

ČESKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO
OD BURŽOAZNĚ DEMOKRATICKÉ REVOLUCE 1848
DO VZNIKU ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY 1918

VRCHOLNÉ A POZDNÍ ROMANTICKÉ DIVADLO
(1848 — 1885)

Lidé, kteří v polovině minulého století formovali náš divadelní život, byli postaveni před těžký a nepopulární úkol: zamířit kritiku do vlastních řad. Bylo to nutné ve jménu dalšího rozvoje naší divadelní kultury, ve jménu jejího postavení v kontextu divadla evropského, nezbytné pro další politický život národa. Tento úkol odhalila českým divadelníkům buržoazně demokratická revoluce roku 1848 a její společenské důsledky. Z jednotného národa, jehož všechny vrstvy žily až posud téměř v patriarchální shodě, stal se v průběhu čtyřicátých let národ, ze kterého se už vydělovala buržoazie. Nebyla sice zvláště silná, ale relativně to byla vrstva z celého národa nejmajetnější, již hlavně kynuly největší ekonomické perspektivy. Bylo tedy docela přirozené, že tato třída chtěla i své vlastní divadlo.

DIFERENCIACE
ČESKÉ
SPOLEČNOSTI

Víme již z předchozích výkladů, že v revolučním roce 1848 byla česká scéna v Praze na politické úrovni dne, že živě reagovala uměleckým tvarem i obsahem na aktuální problematiku. Byla to zásluha jednak měšťanské divadelní opozice, jejíž názory se počaly vyhraňovat a zvolna uplatňovat už od poloviny čtyřicátých let, především však uměleckého vůdce české scény J. K. Tyla, jehož citlivý divadelnický smysl se novým vlivům nebránil. Dokonce i nejlepší Tylovy hry těchto let daly v mnohém za pravdu požadavkům opozice. Kdyby tehdy mělo české divadlo v Praze k dispozici více scén, našel by si pravděpodobně vývoj cestu na jednu z nich, zatímco na druhé by dožívalo (a vzhledem k specifickým českým podmínkám ještě asi hodně dlouho) divadlo předbřeznového typu, reprezentované J. K. Tylem.

Ale porážka revoluce a zrušení ústavy zabránily stavbě Národního divadla a vzniku dalších scén. A ve čtyřech českých nedělních odpoledních představeních v měsíci, která byla opět jen z milosti trpěna ve Stavovském divadle, nemohly vedle sebe existovat dvě různé divadelní koncepce. Ta starší, přežilejší, musela ustoupit nové, již se otvírala budoucnost. Tyl odešel proto z Prahy (1851), aby u venkovských společností našel nové působiště, které už mu nemohlo poskytnout hlavní město.

PORÁŽKA
REVOLUCE
A ČESKÉ
DIVADLO

Situace však byla mnohem složitější. Komplikoval ji reakční útlak bachovského absolutistického režimu, který ohrožoval stejně tak Tyla, jako jeho protivníky. Tylův divadelní program zasáhla reakce už v hotové podobě a tím, že zakázala některé revoluční hry, v podstatě vrátila Tylovu divadelní praxi na osvědčené předbřeznové cesty. Naproti tomu program protitylovské opozice byl vystaven deprimujícím a rozkladným vlivům reakčního systému už od samého počátku svého zrodu. To byla podstatná nevýhoda. Program divadelních opozičníků z roku 1848 se proto nikdy neuskutečnil v původní podobě a do všech důsledků.

Skupina mužů, která v té době postoupila v čelo oficiální české politiky, by ovšem nikdy nebyla sama schopna uchvátit moc nad divadelním děním. Autorita Františka Ladislava Riegra, Františka Palackého, Aloise Pravoslava Trojana a jiných a Tylova obliba u lidového obecnstva byly přinejmenším v rovnováze. Je paradoxní, že nový divadelní program – vlastně celý nový kulturní program – vybojovaly tehdejší české buržoazii její „nehodné děti“, které jí působily neustále řadu nepřijemností – totiž mladá generace radikálních demokratů a jejich přívrženců. Velký kus práce teoretické, interpretační i propagační vykonali pro nový divadelní názor tzv. leví liberálové Ferdinand Břetislav Mikovec (1826—62) a Josef Jiří Kolár (1812—96) i Karel Havlíček (1821

REVOLUČNÍ
DEMOKRATÉ
A KULTURA

[101]

Prozatímní divadlo
Detail rytiny
podle kresby Viktora Barvita

až 1856). Ale radikálové vtiskli divadelním bojům politický pokrokový charakter. První se pokusili formulovat nové kvality buržoazního demokraticismu v kontrastu proti demokraticismu patriarchálního a vyjádřit je divadelní řečí. Neměli však vliv jen na divadlo; převážně demokratické rysy celé české kultury druhé poloviny 19. století jsou z valné části plodem jejich činnosti. Radikálové jsou spojovacím mostem mezi kulturou předbřeznovou a porevoluční, bez nich není možno pochopit náhlý tvůrčí i politický vzmach šedesátých let. Ne náhodou začleňují se koncem padesátých let do skupiny Josefa Václava Friče, Vincence Vávry Haštalského, Karla Sabiny a ostatních o něco mladší „májovci“, Jan Neruda a Vítězslav Hálek, dva z nečinnějších literátů a divadelních kritiků příštích desetiletí; a zcela zákonitě vrcholí libretistická činnost Karla Sabiny ve spolupráci s Bedřichem Smetanou.

Nový divadelní program, u jehož kolébky stála revoluce roku 1848, zápasí o uznání v letech padesátých – v době absolutistické reakce, vrcholí v následujícím desetiletí po obnovení konstituce a konečně degeneruje v období rozštěpení vlastního buržoazního tábora a emancipace proletariátu. Setrvává však na našich scénách jako reprezentativní styl až do poloviny osmdesátých let a přežívá ještě dlouho poté v sousedství divadla moderního. Pokusíme se nyní na některých žánrech ukázat vývoj divadelních představ osmačtyřicátníků v rozpětí téměř čtyřiceti let až do poloviny osmdesátých let, kdy české divadlo vstoupilo realismem do nové éry svého vývoje.

DRAMATA
ČINU

Názory a praxe divadelníků padesátých let lišily se od vžitých představ z období minulého v první řadě ve výběru tématu a v problematice formy. Ve středu zájmu porevolučního divadla byl život a názory třídy buržoazní. Opozice snila o tom, aby se i česká scéna mohla pochlubit moderními konverzačními hrami jako současná divadla francouzská. Obrazy ze života maloměstáctva i kouzelné hry ustoupily do pozadí. Mnohem poutavější než hrdina jevištních báchorek, často zatížený patriarchalismem, byl podnikavý, činorodý člověk, stojící pevně na tomto světě, silný jedinec, schopný eventuálně tento svět i změnit. Průběh evropské revoluce vnukl generaci osmačtyřicátníků odhodlání vést vlastní společenský boj do důsledků. I dramatický hrdina opouštěl pak schůdnou cestu třídního kompromisu – typického pro dramatiky předbřeznovou (např. Tylovu) – a vrhal se vášnivě do nesmiřitelných konfliktů, v nichž riskoval vše, i fyzické zničení své vlastní osobnosti.

Tak vznikla teorie „dramatu činu“. Ta však nemohla být v době politické reakce aplikována na hru se současnou tematikou. Rakouská cenzura pilně střežila nedotknutelnost stávajícího politického řádu; nestrpěla v tomto směru ani sebemenší narážky. A proto současný hrdina, chtěl-li se dostat na scénu, musel obléci historický plášť, musel vtěsnat svá pobuřující politická hesla do rytmu veršů historické tragédie. Musel umírat pro velkou dějinnou myšlenku, již hájil proti mocným tohoto světa. A dědicové jeho idejí, sedící v hledišti, vzrušovali se tímto heroickým zápasem, čerpali posilu z hrdinovy neoblomnosti a důslednosti. Však také cenzurní relace hovořily velmi často o nemístné vnímavosti českého publika v tomto směru. Tak mu mluvil z duše Karel Moor v Schillerových *Loupežnících*, bédující nad bídou svého prokletého století, a Hugův rebel *Hernani* byl divákům zosobněním revolty proti korunovanému feudálu.

I národnostní problematika Goethova *Egmonta* nebo Schillerova *Viléma Tella* našla pochopitelně v českém obecnstvu té doby živnou půdu. Avšak i pojem vlastenectví a národnosti v umění se od dob obrozenských proměnil. Opoziční kritika už nechválila vše, co bylo české, ale snažila se pomoci domácímu vývoji myšlenkami a překlady klasiků i moderních autorů cizích, snažila se, aby české divadlo dohonilo velké zpoždění, které mělo za evropskou kulturou. Nejen Lessing, Schiller, Goethe, ale i V. Hugo, A. S. Puškin, N. V. Gogol a v první řadě W. Shakespeare měli být naší scéně v tomto směru nápomocní. V té době svedli zvláště radikálové a májovci urputný boj s generací starších konzervativních literátů a vědců (s Jakubem Malým, Janem Erazimem Vocelem, Jaroslavem Vrtátkem aj.), kteří se bránili tomuto „kosmopolitismu“ nesoucímu s sebou „ideu demokratické svobody“. Osmačtyřicátníci si však kladli i otázku, do jaké míry se český národ sám podílel na světovém pokroku – společenském i kulturním.

HRDINA
HISTORICKÉ
TRAGÉDIE

V krátké době od revoluce do zrušení ústavy bylo napsáno několik českých her na husitské téma. *Žižkova smrt* (1851) Josefa Jiřího Kolára je však pro nové snahy nejtýpější. Kolárův trocnovský hrdina – koncipovaný jako polemika s Žižkou Tylovým – je nadán všemi přednostmi moderního politického vůdce; je statečný bojovník, taktický válečník, vzdělaný filosof, nadaný i prozíravý, otcovsky shovívavý, hrdý a tvrdý současně. Je až nepřírodně nelidský svou

všestranností a dokonalostí; je to ideální typ předdimenzovaných rozměrů. Bojuje za kalich – „znamení rovného práva všech“, pronásleduje pány i patricijské měšťanstvo, ale i obecný lid, žijící v prokletí nevědomosti, drží na krátké uzdě. Je mozkiem, duší povstání, mesiáš utlačeného lidu, jenž musí být svými vůdci osvícen a veden do boje. Přijímá filosofii i slovník osmačtyřicátníků. Kolárův Žižka je centrem veškerého dramatického dění, smysl všech situací a dějových zvratů je koncentrován k němu. Je rozhodujícím faktorem dramatu, právě tak jako podle názoru radikální měšťanské mládeže byla silná, výjimečně schopná individualita rozhodující hnací silou dějin.

Avšak český dramatický buržoazní individualismus byl formován specifickými historickými podmínkami porobeného národa; byl ovlivněn i výchovnou a politickou funkcí českého divadla, která měla dlouhou tradici a která v padesátých letech znovu vynikla. V českém romantickém dramatu té doby nebyla proto nikdy oslavována osobnost pro ni samu; kult silné individuality byl vždy měřen společenskou prospěšností jejího konání. Situace, kdy reakční režim dusil sebemenší záchvěv svobodomyšlnosti, umožňovala i každý individualisticky motivovaný rebelantský protest proti statu quo posunout do poloh zásadní společenské vzpoury.

Postupem času však nutil tlak absolutistické cenzury dramatiky, aby pro obrazné vyslovení svého věta užívali čím dál tím častěji privátnějších příběhů, čím dál tím vzdálenějších paralel. Často se také jejich odbojnost redukovala v negaci, pohrdání okolím, v pocit osamocení a nepochopení. Tak Kolárova *Magelóna* (1852) nebo Gianciotto z Nerudovy *Francesky di Rimini* (1859) jsou hrdinové nesmírné morální síly, čistí, prostí konvence a přetvářky; jsou to lidé vysoko vynikající nad společností své doby, proto osamělí a vysmívání. Své veliké kvality promární však oba v zápase zcela soukromého charakteru.

České divadlo padesátých let tlumočilo – jak vidíme – mnoho ze subjektivních pocitů svých tvůrců: teoretiků, dramatiků i interpretů. Podrobilo těmto pocitům i divadelní tvar. Drama plné vzruchu, děje, efektních nečekaných zvratů a hlavně vyhocených tragických konfliktů obráželo dynamičnost revoluční epochy velmi přímočaře. Můžeme říci, že právě v této době, kdy rakouský stát se po ekonomické stránce stával státem buržoazním, ale násilím udržoval zřízení polofeudální, vytvořily se u nás – ovšem na poměrně krátkou dobu – teprve podmínky pro rozvoj divadelního romantismu typu V. Huga nebo A. S. Puškina, i když ne v naprosto čisté a dokonalé podobě. Vytvořily se i podmínky pro to, aby tento druh divadelního projevu fungoval jako divadlo v současné době nejpolitičtější, nejprogresivnější a s nejšířší společenskou rezonancí.

Významná úloha připadla v tomto politickém, bojovně protifeudálním divadle herci. Scénická výprava, alespoň v představeních klasických a historických her, neopustila tradiční kulisový systém a typové dekorace, naznačující dějiště jen velmi obecně. Prostředí, ve kterém se hrálo, nebylo totiž pro dramatický vývoj postavy vůbec důležité, nemohlo nic změnit na jejích subjektivních i objektivních zápasech. Herec prosazoval vždy pouze svoji individualitu; zavrhl klasickou racionalistickou spekulaci a opřel se ve svém projevu o přirozený lidský cit – tj. svůj cit. Každou roli uchopil zcela po svém, přizpůsobil ji „k obrazu svému“, a byl ochoten sáhnout i k podstatným úpravám textu; neodpovídal-li plně jeho naturelu. Herec romantického divadla byl i dramaturgem a režisérem v jedné osobě. Protagonista, herec hlavních rolí, byl totiž sice nejmenovaným, ale jediným ideovým sjednotitelem představení, neboť jeho koncepce ústředního hrdiny byla závazná i pro spoluúčinkující. Tehdejší režisér vykonával spíše funkci aranžéra příchodů a odchodů a bděl nad plynulostí dialogu. Tak pracoval např. Josef Chauer, který vedl pražskou českou scénu po Tylově odchodu. Herec předváděl charakteru svých postav v jediné výsledné poloze, tedy tzv. charakteru černobílé, většinou hyperbolicky nadnesené, přexponované do nadsázky. Vytvářel je pouze několika obecnými rysy i gesty, kreslil jen jakýsi půdorys postavy. Nerozbíhal se do široké charakterové drobnomalby, aby nerozměnil ideovou průbojnost hrdinových výzev a činů. Stal se prostřednictvím svých postav vášnivým tlumočnickem, hlasatelem svobodomyšlných myšlenek své doby, jež byly zároveň jeho vlastními myšlenkami. Svou interpretací, jež přinášela naprosto jednoznačný ideový výklad, mařil vytrvale úsilí cenzorovo.

Tak uchvacoval publikum představitel feudálních tyranů, cynických sarkastů a tragicky končících titánů Josef Jirí Kolár (1812–96), první český Richard III., Mefisto, Alba z Egmonta, Hugův Angelo, Tyran padovanský atd. Ženské hrdinky hrála hlavně jeho žena Anna Kolárová-Manetínská (1817–82), pozitivní hrdinské charakteru vytvářel ještě dlouhá léta Karel Šimanovský

VYVRCHOLENÍ
DIVADLA
ROMANTISMU

PRIORITA
HERECKÉ AKCE

MANŽELÉ
KOLÁROVI



Anna Kolářová-Manetinská
Litografie Josefa Beckla z roku 1854 podle
kresby Josefa Mánesa



Josef Jiří Kolár v titulní roli Shakespearovy
tragédie Richard III.
Kresba Vendelína Budíla z roku 1866

(1826—1904) (Karel Moor, Fiesco, Hus, Žižka aj.). Ve výkonech této trojice a v první řadě v práci J. J. Kolára byly v padesátých letech fixovány základní požadavky české romantické školy herecké. Její metoda – právě tak jako teorie romantického dramatu – zůstávala v hlavních formálních zásadách dlouhá desetiletí neměnná. S vývojem české společnosti se však měnil její smysl, obsah i některé vnější rysy.

KONSTITUCE
A ČESKÉ DIVADLO

Fakt, že na počátku šedesátých let byla v Rakousku obnovena ústava, vynesl na povrch jiné, dosud netušené kvality historického romantického dramatu i divadelní klasiky. I nová dramata se přizpůsobovala změnám okolností. Občan konstituční monarchie neměl už tolik zapotřebí svěřovat své politické názory hrdinským rebelům, kteří je proklamovali na jevišti a současně svou tragickou smrtí dosvědčovali jejich předčasnost a nezralost. Považoval sice ještě za nutné krýt z taktických důvodů rozhodná politická hesla historickou kulisou, ale měl přece jen zaručenu určitou svobodu slova a přesvědčení. Společenský a kulturní život se – ve srovnání s předchozím desetiletím – rozvinul alespoň pro měšťana v plné šíři. Mohl si svobodně i zvolit své povolání – o schopné a podnikavé lidi byl zájem. Někteří z těchto měšťanů 18. listopadu roku 1862 navštívili také zahajovací představení v prvním českém samostatném divadle, *Královském českém zemském divadle*, zvaném *Prozatímní*, protože mělo dočasně nahradit budoucí reprezentativní Národní divadlo. Jeho budova, postavená stavitelem Ignácem Ullmanem, stojí dodnes v místech zadního traktu Národního divadla v Praze, do něhož bylo zdívko Prozatímního zčásti pojato. Bylo to sice maličké, nekomfortní a nevyhovující divadlo, ale český národ věřil, že jde pouze o několikaleté provizorium. Český divák se oddával nejrůznějším nadějím v tomto směru. Vůbec se tehdy v první polovině šedesátých let zdál měšťanstvu svět krásným. Nebylo v něm už místa pro romantickou skepsi.

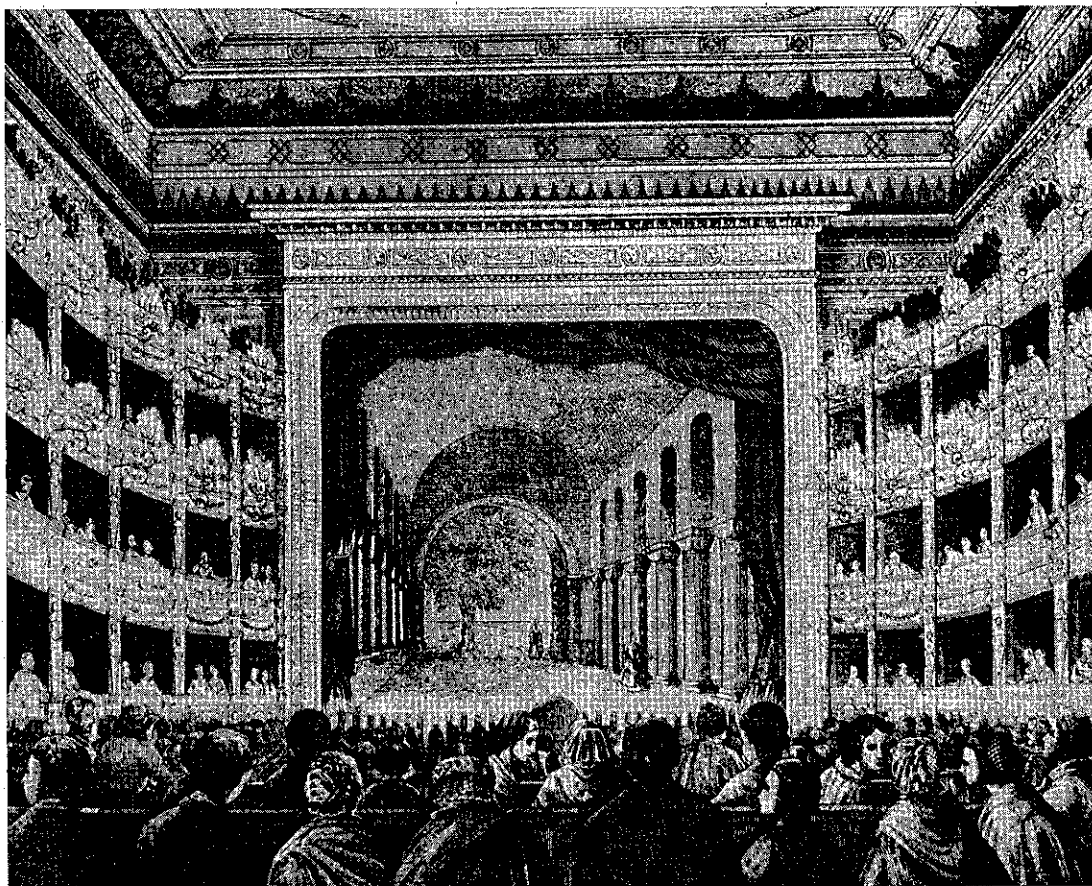
VÝZNAMOVÝ
POSUN
HISTORICKÉHO
DRAMATU

A tak v oficiální dramaturgii šedesátých let ustupuje jevištní typ romantického bouřliváka (posledním toho rodu je Fričův *Ivan Mazepa* – 1865) před postavou loajálního, státotvorně smýšlejšího občana, jenž prosazuje své požadavky pouze legální, parlamentární cestou. Podobným prototypem byl např. konzul Cicero v Hálkově *Sergiu Catilinovi* (1863). Původní historické drama

ztrácelo svou dřívější ideovou pregnantnost a jednoznačnost. Myšlenka byla rozměňována reflexivními a lyrickými pasážemi, mizela specifická dramatická forma. Ve své mnohomluvnosti nemělo toto divadlo daleko od krásných, vzletných, ale nereálných politických frází své doby. Dramatická tvorba Vítězslava Hálka (1835—74) je toho dokladem. Toto desetiletí z ní přežily pouze dvě Hálkovy hry: *Carevič Alexej* a *Záviš z Falkenštejna*.

Nejoblíbenějším dramatikem šedesátých let byl Shakespeare. Objevila jej už desetiletí předchozí, léta padesátá však založila jeho kult. (Roku 1854 bylo započato s vydáváním souboru Shakespeareových překladů *Maticí českou*.) Ale doba reakce vyzvedla především jeho historické kroniky a podtrhla jejich protifeudální podtexty. Pokusila se prostřednictvím J. J. Kolára i o vlastní výklad filosofie Hamletovy. Shakespeareovy veselohry jí však mnoho neříkaly (nebyli pro ně také vhodné interpreti). Naproti tomu doba konstituční objevovala anglického dramatika právě přes jeho renesanční optimismus, životní vitalitu, lidskou i národní hrdost, přes jeho životní pocit občana hospodářsky silného svobodného státu. Unikaly jí zcela tragické konce této prosperity, které už dílo Shakespeareovo – třeba jen v náznaku – obsahuje. České měšťanstvo uspořádalo Shakespeareovi při příležitosti oslav třístých narozenin roku 1864 velkolepé ovace. Cyklus jeho her v *Novoměstském divadle*, najatém od ředitelství divadla Stavovského, neboť stísněné Prozatímní nemohlo pojmout masu zájemců, a zvláště více než dvousethlavý průvod pražských občanů i činitelů veřejného života v kostýmech Shakespeareových postav – to nebyla jen manifestace sympatií k anglickému básníkovi. Tímto ceremoniálním způsobem se česká kultura oficiálně přihlásila k největším

SHAKESPEARE



Interiér Prozatímního divadla
Rytina B. Roubalíka

hodnotám evropské kultury. Ukázala svou životaschopnost, proklamovala své právo i na důstojný kulturní ústav – na Národní divadlo.

PROJEKT
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Už jména umělců, kteří organizovali shakespearovské slavnosti, svědčí o tom, že se tu ujala iniciativy demokratická mladočeská inteligence, Bedřich Smetana, Karel Purkyně, Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karel Sladkovský aj., udržující neustále přátelské styky s rozptýlenými a vypovězenými radikálními demokraty. Byli to titíž lidé, kteří proti Riegrovu projektu Prozatímního divadla prosazovali neustále stavbu reprezentativní budovy velkého divadla Národního; prosazovali představu velké lidové scény proti malému komornímu divadlu lóžového typu. Ve druhé polovině šedesátých let získala jejich koncepce převahu. Předsedou *Sboru pro postavení Národního divadla* se stal K. Sladkovský. Sbírky na *Národní divadlo* nabyly charakteru politického – převážně národnostního – protestu proti Vídní. A slavnost položení základního kamene 16. května 1868 se stala velkou manifestací za státoprávní požadavky. Svázení základních kamenů z památných míst Čech a Moravy i alegorický slavnostní průvod, aranžovaný Františkem Kolářem, synovcem J. J. Koláry, jako průvod korunovační, působily v této době množstvím symbolických jinotajů.

DIVADLO
POLITICKÝM
ŘEČNÍSTĚM

Ve druhé polovině šedesátých let prodělala totiž česká společnost a s ní i divadlo recidivu revolučnosti. Prvním impulsem k ní byla pruská okupace Prahy za války roku 1866, která zbavila české divadlo na čas cenzury. Téměř po dvaceti letech násilného umlčení se hrál opět Tylův *Jan Hus* a Kolárova *Žižkova smrt*. Bojovné nálady, které ovšem většinou nepřekročily meze mladočeského programu, utvrdilo pak v českém národě rakousko-uherské vyrovnání (1867), pro Čechy nepřívznivé. Protestní projevy, manifestace a tábory se staly součástí denního života.

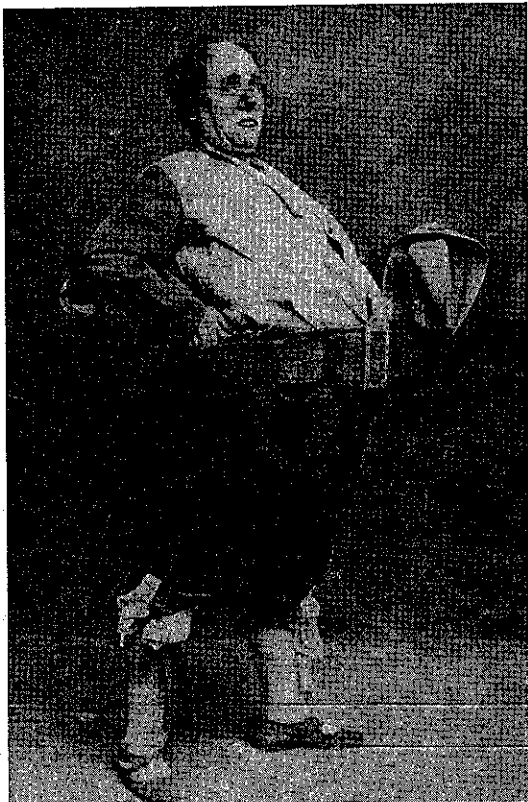
K výchově uvědomělého občana patřilo proto i zvládnutí umění řečnického. Cvičilo se v ochotnických divadelních kroužcích, v deklamacích, v představeních i v politické praxi. Téměř mizel rozdíl mezi táborovým řečnístvem a jevištěm jako politickou tribunou. Herec si osvojil řečnické kazatelské gesto, dramatik ozdobnou frázi; politika nadchl naopak vzrušený patos herecký a symbolika divadelních prostředků. V souhlasu s životními názory let šedesátých zavrhlho tragické herectví této epochy romanticky výbušnou interpretaci charakterů: akademicky vyrovnaným deklamačním přednesem ulamovalo hroty nejvyostřenějších konfliktů a situací. Vynikalo vysokou kulturou řeči a hlasu. Veškerý pohyb koncentroval herec do několika velkých gest, odpovídajících ohromnému prostoru politických shromaždišť. Také z těchto důvodů toužila pokroková inteligence po velikém divadle demokratického charakteru. Gesto a strnulá póza pomáhaly i tam, kde cenzura umlčovala slovo. Podobnou funkci přejímaly tzv. „živé obrazy“, aranžované Františkem Kolářem. Byly to nehybné kostýmované skupiny představující výjevy z českých dějin, většinou se symbolickým vztahem k současnosti.

OTÝLIE
SKLENÁŘOVÁ-MALÁ

Rétorický styl šedesátých let vyvrcholil v jevištní tvorbě Otýlie Sklenářové-Malé (1844—1912). V duchu ideologie konstituční doby vyzývala jako Schillerova *Panna orléanská* do boje za krále a vlast, jako Vlčková *Eliška Přemyslovna* nabádala rozeštvané strany národa ke smíru a k postupu proti společnému nepříteli apod. Ale v bohatém rejstříku poloh překrásného altu ozývaly se i hluboké lidské tóny jejích Julií, Ofélií, Markétek a Phaidér. Ne nadarmo byla pro současnou generaci nejen ideálem vlastenky a občanky, ale i ideálem české ženy vůbec. Vlastně teprve v herectví Sklenářové získala naše divadlo jeden z podstatných rysů profesionalismu: teprve nyní byla stabilizována jevištní čeština; ustálila se její výslovnost, zákonitost přízvuku, dramatický rytmus řeči a spád. Teoretické podklady tohoto procesu vytvořil Josef Durdík ve svých estetických publikacích (*Kritika, Kallilogie*) a Jan Neruda v denních referátech o české scéně. Umění Sklenářové inspirovalo i pozdější generace. V příštích dvou desetiletích uplatňovalo se však ve zcela jiných sociálních i estetických kontextech.

KONVERZAČNÍ
VESELOHRY

Současně s repertoárem klasickým a historickým rozvíjela se u nás v šedesátých letech i hra se soudobou tematikou. Volala po ní už kritika padesátých let, hlavně F. B. Míkovec, ale teprve konstituční život a zvyšující se zájem o společenskou problematiku přítomnosti pro ně vytvořily vhodné předpoklady. V šedesátých letech přišla zlatá doba francouzských situačních a zápletkových her a veseloher – tzv. konverzaček. Teprve tehdy se naše obecnost plně szilo nejen s Victorienem Sardouem, ale i s Octavem Feuilletem, Emilem Augierem, Alexandrem Dumasem ml. aj. Tématem jejích her byl život francouzské buržoazie za vlády Napoleona III. a Třetí republiky, svět jejích problémů morálních a společenských, ovzduší finančních machinací a afér. Nešly



František Kolár v úloze Klubka
ve *Snu noci svatojánské* W. Shakespeara
Fotografie kolem roku 1880



Otýlie Sklenářová-Malá
jako Markétka v Goethově *Faustu*
Prozatímní divadlo, 1864

však ve své kritičnosti příliš daleko – neměly odvahu vyhrotit konflikt až k tragickým závěrům, jako např. drama historické. Proto mohly být s úspěchem hrány v našich tehdejších nerozvinutých poměrech a přinést užitek – s omezenou platností ovšem – našemu divadelnictví; nejen po tematické a ideové stránce, ale i reprodukcí.

Pro české poměry šedesátých let bylo příznačné, že současnost si v původní tvorbě našla cestu na jeviště přes veselohru. Byl to žánr vyprovokovaný dobovým optimismem. Navíc nedozrálé politické vztahy české společnosti tehdy ještě k otevřenému tragickému střetnutí, politické otázky mohly být zatím ještě řešeny v rovině komediální nebo v karikaturní nadsázce, jako např. v *Cestách veřejného mínění* Františka Venceslava Jeřábka (1836–93). Třebaže domácí prostředí těchto salónních her zatím ještě existovalo jen v zárodečné podobě, byly postavy českých moderních her od francouzských téměř k nerozeznání. Hrály své předem určené úlohy v situačních komediích, jež nestavěly na rozvoji charakterů, ale vědomě zdůrazňovaly divadelnost a vykonstruovanost svých zápletek. Využívaly k těmto dramatickým zauzlením faktů a zisků konstitučního života i nových faktů rozvoje hospodářského a technického. Za příklad může sloužit např. aktovka Gustava Pflagra-Moravského *Telegram a Inzerát* Karla Sabiny.

Teprve v roce 1870 bylo napsáno jediné drama o české přítomnosti – Jeřábkův *Služebník svého pána*. Do nesmiřitelného konfliktu tu vstoupila práce a kapitál. Svárovská stávka, která končila obětmi na životech a která hru inspirovala, ukázala naléhavost dělnické otázky. Jeřábková hra ji zachytila na daném stupni vývoje – vykořisťované dělníky tu hájí příslušník buržoazní inteligence, vynálezce Budil. Český proletariát ještě nedospěl k své politické emancipaci a ani v dramatu nebyl představen v konkrétní podobě. Jeřábek totiž demonstroval současnou problematiku formou romantického dramatu, jako abstraktní srážku dobra a zla.

PŮVODNÍ HRA
ZE SOUČASNOSTI

Jan Neruda (1834—91), který byl vřelým propagátorem kusů francouzských i domácích, počal si od poloviny šedesátých let uvědomovat, že forma romantického dramatu a romantické situační komedie zastarává. Viděl už na francouzských hrách i na Služebníku svého pána, že tyto žánry nejsou s to obsáhnout široce rozvětvenou problematiku moderního života, že zplošťují a ochuzují citovou i intelektuální škálu pocitů současného člověka. Do značné míry podpořily tento Nerudův názorový proces i ruské hry (Gogolovy, Ostrovského, Suchovo-Kobylyna), hrané na Prozatímním divadle ve druhé polovině šedesátých let, a dovršil jej příklad Henrika Ibsena a B. Björnsona, s nimiž se české obecnstvo seznámilo v letech sedmdesátých. Neruda se tehdy pod jejich vlivem zamýšlel nad novými výrazovými prostředky, jimiž by mělo působit moderní drama; jeho základní požadavky z této doby jsou: detailní rozpracovanost postav, jejich národní osobitost a jazyková charakteristika. Tak byly ústy Nerudovými vysloveny některé základní teze pozdějšího divadelního realismu.

Nástup současné dramatiky do Prozatímního divadla je spjat se jménem jeho prvního činoherního šéfa Pavla Švandy ze Semčic (1825—91) a jeho ženy, veseloherní milovnice Elišky Peškové (1833—95). Švanda jako režisér zrušil konvence jevištní interpretace, jež se udržovaly např. ještě v herectví tragickém. Neváhal postavit herce zády k obecnstvu a přikázal mu jednat přirozeně — pochopitelně v normách etikety měšťanských salónů. Autorské poznámky v textu vytrhovaly interpreta z nehybných postojů a nutily ho hrát, i když nebyl právě v akci. To bylo novum, které v pozitivním smyslu ovlivnilo i herectví tragédie. Aby se herec cítil jako doma, zaplnil režisér jeviště nábytkem a rekvizitami jeho denního života. Výtvarník zintimnil obrovský kulisový interiér přepážkou, rovnoběžnou s propektem; většinou to bylo okno nebo zasklené dveře, odkud se otvíral výhled na město, krajinu nebo do parku. Teprve v sedmdesátých letech byl měšťanský pokoj zásluhou režiséra Edmunda Chvalovského (inscenace Smetanových *Dvou vdov* 1874) opatřen záclonami a koberci a zlomena pověra, že bytový textil na jevišti porušuje akustiku.

Postavy francouzských her nebyly téměř vůbec individualizovány. Bylo tedy na herci, aby je samé i jejich duševní hnutí charakterizoval jemnými nuancemi svého hlasu. V tzv. konverzačkách se proto s úspěchem uplatnili i mnozí deklamátoři a moderní repertoár opět působil zpětně blahodárně na přirozenost jejich herectví tragického (Sklenářová). Zmizelo i konvenční vyznačování charakteru drastickými vnějšími prostředky. Jiří Bittner (1846—1903), nejlepší náš konverzační herec minulého století, byl první, kdo neobdařil své salónní intrikány zrzavou parukou, orlím nosem, chrčivým hlasem a plazivými pohyby, jak to bylo zvykem u postav vídeňské frašky. Ale jen jediný herec Prozatímního divadla překonal tehdy běžný individualistický přístup k roli a pokusil se předvést společenský typ formovaný prostředím a okolnostmi, ve kterých postava žije. Byl to František Karel Kolár (1829—95), režisér a navrhovatel jevištních kostýmů, ale hlavně výborný interpret moderních buržoazních kořistníků (Feuilletova Montjoye, Ostrovského Višněvského z *Výnosného místa*, Ibsenova konzula Bernicka z *Podpor společnosti* aj.). Kolár vynikl i jako charakterní komik, např. v roli Klubka v Shakespearově *Snu noci svatojánské*.

Ačkoli šedesátá léta znamenají do jisté míry nejvšestrannější naplnění a vyvrcholení činoherního programu osmačtyřicátníků, je třeba zdůraznit, že právě v tomto období zaujímá v českém divadle zásluhou Bedřicha Smetany (1824—84) vůdčí místo opera. Operní dílo Smetanova nebylo jen největší uměleckou hodnotou, která v tuto dobu — a vůbec v Prozatímním divadle — vznikla, ale i nejvýraznějším ukazovatelem cesty k národní demokratické divadelní kultuře spjaté s aktuálními problémy české společnosti. Třebaže výklad osudů české opery po roce 1848 již v partii o českém divadle nesledujeme, neboť je včleněn do svazku Hudba Čs. vlastivědy, nelze se zde nezmínit o Smetanově programu hudebního dramatu. Tento program, předpokládající syntézu všech složek opery (hudby, zpěvu, herectví, výpravy, režie i dirigentství), vyvolal totiž nejen převrat v domácí operní tvorbě a v interpretaci opery, ale měl i dalekosáhlý vliv na umění činoherní. Tím, že Smetana např. pečoval o individuální dekoraci zejména k původním dílům, doceňoval tuto jevištní složku i pro činohru. Pokud jde o herectví, vedl Smetana zpěváky k přirozenému hereckému projevu, protivícím se vlašské operní manýře, takže touto koncepcí herecké složky rovněž podnětně působil na herectví činoherní. K výchově herců založil Smetana operní školu, na níž učili i činoherci O. Sklenářová-Malá, F. Kolár a režisér E. Chvalovský. (Česká činohra čekala na takovou školu až do devadesátých let.) Smetana také významně přispíval k občanské a etické výchově českých herců. Proti běžnému tehdy typu světoběžných zpěváků vlašské školy

vychovával typ pěvců-vlastenců, zapálených pro českou věc a ideu Národního divadla, kteří považovali přestup k cizí scéně za vlastizradu.

Průkopnickým Smetanovým činem bylo i to, že jmenoval operním režisérem činoherce Edmunda Chvalovského (1839—1934). Chvalovský uskutečňoval s porozuměním reformy Smetanovy ještě poté, když Smetana musel divadlo opustit. V některých operních režiiích pokusil se Chvalovský o realistickou scénu dříve než jeho činoherní kolegové.

Tak jako charakter šedesátých let určilo hned na počátku obnovení ústavy, tak povahu let sedmdesátých předznamenala první těžší hospodářská krize, která tehdy postihla kapitalistické hospodářství Rakousko-Uherska. Třídní zájmy rozleptaly dosavadní, byť i jen pomyslnou jednotu národa. Pařížská komuna i domácí stávky se nedaly přejít mlčením. A vlastenecký patos let minulých v boji proti nim také selhával. Myšlenka velkého Národního divadla všech vrstev a stavů, tribuny umění a pokroku, byla proto v třídně diferencovaném národě přežitkem už tehdy, když se špičky české buržoazie rozhodly ji likvidovat. Postupně byly z vedení Sboru pro zřízení Národního divadla odstraněny finančníckými manévry demokratičtější živly. Protože v těžkých letech krize stavba vázla, opatřili si konzervativní staročeši hmotnou podporu vlády a zemského výboru a spojili tak osudy národního ústavu alespoň pro první léta s loajální oficiální politikou.

OTEVŘENÍ
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Po mnoha letech konečně vyrostla na nábřeží vzorná novorenesanční budova postavená podle plánů arch. Josefa Zítka a dokončená Josefem Schulzem. Na vnitřní výzdobě Národního divadla se zúčastnili nejvýznamnější tehdejší výtvarní umělci, malíři M. Aleš, F. Ženíšek, V. Hynais, J. Tulka, J. Mařák, sochaři J. V. Myslbek, B. Schnirch, A. Wagner aj. Ale první zahajovací představení *Národního divadla* (11. června 1881) bylo popřením jeho původního politického významu, protože se odbývalo za účasti habsburského následníka trůnu. Ani definitivní otevření opravené budovy 18. listopadu 1883, zničené požárem z 12. srpna 1881, nesnažilo se zastírat, že stavba, která vznikla z obětí celého národa, se dostala nakonec do rukou jeho horních deseti tisíc.

Reprezentativní divadlo této zámožné buržoazie nevytvořilo si přitom vlastně nový styl. Jeho požadavky byly obsaženy už v programu buržoazně demokratického divadla revolučního a po-revolučního. Jak tento program ztrácel od sedmdesátých let s vývojem společenské situace půdu pod nohama, postupně opouštěl progresivní myšlenky, upínal se především na virtuózní rozpracování umělecké formy. Pokud jde o ideové směřování dramaturgie, prvním příznakem dezercce českého dramatu z demokratického tábora byla změna jeho vztahu k aristokracii. Od protifeudálního postoje dostali se čeští dramatikové let sedmdesátých až k idealizaci české šlechty a k vyzvedání jejích zásluh v národně osvobozeneckém boji (J. J. Kolár: *Pražský žid*). Emanuel Bozděch (1841—89) oslavil dokonce v hraběti Kounicovi (*Zkouška státníková*) typ servilního občana, jemuž nic není zatěžko pro blaho a slávu domu habsburského. Ujala se v té době i Bozděchova filosofie dějin, podle níž velké historické události mají zcela nicotné příčiny; běh dějin se úplně vymyká vůli jednotlivce, tím spíše vůli celého národa (*Světa pán v Županu*). Pod dojmem těchto závěrů degeneroval pochopitelně i dramatický typ sympatického hrdiny činu — počal trpět rozštěpením vlastní osobnosti. Např. kat Jan Mydlář z Kolárova Pražského žida není už svobodným rebellem; je sice společností vyobcován, ale je též na ni vázán. Popravuje proti svému přesvědčení dvacet sedm českých pánů a vykupuje pak svoje svědomí tím, že umožní útěk vězňů inkvizice.

ÚSTUP
OD DEMOKRATICKE
LINE

Podobné názory na dějinný vývoj zlehčily však i dosavadní společenský význam historické tragédie a posunuly do středu zájmu jiný žánr — historickou komedii. Zde nebylo třeba řešit velké problémy, stačila architektonická vykonstruovanost zápletek a situací nebo i zdravá komediální veselost s historickou kulisou. Nejoblíbenější byly veselohry Bozděchovy (*Z doby kotiliónů*, *Světa pán v Županu* aj.), později Vrchlického (*Noc na Karlštejně*, *Soud lásky* atd.).

České bohaté měšťanstvo však toužilo především po velkém dramatu, jež by je reprezentovalo před světem. Ale i jeho představy o tomto žánru se velmi rychle vyvíjely. Stačí např. srovnat obě zahajovací představení Národního divadla: roku 1881 *Lipany* Václava Vlčka, roku 1883 *Saloména* Bohumila Adámka. Vlčková hra je nápodobenina klasického útvaru, nudná svou matematickou souměrností i chladnou oficiálností. Tematika se ještě týká husitské revoluce — i když vlastně jejího úpadku. Naproti tomu *Saloména* je drama velké lidské vášně, psané ozdobným libozvučným veršem, drama drastických efektů a dějových kontrastů. Je to obraz plného renesančního života

kulturního i společenského, ale obraz nepravdivý. Nepravdivý v tom, že se zde vymýšlí renesanční tradice domácí měšťanské kultury. Idealizuje a nadsazuje se její význam, měšťanské tvořivosti se připisuje to, co bylo tehdy v Čechách výsadou skupinky šlechticů u dvora. To je konečně rys pro naše historické drama osmdesátých let typický. Český měšťák hledá svoji staletou kulturní tradici.

DRAMATIKA
JAROSLAVA
VRCHLICKÉHO

I vrcholný dramatický zjev tohoto tzv. „divadla velkého stylu“, Jaroslav Vrchlický (1853 až 1912), se pohybuje do značné míry v tomto tematickém okruhu. Renaissance česká, španělská, francouzská a také antika jej mocně vábily. Obsáhlé dílo Vrchlického reprezentuje v českém divadelním vývoji ucelenou etapu zápasů o velké národní drama a o navázání kontaktů s kulturou světovou. (Vybavil české divadlo množstvím překladů z cizích dramatických literatur soudobých i klasických.) Vrchlický však také vyplýval mnoho úsilí, aby se stal oblíbeným autorem velkého obecenstva. Vymýšlel pro ně exotická prostředí, hýřil divadelními efekty, poskytoval příležitost k pompézní výpravě a vytvářel postavy velkých vášní pro oblíbené herecké hvězdy. Nedovedl však tomuto publiku přece jen všestranně zaimponovat. Nedovedl být jako dramatik pouze „mechanikem“, který – podle rady soudobého uznávaného francouzského teoretika Francisqua Sarceye – skládá a konstruuje dramatické situace a zápletky tak, aby do sebe zapadaly jako hodinová kolečka. Ozýval se v něm příliš básník a lyrik, ignorující zákony dramatického času a děje, a navíc básník demokratických názorů. V pojetí české historie staré doby se téměř beze zbytku shodl s koncepcí osmačtyřicátníků (*Drahomíra, Kněžata, Bratři*), jeho nejlepší veselohry *Soud lásky* (1886) a *Noc na Karlštejně* (1884) nesou silné rysy antiklerikalismu. Poslední hra je dodnes vítanou složkou repertoáru. I Vrchlického pojetí renesance je spíše epikurejský shakespearovské. Pro toto vše se Vrchlický nakonec s velkoburžoazním obecenstvem rozešel ve zlém.

DIVADLO
VELKÉHO STYLU

Nová kulturní tradice buržoazie je s menším či větším úspěchem konstruována i na scéně. Jevišť se zaplňuje bohatou a těžkou renesanční architekturou, vyráběnou velmi často u zahraničních dekoračních firem, bez znalosti českého prostředí. Pseudorenesanční dekorační šablona se používala obvykle i ve hrách klasických a dokonce i v dramatech z jiných historických období. Poskytovala příležitost uplatnit nádheru a přepych aristokratických sídel, oslňovala bohatou ornamentální plastikou, kaširovaným zlatem a líbivostí zřasených draperií. Scénický obraz působil jako barvotisk sytými barvami kostýmů a pozlátkem rekvizit. Střídmá a holá scéna padesátých a šedesátých let, oživená jen hereckou akcí a básnickým slovem, byla zavržena. Splendídní nevkusná podívaná a módně stylizovaný historismus měly zakrýt myšlenkový úpadek divadla.

Ale tomuto tzv. „divadlu velkého stylu“ nešlo jen o reprezentaci. Šlo mu i o požitek, primérní smyslový požitek. Vedle nádherné dekorace počala se však uplatňovat na jevišti čím dál tím více i krása ženského těla, ať už v přiléhavém trikotu v chlapeckých rolích nebo pod krátkými sukénkami a dekolty baletek. Balet vůbec nabýval v tomto divadle značné důležitosti. Nejprve to byly taneční vločky v klasickém činoherním repertoáru (*Sen noci svatojánské, Jiríkovo vidění*), později došlo i na výpravné balety celovečerní, z nichž zvláště *Excelsior* dosáhl nebývalého počtu repríz. Rovněž tradiční velkooperní paráda se tu uplatňovala. Mezi smyslové dojmy, jimiž toto divadlo hýřilo, patřila i hudba; uplatňovala se často jako doprovod mluveného slova, někdy dokonce i jako jeho dramatická charakteristika. Této zálibě vděčíme dokonce za vznik velké hodnoty, již tehdejší české divadlo přineslo světovému vývoji: za Vrchlického a Fibichův trojdílný scénický melodram *Hippodamie* (*Námluvy Pelopovy* – 1890, *Smír Tantalův* – 1891, *Smrt Hippodamie* – 1891).

VIRTUÓZNÍ
DEKLAMACE

Hudebnost se projevovala i v jiných divadelních složkách, např. ve stavbě verše, v kvalitách rýmu, ale i v hereckém přednesu. Interpreti „divadla velkého stylu“ hojně těžili z technických zkušeností deklamační školy šedesátých let. Výborně ovládali své hlasové prostředky, ale nepodřídili je korekci obsahu mluveného slova. Jejich deklamace byla krásnou hudbou, virtuózní vibrační tónů, náhodně kladených větných přízvuků a libovolně obměňovaného rytmu jednotlivých replik. Na vrchol formální dokonalosti přivedl tento projev Jakub Seifert (1846–1911) – lyrický Hamlet, uhlazený diplomat Karel IV. (*Noc na Karlštejně*) i krasořečnický Rostandův Cyrano z Bergeracu. V souvislosti s jeho jménem se prvně v českém divadle vytvořil pojem a kult herecké hvězdy. Přelom let sedmdesátých a osmdesátých vyzvedl zákonitě právě umění Seifertovo, ačkoli v té době působila ještě Sklenářová, Šimanovský a Jakub V. Slukov. Tehdejšímu divákovi však vyhovoval v prvé řadě emotivní účinek Seifertovy dikce a malebné gesto.

PRAŽSKÉ ARÉNY

V sedmdesátých letech, kdy se začaly zvětšovat sociální propasti mezi lidmi sedícími v hle-

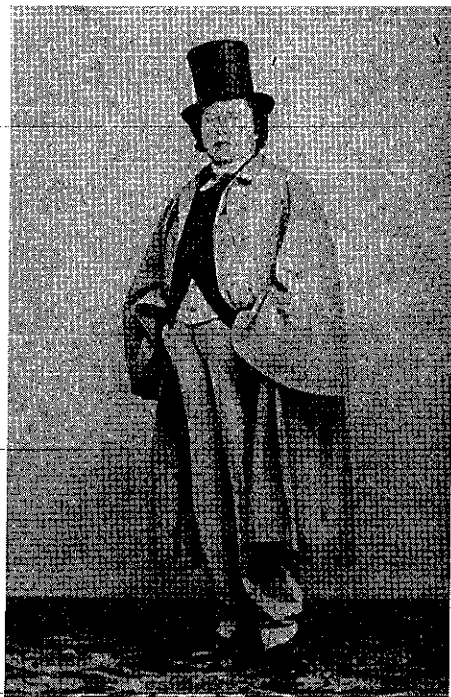


Vlevo: Jakub Seifert jako Karel IV. v *Noci na Karlštejně* Jaroslava Vrchlického. *Národní divadlo*, 1884. — Uprostřed: Otýlie Sklenářová-Malá jako Drahomíra ve stejnojmenné tragédii Jaroslava Vrchlického. *Prozatímní divadlo*, 1880. — Vpravo: Jakub V. Slukov jako Závís z Falkenštejna ve stejnojmenné hře Vítězslava Háalka. *Národní divadlo*, 1885

dišti Prozatímního divadla, kdy tato scéna poprávala čím dál tím více místa módním a oficiálním tendencím, stěhovalo se lidové publikum za městské hradby, do dřevěných otevřených divadel zvaných arény. Vznikaly většinou jako letní útočiště kočujících společností (*Aréna v Eggenberku* na Smíchově, vinohradský *Kravín*). Ale i Prozatímní divadlo vlastnilo postupně tři takové pobočné scény na Vinohradech (*Arénu Na hradbách* – 1869, *Národní arénu* – 1875 a *Nové české divadlo* – 1876), které mu pomáhaly překonávat úskalí letní sezóny. Dožíval tu starý fraškovitý repertoár obrozenský, hrál se Tyl, Klicpera, Štěpánek. Ale neustálý živý kontakt s lidovým, hlavně maloburžoazním obecnstvem přetvářel i tyto hry k nepoznání. Aktualizoval je novými kuplety, vtipy, anekdotami, improvizacemi a extempore. Arénní divadlo sedmdesátých let přejalo od historické tragédie funkci politické tribuny. Byla to nejčastěji političnost a demokratičnost překonaného patriarchálního stadia, společenská kritika z pozic „dobrých zašlých časů“, ale i ta působila obrodně. V neoficiálních arénních scénách se vytvořilo totiž neobyčejně plodné ovzduší pro vznik nových uměleckých výbojů, nových žánrů divadelních i zcela divadelních.

Tak např. nová podoba arénní frašky, již reprezentoval hlavně František Ferdinand Šamberk (1838—1904), spojovala ideovou tradici Tylových „obrazů ze života“ se situační a zápletkovou technikou moderní komedie francouzské. K Tylovým typům lidovým a maloburžoazním přibýly postavy mladých podnikavých měšťanů a inteligentů. Nejlepší Šamberkovy hry, vesměs až z osmdesátých let (*Jedenácté přikázání*, *Palackého třída č. 27*, *Éra Kubánkova* aj.), ukázaly neobyčejnou jevištní účinnost a životnost této stylové kombinace. Většinou však vznikaly jeho frašky rychle, z popudu určité aktuální události (*Boucharón*, *6. červenec*), a proto měly charakter neprokomponovaného libreta, jež dotvářela teprve inscenace. Některé dodnes svědčí o kouzlu staropražského života, evokují idylické a sentimentální příběhy a svérázné postavičky jejich děje (*Podskalák*, *Kulatý svět* atd.).

FRAŠKY
F. F. ŠAMBERKA



Vlevo: Josef Frankovský v roli Floriána Buchty v Šamberkově hře J. K. Tyl. *Prozatímní divadlo, 1882. Rytina J. F. Patočky podle kresby Františka Kolára.* — Uprostřed: Ferdinand Šamberk, civilní portrét. — Vpravo: Jindřich Mošna jako tovaryš Kapusta ve Wilksově veselohře *Nápad. Prozatímní divadlo, 1867.*

KOMIKOVÉ PRAŽSKÝCH ARÉN

Šamberka milovali návštěvníci arén především ovšem jako herce. Hrál své bonvivány a světáky se silnou dávkou vlastního osobitého humoru, zdůrazňoval také jejich naučenou vnější noblesu. Byl mistrem extemporované slovní hříčky a improvizace. Protože málokdy šlo o improvizaci nepolitickou, obeznámil se Šamberk občas i s vězeňskou celou. Bouřlivé ovace hlediště neměly vždy po návratu konce. Přeháněl-li Šamberk charakteristiku postavy do karikatury nebo grotesky, jeho herecký druh Josef Frankovský (1840—1901) jim předával opět svůj tichý, hřejivý intelektuální humor; vyjadřoval jej nejsubtilnějšími prostředky hlasovými i mimickými. Obecenstvo se těšilo zvláště na jeho rozšafné otce a staré mládence (Malvolio ve *Večeru třikrátovém*, Podkolesín v *Ženitbě*). Třetí z trojice populárních komiků, Jindřich Mošna (1837—1911), naplnil zase scénu vzruchem a pohybem své drobné mrštné postavičky: metal kozelce, balancoval na hlavě, šplhal po laně a tančil kankán. Parodoval známé šansoniérky, psal si sám kuplety i hry. Přitom užíval jako mimického nebo gestického vtípu drobných detailů, odpozorovaných ze života lidových vrstev a svérázných figurek pražského světa. Už tady v arénách se v něm rodil budoucí velký realistický herec.

Arénní reprodukční umělec se velice podobal svému komediantskému předku 18. století. Musel zvládnout činoherní partie, zpívat, tančit, posloužit artistickou exhibicí i pantomimou. Jen díky této herecké všestrannosti zapustila u nás poměrně brzy kořeny Offenbachovská opereta. Měla dobrou reprodukční úroveň, smetanovský orchestr se tu spojil s vynikajícími činoherci — pokud lze ovšem tehdejší činnost Šamberka, Mošny, Frankovského a také Seiferta považovat pouze za činoherní herectví. Offenbachova protiaristokratická satira měnila se ovšem v českých poměrech a v arénním ovzduší v satiru maloměstáckou. A také domácí pokusy o nový žánr končily většinou u frašky nebo hry se zpěvy.

Formálním a ideovým vyvrcholením arénního představení byl kuplet, obměňovaný podle posledních událostí ze dne na den. Časem se z něho stalo samostatné vystoupení na rampě

a vznikla další divadelní forma – šantán a kabaret. Kořeny tohoto žánru tkvěly už také v satirických pouličních popěvcích z doby předbřeznové a z roku 1848 i v žertovných výstupech a scénkách, kostýmovaných monolozích figurek pražského světa, jež představovaly nejvyhledávanější repertoár demokratického ochotnického divadla šedesátých let. V letech sedmdesátých vznikají první pražské zpěvní síně (*U Medvídků*, *U Rozvařilů* ap.), spojené s profesionálním divadlem osobou kupletisty J. Mošny. Je to však umění většinou politicky bezzubé, tíhnoucí spíše k lascivnosti a dvojsmyslu; výjimkou byl šantán Leopolda Šmída *U bílé labutě*, který navazoval na buržoazní demokraticismus (*Pomníky*) i malé formy ochotnického divadla šedesátých let (*Z pražského zákoutí*, *Batalión*). V *Bataliónu* (1893) vytvořil Šmíd realistickou postavu deklasovaného intelektuála dr. Uhra, zahnaného společenskými poměry k alkoholu.

ŠANTÁN
A KABARET

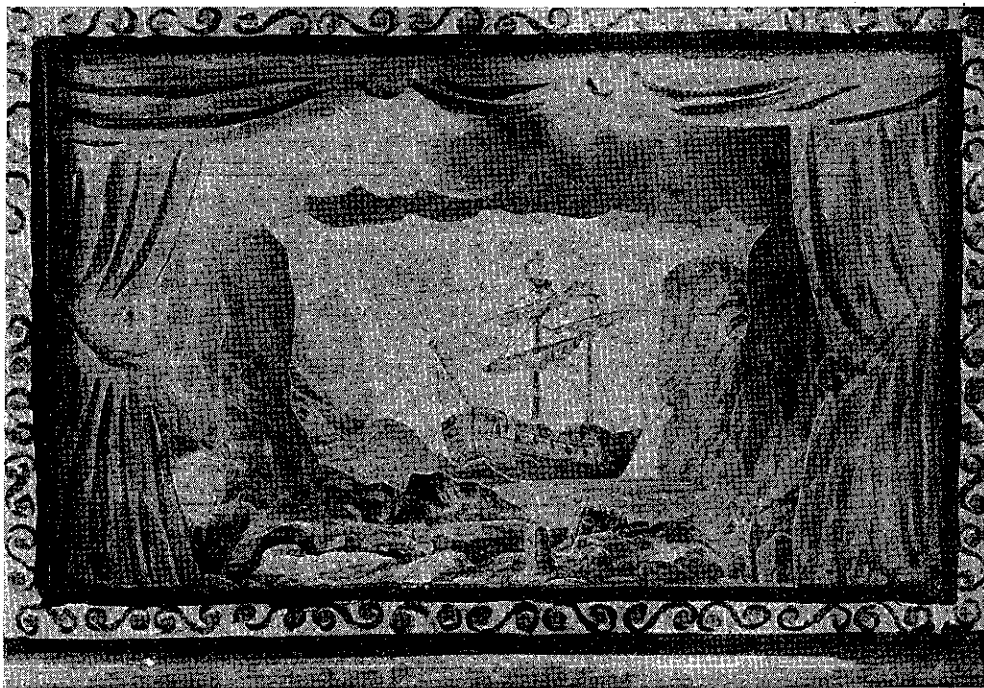
V prostorných arénách, zařízených často moderněji než oficiální scéna Prozatímního divadla, přišly ke slovu i poslední vynálezy jevištní techniky. Plynové osvětlení (ve Stavovském divadle 1850), impregnace dekorací i volné povětří arén dovolily mnohé pyrotechnické pokusy, které dříve byly nebezpečné nebo zdravotně závadné.

Ze západních divadelních metropolí přišla k nám móda výpravných baletů, féerií a cestopisných her. Někdy se ovšem inscenovaly podobným způsobem i staré jevištní báčorky. Féerie byly divadelní útvary se sporým a často velice nenáročným textem, vlastně jen libreta, na jejichž podkladě rozpoutali režisér, maskér, garderobiér, rekvizitář, jevištní mistr a osvětlovač technik pravé divadlo zázraků. Za pomoci prvních bateriových elektrických zdrojů kouzlili na divadelním nebi hvězdy, východ měsíce a slunce, dovedli zaranžovat umělý výbuch sopky. Pomocí složité kombinace posuvných kulís, propadel, sklápěcích stojek, tahů a kulísových drážek mohlo být jeviště dějištěm zemětřesení, zničené město vyvstalo z rozvalin ve své původní slávě, zaoceánské parníky brázdiry paprové mořské vlny a při nárazu na skálu se rozpadly v tisíc kousků; balóny a vzducholoďi stoupaly do výše s odvážnými pasažéry. Před užaslým zrakem cestovatele jedoucího na koni, vlakem či lodí odvíjela se na pohyblivém prospektu panorámata cizích krajin. Na insce-

FÉRIE
A VÝPRavnÉ HRY



Zpěvák Josef Rak v kostýmu pro *Píseň námořníka* na rozbouřeném moři



Maketa dekorace k dramatizaci Verneových *Dětí kapitána Granta*
Nové české divadlo, 1880

nační vývoj našeho divadla působily nejsilněji dramatizace fantastických a dobrodružných románů J. Verna – tzv. verniády (*Děti kapitána Granta, Ku měsíci, Carův kurýr, Cesta kolem světa za 80 dní* apod.). Byly to vlastně první reportáže o dalekých exotických krajinách a snažily se proto upřímně – i když ne vždy se zdarem – o věrohodnost představovaného prostředí, o charakteristické detaily národopisné a zeměpisné. Narušily tak obecnost starých typových dekorací a jevištní výprava byla pozvolna povyšována na rovnocennou složku divadelního projevu.

SNAHY
O VĚROHODNOST
DEKORACÍ

Působil tu zajisté také vliv současné divadelní praxe souboru *dvorního divadla Meiningenského*, který na svých pohostinských hrách překvapil Evropu naturalistickou věrností kostýmů i dekorací. Avšak ještě před jejich první návštěvou Prahy (1878) vydalo se české divadlo samo touž cestou. Iniciativní byla v tomto směru hlavně opera pod vedením Bedřicha Smetany a režiséra Edmunda Chvalovského inscenacemi *Dvou vdov, Hubičky a Tajemství*. Také režisér a výtvarník František Kolár přiblížil se tomuto pojetí důmyslným aranžováním pestrobarevných komparsových skupin i uměleckými kostýmními návrhy, které navíc vždy prozrazovaly osobitost jeho herecké charakteristiky.

Podobné tendence měly ovšem v dalším vývoji dvojí vyústění. V Národním divadle, které bylo lépe technicky vybaveno a mělo k dispozici velké jeviště i elektrické osvětlení (první divadlo s elektrickým osvětlením ve střední Evropě bylo německé divadlo v Brně, nyní Na hradbách, roku 1882), zdegenerovaly výpravné hry a balety v honosnou podívanou (*Excelsior*). Podobná touha po nádheře a výpravnosti se projevovala i při velké opeře a historickém dramatu. Na druhé straně však byly cestopisné a výpravné hry první předzvěstí pozdějších inscenací realistických a naturalistických.

ROZMACH
MIMOPRAŽSKÉHO
DIVADELNICTVÍ

Pro druhou polovinu 19. století je příznačný kvantitativní rozmach divadelnictví mimopražského, ochotnického i profesionálního. Bohatnoucí měšťanstvo si v této době zřizovalo divadelní sály nejen v hostincích, sokolovnách a jiných spolkových objektech. V Chrudimi, Čáslavi, Dvoře Králové, Táboře, Brně aj. si dokonce postavilo i samostatné divadelní budovy. V těchto divadlech pak hráli jedné kočující společnosti, jedné ochotníci. V Plzni se růst českého měšťanstva projevil nejradikálněji – převzetím dosavadního německého divadla do českých rukou (1865). Zvláště dramatický byl boj o české divadlo v Brně. V poněmčeném městě se prosazoval český živel jen s velikými obtížemi. Divadlo tu bylo proto považováno za významný obranný prostředek proti germanizaci i rozpínavosti německého kapitálu i proti snahám separatistů, kteří chtěli Moravu oddělit od politického a kulturního vývoje Čech. V sedmdesátých letech se tu hrálo česky na jevišti *Besedního domu* – kulturního střediska českého Brna. Teprve později byl k divadelním účelům adaptován hostinec na rohu Ratvitova náměstí (dnešní Žerotínovo) a ulice Na Veveří a 6. prosince 1884 otevřen jako *Prozatímní národní divadlo v Brně*.

ROZMACH
OCHOTNICKÉHO
HNUTÍ

Zákony o spolčovacím a shromažďovacím právu, vydané v letech šedesátých, umožnily nebývalý rozmach ochotnického hnutí. Divadelní spolky byly tehdy často střediskem demokratické inteligence a rozhodným činitelem společenského života v menších městech. Jejich dramaturgie byla v šedesátých letech závislá na pražské oficiální scéně, v pozdější době za ní zůstávala pozadu. Vyspělejší soubory se pokusily i o operu. Specifikem repertoáru amatérských scén byly aktovky, malé žánrové scénky, sólové výstupy, živé obrazy, recitace, satirické kuplety, parodie a travestie starého loutkářského repertoáru, hrané živými herci atp. Malých divadelních forem využívalo s úspěchem i dělnické ochotnictvo, sdružující se od konce šedesátých let v podpůrných spolcích. Zvláště živelně tu pronikala dělnická píseň. Měšťanské i dělnické ochotnické divadlo bylo neustále úzce spjato s divadlem profesionálním. Hostovali tu vynikající umělci (Sklenářová, Mošna, H. Vávrová) a amatérské scény naopak nahrazovaly dlouhá léta školu divadelního dorostu (v Praze např. žižkovský *Pokrok*, staroměstské *divadlo U sv. Mikuláše* nebo soubor hrající na Smíchově *U zlatého anděla*; v Brně měla podobnou funkci skupina kolem měšťana Rudiše). V této době se objevuje stále častěji i divadlo pro děti, hrané dětskými ochotníky, které však nevybočuje z didaktických cílů školní výuky.

LOUTKÁŘI

Ani menší městečka a vesnice nebyly tou dobou bez divadla. V těchto odlehlých místech působily staré loutkářské rody, jejichž umění, když před rokem 1848 splnilo svoji národně buditelskou funkci – nyní rychle zaostávalo v reprodukčních prostředcích i v repertoáru. Výjimkou byl Jan Nepomuk Laštovka (1824–77), který oživil své divadlo loutkářskými adaptacemi moderního repertoáru.

Kromě ochotníků a loutkářů spoluvytvářely hustou divadelní síť venkova profesionální cestující společnosti. První česká společnost Josefa Aloise Prokopa (1807—62) byla roku 1849 založena jako „Národní divadlo pro venkov“. V první polovině padesátých let připojily se k jejímu národně uvědomovacímu poslání i společnosti Kullasova a Zöllnerova, u kterých působil Tyl. V konstitučním období vyrostla se jich pak už celá řada. Zvláště pečlivě byly divadelní kulturou nasycovány severní, severovýchodní a jihozápadní Čechy. Nej kvalitnější repertoár měl ředitel František Pokorný a řadu vynikajících herců vychoval Josef Emil Kramuele (Bittnera, Frankovského, Slukova). Společnosti si nevytvořily osobitý repertoár, byly v tomto směru zcela závislé na pražské scéně, často sahaly i k osvědčeným kusům období předbřežnového. Hrál se Tyl, Štěpánek, vídeňské frašky, kouzelné hry, historická dramata, zřídka kusy francouzské. Také klasika pronikala na kočovnická jeviště pomalu, někdy zásluhou Pokorného (Schillerovy oslavy 1859), někdy i zásluhou společností německých, které hrály po celé sezóny česky (Wallburg — Wesecký). Tragédie reprodukovali herci koturnovitě vznošenou deklamační manýrou, připomínající způsob interpretace F. Krumlovského. Tento tradiční styl, jež reprezentoval zvláště herec František Paclt, dožíval na venkově v izolaci. Naproti tomu herci pracující metodou drobných životních detailů a pokoušející se o studium realistických charakterů byli neustále vyhledáváni stálými divadly a dováděli tu často svůj obor k vrcholu dokonalosti. Podobně se vyvíjelo např. umění J. Frankovského, J. Vilhelma a Marie Ryšavé, roz. Köhlerové.

Šedesátá léta zažila přímo inflaci kočujících skupin. V konkurenci mezi sebou i s rozbujelým divadlem ochotnickým degenerovaly mnohé společnosti umělecky i hmotně na úroveň šmír. Vyhledávaly stále menší a zapadlejší místa, jeviště improvizovaly často na sudech atp. Kočující herec, jehož společenské postavení stavěl divadelní řád z roku 1850 naroveň hospodářské čeledi, byl i v dobách konjunktury nucen zvát na svoji benefici nebo „abšíd“ (závěrečné představení na rozloučenou) ponižujícím způsobem — obchůzkou po domácnostech. Na špatných „štacích“ se nehrálo za pevný plat, ale „na díly“, tj. za poměrnou část výtěžku z každého představení, přičemž ředitel si ponechával největší počet „dílů“. V nejhorších dobách nastoupilo i patriarchální společenství spotřebních statků — obvykle paní principálka zorganizovala společné stravování členů souboru. Za tohoto stavu nebývala jen umělecká úroveň, ale i morální pověst společností právě nejlepší.

V polovině šedesátých let založil bývalý šéf činohry Prozatímního divadla Pavel Švanda ze Semčic společnost, jejíž umělecký program vycházel z požadavků současného divadla pražského. Byl to první český divadelní podnikatel moderního typu, vzdělaný, obdařený divadelním rozhledem, citem pro uměleckou hodnotu i pedagogickými vlohami v práci s herci. Jeho společnost byla až do konce století nejlepším českým mimopražským divadlem, zahrnovala soubor činoherní, operetní i operní. S první etapou Švandovy činnosti je nerozlučně spjat rozvoj českého profesionálního divadla v Plzni.

Ještě v letech padesátých byla divadelní Plzeň za Prahou značně opožděna. Teprve po roce 1848 tu začali objevovat dramatiky Tylova. Po obnovení ústavy se však česká plzeňská buržoazie rychle zkonstituovala a vytlačila dosavadní německé divadlo z jediné tamní scény (*Pravovárečné divadlo*, postavené 1832). První českou sezónu tu zahájil roku 1865 Pavel Švanda a zůstal Plzni věren s kratšími přestávkami dvacet let. Uskutečnil tu nejnáročnější požadavky moderní české divadelní kultury, hrál klasiku, soudobé původní dramatiky, nejcennější díla Tylova. Zval do Plzně i vynikající reprodukční umělce (Šamberka, F. Kolára, Mošnu, Peškovou, Šimanovského, Sklenářovou aj.). Pod jeho vedením zas naopak dozrál talent Frankovského, Seiferta, Slukova, Budíla a dalších a dalších. Švanda byl během svých letních sezón v smíchovských arénách (*v Eggenberku, U Libuše*) v neustálém kontaktu i s pražským obecnstvem. Politické změny sedmdesátých let přechodně ohrozily Švandův buržoazně demokratický divadelní program v Plzni. V polovině let osmdesátých odešel definitivně na Smíchov a později do Brna a začal zde další kapitolu českého divadelního vývoje.

KOČOVNĚ
DIVADELNÍ
SPOLEČNOSTI

DIVADLO
P. ŠVANDY
V PLZNI