

Jindřich Vodák k historii českého divadla

STUDIJNÍ TEXTY ÚSTAVU TEORIE SCÉNICKÉ TVORBY DAMU

[1]

NA
MU

Obsah

ÚVODNÍ POZNÁMKA **3**

K HISTORII NÁRODNÍHO DIVADLA 5

IDEA NÁRODNÍHO DIVADLA **5**

FR. AD. ŠUBERT **23**

MĚDĚNÁ DOBA ČINOHRY NÁRODNÍHO DIVADLA? **27**

NĚKOLIK DODATEČNÝCH SLOV O JAROSLAVU KVAPILOVI **48**

K HISTORII ČESKÉHO HERECTVÍ 53

TVORBA VELKÝCH ROLÍ **53**

SMĚRY ČESKÉHO DIVADELNÍHO ŽENSTVÍ **60**

NAŠE DIVADELNÍ KOMIKA **66**

JOSEF JIŘÍ KOLÁR (1812–1896) **74**

FRANTIŠEK KAREL KOLÁR (1829–1895) **78**

ELIŠKA PEŠKOVÁ (1832/3–1895) **79**

OTYLIE SKLENÁŘOVÁ-MALÁ (1844–1912) **81**

JINDŘICH MOŠNA (1837–1911) **84**

JIŘÍ BITTNER (1846–1903) **87**

JAKUB SEIFERT (1846–1919) **88**

VENDELÍN BUDIL (1847–1928) **91**

JOSEF ŠMAHA (1848–1915) **93**

EDUARD VOJAN (1853–1920) **94**

HANA BENONIOVÁ (1868–1922) **99**

MARIE LAUDOVÁ-HOŘICOVÁ (1869–1931) **102**

HANA KVAPILOVÁ (1860–1907) **105**

MARIE HÜBNEROVÁ (1865–1931) **108**

BOHUŠ ZAKOPAL (1874–1936) **112**

VÁCLAV VYDRA (1876–1953) **113**

ROMAN TUMA (1899–1933) **116**

JARMILA HORÁKOVÁ (1904–1928) **117**

NAMÉ

STUDIJNÍ TEXTY ÚSTAVU TEORIE SCÉNICKÉ TVORBY DAMU

[1] Jindřich Vodák k historii českého divadla

Soubor studijních textů připravil Ústav teorie scénické tvorby DAMU, editoři Zuzana Sílová a Jaroslav Vostrý. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, Praha 2017. **ISBN 978-80-7331-441-5.**

zásluh o jeho divadelní vášeň a podnikavost. Manželství to bylo kulturně úrodné, vypěla v něm na umělkyni, která si vytvořila svou vlastní techniku pro sled dramatických povah, pro dvojhru mezi opravdovostí a komikou, pro jemný, vkusný a přece živelný humor, pro uchování ryziho občanského ženství. Sto let od jejího narození nepřešlo tak, aby toto její umění pozbylo platnosti.

„Stoletá Eliška Pešková“, *České slovo* 1. 7. 1933 (in *Tváře českých herců*: 47–49)

Otylie Sklenářová-Malá (1844–1912)

Těm z vás, kdož pamatují ještě obě naše čelné umělkyně, i Otylii Sklenářovou-Malou i Hanu Kvapilovou-Kubešovou, mohou dnes v goethovském období zatanout na mysli verše z faustovského věnování (trochu obměněné): „Zas chvějné postavy nás oblétáte, jež zrakem zřeli jsme kdys pohnutým? Zda zachytit se dáte tentokráte, než zcela pohltí vás mlha a dým?“ Obě, Sklenářová i Kvapilová, hrály Faustovu Markétku, jedna v tradičním úboru s přivěšenou kabelkou, se vzorným přednášením veršů, se vzníceným smyslem pro dívčí poetičnost, druhá v prosté hladké sukni, s prozařující duší, s největší hloubkou bolesti v úzkostné modlitbě, a rozdíl mezi oběma Markétkami vystihuje tak asi vývojový pokrok od umělkyně k umělkyni. Ale jedna jako druhá, obě byly stejně skvělou ozdobou českého divadla, obě posunuly jeho umění o veliký kus dále kupředu, obě zůstavily v něm trvalé stopy, přes něž vede každá jeho správná cesta, a obě budou vždycky rovnou měrou zasluhovat, aby se před nimi v úctě a vděčnosti skláněly hlavy vzpomínajících.

Potřebovalo-li hlavní české divadlo zvláště v těžkých začátcích prozatímnosti umělkyni, která by obecenstvo vším zjevem mocně vábila a přitahovala, nemohlo dojísta najít žádné lepší než zrovna Sklenářovou-Malou. Když se dnes podíváme na *Elišku Přemyslovnu*, truchlohru Václava Vlčka, na trapnou její romantiku, na bezmocnost její hrdinky, nepochopíme, že by takové dílo dramatické bylo mohlo kdy mít úspěch u obecnstva, jež dychtí silně se dojímat. Ale Sklenářová-Malá dokázala také té Elišce Přemyslovně zajistit čestné místo představeními, na něž se kvůli ní hrnula celá tehdejší česká Praha a při nichž potlesk nabýval bouřlivosti přímo „vyzývavé“. Chodit na Sklenářku, ať hrála co hrála, to bylo hnedle tak jako za našich posledních let chodit na Sedláčkovou, a vybraný repertoár český i cizí směl při své vybranosti spoléhat nejvíce jenom na ni.

Zjevila se, rodilá Vídeňka, v Praze r. 1863 jako zázrak dívčí krásy, s velkýma, moudrýma očima, se vzdělanou schopností střídmé elegance, konverzačního

důvtipu, pěkného, vkusného pohybu, a když ta čistá, mladá krása v Schillerově *Panně Orleánské* vystoupila na jeviště, bylo prý to, jako by růžový keř, pokrytý zelenými poupaty, náhle za ranního úsvitu vynořil se z šera, pokryt nejluznějsími rozvitými květy. Pohledy Janiny hořely nadšením, tvář zářila, myšlenky básníkovy mluvily všechny celou svou vahou ve větvích, v nichž milá česká řeč nabývala libozvučnosti dotud nikdy neslýchané. Přišla Otylie Malá skutečně v pravý čas našemu českému divadelnímu umění. Byla tehdy a dlouho ještě dále doba, kdy naše mateřština bývala i nejznamenitějšími herci nešetrně, často schválně kažena a przněna, král a vůdce českého herectva Josef Jiří Kolár zacházel s češtinou tak nemilosrdně, tak barbarsky, že to uráželo každý poněkud citlivý český sluch, umělci jako Šimanovský nebo Šamberk musivali opět a opět být káráni za hrubou nedbalost k národnímu jazyku, a jejich těžké hříchy byly v tom oboru jenom nejmírnějším stupněm vládnoucího povšechného zlozvyku. A snad tedy musila to být zrovna česká Vídeňáčka, dcera vlasteneckého českého vojenského lékaře, aby proti vídeňské němčině čeština bousovské babičky stala se jí drahým a vzácným skvostem, jež si zamilovala a jež sebe méně kalit a špinit v jeho lesku byla by si pokládala za zločin. To byla ta ohromná, úrodná novota Otylie Malé, ta vřelá, zbožná láska k ryzosti, zvučnosti a leposti mateřštiny, unášející rozkoš z její lahody a pružnosti, z její zdokonalující se výmluvnosti a jímavosti. Měla k ní silný, jasný, libý, zřetelný hlas, měla k ní bohaté všechny výšky a barvy tónu a byla v jejím užívání uvědomělou družkou, spolupracovnicí a namnoze předchůdkyní našich básníků. Věděli dobře, proč pro ni planou.

Ale rozumějme, u Sklenářky jazyková lepost byla nerozlučně spojena s tím, co ona sama podivuhodně nazývala duševní architektonikou role a co si přesně vymezila, že „to již je jiná práce: tady již duch architektův musí mysliti a dbáti při stavbě zákonů pravého umění“. Dokonce o znalci-estetikovi mluví už Sklenářka a vykládá, jak se herečka při studiu role musí mít na pozoru, aby si z pouhých osobních důvodů – jako zase Josef Jiří Kolár – nezalíbila té či oné myšlenky, toho či onoho slova, a aby nepoložila důrazu někam, kam podle celkové stavby nepatří. Škoda, že nemáme gramofonových desek se Sklenářčinou Hermionou ze Shakespearovy *Zimní pohádky* nebo s Hippodamií v trilogii Vrchlického! Viděli byste tu estetickou architekturu, jak mezi sebe a vytvářenou postavu dramatického díla položí určitou pozorovatelskou, uvažovací vzdálenost, aby ve výsledném výkonu bylo všechno řádně podle účelu rozvrženo, rozděleno, urovnáno a aby každíčká část a částíčka obsahu vynikla v pravém poměru k ostatku, svou mírou významu a zasazení. Ano, každé slovo musí „vyvřít z duše“, ale z duše dramatické osoby a ne tak, aby se slova ještě mezi sebou přela o moc, vládu a důležitost. Dnes je nám takzvaná promyšlenost přednesu a hry běžným pojmem, ale v letech Sklenářčina rozkvětu byla i ona novotou, která předcházela Durdíkovu knihu všeobecné estetiky a kterou

obecenstvo s požitkem přijímalo jako pocit rozjasňující průhlednosti, jako usnadnění zlepšeného poznání a proniknutí. Vzdávala se umělkyni chvála, že je srozumitelná – totiž umělkyně měla ve svém uměleckém pudu a vzdělání ženský dar, který tolika i předním hercům vedle ní chyběl: že ona vždycky lidem pověděla víc, účinněji a přístupněji než jiní. Jak by se byli za ní netáhli!

A to ještě není všecko. Když se dějiny našeho hereckého umění dělí na jednotlivá období, shrnuje se většinou všecko, co předcházelo náš úředně stanovený realism, do přihrádek klasicismu a romantismu, jak namátkou se uzdá. Ale my máme ve svém divadelním vývoji široké a kvasivé pásmo heroické, kde s celým národem, s básníky a s tvůrci dramatickými naše herectví hledalo hrdinu a hrdinství, něco, čeho jsme v ten čas nejvíce potřebovali a o čem nebylo dost odkud ze skutečnosti nabrat žádoucí určité, úplné představy. A tu spatříme, že Josef Jiří Kolár jako Hálek ve svých dramatech dával přednost zlým, podřývavým, ničivým hrdinům záporu, Mefistům, Jagům, Richardům Třetím, Shylockům, a že rozkotaný, rozháraný Hamlet byl našim hercům nejvyšším měřítkem hereckého poslání v hrdinnosti. Bozděchův herostratský hubitel a vrah Olaf v *Baronu Goertzi*, to bylo takřka vyznavačské živelní vtělení toho našeho záporného pojetí v oblasti národního hrdinství. Ale Sklenářová-Malá přinášela proti němu silný proud heroické, hrdinské kladnosti, přinášela blahou zvěst, že nejsme zcela uzavřeni hrdinství světlému, které chce a plodí dobro jenom soustředěnou, nadšenou silou dobra a rozhodnou, přesvědčenou vůlí k němu. Vypravovala Nerudovi, že ve vídeňském Karlově divadle, do něhož spěchávala jako do kostela k bohoslužbě, nad jiné zbožňovala herce Michaelisa, který jakožto hrdina a vznešený milovník hrával jen ušlechtilé, vznešené úlohy: „On stal se mým ideálem.“ Či spíše: v něm se jí přihlásil její umělecký ideál. Jenže Sklenářčino hrdinství neobtévalo se po německu do oslnivé vznešenosti, do panské urozenosti, do vzdušné velkoleposti, nýbrž v duchu našeho českého ženství směřovalo za oddaností k svaté věci, za odhodlaností k potřebnému činu, za vysokostí a bezúhonností úmyslů, za pevnou, neochvějnou stálostí ve víře i v utrpení. Hrála Antigonu, hrála Arrii, hrála Eponinu, Brutovu Porcii, Drahomíru, Marii Terezii a vždycky se o ní mohlo říci, že byla úchvatná, že zdvihala diváka nad všednost, že svírala bezpečně otěže bouřlivého letu ve zdatné ruce, ale nikdy nemohlo se o ní dost přiléhavě říci, že byla okázale vznešená. Nepotřebovala k svému hrdinství válečného pole Panny Orleánské ani královského vínku Marie Stuartovny, dovedla prokázat svou hrdinnost také v pouhé kutnohorské paní mincmistrové, jež si i proti manželovi s klidnou, sotva přiosřenou určitostí vyhrazovala samostatnost v náboženském smýšlení a ve šlechtných skutcích, také v pouhé Bozděchově Anežce de Champrosé, jež ze svého koutku úsměvně a s nebojácnou přímostí přicházela vyprosit svého vyvolence ze svůdnických dámských osidel. Proto zůstávala Sklenářka hrdinkou, i když v Šimáčkově dělnici Strouhalce stála s šátkem přitaženým

na plece jako nepovolná hajitelka tuhé ženské práce, nebo když v Jiráskově Vojnarce s přichmuřenou odmítavostí čelila divokému dorážení milencovu. Každá ctnost vyžaduje hrdinství, vyžaduje ho každý ušlechtilý řád a tradici i toho hrdinství zakládala a vypěstovávala u nás v divadle za svých hlavních let nejvíc Sklenářová-Malá. „Tak ducha vzletem byla dobra kněžkou a každou kapkou krve velkou Češkou.“

„Dva pamětné medailonky“ /1932/ (in Tváře českých herců: 41–45)

Jindřich Mošna (1837–1911)

V Karlíně Jindřich Mošna přišel na svět jako jedno z pěti čiperných dětí kovářských, otcovskou příslušností patřil do Vršovic. Základního školského vzdělání nabyl jednak v Podole, jednak u sv. Jindřicha, u podolského učitele Koubka se naučil zpívat na velký prospěch své divadelní dráhy a krátce také proběhl nějakou tou třídou piaristické reálky, kde vynikl tolik zbrklou, bláznivou nezbedností – Hajnryšek chodil po hlavě. Načež se tedy u strýce Boehma ve Vodičkově ulici vyučil mosazníkem, proslavil se urobením pověstné krejčovské žehličky pro cechovní výuční list a honem se přes Budějovice a Linec rozběhl do Vídně na zkušenou. Bylo obsírně vypověděno, jak tam ve Vídni při zaměstnání tovaryšským propadl divadelní vášni, která divadla a které herce poznal, tragické i komické, a co všechno podstoupil, aby mosaznictví mohl na rakouských německých jevištích zcela zaměnit za káru Thespidovu. Ale více než ta divadla znamenalo pro Mošnu, že on, chudý, nadaný Čecháček a Pražánek, octl se v ruchu hemživé, vírné, bohaté Vídně, že se všecek napojil jejím umocněným, zvýšeně různotvárným životem, mnohostí a pestrostí jejích zjevů a že zahlédl najednou v bleskném osvětlení tisícové životní rozdíly a možnosti, kterých všech zadychtil se účastnit. Víme, jaký vliv měla na královéhradeckého Hermanna Praha, jak ho rozohnila chtivostí vidět, zachytávat, kreslit, a Vídeň byla pro Mošnu ještě něčím víc. Tolik nových a nových lidí, vznešených i ubohých, panských i služebnických, pyšnivých i příkrčených, a on je všechny přívalem ucítil v sobě, nespočetné živé masky, jež se jeho hybným, křepkým tělíčkem draly na divadelní prkna.

Návrat do vlasti k vojenskému odvodu, Pavel Švanda ze Semčic a Jos. J. Kolár, ředitelé Prokop, Štandera, Walburg-Wesecký a zase Švanda, to šlo rychle po sobě, a prostě už roku 1864 za Liegerta usadil se Mošna trvale v Prozatímním divadle, z něhož nutně v rozvoji jeho dějin přešel dále také do Národního. Čtyřicet let nejplodnější tvorby mu nastalo a ještě dlouho nebyl konec, „do