. Rok 1890, jenž viděl uskutečněnu tak význačnou ukázku tvorby melodramatické, teoreticky doporučované Otakarem Hostinským, navazuje svou českou antikou na oba nedávné tenkrát večery řecké tragédie: Antigona a Oidipus mají přímé pokračování v provedení Plautových Menaechmů, opět v Králově překladu (17. září: výborně hrál otroka Mošna, kdežto Šmaha jako jeden z obou pánů příliš karikoval), ale

týž rok je ústrojným pokračováním v bojích o nové, od klasiky a od cizích tradic se oprošťující směry literární; a má od svých předchůdců a zvlášť následovníků odstup v tom, že znamená — byť prostřed bojů za realismus a proti němu — jakousi dobu ne sice smíření, ale ztlumení protikladů. Jako by se sbíraly síly k cestám velmi příkrým a bolestným, které nastávaly brzy potom; jako by si odpůrcové prostřed zápasů ve chvíli oddechu podávali ruce. Rok poté bude poznamenán nebývalou drsností bojů politických; v literatuře pozorujeme již nástup těch, kdo přicházejí kácet modly a vedle nich vztáhnou ruku i na některé skutečné hodnoty; ale rok 1890 je (až na svůj závěr) krátkou idylou. Na jeho prahu formuluje Vrchlický proti dobovému heslu „Dolů s křídly!" svou víru v hrdé, ničím nepoutané umění, jež se nepodrobuje požadavkům praktičnosti a uniformity — ty verše zařaděné pak do Brevíře moderní-

ho člověka čtou se jako bojovný prolog k odhodlání přijít s nečasovým antickým dramatem, nepředvídají však, jak hrozivě blízka je básníkovi samému doba skleslosti a rezignace, zvlášť ve věcech tvorby dramatické. Bylo pak Vrchlického dílo, které jest vrcholem, ale v jistém smyslu i vyznáváním jeho skladeb divadelních, též od zásadních odpůrců přijímáno s respektem zcela jiným než jeho pokusy o vystižení dějinné filozofie domácí. Jaký rozdíl například mezi verdiktem Času vysloveným nad Exulanty a uctivými výtkami adresovanými tamtéž, ve jménu realismu, třem částem antické trilogie! Na druhé straně zmlkají zas principiální námitky proti realismu, za jehož přívržence na jevišti přihlásil se tenkrát autor uznávaný naplno též lumírovci, kteří k tomu jeho prvnímu scénickému výtvoru se znali již tím, že jej v čele svého listu otiskovali.

Běželo o Vojnarku Aloise Jiráska. Měla premiéru 23. dubna 1890 a byla jak literárně, třebaže vadila povídková faktura, tak pro působivé své role velmi vřele přijata. „Je zřejmo," míní Sládek, jinak dosti škarohlídský posuzovatel divadelního vzestupu, „že umělecké síly naše přistupují k původním hrám již s důvěrou, že lze tu umělecky tvořit a pracovat. Nebylo tomu tak vždy; je známo, že bývaly původní novinky postrachem výkonných sil. V tom se od otevření Národního divadla mnoho změnilo, tento skutečný pokrok rádi uznáváme." Z nováčků „prospěšně vynikl Karel Mušek (1867—1925), hrál s chutí a zdarem pohonče Martina, v jeho výkonu bylo již pevné jadérko" — brzo poté zakotvil tento ctitel a pozdější překladatel anglické dramatiky svým Lancelotem Gobbem v pravé své oblasti, v shakespearské grotesce. Zvláštní chvály docházel Jakub Vojnar Šmahův, „převyšuje o celou hlavu všechny dosavadní výkony jeho realistické kresby", jediným konkurentem, čteme jinde, je snad jeho sedlák z Našich furiantů; nadto vyko-

Hana Kubešová
(Kvapilová) jako Axiocha

nal zde v kuse Jiráskově znamenitý kousek režisérské práce, „neboť všechny obrazy na scéně výborně odpovídaly koloritu Jiráskova líčení"; rázovitého zpěváka Hrušku dával ovšem Mošna, nehodu měl jenom Slukov; zase mu dali špatného chlapa, ale „náš výborný Oidip nebude nikdy intrikánem", soudí v souhlase s ostatními Ladecký. (Něco podobného se konstatovalo o Mošnově Shylockovi, s velkým představitelem lidí z venkova byl tu podniknut experiment, jaký se sic v Lakomci zdařil, ale tentokráte zklamal: i soudy, jež berou umělce v ochranu proti převážné nespokojenosti kritiků, doznávají, že nebylo na jeho výkonu nic dravčího, „upířího" — také Mošnův jeden umělecký dědic, Bohuš Zakopal, nepochodí na Vinohradech s touto rolí, zpod níž nemá vykukovati základní představitelova bodrost a měkkost.) I autorita Jiráskova

i lehká srozumitelnost východočeského nářečí uchránily Vojnarku od námitek, jaké se ozývaly proti Gazdině robě, je vidno, glosuje Čas, „jak někteří odpůrcové realismu nemají pevných zásad". Z „odpůrců realismu" i Vrchlický byl přes některé námitky nadšen „brilantní technikou" a „bohatým, šťastně zbarveným detailem" Vojnarky, kterou tři léta poté autoru Rozkladu staví na oči jakožto vzor posud nedostižený.

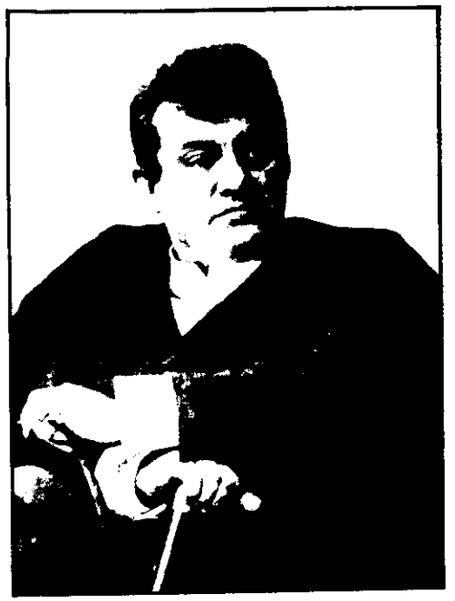
Ne tak souhlasně byla přijata druhá Jiráskova hra, pro jejíž děj si nezašel do přítomného života, nýbrž do historie: také Kolébka, v první verzi (11. prosince 1891) žert o třech jednáních, zpracovávala žánr, jemuž dojista bylo přiměřenější pozdější stažení v jeden akt. Kolébka „je zase jedním zajímavým dokladem, jak je to těžko, ne-li dokonce nemožno, podati modernímu spisovateli dobrou historickou hru"; zvítězil v ní, dokládá Ladecký, „výtečný znalec doby nad dramatikem, a v tom je asi největší její vada"; ba referent německé Politik dr. Viktor Guth, který prý „již po delší čas zneužíval místa způsobem i k autorům i k české původní produkci vůbec nanejvýše nešetrným", psal o Kolébce tak odmítavě, že „četný kruh navštěvovatelů divadla i spisovatelů podal v příčině té předsedovi družstva Politik, panu dr. Mildemu, ohražení se žádostí, aby přiměl svého divadelního zpravodaje psáti napříště aspoň bez osobních invektiv, v kterých si až dosud tak liboval".

Znamenitou posilou byly mluvčím divadelního realismu (i naturalismu) vzory a hlasy ze zahraničí. S dobrým rozmyslem obnovila divadelní správa slavnou hru známou ještě z Prozatímního, Gogolova Revizora. „Po několika poměrně slabých ruských kusech, které vloni mohly zviklati u našeho obecenstva důvěru v ruské divadlo, způsobí mistrovské dílo Gogolovo jistě prospěšný obrat," míní Čas před jeho reprízou stanovenou na den 20. října 1891; k oněm „poměrně slabým kusům" byl patrně — to stojí za důrazné povšimnutí — čítán i prvý česky

dávaný Čechov (aktovka Námluvy, „fraška dosti hrubozrnná", 30. května 1890, s kterou se podle České Thalie nemusilo tak pospíchati). Tím vřeleji se kvitovalo obnovení klasického kusu Gogolova: „Národnímu divadlu budiž čest. Revizorem učinilo šťastný počátek zimní sezóny," třebaže ani překlad J. Huttara, ani způsob výpravy nevyhovoval. „Hlavní chybou je, že starostu hraje pan Šmaha. Málokdy jsme tak vzpomínali na našeho Frankovského"; zato Chlestakova sehrál velmi pěkně Sedláček, „je to snad první větší role tohoto vysoce nadaného herce a v té se velice osvědčil. Obzvláště některá místa byla podána tak přirozeným tónem, až bylo milo. Kdyby v třetím jednání ve své veliké scéně akcentoval důsledně opilost, jak na ni zpočátku uhodil, měla by scéna pravděpodobnější účinek."

Vedle ruské minulosti norská přítomnost: další český Ibsen, Nepřítel lidu (11. května 1891), s dr. Stokmanem Slukovovým; ale tentokrát bylo by lze s jiným přízvukem říci, že ten kus přišel brzo, nerozumělo se pravému autorovu záměru a nepřicházelo se ještě na chuť jeho slohu. Referent odpolední Národní politiky (-or.) přidal se na stranu Stokmanových odpůrců, „povaha čistě konzervativního purkmistra a praktické náhledy jeho mnohem více nám imponují nežli veškeré ty fráze páně doktorovy, který jako samozvaný hrdina a mučedník za pravdu, přece jenom jako fanatik za svůj zcela subjektivní náhled o celé věci bojuje. Každé jiné městské zastupitelstvo zajisté by také spíše přisvědčilo a za pravdu by dalo témuž purkmistrovi." Na „geniálního Norvéga" zakročil si (pro Heddu Gablerovou) Zákrejs ve svých Volných rozhledech (v Osvětě), a sám Šubert desavuoval úsilí své dramaturgie, když tvrdil, že byl provedením Nepřítele lidu jen znovu podán důkaz, kterak jsou vzdálena Ibsenova dramata české povaze. „Jsi upoután, chvílemi snad i unesen — ale nikde nejsi dostatečně rozehřát, všady cítíš, jak se

František Kolár



Josef Šmaha

tě dotýká chlad mlhy. To nelze upříti, ani když entuziasté ibsenovští papouškují německé úsudky o tomto bez odporu znamenitém muži, a hledí sebe a jiné vemluviti do zápalu pro jeho moderní díla. Ostatně ani v Německu není již nadšení pro díla Ibsenova tak bezvýjimečné, jako bývalo zpočátku. Povaze české — a snad vůbec slovanské —, která jest více citová než povaha germánská, jsou dosavadní práce Ibsenovy dosti vzdáleny. Snad jí budou milejší jeho práce budoucí, ve kterých — jak slíbil Ibsen nedávno ve Vídni — obéře si slovutný autor aspoň předměty jasnější, nežli byly ty, kterých až dosud používal ku svým

dramatům." S jakými as pocity čítala takové oficiální fráze nastávající česká Paní z námoří, Hana Kubešová!

Z ciziny přicházely, vedle popudů repertoárních a jinak literárních, také čistě divadelní a organizační podněty k přeorientování dosavadního slohu a výběru i obecenstva. Tolstého Vládu tmy provedl pařížský Antoine, sám ochotník, se sborem diletantů, „patnáct z jeho herců, z nichž žádný neprošel divadelní školou, vystupuje nyní na starých divadlech, a proto ani pro nové stadium svobodného divadla nechce Antoine herců z povolání, kteří by musel odnaučovati nezpůsobům jejich, více než na jednotlivých talentech záleží mu na ansámblu". Není náhodné, že právě v oné době rozpouští se družina Meininských a zaniká jejich dekorativní sloh. Hlásí se nové pojetí, jehož reprezentanty Praha mohla poznat už v době Prozatímního, pro realismus reklamuje Čas (28. června 1890) někdejší pohostinské hry. Polky Deryngové i nynější hry jiného polského hosta, Żelazowského, ale nejsilněji působily předlohy francouzské a německé. „V Německu srovnávají Théâtre libre s napodobením jeho, s berlínskou Freie Bühne, a přirovnání to většinou vypadne v neprospěch německého podniku"; protože však „Freie Bühne pod vedením divadelních kritiků Schlenthra a Brahma učinila se zastánkyní jednostranného naturalismu z ostatních jevišť vypovězeného", stává se její repertoár — více prozatím ten než způsob herecký — z části směrodatný též pro Národní divadlo: prvou ukázkou moderního německého výběru — i to je charakteristické pro Šubertův režim — není snad průkopnický mladý Hauptmann, nýbrž Sudermann, jehož Čest, intendantem zprvu zakazovaná, měla v překladu Ignáta Herrmanna hlučně aklamovanou premiéru 30. ledna 1891. „O znamenité přetlumočení berlínského žargonu, jehož se užívá v nízkých vrstvách lidu," je zřejmé, nač se kladl zvláštní důraz, „zásluhu si získal povolaný překlada-

tel. Na obecenstvo naše kus učinil hluboký dojem."

Ve shodě s cizími divadly a jejich novým, oproštěnějším pojetím běželo také u nás o to, aby se provedl důkaz, jednak že je to pouhý předsudek, vylučuje-li se osud nižších vrstev z dramatického znázorňování, jednak že třeba se uvolnit od některých konvencí mravnostních. Dramaturgický rozvoj neřídil se jen momenty estetiky a ideologie, nýbrž odrážel se, jak je přirozeno, od pozadí bojů společenských a politických. Dávný poznatek, že divadlo je nejpřímějším reflexem obecného národního života, ozřejmoval se v devadesátých letech se zvláštní názorností. Napětí mezi „staro" a „mlado" nesmělo se sice na jevišti zračiti přímo, Stroupežnického Vojtěcha Žáka výtečníka divadelní činitelé na jeviště nepřipustili („byla obava, aby snad nebyl spatřován v tendenci kusu časový útok na mladočeskou stranu", dramaturg měl tedy nad sebou vyšší instance), ale jak Šubertův Praktikus, tak téhož autora významný Velkostatkář (o době takzvaného chabrusu) měl politický smysl, jemuž se dobře rozumělo; po zdrcující porážce staročechů v roce 1891 stalo se sice staročeské družstvo ještě nedůtklivější než dříve, ale jako kdysi tak i nyní bylo divadlo doplňkem politické arény. Tak jako kdysi v Prozatímním Sardouův Rabagas byl chápán v nejaktuálnějším smyslu, ba doprovázen demonstracemi, tak byl i nyní s oblibou pěstován politický repertoár vyznačený na příkladu téhož autora Thermidorem. Ale o slovo se hlásí nyní též nové hnutí, vznícené sociálním vřením a přiostřenou otázkou dělnickou. Prof. Josef Kaizl, jenž spolu s dr. Karlem Kramářem a prof. Masarykem náležel k „realistickému" křídlu vítězné národní strany svobodomyslné, nadhodil v prosincovém čísle svého Athenea (1890) v článku o pokrocích socialismu, „že onen stále rostoucí vliv socialismu na myšlení a cítění národů zejména v krásné literatuře se jeví"; divadelní a českou verifikací toho postřehu byl M. A.

Šimáčka Svět malých lidí, jímž autor, dotud odmítaný dramaturgem, pronikl 22. listopadu 1890 na jeviště Národního divadla. Čtrnáct dní předtím (9. listopadu) bylo první představení Preissové Její pastorkyně, a oba ty večery, jež byly ve znamení scénického naturalismu, daly signál k novým a prudkým srážkám konzervativců a „pokrokářů".

„Paní Preissová přestřelila" — Jan Ladecký ani tentokráte nezapře, že je sic pro realismus, ale s naturalismem že nechce nic mít. Vražda dítěte! Jak jinak je ten motiv pojat u Tolstého! A skladba! První jednání vleče se jako mořský had. Neskládejte díla naturalistická ani realistická, ale pište prostě umělecky, forma, to ještě není umění, zkrátka: Pastorkyně je hluboko pod Gazdinou robou téže autorky. „Hráno bylo svěže. Paní Sklenářová-Malá byla výborná kostelnička, ačkoli je posud patrno, že naše znamenitá umělkyně nebude v kytlici tak brzy docela doma. Paní Benoniové-Dumkové mohu tentokráte vzdáti plnou chválu; bylať její Jenufa pracována umírněně a dosti přirozeně. Obličej dámy hrál tak volněji nežli jindy, nebyloť pozorovati onoho známého stahování všech lícních svalů, aby bylo dosaženo bolestného výrazu, který vybízíval jindy k smíchu svojí nuceností. Tuším, že jsem tentokráte jenom jednou postihl zákmit nehezkého toho zlozvyku; snad nyní dáma ke svému prospěchu navždy se ho zbaví." Čas podle svého obyčeje vypočítává poklesky proti realismu v dikci i kroji a hře; referentem je patrně Jan Herben, který tehdy v obrázku Rákoš Rákoszy (21. července 1891) s Janáčkem a Bergrem oživil na jevišti slovácký život; v kritice dramatu, kterému později skladatel Janáček věnoval tolik lásky, pozastavuje se nad nepřesnostmi: „Jazyk Pastorkyně, jak jej slyšeti na scéně, je nerealistický. Do spisovné češtiny vhozeny jsou některé slovakismy bez rozvahy; je to pravá trýzeň pro ucho znající dialekt slovácký. Kdo tím vinen, nevíme. Autorka sama chybuje, že se nedrží určitého dialektu. Stejně nejednot-

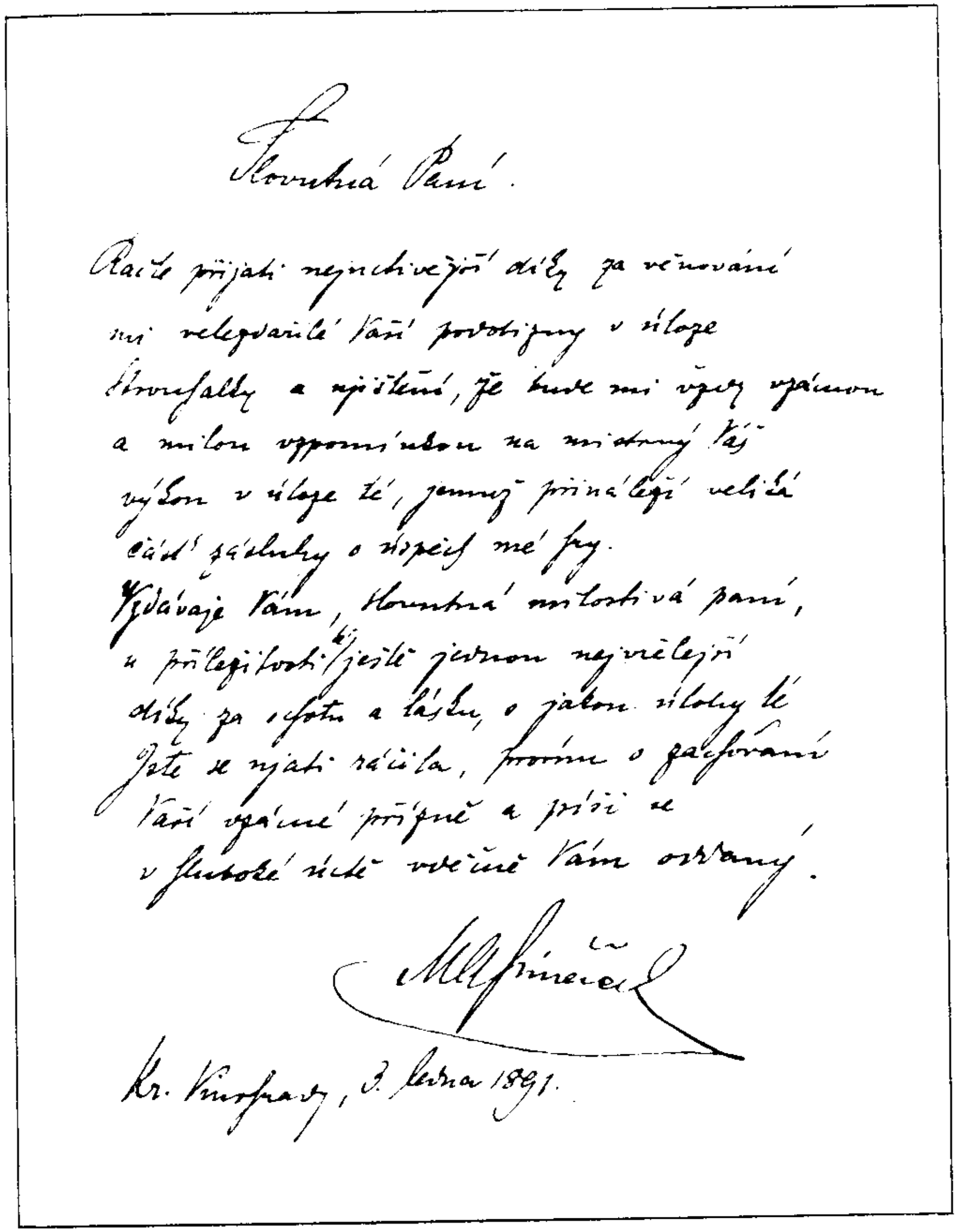
ný, a tudíž nereální je kroj; kousek od Břeclavi (červené úzké kalhoty), klobouky z Hradišťska a tak podobně. I hory dekorační jsou neslovácké! Naši herci neznají dobře sedláků, a dokonce neznají Slováků. Laca — Slukov — pohyboval se jako generál, ne jako chasník slovácký, třeba si tři léta odsloužil u vojska. Števa podle kusu nemusil by býti tak hloupý, jak jej pan Pštross představoval; dostačí jistá naivní povrchnost. Tím by i Jenufa získala. Buryjovka — Malá — na venkovskou kostelnici-doktorku byla příliš patetická: takové ženy, jež zaříkávají, mastí atd., mají v sobě kousek čarodějnice, jsou trochu babiznami. Pravda — autorka sama v té příčině z Buryjovky udělala rekyni příliš vznešenou." O kuse však mluví referent s vysokou úctou, předesílaje, že „správa divadelní projevuje velmi dobrý vkus" tímto výběrem repertoárovým, obecenstvo pak se s ní úplně shoduje a zavrhuje „tu nízkost posuzování, které se dopustil referent Politik, neostýchající se viniti Pastorkyni — z nemravnosti! Je nám přímo nepochopitelné, jak směl tak psáti o kuse tak čistém referent, jenž pro své dvojsmyslné referáty nechvalně je znám, a nemýlíme-li se, také byl již — poznamenán." (Totiž V. Guth.) „To právě charakterizuje jistou třídu moderní společnosti, jež se kochá v oplzlých vtipech a narážkách pařížských, ale kroutí očima a zacpává si uši, řekne-li se prostě, jako v Pastorkyni, že Jenufa má nemanželské dítě. My i proto vítáme kus paní Preissové, úkol realistické poezie, po soudu našem, tkví právě v tom, vypuditi šosáctví a farizejství a přivésti naši takzvanou inteligenci k opravdovosti."

Nebyly to důvody mravnostní, nýbrž třídní, jež mohly zaraziti na Šimáčkově Světě malých lidí. „Koho urazí šat, mluva, způsob života chudých a tak často ubohých těch lidí," píše autor v předmluvě k svému soucitnému — a krotkému — kusu ze života cukrovarských dělníků, „kdo jen s ošklivostí odvrací se od světa jich myšlení a snah, hříchů

a bídy — pro toho moje hra a ani moje kniha nejsou. Proti těm pak, kdo praví, že tento svět svým obalem nepatří na jeviště, stavím nezvratné přesvědčení, že blůza dělníkova nemá menšího práva ve veškeré říši umění než říza antická, ostruha rytířova, halena rolníkova, frak salónů." A kupodivu: na scéně vyhráli jakožto manželé Strouhalovi Slukov, ač takto stvořen pro „halenu rolníkovu", a Sklenářová-Malá, jíž přece nejlíp slušívala „říza antická"; Seifert, který řinčíval „ostruhou rytířovou", vedl scénování tak pečlivě, že při premiéře byl vedle autora — zjev tenkrát velmi řídký — vyvoláván i režisér. Autor, tak soudil v Literárních listech Astur (Schauer), otázku realismu na jevišti sic ještě „nerozřešil", ale její „rozřešení" prý nadále zůstává jeho úkolem. Kus, vzniklý dramatizací povídky v Čase kdys vyzvednuté, měl sociologicky důležité prostředí, měl však i doprovod významný pro rozvrstvování společnosti, pro rozlišování divadelního obecenstva. Nebyla tehdy ještě zakořeněna terminologie mluvící o příkrém protikladu „proletariátu" a „buržoazie", v podstatě však mínilo se totéž, jestliže časopis Josefa Steinera Heslo, „list hájící zájmy lidu pracovního", 9. ledna 1891 píše v článku o naturalismu a Národním divadle: „Jako namátkou, jako když — jak přísloví praví — motyka spustí, v této sezóně přišla na jeviště Národního divadla dvě díla, která vzata byla přímo ze života těch, o nichž se v dějích těchto kusů jednalo. Prvé vzato ze Slovače, v druhém líčen život dělníků cukrovarnických. Úspěch byl nevídaný — to jest celá ta blazeovaná společnost šla z divadla s rozježenými vlasy a ošklivostí celá naplněna. Tala ta díla do živého! Bylo vidět na jevišti lid, o kterém ta inteligence slyšet nechce, přišly na jeviště postavy — které tu shromážděnou společnost upomínaly na její hříchy, které se denně ne jednou, ale tisíckrát — v tom českém, zemském ráji na pohled opakují, a ta blazeovaná společnost zvyklá vídat ožralce, opilé šampaňským — nemohla snésti opilce

opilého kořalkou — bylo jí to sprosté! — Či sprostá jim byla ta mluva? Čí vinou tak ten lid mluví? Vaší pánové — vaší! — Sprostá je ta řeč, ale poctivá... Farizejci! Stokrát jich horší jste! — Co je facit té vaší nemístné rozhořčenosti na autory, kteří mají tolik upřímnosti podati tam život té zbědované, vámi utlačované třídy? Ku spisovatelům českým měli bychom tu prosbu, aby častěji, než dosud se dálo, veřejně poukazovali na ten život celého národa a předváděli jej na oči těm, kteří se stydí — studem nevěstky. Tím byste vyplnili vznešený svůj úkol!"

„Po vítězném vystoupení Šimáčkově na prknech Národního divadla nešly žádné původní premiéře sympatie obecenstva tak ochotně vstříc jako novince Svobodově," tak byly přivítány Směry života, jež měly poprvé představení 5. února 1892. Opět autor, který se dostal na prkna Národního divadla „oklikou", obvyklou oklikou přes konkurs. Márinku Válkovou dramaturg odmítal, Směry života však dostaly (spolu s Ruthovým Jindřichem Urbanem) cenu v soutěži velmi charakteristické pro tehdejší stav divadelnictví : vypsala ji „neznámá abonentka" na drama z pražského života, v porotě zasedali — jaké jiné složení než v oné jury, jež vyznamenala Salomenu! — dr. Viktor Guth, prof. Masaryk, Vojta Slukov a dr. Jan Herben. Premiéra měla bouřlivý úspěch, po prvním jednání „strhla se záplava nadšené ovace, domem táhl známý šum výborné nálady", potlesk platil sytě vystiženému studentskému prostředí, Seifertu režiséru i Seifertu herci a „odpozorované, pravdivé i půvabné" Boženě v podání Hany Kubešové. Přímou dohru nemělo uvedení nového realisty ani politickou, ani sociální, nýbrž divadelně publicistickou, ale přec takovou, že se jí uspíšil odchod předního protirealistického zápasníka-dramatika z divadelního kolbiště. V Hlase národa totiž navázal Jaroslav Vrchlický na Svobodův úspěch několik trpkých poznámek o osudu původní tvorby: „Jest ovšem otázka, nepůjde-li nová hra cestou u nás obvyklou, nebyl-li první její večer triumfální zároveň


Slovutná Paní!

Račte přijati nejuctivější díky za věnování mi velecenné Vaší podobizny v úloze [illegible] a ujištění, že bude mi vždy vzácnou a milou upomínkou na [illegible] výkon v úloze té, jemuž přináleží veliká část zásluhy o úspěch mé hry.

Vzdávaje Vám, Slovutná milostivá paní, u příležitosti ještě jednou nejvřelejší díky za úsilí a lásku, s jakou úlohy té jste se ujala, prosím o zachování Vaší vzácné přízně a prosím se v hluboké úctě vždy Vám oddaný.

M. A. Šimáček

Kr. Vinohrady, 3. ledna 1891.

M. A. Šimáček
Otilii Sklenářové-Malé

prvním signálem čestného pohřbu. Panující na divadle našem systém pochovává takto již od let hru za hrou a repertoár náš čítá zdánlivě mrtvých a skutečně mrtvých celé legie. Pak ovšem tu vytouženou domácí dramatickou literaturu stále nemáme, pak vše, co se píše a hraje, vypadá ustavičně jako pokusy nedospělců, jako hmatání potmě. A zatím se tvoří v divadelním archívu celé spousty naplavenin, z nichž se sotva po letech vyloví něco, aby to zajiskřilo chorou jiskrou elektrizované mrtvoly a kleslo opět k bezdnu propasti. Českých her není proto, že se nehrají, a za nápis našeho divadla mohla by se krátce dáti tato smutná věta jednoho středověkého hřbitova: ‚Nenasycen životy, všecko pochovám'. Tento systém zavinil, že divadelnímu úspěchu nikdo u nás více nevěří. Úspěch takový, jakého se dodělal včera pan Svoboda, měla řada kusů před ním a bude míti řada kusů za ním, ale u nás to nerozhoduje. ‚Kde jsou sněhy minulého roku?' ptá se melancholicky balada Villonova. Panující móda nepřeje hrám mytickým, historickým a poetickým, chce život s jeho děsnou, neúprosnou pravdou. Dobrá, nikdo se nevnucuje a jsou tu nadaní a obratní lidé, kteří napíší takové dobré hry, přívrženci směru jásají: ‚Zde začíná konečně naše domácí produkce bez každého cizího vlivu.' Ale jak dlouho, realistická či naturalistická hra uloží se po třech představeních vedle mytické a fantastické sestry, jsou obě v společné šachtě, z kteréž je nevzkřísí ani nějaký sjezd hasičský neb sokolský. Mrtvé všecko všecko. Salomena ... jako Svět malých lidí. Pohřební řeč jednou polohymnická, podruhé sentimentální, potřetí apatická, někde i hodně brutální, ale vždycky řeč pohřební nad nově přivezenou mrtvolou. Inu, aspoň odpočívá v ‚zlaté rakvi'."

Snadno se postřehne tón osobního zklamání a osobní bolesti, který zaznívá zpod Vrchlického slov, jež nicméně uhodila na problém stále ještě živý, na bolest také pro nás dnes nepřebolenou. Kolikrát se to

ozvalo později stesky zcela shodnými — i zde ta souvislost — z kritik dramatika Hilberta! Kolikrát si na toto trpké, ale až příliš pravdivé proroctví, jímž byla přivítána jeho prvotina v Národním divadle, vzpomněl asi sám autor Směrů života, na němž se přes jeho plodnost a úspěšnost dojista vbrzku vyplnilo, že bude za živa položen „ad acta"! Ředitel Šubert z Vrchlického výtek vycítil polemiku vedenou za soukromou věc, v tom smyslu odpověděl a na další repliky odpovídal, po několik dní se vlekl spor, který sice z obou stran byl veden uctivě, ale rozdílů mezi divadelním ředitelem a divadelním básníkem nikterak nepřeklenul, spíš jen přispěl k obecné podrážděnosti a zvyšoval trpkost spisovatele, který se nijak nesmířil ani s tím, že mu ředitel chystal další představení jeho vlastních kusů.

Mrtvé všecko všecko: ta slova, jimiž lyrik nedávné tehdy sbírky È morta charakterizoval stav divadelnictví, mimoděk se nám vnucují při pohledu na ony měsíce, jimiž vrcholí divadelní dráha Šubertova. Odchází několik význačných jedinců, klesá dosavadní směr a sloh, hlásí se osobnosti a proudy nové. Ten věčný koloběh života i hodnot byl tenkrát, v počátku let devadesátých, obzvláště patrný. 22. srpna 1891 zemřel Jan Neruda a s ním odešel nejdůslednější soudce divadla Prozatímního, nesmířený s jevištním děním soudobým a zcela neúčasten věcí týkajících se divadla Národního. 3. února 1892 učinila v Hamburku svému životu konec Julie Šamberková a s ní pohasla někdejší zář Prozatímního divadla. 29. téhož měsíce zemřel V. V. Zelený, nejhorlivější Šubertův odpůrce z první doby Národního divadla. Do výslužby vstoupil od nového roku věrný Josef Chramosta a zasloužilá Jindřiška Slavínská, po nenahrazeném Frankovském, jenž v březnu 1891 vystoupil ze souboru, odešel po čtyřicíti letech plodné činnosti František Kolár, o němž se právem mohlo napsat, že jest jedním z těch, kdož kladli

základy k rozvoji českého herectví — a režisérství. Nejtěžší však rána dolehla na Národní divadlo, když 11. srpna 1892, několik dní po H. G. Schauerovi, v rozvoji svých tvůrčích sil, dvaačtyřicetiletý, zemřel na tyf Ladislav Stroupežnický, první dramaturg a přední dramatik-realista Národního divadla: výrazný zjev, s houževnatou umíněností lpějící na poznané pravdě, těžko přístupný argumentům protivníkovým, neochotný ke kompromisům, svérázná, vědomě tendenční osobnost uplatňující své individuální nazírání jak proti zástupcům protilehlého slohu, tak i proti stoupencům umělecké praxe nebo teorie velmi spřízněné s praxí a teorií jeho. V novinářském doslovu k Našim furiantům přiznal se Stroupežnický, že za půlpáta roku svého působení odmítl na půlčtvrtého sta původních kusů a je si tedy vědom, že neúspěšní autoři proti němu chtí sáhnout k prostředkům odvetným. Svoboda i Šimáček, jak známo, pronikli na Národní divadlo proti jeho prvotnímu rozhodnutí, tím méně překvapí, že se choval nepřejícně a upjatě k repertoáru romantickému. Salomenu sic doporučil, ba objevil, ale tenkrát nešlo o uplatnění zásad a přesvědčení, nýbrž o to, aby se nalezl kus, kterým by se divadlo mohlo napoprvé zablýsknout. Básníka nepoměrně většího než Adámek stíhal svou nepřízní: v posledním Stroupežnického roce pokáral Sládek správu Národního divadla, že dala v době jubilejní výstavy provozovati kusy všech českých dramatických spisovatelů a vynechala pouze díla Julia Zeyera. „Dávati také ty bylo přece povinností, před kterou každá nechuť osobní měla ustoupiti do pozadí."

Stroupežnického nástupcem stal se muž, kterému by v spravedlivém rozhodování daleko spíše byly mohly být na závadu osobní sympatie než osobní nechuti: Bedřich Frída (1855—1918), učitel Vyšší dívčí školy v Praze, k jehož ustanovení dramaturgem vedla 15. září 1892 především okolnost, že jako znalec jazyků mohl divadlu i nadále prokazovat služby překladatelské, zvláště při běžných hrách repertoárních. Působnost nového dramaturga byla z „nutného ohledu k jeho dosavadnímu životnímu povolání uskrovněna pouze stran jeho přítomnosti při zkouškách, kteráž věc upravena jinak". Nový dramaturg, poznamenává Česká Thalia, „má v jistém směru snadné, v jiném obtížné postavení. Bude-li jenom poněkud více hleděti k oživení původního repertoáru, bude mu české spisovatelstvo vděčno, že alespoň projevil dobrou vůli a snahu, aby české produkci prospěl, a toť ono snadné postavení, neboť v tom směru hůře býti již nemůže, nežli bylo, a tudíž bude patrno každé i sebeslabší napětí energie nového dramaturga. V každém jiném ohledu bude míti pan Frída asi těžkou cestu, neboť úloha dramaturga vyžaduje daleko více umělecké jistoty, pevných názorů a praktické znalosti, nežli by si kdo představoval. Zkrátka je třeba dramaturgického talentu, aby kdo byl dobrým dramaturgem, a podobné talenty nevyskytují se často. Bylo by smělé usuzovati již nyní, má-li pan Frída dramaturgický talent čili nic, neboť nově jmenovaný dramaturg je v divadelních věcech čistě homo novus."

Smrtí Stroupežnického nastal dramaturgii Národního divadla úkol zvážit jeho dramatický odkaz, provésti tedy vedle jeho známých her i ty, jejichž představení sám se nedožil. Obdobná, jen ještě čestnější a odpovědnější povinnost než po smrti Bozděchově! Ale dříve než došlo k absolvování tohoto závazku, setkala se nová dramaturgie se skutečností, s níž sotva počítala a jež pro celou českou divadelní obec byla překvapením, ba senzací. Jaroslav Vrchlický se veřejným prohlášením vzdal své další činnosti dramatické. Učinil tak, to třeba s důrazem vytknouti, zřejmě a výslovně až po smrti Ladislava Stroupežnického, svého ať skutečného nebo domnělého odpůrce ve věcech zásadních a konkrétních, učinil tak až po nastoupení svého bratra na dramaturgický úřad. Již

z toho je vidět, o jak složitou a v každém zřeteli bolestnou věc tu šlo, při níž nerozhodovaly ani jen otázky směru, ani jen momenty osobní, ani jen talent nebo netalent, úspěch nebo neúspěch, nýbrž spletité vlákno důvodů citových, životních, uměleckých, principiálních. Nám se dnes lehko řekne: Vrchlický šel do sebe, poznal, že jeho pravá budoucnost leží na poli epickém a zvlášť lyrickém, provedl zdravý čin autokritiky. Z historického stanoviska nutno naproti tomu býti pamětlivu toho, že nečekané odhodlání, s nímž bychom po vnější stránce mohli srovnati nedávné ohlášení Jaroslava Durycha, že z důvodů náboženských bude se vzdalovati krásného umění, bylo stylizováno v době nejslibnějšího autorova rozmachu. Tak jako moderní katolický autor po úspěchu svého Bloudění, tak abdikuje renesanční helénista, básník Noci na Karlštejně, v roce své antické trilogie; v době, kdy aspoň podle počtu představení se jevil českým dramatikem nejoblíbenějším. „Až dosud," vypočítává Šubert retrospektivně k roku 1892, „dávalo Národní divadlo od Jaroslava Vrchlického ročně dvě až tři novinky a jen výminkou novinku jedinou (nehledíc k opakování prací starších). Pouze v pátém roce Národního divadla (1888) nebylo od Vrchlického žádné novinky, při tom však dávalo se deset představení jeho prací starších." Ze stejného předpokladu vycházel ředitel Národního divadla již při svých pokusech, aby zahladil dojem neshody, jenž byl způsoben Vrchlického glosami k Směrům života Svobodovým. Brzy po nich dal v režii Seifertově vypraviti Vrchlického Pietra Aretina, proti němuž kritika, třebaže opět kladla Vrchlického básníka nad Vrchlického divadelníka, neužívala nikterak útočných zbraní; po herecké stránce byla vytýkána přemrštěná manýrovitost Šmahova v titulní úloze, s pochvalou setkal se nově angažovaný Emil Focht, charakterizovaný v té době jako nohsled a napodobitel Vojanův. Aby pak svou ochotu k smíru znovu prokázal, zahájil Šubert zimní sezónu

aktovkou Trojí políbení, opět v režii Jakuba Seiferta, jenž převzal úlohu Lumíra, kdežto Bivoje hrál mužný deklamátor Pravoslav Řada a Bittnerová Libuši, „nádhernou jak v zevnějším podání, tak i vnitřním procítěním". Se špatnou se však potázalo ředitelství s tímto výběrem a se svým smírným chováním. K představení vyšel knižní text aktovky a v jeho předmluvě Vrchlický konstatuje, že divadlo tu hru získalo již před lety a teď ji dává proti jeho intencím, on sám si už nedělá „žádných iluzí o osudech poezie na prknech divadla moderního vůbec". Toť poslední krůček před básníkovým krokem zcela nečekaným. Na Vrchlického poznámku navazuje Kuffner v Národních listech 20. října úvahu proti autorově prý neoprávněné rezignaci. Příštího dne odpovídá Vrchlický v Hlase národa fejetonem „Slovo o poezii na divadle", jehož hlavní vývody jsou tyto:

„Krátká předmluva (k Trojímu polibení) nabyla tím většího významu a vyžaduje objasnění a vysvětlení hlavně vůči obecenstvu, které přes deset roků shovívavě a vlídně — aspoň shovívavěji a vlídněji než kritika — stopovalo osudy mojí poezie na prknech divadla Národního ... Nerad mluvím o sobě, ale skoro donucen musím. Také bych se nedal jindy nikdy více strhnouti k jakési sebeobraně, kdybych neměl kapitolu divadelní produkce dávno za sebou. Hálek napsal druhdy v předmluvě k Ammonu a Tamaře, že opustí dramatickou tvorbu proto, že k premiéře jeho hry sešlo se obecenstvo na několik pouze sedadel. V tom doba naše poněkud pokročila. Já měl vždy aspoň premiéry plné, ano bouřlivé, já doznal při nich uznání všestranného, což vděčně kvituji — ale přes to opouštím zrovna jako Hálek pole dramatické činnosti z toho důvodu jako on — není v mých uměleckých intencích se někam vnucovati, kde nejsem rád viděn." (Následují statistická data.) „Nepřipadá mi něco vytýkati — mámť iluze a ctižádost dávno za sebou — prostě kon-

statuji fakta. Rezultát je skutečně žalostný. Po takových výsledcích nemohu psáti dále pro divadlo. Vidím bez trpkosti, že tam nepatřím. Nejsem ostatně první, kdo šel touto cestou, poměry mají v tom směru na svědomí ještě jiná jména: B. Adámek, básník Salomeny, odmlčel se tak dobře jako Julius Zeyer, básník Sulamity, proč bych nemohl býti třetí mezi nimi? Vydržel jsem z nich nejdéle ten tuhý, tichý boj o kus půdy na prknech moderního divadla, ustupuji s klidem vykonané práce, ať již jakkoliv zdařené, ale vždy poctivé a s uměleckou snahou prováděné. — Vedle divadelní správy, ať už vedené v počínání svém ohledy třeba kasovními, má i kritika naše hezký podíl na této rezignaci. Řada per ubíjela ve mně dramatika od prvého vystoupení. Říká se ovšem, že co je života schopno, že se ubíti nedá. Možná, ale unaví vás to, muset být připraven z jistých stran po každé premiéře na řadu invektiv a pohrdavých poznámek — byť i byly podávány v rukavičkách. Konečně i z chvály vycítíte, že se to nemyslí upřímně, že jste ‚inu básník, snad dobrý, snad i výborný básník, ale žádný dramatik'. Rozbřeskne se vám přes všechny vavříny a palmy, přes všecken burácející potlesk plného domu, přes úsměvy a tisknutí ruky přátel a nepřátel, že nejste na svém místě, že jste, jak trefně Vlaši říkají, ‚un apostato'. A jelikož jste pro výdělek nepracoval, jelikož vůle vaše byla dobrá, můžete klidně odejít. Vidíte řadu mladých, ve školách realismu a naturalismu vycvikovaných sil, vidíte, jak se má pracovati detailem, jak dialektem a mluvnickými chybami, jak sprostotou a banálností, abyste se líbili davu. To vás jedině může potěšiti, že kusy nových sil nebudou o nic vícekráte hrány než vaše, že půjde všecko svou obvyklou vyjetou kolejí dále, dále a nápravy a obratu že se nedočkáte ani vy, ani kdo jiný. — Jedinou výhodu budete mít vždy — budete moci klidně otevříti noviny bez obavy, že vás někdo uráží jehlou nebo palcátem."

Není tu místa pro psychologický rozbor životopisných momentů v pozadí této únavy dramatikovy — leccos prozrazuje Jaroslav Kvapil — ani pro zkoumání oprávněnosti výtek zde pronesených proti kritice — mutatis mutandis mohla zas na adresu Vrchlického obdobně psáti, řekněme, Bittnerová —, zde stačí zapnouti Vrchlického projev do spojitosti historické. Veřejným listem vyslovil výbor Máje 10. listopadu v Hlase národa důvěru básníkovi a připojil politování, že k jeho rozhodnutí došlo za okolností tak nepříznivých pro domácí tvorbu dramatickou. Osm dní poté ředitel Národního divadla ve své deváté brožuře doufá, „že již sama neúmorná, bezděká nutnost tvoření básníkova nedopustí, aby Vrchlický nadlouho od prací dramatických ustal" — dojista však sympatie veřejnosti, i té, jež jinak neplýtvala nadšením pro Vrchlického, byla tehdy spíš proti Šubertovi než na jeho straně, neboť jemu se, ať právem nebo neprávem, přičítala hlavní vina na básníkově odhodlání k nečinnosti.

V úhrnné monografii o Jaroslavu Vrchlickém musily by jeho starosti divadelní zaujímati význačné místo; několikrát docházelo k palčivé nesrovnalosti mezi právem dramatika a závazkem kritika, mezi básnickou volností a povinnostmi referenta, který sic jak správy, tak představitelů potřeboval, ale přece si k nim chtěl uchovat posuzovatelskou nezávislost i nešetrnost. O příznačných konfliktech s Bittnerovou byla již řeč. Rok po aféře s ruským realismem se přidružila v prosinci 1888 veřejná rozmíška s Josefem Šmahou, jehož Falstaff narazil u Vrchlického stejně jako u jiných referentů na odmítavý úsudek a jenž pak hrozil — podobně jako předtím Bittnerová — vrácením úloh do Vrchlického her. Neméně komplikovaný byl poměr k divadelnímu řediteli. Vrchlický protestoval (netištěným) dopisem z 29. ledna 1890 proti Šubertovu podezření, jako by se dal k některým záporným úsudkům inspirovati

dramaturgem Stroupežnickým; dvě léta pak po své rezignaci na dramatickou tvorbu láme (v rovněž netištěném dopise Šubertovi, z 1. května 1894) hůl nad zbědovaným prý stavem divadelní kritiky — v té věci by si mohl podat ruku se Zeyerem — a naznačuje, jak odlišně se dívají na vhodnost či nevhodnost premiér básník toužící po klidu a divadelní ředitel-praktik.

Také jinak se proti divadelní správě šikovaly nové síly. Jako by po smrti V. V. Zeleného opoziční jeho duch znovu a znovu ožíval. Skoro celý šestý ročník České Thalie byl prostoupen polemikou s Šubertovou zprávou o osmém roce Národního divadla; byl to svazek, jenž přinesl překlad cenných dramatických děl, Borecký tu tiskl Krkavce Henry Becquea, Arnošt Procházka Sedm princezen Maeterlinckových, ale přec jen bylo materiálu a informací málo: redaktor si to uvědomoval, a ježto i jinak byl nedostatek zájmu o divadelně odborný list, nezbývalo než nákladný podnik v prosinci 1892 ukončit. Nepotřeboval tedy Šubert odpovídat na útok, jenž se rovnal písni labutí a vycházel od autora, který, jak nejvlivnější divadelní činitel byl přesvědčen, jednal jako uražená ve své ješitnosti a se svými dramatickými plány odmítnutá veličina. Jinou ataku podnikl téhož roku v Časopise českého studentstva dr. Ohrenstein, advokát v Uherském Brodě; tento outsider, s jehož jménem setkávati se v dějinách divadelního umění na prvý pohled snad zarazí, zastával se přezíraných adeptů, s kterými se prý v Národním divadle zachází s urážlivou nevšímavostí, což autor dokládá vlastními zkušenostmi: byl s pseudonymem Zdislav po tři léta členem činohry Národního divadla, hrál při zahajovacím představení v Adámkově Salomeně Václava mladšího Doupovce z Doupova, ale po ta tři léta, co náležel souboru, nikdo si ho nevšiml, od nikoho, ani od ředitele, ani od dramaturga, nedostalo se mu jakéhokoli pokynu nebo upozornění, jen se mu

řeklo, že Národní divadlo nemůže být školou pro začátečníky. Ani tuto rekriminaci neuznal Šubert za hodnou reagování, vždyť i z ní k němu promlouvala neláska kohosi, kdo se cítil odstrčen a přezírán.

Ale s povýšeným odmítáním choval se i k třetímu oponentu, na jehož nájezd odpověděl, vlastně dal prostřednictvím tajemníka divadelního JUDr. Karla Kadlce odpověděti úředním přípisem podle paragrafu 19 tiskového zákona. To byla taktická chyba, neboť běželo o protivníka, jehož podceňovat nebylo nikterak radné: Gustav Schmoranz totiž (1858—1930), profesor Uměleckoprůmyslové školy, jenž téhož roku za pohostinské hry francouzských herců projevil svou znalost západoevropských scén, zahájil proti činohernímu vedení prudkou palbu v Čase: do čísla z 8. října 1892 napsal tento „známý milovník a pilný pozorovatel divadelních záležitostí domácích i cizích", jak ho tři neděle poté pochvalně jmenuje Kuffner, článek O poměrech činohry Národního divadla, které jsou prý „trudné, velmi trudné"; chodí se tam prý jen z národní povinnosti, činohra je odstrkovanou popelkou, v repertoáru rozhodují postranní vlivy a podružné osoby, nedostává se náležitého umístění Jiráskově Vojnarce, o nějakém literárním plánu není ani potuchy, se silami hereckými hospodaří se rovněž podivně, „s pěstěním mladých hereckých talentů jest to možno-li ještě hůře zařízeno než s rozumným zaměstnáním starých", vládne protekce a nesoustavnost, Hana Kubešová dostala se do popředí jen z nahodilých důvodů — odchodem paní Bittnerové a mateřstvím paní Benoniové — a nikoli zásluhou svého talentu, nesmyslné jest pomýšleti na dramatickou školu pro jedno jediné státní divadlo atd. atd. „Ano, ano, o osudech naší činohry rozhodují okolnosti prazvláštní a lidé málo povolaní. Dramaturgovi (tj. Frídovi) připadá u nás pravomoc tak přistřihnutá a tak proměnlivá, že skoro ani nemá do čeho mluviti, a proto se obáváme, že poměry popelky našeho Národního zůstanou i nadále stejně trudné."

Žádný z argumentů zde přednesených nebyl zúplna novinkou, nový byl jejich souhrn a pak to temperamentní, ba impetuózní a všechny pochybnosti předem vylučující gesto, jímž smíšeny věci zásadní a věci zcela soukromé. A ještě jeden moment je tu, jímž se posměch zde nahromaděný na hlavu odpovědných činitelů stává hrozbou daleko vážnější, nežli když třeba půldruhého roku předtím v Lumíru byla sarkastická poznámka, že k posuzování kusů zadaných Národnímu divadlu byla ustanovena zvláštní, „svým literárním věhlasem k tomu nad jiné povolaná komise, v níž hlavní slovo vedou advokát pan dr. Růžička a obchodník s deštníky pan Gottwald". Té vážnosti, jak arci vidíme až z historického odstupu, dodávala Schmoranzovým žalobám osoba toho, kdo je pronášel. Připomeneme-li pak, že tehdy v publicistice nastupoval, prozatím jako staročeský novinář, ale jako velmi pohotový a nešetrný referent-opozičník, Jaroslav Kvapil, pozorujeme, že dějiny dramatického umění dostupují, jak právě v dramatech bývá, onoho bodu, kdy protagonista prozatím vítězný dopouští se osudné chyby tím, že nepozná, odkud se mu blíží porážka a kdo, byť ještě přezírán a podceňován, je osudem vyhlédnut k tomu, aby zasedl na jeho místo. Roku 1892 ředitel F. A. Šubert triumfuje a nepouští se s odpůrci do polemik, jimiž, zdá se mu, by je zbytečně vyznamenával. Netuší, že to bude Gustav Schmoranz (jehož jméno ostatně mezi kandidáty Šubertova následnictví padne již po Novém roce 1894, tj. po prvé stávce orchestru), kdo za osm let převezme v Národním divadle jeho vládu.

4/ ROZMACH

Sebevědomí, které se mimo jiné projevovalo tím, že divadelní zpráva za rok 1892 nepřinesla ani slůvka odpovědi na četné a příkré projevy polemické, opíralo se o příznivé zkušenosti získané na první mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni; vracel se odtamtud ředitel Šubert s pocitem vítěze, který nemá zapotřebí znovu sestupovat do arény, natož mezi bojovníky jen domácí, když se svým uměleckým ústavem tak neobyčejně čestně obstál před cizozemskými soudci na fóru evropském. Vyrovnat se velkému světu — vejíti s ním v nejpřímější styk — ukázat, že malé Čechy jsou na výši nejen ostatních korunních zemí v mocnářství, ale že snesou přísné měřítko, jaké se klade na velké národy: ta snaha vyznačovala na sklonku století naši literaturu i naše výtvarnictví, určovala překotný ruch překladatelský a na poli jevištním projevovala se ještě před obesláním vídeňské výstavy tím, že Národní divadlo bylo propůjčováno za pohostinské působiště zahraničních herců, kteří by domorodému obecenstvu i souboru mohli vytknouti vysokou metu a být vzorem i pobídkou snaživému úsilí.

Již z doby Prozatímního divadla tradovalo se takovéto navazování uměleckých kontaktů, již z toho průpravného stadia se vědělo, že jsou dvě hlavní cesty k takové spolupráci s divadelní cizinou. Jednak byla česká Praha, stejně jako její scéna německá, na dosah mezinárodních zájezdů znamenitým hercům i celým hereckým družinám, jejichž večery navštěvovalo publikum obou národností, takže mohl převládati dojem světoobčanství — když Sára Bernhardtová byla poprvé v Praze, míní Čas 29. října 1892, nevěděla snad ani, že hraje v divadle českém, a skutečně si tři léta poté plete Čechy a Uhry; jednak byli do Prahy

zváni umělci slovanští: když vyjednávání se společnostmi ruskými nevedlo k cíli, alespoň Poláci, a za takových představení, proti nimž rakouské úřady nezakročovaly, již ze šetrnosti k Haliči, a jež byla v přímém vztahu k někdejší iniciativě Prozatímního divadla, manifestovali čeští diváci pocity bratrské vzájemnosti.

Druhé pražské turné Sáry Bernhardtové uskutečnilo se čtyři léta po prvním a předvedlo Dámu s kaméliemi a Kleopatru; partnery měla lepší než poprvé, sama však probouzela i u svých obdivovatelů dojem chladně vypočtené virtuozity, za hlavní užitek jejích obou večerů označovalo se poučení, jež zanechala skvělá dekorace a pečlivost výpravy a kostýmů. Půldruhého roku před tím, v únoru 1891, hrála se svou společností půvabná, ne již mladistvá Madame Judic, jejíž Cyprienna byla „jediná šňůra perel drobnomalby hlasem i gestem, doprovázené celou stupnicí smíchu, kterým francouzská umělkyně provádí pravé koncerty"; vedle ní triumfovalo opět celkové pojetí režisérské, „něco takového," poznamenává Česká Thalia, „jsme od dob Puldových u naší činohry — myslím speciálně naši činohru salónní — neviděli." Rok poté pozvalo Národní divadlo Coquelina staršího, hrál s malou družinou v Thermidoru, pak v Preciéskách a Tartuffovi a zavdal podnět k trpkému srovnávání velkých poměrů pařížských a stísněných našich: Gustav Schmoranz napsal do Lumíra článek O Théâtre Français, plný špiček na děravou organizaci Národního divadla a protestující proti nemírné reklamě, jež ohlašovala hostování B. C. Coquelina. Také před tímto velkým hercem nezbavovali se domácí dojmu jakési chladné dokonalosti, snad prý je tím vinen jeho hlas, domýšlí se Ladecký, jenž se teprve druhým, molièrovským večerem dovedl náležitě rozehřáti. Ředitel Šubert zaznamenal později (1901) některé poučky, které mu utkvěly v paměti z hovoru se znamenitým hostem, z nich nejdůležitější a pro české

Sára Bernhardtová

poměry nejnabádavější je Coquelinův důraz na artikulaci, členění, přednes slova, „i v nejprudším spádu mluvy má býti každé jednotlivé slovo zřetelné, plastické, i o sobě i ve svazu s ostatními. Herec, jenž neovládá úplně artikulaci slova, není hercem, i kdyby měl jinak celou řadu jiných výtečných vlastností".

V témže svazku Moje vzpomínky mluví Šubert neobyčejně vřele o večerech varšavské Heleny Modrzejewské. „Královna polského jeviště" hrála v Praze na své cestě do Ameriky v dubnu 1891 Marii Stuartku, Adriennu Lecouvreurovou, Dámu s kaméliemi, Odettu, Shakespearovu Blaženu a lady Macbethovou a zapsala se českému obecenstvu tak hluboko do mysli, že vděčné její ctitelky ještě léta a léta poté blouznily o jejích výkonech jako o ztělesnění toho nejvyššího a nejčistšího, co lze

v divadle prožíti. „Stává se málokdy," glosuje odborný činoherní orgán, „aby veškera naše divadelní kritika byla tak svorná a jednomyslná, jako je nyní. Co pravím, kritika, o té nelze ani mluviti. Toť je nadšení, chvalozpěvy, hymny, toť je jásot, který nemá u nás v činohře pamětníka. Referenti si padli s obecenstvem do náručí" — z nich arci každý vykládal kouzlo nevšedního hereckého zjevu a zdaru po svém. „V čem spočívá tajemství velikého toho umění?" tázali se zástupci realismu a odpovídali: „V pravdivosti, která právě svou prostotou a přirozeností všech posunků a řečí budí v diváku iluzi tak dokonalou, že nevidíte herečku se škraboškou, nýbrž pravou královnu. Nic divadelního v držení těla, žádný patos v řeči, žádný shon po efektu kulisovém, a přece výsledek uchvacující, strhující přes to, že umělkyně nevládne již půvaby mládí a hlasu — závist k bratřím Polákům každou tou pohostinskou hrou roste." „V čem spočívá hlavní kouzlo umění Heleny Modrzejewské?" ptá se Šubert a odpovídá: „V jeho vniternosti"; každá postava žila svým vlastním životem, nikoli napodobeninou; ještě než promluvila, rozestřela po jevišti sugesci svého zjevu. „Vstoupila jako Blažena a stanouc v pozadí jeviště, s úsměvným výsměvem dívala se na Beneše v popředí jeviště stojícího. A z toho jejího pouhého úsměvu, z té sotva několik vteřin trvající němé hry, z toho humoru samé její duše rozlila se po jevišti a hledišti taková nálada a teplota, že něco tomu rovného nikdy jindy jsem nepoznal." Kontrastem k tomu byla velká pantomima lady Macbethové. Přednes jejího verše byl hudební, hlas nevelký, ale pružný, měkký, „zrovna tě objímal kolem šíje, líbal ti čelo a tvář". „Ústa umělkyně byla souměrných úzkých rtů, ale ne právě nejmenších. I tato fyzická vlastnost jest nemalou výhodou pro každou činoherní umělkyni. Neboť větší ústa zabraňují značné zesílení a tím jakési slití svalů tváře, jaké se jevívá při malých ústech dám." Hana Kvapilová, jíž udělala zvlášť Blaže-

Helena Modrzejewská

Helena Modrzejewská
jako Dáma s kaméliemi

na polské umělkyně, ten „slunný sen červencového dne", vyzvedá na Modrzejewské syntézu staré a nové školy, akademičnosti a mystiky; pojímá ji za protiklad lesklé virtuóznosti, sklání se před její noblesou a jejím utrpením.

Předtím vystoupil z představitelů polského umění na Národním divadle varšavský Roman Jastrzębiec rytíř Żelazowski, jenž poprvé zavítal do Prahy koncem května a počátkem června 1890, aby hrál v Majiteli hutí a Fedoře, aby jako Othello závodil nejen se Slukovem, ale se samým Salvinim a jako Ludvík XI. se skvělým výkonem Františka Kolára. „Vžije se úplně do každé své úlohy, takže zapomíná na vše kolem sebe. Takto možno si také vysvětliti vášeň, s jakou v pohnutých okamžicích hraje. Vášeň to přímo živelní a tak mocná, že jako elektrický proud přechází na spoluhrající, jež blahodárně oživuje a v jich umělecké práci povznáší." Skutečně, od jeho tehdejších českých partnerek, Bittnerové v Othellovi a Sklenářové-Malé ve Fedoře, až po Evu Vrchlickou jde inspirační proud, kterým působil herec, na němž se hned zpočátku vedle individuálního nadání zdůrazňoval i vliv národní tradice: „Patrně jsou Poláci bohatší na herecké talenty nežli my. Přece nejsou mnohem četnější nežli my, kteří jim musíme záviděti. Poláci mají svou divadelní školu od roku 1812 ..." Třetí ukázka polského umění byla předvedena v červnu 1891, kdy Hoffmanová, Solski a Tulski v polském jazyce zahráli salónní Fredrovu veselohru Dvě jízvy a lidovou frašku Anczycovu Sedláci aristokrati. „Tam salón, pravá pařížská noblesa a elegance — na druhé straně život sedláků haličských v močálech mravních. Snese-li polská společnost na jevišti obraz tak hrozný, jest o mnoho zralejší než naše": i tentokráte tedy polské divadlo dáváno za vzor domácímu. To bylo za jubilejní výstavy, kdy do Prahy byl vypraven divadelní polský vlak.

Toto výstavní pražské období hovělo svým způsobem snaze po

utužení styků s cizinou, například rusínskou, i význačně šubertovské touze po reprezentaci, přehlídce, okázalosti. Celý náš veřejný život, připomíná Šubert o roku 1891, byl ve znamení zemské výstavy „a život Národního divadla nevymkl se obecnému proudu", valné návštěvy v letní době použilo se k nejvhodnějšímu předvádění původních her. „Kdežto v měsících letních práce původní obyčejně jen výminkou se uvádějí na jeviště, stalo se tentokráte z výminky hlavní pravidlo, soustavně byla předváděna díla domácí tvorby tak, že podán byl v pěti měsících rozsáhlý obraz naší dosavadní práce dramatické."

Ještě čestnější úkol naskytl se oběma odvětvím české divadelní tvorby, když se následujícího roku otevřel výhled na představení několika domácích oper i činoher před diváky cizozemskými a na cizí půdě. „Z podnětu daného kněžnou Paulinou Metternichovou chystala se k roku 1892 ve Vídni mezinárodní hudební a divadelní výstava, podnik to veliký, neobyčejný a svrchovaně zajímavý," a když s ředitelem Fr. Jaunerem zásadně sjednána účast Národního divadla a jeho vystoupení ve Vídni stanoveno na první červnový týden, nastala nutnost postarat se o program. Co se činohry týče, byly k dispozici tři večery a pro ně byly vyhlédnuty: Námluvy Pelopovy jakožto ukázka smíšeného žánru melodramatického, Služebník svého pána ze starší a Jan Výrava ze soudobé dramatické tvorby („oproti mé vůli", poznamenává k svému kusu autor-ředitel ve svých Dějinách). Výběr došel na veřejnosti schválení, jen o posledním z navrhovaných kusů byly pochybnosti; je otázka, zda spíše než hra ředitelova nebylo by se doporučovalo něco z produkce dramaturga Stroupežnického, jenž se ostatně vídeňského zájezdu též účastnil, ale jehož Furianti byli by svým selským prostředím přílišně se stýkali s prostředím Prodané nevěsty. Svorné bylo vědomí, o jak odpovědný podnik běží; ve Vídni sic už v padesátých letech byly, v malém arci

měřítku, uskutečněny české hry (v divadle An der Wien), v sedmdesátých měl obdobný plán ředitel Švanda ze Semčic. Šubert sám kdys navrhoval, aby Národní divadlo podniklo uměleckou výpravu do Paříže, neboť byl došel za svých cest po Evropě přesvědčení, že se smí soutěže odvážit — ale mezi teoretickými úvahami a reálním počinem byl velký rozdíl, i není divu, že se zřetelem na politické dozvuky možného neúspěchu uměleckého nejeden vroucně národně smýšlející znalec z chystané pouti raději zrážel. „Výsledek možno si arciť již napřed na prstech vypočítat," varoval měsíc před uskutečněním záměru Lumír, „Vídeň je vosí hnízdo všemu, co jest českého, nepřátelské. O činohře ani nemluvíme. Shakespeare přednášený jazykem českým byl by pánům Na Vídeňce trpaslíkem. Kdyby Národní divadlo věnovalo těch několik tisíc, které teď nazdařbůh obětuje, na studijní cesty, když ne autorům, tedy hercům a zpěvákům, jak o mnoho více by umělecký ráz našeho divadla získal!"

Ale po vídeňském úspěchu týž časopis odvolává svůj pesimismus, vzdává hold géniu Smetanovu, těží však také pro své poeticko-činoherní zásady; úspěch Námluv Pelopových je prý mementem pro domácí utrhače a také k jiným autorům, k Zeyerovi, Stroupežnickému a Jiráskovi ze žijících, měla by teď vzrůstat úcta. Též podle jiných hlasů zjišťujeme obrat od skepse k dodatečnému schvalování, ba entuziasmu. „Nejstarší lidé nepamatují," vypravuje Kuffner, „aby kdy byla v Praze bývala taková sháňka po vídeňských listech," neboť stal se div divoucí, Češi dobyli vedle Němců a Francouzů i jiných cizozemců rozhodného uznání, a tak je též na činoherní kritice, aby obrátila: „Měli jste na tomto místě (to jest v Národních listech) častěji příležitost pověděti autoru Jana Výravy, Raffaelovy lásky a všelikých divadelních brožurek mnohou nepříjemnost do očí. Tentokráte mu podáváte palmu. Na veřejnosti to jinak nechodí, jednou trpké, podruhé sladké slovo. A tentokráte je velmi,

velmi sladké. Energii, houževnatosti, vytrvalosti ředitele Šuberta náleží hlavní zásluha, že výprava uskutečněna. Výsledek je skvělý a bude míti následky jistě blahonosné. Kdyby (výprava) byla zle skončila, byl by se do základů byl otřásl jistý trůn na Tylově náměstí. Ředitel Šubert hrál vabank. Ale dnes největší odpůrce mu přizná: všecko vyhrál!" I střízlivější hlasy, které, například v České Thalii, právem upozorňovaly, že běží spíš o triumf Smetanův nežli Šubertův, plně uznávaly zásluhy, jichž si ředitel Národního divadla získal tím, že se nedal odstrašit prvotní pochybovačností a nejednou počáteční nesnází.

Po návratu vydal Šubert o svém velezdařilém zájezdu objemný dokumentární spis, jímž spolu odpovídá na tendenční uveřejňování některých kusých časopiseckých zpráv. Krom toho jsme o průběhu divadelních slavností, o jejich předehře i dozvucích informováni podle pražského tisku, vždyť některé noviny, například Hlas národa, připisovaly podniku takovou důležitost, že do Vídně vyslaly zvláštního zpravodaje: Jaroslav Kvapil měl s ředitelem Šubertem obšírný interview o chystané cestě, kterou pak doprovázel podrobnou kronikou. Nesmíme se ovšem oddávat klamu, jako by to byla ve Vídni vyhrála činohra. Vídeňští zpravodajové psali o ní velmi uznale, nespořili tu a tam ani s nadsázkami, ale v celku byl ten dramatický zdar jen akcesorní vedle hlavní události vídeňského zájezdu, jíž bylo objevení Smetany pro svět; kromě toho nelze přehlédnouti lecjaké až urážlivě shovívavé a s vídeňsky jízlivou laskavostí stylizované místo, jímž se o kvalitách Vrchlického, Jeřábkových a Šubertových vyjadřují referenti, zaujatí především zjišťováním obdob mezi českým a německým slohem jak v básnictví, tak v herectví. Proto se například na námětu Vrchlického vyzvedá látková shoda s Grillparzrem, na Šubertovi příbuznost s dikcí Sturm und Drang, na Jeřábkovi, že běží o předchůdce soudobého dramatu socialis-

tického, proto se na manželích Bittnerových, zvlášť na Marušce Bittnerové uznale srovnávané s vídeňskou Woltrovou, zdůrazňuje jejich školení u Meininských, kteří jsou oceňováni též ve své učitelské funkci pro souhru a režii Národního divadla — jmenovitě tam, kde jako ve Výravovi šlo o uplatnění stylu davových scén. Aklamování tří činoherníků (z nichž Vrchlický — je to doba jeho divadelní deprese — výpravy se nezúčastnil), srovnání herců s členy dvorního jeviště vídeňského, vzpomínání, že Služebník svého pána byl již za správy Laubovy určen k provozování ve vídeňském Městském divadle, hyperbolická slova o „vavřínem ověnčené" hlavě ředitele Šuberta — ty a jiné detaily jsou neustále

ve spojení s povšechnou slavnostně zdvořilou náladou, s níž se však snášely také zlomyslnůstky, jako: „mimo Prahu bude českým hercům vždycky zápasiti s hluboce zakořeněným společenským předsudkem, jemuž se užívání češtiny v kuse salónním bude zdáti cizí a nezvyklé"; nebo: „český ansámbl činoherní je sehrán po způsobu Meininských, je znamenitý, jenže příliš hlasitý a příliš živý" (píše historik pražského divadla německého Oskar Teuber), „lidové scény zdařily se skvěle, ale v samorostlé věrnosti hluku tu a tam až příliš nervy otřásají. Ano, máme před sebou samorostlý národ, a příliš mnoho přírody nesnese naše jemně organizované výstavní divadlo. Comédie Française, to by věru byl utišující prostředek pro české bratry."

Ale buď jak buď, vítězství české hudby a čestný úspěch české činohry znamenitě upevnily postavení a pověst divadelní správy. Nesplnily se sice literární naděje, že teď také české drama pronikne do světa: v Polsku dramatika Vrchlického (K životu) štěstí neměla, s velkým úspěchem se zato setkalo provedení Vrchlického a Fibichova melodramu na jevišti antverpském před „Flamingy" a dalo podnět ke kulturně i politicky důležitým manifestacím pro dorozumění dvou malých národů — ale proto přece ještě se neuskutečnila tužba kdys Bozděchova a poté Stroupežnického, teď zase připínaná k realismu Šimáčkovu, tužba, jejíž vyplnění bylo poté stejně odepřeno hrám Hilbertovým a jež vedla ke kladnému výsledku až po válce při hrách Čapkových a Langrových. Zvýšení autority osvědčilo se zato na čelných představitelích činoherní správy aspoň v tom smyslu, že se ještě v roce vídeňské výpravy realizovalo dávné a hojně přetřásané přání divadelních zájemců: po založení pražské školy dramatické. Na její potřebu kdys ukazoval již Havlíček ve Slovanu, Neruda podepřel roku 1863 zásadní podnět Umělecké besedy o prospěšnosti školy, také Smetana tu myšlenku horlivě propa-

goval, od roku 1887 vyplouvá jednání o ní na povrch diskusí, v Hlase národa z 21. listopadu 1891 předložil dramaturg Stroupežnický ve shodě s ředitelem návrh na zřízení dramatické školy při královském zemském a Národním divadle v Praze a formuloval stanovisko, za jaké se na valné hromadě družstva přimlouval J. Ort; 15. listopadu 1892 škola skutečně byla otevřena, a to s hlavními učitelskými silami Sklenářovou-Malou a režisérem Šmahou, kteří vyučovali deklamaci a hře, a s režisérem Chvalovským, který přednášel o kostýmech. O vypracování zásadních směrnic byl požádán prof. Otakar Hostinský, jenž svůj návrh uložil do podrobného článku v Lumíru: zásadně přijímá, v jednotlivostech pozměňuje Stroupežnického realistický požadavek, aby za základ všeho cvičení v uměleckém přednesu slovním vzata byla próza a aby se tak i při studování úloh vycházelo od her prózou psaných, tedy od literatury moderní; podmínkou činí, aby divadelní škola byla v nejtěsnějším spojení s velkým divadlem, aby byla takořka jeho částí; omezuje počet žáků na deset pánů a tolikéž dám, všichni žáci však mají se přijímati jen prozatímně, tak, aby se do druhého ročníku mohli dostat jen ti nejnadanější; hlavní váhu klade na předměty cvičné, to jest na slovní přednes, studování úloh a souhru, domáhá se, aby šerm, tanec a tělocvik byly předměty povinnými, kdežto přednášky teoretické a historické dává na druhé místo a vylučuje vše, co přímo a nezbytně nesouvisí s herectvím. Zdravé myšlenky, ale výsledek nevalný. Roku 1894 byla 6. a 12. července první zkouška zralosti, psal o ní v Čase se zřejmou zálibou hádati na budoucnost talentů referent, podle jehož dikce a zálib chtělo by se hádati na mladého Vodáka; příštího roku škola otevřena nebyla; „vynechá se rok," okrašluje to Šubert, „aby umělců a umělkyň nebylo odchováno přespříliš." V Dějinách připisuje Šubert k výčtu žáků rezignovanou poznámku, že se „talent mimořádný" mezi nimi nenašel.

Jiná myšlenka, směřující spíše k rozpětí než k soustředění a prohloubení divadelní práce, nevystoupila prozatím — nevystoupila dlouho ještě — z rámce teoretických úvah a průprav: totiž myšlenka druhého velkého divadla. V stejnou dobu jako Národní divadlo byla, jak známo, založena, vlastně osamostatněna, česká univerzita: a Masarykovo slovo, podle něhož, máme-li univerzitu jednu, musíme mít dvě, platilo s náležitou modifikací též pro život scénický. Z valné hromady družstva vyšla 19. října z podnětu dr. Riegra jediná, jak píše Čas, pozitivní myšlenka, dlouho již veřejně přetřásaná: že je potřebí druhého českého divadla v Praze; Rieger je navrhoval na Střeleckém ostrově, Šubert a starosta vinohradský Friedländer na Vinohradech, měl to podle jedněch být „lék na divadelní chorobu", operety a frašky by se vystěhovaly za bránu a Národní divadlo by zachovalo svůj umělecký ráz; jiní arci (například v České Thalii) zastávali se názoru, že neběží o takovou nějakou arénu pro Národní divadlo, nýbrž o druhé stálé divadlo na Vinohradech, „které by nemělo s Národním divadlem nic společného", ani ředitelství, ani herce, ani družstvo. Ve výročních brožurách ředitele Šuberta je v té době otázce druhého divadla věnována zvláštní pozornost, intenzívně se jí — už od roku 1885 — v Národních listech zabývá Kuffner; rozhoduje se rovněž pro myšlenku divadla konkurenčního, jež by mělo stát na Vinohradech, polemizuje s Šubertovým návrhem na zřízení pobočného ústavu pro divadlo Národní, zdůrazňuje národní potřebu, aby české divadelnictví v Praze nebylo zastíněno německým, všímá si otázky lidové scény, rozvažuje, kde by bylo lze nejvhodněji novou budovu umístit, podněcuje v červnu 1897 myšlenku hlasování o všech těchto projektech, očekává rok nato poučení od divadla na výstavě architektů a inženýrů, které se ostatně stalo jednou z nejvydatnějších protišubertovských bašt. „Nechte divadlo Národní pro opery, dramata velkého rozmachu

s velkou scenérií, pro féerie a balet," navrhoval v Lumíru roku 1886 Jan Lier, „a vystavte činohře a veselohře konverzační divadlo nové, menší, jednoduché, které bude aspoň vždy plné." Na každý způsob jsou tak již osmdesátá a devadesátá léta vyplněna starostmi, které přecházejí do dalších let i desítiletí: jednak o samostatnou činohru na Vinohradech, jednak o druhou budovu Národního divadla. „Potřeba druhého činoherního a přitom lidového divadla tluče vždy více na dveře bytu našeho národního a uměleckého života v Praze," zdůrazňuje při přehlídce roku 1894 ředitel Šubert, netuše ovšem, že jemu samému připadne na sklonku života důležitá funkce v historii divadla, jež nebude k Národnímu v nižádném jiném vztahu než jen konkurenčním.

Dlouhá byla ještě průprava k založení nového divadla, přerozmanité střídaly se návrhy, jaké má být, pro koho a k čemu. Šubert dokazoval, například proslovem na koncertě žurnalistů 17. března 1895, potřebu druhého jeviště, věnovaného „malé činohře, veselohře a frašce". Jiní byli přesvědčeni, že budoucnost náleží velkému divadlu lidovému; k účelu tomu hodlal, jak oznamoval večerní Hlas národa 28. února 1894, věnovat čtvrt miliónu zlatých František Ruth, jenž toužil být aspoň mecenášem, když jeho vlastním kusům v Národním divadle nechtěli přicházet na chuť — „polizeiwidrig dumm", psalo se rok nato v českých listech o jeho Syčácích. Jiný neúspěšný autor, kterému se až roku 1897 splnilo toužebné přání vidět svůj kus na Národním divadle, byl známý a prospěšný nám Jan Ladecký a také on se staral o založení nové scény: ale činil tak po svém, ne jako peněžník, leč jako divadelník dbalý repertoární i herecké budoucnosti. Otevřel si a dramaturgicky spravoval od listopadu 1894 malé jeviště v Národním domě na Vinohradech, měla to být obdoba k „volným" scénám v Paříži, Berlíně, Vídni, zahrál ze soudobého programu Brandesovu Návštěvu a Björnsonovy Novomanžely, z domácích autorů Štechův Zlatý déšť, Polykarpa Starého Magdalenu, která se pak dostala do Národního, drobnosti z Herrmanna, Jiráska, Pippicha a od sebe, sliboval novinku Sudermannovu, ba i Osamělé duše Hauptmannovy a Turgeněvův Měsíc na vsi, rok poté měla na tom divadélku být sehrána dokonce Zeyerova Doña Sanča, ale trvalý ten podnik arci nebyl a Ladecký dramaturg měl nemenší nezdar než jako vydavatel České Thalie.

Zánikem toho vlivného orgánu změnila se poněkud situace divadelní publicistiky a tím divadelní veřejnosti vůbec. Daleko hlubším účinkem zasáhly do činoherního vývoje zápasy, které se tenkrát vedly o vůdčí zjevy i zásady a v nichž se bilo hlava nehlava. Ředitel Šubert připadal si po svém vídeňském zájezdu jako triumfátor. Ale ty pravé nepokoje teprve nastávaly, mladé pokolení zvedalo nespokojenou hlavu, vedly se literární polemiky o Hálka a ozvuk těch diskusí zaléhal i do divadla, jež by jeho vůdce byl chtěl míti ušetřeno publicistické vřavy; chystal se Manifest České moderny a přehodnocovaly se soudy i hodnoty, jakož se i přezkoumávaly dosavadní pozice divadelních zájemců a znalců. V Osvětě 1894 doprovází Zákrejs desátou výroční brožuru Šubertovu poznámkami, charakterizujícími jednotlivé činoherní referenty, ale je za tyto „melancholické i polemické intimnosti" vzat jakožto „neúmorný humorista" na paškál od zástupce mladistvě výbojné kritiky — kdeže vůbec jsou doby, kdy revue Václava Vlčka měla svou plnou váhu! Pozbývá jí ponenáhlu Kuffner, jemuž se od Šuberta jakožto vydatnému spolupracovníku dostalo zasloužené chvály, pozbývá jí už dokonce Hlas národa: z jeho redakce vystupuje počátkem roku 1894 Jaroslav Kvapil pro způsob, jakým se staročeský list domáhal místa „mezi důvěrníky při přelíčení s Omladinou", ale předtím „sloupce orgánu dr. Bráfa" opouští Jaroslav Vrchlický, který po osmileté činnosti rezignuje

takto i na divadelní referentství. „Sedíte-li vedle naivního entuziasty," zaznamenává Zákrejs v přehledu prvého desítiletí Národního divadla, „dovíte se šťastně ledačeho. Ukáže vám například, kde který kritik sedí. A nejdříve vztáhne snad prst k Josefu Kuffnerovi z Národních listů. Kuffner sídlíval druhdy v levém pozadí přízemku na kraji, avšak od delší doby zasedá na prvém balkóně vpravo, odkud také nebožtík Bozděch hru na jevišti stopoval. Jaroslav Vrchlický z Hlasu národa zaujímal sedadlo v pravém středu přízemí, ale v posledních měsících marně byste ho tam hledali. Vzdal se kritické činnosti, v níž mu jeho shovívavý a někdy také příliš blahovolný eklekticismus dobře sloužíval, avšak přes tu chvíli též vadíval. Pilná, vzdělaná Anežka Schulzová opodál za sedadlem Vrchlického bedlivě sleduje děj za proscéniem."

Takový je prý „světa běh, jak praví staré pořekadlo", že fraška Schönthanova a Kadelburgova bude úspěšnější než třeba Nepřítel lidu nebo Velký Galeoto: touto rezignovanou moudrostí končí se 16. dubna 1893 rezignované referentství Jaroslava Vrchlického. Vrchlický a jeho kruh jsou na čas vůbec zatlačeni buď do defenzívy, anebo na vedlejší cesty. Bedřich Frída, dí Čas na sv. Václava 1895, „dramaturguje tak tichounce v koutečku, že ho není ani vidět, ani slyšet", zuby však na nějakou dobu vypadaly především Lumíru, který se o divadlo skoro nestará. Stará se o ně arci Sládek, ale také on již ne jako kritik, nýbrž ve své nové a obětavé funkci, jako překladatel Shakespearův, s divadelní správou vstoupivší v této věci do styků zcela konkrétních a smluvních. Roku 1893 působí Zkrocení zlé ženy v novém ztlumočení jako novinka. „Ve svém nynějším překladě sloužiti bude," mínil Šubert, „Národnímu divadlu po celá desítiletí. Překladu nového nebude třeba dříve, dokud básnický jazyk český nezmění se proti dnešku tak, jako se změnil v letech osmdesátých proti básnické mluvě let čtyřicátých a padesátých." Jako překladatel, jako upravovatel, jako libretista nadále působí Vrchlický a některé z jeho textů týkají se důležitých divadelních nebo dramaturgických událostí. Od července 1892 bylo na repertoáru jeho zpracování Madáchovy Tragédie člověka v překladu Brábkově: nejúspěšnější maďarský kus na české scéně hrál se za půltřetího měsíce jedenatřicetkrát, další reprízy byly prozatím zaraženy pro demonstrace, jimiž doprovázen zpěv Marseillaisy. K úspěchu přispívala nákladná výprava a přes tvrzení Šubertovo o mocném působení obsahové stránky bude asi leccos pravdivého na poznámce Času z 9. září 1893, že se „z veliké světové básně stal u nás excelsiorový špektakl s pikantním trikem Evy z ráje". Jiným cizokrajným autorem, jejž tehdy Vrchlický uplatnil a fedroval, byl Španěl José Echegaray: svůj překlad Světce a blázna doprovodil úvodem o tomto „nejhlubším posud dramatě jeho, jež roku 1889 způsobilo na našem jevišti ve všech vrstvách obecenstva velké rozrušení a zmizelo nepochopitelným způsobem z repertoáru": ale poté přišel v březnu 1893 Velký Galeoto a rok poté Mariana — herecky hry zaujaly, Laudová vystihla podle Kuffnera „to oulisné teplo, ty palčivé šlehy a záblesky temperamentu nevypočítatelného, jejž Mariana měkkým na oko rouchem společenských způsobů zakrývá", ale literárně přicházelo vystřízlivění: „Ohromení — veliké napětí — zklamání a konečně nevole a chlad," píše Čas, „jsou stanice, kterými také u nás španělský romantik projel. Dnes, čteme-li divadelní noticku z Madridu, že při posledním (nejnovějším) kuse jeho obecenstvo zrovna zuřilo proti bývalému svému miláčku, nedopustivši ani, aby kus byl dohrán — vidíme zřetelně, že ani nejširším vrstvám nelze bez hranic časových sypat písek do očí a machu, vyumělkované rutinérství vydávat několikrát za sebou za umělecké dílo, vytržené z horkého života."

Třetí zájezd do exotických končin, tentokrát i do odlehlých dob,

opět za básnické patronance Vrchlického: přeložil a poprvé na české jeviště uvedl ukázku z dramatiky staroindické, Vasantasenu, a to podle německé verze Pohlovy. „Musíme vždy čekati, až Němci něco uvedou na jeviště? Nemůžeme sami svérázně uvésti nějaký kus jiných literatur?" pozastavuje se orgán realistů po lednové premiéře 1893, a vydatně mu přichází na pomoc Z., patrně profesor Josef Zubatý, 18. února: „Kdo by na základě Pohlovy Vasantaseny chtěl si tvořiti úsudek o původním dramatě indickém, pochodil by asi tak, jako by z operního libreta nějakého souditi chtěl o původním dramatě stejného obsahu. Jsme vděčni správě divadelní, že předvedla nám kus i ve zkomoleném zpracování působivý, že dala Vrchlickému příležitost, rozhoditi z jeviště řadu krásných veršů a zase jednou uhájiti historické jich právo na jevišti; ale bude-li se vás kdo kdy ptáti, hrálo-li se u nás již nějaké indické drama, nemluvte o Vasantaseně." Nedopatřením bylo prý též obsazení, kterým spáchán do nebe volající hřích na komických rolích originálu: byly svěřeny Seifertovi a Bittnerovi místo Šamberkovi a Mošnovi; „kdybychom měli ještě Frankovského, byl by on pro Máitréjovu úlohu jako stvořen", „u věrnějším provedení" byly by veselé úlohy měly „úspěch podobný, jako například skvostné scény v Třikrálovém večeru": upozornění, jehož naše divadlo si nevzalo k srdci!

Jiná — a nad jiné důležitá — iniciativa básníka-překladatele Vrchlického selhala proto, že nepřišla v pravý čas a nepočítala se skutečností tehdejšího slohu hereckého: 15. září 1893 hrál se jeho překlad Corneillova Cida, po Racinově Faidře v Prozatímním divadle tedy nový pokus o přisvojení francouzského klasicismu tragického; ale již statistická data mluví o nevčasnosti toho experimentu: následovaly v září ještě tři reprízy, s příjmem stále klesajícím; po 367 zl., jež se vybraly za premiéru, snižují se částky k 282, 198, ba k 156. Teprve po třech desítiletích

dokáže Hilar na Vinohradech, aby k básni románského heroismu a k její moderní interpretaci připoutal živoucí zájem divadelního obecenstva. O představení roku 1893 poznamenává kritik Rozhledů, sám proniknut úctou k francouzské poezii, že Cid se obecenstvu nelíbil, že průměrnému a ne historicky a psychologicky připravenému diváku byl svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřirozený a někdy i nejasný.

„Ale co jest poezie některým dnešním referentům divadelním!" povzdechl si Vrchlický ve svém účtování s odpůrci (K našim posledním bojům literárním, v Hlase národa 4. listopadu 1894); ujímá se kaceřovaného žánru dramatiky historické, právem ukazuje, že autor Našich furiantů psal svůj Velký sen, Ibsen velké básně dějinné i fantastické, vyvrací zkrátka „blud", podle něhož dějiny nenáleží na scénu, zabírá otázky dramatu do povšechné a zásadní diskuse. Je přirozené, že tu a tam divadlo zasahovalo do sporů o Vrchlického a s Vrchlickým, tak například hlavní interpret Vrchlického, Seifert, v témže listopadu, kdy zuřil boj hálkovský, vybral si k účelům recitačním vedle veršů Čechových a Vrchlického ostentativně též některé Hálkovy: „netřeba dodávat k tomuto výběru zvláštních poznámek," připojují Národní listy, „právě v těchto dnech bude osvěžení Hálkových poezií dokonalou interpretací vzácným projevem uměleckým," a Učitelské noviny pak napsaly na adresu Macharovu a jeho spřízněnců: „Skvostný přednes, jaký u Seiferta jen býti může, a ten jeho znamenitý výběr zvláště z Hálka! Nám naslouchajícím s utajeným dechem se zdálo, že Hálek, píše tyto písně, procítil duchem prorockým již tehdy zneuznání, jehož se mu teprve teď po desítiletích z několika stran dostává." Ale co znamenalo takové malichernické dostiučinění proti celkovému duchu neuznání, s nímž se Vrchlický a jeho spojenci setkávali! A co znamenaly drobné úspěchy proti té porážce, kterou si na poli divadelním právě tehdy přivodil Vrch-

lický sám, když se nenalezl mezi jeho druhy nikdo, kdo by ho — z důvodů ani ne tak uměleckých jako taktických — byl dovedl přemluvit, aby se takové pohromě nevydával!

V pohnuté kapitole, kterou jest úvaha o tématu „Vrchlický a drama", ocítáme se při roce 1895 u nejsmutnější — a zcela zbytečné — epizody. Básník, jenž se před třemi lety tak slavnostně vzdal své další divadelní činnosti tvůrčí, vrátil se k ní příliš brzy a vrátil se k ní bez vnitřní obrody. Starší aktovka v Sudě Diogenově byla 11. února uvedena rovněž aktovými novinkami Vrchlického, Svědkem a Závětí Lukavického pána: ale nebyly to, jak později poetizuje Šubert, ani tak „dary bohaté dramatické Múzy Jaroslava Vrchlického, od něhož rok co rok Národní divadlo se mohlo těšiti novinkám", jako spíš dary danajské, jež básník bezstarostným bohatstvím nadaný a zatížený sám sobě daroval — ale jež měl a mohl sám sobě při lepší rozvaze a při bdělejších přátelích uspořit! Nebylo exponovanějšího autora nad Vrchlického, který věru nepotřeboval, aby ze zrušení veřejného slibu, tedy z nevážnosti k sobě samému, byl viněn pro věci, na nichž odpůrci demonstrovali kompromisování s realismem a jež označovali za „zdramatizované anekdoty, při nichž se o psychologii a takové lapálie nestaral"; anebo za lokálku, za ploské prácičky; za věci neuvěřitelně slabé. Autor objevil se na jevišti a odpověděl na potlesk, jak neopomněla zaznamenat Česká stráž, „úklonem a dlouhým pokrčením ramen" — je v tom gestu dojista zachycen kus té bezradnosti, do níž se dostal básník, znevažující svou praxi, znevažující svou teorii. „Nevěřte přísahám žen!" posmívali se odpůrci, „to je stará morálka. Můžete k ní také přidat: ale nevěřte ani básníkům, když se zařikají, že přestanou pro divadlo psát!"

Úcta k představiteli umění, jež tehdy se už stalo oficiálním, trapnou tou epizodou dojista nevzrostla. Zesílil se jí však znovu rozdíl mezi

básnickými typy Vrchlického a Zeyera, a souběžné pozorování jejich divadelních drah dospívá k bodu, kdy jejich osudy se stávají nesrovnatelné. Zrovna v době, kdy miska dramatiky Vrchlického tak povážlivě klesá, pozvedá se autorita dramat Zeyerových, která si též u zásadních svých odpůrců vynucují slova respektu. V říjnu 1893 nastudovala se znovu Sulamit — parafrázi Písně písní v prvém jednání „říkala s vzácnou gracií" Hana Kubešová — a setkala se s úsudky ne sice pochvalnými, ale plnými úcty: „Hrůza před ošklivým bylo by asi výstižným slovem pro poezii Zeyerovu a zároveň prvním paragrafem světového názoru jeho. Máme-li tyto poznámky na mysli, budeme" — my realisté — „k básníku spravedlivi, neboť duševní jeho uzpůsobení nelze kárat nebo chválit, nýbrž zaznamenat a vysvětlit." Anebo: „Zeyer je jedna z nejzajímavějších hlav naší literatury. Co mně imponuje nejvíce," zdůrazňuje v Rozhledech Šalda, „jest jeho poctivý, umělecký charakter." Když pak 27. května 1895 nově studovaným Libušiným hněvem zahájen za Národopisné výstavy cyklus historických dramat, pointuje týž posuzovatel svou přísnou kritiku, s patrným pohledem na Vrchlického: „Zeyer vládne barevným a sytým slovem zvláště v próze, chytá dobře barvu, pestrou, hořící, výskající barvu, takže touto stranou svého díla vzbudil sympatie a úctu i u generace mladší a nejmladší. ‚Jeden Zeyer se stylem je mi milejší než deset českých naturalistů bez stylu,' napsal V. Mrštík asi před sedmi lety."

Série historických děl zahájená Sulamitou a zakončená nově studovanou Salomenou — oba kusy ukazovaly k samým začátkům Národního divadla — měla předvésti jednu skupinu domácích dramat; obsáhla osm kusů řaděných většinou podle chronologie látek (od mytických dob k Přemyslovcům a Lucemburkům, přes husitské bouře až ke Zkoušce státníkově). Paralelně byl sestaven nepoměrně objemnější sou-

bor dramat „ze života českého lidu", přinesl jako starou předehru domácího realismu Raymannovy Selské námluvy a obsahoval neméně než dvaadvacet kusů, jejichž povětšině venkovský a maloměstský ráz dobře odpovídal etnografickým směrnicím výstavy. Takové seřaďování výborně hovělo Šubertově snaze po manifestačních cyklech, pro něho jakožto ředitele neznamenala prvá půlka devadesátých let dobu probíjejících se nových směrů, nýbrž spíše a především dobu mezi výstavou jubilejní a výstavou Národopisnou. Byl práv uvědoměle vzrůstajícím potřebám lidových vrstev, staral se o ně včasnou institucí odpoledních představení, vycházel jim vstříc tendencí svého spolu národního i sociálního Dramatu čtyř chudých stěn, které se však z důvodů cenzurních nesmělo v Národním divadle prozatím objevit, a v duchu jak umělecké, tak lidopisné orientace neumdléval svému obecenstvu stavět na oči pokroky, jichž se divadlo a v divadelním zrcadle úsilí celého národa dodělalo. Před reprezentací českých dějin a českého národopisu šlo však také o jinou retrospektivu. Krátce po návratu z úspěšného zájezdu vídeňského zemřel, 31. března 1893, F. V. Jeřábek, jenž se za Šubertovy vydatné pomoci dožil na sklonku života jistého uznání za hranicemi vlasti, i bylo jen činem spravedlnosti k dramatiku Prozatímního divadla, že byl na jeho počest uspořádán soubor pamětních představení; pět čísel toho Jeřábkova cyklu (v únoru a březnu 1894) přineslo celkem zklamání jak obecenstvu, které „zůstalo kupodivu vlažné", tak mladé kritice; za ni F. X. Šalda vyznal, že se Jeřábek těšil oblibě a chuti „do nedávna i mezi jedním křídlem mladší generace, která v něm viděla nebo viděti chtěla dramatika společenského, hromadného, zákonného a typického. Dnes je nutno přímo vyznati, že to byla iluze a klam." Jiným zklamáním bylo pro „celou mladou literární generaci", když rok nato, na samém sklonku svého kmetského života, byl oslavován senior české obce dramatické:

„Pro nás znamená dnes Kolárův cyklus o jednu legendu méně. Zase o iluzi chudší. Kolára mladá generace neznala. Zato tím více ho ctila." „Starý bělovlasý pán," čteme v jiném resumé, „už tíhou dnů valně zlomený, vytrvale sedal s námi po všech sedm večerů v divadle; ochotně vycházel ze své proscéniové lóže před rampu jeviště, aby se děkoval shovívavě nadšenému obecenstvu, řečnil také první večer, líbal vděčně dámám od divadla ruce, klonil se graciózně s rukou na srdci a posílal do hlediště hubičky. Ale jako stařičký náš pán už dávno není oním mistrem Kolárem na scéně, jenž neměl soka, tak ani z celého dramatického cyklu nejevil se nám pravý starý Kolár"; z jeho oslavy stala se vlastně částečná revize, „jejíž rezultáty pro pravé umění básnické jsou celkem menší, než jsme dle tradic od mnoha let pěstovaných vlastně věřili."

Revize, zklamání, přes palubu, dál — tak se to ozývá v oněch obrazoboreckých letech a tím důrazněji jest nám zastaviti se u přehlídky, z níž jeden odešlý už reprezentant blízké divadelní minulosti vyšel nezeslaben, ba v některých svých polohách teprve nově, posmrtně objevován. Na podzim 1894 přikročilo Národní divadlo k povinnému cyklu z her svého prvního dramaturga; ve výběru „nejvýš nekritickém" počalo se „bezvýznamnou hrubozrnnou fraškou Pan Měsíček obchodník a vypuštěny cenné a zralé a pro Stroupežnického velice charakteristické práce poslední", Vojtěch Žák a Valdštejnská šachta: tak provádí F. X. Šalda nejen revizi, nýbrž částečnou rehabilitaci předního dramatika-realisty, jehož posmrtné drama Na Valdštejnské šachtě se i referentu Času po svém prvém uvedení (v prosinci 1892) zdálo nepřesvědčivé, ale jehož rovněž až posthumně hraná aktovka Zkažená krev, zpracovávající motiv dědičnosti, jest ve své přepsychologizovanosti odmítána. „Je-li aktovka Zkažená krev," soudí poté obdobně Kamper, „dílo úplně nezdařené, čiré poblouzení, jest poslední, již pohrobní práce Stroupežnického,

trojaktové drama Na Valdštejnské šachtě, zároveň vrcholem celého životního díla autorova."

„V poslední době," pozoruje Čas 9. března 1895 na divadle, „nápadné zpovrchnění. Repertoár zjalověl, a dnové zasvěceni jsou už hodně dlouho neuměleckým nebo prostředně kvalifikovaným atrakcím"; stejně Rozhledy již rok předtím zjišťovaly, že znakem repertoáru „byla zvláštní nehotovost, násilné vyplňování starým a mdlým zbožím a co hlavně, podivný eklekticismus nebo diletantismus". Pozorujme dobře: stejná hesla jako v ostatních bojích literárních a kritických i na poli divadelním, stejný boj také zde proti „eklekticismu nebo diletantismu". Nejen že divadlo je obrazem a zkratkou národního dění, divadelní kritika je obrazem a zkratkou celkového myšlenkového ruchu, celkové ozdravné práce a opozice! Nyní pak je divadelní kritice vytyčován i vyšší cíl: aby vedla; u nás, vytýká Šalda po uvedení Pailleronova nového kusu, Komedianti! (Cabotins!), „sešlo se diváctvo s denní kritikou jako obyčejně dost blízko — fakt, který charakterizuje již skoro naši novinářskou kritiku: nejde před obecenstvem, nestojí za ním, nevede je, ale naopak: obecenstvo vleče kritiku a kritika není než ozvěnou jeho pocitů". Proti nahodilému však přínosu má kritika žádati určitý plán výběru a ten vyplývá z ústrojné souvislosti s lety předcházejícími: s tím leda rozdílem, že nyní nastupuje po krátkou dobu na první místo, co se cizí literatury týče, dramatika německá. Po dlouhou dobu, již z let Prozatímního divadla, platila za vlastní učitelku společenské analýzy Paříž; před rokem 1890 byla u nás na krátko vystřídána vzory ruskými; teď uplatňuje svou podnětnost moderna německá.

Německý klasicismus i předklasicismus říká též nyní velmi málo. Marie Stuartka je v značné vážnosti pro své znamenité role, Loupežníci zato byli pojímáni za kus tak „nemožný a neuvěřitelný", že Šubert ve

svém oficiálním výkladu za rok 1890 jejich uvedení musil omlouvati („nemožných surovostí" je v nich tolik, „že by při náležité šetrnosti stačily na skutečné a domnělé surovosti deseti moderních her realistických — a ještě by snad něco zbylo na hru jedenáctou"); Egmont posléze osvědčil (1892) „časovou případnost na naše poměry a obecenstvo je vycítilo", nadto v něm vynikal meininsky školený Bittnerův Alba — nad básnickou stránkou podržel tedy vrch ráz aktuality a jediný dialog. Ale zato produkce soudobá. Po Sudermannově Cti následoval 27. května 1893 téhož autora Domov a to, i v tom se jeví programovost výběru, v překladu M. A. Šimáčka; tato „Čest obrácená naruby" zakotvila v repertoáru zásluhou parádního výkonu Marie Laudové, která (podle Kuffnera) „svou Magdou uzavřela jaksi dobu tříletého svého noviciátu a vystavila si vysvědčení schopnosti pro hlubší uměleckou práci". Rok nato se dostavil Ludvíka Fuldy Talisman ve veršovém překladu Jaroslava Kvapila, zajímající pro „denní význam" té pohádky: „není pochyby, že Talisman směřoval na určitou osobu, což císař Vilém II. dobře vycítil"; provedení „bylo svižné", z herců „staré školy nanovo osvědčil se pan Seifert se svým měkkým hlasem. Talent jeho spíše deklamátorský a herecký jen ve smyslu staré patetické školy, než herecký ve smyslu školy moderní, měl leckteré vděčné momenty v báchorce Fuldově, která též patří uměním svým starší době".

Důležitější je setkání českého jeviště s tvorbou Hauptmannovou. Poprvé se slezský básník na Národním divadle neobjevil ani jako dramatik dědičnosti, ani jako psycholog rodinného rozvratu, ani jako apoštol poslání sociálního — v srpnu 1893 byli Tkalci, chystaní pražským divadlem německým, cenzurou zakázáni, hráli tam jen Kolegu Cramptona — nýbrž jako autor onoho Nanebevzetí Haniččina, jež syntetizuje sklon svého původce k bezútěšnému naturalismu i k symbolice náboženské. V překladu dramaturga Frídy přišla Hanička 16. února 1894 na

scénu Národního divadla a působila svým dvojmým slohem napoprvé zmatek. „Naše obecenstvo, rovnou řečeno, nevědělo a posud neví, čí je. — Je to féerie! Škoda jen, že ty sprosté scény počáteční tomu vadí! — Je to melodram! — To má být nějaká satira! — Tak sprostý začátek a tak hezký konec! Ahá! To je pohádka! libovala si jedna panička, vidouc Haničku ve skvostných šatech svatebních ležící v náručí Kristově . . .“ Stejně F. R(uth) v Hlase národa: obecenstvo bylo nezvyklým ovzduším nemálo v rozpacích. Ale také kritice vytýká Čas neinformovanost, referenti deníků byli stejně bezradní před zdánlivou nesrovnalostí autorových prostředků a před „skoky“ jeho vývoje. „Z dramatika krvesmilného alkoholismu vyloupl se znenadání zbožný mystik,“ zněla diagnóza jednoho z nich: Kuffner tu viděl pouhopouhý naturalismus. V publicistice revuální napravila nedopatření Anežka Schulzová, jež čtenářům Květů představila Gerharta Hauptmanna a jeho Haničku: „Nepravíme,“ končí svůj článek, „že Hanička byla by dílo pro široké obecenstvo, ale kdo má smysl a cit pro čistou, ryzí poezii, zachová si v mysli hluboký, opravdový dojem tohoto líbezného snu básnického.“ Hustou mlhu nepochopení a konfúze, jež jako oblak padla na Haničku, vytýká také Šalda, jehož vývody však se obracejí též proti kritice zahraniční: „všude roztříštěnost, neshoda, různost hledišť i pojetí, pomatený, nepřesný, logicky nevyjasněný a pojmově neustálený slovník, rozpačitost, nevole i nadšení, rozbitá, příkře odlišená škála dojmových i logických kritérií! Ubohá ‚traumdichtung‘ Hauptmannova!“ Od čtvrté reprízy doplňována aktovou operou nebo činohrou, neudržela se Hanička nicméně dlouho na repertoáru, patrně se obecenstvo nesmířilo s matoucími jejími dojmy, ačkoli s představením mohlo být spokojeno. „Úlohu Haničky hrála paní Benoniová-Dumková s pěkným zdarem. Všecko záleželo na tom, aby herečka dovedla udeřit na přirozenou dětskou

intonaci hlasovou i posunovou. A to se podařilo paní Dumkové. Užaslá naivnost třásla se a lámala v jejím mélosu. A nesjela, nevyklouzla nikde z hladkých a srázných kolejí.“

Otázka a obtíž obsazení ohrozila uvedení dalšího Hauptmanna. „V Národním divadle,“ sděluje se v dubnu 1895, „už se měli dávati Einsame Menschen, ale poněvadž o úlohu Katuše ucházejí se dvě umělkyně, aby se nemuselo mezi nimi rozhodovat, raději se kus odloží.“ Nesnáz byla také s titulem; Schulzová jej překládá Osamělí, jinde čteme doslovně: Osamělí lidé, řešení, jež se ujalo, zní garborgovsky: Osamělé duše; s tím názvem dostal se kus na scénu 26. listopadu 1895 v překladu Šimáčkově — ale zklamal a zapadl. Tentokrát ne snad pro dvojklaný dojem nebo pro neinformovanost (třebaže Pražský deník mluví o suchopárné a nudné rodinné komedii!), nýbrž pro nedostačující představení. „Jak probůh!“ rozhorluje se v referátu zásadní důležitosti Čas, „chcete zdomácnit moderní realisty u nás, když na jevišti prvního divadla českého bez ostychu se pěstují tradice romantických divadel maloměstských z let padesátých? Komu rozumnému napadne, aby Národní divadlo stalo se zápasištěm moderních duchů a nových myšlenek, když naši malí umělci a umělkyně nemají pro realistickou tvorbu ani jiskry smyslu? Odpočtěte pana Šmahu (který zvláště dobře tvoří brutální, sobecké, bezcitné typy), pana Bittnera s intrikány a hýřily v ruských a francouzských kusech, pana Sedláčka (některé hlavy se mu zdařily slušně), paní Kvapilovou, naději našich mladých dramatiků, slečnu Welsovu, jíž se děje tak těžká křivda stálým odstrkováním na prospěch všelijakých takétalentů — a z Národního divadla je ochotnické divadlo v . . ., inu kdekoli v okresním městě“; „s důrazem z této společnosti vylučujeme paní Kvapilovou, která ze starého ovzduší a starých tradic našeho divadla vítězně se emancipovala“. Zcela shodně píše o „rozčaro-

vání“ a trapném představení Česká stráž, jen ještě jasněji je tam (týmž referentem?) Katuše Hany Kvapilové postavena nad diletantskou prý Annu Hany Benoniové, která by podle ducha kusu vlastně měla mít sympatie obecenstva. Tak je provedení prvých dvou Hauptmannů Národního divadla názorným dokladem tehdejšího stavu naší scény: pro hauptmannovskou naivnost a pohádkovitost bylo tu porozumění a bylo tu efektní interpretování — to ukazuje dopředu k pozdější Routičce; vlastní však hauptmannovská složitost, oduševnělost, rozpoltěnost si teprve hledala svůj přiměřený jevištní výraz a svědčila umělkyni, která se proti vládnoucímu pojetí šubertovské éry dostává do znatelné opozice.

Z domácích realistů pokračují Štolba s kriminálním případem Peněz, Jirásek v Otci, Šimáček v Jiném vzduchu, Svoboda jako autor kusů dvou. M. A. Šimáčka Jiný vzduch, jehož malířské prostředí spolu s hlavní myšlenkou, že lidé přijímají barvu okolí, má své významné místo v tradici domácích her, byl při své premiéře (25. ledna 1894) přijat jako dílo dvojklané; kompromisní, soudí dokonce Šalda; pro výstavní cyklus následujícího roku je autor přepracoval, řídě se některými námitkami Času. Vzestup na tomto kuse po Světě malých lidí nepozorován, hereckému provedení byla vytýkána falešná intonace hned při prvních větách Šmahova malíře Elise; „figura Helenina je zvláště nešťastná, natřikrát rozlomená, pokaždé jinak a nová. Slečna Kubešova hrála vlastně za tři různé herečky. S jemností a citovým prosvícením, rozumí se, jako vždycky. Bratrance Prokopa suše a ztuhle skandoval pan Seifert a intrikána Vitáka sípal a syčel, jak předepsáno, pan Bittner“. Také Jiráskova Otce po prostší a důslednější Vojnarce obránci moderních směrů označovali za ústupek romantismu a nejednotnosti, kdežto Kuffner naopak v něm viděl přímý důsledek přímočaré umělecké formulky experimentální. I tentokrát chytly, již zásluhou Sedláčkovou a zvlášť Mošnovou,

postavy žánrové, Bobeš Divíšek a Křivda, ten venkovský kořenář a zpěvák-předříkávač; jinak „těžce sehrál starého Divíška pan Šmaha, patrně špatně ovládaje rozlomenou tuto povahu, scénu rozloučení tklivě a čistě zahrála paní Kvapilová. Pan Slukov trochu už přezrál na mladého seminaristu — stále nám připadal jako velebníček, jenž má primici dvacet let za sebou“. Svobodův Rozklad (poprvé 3. února 1893), autorem samým, jak psal Kuffnerovi, pociťovaný jako článek jeho programu směřujícího k pokroku a k hojení i zušlechťování, Šaldou rozebraný a velebený po stránce ideové i technické („nejlepší ze všech českých kusů, jež nám ukázalo dosud Národní divadlo“), zavdával popud k okrajovému glosování svého hesla „Pod barevným povrchem života postupují hlubší proudy“ a rozvířil veřejnost analýzou selského života. Ale co naplat! Tento kus, „který by obecenstvo uvítalo s větší radostí a k neskonale většímu užitku pro skutečnou výchovu myšlenkovou i uměleckou (než kuriózní zboží vetešnického repertoáru) rozpadá se v nějakém vlhkém ztuchlém koutě, mezi rozklíženými literárními antikváriemi“: tak dává Šalda rok po premiéře za pravdu někdejšímu proroctví Vrchlického! Hůř ještě dopadl po vnější stránce Útok zisku (9. listopadu 1893): „měl zevnější úspěch skvělý: kytice, vyvolávání autora a podobně, ale po dvojím provozování zmizel z jeviště a víckráte ho podle rozhodnutí družstva na Národním divadle prý neuvidíme“.

Zcela nevšední byl zato osud realistické, ba lidopisné hry, která, zprvu vylučována z normálního repertoáru, udržela se posud v „kmenovém“ výběru jako jeden z mála dokladů oněch tehdy nejnadanějších, ba nejpanovačnějších směrů: bratří Mrštíků Maryša. Měla rozhodující význam pro hodnocení ideové i zásadní. Na ní, na Útoku zisku a Jiném vzduchu ozřejmuje Naše doba, že „realismus“ není opakem „idealismu“, nýbrž „čeliti má romantismu“; realista je „stavitel, staví své budovy ze

slušného, nefalšovaného staviva a staví je tak nebetyčně jako romantik, jenže nezapomíná do svých vysokých domů udělat také pořádné — schody". Maryša je V. Tillemu, jenž do londýnského Athenea píše v červenci 1894 souborný přehled české literatury, svědectvím svěžího impulsu mladších dramatiků: „Jejich pokusy jsou zajisté ještě poněkud nevyspělé, ale to, co podnikli F. X. Svoboda, M. A. Šimáček ve svém Jiném vzduchu a zvláště bratří Mrštíkové ve své Maryši, ukazuje rozbřesk nové doby." Významné datum premiéry — 9. května 1894— je o to pamětihodnější, že neběželo o obvyklé představení večerní, nýbrž jen odpolední, „lidové": „Prviny tohoto kusu dostalo se," píše opoziční denní tisk, „takzvanému ‚vděčnému obecenstvu'; byla obehrána při nejlevnějších cenách odpoledne. Ale nestalo se to z lásky k tomuto obecenstvu, nýbrž z nedůvěry v drama. Když v novinách proskočilo, že kus moravského života z péra bratří Mrštíků nespatří světlo světa večer před obecenstvem takzvaným rutinovaným a takzvaným vzdělaným, nýbrž odpoledne, cítilo se to mezi mladým literátstvem skoro jako kus násilí na autorech, kteří nicméně dovedli na nepřejícné správě divadelní vymoci si tolik úcty, že bez skandálu nemohla je zhola odmítnout, avšak odbyla je prvinou lidovou. Nedůvěra správy divadelní byla slavně poražena; společná práce pánů Mrštíků se opravdu výborně hodila i ke hře odpolední, poněvadž je založena tak, aby se stala z nejoblíbenějších lidových kusů: ale kdo měl v divadle strach o úspěch tohoto kusu, ten je malým znalcem divadelním."

Na tuto a jí podobné adresy nedůvěry odpovídá Šubert ve svém Jedenáctém roce: „Mrštíkové vstoupili na jeviště s úspěchem, ale „kdyby bývali se svou prací přišli o tři léta dříve, byl by Maryšu potkal nepochybně týž osud, jaký stihl Její pastorkyni od G. Preissové. Hledíce k oné a jiným ještě zkušenostem, váhali jsme uvésti Maryšu na jeviště.

Viděli a otevřeně jsme uznávali vše, co v Maryši jest literárně velmi cenné — od markantních postav až k realisticky věrnému a umělecky známému tvoření scén mimo výstup před mlýnem. Ale báli jsme se, že chmurné ovzduší hry a některé příliš silné scény potkají se u obecenstva s týmž osudem, jako předtím se občas dělo v jiných případech a zvláště při Její pastorkyni. Naštěstí jsme se zklamali. Drama dané poprvé při odpoledních hrách lidových dočkalo se přijetí a uznání, svědčícího zřetelně, že názor obecenstva i částečně kritiky za několik let se změnil. Kde dříve pozorovatelům naskakovala z nezvyklosti scén husí kůže, bylo nyní znáti pouhé objektivné pozorování a oceňování uměleckého jádra práce. A to znamená v umění vždycky zisk — byť i nemusilo vybízeti k dalšímu vyhledávání pouze scén tohoto druhu."

Kyselé ředitelské přiznání nemístné nedůvěry nutno doplniti ještě citáty, dosvědčujícími, že veřejnost se již před premiérou proti takové skepsi nebo nedůtklivosti důrazně ozývala. Již koncem roku 1893 stěžoval si Šalda: „že odmítá se tak silný, čistý a vyslovený talent, jako jest pan Mrštík, je nepochopitelné. Zde stačí fakt ten prostě konstatovat, ať si jej veřejnost zúčtuje s kompetentními kruhy sama." Po vítězné premiéře odhaluje roušku ze zákulisního jednání a odmítání: „Nepodařilo se divadelní správě, oč se celou duší patrně snažila, když v stejné bezstaktnosti jako nekritičnosti, se zřejmou nenávistnou malevolencí k mladému autoru, který již jako nebojácný, svérázný a sytý kritik před lety v Ruchu a České revui ji tolikráte sešlehal plamennými pruty pravdy a poznání, a asi také k celému jeho uměleckému krédu vypálila Maryši na čelo galejní káranecké znamení ve formě odpoledního lidového představení premiérového ‚na zkoušku'. Bezhlavost, kterou tu zahráli páni na vlastní účet a k vlastnímu posměchu i deficitu, dojímá a nalaďuje trapně každého, kdo má ještě prach úcty k umělecké práci a trochu

lásky k domácímu silnému a mladému umění. Tak se zachází tedy s člověkem, který naše umění vrhnul o celé míle kupředu — —" Celou odyseu musilo prý drama bratří Mrštíků podstoupiti, než bylo připuštěno na Národní divadlo, vypráví se po premiéře v Plzeňských listech, jež se však 15. května pokusily též o Šubertovu obranu.

Na každý způsob je odmítání kusu, který pak prokázal takovou přitažlivost a kterým se za Šubertovy přítomnosti slavnostně zahajovalo Národní divadlo brněnské, jedním z nejkurióznějších dokladů měnících se vztahů mezi divadelní správou a divadelním autorem, jedním z nejpádnějších svědectví pro tu stále se opakující skutečnost, že nelze o působivosti divadelního rukopisu soudit předem a že nejsou vyloučeny korektury nejpřekvapivější co do hodnocení knižního a jevištního. Ať už tu ředitel měl nepřízeň k nepohodlnému kdys kritikovi, ať spisovatel k zastánci směrů podle jeho mínění přepínaných — na každý způsob zůstane podivné, že autor Jana Výravy do té míry podceňoval čistě divadelní účinnost, rušnost a barvitost scén Maryšiných! Na druhé straně bylo by nespravedlivé, kdyby se při té příležitosti nepřičtlo Šubertovi k dobru, že on to byl, kdo se — v souhlase s iniciativním návrhem Kuffnerovým — včas postaral o zavedení odpoledních her lidových: nadán jemným smyslem pro potřeby vrstev málo majetných a i jinak vycházeje vstříc dobovým tužbám sociálním, přidružil k odpoledním hrám v neděli a ve svátek také středeční lacináá představení, a aby té novotě dodal důrazu, provedl ji napoprvé v slavnostní den 18. listopadu (1893) odpolední reprízou Noci na Karlštejně; s výjimkou Antigony následovaly pak vesměs původní hry české, mezi něž tedy mohla být vložena i premiéra Maryše.

Premiéra měla značnou váhu též pro své podání. „Co jsme pozorovali s upřímným potěšením: značný pokrok do hloubky u herců," píše

Čas, „nepochybný pokrok aspoň od provozování dramat paní Preissové. Snad se naše divadlo přece naučí hráti dokonale sedláky, vytrvají-li dámy a pánové při svých snahách." Lízal (Mošna) byl venkoncem výborný tak jako Francek (Vojan): „paní Benoniová jmenovitě v prvním a druhém aktu přímo překvapovala pravdivostí svého podání; míníme ony scény, kde Maryša buď jako nonšalantně s otcem o svatbě mluví, nebo kde jedná jako strnulá. Přeskočila z pravdivosti do šablony v pohnuté scéně s mužem ve čtvrtém aktu. Dobrá byla i dívka slečny Welsovy, matka Franckova, hostinský (Řada) a jiní. Jen obsazení babičky je nešťastné, zač umělkyně sama nemůže." Podobně oceňuje radostnou vůli herců, ale odsuzuje nedbalou režii Šalda: „Hlavní těžiště, břemeno celé práce, figura Maryšina visela na silných bedrech paní Benoniové-Dumkové. A je pouze spravedlivo vyznat, že ona jediná dovedla ji unést z celého našeho personálu. Ona jediná k ní měla nezbytný fond temperamentu a objektivného umění, podmínky k tomu varu celého dusného citového kvasu, který naposled slepě a osudně vystřeluje v impulsívní katastrofu. Mnoho síly a mnoho umění slilo se v její Maryši. Vedle paní Benoniové tvořili nejlepší charge pan Mošna, paní Danzerová a pan Vojan. První prohloubil a vysondoval úžasně bohatě a bezpečně starého Lízala, otce Maryšina. Paní Danzerová nabyla v posledním čase v tvrdém, syčícím skoro tradování malých, hrubých, kalných a plazivých figur úžasně bezpečný reliéf, jak bylo vidět před nedávnem také na žebravé holčici z Hauptmannovy Haničky. A pan Vojan upozorňuje na sebe čím dále tím neodbytněji jako herec, kterému náhle pukají prsa a volní se hrdlo. Zato docela pochybený byl Vávra páně Slukova. Pan Slukov, tento korektní a dutý rek cti a práva, profiloval Vávru zcela falešně a mylně a zavinil tak nepochopení nebo zmatené kolísání, jak rozuměti psychologickému konceptu autorů. Jiného takového falešné-

Hana Benoniová
jako Routička
v Potopeném zvonu

Hana Benoniová
jako Hanička
(ve hře
Hauptmannově)

Hana Benoniová
jako Maryša

ho ponětí dostalo se staré babičce Maryšině, která je pouhý stín a dodoutnávající, lhostejně trpký a netečně již do studeného vzduchu rozvanutý popel, ryze náladová a delikátní akvarela autorů."

Takový byl doprovod k jevištnímu debutu temperamentního spisovatele, který se svou dramatickou prvotinou, Paní Urbanovou, měl jen knižní úspěch a který poté vykrvácel nad svou Anežkou. Vilém Mrštík zůstává, a v tom je literární i životní jeho tragika, autorem unius dramatis. Ze záznamů o hereckých jeho spolupracovnících je nejdůležitější, co vrstevníci pozorovali na Vojanově Franckovi: vždyť víme i z pozdějších let, že to byla jedna z úloh, s níž celá jeho osobnost srostla, leckterý i mladší návštěvník divadla nedovede si tu roli představiti jinak než s tím vojanovským držením doutníku ve výsměšných ústech, než s tím vojanovsky furiantským vzdorem. Byla to jedna ze stanic ponenáhlého

vývoje, jímž umělec po léta v Národním divadle neuznávaný anebo se plně neprojádřivší dorůstal sebe samého. Nedlouho předtím na sebe upozornil za pohostinských her Modrzejewské jako Stuartčin vášnivý Mortimer, teď si získává vedle sympatií autorských nové obliby u obecenstva. „Byl to samolibý, vzpupný chasník," popisuje jeho výkon plzeňský monografista, byl to „nezkrotný vášnivec, hospodský rváč, při jeho ‚sakryš' ztichla celá hospoda a mráz oblil diváky. Ano, Vojanův Francek dovedl Maryšu ovládnout a točit s ní podle své vůle. Jen na chvíli, to když ho Maryša sepjatýma rukama prosila, aby k ní — provdané ženě — nedocházel, tu, pravda, na okamžik zesmutnělo krásné, zjitřené oko Franckovo, ale hned poté vetřela se do něho zase jen chlubná panovačnost, divoká radost prýštící z chtivosti po ovládání." V Hlase národa R. J. Kronbauer jen pochyboval, jsou-li „všichni rekruti takový-

mi šviháky" jako Vojanův Francek; nejvýmluvnější je referent P. v Světozoru: Vojanovy scény „přímo elektrizovaly. Je to nejlepší výkon, jaký jsme od něho na jevišti Národního divadla viděli, a založil si jím obrázek nejen u obecenstva, ale myslíme, i u divadelní správy."

Hlásí se příchod nového hereckého pojetí, hlásí se pocit, že osobnosti anebo koncepce, které dosavad ovládaly Národní divadlo, povážlivě stárnou. K cyklu Stroupežnického připojuje Šalda trpkou poznámku o reprezentantech deklamačního stylu a nevyjímá ze svého odsudku ani Sklenářovou-Malou. Referent Času podotýká k nově nastudovanému Jinému vzduchu roku 1895, že se už asi nebude hodit „do inventáře moderního dramatika" Jakub Seifert: „měkký, patetický tento deklamátor stojí míle daleko od nového umění hereckého, tím hůře, musí-li hráti roli kazatelskou, nekrevnou." Týž list připsal dvě léta předtím, s názvem Staré a nové jeviště, poznámky k novým snahám Strindbergovým a volných jevišť francouzských i německých, jakož i k Sittenbergrově studii o pravdivosti na scéně; jako postulát představitelský formuloval mimo jiné tyto zásady: „Umění herecké musí býti ze základu přetvořeno; herec musí hráti pro sebe a ne pro obecenstvo, odpadnouti musí obracení se do hlediště, dorozumívání se publika a umělce, všechen styk mezi nimi musí přestati; hra en face starého divadla, kde herci třeba v celé skupině stáli přímo obráceni tváří k obecenstvu, zamítá se jako nevkusná a nepřirozená; herec nesmí bát se hráti třeba celou hodinu obrácen k obecenstvu zády; místo divadelního povyku nechť naučí se herec mluvit přirozeně, ať neafektuje, ať neboří podlahu přemrštěnými pohyby; ať nedělá spoustu nemožných, vylhaných a nepřirozených posunků; místo všech těch zastaralých a školáckých výrazů citů, hnutí duševních ať nastoupí významný, produševněný pohled, poloviční úsměv, sotva znatelný posun, náklon hlavy atd.; žádné naučené, tradiční

formulky, odbývané duchaprázdně bez rozdílu v každé situaci, nýbrž vlastní tvořící práce hercova; žádná schémata, nýbrž individuální zachycení a znázornění nejjemnějších citů, nejlehčích odstínů a nálad. K tomu, aby tvář hercova mohla výraz opravdu přirozeně, pravdivě a sama tvořit, nutno odstranit líčidla, která dodávají tváři strnulého, maskového výrazu; škrabošky a jiné falešné prostředky divadelní, které vadí požadavku shora uvedenému, buďtež vyloučeny."

V praxi dbalo se méně takovýchto strohých předpisů, v praxi nabýval divadelní život, jako vždycky, tvarů nejkonkrétnějších a nejživotnějších, soustřeďuje se na závodění dvou hereckých ani ne tak směrů jako zjevů. Pro počátek Národního divadla poznali jsme určující antagonismus převedený na jmenovatele Bittnerová: Pospíšilová; pro devadesátá léta vrací se vzdáleně obdobné napětí s označením Kvapilová: Benoniová. Vyvíjelo se proto tak zaostřeně, že nebylo přesného rozlišení hereckých „oborů" a že se opět jednou divergence umělecké stupňovaly, přenášeny jsouce na ctitele, na „obce" té i oné osobnosti. Dochází, nejen před Osamělými dušemi, k přisvojování nebo vrácení úloh. Paní Benoniová, oznamuje se v dubnu 1894, půl roku před cyklem Stroupežnického, „rozhněvala se, že dostala v Panu Měsíčku menší úlohu. Z uražené umělecké marnivosti vrátila tudíž všechny své úlohy divadlu. Paní Benoniová není umělkyně, která by si mohla předpisovat. Chce-li pryč, správa divadelní vděčně by jí k tomu měla poskytnout příležitost." Bude se opakovat případ Marušky Bittnerové? Či vybije se nervóza jen takovými stranickými zprávičkami? Nechybí pokusů prostředkovatelských. „Největší vliv na sestavování repertoáru," poznamenává Šalda k představení Frou-Frou, „má prý, jak jsme četli, paní Benoniová-Dumková," i bylo by dobře pomýšlet na dělbu práce. Poměr totiž, „jakým se dělí o repertoár obě přední dramatické umělkyně, je málo odlišný, dosti

pomísený a nevyhraněný k patrné škodě, se zřejmým zanedbáváním paní Kvapilové. A přece může se skoro matematicky rozdělit repertoár ve dvě půle a každou z nich podělit jedna herečka. Paní Benoniová je patrně více vnější, patetičtější, objektivnější a odstíněnější i reliéfnější. Paní Kvapilová vládne zase výlučněji na opačném pólu: grácií, čistotou inspirace, tlumeným a šedějším, niternějším a diskrétnějším tónem, pastelovými barvami. Vzpomínám jen jejích domácích, svěžích, při vnější šedi tak vniterně bohatých a prohloubených dívek ve hrách Svobodových, kde je skutečně nenahraditelná."

„Nenahraditelná" byla tedy dojista i ta, jež vytvořila Maryšu, chyba však byla, že za „nenahraditelnou" označovali obdivovatelé jedné ze soupeřek vždycky tu druhou. Za jednostranného chvalořečníka Benoniové byl označován referent vládního Prager Abendblattu; asi desetkrát, špičkuje Čas v paběrkách Z Národního divadla 1894, „dávala se Hanička s paní Benoniovou v úloze titulní — a desetkráte naladil se kritik ten k dityrambám, jež by vládní lístek měl především jen v loyálních projevech pěstovat. Když došlo ke známé kontroverzi paní Benoniové s divadelní správou, z Prager Abendblattu div že krvavé slzy nekapaly. Nedávno paní Kvapilová hrála v Panu podprefektu trochu lepší roli, a hned se obecenstvo dovědělo, že ‚Frau Benoni wäre hier unstreitig besser am Platze gewesen'. Neboť prý paní Kvapilová nebyla dost pikantní!" K odpovědným nepřátelům Benoniové náležely zato kolínské Radikální listy, proti nimž se raněná umělkyně domáhala satisfakce soudní. Zcela tendenčně vede svou kampaň pro Hanu Kvapilovou, a tedy proti Haně Benoniové Česká stráž. Osamělé duše, zvláště pak Philippiho kus Dobrodinci lidstva a vůbec hry, kde si obě riválky stály tváří v tvář jako partnerky, dávaly příležitost ke kousavým poznámkám o diletantismu jedné z nich a o nedoceněném umění té druhé.

Hrozila bouře. A skutečně se také nad Národním divadlem snesla. Pro herečku. Ale nikoli pro Kvapilovou nebo Benoniovou nebo Laudovou. Nýbrž proto, že se vracela umělkyně, jejíž odchod způsobil tolik zlé krve a jejíž často ohlašovaný návrat rýsoval se temně na pozadí zcela nevyjasněném. „Jsme na prahu roku dvanáctého," uzavírá Šubert svou zprávu v roce 1894: „Počíná nedělí — a dejž Bůh, aby celý byl nedělním." To přání se nevyplnilo, skutečnost se zvrhla v pravý opak: jaro dvanáctého roku je nejbouřlivější dobou v dějinách činohry Národního divadla.

Hned po Novém roce hlásil odpolední Hlas národa 4. ledna: „Z jisté strany projeveno přání, aby slečna Pospíšilova získána byla pro Národní divadlo. Správní výbor zahájil v minulých dnech vyjednávání prostřednictvím předsedy pana dr. Růžičky, který slečnu Pospíšilovou osobně navštívil a podmínky za obapolného souhlasu smluvil. Slečna Pospíšilova vystoupí určitě v jarním období — kdy ředitel Národního divadla, pan Šubert, jako každoročně na dovolené v Itálii meškati bude — tedy buď v měsíci březnu neb dubnu, celkem šestkráte, a sice poprvé jako Magda v Sudermannově Domovu, poté následovati budou Frou-Frou, Adrienna Lecouvreur, Messalina. Za jistých podmínek byla by prý slečna i ochotna vystoupiti v úloze Lidy v Šubertových Probuzencích. Honorář nabídnut slečně Pospíšilové největší, jaký kdy v Národním divadle vyměřen, a sice v stejné výši s paní Modrzejewskou. Slečna Pospíšilova byla v minulých dnech přítomna jako host správního výboru několika představením v Národním divadle."

Na této „mušce" divadelní kanceláře je nejzajímavější, že úřední zpráva naznačuje rozpor mezi družstvem a ředitelem: pohostinské hry byly sjednány předsedou správního výboru, ale uskuteční se za ředitelovy nepřítomnosti; aby však Šubert přece jen se smířil s hostováním,

které mu bylo vnuceno, zdůrazňuje se ochota, s níž host se uvoluje vystoupiti „za jistých podmínek" též v Probuzencích: patrně, jestliže jejich autor o to výslovně požádá. Nebylo to poprvé,co se ohlašoval návrat české, do Německa odešlé a teď od nějaké doby v Praze usazené umělkyně. O její vystoupení na Národním divadle jednalo se takřka rok co rok, nikdy arci se její pohostinské hry neohlašovaly s takovou kategorickou určitostí. Abychom k událostem roku 1895 nabyli jak náležitého odstupu, tak patřičného prologu, všimněme si, jak se o věci Marie Pospíšilové jednalo pět let předtím (pět let po jejím odchodu), to jest na valné hromadě divadelního družstva v říjnu 1890: Ředitel mluvě o bývalých členech divadla, podotkl tenkrát, že se může „jednati o případný návrat s každým, kdo neporušil hrubě svých povinností způsobem takým, jako to učinila slečna Pospíšilova"; také dr. Rieger konstatoval, „že odešla od Národního divadla způsobem pohoršlivým, který nikdy a nikde dopouštěti se nemůže. Ačkoli by sám tomu přál, kdyby bylo možno, aby slečna Pospíšilova opět se vrátila, nemůže ji k tomu vybízeti správa Národního divadla, nýbrž musila by se slečna Pospíšilova přihlásiti sama. Ku poznámce pana Rutha, který se domnívá, že by se mohla slečna Pospíšilova k Národnímu divadlu prostě vrátiti a že by nebylo při tom třeba žádných rozpaků, odpověděl ředitel, že po tom, jak slečna Pospíšilova se zachovala, od ní žádné zadostiučinění nepřijme." To „sebevědomé vystupování ředitelovo" zle tenkrát glosoval v České Thalii Ladecký: na jedné straně stojí herečka, „která si v několika letech dobude světového jména a která by jedním rázem vytrhla Národní divadlo z jeho hrozné činohry, která by divadelní kasy naplnila, až by přetékaly, a na druhé straně stojí naše pověstná divadelní správa, která svojí naprostou neschopností, vyzývavou domýšlivostí a naivním kavalírkováním dovedla Národní divadlo tam, kde je. Kdož ví, jak slečna touží po Praze,

Marie Pospíšilová

vzkypí mu krev, když slyší všechny ty urážky, jimiž ji poctívají listy ochotně služebovolné nynější divadelní správě. Když zrušila smlouvu s pražským německým divadlem, ucházela se před odjezdem do Berlína opět o angažování v Národním divadle. Nabízela 6 000 zlatých na Ústřední matici školskou, chtěla dát odvolání do všech pražských listů, ale vše marno, proti geniální herečce postavil se — pan Šubert a řekl: Buď ona, nebo já!"

Tak bylo 1890. Již tenkrát rozštěpení v divadelní správě, již tenkrát neshody v umělecké a národní veřejnosti. Hůř se počínal rok 1895. Jeden moment nesmiřlivosti sic odpadl. Roku 1894 zemřel Pospíšilové věrný průvodce a učitel Antonín Pulda, označovaný za zlého jejího

našeptavače a vůdce k vzpurnosti; ještě v Jedenáctém roce mohl mu Šubert napsat stručný nekrolog a ocenit ho jako dobrého režiséra moderních her. Činy však, za jejichž strůjce Pulda obecně platil, trvaly ve svých důsledcích dál a bylo jasné, že se na ně tak brzo nezapomene. Na onu lednovou noticku, jíž Hlas národa roku 1895 oznámil brzké vystoupení Pospíšilové, reaguje Čas, který je vůbec nejdůslednějším jejím odpůrcem z důvodů národních a obecných, takto: „Veřejný tisk, právě tak jako divadelní obecenstvo, rozděleny jsou již na dva tábory. Nejedná se však o umění nebo neumění, nýbrž o minulost slečny Pospíšilovy. Slečna měla před lety potržku s ředitelem Šubertem, počátkem roku 1885 roztrhala smlouvu s Národním divadlem, a poněvadž v jejím sporu družstvo dalo se na stranu ředitelovu, mstila se národu, jak právě uměla. Zastánci její ukazují na to, že také jiní umělci a umělkyně utíkají do ciziny a zase se vítaně vraceli domů. V tom nespočívá hřích. Máme-li uměleckých sil divadelních na tři divadla, ale divadlo jen jedno, není divu, že veliký počet sil těch hledá si chléb a vzduch za hranicemi. Slečna Pospíšilova opustivši české jeviště, nebyla již naivní, horkokrevná dívčina, aby nerozuměla, kam ji vášeň žene. A vášeň ji hnala divoce. Především dala se prohlásiti zdejším Tagblattem v několika fejetonech za Němku, smýšlením i původem. To se tam dokazovalo genealogicky. Jakožto Frl. Pospischill se dostala k divadlu do Berlína a z Berlína ke dvornímu divadlu ve Vídni. A právě vídeňský její život byl řetězem pohoršení národního. Při sčítání lidu roku 1890 udala se za Němku. Když k ní přišla deputace vídeňských Čechů s prosbou, aby účinkovala při představení, které tam dáváno ve prospěch Pražanů povodní stižených, sekretář její Pulda odbyl deputaci udiveně: ‚Wie kommt eine deutsche Schauspielerin zu einer solchen Einladung?' Zato Frl. Pospischill ochotně vyjížděla na pohostinské hry do Čech, kam ji Němci

zvali, do míst, kde český národ vede krutý zápas s Němci, hrála nadšeně i ve prospěch Schulvereinu. Ona hrála například v Plzni na německém jevišti, posilňujíc tam německou baštu. To musilo provokovat, dráždit a urážet. — Frl. Pospischill loni odešla z Vídně a usadila se v Praze opět jako Mařenka Pospíšilova. Její někdejší odchod z českého jeviště byl však odchodem jejím také z české společnosti. Slečna Pospíšilova teď žije v Praze odloučená, bez obvyklých poct, všem cizí. Patrně život poustevnický ji nudí. Touží nejen po záři světel a po divadelním aplausu, nýbrž i po okázalosti, po dojmu společnosti, po plesech a vůbec po návratu do kruhů českých. Rehabilitace na divadle má jí otevřít dveře do života vůbec."

Co následovalo po nevlídné a napínavé předehře, je ve vzpomínkách pamětníků posud obdařeno přízvuky nejrozmanitějšími a protimluvnými. Roku 1932 rozepsali se k sedmdesátinám umělkyně Bedřich Hlaváč v Prager Presse, Arnošt Kraus v Goethově sborníku, Jaroslav Kvapil v Lidových novinách o rušných představeních, jejichž děje sic jen z části spadají do dějin umění, ale tím důrazněji nás upozorňují na základní skutečnost: že divadlo je komplex jevů, jejichž historie nepatří jen pod pravomoc dějin uměleckých, nýbrž že běží o souhrn obecných, hromadných momentů, o problém sociologický, o zápasiště veřejného mínění, o úsek, ba častokrát nejvnitřnější okruh národního života. A druhá poučka obecná, jež vyplývá z případu Marie Pospíšilové: nelze ve věcech divadelních postupovati doktrinářsky, nýbrž nutno mít na paměti, že tu jednají živoucí lidé se svými protiklady, se svými slabůstkami, se svými komplikacemi. Nic by nebylo nesprávnějšího nežli konstruovati dvé táborů, které by proti sobě stály z důvodů jen ideových — zde třeba staro proti mlado, nebo „smetánka" proti obecenstvu pokrokovému a podobně: uvnitř jednoho každého směru docházelo k štěpení

a diferenciaci. V skupině staročeské stál větší díl družstva proti řediteli; v Národních listech a jiných střediscích mladočechů lišil se od Kuffnera, Ignáta Herrmanna, Kvapila Servác Heller jakožto obhájce Pospíšilové; nesmiřitelně proti ní sic uplatňují své stanovisko společenské a národní Čas, Česká stráž, Niva jakožto orgány literární a politické opozice — ale v Pelclových Rozhledech ujímá se jí, byť nikoli v duchu divadelní správy, kritik T. — to jest dr. J. Třebický, týž, který v Radikálních listech tak příkře útočil na Benoniovou, týž, který poté svým článkem o caritas rozrazí českou modernu — a v těchže Rozhledech má Marie Pospíšilová nejen chvalořečníka svého herectví, ale též svého psychologického a teoretického obhájce v Šaldovi, jenž individualisticky vyhroceným článkem Jedinec a hromadnost řeší na její aféře obecné otázky českého života.

Jaký div, že tedy ani úsudky o herecké její zdatnosti nejsou konformní! V Moderní revui je J. Klička odpůrcem jejího repertoáru i namnoze jejích divadelních prostředků (její hra „není vyrovnaná práce vědomě tvořícího umělce; kde strhuje k souhlasu, je to spíše vlivem temperamentu ženy. Má bohatý fond hlasový a toho využívá i zle užívá. Je to umění nabyté zkušeností, poznáním psychologických úskoků velkých jevišť, podepřené velice příznivými podmínkami fyzickými") — naproti tomu dobývá Pospíšilová svého skoro bezvýhradného velebitele v Arnoštu Krausovi, jenž zrovna za bouřlivých dnů jejího hostování ujímá se referátu v Politik. Josef Kuffner provází její hry podrobnými komentáři a snaží se o spravedlivé rozdílení pochvaly i odstínů — „Pár kulis strhnout není umění," horlí 1. května Lumír — F. X. Šalda však ještě před svým souborným článkem píše v divadelním referátě: „A slečna Pospíšilová jako umělkyně? Jak vysoká? Kolik metrů? Kolik centimetrů pod Duseovou nebo Bernhardtovou? Na ty otázky neodpo-

vídám. Je, soudím, skutečná umělkyně, ne pouhý virtuos, jak ji chtěli kdesi malovat. A skuteční umělci se neměří. Její Magda v Domově působila na mne nejhlubším dojmem, který jsem si posud odnášel z divadla, ač jsem viděl obě výše jmenované dramatické heroiny. Kus se rozevřel a prohloubil opravdovostí a niterností, tím bolestným, podloženým, zjitřeným textem života."

Že bude Magda její nejlepší rolí, předpovídala v soukromém záznamu Hana Kvapilová, již tehdy s ní soutěžící jako královna Eliška, později v úloze Shakespearovy Blaženy: „Vůbec celé její umění, zdá se mi, je stupnicí efektů hlasových, rozvášněných a šílených výkřiků; hlas jako zvon, silný, bez vniterného zbarvení, něhy a ženského kouzla. Orgán, jímž plýtvá, ale jejž si dost podmaňuje, nevypověděl jí ani v nejchoulostivějších místech. Ač efektně pláče, přec tak přirozeně, i šátku používá, že věřím, že asi pláče sama. A přece jsem slzy v jejím oku nezahlédla. Lítá po jevišti a má stále se opakující pohyby: rukou ve vlasech (prý po Duseové) — a pak se dotýká oběma rukama žeber a sjede dopředu pod prsa. Celý výkon je jako rozbouřený vichr nebo snad moře, hlučný, sama síla a určitost."

První pohostinská hra Marie Pospíšilové byla mimo předplacení ve prospěch Ústřední matice školské 18. dubna 1895, hrála se Sardouova Fedora, pokladna vybrala 1690 zlatých: „takového kraválu, jaký vypukl, sotvaže Fedora drahocenným bílým pláštěm oděná vešla na jeviště, Národní divadlo ještě nezažilo," vzpomíná Jaroslav Kvapil. „Nejprve ostré zapísknutí odněkud z galérie, vzápětí hromový potlesk ze sedadel a z lóží, potom křik a dupání ve vyšších sférách, zdola nanovo salvy nadšení a z toho všeho vzájemné vyhrožování zdola nahoru a shora dolů; panstvo v lóžích a na křeslech div že si rukávy proti výtržníkům nevykasalo." Večer se konal pod záštitou místodržitele Thuna a pod

ochranou, jak se posmívá Česká stráž, policie pěší i jízdní, jedenáct diváků, kteří umělkyni projevovali svou nepřízeň, bylo zatčeno, a podrážděná politická atmosféra zasahovala též do dalších událostí. Následoval Domov, jehož partie o vracející se kajícnici byly hlučně kvitovány, pak Wilbrandtova Arria a Messalina, Frou-Frou, posléze, již v červnu, dvakrát Mnoho povyku pro nic za nic: celkem podle Šubertova výkazu, v němž arci nepamatováno na Noc na Karlštejně, třináct představení, z nichž poslední již nehrána „mimo", nýbrž v řádném předplacení a znamenala stále výborný příjem; hrála se většinou k dobročinným účelům, poslední večer, 15. června, byl ve prospěch obyvatelů lublaňských, zemětřesením postižených, a vynesl — na normální reprízu činohry číslo neobyčejně vysoké — 775 zlatých. Družstvo mohlo být spokojeno, zájem kritiky neutuchal — Čas arci zůstal věren svému předsevzetí z konce ledna a o představeních nereferoval, jen o jejich znacích doprovodných — také herečka sama se vydatně starala, aby zvědavosti neubývalo, byla tu senzace s gratulacemi a věnci, na niž Ypsilon neopomenul novelisticky upozornit, byly návštěvy a interviewy, došlo bez předchozího souhlasu ředitelova k předložení a podpisu nové, a to velmi výhodné smlouvy — k skutečnému angažování však nikoli. Neboť Marie Pospíšilová, nedošedši ani tentokrát smíru s F. A. Šubertem, svůj kontrakt sama — zcela obdobně jako deset let předtím — zničila. Dne 18. června sice poslala prostřednictvím denních listů poděkování svým ctitelům, ale hned vzápětí se oznamovalo, že „opovrhla ovacemi a smlouvu roztrhla". Hlas národa ohlašuje 29. srpna, že herečka „post tot discrimina rerum" nastoupila opět v Berlíně a vystoupí dva dni nato v Kleistově Penthesilei.

Ředitel Šubert mohl si oddechnouti. „Psáti o pohostinských hrách slečny Pospíšilovy," píše v Dvanáctém roce k nelibosti Družstva, „bude

mi zajisté odpuštěno. Jeť v živé paměti, co vyvolaly a jak byly vůbec možny. Když ulehl rmut a prach, objevila se k nim naprostá apatie. Stáloť při nich od počátku do konce umění teprve ve třetí řadě. Jakou jinou stopu, plnou jasu, zanechaly po sobě v činohře hry H. Modrzejewské!"

Jsou to tvrdá slova — až na jedinou skvrnu byl prý to přece jen rok nedělní! — a mluví z nich až příliš jasně tendence. Ale spolu z nich mluví vědomí vlastního vítězství. S jásavým úspěchem se vrátiv z Vídně tři léta před tím a přestáv roku loňského svou porážku Mrštíkovou Maryšou, odolal Šubert nebezpečnému zájezdu slavné herečky a byl v době Národopisné výstavy, jejímž se stal čelným inspirátorem a organizátorem, neotřesen ve své pravomoci jevištní. Předcházející rok mu přinesl úspěch nad Družstvem, které marně se snažilo sešněrovat jeho kompetenci a musilo mu proti své vůli ustoupit v některých jeho požadavcích. Obratnou taktikou, již osvědčoval v době bojů o Marii Pospíšilovou, posílil ředitel Národního divadla znovu své postavení a mohl nadále uplatňovat svou snahu o uměleckou a mocenskou expanzi.

Od případu Marie Pospíšilové stáčí se historikova pozornost k nedlouho předtím rozpoutané aféře Marie Bittnerové: proti ní byly vznášeny rovněž námitky vlasteneckého rázu, netrvalo však dlouho a byly svorně a kajícně odvolány. Bouře proti Marii Pospíšilové je odlišná, neboť se nekončila smírem a katarzí. Jednak běželo o umělkyni temperamentu nepoměrně útočnějšího, jednak se také výčitky, jimiž byla zahrnována, opíraly o důvody podstatnější než o reprodukci výroku proneseného za jevištní zkoušky. Máme-li pak správně pochopiti nejen její odpůrce, nýbrž i zásady a ovzduší její obhajoby, zpřítomněme si, že neběželo jen o záležitost cítění národního, nýbrž o problém sociální. Na věci herečky, jež vědomě se vymkla hromadné kázni, právem se řešil

konflikt mezi jedincem a kolektivem: individualisticky vyhrocené ideologii z konce století se zdálo, což by sotva bylo lze podepříti novějším názorem na úkol pospolité odpovědnosti, že umělec, umělec především, má svou zvláštní morálku, která ho nadřaďuje společnosti ostatní a tím ho z ní též vyřaďuje.

Na každý způsob jde tu o pamětihodnou zastávku a zkříženou problematiku v dějinách moderního našeho herectví, spolu o doklad, jak se v devadesátých letech nejživější zájem soustřeďoval na oblast divadelní a jak živelně se v ní vybíjelo napětí mezi city sympatie a nepřízně.

Soužití Čechů a Němců; ideové, národnostní i sociologické problémy; konflikt mezi individualitou a kolektivem — to vše, umocněno arci podrážděností osobní, mělo ve sporech o Marii Pospíšilovou své břitké projádření. Nejenom pro mnohý kus na jevišti, leč i pro celek scénického prostředí, pro zákulisní pletky stejně jako pro uměleckou politiku platí starý příměr mezi dramatem a životem, platí staré slovo, že divadlo je speculum vitae humanae.

5/ LESK A ÚPADEK

Poslední pětiletí Šubertovy éry je na prvý pohled bohaté. Spadají do něho události tak plodné pro další vývoj české činohry jako debut Jaroslava Hilberta, jako počátek pražského působení Marie Hübnerové, jsou tu představení tak úspěšná jako Cyrana z Bergeraku a Potopeného zvonu, pohostinské hry jako Zacconiho a Saviny, prvotiny Jaroslava Kvapila, nástup Isy Grégrové atd. — a přece jen má toto údobí hojně znaků neodvratně se blížícího rozkladu. Vedle uměleckých námitek, stupňovaně přejímaných z let předchozích, vzrůstá opozice politická, která již neníní nadlouho snášet nepravidelnost, aby správa předního ústavu zůstávala v rukou strany, vyřaděné z postavení vedoucího. Po poslanci Adámkovi stává se mluvčím odporu zpravodaj dr. Pippich, jenž, sám dramatický spisovatel, v rozpočtové komisi sněmovní uvádí 11. února 1897, „že se pronášejí stížnosti na strnulost repertoáru, na časté opakování některých, i méně cenných her, na předvádění operet a frašek, které se nesrovnávají s účelem Národního divadla, a že se naproti tomu vypravuje málo novinek dobré tvorby umělecké"; přísedící dr. Herold, mladočeský intendant, vysvětloval „chatrný repertoár tím, že u novinek z literatury německé, dánské, norské náleží pražskému divadlu německému právo přednosti a tím je uvádění novinek na scénu Národního divadla ztíženo". Nově založený orgán klubu Národní strany svobodomyslné, Česká revue, bere hned v prvém svém činoherním referátě v posměch hovorné a mnohoslibné bulletiny divadelní, pozastavuje se nad nízkou úrovní repertoáru, naše obecenstvo prý „již dnes jest až běda zkaženo výpravnou hrou, baletem a stupidními fraškami" a k ředitelské

zprávě za rok 1897 připisuje pak bodavě: „Ten čtrnáctý rok Národního divadla byl, řekněme si to upřímně, ze všech nejhorší."

Je těžko přesně rozeznávat, kde je rozhraní pohnutek politických, uměleckých, osobních, jež se všechny spojovaly v ostré polemiky proti činohře Národního divadla a mezi nimiž lišiti lze tím nesnadněji, ježto v samém vedení uměleckém nastává rozštěpení a ředitel se výslovně musí obracet proti novým „spodním" proudům, které „do Národního divadla se podryly, připlavily do něho operetu a kal nejhrubší frašky": tedy proti některým činitelům uvnitř samého Družstva! Drobný, ale výmluvný detail bibliografický: od roku 1896 vycházejí úřední výroční brožurky „nákladem vlastním", ne už nákladem Družstva, rozmrzelého poznámkou o Marii Pospíšilové. Jiná změna týká se v těch knížkách, které se příležitostně, zvlášť 1897, pozvedají zas k básnicky rétorickým vstupům, objemu: 1898 dostupuje tří archů, posléze skoro pěti; to proto, že je nutno obsáhle se bránit odpůrcům jak vnějším, tak vnitřním. Bezstarostné doby triumfů z roku 1892 jsou ty tam. Jak se poměr „pro" a „contra" znova komplikuje, je nejlépe vidět na chování Jaroslava Kvapila, Šubertova potomního nástupce ve vedení činoherním: jakožto věrný druh Jaroslava Vrchlického, znova uváděného na jeviště, je přívržencem Šubertova režimu, jemuž je zavázán za představení svých vlastních kusů, ba spojenectví obou potomních hlavních rivalů jde tak daleko, že Kvapil jako libretista užívá, pro Lošťákovu operu Selská bouře, Šubertova dramatického textu Jan Výrava. Ale spolu je Kvapil výbojným publicistou strany příkře jdoucí proti straně Šubertově; je manželem umělkyně, jejíž herecké založení upravuje cestu Kvapilovu novotářství režisérskému a jež se moderním chápáním divadelních úloh stává latentní odpůrkyní Šubertova patetičtějšího, lesklejšího, vnějškověji založeného slohu. „Kvapilová znamená Šubertův pád," tak mohl později přívrženec

a exponent protistrany, Bohumil Benoni, v pokračování svých Vzpomínek a dojmů zjednodušiti mnohonásobně se zaplétající situaci.

Ale nebylo by spravedlivé házet Šuberta na jednu kupu se staromilci, dokonce snad se zpátečníky. Byly naopak věci, v nichž první ředitel Národního divadla mohl být úplně uznáván za přívržence nových směrů, za spolubojovníka mladých a k budoucnosti hledících družin. Proti reakci byl chráněn svým smyslem pro sociální spravedlnost a svým přese všechnu uhlazenost projevovaným odklonem od způsobů krotce měšťanských. Iniciátor představení lidových zasazoval se neméně horlivě za právo diváků-dělníků i za právo dělníků manifestujících. Na předvečer prvního května 1898 vyžádalo si pětadvacet dělnických spolků slavnostní představení, hrál se Jeřábkův Služebník svého pána, předcházel kromě Husitské a básně Svatopluka Čecha (Buď práci čest!) živý obraz, sestavený režisérem Šmahou; následovaly však rekriminace, že prý takto bylo Národní divadlo vydáno sociálním demokratům a že se nepamatovalo na stranu národního dělnictva — ačkoliv té byl Družstvem, respektive ředitelem, nabídnut následující slavnostní večer. Proti útokům, jež mířily jmenovitě na F. A. Šuberta, který se za vyplnění petice podané A. Svěceným důtklivě přimluvil, svolána byla na 7. května protestní schůze do Typografické besedy, kde na téma „Čí je Národní divadlo?" promluvili ze spisovatelů F. V. Krejčí, St. K. Neumann a zvláště F. X. Šalda, jenž zdůraznil: „Takový je proud, který jde Evropou: umění zpopularizovat. Naproti tomu u nás divadlo se zavírá, monopolizuje pro určité kasty. To je jasné zpátečnictví. Proč se to vše děje, to je nepochopitelno." K protestu připojil se dopisem, otištěným v Právu lidu z 12. května, jiný tehdejší modernista: „Bezcennost s nečestností podaly si zase jednou ruce k záslužné národní práci: všecku zlobu, všecku tmu, všecku mrtvicovitost našich opozděných lidí vyštvat proti krás-

němu úsilí. Duchovní žízeň nazve se politickou taktikou, vyjede se s protinárodností, židovstvem i zradou, křičí se o pohaně a ke vší bídě a smutku vylákají se ještě jména, aby se v ně zahalila ta nestvůra. Sláva lže vždy a všude — však zde již paže, které jí zakroutí krk. Přijměte, ctění soudruzi, výraz mého přátelství. — J. Hilbert." V Rozhledech připomíná Jiří Karásek, „že to dělnické představení bylo tak radikální a světlý a krásný čin, jakým by nebyl ani celý cyklus Ibsenových her"; v Moderní revui volá Arnošt Procházka: „ruce pryč: umění je pro každého, kdo s láskou k němu přichází." Kampaň vedená jmenovitě proti Radikálním listům, proti redaktorům Národních listů Hladíkovi a Klofáčovi a proti herečkám Benoniové a Laudové, skončila se zcela v duchu prvotního návrhu Šubertova: rok nato byla dělnická představení k prvnímu máji dvě: 30. dubna pro sociální demokraty Šubertův Jan Výrava (před ním Smetanova předehra, proslov Solomínův, živý obraz V. Olívy); 6. května se pak pro dělnictvo národně-sociální, které bylo již na odskoku od strany mladočeské, hrál Svět malých lidí (předtím Z českých luhů a hájů, proslov a živý obraz).

Uvnitř činoherní správy změnilo se pramálo. Dnem 15. září 1896 odstoupil po čtyřleté činnosti dramaturg Bedřich Frída, byv zvolen za ředitele Vyšší dívčí školy. Po celou dobu svého působení se choval s nevýbojnou konciliantností své povahy oddané bratrovi — bylo například možné, aby v porotě na cenu Novotného, která připadla Svobodovu Rozkladu, zasedali: Vrchlický, Frída, Šimáček —, osobností nebyl; kousavý referent Času posmíval se 7. března před jeho odchodem, že prý za sebe dává dramaturgickou funkci vykonávat nějakým dvanáctiletým gymnazistou, a v jeho „nekorologu" připomíná, že se o dramaturgovi při pražském divadle „časem nadělalo víc vtipů, dobrých i špatných, než tomu místu mohlo být zdrávo", byl prý pouhou figurínou, za niž

rozhodoval „zcela jiný funkcionář, mnohohlavý, ďasa se po umění ohlížející, mnohými domy a jinými pozemskými přívažky důkladně obtěžkaný". Sám zdvořilý Šubert připouštěl ve své obraně milého, upřímného, svědomitého spolupracovníka, „že někdy nezastával se dosti důrazně a vytrvale svého mínění, když proti němu bylo stavěno mínění jiné". Za nástupce byl vyhlédnut Jan Lier (1852—1916), spisovatel a divadelník, podle jehož kritických kampaní počátečních bylo by se mohlo očekávat, že bude individualitou ráznější, než jakou se pak po čtyři léta svého působení osvědčil; ani u něho nelze mluvit o zjevu rovnorodém Stroupežnickému. Vychvalovaného rozhledu posud nedal najevo, protestuje Moderní revue. Vadilo, což i Šubert pak při jeho odchodu konstatoval, že se nemohl věnovati divadlu vším svým časem vázaným spolu ještě na jiný úřad. „Myslíme, že volba nebyla špatná," doznává též Frídův odpůrce, „ač se netajíme tím, že nový pan dramaturg nemá příliš přízně k novým směrům." Z Lumíra byl Jan Lier znám jako hyperbolický chvalořečník dramat Vrchlického, ze strany Vrchlickému blízké, ze Zlaté Prahy totiž, kam píše Kvapil, ozývá se teď, že se dějí „vážné snahy o zahájení nového kursu, snad zásluhou nynějšího dramaturga pana Liera"; což ponouká Rozhledy k oprávněné skepsi: aby se pokusy dály s moderní produkcí dramatickou, „tomu by musil v hlavách Národního divadla vládnouti nový duch. A že byl by jeho pionýrem pan Lier, tomu bychom jen ztěžka uvěřili!"

Proti poměrné nehnutosti uvnitř změnilo se toho tím více vně. Nové listy, nová jména soudí o divadelních směrech, na něž se aplikují měřítka literárně již prodiskutovaná kritikou moravskou a českou. V Rozhledech je nástupcem, příležitostně i odpůrcem Šaldovým F. V. Krejčí, jenž své referáty usměrňuje ideologicky a sociálně s příklonem zvlášť k novým proudům z Německa i Norska. V Politik osvědčuje od

bouří proti Pospíšilové Arnošt Kraus (Ar . . . ti) svou učenost, svou jízlivost, svou schopnost nadšení pro vše masarykovské, seveřanské a goethovské. V Čase bojuje J. (Gustav Jaroš) své nekompromisní, sociálně zahrocené boje, důležitější myšlenkově a eticky než po stránce specificky divadelní, ale velmi osobitě se zasazující o reformu herectví. Na sklonku Šubertovy éry, v září 1899, přichází do Prahy znova Jindřich Vodák, jehož šifra jv. stávala již pod nejedním posudkem dramat knižně vydaných a jenž se stane hlavním zástupcem divadelní kritiky realistické: od roku 1899 (po krátkém náběhu Jaroslava Vlčka) v Obzoru literárním a uměleckém, poté v Čase. Lumír drží zprvu prohranou divadelní pozici Vrchlického, pak se obrozuje a prochází na sklonku století ve věcech jak literárních, tak divadelních nejednou změnou: po Sládkovi přejímá jeho redakci 15. září 1898 Václav Hladík a divadelní rubriku přenáší si tam z Literárních listů F. X. Šalda. Své samostatné místo uhajuje si Jaroslav Hilbert: se zdravě, ba dravě zdůrazňovaným mládím spojuje, zvlášť ve Volných směrech, kult Vrchlického, maje tak blízkou analogii ve Viktoru Dykovi, jehož anarchismus též divadelnicky se sdružuje s tradicionalismem, nikterak arci s akademismem a stagnací. K novým dramaturgickým cílům je zahleděn Karel Kamínek, o důkladnou erudici historickou opírá se v České revui konzervativec-modernista v jedné osobě Jaroslav Kamper.

Střediskem svěžích divadelních snah byl by se mohl státi nový divadelní časopis, jejž s názvukem na hlavní orgán zaniklý roku 1892 přejímá jakožto Thalii (ne už Českou Thalii) Jan Ladecký v letech 1897 až 1899; je to opět list určený pro divadelní ochotnictvo, proto má nejen polemiky s konkurenčním Jevištěm, nýbrž i dobré poučné články Arbesovy, také už Scheinpflugovy a jiných, je tu opět hojně vítaných informací o datech a obsazení premiér — a přec, jaký rozdíl proti

kdejší České Thalii! Nejenom že se vydavatel nerve za žádnou ideovou směrnici, ale zkrotl též v posuzování divadelních autorů, Šubertovi se klaní, k Vrchlickému je zdvořilý, ba ani Rutha netrhá tak, jak by se dalo očekávat. Právem kontrastuje F. V. Krejčí: „V uměleckém životě, právě tak jako v politice, se lehko zapomíná. Ještě v roce jubilejní výstavy byl pan Ladecký nejvýbojnějším kazimírem v našem divadelním světě. V úporné a nesmiřitelné pozici stál ve své České Thalii proti ředitelství Národního divadla a zvláště proti osobě a pracem dramaturga Stroupežnického — a hle dnes!" Dnes, to jest roku 1897, dostaly se totiž Ladeckého Dva světy, poctěné cenou Náprstkovou, na jeviště Národního divadla, Jaroslav Kvapil mu je v Zlaté Praze i v Thalii pochválil, ostatní tisk méně; „pan Ladecký, dík svému emboinpointu, které patrně u něho souvisí s dobrým srdcem, je rozený dramatik pro rodiny," míní Čas, a také následující kus provozovaný v Národním divadle, Bez lásky, nalezl milost především u referenta Thalie, tentokrát u spoluredaktora, Otty Fastra, který ulevuje svému rozhořčení nad „neobjektivními" kritikami ostatních listů. Ale ať úspěšně víc nebo míň, Ladeckého kusy se hrály na jevišti Národního divadla a toť dojista rozhodující důvod, proč jeho stanoviska jsou kompromisnější a jeho úsudky nevýznamnější nežli dřív.

Ti však, kdo neměli citových pohnutek, jež by sváděly k ústupkům, hnali Národní divadlo do soutěže s jinými uměleckými stánky. A to je další znak, určující změněnou náladu posledního pětiletí: třebaže tu stále není vytoužené druhé scény, Národní divadlo přestává být pojímáno ve své výlučnosti i jedinečnosti nebo nedotknutelnosti. Naopak, zakládají se, byť i ochotnické a začátečnické, skupiny, čím opozičnější, tím líp, a nutí svou pouhou existencí, aby Národní divadlo zvyšovalo svou úroveň jak repertoární, tak hereckou. Vzorem jsou arci volná jeviště

v Paříži a Berlíně i Vídni. Odtud již jméno podniku, k němuž se několik zanícenců sdružuje. St. K. Neumann sbírá příspěvky pro almanach moderní poezie, jehož čistý zisk má býti věnován na zřízení „Volného jeviště" v Praze. První pokusný večer koná se pod záštitou Moderní revue 6. března 1896 v zahradě na Slovanech a předvádí aktovku R. Lothara, Rytíř, smrt a ďábel, s výkladem Jiřího Karáska o intimním jevišti; pak byl „nešťastný" večer ve vinohradském Národním domě (s Finneovou Sovou, jež poté s názvem Sýček přešla do Národního), „o tom se mlčelo, o třetím, jenž se přestěhoval na Žižkov, nikdo už ani nevěděl", zdařilejší byl cyklus přednáškový, stále polemicky přihlížející k potřebám Národního divadla. Čistým výtěžkem šesti přednášek byla sice „pětka rakouského čísla", podněty však tam proslovené na úhor nepadly; 9. června 1897 přehlédl Karel Kamínek „reformní pokusy moderního jeviště", vyšel od Zoly a směřoval přes výklad o Antoinovi a Freie Bühne k aktuálnímu rozporu, zda jest usilovat o divadlo intimní — tak chtěli artisté a „aristokraté" — či o velké jeviště lidové, jak si na rozdíl od něho přáli například v Rozhledech, kde přednášku tiskl; na oficiální divadlo, na poměry tedy hlavní scény, míří závěr: „A u nás? Po tom, co jinde víří a buší na dveře, není stopy; u nás je ticho, mrtvý klid. Vyrostli jsme příliš v ovzduší politických sporů — Ještě je čas! Snad přece najde se někdo, kdo vykřikne v poslední chvíli žízní a hladem po něčem hluboce uměleckém ve fádních dnech našeho ospale tekoucího, hnijícího života!" Jako dramaturgický doplněk hlaváčkovské dekadence poslouchají se ta slova, po nichž nicméně nepřišel čin. Přišlo několik večírků recitačních a dalších přednášek, divadelní praxe dostavila se zase až provedením Wieda (opět s výkladem Karáskovým o moderním dramatě) a hlavně Karáskovou Hořící duší (1. února 1899), která jakožto dramatický doplněk autorova Sexus necans zle vydráždila M. A. Šimáčka (ve Světozoru) a v Lumíru byla Šaldou označena za kompromitování snah o volné jeviště.

Ta hra se dávala „pod firmou Intimního jeviště" v divadle smíchovském — ne náhodou. Neboť Švandova scéna byla druhou pobídkou, jež měla Národní divadlo pohánět k většímu napětí sil. Tam se na podzim 1897 zahájil první cyklus her pořádaných Májem: večer aktovek, zvláště pak Hauptmannův Bobří kožich byl dobrý počátek, z něhož se soudilo na proveditelnost myšlenky stále naléhavější, na uskutečnění totiž druhého činoherního divadla v Praze. Cyklus přinesl prvního českého Maeterlincka, Vnitro, po němž Národní divadlo sáhlo k Vetřelkyni, zkrátka: mladá kritika ponenáhlu raději chodí na levý břeh vltavský než na pravý, přenesla se tam v originální výpravě Kvapilova Princezna Pampeliška, zavedly se tam jednou týdně dělnické večery, scénování některých her se účastnil režisér Šmaha; i Lumír poznamenává, že kdo chce znát Becquea, musí na druhý vltavský břeh, v Národním viděl by leda nějakou pantalónovou frašku. Pohříchu ta smíchovská sláva netrvala dlouho, již v listopadu 1899 odvolává Čas někdejší své nadšení, nastoupily tam prý zas večery ochotnické a „bez naděje". Bez prospěchu nebyly, neboť nehledě k repertoárnímu obohacení Národního divadla, založila se tradice, která se později cykly Kruhu českých spisovatelů stane přímou průpravou Městskému divadlu vinohradskému. Krátkou útěchou a náhradou byl dramatický odbor Typografické besedy, jenž téhož roku zahrál s proslovem F. V. Krejčího Tolstého Vládu tmy, hru to, jež kdysi byla takřka zkušebným kamenem realistického i sociálního pojímání moderního divadla.

A tak jako se zřetelem na předsudky sociální, tak se též v oblasti národnostní uvolňuje a rozšiřuje jevištní obzor. Pokračuje přehlídka a přeměna, co se týče poměru české dramaturgie k německé. Projeví se

Hana Kvapilová
a Jaroslav Kvapil
(svatební snímek)

to jasně ve výběru kusů, projevuje se to neméně tím, že mladá kritika ukazuje na berlínské herce, kteří vnášejí nový ruch svými představeními v Heinově divadélku ve vinohradské Pštrosce. Kdežto oficiální německé divadlo pražské celkem unikalo pozornosti českých činoherníků, sleduje se s nejbedlivějším zájmem hostování berlínského souboru v Hirschfeldových Matkách a zvlášť provedení Strindbergova Otce s vel-

kým Emanuelem Reichrem. „Načpak v jednom kuse láteřit na Národní? Je to beztoho čerta platné!" zakončuje se referát o Heddě Gablerové, hrané „německými naturalisty", a zcela obdobně pointuje Krejčí: „Kdo je viděl jen jednou, pocítí tím bolestněji, čím vším naše Národní divadlo není." V sále Plodinové burzy četl 27. července 1897 člen berlínského Deutsches Theater, tenkrát jen herec a recitátor, ne ještě režisér, Max Reinhardt, Hauptmannovy Tkalce a jeho výkon je podrobně rozbírán Jaroslavem Kamprem — týmž, který několik let poté největší Hauptmannovo drama uvede na jeviště vinohradské. Reinhardtův přednes předchází českou verzi Tkalců, kterou od 15. října v Thalii tiskne J. Krušina ze Švamberka. „Přinášíme," čteme v redakční glose, „v českém překladě drama Tkalci, ačkoli je to hra německá. Avšak dílo toto má takovou cenu literární, že nelze ničeho namítati proti jeho uvedení také do literatury české, třeba by bylo našim divadlům dáno heslo: Nic německého! Předně hra tato nemůže se vůbec na našich scénách hráti, poněvadž je cenzurou zakázána, a za druhé, kdyby se i hráti mohla a hrála, nebylo by to proti duchu hesla. Neboť v tomto výkřiku Nic německého! je obsažen soubor německé literatury, která otravovala naše divadla, v tom je Schönthan a Kadelburg, Moser a Angely, Birch-Pfeifferová a Kotzebue, Laufs, Nestroy a Raupach. Bude nám vždy milejší německá Čest (Sudermannova) nežli francouzské Dvě svatby pana Darimonda."

Vedle literárních injekcí, jimiž posilována myšlenka druhého pražského divadla, byl tu i podnik čistě scénický, ba s příchutí arénní, a přec jen znamená důležitou mezihru i přípravu k věcem příštím: ne tak tím, co přinášel, jako tím, kdo za ním stál. Od 15. června 1898 byla přístupna nová pražská výstava — třetí v tom desítiletí — a to expozice stavitelů a inženýrů měla rovněž svůj divadelní cyklus: ne v Národním, nýbrž, ve

znamení opozice proti němu, ve vlastní, k tomu účelu zřízené, dřevěné budově; ta měla, podle jedné z Múz, vznosný název Uranie, „vzorečkem divadla" však zrovna nebyla. Thalie popisuje tu svou múzickou sestru, že prý „zevnějšek egyptskopravoslavný ukrýval v sobě vnitřek přímo odpuzující veliké stodoly na lokomotivy. Bylo potřebí vznešené obrazotvornosti, aby se někdo skutečně domníval, že se nalézá v divadle". Repertoár, s několika málo výjimkami, byl prázdninový, hlavní atrakcí měl Bissonova Kontrolora spacích vagónů, k tomu jiné frašky francouzské a německé, z původní tvorby především lidovou hru Náš dům v asanaci, po šamberkovsku složenou Štechem, Šípkem a Kaminským. Jednu ze svých prvotin, Jitro, dal tu provozovat Karel Mašek, o vážný výběr německý postaráno Sudermannem a Halbem, nejcennější byla poslední premiéra, jíž poprvé českému obecenstvu představen Strindberg: a to Otcem, známým již z berlínských představení pohostinských; o jeho provedení zasloužil se herecky i jinak Jan Vávra, jeden z hlavních činitelů, ba vlastní ředitel výstavního divadla, jenž brzy nato přešel odtud definitivně k Národnímu jako Loris Ipanov Sardouovy Fedory. „Takhle nějaký zneuznaný misantropický génius," navrhoval Vodák, „to by byla role pro pana Vávru." Z herecké jeho družiny, jež se mohla pyšnit i tak znamenitými zjevy jako Marií Ryšavou a Marií Wintrovou (Bečvářovou), přišla do ústavu Šubertova aspoň ještě Marie Hilbertová (vlastním jménem Čížková, poté vdaná Aichelburková), členka plzeňského divadla: vystoupila pohostinsky v Směrech života — proč právě úloha tak nepřirozeně bezcitná a chladná lákala mladou umělkyni, divil se v Obzoru Vodák —, soutěžila v Pailleronově Myšce i jinak s Grégrovou, převýšila svou Aničku z Mládí Kristinou z Schnitzlerova Milkování.

Ansámbl sdružený z různých měst a skupin a sladěný dobrou souhrou, to byla přednost výstavního divadla, které mělo dobrou návštěvu

a výbornou publicitu, obstarávanou zevnitř: v jedné věci podle Ladeckého výstavní divadlo předčilo ostatní, to přec ani ředitel, ani dramaturg Národního nepsali o svém vlastním divadle referátů do novin, „v tom ohledu výstavní divadlo odhodilo veškerou úzkoprsost", a také protekcionářství tu prý kvetlo jedna radost. Dojista byl těsný styk mezi instancemi divadelními a ostatní veřejností, jak politickou, tak novinářskou. Výstavní divadlo mělo ráz vyhraněně mladočeský, už tím stálo proti Národnímu, a jedním z předních jeho sloupů byl Jaroslav Kvapil. „Pro rozvoj české činohry a českého divadelnictví," vyznal Kvapil nedávno, „měla krátká divadelní sezóna na výstavě architektů a inženýrů roku 1898 význam mnohem větší, než jsme se sami počínajíce ji nadáli. Neočekávaně se tu změřil jiný ucelený činoherní soubor s činohrou Národního divadla a prakticky se při tom ukázalo, že by tu bylo i sdostatek obecenstva." Zde byly ostatně i prvopočátky Kvapilovy prozatím jen ochotnicky prováděné činnosti režisérské: vedle anglické veselohry Niobé, kterou kdysi zčeštil pro Národní divadlo, vložil do repertoáru též Halbovo Mládí, arci již jinde obehrané. „Mládí," podotýká Thalie, „už není dnes uměleckým heslem, dnes, kdy je po všech arénách otloukli až běda," sehráno však na výstavě bylo prý výborně — anonymní ta první Kvapilova režie tedy neztroskotala. Ještě vlivnějším organizátorem výstavního cyklu byl profesor Gustav Schmoranz; setkáváme se s ním podruhé, jenže za té své nynější, ovšem zas proti Šubertovu režimu namířené činnosti přešel od teorie k praxi. Přesněji: přešel od článků o Comédie Française k propagaci francouzských vaudevillů, z nichž přeložil a ve své režii dal zahrát onoho nejúspěšnějšího Kontrolora spacích vagónů. Není to povznášející pohled, viděti potomního druhého ředitele Národního divadla napoprvé se angažovati pro toto scénické odvětví, a má cos nevýslovně ironického do sebe, asistujeme-li polemickému

souboji o zásluhy obou prvých ředitelů — ve znamení Bissonově: ve svém Patnáctém roce protestuje Šubert proti „kterémusi výstavnímu nadšenci", jenž dokazoval, že Bisson byl teprve Kontrolorem spacích vagónů pro české divadlo objeven, a připomíná, že Národní jej uvedlo již roku 1895 dvěma fraškami!

Pro celkovou náladu oněch let je příznačné, že i takovému jen z části serióznímu divadlu jako na výstavě stavitelů mohla býti dávána přednost před Národním, k němuž zavládá vůbec nechuť vyznačená buď únavou a přesycením, buď — citujeme i zde Hlaváčka — „hladem": touhou po čemsi vyšším. Raději na výstavu než do Národního! říkali si jedni, kdož chtěli mít lehkou zábavu; raději na Smíchov, rozhodovali se ctitelé literatury, raději do Heinovky, kdož horovali pro vzrušení silným uměním. „Národní divadlo," stojí v redakční noticce Rozhledů 1. října 1896 (čtvrt roku po Vině), „přestalo již dávno býti u nás arénou pro umělecký pokrok a rozvoj (bylo-li jí kdy?) a dnes slouží právě jen k ukájení toho holého divadelního hladu." Na počátku zimní sezóny 1898 píše, hned po výstavním cyklu, v České revui referent N-k (to jest, podle obsahu k dalšímu ročníku, Jaroslav Kamper): „Žalostný úpadek, v němž se ocitlo Národní divadlo, nedá se již ničím více maskovati. Přesvědčení, že naše divadlo a zvláště naše činohra z těch výší, na které jsme ji chtěli míti, sestoupila hodně nízko, nesdílí již jenom kruhy umělecké, ono stává se ponenáhlu majetkem všech. Úpadek umělecký nezbytně a vždycky mívá vzápětí i úpadek hmotný. My, kteří jsme zvyklí s oprávněnou nedůvěřivostí přijímati každý projev divadelní kanceláře, ani vůči hubeným slibům zimního období nedovedeme se ubrániti přesvědčení, že ani to slibované málo ve skutečnosti nebude provedeno. Ale i kdyby všechno, co se tam slibuje, vskutku dostalo se na scénu Národního divadla, kdož by pochyboval, že repertoár ten jest

hubený a bídný?" A do třetice citujme Vodáka, jenž rok poté píše v Čase Divadelní lekci: „Dostav se po pětiletém vyhnanství konečně do Prahy, vynašel jsem si na neděli odpoledne zase poučnou zábavu: chodívám pokaždé do divadla. Ale ovšem ne do Národního. Tam člověk pomalu nejde ani ve všední den, leda z musu; moje nedělní divadlo (jak mi budete záviděti, kolego divadelní kritiku!) je bez paní Laudové — dámy v něm vůbec vystupují až po krk upjaté —, bez paní Benoniové, bez pana Matějovského a všech podobných, neživí se francouzskými škváry a repertoárními starožitnostmi, nemá všemu rozumějících a směrodatných abonentů, nic takového. Je to zkrátka divadlo loutkové čili kašpárkovské;" a v dubnu 1900 týž jv. v Obzoru: „Prosím, ohlédněme se (po repertoáru): Arria a Messalina, Adrienna Lecouvreurová, Cyprienna, Pařížský román — nezdá se vám, že jsme někde na Kamčatce, kde se zaspává dobrých dvacet let novější tvorby divadelní?"

Nebylo sladké stát v čele divadla, proti kterému se ozývaly tolikeré a tak rozmanité hlasy. Nejenom literární buřiči, ale také pohodlní staromilci; nejen mládí, ale také oficiálnost — všude nepřízeň, ba nepřátelství a výsměch. Nebylo také divu, že diplomat Šubert hledal posilu, kde se mu nabízela, a že po delším vzdorování vešel ve smír s funkcionáři, od kterých, žel, ani jemu ani jim už spása nekynula. K Šestnáctému roku, který sic opět vyšel nákladem vlastním, ale stejně jako předcházející a následující v komisi Urbánkově „u Národního divadla", poznamenává Kamper: „Kdo si přeje seznati obsah letošní publikace páně Šubertovy (1899), nemusí se již namáhati do knihkupectví. Dostane ji u divadelní pokladny. To znamená smír. Smír na celé čáře. Rapír je odhozen a pan ředitel, který jindy brožurky svoje dovedl skončiti tolika ostrými poznámkami o pánech Družstva, tentokráte spokojil se opravdu pouhou klidnou bilancí. Jest skutečně škoda, že pan ředitel boj svůj

proti Družstvu zastavil. — Byť pro pány, kteří pouze jen proto, že mohli složiti hotově pět set zlatých, smějí nyní rozhodovati o talentech a umění, nebezpečnějším protivníkem, než všechna kritika, jejíž vliv je ostatně malý. Pan ředitel mohl býti výbornému Družstvu velmi nepohodlný a rány, které z jeho strany padaly, mohly, kdyby se bývaly častěji opakovaly, způsobiti mnoho dobrého."

Při tolika rozporech mezi Družstvem a ředitelem, mezi ředitelem a kritikou, mezi kritikou a obecenstvem bude dobře přehlédnouti repertoár a rozvrhnouti jej do několika hlavních skupin. Světlo i stín rozdělí se spravedlivě, všimneme-li si programu domácích her a zdůrazníme-li jednu hlavní tendenci, která nyní vystupuje zřetelněji než kdy předtím: totiž snahu o zpřítomnění, tím také o revidování české divadelní minulosti. Tentokrát neběží, jako za Národopisné výstavy, o pořádání reprezentativních cyklů, nýbrž o několikerý pokus oživiti jednotlivé zjevy, jednotlivé výtvory, které neprávem zapadly a mají být vzkříšeny. Příležitosti bývá k tomu v jednom každém období dost a dost, otázka je jen, zda se jubilea slaví či neslaví, zda se mají vyhledávat a zdůrazňovat a zda je radné jejich nahodilá data přeceňovat. Šubertovi na sklonku jeho vlády dojista nelze vytýkat, že by domácí tradici ignoroval; spíše že z ní chce těžit neúměrně k její divadelní nosnosti a životnosti. Rok co rok se vrací vzpomínka na Tyla: roku 1898 vrátil se den jeho narozenin podevadesáté, bylo ho tedy vzpomenuto představením Šamberkova životopisného obrazu, před nímž předcházel Mužíkův prosloy deklamovaný Marií Laudovou. V červenci předtím odhalili na Olšanech pomník herci J. J. Stankovskému a Národní divadlo za tou příčinou zbytečně, jak míní Čas, „aranžovalo představení v červeném rámečku. Červených rámečků v poslední době už bylo tak mnoho, že slavnostní představení Národního divadla ztratila všechen úvěr" — nezískalo ho ani představením Stankovského aktovky Malý král. Téhož roku v březnu bylo vzpomenuto tragédie Angeliny, jejíž autor, František Turinský, zemřel sto let předtím; ale představení utrpělo, ježto se hrál text nikoli původní, nýbrž nevhodně prý modernizovaný. „Přišel k slovu kdekdo," tvrdí Kamper v Rozhledech, „jen básník, o jehož slávu šlo, nepřišel. Nedostal se k slovu. Nová jakási Angelina sehrána tu před obecenstvem, nevědoucím si s ní rady. Pan Em. rytíř z Čenkova, ne František Turinský, promluvil tu z jeviště Národního divadla a šťastným ‚přehlédnutím' ctihodného textu s nemalou obratností docílil toho, aby všechen zájem na staré ‚truchlohře' zmizel."

Ale všechny takovéto pokusy amalgamační překonalo Šubertovo úsilí o renesanci památky Klicperovy. Rok 1898 „přinesl konečně uznání starému dramatickému spisovateli českému, jenž byl takměř neznám, ačkoliv položil základy k naší literatuře dramatické a jest zejména otcem naší národní české veselohry. V. K. Klicperovi bylo postaveno poprsí ve foyeru Národního divadla a zřízena pamětní deska na domě, ve kterém žil a zemřel, a při těch příležitostech řečmi a spisem ‚Klicpera dramatik' přistoupeno (to jest: přistoupil Šubert) k tomu, aby zjevným se stal vlastní obsah a význam práce tohoto dosud nejplodnějšího dramatika našeho. Ale ubohý Klicpera neušel ani tentokráte nepříjemnosti . . ." Tu nepříjemnost zavinil mu ředitel sám svou až nemírně projevovanou pietou. Kamper vypočítává v České revui, že ze 122 činoherních představení připadlo neméně nežli šestadvacet na jediného Klicperu; Vodák v Čase končí svůj posudek o Šubertově profilu „Klicpera dramatik", že prý svému chráněnci více uškodí, nežli prospěje, a když autor proti té výtce remonstroval, uzavírá redakce diskusi prohlášením: „V hlavní věci přesvědčení všech spisovatelů i kritiků jest asi shodné, že totiž pan ředitel Šubert význam Klicperův zveličil." Pokládat Klicperu

za „sloup repertoáru" bylo by chyba, tak soudí též F. X. Šalda v Lumíru; hrát ho, dobrá, ale ne pořád: „neznechucujte nám ho!" vskutku trneme, vidíme-li, že v jedné jediné sezóně musili předplatitelé stráviti neméně nežli osm Klicperů. Divotvorný klobouk, Hadrián z Římsů, Každý něco pro vlast, Kytka, Ptáčník, Rohovín Čtverrohý, Veselohra na mostě, Zlý jelen — třebaže je tu několik her jen aktových, jako celek je to z hlediska zdravého repertoáru zatížení zcela nesnesitelné.

Cosi obdobného pozorujeme též ve vztahu k slovanským literaturám. Jako při výběru ze starých českých věcí, také zde dobrá vůle, nikoli však šťastná ruka; ušlechtilé poučování bez divadelní zajímavosti. Ne že by se Šubertovi bylo nedostávalo správných pohnutek a bystrého rozhledu. Tak jako se roku 1884 — ve svých dějinách to zaznamenává — obrátil o spolehlivé údaje k Jednotě ruských spisovatelů dramatických v Moskvě a k M. Bałuckému v Krakově, odpověď došla jen z Haliče, z Ruska ne, tak se obrací 1897 — zaznamenává to v červnu Thalie — k ředitelství bělehradského divadla s dotazem, „které srbské hry by Národnímu divadlu doporučilo. Od té doby uplynuly dva měsíce, ale ředitelství bělehradského divadla — mlčí." Dotaz pražského divadla je tím záslužnější, ježto právě krátce předtím byl v Praze prolomen led nevšímavosti k dramatice chorvatské: 23. února 1897 byla česká premiéra Vojnovićových Ekvinokcí v překladu tajemníka Národního divadla dr. Karla Kadlce, v režii Šmahově a s hudbou Kovařovicovou; tak se navázal styk s čelným jihoslovanským spisovatelem, jehož uvádění na českou scénu poté za Schmoranze a Kvapila bylo činem jak uměleckým, tak prozíravým po stránce kulturně politické. 10. února následujícího roku hrála se první a ojedinělá ukázka ze slovinské literatury, totiž A. Funtka aktovka Pro dítě, v překladu G. K. Hoffmeistra, v režii Chvalovského — nikoli k nadšení referentů; „tím, že autor je slovanský

pobratim, ani za mák se dílu jeho nepřidává ceny" (Čas).

Jedním z předních prostředníků českého divadla s jinými slovanskými scénami byl již tehdy Šmaha: umělec, kterému později připadl úkol být českým divadelním propagátorem v Bulharsku, projevuje nyní své chápání povah her polských a ruských. Sewer Maciejowski, jemuž hrál (v překladu Adolfa Černého a režii Seifertově) titulní roli v Martinu Lubovi, poslal mu srdečný děkovný list a zval ho na divadlo krakovské; z ruských věcí osvědčil se Šmaha téhož roku 1898 režisérsky na Tatáně Řepině A. S. Suvorina (v překladě Bořivoje Prusíka), rok předtím na Darmojedce I. A. Salova (v překladě K. Štěpánka). Hrálo se ještě leccos jiného z ruštiny, například pohádkově veseloherní Šotek Viktora Krylova, ale nadšení, jaké o několik let dříve plnilo kritiku po představení nejednoho ruského realisty, bylo to tam. Relativnost a pomíjejícnost hodnot prokázala se nejzřetelněji, když 1897 znovu přišla na scénu Paní majorka a sám orgán realismu napsal: „Pan Špažinský byl v Čechách před lety vítán a mezi vítající patřil i náš list — tenkrát, když se čekal vjezd mohutného, lidského, pravdymilovného realismu velkých mistrů Tolstého, Dostojevského; — dnes vidíme omyl. Tedy revize našeho bludu. A ta ukazuje, že pan Špažinský je malý umělec, a zejména že je malý dramatik. Tenkrát, kdy proti šabloně francouzské a nicotnému zboží fabrikantů německých se počala vědomě a výbojně stavěti velkolepá práce géniů ruských, ošálila nás jakási halucinace."

Teď se čekají nové výboje, nové ... halucinace. Zvlášť z Německa a ze severských zemí. A jak se při takovém očekávání spásy z ciziny tváří kritika k věcem domácím? „Mezi tím, co se takovéto práce dostávají na jeviště," připisuje F. V. Krejčí k dvěma aktovkám Zeyerovým a k obnovené, v aktovku stažené Kolébce Jiráskově, „voláme marně po vynikajících ukázkách současné cizí produkce." A pokračuje: „Ať už se

spánembohem hrají ty tři ohlašované tragédie Vrchlického a jiné oznamované původní věci, ale kde zůstává Hauptmann, Halbe a Ibsen, především Ibsen! Tolik prostředních jmen z ciziny u nás už zdomácnělo, zvláště i norských, a otce celé moderní skandinávské literatury známe nanejvýš jen z dvanáctikrejcarových reklamek! Ale Národní divadlo je zatvrzelé a hluché ku všemu volání." Ubohé Národní divadlo! Komu a čemu vyhověti dřív? Před krátkým ještě časem snášelo výtky, že zanedbává domácí tvorbu, vbrzku se ty žaloby strhnou znovu a prudčeji, ale na konci devadesátých let se mu vyčítá, že podceňuje moderní průkopníky, protože nadměrně přeje domácímu výběru jak starému a vyšeptalému, tak soudobému a rovněž starožitnickému. „Ať už se spánembohem hrají ty tři ohlašované tragédie Vrchlického!" Jaká lhostejnost čiší z těch slov, jakou dosvědčují dálku, jež se položila mezi mladou kritiku a spisovatele, který kdysi byl pozdravován málem jako spasitel českého dramatu! Z pohromy, kterou si Vrchlický roku 1895 způsobil nevhodným exponováním dvou svých aktovek, jakž takž se vzpamatoval. Nyní by měl zas novou tvořivou chuť. Ale někdejší zdar ho opustil. Národní divadlo splácí svému kdys nejúspěšnějšímu autoru povinný tribut. Obnovuje v říjnu 1898 jeho půvabný Soud lásky, mohlo mu v květnu roku předchozího popadesáté, slavnostně tedy, zahrát Noc na Karlštejně („pan Seifert hrál v kuse padesátkrát svého Karla, slavil tedy také jubileum a obliba hry Vrchlického jistě má jeden z důležitých kořínků ve výtečné interpretaci její nejdůležitější postavy. Nedovedu si představiti," píše Ladecký, „dokonalejšího hereckého výkonu v této roli a pan Seifert s tímto Karlem nám přirostl také k srdci, je nádherný svým jemným humorem a svým vroucím přednesem"). Kamper protestuje proti protežování Noci, vyzvedá Soud lásky (1900) i nedoceněného Pietra Aretina, vyzývá divadlo, aby na velkého básníka nezapomínalo.

Ale čeho nemohlo divadlo básníkovi dát, byla důvěřivá bezstarostnost jeho mladých, nadějných let. Do nekrologu, jejž Vrchlický napsal v Lumíru 1896 Josefu Jiřímu Kolárovi, vplynulo bezděky něco smutku nad vlastním osudem neuznání a něco jedu proti podceňujícím kritikům; a nechť i nejnadanější z mladých dramatiků za Vrchlického láme nyní kopí, úcty k němu nepřidává nikterak bojovným řadám přehodnocující kritiky, která jde bez šetrnosti na jeho lyrickou, tedy nejvlastnější doménu, tím spíš na nejspornější, dramatickou.

Když roku 1895 vyšla sbírka Než zmlknu docela . . ., tvrdili utrhači, ten titul že nutno doplnit slovy „. . . vydám ještě padesát knih", neboť to zmlkání básníkovo půjde prý pomalu. Zmlkání na divadle bylo doopravdy dost hlasité, v letech 1896—1898 přišla na jeviště Národního divadla neméně než čtyři Vrchlického díla dotud nehraná: Epponina 12. listopadu 1896, Marie Calderonová 14. dubna 1897, Láska a smrt 28. listopadu 1897, Král a ptáčník 19. února 1898. Z nich jedna hra, Láska a smrt, vznikla již před třinácti lety, byla teď v knižním vydání opatřena hořkou, pro divadlo, jak soudí Kamper, ponižující předmluvou, při provedení pak obecenstvo „srdečně a důstojně projevilo svoje hluboké sympatie nejen básníku, ale i dílu"; byla pak tato tragédie, jíž se v nové době dostalo vzkříšení na Vinohradech, poměrně sympaticky, aspoň se zdrženlivými výtkami a s úctou, přijata i kritikou odpůrců. Ne tak hry, které teprve krátce před svým představením vznikly, na nich naopak až masívně hanlivými slovy demonstrován autorův úpadek, nechybí výrazů jako „pantomima", „násilně slepovaná historie", ba o Králi a ptáčníku (veselohře, jejíž rehabilitaci chtěla provést dramatická škola roku 1933) referent Času vůbec odmítl psát, Rozhledy psaly o pochované „nebožce" veselohře a podobně. S úspěchem u obecenstva se premiéry sice setkaly, celkem však to nebyl více než succès d'estime. O Ep-

ponině zaznamenává Ar . . . ti v Politik, kde ji už předtím *a* — (Kamper) přijal nadšeně, že autor, vyvolaný po druhém aktu, zřejmě nebyl vůbec připraven na aklamace — bylať to první premiéra po nezdařených aktovkách z roku 1895; při Marii Calderonové, kterou srovnává s Donem Carlosem, zjišťuje týž kritik (A. Kraus), že se hrálo celkem bez anima; Láska a smrt hraná k jubileu svého režiséra Chvalovského měla slušný zdar vyjádřený též počtem osmi repríz; při Králi a ptáčníku uchylují se také chvalořečníci k výhradám a zdvořilostem, z nichž mluví rozpaky, stavba kusu není dostavěna, motivace není domotivována, premiéra byla premiérová, to jest nehotová.

„Mistru a příteli Vojtovi Slukovovi", který mu v Marii Calderonové vytvořil herce Pedra Villegase, napsal Vrchlický v den premiéry zadumané verše o umění (otiskl je pak v pamětním listě Belvedere 1897): „Čím hloub Jsi z jeho připil studny, tím stále větší po něm žízeň máš": také o tajemství scénického štěstí platí ta teskná slova. Vrchlický napil se kdysi z toho zdroje; než od nějaké doby, čím častější doušky, tím neuhasitelnější žízeň, tím jasnější však i nedosažitelnost uměleckého snu a touhy po uznání, které by šlo ze srdce. Nic nepomáhalo kadidlo sypané referenty Zlaté Prahy a Lumíra: Vrchlického „málo opravdová abstinence" od dramatické tvorby byla vystřídána produkcí pramálo šťastnou. „A teď ty konce na divadle, jeden kus za druhým, jeden slabší druhého, stálý vytrvalý úpadek," trpce, ba bolestně zjišťuje Šalda v Literárních listech po Králi a ptáčníkovi. „Ne, toho si nezasloužilo to velké básnické srdce! A nenalezl se teď přítel, druh, žák, stoupenec, který by mu řekl: Příteli anebo mistře, až potud!" . . .

Zde pak se dovršuje tragická antiteza Vrchlický: Zeyer. V letech, kdy Vrchlický marně se snaží navázat na svá mladá léta a nalézti znova cestu k bouřlivým sympatiím svého diváctva, Zeyer, nehledaje ji, tu

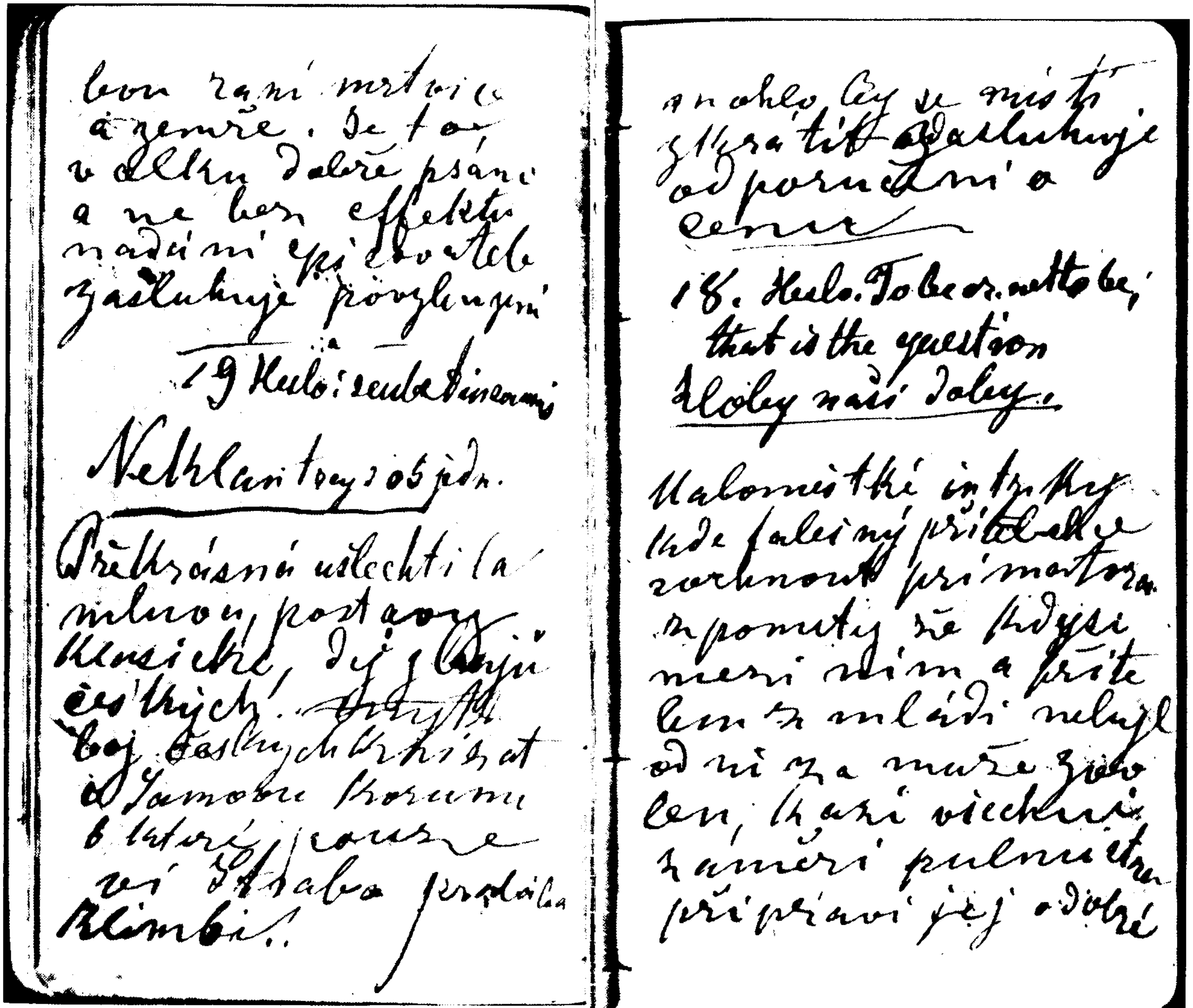
cestu nalézá. Dostává se na sklonku šubertovské éry, který je spolu závěrem jeho básnického vývoje i jeho života, do těsného styku s herectvem, obecenstvem i vlasteneckou veřejností, ale zachovává nadále svůj postoj, který u něho není pózou, hrdého, od světa i od úspěchu odvráceného samotáře-cizince. K Libušinu hněvu, nově studovanému pro historický cyklus Národopisné výstavy, podotýká Kraus roku 1895, že se rozpoutal boj mezi obecenstvem a plachým básníkem: „nadarmo se zvedala opona, paní Kvapilová nemohla než pokynout k lóži, v níž se básník — skrýval. Posléze se skončil boj oboustranným kompromisem: básník se děkoval nadšenému obecenstvu zrovna v ten okamžik, kdy režisér předstoupil před rampu a s politováním prohlásil: Autor není

přítomen." Neméně charakteristická je glosa Času k premiéře Neklana roku 1896 — také zde zachycení anekdotického rysu přispívá k vystižení jak nálady, tak básníkovy povahy: „O jedné sprosté libůstce části premiérového obecenstva konečně je nutno promluvit. Míním umíněné vydupávání autora, kterého si p. t. publikum dopřává jako extra pochoutky při domácích premiérách. Kdo by pozoroval, neznaje našich divadelních mravů, hlediště o prvním večeru původního kusu, myslil by, že není na světě národa, který by tak zbožňoval své spisovatele jako lid český ... Úcta se tím spisovateli zajisté neprokazuje žádná, poněvadž nekritické lidičky tleskají komukoli a hned po prvním aktě, ať je věc sebehorší. Ale kde se jedná o básníka významu takového jako Zeyer, je gaminský entuziasmus parteru a galérií přímo urážlivý. Také se tentokrát panstvo zklamalo. Rozdavači premiérových úspěchů tleskali, až uši zalehaly, tleskali, až se jim krev z nosu spouštěla, tleskali, až jim ruce naběhly jak rejtarské rukavice — básník se neobjevil."

Zeyer je od roku 1896 v Národním divadle zastoupen dokonce pěti hrami dosud tam nedávanými, arci také zde běží z části o díla staršího data. Neklan 30. března 1896, od několika let dohotovený a poctěný cenou, titulní úloha: Řada; pastýřská hra Z dob růžového jitra 27. října 1896, s Kvapilovou a Seifertem (Rebeka — Izák); Doňa Sanča 2. dubna 1897 s Welsovou v úloze titulní a se zajímavou hereckou dohrou; slovenská pohádka Radúz a Mahulena 6. dubna 1898 s Kvapilovou a Matějovským a s lyrickou hudbou Josefa Suka; posléze Bratří, psaní už před sedmnácti lety a výslovně určení pro jeviště, 13. října 1899, s Kvapilovou, Benoniovou, Vojanem — taková jsou vnější data posledních Zeyerových premiér, kterými se úcta k básníkovi hluboko vkořenila do mysli obecenstva, ale i do úsudku kritiků, takřka bez rozdílu táborů a stran. Konzervativci v Zeyerovi arci svého favorita neměli;

Zákrejs v Osvětě vyčítá básníku Neklana nedůslednost, zpronevěřil se prý své abstinenci od divadelní činnosti, a to proto, že „zavál příznivější vánek". Nikoli, odpovídá Zeyer v Lumíru, iniciativa k představení Neklana přišla od ředitele Šuberta, jehož „vlídným jednáním se starý spor ponenáhlu vyrovnal". I k správě i ke kritice zůstává Zeyer na své nekompromisní linii básnické. „Mladí" pak si ovšem uchovávali své odlišné přesvědčení ve věcech světového nazírání a cítění, důsledně provedený romantismus nemohl se jim hodit do jejich programu, a přec jaký rozdíl v posuzování Zeyera a Vrchlického! Mluvě proti rétorice Epponiny, vyzvedá F. V. Krejčí — dojista ne, přese svou monografii, „zeyerovec" v plném smyslu třeba Moderní revue: „tu pochopíte teprv, co jiného jest barevný a plastickými obrazy kypící blankvers Zeyerův, který dovede divadelně zachrániti i hry tak nedivadelní, jakou byla nedávná Z dob růžového jitra." A také jinak se naznačovalo, že zrovna vedle Vrchlického „pochopíte teprv", jaký je Zeyer básnicky houževnatý, charakterní a svůj — i když se přiznávala hojnost literárních ozvuků. Svorně arci se zjišťovalo, že se sloh Národního divadla odcizil slohu básníkovu. Jeho verš se zmáhal starou deklamační školou, anebo selhával vůbec. Příznačná byla premiéra Neklana, o jehož historizující a shakespearizující útvar Národní divadlo se pokoušelo několikrát poté. „Herci nevědí," poznamenaly k prvnímu provedení Rozhledy, „jak verše mluvit, a obecenstvo, jak je poslouchat. Oboustranná bezradnost." — S jistými modifikacemi to platívalo i leckdy později.

Jak jinak, jak radostně zní mluva mladistvé kritiky, když se může rozhovořit o provedení kusu, jehož sloh a záměr souzní s jejím vlastním duchem! Jak jinak se psalo především o hlavní události roku 1896, o Hilbertově Vině, tom „velkém činu moderním vůbec"! Hrálo se „dokonale"; tak fascinujícím způsobem, jak prý Hana Kvapilová hrála, ne-



kon zaní mrtvice
a zemře. Je to
v celku dobře psáno
a ne bez effektu
nadání epického
zasluhuje povzbuzení

19 Hulo: [illegible]

Neklan trag. o 5 jedn.

Překrásná ušlechtilá
mluva, postavy
klassické, děj z dějin
českých. [illegible]
boj [illegible]
o samostatnou korunu
v které [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible]

a nahlo, by se místo
[illegible] zasluhuje
odporučení o
cenu

18. Hulo. To be or not to be,
that is the question
[illegible] naší doby.

Malomestské intriky
kde falešný přítel [illegible]
zarknout při mat[illegible]
vzpomíti že kdysi
[illegible] a přítel
[illegible] z mládí nebyl
od ní za muže zvolen, [illegible]
[illegible] všechny
[illegible]
připraví jej o dobré

Ze zápisníku Františka Kolára (záznam o Zeyerově Neklanu, zadaném do soutěže)

hrálo se už dlouho, i slepý by poznal, že jí přísluší prvé místo; stejně Vojan: po dlouhou dobu nemohl se dostat na Národním divadle k slovu, teď svým Hoškem rázem vyrostl, atd. Ale jen si představme, tak těží opět Rozhledy pro věc svých miláčků a chráněnců, jak by dopadla taková Vina, kdyby se zahrála po starodávnu; obsaďte ji renomovanými sloupy činohry, nasaďte v ní jen jedenkrát falešný patos, a i tak silná věc by musila selhat. Premiéra Viny byla 12. května 1896. Po Noci na Karlštejně, po Našich furiantech, po Maryše opět jednou májové dítě, opět jednou důkaz, že květen, ten „sklonek" sezóny, nemusí být vyhrazen repertoárním zbytkům, nýbrž může náležet nejcennějším a nejšťastnějším výtvorům období! Celé obsazení této tak důvěrně a tak drobnomalebně z pražského života vytěžené hry o „padlé" dívce zasluhuje být připomenuto. V hlavních úlohách tedy Kvapilová a Vojan, jedna z prvních jejich na scéně Národního divadla provedených dvojher, po níž za následujícího režimu přidruží se dueta shakespearská i ruská, ale k níž hned ještě za Šuberta přijde jejich souhra v Princezně Pampelišce. Podle Arnošta Krause, jehož referát se končí záznamem o bouřlivém úspěchu a poznámkou „autor se na jevišti neobjevil", soustředily se jak jemnosti, tak nesnáze interpretace na představitelku hlavní úlohy, která se skoro nedostane ze scény a nese niterný děj ve své duši. Vyzvedá na Kvapilové hojnost drobných žánrových rysů, vedle nich však „zasyčení jakoby raněného hada ve scéně, kdy je o samotě se svůdcem, a ten umdlený tón plný narážek — je to stále ještě táž herečka? Jaká je to scéna, když v druhém dějství, chystajíc se k vyznání, je nucena k důvěrnému hovoru s Hoškem, jak se pojednou pozvedne a už si netroufá vrátit se na místo, které v něm vzbudilo představy tak cudné, a potom ten výbuch bakchantské vášně, když chce všemu udělat konec, pak poslední rozmluva s Hoškem a skok ke dveřím, poslední hnutí, ženoucí

Marie Hübnerová
v Králi a ptáčníku

Hana Kvapilová
jako Pohádka
(v prologu k Radúzu
a Mahuleně)

ji do náručí matky, která usedá ke klavíru!" Tu matku, tu nezapomenutelnou také z pozdějších představení, zvlášť právě z jejích scén u klavíru a z jejího zpívání německé písně, hrála již o premiéře Danzerová; byla to „apatická, zcela jen do vzpomínek ponořená bytost. Jak se neustále vrací k řečem o pradleně, jak překáží záměrům svých dětí: vše nabývalo zabarvení jakoby psychózního; mdlé posuny, výraz tváře ve chvílích nehnutí jakoby odumřelý, hra na klavír i zpěv ne jako živoucí dění, leč jako dech vzpomínky." „Mlčela svou mramorovou matku se znamenitou výmluvností," pointuje Kuffner. Vojan ovládá podle Krause „umění

hlubokého stesku, ba i slz, které jinak mohou lehce působit komicky, ale ovšem i mladistvou svěžest sangvinického spisovatele"; jdou mu, míní Kuffner, výborně k tělu pasívní povahy modernistické; v Hlase národa (Kronbauer) zřejmě se na Vojana dívá ještě jako na quantité négligeable: jeho Hošek prý „čestně se držel vedle vynikající družky". V úloze cukrmistra debutoval Pulda mladší, jeho pojetí bylo sporné, zdůrazňovalo přespříliš intrikána. Bratra Mínina hrál Sedláček, měl prostotu ctižádostivého umělce a radostnou, k srdci jdoucí rodinnost.

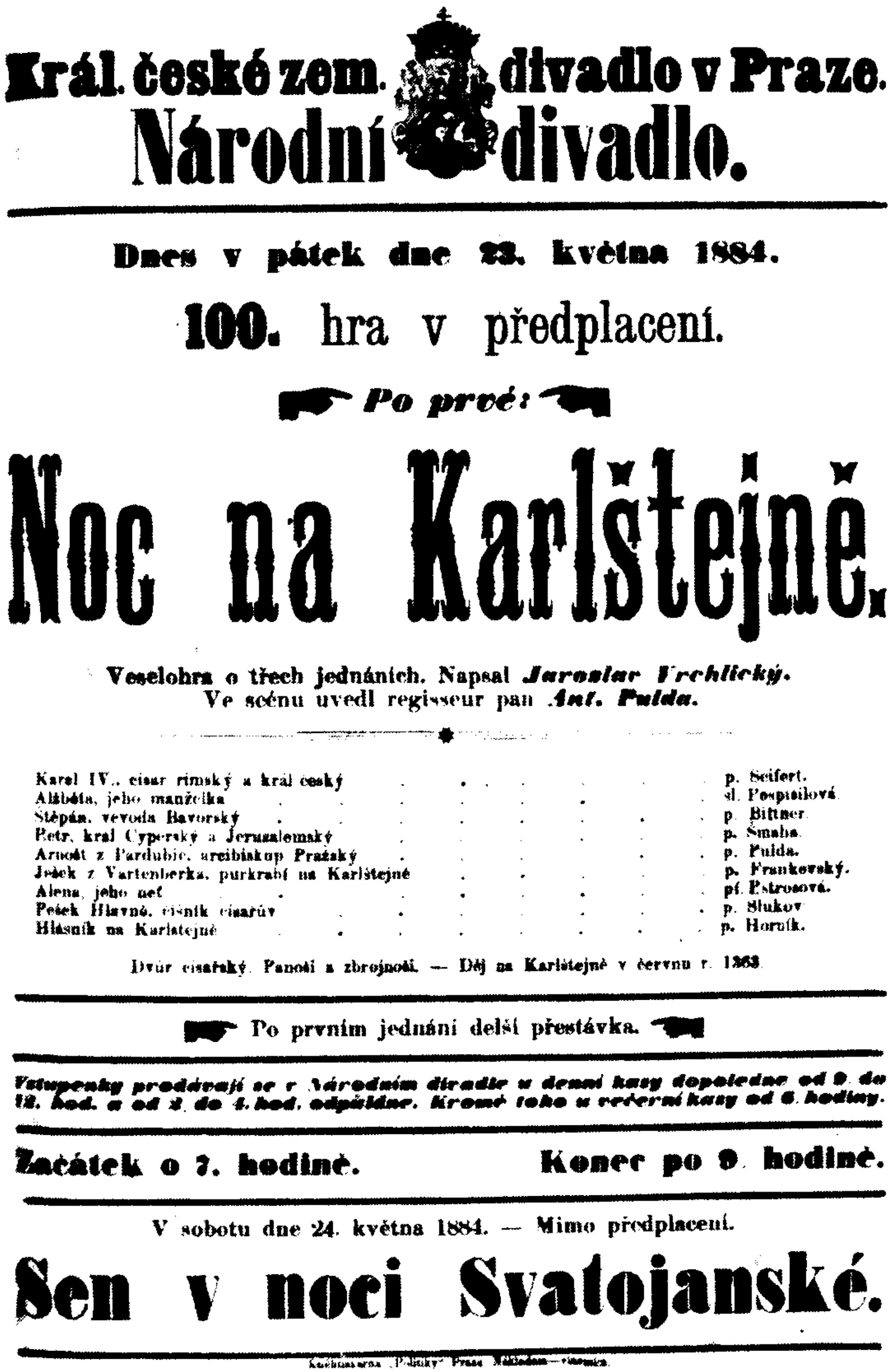
Před Vinou nepředcházela ani aféra jako před Maryšou, ani reklama jako při hrách některých celebrit, ani sláva jako před Nocí na Karlštejně, ani dlouhá činnost divadelní jako před Furianty: byla to výhra zcela spontánní, tím vítěznější, tím také nebezpečnější. „Pan Jaroslav Hilbert nečekal na vydání nějaké knihy," psalo se k premiéře, „aby šel s jakousi legitimací spisovatelskou do divadla; napsal tu a tam do některých časopisů trochu veršů, kus prózy a najednou ohlásil se jako dramatik. Je v té smělosti něco imponujícího, to jest, imponuje to ex post, po výsledku jeho směle, s bravurou vystavěné Viny." Pohříchu byla básníkova dráha hned v prvých slibech bez jeho provinění zaražena. V dubnu 1898 se hlásí, že Národní divadlo „chystalo se provozovati nové drama Jaroslava Hilberta O Boha, které však bylo cenzurou zakázáno": je to prvotní titul oné poté na Pěst překřtěné hry, která byla sic přivítána mnohou literární i nábožensko-myslitelskou výtkou, ale, jak o víc než dvě desítiletí později ukázalo provedení Hilarovo, měla v sobě nejvíc ze všech Hilbertových výtvorů dramatické zápalnosti. Neuskutečnila se ani myšlenka, na niž připadli prví chvalořečníci Viny, sníce o jejím uvedení do repertoáru na mimočeských scénách: pro svou silnou charakteristiku i pro svůj životní a spolu divadelní dialog byly by si Hilbertovy hry mohly dobýt úspěchu i za hranicemi, nebýt arci dvou závad: u hry

O Boha momentu náboženského, který v zemích katolických mohl snadno narazit a v zemích nekatolických ztěžoval porozumění, u Viny pak okolnosti, že kus parafrázuje námět v cizích občanských kusech již nejednou zpracovaný. Tak se stalo, že autor, v nejnadějnějším rozběhu ne-li zklamaný, přece zastavený, zabředl do soumračného chaosu své třetí hry, Psanců, jejichž ráz by se byl nedobře hodil pro obecenstvo Národního divadla. Pro obrodný sloh jeho další, historizující etapy nedostávalo se pak pohříchu opět náležitého porozumění, i má počátek cesty nejdramatičtějšího modernisty nejeden znak tragiky — zcela jiné ovšem, nežli jakou pozorujeme na vývoji divadla Vrchlického. Zcela jinak nežli o autoru prvé činohry dávané v Národním divadle lze také o autoru Viny říci, že zůstal za Šuberta autorem jediného dramatu, jediného totiž dramatu vskutku dávaného. Na Adámka lze aplikovati to označení pro jeho talent příliš těsný — na Hilberta proto, že jeho nadání bylo příliš bohaté a živelné a nemínilo se sklonit divadelním konvencím.

K premiéře Viny připíná se pamětihodná epizoda z dějin našeho herectví. Vzbudila, jak právem píše ředitel, „i vlastní cenou i provedením takový interes, že se ozvaly hlasy, aby umělecký ansámbl Národního divadla v tomto dramatě zaměstnaný uspořádal mimo Prahu několik představení". O takové pohostinské vystoupení předního činoherního souboru přihlásil se Slaný, pak autorovo rodiště Louny a ještě asi šest jiných měst, vlastní popud k chystanému podniku vzešel z řad spisovatelských, jmenovitě od Václava Štecha. Podle časopiseckých zpráv pozorujeme, že věc ta způsobila neobyčejnou pozornost, ba poplach; vždyť běželo o iniciativu, která by, lze-li tak říci, protikladně doplňovala někdejší instituci divadelních vlaků: v počátcích Národního divadla pořádaly se zájezdy z venkova do Prahy, aby mimopražští interesenti zhlédli

Noc na Karlštejně nebo Sen noci svatojánské v interpretaci Národního divadla, především arci, aby vyslechli některou ze Smetanových oper – teď naopak mělo, což později bylo probojováno a což nyní se děje s hladkou pravidelností, Národní divadlo zajíždět na venek; malý počet osob a moderní ráz kusu výborně hověl zamýšlenému účelu, přednost se měla dávat městům, jež neměla svého divadla ani na ten čas kočující společnosti, záměru přál Šubert – vidíme ho zas jednou na straně zdravého hnutí –, část tisku však se vyjádřila ostře ve smyslu záporném. Odpor katolického Čecha byl asi způsoben právě charakterem Hilbertovy hry, v Národních listech však ozývaly se od 16. června 1896 protesty z důvodů konkurenčních: Národní divadlo, které prý umělecky i hmotně „výborně na svém místě prospívá, hodlá tedy cestovati po venkově“, tím prý bude jednati proti směrnicím Ústřední jednoty herecké, založené před jedenácti lety; ba zamýšlený výlet byl poté označen za „opovědění vyhlazovacího boje venkovským společnostem“. Správní výbor před takovými námitkami couvl a projekt zamezil – k uspokojení Kuffnerovu, k nelibosti ředitele Šuberta, jenž lituje, že se tak znemožnilo několik her, „jimiž by české původní produkci a skutečnému umění dramatickému bývala se na českém venkově jistě prokázala dosti platná služba“.

Dva měsíce před Vinou měl svou „prvinu“, v říjnu roku následujícího svou druhou premiéru Jaroslav Kvapil. Jeho Bludička, hra malířská, patří k Vině spřízněným rázem společenské dramatiky, jeho Princezna Pampeliška však (s hudbou Foerstrovou) byla hrou pohádkovou podle tehdejšího střihu a k prvotině Hilbertově měla vztah jen ten, že se jí a nikoli Vině dostalo ceny Náprstkovy. Nevlídný jako při vstupu na dramatické kolbiště zůstal poměr obou divadelníků i nadále, po roce 1900 nabývalo napětí mezi Hilbertem a manžely Kvapilovými tvarů


Král. české zem. divadlo v Praze.
Národní divadlo.

Dnes v pátek dne 23. května 1884.

100. hra v předplacení.

Po prvé:

Noc na Karlštejně.

Veselohra o třech jednáních. Napsal Jaroslav Vrchlický.
Ve scénu uvedl regisseur pan Ant. Pulda.

Karel IV., císař římský a král český . . . p. Seifert.
Alžběta, jeho manželka . . . sl. Pospíšilová.
Štěpán, vévoda Bavorský . . . p. Bittner.
Petr, král Cyperský a Jerusalemský . . . p. Šmaha.
Arnošt z Pardubic, arcibiskup Pražský . . . p. Pulda.
Ješek z Vartenberka, purkrabí na Karlštejně . . . p. Frankovský.
Alena, jeho neť . . . pí. Petrovová.
Pešek Hlavně, číšník císařův . . . p. Slukov.
Hlásník na Karlštejně . . . p. Horník.

Dvůr císařský. Panoši a zbrojnoši. — Děj na Karlštejně v červnu r. 1363.

Po prvním jednání delší přestávka.

Vstupenky prodávají se v Národním divadle u denní kasy dopoledne od 9. do 12. hod. a od 3. do 4. hod. odpoledne. Kromě toho u večerní kasy od 6. hodiny.

Začátek o 7. hodině. Konec po 9. hodině.

V sobotu dne 24. května 1884. — Mimo předplacení.

Sen v noci Svatojanské.

Květnová premiéra roku 1884

a důsledků jasně viditelných a projadřovalo se nejednou šarvátkou. Běželo skutečně o dvé typů základně rozdílného ladění a také osud dramatických prací zde Hilbertových, tam Kvapilových utvářel se velmi odlišně. Společný ráz jejich debutům vtiskovala ovšem Hana Kvapilová, která Hilbertovi tak jímavě vytvořila Mínu a jíž byl přičítán tak značný podíl na zdaru obou her jejího manžela. Svou „démonickou ženštinu", Helenu, zahrála podle Krause k zamilování, podle Jaroše delikátním a vzácným uměním jako jindy, podle Třebického, který Vojanovu malíři Duškovi vytýká tempo nesnesitelně vleklé, oduševněle a sugestivně. Stejně hymnicky byla vítána její Pampeliška, ale nejen že vznětlivý Ladecký „nenalézá slov": i Česká revue, která o ní soudívá střízlivě a s úmyslně zachovávanou rezervou a která nijak nezveličuje zásluh pohádkového básníka, píše závažně: „Návrat verše na jeviště, po krátkém, ale zato tím krutějším panství naturalismu — toť úspěch, který nesmí býti podceňován. Bude na čase, aby naši herci navykli si zase říkat verše. V tom ohledu představitelka Pampelišky, paní Kvapilová, nezanechala žádného přání. Jak ona přednáší verše, jest skutečně výkonem úctyhodným. Netrhá jich, zachovává i myšlenkovou stavbu i veršové předivo, měkce a lehounce je říká, ale s jakým citem a jakou vřelostí. Pampeliška patří vůbec k nejlepším jejím výkonům. Dovedla pavučinovou postavičku princezninu obestříti takovou milou září, takovým čarovným půvabem, že právem možno jí připočísti lví podíl na úspěchu večera. Jmenovitě v posledním aktu rozhodla osud kusu." Vzácný pochod společného tvoření herečky s básníkem docházel správného pochopení, „nemýlím se asi," připomíná referent Thalie, „pravím-li, že měla vážená umělkyně zajisté mnohé slovo i při literárním tvoření tohoto libého zjevu, který je tak naprosto přilehlý její umělecké individualitě." Tentokrát se dostává též Vojanovi, což jeho jest, třebaže nejen

Honza, nýbrž i jeho představitel neustále ještě stojí jakoby v stínu světlé princezny, a tedy v druhém pořadí. Co se autora tkne, poznávalo se: vrací se k svému vlastnímu poslání, lyrickému. „Lyrická desítiletá minulost" působila před Bludičkou cosi jako nedůvěru, s úlevou se pak mohlo konstatovat: „Pan Kvapil, lyrik, obstál při prvním vrhu slušně" — ale netušil tehda ještě nikdo, netušil patrně ani sám autor a netušila as ani jeho choť, že poslání nejvlastnější na Kvapila teprve čeká, v tom že opět bude mít spojení lyrismu a divadla svou vynikající úlohu, ale ve smyslu básnického režisérství a nikoli básnického slova.

Mezi ostatními dramatickými debutanty posledního pětiletí byl Josef Šmaha, dojista ne už divadelní začátečník, ale teprve nyní popouštějící uzdu svým sklonům spisovatelským: od fejetonových črt přešel k celovečerní Premiéře na vsi (premiéra na Národním divadle 11. března 1900). Mnohonásobně a velmi živě byl na divadelním dění interesován Václav Hladík; prvá z dvou jeho dramatických prací, Nový život, přišla na scénu 28. listopadu 1896, tedy v roce Bludičky, ke které patří též svým malířským prostředím a manželským konfliktem; že však přec jen přichází z druhého konce, dosvědčuje to drama svým věnováním „na důkaz obdivu a přátelství velké umělkyni Haně Benoniové". Po Gabriele Preissové přihlásil se nový talent horkokrevně a divadelně cítící spisovatelky v Boženě Vikové-Kunětické: hrou V jařmu (29. prosince 1896), výrazněji pak Neznámou pevninou (3. prosince 1898), kterou označila k údivu kritiky za veselohru, osvojovala si prozatérka techniku a pregnanci jevištní, jež připravovala její pozdější zdar na divadelním poli, ale byla pro své znaky „ryze ženské" Šaldou potírána. 17. března 1899 mihla se na scéně Národního divadla jiná prozatérka aktovkou Pohostinsku: pod pseudonymem Jakub Ryvín skrývala se paní Anna Lauermannová.

Vítězství nebyla ani na straně těch, kdo již předtím vkročili na jeviště. Jiráskův Emigrant poctěný ruskou cenou „chytil srdce diváků", byl oceňován po stránce historické i pro svůj citový zápal, ale – „na drama českého mučeníka pro víru budeme čekati dál", epickému zpracování v autorových Sousedech se přec jen dávala přednost, ba podle Viktora Dyka v Moderní revui je Emigrantem historická dramatika přivedena ad absurdum; premiéru (30. ledna 1898) Thalie provází poznámkou o nedůsledné režii (Šmahově), na níž prý bylo znát „jak je nebezpečno položiti děj aktu ven do třeskutého mrazu". Od F. X. Svobody hrála se 19. ledna 1897 veselohra Dědečku, dědečku! – „prohraná bitva", soudí Krejčí, „náladovost", chválí a omlouvají jiní, „nuda", rozhoduje se Jaroš, „ce ne sont pas nos moeurs", protestuje slavnostně Kraus – a ani Odpoutané zlo (4. května 1898) nenapravilo u kritiků pošramocenou autorovu reputaci: „Myslím, že s legendou o F. X. Svobodovi je definitivně konec," dekretuje Čas, jakož tenkrát vůbec bylo tak leccos „definitivně" překonáváno a vbrzku zas nově uznáno; také umírnivší se jinak Ladecký odmítá hru a bere proti ní v ochranu Kunětické aktovku V jařmu; „ein sehr gemischtes, im Ganzen herzlich unbehagliches Gefühl," resumuje Kraus. Dojista že byl autor tentokrát hodnocen dvojnásob příkře, protože běželo o kohosi, kdo pět let předtím svým Rozkladem vzbudil u mladé kritiky také až upřílišené naděje; částečnou korekturu provádí V. Tille, když v dopise londýnskému Atheneu označuje Svobodovu veselohru za pozoruhodný pokus o prostou kresbu domácího života (v červenci 1897). To měl Václav Štech postavení lehčí. Jeho Ohnivá země (26. května 1898) hraná vzápětí po Svobodově Odpoutaném zlu chybovala prý leda, že si přikládá název komedie místo fraška, v té lehké veselohermí faktuře však plnila svůj úkol, zvlášť protože tam bez vyšších nároků, ale hodnověrně byl znázorněn drobný všední život;

Král. zemské české divadlo v Praze. Národní divadlo.

Dnes v úterý dne 3. května 1887. — 115. hra v předplacení.

Po prvé.

Naši furianti.

Obraz života v české vesnici o čtyřech dějstvích.

Napsal Ladislav Stroupežnický. Ve scénu uvedl regisseur pan J. Šmaha.

Filip Dubský, sedlák a starosta obce Honické . . . p. Šimanovský.
Marie Dubská, jeho žena . . . sl. Klapetová.
Václav, jejich syn . . . p. Šedlbauer.
Petr Dubský, Filipův otec a výminkář . . . p. Mošna.
Jakob Bušek, sedlák a první radní v Honicích . . . p. Šmaha.
Františka Bušková, jeho žena . . . sl. Slavínská.
Verunka, jejich dcera . . . sl. Danzerova.
Martin, jejich syn 14 let starý . . . m. Špaček.
Matěj Sumbal, sedlák a obecní výbor . . . p. Pštross.
Kateřina, jeho žena . . . sl. Vaňková.
Pavel Kožený, sedlák a obecní výbor . . . p. Chimanský.
Lukáš Šumbal, sedlák a obecní výbor . . . p. Šamberk.
Valentin Bláha, vysloužilý voják . . . p. Frankovský.
Josef Habršperk, švec . . . p. Kolár.
František Fiala, krejčí . . . p. Chvalovský.
Terezka, jeho žena . . . pí. Seifertová.
Kristýna, Matěj, Pepička, Josífek, Magda, Františka, Filípek – jejich děti . . . sl. Turková, m. Špačkova, m. Reichova, m. Kutečkova, m. Krepsova, m. Bockova, m. Červená.
Obecní kovář . . . p. Kosohub.
Karel Kudrlička, učitel v Radoticích a písař obce Honické . . . p. Karban.
Tobiáš Nedochodil – cestující obchodníci s dřevěným nádobím od Domažlic . . . p. Sauer.
Markytka, jeho sestra . . . pí. Ortová.
Vojta, čeledín na živnosti Dubského . . . p. Horník.
Závodčí četníků z městečka Retic . . . p. Řada.
Marek Ehrmann, majitel hospody v Honicích . . . p. Chramosta.
Rosinka, jeho žena . . . sl. Vernerova.
První muzikant . . . p. Brodak.

Ženy, děti, čeleď, obecníci, sousedé, muzikanti.

Děj roku 1869 ve vesnici Honicích v jižních Čechách. Dějství I. a IV. jednání na návsi v Honicích, II. jednání v hospodě a III. jednání ve světnici u starosty Dubského.

Po druhém jednání delší přestávka.

Začátek o 7. hodině. Konec o půl 10. hodině.

Zítra ve středu dne 4. května 1887. 116. hra v předplacení.

Bodří venkované.

Květnová premiéra roku 1887

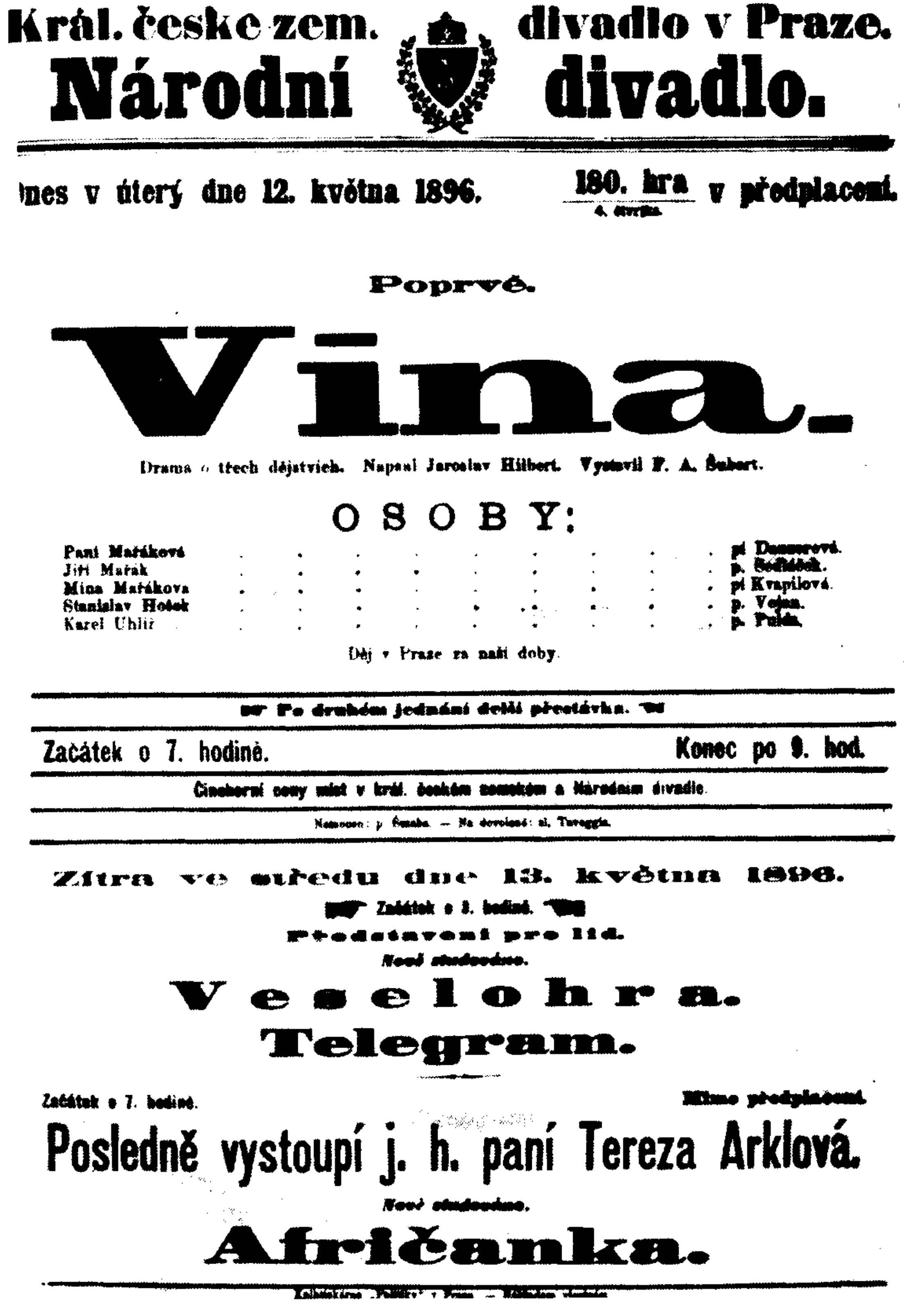
Květnová premiera
roku 1894

v stupňované míře platí to o Třetím zvonění (4. února 1900), „hlučný, pronikavý, rozhodný, skvělý úspěch," shrnuje Kamper, „a přece celá ta aféra, kde divadlem rozléhají se salvy potlesku a mnoho rukou ochotnických, hledajících osvěžení svého repertoáru, vděčně sahá po zelenavé knížce, v jejímž úvodě autor napsal si sám kritiku provozování své hry v Národním divadle (také zajímavá novinka!) — celá ta aféra nemá s literaturou nic společného."

Blahovůle divadla k domácímu repertoáru dojista byla značná. Taková, že sami referenti se proti ní ozývali. Nic neilustruje situaci tak zcela změněnou proti letům osmdesátým lépe, než odstavec, jejž mohla Thalie napsat po premiéře autora tak význačného jako F. X. Svobody: „Tážete se, kde jsou meze, po které se může jíti při uvádění domácích věcí na scénu. Lze je těžko definovati. Musí je určiti v každém jednotlivém případě odborná znalost dramaturgova, jeho láska k věci a jeho svědomí. Je nesporné, že tyto meze byly Odpoutaným zlem překročeny." Nadto měla být ctižádost domácích spisovatelů podněcována novými cenami, nově jmenovaný intendant dr. Herold věnoval 23. února 1896 tisíc korun na českou veselohru z moderního života —, pohříchu marně, poměrně nejlepší z prací zadaných do konkursu byl Mervartův Servus (3. srpna 1898) — a také jinak se působilo na dramatické ambice, to u autorů, kteří zůstali ušetřeni divadelní horečky; podle plzeňského Obzoru například, tak čteme v únoru 1896 (psal do něho Jaroslav Kvapil), „kruhy, jež mají vliv na řízení Národního divadla", vyzvaly Zikmunda Wintra, „aby se pokusil o dramatickou práci z historie české, v níž by se ráz doby zvolené význačně odrážel po příkladu jeho prací novelistických". Winter prý neodpověděl — a mladá kritika volala po ukázkách jiné dramatiky. K roku 1898 poznamenává Šubert, že prý se Národnímu divadlu nejednou vytýkalo, že neuvádí dostatečnou měrou na své

jeviště literárně důležité zjevy produkce cizí, „zvláště německé“.

Zde je arci radikální převrat proti poměrům, proti zákazům někdejším. Ale vedle toho trvá onen hlubší, již od počátku Národnímu divadlu daný rozpor a problém. Neběží o to, zda se vůbec smějí a mají německé věci hrát. Běží tím více o jejich volbu, o jejich výběr podle měřítek nejpřísnějších. Šalda v Literárních listech připsal k Šubertovu Čtrnáctému roku, že Národní divadlo nezná Goetha, Hebbla, Ludwiga, Grillparzra. Přes protesty udržoval se nadále na repertoáru Mlynář a jeho dítě jakož i, což je povážlivější, několik líbivých, nic než kasu neplnících frašek. Ve vyšší literatuře nastupuje přeskupování, vystřízlivuje se (například za premiéry Skrytého štěstí) z kultu sudermannovského, vzrůstá zato úcta k Hauptmannovi. Důležité poslání v té věci plní Šaldova studie o moderním dramatě německém v Literárních listech 1897. Z dobové dramatiky tendenční silně zaujal (20. dubna 1900) Dreyerův Zkušební kandidát, důležitější byl vstup Schnitzlerův do Národního divadla Milkováním v provedení arci sporném (6. října 1896), ještě důležitější dva další Hauptmannové: Forman Henčl (11. ledna 1899) a Potopený zvon (6. ledna 1900): onen významný pro vzestup Marie Hübnerové, tento, předurčený pro skvělý výkon Hany Benoniové. Také překladatelsky měly oba kusy svou odlišnou linii, onen, „psaný v originále skoro nesrozumitelným dialektem slezským, převedl do podřečí podkrkonošského, známého z Blouznivců našich hor“, Antal Stašek, kdežto verše Potopeného (prvotně se psávalo „Utonulého“) zvonu přetavil do akademičtější dikce F. S. Procházka. V době, kdy nejen ve vlastní tvorbě autorově, ale také ve vkusu obecenstva vespolek se prou sloh naturalismu a sloh pohádkové symboliky, ukazuje počet repríz, že sympatie českých diváků byly na straně Hauptmannova romantismu: tak jako poprvé k nám byl uveden Haničkou, jejíž dvojklanost způsobila


Král. české zem. divadlo v Praze.
Národní divadlo.
Dnes v úterý dne 12. května 1896. 180. hra v předplacení.
Poprvé.
Vina.
Drama o třech dějstvích. Napsal Jaroslav Hilbert. Vystavil F. A. Šubert.
OSOBY:
Paní Maříková
Jiří Mařák
Mina Maříková
Stanislav Hošek
Karel Uhlíř
Děj v Praze za naší doby.
Po druhém jednání delší přestávka.
Začátek o 7. hodině. Konec po 9. hod.
Zítra ve středu dne 13. května 1896.
Předstasvení pro lid.
Veselohra.
Telegram.
Začátek o 7. hodině.
Posledně vystoupí j. h. paní Tereza Arklová.
Africanka.

Květnová premiéra roku 1896

Eduard Vojan
jako Honza
v Princezně Pampelišce

Marie Hübnerová
jako Hana Schälová
ve Formanu Henčlovi

Adolf Pštross
a Ferdinand Šamberk

zmatek, ale jejíž jímavá postava, rovněž už v podání Benoniové, podmaňovala cit, tak to byly nyní přírodní, živelné, ale i rétorické pasáže básnické, které působily nejvíce v nejúspěšnější, dojista ne nejhodnotnější Hauptmannově hře.

Jeho mistr Ibsen promluvil z české scény v české řeči dvakrát, krom toho vlašsky Příšerami; ale ani John Gabriel Borkman (8. května 1897) v překladu B. Frídy a výpravě Seifertově s titulním výkonem Šmahovým, ani Rosmersholm (24. listopadu 1899) v překladu Karla Kučery se Slukovem a Kvapilovou nerozptylují dojmu, že za Šuberta stále ještě není naše divadlo na ibsenovské výši. „Zvláštní host zavadil o naši scénu," básní sic F. V. Krejčí, „jako kroky kamenného obra zadunělý scény nejnovějšího jeho dramatu John Gabriel Borkman po prk-

nech, málo zvyklých nésti postavy tak železné a zhuštěné tragické tíhy"; ale hned nato doznává, že dosavadní hry Ibsenovy na Národním divadle zapadly, „obecenstvo nevědělo, jak se na ně dívat, a kritice nezáleželo mnoho na tom vybojovat jim místa." Teď kritice na tom záleží, zůstává však prozatím osamocena. Aspoň kdyby prý Ibsen vzbudil, jako jinde, bouřlivý odpor šosáků, utvořily by se tábory, zdvihlo by se trochu prachu, stopa by však zůstala znatelnější nežli teď, kdy je přijímán s českou vlažností. „Odkud by se u nás najednou měli vzít ibsenovští herci? I kdyby tu byli, repertoár by je musil pokazit." Výpravě zevnější, vytýká Jaroš, pochopitelně v tomto předkvapilovském období, „scházela nutná sugestivnost. Viděli jsme zcela obyčejné interiéry, nikoli však mrtvý dům, kde se plíží stíny odpravených životů". Souhra, míní Moderní

revue, působila jako podařený, ale nemístný vtip. S Rosmersholmem tedy musilo to dopadnout ještě hůř. A také dopadlo. Publikum se nudilo, konstatuje Politik, a o provedení soudí Čas ničivě: „Bylo to zrovna tolik, jako by Rosmersholm nebyl býval proveden. Národní divadlo přesvědčilo nás opětně, že pro Ibsena chybějí všecky podmínky: herci, jeviště, obecenstvo." Také „-il." v České revui konstatuje rozpaky obecenstva a ptá se, zcela shodně s otázkou Krejčího pronesenou po Borkmanovi: „Kde, proboha, mají vzíti herci příležitost vpracovati se v odlišný ten, svérázný Ibsenův styl?" Ani Kvapilová — nepsal to přece jen zas Kamper? — nebyla prý s požadavky stylu Ibsenova — Kvapilová, která si přec právě tuto úlohu podrobně připravila a rozebrala: do Obzoru literárního a uměleckého napsal Vodák, jsa přesvědčen, že se v Národním Ibsen prozatím vůbec nemá, protože neumí, hrát, rezervovanou chválu její Rebeky Westové („měla pěkné momenty, ale celistvé a hluboké koncepce v jejím výkonu nebylo"), a umělkyně navázala na ta slova rukopisnou stať, v níž vykládala, proč hrála tak, jak hrála, a nikoli jinak. „Snad po letech, až budeme míti malou scénu — a budu-li tak přešťastna, že i pak budu Rebeku hráti — porozumíme si s obecenstvem i s kritikou líp..." Vedle kritiky byla tu tedy i mezi hlavními instancemi, hereckými, alespoň jedna záruka nastávajícího přerodu.

Přerodu nebylo zapotřebí při repertoáru francouzském, jenž se s výjimkou Maeterlinckovy Vetřelkyně (16. dubna 1898 v překladu Marie Kalašové a výpravě Seifertově) pohyboval ve vyježděných kolejích. Znova se sáhlo k Pailleronovu Světu nudy, ke kusu to prohlášenému ze samých začátků Národního divadla, týž autor nemohl zklamat ani svou Jiskrou, v repertoáru šla bulvární veselohra za veselohrou, při čemž vrcholu jásavé obliby dosáhla (26. ledna 1899) Bertonova a Simonova Zaza, samo sebou s Benoniovou v úloze titulní chansonetty. S jejími

osmnácti reprízami však přec jen úspěšně soutěží francouzská hra vážná, ba bohatýrská: Rostandův Cyrano de Bergerac (poprvé 22. března 1899) se Seifertovým veršujícím Gaskoňcem a Roxanou Marie Laudové byl pozdraven — jak byl pozdravován tehdy též originál — jako vybočení z divadelní šablony; teprve ponenáhlu se ustalovalo pojetí, jež polemicky vyhrotil u nás hned po premiéře Karásek v Moderní revui, že neběží o novotářství, nýbrž o těžení z tradice, o virtuózní vyvrcholení rutiny, o opožděnou romantickou vlnu. Na Rostandovi a nikoli na Ibsenovi se uskutečnilo, po čem toužila mladá kritika. Rozvířil mnoho prachu, plnil domy, způsobil diskuse. Ne ještě o podání hereckém. Seifertovo podmanivé, byť vnějškově založené deklamátorství — „element erotický a galantní" byl jím podle Šaldy zdůrazňován na úkor živlů groteskních a rabelaisovských — nepřipouštělo prozatím předpovědi, že se vbrzku právě v této parádní roli stane jeho nástupcem, protichůdcem a překonatelem Eduard Vojan, jemuž se při premiéře bylo spokojit drobnou úlohou hraběte de Guiche. Básnická však cena a divadelní dovednost byly komentovány dlouhými rozbory a přeceňujícími kritikami — opatrný odstup zachovává A. Kraus —, k závažné debatě dal podnět i virtuózní básnický převod Vrchlického: po větším díle přijímán nadšeně a skoro bez výhrad, byl v Čase podroben drobnohledné analýze Sterzingrově — bylať to doba, která i jinak vedla k bdělému, mnohdy až přebroušenému posuzování překladatelské praxe, jak svědčí mimo jiné Šaldův rozbor českého Baudelaira v Rozhledech a Flajšhansův odsudek českého úryvkovitého Zarathustry v Osvětě.

Arci, zrovna tehdy byla prý „podána opět ukázka mistrných překladů, jež mohou divadlu českému sloužiti snad celé století": té přemrštěné naději oddával se Šubert, ne poprvé, ve výroční zprávě za rok 1897, mluvě o Sládkově zčeštění Snu noci svatojánské. Nehynoucí svěžest

této Shakespearovy pohádky-komedie, která by zasloužila být stopována ve všech svých modifikacích a obsazeních v dějinách Národního divadla, osvědčuje se na sklonku Šubertovy éry znovu, byť jinak než v jejích počátcích. Nám zde postačí, když na ní a na ostatním shakespearském programu ukážeme, jak bylo postaráno o toto předůležité odvětví kmenového repertoáru, které poté za Šubertova nástupce bylo proniknuto novým duchem; jak tedy právě shakespearský výběr a sloh jeho provedení dosvědčovaly nutnost brzké jevištní revize a reformy. Shakespearův Sen měl už od roku 1891 nové obsazení, tehdy vzpomínal K(arel) B(ulíř) v České Thalii: „Kolika změn dožila se již jen v našem divadle ta bájná říše Oberonova! První reprezentanti či lépe reprezentantky říše gnómů zajisté dosud v nejlepší jsou paměti: viděli jste přec majestátního Oberona slečny Pospíšilovy a čtveráckého Puka slečny de Pauli. Od té doby, kdykoliv se objevil Sen po delší době na divadelní ceduli, vždy nějaká změna v obsazení. Proč neponechán Oberon v mistrných rukou pana Seiferta? U Oberona paní Benoniové-Dumkové přichází sice více ku platnosti útloboká postava a graciézní vděky, ale jak jinak zvonily ty skvělé verše z úst páně Seifertových! Čtverácký Puk octl se v rukou slečny Kubešovy, která s přirozenou živostí a vřelostí sehrála tu dobrou kopu. Krásná Hermie dobře byla podána paní Laudovou; ztepilá postava v takové fantastické pohádce hraje velkou úlohu. Četné tyto změny měly však za následek časté, velmi časté kolísání ve verši a půtky s tvrdošíjnou pamětí. Ctihodná družina občanů athénských byla ve spolehlivých rukou; tito veselí jonáci jsou skvostné figurky šťavnatého humoru pánů Kolára, Mošny, Šamberka a Sedláčka.“ Roku 1900 hraje Puka Grégrová, Titanii Hilbertová, Oberona Vlčková-Matějovská, milostné dvojice: Kvapilová—Matějovský, Laudová—Vojan. Kolára nebylo již mezi živými, rod Šamberků se prezentoval mladší linií, komiku doplňo-

vali Mušek (Švihlík), Kafka (Hladomor), Pštross, sestup však se dál směrem k líbivosti a výpravnosti: v lednu 1897 píše Krejčí o té známé atrakci z dětských let Národního divadla ze šťastné éry divadelních vlaků, o Snu, „jenž vlastně neví, jak přichází ke cti být tažním pokladním kusem. Ze skladiště rekvizit se vytáhli znovu ti obrovští noční motýlové a elektrické mušky, jejichž nemotorné kymácení chce pomáhat zesilovat čarovné dojmy Mendelssohnova nokturna, pan Sládek dal nový překlad, kdekdo z nových lidí, od pana Šamberka mladšího až k slečně Horské dostal svou úlohu, pan Kafka přivedl čiperného pejska, při jehož pohybech se může naše roztomilé obecenstvo smíchy potrhat (také ukázka, nač naše obecenstvo v divadle myslí a co je zajímá!), a kouzelná pohádka Shakespearova září zas v celé trikotové nádheře a ošumělém půvabu stereotypních, až do zprotivění stejných baletních pohybů. Její vůně a poezie vyprchala všemi póry a to, co zbývá, je půl výpravný balet, půl fraška, nanejvýš s tím rozdílem, že nádavkem k tomu dostávají naši panáčkové v přízemí a panenky v lóžích shakespearovské verše, jichž poslouchání se sice mnoho nenamáhají, ale z nichž si odnesou přece nějaké tušení o věci, které se říká veliká, čarovná poezie. Překlad páně Sládkův jest hladký a správný, ale jaksi méně charakteristický než dřívější. Činí dojem zmodernizovaného Shakespeara — snad proto, že jsme už s těmi starými překlady tak srostli.“

Podobně též ostatní shakespearský repertoár: parádně a ladně mluvil k smyslům, zaskvíval se a lichotil, ale klouzal po povrchu, nezabíral do duševních tajů, nevzrušoval vášní. Jací že tu byli Hamleti, Othellové, Learové, abychom se zastavili u tří pozdějších kreací Vojanových, jimž arci přicházely na pomoc mnichovská reforma jevištní a vkusné Kvapilovo uspořádání? Hamleta hrál na podzim 1898 po několikaleté přestávce Seifert, měl „úchvatnou“ Ofelii v Haně Kvapilové, „výborného“

Polonia v Bittnerovi a pasáž „Jdi do kláštera" podal prý brilantněji než kdokoli jiný, slavné hosty Národního divadla nevyjímajíc; „brilantnost" vůbec byla silnou stránkou toho výkonu, o kterém se dojista smíme domnívat, že byl práv rétorickým součástem, nikoli zadumané moudrosti, natož zásvětnímu šerosvitu hry a úlohy. Krále Leara v téže době hrál Šmaha, při svém poměrném mládí byl nucen „postavu až do polovice hry pouze skicovati", ale i scénám šílenství scházelo prý proniknutí do detailů, takže s takovým Zacconim soutěžit nemohl; Seifertovu šašku vadila zas přílišná uhlazenost. Othello byl v rukou Vojty Slukova; jadrný umělec, jenž si tu drahou svou roli zvolil též k oslavě svého hereckého jubilea v prosinci 1895, měl celistvost nenalomeného syna přírody, jehož „africká divokost" se pak ponenáhlu otravuje a rázem hroutí. Hůř bylo, kde se velké úlohy svěřovaly představitelům dorostu, v Romeovi byl exponován Matějovský a pochodil velmi zle, na Julii — Benoniové chválilo se „virtuózní využití všech zevních prostředků", ale „bez něhy, bez duše, bez poezie" — nežli takového Shakespeara, to raději žádného, volal F. V. Krejčí. I z rozkošného humoru v komedii Jak se vám líbí „mnoho pelu se setřelo a leckterý jemný barevný tón ztratil svůj půvab", jak zjišťuje o představení v únoru 1900 kritik České revue, o nejduchaplnější pak veselohře, Mnoho povyku, musila pochvalná Thalia v září 1897 napsat, že přes bujné duo Seiferta a Benoniové a přes shakespearovské figurky Šamberka a Mošny „byl dům za slabé návštěvy lhostejný k starobylé komedii".

Lhostejnost, únava, nepropracovanost — stále a stále se ozývají takové výtky, které se však obracejí spíš proti celkovému duchu nebo proti nedostatku ducha jednotícího nežli proti jednotlivým představitelům. Na těch zaráželo, že jejich vlastní talent a nejosobitější způsobilost nejsou buď ještě správně objeveny, anebo nejsou náležitě uplatňovány.

Nejjasněji to vidíme na Vojanovi. Kdežto Hana Kvapilová, z části ovšem za součinnosti publicistiky a vzrůstajícím vlivem svého chotě, přec jen proniká se svým odlišným, zduševnělým a moderním chápáním, Vojan stále ještě bojuje s neuznáním, stále ještě patří na první místo druhých sil. V přehlídce hereckých výkonů za rok 1897 doznává Šubert, že „z pánů činohry, kteří v Národním divadle začali působiti, dosud nejdále dospěl pan Vojan — ale na jiném poli úloh, nežli pro které byl původně přijat. Pro úlohy milovnické nedostávalo se umělci některých součástek fondu k nim potřebného. Zato na poli úloh charakterních a zvláště ve hrách moderních blíží se denně více k cílům, které každému umělci mají stále tanouti na mysli. Také u činnosti pana Vojana jest patrný účinek ducha uměleckého". Nevýrazná tato charakteristika, po níž hned vzápětí následuje dvojznačné slůvko o „epigonech" činohry, byla doplňována pochvalnými zmínkami v denní i revuální kritice, která měla pochopení především pro Vojanovy postavy v moderním repertoáru; zde mu sic, vedle pomalého tempa, vytýkala, že mluví příliš tiše — „zlozvyk to, se kterým se ostatně při provozování moderních dramat na našem jevišti častěji setkáváme" (tak Česká revue při Dumasově Francillon) —, ale takový Francek a Honza, Dušek a Hošek vynášejí mu epiteta, jaká se na jeho další umělecké cestě stávají přídomky stereotypními. „Bez Vojana dnes by se už moderní hry neobešly," poznamenává v Lumíru k Princezně Pampelišce J(iří) Šč(erbinský), to jest Bořivoj Prusík.

Ne tak v repertoáru s mluvou stylizovanou, zvlášť ne v Shakespearovi. Zde hrává ještě celkem nepovšimnut. Ve zmíněné již odmítavé kritice Romea a Julie pokračuje Krejčí: „A ta výslovnost veršů! Až na pana Řadu a několik jiných starších herců byly to chuchvalce slov, které nejprv s únavou snažíte se sledovati, ale pak už s rezignací je necháte

valiti se kolem uší. Smutné poznání; nemáme nejen hereckého dorostu pro nový moderní sloh, ale nemáme ho už ani pro pokračování v tom, co bylo dobrého na starých deklamačních tradicích." Takové paušalizující odsudky pronášené temperamentním mládím — známe to z mnoha případů pozdějších — netřeba bráti tragicky; dokumentární však význam toho místa je v tom, koho jmenuje a koho zamlčuje: jmenuje Pravoslava Řadu, který hrál bratra Lorenza, nejmenuje Eduarda Vojana, který nehrál ještě, jako hrával později, horkokrevného Tybalta, nýbrž Benvolia, jenž má příležitost k deklamaci. Že by byla Vojanovi neležela? Právě toto údobí poučuje o jiném anebo přivádí obrat: Vojanův Marcus Antonius je pravým jeho vstupem do světa shakespearského, úloha tedy, která je všechna založena na kráse a plastice přednesu. Hrál ji 11. prosince 1898 a došel vřelého uznání pro „výtečné zdůraznění a působivé stupňování" mistrovského kousku demagogické výřečnosti nad Caesarovou mrtvolou; také prý, dodává Ar . . . ti, neruší už nedobrá výslovnost r, která mu dříve vadívala.

To bylo v představení, jímž se s činohrou Národního divadla loučil interpret Julia Caesara, 73letý Karel Šimanovský, který se v posledních letech již uchyloval raději k menším úlohám. Za živa překročil vrchol svého působení, tak jako vůbec o málokterém umělci staré gardy se mohlo tvrdit, že by s postupujícím věkem dorůstal vyšší platnosti. Slukov měl svůj vyhraněný profil, na kterém sotva co se měnilo, proteovitost mu byla zcela cizí. Seifert ustrnul na svém deklamačním patosu, který stále ještě oslňoval, nehověl však novým odstínům. Šmahův talent se rozvíjel, zabíraje spíš do širokých kruhů nežli do hloubky. Výjimkou byl Mošna, kterému tleskali staří a tleskali mladí, objevujíce v jeho hře nové a nové jemnosti, nalézajíce pod jeho humorem nový a hlubší smutek. Deset dní po rozloučení s Šimanovským obnovilo Národní

Karel Šimanovský
jako Julius Caesar

divadlo Molièrova Lakomce a Mošnův Harpagon znovu podal důkaz, že vše, čemu se na tom klasickém typu smějeme, není (podle Kampra) „leč nezbytným a neodvratným následkem jeho šílené vášně, a že, jestli myšlení a chtění jeho jest zvráceno, slova směšná a posunky groteskně zkřivené, že to vše jest jenom proto, že celá bytost jeho jest otrávena jedem neblahé vášně, která všechna lepší hnutí v něm ochromila". Arci, v některých scénách je Mošna „měkčí, než má býti, byl spíše dobromyslný, komický pošetilec než zlý stařec, jehož bystrý jinak rozum dravou jeho vášní jenom chvilkově jest zatemněn".

Na to, že přední komik Národního divadla je nedoceněn a jeho talent nevytěžen po stránce charakterotvorné, s důrazem upozorňuje kritik Času: roku 1896 charakterizuje zchátralého jeho úředníka v nově studovaném Palmově dramatě Náš přítel Něklúžev: „V tom nevyčerpatelném zástupci figur komických, hloupých a duchaprázdných je ještě jiný, málo ukazovaný talent pro úlohy vážné, pro duše bídností a rozháraností svou zoufale skličující. Kalinský jeho je takový typ marmeladovský, typ onoho pijícího, úřadnického ničemy z románu Dostojevského, v němž skryto je měkké, krvácející srdce nešťastného člověka. Není velká ta úloha, ale jak ji Mošna dovedl podat, s akcenty nefalšovaného hoře, s vášní překvapující, je to výkon, který by zasloužil zachycení na válec fonografu a na desky kinetoskopu. Několik vět, které pronáší zbídačelá existence v monologu před statkem Něklúževovým, a několik slov, v nichž chvěje se, když zpronevěření bylo odhaleno, ve hře Mošnově jako pochodně osvětlují jeho nitro až dospoda." 1897 o Mošnovi v úloze Foldala, „dobráka, který nese světem svou jedinou, neuznanou tragédii, kterým doma děti opovrhují a který v staromódní ideálnosti sní o jediné, dokonalé ženě" (v Ibsenově Borkmanovi): „v panu Mošnovi

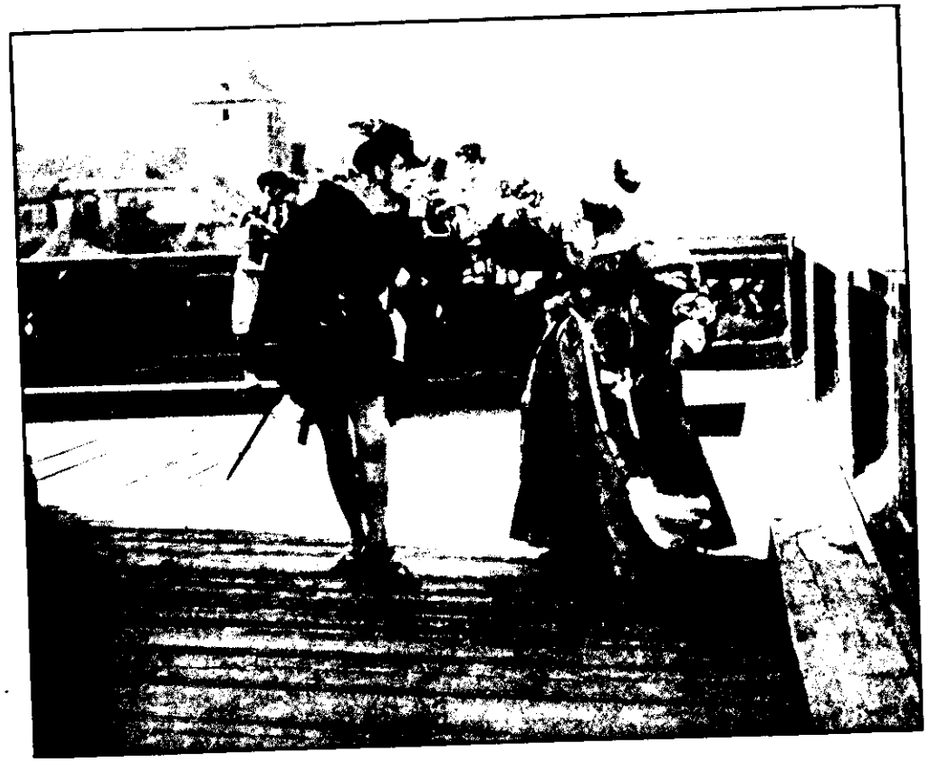
— píšu to už poněkolikáté — na neštěstí zůstal málo všímán vzácný vážný talent pro takové zlomené, ubohé, beznadějné starce a ztroskotalé existence; kdo jako on dovedl z této tak ošumělé, všude jinde fraškovitě pojímané figury zneuznaného lžibásníka vytvořit zjev tak bolestně živoucí, vážný a skličující, v tom je jistě skryto mnoho." Není divu, že při Mošnových šedesátinách zdál se tento umělec nenahraditelný a že po jeho Harpagonu bylo vysloveno přání, aby se založilo muzeum pro herecké výkony (neboť „kinematograf a fonograf jsou užitelny k lepším věcem, než zachycovat pro budoucí věky scény ze sněmů hokyň a hřmějící odrhovačky vojenských kapel"). Pozorujeme, jak byla Mošnovými, na ruském realismu školenými výkony připravena cesta pro chápání nového hereckého umění Moskevských; od něho vede přímá cesta například i k onomu Dostojevského Marmeladovu, jak ho zahrál na Vinohradech Zakopal, k figuře to, jejíž monolog zásluhou fonetika Josefa Chlumského byl nedávno zachycen na fonografické desce, takže i základ k onomu Jarošem navrhovanému „muzeu pro herecké výkony" je položen ve znamení umění mošnovského.

Zvláštní je v těchto letech herecký i životní osud Bittnerův. Znak osamělosti, který distingovanému společníku byl charakteristikem i ve hrách salónních — i v tom je Bittner přechůdcem vinohradského Karla Vávry — stupňuje se momenty soukromými. 17. října 1896 vystoupil při svém třicítiletém hereckém jubileu jako de Mortemer v Sardouových Starých mládencích, v světácké úloze, která mu „padne, jako by ulil"; jeho „břitkost, elegance, gentlemanství" ho uzpůsobovaly především, tak soudí E. Stein v Rozhledech, pro obor veseloherní, a přece se tato nelidová, nemošnovská komika hercova spojuje s tóny nejvážnějšími, s rytířstvím i se steskem. A když ho zasáhla těžká rána životní, chce

Bittner, který podle Benoniho byl „chotěm herečky v prvé řadě, pak teprve výborným hercem", od divadla : i píší se mu od roku 1897 „nekrology o živém", neboť vstoupil na předčasný odpočinek, který však nebyl trvalý: po krátké přestávce vrátil se, prozatím jako host, na jeviště, s nímž se před rokem rozloučil, hraje Feuilletova Chevriola v Pařížském románě, vévodu de Septmonts v Dumasově Cizince; k jeho reaktivování došlo až 1901 a jen už nakrátko. „Mívali mu za zlé," čteme v jednom z četných článků psaných na rozloučenou, „že má své manýry, drobné vracející se tóny, že hned protahoval a hned prudce a nervózně sypal slabiky, řezavé akcenty si našel a gesta svádějící k parodii. Ano, měl manýru, musel ji mít, jako každá svéráznost nakonec musí dojít svého stínu, manýry — jen bezvýrazná neosobitost je bez manýry. Ale manýra Bittnerova právě jen dokazovala Bittnerovu svéráznost."

Bittnerův odchod — stejně jako věk Mošnův — ponoukal zas a zas k úvahám: čím bude Národní divadlo bez nich a jak je postaráno o jejich nástupnictví? „Kéž nám herecký dorost dospěje na hereckou slávu divadla Prozatímního!" touží Lumír při obnovené Kolébce. „Národní divadlo nemá dorostu," stěžuje si 1899 Česká revue. „S tím smutným faktem mělo by se konečně již počítati a pomýšleti na nápravu. Již před více než deseti lety ozývaly se hlasy, které upozorňovaly na možnost, že kdysi nadejde doba, kdy Národní divadlo bude bez slibného, schopného dorostu. Hlasů těch si tehdy nikdo nepovšiml. Tak došlo až k dnešním neutěšeným koncům." Dorostem v nejvlastnějším smyslu byli dva herečtí synové: mladší Šamberk a mladší Pulda.

Vladimír Šamberk hrál už koncem roku 1891 tak velkou úlohu jako Romea, která ovšem přesahovala jeho síly, a také později všelijak experimentoval; mladší Pulda na sebe upozorňuje 1897 v drobných úlohách veseloherních, že by však dostihl svého otce, nebylo rovněž



Hana Kvapilová
a Karel Želenský
na herecké slavnosti
v letohrádku Belvedere (1897)

pomyšlení. Pro obor mošnovských postav byl od listopadu 1895 angažován plzeňský rodák Rudolf Kafka (1866—1913), který si vysloužil ostruhy u českého i německého jeviště vídeňského; „to bylo již dávno jasno," chválí dvě léta po jeho přijetí Ladecký jeho kupčíka Rossivalova v Darmojedce, „že v panu Kafkovi získáme sílu neobyčejně slibnou, zde nám podal mladý umělec hotový čin, který již neslibuje, ale konstatuje.

V panu Kafkovi máme výbornou sílu a záleží nyní na divadle, aby rostla, mohutněla a dostávala nejpevnější kořeny." Vlastní růst Kafkovy komiky spadá do období Kvapilova. Pod jeho správou ustaloval se, ač byl vlastně ustálen už od počátku, Florian ze Steinsberků (1860—1929), jehož dobrácký bas, předurčený k úlohám šlechetníků a bodrých olbřímů, zazvučel už při premiéře Princezny Pampelišky, v níž dával městskou stráž. Sympaticky ho Ladecký vítal při Darmojedce. Objevem Šubertovým — tak jako objevem Stroupežnického kdys Antonín Chlumský — byl František Matějovský (narozen 1874 v Načeradci); nadán imponujícími prostředky hlasovými, vystoupil jednou letmo na Národním divadle jako zpěvák v Dvořákově Svaté Ludmile, jeho činoherní dráha datuje se od roku 1893, kdy ho Šubert viděl v úloze svého Dvořáka při ochotnickém představení Jana Výravy, přijal ho k Národnímu, dal ho do učení k Šmahovi, vděčnosti však mladých krtitiků si tím nezískal: na ně míří v Patnáctém roce polemická poznámka, že nejlepšího eléva Národního divadla soustavně odmítají, ačkoli sám Roman Želazowski vyslovil se z vlastního popudu, „že na své dosavadní dráze se tak hned nesetkal s takovým výborným materiálem pro milovníka, jaký nalezl v panu Matějovském"; chtěl by ho prý — „lepšího hlasu neznám a v jeho mladém věku není vůbec mnoho takových milovníků" — na rok na dvě léta mít ve Lvově k uměleckému zdokonalení. Ano, poznamenává Kraus ve své zprávě o zprávě Šubertově, toho školení se právě mladému herci nedostává! Roku 1896 přichází k Národnímu divadlu, po několikaleté odyseji u venkovských společností, Karel Želenský (nar. 1865); Moravan z Ostravačic, vyučený sazeč, od osmnácti let u divadla, nadán vychovatelským zápalem sokola a národního dělníka, přímočarý vystupováním a vzpřímený na jevišti, vytvářel charakterní úlohy například v Ekvinokcích a v nově nastudovaných Směrech života, jejichž

Antonína v jeho podání popisuje Ladecký v červnu 1897 takto: „Pan Želenský je bez odporu slibný talent, který se časem dodělá oboru platné působnosti. Zárukou jeho příštích úspěchů je nepopíratelná umělecká individualita, která jen čeká jiskry, aby zanítila. Jeho Antonín by byl výkon jinak docela uznání hodný, jenom mu ještě značně překáží přílišná rétoričnost, z níž vzniká póza a provedení více zevnější nežli vnitřní. Pan Želenský na některých místech postavil na koturn rytíře z historické tragédie, jak by ho vystřihl. Ovšem role sama svádí k patosu, ale v tom je právě umění přemoci tohoto hada a býti přirozeným a prostým."

Velký objev, jaký byl poslední fázi Šubertova ředitelování odepřen v oblasti představitelů, byl mu zato popřán, co se týče interpretek; a zde platilo o nové síle Národního divadla doslova, že dovedla přemáhati „hada patosu" a být zcela přirozená a prostá — ba víc, ani nepotřebovala tohoto škůdce „přemáhat", neboť ji ohrožoval leda tenkrát, když se do patosu, proti svému založení nejvlastnějšímu, chtěla nutit. Marie Hübnerová (1866—1931), rozená Rufferová, ze Slatiny u Žamberka, druhá choť brněnského publicisty Václava Hübnera, intendanta a nakrátko ředitele tamního divadla, měla německé klášterní vychování, hrála od dětství potají divadlo, viděla patnáctiletá poprvé hrát Vojana u společnosti Pokorného v Plzni, stala se téhož roku členkou kočující družiny Košnerovy v Kolíně a vystupuje jako slečna Slatinská v úloze naivek; 1891 angažována k brněnskému Národnímu divadlu, přišla 1895 se svým chotěm, teď už redaktorem Národní politiky, do Prahy, a to nejprve k smíchovskému divadlu Švandovu. Na Národním debutovala v neděli odpoledne 29. prosince 1895 v roli Barušky v Stroupežnického aktovce Zkažená krev, jakož i v aktovém žertu Uhlíři od F. Gilla, pak vystoupila, opět odpoledne, 8. ledna 1896 jako Julie v Šamberkově Je-

Marie Hübnerová
v Zkažené krvi

denáctém přikázání, přes úspěchy však u kritiky a obecenstva byla prozatím přijata do činoherního svazku jenom na jeden rok. Je příliš pochopitelné, píše Karel Engelmüller ve své studii o Hübnerové, že tento trapný a ponižující introit, jímž Hübnerová — pohlíželo se na ni jako na venkovskou herečku — zahajovala svou činnost na nejvytouženější scéně, přinesl jí mnoho trpkých a bolestných chvil; zbývalo ještě pohostinské vystoupení v roli Marie Mirské v Bałuckého Klubu mládenců 26. února, pak následovala běžná práce nově přijaté členky; ale tyto epizodky a tato drobná práce „jako by do sebe braly všecku příští velikost jejího interpretačního umění". Ještě před uplynutím „jednoho roku" osvědčil výbor svou „ochotu prodloužiti dosavadní smlouvu na dobu dalších tří let", po nich pak přišlo nepatrné zvýšení gáže — Marie

Marie Hübnerová
v Kunětické
Neznámé pevnině

Marie Hübnerová
v Taťáně Repině

Hübnerová byla natrvalo získána Národnímu divadlu, jemuž prokazovala služby zcela neocenitelné jak za Kvapila, tak za Hilara.

Se zřením k budoucímu vývoji činohernímu je víc než zajímavé, že Jaroslav Kvapil roku 1897 v referátu o Ladeckého Dvou světech z důvodů osobních sice pomíjí výkon své ženy, „ale zvláště," píše, „poukazuji — nejen pro tento výkon — na paní Hübnerovou, jejíž žánrový talent je znamenitý a jež v posledním dějství tím lépe vynikla, čím více nanášela barev na svoje scény prvého aktu." „Paní Hübnerová," soudí v téže Thalii Ladecký o její postavě v ruské Darmojedce, „výborně vypadala a originálně sehrála svoji Lušu. Jsem přesvědčen o vynikajícím talentu vážené umělkyně, a proto neváhám ihned říci, co se mi na výkonu jejím — jinak zcela a bez výjimky zdařilém — nelíbilo. Paní Hübnerová má

chybu, kterou jsem toho večera postřehl i jinde, že ví o obecenstvu. To my diváci přece víme, že to Luša s ‚její excelencí' nemyslí doopravdy. Kdo to neví, na tom umělkyni čerta může záležeti. Ale proč umělkyně po nás tak mžikne očkama, jako by chtěla říci: Co, to ji nabírám, ne?" V Borkmanovi hrála služku, i na ní vadilo něco na oko stavěného; „vystoupila v příliš ostrém reliéfu," soudí F. V. Krejčí, „trochu méně umění bylo by lépe." Ještě jeden výkon mladé Hübnerové zasluhuje povšimnutí, protože v něm je naznačeno její znamenité porozumění pro povahy podivínské a pro zvláštní prostředí. V Suvorinově Taťáně Repině došla velkého uznání její židovská zprostředkovatelka, šmejdířka Rajisa Salomonovna, kabinetní výkon prý na eminenc: a již v nejranějším období Marie Hübnerové byla první její rolí u Košnera postava v obraze ze života Židovská rodina! Hned při Darmojedce bylo, Kamprem například, konstatováno, že se jí nedostává závažných rolí, jakých by zasluhovala, proto se tím sympatičtěji — arci též ironičtěji — vítalo, že dostala úlohu do Štechovy Ohnivé země, teď prý bude míti zase na rok pokoj. Ale neměla; neboť brzo následoval Forman Henčl, v němž vytvořila k Slukovovu formanu postavu, která znamená její první rozhodující vítězství a počátek nezadržitelného vzestupu.

Její Hanka je podle České revue „postava plná života, vedená ve všem svým instinktem a horkou svojí krví, ne jen mluvená a hraná divadelní role. A je to zároveň výkon, v němž vření temperamentu ryze tvořivého i klidná úměrnost a rozvaha umělecká se navzájem doplňují. Figura jako ulitá ve své plnosti a určitosti, při všem bohatství svých barev jednotná a v pevných, plastických liniích držená. Paní Hübnerová dala vystoupiti všem těm tak různým stránkám povahy Hančiny a při tom velmi správně akcentovala nejspodnější, základní tón její bytosti, nezlomnou sílu sobecké vůle, jdoucí neodvratně za svým cílem. Její

výkřik na konci druhého jednání, kdy radost z jistého vítězství, dlouho tlumená, vyšlehne v plné síle a prudkosti, a těch několik slov ve veliké scéně čtvrtého dějství, která při vší své jistotě jsou úplným doznáním viny — tyto a celou řadu jiných momentů nezapomenete nikdy. V tom nebylo nic falešného, nic jen na okamžitý efekt vypočítaného (ač pokušení zde jest tak veliké), to byly tóny ryzí a čisté, kterým musíte věřiti. Slovem : výkon, vynikající daleko nad průměrnou úroveň, scelený a bez jediného rušivého rysu. Pěkný projev silného talentu." Arci, k této chvále a jiným analogickým projevům je dobře připomenouti, že téhož roku dávala Hauptmannovu hru pohostinsku v Praze vystupující berlínská dvojice Rittner—Elsa Lehmannová a Čas výkony český a německý ostře konfrontuje : „V Národním divadle má divák skoro jistotu, že Hanka je nevinna, v podání naturalistů berlínských naopak plnou jistotu, že je vinna. Je nepochybno, že berlínské podání je přirozenější a pro další psychologický průběh Henčlův poskytuje lepší vysvětlení — ale ptám se, jak je možno tak naprosto se rozcházet v nejzávažnější věci? Je chyba v hercích či v autorovi?"

Taková česká Hana Schälová v podání paní Hübnerové, takový český Harpagon v podání Mošnově měli společný rys měkkosti a dobroty, pasívní jakési „slovanskosti". Rázovité češství herecké, po jakém volal kdysi Neruda, bylo do třetice zastupováno Adélou Volfovou, tou, jejíž nástupkyní se stala právě Hübnerová. Po krátkou dobu působily obě umělkyně ještě vedle sebe, ale již 10. února 1899 rozloučila se Volfová v Tylově Paní Marijánce: „odešla k veliké škodě divadla i celé dramatické literatury naší na odpočinek dojista předčasný, odešla v plné svěžesti umělkyně celá a opravdová" (Kamper). Že patří k Mošnovi jako rovnocenná partnerka, pozorovalo se zvlášť v obnovených Směrech života 1897: „Zevnějškem i duší, řečí i srdcem to byla taková pravá česká

matička, která si přišla za synkem do Prahy. Bůh ví, kde si slečna Volfová tuhle babičku okoukla, ale tak se mi zdá," míní Ladecký, „jako bych ji sám byl někde viděl. Mají ty vesnické matky tak něco společného, a to bylo i ve výkonu slečny Volfovy." Obava, že se za ni nedostane tak hned náhrady, byla přijetím Marie Hübnerové zažehnána. Zbývaly mezery a naděje jiné.

O něco dříve než Hübnerová přišla k Národnímu divadlu jedna z nejzajímavějších hereček pozdní éry Šubertovy a prvního údobí Kvapilova, Isa Grégrová. Nesoupeřila s Hübnerovou, lidový žánr a humor byly jen zřídka její oblastí, přejímala role „naivek" a přetvářela je v složitou zjemnělost; není divu, že zrovna na ní mladá literatura si ozřejmovala dráždivou záhadnost moderní herečky a kriticky i novelisticky rozbírala její umělecký a lidský zjev. Rodilá v západočeských Kralovicích 1879, žačka Sklenářové-Malé, byla 18. srpna 1895 v mladičkých letech angažována hned k Národnímu divadlu, hraje v prvých měsících roztomilé úložky jako Zdislava v Neklanu, pak i Titanii ve Snu noci svatojánské, ale i na ni divadelní správa zapomínala. „Hned od počátku," vzpomíná Kamper 1897 k repríze Pailleronovy Jiskry, „když za kteréhosi nedělního odpoledne v době poslední výstavy (národopisné) se její drobná postavička poprvé na prknech Národního divadla objevila, bylo nám všem jasno, že tu na brány zlatého domu zaklepal zase jednou mladý talent, převyšující celý náš divadelní dorost o hlavu. Silný temperament, svěží mládí, vzácný smysl pro přirozenost, beze vší afekce a koketérie, tak pochopitelné u začátečníků. Nebylo člověka, jenž by byl neviděl, jaká výborná naivka nám roste v slečně Grégrové. Zahrála si několik málo úloh, kde mohla aspoň z části rozvinout bohatství svého talentu. Okouzlila něhou a poetickým půvabem své hry, kouzlem svého překypujícího mladistvě svěžího temperamentu. Od úlohy k úloze rostla. Ale čím dál viděli jsme ji na jevišti míň. Ti, kdož ji viděli ve Světě nudy a Zvíkovském rarášku, nedovedou si tento úkaz právě tak vysvětliti, jako ti, kdož teprve Jiskrou a Bérangerou v Odettě byli upozorněni na její talent. Po reprízách Jiskry strhl se v obecenstvu i kritice velký nářek z toho, že slečna Grégrová mluvila příliš rychle svoji úlohu, tak rychle, že jí bylo těžko rozuměti, a tím že si pokazila svůj jinak tak pěkný výkon. Pravda, nejpodstatnější námitka, kterou možno mladé umělkyni učiniti, jest nedostatek znalosti ekonomie hlasu." S důrazem vytkl to hned po premiéře Ladecký, radě, aby se „nadaná dáma" již jednou vážně ujala reformy své řeči. „Bylo by velice negalantní, kdybych opakoval, co se v přízemí všecko řeklo o jejím způsobu mluvy, který nás všecky činí velice nervózními. Mladá dáma velice pravděpodobně švelholí, docela jako ptáček na větvi, ale když u ďasa bychom také rádi věděli, co tam ta slečinka na jevišti vykládá. A čím méně rozumíte, tím jste zuřivější." Jak významných úkolů mladá umělkyně dorůstá a jak jí dává své placet i soudce zcela autentický, je prokázáno nadšeným článkem Viléma Mrštíka, jenž 5. září 1900, krátce po nastoupení nové správy, vítá v Lumíru Isu Grégrovou jako novou Maryšu: „Z naivky vyklubala se tu rázem sebevědomá a celá heroina s hlasem vyrovnaným, plným, hrudním, schopným tragického patosu. Hlas zdál se být bez konce, nevyčerpán, nevychrlen. A to je snad větší umění, než vyházet hlas až do poslední zásoby. I herci s velkými orgány nedovedou šetřit trapné této meze, za kterou je již cítit prázdnotu."

Dvě herečky, které byly v souboru od počátku devadesátých let a po nějakou dobu měly obdobný osud působený přízní nebo nepřízní divadelní správy, čím dál více se rozrůzňovaly jak talentem, tak údělem. Ludmila Vlčková (rozená 1869 v Praze), dcera autora Milady a Lipan, od roku 1900 choť herce Matějovského, převzala Palmovu Natášu z rukou

Marušky Bittnerové, ale držela se v patosu i hře starého směru deklamačního. Zato Karla Welsová (vdaná Slavíková, rozená 1862 v Lichocevsi u Prahy) šla cestami nevyzkoušenými a tak novými, že nedošla. Novotářství, jemuž byla hlasatelkou, rozštěpilo veřejnost na dva tábory a spor nabývá závažnosti tím větší, ježto se do něho mísí soud sublimního básníka; rozhodnouti, zda bylo více práva u hereččiných přívrženců či odpůrců, je bez autopsie nemožné, příliš nesrovnale zaznívají jednotlivé hlasy; a když byla Welsová-Slavíková za režimu Hilarova přizvána, aby pozdními pohostinskými hrami sama a znovu rozsoudila nedořešenou otázku, nedalo se přece hodnotit její umění někdejší, z něhož zbýval asi už odlesk. Měsíc po premiéře hrála v Neklanu za Sklenářovou-Malou dlící právě na pohostinském zájezdu v Záhřebě, prastarou vdovu po knížeti Vojenovi, Strabu, a kritik Času, jenž se ujímá neuznávané a odstrkované prý umělkyně, kontrastuje: Straba Sklenářové-Malé, toť stará šablona, kdežto Karla Welsová tu postavu kreslí s inteligentním odstíněním a s dvěma momenty ve velkém slohu. „Slečna Welsová slučuje se psychicky se svou figurou. Ona nehraje, ona *je* zjevem, jejž uvádí", hraje zcela jinak než rutinovaná Laudová a hýčkaná Benoniová vedle ní, proto prý také „opět zmizí na delší čas za kulisami". Byla to rovněž Zeyerova postava, jež rozdíl mezi pojetím umělkyně a vkusem obecenstva zvětšila k nepřeklenutí. Sám autor Doni Sanči přidělil jí na Národním divadle tuto svou titulní roli. Vytvořila ji podle svého chvalořečníka v realistickém listě tak, že prý není pochyb, „že by za příznivějších okolností mohla vyzráti v realistickou umělkyni vysokého řádu". Doña Sanča — a realismus? Zde tušíme rozpor, skutečně prý také herečka svým pojetím Doni Sanči „koriguje básníka, jenž nedovedl ji vylíčit tak, aby divák její zločin shledal pochopitelným". Nadbytkem neudané síly vypíná se prý každý její detail ostře, ba řezavě, „a protože

souhrn těchto příliš propracovaných detailů zdvíhá její celkový výkon nad niveau výkonů sil ostatních, cítí se tento nepoměr, to porušení harmonie všech sil v obecenstvu, které se tím podražďuje — proti umělkyni". Patrně bylo v jejím výkonu něco přeexponovaného. Napovídá to Ladecký, F. V. Krejčí naznačoval to již při její Emilii v Pohádce zimního večera, o její Doně Sanči však neváhal prohlásit, že „pokus tentokráte selhal", její podání bylo „přehnané, rozvrácené, z kolejí uměleckosti vyšinuté. Divadelní fyziognomie slečny Welsovy je také příliš tvrdá a neženská". Moderní revue označuje její Doňu Sanču přímo za karikaturu.

Ať už pro „strach kolegyň", ať pro nezvyklost výkonu, jisto je, že premiéra byla provázena hlasitým odporem a smíchem. Zvláštním zaslánem protestoval 7. dubna 1897 výbor literárního a řečnického spolku Slavia „proti klepům po Praze šířeným", že se jeho členové dali najmouti paní Laudovou a Benoniovou „k demonstraci, jež stala se při premiéře Zeyerova dramatu Doña Sanča proti slečně Welsové. Jsme přesvědčeni, že české studentstvo k řešení zákulisních intrik tímto způsobem nikdy se nepropůjčí". Hlas národa pak přinesl 21. dubna úryvek z listu, jímž Julius Zeyer se rytířsky zastal napadené umělkyně: „Váš výkon byl tak artisticky pojat a podán, vše bylo s velkou láskou prostudováno, tak promyšleno, že jste skvěle dokázala, jak velké nadání máte, a přeji Vám jen, abyste měla příležitost se vyvinouti dle toho velkého nadání. Kdo by neměl odpůrců? Ty nutno přesvědčovati o opaku jejich mínění a takový boj ducha je velice zdravý pro vývin individuální. Nepochybuji, že boj Váš končí vítězstvím plným . . ." Ovšem že se tak neskončil. Hned následující představení Doni Sanči, 20. dubna, podalo prý důkaz o tom, „že jacísi zakuklení odpůrci vysílají do divadla najaté lidi, kteří sykotem a neslušným chováním ruší ostatní obecenstvo a demonstrují proti slеč-

Adéla Volfová
jako Honzova matka
(z Princezny Pampelišky)

Isa Grégrová

Marie Hilbertová

ně Welsové", ta pak ocitnuvši se i z jinakých důvodů v konfliktu se správou, dala výpověď, jež byla 15. května přijata. I v žádosti za propuštěnou i v pozdějších některých projevech, zvláště když dvě léta poté psala Karla Slavíková-Welsová o druhém českém divadle a o utrpení, které prožila na prvém, je plno polemických hrotů; celá věc byla odchodem umělkyně skoncována patrně k oboustranné škodě: „Neříkám," glosoval aféru F. V. Krejčí, i zde soudce nestranný, „že by slečna Welsová stačila na výkony prvého řádu, ale v jistém oboru úloh zůstane nenahraditelná, tam vytvořila výborné kusy herecké charakteristiky v tak ostrých profilech a s takovou smělostí, jak to vidíme na našich hledištích zřídka. Byly to zvláště tvrdost a zarytost jistých ženských charakterů anebo zas humor z ulice, překypující temperament problematických

dámiček a triviální alury dívek z lidu, které dovedla slečna Welsová s energickým realismem stavěti na jeviště. Myslím, že tam bude častěji pohřešována, než by se dnes zdálo, a to bude tiché, ale spravedlivé dostiučinění pro odstrčenou umělkyni."

Těžší byla ztráta, která stihla českou uměleckou obec nenávratným odchodem Marušky Bittnerové. Bylo to zrovna v době aféry Doni Sanči, kdy se znovu vracela na jeviště; divadelní kancelář chovala se zprvu trochu upjatě, „proti reklamním fanfárám svého času pro Marii Pospischill je toto ticho opravdu nápadné", ale snad ta zdrženlivost byla úmyslná a oprávněná — nechtělo se připomínati, že to svého času byly rovněž důvody (anebo záminky) národnostní, jež zavinily, že nejněžnější tragédka německého i ruského školení se uchýlila do soukromí. Teď

znovu vystoupila, prozatím pohostinsky, v některých svých nejproslulejších rolích, jako Adrienna Lecouvreurová v Scribovi, jako Marie Stuartovna v Schillerovi, jako Feňa v Špažinském, a její zásluhou si diváci, jak píše Krejčí, po dlouhém čase zas připomněli, co to je umění velkých ženských rolí. „Ukázala nám na své hře, co jsme mohli v Národním viděti a čeho jsme tak dlouho neviděli vinou divadelní správy, dala nám litovati tolika minulých večerů otrávených a zmařených, dala nám tázati se, jak bylo možno tuto umělkyni, která byla za lepších dob našeho divadla jedním z hlavních pilířů repertoáru, na tolik let odstaviti? Ale paní Bittnerové tento odpočinek neublížil. Přichází na jeviště s celou neporušenou silou své herecké bytosti, s celým arzenálem prostředků k upoutání a strţení diváka." Dříve však, než se mohla uvázati v pravidelné hry, stihla ji smrt, zemřela na prahu nového roku 1898, o páté hodině ranní 2. ledna.

„Podlehla v plném květu života zákeřné chorobě, jež ji přepadla ve středu 29. prosince. Ve čtvrtek upadla v bezvědomí, v němž zachvácena několikrát strašnými křečemi, porodila předčasně děvčátko, ale již nenabyla vědomí, třebas dostalo se jí nejpečlivějšího ošetřování"; smrt umělkyně, pokračuje novinářská zpráva, dojala všeobecně; „v nejbližších jí kruzích a rodinách účastenství a lítost dvojnásob pocítěny, ježto znali jsme vášnivou touhu umělkyně po mateřství a rodině. Po prvním neštěstí roku 1896, ztrátě synáčka, oddávala se paní Bittnerová podruhé nadějím až dojemným, visela každou myšlenkou a každým úderem srdce svého na osudu svého příštího dítka." Dojemné jsou posmrtné vzpomínky na velkou umělkyni v denním tisku, dvojnásob dojemné proto, že je v nich vyslovena lítost nad krutostí, jež Marušku Bittnerovou koncem roku 1892 vyštvala z Národního divadla, a že jsou pohnutky k tomu kroku dodatečně odsuzovány. „Snad bychom teď netruchlili

nad rakví paní Bittnerové," píší Národní listy den po jejím úmrtí, „kdyby jí bylo bývalo popřáno, aby sloužila podnes a nepřetržitě umělecké-mu svému poslání na české scéně"; Hlas národa se den nato bojí otvírat jízvy, „jež nemohou býti již nikdy vymazány", a připomíná, že jí při pohostinských hrách v dubnu 1897 byla na jeviště poslána kytice fialek obalená trnovou korunou. Rozhorleně vzpomínají 5. ledna Sokolovy Radikální listy: „O to se postaraly klepy a drzá póza mravního rozhořčení vlasteneckého: paní Bittnerová naříčena byla (jakými lidmi!) z ‚vlastizrady', a sice pro soukromý výrok, jenž byl ostatně pouhým i správným odbytím našich krátkozrakých poměrů, z nichž paní Bittnerová čněla i jako umělkyně i jako česká žena vysoko nad svoje rozvášněné okolí." „Zda konečně lítost, která dnes námi otřásla," ptá se ve Volných směrech Karel Mašek, „bude nyní pokáním, ale také výstrahou?" Nejdojemněji však se čte podrobný nekrolog, jejž ve své zprávě napsal světlé umělkyni a ženě ředitel Šubert; z jeho vroucích slov mluví upřímná bolest — a spolu cos jako zlé svědomí; „k jeho pohrobní vzpomínce na M. Bittnerovou," dodává trpce Čas v prosinci 1898, „mohli bychom připsat kruté vzpomínky jiné . . ."

Rok poté rozvrhuje ředitel Národního divadla úkol a význam dědiček po Marii Bittnerové takto: „Na prvním místě slušno jmenovati paní Kvapilovou-Kubešovou, která pro nové proudy v umění přinesla nejvíce porozumění a největší způsobilost. Jsouc veskrze prodchnuta duchem uměleckým, chová v něm i v jiných vlastnostech své umělecké individuality kouzlo, které v úlohách její individualitě blízkých a meze její nepřekračujících vede ji vždy k vítězství. Česká literatura dramatická je zvláště paní Kvapilové v mnohém zavázána. — Podobně vyšinula se v Národním divadle z prvotních nesnází na značný stupeň umění paní Benoniová-Dumková svou snahou, temperamentem a téměř vášnivou

Marie Laudová
jako Madame Sans-Gêne

Marie Laudová
jako Magda
v Domovu

zaujatostí pro divadelní povolání. Tyto a jiné vlastnosti jejího uměleckého nadání dovedly paní Benoniovou v úlohách jí přiměřených k nejednomu pozoruhodnému úspěchu tak, jako za dobu poměrně krátkou paní Laudovou její vzorná snaživost, píle a stálé studium."

Z tohoto trojhvězdí má nejprostší cestu vzestupu Marie Laudová. Od titulní úlohy Madame Sans-Gêne, jejíž česká premiéra (13. dubna 1894) následovala brzy po prvním pařížském provedení této pozdní Sardouovy napoleoniády, je po Roxanu v Cyranovi (22. března 1899) cesta štíhlé krasavice vroubena kvítím, její Peppa Rimbautová v Paille-

ronově Myšce ovládla prý jeviště místo titulní postavy, podána jsouc uměním, jež podle Práva lidu „od úlohy k úloze zraje a svítí vždy novými odstíny". Vedle Vojana hrála Laudová „z českých herců snad nejochotněji po českých a moravských městech, větších, menších" (tak Kamínek) a zanesla v květnu roku 1897 poprvé své umění za hranice, do Lvova totiž, kde do té doby nikdo ještě česky nehrál. Šubertova touha po expanzi českého divadelnictví měla v Laudové svou věrnou uskutečňovatelku; také ovšem jeho program slovanský; a také jeho smysl pro vnější lesk a pařížskou eleganci: „Svou nucenou roztomilostí udusila v preciose poslední oharek života" (Samostatnost o její Roxaně). Wildbrandtovu Messalinu, roli kdys Šamberkové, „pojala jako praobčanskou záletnici" (Vodák). „Toalety paní Laudové hrály znamenitě", to slovo o jejím výkonu v Sardouově Ghismondě (22. prosince 1895) má svou příznačnou cenu pro její habitus.

Záření druhé a náročnější hvězdy neobešlo se ani tentokráte bez soudní mezihry. Od 27. listopadu 1898 hrála se od Alexandra Dumase mladšího Francillon a při jejím představení dostala Hana Benoniová adresu od svých ctitelek. Pondělní noviny Ladislava Mattuše vyslovily domnění, že si adresu sama objednala. „Z toho žaloba pro urážku na cti před porotou 22. března. Žalovaného redaktora dr. Josefa Nováka hájil dr. Bouček. Poněvadž zástupce žalobkyně poukázal na nezřízenost prý mladé kritiky, dr. Bouček ukázal na rozdíl kritiky staré a mladé. Mladí kritikové cítí, že leckde ten veřejný náš život klesá, a bojí se, abychom nedošli ke skutečnému úpadku. Jenom proto pozvedají svého hlasu, protože se jim jedná o nápravu a ozdravění našich poměrů v tomto ohledu. Porota neuznala vinu redaktorovu, soud vynesl rozsudek osvobozující a žalobkyně odsouzena k náhradě soudních útrat." Veřejnost se bavila novinkami, jak rázně prý na ty útoky reagoval manžel uražené

umělkyně — pro nás má nová „aféra" význam ten, že je jí dokumentárně doloženo, že o zjev a umění Hany Benoniové tříštila se kritika podle hesel „stará", konzervativní, a mladá, modernistická, kvapilovská. A přec by nebylo dobře posuzovat zcela schematicky, i mezi mladými odborníky byli někteří, kdož se plnou vahou stavěli proti podceňování Hany Benoniové a proti cejchování jejích výkonů za ochotnictví nebo machu. „Její Routička," píše Vodák, „překvapovala nezvyklou jemností i oddanou vroucností celého výkonu. Nebylo v něm nic z té rušivé křiklavosti, jíž přečasto kazí všechen žádoucí dojem; byla prostá, hravá a milá. Její tvář svítila vznícenou duší, a ve chvíli, kdy z jejích očí vzhořely první záchvěvy lásky, dýchalo z ní něco tak čistě a růžově rozpuklého, že jsem jí nepoznával. Zvláště sugestivní byla v scéně poslední, kde její akcenty vnitřně slzícího smutku měly všecku ubohost raněných tichých duší." Jmenovitě Kamper, na nějž jeho přítel Benoni aplikuje úsloví Castigavit ridendo mores, velmi vážně rozbírá i lehounkou její Zazu a vyzvedá půvab a zcela nevšední svěžest, jíž vynikala její Routička, výkon to, jakému prý málokterý na Národním divadle se může postavit po bok.

Ta slova míří na adresu herečky obecně uznávané za prvou, nebo lépe řečeno, na adresu těch, kdo Kvapilovou a jen Kvapilovou velebili jako nositelku umění a její soupeřku označovali za pouhou diletantku. Když se ten protiklad v kritice znovu vyskytl v posudku Zeyerových Bratří, napsal Kamper: „Vím, že zůstanu se svým míněním úplně osamocen, ale neváhám je pronésti. Týká se Jaosien paní Kvapilové. Nesdílím obdivů veškeré naší kritiky pro tento výkon výborné naší umělkyně. Ani zjev, ani hlas nekryl se v tomto případě s představou, kterou jsem si o tanečnici v Zeyerově komedii utvořil. To platí v první řadě o prvním dějství hry, kdy výkon paní Kvapilové nedosahoval obvyklé výše." Tedy ne snad proti ní, ale proti generalizující a bezvýhradné její chvále obrací

se kritik u vědomí, že je v opozici a menšině proti ostatním; i Vodák tentokrát (v Obzoru) připouští, že „v první části hry nebyla dost duchem přítomna". Ale je to především Vodák, jehož tehdejším referátům (v Obzoru) děkujeme za kladné a plastické zachycení jejích výkonů. Hany Kvapilové Porcie, nikoli Šmahův Shylock, byla 1900 duší Kupce benátského: „Její bytost září a svítí štěstím, zdravím a plnou harmonií. Její duše kvete růžemi, a její srdce zpívá jako pták ve volném, slunném vzduchu. Sotva otevře svá zjasněná ústa, a je vám sladko a veselo a do smíchu. Přece však či právě proto mi v jejím výkonu něco vadilo: myslím příliš nápadný způsob, kterým ve všech třech skříňkových scénách jevila ráz a vlny svého očekávání." Krátce předtím, ve veselohře Jak se vám líbí: „Hrála svou Rosalindu tak doopravdy zaníceně a uneseně, že prostě uchvacovala každého v proud své kypící bujarosti. Každinká věta ožila na jejích smavých rtech novým, zcela svým, svěžím a bohatým životem. Jen mocnému a inteligentnímu procítění mohlo se podařiti sloučit tak, jako ona, neúmornou šprýmovnost s dívčí útlostí a s hlubokou i prudkou vroucností citu." Vedle smíchu smutek: v září 1899 hrála se aktovka Nocturno O. K. Notoviče, repertoár jí „mnoho nezískal, ale zato naše dramatické umění může počítati o jeden podivuhodný výkon více. Neříkám, že to, co z Natálie vyvedla paní Kvapilová, nedokáže žádná druhá u nás, neboť to se rozumí samo sebou; nýbrž přiznávám se, že bych byl v okamžiku, kdy jsem podléhal dojmu jejího výtvoru, skorem věřil v životní sílu Nocturna. Paní Kvapilová největším banálnostem své role dodala takového hluboce přesvědčivého tónu prožitosti a procítění, že v jejích ústech teprve nabyly skutečné bolestné tíhy, skutečné palčivé a drtivé aktuálnosti. Její výkřiky, její pláč, její rozdivělý smích šly ze dna zmítané, šíleně zbouřené, žhavě proniknuté bytosti, pro niž všechny ty vypočítávané křivdy jsou krutým a hrozným a plat-

Hana Kvapilová
jako Rosalinda

Hana Kvapilová
jako Ofelie

ným faktem. Její pláč! Zní mi ještě teď v duši ten schvácený pláč, který drásal srdce. A chtěl bych probírati všechny ty záblesky naděje, všechny ty výbuchy roztrpčenosti, všechny ty její záchvaty studu, ponížení a hoře, velkého, nekonečného hoře, ne abych ukázal, jak jemně a podrobně paní Kvapilová prožila svou roli, ani abych analyzoval její způsob výrazu snažící se se vší moderní vybroušeností a inteligencí jen a jen o nejúplnější a nejvýmluvnější vyjádření všech záchvěvů nitra, nýbrž abych si znovu a znovu v mysli osvěžil ty skvostné momenty naprostého vzrušení, jež v našem divadle bývají příliš vzácným požitkem."

Hana Kvapilová
v Talismanu

Hana Kvapilová
jako Sulamit

Že si Hana Kvapilová v této době dobyla postavení tak výlučného, bylo vedle jejích oduševnělých výtvorů podmíněno také tím, že též ona se dostala do konfliktu s divadelní správou; na počátku roku 1897 se proslýchalo, že bude nucena z vnějších důvodů, pro nedostatečnou gáži, opustit činohru, protože prý její umění „u rozhodujících instancí pokládá se za méně cenné než obou druhých dám" (Benoniové a Laudové); ale takřka všechna umělecká veřejnost postavila se tenkrát za umělkyni, která opravdu byla zárukou lepší budoucnosti. Že i tak zůstávalo v rozhodujících činitelích něco nepřízně proti ní, vysvítá mimo jiné z té oficiální chvály, kterou jí, jí na prvém místě, vzdává ředitel Šubert, když

přece tak zřetelně vkládá do slov uznání též své výhrady: uznává ji tam, kde jsou úlohy jí svěřované „její individualitě blízké", kde „nepřekračují její meze".

Bylo by však chybné se domnívati, že ze zcela ojedinělých výtek, jichž se i v mladé kritice Haně Kvapilové dostávalo, mluví snad souhlas se stanoviskem divadelní správy: naopak, ta prohrává na celé čáře, proti ní jsou posuzovatelé takřka zajedno v příkrém hodnocení zvláště tak důležitých věcí, jako jsou souhra a režie, ať vnější, ať vnitřní. Vzor Meininských byl stále ještě určující, ale jeho napodobování mělo odstíny vybledlé a tvářnost zastaralou i nepořádnou. Je vidět, poznamenává Kraus k představení na rozloučenou s Šimanovským, jak je tomu dávno, co Meininští ve hrách Shakespearových rozvíjeli při scénách davových svou hýřivost. Teď už nelze mluvit o soupeření s nimi, je tu odbarvená kopie. Kamper, hovoře o rychlé mluvě Isy Grégrové, dodává: „Jiná otázka jest, není-li věcí režie mladý talent na tuto chybu upozorniti již při zkouškách, tedy ještě v době, kdy jest na nápravu času dosti? K čemu jsou vlastně zkoušky, ne-li k tomu, aby se všechny hrany obrousily a všechny kazy odstranily? A k čemu jest zde režie? Ale tím ocitli jsme se zase u jednoho chorého místa v organismu našeho divadla. Úlohy se doma nememorují a zkoušek se užívá k tomu, aby se tento nedostatek nahradil. Tu pak ovšem není na detailní práci času. Tady jest také jeden z kořenů úpadku, v němž se naše činohra ocitla."

Zde jsme opravdu „u kořene". Neboť díváme-li se zpět na přechod od Šuberta ke Kvapilovi, víme dnes, že hlavní reforma se stala v režii, která byla, v souhlase s celkovou tehdejší koncepcí divadelní, naplněna úplně novým duchem a která zároveň učinila konec oné mdlobě a dezorganizaci, jež vyznačují poslední léta činohry za Šuberta. Proto je tím důležitější uvádět projevy nespokojenosti s tehdejším neladem v režii

a souhře. Že se polemicky ozýval znova Kamper, má význam tím větší, protože on dojista nemůže být viněn z toho, že by byl býval pod vlivem strany Kvapilové a že by byl chtěl jejímu choti usnadňovat cestu k moci; spíš usiloval o režisérství, snad (podle Benoniho) o divadelní ředitelství sám. Při Dumasově Francillon bylo mu „třeba zmíniti se o výpravě hry. Chci jednou při vhodnější příležitosti promluviti si obšírněji o režii Národního divadla a za tou příčinou zaznamenávám si pilně všechny četné její poklesky a nedostatky. Dávno již zápisník můj nebyl při jediném představení obohacen tolika poznámkami. Ve všech třech aktech jest dekorace táž: salón. Dalo by se tedy tím spíše očekávati, že alespoň ten jeden jediný salón, jehož jest ve hře třeba, bude slušně vybaven. Ale chyba lávky. Takového salónu, jaký jsme viděli při Francillon, není zajisté v celé Francii. To jest prostě sklad nábytku, ne salón. Rozestavení nábytku a počet jeho kusů jest ovšem předepsán autorem samým. Ale za ostatní třeba činiti zodpovědnou režii či vlastně správu divadla, která si nedovede opatřiti lepšího a vkusnějšího nábytku. Francouzi jsou přece, jak známo, mistři v aranžování elegantních interiérů. V salóně, v němž se u nás odehrávala Dumasova komedie, by ti markýzové a elegantní světáci, o něž tu jde, jako lidé dobře vychovaní, jako lidé s jemným a vypěstěným vkusem nevydrželi ani pět minut. Zprotivila by se jim do duše ta falešná jeho ‚elegance'. Kdy konečně také v této věci stane se náprava?" Po ní volali svorně též jiní. Šalda v Lumíru 1899 vytýká, že se nová výprava pořizuje jen do „protežovaných nicot"; V. Tille tamtéž o dvě léta později, už za nové správy, vzpomíná, jak naléhavě bylo třeba, aby se v scénické úpravě provedl zcela radikální převrat. Souhru, tempo hry, takt aktů a scén jmenuje Šalda, za pohostinských představení Rusů, pojmy našemu herectví naprosto neznámými a mysteriózními.

Úpadek, jenž přes mnohou velezdařilou jednotlivost vyznačuje poslední údobí Šubertovy správy, jevil se tím znatelněji, ježto na Národní divadlo znovu zavítaly cizí soubory, které, i když proti tomu neb onomu výkonu bylo lze pronášet podstatné námitky, imponovaly dokonalou souhrou a uvědoměle jednotným pojetím. Proti době kolem roku 1890 nastává změna potud, že tentokrát neběží o Francouze a Poláky, nýbrž o Vlachy a Rusy. Pohostinská stagione italská navazuje na někdejší tradici divadla Prozatímního; zájezd Rusů je předehrou k vítězství Moskevských z roku 1906.

Na cestě z Vídně, kde sklidil obrovský úspěch, zastavil se 27. října 1897 v Praze Ermete Zacconi, soupeř velkého Ernesta Novelliho, aby v Národním divadle sehrál se svou družinou Ibsenovy Příšery. Ale nebyly to vlastně Příšery, ba nebyl to pravý Ibsen: byly to právě Spettri, do vlašského verismu přenesená, patologicky přetížená Strašidla, kapitola spíš pro kliniku psychiatrickou — však si italský herec dal svůj výkon ověřit odborníkem Enrikem Morsellim — než pro divadlo. Dojem v Praze byl drtivý jak tíhou kusu, dosud česky nedávaného, a proto silně matoucího, tak virtuozitou herecké interpretace; ale drtivost neznamenala účin umělecký a svorně se referenti shodli v tom, takto že si nepředstavují ani styl ibsenský, ani charakteristiku Osvalda Alvinga. Když pak ani v Berlíně Zacconi se svou koncepcí nepronikl, vyložil v časopise Moderne Kunst, vyhovuje žádosti redakce, svůj názor o své postavě, ohrazoval se proti domněnce, jako by byl chtěl vylíčiti jen a jen příznaky pomalu pokračující paralýzy, a podal pozitivní svůj záměr: českou kritiku však nepřesvědčil ani tentokrát, když praxi zaměnil teorií. Zacconi, shrnuje své námitky Kuffner v Národních listech v lednu 1898, „byl takový, že svou trapností čistě nervovou, takřka fyziologickou, zatlačoval všechen ostatní interes, všechnu součinnost oněch vyšších, duchovních sil, kterých k zaujetí a ocenění obsažnějšího básnického celku je nezbytně třeba. Herec vnímavost divákovu prostě ochromil. Poznali jsme chorobného Osvalda a měli jsme dost. Jsou pohledy, při kterých se nefilozofuje ani nesymboluje, při kterých vůbec všecka schopnost pozorovací je pohlcena. Takový pohled poskytoval Zacconiův Osvald. Pro nemoc hrdiny, pro virtuóznost jejího obrazu zapomenuli jsme na ostatní drama." „Bylo mi, jako bych byl nasytil jen oči a nervy, ale ne duši" (F. V. Krejčí).

Nepoměrně silněji působil po umělecké stránce italský host, když vraceje se z Berlína znova uspořádal v Národním divadle představení: 23. listopadu hrál Turgeněvova Nachlebnika (Pane altrui) a Giacosovu aktovku (česky už dávanou) Diritti dell'anima, den nato Krále Leara. Po severském kuse ruský — jak je to příznačné pro tehdejší naturalistický repertoár! Zacconiho Kuzovkin uchvátil jmenovitě opakováním „zoufalého, všemi kostmi pronikajícího, vyčítavého" Perchè? Perchè? Paolo Giacosův a zvláště Lear byli analyzováni po stránce plemenné, vytyčovala se skvělost i považlivost virtuozity, která strhovala, ale nehřála, a třebaže se těm postavám někdy vytýkala chladná konstruovanost a nedostatek pravdivé živelnosti, přec jen se poznávala superiorita, ba nesrovnalost Zacconiho jakožto osobnosti a typu: „Dojista," uzavírá Jaroš, „byly večery Zacconiho jako sirný blesk, který i těm nejnakloněnějším přátelům Národního divadla osvítil niveau našich umělců."

V stejnou dobu hostoval znova v Národním divadle Żelazowski. Má proti Zacconimu, soudí Kamper, více temperamentu, je ohnivější, bouřnější, bezprostřednější, „tvoří postavy v daných liniích, veliké, grandiózní, na širokých základech spočívající. Ale právě tím, že založil své postavy v tak velikých konturách, leckde přenese se přes některý sráz, do kterého by bylo třeba hlouběji sestoupiti": tak není celý jeho Othello

na výši nádherné scény příchodu na Cypr, tak prvé výjevy jeho France Moora nemají démonické síly jeho vypravování snu. Z varšavského divadla přijela v březnu roku 1900 Helena Marcellová-Palińská, repertoár měla obehraný (Majitel hutí, Arria a Messalina, Adrienna Lecouvreurová, Cyprienna), zaujala však i vybroušenou hrou i osobním půvabem, zvlášť ovšem dík „zakořeněné, dlouhá desítiletí pěstované tradici herecké, která u nás nadobro schází". Z jiných slovanských divadel byli tu rovněž hosté. Záhřebský Andrija Fijan zjara 1898 vystoupil jako Hamlet i Othello, zvlášť jako Loris v Sardouově Fedoře — vůbec mu sloh konverzační lépe svědčil — a přispěl tak opět k navázání styků česko-jihoslovanských, které měly svou reprezentantku v Marii Růžičkové-Strozziové; chorvatská ta umělkyně, po otci Moravanka, hrála již v létě 1886 v Národním divadle vedle cizího repertoáru též domácí českou postavu, Evu z Losů v Kolárově Mageloně. Takovéto vztahy měly ráz především národnostní a vůbec politický; na tento list patří ostatně též vzpomínka o demonstraci pro vzájemnost česko-polskou, k níž došlo za nedělního večera 12. prosince 1897, kdy Żelazowski hrál v Loupežnících a J. L. Turnovský, ředitel matiční kanceláře, z lóže hraběte Harracha provolal Polákům slávu (mělo to pak dohru jednak politickou, jednak též soudní, protože Turnovskému byla upírána legitimace k tak významnému aktu). Do dějin nikoli politických, nýbrž uměleckých náleží však první pohostinské hry Rusů.

Několikeré dřívější jednání s ruskými družinami nevedlo k cíli, v dubnu 1899 prvý zájezd byl uskutečněn — ovšem opět byla Praha jen jednou zastávkou na evropské cestě, a to zastávkou po Berlíně. Ředitelem družiny byl Anatol Dolinov, běželo o herce z carského divadla petrohradského, jejich hvězdou byla Marie Gavrilovna Savina — někdejší mladistvá přítelkyně Turgeněvova stáří — s repertoárem ne příliš

vábivým: Taťána Repina, Dáma s kaméliemi (dvakrát), Paní majorka. Její umění bylo podle Kvapila „přes všechnu znamenitost ještě západně konvenční, nic objevitelského nám nepřineslo": ale čteme-li soudobé referáty, pozorujeme, že už tenkrát se z Ruska čekala ona spása hereckého umění, za jakou brzo poté byla pozdravena družina moskevská, a že již Savina zdála se předzvěstí obrody. Arnošt Kraus její Feňu podrobně srovnává s nezapomenutelným výkonem Bittnerové, která ruský sloh po svém předjímala; Kamper, jenž varuje, aby pohostinské výkony nebyly přeceňovány, vidí tajemství umělkyně, která si úplně podmanila pražské obecenstvo, v prostotě a pravdivosti. „V její hře není nic strojeného, nic na překvapující efekt vypočítaného, vše vedeno ve velikých, prostých, ale právě tím okouzlujících liniích." (Mimochodem: oblíbené sloveso, jímž se nadšení projevuje kolem roku 1900, jest „okouzlovati", příznačné pro dobu impresionismu a symbolismu; kolem roku 1880, v době novorenesance a generace Národního divadla, mělo přednost, jak jsme poznali, verbum „oslňovati".)

Nejvytrženěji naslouchal Rusům roku 1899 kritik Času Jaroš; překonav svou předchozí nedůvěru, vyluzuje tóny takové umělecké rusofilie, že už skoro nezadá hymnám, jež se rozezvučí sedm let poté. „Při hře ruské družiny divák přestával mít dojem, že sedí v pouhém divadle — to tam na scéně byl život, hrozně opravdový, s tisícerými maličkostmi, kterých v proudu živobytí nikdo si nevšímá a za něž na divadle se nám vnucují zpravidla ustálená, dřevěně zhrublá gesta, počtem omezená, vysátá, pohledy umělé, chůze a řeč nastrojená; tam mezi těmi Rusy kypělo to však detaily, nenuceností, jako by neměli svědků a žili tam na scéně odjakživa." „Realism ruských herců je něco zcela jiného než naturalism berlínských a verism družiny Zacconiho. U berlínských i italských dramatických umělců člověk neustále vyciťuje vědomou vůli hráti realistic-

ky — u Rusů už se to chtění proměnilo v habitus duše, přerodilo se na přirozenou, bezděčnou, neuvědomovanou psychickou tendenci. U nás je hra rozlámána; nejstarší trosky starého patetického způsobu hry a hned vedle radikální pokusy naturalistické podle berlínských, psychická hra a vedle prázdná šablona efektů pradávno už jinde odložených, naprosté sebepodrobení figuře a zas naprosté znásilňování figury atd. — Rusové, jak nám se ukázali, už vyrostli z toho trapného, někdy nesnesitelného přechodního období, a odtud vzácná lahoda, harmonie hry jejich, dokonalá iluze a možnost, aby z jejich výkonů vyzdvihl se jednolitý celek dramatický." Tedy: lekce domácím umělcům.

V listopadu zavítala do Národního divadla Jelizaveta Nikolajevna Goreva, hrála Stuartku, Paní majorku, Magdu v Domově, dva německé kusy tedy a jeden ruský, ale nebyl to vzestup, „nemá té delikátní, hluboce produševněné, přebohaté a přec tak zharmonované, ušlechtile skromné hry, plné noblesy, jakou okouzlovala Savina", na rozdíl od ní nevystupovala pak Goreva se svou vlastní družinou, nýbrž se souborem českým — na jeho arci neprospěch. „Každým způsobem," soudí Vodák, „se náš dramatický personál vedle ní nevyjímá silně." Nechť si i kritika k hostu zachovává zdvořilou rezervu, natolik přec jen těží z těch pohostinských her, aby ukazovala, jaký je domácí ansámbl chatrně sehraný a v celku nevýrazný, jak potřebuje důkladné a z nitra prováděné reformy.

6/ KONEC A ZAČÁTEK

Přechod ze století do století, jenž v Národním divadle vystřídal prvý umělecký a správní režim režimem druhým, spadá vjedno s dobou, která přivodila přelom dvou jevištních stylů. Že se mladá kritika čím dál odmítavěji ozývala proti Šubertovu repertoáru a pojetí hereckému i režijnímu, nevyplývalo z podjatosti osobní nebo politické — ty přistupují leda podružně a ovšem přispívají k zesílení opozice —, hlubším důvodem byla skutečnost, že se situace evropského divadla podstatně změnila proti poměrům let osmdesátých, která uplatnila svou činoherní správu a byla jí v lecčem ještě směrodatná. Pohostinské hry Francouzů, Poláků, Vlachů seznamovaly obecenstvo s novými velkými zjevy, nadto byly tu však naléhavé a blízké příklady jednak Rusů, jednak Němců, kteří ukazovali, že vedle osobností, ba před nimi, rozhoduje na moderním jevišti celkový duch, jednotně laděný ansámbl, nová zásada zvnitřněné režie, věci to, kterých domácí naši pokračovatelé Meininských nedorostli. Nové proudy, jež vynesly dramatiku jednak Ibsenovu, jednak Meaterlinckovu, byly zcela odlišné od zálib krasocitné deklamace, ke kterým tíhl způsob Národního divadla; Strindberg a Tolstoj tam vůbec ještě nepronikli, Gerhart Hauptmann se uchytil jen jednou složkou své tvorby, na druhé však straně sama Česká moderna, zastoupená vyzrávajícím Hilbertem, debutujícím Jaroslavem Mariou, mladým Viktorem Dykem, cítila svůj vzrůstající odklon od oficiální přední scény, která z důvodů vnitřních i pro souvislosti dobové vyžadovala dalekosáhlých a pronikavých oprav.

Rok 1900 je přímo symbolickým předělem v rozvoji divadelního umění. Dvě léta předtím spojili se v Moskvě Stanislavský s Němirovi-

čem-Dančenkem k průkopnickému činu, který poté tak pronikavě zasáhl do všeho, též do našeho, činohernictví. Kolem roku 1900 vrcholí v Berlíně Brahmovo údobí her Ibsenových a Hauptmannových pojatých se ztišenou soustředěností a zesílenou symbolikou. Roku 1899 přechází na vídeňskou scénu největší moderní herec Němců, Josef Kainz, představitel Cyrana, Mefista, Hamleta, podněcovatel naší ctižádosti domácí. Roku 1900 zahajuje v Hamburku Adolf Berger představení klasiků, na Silvestra téhož roku připadá kabaretní představení, z něhož se rodí berlínské jeviště Schall und Rauch, zárodek to scény Reinhardtovy. V tu dobu jsou úspěchy pařížských hvězd zastiňovány nejdelikátnější moderní herečkou Eleonorou Duseovou, jež udivuje na svých evropských zájezdech a jejíž senzibilita i duševnost mají tak vroucí ctitelku v Haně Kvapilové. V tutéž dobu jsou vnější obrysy scény k nepoznání přeměňovány konstrukcí shakespearovského jeviště mnichovského a důsledkem iniciativy Antoinovy, poté reformou Edwarda Gordona Craiga — raší to a víří novými popudy, jež si žádají svých obdob i aplikací též u nás, ale pro něž není místa v programu a v konvenci údobí Šubertova.

Změna uměleckého názoru i citu koinciduje s přeskupováním poměrů v životě národním. Nesrovnalostí mezi mladočeskou většinou a staročeskou správou divadelní přibývá, napětí mezi intendancí a družstvem vzrůstá, jmenovitě když se strana svobodomyslná setkala s neúspěchem při volbách do pražské radnice. Zemští poslanci jako Adámek a Pippich už nejednou vyslovili své výhrady proti výběru nebo provádění her, teď se do politických třenic dostává tím jen víc argumentů uměleckých, které jsou arci nejednou pláštíkem k zakrývání vlastních, mocenských záměrů. Výmluvným dokumentem je přípis, jejž doktor Herold zasílá Družstvu dne 8. listopadu 1899, že prý z obecenstva a zejména od předplatitelů docházejí stálé stesky na repertoár a na jednotlivá představení: „Nedá se také nikterak popříti, že v posledním roce repertoár Národního divadla neodpovídá požadavkům, které na jediný umělecký ústav český klásti se musí. Zejména počet novinek na divadle dávaných v roce posledním jest velice skrovný; obnáší jich počet za 10 měsíců 17, z nichž jest pět jednoaktovek. K tomu sluší uvésti, že v nově zahájené podzimní sezóně od měsíce září dávaly se dvě původní činohry a mimo to jednoaktovky Nocturno (od Notoviče) a Zjevy duší (opera Moniuszkova). Pozorovateli neušlo též, že za celý rok 1899 mimo Formana Henčla a Cyrana de Bergerac ze světových literatur nedávána žádná novinka. Následky této sterilnosti repertoáru jeví se a jevily se po celý rok v kleslé návštěvě divadla," i žádá se, aby napříště vždy repertoár čtrnáctidenní byl intendanci předkládán k schválení.

Správa Národního divadla odpověděla 23. listopadu dlouhým projevem, vyvracela výtky činěné programu, projevila ochotu předkládati repertoár, „ačkoli opatřením tímto nemohou poměry změniti, poněvadž časté nemoci a indispozice členů činí pevný repertoár na dobu čtrnáctidenní nemožným". Ředitel, jenž s předsedou dr. Růžičkou a tajemníkem dr. Kadlcem odpověď podepsal, tomuto sporu čistě instančnímu asi nepřikládal obzvláštního významu. Mezi přípisem intendance a odpovědí divadla vyšla, jak obvykle, Šubertova brožura (jednala o „šestnáctém roce"), ale není v ní naprosto předzvěsti blížící se bouře, není tam ani potuchy po tom, že by se ředitel chtěl nebo mohl v dohledné době se svým odpovědným úřadem loučiti. To vedl tři léta před tím jinou řeč, tenkrát když se ocítal v interních sporech s členy družstva pro uvádění frašek a operet, proti nimž brojil, a když hrdě prohlásil: „Pokud se týče Národního divadla, sloužím jemu jako ústavu národa našeho, povznesenému nad námi všemi jeho dělníky a nad různými zjevy jednotlivých jeho dnů. Své výroční brožury ukončím tím dnem,

kterým — dříve či později — ze svého čestného místa odstoupím, a do té doby nikomu k libosti nenazvu nikdy v nich bílým, co černé jest." Tentokrát, vstupuje do roku sedmnáctého, vyslovuje jen přání, „aby vedle nesnází, kterým vyhnouti se není nikdy možno, přinesl ten rok ve svém lůně i leccos dobrého a prospěšného"!

Přinesl konec Šubertova ředitelství spolu s pádem divadelního družstva.

Zjara 1900 mělo se u Zemského výboru rozhodnouti o zadání Národního divadla na další, už čtvrté šestiletí, „i proslechlo se," vzpomíná pamětník nad jiné zúčastněný, Jaroslav Kvapil, „že se Družstvu Národního divadla chystá nějaká konkurence": prý i v jeho lůně, to jest od Františka Rutha, vedle toho však od společnosti, která zasedala u „dlouhého stolu" v Celetné ulici a ze které se zanedlouho stala Společnost s velkým S, Společnost Národního divadla, mladočeská soupeřka starého Družstva. Patřili k ní advokát dr. Ladislav Klumpar, trojice „výstavních" divadelníků Kovařovic, Kvapil, Schmoranz, několik učenců, jako prof. Hlava (pozdější předseda), několik spisovatelů, jako Jirásek a Vrchlický, jako Herrmann, Štech a Šípek, jedním z nejvlivnějších činitelů byl majitel tiskárny Alois Wiesner, jednou z nejhorších spolupracovnic — prostřednictvím Kvapilovým — redakce Radikálních listů. Od Nového roku trousily se zprávy, že nadchází nějaká změna — jaká, bylo ještě zcela neurčito. Má se nedávná přestřelka mezi intendancí a ředitelstvem brát za vypovědění otevřeného boje? bude novou správou pověřeno družstvo jediné, či dojde k fúzi těles dvou? bude vedením pověřen jednotlivec? a který? Od prosince 1899 vycházel nový jevištní orgán, vedl jej s názvem Divadelní listy Otto Faster, spoluredaktor nedávné Thalie, ale o zákulisí přesně informován nebyl: do čísla z 20. února napsal článek o novém družstvu a odvažuje kladné i záporné

položky divadelního vedení, formuloval návrh, aby se dosavadní ředitel na dobu pěti let stal neomezeným vládcem Národního divadla. To arci nikterak nebylo po chuti sborům soutěžícím s Družstvem. Byly dva. Jednak Umělecká beseda, která projevovala zájem jmenovitě o vedení zpěvohry, jednak a zvláště Společnost, jež se ustavila v přípravný výbor za předsednictva Wiesnerova, Klumparova a Schmoranzova a již 18. března konala ustavující schůzi. Když pak nepodepsaný článek v Německé Politik z 22. dubna poukázal na politický ráz a záměr Společnosti, ohradil se přípravný výbor provoláním, jež bylo v denních listech otištěno dva dni nato a v němž se za odmítání odpůrcových institucí prohlašovalo: „Dnes neběží v otázce divadelní o politiku, dnes běží o to, má-li být (divadlo) *lepší* než bylo a jest dosud. Smutnou by si získal zásluhu o divadlo naše, kdo by dnešní, zcela věcný, ideální zápas o vedení jeho chtěl přenésti na pole politické."

Aby tato slova, jimž z historického hlediska nelze upříti dávku pokrytectví, byla podrobně doložena, hodila se v stejnou chvíli, to jest 24. dubna, na knižní trh brožura, svědčící o podrobné znalosti poměrů, zvlášť o studiu brožur Šubertových. Vyšla pseudonymně — tak jako dvě léta předtím vyšla anonymní brožura o druhém českém divadle a tak jak to vůbec odpovídalo tehdejším zvyklostem. Knížka z roku 1900 má titul a podpis: „Včerejšek a zítřek Národního divadla. Do kroniky českého umění dramatického zaznamenává Modestus" — tím skromným jménem kryla se podle soudobých dohadů spolupráce autorů několika. Že iniciativa vzešla ze Společnosti, vysvítá již z toho, že brožura byla vydána „tiskem a nákladem Aloisa Wiesnera", to jest u hlavního interesenta, vysvítá ostatně ze samého spisku, který je dobře psán a přehledně sestaven a obsahuje sebevědomé vyhlášení vítězného zápasu. Odborně se tu pojednává o modalitách, za nichž by mělo dojíti k odstoupení

nebo odkoupení fundu instructu z majetku Družstva, jakož i o jiných otázkách praktického rázu; povšechněji jsou tu odbyty věci čistě umělecké. Autoru (nebo autorům) stačí pronášeti ostré obecné výtky, při nichž nešetří ironizujícím zevšeobecňováním: „Knížka tato má za účel, aby pro budoucnost bylo konstatováno, že roku 1900 byla ve veřejnosti české snaha, zvrácením těžkopádného systému dosavadního, opatřením nových a svěžích vůdčích sil vnésti nového, jarého ducha do zdí Národního divadla." Nenapadá prý spisovatele psáti obžalobu dosavadní správy, která svého času konala dobré dílo, neudržela se však na žádoucí úrovni. „Nádhera výpravy, výzdoba jeviště, často až na nevkus hraničící, bohatost oslňující po vzorech největších divadel zavedeny, ne bez značných obětí. Z české Popelky — divadelního umění — učiněna nádherně oděná princezna. Valné části obecenstva se však zdá, že Popelka u útulného krbu malého divadla v jednoduchých šatech vyjímala se půvabněji, že nám byla bližší a dražší." (Srovnejme s tím, co šestnáct let předtím Lumír zjišťoval při Snu noci svatojánské v Národním a Prozatímním!) Dále: „Národnímu divadlu schází pevný, stálý repertoár klasických a jiných výborných prací. Taková díla základního repertoáru musí býti v řádně vedeném divadle každé chvíli pohotově, ne jako nakvap nedbale připravená, nýbrž jako pečlivá, osvědčená a oblíbená představení, jimiž divadlo se může honositi a na kteráž okamžitá indispozice některého člena nemůže míti rušivého vlivu. Takový základ repertoáru má míti každý umělec v krvi. Známo jest, že každá venkovská společnost má připraveny určité hry, které beze zkoušky okamžitě sehrati může, aby si z nahodilých repertoárních nesnází vypomohla. Je zajímavo seznati obtíže, jaké má Národní divadlo, nastane-li v den představení změna repertoáru." Z toho důsledky: „Svěřte artistické vedení divadla skutečným uměleckým organizátorům s velkou uměleckou znalostí,

VČEREJŠEK A ZÍTŘEK

NÁRODNÍHO DIVADLA

1900.

DO KRONIKY

ČESKÉHO UMĚNÍ DRAMATICKÉHO

ZAZNAMENAVÁ

MODESTUS.

V PRAZE.

TISKEM A NÁKLADEM ALOISA WIESNERA.

1900.

Poslední
polemická brožura
proti prvnímu řediteli
Národního divadla

dejte ... činohře vůdce, který doceňuje její důležitost a bedlivě pozoruje vše, co kolem něho se děje, dovede každou sílu uměleckou postaviti na místo pravé a odhodlán jest započíti novou obtížnou práci k povznesení naší činohry, během let nepopíratelně zanedbané!" A zase detaily: „V Národním divadle potřebují též výprava a režie nápravy. Staly se již pověstnými ony občanky nizozemské, jež ukrutný Alba v Sardouově Vlasti za třeskutého mrazu dává vléci k popravišti. A takových případů, jež vnímavějšího diváka z divadla přímo vyhánějí, dalo by se uvésti na tucty. Premiéra nesmí býti první hlavní zkouškou, a hra vypravená nesmí se teprve upravovati a škrtati dle toho, jak při premiéře dlouho trvala. Měl by již pominouti nešvar, aby například někdo nememoroval náležitě úlohu a nesnáze z toho vznikající zakrýval zdržováním tempa celé hry nebo prodlužováním sykavek, slabik a slov, která v čas od nápovědy k němu dolehla. Zajímavy jsou zvěsti v kruzích divadelních o tom, jak sestavován bývá repertoár v činohře. Herci poukazují k tomu, že činí pouhou stafáž při parádních rolích některých umělkyň. Není pochyby, že je správno, zaměstnávají-li se a střídají-li se všecky umělkyně náležitě ve svých nejlepších výkonech. Neboť žádoucno jest, aby repertoár hleděl využitkovati všech angažovaných sil a rovnoměrně je zaměstnati. Nesmí však se říditi dle toho, jakou která umělkyně má energii, aby si určitou hru vyžádala, vyprosila — nebo vynutila. Repertoár má býti pevným plánem určité umělecké činnosti divadelní, s pevným vědomím cíle, a nesmí se potáceti jako vratká lodička na rozbouřeném moři choutek jednotlivců."

Takto, míse obecnosti skoro samozřejmé s narážkami, jimž nechyběla pikantní příchuť ani částečná oprávněnost, postupoval výmluvný a cílevědomý advokát společnosti s ironickým jménem Modestus. Mohl si být svou věcí jist, neboť týden po vydání brožury, 1. května navečer,

SEDMNÁCTÝ ROK

NÁRODNÍHO DIVADLA.

NAPSAL

FR. AD. ŠUBERT.

V PRAZE.

NÁKLADEM VLASTNÍM. — V KOMISI DIKUPECTKÁVÍ FR. A. URBÁNKA V PRAZE U NÁRODNÍHO DIVADLA.

1900.

Poslední brožura prvního ředitele Národního divadla

bylo prý již veřejným tajemstvím, jak dopadne zítřejší, s napětím očekávané rozhodnutí Zemského výboru. Pro koho ten výsledek nicméně byl pobuřujícím překvapením, bylo staročeské družstvo, jehož ředitel, stále ještě vyjednávající s intendantem, oddával se naději, že v nejhorším případě dojde k fúzi se Společností a k některým vynuceným ústupkům. Nikoli k odstoupení naprostému. Skutečně také intendant dr. Herold — muž, který k věcem uměleckým dojista měl především poměr velmi zaměstnaného politika — takovou fúzi navrhoval na počátku historického sedění Zemského výboru dne 2. května. Když jeho návrh padl, dal hlasovati o tom, má-li správou Národního divadla na dalších šest let býti místo dosavadního Družstva pověřena Společnost. Tento pak návrh byl přijat většinou šesti hlasů proti dvěma. Proti němu vyslovili se oba čeští členové velkostatkářští, hrabě Vojtěch Schoenborn a prof. Jiří Pražák, „pro" hlasovali čtyři mladočeši — dr. Herold, dr. Vratislav Škarda, dr. Edvard Grégr, Karel Adámek — jakož i oba členové němečtí, dr. K. Urban a dr. Albert Werunsky, obdrževší ujištění, že mladočeši budou zas hlasovati pro zvýšení subvence zemskému divadlu německému. Ustanoveno bylo, aby se Společnost ujala svého úkolu počátkem července, takže jí divadelní prázdniny budou moci být prospěšné k uskutečnění některých adaptací a příprav.

Poražený a k odchodu donucený ředitel vedl si způsobem, jemuž nelze odepříti lidskou sympatii. S jasným smyslem pro čestnou hrdost podal okamžitě demisi a vyslovil se (podle Divadelních listů z 5. května) „oproti některým členům divadla, že v žádném případě svoji rezignaci na stolec ředitelský neodvolá", vyznal se však i jinak v nadmíru obtížném „art de s'en aller". Především neodhodil uraženě zbraň, nýbrž dbal, aby jeho ústup měl zdání akce dobrovolné; nikterak tedy nezastavil činnost, nýbrž naopak ji zvýšil. „Dávno nebyl pořad Národního divadla

tak pestrý jako v naplňujících se dnech odstupující správy," míní „Dugazon" v Lumíru. „Zhasínající plameny," poznamenává v Rozhledech F. V. Krejčí, „vyzařují zpravidla v posledních zaprsknutích intenzívnějším jasem, než jaký měly, když ještě zplna hořely. Umírající mívají své okamžiky horečně zvýšené životní energie, jako by chtěli jedním rázem zachytit všecko to, co promeškali žít. Odcházející divadelní správa zasypala nás v poslední době tolika premiérami, jako by chtěla ukázat, jak její dřívější repertoár — měl asi vypadat. Taková melancholie pozdní marné lítosti vanula z těchto premiér!" Z nich Dreyerův Zkušební kandidát o několik dní předcházel před usnesením Zemského výboru, po něm přišla v červnu Giacosova činohra Jako to listí — vůbec se v poslední době Šubertově věnovala italskému repertoáru péče větší než dřív — a dne 18. června poslední dvě činoherní novinky za Šuberta: Antonína Nečáska aktovka Almužna a Schnitzlerova aktovka U zeleného papouška: je v tom ironie osudu, že poslední premiéra byla zrovna z literatury německé, která prvního roku měla být z Národního divadla vyloučena.

Připočteme-li starší Dumasovu Cizinku, která 11. května poprvé přišla do Národního k pohostinskému vystoupení Bittnerovu, vidíme, že závěrečná bilance svědčí o neochabující podnikavosti. Však to také přispívalo k tomu, aby se s odcházejícím režimem veřejnost loučila příznivě a přes všechny minulé protesty a kritiky lítostivě. Pro gesta loučení měl Šubert jemný smysl. „Pro odevzdání stříbrného věnce, jejž odstupující družstvo určilo panu Šmahovi, byl sehrán páně Šubertův Jan Výrava," píše Obzor literární a umělecký k představení z 11. června. Šubert sám odcházel bez okázalých demonstrací, zato si neodpustila Routička-Benoniová, která hodlala odejíti (ale neodešla), představení na rozloučenou s efektním proslovem a proroctvím: „Doufám, že se za

lepších poměrů zase vrátím, a proto Vám nedávám ani sbohem!" To bylo 27. června, následoval ještě poslední činoherní večer 29. téhož měsíce s reprízou Zkušebního kandidáta; i obě poslední reprízy tedy z německého výběru. Posledním představením starého Družstva byla 30. června Prodaná nevěsta.

K témuž dni — ne jak obvykle, k 18. listopadu — redigoval Šubert svou výroční zprávu, jež tentokrát obsahuje jeho labutí zpěv: Sedmnáctý rok Národního divadla — s knižní výpravou zdobnější než jindy. Výsledku hlasování z 2. května upírá oprávnění. „Nějaké naléhavé příčiny, aby vstoupilo družstvo nové, nebylo. Kdyby za správy Družstva dosavadního Národní divadlo buď finančně, nebo umělecky bylo nápadně kleslo z té výše, na kterou od roku 1883 do 1892 a dále do 1900 usilovným uměleckým vynasnažením bylo uvedeno, bývalo by nejen přirozeno, ale nutno, aby dosavadní správa se vystřídala novou, dávající lepší záruky do budoucnosti. Takový případ však nenastal. Národní divadlo představovalo po celou dobu svého trvání až do povstání nových dvou družstev pevný, zdravý, přitom umělecky i hospodářsky mohutný organismus. Národní divadlo mohlo také poukázati na celou řadu pilířových úspěchů své činnosti. Jest sice pravda, že prodlením roku 1899 došel přípis od intendance, v němž dáváno bylo Družstvu jakési memento. Ale obsah přípisu svědčil nápadně náhlému vlivu cizímu a byl vyvrácen ze strany divadla tak přesvědčivě, že intendance ani se nepokusila dále jej hájiti ... Členové příští společnosti po celých šestnáct let, co Národní divadlo trvalo, snažili se, kde a jak jen mohli, věnovati jemu svou pozornost, která uznávala za potřebno snižovati a tupiti bezmála všechno, co správa divadelní podnikala i konala ... A konečně sáhnuto ku praktickému a prospěšnému provádění francouzského ‚ôte-toi de là que je m'y mette', které již náš starý Koubek výtečně nám a rýmem

zčeštil: ‚Hni se, abych já si sed.' A to všechno ve jménu umění."

Brožuru Modestovu označuje odstupující ředitel za snůšku nepravd a naivností, zmiňuje se o stanovisku Máje, o pohnutkách intendantových, o chování Umělecké besedy, podává obhajobu svého uměleckého působení, jakož i chválu svého předsedy dr. Jana Růžičky, svého dramaturga Jana Liera a některých jiných funkcionářů i umělců odcházejících z Národního divadla, mimo jiné Hany Benoniové, která „bez odporu umělecké výkony podala Desdemonou, Vasantasenou a Routičkou právě tak jako Zazou, jako Pukem a jako Maryšou — tedy v úlohách neobyčejně silně kontrastujících". Svůj úsudek a své rozhořčení shrnuje Šubert, poukazuje k podání, jímž se poražené Družstvo 12. května odvolalo k Zemskému výboru, do těchto slov: „... celý průběh, kterým došlo k zadání Národního divadla Společnosti, nemající dne 2. května t. r. ani fundu divadelního, ani dostatečného kapitálu, ba ani řádně neustavené, měl ráz velmi lehké mysli, v takových případech snad jen u nás možné. Družstvo bylo hrubým odkopnutím — po své dlouholeté, opravdu veskrze nezištné, obětavé a úspěšné činnosti — hluboce dotknuto a uraženo."

Máme-li k této, z obou stran tak tvrdě glosované půtce zaujmouti spravedlivé stanovisko, učiníme nejlépe, odsuneme-li prozatím otázku, komu další vývoj dal za pravdu, a rozevřeme-li list, který se na boj mladočesko-staročeský díval kriticky a neztotožňoval se tedy ani s vítězi, ani s poraženými: První zpráva Času o rozhodnutí Zemského výboru byla sic (4. května) pro novou společnost naprosto sympatická, výsledek setká prý se všude s tichým souhlasem, neboť není myslitelné, aby nová správa nebyla lepší než dosavadní. Mnohem střízlivěji soudí v článku „Změna vlády v divadle" 1. července (v den, kdy změna uskutečněna) šifra -a-, hledící spravedlivě rozděliti světlo a stín: „Co po dlouhá léta se

zdálo skoro všem lidem v Čechách téměř nemožným, odehrálo se před našima očima v posledních dnech měsíce června. *Nám* lhostejno, kdo bude příštím vládcem na Tylově náměstí. Ve věci samé dlužno říci především tolik: družstvo Národního divadla vidíme odstupovati rádi — zásluhy a zkušenosti z posledních dvaceti let zrodily ve správě Národního divadla pravý opak toho, co my od ní žádali a žádáme — ve správě Národního divadla zahnízdila se ta známá staročeská nemoc: autoritářství. Tím, že vidíme rádi odstupovati Družstvo, neřekli jsme nikterak, že osoby Společnosti, respektive nový správní výbor vítáme. Nemáme k tomu příčiny: nevíme, proč by nám měl být ve správě divadla dr. Klumpar milejším než dr. Růžička, proč pan Alois Wiesner milejším než pan Fr. Ruth, ačkoliv pan Wiesner má ad personam výhodu, že nepíše dramat ... Způsob, jakým Družstvo vypuzeno z divadla, se nám arci nikterak nechce líbit. Že umělecky nevyhovovalo, zejména v posledních letech, teď nepadá na váhu. Družstvo Národního divadla znamenalo aspoň pro ústav hmotnou stabilitu. Spojení obou společností bylo by divadlu prospělo. O uměleckých zásadách nové správy doposud na veřejnost se dostalo málo. Pan ředitel Schmoranz mlčí ještě."

Na tento článek následujícího roku ostře reagovala brožura Divadelní tyranie, jejíž autoři, pseudonymní „Quo usque" (to jest dr. Alois Rašín a dr. Jan Třebický), naznačují, že ten, „kdo mohl napsat, že není žádného rozdílu mezi dr. Klumparem a dr. Růžičkou, jako mezi pány Wiesnerem a Ruthem, je kamarád páně Šubertův z Národopisné výstavy". Několik týdnů po nestranném -a- promluvil, 29. července 1900, nový činoherní referent Času, Jindřich Vodák, a také on, posuzuje Šubertův Sedmnáctý rok, hledí na věc nepodjatě: „Stoje úplně stranou ode vší veřejnosti a neznaje ani jednotlivých osob, ani vlastního pozadí hotových událostí, nemohu říci, pokud pan Šubert má pravdu ve svých

výtkách a šlezích." Pak arci vypočítává referent, co všechno se dalo vytýkat Šubertovu řešení otázek repertoárních a ansámblových. „Ať se někdo pokusí hledati v celoročním denním postupu účelný smysl a pověstnou červenou nit vůdčího principu! O nějakém vyšším pochopení našich domácích potřeb mravních, společenských a vkusových nechci se ani zmiňovati." A tedy závěr: „Nešlo všecko snad správnými cestami a správnými prostředky při provedené změně; ale že by ústav byl na té umělecké výši, jak pan Šubert líčí, to není pravda. Nová správa bude mít mnoho a mnoho práce, aby dohonila, co zameškáno a zanedbáno; jsme zvědavi, jak dostojí svému složitému poslání."

Obdobnou směs osobní přízně a věcných výtek odstupujícímu režimu spolu s nedočkavostí, ale i nedůvěrou k nově nastupující Společnosti pozorujeme též v jiných orgánech, které se osobně necítí angažovány ani zde, ani onde. „Le roi est mort, vive le roi!" volal v Obzoru Vodák a doslova stejně Krejčí, jenž v Rozhledech rozvádí: „Nechceme dnes odhadovati, do jaké míry značí změna správy pro Národní divadlo, respektive pro jeho činohru, prospěch. Zde nelze než vyčkat dalšího. Po skutcích jejich poznáte je. Zaznamenáváme jen rádi, že nové družstvo má nejlepší úmysly vytrhnouti naši činohru z bahna a dáti repertoáru umělečtější a modernější směr. Kvitujeme to jako výsledek několikaletého vytrvalého a bezohledného působení kritiky, jak ji prováděly jmenovitě mladší a neodvislé listy. Na dosavadní správě vymstilo se, že s touto kritikou nepočítala, že pro ni veřejné mínění o divadle počínalo Národními listy a končilo Hlasem národa a Politikou. Ukázalo se však zatím v posledních krizích, že kruhy na divadle interesované mají už dosti toho věčného tutlání a zapírání a že ostřejší tóny kritické nezněly po několik let pouze v hluchou poušť. I my v těchto listech máme pocit zadostiučinění, že jsme nepracovali zcela nadarmo. Čeho jen litujeme,

jest, že se při celé věci mluvilo stále více o nápravě opery než činohry, ačkoliv každému dítěti je dnes už zjevno, kde mizérie větší a kde více křičí po nápravě. Naše opera potřebovala jen umělečtějšího vedení, ale celkové těleso její vyhovuje. Činohra zato potřebuje všeho: literárnějšího vedení, umělečtějšího ducha v hlavě i v údech, lepšího ansámblu hereckého i repertoáru. A tak se bojíme, aby na to na všecko se zase nezapomnělo pro samou starost o nové tenory."

Jaroslav Kamper v České revui: „Nespatřujeme v tom nijakého hrdinství, házeti kamenem za těmi, kteří odcházejí, a nechceme se ani pokusiti o bilanci jejich práce. Ta vyjde sama sebou na světlo v budoucnosti nedaleké. Nové družstvo slibuje reformy, uznává jejich nutnost a v tom, myslím, může býti jisto podpory všech, kdož se o divadlo vážně zajímají. Zkušenosti jejich předchůdců budou novým vládcům dojista výborným poučením. Tyto zkušenosti je učí, že budoucnost a rozvoj našeho divadla spočívá v poctivé práci a ne v zevnějším lesku, že kamaraderie, stranictví a protekční hospodářství jsou zhoubou každého divadla, že umělecký a finanční prospěch divadla jsou nerozlučny a že se navzájem podmiňují. Bylo by škoda, kdyby zkušenosti tak trpce nabyté měly zůstati nepovšimnuty."

Václav Hladík ve svém Lumíru: „Nové družstvo vystřídalo staré, což neznamená zatím než výměnu osob, místo dřívějších advokátů, stavitelů, obchodníků přišli jiní advokáti, stavitelové, obchodníci; rozdíl je pouze v tom, že páni z družstva starého měli mnohé zkušenosti za své mnohaleté praxe, ale neužívali jich ve prospěch povznesení divadla, kdežto noví členové družstva nemají zkušeností žádných a divadlu asi lépe nerozumějí nežli jejich předchůdci, ale slibují pracovati především pro to umělecké zvednutí Národního divadla. — Lumír zaujímal opoziční stanovisko proti neuměleckému vedení Národního divadla a vy-

slovil je rozhodně proti správě i ředitelství. Pádem svým není nám snad pan Šubert sympatičtější, bylo by to příliš sentimentální a tklivé, ale musíme uznati mnohé dobré, vynikající vlastnosti bývalého ředitele, který sice činohře české neznamenal novou a blahodějnou epochu, ale který Národnímu divadlu prospěl značně svou energickou podnikavostí a svými velkými znalostmi divadla i světa."

Karel Kamínek v Moderní revui: „A naše nové družstvo — společnost Národního divadla? Čekati je zlato. Že vás tísní obava, aby tu nebyli prostě jenom noví advokáti, noví obchodníci, noví atd., že jenom nové figury tu jsou a ne nové myšlenky? Taková nedůvěra u nás v Čechách po mnohých zkušenostech v jiných věcech je konečně zcela pochopitelná. Třeba, aby mrak byl rozptýlen. První úloha. Za půl roku si o tom již můžeme něco říci. Tedy čekat prozatím, trpělivě aspoň půl roku čekat."

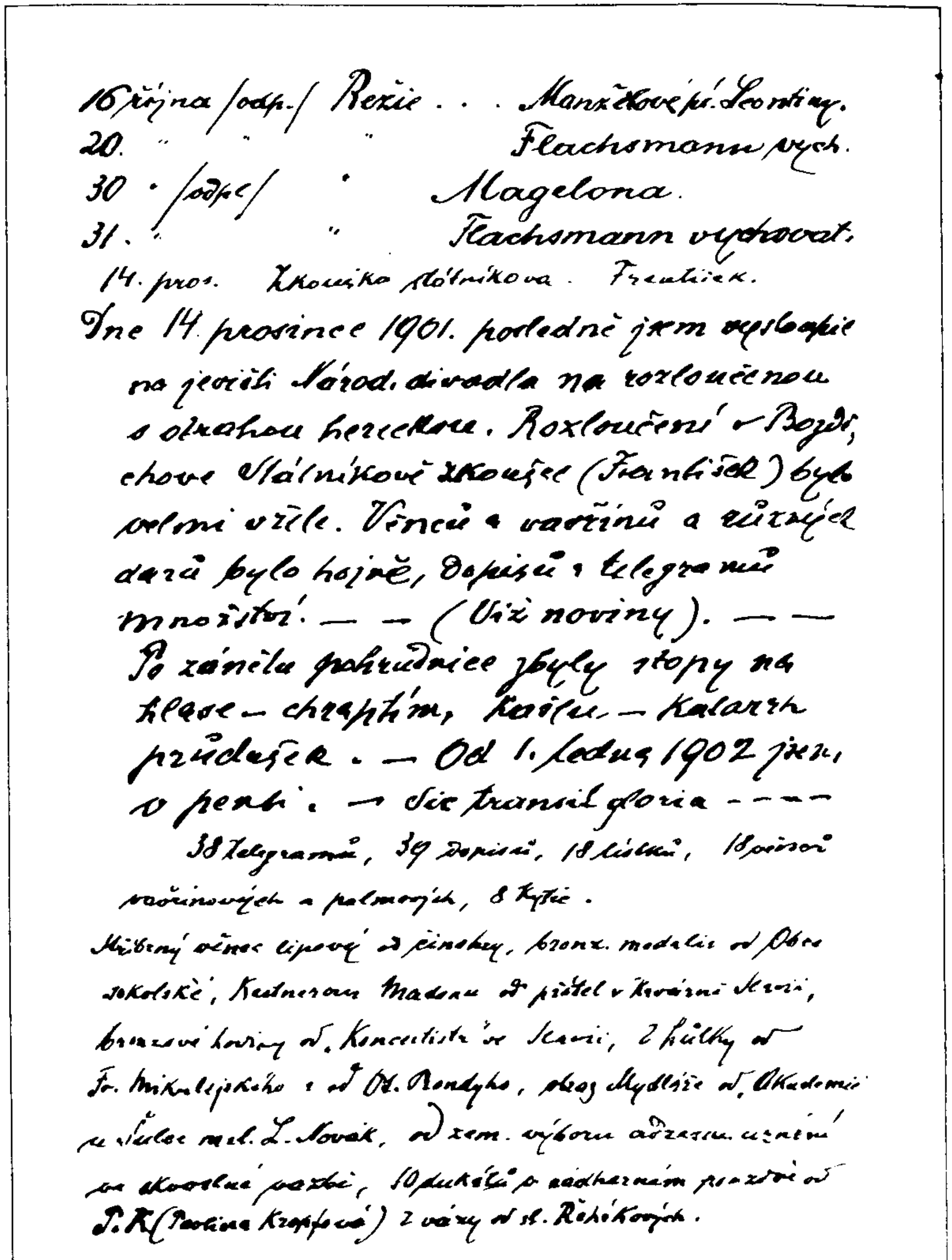
Jak skutečnost ukázala, bylo nutno na činy obrodné čekat déle než jenom půl roku. A nedostavila se obroda tam, kde po ní nejvíc voláno, na poli domácí produkce, zde naopak se situace českého činohernictví znova přiostřovala do opozice proti Národnímu divadlu; zato znamenal nový režim skutečnou novotu pro pojetí herecké a zvlášť režisérské. Že se tak stane, nemohl roku 1900 nikdo předpovídat, platiloť tenkrát opravdu jediné heslo: čekat, čekat! My dnes, když se rozhlížíme na přelom století a divadelní správy z hlediska nikoli sezóny, nýbrž desítiletí, nemůžeme než dáti opatrně vyčkávavému stanovisku kritiky stejně za pravdu jako jejímu objektivnímu oceňování Šubertova konzervativního sic, ale noblesního zjevu.

Nadto pak se nám rýsuje z odstupu let historická analogie: situace nové správy z roku 1900 podobá se navlas prvnímu artistickému vedení Národního divadla na počátku let osmdesátých. V retrospektivní pře-

hlídce působení Šubertova píše v Radikálních listech „Apteryx“ o Šubertovi, že prý, poslušen jsa své strany, přišel roku 1883 od redakčního stolku do divadelní kanceláře; „na místo to neměl o nic více, než kdokoli jiný, ale také o nic méně kvalifikace“. To platí také o nových pánech roku 1900, kterým redakce Radikálních listů je tak blízko. Ba uvážíme-li, že to roku 1883 byli dva dramatikové, kdož se, divadelně ještě nevyzkoušeni, ujímali scénické správy, můžeme směle tvrditi: pro začátek osmdesátých let znamenal Šubert a Stroupežnický přinejmenším tolikéž, co pro rok 1900 Schmoranz a Kvapil, z nichž jenom ten druhý se dosud osvědčil jako vážný scénický praktik aspoň na poli spisovatelském. Jak se jejich vývoj bude nadále uplatňovati, nemohl nikdo předvídat. Kvapilovo manželství s velkou herečkou slibovalo pro divadelní rozvoj hodně, hrozilo arci též nejednou komplikací. Legitimace pro zmocnění se vlády nemohla přijít nežli dodatečně — násilnický počátek druhé správy v Národním divadle znamenal prozatím stejnou nejistotu, stejný skok do tmy, stejný experiment jako pro léta osmdesátá náhlý vzestup nováčků Šuberta a Stroupežnického.

Den předtím přinesl citovaný státoprávní deník náladový fejeton o světské slávě. V Národním divadle už delší dobu straší, umíráček zvonívá tam prý sám od sebe. F. A. Šubert zmizel tiše, slavný „funus“ prý zato měla paní Benoniová, pro niž teď i orgán odpůrců nalézá slova vřelého ocenění: „Vypracováním svého talentu za poslední dva roky umlčovala své dřívější kritiky a bohužel odchází v době své nejlepší“; zbývá přání, „aby byla naší scéně opět vrácena“.

Jako na počátku let devadesátých, tak je teď, osm, deset let poté, znova doba odchodů, elegie loučení, nálada jakoby umírání, poznává se marnost světské slávy, dvojnásobná pomíjejícnost úspěchů hereckých a divadelních vůbec. Rok 1900 má i po stránce publicistické i životopis-


16. října /odp./ Režie . . . Manželové př. Leontiny.
20. " " " Flachsmann vych.
30. /odpol/ " Magelona.
31. " " Flachsmann vychovat.
Dne 14. prosince 1901. posledně jsem vystoupil na jevišti Národ. divadla na rozloučenou s dráhou hereckou. Rozloučení bylo velmi vřelé. Věnců a vavřínů a různých darů bylo hojně, dopisů i telegramů množství. — — (Viz noviny). — —
Od 1. ledna 1902 jsem v penzi. — Sic transit gloria — — —
38 telegramů, 39 dopisů, 18 lístků, 8 kytic.

Z deníku
Vojty Slukova
(1901)

né několikerý ráz a význam předělu, jímž se uzavírá etapa jedna a načíná údobí následující. V červnu 1900 posílá do světa své „volné listy z kroniky rozvoje našeho divadla" s názvem Scéna za scénou Josef Kuffner (š.), jenž provází kroky Národního divadla od jeho počátků po rok 1898 a má teď po rozhodnutí Zemského výboru zajištěnu nečekanou aktuálnost svým pohledům zpětným; vřelými slovy vítá tuto sbírku divadelních článků — jednu z prvých a mála, jež máme — Skapino (Arne Novák) v Lumíru. Červnem 1900 končí svou dramatickou činnost pilný Jan Lier, jenž se později vrátí k Národnímu divadlu již jen v podřízené funkci lektorské. Ne tak Šubert sám, tomu vavříny divadelního ředitele spát nedají; neumdlí, pokud se mu nedostane opakování jeho někdejší velevýznamné úlohy; jenže toto opakování, jež se uskuteční v Městském divadle vinohradském, je pohříchu vším spíše nežli vzestupem, však se také velmi brzo skoncuje porážkou; a trpčí, než byla prvá.

V stejnou přibližně dobu se svým ředitelem odchází od Národního divadla nejedna síla herecká. Ne sice Hana Benoniová, na kterou čekají nové úspěchy, boje, ústrky jak v Národním, tak po letech v Městském: zato Otilie Sklenářová-Malá. Přešla do nové éry Národního divadla, nikoli však s hledající tvořivostí, nýbrž jako představitelka slavné, minulé již doby, jako nositelka patosu, který dozněl; dne 3. května 1903 (ve výroční den svého debutu!) rozloučí se, devětapadesátiletá, jako Hermiona v Zimní pohádce, kterou Kvapil jí na počest nastudoval.

Tři dni po jejím odchodu, v den Vojanových padesátých narozenin, umírá jeden z čelných Vojanových předchůdců a průkopníků, Jiří Bittner; dal se sic po svých pohostinských hrách z roku 1900 znova angažovat k Národnímu divadlu, pro chorobu však již nově netvořil, takže jeho cesta se skončila s odchodem Šubertovým. Dva měsíce před ním umírá Jakub Vojta Slukov. Také on přešel pod správu Kvapilovu, ne však na

dlouho. V době, kdy došlo ke změně ředitelství, byl nemocen, hrál už jenom na podzim 1900, pak, s přestávkami, roku následujícího. Poslední záznam v jeho deníku vypočítává, kolik telegramů a věnců dostal od svých ctitelů. „Dne 14. prosince 1901 posledně jsem vystoupil na jevišti Národního divadla na rozloučenou s drahou hereckou. Rozloučení v Bozděchově Státníkově zkoušce (František) bylo velmi vřelé. Věnců a vavřínů a různých darů bylo hojně, dopisů a telegramů množství. - - - (Viz noviny). — — Po zánětu pohrudnice zbyly stopy na hlase — chraptím, kašlu — katar průdušek. — Od 1. ledna 1902 jsem v penzi. — Sic transit gloria — — — —"

Nad červnem roku 1900 vznáší se stesk loučení — ~~ze scény~~, brzo ~~poté z života, odejde i Šamberk~~ —, smutek minulosti, která se nevrací, poznatek prchavosti a marnosti všech iluzí. Ale spolu záblesk nové a plné budoucnosti: příslib Kvapilových režií a jiných divadelních reforem; nová záře sálající z výkonů Hany Kvapilové, předurčené k dalšímu vzestupu a k předčasnému zlomu; prudké světlo, jež vychází z mohutnějícího umění Eduarda Vojana a ze svěží lidovosti Marie Hübnerové, dvou to umělců, kteří vtisknou ráz nastávajícímu údobí Národního divadla. Jako o roku 1883, stejně o roku 1900 platí, že konec a počátek do sebe ústrojně zapadají, že dědicové, kteří přišli bouřit nebo bořit, ve skutečnosti tvořivě navazují na odkaz předchůdců, jejichž ústav, jejichž dílo do svých rukou převzali.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Podnětem k vydání studie Otokara Fischera Činohra Národního divadla do roku 1900 se stalo jednak sté výročí otevření Národního divadla, jednak sté výročí narození Otokara Fischera. Chceme tedy tímto svazkem připomenout nejen činoherní počátky Národního divadla, ale i jednu ze závažných oblastí tvůrčího zájmu Otokara Fischera, předního českého germanisty, literárního historika a kritika, básníka, dramatika a překladatele.

Text vychází ze čtvrtého svazku Dějin Národního divadla, napsaného Otokarem Fischerem pod titulem Činohra Národního divadla do roku 1900 a vydaného Sborem pro zřízení druhého národního divadla v roce 1933 v Praze.

Při textologické přípravě bylo dbáno běžných edičních zásad. Pravopisná úprava se týkala psaní spřežek, cizích slov, velkých písmen, zkratek atd. U pravopisných dublet byla dána přednost progresívní podobě. Hláskové, lexikální, tvaroslovné a syntaktické zvláštnosti autorova jazyka byly zachovány. Interpunkce byla přizpůsobena dnešnímu pravopisnému úzu kromě některých případů záměrného hojnějšího členění, jež je charakteristickým rysem Fischerova stylu. Poměrně časté členění vět dvojtečkou bylo rovněž respektováno.

VĚRA PAŠKOVÁ

About Edmond 113
Adámek Bohumil 92—104, 105, 114, 132, 155, 175, 216, 297
Adámek Karel 94, 175, 267, 350, 358
Adámek Karel Václav 94, 100
Aichelburková Marie viz Hilbertová
Aleš Mikoláš 152, 153
Aliquis 176, 189
Almanach českého studentstva 92
Anczyc Władysław Ludwik 224
Angely Louis 277
Antoine André 9, 201, 274, 350
Apteryx 366
Arbes Jakub 76, 78, 157, 173, 272
Aristofanes 124
Ar...ti viz Kraus Arnošt
Athenaeum 202, 248, 302
Augier Émile 34, 61

Balucki Michal 31, 184, 324
Barák Josef 100
Bassermann Albert 48
Baudelaire Charles 311
Baumarchais P. A. Caron 112
Becque Henry 216, 275
Bečvářová Marie viz Wintrová
Beneš Viktor 96
Benoni Bohumil 75, 269, 320, 338, 343
Benoniová Hana 34, 146, 147, 172, 177, 187, 189, 203, 217, 244, 245, 246, 251, 252, 255, 256, 257, 262, 270, 281, 290, 301, 306, 308, 310, 312, 314, 330, 331, 335, 336, 337, 338, 341, 359, 361, 366, 368
Berger Adolf 350
Berger Augustin 203
Bernhardtová Sára 188, 219, 220, 221, 262
Berton 310
Beseda, Umělecká 31, 229, 353, 361
Birch-Pfeifferová Charlotte 277
Bisson Alexandre 278, 280
Bittner Jiří 34, 36, 37, 45, 53, 55n., 58, 59, 61, 68, 69, 75, 80, 98, 100, 105, 113, 117, 120, 173, 177, 228, 236, 243, 245, 246, 314, 319, 320, 359, 368
Bittnerová Marie 34, 66, 67 n., 71, 74, 113, 119, 120, 126, 144—146, 165—171, 173, 186, 187, 189—192, 213, 215, 217, 224, 228, 255, 265, 330, 333 n., 347
Björnson Björnstjerne 36, 59, 174, 232
Blumenthal Oskar 174
Boleslavan 39
Bor Jan 188
Borecký Jaromír 193, 216
Bossi Enrico 143
Boubínová viz Bittnerová
Bouček Václav 337
Bozděch Emanuel 18, 28, 32, 33, 34, 38, 59, 76, 102, 104, 105 n., 108, 109, 111, 115, 118, 145, 175, 183 n., 189, 211, 229, 234, 239, 369

Brábek František 235
Bráf Albín 233
Brahm Otto 201, 350
Brandes Edvard 232
Brioschi, malíř 96
Brožík Václav 68, 70, 95, 97
Brucknerové, bratří 95
Bulíř Karel 312
Burghard, malíř 96

Calderón de la Barca Pedro 35
Cena
  Grabowského 87, 155
  Náprstkova 273
  Novotného 270
  ruská 87, 155, 302
  slovanská 87
Commedia dell'arte 43, 125
Coppée François 72, 156
Coquelin Benoit Constant 220 n.
Corneille Pierre 236
Craig Edward Gordon 350
Csiky Gergely 174

Čapek Karel 229
Čapkové, bratří 127
Čas 52, 94, 158, 161—164, 169, 173, 174 n., 189, 191, 196, 198, 201, 203, 205, 217, 219, 230, 234, 235, 242, 244, 245, 246, 251, 254, 256, 260, 262, 264, 270, 272, 273, 275, 281, 283, 285, 287, 290, 302, 310, 311, 318, 327, 330, 335, 347, 361
Časopis Českého muzea (Muzejník) 79, 94
Časopis českého studentstva 216
Čech Adolf 113
Čech Svatopluk 62, 65, 76, 92, 237, 269
Čechov Anton Pavlovič 199
Čenkov Emanuel 131, 220
Černý Adolf 285
Čížková Marie viz Hilbertová

Danzeřová Lidmila 170, 177, 187 n., 191, 192, 194, 251, 295
Daudet Alphonse 156, 180, 181
Dawison Bogumil 32
Delavigne Casimir 111
Deník, Pražský 245
Deryngová Marie 32, 73, 108, 201
Dessoir Ferdinand 187
Divadla
  Aréna na hradbách 51, 53, 99
  bělehradské 284
  berlínské divadlo Viktoria 68
  brněnské Národní 250, 323
  Comédie Française (Théâtre Français) 7, 9, 176, 220, 229, 279
  Deutsches Theater 9, 277
  Freie Bühne 201, 232, 273
  hamburské 350
  krakovské 285
  Městské vinohradské 183, 197, 232, 237, 275, 276, 287, 319, 368
  mnichovské 350
  Nové české 25, 33, 36
  Novoměstské 73, 75
  petrohradské 346
  pražské německé 136, 188, 219, 229, 259, 267, 275, 358
  pražské německé v Heinovce 276, 280
  Prozatímní 24—86, 100, 101, 104, 106, 108, 109, 113, 117, 118, 124, 132, 140, 144, 148, 154, 186, 198, 201, 202, 209, 219 n., 236, 240, 242, 320, 344, 354
  Schall und Rauch 350
  Stavovské 39, 73
  Švandovo 44, 55, 160, 180, 275, 280, 323
  Théâtre libre 9, 201 n., 232, 273
  Uranie 278
  varšavské 346
  vídeňské An der Wien 226
  vídeňské Burgtheater 7, 34, 63, 112, 228, 260, 350
  vídeňské Carltheater 50
  vídeňské Městské divadlo 228
  Volné jeviště 373
Divadlo (časopis) 157
Doba, Naše 247
Dobroljubov Nikolaj Alexandrovič 162
Dolanský Ladislav 176
Dolinov Anatol 346
Doré Gustave 126
Dostojevskij Fjodor Michajlovič 285, 318, 319
Doubravský Petr 99
Doucha František 149, 177
Dreyer Max 359
Dumas Alexandre fils 34, 315, 320, 337, 343, 359
Dumas Alexandre père 41, 67
Dumková viz Benoniová
Durdík Josef 64, 76, 84, 159
Durdík Pavel 116, 165, 166
Durdík Petr 117
Duseová Eleonora 262, 263, 350
Dvořák Antonín 322
Dvořák J. H. 187
Dyk Viktor 95, 272, 302, 349

Echegaray Don José 177, 235
Eim Gustav 112
Engelmüller Karel 324
Estébanez Calderon Don S. 35
Excelsior (balet) 131, 142 n., 149, 235

Faster Otto 273, 352
Feuillet Octave 34, 320
Fibich Zdeněk 191, 193, 229
Fijan Andrija 346
Finne Gabriel 274
Flajšhans Václav 311
Fleischmann J. M. 84
Foerster Josef Bohuslav 298
Focht Emil 212
Fontaine Theodor 68
Franěk viz Frankovský
Frankovský Josef 49, 51, 52, 53, 55, 66, 99, 100, 113, 120, 154, 155, 199, 209, 236
Fredro Alexandr 31, 224
Fredro Jan Alexandr 59
Frič Josef Václav 31
Frída Bedřich 147, 149, 168, 173, 210, 211, 217, 234, 243, 270, 271, 308
Fulda Ludwig 243
Funtek Antonín 284

Giacosa Giuseppe 345, 359
Gille Philippe 323

Girardin E. de 34
Goerner 144
Goethe Johann Wolfgang von 34, 87, 128, 272, 306
Egmont 243
Faust 32, 38, 41, 45, 62, 68 n., 92, 144, 350
Goethův sborník 261
Gogol Nikolaj Vasiljevič 31, 164, 165, 198, 199
Goreva Jelizaveta Nikolajevna 348
Gozzi Carlo 35
Grabowski Bronisław 31
Grégr Edvard 358
Grégrová Isa 267, 278, 312, 328, 329, 332, 342
Grillparzer Franz 32, 227, 306
Guth Viktor 76, 118, 119, 150, 198, 204, 206

Hais, malíř 125
Halbe Max 278, 279, 286
Hálek Vítězslav 14, 24, 26 31, 63, 127, 139, 146, 213, 233, 237
Halm Fr. 72
Harrach, hrabě 346
Hauptmann Gerhart 201, 233, 243, 244, 245, 246, 251, 252, 275, 277, 286, 306, 308, 327, 349, 350
Havelská Růžena 48
Havlíček Karel 135, 229
Hebbel Friedrich 32, 306
Heller Servác 262
Herben Jan 161, 203 n., 206
Herold Josef 267, 305, 350, 358
Herrmann Ignát 160, 201, 233, 262, 264, 352
Heslo (časopis) 205
Heyduk Adolf 164
Heyduk J. 166
Hilar Karel Hugo 31, 193, 237, 296, 325, 330
Hilbert Jaroslav 169, 171, 209, 229, 267, 270, 272, 349
Vina 87, 291—298, 307
O Boha (Pěst) 296 n.
Psanci 297
Hilbertová Marie 278, 312, 332
Hirschfeld Georg 276
Hladík Václav 270, 272, 301 n., 364
Hlas národa 45, 135, 149, 168, 170, 175, 206 n., 213 n., 227, 230, 232, 233, 234, 237, 244, 253, 257, 260, 264, 296, 331, 335, 363
Hlava Jaroslav 352
Hlaváč Bedřich 42, 261
Hlaváček Karel 274, 280
Hoffmannová (Polka) 224
Hoffmeister G. K. 284
Holzer Robert 96, 142
Homér 110
Horník Josef 120
Hořica Ignát 188
Hostinský Otakar 51, 62, 76, 92, 194, 230
Hovorka František Ladislav 96
Hübner Václav 323
Hübnerová Marie 267, 295, 306, 309, 323—328, 369
Hugo Victor 32, 56, 94, 113
Hurt Jaroslav 103
Huttar J. 199
Hynais Vojtěch 57

Charpentier Ladislav viz Tesař
Chlumský Antonín 322
Chlumský Josef 319
Chramosta Josef 37, 62, 152, 209
Chvalovský Edmund 37, 62, 65, 66, 113, 152, 230, 284, 288

Ibsen Henrik 8, 174, 200, 237, 270, 286, 349
Borkman 308, 318, 326
Hedda Gablerová 199, 277
Nepřítel lidu 199, 234
Nora 158, 173, 186
Oernulfova výprava 148, 190
Podpory společnosti 36, 148
Přísery 308
Rosmersholm 308 n.
l'Isle—Adam Villiers de 122

Jablonský Boleslav 62
Jahn Jiljí Vratislav 26
Janáček Leoš 203
Jaroš Gustav 272, 300, 302, 309, 319, 345, 347
Jauner František 225
Jednota dramatických spisovatelů a skladatelů 132
Jednota herecká, Ústřední 298
Jednota ruských spisovatelů dramatických 284
Jeřábek František Věnceslav 28, 76, 90, 117, 118, 119, 164, 227, 240, 269
Jeřábek Jan 158
Jesenská Růžena 174
Jeviště (časopis ochotníků) 272
Jeviště (poválečný časopis) 157
Jirásek Alois 61, 226, 233, 352
Emigrant 185
Kolébka 198, 285, 320
Otec 246
Vojnarka 196 n., 217, 190
Jiří, vévoda meininský 74
Judic, Mme A. M. 220

Kadelburg Gustav 234, 277
Kadlec Karel 217, 284, 351
Kafka Rudolf 313, 321, 322
Kainz Josef 9, 59, 350
Kaizl Josef 202
Kalašová Marie 126, 310
Kalendář, Divadelní 72
Kamínek Karel 188, 272, 274, 337, 365
Kaminský Bohdan 278
Kamper Jaroslav 18, 53, 79, 241, 272, 277, 280, 281, 283, 286 n., 305, 310, 318, 326, 327, 328, 338, 342, 343, 345, 347, 364
Karásek Jiří 270, 274, 311
Kaulbach Wilhelm 96
Klášterský Antonín 174
Kleist Heinrich v. 32, 264
Klicpera Václav Kliment 28, 105, 238, 284
Klička J. 262
Klingenfeldová Emma 148
Klofáč Václav 270
Klumpar Ladislav 352, 353, 362
Knap Josef 79
Knihovna, Kabinetní 92
Knornová viz Šamberková
Kohout Eduard 103
Kolár František 24, 26, 27, 40, 43, 44—49, 57, 58, 60, 74, 90, 96 n.,

100, 111, 113, 115, 122, 126, 155, 188, 200, 209, 224, 312
Kolár Josef Jiří 27, 28, 31, 33, 37—40, 41, 44, 46, 48, 59, 76, 88, 105, 117 n., 122, 143, 287, 346
Kolár Karel 48
Kolář viz Kolár
Košner, div. ředitel 323, 326
Kotzebue August 277
Koubek Josef 99
Koubek Pravoslav 360
Kovařovic Karel 284, 352
Krajník Miroslav 90, 91
Král Josef 176, 194
Kramář Karel 202
Kramuele Josef Emil 53
Krásnohorská Eliška 62, 63, 65
Kraus Arnošt 18, 103, 261, 262, 272, 288, 289, 294 n., 300, 302, 311, 322, 342, 347
Krejčí František Václav 18, 269, 271, 273, 275, 277, 285, 291, 302, 308, 313, 314, 315, 326, 331, 332, 334, 345, 359, 363
Kronbauer Rudolf Jaroslav 253, 296
Kruh českých spisovatelů 275
Krumlovský František 48
Krušina ze Švamberka Josef 277
Krylov Viktor 285
Kubešová viz Kvapilová
Kučera Karel 308
Kuffner Josef 18, 101, 102, 119, 121, 129 n., 143, 155, 213, 217, 226, 231, 233, 234, 235, 244, 246, 247, 250, 262, 295, 296, 298, 344, 368
Kukla Karel 116, 117
Kunětická Božena viz Viková-Kunětická
Kunst, Moderne 344
Kvapil Jaroslav 31, 32, 36, 45, 53, 58, 60, 68, 74, 79, 80, 82, 121, 124, 135, 186, 193, 215, 218, 227, 233, 243, 261 n., 267, 268, 271, 273, 276, 279, 298 n., 305, 313, 325, 328, 342, 347, 352, 366, 368, 369
Bludička 298 n.
Princezna Pampeliška 275, 294, 298, 315, 322
Kvapilová Hana 58, 165, 169, 171 n., 177, 184 n., 189, 191, 192, 197, 201, 206, 217, 222, 239, 245 n., 255 n., 263, 268, 276, 289, 290, 291, 294, 295, 300, 308, 310, 312, 313, 315, 321, 335, 338, 339, 340, 341 n., 369
Květy 63, 92, 244

Ladecký Jan 157, 158, 159, 167, 182, 184, 192, 197, 198, 203, 220, 232, 233, 258, 272, 273, 279, 286, 300, 302, 321, 322, 323, 325, 328, 329, 331
Laichter Jan 82
Langer František 229
L'Arronge Adolf 72
Laube Heinrich 8, 76, 228
Laudová Marie 103, 188, 189, 192, 235, 243, 257, 270, 281, 282, 311, 312, 330, 331, 336, 337, 341
Lauermannová Anna 301
Laufs Karl 277
Lehmannová Elsa 327
Lessing Gotthold Ephraim 87, 159
Lev Josef 64
Lier Jan 95, 110, 121, 122, 123, 124, 155, 162, 232, 271, 361, 368

Listy, Divadelní (Hovorkovy) 96
Listy, Divadelní (Fastrovy) 352, 358
Listy, Humoristické 25, 49
Listy, Literární 205, 272, 288, 306
Listy, Národní 34, 101, 118, 129, 139, 157, 160, 166, 213, 226, 231, 234, 237, 262, 279, 298, 335, 344, 363
Listy, Nedělní 168, 169
Listy, Plzeňské 190, 250
Listy, Radikální 256, 262, 270, 335, 352, 366
Liszt Ferenc 59
Lošťák Ludvík 268
Lothar Ludvík 274
Ludwig Otto 306
Lukes Jan Ludvík 84
Lumír 18, 40, 58, 64, 76, 78, 84, 88, 95, 101, 106, 108, 110 n., 116, 121, 122, 126, 132, 136 n., 162, 168, 176 n., 187, 188, 218, 220, 226, 230 n., 262, 271, 272, 275, 284, 287 n., 315, 320, 329, 343, 354, 359, 364, 368

Maciejowski Sewer 285
Madách Emerich 235
Mádl Karel B. 68
Maeterlinck Maurice 216, 275, 310, 349
Machar Josef Svatopluk 62, 80, 157, 237
Maixnerová Ludmila 61
Máj 215, 275, 361
Makart Hans 68
Malá viz Sklenářová-Malá
Mallefille Jean Pierre Félicien 34
Mánes Josef 186
Manzotti 143
Marcellová-Palińska Helena 346
Marenco Carlo 143
Maria Josef 349
Martersteig Max 74
Masaryk Tomáš Garrigue 161 n., 173, 174, 202, 206, 231
Mašek Karel 278, 335
Matějovská Ludmila viz Vlčková
Matějovský František 281, 290, 312, 314, 322, 329
Matice divadelní, Ústřední 157
Matice školská, Ústřední 259
Mattuš Karel 39
Mattuš Ladislav 337
Maýr Jan Nepomuk 67, 84
Meininští 10, 39, 68, 69, 73—75, 154, 201, 228 n., 243, 342, 349
Mendelssohn-Bartholdy Felix 113, 176, 313
Merhaut Josef 180
Mervart Josef 305
Metternichová Paulina 225
Mikovec Ferdinand Břetislav 40
Milde, dr. 198
Miřiovský Emanuel 165
Mocker Josef 121
Moderna, Česká 14, 233, 262
Německá 242
Modestus 353, 355, 356, 361
Modrzejewska Helena 73, 189, 221, 222, 223, 224, 253, 257, 265
Molière Jean-Baptiste 32, 112, 127, 150 n., 163, 220 n., 318
Moniuszko Stanisław 351
Moreto J. Cabaña 35
Mounet-Sully 176
Morselli Enrico 344

Mosenthal Salomon Herrmann 32, 73
Moser Gustav 144, 277
Moskevští 12, 121, 165, 168, 319, 344, 346
Mošna Jindřich 31, 37, 43, 49 n., 100, 112, 113, 117, 149 n., 153, 154, 155, 194, 197, 236, 246, 251, 312, 314, 316, 318, 320, 327
Mrštík Vilém 119, 157, 158, 239, 249, 252, 265, 329
Mrštíkové, bratří 247, 248, 250
Mušek Karel 196, 313
Mužík Augustin Eugen 282

Národ sobě (album) 34, 37
Narzymski Józef 113
Nebeský Pavel 101
Nečásek Antonín 359
Nejedlý Zdeněk 135
Němirovič-Dančenko Vladimír Ivanovič 349, 350
Nemo 101, 102, 106, 107, 108, 109 111, 113, 114, 116, 132
Neruda Jan 24, 25, 28, 32, 34, 36, 41, 44, 48, 50, 52, 56, 58, 60, 63, 66, 68, 72, 73, 74, 76, 100, 101, 108, 129, 156, 161, 209, 229, 327
Nestroy Johann Nepomuk 41, 50, 277
Neumann Stanislav Kostka 269, 274
Niva 262
Nosková Marie viz Pštrossová
Notovič O. K. 339, 351
Novák Arne 368
Novák Josef 337
Novelli Ernest 344
Noviny, České 101, 126
Noviny, Lidové 261
Noviny, Učitelské 237
Noviny, Pondělní 337

Obzor literární a umělecký 272, 278, 281, 310, 339, 359, 363
Obzor, Plzeňský 305
Ohnet George 142, 143
Ohrenstein, dr. 101, 216
Olíva Viktor 270
Ort J. 230
Ortová viz de Pauliová
Ostrčil Otakar 193
Ostrovskij Alexandr Nikolajevič 31, 148, 164, 174
Osvěta 40, 44, 88, 141, 199, 233, 291, 311
Otto Jan 82

Pachta viz Vávra Jan
Pailleron Edouard 111, 146, 242, 278, 310, 328, 337
Palacký František 27, 28, 118
Páleníček Ludvík 157
Palm Alexandr Ivanovič 162, 165 až 169, 318, 329
de Pauliová Leopoldina 67, 72, 113, 125, 187, 312
Pelcl Josef 262
Pešková Eliška 39, 63, 68
Pešta J. 96
Pfleger-Moravský Gustav 40, 105
Philippi Felix 256
Piloty Ferdinand 10
Pinkas Otto 84, 159

Pippich Karel 105, 156, 233, 267, 350
Pisarevský F. O. viz Masaryk T. G.
Píseň písní 239
Plačková (Mošnová) 50
Plautus 194
Podlipský Josef 94
Pohl Robert 236 n.
Pokorný, div. ředitel 323
Pokrok 78, 83, 85, 101, 122, 141, 149
Politik 102, 103, 141, 145, 150, 198, 204, 262, 271, 288, 310, 353
Politika, Národní 65, 199, 323, 363
Pospíšilová Marie 34, 55, 67, 71, 72, 97, 98, 105, 108, 113, 119, 120, 123, 127, 145, 146, 148, 169, 173, 187, 188, 190, 255, 257—266, 268, 272, 312, 333
Praha, Zlatá 94, 138, 147, 149, 271, 273, 288
Právo lidu 269, 337
Pražák Jiří 358
Preissová Gabriela 80, 156, 174, 203, 204, 248, 251, 301
Presse, Prager 261
Procházka Arnošt 216, 270
Procházka František Seraf 306
Prusík Bořivoj 285, 315
Pštross Adolf 99, 204, 309, 313
Pštrossová Marie 72, 112, 113, 120, 147, 187
Pulda Antonín 34, 54, 57, 59, 72, 97, 98, 113, 120, 124, 126, 145 n., 148, 220, 259
Pulda Jaroslav 296, 320
Purkyně Karel 31
Pursimuove viz Zelený V. V.

Quo usque 362

Rabelais Francois 311
Racine Jean Baptiste 32, 41, 236
Rákosi Jenö 35
Rašín Alois 362
Raupach Ernst 144, 277
Raymann František 240
Reicher Emanuel 277
Reinhardt Max 277, 350
Revue, Česká 94, 267, 272, 280, 283, 300, 310, 314, 315, 320, 326, 364
Revue, Česká (vídeňská) 119, 249
Revue, Moderní 262, 270, 271, 274, 291, 302, 310, 311, 331, 365
Rieger František Ladislav 24, 78, 80, 83, 231, 258
Ristoriová Adelaida 32, 73
Rittner Rudolf 327
Rossi Ernesto 111
Rostand Edmont 267, 311, 336, 351
Rottová Ludovika 67, 72, 113
Rozhledy 237, 239, 242, 271, 274, 280, 283, 287, 291, 294, 311, 319, 359, 363
Rufferová viz Hübnerová
Ruch 249
Rukopisy 11, 56, 163
Ruth František 155, 159, 164, 168, 206, 232, 244, 258, 273, 352, 362
Růžička Jan 84, 218, 257, 351, 361, 362
Růžičková-Strozziová Marie 346
Rybička Matyáš 94
Ryšavá Marie 276
Ryvín Jakub viz Lauermannová Anna

Řada F. S. 145
Řada Pravoslav 177
Řeháková Anna 63, 213, 251, 290, 315, 316

Sabina Karel 28
Salov Ilja Alexandrovič 285
Salvini Tommaso 224
Samostatnost 337
Sarcey Francisque 157, 176
Sardou Victorien 32, 33, 34, 132
Cyprienna 171, 220, 346
Fernanda 34, 189
Fedora 188, 224 n., 263, 278, 346
Ghismonda 337
Madame Sans-Gêne 33, 336
Princezna Bagdadská 188
Rabagas 42, 202
Staří mládenci 33, 319
Theodora 103, 142
Thermidore 202, 220
Vlast 34, 139, 356
Zášť 33
Savina Marie Gavrilovna 267, 346, 348
Sbor pro zřízení Národního divadla 87
Scéna (časopis) 157
Scribe Eugène 32, 38, 334
Sedláček Alois 53, 54, 57, 177, 199, 245, 246, 296, 312
Sedláčková Anna 54
Seebachová Marie 68
Seifert Jakub 34, 37, 48, 55—58, 61, 98, 99, 100, 106, 107, 113, 118, 120, 122, 126, 144, 145, 154, 155, 175 n., 180, 192, 205, 206, 212, 213, 236, 237, 243, 246, 254, 285, 286, 290, 308, 310 n., 316
Seifertová Teresie 101, 187
Shakespeare William 7, 10, 31, 34, 38, 55, 67, 110, 112, 113, 142, 163, 176, 190, 221, 226, 234, 263, 312, 313, 314, 315, 342
Benátský kupec 31, 39, 45, 113, 117, 190, 197, 339
Hamlet 41, 47, 149, 313, 346, 350
Jak se vám líbí 314, 339
Jindřich IV. 177
Julius Caesar 74, 149, 316
Koriolán 38, 40
Král Lear 45, 149, 313 n., 345
Macbeth 38, 40, 72, 109, 113, 139, 221
Mnoho povyku pro nic 67, 113, 221, 263, 314
Othello 41, 60, 95, 149, 177, 224, 313, 345, 361
Richard III. 31
Romeo a Julie 44, 47, 63, 108, 109, 113, 314, 320
Sen noci svatojánské 31, 45, 49, 64, 66, 67, 72, 109, 113, 120, 142, 177, 298, 311, 328, 354, 361
Večer třikrálový 49, 51, 236
Zimní pohádka 74, 331
Zkrocení zlé ženy 234
Schauer Hubert Gordon 205, 210
Scheinpflug Karel 272
Schiller Friedrich 32, 55, 73, 87, 159
Don Carlos 44, 190, 288
Loupežníci 38, 44, 50, 60, 242

Marie Stuartovna 44, 190, 221, 242, 253, 334, 348
Panna orleánská 55, 62, 68, 108
Ouklady a láska 63
Tell 74
Valdštýn 67
Schlenthner Paul 201
Schmoranz Gustav 103, 110, 121, 127, 172, 186, 217, 218, 220, 279, 284, 352, 353, 362, 366
Schnitzler Arthur 278, 306, 359
Schoenborn Vojtěch 356
Scholz, vídeňský herec 50
Schönthan Franz 175, 181, 234, 277
Schulverein 261
Schulz Ferdinand 138
Schulz Josef 37
Schulzová Anežka 234, 244, 245
Simon Josef 310
Sittenberger Hans 254
Sklenář Josef 64
Sklenářová-Malá Otilie 32, 55, 58, 62—67, 68, 69, 96, 100, 101, 103, 113, 118, 122, 123, 126, 176, 190, 192, 203 n., 207, 224, 230, 254, 328, 330, 368
Sládek Josef Václav 116, 138, 149, 155, 177, 189, 191, 196, 210, 234, 272, 311, 313
Slatinská viz Hübnerová
Slavia 331
Slavínská Jindřiška 72, 209
Slovan 229
Słowacki Juliusz 31
Slukov Vojta 32, 55, 56, 60—62, 65, 98, 100, 101, 106, 107, 108, 113, 120, 123, 127, 144, 149, 173, 176 n., 186, 197, 199, 204 n., 224, 247, 251, 288, 308, 314, 326, 366, 368
Směry, Volné 272, 335
Smetana Bedřich 7, 26, 31, 49, 50, 62, 64, 100, 108, 120, 135, 141, 155, 226, 227, 229, 270, 298, 360
Sofokles 34, 176, 194, 250
Sokol Karel Stanislav 335
Solomín 270
Solovjev Nikolaj Jakovlevič 174
Solski, polský herec 224
Souček viz Jeřábek František Věnceslav
Sova Antonín 157
Společnost Národního divadla 352, 353, 358, 361 n.
Spolek českých žurnalistů 56
Stanislavskij Konstantin Sergejevič 349
Stankovský Josef Jiří 282, 283
Starý Polykarp 233
Stašek Antal 306
Stein E. 319
Steiner Josef 205
Steinsberk Florian 322
Sterzinger Josef 311
Stráž, Česká 238, 246, 256, 262, 264
Strejček Ferdinand 92
Strindberg August 254, 276, 278, 349
Stroupežnický Ladislav 28, 36, 49, 51, 52, 76, 77, 78—80, 82, 86, 90, 92, 98, 99, 104 n., 114 n., 147, 148, 153 n., 158 n., 168, 193, 202, 210, 211, 216, 225, 226, 229, 230, 241, 254, 255, 271, 273, 322, 323, 366
Černé duše 76, 115
Kryštof Kolumbus 148
Naši furianti 151, 152, 155, 156,

162 n., 164, 168, 173, 196, 210, 225, 237, 294, 296
Na Valdštejnské šachtě 241
Pan Měsíček 76, 115, 241, 255
Paní mincmistrová 147, 148
Sirotčí peníze 155
Triumfy vědy 114, 148, 159
Václav Hrobčický 156
Velký sen 148, 237
Vojtěch Žák 202, 241
V panském čeledníku 154, 158
Zkažená krev 241, 323
Zvíkovský rarášek 106, 109, 115, 146, 329
Sudermann Hermann 201, 233, 243, 257, 264, 277, 278, 306, 348
Suchovo-Kobylin Alexandr Vasiljevič 31
Suk Josef 290
Sušil František 62
Suvorin Alexej Sergejevič 285, 326
Svěcený Antonín 269
Světlá Karolina 60
Světozor 143, 157, 254, 275
Svoboda František Xaver 79, 80, 157, 208, 210, 212, 246, 247, 248, 256, 270, 305
Dědečku, dědečku 302
Márinka Válková 160, 206
Odpoutané zlo 302, 305
Rozklad 198, 247, 270, 302
Směry života 206 n., 212, 278, 322, 327
Útok zisku 247
Szigligeti Ede 35

Šalda František Xaver 18, 157, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 249, 251, 254, 255, 262, 269, 271, 272, 275, 284, 288, 301, 306, 311, 343
Šamberk Ferdinand 28, 31, 37, 39, 40, 41—44, 50, 53, 98, 145, 152, 154, 177, 182, 236, 282, 309, 312, 314, 369
Šamberk Vladimír 309, 313, 320
Šamberková Julie 66, 67—69, 70, 147, 148, 188, 190, 209, 337
Ščerbinský Jiří viz Prusík Bořivoj
Šíma viz Šimanovský
Šimáček Matěj Anastázia 62, 79, 80, 143, 157, 210, 229, 243, 245, 270, 274
Bez boje 115, 164
Jiný vzduch 246
Svět malých lidí 203, 204 n., 246, 248
Šimanovský Karel 26, 37, 39 n., 40—41, 47, 53, 66, 100, 117, 149, 177, 316, 317, 342
Šípek Karel 60, 112, 278, 352
Škarda Jakub 158
Škarda Vratislav 358
Škola, Dramatická 217, 230 n., 287
Šmaha Josef 53, 55 n., 76, 98, 100, 101, 103, 113, 117, 120, 143, 154, 166, 177, 188, 192, 194, 196, 199, 200, 212, 215, 230, 245, 246, 247, 269, 275, 284, 285, 301, 302, 308, 314, 316, 322, 339, 359
Šmahová Tereza 146
Šotek 91
Špaček August 89
Špažinskij Ippolit Vasiljevič 165—170, 174, 285 n., 334, 348
Šrut Antonín 72, 89

Štech Václav 79, 156, 160, 174, 233, 278, 297, 302, 326, 352
Štěpánek Karel 285
Štolba Josef 28, 154, 155, 156, 174, 246
Šubert František Adolf — porůznu celou knihou, hlavní charakteristika: 81—86
Dějiny Národního divadla (1881) 82
Dějiny Národního divadla (1908—1912) 17, 84, 90, 115, 164, 225, 231, 284
Masky Národního divadla 40, 45, 49, 50, 74, 150 n.
Roky Národního divadla 17, 128—141, 148, 154, 161, 190, 194, 212, 248, 257 n., 260, 264 n., 268, 280, 281, 305, 311, 315, 323, 335, 351, 353, 360
Drama čtyř chudých stěn 240
Jan Výrava 74, 81, 154, 156, 158, 225, 250, 268, 270, 322, 359
Láska Raffaelova 226
Petr Vok 83
Praktikus 202
Velkostatkář 202
Švanda ze Semčic Pavel 38, 50, 53, 84, 171, 184, 186, 226

Táborský František 187
Tagblatt, Prager 260
Taglioni 143
Terentius 36
Tesař Charpentier Ladislav 72
Teuber Oskar 229
Thalie 272, 277, 278, 279, 284, 300, 302, 305, 314, 325, 352
Thalia, Česká 154, 157—161, 166, 167, 172, 180, 187, 191, 199, 211, 216, 227, 233, 258, 272, 312
Thun František 263
Tille Václav 121, 248, 302, 343
Tolstoj Lev Nikolajevič 157, 201, 203, 275, 285, 349
Treumann, vídeňský herec 50
Třebický Jan 262, 300, 362
Tulski 224
Turgeněv Ivan Sergejevič 31, 112, 188, 233, 345, 346
Turinský František 283
Turková Anna 101, 123, 145
Turnovský Josef Ladislav 44, 83, 101, 122, 123, 126, 127, 346 n.
Tyl Josef Kajetán 28, 42, 49, 143, 282, 327, 362

Univerzita 13, 231
Urban Karel 358
Urbánek František A. 141, 153, 281

Vančura Vladislav 95
Váňa Karel 53
Vávra Antonín 185
Vávra Emanuel 31
Vávra Jan 185, 186, 194, 278
Vávra Karel 319
Verne Jules 143
Versingová-Hauptmannová Anna 188
Veselý Richard 36
Veverková Helena 32, 66, 67
Viková-Kunětická Božena 80, 301 n.

Vilímek Josef Richard 157
Villon François 208
Vlček Jaroslav 272
Vlček Václav 26, 27, 28, 65, 76, 94, 139, 174, 233
Vlčková Ludmila 189, 312, 329
Vocel Jan Erazim 95
Vodák Jindřich 18, 52, 60, 230, 272, 278, 281, 310, 337, 338, 339, 348, 362, 363
Vojan Eduard 32, 48, 57, 58, 103, 120, 173, 177, 180—186, 189, 212, 251 n., 290, 294, 300, 309, 311 n., 315, 316, 323, 337, 368, 369
Vojnović Ivo 284
Vojta Jakub viz Slukov
Volfová Adéla 72, 101, 322, 327, 328
Vondruška Felix 180
Vrchlická Eva 58, 103, 120, 224
Vrchlický Jaroslav 14, 18, 28, 32, 45, 56, 60, 62, 79, 88, 90, 92, 94, 96, 102 n., 113, 115, 119, 121 n., 132, 139, 140, 143, 146 n., 155, 157, 160 n., 168 n., 180, 186, 189, 191 n., 198, 206, 208, 209, 211 n., 227 n., 233 n., 247, 268, 270 n., 286 n., 291, 297, 311, 352
Drahomíra 28, 123 n., 158
Epponina 287 n., 291
Exulanti 140, 161, 196
Godiva 122
Hippodamia 140, 189, 190—195, 212, 229
Julián Apostata 139, 147
Král a ptáčník 287
K životu 140, 229
Láska a smrt 140, 287
Marie Calderonová 287
Nad propastí 155, 175
Noc na Karlštejně 119 n., 124, 139, 140, 145, 159, 170, 171, 212, 250, 264, 286, 294, 298
Pietro Aretino 212, 286
Pomsta Catullova 155, 170, 187, 189
Rabínská moudrost 140, 170
Simson 122
Smrt Odyssea 28, 104, 109, 123
Soud lásky 96, 140, 155, 286
Svědek 238
Trojí políbení 213
Závěť Lukavického pána 238
Vrťátko Antonín Jaroslav 90
Vydra Václav 127, 183
Výstavy
architektů 231, 277 n., 352
jubilejní 210, 224
Národopisná 103, 239 n., 246, 265, 282, 289, 328, 362
vídeňská 219, 225—229

Wagner Richard 8, 135
Welsová-Kronbauerová (Slavíková) Karla 189, 245, 251, 290, 330 n.
Wenzig Josef 27
Werunský Albert 358
Wied Gustav 274
Wiesner Alois 352, 353, 362
Wijkander Aug. 113
Wilbrandt Adolf 8, 60, 68, 70, 264, 337, 346
Winter Zikmund 92, 305
Wintrová (Bečvářová) Marie 278
Wobořilová 81
Woltrová Charlotta 63, 68, 188, 228

Ypsilon viz Ignát Herrmann

Zacconi Ermete 267, 314, 344, 345, 347
Zakopal Bohuslav 53, 197, 319
Zákrejs František 27, 88, 104, 115, 116, 118, 119, 162, 165, 174, 199, 233, 234, 291
Zdislav viz Ohrenstein
Zeitung, Prager 102
Zeitung, Vossische 68
Zelený Václav 135
Zelený Václav Vladimír 135—139, 141, 144, 149, 153, 209, 216
Zeyer Julius 28, 41, 79, 90, 103, 124 n., 135, 155 n., 210, 216, 226, 239, 285, 288 n.
Bratří 125, 162, 290, 338
Legenda z Erinu 155
Libušin hněv 125, 155, 239, 289
Neklan 125, 290, 291, 328, 330
Radúz a Mahulena 125, 290
Stará historie 28, 125, 127
Sulamit (Ampiel) 103, 124, 126, 161, 174, 214, 339
Z dob růžového jitra 158, 290
Doña Sanča 290, 330, 331, 333
Zítek Josef 10, 26, 37, 96
Zola Émile 156, 274
Zöllner Filip 53
Zrzavý Jan 127
Zubatý Josef 336

Žákavec František 10
Želenský Karel 321, 322, 323
Ženíšek František 57
Żelazowski Roman Jastrzębiec 111, 201, 224 n., 228, 322, 345, 346

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Prozatímní divadlo z řetězového mostu Františka I., fotografie Viléma Ruppa z roku 1864 9
Fotografie ze staveniště Národního divadla krátce po zahájení stavby 11
Osazování mříže na střeše Národního divadla 12
Národní divadlo od Střeleckého ostrova, fotografie Františka Fridricha z doby kolem roku 1885 13
Zadní trakt Národního divadla a průčelí domů Vojtěšské čtvrti z doby před rokem 1900 14
Hlediště Prozatímního divadla 15
Slavnosti na Vltavě 15. 5. 1868 v předvečer položení základního kamene k Národnímu divadlu 17
Hořící Národní divadlo na příležitostném dobovém letáku 18
Národní divadlo po požáru, fotografická vizitka Františka Fridricha z roku 1881 19
Jeviště Národního divadla po požáru 12. 8. 1881, fotografie Jindřicha Eckerta 20
Národní divadlo ze Střeleckého ostrova, fotografie Františka Fridricha z jara 1881 21
Slavobrána a výzdoba někdejší Ferdinandovy třídy u Národního divadla z roku 1907 22
Manifestace k padesátému výročí položení základního kamene Národního divadla na Václavském náměstí 16. 5. 1918 23
Národní divadlo ze Střeleckého ostrova z doby kolem roku 1930 25
Stěhování do Národního divadla (kresba Františka Kolára z roku 1883) 27
Program k premiéře Vlčkových Lipan 29
Program k premiéře Kolárových Smiřických 30
Nové české divadlo za Žitnou branou 33
Josef Jiří Kolár 35
Karel Šimanovský 35
Ferdinand Šamberk 42
Žertovné erby F. Šamberka, F. Kolára a J. Mošny (Šotek 1883) 43
František Kolár jako Ludvík XI. 46
František Kolár v Paní mincmistrové 46
František Kolár ve Stroupežnického Velkém snu 47

František Kolár jako Klubko ve Snu noci svatojánské 47
Jindřich Mošna 51
Josef Frankovský 51
Alois Sedláček 54
Žertovné erby J. V. Slukova, J. Bittnera a J. Šmahy (Šotek 1883) 56
Žertovné erby A. Sedláčka, A. Puldy a J. Seiferta (Šotek 1883) 57
Jakub Seifert 61
Jiří Bittner 61
Jakub Vojta Slukov 65
Edmund Chvalovský 65
Žertovné erby K. Šimanovského, E. Chvalovského a J. Frankovského (Šotek 1883) 66
Otilie Sklenářová-Malá 69
Julie Šamberková v roli Wilbrandtovy Messaliny (obraz Brožíkův) 70
Marie Pospíšilová 71
Marie Bittnerová 71
Ladislav Stroupežnický 77
František Adolf Šubert 81
Kresba z Humoristických listů 1883 89
Kresba z Šotka 1883 91
Divadelní program k prvnímu činohernímu představení Národního divadla 93
Brožík, Rudolf II. u alchymisty 97
Aréna na hradbách (z doby Prozatímního divadla) 99
Jakub Seifert jako Napoleon v Světa pánu v županu 107
Jakub Seifert v Paní mincmistrové 107
Turková, Sklenářová-Malá, Pospíšilová ve Vrchlického Drahomíře 123
První brožura ředitele Šuberta 133
První brožura proti řediteli Šubertovi 134
Antonín Pulda 146
Marie Pospíšilová 146
Julie Šamberková 147
Hana Benoniová-Dumková 147
Jindřich Mošna jako Lakomec 151
Alšova kresba: Šamberk, Chramosta (?), Chvalovský (?), Mošna 152
Tablo s podobiznou M. Bittnerové a s titulními listy děl jí dedikovaných 166
Maruška Bittnerová 167

Hana Kubešová (Kvapilová) 172
Z deníku Vojty Slukova 178, 179
Eduard Vojan v Plzni 182
Mladý Eduard Vojan 183
Eduard Vojan v Šamberkově J. K. Tylovi (1884 v Plzni) 183
Eduard Vojan jako páter Bonaventura v Jiráskově Emigrantu 185
Jan Vávra 194
Lidmila Danzerová 195
Lidmila Danzerová jako Hippodamie 195
Hana Kubešová (Kvapilová) jako Axiocha 197
František Kolár 200
Josef Šmaha 200
M. A. Šimáček Otilii Sklenářové-Malé 207
Sára Bernhardtová 221
Helena Modrzejewská 223
Helena Modrzejewská jako Dáma s kaméliemi 223
Roman Želazowski 228
Hana Benoniová jako Routička v Potopeném zvonu 252
Hana Benoniová jako Hanička (ve hře Hauptmannově) 253
Hana Benoniová jako Maryša 253
Marie Pospíšilová 259
Hana Kvapilová a Jaroslav Kvapil (svatební snímek) 276
Jaroslav Vrchlický 289
Ze zápisníku Františka Kolára (záznam o Zeyerově Neklanu, zadaném do soutěže) 292, 293
Marie Hübnerová v Králi a ptáčníku 295
Hana Kvapilová (v prologu k Radúzu a Mahuleně) 295
Květnová premiéra roku 1884 299
Květnová premiéra roku 1887 303
Květnová premiéra roku 1894 304
Květnová premiéra roku 1896 307
Eduard Vojan jako Honza v Princezně Pampelišce 308
Marie Hübnerová jako Hana Schälová ve Formanu Henčlovi 308
Adolf Pštross a Ferdinand Šamberk 309
Karel Šimanovský jako Julius Caesar 317
Hana Kvapilová a Karel Želenský na herecké slavnosti v letohrádku Belvedere (1897) 321

Marie Hübnerová ve Zkažené krvi 324
Marie Hübnerová v Kunětické Neznámé pevnině 325
Marie Hübnerová v Taťáně Repině 325
Adéla Volfová jako Honzova matka (z Princezny Pampelišky) 332
Isa Grégrová 333
Marie Hilbertová 333
Marie Laudová jako Madame Sans-Gêne 336
Marie Laudová jako Magda v Domovu 336
Hana Kvapilová jako Rosalinda 340
Hana Kvapilová jako Ofelie 340
Hana Kvapilová v Talismanu 341
Hana Kvapilová jako Sulamit 341
Poslední polemická brožura proti prvnímu řediteli Národního divadla 355
Poslední brožura prvního ředitele Národního divadla 357
Z deníku J. V. Slukova (1901) 367

OBSAH

Předmluva (František Buriánek) 5

1/ Odkaz a dědicové 7
2/ Prvý rok 87
3/ Boje a vzestup 128
1/ Do roku 1889 128
2/ Do roku 1892 176
4/ Rozmach 219
5/ Lesk a úpadek 267
6/ Konec a začátek 349

Ediční poznámka 371
Rejstřík jmenný a věcný 373
Seznam vyobrazení 389

Otokar Fischer

ČINOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA DO ROKU 1900

Textologicky upravila, ediční poznámku,
jmenný a věcný rejstřík sestavila Věra Pašková
Předmluvu napsal František Buriánek
Přebal a typografie Jiří Rathouský
Výběr fotografií přetištěn podle prvního vydání
a doplněn o dokumentární snímky
z Muzea hlavního města Prahy
Vydal Československý spisovatel v Praze
roku 1983 jako svou 5004. publikaci
Odpovědná redaktorka Eva Šimůnková
Výtvarný redaktor Bohuslav Holý
Technický redaktor Pavel Bosák
Vytiskla Stráž, tiskařské závody,
n.p., Plzeň, závod ve Vimperku
Vydání druhé. Stran 396
AA 22,50 (text 16,80, il. 5,70), VA 23,72
403/22/857. 09/20
Náklad 4000 výtisků. 22-097-83

Kčs 50,—