

## HAMLET

sluší paní Švandové, představitelce titulní úlohy. Hráti Lulu zůstane ne-rozřešitelným hereckým úkolem, jako jím zůstala úloha Fausta. Spojení (organické, uvnitř) dětské naivnosti a rafinované složitosti, bezvědomosti a dábelství, sexuálního fluida a hrůzy z výsledku jest z nejtěžšího. Přitom se požaduje souznění fyzické i psychologické struktury interpretčiny. Nežrel jsem v desítky představení, jež mi bylo viděti, výkonu úplného. Ani výkon paní Švandové jím nebyl. Jak jinak nelze. Co lze však uznati s radostí, jest: odvaha, oddanost (neobyčejná tvárnost, s níž přepula tolikrát úskalk. Jako Schigolch vystoupil pan Roland. Režie uvedla ho zcela do koleji slavných německých vzorů. Na tom nezáleží. V jeho výkonu byla fantaticnost, již jest třeba, a něco božského ve strašném bahně, jehož jest králem. Pan Veverka jako Švarc v prvé m díle nebyl v soulase s představením. Pan Veverka jako Švarc v prvé m díle nebyl v soulase s představením, překvapil však vroucností tónu. Jest mluví o Geschwitzové, kterou hrála slečna M. Králová pohostinsky. Měl v ní býti větší zbytek aristokraticmu, který tolik imponuje Rodrigu Quastovi. Avšak zahrála poslední akt se vzácnou prostotou a sáhla pod obrazem Lulu na dno duší. Budíž vítána. Pan Sedláček jako Casti Piani byl milým sledáním, ač, zdá se, krutý chlad není doménou umělce, příliš bodrého a vroucího. Neznenuznávám řadu dobrých, místy znamenitých výkonů páně Rintových, Plavcových, paní Gampeové a (nebudíž zapomenuto) půvabné slečny Horákové. Pan Smolík jako Alva selhal. Pan Nedošínský (atlet Quast) byl dobrý, ač chyběl spirituální opar, jež má i tato naturalistická úloha.

O tento spirituální opar šlo. Chyběl v představení na některých místech. Toť jedním z těžkých momentů režie: vyyvolati jej i na místech zcela krutého naturalismu a v okamžicích, kde děj se suně podle zákoni kina. To je však druhého řádu. Podstatné bylo, že režisér Bor zanítil svůj ansámbli jiskrou, že docílil někdy ruchu i tempa i dialogické vervy, jež činí z představení jeden z nejlepších večerů poslední doby u nás. Proto jest zbytečně mluvíti o ochabnutí tempa v posledním aktu a o vlivech ze zahraničí. Pujde-li to tak dále, vytvoří se ze Smíchova opravdové divadlo. Jen dál, jen dál.

1920

Hra byla zahájena na divadelním programu polemikou režisérovou jednak proti názoru „váženého kritika čelného listu“, jenž si přál, aby bylo zachováno staré nastudování Kvapilovo, jednak proti názoru v novoroční Tribuně, že by se Shakespeareovy hry měly hráti nějak jinak, než doposud bylo zvykem, a popřípadě i jinak, „než byly napsány“. Z obou potíraných hledisek má jen druhý principiální význam. Neboť prvý názor vyjadřuje jen skepsi, že by za *rynějších poměrů* zahrálo Národní divadlo Hamleta lépe než kdysi Kvapil. Zato v druhém názoru jest obsažen zárodek otázky, již nelze odbyti jen tím, „že by vedla k výstřednostem“. Jsme-li tolik opatrní k nebezpečí výstředností, budme stejně opatrní v užívání takovýchto výtek. Neboť jednou z otázek, jež musí řešit každý z tvůrčích umělců, jest poměr uměleckého díla k živoucímu člověku, žijící době, k jejímu citu formovému a životnímu. Prožívání uměleckého díla není něčím neměnným; umění jest životným projevem a jako takový se musí měniti stejně, jako senzibilita života se mění. Jinak hraní divadelních kusů se stává divadelním muzeem. Lze na základě historických příruček a literárněhistorických analýz dojíti k světobornému objevu, jež reprodukuje režisér pan Mušek, že první herec „má se objevit ve vousu“ nebo že Polonius má býti skryt za čalounem atd. – a přitom podati díla studentého a mrtvého. Neboť nejde o takovéto školské hříčky při scénickém umění, k němuž naprosto nemůže býti legitimací pouhé studium anglických příruček nebo znalost angličtiny nebo anglická nemoc. Oč jde, jest zmocnění se díla novým tvárným citem jevištním, jenž mění se podle citové a intelektuální struktury jak jedince, tak doby. Immermannův Hamlet jest nutně něčím jiným než Hamlet Moskevských, Ifflandův jiný než Kainzův, Bassermannův jiný než Vojanův. Nejde o historickou akribii, o spoustu otázek, o nichž správně tvrdí úvodní slovo, že lze v nich postaviti prostě

názor proti názoru. Ale jde o novou konfrontaci uměleckého citu, imanentního dnešnímu člověku, a starého díla. Konečně jde také o hranice možnosti. Dnes, i kdybychom chtěli, nedovedli bychom být zaujati Hamletem například z dob „osudové tragédie“, kdy těžšíste účinnu tkvělo patrně ve scénách s duchem, v otravovaných mečích, v šílenství Ofélieině aid. Jen si přiznajme, že to vše není nám dnes středem, nýbrž přítězí, přes níž se musíme přenést. Nás nezajímají fakta zavraždění starého krále, záměna mečů při souboji, omyl královny, jež vypije otrávené víno. Nás zajímá Hamlet sám jakožto dnešní člověk. Jeho poměr ke světu, jeho hnus z takzvaných lidí, jeho přemíra ducha nad tělesnými a praktickými schopnostmi, jeho skepse a ironie, jeho zvrhává vášně a pronikavá analytičnost – to jsou věci, jež především naplňují našeho ducha i srdce. To vyčíňoval správně Kainz, když mluvil o svém ideálu: hrát Hamleta ve fraku.

Přiznali-li jsme toto zásadní právo moderního člověka, uznáme snad i oprávněnost věty, že by se mělo hrát Hamleta „nějak jinak“. Jest tolik systémů tohoto „jak jinak“, kolik jest opravdových uměleckých individualit. Již Gordon Craig nalezl ve svých zbožně vášnivých návrzích monumentální formu pro toto „nějak jinak“. Jest to jedna z ukázek „výstřednosti“. Ale přiznajme si, že samo podání Vojanovo má, u srovnání s oficiálním herectvím, krásný znak této výstřednosti: jeho koncentrace na duševní prvky postavy, jeho střídmost ve vnějším výrazu, jeho téměř nenalícená hlava... Podobně jest požadavkem moderního výrazu jevištního výtvarný charakter scény. Nelze zazlívati inscenaci páně Muškové, že jest nová proti inscenaci Kvapilové. Lze jí však zazlívati, že není lepší. Neboť to, co jsme zřeli, bylo nezajímavé. Nepravím, že špatné. V přehnaně pomalém tempu nebylo zážehu ni jiskry. A tak zůstal středem a kladem představení: Vojan. Jeho někdejší výkon v Hamletu má historické postavení v českém hereckém umění. Neboť zde zmocnil se úlohy poprvé u nás umělec venkonce vnitřní a moderní. Síla tohoto výkonu, pohrdajícího vším vnějším projevem, ba až skoupého na gesto a odehrávajícího se ve tváři, prohnětená duševní síla a zápasem do sochařských prohlubní a plošek, jest dodnes uchvacující, ba po vnitřní stránce prohloubila se ještě a zintenzivněla. Limie výkonu jest cudná a chladná jako u žádného ze známých Hamletů. Vále a skepse a oheň člověka, který pohlédl do propasti, mluví z výkonu okamžitou sugescí, jakmile se jen objeví na scéně a scéna

zdá se mdlá a prázdná, není-li na ní jen chvíli. Místy, tu a tam, zazní něco akademického. Avšak celek jest dnešní člověk. Povyšeny, analytický a hrdý duch, který svírá sama sebe závorami a nedá vytrysknouti ohni citu. Avšak tam, kde hladí, louče se, Ofélii, provází cit divným pohnutím. Formová čistota tohoto výkonu jest kamenná a pýchou našeho herectví.

Ušlechtilý a opravdový výkon starší školy podává pan Vávra v Claudioví. Pan Hurt jako Polonius, paní Dostalová jako Ofélie jsou stále z nadějí našeho herectví. Poněkud neplastická tvrdost byla ve výkonu Gertrudy paní Naskové. Až na distonující, vnějškový výkon páně Matějovské a povrchní a nepřipravený výkon páně Zelenského hráli všichni účinkující poctivě a oddaně. Ale žel, představení jako celek působilo mdlé, a nebylo-li krokem nazpět, pokroku v něm nebylo. Byla-li v něm poctivá práce, nebylo v něm to, co tvoří opojení.