František Götz

Boj o český divadelní sloh

1934 Družstevní práce v Praze

O český divadelní styl

Tato knížka předvádí několik závažných fází českého boje o divadelní styl, jenž je prvním předpokladem opravdové divadelní kultury. Neobrací se však k minulosti, nýbrž k divadelnímu dnešku. Historie, jež neosvětluje dnešek a budoucnost, je bezobsažná a prázdná. A právě dnes je nutno obhlédnouti základy naší divadelní kultury, neboť i naše divadlo se přeskupuje a proměňuje; i v našem divadle jsme svědky rychlého pohybu a kvapného vývoje forem; a i v našem divadelnictví je velký zmatek hodnot, takže často mizejí souvislosti a rozdíly, moderní formy se potírají ve jménu starých a staré formy se vynášejí za nové. V takové chvíli je třeba uvědomiti si tradiční základnu národního divadelnictví a vysledovati jednotlivé peripetie bojů o český divadelní styl. V době, jež tak těžce zápasí o vlastní divadelní výraz, mísí se a na sobě cizopasí několik divadelních slohů a vzájemně si překážejí. Takový je i český dnešek. Trojí generace dnes tvoří v českém divadelnictví. A trojí stylové tendence se tu uplatňují. Je tedy třeba rozlišovat, jasně vidět do formové struktury divadelních představení, aby se nemnožil zmatek. V neslohové době, jakou je i dnešek, se často proměňuje problém divadelního stylu v problém divadelních sensací, braných libovolně z nejrůznějších slohových světů. Právě v takové době je nutno ostře analysovati stylové projevy a vésti divadlo k zdravé základně stylové čistoty a jednoty.

V divadelním stylu, je-li plně vykrystalisován, najdete synthesu národní duchovní aktivity. Styl netvoří jedinec, nýbrž množství, celá doba. Divadelní sloh je výrazem generačního společenství, duchovní družnosti, životního pocitu doby, společenského života, národní povahy, sociálních a politických sil, jež tvoří ohnisko nového života, zračí se v něm i tempo života, představa té které doby

o funkci umění, ale jeví se v něm i to, co nového člověka odlišuje od starších lidských typů, jeho psychická periodicita, jeho stupeň vnímavosti a cítění, jeho vnitřní tempo, jeho obecný světový názor, jeho obraz o světě a životě. Proto vystupuje divadelní styl jako vrcholná synthesa duchovních, sociálních, politických i formových aktivit doby a zraje pozdě, až už lyrika i román našly dávno svůj výraz. A proto je také divadlo citlivým místem národního organismu: v něm se slévají živé síly doby a dostávají výraz; divadlo je spojeno s biologickou základnou celé generace, usilující o to, aby svět, roztříštěný v miliony jevů, akcí a forem, proměnila v souvislý kosmos, v němž je řád a rovnováha . . . a činí to *v divadelní formě.*

Divadelní styl se tedy rodí pozvolna. Napřed má údobí assimilační. Divadlo se plní životními, politickými i sociálními silami a surovinami, ssaje nové obsahy, bobtná novou syrovou látkou vitální, prožívá svou periodu Sturm und Drang —, tehdy není divadlo morálním, nýbrž spíš sociálním ústavem doby. Pak nastává údobí formující. Chaos nového životního pocitu nabývá pevného tvaru . . . nový světový názor, jenž se stává organisující osou horkého života, protřiďuje zmatek a vytváří z něho pratypy nového životního pořádku, typy nového lidství, nového osudu — typy, typy, typy. Neboť příkladný typ je vrcholem formující tvorby. V této době je divadlo plně tvořivé: v horečném opojení smyslů, srdce i ducha vytváří plný tvar, v němž je vše myšlenkové proměněno v plnou, kvetoucí tělesnost, všechny životní a duchovní pravdy v opojnou krásu, rytmus a hru. V této době divadlo našlo methodu, jíž se proměňuje život v divadlo: *divadelní styl.* V této době vzniká mezi jevištěm a hledištěm nejúčinnější shoda a družnost; divadlo se tvoří z živlů národního života společenského, odpovídá na největší otázky národního bytí a má tudíž nejširší resonanci, jeho činy rozeznívají národní celek. V tomto údobí ujasnění a vyvrcholení ustálí se divadelní styl v několika velkých představeních, jež znamenají vrchol generační aktivity. Ale pak nastává *odliv* sil. Divadlo se dále tvoří ve formách, jež jsou už dány; nové životní síly se lijí do hotových kadlubů; divadlo se rozchází zvolna s dobou, nové životní obsahy jdou mimo ně, dozrálý divadelní styl neabsorbuje už nové životní síly a divadelní formy se prázdní a vysušují. Tehdy si už tvoří nová generační vrstva nový životní pocit, hledá nové obsahy a tvoří nové formy. Síly, jež ve starém divadle byly na tvořivé periferii, dostávají se do pravého centra životního a duchovního zájmu, staré divadlo se rozkládá a nové roste.

Tak je tomu i s vývojem českého divadelního stylu. Pravda: u nás se divadelní styl *primérně* nevynalézá z životní a duchovní empirie doby. Základní stylové prvky se u nás často přejímají z ciziny a jen aktualisují. U nás je leckdy dříve styl než obsah, dřív fasáda než struktura, dřív ornament než vlastní jádro. Naše divadlo — zbytečno to popírat — je v mnohých směrech závislé na cizině . . . v době Šubertově přejalo styl meiningenských a vídeňského Burgtheatru, v době Kvapilově působili na ně Mnichovští, zvláště Kilian, pak Reinhardt a Moskevští. V době Hilarově zapůsobil s počátku Reinhardt, pak však německý expressionism, zvláště Jessner. A mladí se dnes inspirují na biomechanice Meiercholdově a technickém divadle Piscatorově. Divadelní styl u nás vzniká asimilací nových životních obsahů a nových stylových vzorů v cizině. Tím není řečeno, že české divadlo je *eklektické* skrz na skrz. Není o nic víc eklektické než na př. česká lyrika, jež také přijímá nesčetné formální podněty v cizině, ale dovede je organicky zpracovat v nové, primérní tvorbě. I čeští divadelníci jsou v živém kontaktu s vývojem světového divadelnictví, přijímají z něho mnoho podnětů a zpracovávají je v nové tvary. Není

možno nepostřehnout, že se české divadlo postupně značně oprošťuje a osvobozuje. V době na konci století se u nás dělal ten typ divadla, jemuž Němci říkají *Bildungstheater,* tedy divadlo, jež chce vzdělávat, usiluje o *estetické* hodnoty bez ohledu na dobu a člověka, přenáší k nám jinde vytvořená díla a formy, dohání cizinu a vrší papírovou pyramidu, jíž není nikomu potřebí. Divadlo usiluje o tak zv. *věčné básnické hodnoty*, divák ať poslouchá, poznává a přizpůsobuje se vzorům nesmrtelné krásy, třeba se trýzní novou duševní mukou a má dnešní touhy. Toto typicky eklektické divadlo vyplňovalo dobu Šubertovu. *Bildunstheater* je divadlo protismyslné. Nepřihlíží k tomu, co je jedině potřebné, k době, potřebám duše lidské, živelným tužbám národní společnosti. Pravé divadlo je kolektivní hygienou národní duše, odstraňuje z ní přetlak spodní démonie a organisuje v ní vyšší duševní zdraví formací příkladných a positivních typů. *Bildungstheater* pomíjí tedy samotné základy divadla, sám jeho smysl a účel. Je to eklektické divadlo po výtce. Jde mu jen o literaturu, jíž modloslužebničí. Ale divadlo není bohuslužbou. Je i domem komediantů, kouzelníků, domem rytmické hry oproštěných a rozpoutaných těl. Nuže, české divadlo se v době Kvapilově i Hilarově odpoutávalo *od eklektické základny* vzdělanostního divadla a rozpoutávalo se k pravému divadelnímu projevu, rostoucímu z prainstinktu komediantského a tvořícímu formy pro tu kterou dobu a tu kterou společnost. Z divadla vzdělanostního se tvoří divadlo časové, z divadla slavnostního divadlo sociální reality doby, z divadla kultického divadlo všedního, pracujícího dne. Cílem každého divadla je zvýšiti a stupňovati životní pocit člověka. Jen ten divadelní sloh je silný, jenž vyrůstá z pravého pocitu života té které doby a dovede jej stabilisovat a umocnit do plného divadelního tvaru.

Nuže, přistupme k postižení boje o český divadelní styl, to jest o český herecký výraz, o českou režii, scénické výtvarnictví a divadelní techniku. Historie bude nám jen podnětem k osvětlení divadelního dneška.

Základy

Vývojové základy českému divadlu položila generace umělců, jež otevírala 1883 Národní divadlo. Po dlouhém a tristním provisoriu Prozatímního divadla bylo Národní divadlo vykoupením a vzpruhou tvořivých sil celé rasy. Elektrisovalo všechny energie národního kolektiva. Vyvolalo generaci dramatiků, výtvarníků, hudebníků, herců a režisérů. Obrodilo skryté schopnosti, jež už dlouho v nás dřímaly. Národní divadlo bylo opravdovým středem národního zájmu, chloubou, radostí, národním parlamentem, velkým triumfem politickým. Tato generace kladla opravdu základy, ale k divadelnímu stylu ve vlastním slova smyslu nepronikla.

Přehlédnete-li divadelní práci této zakladatelské generace, najdete v ní všude snahu asimilační, rozrostlou do velké šíře. V letech osmdesátých minulého století se u nás vůbec otevírala okna do Evropy, český život se násobil formami cizího života, české umění se snažilo dohonit svět, česká politika vyšla ze své pasivity a začala se positivně zúčastňovati života říše rakouské (vstup českých poslanců do parlamentu), česká věda nabyla své základny v universitě a celým českým životem šla touha rozšiřování obzorů, touha vyjít z provincialismu a zařadit se do světa jako samostatná tvořivá složka. Národní divadlo zařadilo se do té vlny českého kosmopolitismu I ono otevíralo okna do světa. I ono navazovalo na kulturu cizí a přenášelo k nám její vyspělé plody. I ono dohánělo Evropu.

Sociologickým základem této *renesance*, jíž dal v poesii silný výraz Jaroslav Vrchlický, byl *neobyčejný rozkvět českého měšťanstva*, které se obohatilo rozmachem průmyslu a obchodu a rychle zkulturnělo. Byla to zdravá a schopná vrstva a bylo v ní mnoho skrytých sil, které se potřebovaly jen uvolnit: měla neustálý přítok čerstvých

energií z venkova, měla pravou českou vůli vzestupu, měla dosti agresivnosti, ale byla v ní také touha po širším, bohatším, barvitějším životě, po vytěžení získaného blahobytu v nových životních a společenských formách, v nichž je i přepych a požitek. Tato vrstva vzestupující české buržoasie ruší typickou českou skrovnost životní: klade na život vyšší požadavky, chce po něm bohatství, krásu, rozkoš. Právě v době, kdy se v českém životě uplatňuje tento nový, svěží, výbojný třetí stav, jenž chce zabrati do životní říše a chce se zúčastnit světového života, je přirozeno, že i kultura jde *k plnému zpozemštění*, k epikurejskému vychutnávání světových kouzel, k rozšíření sféry životní *na oblast celého světa:* z celého světa ssaje český měšťan a český umělec látky, nutné pro náš život, všemi vůněmi světa se sytí, všemi barvami světa se okouzluje, plnýma rukama bere z nakupených zásob světa, jež čekají na všechny. Rozbíjejí se všechny hranice, jež nás dělí od světa, a malý národ spojuje se tisícerými pouty ducha, politiky, hospodářství a kultury s velkým světem, aby mohl žít *stupňovaně*, *zmnoženě*, bohatě a vzrušeně.

České divadlo této doby bylo neseno hospodářsky touto vrstvou, tvořilo pro ni a odpovídalo jejím potřebám a jejímu názoru životnímu, její touze po bohatství, přepychu a nádheře a jejímu eklekticismu. Vlastním cílem divadelní tvorby bylo dokázat, že dovedeme také hrát, že naše divadlo dovede také oslňovat a že se vyrovná světovému divadlu i ve vnějším lesku. Vyznívá to z tolika referátů o začátečních premierách Národního divadla, že nelze v tom nespatřovat projev základní vůle této divadelní generace, jíž se konečně r. 1892 podařil důkaz, že vše, co jiní ve světě dovedou, také my dovedeme — myslím na zájezd Národního divadla do Vídně, tak úspěšný a slavný; úspěch na světovém foru byl pro ně vrcholem

vývoje; české divadlo obstálo čestně ve světové soutěži; zařadilo se do vývoje divadla světového.

Úsilí o světovost vedlo ovšem, jak jsem už dříve dovodil, k typu tak zv. *Bildungstheater*, k divadlu, jež mělo vzdělávati ukázkami velké dramatické poesie české i světové, jež směřovalo k nadčasovým hodnotám, takřka věčným, jež nedbalo doby a jejího kvasu a odvracelo se od ní v romantické pohrdě. V tomto úsilí doznívá a rozkládá se český romantism. Repertoár má mnoho historických her, zvláště z údobí renesančního — česká renesance, spojená s dílem Vrchlického, miluje úsvit novověku, v němž se křesťanský peň zúrodňuje antickými rouby. Tato renesance pak znamená pro českou kulturu osvobození ze severských mlh a přenesení trochu jižní nádhery, latinského jasu a krásy formy do naší životní reality. Renesační hry, ať je to Adámkova *Saloména* nebo Vrchlického *Soud lásky* a vlastně i *Noc na Karlštejně*, hry Julia Zeyera, některé hry cizí a pak Shakespeare a i hry antické, jsou základem repertoáru této doby. Proto se také hrálo tehdy tolik her francouzských. Tento romantism byl ovšem možný v době zcela klidné, v níž saturovaná společenská vrstva ovládala situaci, v níž život měl pomalé tempo a nevolal do boje. Tehdy bylo možno dělat na jedné straně divadlo kulturní, estetické, literární, na druhé straně divadlo zábavné: obě tyto složky se tehdy vzájemně doplňovaly, obě byly neseny touhou po rozkoši, kráse, požitku, vzrušení, napětí a osvěžení. Ale záhy se postřehlo, že se toto divadlo dělá — mimo vlastní sféry skutečného života, na jejich okraji.

Divadelní styl této doby byl slavnostní, odnášel se na oslnivý vnějšek, na velkou barvitou podívanou, na lesk a silné smyslové dojmy. Divadlo mělo býti v plném slova smyslu *slavností*, a mělo tedy poskytovat nejvzrušenější smyslové a citové dojmy. Chtělo representovat a vytvářelo tedy vnějškově representační styl. V pravém smyslu

může divadlo representovat skutečnou národní kulturou, k níž jsme se dostali těžkou prací formující. V době Šubertově jsme dělali divadlo pro representaci samotnou. České divadlo se v této době tvořilo nad naše skutečné síly: nevyjadřovalo dovršenou, zralou kulturu národa, spíš chtělo oslňovat, aby se nepostřehlo, že česká kultura ještě nedorostla k pravému divadelnímu tvaru. Divadelní styl této doby měl jediný zákon: *přepínání* k fiktivní velikosti a ohromnosti, aby se zastřela malost, jež se domněle překonává. Byl to styl pompézní, barvitý, smyslový, zrak a sluch měly jím býti nasyceny, smyslový otřes měl býti vždy vyvolán, ale duše zůstávala neobdarována. Přepínat nad normál — jako to dělal v lyrice i epice Vrchlický, povyšovat český život aspoň fikcí k světové nesmírnosti, umocňovat síly českého života ke gigantickému gestu .... ano: gestu. Neboť ta velikost, grandiosnost a gigantičnost byly tak často nepodloženým velkopanským gestem.

Dvojí divadelní styl této doby působil na Národní divadlo. Meiningenství. A Burgtheater. Meiningenští, kteří byli základem pozdějších evolucí středoevropského divadla, hostovali tehdy mnohokrát v okolí a byli dvakráte i v Praze. Našli tu hojně obdivu, ale i odporu — nejostřeji je potíral Jan Neruda, ale ani jeho soud nestačil k omezení tohoto vlivu na české divadlo. Tento styl totiž neobyčejně hověl duševním dispositm českým v této době. Meiningenští dělali divadlo smyslové, jevové, barevné, lesklé a nádherné. Přesná formace historického prostředí na scéně byla základem jejich divadla, a to jak co do dekorací, tak i kostýmů. Zde se začíná historický realism, přesné studium kulturně historické. A konečně zavedli ensemblovou a davovou režii, vystupňovanou vždy v silný smyslový účin. To byla přesná forma v době, kdy jiné divadelní formy byly ještě ve vývoji. České divadlo přejalo s nadšením tento slavnostní, pompézní a smyslový

styl, zvláště když i druhý výrazný vliv, vídeňské Burgtheater, potvrzoval celkem tytéž formové základy a vedl jen ke společensky vytříbenějšímu a hravějšímu projevu. I hlavní herecké osobnosti ensemblu potvrzovaly tento styl. Oslňující pathetik Josef Jiří Kolár nebyl sice už v souboru, ale jeho duch a příklad ovládal ensembl stále. Herec, jenž dal tomuto směru plný tvar, byl ovšem *Jakub Seifert*. Jeho základní silou bylo vyvolati ilusi, že to, co na scéně žije, není prostý život, ale cosi velkého, slavného a silného. Tento herec měl základní vůli *krášlit* okamžiky života, dělat z nich lesklejší chvilky, oslňující a vzrušující vteřiny. Seifert se bojí všednosti: vnáší do každé věty poesii, krásu, ornament. Krása je ovšem *distance*. Seifert byl důstojný a obřadný, na jevišti celebroval mši, jeho výkon byl kněžským obřadem u oltáře umění. Jeho slovo, napojené mužnou lesklostí, mělo vítězící moc nad divákem. Byl to *vnější herec*, měl mnoho jistoty, měl mužnou dravost a svítivou břitkost. Ale do srdce mu nebylo možno nahlédnouti — pro ten lesk hlasu: každá nuance citu se v tom lesku utopila. Herec velkých slavnostních povznesení, herec, jenž hlasem, deklamací a zjevem je tu proto, aby okrašloval a dekoroval... Ale ve všech hercích této generace, od Šimanovského, Fr. Kolára až po společensky vytříbeného a břitkého Jiřího Bittnera, od velké tragédky Ot. Sklenářové-Malé až po Pospíšilovou, Benoniovou a Danzerovou, pořád je tu forma pathetická, výraz slavnostní, gestikulace vzrušená, pořád se tu hraje nadneseně, aby se okrášlil každý okamžik, aby se vše povzneslo nad úroveň všednosti. A tak samou bázní před všedností nepochopili tito herci, že jejich nadnášení a zkrášlování ubírá životu na scéně na pravdivosti a skutečné síle, že to věnčení a idealisování nevede k životní pravdě, ale k ornamentu, a že děje a zjevy mají samy v sobě svůj půvab, svou osobitou krásu a sílu.

Mluvíme-li o režii prvé Šubertovy doby Národního divadla, od r. 1883 do 1900, je třeba si především uvědomit, že tu nejde o režii v dnešním slova smyslu. V divadle nebyl režisér hlavní osobou, neměl vedoucího postavení po žádné stránce. Konec století je dobou posledního rozkvětu dramatu. Vedoucí osobností v komplexu divadelní práce byl *dramatik*. Divadlo patří tehdy v míře mnohem větší než v době pozdější básníkům dramatickým, ti udávají jeho ráz. A co do vnitřní práce divadelní, vůdčí osobností je tehdy *herec*, jenž se dává do služeb básnického díla, dávaje mu prostorový tvar, krev a jevištní život. Tedy básník a herec nesou na svých bedrech tíhu divadla. Duch divadla byl určován dílem básníka-dramatika a tvorbou herce. Režie se neodloučila ještě z komplexu divadelní práce jako samostatná tvořivá mocnost, nýbrž byla v podstatě jen aranžérstvím herecké práce a formací scény po stránce výtvarné. Rozhodujícím momentem je to, že režie je v rukou herců, že se tedy jedná o hereckou režii v plném smyslu slova. Herci režírují herce a vytvářejí scénické ovzduší. O režii se tehdy dělí Fr. Kolár, jmenovaný vrchním režisérem, s Jak. Seifertem, jenž byl v režii jeho žákem; s počátku se znamenitě uplatňuje v režii Ant. Pulda, jenž znamená rozhodně více než Kolár, a později i Josef Šmaha, jenž už inklinuje k realismu. E. Chvalovský se věnoval spíše režii operní a v činoherní režii byl jen hostem. A ředitel Šubert v pozdější době také režíroval, ale bez hlubšího úspěchu.

Vlastním režisérem prvého údobí Národního divadla byl Fr. Kolár, který měl všechny předpoklady pro režii. Sám byl vynikající herec, jenž měl sice slabý, málo nosný hlas, dovedl jím však znamenitě zacházet a měl neobyčejnou charakterisační schopnost, takže Vojan ho považoval za svého pravého předchůdce. Ale Kolár byl i významný kreslíř, jeho malířský fond, dokonce v mládí značně školený, pomáhal mu při vnější formaci scény. A třetí

závažný prvek: Kolár byl velmi účinným organisátorem lidových slavností a průvodů. Kolár režíroval representativní hry od r. 1883 do r. 1894, kdy zemřel, od *Salomeny*, *Romea a Julie*, *Marion Delorme*, *Mnoho povyku pro nic*, *Julia Césara* a *Hamleta*, Stroupežnického *Kryštofa Kolumba*, Vrchlického *Exulantů*, až po Coriolána, Calderonova *Sudí Zalamejského*, přes *Valdštejna*, *Jindřicha IV.*, Madáchovu *Tragedii člověka*, Stroupežnického *Na Valdštejnské šachtě* ... Z kusých zpráv, jež se zachovaly, je možno soudit, že Kolárova režie šla za leskem, nádherou dekorací, smyslovou krásou a vnější pompou. Jeho Shakespearové — to byla barevná podívaná, vypočítaná na vnější efekt. Kde mohl uplatnit davovou režii, sáhl k ní s velkou oblibou. Přeháněl vůbec prvky smyslové, že až vzbudil nelibost významných kritiků, kteří mu vytýkali, že scénu dělá zbytečně slavnostní a nádhernou, že jí odvádí pozornost od hlubších složek lidského osudu. Jeho výpravám se vytýkalo, že nejsou stylové, že v nich kombinuje nejrůznější stylové prvky doby renesanční, barokní i doby moderní, že jsou eklektické a nevypracované do podstatné jednotnosti. Jako herec popřával Kolár hercům plné volnosti projevu. Věřil v hereckou osobnost a spíš jen podněcoval a povzbuzoval, než aby spolutvořil s herci a vedl je. Šubert o něm ještě připomínal, že nebyl přítelem dlouhých zkoušek. Jeho režié, nejvíce ovlivněná Meiningenskými, dala Národnímu divadlu v jeho prvém údobí pevný ráz. V jeho duchu pokračoval i *Jakub Seifert*. Velmi nadaným režisérem byl i *Ant. Pulda*, jenž brzy divadlo opustil. Krátce lze říci, že režii tohoto údobí Národního divadla vyznačuje snaha po historické barvě a po smyslové nádheře, že dopřává plného projevu hereckým osobnostem, neusměrňujíc formu hereckého projevu do celkové jednotné souhry. Divadelní představení nebylo režisérem formováno, nedostávalo pevný tvar, nýbrž režisér jen aranžoval a vnějš-

ně jednotil herecké výkony na barvitě vypravené scéně. Tato režie netvořila, nýbrž spíše jen ilustrovala děj, nedovedla přepodstatnit básnické dílo v samostatný, autonomní tvar vnitřně zrytmovaný a architektonicky vybudovaný, byla eklektická, slepovala divadelní prvky a nepropracovala je do stylové jednoty, nechavši každý herecký projev volně se rozbujet. Byla to odvozená, nevýbojná a neusměrněná režie, jež si neuvědomovala vlastního poslání. Dekorační sloh této doby je typicky eklektický. Vzor Meiningenských byl napodoben jen vnějškově: usilovalo se o silné smyslové dojmy, o lesk a nádheru. Bylo však vedlejší, jakými prostředky se jich dosahovalo. Úplná nestylovost dekorací vyvolávala odpor už tehdy. V obsáhlém článku II. roč. *Času*, »Naše národní ústavy: Národní divadlo« (str. 176—183), se o tom povídá mnoho ostrého: »Naše výprava dosavadní měla ráz židovskovídeňský, skoro dryáčnický. Našemu divadlu stačí výprava skromnější, kterou lze doma levněji pořídíti, ale za to budiž solidnější .... Z té nádherné výpravy naší mohli bychom sta urážlivých případů vytknouti. Suffity na př. bývají postaveny tak, že stromy a věže prorážejí nebesa; kostymy bývají pestré až barbarsky, ale nevěrné: skoro v každém kuse najdeš míchání kostymů z různých dob. A ta rozkošná nedopatření: V *Caesaru* Cassius myslí, že toga je plaid. Plaid ten má přehozený kolem krku a chodí v tunice, t. j. v košili. Caesar nosívá šístky jako Pepík, ač z obrazů jeho víme, že byl holohlavý a proto rád nosíval věnec na hlavě ... V *Makbethu*, tedy asi v X. století, vidíš gotické dekorace. V *Závisti* (za Jiřího Poděbradského) jedna dekorace představuje římský pokoj; ve *Strakonickém dudáku* ... najdeš dekoraci řeckého města, v něm místo hospody římský pokoj a palác králův je v maurském stilu ...« Tato úplná nestylovost byla stylem doby, v níž se dekorovalo, aby se dekorovalo, ne aby se dekorací vyjádřila vnitřní jednota díla. Hledaly se

pěkné motivy ze všech časů a všech možných stylů a kladly se vedle sebe a přes sebe. Vidíte to konečně i na stavbách z té doby.
A tak s dnešního hlediska je divadelní práce této doby neutěšená, nestylová, eklektická, vnější, barvitá a leskle prázdná.

Na konci let osmdesátých a v letech devadesátých začíná se však v českém divadelnictví zvolna nová orientace. V celém tehdejším světě bouří v těchto dobách divadelní revoluce naturalistická: ve Francii ji zahájil Antoine v *Théâtre Libre*, v Německu O. Brahm ve *Freie Bühne* a později v Rusku Stanislavskij v *Uměleckém divadle* moskevském — a tento trojí nápor rozkolísal samotné základy romantického divadla, jež ovládalo XIX. století. Tito divadleníci byli středem divadelní aktivity na konci století, seskupili kolem sebe předvoj mladých dramatiků a herců a vytvářeli základy nové umělecké epochy. Naturalism na divadle znamenal především průboj syrového života do oblastí, v nichž se pod virtuosní formou tratil každý závan skutečné reality; divadlo se začíná plnit aktualitou nové doby, společenskou problematikou konce století; naturalism přinesl nové látky a syrové obsahy, ale vytvořil i útočnou divadelní formu: scéna se plnila věcmi, jež byly přímo vytrženy z reality, předváděla atmosféru bídných prostředí, tisícem detailů ilustrovala životní ovzduší, postavy přestaly deklamovati krásné arie a začaly hráti skutečnou životní tíhu a plnily scénu skutečností nezformovanou, ale živou. Naturalistické divadlo je dojmové, krevnaté, lidové. Ruší se jím *Bildungstheater*, divadlo tak zv. věčných hodnot, ale odloučené od života. Noví básníci se vynořili. Tolstého *Vláda tmy* se stala v Evropě praporem nového umění, Čechov, Hauptmann, Turgeněv, Ibsen, Zola, Goncourtové pronikají. Severané převládají. Ibsen se stává bojovným hes-

lem. Jeho chorobopis lidské společnosti konce století je jak svou obsahovou základnou, tak i senzační, útočnou formou, odvozenou ze společenské komedie francouzské, zjevením.
Je tragickou vinou českého divadla, že se nedovedlo vyrovnati s touto naturalistickou a realistickou revolucí, jež kolem nás přešla bez hlubší stopy. České divadlo nebylo pro ni ještě zralé, příčila se samému pojetí divadelního umění, jež bylo pořád ještě obrozenské a tudíž romantické; bylo to pojetí divadla jako slavnostní bohoslužby před tváří celého národa a to se těžce snášelo s divadlem, jež je zjevením syrové životní pravdy, jež zbavuje scénu vší pozlátkové parády, pathetické deklamace, prázdného okrašlování a prolhaného idealismu, a vede k prosté, nelíbivé životní pravdě. Boj o divadelní realism a naturalism byl tedy u nás velmi těžký a úporný a rozdvojil českou veřejnost na dva nesmiřitelné tábory.
Ostří útoku se obrátilo proti falešné renesanci, eklekticky těkající po světě a spásající bezstarostně a neodpovědně dojmy, proti pojetí nečasového a epikurejského divadla, které jde za tak zv. věčnou hodnotou. A přirozeně nejmocněji zasáhlo representativní osobnost této doby, Jaroslava Vrchlického. V čelo boje se postavil *Čas*, v němž T. G. Masaryk (pod pseudonymem Pisarevský) podrobil Vrchlického *Exulanty*, tehdy hrané, ničivé kritice, jež šla do samých vetchých základů děje, osudů, charakterů a zvláště do jádra ideového a odhalila planý eklektism, neživý historism, nezdravý erotism Vrchlického, nedomyšlenost koncepce a chabost formy. To byl začátek boje, jenž se obrátil proti základům tohoto divadelního slohu. Vrchlický byl opravdu representativním duchem české kultury divadelní, byl nejčastěji hrán a jeho umělecká koncepce ovlivňovala celý směr tehdejšího divadla. Nová generace, jež nastupuje, konstatuje nepřeklenutelný rozpor svého životního pocitu s jeho uměním;

vidí v něm ne už básníka-dramatika, nýbrž divadelního dekoratéra a aranžéra, jenž se sice hlásí k Hugovi, ale je víc ovlivněn šablonovitou a konvenční maskou sardouovskou, tvoří velké pompézní scény, v nichž však není jádra, jež duní vnitřní prázdnotou a v nichž je vše vypočítáno na efekt — a na jaký ještě efekt! (Šalda.) Neodpovědná hra jeho fantasie, volně těkající a nezatížené žádnou mravní odpovědností, se cítí jako prázdnota. Výraz Vrchlického a i divadelní styl, jímž byl přetlumočen, se zdály mladým vypráhlou pouští pod nebem, z něhož bude padat popel, bez nejmenšího svěžího myšlenkového a citového místa. Jeho dramata jsou pořád vyjednáváním věcí napřed určených a rozhodnutých, mluvením do prázdna, jen aby se mluvilo. Nikde niterný výhled, všude šedivá mrtvá hmota. (Vodák.)

A paralelně s tímto odklonem od Vrchlického zvedá se i odpor proti Šubertovu Národnímu divadlu, jeho šablonovitému romantismu, konvenčnímu, nednešnímu repertoáru, otřelé herecké maše, velkým pompézním scénám bez vnitřního obsahu, proti falešnému pathosu a jalové deklamaci, proti stylu, jenž z každého díla udělá výpravnou hru s hlučnými efekty a nádherou živých obrazů. Ve zmíněném článku *Času* (II. roč., 12. čís.) se tvrdí, »že Národní divadlo nyní jest ústavem skrovného národního významu, nemá větší umělecké hodnoty než většina prostředních divadel cizích«, že repertoár je bezradný, že původní literatuře zůstalo Národní divadlo dlužno téměř vše, že se nad ním nevznáší nymbus národního umění, nýbrž elektrické světlo *Excelsioru* a několika výpravných kusů, že Shakespeare je za tohoto stavu na Národním divadle nemožný pro celkový směr divadla, že divadlo je bojištěm sobeckých zájmů hereckých hvězd atd. A současně se bojuje za prohloubení základů práce, za soustavu v ní, za osvobození se z vlivu vídeňského repertoáru a za realism.

Do repertoáru pronikají zvolna zásluhou dramaturga Lad. Stroupežnického hry realistické, zvláště ruské a české, hrají se Stroupežnického *Naši furianti* (1886) za nesouhlasu většiny obecenstva a kritiky, hraje se Palmův *Náš přítel Němlúžev*, Špažinského *Paní majorka*, Ostrovského *Les* i Gogolův *Revisor*, přes odpor Stroupežnického se hraje Šimáčkův *Svět malých lidí* a Svobodovy *Směry života*, Preissové *Její pastorkyňa*, bratří Mrštíků *Maryša* a o dva roky později Hilbertova *Vina*, proniká i Ibsen, jemuž se však pramálo rozumí (i *Čas* přináší o *Noře* kritiku, jež je podivuhodně nechápavá), proniká Björnson a Hauptmann *Haničkou*, *Osamělými dušemi* a *Formanem Henčlem* a i Sudermann se hlásí. Ale jak těžko se probíjí nový proud ve starém divadelním ovzduší a mezi herci, kteří jsou zvyklí jinému slohu! Šubert nepřál Ibsenovi. Po *Nepříteli lidu* vysvětluje, že Ibsenova dramata se příčí české mentalitě: prý z jeho děl čiší studená mlha, prý se při jeho hře nelze nikdy opravdu rozehřát. A proti ruskému realismu a severskému naturalismu se bojuje na všech stranách. Jaroslav Vrchlický sám se postavil v čelo těchto polemik proti realismu a naturalismu, *Lumír* bojuje proti planému fotografování skutečnosti a pro poesii na divadle. Ale realistické drama se postupně přece jen prosadilo. Hůře bylo však s jeho reprodukcí. Ensembl neměl téměř herců, kteří by dovedli reprodukovati tyto nové hodnoty; herci Národního divadla byli odchovanci vyčichlého romantismu, jejich forma předpokládala kothurn, pathos, oslnivé řečnění do publika. S tímto ensemblem bylo nesnadné probíjeti realism. Ensembl měl sice znamenitého staršího realistického herce Josefa Šmahu, měl břitkého Bittnera, jenž dovedl přejíti od svých intrikánů k realistickým postavám, měl výtečného Mošnu, jenž spojoval schopnost ostré charakteristiky venkovských lidí s živelnou komikou, jehož humor měl hluboké citové základy v pravdě české, neboť — jak

krásně řekl Vodák — byl to humor chudých, kteří si řekli, že chtějí na chvíli zapomenout a pobavit se bláznivě, měl dobrého komika Sedláčka a potlačovaného Vojana, jemuž se nemohlo rozumět v době, která na herci cenila zvláště pathetickou deklamaci a oslňující mužný zjev, měl zvolna pronikající Hanu Kubešovou-Kvapilovou, přinášející už nový tvar citlivějšího hereckého pojetí charakterisačního, a od r. 1895 i znamenitou realistickou herečku Marii Hübnerovou, ale tím se také vyčerpaly všechny reprodukční možnosti.

Ještě horší bylo, že ensembl neměl vůdčí osobnosti, jež by jej vedla, řídila, usměrňovala, jež by provedla velký převrat ve stylu a formě divadelní práce. České divadlo nemělo v letech devadesátých svého Antoina, Brahma, Stanislavského. Šubert, jenž vedl Národní divadlo, byl nevýbojný duch a orientovaný ke všemu spíše k divadelnímu romantismu, třeba sám se pokoušel o hry realistické. Stroupežnický, jenž byl vůdčí osobností Národního divadla v prvém desetiletí jeho trvání, umírá 1892. A po něm nastává pozvolný úpadek. Divadlo nemá osobnosti, jež by je uvedla do proudu celé epochy a smířila je s novou kulturní vlnou, která se projevila v české moderně. Zatím co česká lyrika, prosa, kritika a i výtvarné umění se daly na nové vývojové dráhy, divadlo se potácelo od jedné prohry ke druhé bez cíle, bez programu a tedy bez hlubšího zájmu a ztrácelo umělecky i hmotně. Teoreticky se volalo už dávno po odstranění prázdného pompézního stylu a deklamační formy, po novém výrazu, zvnitřnělém a pravdivě lidském, ale na scéně objevil se jen málokdy náznak tohoto stylu. Nebylo vůdce-režiséra, jenž by dovedl rozehrát herecký nástroj novými melodiemi.

Jediný realistický režisér Národního divadla byl *Josef Šmaha*. I on byl však větší herec než režisér. Jako herec byl znám svou snahou o největší možnou přirozenost výrazu. Vyhýbal se všemu přehánění, tehdy tak obvyklému,

nadsazování tónu, rozmáchlé teatralistice gest a falešnému pathosu, jeho věty byly vždy formovány tak, aby z nich zářilo vnitřní dění. Šel často až na hranici všednosti. Jeho Shylock, Claudius, Lear, Oinamaos, Werle, Vojnar, Gogolův hejtman, to byly silné realistické kreace. Ale jako režisér nedovedl Šmaha vyvinouti větší tvárné intensity. Rozsah Šmahovy režijní práce je značný. Zabírá *Paličovu dceru*, *Strakonického dudáka*, *Večer třikrálový*, *Lakomce*, Ostrovského *Vinný bez viny* a *Divošku*, Daudetovu *Arelatku*, *Othella*, Stroupežnického *Václava Hrobčického z Hrobčic*, *Vojnarku*, *Revisora*, *Kolébku*, Björnsonův *Bankrot*, Hauptmannovu *Haničku*, *Osamělé duše* i *Formana Henčla*, *Vládu tmy*, ale také Rostandova *Cyrana* atd. Realism pronika v režii Šmahově tím, že začíná pracovati ostrými detaily, dokumenty, které sbírá po českém venkově. Ale ono se to u Šmahy omezilo právě jen na ty ilustrující a charakterisační detaily, drobty, jež sice oživují, ale nevedou hluboko pod tento povrch. Realism jeho režie byl opravdu jen počátkem pravého realismu, neboť se zastavil před vlastní hereckou režií, jež přepodstatňuje herce v lidský dokument, otřásající svou pravdivostí a přesností. Šmaha dovedl si obhlédnout různé české kraje, přírodu, lidi, mrav, obydlí, dovedl se podívat po továrnách, dělnických ulicích a čtvrtích, ale to, čím spojoval tyto detaily, nebyl duch životní pravdy a realistické věrnosti, nýbrž divadelní instinkt, v němž zbylo hodně staré romantické formace. I když dal Šmaha velmi cenné podněty, i když byl jediným uvědomělejším režisérem této éry, přece jen nelze zhodnotiti jeho režijní přínos jako *tvůrčí* v plném smyslu slova. Tak velkou režijní osobností Šmaha nebyl, aby mohl provésti převrat tak zásadní, jakého bylo tehdy třeba.

Proto také přibývá-li útoků na Národní divadlo s fronty mladé generace, přibývá útoků na režii Národního di-

vadla. Kamper, který účtuje ostře s touto érou, zjišťuje, že režie je vlastní choré místo českého divadelního organismu a že způsobuje jeho mdlobu a desorganisaci. Podobně útočí i G. Schmoranz na desorganisaci výpravy. A Jindřich Vodák vypořádává se s Šubertovým údobím v ostrých odstavcích, v nichž zjišťuje, že repertoár neměl žádného systému, žádného vůdčího principu, a že ensembl je v úpadku, poněvadž se mu nedostává umělecké discipliny a výchovy. »Nikde není manýra a komediantská rutina tak vyvinuta, jako u nás. Nikde nestudují se role tak málo z nitra, tak povrchně a kouskovaně jako u nás. Nikde nechybí představením jednotný styl, tak jako u nás. V témže kuse najdete nejbaroknější antikvované kudrlinky vedle naturalistických napodobenin, nejhlubší deklamační šablonu vedle snahy po psychologické drobnokresbě, nejbanálnější míchanici nesmyslných gest vedle prostých a aspoň momentálně výrazných akcentů.« Kolem r. 1900 se vyžil jeden divadelní sloh a rozešel se zcela s dobou, jež si žádala jiného umění. Tragická vina tohoto údobí je, že pro samé dohánění Evropy jsme zaspali nejzávažnější divadelní styl, *naturalism*, a že jsme tedy nedovedli obrodit své divadlo vlnou čerstvé skutečnosti, že jsme své divadlo budovali z vnějška, *dekoračně* a ne strukturně a tedy z vnitra, že jsme netvořili svůj výraz pod tlakem naléhavých skutečností, nýbrž napodobováním cizích stylů. Bylo v našem divadle tohoto údobí *málo smyslu pro realitu* a málo života. Staré divadelní umění se vyžilo a rokem 1900 se české divadlo dává na nové dráhy.

Vzestup

Vstupem Jaroslava Kvapila (na podzim 1900) do Národního divadla nastupuje české divadelnictví novou vývojovou etapu. Jeho příchod znamená zásadní proměnu divadelní práce, hereckého i scénického stylu a postupnou proměnu repertoáru. Mezi českým divadlem, representovaným Národním divadlem pražským, a českou kulturou, v níž se stále víc uplatňovala mladá generace básnická i kritická z let devadesátých, se prohloubil za posledních let Šubertovy vlády veliký rozpor, který bylo nutno překlenouti, neboť staré divadlo nevyhovovalo ani novému životnímu pocitu, ani novému uměleckému cítění. Ale stále více se zvětšoval i rozpor mezi formami českého divadelního života a novými tendencemi evropského divadelnictví, v němž po naturalistické revoluci nastal nový rychlý vývoj, zatím co české divadlo se zastavilo na dávno překonaném a pompézním stylu a hledalo marně nové cesty. Duchovní diference našeho a světového divadla se cítila velmi živě. Mladá generace ji formulovala nesčetněkrát. České divadlo se musilo dát na nové cesty, aby našlo živý kontakt s mladou básnickou generací českou a mladou divadelní generací světovou. Na Jaroslavu Kvapilovi spočívaly tedy úkoly velmi těžké. Neboť ačkoliv byl svým věkem vrstevníkem mladé generace let devadesátých, byl svou poesií žákem Jaroslava Vrchlického, proti němuž se obracel osten nenávisti mladých — žák Jaroslava Vrchlického se stává exponentem mladé generace v českém divadle a prosazuje na ní nový intimní realism, nový výrazový impressionism a symbolism, které právě tolik bořily baštu Jaroslava Vrchlického. Je to podivný paradox vývojový: básník odchovaný renesančním eklekticismem a smyslovým diletantismem Jaroslava Vrchlického, se stává v divadle mluvčím seveřanů, usilujících o tvrdý mravní řád, charakterovou

základnu a pevný světový názor. Mladá generace také neměla ke Kvapilovi plné důvěry, neviděla v něm svého mluvčího, neuznávala ho za svého duchovního exponenta na prvé scéně, jak o tom svědčí zvlášť polemická brožura z r. 1904, kterou podepsali mnozí významní básníci a kritikové moderny od Dyka a Hilberta až po Sovu a Březinu: vytýká se tu Kvapilovi bezprogramovost, nesoustavnost, nedostatek pevného repertoárního plánu, vyzvedávání cizích nicůtek na úkor českých her, jež jsou odbývány nastudováním i umístěním do pozdního léta, a jako režiséru mu vytýkají málo porozumění pro vnitřní styl hry, pro krásu a harmonii souhry, zjišťují, že scénu utápí v režisérských tricích, čalounických finessách, v barevné zladěnosti, stylisovanosti a bohatosti výpravy ... Krátce: přišel mezi své a oni ho nepoznali. Jeho dráha nebyla tedy snadná. Těžko se probíjel. Narážel na mnohých stranách na odpor. U starých, jimž víc hověl Šubert. I u mladých, jimž nebyl dost mladý. Byl Jarosl. Kvapil impressionistický improvisátor celým založením. Jeho dramaturgie byla nesoustavná, nedosti uvědomělá svých cílů, tápavá a zvláště v prvých letech dosti bezradná. Závislost na německém divadle mnichovském a berlínském byla stále zřejmější. A to jak repertoárně, tak i reprodukčně. Kvapil se svými vzory nikterak netajil. Prožíval v prvých letech velmi živé Lehrjahre. Byl to člověk plný žáru a chuti, velmi zvědavý a chtivý, jeho mládí bylo plné odvahy a nelekalo se nejtěžších úkolů. Základ jeho bytosti byl expansivní. Jeho lyrika spíš jen chytala jednu melancholičtější polohu duše. V divadle to byl člověk velkého chtění a nespoutané tvořivosti, jenž je praktik celým svým založením a usměrněním. Vzor Jar. Vrchlického na něho silně působil. Ale v jeho lyrice je patrno, že tento básník má hlubší život nervů a srdce, že dovede své verše napojit fluidem smyslovým, že dovede nakreslit obrazy pro krásu světel a stínů, pro barevnou melan-

cholii, třeba i v jeho poesii je hodně vnější efektnosti. Překypující temperament a šťastná společenská, družná povaha mu pomáhaly na jeho dráze.

Jeho úkolem bylo vytvořiti moderní divadlo, jež by obsáhlo nový umělecký kvas evropského divadelnictví. Po naturalistické revoluci, jež měla akcenty silně protiměšťanské, převáděly se na začátku století nové revoluční síly do kadlubu divadla epochy vrcholícího měšťanství. Syrový život, jenž vpadl tehdy na scénu, začíná se nyní protřiďovati a zlahodňovati v tvary laskavějšího impressionismu, jenž je v podstatě atmosferickým divadlem barevných nálad, nervových krisí, citových mlžin a ne divadlem tvrdých životních faktů. Od nich se utíká divadlo k laskavější novoromantické poetisaci a stylisaci. V repertoáru převládají severští básníci. Z Rusů se hrají zvlášť Čechov a Gorkij. Čechov, nejvlastnější impressionista dramatický, klade na scénu ne aktivní, ale trpné lidi, kteří žijí mlžné osudy ve vzduchoprázdnu s pocitem nihilistickým, strašná bezmoc jejich života se přelévá do vláčných zátočin dějových, jež plynou spíš jako melancholická hudba než proud lidských činů. Čechov rozbil dramatickou formu, jež se vždy koncentrovala kolem velké události a zápletky — z jeho dramatu zmizela událost, život se jednotvárně plouží a básník sleduje jeho záviny. Vlastním dramatikem této doby je však Ibsen, tvrdý severský problematik etický, jenž ve změkčilé době klade požadavky největší oběti a sebezapření, brandovské vše nebo nic, vytváří novou dramatičnost z rozporu mezi novou lidskou duší a starou konvenční formou společenskou, a odhaluje všude lež a klam. A s ním se hraje i Björnson a také Strindberg, zvlášť ze své prvé periody, z Němců se hraje Hauptmann, Sudermann a vídeňští dekadenti, Hofmannsthal a Schnitzler, píšící dramata umdlených duší, trpících surovostí života, k němuž nebyli uzpůsobeni. Z Francouzů proniká Maeterlinck se svým

symbolickým romantismem, nervovým dramatickým mysticismem, mlhavou psychologií podvědomí a velkým výbojem ve sféře slova, vedle něho se uplatňoval zvlášť Paul Claudel, Verhaeren, Curel a kýč Rostandův. Agličané přispěli ironickým glosátorem společnosti Wildem a velkým analytikem Shawem. Divadlo ve světě nastoupilo nové dráhy. Je doba úžasného vzestupu divadelní techniky, jež dovedla uplatnit scénu kruhovým horizontem, otáčivým jevištěm, novým osvětlováním s mnoha stran a plastickou dekorací v její plné prostorové předmětnosti. V této době vystupuje režisér jako autonomní zákonodárce scény. G. Craigh teoreticky a M. Reinhardt prakticky vytvořili režisérem základ moderního divadelnictví. Max Reinhardt je vrcholným divadelníkem začátku století, jenž vstřebal do svého divadla všechny síly své epochy a dal jim jedinečně strhující výraz. Reinhardtem se divadlo osamostatňuje od literatury. Drama je v jeho divadle jen podnětem divadelního vytváření. Reinhardt tvoří divadlo impressionistické, nervové, barvité, skvělé, oslnivé, vypočtené na plnost smyslových dojmů a využil pro ně všech vynálezů a všech uměleckých forem, jež se kde vytvořily, udělal z divadla opravdu souhrn všeho, co doba dává, všech účinů, jež mohou působit, a rozpoutal je do nesmírné intensity. Oslabiv funkci básníka vyzvedl Reinhardt komediantský základ divadla — herce, a důsledně zdivadelnil divadlo. Jeho impressionism je ilusionistický styl, působící všemi prostředky na smysly a vyvolávající krevní a pudové opojení. Ale duch z jeho divadla odchází často bez daru.

Ale ovšem Reinhardt je jen vrcholným zjevem doby, v níž se tvořilo na všech stranách nervové, impressionistické divadlo barevné stylisace a smyslově extatického základu. Vedle něho jedině Rusové, Stanislavského Umělecké divadlo v Moskvě se může postavit jako rovnocenný tvar. Jar. Kvapil byl spojen všemi nervy s tímto moderním vý-

vojem světového divadla a přenášel k nám jeho kvas. Jeho dramaturgii vadila zvlášť na počátku nesoustavnost a malá ideová uvědomělost. Prohlížíte-li prvé ročníky deníku *Času*, v nichž zahájil r. 1900 kritickou činnost Jindřich Vodák, vlastní kritický vychovatel této divadelní generace, najdete tu často nejostřejší odsudky jeho dramaturgie. Vodák píše: »Chci říci slůvko o našem činoherním repertoáru. Ne o tom, že je bídný, nýbrž o tom, že není skoro žádný .... Není zkrátka co hrát, neví se, čeho se chytit. Potácíme se od experimentu k experimentu, od náhody k náhodě, od chvilkové výpomoci k chvilkové výpomoci, a všecko selhává, všecko končí nezdarem a nesnázemi. Řízení divadla chybí onen bezpečný, spolehlivý a jasný instinkt, jenž sám od sebe umí popadnout záležitost za pravý konec ... jenž s dostatečnou vybíravostí znaleckou slučuje jemný a šťastný čich pro záliby a chuti nebo vyvinuté schopnosti obecenstva.« Ale za to přináší Kvapil už od počátku mnoho nového jako režisér, jenž převrací do základů methody divadelní práce, vytváří nový ensembl a buduje nový divadelní sloh. Jarosl. Kvapilem přichází k nám *novum:* režisér, jenž není herec. Režisér-literát. Kvapilem se u nás vypracovává typ režiséra jako samostatného, autonomního činitele divadelního, jenž není závislý na své herecké technice a dovede tedy scénu formovati mnohem přesněji a objektivněji, má duchovnější přístup k divadelní realitě, dovede jí dávati pevnější tvar a harmonisovati všechny její složky. Režisér-literát byl velký vývojový krok. Režie se osamostatňuje z komplexu divadelních složek a začíná jí zápas o plné uplatnění oproti básníku i herci. Příchod režiséra-literáta se ovšem neobešel bez bojů. Útočilo se na něj s mnoha stran. Ve své brožuře *Devatenáctý rok Národního divadla* (1902) se musil Jaroslava Kvapila ujmouti sám ředitel Schmoranz: »Nelze pochybovati, že literát divadlo naskrze znající, proniká tajc

dramatického díla celkověji než herec, jednotlivou úlohou a jmenovitě velkou úlohou docela zabraný,« psal Schmoranz. Ale i sám Jindřich Vodák odpovídá v *Čase* na tuto obranu pochybností, může-li být Jar. Kvapil našemu hereckému dorostu tím, čeho je třeba, neboť mladým hercům prý nestačí jenom povědět a naznačit, nýbrž je nutno jim také ukázat, jak mají scénu zahrát, k čemuž se dobře hodí právě režisér-herec . . . Nesmí prý se pustit se zřetele, že režisér-literát přišel u nás vhod jen proto, že nemáme dosti herců vysokého literárního vzdělání. Ale přes tyto boje se režisér-literát dobře uplatnil a zobecněl, neboť tento typ odpovídá dnešní struktuře.

Divadelní sloh, jejž vytvořil Jaroslav Kvapil, lze označiti jako smyslové a nervové umění impressionistické, jež spoléhá na sílu primérních smyslových dojmů, které uvádějí diváka v přímý vztah k divadelní realitě. Nejde tu však o třeskuté účiny barevné. Naopak: Kvapil, poeta i na scéně, tvoří delikátní nuance barevné, světelné a stínové. Je to atmosferické divadlo, v němž musí býti scéna hodnocena svým ovzduším, a jež je tvořeno jako paleta světelných, stínových a barevných skvrn. Scénu vytváří Kvapil ovšem spíš jako impressionistický obraz, než jako členěnou prostorovou architekturu. Šlo mu v ní spíš o náladové ovzduší, do něhož lze zasadit děj, než o scénu, v níž se symbolicky obráží struktura dramatické básně. Je to scéna lyricky náladová, naplněná dojmovou látkou a útočící na smysly barevnou zladěností, jež však nemá toho jedině potřebného: dramatičnosti.

Druhý rys tohoto stylu je *niternost*. Když r. 1905 podniká mladý dramatik Jar. Maria rozbor moderního výrazu dramatického a hereckého, zjišťuje, že moderní drama má úzký rámec dějový, aby se v něm uplatnil člověk, přestávající být typem a stávající se nejprokreslenější jedinečnou osobností — a ve stopách dramatika jde pak herec, jenž proniká do hlubin postavy a nesčetnými detaily ji

podává tak, aby každý detail měl silný náladový úder a sugestivnost přímo hypnotickou. Herec vůbec přestává hrát před rampou pro hlediště a hraje víc pro sebe, je prostý, nedeklamuje, neboural kulisy, ale je pravdivý a lidský. Výchova k novému hereckému stylu byla nesnadná a dlouhá. Stará herecká garda Šubertova odešla na odpočinek nebo zemřela a Národní divadlo postupně ovládla mladší generace. Herci, kteří za starého režimu stáli v pozadí, poněvadž nehověli deklamaci a starým pompézním manýrám, uplatňují se v novém ovzduší jako velké osobnosti herecké. Eduard Vojan se vypracovává z episodisty v mohutný tragický typ, jenž proniká do běsovských hlubin duše lidské a vytváří na scéně architektury lidských osudů, v nichž se sváří vášeň s démonií mozkovou, cit s vůlí. Byl to herec tvrdé vůle a silného chtění, jenž dovedl se ponořit až ke dnu životního zla, rozený tragik, kolem něhož je chladná, ale jasná atmosféra samoty, velký plastik a elementární tvůrce lidských typů, jenž ssál všemi nervy životní látku století a dával jí bytostný tvar. Vedle něho pak Hana Kvapilová, herečka obnažené duše, jež se projevuje v nejplnější čistotě a síle, vyzařuje z každé věty, z každého úsměvu, z každého gesta; herečka světlé duchovní krásy, velké milostné něhy, básnířka na scéně, jež vytváří sta symbolů, aby v nich sevřela nové a nové objevy ve sféře duše. A vedle nich Marie Hübnerová, rostoucí k živelnému realismu, neobyčejně dokumentovanému tisícem podrobností charakterisačních a dušeslovných, Leopolda Dostalová, v níž roste závažný ženský tragik, Růžena Nasková, Jan Vávra, Richard Schlaghammer, Rudolf Deyl, Jaroslav Hurt, k nimž postupně přistupují Anna Sedláčková, Eva Vrchlická, Jarmila Kronbauerová atd. Hereckým výrazem této doby byl analytický psychologism. Jestliže staří herci tvořili postavu jako všeobecný typ, načrtnutý jen v povšechných obrysech, mladá herecká garda usiluje o nej-

podrobnější prokreslení každé postavy ve sféře nejlidštější a privátní a malovala tedy mnohými detaily duševní procesy a stavy. Šlo jí víc o postavu, o prokreslení charakteru než o dramatický osud. Často se postava tratila za těmi detaily, rozplývala se v psychické drobnokresbě. Ale u velkých tvůrců, zvláště Vojana, Kvapilové, Hübnerové, Schlaghammera, Dostalové, přistupuje k této psychologické rozbornosti silný smysl pro stavbu individuality — u těchto herců proniká pravý herecký individualism a posvátná, přímo bigotní úcta k lidské postavě, kterou vytvářejí, a tudíž snaha, postihnouti nejen její všechny složky, ale i její strukturu, její vnitřní zákon a jednotu. Herec té doby nevystihuje v úhrnné zkratce definitivní výsledky duševního procesu, nýbrž i jeho příčiny, zrod, vývoj, vyvrcholení a nachází pro tuto evoluci duše nové a nové symbolické detaily, rozehrávaje své tělo a svou tvář melodiemi duše. Zpytováním svědomí celého světa je drama té doby — od Ibsena až po Gorkého. A i divadlení a herecký styl je prostoupen tímto zpytováním. Toto divadlo nese v sobě i velké nebezpečí: zdůrazňuje především prvky ženské, náladu a malbu duševních stavů; potlačuje stavebné prvky dějové; mění drama v pozvolný proud kalné duševnosti; tempo je stále mírnější a vleklejší a jde to často až k nehybnosti; potlačuje komediantský prvek, jenž je v divadle primérní.

Kvapil ovšem tento styl dlouho hledal a s počátku jen tápavě nacházel. V jeho prvých režiích, v Björnsonově dramatě *Nad naši sílu* a Zeyerově *Sulamitě*, postrádala kritika niterného a psychického obsahu v hereckém projevu. »Hlas se sesiluje a seslabuje, zrychluje a zvolňuje v určitých, předem vypočítaných tempech, slabiky se natahují, kroutí, nadouvají, komolí, ale v tom všem není ani jediný záchvěv vibrující lidské duše.« Teprve postupně vytváří Kvapil s novými herci, Kvapilovou, Vojanem, Hübnerovou, niterný styl analysy duševních stavů a volí k tomu

i nový repertoár, hraje Čechova, *Měšťáky* Gorkého, Maeterlinckovu *Monnu Vannu*, Ibsenovu *Divokou kachnu*, *Paní z námoří* a pak ovšem i Shakespeara. Jeho prvou inscenací shakespearovskou byl *Romeo a Julie*. V duchu soudobé německé scénografie, zvláště Kiliana, vytvořil si při ní Kvapil nové shakespearovské jeviště, jehož vtip záleží v tom, že vlastní jeviště je posunuto o nějaký metr od rampy dozadu, vyvýšeno o nějaké dva stupně nad niveau přední části a odděleno od ní dvojdílnou oponou. Popředí, jež není označeno žádnou kulisou, je určeno k tomu, aby se na něm hrály mezihry, zatím co se na zadním jevišti proměňují dekorace. Jindřich Vodák vítá toto jeviště jako dobrý prostředek, ač v něm vidí silnou dávku nelogičnosti, neboť je-li možno hrát celou řadu výjevů v popředí bez dekorací, není důvodu, proč by se podobně nemohly hrát i ostatní části. Ale i tak je to prostředek, který by se mohl dobře zdokonalovat. Vlastní dekorační výprava byla u *Romea a Julie* ještě hodně barevná, nádherná a leckdy i přetížená a v hereckém provedení chybělo ovšem ještě silných zjevů, jež by mohly dáti výraz všemu tomu, co Kvapil chtěl vyjádřit. V Shakespearech Kvapil pokračoval s velkou intensitou. Nepovedl se mu ovšem poprvé *Macbeth* (1902) a to proto, že Kvapil usiloval o přílišnou koncentraci rozbitého děje na několika málo místech, čímž vznikalo mnoho rozporů a dějových zvratů, a ovšem snad i proto, že tato temná hra vášnivé zloby a démonie vůbec nehověla jeho lidskému a uměleckému temperamentu. Ale další Shakespearové nabývají vždy větší jistoty a určitosti stylové a vyvrcholili prozatím v *Hamletu* (1905), neboť v něm měl Kvapil velkého herce pro Hamleta a velkou herečku pro Ofelii — Vojana a Kvapilovou, kteří oba právě v *Hamletu* v duchu nové divadelní niternosti vytvořili hluboce lidské postavy. S velkou kultivovaností slova a s úžasnou noblesou gesta tvořil Vojan Hamleta jako skutečného

prince krví i duchem, kolem něhož je samota a který kolem sebe udržuje vždy citlivou distanci. Ve volném tempu krystalisoval se na scéně jeho Hamlet jako pratyp nalomeného lidství, podvráceného skepsí a slabostí duše. A Hana Kvapilová vytvořila v Ofelii jeden z pratypů ženské osudové bolesti. Toto představení bylo už vyváženo, jednotným stylem prokomponováno, jeho souhra byla vypracována do skutečné harmonie.

Nový styl proniká zvlášť v moderních dramatech. R. 1903 hraje Kvapil Maeterlinckovu *Monnu Vannu* s Hanou Kvapilovou, a to už bylo představení, v němž postavy byly zbaveny typičnosti a byly rozpuštěny v proudy sugestivních stavů, lidé byli palety psychických skvrn, tempo se zvolňovalo, každý okamžik se podmalovával duševní melodií a jen zvolna se zvedal rytmus děje k dramatičtějším účinům, tratil se tu silný rozmach a začínala tu nebezpečná jednotvárnost, ale i tak to byl jednotně vytvořený divadelní výraz. Rovněž při hrách Ibsenových, zvláště při *Divoké kachně* a *Paní z námoří*, prohlubuje Jar. Kvapil niterný styl a při Gorkého *Měšťácích* dospívá k pevnému tvaru impressionistického divadla. Toto drama dekadence z nadbytku síly, jíž není možno zužít v nějaké positivní činnosti, vytvořil Kvapil jako drama obnažených duší, jež se zpovídají, bouří, vzrušují a propadají depresi, život se tu vleče, jednotvárně proudí, není tu však dramatického středu a tedy dějového rytmu. Vojan jako Tětěrev hrál se Šmahou a Mošnou drama, jež budí napětí ne už vzrušující zápletkou, nýbrž samou vnitřní obsažností postav, samou citovou a myšlenkovou hloubkou okamžiků. Toto představení bylo proudem intensivních chvil, jež však vnitřně nebyly zřetězeny a spojeny jednotnou stavbou kolem jednotné fabulační osy.

Do toho pozvolného boje o nový výraz, jenž by odpovídal době a uměleckému nazírání generace, vpadla velká událost usměrňujícího významu. V dubnu 1906 zahrálo

v Národním divadle Stanislavského Umělecké divadlo z Moskvy tři hry, Al. K. Tolstého *Cara Feodora Joannoviče*, Čechovova *Strýčka Váňu* a Gorkého drama *Na dně*. Jaký význam mají tyto pohostinské hry? Ten, že české divadlo v nich našlo v definitivní formě ztělesněný onen styl, který samo tak dlouho a úporně hledalo, onen intimní realism, výrazový impressionism, životnou niternost a sugestivní náladovost, a to vše v definitivní dokonalosti. Mluví-li divadelní kritik o vpádu barbarů, myslil na to, že toto divadlo dovede elementárně otřást lidskou duší, jako vichr jí zalomcovat, dát jí vzněty tak prudké, že se až vyvrací z rovnováhy. Moskevští jdou k praprvkům a prazdrojům lidského charakteru a osudu: dovedou svléci s člověka kulturní nátěr a obnažiti ho v celé jeho hrůze a síle jako instinktivní bytost; dovedou ho ukázati jako bestii, která pustoší svět z hrozné nejistoty duše, jež nemá opory v mravním řádu, a dovedou ho ukázat v strašné, vražedné krisi nihilistické nevíry; jsou silní v brutalitě; jsou drtiví v předvádění dekadentní slabosti; jsou neodolatelní v sentimentu; i oni charakterisují detailem, ale ten detail není samoúčelný, je výtryskem typických hlubin života a obráží se v něm jako v kapce celistvost člověka a osudu; i oni podávají nálady, ale v těch náladách je sama melodie lidské duše; v jejich melancholii stená nesmírný, nekonečný smutek podmračného věku; v jejich agresivní surovosti je osvobození lidského zvířete z útlaku kultury; v jejich rozjaření bouří nové mízy světa. Moskevští nehrají, ale dávají sám vibrující život na scéně a dovedou dáti nahlédnouti do hloubky osudového ticha, v němž klíčí osud, bez gesta, tichým slovem a pohledem dovedou vyjádřiti nejdramatičtější okamžiky lidského osudu. A jejich technika je dokonalá. Tyto pohostinské hry byly zjevením samého smyslu umění celé doby, byly krystalisačním bodem divadelního tvoření celé generace. V ostrém a živelném dechu tohoto

umění dozrálo české divadlo tohoto období a vydalo své nejcennější plody.

Když v lednu 1907 provedl Jar. Kvapil Čechovovy *Tři sestry* s Vojanem jako Veršininem a Kvapilovou v Máši, s Hübnerovou, Dostalovou a Deylem, byla na představení patrna ještě nápodoba ruského vzoru a to jak v charakterisačních detailech, tak i v celkové ensemblové souhře do důsledků provedené a i v technice jevištního rozestavování. Ale i zde bylo patrno, že české divadlo má pevný základ. Herci začali bezpečně tvořit a Vojan s Kvapilovou vyrostli rázem o několik poloh. V téže době se hrál prvý díl *Fausta* s Vojanem jako Mefistem a Kvapilovou jako Markétkou (Fausta hrál bez vnitřního žáru Želenský). Kvapil provedl *Fausta* téměř bez škrtů, opíraje se zase o Kiliana, jenž byl jeho učitelem a vzorem, ale maje pevnou půdu pod nohama mohl tvořit bezpečnou methodou a rozvinul svou jevištní fantasii do neobyčejné šíře. Vojanův Mefisto, duch, jenž popírá, měl metafysickou obsažnost, ale i ďábelský svítivý úsměv a živelnou radost ze zla. A Kvapilová vytvořila Markétku s úžasnou čistotou, něhou a ženskostí, v jejím výkonu »opravdu zazpívala lidská duše svou velepíseň«.

Brzy po té ztrácí sice Kvapil jednu ze svých opor, Hanu Kvapilovou, ale tvoří přes to s velkým elanem a v prudkém tempu dále. Shakespearovské inscenace se rozhojňují zvlášť o *Otella, Richarda III.* a *Kupce benátského*, jeho ibsenovská režie vrcholí ve *Strašidlech, Staviteli Solnessovi* a *Heddě Gablerové*, roku 1910 hraje pak celého Schillerova *Valdštejna* v jednom večeru a vytvořil vrcholné představení své epochy, do detailu zvládnuté, v souhře i jednotlivostech propracované a gradované a mající jako bytostný střed zase Vojana v titulní roli, tohoto šlechtice, odděleného tichem a tajemstvím od lidí a světa. R. 1911 provedl pak celou *Hippodamii* bez hudby, chtěje vyplniti mezeru, jež tím vznikla, živelností lidí,

mohutnou velikostí osudů a monumentálností zrychlovaného pohybu davů. Ale nezdařilo se mu to plně. Už proto, že to byl svět jeho možnostem odlehlý. Hraje Słowackého *Beatrici Cenci*, Claudelovo *Zvěstování panny Marie*, přivede k vítězství několik českých her, Mahenova *Janošíka*, Dvořákova *Václava IV.* atd. atd. V této době se Kvapil zevně stále víc uskromňuje až k pouhopouhé chudobě scény, zříká se dekoračních kouzel a scénické parády, omezuje divadelní aparát na nejmenší míru a i v hereckém výrazu omezuje gesto, pohyb, zmítání, přitlumuje hlasitější akcent a často jde až k nudě, spoléhaje víc na představivost diváka, než je divadlu zdrávo. V těchto letech proniká u něho zvláštní česká nota, ať v Jiráskových hrách (*Jan Hus, Lucerna*), ať ve Šrámkově *Létu*, v němž vytvořil klasické dílo českého divadelního impressionismu, chvějivě živočišné a zladěné do podivuhodné atmosférické sugesce. V době války, kdy Kvapil dal celé Národní divadlo do služeb českého boje, vyvrcholil své dílo dvěma velkými cykly, r. 1916 cyklem Shakespearovým, jímž provedl demonstrační oslavu britského národního genia, a r. 1918 českým cyklem, v němž monumentálně oslavil tvořivost české rasy.

V historické perspektivě jeví se Jaroslav Kvapil jako silný zjev, bohatá a podnětná osobnost, jež dává vývoji velké inspirační nárazy. (Vinohradská perioda od r. 1921 do r. 1928 rozvíjela a leckdy jen opakovala to, čeho se dotvořil v údobí, kdy formoval primérně divadelní styl v Národním divadle.) Kvapil dal silný divadelní výraz své době. Říká se, že je českým Reinhardtem. Oba divadelníci mají ledaco společného. Oba jsou dovršitelé ilusionistického divadla, ale v podstatě jsou to bytosti značně různorodé. Reinhardt je výkvětem vídeňské mentality, lehké, hravé, smyslové, epikurejské. V Kvapilovi však zní stále mocněji zamyšlené a zahloubané češství. Oba dělají divadlo smyslové, ale jde-li Reinhardt ke slavnostem exta-

tického divadla sensuelního, k pravé magii čivů, je Kvapil soustředěn k divadlu jednoduchému a prostému, jež spoléhá víc na básnické slovo než na barevný a situační efekt. Je v něm záhy podivuhodná česká rovnovážnost a uměřenost, jež leckdy se zdála až výrazovou chudobou. Toto divadlo bylo výrazem své epochy a své generace. Jeho styl analytické duševnosti, náladovosti a pozvolného tempa opíral se o individualitu herce, kterou vyvíjel v plný tvar, ale nedbal leckdy kolektivnosti divadelní souhry.

Žádný z ostatních režisérů od roku 1900 do r. 1914, ať tvořili v Národním divadle nebo od r. 1906 v divadle Vinohradském, nedosáhl síly a bohatství výrazu Kvapilova. Ředitel Schmoranz byl jen krotký aranžér francouzských konversačních her, plný korektního ohledu na chápavost a záliby publika, jenž připouštěl dramatičnost, pokud byla ještě příjemná, a pohřbil každou větší a silnější hru, přesahující jeho chápavost (na př. Hilbertova *Kolumba*). Stejně i ostatní režiséři (na př. Mušek a Sedláček) byli jen dobří divadelní praktikové, kteří nových cest nerazili.

A přece roku 1914 přichází i na Národní divadlo *nový podnět* reprodukční. Jarosl. Kvapil pozval k pohostinské režii v Berlíně dobře známého Františka Zavřela, jenž spolutvořil v moderní německé divadelní evoluci. Zavřel zde scénoval Dvořákova *Václava IV.*, brzy po té pak na Vinohradech Dykovo *Zmoudření dona Quijota* a na Smíchově Wedekindovu *Lulu*. Vzpomínáte-li na tyto doby, cítíte ještě dnes, jak se zde ozval prvý tvar moderního českého divadla, jež už nejde za idylickou ilusivností, nýbrž za *duchovní formací*, jež proměňuje scénu v proud příkrých pohybů, útoků, energického reje těl. Pořád se na scéně něco dělo, pořád se kdosi napínal, vrhal do zápasu, každá postava byla napěchovaná energiemi, jež vybuchovaly, každá chvíle byla naplněna potírajícími se

kontrasty. Scéna byla důsledně zbavena ilusionistické pravděpodobnosti, nechtěla napodobovat skutečnost, nýbrž naopak zabstraktňovala komnaty, hory, lesy a zahrady v nejpovšechnější náznaky, jež podávaly jen vzdálenou plošnou tuchu jejich celkové formy. A herci byli zpracováni do extatické dravosti a výbušnosti. Zavřel příliš záhy zemřel. Ale jeho podnět nezapadl.

Odpor proti Kvapilově dramaturgii i režii, jenž se ozval již r. 1904 ve známé brožuře, neomezil se jen na negativní kritiku, ale vyvolal v život i několik divadelních podniků. V letech 1905, 1906 a 1907 pořádal Kruh českých spisovatelů s Kamperem v čele cykly českých i cizích her, opomíjených Kvapilovou dramaturgií (v cyklu bylo upozorněno i na několik nových hereckých osobností), a o několik let později bylo založeno Pavlem Nerim a Vojtou Novákem *Divadlo umění*, jež proti divadelnímu impressionismu Kvapilovu usilovalo o divadlo oproštěné od barevné ilusivnosti, užilo místo kulisových pláten větší měrou závěsů, do středu divadelní práce postavilo herce a snažilo se o přísnější styl deklamační a a reprodukční.

V Zavřelovi a Divadlu umění se připravovalo nové divadelní údobí.

Doba expanse

Zatím co ilusionistický styl Jarosl. Kvapila se plně vykvasil a ustálil v jeho velkých inscenacích z r. 1907—12, vzniká proti němu silná reakce. Cítí se, že je to umění, jež je v jádře idylické, nese se k náladě, pozvolné psychické evoluci, že v něm není dramatického napětí a vzrušeného tempa a že se vůbec rozchází s novým životním pocitem doby, který se nesl k větší životní dramatičnosti. Těsně před válkou vystupuje nová básnická a kritická generace, jež divadlo Kvapilovy éry podrobuje kritice. Střediskem těchto snah byl časopis *Scéna*, v němž zvláště dva výbojní kritikové Josef Kodíček a Ervín Taussig formulovali v duchu nové západoevropské divadelní estetiky nejen zásadní nesouhlas s ilusionistickým divadlem staršího údobí, ale dovedli pohlédeti do samotného jádra celého světového divadelnictví a vysledovati na pozadí starých divadelních forem nově se rodící umění. *Scéna* je nesmírně důležitá pro usměrnění vývojové situace předválečného divadla u nás, neboť se neomezila jen na kritickou negaci, ale přinesla i mnoho nových podnětů dramaturgických (upozorňovala zvlášť na nevyčerpané oblasti anglického divadla z doby předshakespearovské a na nové francouzské dramatické primitivisty, zvláště Ghéona, Chennevièra a Romainse), a pracovala teoreticky velmi důsledně na základech nového divadelního stylu, v němž žádala dynamiku, rytmus, mužnou krystalisaci dramatických protikladů a opravdovou jazykovou kulturu. Pak ovšem přišla válka, jež tuto přípravnou práci zastavila, ale celkem lze říci, že v té době už byly položeny pevné teoretické základy, na nichž se vybudovalo nové divadelní dílo ve stopách Frant. Zavřela, jenž na začátku války zemřel. Ten, jenž se ujal tohoto díla, byl *K. H. Hilar*, po odchodu Štechově od r. 1913 umělecký šéf Městského divadla vinohradského, z něhož

vytvořil ohniště nového divadelního úsilí. Od svých začátků bylo to divadlo typicky provinciální, pěstovalo většinou operetu a společenskou veselohru a frašku a hrálo ve formách odvozených a nevýbojných. Tuto periferii divadelního umění proměnil K. H. Hilar na centrum revolučních snah uměleckých, úsilí o nový směr českého divadla jak co do repertoáru, tak co do režie.

Je zajímavé, že se s Hilarem opakovala v podstatě historie Kvapilova. Jako se Jar. Kvapil, žák Jar. Vrchlického, stal divadelním exponentem generace let devadesátých, jež Vrchlického právě nejzuřivěji potírala jako osobnost, udávající názorový a stylový ráz celému předešlému divadlu, vyšel K. H. Hilar ze školy *Moderní revue*, typické pro generaci impressionistů, symbolistů a novoromantiků, která sdílela a vytvářela nejmocněji životní a umělecký názor konce starého a začátku nového století. A i K. H. Hilar se přerozuje zvolna v exponenta mladé generace v divadle. S počátku se ani jemu nevěřilo, jak o tom svědčí několik poznámek *Scény*, ale jeho činy, jimiž si dobýval rychle půdy zvláště v době válečné, odzbrojily všechny námitky a všechnu nedůvěru. Je ovšem pravda, že právě toto východisko znamenalo u Hilara jisté organické navázání na základy starší generace divadelní, na Kvapila a ještě víc Reinhardta. Hilar vyšel opravdu ze smyslově extatického divadla Reinhardtova, jež rozpoutalo všechny živly a formy předválečného světa v divadelním bacchanale, a ve svých začátcích, zvláště v době válečné, kdy tvořil na př. *Peer Gynta*, *Antonia a Kleopatru*, *Bouři* a j., opíral se jeho jevištní výraz právě o dílo velkého kouzelníka smyslového divadla. Ale od počátku se ve staré formě probíjel u Hilara nový divadelní cit a nacházel si svůj výraz. Bylo to opravdu dramatické dějství, jež se dost často jeví v dobách přechodních: obsah je už nový a forma stará. Je to patrno již při jeho režii Sternheimova *Měšťana Schippela*, kdy poprvé ukázal

svůj živelný sklon ke karikatuře a grotesce, a proniklo to jasně, když na začátku války vytvořil Kleistovu *Penthesileu* ve stylu, jenž programově popírá impressionistickou ilusivnost, v náznakových, primitivistických dekoracích, v sošných, symbolických sestavách a se zvláštním zdůrazněním dynamiky řeči; již tehdy bylo patrno, že se tu probíjí *nový divadelní výraz*, jehož určitější tvar hledal K. H. Hilar po celou válku, v níž se velmi určitě vyhranil nový životní pocit. Tato doba, prorytá katastrofou války, rozkolísaná v samých základech, v níž celý společenský systém byl otřesen a všechny hodnoty a formy předválečného života se rozkládaly, v níž vznikla nedůvěra v člověka a humanitu a klíčil nihilismus, a při tom doba velkého extatického a spasitelského chiliasmu, touhy po zachránění světa a člověka na nových základech, žádala si nového výrazu.

K. H. Hilar se prostoupil skrz na skrz touto životní látkou světa na tragickém přerodu, kdy právě válka ukázala ústrojnou chorobu společenského, hospodářského i kulturního řádu světa, vybudovaného na měšťanském individualismu, který vedl k přepětí jednotlivých národních a státních individualit až k imperialistickému titanismu, vyvolávajícímu válku. Válka byla začátkem velkého přeskupení společenského. Měšťanstvo utrpělo v ní největší zkázu. Nové sociální vrstvy, čtvrtý stav, zmohutněly a hned po válce se ujaly spoluvlády ve světě. Válka se skončila a v rozloženém světě vře revoluční proměna životních a společenských řádů. Starý životní a duchovní systém se likviduje a druhý se na jeho rozvalinách vybudovává. Nové sociální síly se řítí do světa a na čas jej ovládnou. Proti této revoluci sociální vzniká protitlak — revoluce nacionální — svět je ve varu a neklidu. K rovnováze má poválečný svět stejně velmi daleko, neboť i hospodářské základy světa jsou velmi labilní, podobně

jako jeho politické formy. A proto i kultura sama hledá nové základy.

Kulturní krisí bylo nejvíce postiženo právě divadlo, jež je vždy zrcadlem doby, zachycujícím každý záchvěv života. Po tak velkém přerodu celého světa přetvořilo se i divadlo, dramatická poesie nabývala nové podoby, herecký styl se přetvářel, režijní práce se rozrůstala na úkor básníka dramatického a scénické výtvarnictví zabralo rovněž místo mnohem závažnější, než na jaké mělo právo . . . divadlo se octlo ve smršti neklidu, jenž je charakteristickým rysem epochy, byl v něm nihilismus doby, v níž zaniká starý životní systém, zní v něm palčivý chiliasm touhy po novém člověku, nové společnosti a novém světovém pořádku, staré světy se i na divadle vášnivě boří a nové se tvoří — třeba ze vzduchoprázdna snu. Spasitelská touha proniká divadlo a vytváří nový divadelní styl, jenž byl všeobecně označen jako *expressionism:* umění ať není impressionistické, to jest náladové a realistické, ať nereprodukuje realitu v jejích jevových formách, naopak: divadlo ať hledá duchovní výraz, expressi, ať spočívá na *visi duše.* Expressionista nechce zpracovávati vjemy, ale promítá své ideje a vise. Je-li impressionism aktivitou smyslů, spočívá expressionism na aktivitě ducha a jím usměrněné vůle. Impressionistické divadlo je smyslově ilusionistické. Expressionistické divadlo pohrdá smyslovou ilusivností a je divadlem ideovým.

Tato doba vytvořila si nové drama. Mluvíme-li o expressionistickém dramatě, je nutno v prvé řadě se zmínit o Strindbergovi, který prvý rozbil souvislou stavbu individualistické hry a vytvořil novou formu, v níž vyjádřil rozklad světa a člověka proudem malých scén, plných chimérického visionářství a halucinační výbojnosti; duše, roztržená a ze základů vychýlená, promítala své vise a halucinace — *Do Damašku, Hra snů* a *Sonata přišer* jsou

přímo základem expressionistické dramatiky, k níž se v mnohém přiblížil i Wedekind, zvláště ve *Francisce*. Vlastní expressionistická dramatika teče dvěma proudy: jednak se v ní uplatňuje groteska, nenávistná kresba starého společenského světa, z něhož vymizelo živé lidství (Sternheim, jenž dal základ tomuto divadlu, vyvolal úžasnou záplavu grotesek); jednak je to visionářské drama, předvádějící hlubokou lidskou touhu po novém člověku a novém světovém řádu. Expressionistické drama (Hasenclever, Stramm, Goering, Kaiser, Unruh, Toller) je založeno na touze, zaútočiti na lidskou duši a vůli a vyvolati v ní odpor a vášeň tvořivou, jeho lidé jsou hlasatelé idejí a revoluce — vášeň myšlenková je v něm předpokladem základním. Toto protirealistické a protiilusionistické drama rodilo se v jiných formách i mimo Německo, v Italii vytvořil Pirandello metafysickou grotesku jako drama zápasu skutečnosti a iluse, života a snu, jež je v podstatě mozkovou fantastikou, promítanou šílenými visemi (*Šest postav hledá autora, Jindřich IV.*), a založenou na rozporu podstaty člověka a vnějšího obrazu, jaký si o něm lidé dělají. Tuto duchovní fantastiku povyšuje Pirandello na divadlo dějovou sensačností, vytvářeje tak celkem odvozenou formu společenské komedie, jejíž společenskou a mravní problematiku nahradil problematikou noetickou. Ale antirealistický směr nacházíme i ve Francii (Sarment, Raynal, Pellerin, Romains, Giraudoux, Passeur) a proniká i do Anglie (Sutton Vane) a Ameriky (některé hry E. Riceovy a zvláště O'Neillovy — *Chlupatá opice, Císař Jones, Velký bůh Brown* atd.) a obráží se i v dramatě českém, v dramatických utopiích Karla Čapka, plných břitké kritiky společenské a visionářského chiliasmu, a v groteskách Bartošových, Lomových, Konrádových, Zavřelových, Blatného atd.

V tomto duchu vznikl také v době válečné a poválečné i *divadelní sloh* expressionistický. Expressionism ruší ilusionistickou scénu, nechce dávati ilusi reality v jevových formách a nespoléhá na smyslové kouzlo barev, světel a stínů. Expressionism na jevišti vytváří architektonický prostor, formovaný ne ilusionisticky, nýbrž abstraktně. Nové divadlo zbavilo scénu jevového realismu, nahradilo ilusionistické dekorace abstraktní architekturou a v hereckém projevu vypracovalo přísnější formu, vázanější a rytmovanější řeč; herec přestal hráti realisticky, přestal malovati drobnými odpozorovanými detaily člověka po vnější i duševní stránce, ale vyzvedával energickým hlasem a ostrou maskou typus, obecné rysy a duchovní přesvědčení a ideje své postavy. Herec se v podstatě změnil *v hlas v prostoru*. Vnější prostředí děje bylo zvýrazňováno nejostřejšími geometrickými zkratkami a tento abstraktní prostor byl dramatisován jen světelně, ale naopak zbaven často barevnosti, budící ilusi — barva černá a bílá převládaly. Architektura nahradila ilusionistickou scénu. A herecký výraz odložil také všechny napodobeniny reálných jevů a nesl se k přesné rytmisaci pohybů a slova. Expressionism byl svým architektonicko-rytmickým základem divadlem přísné stylisace, ostrého prostorového symbolismu a jasné myšlenkové krystalisace. Byl to styl dynamický, hlučný, ba řvavý a hybný. V jeho čele šlo zase Německo. R. 1919 dal prvý tvar divadelního expressionismu Karl Heinz Martin ve své inscenaci Tollerova dramatu *Wandlung*. Ale vlastním nositelem divadelního vývoje tohoto údobí se stal *Leopold Jessner*, který ovládal po deset let jako intendant státní berlínské činohry divadelní život říše. Jessner proměnil svou scénu v divadlo politických a duchovních energií doby. Jeho scéna byla zbavena každého naturalistického napodobování. Pochopil scénu jako prostor, jejž nutno architektonicky rozvrhnouti a to jak horizontálně, tak i vertikálně.

Jeho scéna má téměř vždy proslulé schody, jimiž ztvárňuje prostor vertikálně. Ostatní náznaky reality jsou nejskromnější a dávají spíše *ideu* prostředí než jeho *ilusi*. Tato scéna nepůsobí smyslovým kouzlem, je to přísný prostor pro velké ideje a mohutné vzmachy lidské duše. Jeho herci přestali na scéně hráti psychologické odstíny a malovati stavy duše, ale začali mluvit výrazně a s ostrou rytmisací tak, aby vynikly ne privátní stavy, ale lidské ideje, názory a vůbec rysy typické. Byl to často studený hlas, v němž neznělo srdce, privátní citové vrstvy se v něm nedostaly na povrch, za to byl však přímým projevem ducha, ideje, názoru. V jeho inscenaci stalo se i *světlo* rampy a reflektorů dramatickým prostředkem, neboť rytmovalo scénu. Byl to styl důrazný a agresivní a blížil se chladnému, mozkovému pathosu. Jessner šel do posledních důsledků — domýšlel svou formu až ke konečným hranicím. Jeho největší inscenace *Viléma Tella*, *Richarda III.*, *Oidipa* a *Valdštejna* jsou mohutné svou důsledností, svou duchovní obsažností a revoluční smělostí. Jessner vytvořil v nich divadlo, jež obsáhlo politické i duchovní energie chaotické a roztříštěné doby a bojovalo za duchovní vyjasnění světa. Mělo revolučně extatickou základnu. Ztroskotalo tehdy, když nastalo uklidnění a kdy už nedostačovalo divadlo jako kazatelna revoluční ideje.

Tento nový expressionistický styl ovládl na dlouhou dobu evropská jeviště. V Německu byl téměř universální. Vedle Jessnera bylo tu několik vynikajících režisérů, Karl Heinz Martin, Erich Engel, Jürgen Fehling a Heinz Hilpert, kteří všichni vyšli z expressionismu, třeba mu nezůstali ve všem věrni jako jeho tvůrce Jessner, a hledali smír přísného, architektonicky-rytmického expressionismu s melodicky smyslovým principem, jenž je v divadle nezbytný. A v době, jež si žádala jiného divadla, dovedli se — *přizpůsobiti*.

Ale expressionistický styl pronikal do celé Evropy. V Italii zvláště divadla, hrající Pirandella, přicházela k expressionismu zcela přirozenou cestou, neboť musila hledati výraz pro Pirandellův svět visí, šílenství a nelogických snů (zvláště Teatro Odescalchi, jež je známo pohostinskými hrami v Evropě). Ale i největší revolucionář italského divadla, A. G. Bragaglia, blíží se svými inscenacemi čirému expressionismu, i když jeho latinská kultura se vyhýbá extrémům, do nichž zabředlo německé divadlo. Než i francouzské divadlo se po válce obrodilo. Obě oficielní scény, Comédie Française a vlastně i Odéon, jsou ovšem stále tradiční, třeba v Odéonu působil dlouho *Firmin Gémier*, jenž se hodně učil u Reinhardta a jenž se pokoušel při několika velkých inscenacích o nový monumentální styl. Za to několik avantgardních divadel bojuje o nový divadelní výraz. Na prvém místě je třeba ovšem jmenovati Jacqua Copeaua, jenž v malinkém Vieux Colombier vytvořil několik přísně formovaných představení, jež nebyla vypočítána na smyslová kouzla a laskavou ilusivnost, nýbrž usilovala o přísný styl dramatický i dekorační, jenž obráží více duchovní vzněty a náboženské obsahy a ideje než líbeznou ilusi smyslovou. Škoda, že tento podnětný duch tak záhy opustil divadelní práci a že se věnuje jen výchově mladých divadelníků! Jeho žáci v Théâtre de Quinze ve spojení s několika básníky (na př. Obeyem) usilují o realisaci zásad Copeauových a dělají přísně stylové divadlo básnické ve smyslu typicky expressionistickém. Jejich *Marna* je celým svým založením a vypracováním velmi příbuzná Karl Heinz Martinově inscenaci Tollerovy hry *Wandlung*. Také mladý výbojný *G. Baty* je expressionista už v tom, že dělá divadlo protirealistické a že v hereckém stylu vede důsledně k rytmisaci a hlasové dynamice. Jeho inscenace Gantillonovy *Mayi* má ve své šerosvitné technice a v ostrém deklamačním stylu hodně

blízko na př. k inscenacím Fehlingovým. Velmi moderním divadelníkem je i ředitel Théâtre de l'Atelier, *Ch. Dulin*, a vedle něho i Pitojev a Jouvet. Francouzský expressionism nemá ovšem zběsilé dynamiky a ideového fanatismu expressionismu německého. Ale po mnohých stránkách je to styl, který je mu velmi blízký.

Prostoupen tímto kvasem idejí a forem válečného a poválečného umění a divadla, zrál K. H. Hilar rychle k novému jevištnímu stylu, oprošťoval se od vlivu Reinhardtovy koncepce jevištní a pronikal k dramaticko-extatickému a duchovně revolučnímu stylu divadelnímu; analytický psychologism, jemuž podléhal ještě při Gideově hře *Král Kandaules*, byl opuštěn; divadlo pozvolného tempa a zrajícího ticha se měnilo v divadlo bouřlivého přetlaku revolučních energií; ornament ilusionistické dekorace se proměňoval v tvrdou architekturu scény; divadlo nálady a stesku se měnilo v divadlo mužné přestavby světa. Doplniv a zásadně přetvořiv ensembl několika silnými osobnostmi hereckými, zvláště Václavem Vydrou, Bohušem Zakopalem, Bedřichem Karenem, Romanem Tumou, Karlem Vávrou, vytváří Hilar v několika poválečných inscenacích nové divadlo *architektonicko-rytmické*, po Krasińského *Božské komedii*, hrané přímo po převratu, přicházejí Dvořákovi *Husité* a Verhaerenovo *Svítání*, dvě díla, jejichž struktura je čiře revoluční. Obě jsou vyvážena z dob, v nichž jeden společenský a životní systém je vytlačován novou životní formou. Obě se nesou k mohutné gradaci protikladů ideových a dramatických. U obou jde o drama myšlenky. Hilar vytvořil pro tyto revoluční hry prudké tempo, hlučnou dynamiku hlasovou, rozsochatou hmotnost architektonickou, tedy formu plnou neklidného rytmického vlnobití syrového života. Herci tu byli v prvé řadě proto, aby úderně proklamovali ideu, jež se stává životní silou. Jejich výraz byl nadnesený, jejich projev byl hlučný a přeexponovaný, ale vždy dramatický.

Ticho nebylo ještě vůbec v možnostech toho režiséra, jenž usiloval o velké ideové divadlo v mohutných, přímo antických liniích. V *Husitech* i ve *Svítání* se krystalisuje nový český divadelní sloh, jenž se záhy stává obecný, zvláště když K. H. Hilar r. 1921 přechází na Národní divadlo a prosazuje na oficielní scéně svou divadelní formu, jíž se zde dostává ještě větší jasnosti a určitosti. Toto divadlo je zásadně protirealistické: nápodoba skutečnosti na scéně předpokládá kladný poměr umělce k zrcadlené skutečnosti, kdežto Hilar a jeho generace zavrhují tuto realitu společenskou i životní. Sní naopak o novém životě, který se začne, až tento dnešní život a svět budou změněny. Nemohou tudíž okreslovat realitu a zrcadlit ji na scéně. Dělají naopak divadlo proměňujícího se světa, rozmetávají souvislou scenerii na její složky, jež samostatně komponují, potírají dosavadní životní realitu ostrou groteskou a vrhají na scénu nové duchovní vise, jež předjímají novou skutečnost. Je to s počátku opravdu visionářské divadlo, plné nových idejí, příkazů a bojovných hesel lidskosti, spravedlnosti a sociálnosti, jež se nechce spokojit s pouhou estetickou funkcí, nýbrž chce býti divadlem přímo zasahujícím do přeskupujícího se života a společnosti, jež je tedy buď dynamitem, vyhazujícím do povětří kusy starého světa, nebo cihlou a maltou, jichž se užije při stavbě světa nového. Pouhá estetická funkce tomuto umění už nepostačuje. Hilarovo divadlo chtělo víc: snažilo se býti formující silou života, chtělo působiti do celé říše lidské společnosti, chtělo budovati nový svět. Ilusionistické divadlo se změnilo v *divadlo aktivistické*, jemuž už nestačí pouhý smyslový a citový vzruch, poněvadž chce programově býti *tribunou ducha*, jenž se stává vladařem světa. Divadlo duchovních visí, divadlo idejí, divadlo vášnivého sociálně podloženého humanismu formuje scénu tak, aby co nejostřeji *působila, strhovala, přesvědčovala, zapalovala nadšení a od-*

por, aby vyzvedla s živelnou energií životodárné revoluční ideje, vtělené do velkých lidských typů a příkladných osudů. Hilarovo aktivistické divadlo kladlo prudké protiklady, vyhrocené proti sobě až do posledního extrému, a bylo stále zvlněno velkou vášní a fanatismem zapálených lidských srdcí, na scéně byl neustále boj, zvrat, proměna, útok a obrana.

Hilar obnovuje divadlo jako velké zápolení idejí a názorů, divadlo mužské, činorodé, průbojné, odvážné a vášnivé a tedy i divadlo *nejprudšího tempa*. Proto i herecký styl se v tomto divadle zásadně proměňuje. Analytický psychologism se vyžil. Nový herec už přestal charakterisovat drobnokresbou psychických detailů a pozvolnou malbou duševních stavů, neboť se cítil hlasatelem *ideje* a své postavy předváděl tudíž jako obecné typy, v nichž vše záleží na myšlence, duchovním usměrnění, na obecné vášni lidskosti, sociálnosti a spravedlnosti, a tvořil postavu pevnými, monumentálními obrysy. Postava, vytvotvořená aktivistickým hercem, není na scéně nikdy *statická*, je ve stálém pohybu a víru, je v ní přetlak sil a fanatická vášnivost. Herec už nechce postavu vysvětlovat, psychologicky odůvodňovat, ale klade ji na scénu jako hotový existující typ. Vzdává se realistického detailu charakterisačního, jenž jen zdržuje, aniž vede k plné výraznosti postavy na scéně, a tím uvolňuje svůj projev v jeho bytostném základu a plné duchovní obsažnosti. Ale zde mizí i individualistické divadlo a začíná se vlna divadelního kolektivismu. To znamená především, že základem divadla je přísně řízená a rytmovaná souhra, v níž záleží i na nejmenším výkonu, jež usiluje o *naprostou jednotu* výrazovou. Herecká individualita se učí *službě* ve složitějším a vyšším celku. Neboť sloužiti — toť funkce královská, jak říká Suarès. Herecká osobnost se může rozvíjeti právě jen v jednotném rámci celé divadelní koncepce, aby nepotlačovala jiné osobnosti. Tento

divadelní kolektivism žádá po herci sebezapření, vnitřní kázeň a často i značné oběti. Tím si lze vysvětlit boj, jejž vedla starší herecká generace proti potlačování herecké osobnosti v novém divadle. Staršímu herci, jenž byl zvyklý neomezené svobodě, jenž hrál, aniž dbal vnitřní stavby celého díla, musilo se ovšem jeviti přísné úsilí o jednotný výraz celku jako potlačování osobnosti.

Antirealistická a protiilusionistická tendence tohoto divadla jeví se u Hilara také ve formaci scény. Ve shodě s elementárním divadelním výtvarníkem Vlastislavem Hofmanem vymýtil Hilar s jeviště naturalistickou nápodobu skutečnosti. Scéna nemá u něho funkci *ilustrativní*, nezprostředkuje ilusi prostředí, v němž se odehrává děj. Hilar s Hofmanem a jinými moderními výtvarníky formuje scénu tak, aby měla dramatickou funkci. Scéna, dekorace, prospekt a světlo nemají tvořit jen mrtvý rámec, v němž se rozproudí život teprve hereckým výkonem. Naopak: dekorace mají u Hilara vždy *samostatnou funkčnost*, jsou dramatickým součinitelem děje a osudu, takže herecký výkon nalézá v této scéně plnou energetickou resonanci. Protiilusivnost byla mu prostředkem, aby dosáhl vnitřní divadelnosti a dynamické skutečnosti scény. I v Hofmanově scéně cítíte přetlak *sil*. Jeho strom na scéně je zkratka pro pocit proudné energie míz a dějství přírodního vůbec. Jeho scéna je členěna energeticky a tedy ne jenom horizontálně, ale i *vertikálně*. Hofman vytvořil na př. válečnou scénu v Lomově *Svatém Václavu* prospektem hořícího nebe, v němž se rvaly temnoty s ostrými zásvity světla a krvavé červeně a hned je tu iluse boje, zápolení protichůdných energií. A nebo vytvoří v Hilbertově *Kolumbovi* scénu přímořskou jako rvačku živlů atd.

Tomuto divadelnímu stylu se dal také název *expressionismu*. Ale zde je třeba přesnosti. Hilar dělal jiné divadlo než na př. tvůrci německého *expressionismu*, Jessner,

Karl Heinz Martin a Fehling. Jejich expressionism je divadlo, jež podává ne věci, ale jejich smysl, ne jen osudy, nýbrž jaksi filosofii lidských osudů v abstraktní sféře ducha. Hilar nedospěl k radikální expressionistické formě, jak ji vytvořili v Německu. Jeho jevištní projev měl vždy i hodně *fysiologické* extatičnoti, zemitosti a ryzí komediantské divadelnosti, jež mu nedaly zabřednouti do chiméričnosti a abstrakce. Proto měl právě on usnadněnou evoluci tohoto protiilusionistického a aktivistického stylu. Nesmíme však zapomenout na jeden podstatný prvek: Hilar dělá divadlo *technického věku* a vrhá tudíž na scénu všechny technické pomůcky, stroje, prostředky, jimiž podporuje ilusi prostorovou. Zavádí okrouhlý horizont, otáčivou scénu, pohyblivý chodník, nový způsob osvětlování, projekční dekorace atd. atd. Divadlo se vyrovnává se svou dobou, přejímá z ní expansi techniky, uplatňujíc ji co nejšíře. Technika sama sebou je prostředkem, potlačujícím *ilusivnost*, zdání přirozené skutečnosti, je prvkem abstrahujícím a mechanisujícím. Právě v době, kdy divadlo se stává do velké míry hlasatelem ideje, je invase techniky zjevem plně odůvodněným.

Tento divadelní styl se dovršil a vykrystalisoval v několika velkých Hilarových inscenacích v Národním divadle, v *Coriolanovi*, jejž proměnil v duchu soudobého životního a sociálního citu ne dost odůvodněně na hru davovou, v Marlowově *Eduardu II.*, v němž pokračoval v nejsilnější dynamice protikladů, v Molièrově *Zdravém nemocném*, v němž vypracoval moderní commedii dell'arte v duchu poválečné groteskosti atd. Vrcholem tohoto stylu jsou pak jeho velké inscenace: komedie *Ze života hmyzu*, v níž vypracoval s velkou technickou jistotou drama v revuální formě, v níž se mu podařila synthesa všech živlů, na nichž bylo vybudováno jeho divadlo, groteska, přehnaná až k poslednímu extrému, dynamická dramatičnost válečných scén, vyvrcholená až k pravé

zběsilosti tempa, filosofický ohňostroj, v němž se tříští ideje a myšlenkové vtipy a vše ve formě pevně učleněné, rytmicky zvládnuté a dynamicky vyvrcholené; druhá hra, jež znamená vrchol tohoto stylu, je *Romeo a Julie*. Drama Shakespearovo bylo převedeno v drama obnažených živlů mladého mužství a ženství, vybičovaných až k extatické rozběsněnosti. Příval mladého života, jímž Hilar zaútočil, byl úžasný. Syrový, neučleněný, nezmelodisovaný a freneticky intensivní život tryskal z každé scény, jeho lidé byli živly, byli převedeni na sám pudový element. Scéna v ložnici s běsnící Julií, scéna, v níž Romeo je přepaden šíleným návalem pláče, byly dovršením českého expressionismu divadelního.

Ale to bylo už v dobách, kdy se poválečný zmatek jasnil, kdy zcela vyvrácený a vykolejený život začínal se zvolna klidnit, kdy rozvrat forem a chaotisace společnosti ustala a kvas revolučních energií přestal bouřit. Expressionistický aktivism byl styl převratů, proměn, chiliasmu spasitelských idejí — v době klidnější, v níž se dostavila jistá životní a společenská stabilita, ztratil půdu pod nohama. Hilar hledal vychodisko. Vlastní problém českého divadla té doby bylo možno postihnouti takto: jak lze oplodnit aktivistické divadlo a expressionistickou formu novými lidskými obsahy a melodiemi, jak učiniti toto divadlo vodivým pro všechny formy lidskosti, jak naplniti divadlo přísné ideje novou skutečností? Hilar našel toto východisko ve svém civilismu, v něm toužil vytvořiti divadlo pro epochu, překonávající válečnou a poválečnou krisi, divadlo duchovního odzbrojení a společenské konsolidace, divadlo kladné životní touhy a výchovy k nové mravnosti a společenskosti. Tolik obsahově. A formálně usiloval o příliv reálnosti, o sloučení skutečnosti a ideje, o vytváření lidí jako soujemu všech hmotných, fysiologických i duchovních sil, o osudovou melodii, nikoliv už jen o zběsilý rytmus a tem-

po, jež jsou založeny na krajním přepětí kontrastů, o styl ztišenější a lidsky obsažnější. Ale nesmíte se domnívati, že civilismem Hilar vytvořil styl zcela nový. Styl se nedá vyměňovati, jako se vyměňují kapesníky. Ten civilism má základnou aktivistický styl jeho začátků, jen ovšem přizpůsobený nové době. Všimněme si, že civilismu klade Hilar za cíl, aby vytvářel kladnou společenskou atmosféru občanské loyálnosti, jíž je tolik potřebí v době, zvířené válkou a revolucemi. I zde je aktivistický účel. A tvarově: aktivistické divadelní formy, zúžené k pouhému projevu ideje, se rozšířily, aby obsáhly více lidského živlu. Civilism není novým stylem, ale vznikl organickou evolucí aktivistického expressionismu. Neboť tento styl se zdaleka ještě nevyžil, naopak: odpovídá stále době, v níž po krátké zdánlivé stabilisaci zase pokračuje revoluční kvas. Vzpomeňte na jednu z Hilarových posledních režií, na Brucknerovu Alžbětu Anglickou, a najdete v ní strohou formu, ostré protiklady postav, umocňování lidí v obecné typy, baladickou techniku šerosvitu ve výpravě ... a najdete i mnoho jiných souvislostí s jeho raným aktivismem divadelním.

Prvý pevný tvar dostala tato stylová tendence v Hilarově inscenaci *Hamleta*, jak ji vytvořil r. 1926 s Ed. Kohoutem. Srovnáte-li tohoto *Hamleta* s *Hamletem*, jak jej vytvořil o rok později Jessner v Berlíně, najdete v kostce celý vývoj českého divadelního stylu k větší lidskosti, melodičnosti a citové obsažnosti. Jessner *Hamleta* aktualisoval. Jeho král Claudius byl maskován jako Vilém II. — šlo to až ke zchromlé ruce. Boj Hamleta s Claudiem nebyl u něho zápasem mladého, mravně hluboce otřeseného člověka proti vrahu vlastního otce, byl to boj mladé generace proti odpornému tyranovi starého pokolení, boj dnešních lidí proti předválečnému tyranovi. Jessner udělal z *Hamleta* aktivistický revoluční kus a ztroskotal: této operace *Hamlet* nesnesl. Hilar našel ve své inscenaci

podivuhodnou rovnováhu. I on pochopil *Hamleta* jako drama generací, ale v duchu Shakespearově šel za pralidským tvarem tohoto konfliktu, napojil dílo podivnou osudovou melodií přímo máchovskou, naplnil postavy hry při vší jejich typičnosti plným lidstvím a dosáhl neobyčejné lidské obsažnosti, ale i plné divadelnosti. Na této základně tvoří Hilar až dodnes.

Vedle něho tvoří v českém divadle několik významných režisérských osobností.

Karel Dostal je herec a režisér, nikoli jako K. H. Hilar režisér-literát. Ale u Dostala je to složitější problém. Režisérský a herecký pud se u něho vyžívají samostatně a autonomně na dvou odrůzněných rovinách. Tento vzdělaný a teoreticky poučený režisér nemá nic z diletantismu režisérů-herců. I když mu jeho herecký fond pomáhá při režijní práci, je nutno zdůraznit, že Dostal je větší režisér než herec a to režisér spirituelní, jenž své představení formuje z jednotné vise. I Dostal se učil u Reinhardta, ale duch tohoto plýtvavého epikurejce scény, pracujícího překypující smyslovou magií, je vzdálen Dostalovi, režisérskému intelektualistovi a fanatiku duchovního záměru a ideje. Je to severštější temperament, zahloubaný a zamyšlený člověk, jemuž je idea vášní. Leckdy chybí Dostalovi lyrická extatičnost, jež plní ideu na scéně plnou divadelní životností. A leckdy je oproti Hilarovi méně smyslný a názorový. Jeho jevištní humor má často groteskní podobu, je v něm spíše výsměch a satira než laskavý životní názor, jenž dovede rozvésti i tragické konflikty do radostné taškařice. Dostal inklinuje k velkým ideovým dramatům, v nichž je i hodně mozkové fantastiky. V *Šesti postavách hledajících autora* vytvořil snovou halucinaci s úžasným realismem snu a s neobyčejnou chimérickou obrazností, a dovedl své představení k jednomu z vrcholů českého expressionismu. I Dostal sledoval povšechný vývoj českého

divadla od aktivistického expressionismu k novému stylu lidsky obsažnějšímu a melodičtějšímu. Ukazují to zvláště jeho dvě velké režie, Dostojevského Idiota a Běsů. Jeho režisérská fantasie se nejvíce rozpaluje tam, kde narazí na osudové okamžiky, v nichž klíčí životní rozhodnutí, a kdy začíná duše visionářsky fosforeskovati, na chvíle, v nichž je svár života a ideje. Proto v *Idiotu* se dostal do svého nejvlastnějšího území visionářského tragismu a vypracoval z něj sugestivní dramatickou baladu velkého lidského rozsahu — Vydra a Kohout v jeho režii byli na svých vrcholech. Jeho *Běsové* byli pravdivé drama bařinatého podzemí ruské provincie, drama rozkládajícího se světa a rozloženého člověka. Tam, kde Hilar formuje s brutalitou útočníka, je Dostal kultivovaný duch, jenž rozumí duchovní bídě doby a chimérickému člověku. I Dostal jde cestou *aktualisace dramatu*. Jeho Falkenštejn se skvělým Karenem a Horákovou, jeho Plukovník Švec, jeho *Valdštejn* atd. dovedou vytvořiti z dramat divadlo, jež mluví k dnešku. Jeho formová plastičnost, jeho pronikavá schopnost doceliti každou postavu v typ a začleniti ji do přesně rytmovaného celku, jeho ideová hloubka a duchovní vášnivost vedou ho k stále hlubší dramatické plastice.

Jan Bor, dnes umělecký šéf Městského divadla, je v českém divadle poválečné doby duchem, který je vzdálen vší problematiky a ideologie a usiluje o nový, plnokrevný a hmotnatý realism. Kotví v Brahmovi a Reinhardtovi, mnoho se učil od Rusů, ale divadelní expressionism, ať chimericky lyrický či ideový, zůstával mu vzdálen. Estetické problémy a formulace mu málo povídají. Tento divadelník husté krve a životného hmatu dovede scénu zaplniti navrchovato realitami a životem a dáti jim plný tvar. V tom je jeho primérní schopnost. Jeho jevištní realism sní o tom, že se odbourá zeď mezi realitou a duchem na scéně, že se plná, živelná, energiemi naplněná

hmota prolne docela plnou, zářivou duší a že se tak na scéně objeví život jako tělová a duchovní jednota a krása. Jde tedy k bytostné rovnováze. Pravdou však je, že bližší je mu hmota než duch. A že jeho realism často je sice hmotnatý a živočišný, ale chybí mu — duchovní perspektiva a jasný obrys. A tedy poslední členění, gradace, zvýraznění. Ale vedle tohoto krevnatého realismu žije v Borovi živelná divadelnost, schopnost, dáti se realitě rozžíti rytmem divadla, rozjařená schopnost účinné formace jevištní z prvků typicky divadelních. Vrcholem jeho režijní práce jsou hry ruské, zvláště *Zločin a trest* a *Bratří Karamazovi*, jakož i O'Neillova hra *Milionový Marko* a Lenormandův *Jed v krvi*. Proto právě nejvíce pronikal v době, kdy i u Hilara a Dostala nastává obrat k lidštějšímu a zemitějšímu výrazu. Tehdy byla jeho inscenace *Zločinu a trestu* událostí zásadního významu vývojového. V tomto představení, jež později ničím nepředstihl, vytvořil realism krajně produchovnělý; navršená životní hmota a plně zářící duše se tu prolnuly a představení v jeho režii nabylo neobvyklé pravdivosti a hloubky.

Krátká byla režijní dráha dvou kritických a teoretických průbojců této generace, Karla Čapka a Josefa Kodíčka. *Karel Čapek* v době svého dramaturgického působení na Vinohradech režíroval několik her, volil si zvlášť komedie hravé a líbezně smyslové, na př. Zeyerovu *Starou historii*, aktovky Molièrovy, Aristofanův *Ženský sněm* a p., v nichž se uplatnil nejlépe jeho humor, v němž zní spodní melancholie, i jeho jemná schopnost formace živých postav. Čapek nepodlehl horečce groteskności. Tvořil vždy živé postavy — i pod groteskním povrchem. Ani *Josef Kodíček* nezůstal trvale věren divadlu. Jeho největšími činy byli Brucknerovi *Zločinci* a Sheriffův *Konec cesty*, Čapkovo *RUR* a Shawova hra *Válku a hrdinu*. Kodíček, jenž je především velmi prudký intelekt a pronikavá vlo-

ha visuální, vypracoval se v těchto představeních směrem k oproštěné lidskosti a opravdové jednoduchosti výrazu a očišťoval programově divadelní styl od posledních zbytků pathosu, přepětí a nadnesení.
Borovi se v mnohém podobá *Vojta Novák*. I on zůstal celkem hlouběji nedotčen expressionistickou revolucí (snad jen v jeho *Mercadetovi* se objevily prvky groteskního stylu Hilerova). Novák je vnitřně rovnovážná osobnost, typ umělce optimistického, jenž rozumí divadlu jako umění smyslovému a životodárnému. Novák má proto hodně smyslu pro prostý a přirozený humor. Tímto ustrojením je přirozenou spojkou mezi stylem generace Kvapilovy a Hilarovy, jím se uchovává tvořivá kontinuita a jeho dílo je v době plného bouření expressionistického jistým regulativem, podobně jako jím bylo dílo Borovo. Oproti Kvapilovi je ovšem Novák dramatičtější a jeho scéna je substancionelně realistická. V jeho nejlepších kreacích (v Pagnolově *Malajském šípu*, Giraudouxově *Siegfriedu*, v Shawově *Americkém císaři* a v Björnsonově *Pavlu Langem a Toře Parsbergové*) se spojuje náplň vitálních faktů, plná lidská charakteristika a živá schopnost stupňovati účin kontrastem a dospěti až k jednotě divadleního tvaru.
Vedle těchto divadelníků je nutno se zmínit hlavně o *Viktoru Šulcovi*, dnes šéfu české činohry bratislavské, žáku Jessnerovu, jenž však prožívá v Čechách zajímavou metaformosu expressionistického stylu, zachovávaje si stále tvrdý řád formy. Vinohradský *Bohuš Stejskal* blíží se několika rysy Karlu Dostalovi. Je to kultivovaný duch a jemný lyrik, jenž na scéně tvoří s podivuhodnou inteligencí a stylisační potencí. *Milan Svoboda*, jenž se vypracoval zvláště ve společenské komedii, *Gabriel Hart*, jenž je dobrý režisér veseloherní, brněnský *R. Walter*, *Fr. Salzer*, *A. Podhorský* a j. doplňují přehled režisérů dnešního divadla, při čemž se nezmiňujeme o hereckých

režisérech, na př. *V. Vydrovi*, kteří do oblastí režijních odbočují jen velmi zřídka.
V souvislosti s vývojem režie šel i vývoj hereckého stylu od hlučné přeexponovanosti, hlasové nadnesenosti a rytmované deklamace k projevu plného lidství na scéně; herec přestává už tvořit ideové typy, přestává jen řečnit a deklamovat a usiluje o to, aby v jeho postavě zazněly na scéně citové tóny a lidské energie, aby měla co největší obsažnost živočišnou i citovou. Heslo civilismu znamenalo v herectví lidskost, výrazovou prostotu, tichost gest a přirozenost výrazu. Šlo to často až k bezbarvosti, bezvýraznosti, mluvilo se bez gradace ve vodorovných nečleněných větách a hrálo se bez pevného obrysu a výrazu. Ale právě v této době se osvědčuje generace, prošedší periodou aktivistického expressionismu s V. Vydrou v čele, jež učí i mladší pevné tvarové formaci a charakterové krystalisaci. V. Vydra, jenž je v mnohém dědic Vojanova umění, je herec lidské démonie a drsné síly charakterisační. Vyrovnaný a sebevědomý Bedřich Karen se vypracoval z deklamačního údobí a zabírá stále šťastněji do charakterních poloh, Eduard Kohout je herecký sensitiv a nervosní lyrik nalomeného mládí, Zdeněk Štěpánek, typický herec Borův, je zemitý realista, jenž plní postavu na scéně nejživotnější látkou pudů, citů a volních rozmachů, ale jenž dovede prosvítit temnoty vitální živou inteligencí ... je to jeden z nejsilnějších hereckých typů dneška. Ale i starší herecká generace, Dostalová, Deyl, Nasková, Vrchlická, Šlemrová, Kovařík a j., se přizpůsobují novému výrazu. A. Sedláčková prohlubuje své virtuosně tvořené typy životnější a podstatnější psychologií, Míla Pačová se vypracovává v herečku prosté dynamiky charakterové, Olga Scheinpflugová tvoří typy nového ženského mládí se snahou o největší nepathetickou prostotu. K. Vávra byl vysoce kulturní herec, plný inteligence, břitkosti charakterisační a ostychu před

pathosem. Ludv. Veverka, Sáša Rašilov, Fr. Smolík a Fr. Roland vytvářejí nové typy melancholické nebo agresivní komiky, Hugo Haas proniká svým skeptickým humorem, založeným na silné intelektuelnosti, Jiří Plachý je typ suchého mozkového mužství velmi činorodého a Otokar Korbelář představitelem robustního mužství vitálně rozvitého, vynikající komik Vlasta Burian překvapuje svou tvarovou fantastičností, Jiří Steimar a Otto Rubík rozšiřují společenské typy o nové psychologické možnosti, Meda Valentová je herečkou typicky společenského charakteru, Jaroslav Vojta je zemitý a zahloubaný herec instinktu a živočišnosti, četní mladí (Pešek, Boháč, Řepa, Vydra ml., B. Veverka, Průcha, Štěpničková, Šejbalová atd.) doplňují svět dnešních českých herců, směřujících k společnému cíli divadelní generace: k nejmocnější živočišné základně, k silné lidské citovosti a precisní jevištní formě, jež by lidské soukromí dovedla umocnit na typ.

Ruku v ruce s výbojem moderní režie jde i vývoj *scénického výtvarníka.* Po Kvapilově ilusionistickém impressionismu, po klidné, idylické, barvité, náladové scéně Štapfrově, po umně stylisovaném impressionismu vinohradského Weniga, vpadá V. Hofmanem, o němž jsem už mluvil, na scénu nový styl výtvarný, jenž rozbíjí souvislý obraz jevištní v nesouvislou dynamiku ostře vyzvednutých částí, které mají prudkou energetickou působivost. Scéna, jak ji tvoří Hofman, je tvarovým výrazem světa, plného nesouvislostí a změn. Hofman dělá scénu jako montáž dynamických prvků skutečnosti, které seskupuje tak, aby dramatisovaly prostor, v němž se hraje, a korespondovaly co nejživěji s dějem. Při vší reálnosti má jeho scéna vždy tvarovou fantastičnost, neboť Hofman je pudový divadelník, jenž myslí a cítí v rozměrech scény. Vedle něho se uplatňuje *Josef Čapek,* jenž je tvarově preciosnější a precisnější, Bedřich Feuerstein,

architektonik a lyrik scény, tíhnoucí k nadrealistické nelogičnosti, Ant. Heythum, jenž znamenitě rozumí členění prostoru, Fr. Zelenka, F. Muzika a j., zvláště oba Gottliebové.

Vývoj scénického výtvarnictví od scény plošné, ilustrativní a dekorační, v níž vládl prospekt, ke scéně prostorově budované a technicky plně vybavené, vyvolal právě ve spojení s moderní režií, nabývající stále větší moci v komplexu divadelních složek, vážnou scénickou otázku. *Režie a dekorace přerostly často básnické dílo.* Režisér s výtvarníkem stali se zákonodárci divadla a zatlačovali do pozadí herce i básníka. Technika ubíjela *ducha.* Bylo to v době poválečné, v níž se začala projevovat krise dramatu. Básník-dramatik se už ani často mnoho nenamáhal a psal místo doceleného a plně prokomponovaného díla jen jakýsi scénář, libreto, ostatek už svěřil režiséru a výtvárníkovi. V té době se i klasická hra předělává často i proti duchu básníka a divadlo jí užívá jen jako podnětu k vlastním kouzlům. To však nebylo na dlouho možné. Neboť divadlo je v prvé řadě *duch, báseň, drama, lidský osud* a pak teprve technika, režie, scéna — a mezi nimi herec. U nás jako v celém světě nastalo záhy vyrovnání složek básnických, hereckých, režijních a výtvarných. Básník ujal se zase místa vedoucího a složky, jež při jeho poklesu vyčněly, se zařadily na své přirozené místo.

Nejmladší vývojové tendence

Mladé evropské a české divadlo se vyvíjí na základech aktivistického divadla poválečného, třeba proti němu teoreticky útočí. Expressionism není dnes ještě zdaleka překonaný. Jenom nabývá jiných tvarů. Mladé evropské divadlo, jak je vidíme zvláště u Meyercholda v Rusku a Piscatora v Berlíně, u našeho J. Honzla, J. Frejky, Voskovce a Wericha a E. F. Buriana, nechce býti divadlem estetickým, nýbrž chce býti přímou životní silou v přeskupujícím se světě a chce tedy býti lidové, všestranně srozumitelné a proto také zábavné. Odvrat od estetické výlučnosti a snaha o plnou životní funkčnost ve společenském ústrojí světa — jsou ovšem základní principy divadla aktivistického od dob válečných. U mladých je však víc zdůrazněn prvek sociální. Volí si látky co nejobecnější a nejúčinnější, které musejí zajímat každého člověka. V Rusku se píší hry na motivy, které každý Rus zažívá ve své vlastní kůži, na motiv boje revoluce a kontrarevoluce, boje proti zlořádům nové společnosti, motiv bytové krise atd. Dramatikové a divadelníci nechtějí mluvit monolog v prázdnotě. Chtějí rozmlouvat s množstvím o nejzávažnějších životních otázkách. A podobně i v Německu píše Toller hru *Hoppla, wir leben,* v níž nakreslil obraz porevoluční doby, jak se jeví duši revolučního člověka, Lampel má hru *Revolte im Erziehungshaus* s motivem boje proti výchovným methodám v pruských ústavech, Credé a mnoho jiných píší hry o nespravedlivé spravedlnosti soudní, píší se hry o škole a výchově, o militaristické horečce doby atd. a jsou to časové komedie, v nichž jsou odhaleny formy dnešního společenského života, v nichž se mnoho diskutuje o možnostech nové společenské spravedlnosti, morálky, sexuálního zdraví atd. O nový divadelní styl zápasili zvlášť mladí divadelníci ruští a němečtí, v Rusku *Vs. Meyerchold* a v Německu

Er. Piscator. Dlouhá cesta vede od Stanislavského k Meyercholdovi. Uprostřed ní stojí *Tairov,* jenž provedl důsledné zdivadelnění divadla, navrátiv je k starému komediantskému základu, aniž ještě dovedl své divadlo odpoutati od estetické základny a učiniti z něj tribunu doby. To udělal právě *Meyerchold* a v jeho stopách v Německu *Piscator.* V Rusku bylo třeba vytvořiti divadlo, napojené revolučními silami doby, a tedy divadlo lidové, jež zapaluje zájem nejširších vrstev, v němž se provádí soud nad novými národními a sociálními dějinami Ruska, jež monumentalisuje revoluci a vychovává a tříbí proletariát. Toto divadlo vytvořil Meyerchold. Je to především divadlo technické pro technickou dobu. Na jeho scéně, jež nemá ani opony, se nic nesimuluje, nepředstírají se zde falešná kouzla, jeho scéna je nahý divadelní prostor, přeplněný stroji, žebříky, lešením a zase stroji. Uprostřed tohoto světa techniky se pak odehrává každá hra, i když je tak cizí tomuto prostředí, jako je na př. Crommelynckův *Velkolepý paroháč.* Technika jeviště je praobraz techniky, v níž žije každý člověk. Meyercholdovi je technika výrazem doby. A druhý prvek jeho divadla: zbavil je popisné psychologie a uvedl je na základ *čirého komediantství.* Jeho herci jsou clowni, akrobati, tanečníci, zpěváci — ale nikdy to nejsou psychologičtí hloubalové. Proto v jeho divadle platí básník velmi málo. Herec-komediant, režisér a divadelní technik ovládají jeho scénu. Toto věcné divadlo je největší útok na romantické divadlo evropské. Pracuje s nahými konstrukcemi, nevyvolává žádných konvenčních divadelních emocí, nic nepředstírá a nezastírá. Jeho divadlo nemá už tajemství. Je ve službách politických sil své doby. Je to politické divadlo technického věku.

Evropštější tvar časového a věcného divadla vytvořil *Erwin Piscator.* I on zavalil svou scénu moderní technikou. Jemu už nestačí jen otáčivá scéna. Má tu i pohyblivý

chodník, nesmírnou mašinerii propadel, hybné dekorace, vozy atd. atd. Své divadlo dělá plakátovým stylem jako velkou časovou revui. Jeho základní snahou je, aby udělal z každé historie nejpalčivější aktualitu. Proto jeho dramaturgie se nezastaví ani před nejkrkolomnější úpravou tekstu — do dramatu, které se odehrává na začátku novověku, vloží klidně filmové obrazy ruské a čínské revoluce, děla, moderní válku a techniku. Techniky, strojů a moderních průmyslových prostředků vůbec je tu použito jako stylového výrazu celé epochy, jež je strojem prosáklá. Piscator má hrůzu před každou privátností. Proto zesiluje ve své inscenaci všemi prostředky obecné složky fabule. Doprovází tudíž fabuli, jež se odehrává na scéně, paralelním filmem, který promítá na plátně prospektu, násobí jím vše privátní a umocňuje vše jedinečné na typický případ. Jeho velké inscenace Tollerovy hry *Hoppla, wir leben!*, Schillerových *Loupežníků*, Haškova *Švejka* a Andersenových *Rivalů* znamenají vrchol věcného, neromantického a technického divadla, jež ovšem úplně zatlačilo do pozadí *básníka*. Drama jakoby pro toto divadlo přestalo existovat. Je jen libovolným libretem pro režiséra, jenž překročil definitivně rozhraní mezi literárním divadlem a divadlem časovým a proměnil divadlo na veřejnou schůzi, na níž se davu publika předvádí příkladný, pedagogický a tendenční příběh z dneška. Děje se to formou živé revue, jež demonstruje dnešní osudy Evropy, do děje se míchají stále aktuality a útočí se na smysly i duši diváka, aby byl vyprovokován k revolučnímu vznětu.

Všechny tyto pokusy se snaží zrušiti propast, jež zeje mezi literárním divadlem a dnešní dobou, postaviti je doprostřed živých dějů světa jako jejich živé zrcadlo. Divadlo nechce už dávati věčné hodnoty, naopak: chce působiti ve chvíli a pro chvíli, chce býti časové, dnešní, ale plně účinné. A s tím souvisí druhá snaha: boj o čisté, od-

literárnělé divadlo, jež přestává usilovati o duchovní krásu a chce působiti prostředky typicky divadelními: komediantstvím, zrytmovaným pohybem, tancem, zpěvem, sborovou recitací . . .

I u nás jsou patrny tyto snahy. Revuální divadlo dobré úrovně vytvořili *Voskovec a Werich* za součinnosti režiséra Jindřicha Honzla. Jejich revuální hry mají vždy časové jádro, ale rozvedené ryzími divadelními prostředky v zábavnou a překvapivou revui, jež působí na hlavu postavenými situacemi a zvláště ironickými časovými glosami a kuplety, živou hudbou a tanečními vložkami. Voskovec a Werich si své revue sami píší a plní je čirou divadelností, měnnými situacemi, překvapeními technickými, zrytmovanými vložkami tanečními a politickou a literární aktualitou. To, co zde chybí, je pevné východisko ideové a morální: Voskovec a Werich glosují ironicky aktuální zjevy doby, smějí se všemu, co se děje kolem, ale nedovedou zaujmout pevné ideové stanovisko, poletují od předmětu k předmětu a dělají ironické poznámky. Vytvořili typ nové revue pro intelektuály, jež pracuje s novějšími prostředky, ale ne nové divadlo, jež by nově formulovalo úkoly jevištní práce a vytvořilo nový dramatický styl.

Dnešní *Osvobozené divadlo*, jež zakotvilo v revuální formě, zrodilo se však z plodného úsilí širší báse, z Osvobozeného divadla literárního, v němž J. Honzl a s počátku vynikající měrou i Jiří Frejka programově navázali na formy ruského expressionismu, zvláště meyercholdovského, a usilovali osvoboditi scénu od přežitků papírové literárnosti a vybudovati divadlo živých prostředků. Osvobozovali divadlo ze »stylisátorství, z nereálnosti prostředků a hereckých způsobů, z nedojímavostí, z emotivní chudoby soudobé divadelní krise« a chtěli tvořit divadlo mladé, rozprouděné novými energiemi, divadlo čistých výrazových prostředků, divadlo elemen-

tární a rozpoutané tělovosti herce, divadlo zrytmovaného pohybu a tance, nových kouzel světelných a prostorových. Báseň a drama je jim ovšem jen vnějším podnětem k vlastní autonomní divadelní práci. Hrají sice i Molièra, ale mnohem spíš jim odpovídá dadaistický a nadrealistický poetism Nezvalův, Apollinairův, Ribemont-Dessaignesův, Jarryho, Gollův, futuristické synthesy Marinettiho a později i hry Vančurovy. Dělají svým způsobem čisté divadlo, provádějí nucenou rozluku literatury a divadla a konstituují divadlo jako samostatnou formu, neboť touží po tom, aby divadlo samo svými prostředky básnilo, aby básnil prostor jevištní, světlo i hercův pohyb a zvuk slova.

Z těchto plodných začátků vyrostly dvě závažné režisérské osobnosti: Jindřich Honzl a Jiří Frejka. Začínali pospolu, ale záhy se rozešli. Jindřich Honzl, jenž zůstal věren Osvobozenému divadlu, vypracoval se zde a pak i v Národním divadle brněnském, jež dramaturgicky i režijně vedl po krátkou dobu, v myslivého režiséra, jenž zcela důsledně a neúchylně jde *k čistému divadlu*, které básnické hodnoty přepisuje do prostoru jeviště samostatnými hereckými kreacemi, klade na jeviště jednoduchou a účelnou architekturu, aby ji mohl vyplnit životem hereckého kolektiva, jenž transponuje slova a ideje do prostorových a tělových evolucí: pořád se na Honzlově scéně něco děje, pořád je tu pohyb, rej, vlnění, herec nehraje jen horizontálně, ale mění své postavení stále i vertikálně. Režisér vyvíjí prostorovou a pohybovou fantasii, aby scéna žila svým vlastním životem, aby básnila sama v živém kontaktu s obecenstvem. V Brně hrál Honzl Ben Jonsonova *Volpona*, Pagnolovu *Abecedu úspěchu*, Jevreinovu komedii *Co je nejhlavnější*, opakoval Vančurova *Učitele a žáka*, oprášil Klicperova *Hadriána z Římsu*, provedl Cocteauova *Orfea* a zužil své methody na velkém divadle: zde vznikl přísný styl divadelní, pevně

učleněný prostor, zvýrazněný moderní architekturou a ostře rytmovaný světlem, a do ně komponoval s velkou úsporností herecký projev, formovaný do ostré výraznosti jak hlasově, tak i pohybově.

Z Osvobozeného divadla se odštěpil *Jiří Frejka* a založil Moderní studio, jež se provisorně jmenovalo také Dada (s ním spolupracoval E. F. Burian) a hrál vedle revuí Burianovu operu *Mastičkář*, hry japonské i antické, pustil se do Shakespeara (*Romeo a Julie*) atd. Frejka, podporovaný leckdy E. F. Burianem, jde jinými cestami k čistému divadlu; oproti Honzlovi nekladl tehdy Frejka tolik váhy na teorii, ale měl nesporně živější divadelní hmat a cítění. I on usiloval o to, aby beze zbytku převedl básnické hodnoty hereckou akcí a scénickou architekturou do prostoru, z básně dělal divadlo, aniž dbal často účelnosti a strukturnosti tekstu: v *Romeu a Julii* změnil na př. nejzávažnější dějství v stínohru. Doplňoval hru pantomimou bez hudby, prokomponoval ji kuplety a sborovými recitacemi a vytvořil tak několik živých divadelních představení, jež ukázala, že je v něm opravdový divadelník, který má skutečnou jiskru. Když později přešel do Národního divadla, mohl uplatniti mnoho ze svých nových reprodukčních method na velkých scénách. Jeho největší kreace, zvláště Šaldovi *Zástupové*, Neveuxova *Julie čili snář*, Jiráskův *Jan Hus*, Dykův *Posel* a Giraudouxova *Isabella na rozcestí*, ho ukazují jako zrajícího umělce scény, jenž má fantasii prostorovou i kinetickou, jenž znamenitě rozumí mladým hercům a má dravost a živelnost ve scénách davových *(Zástupové)*, syrovou lyričnost a mladou smělost formující ruky.

E. F. Burian, jenž pracoval s počátku s Frejkou a pak s Honzlem v Brně, aby si pak po různých pokusech vytvořil své divadlo *D 34*, pokouší se nejurčitěji o *divadlo časové* na protiměšťanském, komunistickém podkladě, a tvoří dnes ve formách typicky piscatorovských. Progra-

mově popírá Burian staré divadlo zábavy, jež zdůrazňuje dekorativnost krásných scénických obrazů, dekorativnost citových emocí a výkony hereckých starů, neboť toto divadlo nemá už společenské a životní funkčnosti. Burian usiluje o divadlo, jež má skutečnou společenskou a životní účinnost, jež je vybudována na marxistickém světovém názoru, o divadlo sociálního kvasu, kritiky a satiry, o divadlo *obsahové*, a vytváří formu *politického kabaretu*, jenž uplatňuje prostředky čiře divadelními aktualitu látky pro dnešek. I Burianovi je drama vnějším podnětem divadelní práce. I on mění historii v živou aktualitu — i Molièrova *Lakomce* promění v nejdnešnější dnešek. Formy, v nichž tvoří, se leckdy blíží útočnému stylu raného expressionismu. Oproti Piscatorovi a Meyercholdovi nedovedl ještě najíti formu divadla technického věku, v němž by technika na jevišti byla výrazem základů samotné epochy. Je to i zde v experimentální podobě, ale blíží se to svou positivní prací k tvaru, jenž vyrůstaje ze základů aktivisticko-expressionistického divadla nabývá plné funkčnosti a účinnosti. Honzlem, Frejkou a Burianem dospívá český divadelní styl k nové slibné evoluci na základech, položených generací předešlou.

Výhledy

Sevřeme-li jedním pohledem obsáhlý vývoj českého divadla a jeho boj o divadelní sloh, dospějeme k několika perspektivním průhledům, jež osvětlí divadelní dnešek.
1. Především: české divadlo prošlo vývojem, jehož prvou stanicí bylo tak zv. divadlo literární, *Bildungstheater*, hrající beze vstahu k době, to jest k palčivým zjevům a otázkám soudobého života, díla literárně závažná, tak řečeně *věčná*, a jehož poslední stanicí je divadlo *divadelní*, jež téměř neguje dramatickou literaturu a používá jí jen jako vnějšího podnětu k vlastním divadelním evolucím. Tedy vývoj od literatury k divadlu, od poesie ke komediantství, vývoj k čistému, to jest autonomnímu divadlu, které drama převádí beze zbytku v tvar divadelní, přepisuje jeho duchovní hodnoty do tvarů prostorových a tělových, při čemž mu nic nesejde na tak zv. věčných hodnotách ducha, neboť chce dělat divadlo pro dnešek, divadlo této chvíle, divadlo časové. Drama zápasí s divadlem — a prohrává. Divadlo vítězí — divadelní technika, herecké komediantství, režijní expanse a výtvarnické furioso chtějí nahraditi drama. Z *Bildungstheater* je rozpoutané divadlo časové, abychom mluvili v pojmech německé divadelní estetiky. V tomto vývoji je nutno rozeznávat dva prvky: pokles dramatu, jež prožívá opravdu těžkou krisi; a dnes obecný *odpor k duchu*, snahu o překonání tak zvané inflace ducha, snahu, aby i divadlo bylo místem kvetoucího, bouřícího života, krásné, oproštěné tělovosti, živelného komediantství, — vše abstraktně duchovní se vylučuje z oblastí divadelních a jinak se každý duchovní tvar přepisuje v tvar ryze divadelní, *názorový, tělový*.
Tento vývoj, jenž v cizině dospěl až *k tvrdému radikalismu* divadla zcela odliterárnělého, není zdravý. Divadlo není jen podívaná. Divadlo je i duchovní aktivita. Jestli-

že staré literární divadlo pěstilo ducha a poesii ve formách *museálně* nečasových, je nutno usilovat o divadlo, v němž by byla *duchovní báse dnešní*, v němž by duch pronikal životní zmatek této doby. Divadlo potřebuje básníka stejně jako potřebuje herce a režiséra. Staré *Bildungstheater* je ovšem naprosto překonáno. Ale není překonána dramatická poesie, jež vyrůstá z dneška, ale dovede dáti celkovější obraz života a světa, dovede pronikati jejich zmatek a předváděti strukturu životního vývoje. Divadlo stůně pro nedostatek duchovní substance. Tu je nutno hledat, nalézat, tvořit. Básníci dramatičtí — ve vašich rukou spočívá rozhodnutí! Neboť divadlo je reprodukčně *připraveno*.

2. Pozorujete-li jednotlivé vývojové fáze českého divadla, najdete v nich jako jeden ze strukturních dějů zápas mezi divadlem objektivním a subjektivním. Divadlo Šubertovy éry se neslo k divadelnímu objektivismu: chtělo být slavností; tvořilo lidi jako typy; herci se snažili o nadnesený projev hlasem i hrou; pathos sám je projevem objektivní *distance*. Ale tento objektivism divadelní byl celkem naivní, napodobený a odvozený. Kvapilova éra znamená příval divadelního subjektivismu, jenž rozkotal divadelní svět pathosu, krásného zdání, slavnostní distance. Kvapil dělal divadlo, v němž se podrobnou a detailní drobnokresbou obrazil člověk jako osobnost, projevoval svou duši nejprivátnější — tento subjektivism znamená leckdy i rozklad pevných tvarových základů divadla, do nichž proudí prvky typicky ženské, malba nálad, duševních stavů, pozvolné tempo ... Je to divadlo psychologicky analytické, jež subjektivně *vykládalo* charakter a lidský čin, jež se otevřelo subjektivní problematice osobní i společenské, jež zašlo v analyse až k beztvárnosti. Hilarovo aktivistické divadlo se odvrátilo od analytické subjektivnosti k *divadlu objektivní ideje*, k divadlu dramatických činů, k divadlu mužné účasti

na přestavbě světa. Ale to, čemu se říká divadelní civilism, bylo ovlivnění tvrdé aktivistické formy lidskostí, tak zv. upřímností a prostotou. Toto vyrovnání bylo nezbytné. Ale nebylo mu leckdy dosti porozuměno a civilnost byla chápána jako *subjektivita, privátnost*. Proto reakce proti civilismu u nejmladších se zase tápavě pokouší o divadlo časové, obsahové, věcné a objektivní, jež vylučuje ze svých oblastí ... *privátnost*. Nuže, jsme na důležitém rozmezí divadla, jež dnes nechce mluvit k několika málo lidem, ale chce vésti dialog s množstvím. Vývoj směřuje k divadlu, které má *obecné motivy*, které formuje látku, dotýkající se všech, k divadlu *lidovému* v čistém slova smyslu. Vývoj se odvrací od psychologické privátnosti. Ale právě divadlo objektivní potřebuje *živých lidí*, kteří jsouce plné lidské osobnosti dorůstají typičnosti. Jindřich Vodák analysoval kdysi na konci války ve svých studiích o dramatě otázku lidského typu, a ukázal, že typem může býti právě plně rozkvetlý a rozvinutý člověk, jenž naplniv sebe životní látkou a myšlenkovou vášní, překročuje hranice lidské osobnosti a stává se obecnějším, příkladnějším zástupcem vyššího rodu. Divadlo objektivní a časové potřebuje plně rozkvetlých a obsažných lidí, odhalených ve sféře tvořivé. Není dobrým objektivním divadlem to, jež pracuje s povšechnými typy, které nejsou plnými lidmi, nýbrž jen jakési symbolické lidské číslice v mathematickém počtu. Objektivní divadlo musí býti divadlem *nejlidštějším*, zbaveným privátní problematiky psychologické a postaveným *doprostřed tvořivého lidského života*.

3. Dnes děláme divadlo v technické době, jež proměnila tvář celého světa; lidský i duchovní život se odehrává uprostřed civilisace a je jí skrz na skrz prostoupen. Vládcem světa je stroj, který dal životu rychlé tempo a zmechanisoval všechny jeho funkce, jenž dal světu novou výrobní základnu — kapitalistický individualism, pový-

šil peníze na vlastního boha doby a proměnil člověka v pouhou funkční věc ve výrobních pochodech a tedy v bytost davovou, složku mechanické kvantity, zbavil jej však vší vnitřní jistoty a vyvolal v něm duchovní neklid. Nuže, jaké je nutno dělat divadlo v technické době? Jedni tvrdí, že technické době jedině odpovídá také *technické divadlo*, zavalené strojem a vyvolávající technická kouzla, neboť jenom technika může býti výrazem této doby. Druzí prohlašují, že v době, jež zaplavuje a dusí lidský život technickou umělostí, je jedině oprávněné *divadlo organické*, odstraňující z umění co možno nejúplněji technickou umělost a vyzvedávající živly organické, tedy člověka a jeho osud; organické divadlo nechce nic dokazovat, je hluboce tolerantní; chce jen předvádět a znázorňovat plný lidský život v jeho nejhlubších vrstvách. Chcete-li ostré typy těchto dvou směrů, najdete technické divadlo u Piscatora a organické divadlo v tak zvaném divadle ticha, jež se tolik pěstilo ve Francii. Technické divadlo a organické divadlo jsou tedy dva základní vývojové proudy, v nichž se odehrává divadelní aktivita dneška. Divadlo technické je divadlo velkoměsta a nabývá vesměs forem ostré kritiky, je nástrojem boje a politické i sociální útočnosti. Divadlo organické se zcela odpoutává od technické základny doby a chce, aby si velkoměstský člověk právě odpočinul od technického víru ulice, dílny a domácnosti. Považuji zbožňování techniky za nezralý extrém. Ale za nezralý extrém považuji potírání techniky. I na divadle. V době technické je nutno dělat divadlo technických prostředků. Máme-li otáčivé jeviště, vozovou scénu, projekční lampy, okrouhlý horizont, pohyblivý chodník a moderní osvětlovací prostředky, nebudeme na př. Shakespeara dělat jako organické divadlo z doby, v níž nebylo vyspělé divadelní techniky. Divadlo technické a organické jsou dva krajní extrémy. Moderní divadlo nesmí přeceňovat, ale nemusí

ani podceňovat techniku; jeho hlavní povinností je tvořit na scéně živého člověka, živý lidský osud, předvádět tvořivý život v technickém světě. Je třeba dělat divadlo technického věku a organického života v něm. Smířit tedy divadlo technické a organické ve vyšší ústrojnou jednotu. Vývoj k divadelnímu primitivismu tak zv. organického divadla končí se vždy ve slepé uličce. Naivnost se dnes nesnáší. Chceme divadlo zralé, tedy dnešní, obsažné, prostoupené živly této doby, chceme na jevišti nové, dnešní látky, ale chceme, aby na scéně byl *plný tvar lidského života*. Neboť jenom tak lze dosáhnout duchovní jednoty hlediště s jevištěm, jež je *prvým předpokladem* divadelní práce — a tedy i stylové účinnosti. Nestačí jen jednota epikurejského, nervového prožitku. Dnešní divadlo technické doby na organickém základě usiluje o *jednotu duchovní*. V Rusku obnovují *chór* ve funkčně využitém davu. Piscator nachází náhražku za chór ve filmových vložkách. Ve Francii a Italii se hledá zprostředkovatel mezi jevištěm a hledištěm v resonérovi, glosátoru hry, jenž formuluje mínění obecenstva. Duchovní jednoty mezi jevištěm a hledištěm dosáhne divadlo jen tehdy, bude-li v něm látka z dnešní, technické epochy, bude-li v něm plně rozvité lidství a najde-li se v něm životní a světový názor, který má jiskřivou resonanci v širokých vrstvách. Moderní divadlo pracuje s očištěnými elementy a prostředky, nově formovalo hlas, gesto, pohyb, scénický prostor, atmosféru. *Čisté divadlo* je divadlo čistých prostředků, jež jedině mohou formovati objektivní a plně působící divadelní tvar. Sloučení divadla technického a organického ve vyšší ústrojnou formu je cílem dalšího vývoje.

Prameny

Při práci na této knížce užil jsem přístupných pramenů, pokud mají vztah k vývoji divadelního stylu českého, zvláště četných referátů (J. Kuffner, J. Vodák, V. Tille, O. Fischer, H. Jelínek, M. Rutte, J. Kodíček atd.) i děl, jež souhrnně líčí starší vývojová údobí, zvláště Fischerovy knihy o Šubertově éře Národního divadla atd.

Obsah

O český divadelní styl 5
Základy *(1883—1900)* 10
Vzestup *(Kvapil, Fr. Zavřel)* 25
Doba expanse *(Hilar, Bor, Dostal)* 40
Nejmladší vývojové tendence *(Honzl, Voskovec a Werich, Frejka, E. F. Burian)* 62
Výhledy 69
Prameny 75

František Götz: Boj o český divadelní sloh. Upravil Ladislav Sutnar. Obálku navrhl Jaroslav Šváb. Jako 320. svoji publikaci v květnu 1934 vydalo Vydavatelstvo Družstevní práce v Praze, zapsané společenstvo s ručením omezeným. V 1000 výtiscích typy Bodoni antiqua garmond vytiskla knihtiskárna Jos. B. Zápotočného v Rokycanech.