

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2011

Lenka Marková Chválová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

OD TYLOVÝCH HEREČEK

KE SKLENÁŘOVÉ-MALÉ

**(ŽENA V ČESKÉ HERECKÉ DRAMATURGII OD TYLA K
DRAMATIKŮM PROZATÍMNÍHO DIVADLA)**

Lenka Marková Chválová

Vedoucí práce: Doc. Zuzana Sílová, PhD.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ART IN PRAGUE
THEATER FACULTY

**FROM ACTRESSES OF J. K. TYL
TO SKLENÁŘOVÁ-MALÁ**
(WOMAN IN CZECH DRAMA FROM TYL
TO PLAYWRIGHTS OF THE PRAGUE
PROVISIONAL THEATRE)

Lenka Marková Chválová

DISERTATION THESIS

Scenic production and theory of scenic production

Supervisor: Doc. Zuzana Sílová, PhD.

Prague 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Od Tylových hereček ke Sklenářové-Malé
(Žena v české herecké dramaturgii od Tyla
k dramatikům Prozatímního divadla)

vypracovala samostatně pod odborným vedením
vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Disertační práce podrobně popisuje vývoj ženského herectví a proměny obrazu ženství v dramatu a divadle 19. století v Čechách, od vzniku prvního českého profesionálního hereckého souboru ve 40. letech, až k největší české herečce 19. století, Otýlii Sklenářové-Malé, a klade tento vývoj do přímé souvislosti a spojení s vývojem českého dramatu od J. K. Tyla až k dramatikům Prozatímního divadla, V. Vlčkovi a E. Bozděchovi. Studie sleduje tvůrčí spolupráci výjimečných uměleckých osobností v divadle a zabývá se podobami a smyslem herecké dramaturgie jako možností rozvíjení osobitého talentu a bytostného tématu herce. Práce vychází především z autentických dobových svědectví a překonává některé opakované předsudky divadelní historie.

This dissertation thesis describes in detail the evolution of the feminine acting and changes of the image of womanhood in drama and theatre of 19. century in Bohemia, from the formation of the first Czech professional actor's ensemble in the forties, to the greatest Czech actress of the 19. century – Otýlie Sklenářová-Malá, and it describes all that in direct context and connection with the formation of the Czech drama from J. K. Tyl up to the playwrights of the Prague Provisional theatre – V. Vlček and E. Bozděch. The study follows the creative cooperation of the exceptional artistic personalities at theatre and it engages in forms and sense of actor's dramaturgy as the way to develop the original talent and the deep theme hidden in the actor. The thesis proceed mainly from the authentic period evidence and it overcomes some repeated preconceptions of the theatrical history.

OBSAH

I. ÚVOD: Proměny obrazu ženství a otázky propojení vývoje dramatiky – dramaturgie – herectví 19. století	4
Poznámka k pramenům.....	12
II. ŽENA V DIVADLE JOSEFA KAJETÁNA TYLA.....	13
1. J. K. Tyl a originální spojení protikladů: Nevlídna milující matka – Magdaléna Skalná.....	14
2. J. K. Tyl a Magdaléna Hynková: Laskavá matka a skrytý rozpor.....	27
3. J. K. Tyl a Anna Rajska: Čiperná hrdinka vytrvalosti	33
4. J. K. Tyl a Anna Kolárová: Romantická tragédka a Tylovy velké výzvy.....	48
5. Tylova <i>Drahomíra</i> a Kolárovy historické hry: Dvě protikladné tendence.....	67
6. Žena na scéně J. K. Tyla: Od biedermeierovského pasivního ideálu k svébytným jednajícím hrdinkám.....	69
III. OTÝLIE SKLENÁŘOVÁ-MALÁ A PODOBY ŽENSTVÍ V PROZATÍMNÍM DIVADLE 1863-1880	
1. Cesta na jeviště: Herecké předpoklady Otýlie Sklenářové-Malé a otázka povahy deklamačního herectví.....	71

2. První tři sezony Otýlie Sklenářové-Malé	
v Prozatímním divadle:	
Hledání hrdinky.....	101
Sezona 1863/64: Klasické dívčí hrdinky.....	102
První samostatná sezona 1864/65.....	119
Zlomová sezona 1865/66:	
Boj o přežití českého divadla.....	135
3. Hálkova Tamar:	
Křehká cizí dívka přináší to, co hledáme.....	155
4. Vrcholná léta Prozatímního divadla 1866-1873:	
Národní hrdinka.....	174
Sezony 1866/67 a 1867/68:	
Oživení české dramatiky.....	176
Setkání Jiřího Bittnera s Otýlíí Sklenářovou-Malou:	
Dialog muže a ženy jako jiskřivý souboj.....	182
Sezony 1868/69 a 1869/70:	
Stabilizace družstva a Bozděchova dramaturgie.....	189
Sezona 1870/71:	
Jeřábková Mína.....	196
Julie Šamberková:	
První vážná sokyně na jevišti.....	204
Sezona 1871/72:	
Předzvěsti krize a založení školy.....	213
Sezony 1872/73 a 1873/74:	
Příchod krize.....	220
5. Obětavě vlastenecké hrdinky Václava Vlčka.....	231

6. Bozděchova herecká dramaturgie:	
Promyšlené zápletky políčené na herce	242
<i>Z doby kotiliónů: Výzvy pro herce</i>	242
<i>Baron Goertz: Věčnost a pomíjivost</i>	264
<i>Zkouška státníkova: Souboj pro dva herce</i>	271
<i>Světa pán v županu: Konec Bozděchovy dramaturgie</i>	286
Herectví Otýlie Sklenářové-Malé a Jiřího Bittnera v Bozděchových hrách.....	294
IV. ZÁVĚR	
1. Poslední léta Prozatímního divadla (1874–1880).....	297
2. Herectví Otýlie Sklenářové-Malé na sklonku Prozatímního divadla: podoby ženství před otevřením Národního divadla.....	312
V. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	319
VI. LITERATURA	347

I. Úvod:

Proměny obrazu ženství a otázky propojení vývoje dramatiky – dramaturgie – herectví 19. století

Mohlo by se zdát, že dějiny profesionálního činoherního divadla v českém jazyce jsou krátké, chudé a dostatečně zaznamenané, souhrnně v akademických *Dějínách českého divadla* a v mnoha různých dílčích monografiích. Mohlo by se zdát zbytečné zkoumat vzdálené podrobnosti vývoje naší nepatrné divadelní kultury, zvláště ony dávné doby, kdy existovalo jenom jediné české profesionální divadlo. Když jsem ale ve školním divadle Disk na DAMU připravovala inscenaci *Gazdiny roby* Gabriely Preissové (1862–1946), studovala jsem inscenační tradici této hry a objevila jsem jakési nenápadné mezery v české divadelní historii.

Gazdina roba je obvykle vykládána jako dílo své doby, prosazující realistické zobrazování světa, zdůrazňuje se podrobné vykreslení vesnického prostředí, kritika sociálních problémů a postavení ženy ve společnosti. Sedmadvacetiletá začínající autorka je automaticky spojována s bojem za ženskou emancipaci. Text se tak vztahuje pouze k dobové realitě – co z ní zachycuje a jak ji zpětně ovlivní. Ve vztahu dramatiky k divadlu se pak obdobným způsobem popisují především požadavky textu na ‘věrné’ jevištní zachycení prostředí. Kdysi se *Gazdina roba* právě proto hojně hrávala: jako *dobový sociologický dokument*. Dnes naopak může takové omezené vnímání přispět jedině k tomu, aby se hra nehrála vůbec. Premiéra hry 7. listopadu 1889 vyvolala veřejný skandál, který nasměroval pozornost publika k mimo-divadelním vlastnostem hry a později bude používán k ilustraci zápasu o realismus proti zastáncům pozdního romantismu a divadla velkého stylu. Hra se stala manifestem (jako jím by-

la o něco dříve a uvědoměleji premiéra *Našich furiantů*), a všechny referáty a kritiky se soustředí právě na obhajování či zatracování nových směrů. Právě tyto směry žádají od umění přesné zobrazení prostředí (vlastně přechodně, v rámci prosazování jednoho stylu), a jeden poněkud zavádějící rys pak docela splyne s povahou celku.

Jan Císař ve svém *Přehledu dějin českého divadla* cituje Viléma Mrštíka, který v roce premiéry *Maryši* (1894) píše: „cílem *Maryši* bylo ukázat rozklad rodiny založené na penězích“ a „v tomto smyslu je *Maryša* drama ryze sociální“ (viz Císař 2004). Dál Císař shrnuje podstatu dramatické situace všech významných realistických dramát s vesnickou tematikou, a všechny lze snadno zjednodušit do sociologické roviny:

„Jiráskovy texty *Vojnarka* (1890) a *Otec* (1894), Preissové *Gazdina roba* (1889) a *Její pastorkyňa* (1890) stojí shodně na konfliktu jednoho člověka nebo více lidí s nějakým sociálním prostředím, kde neexistují normální vztahy mezi lidmi, ale neúprosně funguje rozhodující 'sociologická' hierarchie. V tom jsou všechny tyto texty ovlivněny naturalismem: podrobně líčí, jak sociální prostředí ovlivňuje chování a jednání postav“ (Císař 2004: 62).

Císař také konstatuje, že další hra Preissové, *Její pastorkyňa*, byla pro svou ostrou společenskou kritičnost a proti-idyličnost příkře odmítnuta, a její další kvality byly zcela přehlédnuty:

„Kritičnost dramatického textu *Její pastorkyně* přestupuje 'sociologický' pohled a otevírá na jeho bázi otázku existenciálního rázu. Není náhodou, že Leoš Janáček svou hudbou i úpravou dal později tomuto dramatu Preissové podobu velké antické tragédie, když rozvinul problémy rozhodování a konání, jimiž člověk s konečnou platností řeší nejpodstatnější problémy svého bytí“ (Císař 2004: 63).

Totéž se dá říci také o *Gazdině robě*. Zcela na okraji zájmu zůstávají už od premiéry scénické kvality hry, pro divadelníky ovšem nejpodstatnější, alespoň pokud nemá dílo zůstat jen jako doklad mrtvé historie, ale má se stávat vždy znovu součástí živé přítomnosti na jevišti. Konflikt jedince a nějak uspořádané společnosti je přece vůbec základní půdorys jakékoli velké dramatické situace. Pokud se jedinec stává hrdinou, cítí uspořádání společnosti (a svoje posta-

vení) jako nesnesitelné a svým rozhodováním a jednáním usiluje o změnu celé společnosti (obce), a právě přitom se může setkat s hranicemi lidských možností. Naštěstí jsou přesvědčivé scénické vlastnosti *Gazdiny roby* pevně zakotvené v samotných slovech mnohovrstevnatého a výsostně dramaticky (a latentně herecky) cítěného textu, i v jeho básnických rozměrech. V tom jsou schopnosti divadelně nezkušené Preissové překvapivé, a není těžké zjistit, že její první a nápadně úspěšná hra vznikla v intenzivním tvůrčím *dialogu* s tehdejším ředitelem Národního divadla, zkušeným divadelníkem F. A. Šubertem (1849–1915).

Těžší je zjistit, pro jaké herce hra vznikala, co jim nabízela, a jak se s novými postavami vypořádali. Společenský dobový kontext se automaticky spojuje se vznikem a podobou díla, kdežto celý kontext divadelní je zmapován odděleně a nesouvisle. Když jsme se rozhodli inscenovat *Gazdinu robu*, přitahoval nás na hře velký ženský (tragický) osud – s konkrétní představou herečky, která vytvoří Evu. Přestože má silné protihráče, je skutečnou hlavní hrdinkou hry, a nelze si představit, že by autorka situaci Evy nepociťovala s pravým tvůrčím – hereckým – zaujetím. Obsazení úloh bylo v té době běžnou součástí kompetencí dramatika, přízeň ředitele mohla pozici Preissové vůči divadlu jedině upevnit. Kvůli vzrušeným sporům o realismus není mnoho zpráv o hercích prvního obsazení. Podstatné je, že toto pátrání vede k pozoruhodné osobnosti (a k tragickému osudu) **Marie Bittnerové** (1854–1898), k zapomenuté představitelce klasických hrdinek, salonních dam velkého světa i hrdinek prvních ruských realistických dramát, uvedených v Národním divadle. Vytvořila první Evu krajčírku, první Hippodamii v *Námluvách Pelopových* Jaroslava Vrchlického, i první českou *Noru* Henrika Ibsena (všechny tři postavy vytvořila roku 1889). Dobová kritika se přela jen o to, zda Marie Bittnerová vyhovuje realistické dramatice,

zda se dokáže od starší ‘deklamační’ herecké školy přenést až k novému psychologicko-realistickému herectví. Říká ještě dnes tento spor něco o jejím skutečném umění? Není to opět krajní zjednodušení tvůrčí cesty výrazné osobnosti na jakýsi ‘objektivně’ vyžadovaný ‘pokrok’? Bittnerová stála na rozhraní epoch. Nerozdělovala je tak, jak je dnes vidíme v jejich nesmiřitelnosti, ale živě navazovala – přenášela cosi z trvalých tendencí v českém ženském herectví ze starší éry do přicházející éry nové. Nesla si v sobě bytostné téma cizinky ve vlastním prostředí, nesmiřitelné s okolní společností, téma přecitlivělého i divokého a barbarského ženství, v mimořádně krásné tváři měla vepsanou jakousi temnou bolest či rozpolcenost. Snad se s Evou krajčičkou setkala pouhou náhodou, protože nebyly v soboru jiné síly, anebo – to byl její nezvratný herecký osud?

Osud a umění Marie Bittnerové mě zavedly k proměně herectví a obrazu ženství v dramatičce a divadle v 80. – 90. letech 19. století. Původně jsem chtěla jen shrnout, co této nápadné proměně předcházelo. Co převzala Bittnerová ze starší deklamační školy – od své učitelky, Otýlie Sklenářové-Malé? Jaké obrazy ženství se v české dramatičce předtím objevovaly a vracely? Jenomže postupem času, jak jsem nahlížela do dobových pramenů, tyto jasné otázky se čím dál víc komplikovaly. Historie zatím spíš vyhledávala odlišnosti, rozdělovala směry a vždy znovu vytvářela a prohlubovala propasti a násilná přerušování mezi jednotlivými generacemi českých divadelníků. To, co jsem naopak hledala, je spojení, navazování souvislých linií, trvalých tendencí a snah.

Nikde jsem nenašla žádné dostatečně souvislé pojednání o vývoji českého dramatu 19. století v přímém *spojení* s vývojem herectví, i když je to spojení pro divadlo určující. A vůbec nej-

větší mezery zůstávají v historii vývoje ženských postav a herectví.¹ Pokud se vzácné herečky a jejich hrdinky neoddelí od mužských postav a herců jako něco zvláštního, v převaze mužské divadelní a dramatické činnostech docela zaniknou. Proto se pokusím prostudovat a podrobněji popsat vývoj českého ženského herectví a herecké dramaturgie zaměřené na ženské postavy.

Z dostupných materiálů jsem došla k přesvědčení, že vůbec nelze sledovat největší herecké zjevy bez vazby na zásadní postavy, které vznikaly přímo pro ně, a nelze studovat dramatickou literaturu zcela oddělenou od divadla – a především od *herectví* své doby. Nejvýraznější a nejživotnější postavy v dějinách dramatu vždy nesou stopy po svém prvním představiteli, ať už si to běžně uvědomujeme nebo ne. Zřetelněji než jakákoli jiná svědectví zachycují postavy herecké prostředky a vnitřní téma svých původních herců, třeba dávno zapomenutých.

V Českém divadle se vztah autorů a interpretů nápadně projeví až na konci 19. století (od konce 80. let), kdy se herectví i drama prudce mění. Přejít od 'deklamačního' herectví 'divadla velkého stylu' k herectví 'psychologicko – realistickému', ve spojení s příchodem nové dramatiky, je zmapován velmi důkladně, protože se již ve své době opírá o rozvinutou teorii a kritiku. Tehdy se také začíná hovořit o herecké tvorbě individuální postavy, ve spojení s herectvím prožívání, se jmény **Hany Kvapilové** (1860–1907) a **Eduarda Vojana** (1853–1920). Předtím jako by existovala dramatika odděleně a herec jako by pouze podával výkon, deklamoval roli, tedy více či méně řemeslně přednášel dramatikův text, počítající s konvenčním obsazením dle hereckých oborů. Je to ale skutečně tak

¹ Jistě z mnoha důvodů: velkých ženských postav není v dramatece ani zdaleka tolik jako mužských, proto je taky nepoměrně víc herců než hereček. Postav i hereček nápadně přibývá právě až v průběhu 19. století, drama psali do té doby výhradně muži, a divadelní historii samozřejmě ještě dlouho také.

jednoduché? Nebo bylo 'nové' herectví i dramatika spíš omezeným dobovým projevem jisté trvalejší tendence? Možná úzké časové vnímání nových směrů zjednodušilo a popřelo vše starší, i když z toho všeho nevyhnutelně musely i samotné nové směry vycházet?

Přelom 80. a 90. let bezpochyby je doba převratná. Co zcela jistě nelze přehlédnout, je příliv opravdu nezvykle výrazných ženských postav na jeviště – jsou to vesměs nevyzpytatelné bytosti, divoké vetřelkyně, rozvracející odvěký řád patriarchálního světa.² Objevují se především v nové realistické dramatice, ale i v dílech autorů pozdně romantických. A která z hereček vytvoří nejvíc takových zlomových hrdinek? Bude to právě zmíněná učitelka Marie Bittnerové, **Otýlie Sklenářová-Malá** (1844–1912), představitelka starého divadla velkého stylu a deklamační školy! Vytvoří první Penelopu v *Smrti Odyssea a Drahomíru* Jaroslava Vrchlického (1882), Jiráskovu *Vojnarku* (1890), Kostelničku v *Její pastorkyni* Gabriely Preissové (1890), Strouhalku v Šimáčkově *Světě malých lidí* (1890) a Vrchlického Hippodamii v posledním dílu trilogie (*Smrt Hippodamie*, 1891). Další nové ženské postavy (Evu, Hippodamii a *Noru*) vytvoří její žačka. Proč hrály představitelky klasických hrdinek tyto nezvyklé postavy? Z pouhé nouze? Protože ještě odpovídající herectví nevzniklo? Nebo na cosi navazovaly? Možná dokonce svými předchozími výtvoři nějak přispěly ke vzniku nových podob ženství?

Jak vypadal obraz ženy v české dramatice před touto proměnou? Je snadné najít kořeny naší divadelní kultury: úplně první soubor profesionálních českých herců zorganizoval vedle oficiálního německého zemského divadla ve čtyřicátých letech 19. století **Josef Kajetán Tyl** (1808–1856) a právě tento divadelník zakládá u nás úzký tvůrčí vztah herce a dramatika – a současně vytvoří celou řadu

² Podobný zlom se samozřejmě odehrál po celém světě, ale záměrně se soustřeďím na specifika naší vlasti.

svébytných ženských postav. Lze dnes ještě zjistit, pro koho Tyl psal své hrdinky? Jak hrály herečky jeho souboru? Historie profesionálního českého divadla je krátká, ale velmi záladná – protože je neustále násilně přerušovaná – a proto opakovaně zkreslovaná. V 19. století narušuje plynulost vývoje tlak ze strany rakouských úřadů, ale také spory uvnitř české společnosti i divadla: ve snaze dohnat vývoj evropské divadelní kultury popírá každá další generace tu předchozí ještě dřív, než stihla vůbec dozrát. Nedočkaví začátečníci snadno přehlédnou, jaké divy jejich předchůdci dokázali, a vzhlížejí k cizím vzorům. Takový osud neminul ani Tyla v polovině 19. století, na vrcholu jeho divadelní dráhy. Z Prahy byl ‘vyhnán’ nejen z politických důvodů. Nastupující generace J. J. Kolára Tylovo dílo zcela odmítla. Přesto se Tylovy hry na scénu vrátí a stanou se jedním z nesporných základů české dramatiky. Pokud se chci zabývat vývojem ženství v divadle v 19. století, nemohu přehlédnout ženské postavy Tylovy, protože navzdory všemu popírání a podceňování založily jistou tradici, ze které čerpají i nové české ‘vetřelkyně’ z přelomu 80. a 90. let 19. století.

Po zakladatelském období Tylově přijdou 50. léta bachovského absolutismu, omezování všech občanských svobod – včetně drastického omezování rozvoje českého divadla. Ženské herectví té doby zastupuje Tylova nejtalentovanější vážná herečka, tragédka **Anna Kolárová**. Českému divadlu vládne její manžel Josef Jiří Kolár a píše nejúspěšnější hry své doby, často s velkými romantickými hrdinkami pro Kolárovou. Na ni pak přímo naváže největší česká herečka 19. století, kdysi nesmírně slavná, dnes málem zapomenutá **Otýlie Sklenářová-Malá**. Právě pro ni vzniká od 60. let až do konce století nespočet různorodých ženských postav, od naprosto konvenčních či schematických rolí spotřebního repertoáru přes vrcholně stylizované hrdinky básnických dramát až po svérázné postavy mo-

derních realistických her. Již samotné počátky umělecké dráhy Sklenářové-Malé nás přesvědčí, že nebyla pouze herečkou jediného omezeného stylu, později nazvaného ‘deklamačním’ herectvím. Pokusím se z autentických materiálů vystihnout podoby jejích postav, její herecké prostředky a vnitřní téma, jak se jevily a vyvíjely v téměř dvacetiletém období Prozatímního divadla. Mezi autory, inspirovanými jejím uměním, vyniknou Vítězslav Hálek, Václav Vlček, František Věnceslav Jeřábek a Emanuel Bozděch, který s herečkou spolupracuje několik let i jako oficiální dramaturg. Jak tyto dramatici vnímají herectví i osobní půvab Sklenářové-Malé? Co v jejich hrdinkách herečka nachází? Jaký obraz ženství na jevišti zosobňuje? Jak se její způsob vytváření postav promítá do nově vznikajících dramatických textů? Jak se podílí na proměně vnímání ženských postav, která se tak nápadně projeví na konci 80. let? Co přejímá ze starší tylovské tradice a čím směřuje k dalšímu vývoji, k takzvanému modernímu herectví? Jaké tendence v českém divadle (mezi dramatikou a herectvím) trvají stále již od ‘předvěkových’ dob Tylových, a co se naopak proměňuje?

Samozřejmě není třeba popírat kontext vzniku dramatického díla. Ale mnohem důležitější než okolní ‘zobrazovaná realita’, než prostředí, ve kterém žije autor, je kontext *divadelní*, ne jen jako vývoj dramatu – literatury, ale jako vývoj souboru osobností, které společně divadlo vytvářejí, vedou spolu tvořivý dialog, z něž vzniká nakonec hotový text a zachycuje jakési společné téma, které divadelní společenství spojuje i rozděluje, zachycuje živé napětí v tomto společenství. Dramatik je ve šťastné a plodné době vždy součástí divadla a jeho života, je to citlivý jedinec, který v sobě nechává zaznít všechny přítomné a naléhavé hlasy, a současně dokáže těmto hlasům dát nejpřiléhavější výraz ve slovech, tedy cítí všechny vlastnosti slova tak, aby v nich zachytil všechno, co umožní slovu

stát se vždy znovu tělem, vstoupit vždy znovu hercem na jeviště. To znamená, že dramatik musí být v první řadě hercem, a ne jediným, sám v sobě cítí všechny své herce, a dokáže rozvíjet jejich talent, osobité herecké prostředky i vnitřní bytostné téma.

Poznámka k pramenům

Z čeho může studium tohoto vývoje vycházet? Pokud nemá opakovat známé závěry, je nutné poznat dostupná bezprostřední svědectví. Dobových materiálů o herectví je samozřejmě zoufale málo. Dokumenty z doby Tylovy se většinou podobají spíš legendám, jeho divadelní cítění pro mě nejvýstižněji zachycují hry samotné, vypovídají dokonce velice výmluvně i o herectví jednotlivých členů Tylova souboru. Autentické jsou Tylovy články i dopisy a divadelní cedule. Existují pozdější osobní vzpomínky pamětníků i samotných herců, často velmi citlivé, ale bezpochyby také osobní, zaujaté až zkreslující. Z dalších období k těmto pramenům postupně přibývají divadelní referáty, od 60. let jsou cenným svědectvím především kritiky Jana Nerudy, které se vývoji Sklenářové-Malé věnují dost podrobně.

Zatímco podobu Tylových hereček uchovává sotva několik nespolehlivých a spíš pozdějších portrétů, Sklenářová-Malá je mnohokrát fotografována v různých svých proslavených rolích. Je však nutné zapojit poměrně velkou představivost, aby fotografie o herečce něco sdělily. Zachycení lidské podoby na snímku se teprve rozvíjelo, technické možnosti byly omezené a zkušenosti fotografů zatím vycházely spíš z malířského portrétování. Fotografie jsou pořizovány v ateliéru, sice v příslušném kostýmu, ale často mnoho let po premiéře a vůbec se nesnaží přiblížit nějaký určitý výraz dotyčné postavy. Fotograf si model 'malebně' aranžuje a herečka se pouze soustředí na vyžadovanou maximální nehybnost. Přesto jsou tyto snímky zajímavé a nejsou obecně známé, snad přispějí k vyvolání celkové představy o podobě herečky.

II. ŽENA V DIVADLE JOSEFA KAJETÁNA TYLA

Velké osobnosti z počátků českého divadla jsou většinou zároveň považovány za hrdiny národního obrození. Samotné divadlo sehrálo v probouzení národa významnou roli. Josef Kajetán Tyl (4. 2. 1808 – 11. 7. 1856) možná proslul víc jako obrozenec, než jako divadelník. Již za svého života získal titul „miláček národu“.³ Tyl jistě byl v nejlepší slova smyslu angažovaný v současném dění, sloužil svému národu: budoval všemi prostředky českou *kulturu*. Tvořil všechno, co z jeho pohledu této kultuře chybělo. Divadlo, krásnou literaturu i žurnalistiku, plesy a jiné společenské akce. Přispěl také významně k prvním změnám postavení ženy ve společnosti – rychle uhodl, že je třeba zapojit do buditelských snah české ženy – protože ty potom vychovají české děti. Pochopil, že ryze mužské obrození zůstává jen zvláštností skupinky intelektuálů. Psal články přímo pro ženy, aby je poučil a probouzel v nich lásku k národu, hledal a povzbuzoval začínající spisovatelky i básnířky a v neposlední řadě vytvářel ve svém díle obraz nového ideálu ženy.

Tylův zájem o ženské osudy je velmi nápadný a jeho ženské postavy jsou naprosto jedinečnou a základní ukázkou prorůstání herectví a dramatiky. V české dramatické tvorbě se tím ustavuje podstatná tradice, bez jejíž znalosti nelze o českém divadle vůbec uvažovat, ne-li jej vždy znovu vytvářet. Tyl našel inspiraci pro své hrdinky přímo v divadle. Právě ve svém souboru našel ženy – herečky – které se mu staly osudovými, při společné tvůrčí práci s nimi hledal své obrazy ženství a stále znovu a nutkavě psal čím dál pozoruhodnější ženské postavy, stojící ve středu všeho zájmu i dění.

³ Socialistické výklady historie dokonce udělaly z Tyla mučedníka a málem pra-komunistu, zdůrazňovaly jeho vlastenectví, lidovost a sociální cítění.

Tylovy divadelní Múzy byly čtyři: dvě Magdalény a dvě Anny. Dvě MATKY a dvě (tehdejším výrazem) naivní, tedy DÍVKY. Matky patřily Magdaléně Forchheimové-Skalné (1803–1870) a Magdaléně Nikolaiové-Hynkové (1815–1883), dívky Anně Forchheimové-Rajské (1822–1903) a Anně Kolárové-Manetínské (1817–1882). Zatímco k Hynkové a Kolárové poutal Tyla vztah profesionální, byť si tyto herečky sám vyhlédl a pečoval o jejich vývoj, k sestřám Forchheimovým ho poutal vztah osobní, citový: byly to jeho celoživotní partnerky. Podívejme se, jaké postavy Tyl vytvořil pro čtyři různé herečky. Co si postavy braly ze svých představitelk? Jaký obraz ženství z nich lze poskládat?

Zaměřím se na krátké období let 1845–1849, kdy Josef Kajetán Tyl napsal všechny své vrcholné hry. Měl za sebou 16 let divadelní praxe: začínal jako herec kočovné společnosti, ale brzy se stal hnací silou veškerého českého úsilí o vybudování profesionálního národního divadla. Založil a vedl Divadlo v Kajetánském domě (Kajetánské divadlo 1834 – 1837), pracoval ve Stavovském divadle, neúnavně hledal a upravoval hry, psal, režisoval, hrál a vychovával nové herecké talenty.

1. J. K. Tyl a originální spojení protikladů:

Nevlídna milující matka – Magdaléna Skalná

Premiéra hry *Paní Marjánka, matka pluku aneb: Ženské srdce* 9. března 1845 završovala další Tylův pokus o samostatné české divadlo; byla posledním českým představením v divadle v Růžové ulici, kde Tyl působil jako neoficiální ‘umělecký šéf’ od r. 1842. Vykonával zde pro ředitele J. A. Stögera (1791–1861) práci dramaturga, režiséra i obětavého herce zároveň, aniž by za to byl odměňován. Nakladatel Jaroslav Pospíšil *Paní Marjánku* ihned vydá a brzy se

z ní stane oblíbený kus českých venkovských ochotníků. Ještě v roce 1845 se hraje skoro ve všech českých městech a Tyl ochotně jezdí na tato představení.⁴ *Paní Marjánka* je první Tylova hra, která dosáhne u diváků naprosto nepochybného úspěchu.⁵

Jak bylo v tehdejší praxi běžné, inspiroval se Tyl starší hrou **Augusta Kotzebue** (1761–1819) *Das Kind der Liebe* (1793).⁶ Kotzebuovu slzavou historku o ušlechtilém baronovi, který si bere za manželku po letech nalezenou milenkou, Tyl zásadně přepracovává: obrací veškerou pozornost k postavě ztracené milenkky – Marjánky (která zůstává v předloze jen pasivním objektem a postavou mnohem aktivnější je baronova dcera). Podívejme se, jak je Marjánka srostlá se svou původní představitelkou.

Postavu Marie Vorlické věnoval autor své manželce, herečce **Magdaléně Forchheimové-Skalné** (12. 4. 1803 – 18. 2. 1870).⁷ Magdaléna Forchheimová hrála jako ochotnice už v roce 1819 a J. N. Štěpánek (1783–1844)⁸ ji doporučil jako ochotnici do českých představení Stavovského divadla, kde získala angažmá v německém operním souboru, ale hrála i v české a německé činohře. Začínala jako naivní milovnice, hrála prosté, čiperné lidové dívky, ve 30. le-

⁴ Sám hraje Sekáčka a bere s sebou i představitelku titulní role, Magdalenu Skalnou, a komika Jana Kašku – oblíbeného ‘hlupáka’ Kiliána.

⁵ Ve Stavovském divadle se hraje 5x – a tehdy úspěch znamená i jediná repríza!

⁶ V Divadelním ústavu jsem našla překlad (Dr. V. M.) z roku 1877 pod názvem *Žebračka a její syn*.

⁷ Magdaléna Forchheimová, se kterou Tyl jako jednadvacetiletý mladík opustil studia filosofie a odešel s ní k Hilmerově kočovné divadelní společnosti, byla krasavice o pět let starší než on, s tajemnou minulostí: z poměru s jakýmsi důstojníkem se jí narodilo údajně mrtvé dítě, a proto už nemohla mít děti. Ale nemohlo to být i tak, že se o nechtěné dítě postarali její rodiče a vydávali je za mladší sestru Magdalény? Její sestra Anna byla přece o 20 let mladší než ona. Tuto hádanku už sotva rozluštíme. Když Tyl v létě 1829 na společném divadelním putování v Domažlicích onemocněl, Magdaléna se o něj starala a on jí slíbil manželství. Hilmer nakonec v zimě od společnosti i od rodiny utekl a Tyl na čas bydlel u Forchheimových, kde se také staral o vlasteneckou výchovu osmileté Anny. Po deseti letech, 28. 1. 1839 si Tyl Magdalénu opravdu vzal a ona ke svému jménu přijala jeho herecký pseudonym – Skalná, přestože v té době již zřejmě jejich vztah značně ochladl a Tyl se nezadržitelně sblížoval s Annou.

⁸ V letech 1824–34 byl spolufeditelem Stavovského divadla.

tech pak matky, vdovy, cikánky, čarodějky. Její specialita byly vážné i komické matrony s drsnějším jednáním a prudším temperamentem. Blízké jí byly postavy prostých žen současné dramatiky, přísné, jadrné, hašteřivé i zatrpklé. Cizí jí byla citovost, něha a sentiment.⁹

Jak tyto předpoklady využívá Tyl v *Paní Marjánce*? Na počátku se Marie ukazuje jako vcelku typická ‘matka z lidu’ – to byl ostatně tehdejší název pro herecký obor Skalné. Bodrá, skromná, otužilá. Sekáček o ní říká:

„naše markytánka je pravá *matka regimentu*!

Marjánka: Já jsem *obyčejná vojačka* a nebudu dělat žádné pretense. Talíř polívky, kousek masa – a dost!“

Svou roli matky staví Marjánka na první místo i ve vztahu k Sekáčkovi:

„Zůstaňte mým přítelem!

Sekáček: Marjánko! (velmi měkce) Matičko!

Marjánka: Povinnost a *láska k mému synovi* mi nedovoluje, abych vám dala jinou odpověď.“

Zásadní zlom v utváření postavy Marjánky přijde v momentě, kdy se její syn Vojtěch střetne se svým nepoznaným otcem baronem Zápolským, zraní ho a skončí ve vězení. Marjánka bere situaci do svých rukou: vyrazí za baronem, svým ztraceným milencem. V tu chvíli naprosto *opouští meze sentimentálního oboru* (nestane se pasivní – dokonce umírající – trpitelkou z Kotzebuovy předlohy) a stává se *aktivně jednajícím hrdinkou*, zasahující do děje. Mateřské lásce podřizuje vše: místo aby žádala slíbenou lásku a manželství,

⁹ Důležité role: 1834 Vdova Mastilková (Tyl: *Fidlovačka*), 1838 Kunhuta (Kleist: *Katynka Heilbronská*), Královna (Schiller: *Panna Orleánská*), 1842 Emilie (Shakespeare: *Othello*), 1845 Marjánka (Tyl: *Paní Marjánka matka pluku*, bylo jí 42 let), 1845 Veronika (Tyl: *Pražský flamendr*), 1847 Kateřina Šestáková (Tyl: *Paličova dcera*), 1848 Kordula (Tyl: *Strakonický dudák*), 1848 Háta (Tyl: *Jan Hus*), 1849 Jahelková (Tyl: *Tvrdohlavá žena*), 1849 Slečna zemanka Poličanská (Tyl: *Jiřikovo vidění*), 1850 Kačena (Tyl: *Čert na zemi*), 1850 Voršila (Tyl: *Lesní panna*).

sama sebe zapře (prohlásí se za Vojtěchovu pěstounku) a žádá otcovskou lásku a zajištění pro syna. Sekáčkovi pak říká:

„Zápolský mě nepoznal – *ani to nejmenší tušení neozvalo se v prsou jeho*. V duši jeho žije sice můj obraz – ale z let minulých; *k ženě strastmi života otužené se nechce hlásit*.¹⁰ [...]

Sekáček: vy sama nebudete v stavu ty jisté kořeny vytrhnout, které vás k životu poutají. [...] Jakpak byste mohla [...] materskou lásku zapřít?

Marjánka: *Pro štěstí syna svého jsem v stavu všechno vykonat – a nebudu se na bolest vlastního srdce ptát.*“

Představte si, jak silné je v této replice gesto, jaký patos, a zároveň to zní syrově, žádná sentimentální sebelítost. Tento čin donutí jednat Vojtěcha: „Ne, ne – ona je pravá, Bohem daná matka moje!“ Jako hrdina jedná i Sekáček, když se vzdá svého šťastného života s Marjánkou. Baron si pak Marjánku vezme za manželku, což divákovi nakonec dodá prožitek dojemného závěru.

Tyl má v našem povědomí nálepkou sentimentálního dramatika. Nepochybně byl pro něj vliv sentimentálního měšťanského dramatu zásadní, ale co z něj vlastně přijímá? August Kotzebue byl nesporně typický (a velmi úspěšný) představitel sentimentálního měšťanského dramatu. Přivádí na scénu postavy ze všedního života. Ocitají se v situacích, jaké divák může znát, pohybují se v intimních prostorech domova a největšími hodnotami (o které postavy bojují) jsou rodinné štěstí a občanská čest. Postavám „ze života“ dodává autor jevištní zajímavost především jejich idealizací¹¹ a vystupňovaným dojímáním diváka. Žebračka jako postava ze dna lidské společnosti budí soucit už svým postavením. Když je navíc nevinou obětí zrady a krutého osudu, musí nad ní každý divák zaplakat. Stačí několik dlouhých monologů, kdy žebračka Vilemína líčí svou bídu a předve-

¹⁰ Marjánčino smutné poznání neodbytně připomíná samotnou Magdalénu Forchheimovou a její neštěstí. Snad i ona v sobě cosi nadobro zamlčela pro štěstí svého dítěte?

¹¹ Často zde potkáme šlechetné barony, čisté oddané chudé dívky, bezcitné intrikány, ušlechtilé čestné chudé mladíky – zkrátka postavy jen vnějšími znaky jako „ze života“, ale svým jednáním romanticky idealizované.

de krajní bezmoc umírání: „Ach, krutě ozývá se hlad! – Jen sousto chleba kdybych měla!“

Vilemína také odpovídá biedermeierovskému vnímání ženy – slabé, pasivní, odevzdané. Potřebuje zastání. Nejedná v situaci, situace ‘smýká’ s ní. Teprve na konci se odhodlá k jednomu aktivnímu gestu, když odmítne baronovy peníze, které omylem pokládá za ‘odškodné’:

„povězte mu, že i ubídněná, hladem zmořená Vilemína jest nicméně příliš hrda, aby podpory přijímala z rukou zrádného svůdce. [...] On povrhl mým srdcem, já povrhnuji jeho podporou. (Odhodí prudce měšec na podlahu.)“¹²

Celé gesto se ale zase ztrácí v nekonečném uplakaném monologu a zazní jaksí mimo situaci – k samotnému baronovi se ani nedostane. Činy stále zůstávají na ostatních.

Snad Tyla přitahoval na Kotzebuově hře příběh o slibu manželství a o ‘ženě s minulostí’ svými skrytými podobami s jeho vlastním životem. V době, kdy *Paní Marjánku* psal, měl už Tyl nemanželské děti s Annou Rajskou. Nechybělo mnoho, aby Anna hrála Marjánčina syna Vojtěcha.¹³ Viděl Tyl své postavy, když psal? Věřím, že ano.

Tylova Marjánka je sice také opuštěná žena s tvrdým osudem, ale nevzbuzuje divákovu lítost. Získává ho svou nezdolnou aktivitou, zaslouží si jeho obdiv. Tyla k výsledné podobě nepochybně ‘nutila’ i sama herečka, na kterou myslel, a zároveň tím tvořil její další herecké směřování. Víme, že citovost a sentiment byly Magdaléně Skalné cizí. Postava Marjánky nijak nepopírá její obor (drsnější lidové matky), ale citlivě ho rozvíjí, dokonce přesáhne až k oboru hrdivky, aniž by ztrácela konkrétní lidské (realistické) rysy, drobné

¹² Všimněme si patetického vyjadřování, tolik odlišného od Tylova živého dialogu. Není to vinou překladu.

¹³ Podobné postavy mladíků se tehdy psaly pro mladé herečky – takzvané kalhotkové role. Vojtěcha hrála ve skutečnosti tragédka Anna Kolárová a Anně Rajské dal Tyl roli Vojtěchovy lásky, čisté dívky Lidušky, která nahrazuje baronovu dceru z předlohy.

‘roztomilé’ detaily. V rámci měšťanského dramatu nachází Tyl velmi originální řešení. Nevzdává se sentimentálních citů ani hodnot – rodinného štěstí a občanské cti, ale nevydírá diváka ubohostí a bezmocí svých postav. Místo mnohomluvného předvádění emocí dává prostor dramatickému jednání. Opuštěnou, vyhladovělou a umírající žebračku z Kotzebuovy předlohy promění v nezdolnou hrdinku mateřské lásky. Najde se vůbec ve světové dramatice před Marjánkou podobná hrdinská postava matky (zosobnění mateřství)? Jisté je, že Tyl v *Paní Marjánce* vytvořil jednu z nejzákladnějších podob ženství v českém dramatu.¹⁴

O dva roky později už jako vedoucí českých her ve Stavovském divadle napíše Tyl pro Magdalénu Skalnou vděčnou komickou roli zámožné vdovy **Kateřiny Šestákové** v „činohře“¹⁵ *Pražská děvečka a venkovský tovaryš aneb: Paličova dcera* (1847). Titulní hrdinka Rozárka hledá u své pražské tety Šestákové pomoc po smrti své matky:

„**Rozárka:** Ach, jemnostpaní –

Šestáková: I dejte mi svatý pokoj s tou jemnost -, nevíte kdo jsem? Plátenice Šestáková; krám bez velikého zlatého nápisu, ale s dobrým zbožím. (Šňupe.)“

Tyl používá oblíbenou scénu sentimentálního dramatu – rozpoznání nepoznaných příbuzných¹⁶ – a jakoby ji téměř parodoval, zbavil ji sentimentu, využil typický komediantský projev Skalné – na nevlídné matrony byla přece odbornicí. A přece divák o dojemnost setkání

¹⁴ Další hrou Josefa Kajetána Tyla je *Pražský flamendr aneb: Co mu přece pomohlo z roku 1846, kdy ho konečně (v jeho 38 letech, ale po 15 letech stejně vážné a přece neoficiální divadelní činnosti) nový ředitel J. Hoffmann jmenoval dramaturgem a vedoucím českých her ve Stavovském divadle. Pražský flamendr je prvním z Tylových ‘obrazů ze života’. Z hlediska podob ženství není tato hra nijak pozoruhodná, i když se zde v menších rolích objeví obě hlavní Tylovy herečky – Magdaléna Skalná hrála starou služebnou Verunku a Anna Rajska bystrou, odvážnou i roztomile nesmělou Apolenku, jejíž láska flamendra vyléčí (ale důležitější zde zůstává vztah otců a synů). Verunka se o Apolenku stará jako matka, i když jí není. A flamendra Adolfa dokonce hrál Tyl osobně.*

¹⁵ Tylovo označení.

¹⁶ Sentimentální drama samozřejmě rozpoznávací scény nevymyslelo, vyskytovaly se v dramatu už od antiky (agnórise v tragédii).

nakonec nepřijde, protože Šestáková se dojetí tak roztomile brání, že to výsledný dojem vlastně posílí. Rozárka vypráví o matce:

„Ona měla už skoro oči v sloupu – tu mě vzala ještě za ruku: Až se vám povede nejhůře – jděte do Prahy – ona byla vždycky hodná a my se měly rády – že jste děti bratra, kterého nenávidí – za to nemůžete – pozdravte ji ode mne a poproste ji – ona vás neopustí.

Šestáková: Tak? – tak? (Šňupe, aby ukryla své pohnutí.) Vaše matka byla blázen.“

Když Rozárce nabídne místo u sebe, Rozárka poděkuje:

„já se užívím; ale o sestry bych prosila –

Šestáková: Drž hubu! Ty vypovíš a přijdeš – ne, hned mi tady zůstaneš; já se s tvou paní vyrovnám. Vida, ona mi bude předpisovat!

Rozárka: Jděte, polibte ruku paní tetince!

Šestáková: Nechte toho, nechte! O to lízání vám nestojím – [...] I pojď sem, ty můj červíčku, a dej mi štípanou! (Vyzvedne ji k sobě a líbá ji.) Tu máš, ty škrvně! A ty sem pojď také, aby ti neukápl!“

Šestáková sice nemá vlastní děti, přesto je to další podoba ženy – *matky*. Ve srovnání s Marjánkou zesílila její ‘drsná slupka’, ‘lidové’ charakterizační detaily (např. šňupání), ale zůstává ‘zlaté srdce’.

Rozpoznávací scéna zřejmě Tyla velice bavila, proto jich na sebe navršil hned několik, když se za Šestákovou vrací dávno ztracený milenec Kolinský. Tyl vlastně nachystal několikanásobný stupňovaný útok na city Šestákové a nutí herečku rozvíjet základní obranný manévr se šňupáním.

„**Šestáková:** No, snad jsem neměla na tebe čekat, abych nynčko klasy sbírala? Ne, ne, hochu! Já tě měla ráda, ale když jsi byl ten tam a rodiče scházeli, a můj nebožtík přišel a požádal o mne, - tu jsem nemohla říct: Jdi s Pánembohem, já mám hochu, ale někde – tam kde vlci běhají. Ne, ne, holečku, já si ho vzala a jsem nynčko ráda; sice bych tě nemohla pod vlastní střechou přivítat.“

Polemizuje se tu s ideálem oddané milenky, která nekonečně trpělivě čeká na svou lásku. Šestáková si vlastním jednáním vybojovala své štěstí, sice poněkud vzdálené romantickým snům, ale doceněné nabytým praktickým selským rozumem. Biedermeierovské pojetí ženy jako křehké sentimentální a pasivní bytosti tu opět bere za své.

Šestáková zasahuje do děje rozhodujícím způsobem ještě v závěru hry. Je to právě ona, kdo Rozárku zachrání svým činem, když přijíždí do Květolib a brání ji před celou vesnicí – zaplatí ško-

dy způsobené požárem a tím smíří rozhněvané sousedy. Sentimentální konvence by žádala, aby hrdinku zachránil její milý Antonín, nebo dokonce polepšený otec, ale Tyl nachází opět své originální řešení v další svérázné jednající ženské postavě.

Přestože Šestáková stojí nohama pevně na zemi, není přízemní: stává se přímo hrdinkou selského rozumu, je schopná postavit se celému světu a hájit spravedlnost, tedy svého druhu také ideál. Vychází opět z oboru lidové matky, rozvíjené typickými prostředky konkrétní herečky, až přesáhne k rozměru hrdinky a dokonce se stává jakousi svébytnou oslavou praktického přístupu k životu. Téma herečky se stává součástí tématu hry: tematická rovina Šestákové vyvažuje podivuhodným způsobem vážné hlavní téma *Paličovy dcery*, zpochybňuje i potvrzuje Rozárčino hrdinství. Aniž bych Tyla podezírala z jakékoli vypočítavosti, musela Šestáková fungovat jako výborný prostředník mezi Rozárkou a divákem. Mezi diváky mohlo být mnoho prostých lidí, kteří se řídili podobnými předsudky jako květolibští sousedé, a selský rozum Šestákové jim mohl pomoci leccos strávit, zvláště ve spojení s oblíbenou komediantkou a jejími kousky.

1847 – 1850 jsou léta horečné aktivity Tylovy, kdy se angažuje v politickém životě, do Stavovského divadla musí povinně dodávat 6 vlastních překladů a 2 vlastní hry ročně, ve skutečnosti píše dokonce 3 – 4 hry za rok,¹⁷ k tomu běžná dramaturgická práce, prepisování a razantní upravování nedokonalých her, řízení všech představení (tedy tehdejší obdoba režie) a vlastní herecké působení.¹⁸ Také pro Tylovy herečky znamená toto období vrchol herecké dráhy. Na premiéře ‘národní pohádky’ *Strakonický dudák aneb: Hody divých žen*

¹⁷ V roce 1847 napsal *Paličovu dceru*, *Kutnohorské havíře* – prem. až 24. dubna 1848, *Bankrotáře* a *Strakonického dudáka*.

¹⁸ Zároveň píše sám celého *Pražského posla* a od 1847 přispívá opět do *Květů*, protože plat v divadle (400 zl. ročně) je bídný a rodina se rozrůstá.

ve Stavovském divadle 21. listopadu 1847 si Magdaléna Skalná zahraje pouze jednu z divých žen, ale jak uvidíme, podíl jejích hereckých prostředků na této hře je mnohem významnější.

Strakonický dudák má takový úspěch,¹⁹ že dokonce i Karel Havlíček Borovský poruší svou zásadu, že psát o českém divadle je zbytečné kažení papíru, a napíše v *České Včele*: „Ačkoli jest velmi těžko vyhověti v českém divadle zároveň i parteru i horním krajínám, přece se to panu Tylovi v tomto kuse dobře podařilo, a nikdo neopustil divadlo nespokojen“ (Otruba, Kačer 1961). Inspiraci našel Tyl opět ve vídeňském lidovém divadle. Hledal formu, která by uspěla u českého lidového publika. Spojením fantastické podívané s jednoduchým poučením ho přitahovaly velice oblíbené báchorkovité hry o polepšení (Besserungstück) Ferdinanda Raimunda (1790–1836). Tyl vycítil, že právě tato forma české dramatické hry chybí a vytvořil originální formu české scénické pohádky, která se stane u nás velmi oblíbenou.

Svým herečkám věnoval Tyl ve *Strakonickém dudáku* krásné příležitosti: Dorotka, Kordula a Rosava. Zajímavé je, že premiérové obsazení se brzy změnilo, otázka je – proč? Dorotku totiž zpočátku hrála Anna Kolárová, zatímco Kordulu hrála Anna Rajská, jenže na reprízách převzala Rajská Dorotku a Kordulu pak hrála Magdaléna Skalná. Co asi Tyl původně zamýšlel? Zdá se mi, že **Kordula** je postava střižená přesně na Magdalénu (matka a manželka s drsnou slupkou a zlatým srdcem), ale stejně tak je možné, že změna v obsazení byla pouhý záskok.²⁰

¹⁹ Hraje se 9x, což je Tylův rekord ve Stavovském divadle. Překoná ho jen Jiříkovo vidění uvedené v aréně ve Pštrosce (10x).

²⁰ Anna Kolárová v revolučním roce 1848 opravdu málo hrála – kvůli komplikovanému těhotenství, porodu a brzké smrti dítěte.

Podívejme se na jednání Korduly: se svým mužem, muzikantem Kalafunou, tvoří paralelu k Dorotce se Švandou. Hned na úvod se Kordula škorpi s Kalafunou:

„Tak? A ty zde chytáš komáry, místo co bysi měl sedět u cimbálu a chytat dvougrošáky?

Kalafuna: Hehe – hrdličko, my nemáme žádný cimbál – leda kdybys ty tam vešla. [...]

Kordula: [...] - jenom abych já se dřela, abych já se o všechny krky starala, vstávajíc léhajíc abych myslela, co strčím dnes do hrnce.

Kalafuna: Hehe!

Kordula: Ale to musí bejt jináč, to ti povídám!

Kalafuna: Stará! (Natahuje po ní krk a špulí ústa.)

Kordula: Teď se podívejme na toho blázna! (Sotva že se zdrží smíchu.) [...] To je potom pojednání s mužem! Radši do vody skočit nežli se vdávat.

Kalafuna: Arci, arcí – ale žádná to neřekne před vdáváním, každá teprva deset let potom, když se nabaží. I vy safienti! (Vede ji přítom do hospody...)“

Vidíme zase typickou nevlídnou lidovou matku, i když u Korduly je výraznější role manželky, variace na komický typ ‘Xantipa’. Proto jí Tyl píše i roztomilou žárlivou scénku, když přistihne Kalafunu, jak utěšuje opuštěnou Dorotku:

„A tohle se mi líbí! Místo co si má hledět vejďelku, slízá se tady za božího dne s osobou – já se zalknu! [...]

Kalafuna: Stará!

Kordula: - kam jste dala stud před Bohem a před lidmi –

Kalafuna: Stará!

Kordula: - kam jste dala oči –

Kalafuna: Stará!

Kordula: - že se ostouzíte s takovým kostrounem –.“

Nejdříve dostala Kordula prostor k rozehrání své nevlídnosti, aby nakonec pod drsnou slupkou mohla odhalit své zlaté srdce, když se Kalafuna vrátí ze světa s Dorotkou. Kalafuna mluví k dětem, Kordula dělá, že ho nevidí:

„já jsem od vás odešel – a nic jsem vám neřek – vy byste byly plakaly – a to by mě bylo bolelo – a maminka by byla taky plakala –

Honzík: Ona plakala beztoho!

Kordula: (se utrhne).

Kalafuna: - anebo by byla hubovala.

Honzík: Ona hubovala beztoho!

Kalafuna: To ze samého strachu, že se mi ve světě něco stane; nebo vidíte, ona mě má tuze ráda – a já ji mám taky rád – Až tedy přijde domů, poběhnete jí naproti a budete křičet: Tatínek je tady –

myslil na tebe – a dělal muziku – a tuhle ti přinesl pytlíček tolárků – na, tu máš, maminko, buď veselá a měj ho ráda.

Kordula: Přestaň, přestaň, muži, - to mi utrhne srdce! (Běží k němu a padne mu okolo krku.)

Kalafuna: I podívejme se, maminka je už doma!“

Tyl se opět pohybuje na hraně sentimentálních konvencí a využívá typického rozporu postav Magdalény Skalné – mezi drsnou slupkou a milujícím srdcem. Herečka s dojetím bojuje a divák se směje i dojíká zároveň. Kalafunova zrada je dost hrozná, když bez rozloučení opouští ženu s hladovými dětmi a běhá po světě s Dorotkou, a přesto ho žena přijme zpět a odpouští. Na minimálním prostoru tvoří Tyl spolu se Skalnou z oboru ‘komická manželka’ plastickou postavu upracované manželky a matky, která přes neustálé hudrování zůstává pevným pilířem rodiny, domovem.

Zatímco ve vážných revolučních dramatech z roku 1848 pro Skalnou nebylo větších rolí, svou další rozvernou báchorku *Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec* (prem. 18. března 1849) psal Tyl především pro Skalnou. Námět mu tentokrát poskytla konkrétní Raimundova pohádková hra o napravení misantropa *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Král hor a nepřítel lidí – české překlady nazývány různě). Protože byla nakrátko zrušena cenzura a Tyl reagoval pružně na aktuální dění, naplnil hru politickými narážkami, kuplety a nechá herce improvizovat, takže při jednom představení bude za potlesku roztržena a zahozena nová oktrojovaná ústava.

Ženská obdoba Raimundova misantropa – **Jahelková** – je zatrpklá matka, kterou kdysi opustil muž (Nožejček, toulavý šlejiř), protože „pořád měla co bručet“. Za žádnou cenu nechce provdat svou dceru Terezku, žádná rána osudu ani kouzla ji nezlomí:

„Tohle jsou mateřské radosti! Když přijde takové house na svět, myslí člověk: Teď mám ternu! Ale jen počkej! Sotva dostane house peří, už je po ternu. To aby ho zavíral a s očí nespouštěl – jen aby ho luňák neodnes. Arci – kdyby bylo mužským co věřit, bylo by to něco jiného; ale kdo to pokolení zná – jako já, ten si dá srdce na zámek, a kdyby mu mělo scvrknout jako zimovaný šípek. [...] Ne,

ne, ne – nic! Žádnému své dítě nedám! Já jsem žebračka, ale o poslední poklad se nedám připravit.“

Tyl nabízí Skalné spoustu prostoru pro rozehrání celé škály reakcí zatrpklé a věčně mrzuté komické matrony, včetně charakterizačních detailů (oblíbené rčení „I ty bídný větrníku!“), a stříhových momentů, kdy mohla naznačit zraněné měkké srdce:

„Protože mužské znám – že jsem byla sama ošizena. [...] Ano, nešťastné dítě! Tvůj tatík mi sliboval také hory doly – vzal si mě, – ale konečně nechal mě zas i s tebou sedět na holičkách a odešel do světa.“

Další variací na nevlídnou lidovou matku stvořil Tyl velmi zajímavou a v dramatrice ojedinělou ženskou obdobu bručouna – mrzouta, tedy prastarého oblíbeného komického typu.²¹ Lze se dohadovat, že ho k proměně pohlaví protagonisty Raimundovy báchorky ‘navedla’ sama Magdaléna Skalná, že jí prostě takového bručouna musel nevyhnutelně napsat, když žádného jinde nenašel. Téma bručounství se zároveň stává důležitým tématem hry, jak ještě uvidíme v kapitole o Anně Rajské.²² Je škoda, že se tato hra odbývá nálepkou ‘politické aktuality’. Základní příběh zatrpklé matky, která zarytě brání mladým v životě, protože se sama zklamala, i s dalšími půvabnými postavami vycházejícími z lidových komediálních typů (viz další herečky), je dostatečně nosný a dá se jistě hrát.

Poslední velká Tylova role pro Skalnou je **Voršila** v další báčorce *Lesní panna aneb: Cesta do Ameriky*.²³ Tyl opět reaguje na aktuální problém – tentokrát vystěhovalectví po r. 1848, hra se dočká velkého úspěchu (hraje se 7x), ale kritika ji přehlíží jako cosi minulého. Protitylovská opozice prudce sílí a blíží se definitivní konec Tylova působení v Praze.

Voršila je na první pohled převtělení Korduly. Tvoří protipól ‘naivky’ Terezky: komická manželka, v podání Skalné samozřejmě

²¹ O komických typech z ústní konzultace s prof. J. Vostrým a doc. Z. Sílovou.

²² Rajská hrála Madlenku.

²³ Premiéra 16. května 1850 – aréna ve Pštrosce.

nevlídná a drsná: „No, copak je to zase? Lelkuješ zas? – zevluješ? Mám se já doma přetrhat?“ Žena hospodského Barnabáše Pinty, matka kupy dětí, udřená i oddaná. Muž jí sice neuteče, vezme ji do světa (do Ameriky) s sebou, ale snad o to horší útrapy si užije.

Barnabáš: Ženo, slyšíš-li pak? To bude existence! Ze mne může bejt ještě president nějaké republiky!

Šimon: A naše paní Voršila presidentkou! Všecko možná.

Voršila: I dejte mi pokoj! Já chci bejt presidentkou ve svých čtyrech stěnách, v kuchyni a na poli, to je moje republika.

Přes všechno vrčení se Voršila stará oddaně o rodinu do úmoru a svým způsobem ztělesňuje podobně jako Tereзка jistoty domova, i s jeho nesvobodou a nepříjemnými nároky.

Marjánka, Šestáková, Kordula, Jahelková, Voršila: kdyby matky Magdaleny Skalné nebyly tak nevlídné a drsné, snadno by se z komických situací staly situace sentimentální. Jejich příběhy jsou dojemné, osudy těžké. Chudoba, ztráty milenců a manželů, jejich pozdní návraty... Ježatost a morousovitost Skalné se stává zbraní proti sentimentu i zdrojem komičnosti jejích postav. Díky Tylově citlivé herecké dramaturgii se tato přirozená součást komediálního talentu Skalné nekonzervovala do plochého oboru, ale rozvíjela se a spolutvořila svébytné obrazy ženství – mateřství.

Spolupráce se Skalnou byla také zásadní zkušeností pro Tyla. Velký vliv měšťanského sentimentálního dramatu se v jeho díle střetl s drsnou zemitostí, prostou až hrdinskou vytrvalostí a činorodostí Skalné a vytvořil zajímavé spojení. Skalná a Tyl žili a pracovali vedle sebe a Tylovy ženské postavy tak nikdy nemohly zůstat v mezích sentimentálních *biedermeierovských* schémat. Snad právě tvůrčí zápasy při režírování této zapomenuté české komediantky přivedly Tyla k podstatnému objevu: že *spojení protikladů* vytváří *dramatické napětí*.

2. J. K. Tyl a Magdaléna Hynková:

Laskavá matka a skrytý rozpor

Druhá herečka, pro kterou Tyl psal postavy matek, byla Magdaléna Nikolaiová-Hynková (8. 3. 1815 – 9. 4. 1883), kterou si Tyl sám vyhlédl jako mladou ochotnici²⁴ a velmi rychle pro ni našel zvláštní obor: už ve svých 21 letech začala hrát matky z lidu, potom komické stařeny. V těchto oborech dosáhne velké popularity a do konce své dráhy (roku 1879) to bude jedna z nejoblíbenějších českých hereček, spojující žánrový detail tylovské školy s výrazovou strohostí, úsporností. Na rozdíl od Skalné jí citovost na jevišti nebyla cizí, nejlépe hrála něžné a měkké lidové matky.

V *Paličově dceři* (1847) pro ni Tyl vytvoří **vdovu Jedličkovou** jako protipól Šestákové. Matka Antonína Jedličky (titulní – venkovský tovaryš) chce syna výhodně oženit s Bětuškou Toužimskou. Jenže Antonín požádá o ruku Rozárku. Jedličková jedná rychle: „vy jste hezká holka, hodná jste bývala odjakživa, a co jsem vás tudy dny pozorovala, tedy vás to pražské povětří ještě neofouklo; já vás mám jak náleží ráda, ale s mým hochem – to nebude nic.“ Jedličková začne medovou poklonou, ujistí Rozárku několikrát o svých něžných citech, a pak nečekaně rázně udeří. Tyl vystavěl její jednání na rozporu dvou protikladných tendencí: vlídný projev proti despotickému, tvrdému srdci. To je podobně jako u Šestákové zdroj komična i dramatičnosti. Vnitřní tvrdost se projevuje její neústupností

²⁴ Hrála v Kajetánském divadle, od 1834 v českých hrách ve StD, od 1846 ji Tyl do StD angažoval jako profesionálku. Roku 1862 vstoupí do PD, stane se vzorem pro mnoho mladých herců a hereček, až roku 1879 těžká nervová choroba ukončí její působení v divadle. Důležité role: vdova Jedličková (*Paličova dcera* 1847), Rosava (*Strakonický dudák* 1847), vdova Beránková a Veronika Vorlíčková (*Bankrotář* 1848, 1859), Markéta – matka Jana Husa (*Jan Hus* 1848), kněžna Ludmila (*Krvavé křtiny* 1849), Kalousová (*Jiřikovo vidění* 1849), Voršila (*Lesní panna* 1860), Kordula (*Strakonický dudák* 1852), Veronika (*Pražský flamendr* 1862).

v situaci, byť si navenek zachová přátelský tón: „vy budete moudrá osoba a řeknete mu, že z toho nic nebude. Je-li pravda?“ Podstata jejich sdělení je navzdory tónu drsná: „No to jste hodná, že mi nechcete štíra do hospodářství nasadit.“ Rozdělte si tuto větu napolovic a jakoby to ani neříkala stejná postava.

Nepřipomíná vdova Jedličková jinou vesnickou matku z pozdější české tragédie Gabriely Preissové – Mešjanovku?²⁵ Není to jistě ještě taková tvrdá skála, která by udolala Evu krajčírku, ale je to již podoba vesnické matrony, která v sobě nese pevný řád vesnického života a s dětmi (i jejich osudy) zachází jako s majetkem. A stejně jako Mešjanovka se neohroženě staví do cesty mladé hrdince.

Jedličková zasahuje do děje i v závěru, když se Rozárka vrací do Květolib jako „paličova dcera“ s Antonínem:

„Ono mě těší, že máte ke mně důvěru; vy jste byla vždycky hodná holka – [...] – a já bych vás vždycky ráda u sebe viděla, kdyby se nebylo nedávno něco přihodilo – [...] vy za to nemůžete, a co na vás Pánbůh seslal, to musíte snášet; ale to nebudete jakožto moudrá osoba žádat, aby jiní lidé kvůli vám trpěli. [A konečně přijde úder...] nepřijmu nikoho za nevěstu, po kom by si lidé prstem okazovali. [Ani když Šestáková sousedy usmíří, Jedličkovou to nehne...] Ať si jedná každý dle svého rozumu [...] ale při tom zůstanu: palič je palič – a jeho dítě zůstane jeho dítětem. Pozdrav Pánbůh vespolek! (Odejde.)“

Její vlastní syn kvůli téhle neoblomnosti odejde s Rozárkou kamsi do Ameriky, a přesto Jedličková neustoupí a zůstane raději opuštěná. Ale popřeje všem „pozdrav Pánbůh“. Jedličková tvoří působivý protipól Šestákové, jak tato vystihne: „I totě žena jako Turek! Mluví, jako by chtěla člověka samou láskou sníst, - a zatím – (Šňupe.)“ Obě vdovy mají v textu minimální prostor a potřebují jedna druhou jako pozadí. Tyl vlastně obsadil tyto role obráceně, opačnými obory: ‘zlou’ Jedličkovou dal ‘něžné’ Hynkové a ‘hodnou’ Šestákovou dal ‘nevlídné’ Skalné. A už v textu tím postavy získávají přitažlivou plasticitu – Jedličková své ničivé výpady ‘hraje’ jemně, starostlivě,

²⁵ *Gazdina roba* patří právě ke hrám, které přinesly na česká jeviště novou podobu ženství (prem. 1889).

téměř dobrácky, zatímco Šestáková svou něhu pečlivě kryje drsným vystupováním. Aniž by Tyl pracoval s kdovíjakou psychologií svých postav, tímto jednoduchým a úsporným způsobem dává malým figurkám hloubku a zajímavost.

Rosava ve *Strakonickém dudáku* je naopak matka něžná a milující. Využije citovost Hynkové. Protože patří do světa nadpřirozených bytostí, vymyká se oboru 'lidová matka'. Vyjadřuje se pateticky, místy dokonce ve verších. Nemá ani konkrétní lidské rysy, chybí charakterizační detaily. V podstatě je to nejdůležitější postava hry, její příběh je téměř tragický. Nesmí své dítě vychovat ani vídat. Přesto jej všude sleduje a snaží se jej chránit. Vloží na jeho dudy kouzlo, aby mu usnadnila život, což je krásný obraz a zápletka zároveň, protože bez toho by se Švanda nevydal do světa za slávou a bohatstvím.

Nejvypjatější scéna Rosavy přijde v okamžiku, kdy je Švanda beznadějně zavřen a odsouzen ve vězení v cizině. Švanda reflektuje svou situaci a své předchozí jednání:

Já jsem věru ten nejmizernější bídák na světě – žádného nemám – rodiče nemám [...] – a moje matka musela bejt zrovna nějaká vlčice.

[V tu chvíli se z *propadla* vynoří Rosava...]

Rosava: Ustaň! – kdyby tě slyšela, puklo by jí srdce žalostí. [...] Věř – matka tě miluje!

Švanda: Ale, copak je mi to platné, když to necejtím? Kdyby byla jako jiná, byla by se alespoň poptala, jestli mě to nebolí, když jsem viděl, jak si jiné děti s matkou hrály, a já musel zalízt do křoví a tam se vyplakat, že nemám žádnou matku, kteráž by mě pohladila. O mlčte mi o lásce mé matky! Kdyby byla jako jiná, musela by vědět, co jsem já sám u jiných viděl, že je matka nejšťastnější, když může své dítě k srdci přivinout.

Rosava: Nuže tedy praskni, pouto moje,
říň se blaho z ukrytého zdroje
ať se opojí ním prsa má!
Pomstou panovnice musím hnouti
chci-li syna k srdci přivinouti –
pojď sem, drahý, já jsem matka tvá!

Rosava je další postava matky, která vše obětuje pro dítě, i své srdce a život. Z tohoto pohledu není důležité, že je polednice, jedná jako lidská matka. Na rozdíl od drsných matek Magdalény Skalné je

něžnější, svým citům se plně oddává i s patetickým gestem. Hynková zřejmě dokázala zahrát i velkou romantickou hrdinku, pokud se mohla opřít o téma mateřství.

To, že je Rosava zároveň polednicí, ji ještě bytostněji spojuje se zemí a domovem (viz také její vynoření z propadla), se samou podstatou těchto silných vazeb.²⁶ V závěru Rosava prosí Dorotku, aby Švandovi pomohla. Protože nadpřirozené síly osud lidí v Tylově pohádce nemohou změnit, opravdovou změnu situace může přinést jedině lidské jednání; dokud sám Švanda nechce změnit svůj život, jsou zásahy matky (i všechny čáry) marné.

Největší Tylova role psaná pro Magdalénu Hynkovou je velká tragická hrdinka – **Svatá Ludmila** v mimořádné historické tragédii *Krvavé křtiny, aneb: Drahomíra a její synové*. Z Jedličkové dědí podivné spojení vnější měkkosti a vnitřní neústupnosti, v Rosavě si Tyl zkusil, jak Hynková zvládne velké sošné gesto bez prostoru pro drobnokresbu. Podrobněji o *Drahomíře* budu psát v souvislosti s titulní rolí, psanou pro Annu Kolárovou. Ale žádná velká hrdinka se nerodí bez protihráče, a Ludmila je velmi silným protihráčem Drahomíry.

Dvě matky a hrdinky tu stojí proti sobě se dvěma vizemi o blahu národa: Václavova babička Ludmila proti Václavově matce Drahomíře. Ludmila hájí křesťanskou ideu pokoje a míru, Drahomíra pohanskou svobodu. Drahomíra vede válku za svobodu národa a Ludmila se jí postaví na odpor:

„To neučiníš, dcero, - bys mezník svého práva nepřekročila. Na stol knížecí dosehl Vratislavův syn – ne jeho vdova.

Drahomíra: Péči mateřskou nepřevyší rada najatá.

Ludmila: O jen to řekni zřejmě, že bysi ráda sama zlatou uzdu vlády držela! Tvoje hrdost krmila se dávno touto myšlénkou – a sotvaže manžel a pán tvůj na smrtelném loži vychladnul, již vztahuješ

²⁶ Země – místo, kde jsme se narodili a vyrostli, které nás vytvořilo – rodná země jako matka, která nás zrodila – rodná hrouda – půda, kde máme kořeny – vazba mateřské lásky a lásky k vlasti – vztah umění a jeho zdrojů v srdci člověka.

ruku po cizím pokladě. Já však pravím tobě, vdovo syna mého, že by ti lépe slušelo v pokoře se káti před Bohem a vésti péči o vřeteno, o domácí čeleď.“

Ludmila hájí i tradiční roli ženy ve společnosti. Nese v sobě jakousi prostotu (blízkou s lidovými matkami Hynkové) spojenou s vírou: „Ne ruka lidská, ale Hospodín uchrání Čechy před oupadem; proto osvítil cesty jejich světlem víry křesťanské.“ Je v tom něco malého a omezeného, ale zároveň blízkého ‘lidu’ – jak tomu ve hře, tak v hledišti.

„Žena z lidu: Jsem žena stářím sklíčena, a chudoba sedí u mne na prahu a hledí do rozbitých oken. Jediný synek byl moje útěcha; ale hrdý lech mu kázal jíti do boje, i odvedli jej do daleké ciziny, a vrazi ho tam ubili [...]

Žena s dítětem: A já se teď musím s třemi sirotky nouzi bránit, protože mi věrného pomocníka v cizině zabili. O slituj se, nábožná kněžno, nad námi!

[Ludmila pak vyzve Drahomíru...] Pojď dcero, pojď – a slyš, jaký nářek tady srdcem otřásá! Jsou to chválozpěvy o tvé válečné výpravě z úst vdov a sirotků.“

Tehdejší diváci očekávali od herce obvyklou postavu z jeho oboru. Pokud tedy Drahomíru hrála virtuózní tragédka Kolárová, brali diváci snadno její příběh za svůj, ‘šli s ní’. Naproti tomu Hynková byla velmi oblíbená svou laskavostí, mateřskou něhou, tedy divák Ludmilu jistě takto přijímal.²⁷ Tato nejednoznačnost dobra a zla v historické tragédii diváka mátlá, jak ukazuje zmínka kritika: „Obecenstvo [bylo] zpočátku trochu zaražené tímto novým odhalováním charakterů“ (Otruba / Kačer 1961: 378).

Jak bojuje Ludmila v největším střetu s Drahomírou? Trvá na svém:

„chci, aby pravý kníže v Čechách poroučel a jeho slovem aby zlatý pokoj rozkvítal. [...] Chceš, hrdá ženo, se mnou o závod? [...] doufám, že se mohu s tebou měřiti. Zkusme toho! Ty sbírej mužstvo do pole – já na ně zvolám: Neodcházejte! Poslechněte svého pravého knížete a buďte pamětlivi slova Páně, ježto hlásá mír a lásku k bližnímu. Uvidíme, čí hlas k srdci našeho lidu donikne! Dcero, dej přistoupiti prosbě mojí k srdci tvému – k srdci matky i vdovy knížecí. Uchyl se, ustup z hluku veřejného života, kde mužové se radí o štěstí národu, - a majíc slovo Páně na paměti, *pěstuj květinu domácího štěstí*. Synovi nech držeti zlaté žezlo, kteréž mu národ vložil do rukou.“

²⁷ Podobně je vyrovnán boj synů. Václava hrál Kolár, oborem hrdina (ale taky intrikán!) a Boleslava oblíbený milovník Josef Sekyra (1812–1864), což potvrzuje, že oba svým vlastním způsobem bojovali o sympatie diváků, ani jeden nebyl předem „zaškatulkován“ jako ten slabší, horší.

Nenechá se unášet vášní, neprojeví žádnou nenávist ke své soupeřce, spíš káže a ‘stará se’, drží nehnutě masku lidumilné kněžny, přitom ale neustoupí ani o píď, a neprokáže ani špetku porozumění. Za tím vlídným zevnějškem studí kamenné srdce, jak vycítí Drahomíra, když jí vyčte nedostatek soucitu k slovanským národům obraceným ke křesťanství mečem: „A proto se musí hnáti do jezera krve prolité a dělati nad nimi kříže latinské? Mluví tak žena křesťanská? Je to láska, kterou se učení tvoje vychloubá?“

Když už divák ví, že Drahomíra svou nejmávnější soupeřku odstraní, dopřeje Tyl Hynkové ještě velmi efektní scénu loučení s Václavem, aby mohla naplno rozvinout obraz něžně milující babičky.

„**Václav:** Ty bys mě chtěla o samotě nechat? [...] Slýchati bych neměl tvého laskavého hlasu?

Ludmila: Tys dozrál k svému povolání, a když budeš mít povinnosti na mysli – a když učiníš ze srdce svého přibytěk Páně, [...] nebudeš samotný. Mě ale nech se uchýliti na můj tichý tyn, [...] abych mezi tebou a tvou matkou ničeho neučinila, co by mohlo vazbu srdcí vašich ještě více zviklati. [...] O slyš, mé dítě, - šetři krve lidské, neboť není proto knížatům svěřena, aby ní podle chuti [...] plynuli – a budou jedenkrát počet skládati za každou krupěj marně prolitou!

[**Ludmila** pak dokonce smíří oba bratry...] Nezpřijívejte mi poslední okamžení, kteréž trávím v domě našich praotců! Zašlápněte hada, ježto se okolo vašeho srdce otáčí a krev jedem nedůvěry napouští. Buďte svorní, [...] jako letorosti kmene jednoho [...] Boleslave, ty jsi chtěl jméno české hrdinským bojem oslaviti; ozdob je také ctností křesťanskou a vyhubiž v prsou všechn kroukol hořkosti. Ty pak, můj Václave, vymaž z paměti, co se kdy mezi vaše srdce tisklo, že jste již dávno v náruč sobě neklesli!

Václav: Je-li srdce bratrovo rozehráto touto hodinou: já ho přivinu k prsoum horoucně! [...]

Boleslav: Zůstane-li vždy bratrem upřímným s tou štědrá rukou, jako se dnes okázal, – můžeme spolu z jedné mísy jísti.“

Díky této scéně získává Ludmila další rozměr. Tyl staví s oblibou své postavy z protikladů a Ludmila ukazuje, že to nemusí být jen zdroj komična, ale i dramatický princip skrytý v postavě tragické. Na třech velkých rolích Magdalény Hynkové (**Jedličková, Rosava, Ludmila**) se opět ukazuje herecká dramaturgie Tylova. Všechny tyto postavy vyčnívají z řady figurek, které Hynková celý život hrála. Dovedl ji od oboru laskavých lidových matek až ke složitě postavě Ludmily, vymykající se jednoduchému zařazení. Přitom

v obou předcházejících rolích si Hynkovou vyzkoušel v polohách, které pak v Ludmile využil. Dokázal uhodnout nejen přirozený talent a vhodný obor herce, ale i jeho skryté vnitřní téma, které odkrýval velice citlivě.

3. J. K. Tyl a Anna Rajská:

Čiperná hrdinka vytrvalosti

Zatímco v první části studie o Tylových herečkách jsme se zabývali postavami matek, psanými pro Magdalénu Skalnou a Magdalénu Hynkovou, nyní se dostáváme k Tylovým postavám *dívek*, také psaným pro dvě různé herečky: tragédku Annu Kolárovou-Manetínskou (27. 11. 1817 – 10. 7. 1882) a komediantku **Annou Forchheimovou-Rajskou** (16. 2. / 8. 4. 1822 – 3. 12. 1903). Toto rozdělení určují poměrně jasně jejich obory. Jak se ale ukáže, Tylovy role jsou často na pomezí obojího a v případě Anežky v *Kutnohorských havířích* a především Dorotky ve *Strakonickém dudáku* je dokonce obtížné rozhodnout, které Anně role spíš patřila.

Kdy přesně vzplanula osudová láska Tylova k Anně Forchheimové, to už dnes nevypátráme. Její příběh by jistě vydal pěknou řádku dramatických situací. Když bylo sestře (nebo dceři) Magdalény Forchheimové-Skalné osm, poznal ji tehdy dvaadvacetiletý Josef Kajetán u Forchheimových a probouzel v ní vlastenecký zápal. Snad by se našly útržky v pozdějších dopisech Anně, jako tento: „Cos Ty mi ale byla hned od početí a co jsi posud, - to se nedá se žádným citem přirovnat, který bych mohl mít k někomu jinému“ (Otruba, Kačer 1961). Snad se skutečnému vzplanutí dlouho bránili, možná i Annina cesta 1840–41 do Lvova měla oba udržet v mezích, jak se Tyl zmiňuje později v dopise Magdaléně: „Du Leni, snad si ještě vzpomínáš, že jsem ti častěji otevřeně doznal, že mi je Anna tak mi-

lá, to už tenkrát, jak byla ve Lvově“ (Otruba, Kačer 1961). Když se devatenáctiletá Anna vrátí, začne hrát v Divadle v Růžové ulici a tehdy její vztah s Tylem postupně přeroste v neoficiální manželství. 28. října 1843 se jim narodí první syn a nakonec se společně s Magdalénou v jedné domácnosti starají o 6 Anniných dětí. Tyl píše Magdaléně:

„A tu Tě snažně prosím: miluj Annu sestersky, a nedej nikdy lidem znát svůj hněv (jestliže vskutku je pro to v tobě hněv), že je mi Anna tak blízká. – Ona si už tak jako tak dost odpykala a mnoho slzí prolila, poněvadž v nejbližším okolí padla o našem poměru tvrdá slova.“

Obě ženy vytrvaly s Tylem přes všechny útrapy i po odchodu z Prahy ke kočovným společnostem v roce 1851 až do jeho smrti 11. července 1856.

Na rozdíl od svých vrstevnic byla Anna Rajská od počátku výhradně českou herečkou. Začínala jako *veseloherní naivka*, kritika oceňovala její svěží tvář s výmluvnými očima, drobnou postavu, živou pohyblivost a rázný temperament. Omezoval ji křehký hlas: při zatížení se lámal a sípal. Po návratu ze Lvova (1841) už je suverénní představitelkou veselých, prostých a srdečných dívek (Bětuška v *Divotvorném klobouku*, Popelka ve *Veselohře na mostě*). Svým postavám dává dovádívou roztomilost, bystrost i šelmovství, citovou vroucnost, ale ne sentiment. Nejbližší jsou jí postavy *aktivní, temperamentní*. Po odchodu ze Stavovského divadla v roce 1851 stráví 10 let v těžkých podmínkách kočovných společností a po návratu do Prahy už si nedobude význačnější pozici.

Už v *Paní Marjánce* (1845) se vedle Marjánky ve hře objeví i nevinná dívka **Liduška**, psaná pro Rajskou. Dcera hostinského Kvasničky, Vojtěchova láska na první pohled – je čistá, ideální dívka, ale na rozdíl od sentimentálních naivek vybavená jiskrou živého vtipu, rozhodnosti, činorodosti a moudrosti:

„Moje matka byla zkušená žena a říkala vždycky: moudré děvče prej se neptá po statku a po polích, ale po hlavě a po srdci – to je ten nejjistější mužský kapitál. Ty jsi ale s tímto kapitálem na mizině – a za žebráka bych se nerada provdala.“

V *Paličově dceři* (1847) napíše Tyl Anně malou, ale velice vděčnou kalhotkovou roli s exotickým nádechem, indiánského chlapce **Prokopa**. Šestáková Magdalény Skalné se s ním setká ve druhé rozpoznávací scéně a pozná v něm osvojené dítě ztraceného milence, Kolinského.²⁸ Prokop v *Paličově dceři* plní v první řadě odlehčovací funkci. Tyl si byl dobře vědom závažnosti tématu a šikovně prokládá těžké scény zábavnými, aby udržel vnímavost diváka. Například po sérii poznávacích scén, bezprostředně před katastrofou v podobě Valentovy zprávy o požáru, laškuje Prokop bezstarostně s Rozárkou: „Ale vy pokušiteli! Chcete mi čerstvé povlaky ušpinit? Že na vás něco vezmu? (Běží do kouta pro smeták.)“

S tím se ale autor samozřejmě nespokojí a dělá z Prokopa také nezávislého pozorovatele zvenku – s čistýma očima, který vnímá Rozárku zcela bez předsudků: je jediným svědkem Valentova přiznání a dokonce se v momentě největší pohromy stává jediným a významným obhájcem Rozárky, když ji ve vězení přiměje k pravdivému doznání, tedy svým jednáním významně zasahuje do děje. Aby dodržel slib mlčení, schová úředníka za dveře: „Vy jste nevinná, a to musí najevo. [...] nemůžete být přece trestaná, když jste nic nedokázala.“

Po Prokopovi přichází první velká role pro Annu Rajskou a s ní první nejasnost: komu byla původně určena? **Dorotka** ve *Strakonickém dudáku* (1847) sice není role titulní, ale vedle dudáka Švandy je určitě rovnocenná. Listopadovou premiéru Dorotky hrála Anna Kolárová-Manetínská, reprízy v roce 1848 však převzala Anna Raj-

²⁸ Kolinského si mimochodem zahraje Tyl sám. Jejich podivný trojúhelník se tak na scéně proplétá velice často, zřejmě to Tyla zvláštním způsobem přitahovalo a bavilo.

ská.²⁹ Z rozboru postavy Korduly už víme, že ji Anna Rajska hrála na premiéře, přestože je psaná spíše pro Magdalénu Skalnou, která ji také brzy převzala. Proto se nebudeme Kordulou znovu zabývat v souvislosti s Rajska. Podívejme se teď na Dorotku.

Dorotka Trnková sleduje v prvních scénách jasný cíl – co nejdříve se provdat za Švandu,³⁰ roztomile ubírá dny i týdny z jeho slibu. Scény jsou rozehrané na první pohled komediálně, v tomto místě Tyl určitě viděl spíš Rajska, než Kolárovou, protože Dorotka jedná čiperně, roztomile. Přesvědčuje otce Trnku:

„A za dvě neděle máme svatbu. [Švanda sliboval „za pár neděl“.] Já dostanu novou sukni – vid? – a novou šněrovačku – je-li pravda? [...]

Švanda: A jen abyste o tom věděl – já jdu do světa.

Dorotka: Do světa?! Švando, co ti napadá? Jakpak bude potom za osm dní svatba? Svět je kdoví-jak veliký – toť se do té doby nevrátíš!

Švanda: Tedy musíš trochu čekat; já si dám také srdce na zámek. [...]

Dorotka: Ach, milý Švando, nech ten svět bejt světem a zůstaň doma; já radši ještě počkám, až se ti něco nahodí – [Když Švanda rozpálený uteče...]

Dorotka (smutně odchází, pak se vrátí): Tatínku, dělejte, co chcete, ale navždycky bez něho nevydržím.

Trnka: Hubu drž a táhni!

Dorotka: Nu, však já už táhnu! Nynčko teprva pozoruju, že nevíte, co to je, když má jeden druhého rád, - [...] já si nemůžu pomoci, - pustíte-li mi Švandu do světa, tedy si lehnu a bude po mně – anebo poběhnu za ním.“

Následující hádka s odcházejícím Švandou pokračuje podobným tónem: „A co si já tady zatím počnu, na to se neptáš? Budu-li se trápit a soužit, na to nemyslíš? Kdybysi měl jen polovičku lásky jako já, ani by ses odtud nehnu.“ Ani v citově vypjatém loučení nedělá Dorotka velká rozmáchlá gesta, spíše zůstává u hašteřivého tónu, a přece postava neztrácí onu „citovou vroucnost“, uváděnou jako typickou vlastnost postav Anny Rajske.

Jako řada Tylových ženských postav má i Dorotka ve hře ‘bod zlomu’, kdy opouští počáteční ‘obor’, z roztomilé oddané naivky se

²⁹ Snad by jako vysvětlení změny stačilo postupující komplikované těhotenství Kolárové, ale změna v obsazení nevypadá jako náhodná, jak uvidíme.

³⁰ Švandu hrál „milovník“ Sekyra (také Antonín v *Paličově dceři*, Hynek v *Kutnohorských havířích* a Boleslav v *Krvavých křtinách*).

stává hrdinkou, která bere svůj osud do vlastních rukou a bojuje za svou lásku: když jí umře otec, vydá se za Švandou do světa s Kalafunou a Rosavou. Švandovi říká: „Já ti to povídala napřed, že to bez tebe nevydržím, - a potom jsem si pořád myslila, že se ti něco stalo.“

Švanda ale podlehne přemlouvání Vocilky („Má-li vás Dorotka opravdu ráda, tedy se musí radovat, že dostanete princeznu“) a nebrání se sňatku s princeznou Zulikou. Nebrání dokonce ani tomu, když Vocilka nechá Dorotku s Kalafunou zavřít. „Dorotka: Švando! a ty to trpíš? Ty necháš o mně tak mluvit? – o mně, ježto jsem *z lásky k tobě tichý domov opustila* – od hrobu otce svého odešla –“ Teprve když Dorotku odvedou, Švanda běduje: „Ne – to nevydržím – srdce mi pukne a vyletí žebrama, že ho do smrti nenajdu! Dorotko!“ Vzápětí zavře princeznin snoubenec do vězení Švandu:

„Ach, dobře jsi měl, Kalafuno, když jsi říkal, abych zůstal *doma*; ale já měl zabeđenou palici. [...] *Tam jsem měl Dorotku* – ach, na tu nesmím ani vzpomenout, sice se musím hned oběsit – nebo si alespoň vypohlavkovat. *Ta holka má ke mně lásku jako hora* –“

Stejně jako Rosava je i Dorotka bytostně spjata se zemí a domovem, proto i Švandova ohavná zrada je ještě hlubší, jako by s Dorotkou zradil i svou vlast samotnou. Dorotka je na rozdíl od Rosavy smrtelný člověk a její jednání opravdu mění situaci, stejně jako situace promění Dorotku. Po návratu z ciziny je Dorotka docela jiná než na počátku. Její shledání se Švandou následuje po rozkošné scéně Kalafunova návratu. Jenže nekonečně hodná a oddaná Dorotka odolává Švandovým prosbám mnohem neoblomněji než protivná Kordula svému muži.

„**Švanda:** Dorotko, podívej se na mne a poslechni!

Dorotka (oči k němu nepozvedne): Co chceš ode mne? Mezi náma přestala všechna rozprávka.

Švanda: Já chybil hanebně – přiznávám se – já byl dareba, – ale to bylo návodem –

Dorotka: Mlč; ty by ses byl na to chladně díval, kdybych byla tu chvíli umřela. [...] Já nemám žádný spolek s nevěrníky a hejřilci. [...]

Švanda: Dorotko, ty bys mě nemohla takhle odbejvat, kdybys mě byla kdy milovala.

Dorotka: Kdybych tě byla milovala? – o jdi, jdi! Ty jsi zlý člověk, já s tebou nechci obcovat.

Švanda: [...] Chceš se hněvat do smrti?

Dorotka (tiše před sebe): Já se nehněvám, já jenom nechci s tebou být.

Švanda: Pro jedinou chybu?

Dorotka: Pro jedinou – ale takovou, že může věrné děvče o rozum připravit. *Jdi, já ti nevěřím. Jak jsi mě nechal darmo volat, tak nechám také tebe mluvit.*“

Sama se pak ujistí: „jestli se nepolepší sám od sebe, – nechci mít ouvazek se zlými.“ Ani tady se nenajdou velká gesta, Dorotka jedná tiše a prostě, své city nedává na odiv, cudně je tlumí. Největší zkouška však Dorotku teprve čeká. Uražený Švanda totiž s Vocilkou hledá o půlnoci na popravišti bylinu „na udobření“:

„Ne že bych o ni stál [o Dorotku] – ale teď se budu mstít. [...] Zfantit se musí, zbláznit, potrhát – já si jí ani nevšímnu. Já ji naučím.

Vocilka: Dobře máš. Zavdej si. Čím víc ženskou tejráš, tím větší zásluhy.“

Na popravišti hraje Švanda divým ženám, o půlnoci ho obklopí duchové a on nemůže z kruhu ven. Díky své pozemské lásce je Dorotka jediná, kdo může Švandu zachránit. Vstoupí odvážně do kruhu a vyvede Švandu ven:

„Vzpamatuj se, Švando – jsi ochráněn!

Švanda: Oh, moje Dorotko!

Dorotka: Pryč, seber sílu – ať přijdeme mezi lidi –

Švanda: O nech mě dříve, abych ti ruce a nohy ulíbal, *ty jsi můj strážný duch* – a dělej co dělej, teď se od tebe nehnu. Starat se budu o tebe –

Dorotka: Starej se sám o sebe, pomysli na duši a – nech hejřivého života.

Švanda: I to víš, raději budu brambory okopávat, ale ve dne – v noci zůstanu v posteli – dneska jsem dostal za vyučenou – a ty zlořečené dudy pověsím do komína.“

Svým činem vysvobodí Dorotka i Rosavu, protože dojatá Lesa-na se nad ní slituje a dovolí jí vídat syna. Dorotka je nepochybně hlavním hrdinou hry. Dokazuje to svými činy. Pro kterou Annu ji Tyl psal? Herečka formátu Anny Kolárové si s takovou rolí jistě poradila a dala jí sílu velkých hrdinek i svůj půvab. Ale text jasně ‘mluví’ pro Annu Rajskou, která si dvojakost této postavy nese přímo v sobě: vychází z typu naivky (spíš veseloherní než sentimentální), ale činorodostí i odvahou a vytrvalostí, s jakými bojuje za svou lásku, dosahuje rozměrů hrdinky. Jedná přece ve jménu ideálu (lás-

ky) i s nasazením vlastního života, dokonce se s tímto ideálem spojuje natolik, že lásku a domov sama ztělesňuje. Ale vyhýbá se okázalosti v jazyku (gestu) a sentimentu, tedy prázdnému předvádění citů, její opravdovost je v rázném odvážném jednání (víme, že to patřilo k rysům herectví Rajske). Spojuje prostotu i moudrost. Jako by autor hledal prostředky, jak posunout herectví Rajske o rozměr dál.

Proč tedy Rajska nehrála premiéru? Odpověď by mohla být velmi prostá. Tylovi na Anně velice záleželo. Myslel na ni, když Dorotku psal. Snad měl ale strach, aby tak velkou a složitou roli zvládla³¹ a nechtěl riskovat její budoucnost. Pokud by zklamala, nemuseli ji diváci už nikdy jako ‘první milovníci’ akceptovat a mohla hrát do smrti drobné figurky prostých děvčat. Zatím hrála jen role menší, i když v lecčems Dorotce blízké.³² Zároveň Tyl nechal Annu, aby si na premiéře zkusila Kordulu, což mohlo být také prozíravé. Kordula není věkově zase až tak vymezená, podstatný je její postoj; dávala prostor komediantskému talentu i živému temperamentu Anny Rajske.

Pokud hledáme ve *Strakonickém dudáku* obraz ženství, najdeme ženu jako zosobnění lásky, domova, jistoty a mateřství, docela v duchu *biedermeieru*.³³ Přesto se Dorotka podstatně liší od bezbranných a pasivních naivek v měšťanském sentimentálním dramatu. Má přímo zázračnou moc – proměnit (podle jména žánru „napravit“) muže, dát mu ukotvení – domov – jistotu. Dát smysl jeho práci. Ženský princip zde znamená základní sílu světa, která udržuje řád i rovnováhu, což je zajímavé ve srovnání se změnou, jaká přijde ve

³¹ Nezapomeňme, že hru neměl vyzkoušenou a s Kolárovou byla větší naděje na úspěch.

³² Než po Anně Kolárové převzala Dorotku, hrála Tylovi Lidušku v *Paní Marjánce*, Apolenku Dubinskou v *Pražském flamendrovi*, Prokopa v *Paličově dceři*, a Kordulu ve *Strakonickém dudáku*.

³³ Dokonce i hašteřivá Kordula je součástí tematické linie rodiny, domova.

vnímání ženství ke konci století, kdy je ženský princip elementem nestálým, často řád a rovnováhu naopak rozvrací (za všechny příklad Evy krajčírky v *Gazdině robě* G. Peissové a Hippodamie J. Vrchlického, které zastupují dvě protikladné linie českého dramatu).

24. dubna 1848 má premiéru Tylova historická tragédie *Kutnohorští havíři aneb: Krvavý soud*, napsaná již o rok dříve, ale zakázaná cenzurou a povolena teprve v revolučním uvolnění. Povstání v době vlády Vladislava Jagellonského (1496) snad Tylovi připomínalo současné dělnické bouře, ale docela nepochybně viděl v boji utiskovaných havířů paralelu k boji utiskovaného národa o svá práva. Přes žhavou aktuálnost tématu a velmi originální způsob zpracování historického námětu přijala kritika hru chladně. F. B. Mikovec píše, že je to „sice přese všechno přijatelný přínos na neplodném poli českého dramatu, ale přece jedna z nejslabších prací našeho Tyla. [...] celé povstání horníků spočívá příliš na soukromé záležitosti (Privathandel)“ (Otruba / Kačer 1961: 353). Z citace zaznívá i celkový opovržlivý postoj kritika k české dramatice. Mikovec (1826–1862) patří k ‘protitylovské opozici’, která po revoluci rychle sílí.

Z pěti hlavních postav je jen jedna ženská – panna Anežka, dcera Opatova. Hutman Opat je hlavou havířů a jejich povstání, i když má k radikálnímu řešení konfliktu odpor. Jeho protipól je mladý ‘nespokojenec’ havíř Vít, který tajně miluje Anežku. Opat Víta napomíná: „Divý člověče! [...] Nevázanou chasou nás nazývají; jaký ortel pronesou nad námi, budete-li v lůně *vlastního města* zuřiti, a jako *prsa matky* rozdíratí, ježto vás laskavě kojily?“³⁴ Anežka opětuje lásku Hynka z Vaitmile, syna nelidského utlačovatele havířů, Beneše z Vaitmile, který do svých intrik zaplétá osobní historickou nenávist k Opatovi. Čistá, otcí oddaná **Anežka** je běžně uváděna ja-

³⁴ Všimněme si Tylova typického spojení domova s matkou.

ko jedna z rolí **Anny Rajské**. Když otec Anežce zakáže vídat Hynka, Anežka poslechne:

„on je tak šlechetný – co provínil?“

Opat: On je syn nejvyššího mincmistra, kterýž naše tovaryšstvo hubí – a lidé myslí, že hledám skrze něj přízeň otcovu. Rozumíš tomu?

Anežka (po malém zamlčení): Rozumím. [...] Já ho nechci viděti – nemáš na tom dost? Ale abych na něj zapoměla? Chceš, aby vyschnul pramen mého myšlení? Aby opadal květ mé tiché rozkoše? [...] Já jsem tvé poslušné dítě, ale nezbavuj mne všech radostí.

[Pak se Anežka rozloučí s Hynkem...] Promiňte, pane rytíři, dívce rodu nízkého, že se z vděčnosti ještě jednou zapoměla – můj otec vám poví, co žádá povinnost. Mějte se dobře – a když budete ve svých bohatých komnatách panskou kratochvil strojiti, zpomeňte si, že je na Rovinském couku v jednom srdci malý tichý chrám, kde dívčí vděčnost okolo vašeho obrazu denně nové věnce otáčí. (Rychle odejde.)“

Tady je přece tolik sentimentu i patosu, Anně Rajské vzdáleného! Anežka nebojuje za svou lásku, ale jakmile otce zavře Beneš do vězení, jedná rychle a rozhodně; probije se až k Benešovi:

„Já jsem hříšná osoba a neostýchám se vstoupiti před Hospodina; jsi ty, pane, přísnější? Nedonikne prosba k uchu tvému, když jde ze srdce poníženého? O vyjasni čelo paprskem milosti a propuštěni mi otce, pro kteréhož před tebou ruce spínám, pane vznešený!“

Benešem nepohne nic. Opata sice propustí Hynek, ale Beneš alespoň zneuctí Anežku: domů ji povede holomek.

„**Anežka**: Myslíš snad, že klesnu pod ortelem, kterýž tu nade mnou pronesli? Padá z toho na mne hanba nějaká? Vždyť to bude pouť, kterouž dcera kvůli otci vykoná, a šlápne-li přitom někde na trní, - balšám jeho lásky jí ránu zahojí!“

Zneuctění Anežky je poslední kapkou, která přinutí Opata jednat. Havíři se konečně vzbouří. Ale „soukromá záležitost“ rozhodně není hlavním důvodem povstání (jak psal Mikovec), ‘zájem lidu’ je důležitější. Na konci pak Anežka čeká na zprávy o otci. Hynek ani Vít nedovedou přímo říct Anežce o popravě Opata, skutečnost zůstává nevyslovitelně hrozná. Anežka pak oba muže odmítne: „Já se uchýlím v tichou samotu – uteku se k našim nábožným pannám – dokud mě Bůh udrží.“

Anežka jako dcera i žena zosobňuje ve hře hodnoty ‘tichého domova’, které jsou povstáním rozvráceny. ‘Revolucionář’ Vít tyto

hodnoty právě v Anežce pozdě nachází a brzy ztrácí. Jsou to hodnoty zcela zásadní pro biedermeierovské vnímání světa: rodina, domov. Anežka svým postojem ale záhy překračuje meze sentimentálního měšťanského ideálu dívky: aktivně jedná, sama se rozhodne zachránit otce. Stává se bojující hrdinkou rodinného klidu a oddanosti k otci. V druhé polovině hry, když je „ráj domova“ ztracen ve vzpouře, Anežka ustupuje do stínu jednajících mužů.

Z Tylových postav ztvárněných Annou Rajskou je Anežka nejbližší k tragické hrdince. Konec jejího příběhu se podobá ‘zneuctění’ a útěku Rozárky v *Paličově dceři*. Ta byla psaná pro *tragédku* Annu Kolárovou a z rozboru textu soudím, že pro ni tvořil Tyl také Anežku. Premiérová cedule mi tuto domněnku potvrdila: „Pro náhlé onemocnění paní Kolárové převzala úlohu Anežky panna Rajská z obzvláštní ochoty, aby se mohla hra provozovati.“ Tím se vysvětluje obrovský rozdíl mezi Dorotkou a Anežkou.

Jak zvládla Anna Rajská tak těžký úkol? Jedna věc jí přece pomohla: Tyl sám neustále s přebujelou sentimentalitou zápolí a v herectví Rajské (i Skalné) nachází účinné způsoby, jak na scéně zabránit předstírání citových bouří. Anežka ve vypjatých momentech své city záměrně tlumí – z ohleduplnosti. Tak uklidňuje Dorotu: „Nermuť se a neměj starosti. Já jsem veselé mysli a pevného doufání. Oni se neopovážejí ani tvému synu, ani mému otci vlasu zkřiviti.“ A o samotě vzápětí přiznává: „Já jsem líčila před tebou tváře jasnou veselostí; ale v prsou mi panuje temný smutek a drží srdce v okovech úzkosti.“ Podobné ohledy ‘dusí’ Anežčiny emoce i ve scéně zneuctění s Benešem (protože chce chránit svého milého) i v závěru, kdy se dozví o smrti otce. Snad proto, že víc jedná, než podléhá svým citům, mohla Anežku hrát i Anna Rajská. Je ale také možné, že kdyby premiéru hrála Kolárová, mohla mít hra přece jen

větší úspěch a kritika ji mohla vzít víc vážně, to už je ovšem fabulace.

Další historická tragédie *Jan Hus kazatel betlémský* (prem. 26. prosince 1848) je opět na ženské role chudá (revoluční rok ženským postavám nepřeje...), Anně tedy Tyl věnuje postavu chlapce **Lupáče**. V *Krvavých křtinách* (11. února 1849) pak hraje čistou pohanskou dívku **Velenu**, která se na první pohled zamiluje do Václava – dokonce si jej splete se Svatovítem:

„Václav? Ten mladý vrah starých bohů? O běda mně! (Utíká, ale opět se vrátí.) Ale nikoli, to není možná; tys mě, starý muži, jen postrašil. V těchto očích neblýská se zuřivost a kruté nepřátelství. To jsou dvě hvězdy, na něž bych mohla tak dlouho hleděti, jak na večernici, když se k bohům pomodlím a chci jíti na lože.“

Je to sice okrajová postavička, ale v podání Rajske mohla zazářit vroucností a čistotou. Tyl proti sobě totiž postavil křesťanství a pohanství, překvapivě také rovnocenné. Díky Veleně musel zdravý rozum vidět, že čistý člověk je čistý, ať se modlí k jakémukoli bohu. Proto snad si Velenka s dětským údivem splete křesťanského světce Václava se Svatovítem, přírodním božstvem.

Opravdu velkou roli napsal Tyl Anně až v *Tvrdohlavé ženě*: děvčeka **Madlenka** je hlavní protihráčkou Jahelkové – tedy své sestry Magdaleny Skalné. Z tradic lidové komedie přebírá Tyl půdorys: chytrá služka pomáhá své mladé paní s překážkami v lásce, roli odpůrce zde hraje bručoun v sukních – Jahelková.³⁵ Madlenka je děvče na vdávání, ale zkušené a samostatné. Ujímá se bezradné zamilované Terezky.³⁶ Když už to s Jahelkovou není k vydržení, vezme si pacholka Kubu (další dobrosrdečný ‘blbeček’ Jana Kašky) a stane se hostinskou (takovou českou Mirandolinou). Když Jahelková žaluje na muže, jak jí utekl, Madlenka hned vytuší:

³⁵ Viz kapitola o Magdaléně Skalné.

³⁶ Terezku hrála (nejspíš na některé repríze) začínající Eliška Pešková, kterou si roku 1849 Tyl přivedl do Stavovského divadla, bohužel na delší spolupráci neměli čas. Viz další kapitoly.

„Pro nic za nic?

Jahelková: Pro nic za nic; že jsem mu nechtěla všechno trpět. [...]

Madlenka: I kdopak se bude vždycky toho nejhoršího bát! A potom – dovolte, panímámo – ale vy jste bejvala asi rarášek!³⁷

Jahelková: Co ti napadá! To by ti musel tvůj zejtra upláchnout.

Madlenka: Ten? Haha! Toho otočím okolo malíčku.“

Podobně jako ve *Strakonickém dudáku*, ani tady žádná kouzla nedokáže proměnit (napravit) člověka. Situaci vyřeší Madlenka, když se hraje před Jahelkovou výstup se svým Kubou:

„To je potom radost, když se holka vdá! Radší aby desetkrát po sobě krk srazila.

Jahelková: Ale milá ženo, copak se ti stalo? Tvůj muž se zdá být dobrá duše – [...]

Kuba: Majdalena blázní! [...]

Nožejček: Tohle je kousek, jako já ho míval s mou sedmou svátostí.

Madlenka (plačky): Já se dám rozvíst!

Jahelková: Osobo, – nech si říct – pro každou maličkost nemusíš hned šturmovat – muž má taky svoje právo, – a když tě má rád, tedy dozajista nic schvalně neudělá, – co by tě mrzelo a bolelo.“

Pohromy ani setkání s Nožejčkem nejsou nic platné, teprve Madlenčinou lstí Jahelková roztaje. Z celé hry je cítit rozpustilá radost ze svobody vyjadřování a všeho svobodného, co revoluce (1848) přinesla. Doba už znovu přitahuje, ale ještě je možné se všemu bujně vysmát. Mimo jiné i zatrpklým bručounům kolem sebe i v sobě. Navzdory mrzutým kritikům se Tyl jednou pořádně zasmál, jak mu to divadlo pěkně jde. Napsal svým milým komediantkám role střižené z barevných šatů staré dobré lidové komedie, ale přesně na míru, aby se po těžkých revolučních dramatech pořádně ‘vydováděly’. Rajské stvořil čipernou a bystrou Madlenku, která svou aktivitou neúnavně posouvá děj hry dopředu, zatímco Jahelková – Skalná jej vší silou brzdí.

11. 8. 1849 má v aréně ve Pštrosce premiéru Tylova komedie *Jiříkovo vidění*, která se udrží rekordních 10 repríz, tedy ze všech jeho her nejvíc. Provoz letní arény byl samozřejmě jiný, než provoz kamenného divadla. Úspěch vypovídá také o tom, jak má Tyl blízko k lidovému publiku, které arény zaplňuje a počtem převyšuje rodící

³⁷ Pokud to Tyl myslel osobně, jako narážku na Skalnou, je to trochu krutý žert...

se české měšťanstvo a inteligenci. Pro arénu se hodily výpravné hry – podívaná. Tyl to dobře ví, a proto použije rámec snu, umožňující změny prostředí, využívá také davové scény a oblíbené kuplety.

Hlavní hrdina je parodický nespokojenec Jiřík, kterému se dějí podivné věci, až je konečně napraven. V panoptiku vedlejších postav ale přece jen vyniká jeho milá **Kačenka**, dcera zámožného sedláka Říhy, psaná pro Rajskou:

„Jiříku, - nedělej hlouposti! Dnes máme obžinky – to víš – otec bude snad veselé mysli – přijď brzy domů, dělej, ať je s tebou spokojen; já s ním promluvím – proto jsem přišla, abych ti to pověděla.

Jiřík: Dělalas ten svátek sama? – Trochu jsi ho připálila.

Kačenka: I ty – ty mlsný kozle! [...] To mám za mou upřímnou lásku? [...]

Jiřík (sám): [...] myslil jsem, že to bez ní nevydržím; ale nyní mám jinou filosofii. (Dojedl, natáhne se.) Ah! Tohle je ta pravá konstituce! [...] Člověk by se neměl vlastně o nic starat – nic pracovat – jenom jíst a pít – pak by to na světě ještě ušlo, – ale – tohle dření – (Usne...)“

Kačenka se pak převtěluje do všech Jiříkových partnerek v následujících snových obrazech, takže měla herečka lákavou příležitost k převlekům. Je to další variace (nebo hned několik) na činorodou bystrou dívku, která se chce vdát, být konečně ‘svou paní’.

Na závěr Tylova šťastného období ve Stavovském divadle se Anna Rajská dočká ještě jedné pěkné příležitosti v *Lesní panně* (premiéra 16. května 1850 aréna ve Pštrosce): **Jasana** je dokonce role titulní. Příběh učitele Isidora Slovička a kovářovy dcery Terešky připomíná příběh Švandy a Dorotky. Isidor také uteče do světa vydělat peníze, Tereška jej sice také nechce ztratit a bojuje, aby zůstal, ale když je Isidor pryč, zůstane pasivně čekat. Aktivitu přebírá moudrá lesní panna Jasana, která jedná za Terezku téměř jako její převtělení, symbolicky jí dokonce Tereška dává tři dny svého života. Jasana v různých převlecích zkouší Isidorovu lásku: svádí ho jako cikánka Dora, pak mu jako kuchařka Betinka pomůže dostat se z Ameriky domů a nakonec v převleku za tyrolskou dívku Afru přemluví kováře Závora, aby povolil Terezce svatbu:

„**Afra**: [...] a vůbec musíš hledět, aby sis poklad, jako je hezká, věrná žena, zasloužil. A to uděláš nejlépe, když budeš mít pořád na paměti, že je žena koruna všeho stvoření – a že byste ubozí mužičkové byli bez ženských jen takhle malí, malomocní trpaslíčkové.

Když dáte pozor, tu je na muži znát,
že musí ho žena vždy do formy dát.
Ať muž se i vychloubá, že světa je pán
a ženě za vůdce a vladaře dán:
chytroušek ženuška se bude jen smát
a s pánem jak s panenkou ze dřeva hrát.

Když muž ale cenu své ženušky zná,
tuť také v ní věrnou pomocnici má,
a chce-li on přece cos velkého hrát,
vždy bude mu po boku ženuška stát.
hleď tedy svou ženušku laskavě ctít,
pak budeš už anděla na zemi mít.

I když je **Jasana** bytost nadpřirozená, prvně u Tyla překračuje rámeček svého světa a jedná jako člověk. Nejen že zasahuje do děje, ale zásadně mění situaci. Tím, jak se ujímá bezradných milenců, připomíná **Jasana** **Madlenku** z *Tvrdohlavé ženy*. Pohádkovost jí umožňuje pestré převleky (masky) a neomezené cestování světem (nezapomeňme, že se opět jednalo o velmi úspěšnou inscenaci v letní aréně). Spolu s **Terezkou** se také dělí o Tylovo nutkavé téma domova, rodné země a lásky k vlasti. Sama se však nemění (třeba jako **Dorotka**), nemá konkrétní lidské rysy, žádné charakterizační detaily. Je ale pravděpodobné, že skrze své jednání v situaci určitou konkrétnost získala díky své představitelce.

Anna Rajská se těšila opravdu pozorné péči ‘svého’ autora. Vytvořil pro ni mnoho podob čiperných, bystrých dívek, které v těžkých podmínkách vždy dají přednost aktivnímu řešení situace před trpitelskou pasivitou.³⁸ Většinou jsou to role menší, nejdůležitější jsou **Dorotka**, **Anežka** a **Madlenka**, a právě u nich musím vyvrátit omyl, který se opakuje v literatuře. **Dorotka**, uváděná jako

³⁸ **Liduška** v *Paní Marjánce* (1845), **Prokop** v *Paličově dceři* (1847), **Dorotka** ve *Strakonickém dudáku* (1847), **Anežka** v *Kutnohorských havířích* (1848), **Lupáč** v *Janu Husovi* (1848), **Velena** v *Krvavých křtinách* (1849), **Madlenka** v *Tvrdohlavé ženě* (1849), **Kačenka** v *Jiříkově vidění* (1849), **Jasana** v *Lesní panně* (1850).

role Anny Kolárové, patřila stejně tak Anně Rajské, která ji hrála až na reprízách. Namísto toho Rajské v soupisech přiřadili Anežku, ‘pouhý’ záskok, snad ani ne příliš zdařilý. Nepříliš známá Tylova herečka by si jistě zasloužila být spojena se *svou* Dorotkou, protože to pro ni byla nejspíš role vrcholná a také velmi charakteristická. Vzala si z jejího umění to nejlepší. Využila její komediantství, živý temperament, nesentimentální citovou vřelost i jakousi nezdolnou odvahu skrytou pod křehkým zevnějškem – Tylův oblíbený dramatický rozpor, na kterém zakládá půvab postavy. Tyl opět dokázal nejen dát prostor talentu, ale uhodnout i vnitřní téma herečky.

Madlenku pak již psal pro herečku o něco starší i zkušenější. Živelné komediantství zde dostává prostor k mistrovským kouskům včetně divadla na divadle: scéna „Majdalena blázní“ byla vrcholem představení a Rajská právě při ní jednou roztrhla za potlesku ústavu (viz výše). Téma nezdolné odvahy se silně objevuje i tady – v momentech, kdy *musí* vmést pravdu do očí své chlebodárnyni, ať z toho pojde cokoli, a přitom nehájí zájem svůj, ale jiné dívky, to už přece hraničí s hrdinstvím. Madlenka se může hrdě hlásit k řadě proslulých chytrých komických služek (i sluhů).

Zjistili jsme tedy, že záměny v obsazení nejsou docela náhodné a říkají jednu důležitou věc: že herectví ‘velké’ Anny Kolárové čerpalo nejen z Tyla, ale i z ‘malé’ Anny Rajské. Herečka úzce svázaná s Tylem, kterou bychom patrně bez něj ani neznali, dala českému divadlu něco velmi podstatného: tradici propojení dramatika s hercem a především naprosto originální, nesmrtelné ženské postavy. A myslím i postavy, které hrála Kolárová. Jedno jim totiž Tyl ‘předal’ od své Anny: čím dál víc svými postavami nutí Kolárovou vyvažovat citové herectví (procítěné, sentimentální, romantické) aktivním jednáním v situaci, pohybem vpřed, který neulpívá

v citových stavech. Tuto nezdolnou hnací sílu nachází Tyl ve spolupráci s Rajskou, čipernou hrdinkou vytrvalosti.

4. J. K. Tyl a Anna Kolárová:

Romantická tragédka a Tylovy velké výzvy

Konečně se dostáváme k poslední osudové herečce Josefa Kajetána Tyla, pro české divadlo nejvýznamnější. Anna Kolárová-Manetínská se narodila 27. 11. 1817 v Pešti, kde byl právě angažován její otec, německý herec a zpěvák Stavovského divadla Jan Manetinský, který rodinu záhy opustil a toulal se po světě. Anna hrála dětské role v německém ochotnickém divadle v Praze, už v patnácti letech (1832) začíná hrát 'z ochoty' jako statistka ve Stavovském divadle, kde bude angažována téměř 30 let, 1834–1862. Otevření Prozatímního divadla se už nedočká; kvůli nervové chorobě musí opustit česká jeviště předčasně (umírá až 10. 7. 1882, po otevření a požáru Národního divadla).

Anna Manetínská pocházela z německého prostředí a v soukromí mluví německy až do smrti. Přesto její dokonalá čeština slouží za příklad všem vlastencům. Česky se naučila teprve na radu J. N. Štěpánka,³⁹ první drobné české úlohy hrála na jaře 1834, od listopadu téhož roku dostává první velké role⁴⁰ a rychle se stává oporou českého souboru, přesto (nebo právě proto) že v německých představeních hraje stále jen bezvýznamné roličky.⁴¹ Podle J. L.

³⁹ 1824–1834 byl Štěpánek spoluředitelem Stavovského divadla a organizoval česká představení.

⁴⁰ 2. 11. 1834 Alina (Bäuerle A.: *Alina*), 30. 11. 1834 Blažena (Štěpánek J.N.: *Jaroslav a Blažena*). Soupis všech rolí zpracovala velmi pečlivě Eva Šormová (Klosová, Ljuba: *Kolárové: Tři herecké portréty 19. století*, Orbis, Praha 1969).

⁴¹ Německých premiér, kde hraje pážata a bezejmenné komorné, je mnohem víc, než českých představení. Ještě např. v *Macbethovi* 28. 9. 1837 hraje komornou Lady Macbeth, 11. 7. 1838 v Schillerově *Kabale und Liebe* opět komornou, 13. 10. 1838 konečně v *Othellovi* alespoň Biancu.

Turnovského měl na češtině Anny Manetínské významný podíl právě Tyl, dokonce s ní údajně některé role na počátku studoval (viz Turnovský 1882). Tedy ji pro české divadlo zřejmě pomohl získat, stejně jako jejího budoucího manžela (vezmou se roku 1843), Josefa Jiřího Kolára (1812–1896).⁴²

Anna Manetínská byla rozená tragédka, ve 30. letech si osvojila citové romantické herectví, ale vedle toho musela hrát i v lidových žánrech s realističtějším projevem (Štěpánkovy, Klicperovy a Tylovvy hry).⁴³ Ztělesňovala současný ideál ženské krásy (ideál z Mánesových obrazů) a dokonale splňovala všechny požadavky biedermeieru na ideální ženu: byla kultivovaná, inteligentní, mírná, cudná, oddaná, tklivě citlivá a samozřejmě vlastenka.

Podívejme se, jaké postavy hraje ve vrcholných kusech Tylových. Už v *Paní Marjánce*⁴⁴ napsal Tyl pro Annu Kolárovou roli

⁴² Tyl přivedl 24letého Kolára do Kajetánského divadla koncem roku 1836. Kolár zde upoutá Štěpánka na jaře 1837 jako Soběbor v Klicperově *Hadriánu z Římsu* a 1. 10. 1837 hraje poprvé na jevišti Stavovského divadla *Hraběte Beňovského* ve stejnojmenné Kotzebuově hře (Manetínská hrála Afanasiu). Od 1. 10. 1837 je Kolár stálým členem českého souboru (bez gáže), od roku 1841 pak postupně hraje i německy a stane se i členem profesionálního německého souboru. Mezi Tylem a Kolárem se postupně zrodí hluboké nepřátelství, známý je jejich střet na jevišti při zkoušce na Gutzkowovu hru *Srdce a svět* v roce 1841, kdy Kolár hrubě odmítl roli intrikána Vlkovského a žádal hrdinu Viléma, kterého si pro sebe vyhradil překladatel a režisér Tyl, zřejmě v přesvědčení, že intrikán je role těžší a pro Kolára vděčnější. Tyl ovšem Kolára fyzicky napadl a výstup měl vážnou dohru – Kolárovu žalobu a Tylovy potíže s úřady. K zásadnímu rozporu mezi Kolárovým a Tylovým pojetím divadla se ještě dostaneme v souvislosti s *Drahomírou*.

⁴³ 2. 2. 1835 Minka (Klicpera V.: *Každý něco pro vlast*), 11. 10. 1835 Kačenka (Štěpánek J.N.: *Čech a Němec*), 13. 12. 1835 **Kordélie** (Shakespeare W.: *Král Lear*), 10. 4. 1836 **Tekla** (Schiller F.: *Valdštejn* – III. jednání), 1. 5. 1836 Lidmila (Klicpera V.: *Lhář a jeho rod*), 8. 5. 1836 Karolinka (Štěpánek J.N.: *Posvícení v Kocourkově*), 5. 9. 1836 Rosaura (Goldoni C.: *Služebník dvou pánů*), 16. 10. 1836 Libina (Klicpera V.: *Kytka*), 6. 11. 1836 Julinka (Raupach E. – přel. Tyl: *Pašerové*), 12. 11. 1836 Marie (Raupach E.: *Mlynář a jeho dítě*), 2. 12. 1836 **Adléta** (Tyl: *Slepý mládenec*), 9. 4. 1837 Amalie (Raimund F.: *Krakonoš a nevládník*), 15. 5. 1837 **Milina** (Tyl: *Slepý mládenec*), 12. 11. 1837 Jitka (Štěpánek: *Břetislav První, Český Achilles*), 14. 1. 1838 Jitka (Štěpánek: *Obležení Prahy od Švejdů*, Kolár hrál Arnošta Ottowaldského), 4. 2. 1838 Miloslava (Klicpera: *Blaník*), 22. 4. 1838 **Katynka** (Kleist H. v.: *Katynka Heilbronská*), 30. 9. 1838 Svatava (Klicpera: *Loketský zvon*), 7. 10. 1838 **Karolinka** (Tyl: *Nalezenec*), 16. 12. 1838 Johanna (Schiller: *Panna Orleánská*), 20. 1. 1839 **Lady Makbeth** (Shakespeare: *Makbeth* – Kolárova benefice, jeho vlastní překlad, sám hrál Makduffa), 13. 10. 1839 **Častava** (Tyl: *Čestmír*, Kolár i Tyl kusili Čestmíra), 8. 12. 1839 **Porcia** (Shakespeare: *Kupec benátský* – přel. Kolár).

⁴⁴ Premiéra 9. března 1845, viz kapitola o Magdaléně Skalné.

Vojtěcha, Marjánčina syna, který svým jednáním – konfliktem s nepoznaným otcem – tvoří zápletku a nutí Marjánku jednat. Používá ze všech postav nejpatetičtější jazyk, zvláště když mu nečekaně nalezený otec tvrdí, že jeho matka je jen jeho pěstounkou:

„Ne, ne – ona je pravá, Bohem daná matka moje, anebo je všechno na zemi klam a mam! Pak není jasný den a tmavá noc, slunce nehřeje a zima nemrazí – člověk nesmí ničemu věřit – pak nejste vy můj otec, a radost moje byla falešná! [...] Či myslíte, že bych kvůli novému jménu, skvělému šatu [...] starou lásku své matky zaprodal?“

Herečka musela bravurně ovládat umění deklamace, pokud měly takové repliky působit přesvědčivě. První Tylova velká postava inspirovaná Annou Kolárovou už spadá do vrcholného období Tylova vedení českého souboru ve Stavovském divadle: dcera venkovského šumaře Valenty, **Rozárka** v *Paličově dceři* se poprvé objeví na scéně 2. února 1847.⁴⁵ Premiéra vzbudí mimořádný ohlas. Hra dosáhne šesti představení, což je do té doby největší Tylův úspěch, o to pozoruhodnější, že *Paličova dcera* není vůbec lehký a zábavný kus, lichotící vkusu publika. Stejný počet repríz měla jen jediná Tylova vážná hra – revoluční *Jan Hus, kazatel betlémský*, který byl po posledním představení zakázán.

Hru otevírá pohřeb Rozárčiny matky, jejíž mučednický kříž má převzít právě nejstarší Rozárka, především se musí postarat o dvě mladší sestry. Otec Valenta se chce povinností vůči rodině zprostit:

⁴⁵ Významné role Anny Kolárové ve 40. letech před Rozárkou: 25. 10. 1840 **Amalia** (Schiller: *Loupežníci* – Kolárův překlad, hrál Karla), 20. 12. 1840 **Tekla** (Schiller: *Wallenstein*, přel. Kolár, hrál Maxe Pikolomini), 29. 5. 1842 **Desdemona** (Shakespeare: *Othello, mouřenín benátský*, Kolár hrál Jaga), 28. 9. 1842 Lidmila (Svoboda V. A.: *Skreta, český malíř*, Kolár hrál Karla Skretu, zahájení her v Divadle v Růžové), 9. 10. 1842 Marie Lipinská (Gutzkow K.: *Srdce a svět* – přel. a upravil Tyl, Kolár hrál Viléma z Jordánu – role, o kterou se „porval“ s Tylem), 14. 5. 1843 **Neomena**, kněžna neapolská, Brunsvíkova nevěsta (Tyl: *Brunsvík aneb: Meč a Lev*), 10. 3. 1844 Berta (Schiller: *Vilém Tell*, část, přel. Kolár), 9. 3. 1845 **Vojtěch** (Tyl: *Paní Marjánka, matka pluku*), 26. 5. 1845 Goneril (Shakespeare: *König Lear*), 17. 4. 1846 Neoména (Tyl: *Meč a lev*), 29. 9. 1846 Helena (Shakespeare: *Ein Sommernachtstraum*), 20. 12. 1846 **Monika** (Kolár: *Monika*, sám hrál Hipolyta, 5x), 1. 1. 1847 **Kateřina** (Shakespeare: *Zkrocení zlé ženy* – přel. Kolár, hrál Petrukia, 3x). L. Klosová uvádí v soupisu rolí A. Kolárové, že hrála Rozárku jen 2x (celkem uváděna hra 6x).

„Já znám jistého člověka, který by tě dobře zaopatřil – také by se o tyhle mřeňata postaral a mne by nehrdlil pro dluhy.

Rozárka: Proč ne; myslíte-li, že by to byla dobrá služba [...] U kohopak je to?

Valenta: (nesnadně) U koňáře Podleského.

Rozárka: (hledí chvíli na otce) Není ten člověk svobodný? [...] Povážil jste, co mi nabízíte? [...]

Valenta: Já myslím na tvůj užitek –

Rozárka: Když mne o čest připravujete?

Valenta: Podleský má slabé hodiny, třeba ho přemluvíš, aby si tě –

Rozárka: Mlčte, mlčte otče! [...] Kdybych se tak zapoměla, musela bych hanbou zajít. [...]

Valenta: Podleský mě drží v pasti; hrozí, že mi dá domek prodat. [...]

Rozárka: *Já jsem chudé děvče a nemám nic nežli svou čest – to své poctivé jméno; ale to nedám za vezdejší užitek. Dělejte, otče, ať se užívíte; o sestry se budu starat sama, a vypadne-li při mé chudobě také něco pro vás, vy tím nepohrdnete, a já se s vámi třeba o poslední sousto rozdělím. Ale TU věc ode mne nežádejte. Já bych mohla pro otce snad umřít; ale čest mu nemohu obětovat; ta je dražší nežli život.“*

Pozice, kterou nabízí Rozárce Podleský, není vzdálená pozici Evině v *Gazdině robě* (G. Preissová), když hospodaří Mánkovi na statku u Dunaje. Eva vše podstupuje hnána krom jiného vášnivou láskou, ale něco takového u Tylovy hrdinky vůbec nepřipadá v úvahu, čest je nadřazena všemu. Rozárka to stvrdí i v osobním střetu s Podleským:

„Já vím, co mám dělat, a nedám si od žádného cestu vykazovat. Buďte milosrdný! Pomyslete, že jsou tu ještě dvě malé děti –

Podleský: I proč ne; když budeš moudrá – (Blíží se k ní.)

Rozárka (ustupuje): Nechte mě!

Podleský: No, no! Copak jsi skleněná?

Rozárka: Pro vás, ano! *Pro vás je něco na mé duši, čeho se nešetrná ruka ani dotknout nesmí, nemá-li na ní hned věčná poškvřna zůstatí.*

[Když **Podleský** s ‘pražskou princeznou’ neuspěje, hojí se vzápětí na Rozárčině otci...] Já jdu zejtra na ouřad; dovolení k exekuci mám v kapse.

Valenta: Ale kamaráde, - ona musí!

Podleský: Holka má hlavu jako kamenáč; ta se nepoddá.“

Co je to *čest*? V době Tylově hodnota klíčová a pro hrdinu nepostradatelná, dnes téměř neznámá. Tyl ji ve svých hrách používá jako jistý druh čistoty, kterou si podržíme, pokud jednáme vždy v souladu se svým svědomím a s jakýmsi nadlidským řádem, tedy nemusíme svých činů nikdy litovat ani se za ně stydět. Čest v Tylově pojetí patří k dospělosti: musíme přijmout plnou zodpovědnost za své jednání, abychom byli čestní. Čest je pro Rozárku základní hodnota. Vystupuje od začátku jako zodpovědná dospělá

žena. Ví, co je nutné udělat. Ani citové vydírání otcem ji nezmate. Stejně vzorně pak jedná i se svým obdivovatelem Antonínem Jedličkou. Čestně, otevřeně, skromně i sebevědomě. Tyl vytváří obraz hr-
dinky, hodné následování.

Protože přijela do rodné víscky z Prahy, je Rozárka pro sousedy *cizincem* – vetřelcem – a některým rozvrací klidnou budoucnost už svým příchodem, když se Antonín rozhodne požádat ji o ruku. Antonínova nevěsta, rodiči vyvolená Bětuška Toužimská, vstoupí na scénu jako první, komický soupeř Rozárky:

„Ona si myslí, že se může jenom pražskou vodou umejt a potom sem tu svou larvičku strčit, aby se to všecko po ní bláznilo. Ale počkej, já ti ji nalíčím, abys věděla, že máme hochy venku pro sebe, - všech deset prstů ti na ni vytisknu [...].

Rozárka: Kdybych měla Jedličku ráda, tedy by mě ani vaše sekání nezastrašilo [...], leda kdyby byl už tobě připověděl, co mně sliboval.“

Vážnějším protivníkem je Vdova Jedličková (matka Antonína, role Magdalény Hynkové), která se postaví proti sňatku syna s Rozárkou. Půvabnou strategii této matrony jsem již popsala v kapitole o Hynkové. Rozárka jí ustoupí:

„O nemyslete si, paní sousedko, že bych chtěla někomu štěstí pokazit. Váš syn mi nabízel z vlastní vůle, nač jsem jaktěživa nepomyslíla.

Jedličková: Víím, víím; ale vy budete moudrá osoba a řeknete mu, že z toho nic nebude. Je-li pravda?

Rozárka: O nemějte starosti! *Co bych to musela bejt za osobu, abych si mohla po těchto řečích ještě na to myslet, že byste mě přijala za dceru!*“

Rozárka na rozdíl od Evy v *Gazdině robě* chápe pravidla vesnice velmi dobře, respektuje je a umí se v nich rozhodovat vlastně relativně svobodně. S matkou neradno bojovat. Rozárka se s Antonínem rozloučí: „Vaše matka je proti tomu – a bez požehnání rodičů se ne-
daří chůze k oltáři.“ A odjede s dětmi do Prahy poprosit o pomoc tetu Šestákovou (viz M. Skalná). Série poznávacích scén budí dojem jakéhosi falešného rozuzlení, aby vzápětí přišla největší rána, nejtěžší zkouška pro Rozárku a zlom v příběhu. Přichází Valenta a přizná se k zločinu paličství:

„Mne uchvátila krev a ty neseš polovičku viny mé.

Rozárka: Já?

Valenta: Proč jsi odcházela? Proč jsi mě opustila, že jsem zůstal s peklem samotný? [...] zjednej mi peníze.

Rozárka: Já?

Valenta: Nebo chceš, abych se udal? Chceš mít, aby svět věděl, že jsi PALIČOVA DCERA?“

Tato pohroma je horší, než smrt matky, citové vydírání, nátlaky ze všech stran i nouze, a učiní situaci pro Rozárku skutečně nesnesitelnou. Svědka scény, Prokopa, zaváže Rozárka mlčením:

„Ne pro sebe – já jsem snad něco provinila, že musím snášet tuto pokutu, a také břemeno ponosu, až pod ním zahynu; ale mám dvě malé sestry, nevinné stvoření – ty ještě nic nezavinily – o slibte mi, že nás neprozradíte!“

V dalším jednání pak Rozárce zabrání zatčení, je odvedena ze scény a její následující rozhodnutí se dozvídáme jen zprostředkováním.

„**Kolinský:** Na podívanou prej by to v tom děvčeti nikdo nehledal; ale [...] *ta holka je palička!* [...] Tu samou hodinu, nežli z domu odešla, založila oheň, kterýž potom v noci vypuknul a otcovský domek i sousedovo stavení v popel obrátil. [...] *Ona se hned vyznala.*“

Rozárka se rozhodla *obětovat se* a chránit otce na útěku. Dokonce se brání osvobození:

„Nevinná, - ale *paličova dcera!* – A víte, co to znamená? *To je hroznější nežli moje přiznání!* Já odtud nechci, tady je dobře, tady mě nikdo nevidí. Co mám také venku dělat? Aby lidé prstem na mě ukazovali? Já ještě nevěděla, proč mě sem vedou, a již volněj mi bylo, když tu za mnou dvěře zamknuli, nežli dřívě na ulici, takže jsem vzdychla: Nikdy více odtud!“

Je pevně rozhodnutá trpět až do konce. Hlavní důvod však není vlastní pošpinění, ale záchrana rodiny:

„Mé poctivé jméno je to tam, nechť jsem paličova dcera – nebo sama palička. [...] Pro mne je veta po radostech života, - ale *mým sestřím to bude méně škodit*, když se bude říkat, že byla – sestra – v poutech – nežli – že byl – otec.“

Nakonec je Rozárka otcem zachráněna proti své vůli. Díky svému naturelu nepíše Tyl *Paličovu dceru* jako tragédii. I smutný návrat Rozárky ‘domů’ rozehraje komediálně.⁴⁶

⁴⁶ Pomůže mu další půvabně přihlouplá postavička inspirovaná Janem Kaškou – Martin – odmítnutý Rozárčin nápadník.

„**Rozárka:** Chcete snad něco - ?

Martin: Ne – to bych nevěděl. Vidíte, našinec má svou reputaci a nemůže se s každým špinit. [...] co byl ten oheň, jste trochu bledší – ani dost málo připálená – a to vám sluší; [...] kdyby nebylo lidských hub, že bych byl v stavu –

Rozárka: Děkuju, a největší vděk mi uděláte, když půjdete svou cestou.

Martin: (dívá se na ni, pak stranou) Ono jí muselo kolečko přeskočit! Škoda holky!“

Útok Jedličkové už je zákeřnější, ale Rozárka se hrdě brání: „Já bych se *musela teprva vskutku hanbit*, kdybych se chtěla jako mer-momocí někde zdržovat – někam se dotírat, kde po mně lidé s posměchem koukají, – *an toho nezasluhuju!* Ano, paní, nezasluhuju!“ A nestojí sama proti všem.

„**Antonín:** Já si Rozárku vyvolil a nespustím se jí, - dokud mi ona sama všecku naději nevezme. [...]

Rozárka: Svrchovaný bože, je-li pak možná, aby bylo lidské srdce tak kamenné? *Já se bála svět-ského posměchu*, - ale takovou *zatvrzelost jsem neočekávala*. Tedy *zde není ani tolik místa*, kde bych své zemdlené tělo složila?“

Až zasáhne hrdina pro Tyla příznačný – Melichar (hrobník): „Tedy pojď ke mně, dcero má! Já, ten nejchudší mezi těmito, [...] tě přijmu pod střechu, poněvadž věřím ve tvou nevinnost.“ Tyl se nevěnuje vyšetřování a souzení zločinu, zaostřuje na hrdinku a její konfrontaci s ‘lidmi kolem’ – s českými sousedy a tetami. Co rozhoduje o lidském úsudku? Těm lidem je jedno, kdo je Rozárka, že je to dokonalá a vzorná dívka, odsuzují ji jen proto, že je paličova dcera. Nezajímá je, jak statečně a čestně jedná v těžké rodinné situaci. Stačí jim nálepka skandálu, něčeho, co se nepatří. Jak dobře asi tento druh soudu znal Tyl sám a jeho nejbližší – Anna?⁴⁷

Na jednu stranu ‘lid’ Tyla miloval, byl národním hrdinou. Ale zároveň jej odsuzoval za to, že zcela otevřeně žije se svou milenkou a manželkou ve společné domácnosti. Tyl se považoval za čestného člověka, ale ‘sousedé’ si nevšíмали, jak čestně se vyrovnává s rodinnými problémy, viděli jen jeho ‘hanbu’. Tyl měl pro obyčejné lidi pochopení, ale sám byl velice výstřední. Čest chápal úplně ji-

⁴⁷ Rajska samozřejmě Rozárku hrála mnohokrát v Tylově kočovné společnosti po r. 1850.

nak, než biedermeierovská společnost. Proti měšťanské počestnosti (cti-hodných občanů) staví jakousi vnitřní absolutní čest, jak o ní mluví Rozárka už v první scéně s otcem. Na konci Rozárka chápe, že lidský soud nic nezmění, ani vyplacení škod:

„[Vy] se domníváte, že již všecko zlé smešlení ze srdcí vašich lidí zmizelo? Že mě budou milovat? Ukrývat se bude jejich zášť a při nejprvnější příležitosti zase propukne. Nemyslete na mne, – já zde nemohu být více šťastnou a musím jít, kde mě živá duše nezná.

Antonín: Dobře; tedy si taky ranec svážu a půjdu za vámi.“

Zatímco Antonín přijímá pozvání do Ameriky jako lákavé dobrodružství, Rozárka ví, že je to útěk: „*Navždy z domova? – a můj otec?*“ Závěrečné smíření zůstává relativní.

Nelze přehlédnout, že pro Tyla byl problém paličovy dcery palčivým problémem veřejným, který předkládal společnosti poměrně drsně před oči. Jakkoli ale Tyl upírá pozornost na špínu, bídu a zlo světa, vyvažuje tyto hodnoty zářným příkladem ctností v osobě hlavní hrdinky: Rozárka si podrží čistotu světice a špína se jí jakoby nedotkne. Dokonce nezůstane na světě úplně opuštěna, najde ochránce, čímž je při vši (až realistické) tvrdosti udržena blízkost s oblíbeným sentimentálním dramatem. Na ‘šťastném konci’ *Paličovy dcery* je zajímavé i to, jak potvrzuje Rozárku v roli hrdinky: ona je zachráněna doslova proti své vůli, nikoho neprosí a dokonce se brání. Chce nést svůj kříž až do konce, trvá na svém: „Nic jsem za vás – mlčte o tom – já se již vyznala – já založila oheň – já, pánové!“ Ani v samém závěru o záchranné akci nestojí a nijak nejásá, když ji z pomyslného dna zvedají Antonín, Šestáková a Kolinský.

Rozárka v *Paličově dceři* jedná jako romantická hrdinka, dokonce se v boji za svůj ideál – čest – postaví i proti společnosti, když se rozhodne přiznat se k zločinu, který nespáchala. Její jednání se dotýká celé obce (ne jen celé vesnice, ale společnosti vůbec). Z tohoto pohledu je jasné, proč ji musela hrát velká tragédka. Nese v sobě téma pro českou tragédii zásadní – problém *existence hrdiny*

v malém českém prostředí. Není náhodou, že se v roli pozorovatelů a zachránců v *Paličově dceři* objevují *cizinec* a *emigrant*. Jestliže se Tyl ve vlastním životě potýká až dost s českou malostí, sdílí toto téma jistě i s Annou Kolárovou, herečkou, která by se v důstojných podmínkách nepochybně stala hvězdou evropské velikosti, jenže zasvětila obětavě život poloamatérské české scéně, a kdo ví, jak na ni hleděli české tety a sousedé.

Na rozdíl od jiných Tylových hrdinek není Rozárka spojená s láskou, rodinou a domovem. Rodinu i domov ztrácí hned v úvodu a stojí ve světě sama. Je ve své rodné vsi cizinkou, nedobrovolnou vetřelkyní. Láska, rodina i domov jsou pro ni vytoužený (nedosažitelný) cíl, ale nad tím vším se vznáší ideál cti. Antonín je do Rozárky zamilovaný, ona však jeho nabídku rozvážně přijímá jen s podmínkou, že ji jeho matka přijme. Nejedná z lásky. Úzkostlivě dodržuje pravidla 'počestnosti', a přesto ji společnost odsoudí kvůli činu otce, 'dobré jméno' už jí nikdo nevrátí a v tu chvíli zbývá jen ta vnitřní čest, na kterou může být Rozárka hrdá, a kterou musí veřejně bránit.

Paličova dcera patří k vrcholným dílům Tylovým a k základům české dramatiky. Vedou od ní stopy k hrdinkám Preissové, Evě v *Gazdině robě*, Jenůfě v *Její pastorkyni*, i k *Maryše* bratří Mrštíků. Tyto divoké ženy zlomové epochy jsou z rodu Tylovy Rozárky. Situace je taky vyděluje z počestné vesnické společnosti, která nesnáší vše 'jiné'. I když právě Tyl tak rád spojuje ženské postavy s domovem a rodnou zemí, Rozárka tento obraz narušuje a je první výraznou cizinkou a vetřelkyní ve vlastním hnízdě, která hýbe českým dramatem.

Po *Paličově dceři* napíše Tyl pro Annu Kolárovou další světici – **Anežku** v *Kutnohorských havířích*, ale než hru povolí cenzoři, he-

rečka otěhotní a roli zmešká. Namísto Anežky si zahraje **Dorotku** ve *Strakonickém dudáku*. Obě postavy jsme rozebírali v kapitole o Anně Rajské. Musíme si jen doplnit, co znamenala Dorotka pro Kolárovou.

V literatuře se dočteme, že Kolárová ve svém herectví dokázala spojit tylovskou drobnokresbu s kolárovskými velkými konturami. Její postavy měly v sobě rozpor – Istivá Lady Macbeth byla zároveň měkká a oddaná svému muži, Ofélie a Markéta byly tragické hrdinky, ale dojímalý i dětskou hravostí a naivitou.⁴⁸ Stavět postavy z protikladů byl oblíbený Tylův postup. Ať už se učila Kolárová od Tyla nebo obráceně, ti dva měli v divadle k sobě blízko a jejich spolupráce byla velmi plodná. Přes veškeré Kolárovo nepřátelství měl Tyl nemalý podíl na herectví Anny Kolárové. Kultivoval její češtinu a pomohl jí najít nezastupitelné místo v českém souboru. Psal role, které rozšiřovaly její repertoár od Kolárovského romantismu k ‘realismu’ (tedy k jeho přirozené ‘lidové’ podobě v Tylových hrách). Vedl ji k hledání detailů na pozadí velkých kontur, k hledání rozporů v postavách, které činí postavy dramatickými a plastickými. Dorotka je jedním z vrcholů jejich společného díla. Jak jsme viděli, čerpá postava Dorotky v Tylových představách mnohé z hereckých prostředků Anny Rajské. Díky svému talentu mohla Kolárová skrze tuto roli získat z protikladného hereckého naturelu Anny Rajské řadu nových zkušeností. A stejně tak potom mohla Rajska v Dorotce od své kolegyně převzít to, co byla schopná z ‘hrdinského rejstříku’ unést.

Po delší odmlce, na sklonku revolučního roku⁴⁹ si Anna Kolárová stihne zahrát Žofii v Tylově *Janu Husovi* a pak následuje posled-

⁴⁸ Tyto role spadají do 50. let, považovaných za vrcholné období umělecké dráhy Anny Kolárové.

⁴⁹ Revoluční rok 1848 byl pro Annu Kolárovou skutečně bolestný, protože jí po napjatých měsících komplikovaného těhotenství dítě nakonec zemřelo nedlouho po narození.

ní významná role, kterou Tyl pro Kolárovou napíše, zato ale možná jedna z nejdůležitějších v její dráze, která pro ni otevírá nové obzory: **Drahomíra** v historické tragédii *Krvavé křtiny aneb: Drahomíra a její synové* (prem. 11. února 1849, Kolárové bylo 31 let).⁵⁰

Je známé, že Tyl svou tragédii z období vlády prvních Přemyslovců (1. pol. 10. stol.) psal ke konci svého poslaneckého působení na kroměřížském sněmu v lednu 1849, v době svého vystřízlivění z politického nadšení. 10. ledna 1849 poslanci hlasovali, zda se poddat tlaku vlády, nebo hájit dál demokratické ideály shrnuté v prvním článku ústavy („všecka moc ve státě vychází z lidu“). Diskusi zakončí poslanec F. L. Rieger (1818–1903) sugestivním projevem na obhajobu prvního článku, což mu přinese pověst nejlepšího řečníka Rakouska. Jenže potom spolu s ostatními českými poslanci hlasuje proti znění prvního článku, čímž ústavu pohřbí. Naděje, že Čechům vláda projeví vděčnost, se ukážou jako plané. Jak moc Tyla bolela tato prohra i jeho vlastní role, poznáme při čtení *Krvavých křtin*.

Podívejme se, jak je napsaná postava kněžny Drahomíry. Na scénu vstupuje jako hrdá panovnice:

„i vyzvu štěstí do boje! Kdo zoufá sám nad sebou, toho opouštějí nebesa. Já nezoufám. Svoboda musí zasvítnouti rodům slovanským [...] Proto budeme bojovati, - až nám Morana v temné lúno ustele!

Václav: [...] má býti první kročej mého panování krví znamenán?

Drahomíra: Když má jako voda křestná prolita býti ku spasení národu, nesmí se jí kníže hroziti. A kdož mluví o tobě? Ty hled' si kněh a kněžských výkladů a modli se nešpory; já obstarám, co jménu knížectví přísluší, a svěřím ozbrojené mužstvo Hněvsovi.“

Drahomíra se bez váhání vrhá do boje, na který dlouho čekala. Na první pohled má velmi daleko k světici (Rozárka, Anežka a Dorot-

⁵⁰ Důležité role Kolárové mezi Rozárkou (2. února 1847) a Drahomírou (o dva roky později): 30. 6. 1847 Regan (W. Shakespeare: *König Lear*), 28. 9. 1847 Bětuška (V. Klicpera: *Divotvorný klobouk*), 21. 11. 1847 **Dorotka** (J. K. Tyl: *Strakonický dudák*), od prosince 1847 do září 1848 nehrála, 29. 10. 1848 Oberon (W. Shakespeare: *Ein Sommernachts-traum*), 12. 11. 1848 Veronika (J. J. Kolár: *Číslo 76*, 1x), 26. 12. 1848 **Žofie** (J. K. Tyl: *Jan Hus*). Po Drahomíře napsal Tyl Kolárové ještě **Zlatohlávka** (mladíka – Krakonoše), tedy roztomilou kalhotkovou roli v bujaré taškařici – *Tvrdohlavé ženě*.

ka), daleko k biedermeierovskému ideálu ženy, který Kolárová ztělesňuje. Drahomíra může snadno odpuzovat svou krvelačností, a téměř neženskou odvahou. Proti Drahomíře se postaví Ludmila, jak jsem psala v kapitole o Magdaléně Hynkové.

„**Drahomíra:** Děkuji ti, matko mého v Pánu zesnulého manžela, za to naučení, - jenže přišlo pozdě. *Hlava moje dozrála, i srdce ví již dávno, co má v sobě žítí.* Já nechci sama vládu držeti [...]; ale k tomu chci sílu svoji napnouti, aby se rozprášily chmury s jmena českého, kteréž tvůj manžel nade vlastní sehnal a synové jeho svou nemožností krmili. Já nechci slouti manželkou knížete, kterýž by panoval nad otroky německého krále. (Pohnutí mezi knížecí družinou.) Nechte pohoršení, mužové, a byť bych i sladšího slova zvolila, jádro zůstane přec trpké.“

Od počátku Drahomíra aktivně jedná, aby změnila nesnesitelnou situaci poníženého národa, která se jí bytostně dotýká. Nemůže jednat jinak, mluvit rozvážně a uvažovat chladně jako Ludmila: „*To nedovedu nikdy, abych se líčila vaší pokorou a oblékala v roucho povrchního zdání; jak to ve mně víří, tak se to řine ven.*“ Musíme si představit, že Anna Kolárová byla pro diváky neodolatelná a měla v sobě energii, kterou milovali. Tyl je přinutil, aby sami váhali a rozhodovali se, ke komu se ‘přidat’ – Drahomíra i Ludmila mají svou pravdu a vizi, jsou rovnocennými soupeři. Proti zbožné mírumilovnosti a uměřenosti Ludmily staví Drahomíra svou vášnivou lásku k svobodě a národu. Ten svár se odehrává i v Tylově duši, sám se nedokáže rozhodnout. A není sám: vášeň pro svobodu národa se tehdy v Čechách rozšířila jako horečka.

Drahomíra si uvědomuje, jak vážným nepřítelem je Ludmila: „dokud ona hojností svých statků křehké srdce lidu zakupuje, nebudu nikdy dosti pevně státi při trůnu a vládu držeti.“ A s tím přichází pokušení – zbavit se Ludmily jako překážky.

„**Hněvsa:** Snad by se našla cesta, kteráž vede k pramenu jejího života.“

Drahomíra: (dlouho na něj hledí) Víš, lechu, co povídáš?

Hněvsa: Kdyby stála přede mnou žena, jak ji bohové mužovi k milostné hračce přidali, – nemluvil bych o tom; ale *Drahomíra snese slovo odvážné.*“

Čeho všeho se Drahomíra pro svobodu národa odváží? Co je to za hrdinku, když uvažuje o takovém krajním prostředku v boji za svůj ideál? Drahomíra není žena tolikrát stvořená Tylem jako zosobnění domova a bezpečí, jako oddaná milující družka. I Ludmila jí marně vykazuje tradiční ženskou roli (viz kapitola o Hynkové). Nakonec se Drahomíra střetne s Ludmilou, když Hněvsovo vojsko zvítězí.

„**Tyra:** Hó, Čechové to umějí také [...] Žádná milost, prach a popel, krvavé lázně, pláč a klení – a nad tím český orel jako pán! [...]

Ludmila: Duše trne nad hrůzami, jimiž se poškvřuje národ křesťanský, kterýž by měl jako tiché slunce kráčet a jiným cesty pokoje osvěcovati.

Drahomíra: Chceš rekvnost národu mezi škrvny počítati? [...] Zde před tváří lidu chceš mě snížit? Mou péči o jeho slávu zlehčit?

Ludmila: Nic nechci s tebou; ale chci, aby pravý kníže v Čechách poroučel a jeho slovem *aby zlatý pokoj rozkvítal*.

Drahomíra: To může být, až mu cesty připravím; až ohradíme konce našeho knížectví, že cizí závist do něho šilhati nebude. A protože *musíme* nové zástupy do pole vyslati [...]

Ludmila: *Já se tomu protivím.*“

S Ludmilou nic nepohne. Je jasné, že brání Drahomíře v jakémkoli jednání, které by změnilo situaci. A divák je sevřen mezi nimi. Pokoj nebo svobodu? Tady se příběh Drahomíry láme: podobně jako Lady Macbeth neodolá Drahomíra pokušení jít za svým cílem i přes mrtvolky a rozhodne se Ludmilu odstranit z cesty – pro blaho národa. V tu chvíli se srdce diváka přiklání k mučednici Ludmile, zvláště po její dojemné scéně loučení. Drahomíra učinila tragické rozhodnutí, když spáchala vraždu a spoléhala, že účel světí prostředky. Dopustila se hybris – zpupnosti. A stejně jako Lady Macbeth své jednání reflektuje pozdě. Když je dokonáno, uvědomí si dopad svého činu:

„(sama) *Kam nyní dokročím, an jsem tak zlou hru počala? Kam to dojde s naším národem? [...] O bohové, ježto jste až posud milostivě na nás hleděli, - ty ukřížovaný synu boží, k němužto mě ruce vypínati naučili, - slyš mě a ochraň národ – ha, běda mně, já nesmím tyto ruce k nebi pnouti, abych sama na sebe nežalovala.*“

A vzápětí se situace mění přesně tak, jak Drahomíra nechtěla, svým činem ztratí vše, co chtěla získat, a v tu chvíli s ní divák opět cítí:

„Duše má je sklíčena až ku hrobu. Já prahla vřelým toužením, abych mohla sílu slovanskou před světem rozvinouti nepříteli na postrach, - nyní padla doba nejpříhodnější, a já stojím v pokoutí; srdce národa se ode mne uchyluje – to si nesmím zapřítí – a syn můj váhá, oddaluje, nechává zemi hubiti a orla českého plašiti!“

Drahomíra svým činem nezíská celou lásku národa, o kterou se předtím dělila s Ludmilou, naopak ji ztratí. A Václav ji vládnout nenechá, jak doufala, Drahomíra může jen prosit: „Již okaž, synu, že sedě nespíš na stolci svých otců, – *vzmuž se, bojuj*, a třebaš i v boji zahynul – *lépe zahynouti se slávou jak s drahou chotí, nežli za živého těla práchnivěti* a nechati si po temeně šlapati.“ Václav v tu chvíli nečekaně obrací situaci:

„Nechal jsem tedy Jindřicha táhnouti, aby na obou stranách vražda přestala; nyní stojíme proti sobě se silou sebranou – a já *povedu zástupy své do boje*. [...]

Drahomíra: O synu, synu, tímto jedním slovem svalil jsi mi s prsou skalinu, pod nížto jsem krutý zápas vedla s úzkostí! *Ty nevíš, co bych pro lid byla v stavu podstoupiti*, – (zarazí se) – nech mě na tvém srdci zapomenouti minulost!“

Opojné sjednocení vítá i národ a jde do boje za svobodu s nadšením. Místo očekávané bitvy však Václav s Jindřichem vyjedná ponižující mír.

Muž: Já nevím, co jest na tom zlého! Teď bude alespoň pokoj a řemesla se budou dařiti.

Drahomíra: Budou se dařiti! Bude pokoj! *Kdybych tě spoutala jako lesní šelmu a do železné kleci uvrhla: měl bys také pokoj!* [...] V takovém pokoji páchne umrlčina, uhnívá kořen života, vadnou květy ducha – *takový pokoj sluje smrt!* Ale člověku patří život, a život se rodí v zápasu.

Muž: (k lidu) Ona lítala vždycky rozumem po oblacích – a vždyť víme, co by chtěla; hrátí na paní.“

Jak moc se Tyl trápí otázkou, která se v Čechách tolikrát opakuje: *svobodu* nebo *pokoj*? A je v takovém národu, který dává přednost pokoji, místo pro hrdiny? Tyl sám byl přece zastáncem zlatého pokoje, trpělivé práce, která dává životu smysl. A právě ženy v Tylových představách dokázaly pochybující nespokojené muže k pokojnému domovu dovést a připoutat. Kam se poděly Tylovy sny v *Krvavých křtinách*? Oddaná strážkyně pokoje a míru – babička Ludmila zemřela mučednickou smrtí, a mír ochráněný Václavem se ukazuje jako poněkud zatuchlý, *takový pokoj sluje smrt!* Národ stejně jako diváci se rozdělí na ty choulostivé – a svobodmilovné.

Tyl vlastně fascinujícím způsobem převrátil své vlastní hodnoty a otočil role matky a syna. Tam, kde dřív stály matky hájící klidný domov a mír (ještě matka Husova v revoluční historické hře⁵¹), stojí teď choulostivý syn (když ještě Hus byl hrdina bojující za pravdu a lidská práva proti všem) a k boji ho vyzývá právě matka!

„Drahomíra: Kniže! Synu! [...] *Ty můžeš matce v oko hleděti, kteráž tě živila dechem po svobodě prahnoucím? Ty můžeš tváře okázati národu a neshořeti studem?*

Václav: Matko, uveď věšně svoje v klidné řečišě a věř, že nedbám horlivěji o spasení duše své než o blahoslavenství národu.

Drahomíra: Krásné blahoslavenství, když převlékáš svobodné duše v otroky!

Václav: Kdo to praví? Jen přátelství jsem slíbil držeti –

Drahomíra: A poplatky odváděti – hahaha! O známe takové přátelství, které žije z tuku cizího! Synu, tyto ruce, kteréž tě prvorozeného otci tvému nejprvnější v lokte vložily, že zplakal radostí, - ty se teď před tebou spínají: zruš ten hanebný úvazek!

Václav: Matko, co tě napadá?

Drahomíra: A chceš-li – *ohnu před tebou i kolena* – ta kolena, co se *posud jen před bohy ohýbala*: vysvobod národ z otroctví!

Václav: K čemu mě to svádíš? [...]

Drahomíra: [...] *poctivý člověk se od tebe odvrátí a matka zahladí tvou památku hořkými slzami, [...] To je víra ženy, kteráž svůj národ v srdci nosí; a co třeba muži věřiti – to nech ti jednou procitlé svědomí zahřímá.*“

Tato slova snad dodnes neztratila svou sílu a odvážnou výzvu pro nás všechny, kdo žijeme v této malé zemi v zlatém pokoji. Největší střet Drahomíry s Václavem podle svědků premiéry nejsilněji zapůsobil na diváky. Premiéra *Krvavých křtin* 11. února 1849 byla divácky velmi úspěšná, ale hra se nereprízovala, pravděpodobně z politických důvodů – protože diváci se nechali strhnout k bouřlivým reakcím. Zřejmě vyšly jen dvě kritiky – v německé Bohemii odmítavá a v Pražském večerním listu pochvalná:

„Obecenstvo zpočátku trochu zaražené tímto novým odhalováním charakterů rozeřhálo se později, a když Drahomíra Václava na kolenu žádala, aby zanechal horlivého míru a vytasil meč k osvobození z otroctví, a on stál nečinný a bez ohně, tu rozlehal se potlesk několik minut trvajících po všech prostorách divadla vzdor tomu, že to byl svatý Václav, co nechtěl boj“ (Otruba / Kačer 1961: 378).

⁵¹ – ztvárněná – jak jinak – Magdalénou Hynkovou

Jak je vidět, Anna Kolárová a její velké vášnivé gesto diváky vskutku uchvátily. Jenže tím tragédie Drahomíry nekončí. V závěru se ještě střetne s Boleslavem, který byl až dosud jejím nejbližším spojencem.

„Hněvsa: Meč náš provodí nového knížete na stol vyšehradský.

Drahomíra: [...] Krví tedy chcete znamenati cestu novému knížeti na stolec?

Boleslav: Svět se věru divně převléká! Kdo by to byl řekl, že se bude Drahomíra krve hroziti?

Drahomíra: [...] To chceš Václava z paměti a srdcí lidu vytrhnouti? To chceš Václava – ha, živé bohy – co chceš s bratrem počítí?

Boleslav: Ten může o samotě na mém hradě zůstatí – a liturgii zpívati.

Drahomíra: [...] Chraň se, abys neporanil svědomí své ranou, kterou žádným lékem nezhojíš! *Pro pouhé nasycení vášní není člověku rádno s temnými mocnostmi do hry se pouštětí*; ty jej uchvátějí za pouhou myšlénku a upletou z ní pouto, v kterém pak duše zumírá.“

Bojovnice za svobodu národa tak stvrdí svou pozici – sama proti všem. Boleslav totiž blaho národa spojuje se svou cestou na knížecí stolec, kdežto Drahomíra jde jen za ideálem svobody národa, jeho samostatnosti a nezávislosti na jiných, svůj osobní prospěch tím nijak nesleduje, spíše naopak. Nebaží po Václavově sesazení. Když pochopila, že národ po svobodě netouží, že je choulostivý a následuje Václava, stáhla se do ústraní a přijala svou porážku. Přesto ona sama na počátku Boleslava proti bratrovi poštvála a vzbudila v něm touhu po vládě. Tragédie vrcholí, když se Drahomíra marně pokusí své chyby napravit a Václava zachránit:

„A chceš-li navždy mraky zákázonosné nad svou hlavou rozptýliti, [...] Přetrhni – uvolni alespoň úvazek s Jindřichem! [...]

Václav: Abych vyštval zase bouři na zemi a pošlapal mladé osení našeho blahoslavenství?

Drahomíra: *O nešťastná malomyslnost, jenžto sama sobě nedůvěřuje!*⁵² Čiň tedy dále, od čeho tě slabá žena zraditi nemůže, ale – odejdi z domu tohoto! [...]

Václav: [...] Já jsem v domě bratrovu. Může-liž býti pevnějšího štítu na zemi? [...]

Drahomíra (sama): Nuže, leť tedy, šípe, *kterýž jsem sama ostříla a na luk vložila*: já tě nemohu zdržeti, – a kdybys měl i moje srdce protknouti, že bych vlastní krví tu půdu zbarvila, kterouž tak nevýslovně miluji!“

⁵² Tato replika mi připomíná velkou Tylovu bolest z nedůvěry Čechů ve vlastní kulturu, literaturu i dramaturgii. Václavova závislost na německém králi pak připomíná také pocit nadřazenosti německé kultury, který v Tylově době mezi literáty převládal. A české sebedopceňování, které jsme zdědili i my.

Tragédii uzavírá smrt Václava a pochybné vítězství Boleslava – spíše vítězství krvelačných bojovníků Hněvsy s Tyrou a Čestou. Drahomíra končí jako matka, které v náručí umírá syn, zbytečně a částečně její vinou.

Z jakého materiálu vznikala postava tak složitá? Jak se měnil Tylův způsob psaní postav v jeho historických hrách? Ještě v Čestmírovi zůstávají postavy obecné, nadneseně historické, nevyvolávají představu, jak na scéně budou jednat (a to je nejspíš hlavním úskalím hry). Později se Tyl přes publicistiku a ‘obrazy ze života’ učí pracovat s ‘drobnokresbou’, kterou pak použije i v historické hře, kde drobné (realistické) detaily konkretizují postavu a určují její gestus.

Důležitější a méně prozkoumaná mi ale připadá Tylova zkušenost s hereckou tvorbou na jevišti. Díky ní se naučil ‘režirovat’ své postavy přímo v textu. Za každou replikou je jasná představa o tom, jak to má konkrétní herec zahrát. Tím, jak jeho kolegyně rozehrávaly jednotlivé situace na scéně, třeba z cizích her, které ale Tyl režíroval nebo s nimi sám hrál, dávaly citlivému divadelníkovi ‘návod’, jaký materiál potřebují. Pokud sledujeme Tylovy hry chronologicky, prostředky těchto hereček prostupují mluvní gesta, způsob jednání postav i rozehrání scén. Dokonce se herecké metody Anny Rajske objevují i v replikách postav psaných pro Annu Kolárovou, která byla jinak herečkou velkých gest, patosu a bouřivých citů. Drahomíra neohromuje diváky předváděním svých vášní, nevede dlouhé efektní monology oblíbené v romantické tragédii, ale vášnivě se vrhá do situace, rozhoduje se a jedná. Její rozhodování je strhující, protože není snadné: má v sobě rozpor. Je složena z nesmiřitelných protikladů a nutí tím herce k zápasu mezi dvěma tendencemi. Je milující matkou a zároveň nelítostnou bojovnicí. Chce Václava chránit a zároveň přeje trůn Boleslavovi...

Až dosud psal Tyl svým herečkám role, které na sebe zřetelně navazovaly. Drahomíra je velký skok do neznáma. Pro Tylovu imaginaci byl jistě nesmírně ‘výživný’ celý revoluční rok a politická deziluze. V roce 1847 vznikly tři vrcholné hry Tylovy: *Paličova dcera*, *Kutnohorští havíři* (hra plná revolučního napětí, ale zatím zakázaná), a *Strakonický dudák*. Rozárka, Anežka i Dorotka jsou ještě ženy příbuzné. Během revolučního roku Tyl aktivně slouží národu jako politik a divadlo musí ustoupit, i když se obojí místy prolíná: premiéra *Jana Husa* 26. prosince 1848 se stane masovou politickou manifestací. A pár týdnů po *Husovi* píše Tyl *Krvavé křtiny*, kde se vše obrací vzhůru nohama. Čisté dívky plné příslibů pokojného domova a jeho krásy zestárnou Tylovi rázem v suchopárnou babičku Ludmilu, která sice káže o lásce, ale srdce má spíš tvrdé. A zralá žena – matka a hrdinka – vybízí ke krvavému boji za svobodu, zatímco její mladý vládnoucí syn se opájí slovy o míru a nevěří v sílu národa stát samostatně (a hraje ho J. J. Kolár – sám ve věci národa nedůvěřivý).

Proč myslel Tyl při psaní Drahomíry na Annu Kolárovou? Není to úplně překvapivý výběr. V oboru ‘první milovnice’ hrála sice nevinné dívky a ideální hrdinky, ale při svém neuvěřitelném vytížení mohla z oboru mnohokrát vybočit při nějakém bezvýznamném představení dávno zapomenuté hry. Jisté je, že už 20. ledna 1839 hrála **Lady Makbeth** (Shakespeare: *Makbeth*) v Kolárově překladu. 20. prosince 1846 pak měla premiéru Kolárova historická tragédie z období třicetileté války *Monika* s Annou Kolárovou v titulní roli (bylo jí 28 let). Kolár se tu pokoušel vytvořit velké romantické drama, ale přes všechny složitě propletené vztahy a ještě složitější děj se mu podařilo napsat spíše efektní romantické role, než opravdovou tragédii. Monika je dívka žijící pro pomstu podobně jako Elektra. Tím se ještě nevymyká z oboru Kolárové, ale tato dívka na

sebe z nezbytí bere mužské šaty a kruté mužské činy, v dlouhých monolozích odhaluje své vášně a běsy. Kolár ji obdařil romantickým rozporem a tím ukázal druhý pól herecké osobnosti své manželky, typ *femme fatale*.⁵³

Myslím si, že Drahomíra je ještě odvážnější pokus než Monika – a že měla významnější vliv na vrcholná 50. léta Anny Kolárové.⁵⁴ Tyl se odvážil dát třicetileté herečce roli matky dospělých synů, tedy roli zralé ženy, a hlavně roli velice složitou, jaká neměla v českém dramatu obdoby. Na jednu stranu vášnivá a krvelačná žena, jaká se v době Tylově mohla objevit jen jako zosobnění *zla*, na stranu druhou obětavá vlastenka a impozantní tragická *hrdinka*. Od postavy Drahomíry lze vést linii ke všem dalším tragickým hrdinkám našeho dramatu, postavám, které ztvárnila Otýlie Sklenářová-Malá a Marie Bittnerová ke konci 19. století.

Jak jsme si mnohokrát ukázali, Tyl měl dar přesně uhodnout vnitřní téma herce a s Annou Kolárovou tomu nebylo jinak. Díky Rozárce, Dorotce a Drahomíře mohla rozvíjet své umění tak, aby se zařadila mezi největší české herečky. V roce 1862 opustí scénu a o rok později se na jevišti Prozatímního divadla poprvé objeví její nástupkyně Otýlie Sklenářová-Malá, žačka Elišky Peškové, kterou Tyl objevil krátce před svým odchodem z Prahy. Pro Sklenářovou píše Jaroslav Vrchlický svou *Drahomíru* (1882), Hippodamii (*Smrt Hippodamie*,⁵⁵ 1891) a Bohumil Adámek *Salomenu* (1883). Tak se Tylův odkaz neztratí ani po jeho předčasném odchodu a ‘zneuctění’.

⁵³ 1. ledna 1847 pak Kolárová hrála **Kateřinu** (Shakespeare: *Zkročení zlé ženy*), kterou pro ni přeložil Kolár. Samozřejmě myslel také (a především) na své role – v *Monice* hrál šíleného bratra Hipolyta a ve *Zkročení zlé ženy* Petrukia.

⁵⁴ Důležité role A. Kolárové v 50. letech: 1851 Maria Stuart (Schiller: *Maria Stuartka*), 1851 Luisa (Schiller: *Ouklady a láska*), 1852 Magelóna (Kolár: Don César a spanilá Magelóna), 1852 Lady Macbeth (Shakespeare: *Macbeth*), 1853 Ofélie (Shakespeare: *Hamlet*), 1855 Markéta (Goethe: *Faust*), 1856 Goneril (Shakespeare: *Král Lear*), 1857 Volumnie (Shakespeare: *Koriolán*), 1858 Lady Milfordová (Schiller: *Ouklady a láska*).

⁵⁵ V prvním díle trilogie, *Námluvách Pelopových*, hrála Hippodamii žačka Sklenářové, Marie Bittnerová.

5. Tylova *Drahomíra* a Kolárovy historické hry:

Dvě protikladné tendence

J. K. Tyl se už od své rané tragédie *Čestmír* (1839) pokoušel nějak vyrovnat s příběhy z českých dějin. Neustále reaguje na potřeby českého divadla i jeho diváka a proto se snaží vědomě vytvořit české historické drama. Stejně vážné ambice má i Tylův protipól – J. J. Kolár, který touží po čistém umění bez vlasteneckých úkolů, po umění, které jde se světovými proudy. V Kolárových historických tragédiích slouží historie jen jako efektní romantická kulisa pro velké osobní bouře rozporuplných hrdinů (*Monika, Don César a spanilá Magelóna*). Kolár byl především velký *romantický herec* – a při psaní myslel na velké efektní role – a proto vnímal *individualitu* člověka (nebo umělce) jako střed vesmíru, kolem níž se točí vše ostatní.

Tyl nebyl herecká hvězda. Hrál jen tehdy, když neměl pro roli nikoho lepšího. Kritiky se shodují, že byl hercem nepříteli nadaným, ale nadšeným a obětavým, často hrál úlohy, které se pro něj nehodily – prostě zbyly. Hrát ho nutila hlavně situace – nouze v českém hereckém souboru. Bez nadsázky lze říci, že do úmoru *sloužil* svému *ideálu* – české kultuře. Jako osobnost byl protikladem Kolára, a naprosto opačně vnímal také dějiny v historických hrách. Pro Tyla je historická situace právě to, co nutí hrdiny jednat. Věci *veřejné*, dokonce politické, hýbají osobními příběhy velkých hrdinů. Osud *Drahomíry* je spjat s osudem národa úžeji než s osudy jejích synů.

S každou další historickou tragédií se ale Tylův přístup vyvíjí. Od velkého *romantického hrdinského gesta* v *Čestmíru* přes hledání *poučných* paralel k aktuálnímu *vlasteneckému* dění v *Kutnohorských havířích* (1847) a *Janu Husovi* (1848) až ke *Krvavým křtinám*, kde

už ‘dobro’ a ‘zlo’ zdaleka nelze snadno a poučně rozlišit, kde se boj za blaho národa relativizuje a zcela převládne *dramatický živel*. *Krvavé křtiny* jsou tak jednou z mála opravdových tragédií v české dramatice. Zároveň se v ní objevuje konflikt pro Čechy zásadní a věčný: samostatnost malého národa uprostřed německého živlu, svoboda a sebedůvěra – proti malomyslnosti, závislosti na světě, vzhlížení k cizím vzorům a zapomínání vlastní minulosti a popírání kořenů.⁵⁶ Tyl odvážně budoval české drama, hledal neúnavně základní česká témata a opravdu vytvořil titánské dílo v neuvěřitelných podmínkách. Kolár zatím znevažoval českou literaturu, pohrdal českým dramatem a snažil se dostihnout světové vzory. Tylovu snahu vnímal jako marné vlastenčení, vinil ho, že snižuje umění na pouhou agitaci a službu národu.

A pokud bychom blíže zkoumali hereckou dráhu J. J. Kolára, zjistili bychom, že i pro něj bylo setkání s Tylem osudovým a že jen ironií tohoto osudu právě Kolár Tyla zavrhnul a připravil tak nejen sebe o cennou spolupráci. Jejich schopnosti se totiž skvěle doplňovaly. Jenže zatímco Tyl dokázal reálně odhadnout své herecké nadání, nedokázal Kolár stejně odhadnout své nadání dramaturgické a dramatické. A když české divadlo ‘osvobodil’ od Tyla, trvalo dlouho, než české drama dokázalo na Tyla znovu navázat.

6. Žena na scéně J. K. Tyla:

Od biedermeierovského pasivního ideálu k svébytným jednajícím hrdinkám

⁵⁶ Nakolik jsou otázky Tylovy *Drahomíry* dodnes palčivě živé, jsme mohli ‘na vlastním těle’ nedávno prožít v pozoruhodné ostravské inscenaci Štěpána Pácla (premiéra 30. ledna 2010 v Divadle Jiřího Myrona).

Sentimentální měšťanské drama na ženskou roli zaostřilo, díky přesunu do intimní sféry života, od veřejného k soukromému a od velkých hrdinských příběhů k příběhům rodinným. Ale sentimentální žena ponejvíce vzdychá, pláče a omdlévá. Na jevišti je jí přisouzena role pasivní.

Tyla ženské postavy fascinovaly. V jeho hrách ztělesňují domov, rodinu, lásku i povinnost – tedy biedermeierovské ideály. U Tyla však žena SAMA jedná, aktivně mění situaci, často přebírá celou aktivitu na úkor mužských protějšků. Ať už jsou to matky, manželky nebo zamilované dívky. Ve spolupráci s Annou Kolárovou, nejnadanější herečkou své doby, vytvořil pak postavy zcela zvláštní, ze své doby vymknuté: Rozárku v *Paličově dceři* a Drahomíru v *Krvavých křtinách*. Obě jsou předzvěstmi velkých změn v pojetí ženství, které přijdou na konci století, snad také proto, že Anna Kolárová byla žena ve své době naprosto výjimečná.

Tylovo dramatické dílo bývá v polistopadové době nespravedlivě odsuzováno jako sentimentální kýč, neoriginální a konvenční napodobenina německého měšťanského dramatu. Ale Tyl s německými vzory nakládal velmi rafinovaně, jako s pouhou inspirací. A v žádném případě není sentimentální nebo dokonce larmoyantní. Je v nejlepším slova smyslu citový, citlivý až senzibilní, což je dnes často považováno za nepříjemné nebo směšné. Byl duší romantik a Máchův blízký souputník, který se ale dokázal vyrovnat s ubohou divadelní realitou, a svým titánským úsilím české divadlo skutečně vybudoval. Díky své citlivosti (pro muže své doby nevhodné) dovedl vnímat ženy kolem sebe do větších hlubin, než se slušelo, a přivedl na scénu nové podoby ženství. Stejná senzibilita ho vedla k fascinaci pohádkou a k hlubokému porozumění jejím archetypálním pramenům.

Neschopnost současného českého divadla interpretovat Tyla se mi zdá povrchně alibistická a vybízí mě k zamyšlení, nakolik se od Tylových neutěšených dob české divadlo změnilo a kolik problémů si z těch dávných časů nese s sebou, aby se čas od času vynořovaly a žádaly si znovu řešení. Kdy už se konečně přestaneme na naše předky vymlouvat a vinit je z vlastní malosti? Kdy si konečně přiznáme, že to jsou právě oni, kdo nám o nás řeknou nejvíc, pokud se jim odvážíme podívat do očí? Pěstovat Tylovskou tradici znamená postavit se na vlastní kulturní nohy a hrdě říct, že máme své velké dramatiky, máme své hrdiny a nemusíme se schovávat jen za bezmocné směšné malé figurky, jejichž rozhodování v žádném případě nepohne tím velkým světem kolem. I tento pohled odspodu je Tylovi vlastní a přesto vytváří velké hrdiny, zajímavé je, že často hrdiny ženského pohlaví. A proč ne? Proč by pro náš národ nemohlo být jaksi charakteristické, že hrdinství nepřisuzujeme jen mužským postavám, ale ve velké míře také postavám ženským, snad také proto, že v Čechách bylo vždy dostatek umělecky založených žen, které se z lásky k divadlu vrhaly na nejistou a trochu opovrhovanou dráhu herectví, a inspirovaly tak zamilované dramatiky k vytváření pozoruhodných ženských postav. Čtyři herecké múzy Tylovy jsou toho prvním důkazem.

III. Otýlie Sklenářová-Malá a podoby ženství v Prozatímním divadle 1863-1880

1. Cesta na jeviště:

Herecké předpoklady Otýlie Sklenářové-Malé a otázka povahy deklamačního herectví

České profesionální divadlo jako základní součást rodící se národní kultury stvořil s geniálním scénickým citem a nadlidským úsilím ve čtyřicátých letech 19. století **Josef Kajetán Tyl**. Zformoval také první český profesionální herecký soubor ve Stavovském divadle, i když tomu ještě společensko-ekonomické podmínky nepřály. Pro své herce (a především herečky) vytvářel v mnoha směrech novou svěbytnou dramaturgii, s mimořádnou citlivostí hledal jejich bytostná témata a do základů českého dramatu zároveň položil zcela zásadní otázky naší národní i kulturní identity. Jeho práce vyvrcholila v revolučních letech 1848/49 vytvořením velkých tragédií, z nichž poslední a nejdramatičtější je shakespearovská tragédie *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*. Ústřední rozporuplná, vášnivá hrdinka vznikla pro největší tragédku Tylova souboru, **Annu Kolárovou** (1817–1882),⁵⁷ a znamenala zároveň vrchol její umělecké dráhy.

Po Tylově odchodu z Prahy (1851) se vedení českého souboru ujal Tylův zarytý odpůrce, romanticky sebestředný herecký ‘génius’ **Josef Jiří Kolár** (1812–1896). Padesátá léta, plná mrazivé atmosféry bachovského absolutismu, dusící veškeré projevy české kultury, znamenala násilný konec všeho, co Tyl vybudoval. České divadlo živořilo v potupných poloamatérských podmínkách. Okolnosti přímo nahrávaly Kolárovu pohrdavě velikášskému postoji k souboru. Soubor byl on sám, byl skutečně monumentální osamělý titán mezi ma-

⁵⁷ Viz. o její spolupráci s J. K. Tylem v předchozích kapitolách.

lými českými omezení. Nestaral se o herce s citlivým ansámblovým přístupem Tylovým, viděl je pouze jako pozadí pro svou jedinečnou uměleckou individualitu. Psal své burácivé ohromující hry, aby mohl stále znovu zkoumat a rozvíjet svou vlastní velikost. Nepěstoval herectví svých kolegů, s výjimkou své manželky, pro kterou vytvářel velké, romanticky rozporuplné, vášnivé ženské hrdinky (ale žádná se pronikavou dramatickou silou nepřiblíží Tylově Drahomíře).

Pro další vývoj českého dramatu a herectví udělal Kolár dva významné kroky: díky svému mimořádně širokému kulturnímu rozhledu vnesl na české jeviště touhu vyrovnat se velkým světovým vzorům. Přinesl první souvislé řady překladů světové klasiky, hlavně Shakespeara a Schillera, ve kterých také (jako všude jinde) hledal především efektní úlohy pro sebe a Annu Kolárovou. Přitahovali ho titánští velikáni, nadlidské vášně, nadřazeně královské osudy, nesmírně vzdálené malému českému měšťanskému prostředí. A svým téměř nesnesitelným sebevědomím si Kolár zároveň vynutil tolik důležitý *respekt k osobnosti herce* jako samostatného, vzdělaného a originálního umělce, tvůrce kultury (stvořil ze sebe první hereckou hvězdu svého druhu).

Vedle Kolárovy vize divadla jako 'vysokého' (bezohledného) umění pro vybranou vrstvu existoval stále Tylův sen o Národním divadle pro český lid. O jeho realizaci se však vedly vleklé a neřešitelné spory. Na skutečně velkou reprezentativní budovu, pomník a stánek české kultury, nebylo v té době ještě dost prostředků a sil, stavba by trvala dlouho, ale český soubor trpěl ve společné budově s německým souborem neustálým ponižujícím útlakem. V politickém uvolnění a oživení společenského života na začátku šedesátých let prosadil proto nový intendant českého divadla F. L. Rieger (1818–1903) stavbu Prozatímního divadla z prostředků a na pozemku Sboru

pro postavení Národního divadla. Nebylo to řešení bez problémů, protože 'prozatímnost' se stala do velké míry prokletím první samostatné české scény, a nebyla to jen pýcha, co Kolárovi bránilo se s touto směšně malou a skromnou budovou smířit.

Otevření Prozatímního divadla 18. listopadu 1862 přesto znamená velký zlom v dějinách českého divadla. Především proměnou okolní atmosféry: postupně se vrací tvůrčí svoboda, naděje na nové české drama, mizí ochromující strach. Zároveň přichází zlom v herectví. Divadlo opouští první velká česká tragédka, Anna Kolárová, spojující ve svém hereckém projevu mnoho nesmiřitelných protikladů, vášeň i chlad, bojovnou tvrdost i bezbrannou kultivovanou něhu, kolárovský titánsky-monumentální romantismus s tylovským dramaticky cítěným rozporuplným *biedermeierem*.⁵⁸ A již na jaře 1863 vstoupí na jeviště Prozatímního divadla největší česká herečka 2. poloviny 19. století, **Otýlie Sklenářová-Malá** (12. 12. 1844 – 23. 2. 1912) přebírá obor Kolárové a navazuje na její dílo, i když ji nikdy neviděla hrát. Sklenářová-Malá bývá označována za vrcholnou představitelku **deklamační herecké školy**. Pokusím se ukázat, jak je toto označení pro vývoj i rozsah jejího umění nedostatečné a redukuje jeho skutečnou podobu na jednostranně vykládaný styl.

Hned na počátku zasáhla do vývoje Sklenářové (tehdy ještě slečny Malé) osudná náhoda, jež způsobila, že se nadšená adeptka nestala žákyní Kolárové, což by se zdálo nejpřípadnější; jak uvidíme, měla ale i tato 'nahodilost' svůj význam. Otýlie ve svých vzpomínkách lituje, že se s Kolárovou nesetkala:

⁵⁸ Její hereckou dráhu předčasně ukončila nervová choroba, krátce před otevřením Prozatímního divadla. Rozporuplnost hrdinek Kolárové byla zakotvená hluboko v její osobnosti: pod nápadnou povýšeností a chladem se skrývala zřejmě duše velmi citlivá a křehká – snad příliš trpěla osamělým, romanticky heroickým vzdorem, který sdílela s manželem.

„Pro mne začátečníci bylo odstoupení její velikou ztrátou. Mohla jsem se na velikém vzoru vzdělati, byla bych zajisté mnohé od ní vyzískala. Ač byla setkání naše čistě nahodilá, chvilková, utkvěla mi její souměrná, znak povýšenosti nesoucí tvář tou měrou, že bych ji, jsouc jinak toho schopna, vymalovati mohla“ (Sklenářová-Malá 1912: 42).

Najít jinou učitelku bylo obtížné, nakonec se divadlem téměř nedotčená, ale pevně rozhodnutá osmnáctiletá slečna Malá šťastně setká s jinou velkou divadelní osobností a herečkou – **Eliškou Peškovou** (8. 6. 1832 – 23. 5. 1895). Otýlie Sklenářová po mnoha letech vzpomíná, že po odchodu Kolárové nebylo významné úlohy, aby ji nehrála Pešková:

„Díblík střídal se s Marlbourghovou ve Sklenici vody, Vikomt z Letorieru s Markétou v Povídkách královny navarské, rozpustilá Paula v Paragrafech na střeše s unylou Katynkou Heilbronskou. Dovedla a provedla vše, o tom šel jeden hlas, ale vlastní její domainou byly veseloherní soubrey; na tomto poli přicházely její vlohy k dokonalé platnosti [...] bystré, živé oko, z něhož šotek veselosti zíral, ta usměvavá, laškovná ústa s pevnou řadou bělostných zoubků, ty lehké, graciousní pohyby mrštných, ohebných údů.

Obdivuhodná byla její energie, v pravdě mravenčí, přímo zázračná její píle. [...] Práce usilovná, stálá, horečná byla jí tak nezbytnou, jako rybě voda; [...] oddávala se jí přímo vášnivě. [...] A nejen v divadle... Nejednou stihla jsem Peškovou, zářivou, obdivovanou tu hvězdu divadelního nebe, s motykou a kropicí konví v ruce. Kopala, ryla, sázela, plela vesele a čile, neštítíc se nikterak vzduchu a slunce, od nichž, divná věc, jemná růžová její pleť škody nedoznala, záříc svěžestí bez jakýchkoliv pomůcek i v pozdních letech. Bylo jí všude plno: na dvoře mezi drůbeží, v zahradě, v kuchyni, ve sklepě. Na vše zbylo jí času: k uměleckému tvoření na radost a potěšení obecnstva, ke kulinářským výkonům četné rodině vděk, na řešení palčivé, u dramatické umělkyně ach! tak důležité otázky toaletní. I po té stránce excellovala, sestavujíc a zhotovujíc si obleky sama“ (Sklenářová-Malá 1912: 49-50).

Plastické vylíčení herecké osobnosti psané Otýlíí Sklenářovou je výstižnější než mnohé dobové kritiky a vzpomínkové medailonky. Nejen na jevišti dokáže zkušená herečka vytvořit obratně postavu, abychom ji viděli před sebou ‘jako živou’. Otýlie Malá se s Eliškou Peškovou setkala poprvé na besedě v Konviktě.

„Vzácné umění její cele mě zaujalo a podmanilo. Věděla jsem teď, kam se obrátiti. O Novém roce 1863 přednesla jsem jí svoji prosbu, aby se mne ujala. Zdráhala se, tvrdíc, že jest přílišně zaměstnána, leč smutek, jenž zračil se mi pro odmítnutí její na tváři, opravdovost smýšlení, jež, jak později pravila, z ní vyčtla, zlomily odpor její [smutek zračící se ve tváři a opravdovost smýšlení jsou opravdu roztomilé detaily, které v mnohém charakterizují půvab pozdější herečky, a není divu, že zkušenou učitelku zaujaly].

Začato s úlohou Anny ve Svatojanském dvoře; ale dílo nechtělo se dařiti. Vyřikávala jsem si ce úlohu bezvadně, doma, jak jsem cítila, i s vervou, ale v přítomnosti učitelčině bylo mi zatěžko

vystoupiti ze sebe; ostych podvazoval schopnostem mým křídla až k samému jich ochromení. Mistryně má nevěděla si se mnou rady, až mi jednou pohrozila, že se mne zřekne. [...] Ocel hněvu jejího vykřesala konečně ze mne žádoucí jiskru. Možností zamítnutí zlekána, vystrašena, rozpráhla jsem se k rozmachu. Nemyslíc na soud, jenž mě čeká, přenesla jsem se skokem od pouhé deklamace ke skutečné hře, a to s takovým zdarem, že se mi i podařilo – studovaly jsme Kolárovu Magelonu – vylouditi v scéně, kde neblahá hrdinka brání své dítě, slzu učitelce svoji“ (Sklenářová-Malá 1912: 25).

Eliška Pešková ve svých pozoruhodných pamětech nazvaných *Zápisky české herečky*⁵⁹ na stejný zlom ve vývoji své nejslavnější žačky vzpomíná podobně:

„Zpočátku jsem se rozmýšlela, byla jsem poněkud chorá a bylo mi třeba šetřiti se. [...] Vzala jsem tedy Otilku do cvičení na 12 hodin. Otilie Malá nejevila v těchto 12 hodinách nadání, i řekla jsem jí, aby se myšlénky o divadelním povolání svém vzdala. Dívka však došla si k dru. Riegrovi, vyřídila mu slova má a dr. Rieger rozhorliv se napsal mi lístek, že slečnu *musím* dále učit. Jak – že musím? Na to se podíváme, kdo mne k tomu donutí – myslím sobě; avšak Otilka jala se prositi a pohнула mne skutečně k dalšímu cvičení.

Tedy nových 12 hodin. Cvičím – ale pozoruji, že Otilka postrádá citu. Zkoušeli jsme v poslední hodině Magelonu a s žačkou mou stal se rázem podivuhodný obrat. Předehrála jsem jí scénu, kde odejmají Mageloně dítě. Pak jsem Otilce řekla, nedovede-li to k mé spokojenosti, že je u mne naposled a že mne více žádné prosby k dalšímu maření času nepohnou. Dívce vstoupily slzy do očí – první slzy, jež jsem u ní spatřila. I jala se v tomto rozechvění hráti a její bolestné vzlyknutí tak mne překvapilo a uchvátilo, že jsem sama slzy ronila a Otilii vroucně k srdci přivinula. ‘Ano, má drahá Otilko, teď můžete ke mně dále chodit, s radostí vás chci učit,’ pravila jsem a rozešly jsme se v nejlepší shodě“ (Pešková 2009: 164).

Při svém ‘cvičení’ Eliška Pešková postřehla něco velmi podstatného pro talent Otýlie Sklenářové-Malé. Otylka se jí zdála *bez citu*, tedy přesněji – *neprojevovala* při hraní žádné emoce. Kdoví, co ji pudilo s takovou úporností usilovat o herecké povolání a vzdorovat odmítání. Zřejmě v ní byla jakási vášeň pro slova, pro poezii a recitaci (jak charakterizuje jeden druh uchazečů o studium herectví Jaroslav Vostrý – naproti uchazečům nutkavě šaškujícím a mimujícím) a zároveň snad již tehdy projevila nevídanou vůli překonávat překážky a využít vlastní ‘slabiny’. Přes beznadějný dojem, jaký činila na svou učitelku, podle všech dostupných zpráv Otýlie zcela nepochybně *byla* nesmírně citlivá, dokonce až přecitlivělá, ale velice cudná ve vyjadřování svých citů. Sama to ve stejné vzpomínce

⁵⁹ Přetiskl *Disk 26* (prosinec 2008) a *27* (březen 2009).

nazývá 'ochromujícím ostychem', ale není to totéž, co se běžně označuje jako tréma. Daleko spíš její ostych souvisí s dokonale vypěstovanou ohleduplností, slušností, uměřeností – a sebeovládáním. Při každém emotivním projevu jako by překonávala jakousi hranici, mocnou vnitřní překážku, po celý svůj život. Při iniciačním zážitku se svou velmi pozornou a citlivou učitelkou poprvé prožila prolomení této překážky, zatím vlastně násilnou manipulací zvenčí. Pešková ji donutila zápolit v jediném okamžiku s bezprostředním návaem skutečného vlastního dojetí a současně s dojetím způsobeným představou situace fiktivní postavy a především – s dojetím vyvolaným zoufalým zápasem o ovládnutí této postavy i sebe sama. To všechno najednou bylo na Otýlii příliš intenzivní a její obrana se náhle prolomila, takže do její hry pronikl neodolatelný bolestný vzlyk, který tolik zaskočil její učitelku. Nebyl to vzlyk sentimentálně líčeného dojetí, ale vzlyk unikající navzdory vší snaze o opanování sebe sama, v opravdovém tvůrčím – duševním i tělesném zápasu, a proto byl tolik působivý. Bolestivý pokus učitelky zaměřil soustředění adeptky herectví konečně správným směrem: k hledání odvahy a síly postavit se vlastním emocím, ovládnout je a tvarovat z nich vnitřní hnutí vytvářených postav.

Tomuto zážitku, otevírajícímu Otýlii namáhavou cestu ke skutečnému hereckému umění, předcházel jeden silný zážitek z dětství, který naprosto zřetelně ukazuje mimořádnou senzibilitu budoucí herečky. Když jí v osmi letech zemřela milovaná matka, vyrovnávala se dívka s ránou statečně a svou bolest se naučila snášet skrytě, protože vnímala mnohem palčivěji bolest a těžké starosti otcovy (do dětské duše se tehdy zaryl obraz matky – mýtus o hrdince, která se obětuje a chrání druhé až do úplného vyčerpání a smrti). Jen jedinkrát se zcela nečekaně propadla do hlubin svého žalu, když jej bez

varování probudily a rozrušily bezprostřední dojmy z divadelního představení! Bylo to ve vídeňském Karlově divadle:

„V službách dobročinného představení sehráli tu nejpřednější členové dvorní činohry tragedii 'Hrabě Essex' [Heinricha Laubeho]. Čítala jsem jedenáct let, když zjevilo se mi za příležitosti té poprvé dramatické umění na výši svého poslání s veškerou mohutností vystupňované potence básnické a interpretké. Působilo na mne dojmem velikým, ba až příliš velikým. Hra rozčilila mě tou měrou, že bylo mi opustiti divadlo před ukončením. Odstonávala jsem v pravém smyslu toho slova zjevivší se mi tragickou masku, což mělo za následek, že starostlivý otec nepřipouštěl pak, abych se zúčastnila představení podobného. Nebylo ostatně třeba velikého zbraňování. Míjela jsem ji plaše sama a ostych ten a bázeň trvaly i později, ba neustoupily ode mne cele ani pak, když jsem se sama přihlásila k cechu dramatických umělců, síly své hlavně vysokému kothurnu zasvěcujíc“ (Sklenářová-Malá 1912: 21).

Uvolnění emocí se tedy Otýlii spojilo s bolestí a s pocitem něčeho nezvladatelného a živelného, čemu se musí usilovně bránit. Ze všech jejích vzpomínek je zřetelné, jak intenzivně vnímala city ostatních a jak silné city v ní vzbuzovalo pouhé *čtení a představy*, které v ní čtení vyvolávalo. Dokonce přiznává, že být divačkou při představení tragédie pro ni vždy znamená velké utrpení. Zážitek s Magelonou a Peškovou byl pro ni iniciační, protože najednou pocítila, co pro ni skutečné herecké umění bude znamenat, a od té doby začíná její tvůrčí zápas na oné vnitřní hranici (mezi uvolněním a ovládnutím citových hnutí), který se postupně naučí ovládat, jak ještě uvidíme, a na němž se zakládá celá její herecká sugestivita, obdivovaná později nespočetnými unešenými diváky.

Eliška Pešková je nepochybně naprosto jinou učitelkou, než by byla povýšená tragédka Anna Kolárová, propadající na jevišti rozporuplným vášním. Pešková je naopak skromná, laskavá a citlivá. Místo přebujelé emocionality využívá na scéně svou bezprostřední až naivní vřelost, připomínající upřímnost dítěte. Intuitivně 'zaútočí' na živý cit žačky a přivede Malou poprvé od pouhé recitace (od přednášení textu s racionálním porozuměním a odstupem) ke skutečné hře. Zdánlivě náhodnou záměnou učitelek se herectví začínající Otýlie od prvních pokusů formuje jaksí osvobozeně od uzavřených

pravidel jediného hereckého oboru, protože Pešková nikdy nebyla zařazována do stejného oboru jako její žačka, a naopak se vlivem okolností přísnějšímu oborovému zařazení vzdírala: mohla být všechno možné, jenom ne tragédka, narozdíl od Kolárové, která byla výlučně tragédkou, ať hrála cokoli, a role ‘nehodné’ svého vysokého oboru odmítala. Pešková jako by se pokoušela uspět mimo vlastní herecký obor především z jakéhosi neustálého přebytku energie, i když tyto přesahy většinou vznikaly z nouze a z nedostatku personálu v českém souboru. Přesto si některé větší výzvy Pešková prosadila také sama, když si například na překladateli vyprosila *Katinku Heilbronnskou*, která její tehdejší obor ‘komediální naivky’ bezpochyby přesahuje. Pešková na svou žačku nepřenáší oborové konvence, které by ji vedly k osvojení příslušného řemesla a k podávání spolehlivého výkonu v roli, ale učí ji dle svých nejlepších schopností *studovat individuální dramatickou postavu*.

Pro začínající Otýlii byl zajisté důležitý i kulturní (literární) rozhled Peškové a její neustálé sebevzdělávání a sebezdokonalování, její pokorná pracovitost. Především se však s Peškovou do samotných základů herectví Sklenářové-Malé otiskne potlačená linie českého divadelnictví: Pešková je totiž významnou pokračovatelkou *tylovské tradice!* (A nezapomínáme přitom, že i herectví Anny Kolárové nezanedbatelným způsobem ovlivnil právě Tyl, i když by to kolárovská pýcha stěží přiznala.)

Pozoruhodná komediální herečka, autorka, překladatelka, pedagožka, divadelní podnikatelka a principálka Eliška Pešková byla Tylovi velice blízká, byť se setkali jen krátce (v houstnoucím ovzduší po prohrané revoluci v letech 1849–1851). V neposlední řadě přejala jeho přístup k divadlu jako celku – s jeho provozem, souborem a s dramaturgií jako celkovým postojem. Tyl přivedl začínající Peškovou z Teplic k českému souboru Stavovského divadla,

naučil ji česky číst a psát a pečoval o rozvoj jejího hereckého projevu. Byla podobným typem jako jeho osudová žena a herečka Anna Rajská: nezdolná, energická, čiperná komediální naivka bez sklonů k sentimentu, která dává přednost aktivnímu jednání v situaci před citovými výlevy. A Tyl rychle vycítil, že v Peškové našel ojedinělý talent, takový, jaký dosud pro české divadlo marně hledal. V těžké situaci v souboru, kde tíhu hlavních rolí nesli Tylovi hlavní odpůrci, manželé Kolárovi, pěstoval Tyl vědomě v Peškové nástupkyni a náhradu Anny Kolárové. Bohužel nestihl přímo pro ni napsat velké zajímavé hrdinky.⁶⁰ Pešková vnímala Tylův nucený odchod jako katastrofu pro českou kulturu, ale nemensší pohromu znamenal pro její vlastní herectví. Její další působení v souboru bylo plné zarytého nepřátelství mezi Kolárem a jejím mužem Pavlem Švandou.⁶¹ Stala se věčně přetíženou silou ‘pro všechno’, pro nespočetné vděčné komediální i nevděčné vedlejší úlohy, všechno, co Kolárová nehrála. Na její bytostné směřování a talent se neohlížel nikdo.

Teprve o deset let později, po odchodu Anny Kolárové, zdědí Pešková pozici, pro kterou ji vychovával Tyl, ale všechny její ‘služebné’ úlohy jí zůstanou. Shodou okolností nastává pro Peškovou krátké příznivé období a umělecký vrchol právě v prvních letech Prozatímního divadla. Po otevření této samostatné, ale skromné scény odmítne Kolár hrát v „pimprlovém“⁶² divadle, mimo jiné i proto, že dramaturgem a vrchním režisérem byl jmenován **Pavel Švanda ze Semčic** (1825–1891)⁶³ a Kolár nepřijme při rozdělování českého a německého souboru Švandovu nabídku angažmá. Nedokáže se podřídit žádné jiné autoritě, tím méně svému odpůrci, literátovi a režisé-

⁶⁰ Hrála Terezku v *Tvrdohlavé ženě*, Tylově vzdorně a živelně komediálním rozloučení se skleslým pražským souborem i publikem.

⁶¹ Pešková i Švanda pocítili ztrátu Tyla o to palčivěji, že s ním neodešli do ‘vyhnanství’ a zůstali ve středu jeho nepřátel, i s otázkami, jaký podíl měli či mohli mít na jeho odchodu.

⁶² Viz Pešková, E. „Zápisky české herečky“ v *Disku* 27 (březen 2009).

⁶³ Dramaturgem a vrchním režisérem činohry PD byl v letech 1862–1866.

rovi z ochotnického divadla. Švanda se s těžkou pozicí vypořádá čestně, díky neomylnému dramaturgickému citu, ale jistě i za vydatné pomoci své energické manželky Elišky Peškové, důvěrně obeznámené s divadelním provozem. Narozdíl od svého předchůdce uvažuje Švanda velmi citlivě o celém ansámblu (zcela v Tylově duchu), hledá nové talenty a pečuje o jejich rozvíjení. Právě v této výjimečné etapě, která přerušila kolárovskou linii měšťanského romantického divadla, vstoupí na scénu Otýlie Malá. Švandova (a Pešková) herecká dramaturgie bude velmi příznivá pro vývoj nadané začátečnice.

Na konci dubna 1863, po čtyřiceti lekcích je Eliška Pešková se svou žačkou zřejmě spokojená a přemluví neochotného německého ředitele Thoméa, aby Otylce povolil vystoupení v Prozatímním divadle (musí mu ovšem slíbit, že představení dohraje v případě neúspěchu do konce za svoužačku sama). Režisér a dramaturg Švanda vzápětí Otýlii pozve k ‘talentové zkoušce’.

„Prahla jsem celou silou své duše, abych byla připuštěna na jeviště, leč počin takový zdál se mi hotovou nemožností, uvážila-li jsem krátkost předpravy svojí. Pan Švanda vida můj zmatek, mé váhání, překonával je laskavým nabídnutím, abych zahrála před znalci na zkoušku, k čemuž jsem ovšem vděčně svolila. A tak se stalo. K soudu nad odvažnou smělkyňu, za niž jsem se pokládala, sešli se kromě jiných Vítězslav Hálek, František Jeřábek, Gustav Pflieger [později pro ni budou psát své hrdinky...] Zachovali se ke mně se shovívavostí a laskavostí, na niž budu věčně vzpomínati“ (Sklenářová-Malá 1912: 26).

V neděli 3. května 1863 vystoupí Malá poprvé na scéně Prozatímního divadla v titulní roli Schillerovy *Panny Orleánské*.

„V pátek před tím měla jsem první zkoušku na jevišti s veškerým ensemblem. Dostavila jsem se k ní v průvodu svého otce a paní Peškové. Před budovou Prozatímního divadla na nábřeží stáli herci, měříce mě nedůvěřivými pohledy. ‘Jak může si troufati slabounká tato dívčina na tak namáhavou úlohu?’ – ‘Jistě pouhá protekce, však to známe!’ [...]

Vkročila jsem – každý uvěří – na jeviště nejvyš rozechvěna; celý svět se se mnou točil. Připadala jsem si mezi ostatními tak nepatrnou, nebohou, že jsem se sotva odvažila vzhlednouti k nim. Jaké štěstí, že vystupovali zároveň se mnou dva jiní začátečníci; to mě vzpružovalo [hned na začátku herecké dráhy spojil osud Malou s jejím pozdějším nejčastějším partnerem Jakubem Seifertem, tehdy ještě útlým, nesmělým sedmnáctiletým mladíkem, ucházejícím se – zatím neúspěšně – o angažmá v Prozatímním divadle]. Herci zaujali do posledního stanoviště mezi kulisami, aby

vyslechli můj monolog v předejře. Začala jsem, nasazujíc všecky síly své a to, jak jsem cítila, nikoli bez úspěchu. Když se předejřra skončila, zavzněl potlesk. Šimanovský první přistoupil ke mně a srdečně mi gratuloval. K němu přidružil se Chramosta s ostatními. [...]

První a druhá zkouška byly dosti hladce vyřízeny. Nadešla třetí a s ní potíže s rekvizitami. Nasadili mi přílbu, ozbrojili mečem, vložili do ruky korouhev. V boji, jež jest podstoupiti Johanně se statečným Lionelem, bránil se mi týž tak rozhodně, že by byl málem porazil mě, místo abych já jeho k zemi sklátila. Naráželi jsme do sebe, až jiskry lítaly. Za našich dob pěstují dámy všemožný sport, ne-li šerm; jinak tenkrát. Mně bylo zápolení podobné naprostou novinkou. O potřebný návod postaral se dobrý Šimanovský, uče mě s andělskou trpělivostí, jak se mám meče uchopiti, jím mávati, výpady činiti. [...]

Nadešel den 3. května. Před našimi okny zahrčel povoz; divadelní sluha Josífek odváděl mě k představení. Garderoba byla tenkrát pro všechny dámy pouze jedna. Pokud jsem se za asistence paní Peškové líčila a strojila, byla jsem dost klidná; ale když se rozezvučel zvonek svolávající nás k dílu, tu *zmocnil se mne cit, jenž mě utlačoval a k zalknutí dusil*. Vzkročila jsem na jeviště. Z hlediště doléhal zřetelně šumot; bylo plno. [...] Zaujala jsem své místo pod divuplodným stromem a čekala jsem. Opona se zdvihla. Stála jsem tu bez dechu a bez hnutí. Vrací se Bertrand z města, přináší přílbu – musím na ni pohlédnouti. Pozvedla jsem oči a zahlédla obecnstvo. Všechny zraky obracely se ke mně – na mne šla mrákota... Zavzněla moje narážka – *musila jsem mluvíti, a kdyby to život stálo*. 'Dejte mi tu přílbu!' vyrazila jsem *mechanicky, skoro bezvědomě, a zvuk vlastního slova vrátil mě sobě samé*. [Vše zvýraznila LCH. I zde zaznamenává herečka intenzivní prožitek zápasu s návalem bezprostředního citu, zápasu o ovládnutí sebe sama, jako při svém zlomovém zážitku s Peškovou, a zvuk vlastního hlasu zůstane pro Sklenářovou-Malou vždy nejspolehlivější záchranou, která překonává její stálý ostych na jevišti a probouzí její postavy k životu.]

Hrála jsem. Učitelka moje, sedíc v první kulise, dodávala mi posunky zmužilosti. Než došlo k monologu, měla jsem svou poplašenou psychu v hrsti; bylo vyhráno. První jednání sklidilo hlučný potlesk; byla jsem třikrát vyvolána.

[V posledním jednání čekala Malou ještě „zkouška z duchapřítomnosti..."] Nešťastné rekvizity. Paže mé vězely dle předpisu v dlouhých rytířských rukavicích, sahajících skoro až k loktům; ty zapomněla jsem, já neblahá, před příslušným výstupem svléci. Strašlivá Isabeau – sl. Lipšová – kázala, aby připoutali mě řetězy ke kůlu. Vojáci angličtí se mi rouhají, já padám na kolena a volám: 'O Bože, všemohoucnosti Tvé snadno jest vazby kovové v pavučinu tenkou proměnit! Tys byl pomocen Samsonu, když trpký snášel posměch hrdých nepřátel. V Tebe věřiv, maně popadl veřeje svých žalářů a shýbnul se a sřítíl stavení!' Při posledních těchto slovech bylo mi setřásti pouta. Avšak nastojte, tuhé, silné zápěstí mých rukavic tomu brání, živou mocí nelze mi zbaviti se pout aniž rukavic dobře upiatých. Na mně vyvstával úzkostí pot. Viděla jsem paní Peškovou všecku zoufalou a volající: 'Ježíši – ty rukavice!' V kritické té chvíli vjela do mne, když ne síla, tož odhodlanost Samsonova, o němž právě jsem deklamovala. Vzchopujíc se k ráznému prostředku, odtrhla jsem celý kůl, k němuž jsem byla přivázána, a vlekouc jej za sebou spěchala jsem ze žaláře – na pomoc Francouzům.

[...] Druhého dne byla jsem angažována, a to do 1. září 1863 za 10 zl. honoráře bez platu, od 1. září za 50 zl. měsíčního platu bez honoráře. Byla jsem v nebi“ (Sklenářová-Malá 1912: 28–36).

Cituji tak dlouhé vyprávění, protože z něj vysvítá nejen atmosféra prvních let Prozatímního divadla a okolnosti nástupu Otýlie Sklenářové-Malé, ale také základní obrysy její osobnosti, kultivované,

skromné a čisté v horoucím nadšení pro divadelní umění. Rychlý a přesvědčivý úspěch překvapil nejvíc ji samotnou.

„Vždyť deklamace česká byla mi nezvyklostí svou nesnadná; času předpravy mé čítalo se po měsících; tragedii jsem znala toliko knižně, jelikož, jak jinde se zmiňuji, od představení Hraběte Essexe otec nedopustil, abych navštívila divadlo za příležitosti podobné“ (Sklenářová-Malá 1912: 30).

Skutečně: do svých osmi let mluvila jen německy, teprve po smrti německé matky se dostala na rok do Čech k příbuzným svého českého otce, ale poté dál žila ve Vídni. Tam sice vášnivě navštěvovala představení lidového divadla, ale s ‘vysokým’, oficiálním divadlem se setkala jen jedinkrát (na zmíněném představení v Karlově divadle). Malá tedy přichází na českou scénu zvláštním způsobem nepoznamenaná dobovými divadelními konvencemi, úplně zvenku, dokonce i jevištní čeština je jí cizí, *nepřirozená*. Jak je tedy možné, že právě její mluvní projev vzbuzuje od počátku takové nadšení?

Stojí za připomenutí, že doba nástupu Otýlie Malé je také zlatou érou velké *opery*⁶⁴ a že se budoucí herečka, obdařená „pěknými hlasovými prostředky“, nejprve ve Vídni připravovala pro operní dráhu pod vedením výborného hudebníka K. Čecha! Později v Praze si Rieger poslechl její zpěv a hru na klavír a doporučil ji kapelníku české opery J. N. Maýrovi:

„Pan Maýr obdivoval se sice hloubce mého altu, avšak zároveň prohlásil, že nutno rozšířiti jej cvičbou do výšky. Fr. Pivoda vyšetřiv nato, co umím a dovedu, přijal mě ochotně za žákyni, slibuje mi veškerý výsledek jen s tou výhradou, že podejmu se tříletého studia. Tři léta měla ještě uplynout, než bych nastoupila dráhu operní pěvkyně!“ (Sklenářová-Malá 1912: 24.)

Protože byl otec ve výslužbě a neměli prostředky na nákladné studium, smířil se konečně s tím, že se jeho Otylka pokusí uspět v činohře. Během svého ‘rychloukurzu’ u Elišky Peškové tedy už přece jen cosi uměla – ovládala *výraz* svého hlasu, jeho *intonaci*, *barvu* i *sílu*, a nezapomeňme na ovládání *dechu*. To všechno mohla a

⁶⁴ I v Čechách zaznamenala opera v PD nebývalý vzmach, s činohrou co do úrody původní tvorby nesrovnatelný, bylo to období vrcholné činnosti Bedřicha Smetany.

musela uplatnit, aby si závratnou rychlostí získala publikum. Stejně publikum, které milovalo operu a cítilo spolehlivě všechno, co může znít v lidském hlase. Řada herců Prozatímního divadla hrála i v operních představeních. Hudební nadání, sluch, *múzičnost* – se pokládaly automaticky za herecké vybavení. Otýlie Sklenářová-Malá byla tím vším obdařena naprosto mimořádně.⁶⁵

Podívejme se na přímou reakci na její první vystoupení v Prozatímním divadle. Kritika, prochládlá marnou snahou divadelní správy najít náhradu za Kolárovou, nebyla dalším a dalším adeptkám příliš nakloněna, a přesto uvítá novou představitelku *Panny Orleánské* velmi pozorně a nezvykle vřele. Především mladší generace v čele s Janem Nerudou a **Vítězslavem Hálkem** (1835–1874) najde v Malé velmi rychle to, na co čeká. Hálek viděl její první vystoupení a byl okamžitě okouzlen. Jeho referáty vynikají jakousi básnivou citlivostí, snadno podléhá nekritickému nadšení, a lze si lehkou představit, proč ve své poslední hře vytvoří největší dívčí postavu (Tamar) právě pro Sklenářovou-Malou. Poprvé se o ní rozepisuje hned 5. května 1863 v Národních listech:

„Slečna Malá, jak již z prvního vystoupení tvrditi si troufáme, jest skutečný, pěkný talent, do jehož rozvinu můžeme klásti nejlepší naděje. Co jí především ceny dodává, jest jakási *opravdovost, prýštitící se z vlastního uměleckého popudu, jest bezprostřednost citu, snažící se po pravém výrazu a prostá všeho komediantství. Cit její jest hluboký, opravdivý, deklamace ušlechtilá a charakteristická* [zvýraz. LCH]; i pohyby slečniny mají do sebe již velké jistoty a uhlazenosti; postava slečnina jest velmi příjemna, obličej výrazný a ušlechtilý. To vše nás opravňuje viděti ve slečně Malé za nedlouho *důstojnou tragickou milovnici* [zvýraz. LCH], zvláště připojí-li se pilnost, aby všecky tyto vlastnosti přivedla k platnosti. Ne proto, abychom již při prvním vystoupení chtěli také kárati, ale že nám záleží na skutečném uměleckém pokroku slečnině, připomínáme, že jest držení ramenou, když některé místo chce pronésti silněji, poněkud trhavé a jednotvárné, pak že hlavu příliš často shýbá – věci to, které slečna zajisté snadno a brzo odloží. [...] Co do hlasu připomínáme sl. Malé, aby ho navykala, *by více jaksi rozplynul se v citech, jež líčí* [zvýraz. LCH]“ (Arbes 1914: 66).

Hálkovy referáty příliš neoplývají konkrétními detaily hereckých prostředků, drží se spíš obecných dojmů. Nechává na sebe pů-

⁶⁵ Svým zpěvem Otýlie zjevně natolik okouznila Riegra při jejich prvním setkání, že jí potom věnoval nezvykle zaujatou péči, když se jí neústupně zastával u její učitelky Peškové, i později u ředitele Thoméa.

sobit spíš celek a podrobnosti vnímá jen v případě opakovaného pohybu, který jeho celkový dojem ruší. Popsaná začátečnická vada herečky svědčí o nedostatečném ovládní vlastních pohybů, o soustředění na slova, které je zatím přespříliš patrné z mimovolného pohybu ramen. Snad kritik také zachytil ve sklánění hlavy stopy ostychu a pochybností nesmělé herečky o sobě samé. Ale nejdůležitější je pro nás právě Hálkův celkový dojem – jak první vystoupení herečky působilo. Hálek totiž mluví o zařazení Malé do souboru, o jejích předpokladech vyplnit jeho citelnou mezeru: *důstojnou tragickou milovnici* české divadlo opravdu ke své samostatnosti nutně potřebovalo. Co vlastně znamenalo takové zařazení?

V dobách vzniku profesionálního českého divadla české herectví přijalo z německé (a evropské) divadelní praxe **herecké obory** (Bühnen-/ Rollenfächer). Na jejich využití stála běžná dramatika i rozdělení a rychlé studium rolí, jak jsme viděli již při zkouškách na *Pannu Orleánskou*. Soubor Prozatímního divadla byl zcela samozřejmě na obsazení konvenčních oborů vybudován. V Dějinách českého divadla II se o několik staletí staré tradici praví:

„Jednou z nejhouževnatějších zábran k proniknutí psychologie a reality do hereckého umění byly tzv. herecké obory. [...] Herecký obor byl kategorie nebo jen přihrádka, do níž byly zařazovány figury stejného typu. Obor plně respektoval požadavek Boileauova klasicismu, aby umělec zdůrazňoval obecné rysy a představoval charaktery totožné samy se sebou, tj. takové, které se nemění a nevyvíjejí. Existovaly např. obory hrdinů, milovníků, matek, otců, intrikánů, subret, komických starých, 'naturburšů' (vesnických mladíků), vojáků, židů, sluhů atd. S každým oborem souvisela všeobecně vžitá a tradiční představa jak figuru, která do oboru zapadá, hrát, jaký má mít exteriér atd. Herci, jejichž jména čteme ve starých seznamech pražských personálů, jsou uváděni vždy i s oborem, který hrají a pro který byli angažováni“ (DČD II 1969: 145).

Byly to vlastně již v dramatice ustálené typy, ve šťastných případech osobitě rozvíjené a překračované, většinou však zůstávaly na úrovni omezených schémat. Český profesionální herecký ansámbl již od svého vzniku musel obory vynalézavě spojovat, aby se vyplnily mezery v personálu, především v jeho dámské části. Viděli jsme, jak šťastně s obory nakládal Tyl, protože neměl k dispozici dosti počet-

ný a vyškolený soubor. Za konvenčními obory daleko spíš hledal a nacházel osobní témata jednotlivých zajímavých hereckých zjevů a velmi citlivě je rozvíjel ve svých hrách, takže se z ustálených typů do základů české dramatiky uložily daleko spíš jakési základní archetypy s vlastní 'hereckou moudrostí', která herce neredukuje na schéma, ale spíš je citlivě provokuje a inspiruje. Původní Tylův ansámbl a dědictví jeho postav zůstalo také v základech souboru Prozatímního divadla.

Na tento způsob otevřeného vnímání oborů navazuje ve svých kritikách v šedesátých letech Jan Neruda (1834–1891). Jednotlivá zařazení používá jako zcela přirozené osobní předpoklady a možnosti herce – a očekává, že se budou během jeho života rozvíjet a rozšiřovat. Zmiňuje obory jednodušší (vhodné pro začátečníky – stojí na reprezentativním zjevu a jednoduché deklamaci) a obory obtížnější (za nejtěžší považuje obory charakterní a salonní – vyžadující jemnější charakterizační detail a konverzační lehkost). Také proto počítá s tím, že se nadaní herci s přibývajícimi zkušenostmi propracují k dalším, komplikovanějším oborům. Rozlišuje jaksi intuitivně jemnější odstíny oborů, ve svých referátech často citlivě vystihuje povahu talentu herců ve vztahu k ustáleným oborům, jejich specifický osobní půvab, předurčený pro určitý typ úloh, a v případě zajímavých zjevů se snaží pojmenovat i jejich bytostné směřování a vnitřní téma. Proto jeho označování oborů často neodpovídá přímo oficiálnímu zařazení herce v souboru, i když používá podobné pojmy.

Nejpřísněji dělí přihrádky oborů divadelní ředitelé a principálové. Uplatňují obory pro jednoznačné zařazení herce v angažmá. Aby divadlo obsáhlo běžný repertoár, potřebuje mít v souboru zastoupené příslušné obory, a podle nich také ředitelé obsazují úlohy. Obory používají jako tabulkové zařazení pro výši gáže a typ rolí. Český soubor však od svého vzniku nebyl nikdy příliš dokonale spo-

řádaný. Nemohl snadno čerpat rutinované síly z menších divadel, protože žádná neexistovala, potýkal se s neustálým nedostatkem herců a především hereček. Proto bylo pro německé ředitele výhodnější neuvádět ve smlouvách pevný obor a využít každého člena maximálně (a bezohledně). Pro herce to neznamenal výhodu nebo osvobození, spíš nejistotu, a v souboru tím vznikalo nepříjemné napětí. Smluvně potvrzený důležitý obor (jako mladší milovník, hrdina nebo tragická milovnice) byl výsadou vážených umělců, a k této pozici se čeští herci propracují jen pomalu, teprve po ustálení provozu Prozatímního divadla. Obory sice nadanější herce omezovaly, ale současně těm skromnějším dávaly jistotu jednoduššího řemesla, pravidelného přísunu rolí a spolehlivého úspěchu.

Hálek je proti svému vrstevníkovi Nerudovi méně systematický, názvy oborů používá nedůsledně. Přesto můžeme snadno uhodnout, co má na mysli, když Otýlii Malou označí za nadějnou „tragickou milovnici“. To, co píše po jejím prvním vystoupení, svědčí hlavně o naléhavé potřebě českého divadla. Obory se totiž také dělí na vysoké a nízké, vážné a komediální. A pokud se chtělo české divadlo vyrovnat divadlu světovému (a hlavně německému), muselo ovládnout velký klasický repertoár a uspět především ve vysokých žánrech. Tragická milovnice jako představitelka kladných hrdinek velkých tragédií reprezentuje tyto ambice a svým významem vyniká v každém souboru i v celé dobové divadelní kultuře, pro kterou tragédie znamená umělecký vrchol i aktuální módu.

Sklenářová-Malá bývá běžně označována svými současníky jako tragická či sentimentální milovnice. Tyto obory se žánrově liší, i když se mnohdy vzájemně prolínají (a často zaměňují) – vysoká tragédie se odděluje od měšťanských středních žánrů, aristokratické umění vystupovat a ovládat své (i cizí) emoce se odlišuje od měšťanského ideálu vřelé citovosti. Zatímco tragické milovnice jednají

z velkých nadlidských ‘vášní’, sentimentální spíš z lidských, rodinných ‘citů’, první jednají aktivně a druhé více pasivně trpí. Ve větších divadlech se mohly herečky specializovat na jedno či druhé. Spojení těchto oborů se jindy vyjadřuje označením ‘první milovnice’ (erste Liebhaberin), což vystihuje přední postavení oboru v souboru a výsadu hrát hlavní ženské role. Sklenářová-Malá také zhusta dostává role spadající do oboru ‘opravdových naivek’. Opravdová zde znamená protiklad ke komediální – dnes bychom tento typ mohli nazvat ‘nevinné dívčí hrdinky (vážné)’. Rozlišit je pevnou hranicí od ‘sentimentálních milovnic’ by ale bylo obtížné. Vyskytují se ve středním žánru i v klasických veselohrách, k jejich nezbytné výbavě patří také citová vřelost.

Když chtěli obdivovatelé Sklenářové-Malé vyjádřit uznání jejich vážných uměleckých snah a výtvorů, nazývali ji *tragédkou* (tak jako byla za první českou tragédku považována Anna Kolárová). Toto označení neznamenal ani tak specializaci na ztělesňování výhradně klasických tragických hrdinek, ale vyzdvihovalo schopnost herečky ujmout se všech nejdůležitějších uměleckých úkolů, uznávalo její předurčení reprezentovat vysoké žánry a odlišovalo ji jakožto ‘opravdovou’ herečku (míněno v té době jako vážnou), tedy umělkyni, od prostých komediantek. Ve svém referátu o prvním vystoupení Malé formuluje Hálek naprosto jasně vlastnosti takové tragédky: *opravdovost, prýšticí se z vlastního uměleckého popudu, bezprostřednost citu, snažící se po pravém výrazu a především prosta všeho komediantství, dále hluboký, opravdivý cit, ušlechtilá a charakteristická deklamace*. To jsou v podstatě dosti výmluvně vyslovené ideální předpoklady pro představitelku hrdinek – vážnou umělkyni směřující k interpretaci vyšších žánrů, a tak lze vysvětlit Hálkův pojem ‘tragická milovnice’ i běžný pojem ‘tragédka’.

Ale jak dnes nazvat pozici nastupující Otýlie Malé v souboru? Můžeme vycházet z dobových pojmů, nazývat ji tragédkou. Aby se pojem tragédka nespojoval příliš jednostranně s žánrem tragédie, bylo by snad přesnější druhé dobové označení – *heroína* (z řeckého ἥρωίς – *hērōís*, německé ‘Heldin’ Neruda nahrazuje také českým názvem ‘rekyně’), to znamená představitelka hrdinek a protějšek oboru hrdinů (z řeckého ἥρως – *hērōs*, německy Held).⁶⁶ Další poměrně výstižný název pro obor heroiny je *anštantka* – od německého slova ‘der Anstand’, které lze překládat jako slušné chování, slušnost, vážnost (ale v češtině úplně přesný ekvivalent nemáme, poněkud nehezky příznačně). V *Dějínách českého divadla II* se o spojení tohoto pojmu s divadlem a herectvím dočteme toto:

„Bohatnoucí maloburžoazie získává na majetku, a tím i na společenské hrdosti. Měšťan i maloměšťan se chce proto reprezentovat také ve společenském styku a chce zvládnout uhlazené a ušlechtilé chování. Vzor pro studium etikety viděli měšťáci v aristokracii, kterou obdivovali a napodobovali. Osou reprezentačního chování šlechty byla francouzská dvorská poklona, uhlazené pohyby získané při menuetu a při náviku pěti základních pozic klasického baletu. Držení těla, gesta rukou i postavení nohou byly normovány. Estetika dvorského klasicismu již dávno [...] sešněrovala ‘slušné’ společenské formy, a není proto divu, že se tyto konvence přenesly na jeviště a že právě zde žily velmi intenzívně a houževnatě. [...] Uhlazenému společenskému projevu a pohybu se na jevišti německy říkalo ‘Anstand’ (vážnost, slušnost) a ten získat znamenalo bezpečně ovládat menuet a obřadné chování aristokracie. [...] Zvlášť silně se tato manýra uplatňovala v rolích mladých milovníků, dívek a milenek“ (DČD II 1969: 144).

Dnes poněkud nesrozumitelný název oboru ‘anštantka’ obsahuje tedy ve svém významu vážnost, slušnost, dokonce jakousi představu vzorného – a vzorového – chování, povzneseného nad úroveň společnosti. Vystihuje tedy dobové spojení tohoto typu postav s hrdinným postojem – neoddělitelně spjatým s určitým typem chování, vystupování, dokonce přímo s určitým tělesným postojem a

⁶⁶ Zajímavé je, že mužské obory se rozlišují mnohem podrobněji. Představitel hrdinných úloh samozřejmě nehrál milovníky! (Například v začátcích PD byl hrdina Šimanovský a mladistvý milovník Šamberk, milovník byl typický obor nejmladších začátečníků, pokud měli alespoň slušné fyzické předpoklady – ‘reprezentaci’.) U ženských rolí byl ovšem rozdíl v jejich celkovém počtu – a také v samozřejmém spojování jakékoli ženské hrdinky s milostným tématem hry – snad proto se původně obory hrdinek nazývaly ‘milovnice’.

gesty.⁶⁷ Dnes bychom všechny zmíněné obory Otýlie Malé mohli asi nejlépe spojit výrazem *hrdinka*, tedy představitelka hrdinek, zpočátku převážně mladých a tragických. Předpoklady pro takové vážné umělecké zařazení Otýlie Malé jmenuje velmi zřetelně hned po jejím prvním vystoupení Hálek. Z tohoto zařazení plného nadějí můžeme z počátku vycházet a dále budeme sledovat, jak se vyvine ve spojení s postojem samotné herečky. Jak uvidíme, během prvních sezon musí herečka svou výchozí pozici v českém divadle vybojovat, uhájit a především upřesnit a rozvíjet svým vlastním směrem.

Po dvou představeních *Panny Orleánské* potvrdí Malá 16. května 1863 v Mosenthalově *Deboře*⁶⁸ přesvědčivě své nadání pro obor tragické milovnice. Vítězslav Hálek herečku chválí v Lumíru:

„I při Deboře ukázala, že nehledí si šablony, že jde přímo na jádro úlohy samé, a že mnohé věci váží z vlastního fondu. Také jsme při její Deboře viděli nejednou moment, jenž nebyl odkoukaný, nýbrž jejím vlastním výtvorem. Již první vystoupení bylo charakteristické němou hrou, a setkání se s Josefem v lese místy tak měkké, jak jen z opravdového citu se perlití může. [...] Nejlepší moment měla pod lipou, kdy vidí, že se mezi ní a Josefem rozevřela bezedná propast. Všechna bolest, všechna resignace se soustředila ve slovech: 'Josefe!' – které kdy po třikrát volala, bolem přemožena v polovici přetrhla a na zem padla. To bylo pravdivé“ (Arbes 1914: 82).

Kritik ve svém vzácně podrobném líčení dokládá nedotčenost herečky dobovými hereckými konvencemi a její rané úsilí pronikat do hluboké podstaty postav. Jedná na jevišti za konkrétní postavu i beze slova, jakkoli i některá slova dokáže naplnit plným výrazem citu. Spojení emocionálního vypjetí, patetického vyjádření a vnitřní pravdivosti nám dnes zazní podivně, ale pro dobu a umění Otýlie Sklenářové-Malé je to spojení charakteristické. Z Hálkových slov je

⁶⁷ V této souvislosti velmi výstižně analyzuje Jaroslav Vostrý ve své knize *O hercích a herectví* (kapitola „Umění vystupovat“) jednání vévodkyně Sanseverinové ze Stendhalova románu *Kartouza parmská*.

⁶⁸ Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877): *Debora aneb Křesťan a židovka* (napsáno 1848), PD 16. 5. 1863 – 14. 6. 1869 (10x, Malá hrála titulní úlohu 1–4,6–9, P: Josef Jiří Kolár). Ještě 14. 5. však cedule ohlašovaly, že Malá vystoupí v Hugově *Angelu!* Je tedy zřejmé, že se o druhou roli pro začátečníci vedly zákulisní spory a že se tím ztížily její podmínky pro studium postavy. Kdo a proč do sporu zasahoval, je nejisté, víme ale, že Debora byla úloha jednoznačně pro úspěch herečky příznivější.

zřejmé, že začínající herečce stačila pouhá tři vystoupení, aby přesvědčila publikum i kritiku o nevšednosti svého nadání a svébytnosti uměleckého přístupu. Pro angažování k českému souboru to však zdaleka nestačilo, k tomu byly zapotřebí ještě docela jiné hodnoty.

Těžko můžeme říci, proč hraje Malá 7. června 1863 prostou venkovskou dívku Cilku ve vídeňském ‘obrazu ze života’ Friedricha Kaisera (1814–1874) *Paní hospodská*.⁶⁹ Sotva to byla volba Švando-va, Cilka by mnohem spíše patřila Peškové – totiž do oboru komediálních naivek. Snad si chtěl beneficiant a režisér V. Svoboda (1828–1895) vyzkoušet novou sílu? A nebo to byl jeden z mnoha vrtochů ředitelstva? Jisté je, že podobné – náhodné – experimenty s překračováním hereckého oboru byly v českém souboru běžné a zvláště první sezony Otýlie Malé v PD budou nesourodými úlohami hustě lemované. To bylo způsobeno nejen mezerami v souboru, ale snad také jakýmsi povýšeně bezohledným zacházením německého ředitelstva s českým souborem. Odchod českých herců do vlastní nové budovy ředitel Thomé nemohl chápat jinak než jako rozmar, který mu prostě komplikuje provoz. Prozatímní divadlo proto bral pouze jako pobočnou a podřízenou scénu Stavovského divadla. Mezi herce vnášela jeho neúcta pocit vlastní bezvýznamnosti, nejistotu a ublíženost, když byla role z jejich oboru přisouzena jinému. Ať už byly důvody pro obsazení Cilky jakékoli, Hálek na pokus reaguje pobouřeně v Lumíru:

„Cilka zajisté není dle toho, aby jí mohla sl. Malá provésti tak, by se cena její jen poněkud porovnatí mohla s dřívějšími vystoupeními slečninými. Sl. Malá naprosto neměla naivní tón, jaký na počátku v úloze leží, a co se jí z celého podařilo, byly jen momenty. Myslím, že se budoucně žádnému beneficiantovi k vůli neobsadí naivní úloha tragickou milovnicí“ (Arbes 1914: 83).

Není to zdaleka naposled, co kritika vytýká Malé nevhodné vybočení z oboru. Ještě než je přijata do souboru, prokáže svou povol-

⁶⁹ I když shodou náhod právě komedie tohoto plodného vídeňského autora mohla Malá jako nadšená divačka znát z dětství lépe, než jakoukoli jinou dramati-ku.

nost k rozmarům ředitelstva, která ji bude provázet vždycky, stejně jako pronásledovala její učitelku Peškovou. Hry 'na zkoušku' jsou tímto konečně uzavřeny, i když se smlouvou bude ředitel ještě celé léto váhat. Malá vstoupí oficiálně do Prozatímního divadla až 1. září 1863 a během léta hraje dál jako host, což znamená – bez gáže.

První vystoupení Otýlie Malé bohužel neviděl a nevylicil nejvýznamnější a nejpronikavější kritik Prozatímního divadla, **Jan Neruda** (9. 7. 1834 – 22. 8. 1891). Poprvé Malou uvidí 29. června 1863 jako Katarinu Bragadini ve hře Victora Huga *Angelo, vladař padovánský*, a napíše o ní, že tato „sentimentální povaha“ nenabízí začátečníci vhodný prostor a žádá spíš „klidnou ruku umělkyně již rutinované“:

„Přirozenému strachu začátečnice ujdou stránky nejjemnější, ve chvatné nebo pouze všeobecně naznačující deklamaci málo vynikne jemných tónů těch, které tak mocně v duši posluchačově dochvívají. Při úloze takové nelze posouditi, je-li začátečnice opravdového citu schopna. Sl. Malá vidí se býti *skutečným talentem dramatickým; úlohu pojme v celku* [zvýraz. LCH], její postava příjemna, obličej výrazný, hlas zvučný a plný, při větší klidnosti snad i jemnější modulaci poddajný. Druhých a třetích úloh je vděčných dost, k těm bychom prozatím poukázali: mezi ně lehko pak vřadit nějakou Pannu Orleánskou nebo úlohu podobnou, která při vysokém svém pathosu dovoluje plný oslňující rozvin pěkného orgánu a jednodušší deklamací rozhodně již působí. Menší úlohy naznačujem kvůli snadnějšímu nabytí rutiny a možno k nim návodu užít; větší úlohy ale, přáli bychom, aby slečna studovala bez návodu a sama aby do nich vložila všechn duševní fond svůj a tím dokázala, jaké hloubky schopna jest. Skutečný talent ať nezaniká v prostřednosti; líp za dobu delší tři úlohy velké ale dobře provedené, než třicet úloh velkých, sehraných jakž takž v době krátké“ (Neruda 1951: 113).

Jan Neruda měl pro Otýlii Malou a její talent hluboké porozumění, provázel její výkony neustálou pozorností a své upřímné uznání často doplňoval konkrétními podněty pro další práci na postavě. A ona jeho podněty i výtky přijímala s pochopením úplně stejným. Nezapomeňme, že počet repríz je v těch dobách nepatrný, a Sklenářová-Malá bude první herečka, která dává kritikovi jasný důvod k tomu, aby se počet repríz zvýšil: reprízy v tomto provozu znamenají téměř totéž, co v dnešní době zkoušky, tedy možnost skutečného dotváření postavy. Hned v prvním referátu jsou dva důležité

postřehy o předpokladech nadané začátečnice: kritik zaznamenal, jak v těžké a nevhodné roli herečka spoléhá na text a „*chvatnou, všeobecně naznačující deklamaci*“, místo aby předstírala (prázdné) city. Podstatný je i druhý postřeh: že postavu „*pojímá v celku*“ – což svědčí znovu o pečlivém studiu textu a vystižení situace a celkových obrysů, namísto hraní jednotlivých replik. A především: jeví se být „skutečným talentem dramatickým“.

2. července 1863 vytvoří Malá Častavu v Tylově *Čestmírovi* a Neruda o ní referuje:

„Slečna Malá je zajímavý zjev. To je jisto, že mnoho docílití chce, že její nadání také na mnoho stačí. Na scéně namáhá se očividně, aby *celou situaci pojala*, čemuž již stálá, ovšem, že ještě jednoduchá *ně má hra* její nasvědčuje; taková *upřímná součinnost*, která u mnohých herců dávno již ustoupila lhostejnosti a privátním poznámkám, je příjemná. [Neruda mluví o tom, že herci hrají, jen když mluví, mezi svými replikami a poznámkami ‘stranou’ odpočívají.] Slečna Malá *pracuje k velkému celku*, snaží se, aby úlohy své připravila k platnosti, a nepochybujeme, že se jí v budoucnosti podaří podati obrazy *velikých a pevných kontur*. Nejspíše, zdá se nám, že dařiti se jí budou úlohy *tragických rekyně*, démonickou chladností svou zachvacujících, nebo úlohy takové, které obrazí *rekyně všecken osobní cit násilně vyšší myšlence podřizující* [vše zvýraz. LCH]“ (Neruda 1951: 116).⁷⁰

Tady již zřetelně vysvítá Nerudovo pojetí hereckých oborů. Říká, že se Malé budou dařit „*úlohy tragických rekyně*, démonickou chladností svou zachvacujících, nebo úlohy takové, které obrazí *rekyně všecken osobní cit násilně vyšší myšlence podřizující*“. Zajímavý je kritikův pokus najít vhodný český ekvivalent k pojmu heroína či anštantka – ovšem výraz *rekyně* se nijak obecně neujme. Důležitější je, jak Neruda vystihne nejvlastnější obor Malé, skutečně bude na prvním místě představitelkou tragických hrdinek, a dále upřesňuje její oborové zařazení až k osobním předpokladům a směřování herečky. Už tehdy bystře předpovídá nejčastější zápasy hrdinek Sklenářové-Malé – zápasy mezi láskou a povinností, i když

⁷⁰ Z prvních kritiků cituji tak dlouhé pasáže proto, že z nich nejjasněji poznáme bytostné založení Sklenářové-Malé, a protože v dalších letech si rychle dobyla tolik úcty, že se kritiky málokdy rozepisují do větších detailů, které by vyvolaly představu o její práci. Většinou stačila stručná poklona jejímu umění, víc se dnes nedozvíme.

zmíněnou „démonickou chladnost“ (pro Častavu nezbytnou) časem zkušenější herečka opustí. Vnímavý kritik také popisuje konkrétní změnu, kterou herečka na jeviště vnáší: totiž její úsilí, aby „*celou situaci pojala*, čemuž již stálá, ovšem, že ještě jednoduchá *ně má hra* její nasvědčuje“. Výrazné němé hry si u Malé povšiml již Hálek – při jejím třetím vystoupení, v roli Debory. Něco takového bylo v té době nevidáno – aby herec zůstal plně přítomný na jevišti a v situaci, když právě ‘nemluví’, od toho byly poznámky stranou; z nich měl divák poznat, že jeho postava o něčem přemýšlí. Naproti tomu Malá vstoupí na scénu jako příslušná postava, po celou dobu si uvědomuje její situaci, a dokud neodejde, buduje svou postavu jako celek, do velkých a pevných kontur. Od počátku se snaží uchopit postavu v širším a hlubším kontextu – v kontextu celého jejího vývoje, vztahů s okolím, v kontextu situace a celku hry.

Ze všech prvních referátů o Sklenářové-Malé je zřetelné, že tato herečka přichází od počátku na jeviště s neobvykle vážným a osobitým přístupem ke studiu postavy. Nemohla svou hereckou ‘technikou’ přejmout jako hotovou od zkušenější učitelky nebo kolegů, musela ji sama vytvořit, jistě ne okamžitě, ale s patrným úsilím a rozhodným směrem již od prvních pokusů. Hlavním zdrojem a materiálem jí bude *text*, pozorně *čtený a studovaný*. Obvyklá praxe té doby neumožňovala důkladnější studium textu: na několika málo zkouškách (jak jsme viděli i na případě *Panny Orleánské*) vznikal jen základní půdorys, kudy se herci pohybují, a velké role zůstávaly plně v rukou jejich představitelů. Obyčejně je dotyčný umělec přízpůsobil svému oboru a vyzkoušeným prostředkům, celou hru ani do detailu neznal. Většina herců se vůbec netrápila s memorováním úloh, plně spoléhali na nápovědu. Malá nebyla zvyklá na běžný divadelní provoz, ani vybavená znalostí patřičného oboru – v té době značně ceněnou ‘routinou’. Zato však byla obdařená kultivovanou

citlivostí, výjimečnou inteligencí a fenomenální pamětí. Z textu čerpala všechno, z čeho pak na jevišti tvořila postavu. Patřila k vzácným výjimkám a do konce svého života si pamatovala repliky všech svých postav. Pokud měla štěstí, že se některá hra dočkala více repríz, což bylo vzácné,⁷¹ brzy uměla slovo od slova i repliky svých partnerů. Nešlo však jen o memorování! Respektováním přesného znění replik objevila Malá svůj vlastní způsob vytváření postavy: bez jakékoli teoretické přípravy prováděla jakési první analýzy textu. Nepochybně ji k tomu vedla i její učitelka, sama obdařená velkým citem pro ‘literaturu’. Svě postavy Malá promýšlela, přistupovala k nim jakoby ostýchavě, rozumem spíš než vcítěním. Ale spoň na první pohled. Porozumění slovům role bylo určitě nedílnou součástí studia postavy, ale když píšou o důkladném čtení textu, mám na mysli čtení nahlas – *deklamaci* (bez pejorativního příděchu!). Postavy tvořila Malá z toho, co říkají, a měla pro mluvu velký cit už od počátku. Deklamaci v žádném případě nechápala tak, jak se tento pojem obvykle chápe dnes. Daleko spíš by jí byl blízký takový smysl pojmu deklamace, jak jej výstižně definuje významný estetik Otakar Hostinský (1847–1910) v *Ottově slovníku naučném* (7. díl):

„**Deklamace** (lat. *declamatio*) jest umělecký způsob přednášení slov básnických a řečnických. Vytvor básníkův i řečníkův nezbytně má zapotřebí d., neboť teprve slyšitelným sdělením je dílo samo dovršeno, záměr autorův plně uskutečněn. Němé čtení jest pouhou náhradou za hlasitý přednes. Jako každý projev umění výkonného i d. má činiti dojem dokonalé *improvizace*, t. j. přednášející musí mluvit tak, jako by podával *vlastní* své myšlenky v okamžiku, kdy právě se rodí, nikoliv cizí, v hotovosti již odjinud přejaté a pracně snad naučené. Deklamuje-li původce textu sám (což v dobách nejstarších zajisté bylo pravidlem), není arci v pochybnosti o uměleckých záměrech svých, běží mu tudíž hlavně o dostatečné ovládnutí všech technických *podmínek a prostředků* d.: hlas musí býti *zvučný a vytrvalý* a přizpůsobovati se pokaždé zvláštním akustickým poměrům místním (docela jinak dlužno mluvit v saloně, ve škole, na jevišti, ve sněmovně, s kazatelny, pod širým nebem); dále jen *poddajný a ohebný* hlas, jakož i *hospodárny dech* připouští onu rozmanitost a jemnost melodického spádu (výšky zvuku), rytmu a tempa (trvání) i dynamického odstínování

⁷¹ 2 představení byla ještě považována za neúspěch, ale 4 reprízy jednoho nastudování byly zcela běžné, deseti repríz dosahovaly tituly velmi úspěšné a dvacetí už jen několik mimořádně oblíbených repertoárních ‘hitů’ (což byly většinou letní arénní podívané v pozdějších letech nebo nejoblíbenější inscenace, které se hrály mnoho let až do konce PD).

(síly) mluveného slova, bez níž dobrá d. obejít se nemůže; žádá se ovšem také bezvadná *výřečnost* a konečně i průvodní *posuňky* (t. j. pohyby tváře a hlavy, po případě i rukou, jež bezděčně dostávají se skoro při každém přednesu slovním tou měrou, kterou cit se v něm obráží) alespoň takové, aby dojem slova nerušily. Nyní však jen výkon *řečnický*, jakožto projev po výtce osobní a příležitostní z pravidla zůstaven jest *autorovi* samotnému, kdežto deklamátorem *básně* jen velmi zřídka bývá původce její, obyčejně však *osoba cizí*, přednášející na základě textu psaného nebo tištěného. Obecné *písmo* naše [...] přímých předpisů pro d-ci poskytuje nemnoho; leccos naznačuje interpunkcí, pomlčkami, podškrtnáním nebo prokládáním jednotlivých slov a frází atd., ale způsob, *jak* to i všechno ostatní provádí se až do nejmenších podrobností v daném případě, podmíněn jest jednak zevrubným, všestranným *prozkoumáním básně*, vedoucím k pravému poznání záměrů autorových, jednak bohatou *zkušeností životní*, která bystrého pozorovatele poučuje o veliké rozmanitosti slovního výrazu dle osobnosti a situací. Těmito dvěma cestami splňuje se první požadavek dobré d.: *naprostá zřetelnost* veškerého myšlenkového obsahu básně; nezbývá-li pranic nejasného, neurčitého a plyne-li nad to vše opravdově a přirozeně z úst deklamátorových, dostavuje se bezpečně i *přesvědčivost* toho, co se přednáší: posluchač věří a sympathisuje. Touto přesvědčivostí mluveného slova dochází básnictví právě *illuse* aesthetické nejinak než řečnictví skutečného *vlivu* praktického. Na d-ci žádáme tudíž: 1. *Věcnou správnost* toho, co se pronáší: jednotlivých hlásek, mluvnických tvarů, syntaktické stavby a logické souvislosti vět ('frasování' pomocí důrazu slovního i větního a oekonomie dechu); 2. *osobní charakteristiku* toho, kdo mluví, dle pohlaví, stáří, letory, povahy, vzdělání (hlavně přiměřenou volbou polohy i barvy hlasové, síly a tempa řeči) [...] 3. *situacní charakteristiku* způsobu, *jak* osoba ta za daných poměrů se vyjadřuje dle okamžitého stavu a celého průběhu nálady, citu, vášně, při čemž typické pro každý odstín duševního hnutí útvary melodické, rhytmické a dynamické co nejdokonaleji přizpůsobiti se musí charakteristice osobní. – *Cvičení* se v d-ci jest podstatnou částí vzdělání řečnického a hereckého; v obou těchto uměních sdružuje se d. i s uměleckým posuňkováním čili *mimikou* (v. t.), která v herectví jest ovšem činitelem rovnomocným, v řečnictví však (jako i v přednesu epickém) toliko podřízeným. [...] Dle směru, jenž v básnictví, zejména dramatickém, právě vládne, nabývá zároveň s herectvím i veškerá ostatní d. zvláštního rázu; tak na př. někdejší převaha dramatu rhetorických a pathetických vedla i k d-ci tohoto způsobu, tak že nyní namnoze se slovem d. mylně spojována bývá jakási příhana, jako by nezbytně znamenalo přednes emfatický, ba strojený i tam, kde na místě by byla mluva přirozená, nenucená“ (Hostinský 1893: 179).

Deklamace byla tedy pro Sklenářovou a blízké generace naprosto samozřejmou a přirozenou součástí mluveného, interpretačního, tedy činoherního herectví. Mohla být vznešená, okázalá, patetická, ale také přirozená, živá, dnes by se řeklo civilní, a neznělo by to jako protimluv. Ona „příhana“, zmíněná Otakarem Hostinským v definici, přirostla k pojmu deklamace teprve v době nástupu realismu a následujících směrů, které ji automaticky spojily s okázalostí a patosem. Předtím deklamace neznamovala nic víc, než mluvenou uměleckou interpretaci slova.⁷² Pro umění Sklenářové tedy znamená

⁷² Stejný pojem slouží i pro umění skladatele přizpůsobit nápěv (melodii i rytmus) spádu a přízvuku mluveného slova a užívá se i pro schopnost zpěváka

deklamace (v původním neomezeném smyslu) vsutku něco podstatného: znamená všestranné herecké uchopení a interpretaci textu – celou duší (rozumem, představivostí i citem) ba dokonce i celým tělem (protože jde o mluvní – tedy tělesný – projev, a protože vnitřní komunikace herce s textem se nevyhnutelně musí v těle obrazit).

O deklamaci Sklenářové-Malé existují velice pozoruhodná svědectví. Hádám, že obě následující líčení jejího mluvního projevu jsou spojené s Vítězslavem Hálkem. Jeho referáty jsou méně přísné než Nerudovy, méně pronikavé a přesné, zato nápadně vzletnější a okouzlenější. V roce 1867 se píše o Sklenářové-Malé v Hálkových Květech:

„Ještě jedné věci nemůžeme zde dosti vysoko doceniti: *krásy českého slova, lahody mluvy* [zvýraz. LCH], jakou vyniká O. Malá jako čestná výminka. Jako pel poetický jest jí na každé postavě svatým, tak jest jí i posvátno právo mluvy a jmenovitě česká věta došla jí výrazu nejednou již nejkrásnějšího. U nás právem a často naříkáme na nedbalost, jaká panuje nejednou k českému slovu na jevišti; Malé se nikdy tato výtka činiti nemůže; jejími ústy plyne česká mluva vždy čistá, plná, ušlechtilá, že nám zvoní veškerou svou lahodou“ (Řeháková b.d.: 7).

A po deseti letech, roku 1873, vzpomíná Hálek v Národních listech velice pohnutě na její první vystoupení:

„...jaká to zavzněla v divadle našem *zvučnost slova, jaká lahoda mluvy!* Tak ještě ústa ženská na českém jevišti nepromluvila. Povznášelo to, rozohnilo to, zvonilo to! Tu jsem poznal ten *orgán altový*, ale v jaké ohebnosti, v jaké pružnosti, v jakém toku harmonickém! To byl *mluvený zpěv*, to *zrovna kouzlo bylo v hlase* tom – to byly v něm ty oči s tou svou měkkostí, s tou výrazností, s tou lahodou. Tu jsem poznal ten orgán altový a celou tu škálu pro city vážné, až tam nahoru pro extázi, pro horování a zase ruky obratem až tam do nejjemnějšího se zachvění, až tam do těch *tónův, které vycházejí bezprostředně ze sama srdce* [vše zvýraz. LCH]“ (Hálek podle DČD III: 70-74).

Tato slova se často citují jako doklad o deklamační povaze herectví Sklenářové-Malé. Zvuk slova je pro ni nepochybně kvalita zcela zvláštní. Deklamace však v jejím podání i v běžném dobovém pojetí neměla žádný hanlivý odstín. V původním významu by spojení „deklamační herectví“ sotva mohlo označovat nějaký styl, proto-

toto slovo interpretovat (výslovnost, přízvuky, důrazy i zabarvení hlasu). Skladatelé i zpěváci od Smetanových pokusů usilovali o přiblížení operní deklamace deklamaci přirozené. Jak víme, opera v té době zažívala bouřlivý rozkvět a měla také vliv na inscenační praxi činohry, propojení mnoha herců s operou jsem již také zmínila.

že by neznamenal nic jiného, než herectví mluvené, interpretační (tedy vlastně činoherní). V tomto smyslu se opravdu herecké prostředky Sklenářové-Malé soustřeďují okolo deklamace, mluvenou interpretaci textu přivádí herečka ve své době k dokonalosti. Jestliže pečlivě přemýšlí o *významu* slov a zároveň věnuje veškerou péči jejich *znění*, jejich zvukové stránce, spojuje v sobě potom *rozum* i *cit* právě tak, jak se spojuje v básnickém dramatu, které jí bude vždy nejbližší. Velice jasně to vysvítá z kritik Jana Nerudy, ale v tomto bodě se shodnou snad všichni, kdo o Sklenářové psali, a můžeme bez pochybností říci, že dokázala jako první česká herečka naplno využít veškerých *prozodických kvalit* našeho jazyka.

Když se dnes zmíní ‘deklamační herectví’, zní to pejorativně. Jako nějaká dávno překonaná povrchní forma. Z mnoha důvodů se u nás tato tradice po nástupu realismu – a psychologicko-realistického herectví – dál nepěstovala; už kritici na přelomu 19. a 20. století ‘deklamační herectví’ do značné míry dezinterpretovali (například Ladecký, Vodák, Šalda a další, kteří z nich vycházeli), soudíce jej podle jeho přebujele upadlé manýristické odnože (Sklenářová je jako představitelka deklamační školy často spojována s Jakubem Seifertem nebo o generaci mladší Hanou Benoniovou). Časem se na pověst deklamační tradice nabalí socialisticko-realistické předsudky vůči celé měšťanské kultuře. Přesto váha a krása českého slova už dávno není na českých jevištích samozřejmostí a mluvené slovo by si zasloužilo péči. Tak jako tehdy. Už proto má smysl zpřítomnit si umění jedné z našich největších hereček, a najít jeho zapomenuté rozměry. Zkusme si alespoň představit, jak zněla slova z úst slavné Otýlie Sklenářové-Malé. Co to bylo za magii, že zasáhla tak hluboce srdce všech přítomných? Co popisuje opojeně Hálek? Kolik vzletných vyjádření o zvuku jejího altu! A jak mohou v lidském *hlase* – byť vychází ze sama *srdce* – jak v něm mohou *znít oči*?

Vincenc Vávra (1824–1877) již po prvním vystoupení Malé znamenal krajně pozoruhodné a bezprostřední dojmy, které je třeba citovat až nyní, když můžeme tušit, co se za jeho slovy skrývá. 9. května 1863 píše v Hlasu:

„hlas nadmíru dojímavý a v povýšení dosti zvučný (při velké mladosti slečny později nejspíše sesílí) – je v mluvě heroické bez efektu přidušen, ač v jemné tklivosti jasnosti nabyv, srdce proniká. Mímika slečny vyzrazuje psychologický úkon, jenž mezi hrou duši její ovládá. Na této jemné tváři značí se vnitřní boj jak v průhledném křišťále, a když Johana sestry poznává, když v lásce své se postihá a duši svou, umírajíc, panně nebeské do ochrany poroučí, nemohl býti výraz tváře přirozenější a poetičtější [vše zvýraz. LCH], dojem hlasu a pronešených slov mocnější“ (Arbes 1914: 70).

S jistým údivem čteme, že čarovný hlas (ovšem nepřepínající emocionalitu ani heroický patos nějakým vnějším „efektem“!) nebyl jedinou silou pozdější slavné hrdinky. K takové představě nás lehkomyslně svádí zmíněná ‘škatulka’ deklamačního herectví, kam bývá Sklenářová-Malá zařazována. Z prvních kritik zřetelně vysvítá, že kromě múzického citu měla výrazný dar *bezprostřednosti* a schopnost být plně přítomná v situaci na scéně, sama za sebe, a současně si plně uvědomovat, co vytváří. (Vzpomeňme, co říká Hostinský o *improvizaci* ve spojení s deklamací – že interpretovaná slova mají působit, jako by právě vznikala v duši deklamujícího umělce.) Ještě pozoruhodnější je Vávrova zmínka o zřetelnosti Otýliiných psychologických úkonů. Slova bystrého kritika překvapivě jasně dokládají, že nadaná (a naprosto nezkušená!) začátečnice měla podivuhodně ‘prostupnou’ tvář! Sotva lze tuto lehce tajemnou vlastnost nejlepších herců vyjádřit výmluvněji, než přirovnáním tváře k průhlednému křišťálu, jak to učinil Vávra, aniž by mohl mít o tomto ‘přírodním úkazu’ nějakou představu z dobové teorie. Proto byla Malá na jevišti od začátku tak působivá. A proto bylo v jejím hlase slyšet oči, nebo v jejích očích slyšet hlas. Nejpodivněji to vyjadřuje věta nejmenovaného kritika: „Ty sopránové oči a ten altový hlas naplnily nás již podivením nescíslným“ (Bartoš 1937: 227).

Není to nesmysl, a dokonce je krajně pozoruhodné, že i v této větě je vysloven zásadní rozpor, dramatické napětí mezi sopránem a altem, dvěma hlasy, kterými herečka promlouvá jakoby současně.

Vávra vystihuje ještě jeden podstatný rys herectví Malé: to, co se zračí v její tváři, je *vnitřní boj*. Ne duševní stavy a emoce, ale zápas, protichůdné tendence. Možná to bude totéž, co myslí Neruda svým výrokem, že Malá se jeví být „*skutečným talentem dramatickým*“, a opakovanými postřehy, jak začátečnice cítí dramatickou situaci a stále na ni zřetelně reaguje – i bez použití mluvy. Sklenářová-Malá měla totiž opravdu mimořádné nadání vycítit v každé postavě její dramatickou podstatu, základní rozpor, a stejné napětí protichůdných sil nacházela i v každé situaci a ve vztazích s partnery na jevišti. Velice příznačné je i Vávrovo na první pohled protikladné spojení, popisující Otýliin výraz tváře: *nejpřirozenější* a zároveň *nejpoetičtější*. Co je ale pro jeviště a velkou herečku přirozenější, než pravá poezie?

Abychom důkladně obhájili takovou překvapivou představu o herectví Sklenářové-Malé, je třeba poskočit o nějaký čas dál, kdy se její umění plně rozvine přibývajících zkušeností. 4. listopadu 1864 Malá poprvé ztvární Fenellu v populární zpěvohře Daniela Auberu z roku 1828 *Němá z Portici* – němou titulní postavu, napsanou pro sólové tanečnice. To by samo o sobě nebylo tak pozoruhodné jako skutečnost, že to bude role, ve které tragédka vystoupí vůbec nejčastěji, do 8. 3. 1885 ji hraje 50x!⁷³ Její *němá* hra rychle prosluje a zastíní i obecenstvem uctívanou Fenellu tanečnice dvorního divadla v Petrohradě, sl. Friedberkové. S jistou nadsázkou můžeme říci, že ‘nejslavnější’ postava Sklenářové hlas vůbec nepoužila! Vzdělání kritikové té doby by jistě protestovali, jmenovali by řadu velkých tragických hrdinek klasického repertoáru... A přece právě neodola-

⁷³ Spočítal Jakub Arbes (*Z galerie českého herectva*).

telný pohybově-mimický výkon Otýlie Sklenářové táhnul obecenstvo z celých Čech znovu a znovu na němou Fenellu a udělal z ní na dlouhá léta spolehlivou kasovní atrakci.

V letní sezoně 1876 se bude v Novoměstském divadle velmi úspěšně dávat výpravná kouzelná romantická feérie *Sedm havranů* (německého autora Emila Pohla), kde si Sklenářová zahraje věrnou milující dívku Rosalindu, která vysvobodí zakleté bratry sedmiletým *mlčením a utrpením*, a po celou dobu odolává těžkým zkouškám bez jediného slova. 26. května 1876 o ní napíše Neruda v *Národních listech*:

„Kdo jen jednou poznal, jak *výmluvnou mimikou*, jak *ušlechtilým plastickým pohybem* vládne paní Malá, ví již, že ho při ‘němé Rosalindě’ její očekává v tom ohledu požitek umělecký, dokonalý. *Obličej a pohyb paní Malé mluví* [vše zvýraz. LCH] za celou knihu“ (Neruda 1910: 141).

Lze se vyjádřit výstižněji? Kdo ještě může pochybovat o tomto zapomenutém rozměru herectví Otýlie Sklenářové? Kritiky z doby Prozatímního divadla většinou nevynikají schopností evokovat konkrétní hereckou práci, ale jedno jim nelze upřít: hledají slova pro jevy často ještě obecně neprostudované, a na jejich ‘dojmy’ se lze spolehnout v tom smyslu, že neopakují nějaké hotové teoretické formulace. A referáty Jana Nerudy jsou mezi nimi zdrojem naprosto ryzím a nejcennějším. Z umění Sklenářové pro nás zachytil to nejpodstatnější, psal o ní s veškerou vášní svého vnitřně hmatového smyslu. Ještě než se pustíme do sledování dlouhé umělecké dráhy Otýlie Sklenářové-Malé, můžeme s jistotou tvrdit, že její nadání bylo zcela nevšední a všestranné, a že pověstná deklamace zdaleka nebyla tím jediným, co na české jeviště přinesla. Prozatímní divadlo v ní získalo především velkou osobnost a umělkyni, která změnila celou řadu divadelních konvencí a její stopy najdeme ve vývoji celé české kultury, především v českém dramatu. Měla se stát skutečnou inspirací českým dramatikům.

2. První tři sezony Otýlie Sklenářové-Malé

v Prozatímním divadle:

Hledání hrdinky

Nečekaný úspěch *Panny Orleánské* (3. května 1863) znamenal pro Otýlii Malou 'bránu do nebe', jak vzpomíná, a od té chvíle vnímá svou práci v českém divadle jako souvislou linii rolí a jubilejních oslav. Ve skutečnosti ale trvalo více než tři roky – a plné tři sezony – než bylo její postavení v souboru docela jasné. Především proto, že samotné Prozatímní divadlo se v prvních letech zmítalo v zápasech o holou existenci, rychle se ukazovala nepraktičnost jeho stísněné budovy a všechny jeho složky teprve hledaly způsob, jak udržet provoz celého podniku v běhu. Malá nenastoupila do hotového souboru, ale do zmatku, který nastal po oddělení českého a německého personálu, někteří sloužili ještě v obou domech, dokonce i německý ředitel Franz Thomé. Příznivci českého divadla pochopitelně trpěli dojemem, že ředitelstvo český soubor zanedbává, že nedoplňuje a nehledá platné posily, i když to bylo objektivně téměř nemožné; angažování v českém divadle znamenalo neoceňovanou dobrovolnickou službu národní kultuře.

Eliška Pešková (1832–1895) a Pavel Švanda (1825–1891) byli pro vedení souboru v takových podmínkách skvěle připraveni. Švanda se zkušeností z ochotnického divadla neměl přehnaná očekávání a byl zvyklý dosahovat jakýchkoli minimálních úspěchů jen vlastním úsilím, vystačit s málem a trpělivě vychovávat herce jakékoli úrovně. Přestože dam nebylo potřeba tolik jako pánů, dotvářely právě ony reprezentaci a lesk nové instituce, a získat nadanou mladou a 'vnadnou' umělkyni bylo mnohem složitější, než najít obětavé pány. Pro ženy bylo povolání herečky pořád ještě velmi společensky neúnosné a stálejší členky souboru byly jen ty, které se provdaly za di-

vadelníky. Pešková se chopila s celou svou nevšední činorodostí hledání a výchovy nových talentů, a i když ředitelstvo nedokázalo její šikovné žačky angažovat nebo dokonce udržet v souboru, zkoušela to znovu a znovu.

Již 13. května 1863, po druhém vystoupení Otýlie Malé v *Panně Orleánské*, připomíná jedna divadelní zpráva všechny nadějně mladé herečky, které ředitelstvo v poslední době ztratilo trapnými podmínkami, a vyjadřuje očekávání publika, že ředitel „nebude hřešiti na vlastenecký cit slečny Malé a že jí podá gáži důstojnou jejího umění“ (Arbes 1914: 87). Záhy se ukáže hloubka tohoto citu. Otýlie neměla žádné zkušenosti s divadelním provozem, žádné reálné představy o životě herečky a vztazích s divadelní správou, zato přicházela s nesmírnou dávkou ‘svatého nadšení’. Hrát v jediném českém divadle cítí jako své poslání a na okolnosti se neohlíží. Jinak by stěží vytrvala. Čtyřikrát hraje na zkoušku zadarmo a do září ještě nejméně šestkrát jako host za nepatrné honoráře.⁷⁴

Sezona 1863/64: Klasické dívčí hrdinky

Poprvé Malá vystoupí jako členka souboru 3. září 1863 v jedné ze svých předchozích úspěšných rolí – v Mosenthalově *Deboře*. „Náruživosti velké dodala slečna také skutečně velký tón v momentech nejrozhodnějších“, píše Neruda 5. září v Hlase a připomíná:

„Slečna hledí ještě více k rozvinu svého vpravdě krásného hlasu než k rozvinu myšlenky, více k rozvinu zvukovému vůbec než myšlenkovému. Na větu mocněji pronešenou následuje vždy věta dušenější; a naopak. [...] Myšlenka jediné musí určit tón, jí se musí herec podříditi zcela, chce-li hrát pravdivě; hlas jen vůbec pěkně odstupňovaný a místy třeba nejkrásněji tremolující platí jen tomu, kdo by řeči samé nerozuměl“ (Neruda 1951: 152).

Již tehdy, na samém počátku herecké dráhy Sklenářové-Malé, vysloví bdělý kritik nejpodstatnější výzvu, jakou cestou se má její umění ubírat. Odvádí ji od pouhé vnější působivosti tónu ke stálému hle-

⁷⁴ Spočítal J. Arbes (*Z galerie českého herectva*).

dání smyslu slov, k výrazu vytvořenému zevnitř, z duševních hnutí postavy. Další citlivá výzva Nerudova vede herečku od správného (promyšleného) porozumění celku k vykreslení všech živých podrobností:

„Začátečník ovšem nezmůže hned všechny podrobnosti velké úlohy, a kdyby i vše co nejlíp promyslel, na jevišti mu, snad pro samou opatrnost, ujde velmi mnoho. Porozumění celku a jednotlivé momenty vynikající dávají slečně ubezpečení, že při další práci domůže se všeho námi vyznačeného. Záleží nám na talentu slečnině, a jen proto jsme skoupější s chválou“ (Neruda 1951: 152).

Starostlivý kritik jako obvykle s drsnou upřímností vystihuje slabinu nezralého hereckého projevu, ale současně vyjadřuje opravdové uznání a důvěru k nadání začátečnice, dokonce nezakrývá své nadšení. A jak uvidíme, opravdu se nemýlí ve svém přesvědčení, že herečka jeho ‘požadavky’ naplní.

Ve své nezkušenosti byla Otýlie Malá obklopena různými vlivy svých kolegů. Obdivovala monumentálního hloubavého Josefa Jiřího Kolára (1812–1896), jenže jeho umění bylo nepřístupné a jeho výkony v té době zrcadlí především nesmírné pohrdání Prozatímním divadlem a tragédův osobní bezohledně zlostný rouhavý škleb (viz Bartoš 1937). To všechno je nadšené začátečnici bytostně cizí. Vedle Kolára se rozvíjí v Elišce Peškové (1832–1895), Magdaléně Hynkové (1815–1883) a Františku Kolárovi (1829–1895) méně okázalá tylovská ‘lidová’ tradice jemné drobnokresby, spojující celek z živých detailů, často dramaticky protikladných, tyto prostředky však byly hrdinkám v klasickém repertoáru na první pohled vzdálené. Romantická konvence hrdinných oborů žádala dovedné uplatňování vnějších prostředků, lahodného hlasu, líbivého zjevu a ladných gest, stále stejných bez ohledu na konkrétní postavu, vycházejících z vlastního půvabu hercovy osobnosti.⁷⁵ Tak hráli nejbližší a nejčas-

⁷⁵ V knize *Je dnes ještě možné herecké umění?* Zuzana Sílová shrnuje vztah romantického herectví k předloze: „Ljuba Klosová ve III. dílu akademických *Dějin českého divadla* konstatuje, že – jak je známo – v romantickém divadle rozhodovala o obsazení a interpretaci rolí *hercova individualita*. ‘Pro účinné zvládnutí role byl důležitý už hercův zjev [...] V některých případech si herci

tější partneři začínající Otýlie Malé, zkušený sošný hrdina Karel Šimanovský (1826–1904) i krásný mladý milovník František Ferdinand Šamberk (1838–1904), nucení k povrchní deklamaci nepochybně také všeobecnou uspěchaností divadelního provozu. Malá nestihla tyto konvence vstřebat, nelákalo ji řemeslo, od počátku svou nevšední svědomitostí a zodpovědností vzdorovala chvatu při studiu, její inteligence ji nutila pronikavě nahlížet do smyslu textu, a její výjimečná paměť ji rychle osvobodila z moci nápovědy. Neruda zachytil zárodky její snahy opouštět snadno dostupné vnější prostředky i romantické konvence, zárodky snahy najít vlastní hereckou techniku, tvůrčí postup, který by pravdivě a přesvědčivě vyjadřoval „myšlenku“ dramatika – i postavy. Z popisovaných „vynikajících momentů“ a celkového postoje herečky k postavě Neruda jasnozřivě uhodl její možnosti a nacházel výstižná slova pro její intuitivní hledání. Taková podpora váženého kritika měla v jejím úsilí jistě nesmírnou cenu, dodávala jí odvalu.

Situace v souboru ale právě tehdy příliš nepřeje klidnému soustředění na umělecké výzvy. V září 1863 bylo konečně odděleno vedení českého Prozatímního a německého Stavovského divadla. Zemský výbor zadal Prozatímní divadlo novému řediteli **Františku Liegertovi** (1803–1881), bohatému obchodníku s hedvábím, toužícímu po lesku divadla a po výdělku. Thomé však vládu předá až 28. března 1864. Neutěšené provozní poměry, kolísání repertoáru i ošumělost jevištního zařízení se mohou ještě celou zimu přičítat německému řediteli. V sezoně plné zmatků a nadějí v nové vedení musí vrchní režisér a dramaturg Švanda udržovat celý soubor v chodu krajně obtížně, ale navzdory všemu pečuje o talent své na-

dokonce roli upravovali tak, aby lépe odpovídala jejich psychofyzickým předpokladům. [...] Nové hry byly pak už přímo psány [...] pro zcela určité herce. [...] Protagonista romantického divadla měl tedy značný vliv na repertoár a do jisté míry se měnil v *dramaturga* té složky repertoáru, ve které se mohl nejlépe uplatnit“ (Vostrý / Sílová 2009: 224).

dějné heroiny, opírá o ni vážný repertoár a mezi náhodnými benefi-
cemi a provozními dramaturgickými ústupky jí předkládá ke studiu
pozoruhodnou řadu těch nejzákladnějších tragických dívčích hrdinek
klasické dramatiky.

V **sezóně 1863/64** hraje Shakespearovu **Kordelii** (*Král Lear*) a **Julii** (*Romeo a Julie*), Goethovu **Kláru** (*Egmont*) a **Markétku** (*Faust*), Schillerovu **Luisu** (*Úklady a láska*), **Alžbětu z Valois** (*Don Carlos, infant španělský*) a **Amalii** (*Loupežníci*)!⁷⁶ Všechny tyto čis-
té dívky procházejí těžkými zkouškami, jednají v zoufalých situa-
cích s veškerou silou ideální lásky a proměňují se z dívek v ženy.
Všechny jsou stvořené největšími básníky jeviště. Ať už bylo diva-
dlo jakkoli chudé až ubohé, ať byly role připravovány v sebevětším
chvatu, devatenáctiletá Otýlie Malá vlastním svědomitým studiem
dokonalých dramatických textů nacházela přímo ideální materiál pro
svůj růst.

Již 15. září 1863 ztvární Malá po Johanně další Schillerovu
dívčí hrdinku, **Luisu** v tragédii *Úklady a láska*, pasivnější, trpící
měšťanskou světicí, tehdejším zařazením ‘sentimentální milovnici’,
která je podle Nerudy přirozeným sklonům herečky vzdálenější:

[Luisa] „není dle našeho úsudku zajisté úloha ta, ve které by mohla herečka, poukázaná talentem
svým k tragedii chladně přísně, příliš vyniknouti. Opustili jsme divadlo s příjemným přesvědčením
tím, že slečna Malá snahou svou dosáhne dále, i mimo užší obor svůj a k úlohám vzdálenějším.
Luisa byla nejlepší její úloha posavadní, ne co do prohloubenosti psychologické, nýbrž co do vý-
sledku, co do dojmu na obecenstvo. [...] Sentimentální, milující, nešťastná Luisa je v stálém roze-
chvění, od scény první, kdy se z kostela domů vrací, po konec kusu, a měkký i ohebný, jak stříbro
zvučící a tedy k srdci mluvící hlas slečny Malé musí se velmi hodit k Luisiným žalobným frázím,
jimž napínavá a dojemná situace k vhodnému rámci slouží a nemálo herečce napomáhá. Že slečna
Malá vždy se šťastně vpraví ve všeobecný ráz situace, je stálý doklad jejího talentu“ (Neruda 1951:
156).

Neruda znovu upřesňuje oborové zařazení Malé a současně její
obor uvolňuje a rozšiřuje, když vnímá její předpoklady i pro další

⁷⁶ Zmiňuji jen role významné – další viz soupisy. Neruda si často v kritikách
stěžuje, že Malá dostává i role zcela nepřiměřené a je zbytečně zatěžována.
Obvyklý interval mezi jednotlivými novými úlohami byl týden až 14 dní!

typy hrdinek. Konečně také vnímá krásu Otýliina ‘stříbrného’ hlasu, když ho herečka vnějškově nevyrábí, ale když jeho znění vyrůstá ze situace, z postoje a pocitů hrdinky. Hlas herečky se najednou skutečně dotýká srdce diváka a vyjadřuje přesvědčivě stálé rozechvění Luisy. Malá v Schillerově hře podle Nerudova svědectví dál rozvíjí své tvůrčí úsilí, započaté iniciačním zážitkem se svou učitelkou Peškovou – učí se zacházet s vlastními pocity jako s materiálem pro budování postavy, zkouší ovládnout pohyb na vnitřní hranici mezi skrýváním a odhalováním emocí. Spoléhá přitom na pocítění celkové situace postavy a nepochybně využívá i své vlastní – tvůrčí – rozechvění. Jevištními partnery jí byli František Ferdinand Šamberk jako Ferdinand, Arnoštka Libická (1837–1893) jako Lady Milfordová, Josef Jiří Kolár jako President z Walterů a František Kolár jako Pán z Kalbů. Dál referát vyzdvihuje nejsilnější scény, povšimněme si, že se jedná o líčení němé – mimické hry:

„Jednotlivé momenty byly zase zcela dokonalé a při scéně, kde píše Luisa list ke Kalbovi, kdy se náhle vzmůže a k oknu běží, bylo tolik mistrné hry, že jsme ji ve scéně té posud ani u nejslavnějších hereček neviděli. [Nakonec kritik vyslovuje přání, aby...] slečna mohla pracovati více na intenzivnosti úloh, aby je mohla déle studovati, častěji opakovati; kdyby se JEN ku kvantum hledělo, zbylo by pro všechny sentimentální úlohy druhu Luisy třeba jen zvonící tremolo“ (Neruda 1951: 156).

Provoz Prozatímního divadla však takové změny neumožňoval a jen díky mimořádné paměti a vnitřní intenzitě setkání herečky s postavami se mezi jednotlivými reprízami udržovala pevná souvislost. O mimickém výrazu herečky bylo řečeno mnohé v předchozí kapitole. Neruda výmluvně dokládá, že vedle stříbrného hlasu působila němá hra Malé velmi překvapivou intenzitou již v jejích prvních výtvořech. Přestože zatím referent mluví o jednotlivých momentech, jeho uznání má velkou váhu: mistrovství přiznává hercům vzácně, a jen těm nejzkušenějším. A pro nás je o to pozoruhod-

nější, že se tohoto vyznamenání dostává právě Otýliině mimické hře.

24. října 1863 hraje Malá titulní roli ve hře E. Labiche (1815–1888): *Anna se směje, Anna pláče*, první z početné řady salonních dam moderní francouzské konverzační hry, které se zanedlouho stanou jakousi vedlejší linií herectví Sklenářové-Malé. Dle kritiky herečky v nezkušenosti pomohlo *neustálé duševní napětí postavy*, chválí zvláště scény největšího afektu (viz Arbes 1914: 89). I když herečka konverzační techniku zatím neovládá, založí postavu na jejím neustálém duševním napětí, tedy na něčem, co je pro její herectví charakteristické. Přistupuje i k bulvární řemeslné úloze opravdově – vážně, snaží se ji ‘povýšit’ nad běžnou úroveň žánru. Není třeba jmenovat všechny postavy tohoto repertoáru, kterým Švanda vědomě udržuje kontakt českého divadla s aktuálním děním na zahraničních scénách. Pikantní současné francouzské hry mají také samozřejmě v rámci Švandovy dramaturgie naplnit hladovou divadelní pokladnu. Česká kritika francouzskou společenskou dramatiku často odsuzuje pro její povrchnost a nemravnost a zároveň bez ustání žehrá na přetěžování sil přední heroiny souboru v bezvýznamných okrajových úlohách. Přesto ani tento paralelní obor Sklenářové-Malé, vyžadující umění chovat se a vystupovat stejně jako brilantní konverzaci, nepostrádá významu pro vývoj jejího umění. Právě pro tyto schematické postavy si herečka postupně v nelítostném repertoárovém tempu vypěstuje formálně dokonalou, jemnou a kultivovanou virtuozitu. A jak uvidíme později, nové – přirozenější herecké prostředky z této oblasti obohatí nakonec i její práci na velkých postavách klasického repertoáru.

K dušičkovému času v dobách Prozatímního divadla neodmyslitelně patřila sentimentální duchařská hra berlínského dramatika

Ernsta Raupacha (1784–1852) *Mlynář a dítě jeho*,⁷⁷ oblíbená u lidového publika, ve které Malá od své první sezony a po mnoho dalších let hrávala mlynářovu nevinnou dceru **Marii**.⁷⁸ Nezapomenutelným partnerem jí byl František Kolár: pečlivě propracovával další a další detaily podlého lakomého mlynáře. Jeho mladší protihráčka obdivovala, jak se na výkon připravuje celý den, postupně s postavou srůstá, přijímá její způsob chůze i řeči. Po mnoha letech na něj vzpomíná:

„Kdysi stál se mnou v zákulisí a chrchlal. ‘Neměl byste se reží tak namáhati’, mínila jsem. ‘Chrptíte, ba více, jde na vás sípavý kašel.’ Pohlédl na mne udiveně – nekřivím mu asi, díím-li, že nevěděl, co říkám, bylť Kolár pověstný roztržitostí svojí – a mlčel. Následujícího dne zněl jeho hlas zdravě, po nějakých nesnázích ani stopy. Nebyl to, troufám si tvrditi, neduh, který mu v krku vězel, ale ‘Mlynář’, jenž – slavila se památka dušiček – v jeho osobě s dítětem svým povinně po jevišti strašil“ (Sklenářová-Malá 1912: 44).

I když tato dávno zapomenutá hra nenabízela zvláštní herecké příležitosti, umožňovala alespoň hercům svým nevšedně pravidelným opakováním zkoušet možnosti rozehrávání i souhry. Malá se zde setkává s uměním mladšího Kolára velmi zblízka. Nebude nikdy vyhlášená podobným hereckým přístupem, naopak ji mladší generace budou obviňovat z přílišného odstupu od postavy. A přesto Kolárovo ‘chrchlání’ pocítila a pochopila. Nebyla totiž roztržitá, zato až nápadně přísně cudná v projevu svých osobních citů i nálad. Její kontakt se studovanou postavou se děl nepozorovaně, ale nepochybně s obdobnou hlubokou intenzitou.

29. listopadu a 14. prosince 1863 se konečně na jevišti objeví opět velká tragédie, Shakespearův *Král Lear* s monumentálním J. J. Kolárem v titulní roli, s pozoruhodným zrcadlem v šaškovi F. Kolára a s **Kordelií** Otýlie Malé. Právě v *Learovi* zapůsobí na Malou

⁷⁷ Poprvé uvedena roku 1830 ve vídeňském Burgtheater.

⁷⁸ 2. 11. 1863 – 2. 11. 1883 (celkem 76 x, z toho Sklenářová-Malá hrála reprízy: 1–12, 14, 31, 34–35, 37, 40, 42, 45–54, 56, 58–63 = dohromady 36 x!)

nejsilněji „překypující elementární síla, mohutnost, britkost“ velkého tragéda, jak po letech vzpomíná:

„Lavinou řtil se tok jeho řeči, slova jeho rovnala se krupobití. Šermoval-li, létaly jiskry; bylo se co držeti zápasícímu s ním soupeři, aby případně dle předpisu neutrpěl porážky, nýbrž zvítězil. Sevřeli, úžil se objímanému dech, bral to doopravdy. Cítím ještě ten jeho stisk, když jsem jako bezvládná Kordelie v náruči mu ležela. [...] 'Každým coulem král', dí Shakespeare a věru netrulo jen obecnostvo, mrazilo i nás spoluhrající. Když pak šílený kmet hořekoval nad bezduchým tělem zneuznané, zhrzené dcery, kanula nejedna slza i mimo hlediště. Jmenovitě to byla Kordelie v mé osobě, která se ráda rozplakala, tak mistrně uměl mohutný, zdánlivě drsný Kolár rozezvučiti strunu citovou“ (Sklenářová-Malá 1912: 39).

Vidíme, že na slavném partnerovi Malá neoceňuje virtuózní deklamací nebo vnější efekt, ale senzitivně na sebe nechá dopadat jeho nejžhavější i nejkřehčí city, a právě ty na ni působí nejvíc. Pocítí přímo tělesně Kolárovu duševní proměnu v Leara, jeho hluboký prožitek zoufalství ji nejsilněji zasáhne, a nejen proto, že ji herec skutečně fyzicky svíral v náruči. Zcela proti své vůli podlehně přívalu emocí, vyvolaných vcítěním do Kolárovy tvůrčí vášně i do zoufalé situace Learovy. Živá vzpomínka Sklenářové-Malé jasně ukazuje, co bude pro její umění také velice podstatné: plné naslouchání partnerovi na jevišti a mimořádně otevřená citlivost vůči jeho herecké tvorbě.

Na sklonku roku (29. prosince 1863) hraje Malá měšťanskou dívčí hrdinku **Kláru** v Goethově *Egmontovi* (1775), která se z oddanosti titulnímu hrdinovi (Šimanovský) vrhne do šíleného boje, bouří lid trochu jako Johanka z Arku, ovšem bezúspěšně, a ani její oddaný nápadník (Šamberk) jí potom nezabrání v sebevraždě. O Kláře nemáme pozoruhodnějších kritických zpráv, zato se k ní váže osobní vzpomínka herečky na neuvěřitelné podmínky studia postav:

„Každý týden téměř obdařil mě novou úlohou, jejíž umělecké ovládnutí způsobovalo tím větší nespánost, jelikož se nejednou vymykala povaze mé umělecké individuality. [Na Klárku tak zbyl čas jen od čtvrtka do neděle...] S naučením úlohy by to snad šlo, řekla jsem si, ale propracovati tuto ve všech podrobnostech, uplatniti ji cele v intencích básníkůvých, proniknouti k jádru každého dějového momentu, aby vyvážen byl šťastně celý, neztenčený poklad dojmů na vzrušení, povznesení myslí divákovy, to se po mém přesvědčení vymykalo možnosti i při vůli nejželeznější.

[Rozhodla se nehrát, ale režisér Švanda odpověděl vzkazem...] 'Ctěná slečno, dle mého seznamu nachází se úloha Klárčina již tři neděle ve Vašich rukou, čímž popřálo se Vám času s dostatek, abyste se jí mohla naučiti.' Dobrý pan Švanda zamlčel aneb považoval za nic, divná věc, že v krátké té době bylo mi vystoupiti ve dvou jiných nových a ovšem nikoli snadných rolích. [...] Zнала jsem pana Švandu; věděla jsem, že boj s ním náležel k nemožnostem. Byl ke mně laskavý, byl dobrý, ale co si umínil, od toho neustoupil. [...] Tužila jsem trpělivě svoji paměť celé odpoledne, mučila jsem ji neúprosně, oddechu si nepopřávajíc celou noc. Teprv čtvrtá hodina ranní, shledavší mě s hlavou rozpálenou, do prázdnoty vyčerpanou, jakoby vyhlodanou, zahнала mě na lůžko. V pátek o deváté konala se první zkouška. Ubírala jsem se k ní neživá, nic jinak než odsouzenec na popravu vedený. Pan Švanda uznamenav, v jak zuboženém stavu se nacházím, nelenil a povzbuzoval mě výmluvným slovem, zaručuje se mi, že vše dobře dopadne při nadání mém a snažném úsilí. [...] Opětně probděla jsem noc, týrajíc hlavu svoji, o níž se mi pak zdálo, že svírá ji a súzjuje k nesnesitelnosti železný kruh. [...] Na nedělní hlavní zkoušce byla jsem s to sehráti obtížnou scénu s lidem bez jakékoliv pomoci, skytané herci z budky napovědovy.

Nadešel večer. Výjev s matkou a Egmontem minuly šťastně. Páně Švandova tvář rozzářila se k nejkrásnějšímu úsměvu. [...] Nelekala mě marně scéna s lidem. Přes veškerou hotovost, projevovanou mnou na hlavní zkoušce, - však bych ji vyříkala bezvadně dnes, ač dělí mne od posledního interpretování Klárky téměř čtyřicet let, - stihla mě nehoda ta, že jsem uvízla. [...] scházela mi zkušenost, nedostávalo se mi rutiny, které pomáhají herci přes mělčiny podobné. V bezradnosti své chytla jsem se oběma rukama za hlavu, upírajíc před sebe ztrnulý pohled. Však v tom vrátila se mi také paměť. Vzpružujíc se násilně k rozmachu slova, přednášela jsem další řeč tak ohnivě, tak vzletně, že divadlo rozburácelo se nadšenou pochvalou při otevřené scéně. Ó, obecenstvo neví, jak veliké jest dobrodiní, jež uznáním svým skytá. Tento potlesk, lijící hojivý balsám v zlekanou moji duši, povzbudil a zjařil mě tak, že očekávala jsem s klidem scénu následující, a lze mi říci, s dobrým svědomím, že nezůstala jsem jí ničeho dlužna. Bezvadně zachoval se za příležitosti té pan Šamberk. Stál při nehodě mé na scéně, ale neprojevil ani jediným pohledem, ani jediným slovem své překvapení, svůj úžas, sehráváje tak úlohu šetrného, ohleduplného Brakenburga i mimo svoji povinnost.

S nepokojem čekala jsem na kritiku. Bázeň má nebyla marná. Hálek, můj vzácný přítel a ctitel, vyslovil se, že Klárka bude svým časem náležeti k mým nejlepším výkonům, ale nyní že není podání mé ještě uceleno, že jest mi přiložiti na propracování jeho poslední pilník. Uznávala jsem ochotně oprávněnost těchto slov; nicméně mě bolela. A vinu všeho toho nesla umíněnost pana režiséra“ (Sklenářová-Malá 1912: 60–66).

Šamberk brzy poté prokázal nejen své pochopení pro nesnáze s pamětí, ale také svou nutkavou potřebu vše pozpřevracet vzhůru nohama, a věnoval při nejbližší příležitosti s velkým jevištním gestem své vážné kolegyni skutečný velký železný pilník. Nicméně nejde nám o vtipnou historku, ale o působivé zpřítomnění časové tísně a všeobecné nouze v Prozatímním divadle, a především neúporné snahy a odvahy herečky hledat v těchto podmínkách opravdové herecké umění.

31. ledna 1864 uvede Prozatímní divadlo poprvé Shakespearovu tragédii *Romeo a Julie* s **Julií** Otýlie Malé. Herečka si tuto roli zároveň zvolila jako svou první benefici. Po Kordelii je to její druhá shakespearovská dívčí hrdinka. Romea vedle ní deklamoval krásný Šamberk, který ovšem kritiku příliš nenadchnul (Neruda jeho „sklouznutí z kothurnu“ již tehdy vysvětluje úspěchem a zálibou v komických úlohách – viz Neruda 1951: 216). Beneficiantku kritik stručně a povšechně chválí, jak se při úspěšné benefici sluší a patří, a vybere nejlepší okamžiky výkonu – z ‘balkónové scény’ – kdy jej nadchl „místy užitý šťastný tón naivnosti skoro dětské a přirozenosti svou vynikající“ (Neruda 1951: 216). Navzdory projevenému taktu však referent na okraj podotýká, aby si Malá nenavykala „trhanou deklamací“ – libozvučné vlnění hlasu (viz tamtéž). Slova Jana Nerudy potvrzuje i kritik Zlaté Prahy:

„Nejlepší částí Julie slč. Malé byla bez odporu scéna na balkoně. Zde našla sl. Malá onen pravý tón panenské nevinnosti, smíšené ještě s dětinskou až někdy naivností; zde představila opravdu pěkně něžnou dívku, vrhající se s nadšením v proud první ohnivě lásky. [V dalších scénách] zabloudila sl. Malá dosti patrně v pathos, slušící dobře Deboře neb panně Orleanské, nikoli však Julii“ (Arbes 1914: 71).

Můžeme tedy hádat, že z Julie zatím herečka zachytila několik základních situací, hledala opěrné body, aby během následujících představení hledala dál, jak dokládají pozdější referáty. Nejživěji vystihla počáteční nevinnost až dětskou naivitu, zatímco další vývoj naznačila pouze vnější deklamační technikou.

Po třetí repríze *Romea a Julie* 19. dubna se konečně dočteme v Nerudově kritice více podrobností: „Slečna Malá nechávala snivost v povaze Juliině nadvládat, a že na základu tom tvořila až po konec, dodalo hře její okrouhlenosti, celistvosti“ (Neruda 1951: 284). Herečka si postavu tentokrát stvořila z jednoho kusu, na jednom základním rysu nejpřístupnějším vlastnímu založení – na dívčí

snivosti. Tvořila více z pohledu celku, který musela obsáhnout. To pozměnilo i výše vychvalovanou situaci:

„Balkonní scéna byla překrásně rozdechnuta, z té nás ovanula vpravdě všechna něha milostné noci. Tón byl ovšem příliš ideální, slyšeli jsme spíše milostnou píseň než šveholící, živou dívku; takový tón ale zachvacuje, poddáváme se lahodě a rádi zapomenem ostatního. Lyričnosti takové arci neodpovídá pak další průběh a ve scéně po smrti Tybaltově přešla slečna přes obtížné protivy dramatické poněkud lehce“ (Neruda 1951: 284).

Malá zjevně od stěžejních situací dospěla k celkovým obrysům Julie, ještě příliš ideálním a lyrickým, neúnavný kritik žádá, aby se Julie pod tlakem situace více měnila.

I tato výzva bude herečkou vyslyšena, její Julie hledá postupně další vrstvy a podoby, aby naplno rozkvetla vedle nového představi-tele Romea a svého hereckého blížence, Jiřího Bittnera (1846–1903).⁷⁹ 11. března 1868 Neruda v Národních listech Julii Sklenářové-Malé ocenil jako největší tragickou postavu, jakou kdy viděl na českém jevišti – vedle krále Leara J. J. Kolára:

„Pro úlohu Julie máme v paní Malé interpretku vskutku milostnou. Duševním fondem svým *ovládá myšlenkový obsah* úlohy své, bohaté na *život a protivy*, úplně; *žádná věta neztratí se* při deklamaci tak vzorné, tak *bystře věcnatý akcent pochopující i podávající*. Tímž fondem ovládá rovněž zjev *klidnou poesii prodchnuté*, jako *obrazy krvavě živé náruživosti* [vše zdůraznila LCH], kdežto zas vytříbené rutině není třeba nechat padnout ani ony v úloze roztroušené hravé jiskry, jež svědčí, že Julie vzdor své láskou rychle nabyté zralosti je přec ještě dítětem, jarním poupětem“ (Neruda 1954: 308).

Herečka se od promyšleného ovládnutí celku vrací k podrobnostem, k rozvinutí jednotlivých situací, u kterých kdysi s Julií začínala, ale s jasným vědomím jejich místa v kontextu celé tragédie. V době, kdy herci běžně chytají repliky z napovědovy budky, navykle vlnivým příjemným tónem přednášejí slova a jen matně sledují smysl vět i situací, uchopuje Sklenářová-Malá pevně každou postavu v její jedinečnosti, s plným vědomím situace sděluje každé

⁷⁹ Angažován J. J. Kolárem 1866, poprvé převezme po Šamberkovi Romea 9. 3. 1868, a i když jeho ‘obor’ bude později zcela jiný, jeho promýšlení celku, herecké prostředky a způsob partnerské souhry budou vždy Otýlii Sklenářové-Malé mnohem bližší, než rané Šamberkovo milovnické kouzlení s krásným hlasem a vzhledem.

jednotlivé slovo s naprosto určitým smyslem v rámci celku. Její duše obsáhne stejně živě docela protikladné podoby postavy, je schopná v mžiku přesvědčivé proměny, proměny ne jen povrchové, ale důsledně vnitřní, vycházející z hlubokého pochopení každého slova, a přesto udrží hladkou soudržnost celkové stavby.

Vraťme se však ještě od vzácného Nerudova svědectví dokonalé umělecké zralosti mladé herečky zpět k jejím namáhavým začátkům, k první sezoně a klamavě nadějnému jaru 1864, kdy Prozatímní divadlo opouští německý ředitel Thomé a veřejnost očekává nápravu neuspokojivých poměrů českého divadla od prvního samostatného ředitele Liegerta.

15. března 1864 ztvární Malá po Kláře v *Egmontovi* další Goethovu velkou dívčí tragickou hrdinku, **Markétku** ve *Faustovi* (1797), vedle nehybně hrdinného Fausta Karla Šimanovského a hluboce přesvědčivého Mefista J. J. Kolára, který se svým vyzývavě posupným šklebem loučí s malým českým divadlem. I když velký tragéd příliš v souboru nepřispíval k všeobecnému nadšení a hrál přinejmenším neochotně, tato personální ztráta v době připravovaných nejistých změn byla jistě pro Švandu katastrofální, bude muset usilovně hledat nerovné náhrady. Markétka Otýlie Malé za těchto přímo dramatických okolností dosáhne velkolepého úspěchu – nejvíce ze všech jejích dosavadních rolí nadchne Jana Nerudu: „Slečna Malá jakoby byla *všechnu vřelost rozpoutala, posud z ostychu zadržovanou*, a jemnost, kterou úlohu svou prodchnouti dovedla, byla nám nejlepším svědectvím, že i mimo vlastní obor [...] dovede se zmocniti šťastně i cizejšího“ (Neruda 1951: 248). Konečně jako by tragédka našla rovnováhu mezi citem a promyšleným celkem, konečně kritik nevnímá nadbytečné soustředění na vnější prostředky. Jediná ‘rada’ se tentokrát dotýká přetěžování významů jednoho slova, které herečka při studiu pochopila jako důležité:

„Z počátku, při lechtivých slovech ‘Nejsem krásna atd.’ nebyl ovšem nutný zde tón prostoty, což se stává při všech mladých herečkách, kteréž se snaží do jednotlivého slova vkládati příliš mnoho; brzy však, při plnější situaci nastoupila také plná jistota a nepohřešovali jsme ničeho, ani poetického pelu, ani pak stupňovaně tónu rozhodně tragického“ (Neruda 1951: 248).

Důležitá je Nerudova předpověď, že Markétka určuje nový směr Otýliina herectví (použil slova „cizejší obor“), od chladného vznešeného patosu klasických heroin (jako nejvlastnější zúžený ‘obor’ jí prvně přiřknul Johannu a Deboru) k jemnější sensitivitě vroucných ‘tragických či sentimentálních milovnic’ (Luisa, Julie, Markéta). Citlivý kritik opět uhodl jedno ze základních témat mladičké herečky.⁸⁰ Markéta se stane jednou z nejslavnějších, určujících rolí Sklepnářové-Malé. Vytvoří bezpočet podobně andělsky čistých měšťanských hrdinek, trpících v zápasech povinnosti a lásky, vždy s neochvějnou vírou. Přestože do dalšího provedení *Fausta* uplynou téměř dva roky,⁸¹ herečka ve svém druhém pojetí Markéty zcela naplní Nerudovy představy o ideálním spojení vnitřní pravdivosti a poezie. 1. listopadu 1865 o Markétě napíše v Národních listech: „To byla živá květina a na ní pravý poetický pel! Z počátku ta dojemná nevinnost a snivost, pak ta horoucí panenská láska, touha a sensitivnost, vše obdrželo dojemného výrazu“ (Neruda 1954: 46). Vidíme také, že již ve své třetí sezoně dospěje Malá ve výstavbě celku k přesvědčivému vyjádření všech proměn postavy.

Ale vraťme se ještě k sezoně první, plné těžkého hledání, která se chýlí ke konci již za vlády nového ředitele Liegerta. Malou čekají ještě dvě Schillerovy dívčí hrdinky, **Alžběta z Valois** (*Don Carlos, infant španělský*)⁸² a **Amalie** (*Loupežníci*)⁸³, obě převzaté po

⁸⁰ Odvažuji se použít dnes již okřídlený pojem Jaroslava Vostrého ‘herecké téma’ pro dobu, kdy něco takového přes pevně dané obory lze vidět jen těžko, přesto věřím, že Jan Neruda byl jedním z prvních kritiků, který něco takového přirozeně vycítil, především díky svému plnému smyslovému vnímání (se zapojením vnitřně hmatového smyslu) a díky svému latentně hereckému talentu.

⁸¹ Mefista převezme po strýci F. Kolár.

⁸² Poprvé 12. 4. 1864. Napsáno 1787.

⁸³ Poprvé 22. 5. 1864. Napsáno 1781.

starších kolegyních, první po Marii Lipšové a druhá po Arnoštce Libické. Žádné podrobnější zprávy o nich nemáme; Amalii hrála Malá vedle Šimanovského Karla Moora a France Kolára mladšího, Alžbětu vedle Šamberkova Dona Carla a krále Filipa II. Kolára staršího. Neruda herečku nejvíc ocení ve scéně královny Alžběty s Kolárovým králem ve 4. jednání – ve scéně „osobnosti její nejvíce odpovídající“ (Neruda 1951: 279).

Připomeňme si ještě jednou všechny stěžejní úkoly první sezony: dramaturgie vede mladičkou začátečnici od Schillerovy klasické heroiny Panny Orleánské, pyšné bojovnice obětující všechny city své víře v povinnost, k měšťansky ‘sentimentální’ milující Luise, od aktivity planoucí vášně k cituplné pasivitě ‘nevinné’ oběti.⁸⁴ Obě tyto ženské podoby jako by se proluly v Goethově Kláře. Jejich spojení ovšem ještě přesahuje schopnosti herečky na malé ploše (a narychlo) vystihnout pravdivě všechny proměny postavy. Jako nevinná milující Kordelie se poprvé setká s Shakespearem a jeho monumentálním Learem – a v náručí velkého tragéda J. J. Kolára pocítí jeho tvůrčí – hereckou vášeň, která v ní vzbudí nepotlačitelně silné dojetí. Sama se pak utká s nejslavnějším dramatikem v roli Julie, postupně hledá její živé detaily i velké obrysy a poezii. Celek této postavy bude dotvářet na reprízách po mnoho dalších let. Vrcholem první sezony je lásce nevinně oddaná Goethova Markéta, která herečce otevírá nový směr (obor) a využije všech jejích nabytých zkušeností: potřebuje veškerou její schopnost vnímat a vyjádřit smysl i zvuk veršů, a zároveň poprvé naplno překoná její ostych a rozpoutá její vřelé city. Klasická Schillerova hrdinka Alžběta v *Donu Carlosovi* pak opět navazuje na Johannu, odolává sevřená mezi láskou a povinností, a romantická Amalie v *Loupežnících* na-

⁸⁴ *Pannu Orleánskou* napsal Schiller r. 1801 (výmarské období), zatímco *Úklady a láska* jsou raným dílem Schillerovým z r. 1783.

váže na cituplnou Luisu, oddaně miluje svůj sen i jeho drsné, zoufale zabijácké zhmotnění.⁸⁵

V letních měsících roku 1864 přibude Malé jediná významnější nová role, rozvíjející tentokrát druhou linii jejího herectví, obor salonních dam, vyžadující lehký konverzační tón a uhlazené vystupování.⁸⁶ Premiéra současné francouzské hry Octave Feuilleta (1821–1890) *Montjoye* 21. července 1864 vzbudí velkou pozornost, jednak pro svou žhavou aktuálnost a pověst francouzsky pikantní (patří k premiérám, kterými Švanda hbitě následuje nejnovější úspěšné pařížské novinky), ale především pro excelentní výkon Františka Kolára v titulní roli, který se rychle proslaví a bude lákat diváky do divadla ještě mnoho let.

Malá hraje ‘nevinnou’ dívku Cecile, dceru Kolárova velkosvětského darebáka. Dobovým oborovým zařazením patří tato role mezi ‘opravdové naivky’ (tedy vážné), které se ve francouzských salonních kusech čím dál víc přizpůsobují pikantnímu tónu ‘nemravné’ pařížské společnosti, a jejich naivita mívá vždy druhou stránku, do jisté ‘půvabné’ míry poučenou zkažeností okolí. Otýlie Malá dokáže zřejmě již tehdy napětí mezi protikladnými podobami postavy využít, protože diváky zaujme svým jediným aktivním jednáním, když se snaží přimět nesmělého milovaného mladíka Sorela (Grund), aby se o ni konečně ucházel, i když je zcela nemajetný (totiž okradený o dědictví jejím otcem). Kromě odvážného projevení osobních citů se její jednání odhodlává také vzdorovat společenské nespravedlnosti a

⁸⁵ V závěru sezony 1863/64 je ještě třeba zmínit první a naprosto neúspěšný dramatický pokus **Václava Vlčka** (1839–1908), později uznávaného autora velkých historických tragédií, psaných přímo pro Sklenářovou-Malou. V pateticky veršované veselohře *Šachy* ztvární Malá 9. května 1864 Cecilii (dceru radního a sládka Válečka – F. Kolára), které dopomůže její ztracený strýc Ševelský (Šimanovský) nejasně spleťnými intrikami k vytouženému ženichovi, poručíkovi nepřátelského vojska (‘mladistvý milovník’ Arnošt Grund). Herecké výkony ovšem kritiku nijak nezaujaly, Neruda marně hledá náznaky dramatického talentu autora a smysl jeho díla.

⁸⁶ Tato linie začíná rolí ve zmíněné Labichově hře *Anna se směje, Anna pláče*.

otcově bezohledné dravosti. Neruda v této scéně zaznamená zajímavě rozehraný „zápas naivity a ostýchavosti“ (viz Neruda 1951: 383-386).⁸⁷ Když Neruda nazývá postavu Otýlie Malé „poetickou figurkou“, je zřetelné, že její pikantní i vážná naivka měla jakýsi přesah. A přece je Cecile jen součástí schematického pozadí pro titulní postavu, představuje osobní, sentimentální rovinu hry, která nakonec ‘zvíťzí’, polepší darebáka a přehluší společensko-kritickou rovinu hry, odkrývající nechutné zákulisí ‘vysoké’ politiky.

Ale důležitější než samotná role je pro Malou setkání s mistrovským uměním mladšího Kolára, které zde dospívá k jednomu z vrcholů a udává nový, nejsoučasnější směr celému souboru, směr, který právě Malá bystře pochopí a jenž bude s Kolárem spoluvytvářet: podrobně jemný, kultivovaný ‘**salonní realismus**’, směřující až k pozdějším podobám realismu opravdového. Salonní realismus využívá všechny řemeslné dovednosti deklamační školy (v původním smyslu toho slova), ale zároveň hledá přirozenější herecké prostředky a v komediálním žánru dovoluje přiblížit se psychologii moderního člověka a životu současné společnosti. Salonní herectví v mnohém dokonce českou realitu předbíhá, protože ukazuje vyspělou společenskou kulturu francouzskou, zatímco české měšťanstvo ještě v salonech nežije a neovládá vybrané velkosvětské chování ani kultivovanou konverzaci v češtině. Herectví budoucích mistrů salonních oborů se stane vzorem umění vystupování pro stále sebevědomější českou kulturní společnost.⁸⁸

⁸⁷ Není zcela jasné, zda kritik vnímá naivitu v protikladu k ostýchavosti, nebo obě tyto tendence zápolily s odvahou dívky jít za svým cílem, patrnou z popsané situace. V překonávání ostýchavosti mohla Malá rozvíjet i svůj osobní vztah k herectví a k bezprostřednímu projevu na jevišti, který také žádá její plné odhodlání.

⁸⁸ Za předchůdce této snahy lze opět považovat J. K. Tyla, který byl tvůrcem konverzační češtiny, jak dokládá Jiřina Hůrková ve sborníku *J. K. Tyl* (Praha 2007, str. 44). Zatímco Tylovi šlo především o sblížení psané a mluvené formy jazyka a o vytvoření mluvné jevištní češtiny – vhodné pro vedení dialogu (ale samozřejmě chtěl vytvořit současně také ‘výchovné’ vzory české komunikace pro českou společnost), salonní herectví vytváří spíš vzor příkladného spole-

A ještě jedno je v tomto naznačeném směru nové: jde postupně od staršího romantického pojetí herectví jako umění *sólového*, umění osamělých individuálních hvězd, k herectví *ansámblovému*, kde skutečný mistr je mistrem souhry, buduje postavu v kontextu situace na jevišti, vnímá partnery, spoléhá na ně a reaguje na ně. Tento princip, navazující na Tylovu hereckou školu, přichází skrze režiséry Švandu a mladšího Kolára na jeviště Prozatímního divadla po titánském individualismu Kolára staršího a Malá bude významnou oporou této tendence v souboru, právě proto, že jejím oborem budou většinou hrdinky až nadlidsky výjimečné, ale nebudou se vznášet v pyšném vzduchoprázdnu nebo se utápět ve vlastních hlubinách. Malá je už od svých prvních pokusů naplno přítomná na jevišti a žádná příkrá hranice povznešenosti ji nedělí od okolí. Její hrdinky budou vždy vyrůstat z plně pociťované scénické situace, ze vztahů s jevištními partnery a z reakcí na jejich jednání. Stejný živý vztah budou projevovat i k současné české společnosti. Zatímco titánsky romantické hrdinství postav manželů Kolárových se naprosto štitivě distancovalo od okolního dění, ať už na jevišti, v divadle, či v okolním nedůstojně malém pražském světě, hrdinky Sklenářové-Malé budou ze současného dění a společnosti vždy vycházet, vzpínat se nad tísnivé poměry, reagovat na ně aktivním a vzorným jednáním, aby se poměry změnily. Z tohoto pohledu je naivní dcerka Cecile důležitou postavou, je zajímavé, že ji herečka pojímá v rámci možností aktivně, využije i schematickou roli k maximálnímu možnému jednání, a podílí se na předepsaném polepšení neřáda. Právě postavy moderních francouzských konverzaček nasměrují Otýlii Malou při spolupráci s Františkem Kolárem k bezprostřední a zbystřené

českého vystupování na příslušné kulturní úrovni – a uhlazená konverzace je jeho součástí.

vnímavosti k hereckým partnerům i k aktivnímu vztahu k okolnímu společenskému dění – v činorodé náladě šedesátých let.

První samostatná sezona 1864/65

Jakkoli významná byla premiéra *Montjoye*, jakkoli nadějně ji vnímali příznivci českého divadla, již během léta 1864 se ukázalo, že nový ředitel Liegert nebude spásou českého divadla. Toužil jen po vnějším lesku a sázel na velkolepé atrakce v prostorném Novoměstském divadle, pronajatém na léto, kam zval různé význačné i pochybné cizí zpěváky, tanečníky, ba dokonce celé francouzské a italské baletní soubory. Odlákal sice úspěšně část německého publika ze Stavovského divadla, ale Prozatímní divadlo stále zelo prázdnotou. Krátce po skončení letních her v Novoměstském divadle ohlásí ředitel velký deficit a žádá zvýšení subvence, což je zamítnuto. Zimní sezona jen zvýší dluhy v pokladně, léto v Prozatímním divadle také neslibuje žádné výdělky, protože diváci se jeho dusnému hledišti v teplých dnech vyhýbají a Liegertovi se nezdaří znovu výhodně pronajmout prostorné Novoměstské divadlo. Záchranou mohla být letní aréna, ale Liegert namísto stavby arény neuváženě a nákladně upraví stísněný sál na Žofíně. Během června 1865 bude již Liegertův pád nevyhnutelný, jeho jediným cílem zůstane jakkoli z řízení divadla uniknout, nakonec jej zemský výbor propustí na vlastní žádost a od 1. července 1865 pověří provizorním vedením svého úředníka (viz Bartoš 1937).

Z toho je zřejmé, že ani sezona 1864/65 nepřinese souboru klidnou tvůrčí atmosféru. Malá sezonu zahájí 14. září 1864 v Novoměstském divadle **Jane Eyrovou**, titulní hrdinkou sentimentálního románu Charlotte Brontëové (1847). V efektní romantické dramati-

zaci Charlotte Birch-Pfeifferové,⁸⁹ nazvané *Sirotek Lowoodský*, nachází nemilovaná chudá dívka po životních útrapách konečně lásku a štěstí s ušlechtilým bohatým rozervancem. Neruda upozorňuje na záludnost této role:

„jaké to kouzlo pro mladou herečku! Hloubka povahy vábí a svádí, že mladost v důvěře v nevyvážitelnost svého talentu směle přistupuje, kdežto pak zase kritika absolutně všechny 'birchpfeifferiády' zatracující odpuzuje od úlohy té sílu již rutinovanou, ač by tato Jane Eyreovy třeba ochotně se zmocnila na osvědčení dosaženého již uměleckého stupně“ (Neruda 1951: 438).

Kritik tentokrát nevyličí konkrétní podobu výkonu, vývoj románové postavy se mu zdá příliš složitý a její proměny příliš prudké pro nezkušenou herečku. Stejně nedostupné se mu pro začátečnici jeví ovládnutí přirozené salonní mluvy i rozvážného klidu v „chladnějším dialogu“. Přísný kritik ovšem nezapomene ani na povzbudivá slova: „Slečně Malé musí se přiznat, že myslí a *ostře myslí*, že její hra vždy čelí ku charakteristice, kde pak pathos úlohy slečnu podporuje, tam nám předvedla již výtvořiny rozkošné“ (Neruda 1951: 438). V Prozatímním divadle hraje Sklenářová-Malá Jane do 13. dubna 1875 celkem 11 x a Josef Durdík nám ve své vzpomínce přesvědčivě dosvědčí, že právě závrtné proměny postavy vypracuje herečka během repríz k fascinující dokonalosti: „Tu na počátku vylítne děvče v krátkých sukních, kudrnatých vlasů a trhavých pohybů – pravý to mladý diblík – aj toť ona slavná umělkyně! – diblík však roste a vyvinuje ku konci prvního jednání celou sílu svou“ (Durdík 1874: 302).⁹⁰ Vidíme, jak herečka postupně obohacuje svou základní polohu, vlastní osobnosti přirozený hrdinský patos⁹¹ o další jemnější he-

⁸⁹ Německá herečka (1800-1868), píše efektní role pro spotřební repertoár, a proto si její dramatické tvorby kritika příliš neváží.

⁹⁰ Durdíkův článek vychází z představení 24. srpna 1873 v Nechanicích (součást slavných pohostinských her Sklenářové-Malé pro vybudování ND). Podivínského starého mládence Rochesteru si zde s Malou zahraje Jiří Bittner.

⁹¹ Dnes může spojení patosu s přirozeností působit protikladně, protože přirozenost je jaksi automaticky zaměňována s civilností, všedností, chováním na jevišti 'jako v životě'. Pokud je ale patos prudkým citovým vznětem, je zcela nezbytný pro hrdinský postoj a pro překročení běžné – všední lidské míry. Z takového pohledu je patos pro představitelku hrdinek skutečně čímsi přirozeným.

recké prostředky, vidíme, jak se učí i od své starší německé kolegyně – autorky: pečlivě studuje její tklivou variaci na konvenční měšťanskou ‘sentimentální milovnici’, zaměřenou právě na efektní předvedení hereckého umění proměny přímo před zraky diváka, s tónem módně salonním, vyžadujícím pružnou a spolehlivě ovládanou souhru.

Již 28. září 1864 následuje po Jane Eyrové menší postava v *Závišovi z Falkenštejna* Vítězslava Háška, sloužící jako protipól vášnivě vražednice – královny Kunhuty, čistá dívka **Jitka**, která okouzlí Záviše svou krotkou nevinou láskou.⁹² Hášek jistě jako bedlivý kritik sledoval všechny výkony nadějně tragédky a jak víme, byl unesen, zdaleka nejen jejím lahodným altem, a nejen on snil právě o ní, když se pokoušel psát kusy pro české divadlo. O rok a půl později, na konci její třetí sezony v Prozatímním divadle, jí věnuje svou Tamar, první velkou tragickou hrdinku, jejíž vznik umělkyně sama inspirovala.

Po Háškově Jitce se Malá vrací ke světové klasice, hraje první českou *Emilii Galotti*, ideální – nadlidsky čistou a statečnou – hrdinku Lessingovy sentimentální měšťanské truchlohry.⁹³ Emilie ztělesňuje nevinou krásu, oběť panského rozmaru a intrikánské sítě ďábelského Marinelliho. Čisté Emíliiny měšťanské city stojí proti povýšeným vášním svévolné šlechty. Vzorný, čestný měšťanský otec Odoardo se nakonec šlechtické tyranii vzepře a dceru nevydá, ‘zachrání’ Emilii tím, že ji zabije. Neruda věnuje herečce jen stručnou pochvalu: „Slečna Malá hrála Emilii dobře, patří k úloze té i dle Lessingova vlastního výroku jen mladost a pravý cit“ (Neruda 1951: 475). Víme tedy, že herečka přesvědčivě vyjádřila onu podstatnou měšťanskou nelíčenou citovost. Za tísnivých okolností v divadelní

⁹² 1885 bude Sklenářová hrát Kunhutu, psanou původně pro Annu Kolárovou.

⁹³ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) napsal *Emilii Galotti* roku 1772.

pokladně i ředitelně se ovšem Lessingova truchlohra bez většího ohlasu hraje pouze dvakrát, 3. listopadu a 3. prosince 1864. Zajímavé je Švandovo obsazení, vyrovnávající se s absencí J. J. Kolára. Josef Karel Chramosta (1829–1895) byl snad příliš nevýrazný, nejistě prázdný Odoardo, František Kolár by jej určitě ztvárnil přesvědčivěji. Pro Šimanovského zato byla role ušlechtilého ženicha zavražděného po prvním výstupu jako stvořená, stejně jako podivně rozpolcený, přecitlivělý i nemilosrdný svůdce, princ Hettore Gonzaga, pro Šamberka; jeho prosakující nechuť k milovnickým úlohám se mohla alespoň konečně uplatnit. Nejzajímavější bylo obsazení Marinelliho: tento jagovský intrikán byl zaslouženou velkou příležitostí pro pozoruhodného charakterního herce Karla Poláka (1834–1906). Švanda jej získal pro svůj soubor na jaře roku 1864, aby postupně přebíral některé role po starším Kolárovi, bohužel jeho uměleckou dráhu neprovázelo velké štěstí ani úspěchy.

26. prosince 1864 se Švanda odvážně pokusí uvést jednu z vrcholných tragédií svého učitele Tyla: *Krvavý soud (Kutnohorské havíře)*. **Anežka** je první velká hrdinka českého dramatu, s níž se Malá setká. Čistá dívka, světice, zosobňuje v politické hře biedermeierovské hodnoty ‘tichého domova’, rozvrácené v povstání havířů, svým postojem však zásadně překračuje meze sentimentálního měšťanského ideálu dívky: aktivně jedná, sama se rozhodne zachránit svého uvězněného otce Opata (z posvátných rodinných citů) a její čin vede dokonce až k samotné havířské vzpouře. Škoda, že nemáme o tomto výkonu zprávy, škoda, že doba nepřeje Tylově ‘zastaralé a lidové’ dramatické, nepřeje ale ani velké tragédii vůbec, protože pod ředitelem se již chvěje křeslo a pokladna žádá jakékoli větší zdroje příjmů. A přece by se Tylova tragédie na repertoáru důstojně vyjímalala vedle německých klasiků (zvláště vedle Schillerovy tragédie *Úklady a láska* i Lessingovy *Emilie Galotti*) i vedle Shakespea-

ra, dokonce i velkému J. J. Kolárovi by jistě svědčila role neochotného povstalce Opata či mstivě zákeřného Beneše (původně Tyl pro Kolára psal samozřejmě destruktivního nespokojence a buiče Víta).⁹⁴

19. února 1865 (rok po premiéře *Romea a Julie*) Malá vytvoří další Shakespearovu hrdinku, tentokrát poprvé v komedii, zahraje si dvojroli plnou rétoriky, dvojčata **Sebastiana a Violu** ve *Večeru tříkrálovém*.⁹⁵ Referáty z této doby vypovídají o tísnivé situaci v českém divadle, žehrají na ostudnou úroveň představení i dramaturgie, ale podrobnosti o hercích najdeme zřídka. Liegert marně hledá cestu z dluhů a Švanda bez opory houževnatě zápasí o jakousi důstojnou existenci souboru. Nastudování *Večera tříkrálového* v režii F. Kolára si přesto zaslouží pozornost, patří k vrcholům tohoto období, stejně jako *Montjoye*, udává směr: jestliže se dramaturgie staršího z Kolárů soustředila na romantické pojetí velkých tragédií hrdinů povýšených nad celé lidstvo, a celý soubor vedle nich sloužil jen jako kulisa, dramaturgie Švandova (ve spolupráci s mladším Kolárem) se více zaměřuje ke komediím, které nabízejí příležitost k jemněji propracovaným, polidštěným příběhům. Namísto osamělých titánských hrdinů Josefa Jiřího strhává na sebe pozornost drsně fraškovitý i okouzlující pijan Tobiáš Říhal Františka Kolára a fascinuje diváky novým způsobem hereckého mistrovství – výtvarně tvarovaným, naplněným soucitem a vcítěním. Vedle něj vyniknou i ušlechtilá dvojčata Viola a Sebastian Otýlie Malé.

Neruda stručně (ale s velkým uznáním) vystihne práci herečky na dvojroli 21. února 1865 v Hlase: „Třeba by prvnější, ‘mužská’

⁹⁴ Beneše z Waitmile hrál František Kolár, otce Opata Chramosta, nespokojence Víta Šimanovský, Dorotu Hynková (poslední dva jmenovaní byli ještě herci z Tylova souboru). J. J. Kolár, jak víme, Tylovy tragédie neuváděl, nevážil si nijak Tyla jako dramatika, a přehlížel zajímavé postavy, které mu Tyl navzdory vzájemnému nepřátelství vždy nabízel.

⁹⁵ Přeložil František Doucha.

polovice úlohy byla se pohybovala jen v obrysech všeobecnějších [...], měla zato druhá část tolik něžností svou vynikajících jednotlivostí, že celek vystoupil přece zas promyšleně a propracovaně“ (Neruda 1951: 540). Je zřetelné, že této postavě byl věnován dostatek studia, herečka tentokrát v promyšlené stavbě stihla rozehrát dívčí Violu do něžných podrobností, a jak víme, byly pro ni právě takové jemnější stránky postav zatím dostupné jen těžší námahou. Tady kritik nenachází žádné větší plochy vnější hudební deklamace. Ve *Večeru tříkrálovém* působí škola Františka Kolára – a Elišky Peškové, která si konečně se svou žačkou opět zahrála – jako Olivie, zamilovaná do Violy v mužském přestrojení. Je důležité si uvědomit, že slavná ‘tragédka’ už od svých začátků hledá a nachází cestu od přísně vymezeného oboru klasických heroin (tragických hrdinek) k širšímu pojetí hrdinství, nachází jemnější a podrobnější herecké prostředky v komediálním žánru pod vedením Kolára mladšího a Peškové, aniž by přitom zcela opouštěla své bytostné předpoklady pro vytváření velkých hrdinek. Viola-Sebastian je na této cestě zásadní postavou, i se svým pohybem na hranici mužství a ženství, s nutností najít pro obojí jasné vyjádření, ale hlavně proto, že obě její podoby jsou na rozhraní komediálního a vážného žánru, učí herečku komediálnímu rozehrání scén a současně mají nesporně svou poezii, přesah.

Večer tříkrálový se stane doživotní oporou repertoáru Prozatímního divadla, do 6. ledna 1882 se dává 29 x a stejně tolikrát vystoupí Sklenářová-Malá ve své propracované dvojroli. Po devatenácté repríze se Neruda 27. listopadu 1875 v Národních listech zamýšlí nad problematikou obsazení dvojčet jedinou herečkou nebo dvojicí herců a právě ztvárnění Sklenářové-Malé oceňuje jako ideální:

„náleží mezi její výkony parádní. Arci není její Sebastian dosti realistický, mužskost jeho nedochází silnějšího vyznačení, ale aspoň úplným ovládním příjemného a silného svého hlasu dovede paní

Malá napomáhat víře divákově, a její Viola je za to veskrz roztomilá; zamklá láska a jemný dívčí vtip, jenž jsou základem úlohy té, mají výraz jak prostý, tak elegantní zároveň“ (Neruda 1910: 75).

Iluzi proměny, fascinující pro diváky, vytváří tedy herečka v mužské podobě (když hraje Sebastiana) především hlasem, ovšem dokonale ovládaným, a v kontrastu s tím podrobně ‘realisticky’ rozehrává ženskou polovičku úlohy, Violu, zdůrazňujíc právě její něžné ženství.

Po dalších dvou rolích salonních dam přebírá Malá 26. května 1865 po Arnoštce Libické⁹⁶ svou první velkou rozporuplnou tragickou heroinu z rodu femme fatale, Schillerovu *Marii Stuartovnu* ve stejnojmenné tragédii ženy – královny, ve smrtelném zápase s rovnocennou sokyní, královnou Alžbětou (Lipšová). Po všem, co jsme dosud o herečce zjistili, není toto obsazení až tak překvapivé. Dva roky po svém debutu (ve svých dvaceti letech), navazuje na *Pannu Orleánskou, Deboru, Alžbětu z Valois (Don Carlos)* – klasické tragické heroiny, aby dál pěstovala směr, který byl v její herecké dráze rozpoznán jako první. V době Prozatímního divadla byla ještě Marie Stuartovna vnímána ideálněji, ‘zlo’ a ‘dobro’ nebylo zpochybňováno a bylo mezi královny rozděleno jasněji, než jsme dnes uvykli, což potvrzuje i obsazení Alžběty Marií Lipšovou, specializovanou na zatrpklé, nebezpečné a macešské ženy. Ze všech tváří Stuartovny zvýrazňovaly tehdejší tragédky více podobu světice, mučednice, obětující všechny osobní city královské povinnosti, a tento klasický konflikt byl začínající Otýlii Malé blízký, stejně jako vznešená veršovaná forma.⁹⁷

Neruda se také nad obsazením nikterak nepozastavuje. 28. května 1865 si v Hlase libuje, jak rád píše o Malé kritiky, protože

⁹⁶ 4. – 14. (poslední) repríza. Libická byla z divadla propuštěna pro chorobu, která ji připravila o hlas, odešla na venkov s ředitelskou koncesí a hrála dál, i když sípala.

⁹⁷ V Prozatímním divadle používali již starší překlad (vyšel roku 1831) Pavla Josefa Šafaříka (1795–1861), literárního historika, slavisty, etnografa a jazykovědce slovenského původu.

jeho podněty u ní nikdy „nedojdou pohození“. Ze samé radosti vyslovuje ihned zásadní úvahy o hereckém umění: „dramatický umělec nedojde pravé výše a vždy *stejně jistoty*, nedovede-li *úplným opanováním všech svých duševních i tělesných pomůcek povznést se nad vlastní afekt* [zvýraznila LCH], aby tím jistěji ovládnul mysl i srdce svého obecenstva – a tou pravdou kráčí nyní sl. Malá“ (Neruda 1951: 609). Že herečka dospěla k ovládnutí všech svých duševních i tělesných prostředků, dokazuje dle Nerudy právě způsob ztvárnění Stuartovny: „Slečna *promyšluje úlohu svou dopodrobna*, každé slovo, každá věta svědčí o tom, že zde pracuje duch, který *osvojiv sobě myšlenku v celé její hloubce* [vše zvýraznila LCH] nám hloubku tu zcela jasně znázorňuje“ (Neruda 1951: 609). Že je tu stále patrný zápas o zvládnutí obrovské plochy i hloubky postavy, cítí a oceňuje kritik dále: „Nemůžem vytýkat, nýbrž podotýkáme jen, že naproti myšlenkové té práci zůstává cit ještě pozadu, že sám mocný afekt rozdrobuje se posud a trpí reflexí“ (tamtéž). Jak jinak, když herečka usiluje o ovládnutí vlastního afektu a podřízení všeho ‘myšlence’, tedy celkové přísné stavbě, kde nemá nic padnout setřeno nekontrolovaným návalem emocí. Samotný tento úctyhodný zápas, pro Schillerovu hrdinku vlastně určující, možná Nerudu fascinoval, jak se ve své kritice s údivem přiznává dále:

„Přirozeno, že při vášnivé Schillerově Stuartce musí nám posavadní vada ta jeviti se skorem co zvláštní, nechceme říci, že neznala pravé pojmutí. [...] Že se sl. Malá dovede povznést k náruživosti nejohnivější, dosvědčoval začátek aktu [třetího] a ještě mohutnější zakončení jeho; v ostatním musíme myslícímu duchu přisouditi právo, aby rozlušťoval úlohu svou co nejsamostatněji a tak dlouho sám hledal, až vše vyrovnati dovede“ (Neruda 1951: 609).

Myslím, že Neruda jakožto vášnivý divák (vnímající všemi smysly) opět pojmenoval cosi pro herečku podstatného: to, co diváka tolik uchvacovalo, byl její neustálý zápas o promyšlenou stavbu celku, ovládnutí vlastních citů, a současně hluboké pociťování situace postavy, vyvolávající opravdové city herečky tím víc, čím víc je

tato ovládá. Herečka projevuje nesmírnou energii a vůli *ovládnout* postavu, sebe sama, své tělo, mít plně v moci tvarování – tvoření postavy, kontrolovat své herectví. Když potom patos v situaci Schillerovy tragédie dovolí ovládnutým citům herečky projevit se a propuknout navenek, mají tyto tvarované emoce nepochybně obrovskou sílu (jak zaznamenává Neruda místa „náruživosti nejohnivější“), a přece s nimi herečka šetří v rámci celku přímo střídmě. Vzpomeňme znovu na prvotní iniciační zážitek z herecké lekce Peškové, a představme si, kam Otýlie za dva roky dospěla v ovládání vnitřního pohybu na oné napjaté hranici, kde plně pociťuje situaci fiktivní postavy a prožívá vlastní tvůrčí zápas, ale současně tyto silné emoce zdrženlivě – a s vynaložením patrného úsilí – zvládá.

V *Marii Stuartovně*, nastudované v původním obsazení ještě J. J. Kolárem (tedy v představení stojícím na sólové interpretaci hlavních hrdinek) vystoupí Sklenářová-Malá do 31. ledna 1875 celkem 11x. Když ji hraje počtvrté (2. prosince 1867, dva roky od prvního pokusu), zachytí Neruda pozoruhodné výsledky jejího hledání:

„Máme pro titulní úlohu v paní Malé representantku tak výtečnou, že ovšem rádi občas vidíme kus samý i pokroky naší tragédky v úloze té. Postava Stuartky, básníkem místy až příliš patheticky držená, obdrží paní Malou vždy víc a více reálného, tím i dojemného podkladu. [...] někde klesá síla herečky, že tam, kde jsme zvykli slyšet vrcholení vášně i dle odstupňování tónu, nevystačuje snad orgán na důraz žádoucí; avšak okamžik nato podává nám plný proud téhož orgánu nový důkaz své výdatnosti a také ten pozná úmysl, kdož méně dovnitř charakteru hledí, kdežto přísnější pozorovatel již dříve s napnutím sledoval větu za větou, z nešeného patha do přirozené mohutně tragické pravdivosti přecházející. Dojem ten měli jsme zvlášť v krásné zahradní scéně, při jejímž zakončení stála Stuartka v plném slova smyslu v *ženské*, životní své síle před námi, jak sobě jí také spisovatelova ostře vyznačující slova zde přejí“ (Neruda 1954: 267).

Herečka již ovládla rozlohy své klasické hrdinky a dodává jí jemné lidské detaily, pro herce starší romantické školy nedostupné, načerpané z podrobných studií současných ženských postav. Sklenářová-Malá dokonce opouští i libozvuk a sílu svého hlasu, když to pociťované vnitřní hnutí postavy žádá! Cesta herečky i tady vede zřetelně

od vznešeně hrdinského patosu k hledání živých lidských rozměrů a křehkých skrytých tváří velkých hrdinek.

Není nic této herečce cizejšího, než virtuózní deklamace, známá z výkonů **Jakuba Seiferta** (1846–1919), který se stane po odchodu Bittnerově (roku 1877) nejčastějším jevištním partnerem Sklenářové-Malé, a je s jejím jménem velmi často spojován. Tento tragéd a milovník sice také mluví o dokonalém ovládnutí vlastních emocí, ale své postavy vytváří prostě jako účinný útok na city posluchačů (a hlavně posluchaček), dokonce si barevně poznačuje do textu tón hlasu pro jednotlivé repliky a takto si je také pamatuje, jako okouzlující proměnlivé barvy hlasu. Sklenářová-Malá oproti tomu svou fenomenální paměť využívá pro celkové uchopení postavy ve všech jejích aspektech, které si tak může postupně doplňovat, i když mezi jednotlivými reprízami jsou i víceleté přestávky. Její výkon nezůstává stále stejný, nemění se však podle momentální nálady. Mění jej podrobnosti, které herečka stále dál objevuje a prohlubuje v pevně promyšlené stavbě.

Přirovnání výtvorů Otýlie Sklenářové-Malé ke stavbě, k architektuře s esteticky propracovaným vnějším i vnitřním prostorem se vnucuje přímo nutkavě. Ona sama (podle vzpomínek své přítelkyně – Vilmy Sokolové) velice pozoruhodně nazývá vše, co hledá během studia textu a během zkoušek – „*duševní architektonikou*“ *postavy*. Takto líčí svou práci, při které nejprve hromadí materiál – cihly – slova:

„Memorování jest jen nádenická práce. Při něm na věc nemyslím a nechci mysliti, jen odříkávám – melu, aby snad ten onen výraz nebo myšlenka se mi nezalíbila a mne nesvedla k přízvuku. Přízvuk i s mimikou musí přijíti z nitra úlohy sám. Musí zrovna pro každé slovo z duše vyvířiti, jak toho duševní architektonika úlohy žádá. To již je jiná práce. Tady již duch architektův musí mysliti a dbáti při stavbě zákonu pravého umění“ (Řeháková b.d.: 125).

To vše nachází herečka ve slovech, napsaných dramatikem. Když se postava přirovná k architektonické stavbě, mohla by se taková před-

stava zdát na první pohled příliš nehybná, kamenně sošná, ale teprve po ovládnutí této pevné stavby následuje propracování proměn a podrobností v situacích na jevišti, během repríz, kdy herečka vnímá celou svou bytostí své partnery. Jiné přítelkyni, Anně Řehákové, říkávala po úspěšných představeních:

„byla jsem také spokojena, ale jen včera večer, kdy obecenstvo vzdávalo mi chválu. Ale dnes, kdy po opojení se dostavilo vystřízlivění, soudím jinak. Probírám scénu za scénou, slovo za slovem, a přicházím k poznání, co dá mi ještě práce postava ta, než ji shledám *před svým duševním zrakem* [zvýraznila LCH] takovou, jak ji stvořil život a jak ji obmyslil básník. V hlavních rysech jsem s ní sice hotova; ale ty detaily, ty detaily, z nichž jest ta naše duše a tak i povaha vlastně sestrojena“ (Řeháková b.d.: 122).

Nejsou to sice úplně doslovná vyjádření Otýlie Sklenářové-Malé, vstupuje do nich emotivně zabarvené podání oddaných obdivovatelů, ale přece dost přesvědčivě vystihují leccos, co už jsme o herečce zjistili, a podivná pojmenování si stěží mohly přítelkyně vymyslet, byly totiž zjevně formulací herečky upřímně zaujaty. Herečka se tedy v každém okamžiku na scéně viděla „duševním zrakem“ a celý vývoj postavy si také do detailu pamatovala, aby mohl její výtvar kdykoli znovu a přesněji ožít.

Vraťme se ale ještě zpět k závěru sezony 1864/65. Na konci května slaví Malá úspěch jako Stuartovna a během června se definitivně zhroutí Liegertovo vedení divadla. Divadelní referáty jsou v té době plné dohadů a úvah o potížích ředitele a budoucnosti celého ústavu. Snad i proto nemáme podrobné zprávy o jediném uvedení *Othella, mouřenína Benátského* 9. června 1865, kde Malá vytvoří další velkou Shakespearovu dívčí tragickou hrdinku, nevinnou oběť Jagovy intrikánské lsti a ohnivého Othellovy žárlivosti, **Desdemonu**. Herečka tak navazuje více než po roce na Kordelii a Julii. Víme jen, že Othella hrál K. Šimanovský a K. Polák dostal od Švandy další odvážnou příležitost – zkusit své síly jako Jago. Tragédie se na repertoáru objeví znovu až 12. září 1868, kdy Jaga opět převezme J. J.

Kolár. O Desdemoně Otýlie Sklenářové-Malé se ale dočteme v Nerudově referátu až 12. prosince 1874, po 7. repríze. Tehdy už bude Desdemona dávno jednou jejích z dokonale prostudovaných postav. Je promyšlená i bezprostřední, s různorodými detaily a mistrovským užitím veršů. Když ji kritik nazve „poetkou“ jeviště, není třeba to chápat jako zdůraznění vnějších kvalit její deklamace, ale právě jako uznání jejího umění přesáhnout pouhý doslovný význam promluv i realisticky určitou podobu postavy – jak ji také popisuje Neruda – jako „prostě milující ženu“, která také mluví zcela „přirozeně a nehledaně“:

„Ona jediná dovede zde co Desdemona representovat sloh a tón velké truchlohry. Její Desdemona je prostě milující ženou, jak ji Shakespeare líčí, každý akcent je zde přirozený, nehledaný. A kde, jako v závěrečné scéně 4. jednání, básník *rozkládá povahu tu poetickým prismaticem* v barvy různé, tam byla Malá také plně zas tou *úchvatnou poetkou* [vše zvýraznila LCH], jakou ve velkých takých okamžicích vždycky bývá“ (Neruda 1958: 384).

Po neslavném útěku prvního samostatného ředitele Prozatímního divadla Liegerta přichází v létě 1865 vleklé období bezvládí. Neruda se pokouší živit všechny naděje na vysvobození z krize, přesto se šíří první jasné pochybnosti o životaschopnosti českého divadla. Soubor trpí existenční nejistotou, a přesto ho ještě Švanda vybičuje k nebývalé činorodosti, dokonce i přísný Neruda žasne v červenci nad uspokojivým repertoárem a pečlivým provedením většiny her. A Malá se ještě v létě dočká dvou nových velkých příležitostí.

K benefici si 14. července 1865 zvolí titulní roli ve zvláštní Kleistově veršované pohádkové hře *Katinka Heilbronská aneb: Zkoušení ohněm* (1808). Katinka nepatří jednoznačně do oboru tragických hrdinek, ve Stavovském divadle ji hrávala úspěšně Eliška Pešková, která po této úloze tak toužila, že přesvědčila Františka Douchu, aby ji pro ni přeložil, později ji ztvární i další naivka, Leopoldina de Pauli, ale také mimořádně nadaná tragédka Helena Veverková. Katinka přesahuje přísné dělení oborů: andělsky čistá dív-

ka, 'zasažená' nekonečnou láskou k hraběti z Hvězdy,⁹⁸ oddaně zdolává těžké zkoušky vytrvalosti lásky. Neruda o ní praví: „je jaksi pramáti všech oněch německých dívek, jaké němečtí spisovatelé líčí ve plodech svých, třeba by v životě se nenalezly; samý tu cit, sensitivity, motýlový pel, somnambulismus atd.“ (Neruda 1954: 20). Tehdejším oborovým rozlišováním by nejspíš byla označena jako sentimentální milovnice nebo opravdová naivka, dnes bychom ji mohli nazvat dívčí (naivní) hrdinkou. Neruda o volbě beneficiantky pochybuje, přesto musí přiznat jejímu herectví své uznání:

„Základní tón něžnosti a naivnosti, jaký úloha ta vyžaduje, našla slečna Malá zcela šťastně, ano ve mnohých okamžicích dovedla i obecnost unést, třebaž na útraty klidně tvořícího umělectví, dostávají se sama do opravdového afektu“ (Neruda 1954: 20).

Herečka záměrně, snad na radu Švandy a Peškové, zvolila nesamozřejmou úlohu, mohla ukázat, kam až dosáhne, protože ještě nedávno ji kritika posuzovala jako naivního projevu zcela neschopnou. V Kleistově hře se lze opřít o silný příběh i situace, jejichž dojemnost se i herečky samotné dotýkala, jak si Neruda povšiml. A je zde také verš, který Malé poskytuje spolehlivou oporu. Neruda celé nastudování chválí:

„hrálo se vesměs dosti pečlivě. Pan Šimanovský připomenul nám co Strahl plně zase dobu, kdy skvěl se ještě v oboru mladistvých hrdin. Návštěva byla při benefici i při předvěčrejším opakování dosti četna“ (Neruda 1954: 21).

Druhá významná nová role Otýlie Malé v nejistém létě 1865 je **Matilda** v premiéře současné francouzské společenské hry *Pokuta ženy* Émile Girardina a Alexandra Dumase ml. (poprvé v žofínském letním sále 22. července 1865), po *Montjoye* z minulého léta další 'skandální' pařížská novinka, nahlízející tentokrát 'pohoršlivě' otevřeně do soukromí obvyklého manželského trojúhelníku. Autor se pokouší ústy ušlechtilého hrdiny Henryho (Šimanovský) potrestat nevěrnou ženu na svou dobu odvážně: podvedený manžel Henry ni-

⁹⁸ Hrabě Bedřich Wetter von Strahl: K. Šimanovský

koho nezabije, jak žádá čest, ale donutí svého zrádného přítele Alvarez (Šamberk), aby se mu veřejně ‘pomstil’, a tak bude Alvarez před světem pokládán za svůdce neúspěšného. Svou nehodnou manželku pak Henry donutí, aby jej sama opustila i s věnem a nesla úděl nevděčné uprchlice, a dcerku (‘plod nevěry’) si Henry naopak ponechá, aby ji poctivě vychoval. Děj ilustruje ‘pokrokovou’ tezi a schematické postavy nijak nerozvíjejí konvenční obory francouzských skandálních her o nevěrných ženách.

Premiéře věnuje Neruda dva referáty, považuje vliv současné francouzské dramatiky za významný – ač si nedělá iluze o literární hodnotě kusů, oceňuje jejich řemeslnou divadelnost a přiblížení ke ‘skutečnému životu’ – jakýsi příklon k přirozenému měšťanskému realismu. V prvním referátu líčí dvě nejpůsobivější scény Otýlie Malé: když se Matilda dozví, že je její dvojitý život prozrazen a rozhoduje se, zda prchnout s dcerou a milencem, propadá zoufalství, ale strach jí brání ukončit život. Vtom ji překvapí Henry a ona se okamžitě dozná v naději, že ji manžel zabije. Druhá vrcholná scéna je závěrečné loučení: Matilda „vyslyší plačíc a mlčky soud svůj; ještě jednou obejmě dcerku svou“ (Neruda 1954: 25), ta zůstává ochotně u svého pravého otce, a když i Alvarez jako otec biologický chce dítě obejmout, Matilda mu je vytrhne a sama předá Henrymu.

Vidíme, že kritik vybírá scény, kde vnímal silně dramaticky vnitřní zápas postavy, zveřejňovaný často mimoslovně, ve druhé scéně pak zcela výhradně. Text sám o sobě nenabízí opravdovou dramatickou situaci, ani slovní jednání, které by mohla herečka rozvíjet, dotváří si tedy postavu jaksí zevnitř, dodá jí jemnou psychologii a jako materiál využívá vlastní emocionální hnutí. Herečka zde dospěla k ovládnutí skutečně všech duševních i tělesných prostředků, a tuto cestu sledoval Neruda již o málo dříve v Marii Stuartovně, postavě, na niž v mnohém Matilda navazuje, byť ve zcela jiném

rozměru a žánru. Nerudův popis mimoslovního jednání Malé svědčí také o přijetí hereckých postupů mladšího Kolára: její výrazné reakce žádají plnou přítomnost celé její lidské bytosti v situaci na jevišti, žádají plné naslouchání a vnímání. Proto na kritika tak přesvědčivě zapůsobí scéna, kdy herečka jako Matilda ‘pouze’ vyslechne soud.

Teprve ve druhém referátu o *Pokutě ženy* Neruda chválí jmenovitě herce:

„[Hra] došla na českém jevišti krásného, zčásti zcela mistrného provedení. Velkou zásluhu o výsledek ten má pan Šimanovský, u něhož jsme seznali tolik ušlechtilé a umělecké míry, že provždy již odpadnouti může pochybnost o jeho povolání pro kus salonní. S ním závodila slečna Malá a za dokonalé musíme vyznačit její scény v aktu druhém a posledním. Paní Pešková [Paní Larceyová] a pan Šamberk [Alvarez] doplnili šťastný čtverlist pěkného večera“ (Neruda 1954: 27).

Jak víme, Neruda ani v dobách těžkých nechválí jen tak pro nic za nic, zcela ojedinělé je uznání Šimanovského v oboru, kde jinak vždy selhává. Nepochybný úspěch v době bezvládní, nejistoty a pochybností – a ke všemu v parném létě a bez letního divadla – je překvapivý. Skandální pařížské pikanterie nebyly vítané úplně samozřejmě a vždy; některé pohledy do rodinných intimností velkosvětské společnosti byly ještě pražskému publiku příliš vzdálené, jejich obliba přichází teprve postupně s tím, jak si herci Prozatímního divadla osvojují salonní styl a s ním spojené umění vystupování a konverzace. Tak jako měl úspěch *Montjoye* především díky F. Kolárovi, mohla uspět Matilda jedině díky půvabu své představitelky, která ji teprve ‘povýšila’ na hrdinku, jakou český divák přijme. Taková novinka také nezbytně potřebovala hbitou hereckou souhru v tempu uhlazené konverzace, to znamená pečlivé nastudování – a to bylo v letních měsících těžší, stejně jako bylo těžší přilákat publikum do dusného hlediště.

Marií Stuartovnou a stylově zcela jinou Matildou proniká Malá také k hrdinkám, které stále silněji vybočují z jejího začátečnického

omezení na andělsky čisté dívky, procházející těžkými zkouškami na prahu dospělosti. I když se zde stále obměňuje klasický zápas mezi osobními city a povinnostmi, ženství Stuartovny a Matildy je úplně jiné, dospělejší. Přesto, že mladičká herečka je sama nápadně ostýchavá, obsáhne tyto složité postavy vášnivých zralých žen do značných hlubin velice rychle. Víme, že za Otýliiným vnějším citovým ostychem se skrývá její předčasná zralost, způsobená bolestí ze ztráty matky. Především ale sugestivita Stuartovny a Matildy výmuvně ukazuje důsledně hloubavý přístup herečky ke studiu textu a ochotu věnovat každé postavě pochopení z celé duše. Touto cestou bude Malá pokračovat a svým nejpokleslejším a nejnesympatičtějším hrdinkám vždy skrze svou sensitivitu dodá záblesky křehkosti a ušlechtilosti, dokonce právě i své vnitřní nedotknutelné čistoty, i kdyby byla odhalena jen v pohledu těch zvláště průhledných očí.

Katinku i Pokutu ženy nejspíš režíroval Švanda. Režie sice není uvedena, což bylo v té době běžné, ale v obsazení zcela chybí F. Kolár, tedy můžeme jeho vliv s velkou pravděpodobností vyloučit, a podle pečlivosti nastudování i pozornosti kritiky nešlo o žádné letní výplně repertoáru. Obě hry tak ukazují směr Švandova vedení souboru, rozšiřování klasického repertoáru o tituly přístupné nejširším vrstvám (obnovil i nedělní odpolední představení) a přinášení aktuálních – neúspěšnějších světových novinek. Na evropských jevištích právě vládne francouzská salonní komedie a někteří herci Prozatímního divadla v ní nacházejí materiál pro rozvíjení ansámblové souhry, protože nabízí soustředění na intimní lidské vztahy, city, v reálném současném prostředí (i když naší společnosti je toto prostředí cizí). Jmenovitě v úsilí Františka Kolára a Otýlie Sklenářové-Malé lze sledovat zárodky nových podob herectví: tendenci k prohloubení psychologie postav a k tvořivé spolupráci s partnerem na jevišti. Z těchto zárodků později mohou vyrůst soustředěné snahy

divadelníků další generace v období realismu. Ve všech ohledech se neúnavný Švanda se souborem dobral pozoruhodných výsledků, těsně před začátkem zlomové sezony 1865/66.

Zopakujme si stěžejní body ukončené sezony pro Otýlii Malou: sentimentální a prozatím jen v základním obrysu zachycená Jane Eyrová, potom dva Švandovy vážné i odvážné, ale neúspěšné dramaturgické pokusy – pokus o uvedení německé sentimentální měšťanské truchlohry *Emilie Galotti* a pokus o znovuobjevení Tylovy velké tragédie nastudováním *Krvavého soudu* s Malou v úloze Anežky, pozoruhodně aktivně jednající měšťanské světice. Pak přichází vrchol sezony, propracovaná dvojrole Sebastiana a Violy v úspěšné Kolárově ansámblové inscenaci (sem to slovo snad poprvé v českém divadle opravdu patří) *Večera tříkrálového*, a po ní *Marie Stuartovna*, ve které herečka sama individuálně hledá nový směr svého umění. Desdemona sice zapadne v bezvýznamném představení *Othella* v dramatických okolnostech krachu divadelní správy, ale v létě ještě nečekaně zazáří vroucně naivní Katinka a salonní hříšnice Matilda.

Zlomová sezona 1865/66:

Boj o přežití českého divadla

V srpnu 1865 soutěží o vedení Prozatímního divadla jen dva uchazeči, nadšený mladý přítel Nerudy a českých herců, bez jmění a bez zkušeností s divadelním provozem – Josef Sklenář, a zkušený německý divadelní podnikatel Thomé, kterého ještě jednou přemluvil k návratu Rieger. Vracel se ovšem neochotně a s realisticky příkrými podmínkami – chtěl smlouvu pouze na rok a se zvýšením subvence. Rieger nakonec přesvědčí zemský výbor, aby zvolil jeho německého kandidáta, nejspíš měl strach, že by se nevyhnutelným krachem českého podnikatele naplno projevila neudržitelnost provozu českého divadla a otřásla národním sebevědomím (nebo by opět zpochybnila

Riegrovo prozatímní řešení), a konečně – Rieger se bránil iniciativě mladé generace z okruhu Umělecké besedy.

1. září 1865 tedy naposledy převezme správu Prozatímního divadla německý ředitel Thomé a jeho vláda bude ještě kratší, než původně žádal. Nesnaží se o víc, než aby přežil se ztrátami co nejmenšími; bere české divadlo prostě jako špatně, neprakticky postavený podnik. Švanda již podle některých pozorovatelů své úsilí tou dobou vzdává, hledá si nové působiště v Plzni. Celý soubor se zmítá v jakési bezvýchodné agónii. Jen v české opeře klíčí cosi nového, co si brzy vyžádá změny ve vedení, sezona 1865/66 je památná díky premiérám Smetanových oper, *Braniborů v Čechách* a *Prodané nevěsty*. Jak ale uvidíme, ani v činohře nebude nouze zcela bez užitku. Nouze jako fakt byla totiž v Prozatímním divadle nevyhnutelná a charakteristická. Na jaře 1866 zasáhne do skomírajícího vývoje divadla prusko-rakouská válka. Zemské úřady opustí neprodleně město a na konci června Prahu obsadí pruské vojsko. 30. června se hraje naposledy. Druhý den Thomé využije výminku smlouvy, že je zproštěn všech závazků, vtrhne-li nepřítel do země, a celý soubor propustí.

Otýlie Malá zahájila svou třetí sezonu 9. září 1865 okázalou efektní titulní rolí *Adrienny Lecouvreurové* od francouzského autora ‘dobře napsaných her’ (*pièce bien faite*) – Eugèna Scribe.⁹⁹ Skandální milostná historka nahlíží do zákulisí mocných velkého světa (zde i doslova do zákulisí divadelního, které je k velkému světu přirovnáváno) a dojímá diváky slzavou smrtí nevinné hrdinky. O výkonu nemáme významných zpráv, je to další ‘sentimentální milovnice’ – ušlechtilá melodramatická salonní hrdinka, kterou Sklenářová-

⁹⁹ Adrienne Lecouvreur byla skutečná francouzská herečka, členka Comédie Française. Žila v letech 1692-1730 za vlády francouzského krále Ludvíka XV. Scribe (1791-1861) napsal roku 1849 drama inspirované jejím životem (společně s Ernestem Legouvé – Scribe psal velmi často v týmech, což umožňovala jeho ‘zaručená’ dramatická technika) pro jinou velkou francouzskou tragédku, Elizu Rachel (1821 – 1858), typickou hvězdu evropského divadla velkého stylu.

Malá občas hrává až do konce Prozatímního divadla. Na postavě Adrienny je ale zajímavá dobová idealizace herecké hvězdy: ukazuje postavení herečky ve společnosti – obdivované a zároveň opovrhované. Ideální tragédka se ve Scribeově hře stává ‘hrdinkou v životě’, šlechetnou, přímou a čestnou – narozdíl od vznešených šlechtických intrikánů – ‘komediantů’ života. Právě Otýlie Sklenářová-Malá se v českém prostředí postupně stane tímto ideálem, nápadně vyčnívajícím nad poměry okolní společnosti, stane se příkladnou hrdinkou na jevišti i v životě, vzorem české ženy. Jakoby časné setkání s postavou Adrienny bylo zároveň předpovědí pro budoucnost. Ne náhodou si herečka tuto hrdinku často zvolí i pro své pozdější proslulé pohostinské hry po českém venkově, kde právě ona přispěje k zásadnímu obratu ve vnímání herce nejen jako uznávaného vážného umělce, ale dokonce jako národního hrdiny!¹⁰⁰

V podzimním repertoáru čeká Malou jakýsi náhodně sestavený kolárovský cyklus, totiž dvě velké tragické hrdinky J. J. Kolára z let padesátých, psané pro Annu Kolárovou (a mezitím se v repertoáru mihne ještě Kolárův překlad Schillerovy *Smrti Valdštýnovy*). Dramatik se však provedení svých her tentokrát nijak neúčastní. 16. a 17. září 1865 přebírá Malá po Arnoštce Libické¹⁰¹ efektní titulní roli v romantické historické tragédii *Magelona* (napsána 1852). Úloha nespoutané vášnivé ‘lvice’ navazuje svým pojetím ženství na *Marii Stuartovnu* a *Matildu* (v *Pokutě ženy*), vrcholy předchozí sezony, a Malá se touto postavou skutečně stává dědičkou Anny Kolárové, jak jí bylo od počátku prorokováno. Přesto o tomto výkonu víc nevíme.

¹⁰⁰ Tento typ francouzského dramatu ovlivní Emanuela Bozděcha, právě Adrienne Lecouvreur ho inspiruje natolik, že ve své komedii *Světa pán v županu* použije podobnou zápletku s dluhem, který koupí zhrzená milenka a nechá dlužníka uvěznit, aby ho pak šlechetná milující herečka vyplatila cenným šperkem. Krásná herečka Markéta Georgesová (také inspirovaná skutečnou hvězdou Comédie Française) se ale na scéně vůbec neobjeví, je to postava ‘v pozadí’, ponechaná se svou ideálností představivosti diváka.

¹⁰¹ 3. – 17. repríza, předtím si ve stejné tragédii dvakrát zahrála sokyni Magelony – ledově chladnou Evu z Losů.

Ani ne dva týdny po *Mageloně*, 28. a 30. září 1865, hraje Malá **Te-
klu**, zamilovanou čistou dívku s tragickým osudem v Schillerově *Smrti Valdštýnově*. Herečka si tím doplní bohatou řadu Schillerových hrdinek (od Johanny přes Luisu, Alžbětu z Valois a Amálii po Stuartovnu), ale i tento kus opět bez ohlasu zapadne (snad mimo jiné i proto, že Albrechta z Valdštýna nehrál slavný tragéd Kolár, který si tohoto titána pro sebe patřičně efektně překládal). 18. listopadu 1865 se Malá setká s další Kolárovou postavou, **Monikou** ve stejnojmenné historické tragédii z třicetileté války (*Monika, aneb: Záhuba rodu Kolonů Felseckých*), psanou pro osmadvacetiletou Annu Kolárovou (1846). Starší Kolárovo nastudování, kde Malá vystřídá opět Libickou, je uvedeno jen jednou. Monika je pro nás pozoruhodná tím, že v sobě spojuje dvě základní tematické linie herectví Otýlie Malé: i když je posud nevinnou dívkou, má sama v sobě přímo hamletovský stín, žije totiž jen pro pomstu, podobně jako Elektra. Bere na sebe mužské šaty a v dlouhých, typicky kolárovsky romantických monolozích odhaluje temnotu své duše.

Monika i *Magelona* předznamenávají vřelý vztah tragédky k domácí dramatičce a později se zařadí k jejím nejslavnějším postavám. Právě Sklenářová-Malá učiní z těchto dvou tragédií reprezentativní vzory české historické tragédie, když je vozí po českých městech, aby propagovala myšlenku Národního divadla a získala příspěvky na jeho dostavbu.¹⁰² Na jedné takové oslavě české kultury uvidí *Magelona* Otýlie Sklenářové-Malé i Josef Durdík, který okouzleně vzpomíná na její „tvář s tou ušlechtilou formou, s výrazem pro velké drama jakoby stvořeným, s tím právě dívčím profilem, s tím mluvícím milozorným okem, konečně ten dojemný

¹⁰² J. Arbes spočítal do r. 1886 venkovské pohostinské hry Sklenářové-Malé a Kolárovy tragédie volí herečka vůbec nejčastěji: *Magelona* 22x, *Monika* 19x, *Debora* 15x, *Sirotek Lowoodský* 12x, *Andrea* (V. Sardou) a *Maria Stuartovna* 11x, *Adrienna Lecouvreur* 6x, Vlčková *Eliška Přemyslovna* 5x atd. Viz Arbes 1914.

ton hlasu“ (Durdík 1874: 299).¹⁰³ O výkonu samotném se z toho pranic nedozvíme, zato pochopíme, jak tato ‘nádherná dáma’ (Durdíkova slova) dokázala své osobní kouzlo přenést na Kolárovy postavy, až splynulo vše dohromady v ideál jakési ušlechtilé národní hrdinky, personifikaci všech snů o české národní kultuře, pro kterou i prostí lidé přímo, iracionálně a vlastně nepochopitelně uvěřili ve smysl Národního divadla.¹⁰⁴

Proč nemáme z celého podzimu žádné významné zprávy o nově nastudovaných postavách Otýlie Malé? Nebyly malé a nebylo jich málo: Adrienna, Magelona, Tekla, Monika a Ofelie! Kromě Adrienny přebírá Malá všechny úlohy po Libické ve starších nastudováních, nejsou to žádné pozoruhodné premiéry, to by ovšem Nerudu neodradilo od sledování každého kroku nadané herečky, často referoval i o běžných reprízách, když ho herecké výkony zaujaly. Jenže na jakékoli hlubší umělecké hledání teď nebyl čas. Nová Thoméova správa nápadně zneužívá nezměrnou ochotu Otýlie Malé a zaměstnává ji téměř každodenně, aby maximálně využila každou sílu jako zdroj příjmů. Studování nových úloh proto podléhá ještě horšímu časovému tlaku než dřív. Těžko tyto podzimní hry mohly splnit víc, než jen zběžné seznámení s novými postavami, které herečka plně ‘vytěží’ až později. Ředitel nechce připravovat nové hry, raději vytahuje starší s minimálními výdaji, láká diváky na pestrý program, a proto ještě sníží i tak nízký počet repríz. Největší úspěchy slaví Malá s reprízami svých starších úloh, které může dál propracovat, jako například s Markétou ve *Faustovi* 30. října, 5. a 23. listopadu 1865

¹⁰³ Článek vychází z představení 20. srpna 1873 v Hradci Králové (součást slavných pohostinských her pro vybudování ND).

¹⁰⁴ Po Kolárových hrdinkách se Malá vrací k Shakespearovi, v oprášeném Kolárově (st.) nastudování *Hamleta* 16. prosince 1865 přebírá po Libické **Ofelii** – po boku Šimanovského *Hamleta*. Doplnjuje tak linii svých shakespearovských dívčích tragických milovnic – Kordelii, Julii a Desdemonu, bohužel stejně jako o poslední z nich, ani o Ofelii se víc nedozvíme.

(viz o této postavě výše). Jen díky těmto zprávám víme, že herečka ve své třetí sezoně dozrává ke skutečnému ovládnutí svého umění.

14. prosince 1865 v Květech vysvětluje trpce Neruda situaci v českém divadle:

„Truchlohra, druhdy pýcha, je nyní popelkou českého jeviště [kritik běžně používá český pojem ‘truchlohra’ namísto přesnějšího ‘tragédie’, zde však myslí vážný – klasický repertoár – oproti lehkému veselohernímu]. Není tím řečeno, že nezahraje se vůbec nikdy truchlohra dobře, ano musíme i říci, že máme velmi dobré síly, kteréž by mohly pomáhat rozvinu truchlohry, bez níž není pro divadlo žádná výše dramatická, a kteréž někdy, zvláště při tragedii dávno sehrané, podají něco zcela zdařilého. Avšak truchlohra vůbec u nás nyní se nepěstuje, nového se nepřibírá do repertoáru ničeho, staré hry opakuji se jen náhodou a ‘aby se neřeklo’, že se nedává také někdy truchlohra ‘velká’. Zato rozkvětla veselohra takřka náhle a povznesla se k výši dříve netušené“ (Neruda 1954: 64).

Thomé zkrátka ve snaze divadlo uživit dělá, co umí, vyhoví zálibám českého obecnstva a šetří na provedení nevýdělečných tragédií. Pro ‘tragédku’ souboru to jistě není nijak příznivé, ale Prozatímní divadlo si tak nevyhnutelně hledá svůj směr, zakládá již zde cosi, co bude pro jeho existenci vždy zásadní: ‘plebejský’, lidový, veseloherní repertoár (v protikladu k onomu ‘vážnému’) táhne nejširší vrstvy českého obyvatelstva, plní pokladny a rozvine se později naplno v nezbytných pobočných scénách – arénách. Švanda i v této nutnosti za Thoméova posledního vedení najde několik zajímavých dramaturgických řešení (s nenápadným, a přece podstatným přispěním mladšího Kolára). Kromě starších oblíbených vídeňských her pěstuje současné francouzské veselohry (často lidovějšímu publiku vzdálené, ale někdy přece díky pikantnosti a hercům dosti úspěšné), uvádí velmi úspěšně Shakespearovy komedie (naváže na úspěch *Večera tříkrálového* z předchozí sezony) a pokusí se na českém jevišti objevit a prosadit Molièra (1622–1673).

Tak se v sezoně na tragédii chudé Otýlie Malá poprvé setká s Molièrem, 3. a 4. ledna 1866 vytvoří **Celimenu** v jeho *Nevlídňku*.¹⁰⁵ Molièrovi se zatím v českém divadle příliš nedařilo, byl přiřa-

¹⁰⁵ *Misanthrop*, 1666

zován k 'vysokému stylu' a veršované klasice, což pro jeho interpretaci nestačilo, chyběl komediantský živel, kterému bránil v rozletu právě onen přísný verš. Přesto Švanda Molièra tvrdošíjně pravidelně na repertoár zařazuje, podporován režijně-hereckým zaujetím F. Kolára a nadšenou osvětou Nerudovou, uvádí postupně tyto hry: 28. února 1864 *Pacient a lékař* (do 12. prosince 1868 10 x), 4. září 1864 *Ženich z Přelouče* (do 13. září 1864 2 x), 1. prosince 1864 *Ze ševce doktor* (do 1. července 1867 5 x) a krátce před *Nevlídníkem* – 13. prosince 1865 *Tartuffe* (do 23. února 1867 3 x). Po premiéře *Tartuffa* chválí Neruda Elvíru Elišky Peškové a Dorinu mladé, mimořádně nadané naivky Josefíny Čermákové (1849–1895). V souboru rostou tedy nepochybně síly spojující kultivovanost mluvního projevu s komediální živelností (viz Neruda 1954: 67), především je ale kritik fascinován výtvozem Františka Kolára. Jeho *Tartuffe* působí už nápadnou maskou a celá postava je pak propracovaná do „nejdelikátnějších podrobností“. Kolár mladší nachází v Molièrovi úžasný materiál pro svou hereckou tvorbu, i pro svou méně nápadnou tvorbu režijní. Na cedulích do roku 1866 režie úplně chybí, přesto u repríz starších molièrovských her, které se na repertoáru udrží, bývá potom uváděna režie F. Kolára. Vedle současné francouzské společenské hry právě Molièrovy komedie umožňují Kolárovi rozvíjet umění jemné souhry a citlivou práci s celým souborem.

Mezi uvedením *Tartuffa* a *Nevlídníka* publikuje Neruda dokonce v *Národních listech* rozsáhlou zaujatou studii o Molièrovi, snaží se zjevně Švandovy pokusy podpořit, a 5. ledna 1866 podrobně referuje o premiéře *Nevlídníka*. Jeho vášnivé nadšení platí nejvíce hře samotné, sám sebe se táže, co s ní dnes na jevišti lze provést, aby se nezdála zastaralá, aby diváka fascinovala stejně jako čtenáře. Trápí se očividně neúspěchem provedení v Prozatímním divadle, ale jasné

odpovědi na své otázky nenalézají, jedna jeho myšlenka popírá druhou, jako kritický zápas-dialog je to velmi působivé. Nejpřesvědčivěji působí tato úvaha:

„Jakmile se jedná totiž o 'klasickou' hru, zmocní se našich umělců jakási neodstranitelná deklamatorní vážnost, která víže tón i pohyb a spoluúčinkujícím nedovoluje, aby postavy klasické pověsti zcela za své přijali, v sobě zpracovali a vlastním svým životem vřelým obmyslili. Vidíme tu pak obyčejně pilnost velkou a svědomitost až ouzkostlivou, ale žádnou bezprostřednost, žádný život“ (Neruda 1954: 74).

Z tohoto zakletí vyjímá kritik jen sluhu Duboise Jindřicha Mošny, který vytvořil „něco zcela živého a pravdivého“. „U ostatních nadvládala pilnost a uhlazená slušnost“, pokračuje kritik. Ostatní – vedle Celimeny Otýlie Malé – byli Alcest K. Šimanovského, Philint F. F. Šamberka, Oront F. Kolára a Acast J. Seiferta. Dále se ale Neruda hereckým výkonům nevěnuje a vrací se opět fascinovaně k složitostem Molièra. Je zřejmé, že Celimena ve své živé komediální rozporuplnosti je zatím pro Malou nedostupná, snad ji vidí příliš vážnou a nevinnou (ale jak víme, Malá potřebuje také silného partnera, což zřejmě Šimanovského hrdinný Alcest nebyl). Nic určitého bohužel nezjistíme, můžeme jen tušit, čeho je herečka v té době schopná – podle předchozích úkolů. A bohužel již nikdy nedostane příležitost znovu se s Molièrem utkat, byť pro to časem získá všechny předpoklady.

V Shakespearových komediích kupodivu míšení vysokého a nízkého nedělalo českým hercům starosti, verše a živelná komika se navzájem snášely bez potíží. Dva týdny po neúspěšném *Nevlídníkovi* přijde naopak vrchol sezony a její nejúspěšnější novinka, navazující téměř po roce na podařené nastudování *Večera tříkrálového*: Shakespearův *Sen v noci Svatojanské*. Stane se dokonce jednou z nejúspěšnějších inscenací Prozatímního divadla vůbec – do roku 1880 se bude hrát 37 x a brzy bude nově nastudován i v Národním divadle.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Hraje se 17. 1. 1866 – 16. 6. 1880, překlad: F. Doucha, režie: F. Kolár, hudba: F. Mendelssohn-Bartholdy. Sklenářová-Malá hraje Hermii (1–5, 7–9,

Ve 'Snu' se naplno projeví režijní umění F. Kolára. Často bývá oceňováno jeho výjimečné výtvarné nadání i vzdělání a výtvarná práce na jevišti s kostýmem, maskou, davovými scénami a vůbec všechny 'vizuální efekty', které byly z jeho divadelního působení nejlépe *viditelné*. Čím víc ale zkoumáme souvislosti v souboru Prozatímního divadla, tím víc vyniká na první pohled nenápadná činnost Františka Kolára herecko-režijní. Výtvarné vidění (a schopnost tvarovat) bylo jistě její podstatnou součástí, ale vůbec ne jedinou. Byl známý svými mírnými ohleduplnými způsoby, a přece měl v souboru zásadní vliv, všichni si jej vážili, vytvářel příjemnou tvořivou atmosféru a řídil své kolegy bez násilí, učil je jemné souhře (viz vzpomínky herců a současníků). Myslím, že Kolár mladší skutečně zakládá v Prozatímním divadle moderní vztah režie a herectví: s mimořádným divadelním citem se pokouší v rámci dobových možností vytvářet z různých nesourodých jedinců skutečný ansámbl. Opět se odvažuje použít současný (nebo aspoň o mnoho mladší) pojem pro dobu, kdy podobný fenomén u nás 'nemohl' existovat, natož aby byl takto pojmenován, přesto úsilí mladšího Kolára těžko mohu nazvat srozumitelněji, a na kontext doby přitom není třeba zapomínat.

Režie Františka Kolára již není pouhou praktickou organizací střídavého vystoupení sólistů hluše přednášejících text. Kolár mladší tvoří své nejlepší inscenace zážitkem společného tvoření, skutečného tvoření vztahů a situací na jevišti mezi herci.¹⁰⁷ To, co vzniklo již při studování *Večera tříkrálového*, můžeme směle nazvat inscenací, tedy tvarem, který na jevišti při reprízách zachovává určitou trvalou podobu, dokonce i navzdory výměně jednotlivých herců. Ačkoli se tento tvar do detailů dotváří až během repríz, pamatují si

32–37), Oberona (10–12 = od 30. 10. 1868, 14–15, 26–31), Titanii (19–21 = od 29. 12. 1872) i Šotka (Puka, 23–25 = od 8. 12. 1873).

¹⁰⁷ Moje poněkud odvážné tvrzení vychází z mnoha různých vzpomínek herců, ze soupisů repertoáru a z Nerudových zaujatých referátů, které zachycují atmosféru řady vynikajících představení, bezpochyby řízených F. Kolárem.

herci konkrétní rozehrání scén s partnery. Komedialní žánr působí na tento vývoj velmi příznivě, protože je na souhře přímo založený a nedovoluje sólové exhibice (vzpomeňme, jak Neruda mluví o nebývalém rozkvětu veseloherního repertoáru v této době).

Sen v noci Svatojanské nastuduje F. Kolár stejným způsobem jako *Večer tříkrálový*, a obloukem se vyhne přílišnému převážení přísně vážné deklamace veršů, na kterém ztroskotal Molière. „Při předvčerejším provedení básnické hry té byla stránka humoristická nejpůsobivější“, píše 19. ledna 1866 Neruda, a pokračuje:

„Vyznáváme, že jsme komedii ‘athénských řemeslníků’ neviděli ještě nikdy tak drasticky provedenu. Hlavní zásluhu má zde p. Kolár, jenž co tkadlec Klubko v masce, mimice a deklamací byl pravzorem dobrého komika. Komedie ‘řemeslníků’, vyňata ze ‘Snu’, v němž má úkol jen episodní, byla by o sobě nejvýtečněji provedenou fraškou. Méně mohly uspokojit části ostatní, na něž Shakespeare pel pravé poesie takřka jen vdechl. Zde je potřebí mnoho jemnosti, mnoho deklamatorního outlocitu, aby scény ty o sobě byly působivy. Jinde se jim přispívá důmyslnou mašinerií, dekorativní úpravou, tanci atp.; u nás podobnému jeviště malé neschvídí. Vše je tu stlačeno a nepřipouští iluse“ (Neruda 1954: 80).

I zde Neruda dokládá, že citlivý režisér v Prozatímním divadle nemohl spoléhat na výtvarné scénické efekty, že musel naplno využít úzký vzájemný kontakt mezi herci, i mezi hercem a divákem. Během dlouhé řady repríz postupně i kritikem zmíněné poetičtější roviny hry dorůstaly, a měly dostatek prostoru právě díky bujnému ‘mimování’ – díky rozehrání řemeslnických ‘meziher’, které inscenaci zaručily vášnivou oblibu hojného obecnstva, a díky ní i nebývale dlouhý život na tehdejší provozní poměry.

Malá si ve ‘Snu’ zahrála nechtěným ženichem pronásledovanou a pukovými kouzly náhle opuštěnou **Hermii**, ale později také Oberona, Titanii a Puka. Může se zdát zvláštní, že v této sezoně věnujeme větší pozornost Celimeně a Hermii, než třeba Ofelii nebo Mageloně, spadajícím do oboru tragédky – vážné herečky. Podrobné zprávy nemáme o žádné z nových úloh, ale podstatnější pro vývoj herectví Otýlie Malé jsou v té době menší a vlastnímu oboru vzdá-

lenější postavy v komediích, než narychlo přebírané a s nejlepší vůlí deklamované role v náhodně obnovovaných tragédiích.¹⁰⁸ Kolárova inscenace 'Snu' oproti tomu ustavuje soubor jako tvořivý organismus, a Malá se stává svou plnou účastí jeho důležitou oporou, vyplňuje svědomitě každé přisouzené místo se stejným nasazením pro účinek celku. Svou ochotou také dokonale potvrzuje oprávněnost Nerudových opakovaných výkřiků, že 'není malých rolí'. Není proto podstatné, že samotná 'úloha' Malé v inscenaci 'Snu' se nedočká oslavných ohlasů, důležitější je výjimečná soudržnost celku, na kterém měla svůj nepochybný podíl, nepochybný i díky své nenápadnosti, nebyl to totiž konvenční sólový výkon.

Když jsme zmínili v souvislosti s podzimním cyklem tragédií J. J. Kolára, že se Malá stala přímou dědičkou Anny Kolárové a nositelkou kolárovské tradice, stala se v prvních inscenacích F. Kolára součástí směru, který starší tragédie překonává: velikost hereckého umění již nedokazuje nadřazenost jejich geniální individuality celému jevišti, povznesení ústřední hrdinské postavy nad vše okolo, ale spojení i nejvýraznější postavy s celkem inscenace, vyrůstání hrdiny ze situace tvořené spolu s celým souborem, vytváření živé oboustranné komunikace přímo před divákem na jevišti, a přece řízené poměrně přesně promyšleným režijním plánem (domyšleným na každé další repríze, ale na stejném pevném základě).

Popularitu *Snu noci svatojánské* překoná mezi Švandovými úspěchy v Prozatímním divadle uvedení Tylova *Strakonického dudáka*. Je to jeden z jeho nejšťastnějších dramaturgických kroků, protože v této pohádkové hře divadelně prozřetelný Tyl zcela přirozeně proplétá lidové s vysoce poetickým, živelně 'mimovské' s opravdu

¹⁰⁸ Takto interpretovaná postava – jako přeříkaný text role – odkazuje k původu pojmu 'role', který představoval skutečnou roli papíru s rozepsanými replikami úlohy. Takovou 'rolí' kdysi herec dostával namísto dnes obvyklého textu hry.

prožitě vážným a citovým. Takové spojení je pro soubor i publikum Prozatímního divadla ideální, jak se ukázalo i na shakespearovských inscenacích F. Kolára. *Strakonický dudák* se bude hrát od 29. května 1864 do 25. února 1883 celkem 39x, tedy z něj Švanda přesvědčivě učiní navždy pevnou součást kánonu české dramatiky! Jako nadějná tragédka neměla Malá v této ne-vážné hře místo, ale právě v únoru 1866 uchystá Švanda tylovské oslavy v Prozatímním divadle a pro slavnostní představení vybere samozřejmě *Strakonického dudáka* (když se mu před rokem nepodařilo oživit velkou historickou tragédií *Kutnohorští havíři*). Zde výjimečně Malá převezme **Dorotku**,¹⁰⁹ patřící jinak rutinovaným komediálním naivkám, protože je v kontextu jubilea třeba dodat ‘lidové’ hře slavnostní váhu a vztáhnout naivku Dorotku k ideálu ženského hrdinství, koneckonců, jak ji zamýšlel i samotný Tyl, když ji původně psal pro Annu Kolárovou. Že se Malá Dorotky ujala vskutku pečlivě a vážně, dokazuje i uznalý referát Nerudův (viz Neruda 1954: 86), i když nelíčí žádný jednotlivý oslnivý výkon. Herečka jistě mohla navázat na svou zkušenost z posledního léta, kdy ztvárnila Dorotce v mnohém blízkou *Katinku Heilbronskou*.

Do konce třetí sezóny Otýlie Malé v Prozatímním divadle zbývají tři významnější role: Hálkova **Tamar** si vyžádá samostatnou kapitolu, protože je to první velká tragická postava napsaná autorem přímo pro Malou. Není náhoda, že právě v závěru této zlomové sezóny přijde první z řady hrdinek českého dramatu ovlivněných velkou herečkou. Protože místo, které v divadle zaujala, probouzí představivost dramatiků, a její nadšená ochota vzít osud všech možných hrdinek vážně za svůj vybízí dramatiky k horečným pokusům. Ale je třeba aspoň zmínit ještě dvě role z ‘okraje’ původního oboru Malé,

¹⁰⁹ Jindy hrává Malá rozsahem drobnou, ale těžkou, poeticky patetickou Švandovu matku Rosavu. Dorotku převezme po Anně Frankovské na 6. – 7. repríze, PD 3. 2. a 4. 2. (odpoledne) 1866.

které uzavřou sezonu: Viola v komedii Františka Věnceslava Jeřábka *Cesty veřejného mínění* a Julie v aktovce Ivana Sergejeviče Turgeněva (1818–1883) *Venkovanka* (1851).

Jeřábek (1836–1893), mladý autor z generace Nerudovy, se již ve Stavovském divadle uvedl studentsky rozpustilou hříčkou *Veselohra* a později (roku 1870) pro Malou napíše pozoruhodnou hrdinku ve své nejúspěšnější hře – *Služebník svého pána*. V *Cestách veřejného mínění*, komedii z novinářského prostředí, se konvenčně zaplétají dvě zamilované dvojice a **Violu**, vážnější ze dvou nevinných dívek, mohla ztvárnit některá z komediálních naivek souboru. Jenže Malá již není jen tragédkou, jak jsme zjistili. Pokud je potřeba dodat původní veseloherní novince vážnost u publika, ale (dokonce především) také u souboru, hodí se využít ochotu a přesvědčivou píli přední herečky, aby z postavy učinila důstojnou ‘úlohu’ a povzbudila okolnostmi ochablé síly ansámblu. Protipól Violy, bystrou, lehkovážnou a čipernou ‘komediantku’, si zahraje obdivovaná učitelka Malé – Eliška Pešková. Odvážný pokus s obsazením se zřejmě vyplatil, Neruda sice o hereckých výkonech detailně nemluví, ale komedii vážně rozebírá a chválí. Také u obecnstva slaví úspěch: hraje se od 14. března 1866 do 27. března 1873 celkem 12x a zařadí svého autora do řad seriózních, platných sil domácí dramatiky.

Venkovanku Julii musíme také alespoň zmínit, přestože šlo jen o neúspěšnou aktovku (hrála se jen jednou 29. května 1866). Je to první postava z ruského dramatu, se kterou se Malá setká: panička toužící dostat se z venkova do Petrohradu. Od počáteční ‘důstojně’ slzavé polohy se postupně s téměř groteskní krutostí odhalí v celé své směšné ubohosti a vypočítavosti. Neruda o ní pouze stručně poznamená: „Slečna Malá obdržela titulní úlohu snad jen proto, že v kuse tom se také hraje na klavír a zpívá. Toť ovšem TUZE vážná příčina, které slečna vyhověla; v ostatním nebyla slečna ve svědčí-

cím jí oboru“ (Neruda 1954: 115). Snad ani není třeba dokládat, že Švanda měl jiné zásadní důvody, proč dal Julii právě Malé. Opatrné objevování ruské dramatiky (Nerudou ostatně velmi ceněné) patří k Švandovým odvážným dramaturgickým pokusům, a opora vážné tragédky a seriózní umělkyně, vždy oddané jakkoli pochybnému úkolu, hraje v takových podnicích svou nezanedbatelnou roli. Proč se však pokus nezdařil? Co se v něm stětlo? Pokud jde přece o hrdinku, která se usilovně snaží vymknout se z omezených poměrů směrem k nějakému ideálu, setkala by se herečka se svým bytostným tématem. Potíž je, že se nejedná o *hrdinku*. Malá hraje i ‘malé’ lidi (malé duchem či úmysly) s přesahem, vždy se někam vzpínají. Ať bezděky nebo záměrně takovým postavám přidává na vnitřním obsahu, místo aby je pojala s odstupem, tedy komediálně. Komickou slepicí hrát neumí – nebo nechce. Ne nadarmo při této příležitosti zmíní Neruda nevhodné vybočení z vlastního oboru herečky – Neruda, který obory často citlivě rozvolňuje. Zřejmě cítí, že tady Malá narážila na jakousi mez, kterou nikdy nepřekročí.

Zopakujme si ještě všechny významné nové postavy vytvořené Otýlií Malou ve třetí sezoně – 1865/66: salonní diva Adrienna Lecouvreur, dvě romantické Kolárovy hrdinky – Magelona a Monika, dvě nevinné milující dívky – Schillerova Tekla a Shakespearova Ofelie, Molièrova komediálně rozporuplná Celimena, kterou bohužel herečka nestihla v neúspěšné inscenaci propracovat, dále Shakespearova komediální naivka Hermie, důležitá především jako součást zlomové inscenace F. Kolára, po ní Tylova osobitá česká dívčí hrdinka Dorotka, a konečně první postava inspirovaná samotnou tragédkou, Hálkova Tamar, a v závěru sezony dva pokusy s nezvyklým obsazením, první úspěšný – Jeřábková veseloherní naivka Viola, a druhý neúspěšný – Turgeněvova příliš drsně satirická panička, *Venkovanka Julie*.

Tím je tříletá cesta uměleckého hledání Otýlie Malé dokončena (je jí jednadvacet let). Našla v tísnivých podmínkách vlastní místo v souboru Prozatímního divadla, jako nepřehlédnutelná umělecká individualita se s plným vědomím stává součástí ansámblu, a tím také dodává úsilí Švandy i Kolára mladšího opravdovou váhu. Poslední úkoly této třetí sezony jen dokládají, že 'tragédka' dospěla k jasné pozici, mimo hranice původního oboru. Stane se představitelkou různorodých podob ženství, vždy ale v živém vztahu k aktuálnímu vnímání hrdinství a ženského ideálu, a tento vztah vzniká na jevišti, ve spojení a ve střetech s postavami hereckých partnerů.

Jak jsem již zmínila, 30. června se hraje naposledy a druhý den ředitel celý soubor propustí kvůli „vpádu nepřítele do země“. Jako by nešťastné náhody vyvrcholily konečnou katastrofou. Ale nouze je jaksí z podstaty pro české divadlo typická, dokonce nepostradatelná. Stálá nouze již během poslední sezony donutila herce, aby poznali, že divadlo není budova, jakkoli ubohá a nešťastná, ani její bezradná správa, ale že české divadlo jsou právě oni, umělci, kteří jej společně tvoří. Během válečného léta, kdy příslušné úřady zcela složí své funkce a ponechají bezbranné herce úplně bez podpory a zázemí, překvapivě se tito nerozprchnou do všech světových stran, aby zachránili svou holou kůži, ale semknou se k nevídané aktivitě (povzbuzování mladými intelektuály v okolí Nerudy, z okruhu Umělecké besedy a sboru pro zřízení Národního divadla). Rozhodnou se hrát navzdory všemu a sami na vlastní pěst. Není třeba jejich letní hry nijak idealizovat, ani sílu jejich nenadálé zákulisní 'svornosti', jistě pouze dočasné ve společné nouzi. Ale i tak zůstává jejich čin úctyhodný, a skutečně obrodí a ustaví Prozatímní divadlo. To, co na první dojem vypadá jako souhra všech možných i nemožných katastrof, drtících už i tak skomírající české divadlo, způsobí kupodivu

konečně vnitřní obrodu Prozatímního divadla, totiž sebeuvědomění ansámblu jako živé 'bytosti', spojení jeho platných sil ke společnému jednání a vznik prvního družstva. Prozatímní divadlo už odted' nebude prázdná a neprakticky stísněná budova, ale samostatný umělecký ansámbl, fenomén, který je třeba brát vážně, který prostě existuje nezávisle na přízni či nepřízni oficiálních mocností. Nadšení a vzednutí naděje, které společný podnik probudí, inspiruje Nerudu a potom i další nadšené mladé intelektuály ze sboru pro zřízení Národního divadla k myšlence a založení prvního divadelního družstva jako nejúspěšnějšího pokusu o reorganizaci provozu Prozatímního divadla. Tato ideální vize nepolitického mecenášského družstva, podporujícího svobodné umělecké vedení divadla, se v praxi bohužel zvrtně a naděje splní jen částečně. Důležité však je, že české divadlo už jednou provždy existuje, jako skutečný ansámbl uměleckých osobností, a může se vyvíjet bez přerušení dál.

Situace českého divadla za okupace se dotkne i Otýlie Malé osobně, i ona se musí ve zkoušce odvahy sama rozhodnout. Ve chvíli, kdy Thomé v obsazené Praze rozpustil soubor Prozatímního divadla, pobývá Malá na návštěvě u příbuzných ve Vídni, kde také vyzvána vídeňskými Čechy hraje *Deboru* ve prospěch raněných vojáků a vzbudí zájem kritiky i divadelních agentů. Proslulý ředitel vídeňské dvorní činohry Heinrich Laube využije situace a velkoryse nabídne české tragédce angažmá s jedinou podmínkou – že předtím přijme půlroční smlouvu v menším německém divadle. Může si ihned vybrat mezi Frankfurtem, Norimberkem, Výmarem a Mannheimem. Malá krátce váhá, ale nakonec se rozhodne uvěřit, že české divadlo nezemře. Vrátil se do vlasti sužované válkou a krátce nato se připojí k přípravám samostatné činnosti souboru. Herci využijí umírněnost pruské cenzury a nastudují zakázanou Kolárovu *Žižkovu smrt* (Malá hraje Žižkovu dceru Cidlinu) a Tylova *Jana Husa*.

Nové družstvo převezme Prozatímní divadlo 27. září 1866, Otýlie Malá dostane konečně důstojnější smlouvu a v novém roce (19. února 1867) se provdá za Josefa Sklenáře, obětavého tajemníka družstva. Stvrdí tak i ve svém soukromém životě oddanost instituci jediného stálého českého divadla. Její místo v souboru je dokonale potvrzeno a přes všechny budoucí bouře přetrvá, dokud se její milované divadlo nedočká vysněné velké národní budovy. Švandovo období v sezoně 1866/67 definitivně končí, ale nezůstane beze stopy, i když se do divadla vrací jako šéf činohry J. J. Kolár. Nevrací se do stejného souboru, kde byli vedle jeho sólového génia jen malí řemeslníci ve svých omezených oborech. Přichází do souboru, který zatím vyrostl a dokázal nemožné, a kde jsou již uvědomělé síly, které spolu umí vést vzájemně podnětný dialog a tvořit divadlo společně. Otýlie Sklenářová-Malá bude podstatnou součástí ansámblu, potvrzující každým svým krokem jeho důstojnost.

Prostudovali jsme důkladně první tři sezony, kdy se rozhodovalo o existenci samostatného českého divadla, kdy se utvářelo jeho křehké útočiště – Prozatímní divadlo, kdy se utvářelo také umělecké směřování jeho přední herečky. Potvrzení životaschopnosti českého divadla nakonec nepřichází zvenku, od státních orgánů, ale zevnitř, ze souboru sjednoceného tvrdošíjnou a neúmornou osobností Švandovou a nenápadně laskavou osobností mladšího Kolára, hrdinsky lidského. Otýlie Malá celou svou bytostí a s vírou mládí vnímá nadšenou atmosféru činorodých let šedesátých i spřízněné rysy všech svých velkých dívčích hrdinek, aby v souboru zaujala zásadní úlohu – úlohu heroiny, tragédky, dnes bychom řekli – představitelky hrdinek. V dobových společenských souvislostech to byla současně úloha hrdinky souboru – a později i celé národní kultury. Sklenářová-Malá převezme v souboru nadřazenou a nedotknutelnou pozici své předchůdkyně Anny Kolárové, spojené s J. J. Kolárem, ale tuto po-

zici samotnou zásadně promění, stane se pokornou členkou souboru, a tuto cestu stvrzuje opuštěním svého výsadního nadlidského oboru.

Spojování a překračování oborů zkoušeli již manželé Kolárovi. Jenže v jejich úsilí byla především touha utkat se s nejtěžšími výzvami, pokořit všechny největší postavy dramatu svým geniálním uměním. Vybírali si úkoly podle toho, jsou-li jich tyto úkoly hodny. Ale ani Kolárovi nebyli samozřejmě v narušování pravidelných oborů první. České divadlo bylo od samých počátků ze své podstaty alternativní, ne-oficiální, jak moudře říká Jaroslav Vostrý, vznikalo zas a znovu úporně vedle oficiálního německého zemského divadla, a proto české profesionální herectví muselo narušovat konvenční obory již z holé nutnosti, z nedostatku sil, v dámských oborech zvláště, jak jsme opakovaně viděli. Tyl učil Annu Kolárovou hrát Rozárku, Anežku i Drahomíru, a na jeho hrách je vidět, že mu tento způsob 'omezeného' myšlení přinesl překvapivě podivuhodnou svobodu i dramaticky plodný způsob vytváření postav. Jak by vedl Elišku Peškovou, založením komediální naivku a subretu, kdyby jejich spolupráce pokračovala? Chtěl, aby byla schopná zastoupit velkou tragédku, anštantku Kolárovou. Udržení provozu divadla jako celku v těžkých podmínkách bylo jistě důvodem na prvním místě, ale není tato snaha také přirozenou a nutnou tendencí, ke které Tyl jako mimořádně scénicky citlivý šéf musel při péči o herce – a ansámbl – dospět?

A tím se obloukem vracíme k Otýlii Sklenářové-Malé, která pod vlivem tylovské školy, tiše obživlé ve vedení Pavla Švandy, Elišky Peškové a Františka Kolára, dospěje k překročení hranic svého vznešeného (nadpozemského) oboru. Opět zde přispěje tísnivá nutnost, která žene herečku z role do role, mnohokrát na ni dopadnou výčitky kritiky, že náhodně a nevhodně vybočuje ze svého oboru. Ale vedle výrazné osobnosti Kolára mladšího, který umí z lidských

(i vlastních!) slabostí vytvořit umění i hrdinství, najde konečně mladá herečka svůj vztah ke 'svému' oboru. Nikdo nebude nikdy pochybovat o tom, že Sklenářová-Malá je *heroína, tragédka*, její současníci ji tak budou vždy s patřičnou úctou označovat. I když bude hrát Violu a Sebastiana, Hermii a další shakespearovské komediální postavy, francouzské pikantní a schematické salonní padlé ženy, menší 'nevděčné' úlohy, nebo dokonce žánrově různorodé postavy provinčních současných českých her. Sklenářová-Malá je tragédka – jako vážná umělkyně, předurčená k interpretaci vyšších žánrů, a je heroína či anštantka – jako představitelka hrdinek. Neomezuje však tento 'obor' žádným určitým žánrem, ale nachází v něm své vlastní bytostné téma. Ať hraje jakoukoli postavu, jakkoli omezenou (schematickou), najde v ní cosi výjimečného a ryzího, co se vší mocí vzpíná k nějakému ideálu, co usiluje vyrvat se z omezujících poměrů a stát se 'příkladným'. Její postavy jsou vždy svým postojem hrdinky, nebo se k hrdinství alespoň usilovně vztahují. Berou na sebe odpovědnost za druhé, svým jednáním chtějí změnit okolní společnost, věří ve své 'vyšší' poslání a překračují hranice vymezené člověku (a pravidla daná ženám společností ještě k tomu); jejich hrdost často přerůstá v klasickou hybris (zpupnost) a ony potom končí tragicky.

Tím, že se Sklenářová-Malá s takovou mimořádnou energií bytostně realizuje v oboru hrdinek, tím, že její umění se stává jejím bytostným postojem, působí také nesmírně přesvědčivě na své okolí, v první řadě na celý ansámbl: nelze jí totiž nevěřit. Její 'příkladnost' se projevuje ve všem: jak na sobě pracuje, co všechno zvládá, s jakou skromností, kultivovaností, obětavostí. Je pravým protikladem pyšného J. J. Kolára, který sobecky prosazuje své individuální cíle. Tím vším Sklenářová-Malá promění svůj vážný a vznešený herecký obor v ušlechtilou a seriózní oporu svého reálného divadelní-

ho souboru, jakoby i jeho tísnivé poměry usilovně pozvedávala k uměleckému ideálu. (Z tohoto postoje vyrůstají i její praktické činy, které mimo jiné výrazně přispějí k vybudování vysněného Národního divadla.)

Doba Sklenářové-Malé vášnivě miluje velkou tragédii, prahne po nesobeckém hrdinství a obětavých činech pro veřejné blaho, z lásky k národu. Tragédii považuje dobová estetika za vrchol dramatického básnictví. J. J. Kolár ze sebe proto učinil tragéda a žádal okázalý respekt k osobnosti geniálního herce jako umělecké individuality (navíc se považoval také za hrdého autora tragédií). Nijak netoužil po tom, aby si společnost vážila herců obecně, sám si jich vážil jen výjimečně. Naproti tomu Sklenářová-Malá rozšíří zásadně svůj vážný herecký obor i na postavy, které samy o sobě nejsou velké ani hrdinské, esteticky významné ani důstojné, a věnuje jim veškeré své duševní i tělesné síly, aby rozvinula všechny scénické možnosti každé z nich. Povznáší tím řadu postav nad jejich původní uměleckou úroveň a omezení. Svým příkladným postojem přenáší herečka závažnost svého původního oboru na celé divadelní umění jako takové, a tím také na celý soubor. V Prozatímním divadle jde přece o to, aby se české divadlo stalo součástí oficiální kultury, jak o tomto neustálém obrodném procesu mluví Jaroslav Vostrý. A právě heroína celou vahou svého vážného oboru reprezentuje vážnost souboru, přesvědčuje veřejnost o tom, že české divadlo je třeba počítat mezi seriózní umění. Ať hraje v jakémkoli vážném i lehkovážném kuse. Také proto se může konečně do českého divadla vrátit velký J. J. Kolár, i když pak musí odejít málo důstojný Švanda, ale J. J. Kolár svým návratem potvrzuje, že se Prozatímní divadlo stalo oficiálním zemským divadlem, že je konečně hodno jeho vznešeného umění. A Sklenářová-Malá ve své heroické úloze pokračuje, a ujímá se české dramatiky. Jakékoli domácí hře věnuje možnost bojovat

seriózně o své místo na jevišti, všem dá stejnou péči, celou sílu své přesvědčivosti, takže se stává skutečnou hrdinkou české dramatiky (a celé národní kultury) a není divu, že v ní čeští básníci nacházejí svůj všestranný ideál.

3. Hálkova Tamar:

Křehká cizí dívka přináší to, co hledáme

První velkou hrdinku pro Sklenářovou-Malou, inspirovanou přímo jejím uměním a osobním půvabem, vytvořil uznávaný básník Vítězslav Hálek (1835–1874), mladší vrstevník a přítel Jana Nerudy (1834–1891). Otýlie Malá ztělesní Tamar v druhé půli zlomové sezony 1865/66, kdy se umělecké vedení Pavla Švandy (1825–1891) chýlí ke konci a vrcholí v úspěšných ansámblových inscenacích Františka Kolára (1829–1895). Malá se ve svých jednadvaceti letech stává reprezentativní oporou souboru a důstojnost postavení heroiny ji přivede mimo jiné k důslednému prosazování české dramatiky. Hálkovo dílo je prvním z celé řady původních her, kterých se Sklenářová-Malá ujme, a pokusí se jim získat přízeň publika. Hálek je jejím obdivovatelem a přítelem, je také jedním z kritiků, kteří vítali její příchod na české jeviště, povzbuzovali ji v nejvýznamnějších snahách a herečka jej proto ctí jako uměleckou autoritu.

Premiéra tohoto prvního pokusu o úzkou spolupráci básníka a herečky však nesklidí žádný povzbudivý úspěch či ohlas. Tragédie *Amnon a Tamar* se dočká pouze dvou představení, 23. a 28. února 1866. Víme, že ředitel Thomé se právě potýká s nouzí a není nakloněn plýtvání finančními prostředky na nevýdělečné tragédie, na beznadějně nepopulární domácí novinky zvláště. Samotné provedení nejspíš za moc nestálo, žádná podívaná pro diváky tomuto básnickému výtvoru nepomáhala k okamžitému úspěchu, ani herci neměli

čas na propracování souhry, a protože nebylo divadlo plné, zmizelo dílo rychle z repertoáru. Ale ani předchozí Hálkovy hry se nehrály často.¹¹⁰ Měly to zvláštní štěstí, že je kritika cenila jako knižní, básnická dramata, a vracely se na jeviště pouze sem tam při slavnostních příležitostech – jako ukázka naší ‘vysoké literatury’.¹¹¹ Stejně laskavě bude posouzena i tragédie *Amnon a Tamar*, jak potvrzují slova Josefa Durdíka: „Máme mnohou dramatickou báseň od Háлка, která se nedá provozovati [...], kupříkladu *Amnon a Tamar* – ale jaká síla je v tom, co básnické krásy a leposti, tak že trvá vždy vzácným plodem, dobrým dramatem *knihovým*“ (Durdík 1874: 24). Pro spisovatele oné doby nebylo vyššího ocenění. Nebylo vyšší ambice, než zařazení mezi dramatické *básníky*, básnické drama patřilo k nejvyšším uznávaným druhům literatury a svébytná národní kultura se bez takových děl nemohla obejít. Jaké kvality určily Hálkovu výtvaru tuto výsadu? A proč se tím jedním dechem současně odůvodňovalo, že se drama nehraje? Jaký prostor poskytovalo hercům a speciálně Otýlii Malé? Co si postava Tamar bere z jejího herectví? Proč herečka tuto roli nemohla zařadit mezi své reprezentativní role?

Podívejme se, jak je tragédie *Amnon a Tamar* napsaná. Děj, umístěný do neurčité historické Itálie, se točí okolo postavy duševně zraněného *intrikána*, vojevůdce Lionarda. Hrál jej F. Kolár a jak jsme již viděli, dokázal vytvořit postavy velmi různorodé.¹¹² Hálek nejspíš úlohu pro mladšího Kolára psal záměrně a nemohl si přát

¹¹⁰ Provedení starších Hálkových her v Prozatímním divadle: Král Vukašín 18. 11. 1862 a 8. 1. 1863 (2 x), Záviš z Falkenštejna 26. 12. 1862 (1 x), Catilina 8. a 10. 3. 1863 (2 x), Carevič Aleksej 16. 7. 1863 (1 x).

¹¹¹ Například *Král Vukašín* reprezentoval českou činohru při příležitosti slavnostního otevření Prozatímního divadla, Hálkova pozice byla tedy vskutku důstojná.

¹¹² Spolu s K. Polákem měl ve Švandově souboru nahradit J. J. Kolára, přestože měl se svým strýcem pramálo společného, převzal po něm tzv. charakterní obor, považovaný za nejtěžší mezi hereckými obory. Intrikáni k tomuto oboru z obecného nedostatku sil v PD patřili také, než je převezme (rovněž ‘charakterní’) J. Bittner.

lepšího interpreta. Postava připomíná Shakespearova Jaga a Hálek pozoruhodně propracoval jeho psychologické motivace i pozadí jeho jednání. V první scéně s bolestí vypráví, jak král kdysi zneužil jeho oddanosti a ukradl mu milovanou manželku Semnu. U její mrtvoly (taky nemístně pohlcené královským palácem) hra začíná. Utajená dcera Semny a krále, krásná Tamar, právě přichází jako sirotek ke dvoru a Lionardo slibuje vytouženou pomstu. Vzápětí pro výstrahu předvede, jak svým našeptáváním ‘dobrých rad’ rozeštvé dva spokojené milence, tragikomické sluhovské postavičky Juttu a Giacoma.¹¹³ Obratně manipuluje královými syny Amnonem a Federicem, živí jejich nepřátelství. Mladší, vážný Federico (Šamberk již v závěru svého ‘milovnického’ období) touží po trůnu přisouzeném Amnonovi, nesouhlasí s otcovým způsobem vlády a Lionardo ho svádí, aby se otcí postavil. Lehkovážný starší Amnon (Šimanovský, představitel ideálních romantických hrdinů, objevený ještě Tylem) se u dvora nudí, nezajímá jej vláda, válčení ani ženy. Dokud nespatří Tamar.

Tamar se objeví na začátku druhého jednání, předcházena pověstí o své kráse. Všichni u dvora s králem v čele si andělsky čistou a dobrou Tamar hned zamilují. Princ Humbert ze sousední země žádá Tamar o ruku a ona prosí o čas na rozmyšlenou, neví ještě, co je láska. Amnon během scény u dvora mluví pouze „stranou“, uhranutý jejím „*hlasem slavičím*“ – vzpomeňme Hálkovo opěvání Otýliina altu! Nelze nevnímat básníkovu fascinaci zjevením neznámé Otýlie Malé z Vídně v pražské společnosti, fascinaci tajemným kouzlem jejího vábivého hlasu, úžas nad nenásilným způsobem, jakým si nezkušená dívka získala místo v zapleteném divadelním zákulisí, ke všem přívětivá a laskavá. Všechny okouzila, přestože ji snadno

¹¹³ Juttu hrála mimořádně nadaná komediální naivka Josefina Čermáková (1849–1895), která diváky často znepokojovala jakousi trpkou pachutí skrytou pod lehkým humorem. Giacoma hrál Jakub Seifert (1846–1919), pozdější hvězda tragického milovnického oboru, který zatím okouzlil dámy v lehčích žánrech a operetách.

mohli pokládat za cizinku a vetřelkyni. Hálkův blízký přítel Neruda líčí ve své vzpomínce z 15. září 1872 ‘scénu’ velmi podobnou prvnímu výstupu Tamar:

„Jakže vypravuje Schiller o ‘děvčeti přišlém z ciziny’? Přišla, nikdo nevěděl odkud, nikdo jí neznal, – ale každého zaujala, každý se jí obdivoval, jaro se kolem ní rozesmálo, vzduch teple rozvlnil. A na to Schillerovo děvče vzpomenu vždy, vzpomenu-li si na příchod Otilie Malé [...] Vyjma snad dvěma třem nebyla nikomu známa z pražských těch kruhů českých, které byly tenkrát ještě jakoby jediná rodina. A přišla a vítězila. Ten jemný ovál jejího obličejce, ten oblý tvar celé krásné hlavy, to oko tak velké, tak duchaplné, její vzdělanost, její milé chování, elegance a zároveň jednoduchost v šatu, vtip při rozpravě, půvabnost při tanci, obratnost při pianě a zpěvu – zkrátka vše tak harmonické a tak milé musilo působit dojem a také působilo! Myslím, že za tu svou krásu tenkrát as mnoho zkusila! [...] Mně samému se tenkrát světilo půl tuctu nešťastníků“ (Neruda 1958: 227).

Není pochyb, že kouzlo osobnosti herečky Háлка inspirovalo již při prvních krocích dívčí hrdinky po scéně, a uvidíme, jak ovlivnilo vývoj tragédie dál. Lionardo přiživuje Amnonovo vzplanutí, a když Amnon záhadně smrtelně onemocní, Lionardo ztrápenému králi radí, aby Tamar přinesla nemocnému „krmí“. Nejdřív Amnon blouzní, nepoznává Tamar (stejně jako sám sebe: od počátku je láska spojená s nalézáním sebe sama). V tu chvíli se probouzí její láska a Amnon se zázračně uzdravuje:

Hle, dívko; touhou k tobě na smrt utrápen,
zde rozvírám svou duši před tebou,
a srdce, vřelou tísní stěsnané!
V tvé ruce smrt i život spočívá;
jen láska tvá mi může zdraví dát!
[...]

Tamar: Ta tam má rozvaha! Můj princí, chcete
požití krmě? Jeť připravena.

Ve slovech se nápadně opakují drásavé shluky souhlásek okolo -r- a -ř- (utrápen, rozvírám, před, srdce, vřelou, ruce, rozvaha, princí, krmě, připravena a samozřejmě drásavě kontrastní smrt a zdraví). Jejich zvuk souvisí s vyjádřením bolesti, přítomné ve vydání se do rukou druhému člověku v naprostém odhalení, bolesti zachycené provázáním slov „srdce“ – „v tvé ruce“. Nelze přehlédnout ani střídání kontrastů zavřeného -í- (-e-) proti otevřenému -á- (-o-, -ou-)

v jakémsi zápasu, protiklady zápolí i mezi jednotlivými slovy („vřelou tísni“, „smrt i život“ a další), pohyb napjatý mezi dvěma protichůdnými tendencemi přímo cítíme ve slovech „rozvírám“, „spočívá“ a „zdraví dát“. Tamar reaguje nejprve bezprostředně otevřenou emocí (-a- ve slovech „ta tam má rozvaha“), vzápětí si uvědomuje své oficiální postavení a uzavírá se do obřadného chování (-i, -e nebo -ě ve větě „můj princi, chcete požití krmě?“), aby se konečně odhodlala splnit své ‘poslání’ (-i nebo -e vystřídané konečným -a ve slovech „jeť připravena“). Na všech úrovních tu probíhá napjatý střet mezi zavřením a otevřením, úzkostí a vzplanutím, smrtí a životem. Výrazný je kontrast mezi květnatou mnohomluvností Amnona a mezi několika koncentrovanými slovy Tamar. Zatímco Amnon líčí svůj duševní stav a dlouze násobí lyrická vyjádření pocitů, slova Tamar přiléhají situaci a spoléhají na mimoslovní výraz. Zdá se, že autor cítí, co herečka umí vyslovit bez hlasu. Tamar se odhaluje pouhým *nasloucháním* partnerovi, což nám snadno připomene referáty o výtvorech Malé (líčení její ‘němé hry’ v reakci na promluvy partnera). Stejný nepoměr v objemu slov je patrný i v následujícím výstupu, kdy Amnon a Tamar spolu vyjdou z pokoje proměnění – jako pár milenců. Nelze přehlédnout rozdíl mezi mnohomluvným úžasem Amnona nad vlastními pocity a nedořečeným vyznáním Tamar:

Amnon: Ach, myslí si, že bys mne právě potkala!

Tamar: Pak bych ti řekla zcela bez bázně,
co rozkoší mně plná ňadra ouží,
co na rtech políbení ohněm plá –

Amnon: Na také štěstí dosud nezvyklý,
jak vězeň, jež sevřely okovy,
a najednou mu dána svoboda.

Jsem psanec, ze sebe sám vyhnáný,
jenž milostí tvou navrátiv se sobě,
nenabyl k losu ještě důvěry,
zda mžikem nevezme, co mžikem dal...

Hálekův blankvers jeví básníkovo úsilí zachytit do slov dynamický pohyb duše milenců, opakované vlny sevření (objetí) a uvolnění, úzkost a otevření srdce, pohyb ze sebe a do sebe, přibližování a vzdalování. Slova se stávají základními motivy splétající téma celku – objevuje se ztráta a nalezení sebe sama, obojí svázané s láskou a její ztrátou (jakoby obsaženou už v jejím nalezení), svázané se životem a smrtí. Svým zněním zároveň použitá slova přímo působí na vnitřně hmatové vnímání čtenáře-herce-diváka (a posluchače v jednom). Právě takovou tvořivou práci s materiálem českého jazyka jako by celým svým herectvím žádala Otýlie Malá. Její krátká replika v sobě koncentruje podstatu jednání Tamar v této situaci: oddává se milenci „bez bázně“, obejmě ho otevřenou náručí ve slovech „plná ňadra ouží“ a v hojně opakovaných retnicích lze slyšet polibky („políbení ohněm plá“).

Král se zděsí, když vidí lásku svých dětí Amnona a Tamar, ale nemá odvahu zasáhnout, aby se sám neprozradil a aby ji svým odporem jen nerozdmýchával. Lionardo podsouvá Amnonovi své zkušenosti s pomíjivostí lásky – na příkladu Jutty a Giacoma.

Amnon: jak teplo z ňader vytrácet se může:

okna i dvěře stojí dokořán,
a venku prudký vítr zahučel.
Což dá se teplo rukou zadržet?!

Amnon stojí na rozhraní, jeho křehké city ve slovech neustále bolestně zápasí s ohrožením živly, nepřátelskými k teplu života. Tamar se zatím raduje z čisté lásky, konečně dává naplno zaznít svým citům ve vyprávění, které svěruje zklamané opuštěné Juttě:

Tu opět zaslechla jsem jasný zvuk,
jenž jak by chtěl se v píseň protáhnout
a blíže se k uchu, blížil se i srdci.
Tu zdá se mně, že měsíc sebou hnul –
a sešed k zemi, stál u mého okna.
Tak jasně zaleskla se jeho tvář,
mne k sobě táhnul mocí neznámou,

jdu k oknu, abych je rozevřela
to jeho drahá tvář, to Amnon byl
Ach Jutto! Kým to poznáš, co je láska!
O, sladká slova! Utkvěla mi v srdci!
Jutta: Ach, jak jste rozkoší ozářena!

Slova Tamar jsou plná důvěrného otevírání duše až k smyslnému rozevření okna vstříc milenci (dlouhá -á a protahovaná -ou, něžně změkčené hlásky), její zamilovanost není nalomená jako Amnonova žádnou úzkostí. Hálek zde přímo doslovně spojuje zvuk slova a hnutí v srdci, cítí spojení hlasu a citu a vkládá slova do úst herečce, která má pro toto spojení smysl zcela mimořádný. Vedle této idylické milostné lyriky se bujně rozrůstá lyrické líčení všech pocitů spojených s rozkvětem a uvažáním lásky v nekonečných promluvách Amnonových (i Lionardových), zahleděných do sebe: Amnon neustále Tamar podezřívá, všude vidí příznaky nevyhnutelné ztráty. Ačkoli ze všeho viní Tamar, jeho vlastní láska prostě vyprchá, jakmile dosáhl uzavření sňatku:

Mne víc se netkne její ruky stisk,
jejího hlasu zvuk mnou nechvěje,
zrak její k mému srdci nemluví!
[...] žár rozkoše – ten ve mně vychladnul!

Básník množí smyslové vjemy spojené s pocítením vyhasnutí, Amnonův dech se v koncích veršů újí do -í až ke konečnému zoufalému přiznání. Lyrické téma zraňujícího vyhasínání přebírá i Lionardo, Hálek v jeho cynismu zuřivě útočí na celou svou vlastní víru v sílu lásky. Téma celé hry je obsaženo ve střetu protikladných postav Tamar a Lionarda, a mezi nimi bloudí nerozhodný Amnon. Konečně dá Lionardo principi záminku k odsouzení Tamar, obviní ji z vypočítavé přetvářky a vzápětí poradí nejisté Tamar, ať předstírá rozmary jako správná královna. Do této chvíle stačila Tamar její otevřená přítomnost a citová opravdovost bezprostředních reakcí. Už víme, že právě k takovým úkolům je Malá mimořádně disponovaná: svou schopností intenzivní přítomnosti na scéně s jakousi

vyšší úrovni vnímavosti a současně schopností přinutit diváky k pocítění situace dané postavy. Lionardova rada se tváří jako Amnonovo přání, jakoby najednou k lásce nestačilo být sama sebou. Tady teprve tlak situace nutí Tamar samostatně jednat. Nakažena úzkostí ze ztráty lásky se rozhodne hrát rozmarnou, a konečně se nechá svou 'rolí' skutečně unést a na okamžik ztratí (i když jen hrou ve hře) sama sebe.¹¹⁴ Dívka jako by sama sebe opakovaným „chci“ ujišťovala a přesvědčovala, její projev se mění v okázale strojený:

chci odívat se v skvost a drahokam,
chci hlavu zdobit leskem koruny,
chci, aby na pohled již každý seznal,
že tvoje choť jest země králová,
s níž nelze ani leskem zápolit.
[...] Kdy mám se, drahý, tobě ukázat?
Amnon (chladně): To nekvapí. A uvážím-li vše,
snad toho nebude hned potřeba.

Tamar sama zničila své kouzlo a Amnon pojednou osvobozen je vydán pustému vzteku. Odejde a Tamar zůstane jako přimrazená, jako by se už neměla kam k sobě vrátit (jako Amnon na počátku ze sebe sám vyhnáný), rozum se jí poplete:

Ten mráz se tady hrůzou rozléhá,
já slyším suchých listů chřestění,
přes nahé lesy běží větrů stesk,
tu porval stromům vlasy ve chumáč,
tu přes pláň vleče květy s kořenem,
tam praštil větvemi, tu pěstí drsnatou
se chytá hor a skalných balvanů,
zvěř zděšená se vyhýbá mu z cesty –
oh, kde se schovám, by mne nenašel!

Tady básník naplnil slova přímými smyslovými vjemy, dal prostor zápasu základních fonémů (od mrazivě tvrdého zvuku -z- k sviště-

¹¹⁴ Hálek mimochodem 'tragédce' často vyčítal a těžce nesl role jejímu nadání nepřiměřené, zdá se podle Tamar, že chtěl, aby na jevišti byla 'sama sebou' a chtěl jí poskytnout materiál dostatečně hluboký, aby plně zaměstnal celou její bytost.

ní vichřice -s- a -š- mezi vyděšenými -e) s pravidelným rytmem blankversu pochodujícím nezadržitelně kupředu, řada slov až bolestně hmatatelně drásá ústa i sluch – a tím i celého člověka („mráz se tady hrůzou rozléhá“, „větrů stesk“, „porval stromům“, „zvěř zděšená“). Hálek také dopřál hlubokému systému hlasu herečky hojnost délek na nepřízvučných slabikách pro vyvážení automatického houpání krátkých stop. Dlouho nechal dramatik herečku v postavě mlčet a naslouchat, přijímat řečnické výstupy partnerů a reagovat jen úspornými slovy, aby v rozhodující moment, když přebírá hlavní lyrické téma vytrácení lásky, dala tomuto tématu plný zvuk: zvuk (vy)prcháání, vydechování, trhání života jakousi nelítostnou vichřicí a mrazem smrti.

Působivé lyrické pasáže byly z celé tragédie nejvíce obdivovány. Básník naplno rozvíjí hudbu slov a herečka bezpečně cítí živly v jejich zvuku. Bohužel množství slov a lyrických obrazů přehlčuje dramatickou situaci, vrší opakovaná vyjádření stejných pocitů, až se v moři slov ztrácí možnost hereckého rozehrání situace. Namísto sevřeného gesta a plastických proměn postoje se básník rozplývá v jednom duševním stavu. Tamar přitom bezprostředně reaguje na drsnou situaci, ve slabikách je skrytý prudký pohyb, hrdinka ve svých slovech jedná, prchá (i když v tomto okamžiku jen duší) před náhlou smrští zákeřných živlů a vzápětí i doslova – ven z paláce do lesů.

Amnon si zatím o samotě oddechne, chce být opět ‘sám sebou’ jako dřív, ale jeho slova současně obsahují dvojsmysl o pravé podobě, otázku, kdo koho právě odhaluje a co je větší zaslepení – láska nebo strach z ní i z bolesti a z citů i života obecně:

Můj dobrý duch se ke mně vrací zas,
s mých očí chorá blána stržena:
má tvář se uzardívá hanbením,
kdy vidím tu tvou pravou podobu,

že moh jsem milovat, co nenávidět mám!

Amnonova krutost k Tamar teprve vyburcuje hněv jeho bratra Federica. Amnon se stále cítí nevysvětlitelně nesvůj, není ve své kůži a bratr ho proto pozve k sobě, aby ho 'rozptýlil' něčím nevidaným. Lačnému Amnonovi pak předvede šílenou Tamar. Teď je to ona, kdo nepoznává Amnona, když byla sama ze sebe vyštvaná:

Já jsem již stará. Když jsem byla mladší,
já byla hebká, jako kadeř má,
a když mi rukou uhladili tvář –
však z toho nic si nedělejte –
To škoda, že jsou v světě bodláčí;
kdy květou růže – to je mnohem líp.
[...] Nesmí se všemu věřit na slovo.
Co jste mně vzali, můžete mi dáti zpět.
Však já vám povím, co se praví v lese;
tam jsem to od křepelky slyšela -
za to, že jste mi matku zapřeli, -
Až setmí se a hvězdy vyskočí,
jdou jeleni se pást. – Čemu se smějete?
Neplačte páni; vždyť to jenom sen,
dýchejte naň, ať nezastudí se
a nechcete-li, on se nezbudí.

Téměř dětské říkankové veršičky jsou znepokojivě potrhané. Dívka se mění ve stařenu a vzápětí zase ve žvatlavé dítě, ruší běžný čas přehoupnutím lidského života s přehoupnutím ročních nebo denních dob, sem tam dokola. Vytrvale opakované -i- na koncích slov zužuje dech a zvedá intonaci k dojemné dětské bezbrannosti (melodii si Malá jistě nenechala ujít). Něžné šílenství Tamar nutně připomíná Shakespearovu Ofélii, vyvrácenou květinku. Amnon konečně spatří svou prázdnotu (sám o sebe se nadobro připravil) a vinu a probodne se:

Ach, Tamar, můžeš-li obživnout dechem mým,
zde vezmi jej, jeť dech to poslední!
Tamar: Už nezapudíš mne, můj rozmilý?
Počkejte, tiše jen. Slyšíte hudbu?
To s lesních listů kapou krůpěje.
Nešlape tam, ať nesplašíte je.
Jen kdyby někdo o mé ptáčky dbal!

Jeť mechu dost a měsíc není skoupý.
Jsem ospalá. (Vezme Amnonův meč.)
To ještě teplá krev! (Probodne se.)
Teď budu spolu spát. Nebuďte nás.

Lionardo trpce triumfuje nad zoufalým králem. V posledních slovech Tamar se živly utiší a smíří v pláči celé přírody nad věčnou pomíjivostí, dívka posluchačům přímo pokyne, aby ztichli před křehkostí citů i celého života. Neumírá nijak hlučně, protože se stává součástí věčného koloběhu pokorně jako zvířata v jejích slovech.

Podle stavby tragédie, jednotlivých scén i postav je zřejmé, že Hálek toužil vytvořit velkou shakespearovskou tragédií, stejně jako ve svých starších hrách. Výrazný Shakespearův vliv nepřehlédla ani dobová kritika, sám autor se ke svému vzoru obdivně hlásil. U příležitosti nového nastudování Hálkovy první tragédie, *Careviče Alexeje*, se Neruda roku 1875 zamýšlí nad dílem svého předčasně zesnulého přítele:

„Hálek sobě razil samostatnou cestu svou, jakž do písemnictví takž do praktického života, měl boje vnitřní i viditelné [...] a vnímavá duše jeho byla opojena velikány dramatického básnictví, nejhoroucněji ovšem Shakespearem. Takové opojení bývá již osudem básníků mladých, jemu musí oni přinést oběť prvými děly svými, musí vliv jeho setřást tím, že napíšou dílo, které je jako by zrcadlem všech těch cizích dojmů, a v zrcadle tom vidí pak samy sebe a vzpamatují se. Vliv Shakespearův je v *Alexeji* převážný, citelný je také ještě v *Záviši*, to věděl a uznával pak Hálek sám, vrátil se k nejvlastnější subjektivnosti své a napsal konečně *Amnon a Tamar*, poetický skvost. Ovšem je *Amnon a Tamar* drama lyrické, drama víc čítací než divadelní, ale že měl Hálek dobrý smysl také pro dramatickousť na jevišti, nelze mu upřítí dle různých efektů všech kusů jeho, třeba by tedy tam byl býval šťastnější, kde se nesl silou svou nejzvláštější, směrem lyrickým“ (Neruda 1910: 71).

Kritik si všímá posunu od Hálkových raných historických tragédií, napodobujících velký vzor, k této tragédii poslední, kde se básník obrátil jaksí dovnitř, do základních hnutí lidské duše, do pomíjivých podob milostného vzplanutí. Jakoby vzdáleně sledoval vývoj herectví na českém jevišti od romantického nadlidského hrdiny J. J. Kolára k niternému prohloubení studia lidské duše u Malé a F. Kolára. V Hálkově tragédii však tento posun znamená cestu od dramatu k lyrice, k soustředění na výraz emocí a líčení duševních stavů. Ja-

koby tragédie spíš ilustrovala Hálkovu milostnou lyriku. Podobně si také Hálek přizpůsobuje shakespearovský blankvers. V dobovém kontextu je jeho úsilí úctyhodné, jeho verše jsou hladší než v díle J. J. Kolára i v dílech mnoha pozdějších uznávaných dramatiků (především Vlčka, ale i méně úspěšných – Sabiny, Zákrejse, Durdíka), citlivěji využívají znění češtiny a jsou mnohdy působivě zvukově barevné. Hálek ale stále zápasí s literárním vyjadřováním, nedokáže vystihnout původní mluvnost Shakespeareova blankversu. Jednotlivá působivá slova spojuje do větných celků příliš komplikovaně a pro češtinu nepřírozeně, zbytečně často užívá krkolomné inverze. Jako by měl spíš lyrickou představivost a promlouvám tak chybí scénické kvality, gestická hutnost a plasticita. Slova nevyvolávají představu postoje, gesta, prostoru, slovy se vůbec málo jedná či rozhoduje, všechny ty malebné přírodní obrazy se soustředí na vnitřní city a pocity, duševní stavy a hnutí postav.

Hálkův předchůdce na poli shakespearovské historické tragédie, J. J. Kolár, ve svých tragédiích i překladech dosáhl sice scéničtější i mluvnější podoby blankversu, nezapřel své herecké cítění a jeho věty se více drží běžně používaného (mluveného) slovosledu, zato jeho slovník je mnohdy velmi nesourodý, neotesaný, někdy přímo ‘šokující’, přesycený neologismy, a proto jsou jeho verše často nesrozumitelné. Je škoda, že Hálkův nejbližší básnický vrstevník Neruda nikdy veršovanou hru nenapsal, protože jeho verše jsou velmi kultivované a současně živé, mluvné a šťavnaté (a z jeho kritik je navíc zřetelně patrný jeho cit pro herectví, ba dokonce latentní herecký talent). Nerudova jediná historická tragédie *Francesca di Rimini* je však psána prózou, a v tom vášnivý milovník divadla následuje Tyla (stejně jako ve své neúnavné činnosti publicistické) a svou touhu po ‘pravdivém’ zobrazení skutečnosti.

Pro vývoj herectví Otýlie Sklenářové-Malé je důležitější tematická rovina Hálkovy hry. I v ní totiž dochází k významnému posunu, a zdá se, že může souviset právě s inspirací herečkou. Předchodí Hálkovy tragédie (*Carevič Aleksej, Záviš z Falkenštejna, Catilina, Král Vukašín*) sledují velké politické zápasy, zabývají se z různých stran konfliktem otcovské (vladařské) autority a vůle k moci se synovskou (následnickou) touhou po ovládnutí vlastního života. Děj rozhýbává postava intrikána, která básníka zjevně fascinuje a kterou časem víc a víc komplikuje; intrikán se stává zranitelnějším, když jej má hrát F. Kolár. Nejzajímavější z Hálkových starších tragédií je *Záviš z Falkenštejna*, kde do politického boje také výrazně vstoupí postava ženská: vášnivá královna Kunhuta – psaná pro Annu Kolárovou, zralá žena, pro kterou je její milenec Záviš vším, co v životě chce, a bojuje o něj do své poslední chvíle, jako živelná pohroma smete všechno, co se její lásce staví do cesty, až vyděsí i samotného drsného bezohledného politika Záviše. Záviš a královna Kunhuta jsou mocné, pyšné postavy inspirované manžely Kolárovými. *Amnon a Tamar* navazuje na *Záviše* právě v tom, že souběžně s politickou mužskou linií rozvíjí linii intimní, ženskou. A jakoby i tentokrát k prosazování této linie přispěla inspirace konkrétní herečkou, jakoby si opět žádala větší prostor.

Amnon a Tamar začíná podobně jako starší Hálkovy hry: politickým konfliktem otce se syny, poháněným ústředním intrikánem. Otec však vedle intrikána poněkud bledne, je pouhou obětí vlastních dávných hříchů.¹¹⁵ Intrikán psaný pro mladšího Kolára, citlivého ke všem lidským slabostem, jedná sice jako intrikán pro děj nepostradatelný, ale rozehrává zároveň od začátku svá vnitřní duševní hnutí

¹¹⁵ Hrál jej výtečný charakterní herec Karel Polák, kterému Švanda hledal zajímavé příležitosti (Marinelli v *Emilii Galotti* či Jago) ale Hálek nejspíš krále pro žádného určitého herce nepsal, jeho postavu příliš nepropracoval, nechal ji matnou v pozadí s tajemnou minulostí.

v jakémsi sebemrškačském utrpení, jako by byl k roli intrikána ironií odsouzen, směřuje od vnějšího děje k vnitřnímu, k ústřednímu lyrickému tématu pomíjivosti všech velkých citů.

Synovská postava je tentokrát rozlomena do dvou. Mladší syn zdědí následnické trápení po starších autorových hrdinech, vynásobené existencí staršího, otcem všestranně upřednostňovaného bratra. A starší bratr, otcem milovaný, by nebyl pro drama podstatný, kdyby se nezamiloval. Nestal by se postavou titulní. Teprve když 'onemocní' láskou, převezme hlavní téma od Lionarda. Jak sám říká, ztratí sám sebe, roztříští se nenávratně v nezachytitelných citových proměnách. Současně se vzdálí otcí a soupeření mezi bratry je vystupňováno.

Proto se objeví Tamar. Na počátku je jen vedlejší postavou, nástrojem Lionardovy pomsty a objektem touhy. Jenže herečka se postavy chopí již v básníkově představivosti s podivuhodnou intenzitou. Cizí dívka okouzlí básníka hned ve své první scéně, mocně inspiruje jeho nejvlastnější lyrické cítění (jak si povšiml Neruda) a vyrostе v hrdinku, v níž se samotná tragédie odehraje. Historická tragédie se tím promění v intimní, lyrickou 'tragédii' pomíjivé lásky. Politický a nástupnický konflikt ustupuje do pozadí, král, Federico i Lionardo se stanou vedlejšími postavami. Tamar (stejně jako Amnon) by mohla zůstat pouhou obětí jejich bojů a úkladů, ale její jednání není ovládáno zvenčí. Je naplněno zevnitř. I bez Lionarda by láska Amnona k Tamar vzplála a vyhasla. Nevyhnutelnost i nemožnost milostného vztahu je skryta už v osudové shodě, že milenci jsou současně sourozenci, jsou si souzeni i odsouzeni, aniž by to tušili. Lionardo jako princip zla není dost zlý, sám je láskou naložen, pro ublížení z milostného vztahu vůbec začne jednat, jedině pro všudypřítomnou pomíjivost lásky je rozezlen. Tamar je na první pohled jako dramatická hrdinka příliš pasivní, a přece svým zdánli-

vě bezbranným chováním mění situaci, už svým příchodem, a potom citovou hloubkou, s jakou se oddá Amnonovi, sama si působí hluboké duševní zranění, když ji Amnon opustí, svým otevřeně zraňujícím projevem nakonec zasáhne smrtelně i jeho a bez váhání ho následuje ve smrti.

Tamar navazuje na řadu dívčích hrdinek, se kterými se herečka setkala během prvních tří sezon v Prozatímním divadle. Hálek ji jistě viděl jako Schillerovu Luisu, sentimentální oběť *Úkladů a lásky*, jako Goethovu k smrti oddaně milující Kláru v *Egmontu*, Shakespearovu *Julii*, stejně náhle láskou proměněnou z dítěte v ženu, Goethovu Markétu ve *Faustovi*, podléhající prudce lásce i zoufalému šílenství, jako Schillerovu romanticky oddanou Amalii v *Loupežnících*, jako Lessingovu *Emilii Galotti* – stejnou oběť znučeného šlechtického svůdce a jako Shakespearovu Desdemonu v *Othellovi* – další oběť intrik. Konečně dva měsíce před Tamar viděl Hálek Malou jako Shakespearovu Ofelii v *Hamletovi*.

Hálek si ze všech hrdinek cosi bere, napodobuje velké vzory, a zároveň na něj působí ještě něco podstatnějšího, co všechny tyto klasické postavy spojuje: herectví jejich představitelky. Herečka na sebe nechá dopadat tíhu všech nesnesitelných situací, s pochopením pro utrpení, city a lidské rozměry postav. Hálek procítí nevýslovný duševní zápas herečky 'v kůži' všech postav a z něj vyrůstá lyrická svébytnost jeho Tamar, soustředěná na prožitek ztráty čehosi životně důležitého z lidské duše, co Tamar vlastně symbolicky ztělesňuje a co v člověku umírá s vyhasnutím lásky. Příběh je starý, ale básník nesleduje jeho děj, obrací se k duši jeho účastníků a lyricky líčí jejich pocity. Tragédie vlastně ilustruje Hálkovo zkoumání lásky – základní síly a zdroje života i nelítostného živlu, který žene duše lidí v koloběhu stejné pomíjivosti, se kterou se střídají roční doby a život se smrtí. Básnické obrazy vzplanutí a neodvratného vyhasnutí

lásky jsou působivé, jakoby všechno, i lidská duše, bylo součástí neměnných přírodních cyklů, života a smrti v neustálém zápasu, který proniká až na úroveň jednotlivých hlásek poskládaných vedle sebe se vzájemnou přitažlivostí či odpuzováním. A proto je hrdinkou křehká dívka Tamar, inspirovaná nevšedně vnímavou a vnímanou herečkou, s úžasnou vnitřní silou.

Bytostné sepjetí Tamar s přírodou přináší do Hálkova obrazu ženství ještě další rozměr. Spojení ženy s citovou přirozeností a vůbec přírodou je blízké romantickému umění, a v tom je citlivý Hálek 'přirozeně' romantický. Viděl Otýlii v mnoha rolích romantického repertoáru. Ne nadarmo ale přichází Tamar odjinud jako cizinka a opuštěná prchá do lesů, ne nadarmo se vztahuje ve své duševní nahotě (v odkrytosti šílenství) k přírodním živlům, jim se nakonec oddá a s nimi splývá. Je to zřejmě jedna z prvních českých dramatických podob rusalky, panenské bytosti z jiného světa, příliš křehké a nevinné pro složité vztahy lidské společnosti. Její láska, tak snadno zranitelná, působí podivnou bolest i zdánlivě krutému milenci, takže jej nakonec mimovolně připraví o život. V tom odpovídá Tamar archetypu víly smrti, lákající muže na ostrov Avalon. O to je zajímavější, že jsou Amnon a Tamar při vši zdánlivé nesourodosti současně sourozenci, blíženci. Jejich přitažlivost v sobě má (přímo ve verších vepsanou) touhu po zacelení vlastní duše, nalezení něčeho, co k ní neoddělitelně patří, co tušíme třeba tajemně ukryté ve stromech v lese, a co nám nevýslovně chybí: jakási hlubší citovost, otevřenost srdce. Jako taková je Tamar přímou předchůdkyní Zeyerovy Mahuleny a Zeyer také naváže na Hála spojení dramatu s básnickým slovem. Teprve Zeyer však skutečně cítí plnou scéničnost (českého) slova.¹¹⁶ Hálek se Zeyerovi podobá i odvahou (vynucenou okolnost-

¹¹⁶ Úchvatnou interpretaci básnické scéničnosti Zeyerovy hry Radúz a Mahulena najdeme v knize Jaroslava Vostrého *Scénologie dramatu*, s. 153.

mi) psát drama, které se pro jeho současné jeviště nehodí (a riskovat, že na jeviště nevstoupí už nikdy).

Škoda, že až se ke konci 19. století v dramatické literatuře i na jevišti objeví tolik podob podivných rusalek, bude Hálkova hra dávno zapomenuta. Možná básník vycítil, fascinován velkou herečkou, proměnu ve vnímání ženství, která se zanedlouho začne neodbytně prosazovat s přibývajícími ženami v umění. Právě tuto proměnu nepochybně Otýlie Malá sama zosobňovala, když svou přirozenou schopností naplno vnímat, soucítit a sdílet poutala pozornost publika ke každé své postavě, vtáhla diváka do její situace, aniž by předváděla sama sebe, a tak jejím herectvím staré příběhy oživaly v nezvykle ženské, pro každý projev života láskyplné podobě. Přicházející změna v pohledu na smysl ženství je právě v přijetí jeho plné síly v křehkosti, citovosti – a přijetí odvrácené podoby této citovosti ve spojení s divokými a temnými živly a samotným tajemstvím tvořivé přírody. Hálek tuto změnu odvážně nahmatává v postavě Tamar, v každém jejím slově i v tom, jak ji vnímá Amnon. Původně nenápadná až konvenční vedlejší postava nevinné panenské oběti vtáhne básníka do svého vnímání příběhu (jako to dělá Otýlie Malá na scéně) a propojí ho s ženským křehkým prožitkem věčných přírodních cyklů. Hálek byl básník velké senzibility, z jeho půvabné lyriky je zřetelně cítit vroucný vztah k přírodě, propojený hluboce s vnímáním lásky jako základní vesmírné síly. A v jeho poslední lyrické hře se tento cit plně uplatnil.

Největším úskalím premiéry, na kterém celé dílo zřejmě ztroskotalo, byla postava Amnona. Tamar Otýlie Malé bohužel neměla v Amnonovi Karla Šimanovského rovnocenného partnera. Amnon je napsaný se vší autorovou vášní, jeho bezradnost a do sebe zahleděná citová slepota je zraňující, básník sám v něm vedl s Tamar a její citovostí vášnivý dialog, rozpolcený mezi Tamar a Lionarda. Jenže

takový hrdina neodpovídá žádnému hereckému oboru své doby, vzpírá se dokonce i umění jemné charakterizace. Herec se může zachytit jedině konkrétních situací a z nich plynoucích okamžitých lyrických pocitů a duševních hnutí, hmatatelně uložených v Amnonových slovech. Může se napínat mezi pokoušením a zastrašováním Lionardovým a magickou přitažlivostí Tamar. Šimanovský dokázal hrát sošné, nadlidsky kladné hrdiny z jednoho kusu, a to právě Amnon nikdy být nemohl: jeho nejnápadnější rys je jeho rozpolcenost či dokonce roztržštěnost, na mnoho nespojitých střepech, sám v sobě se nevyzná a marně hledá, co ztratil. Ví, že by měl být hrdina a vládce, ale je lidsky slabý. A Šimanovského statická monotónní deklamace je naprosto nevhodná pro Hálkovu mnohomluvnou a jen křehce dynamickou lyriku. Potíže s Amnonem by se nevyřešily ani záměnou Šamberka (Federica) za Šimanovského, i když znuděného mělkého ‘milovníka’ by nejspíš Šamberk ztělesnil přesvědčivěji.¹¹⁷ Kdyby se Hálek se svou poslední hrou trochu pozdržel, mohl Amnona hrát Jiří Bittner, skutečný blíženeček Malé a její mimořádně citlivý jevištní partner, schopný hrát postavy mnoha tváří, se svou samozřejmou urozeností i hlubokým pochopením pro lidské slabosti, a možná by pak jeviště i hlediště *Amnona a Tamar* lépe uneslo (a dokonce mohl Bittner v Amnonovi nalézt jedinečnou příležitost pro své umění již ve svém raném – milovníckém – období).

Aby Hálek dospěl od knižního dramatu k jevišti, chyběl mu zřejmě užší kontakt s divadlem, především s herci. I jako pouhý divák (a kritik) prokázal pozoruhodný cit pro herectví, napsal královnu Kunhutu, Záviše, Lionarda a Tamar. Mezi divadlem a básníkem citelně scházela dramaturgie, která by pomohla hercům pochopit i pocítit scéničnost v Hálkově textu a Hálkovi pomohla hru (nebo jeho

¹¹⁷ Amnon by tak navázal na jeho prince Hettora Gonzagu z Lessingovy *Emilie Galotti*.

další hry) o poznání více zkoncentrovat, očistit ji od nadbytečné rétoriky a planých tematických odboček. Dramaturgie jako souvislá péče o dialog divadla a dramatiky, jeviště a literatury, v Prozatímním divadle neexistuje. Kdyby mohl Hálek pracovat jako dramaturg, nebo měl v dramaturgovi platného partnera, jeho hry by k jevišti dorostly, scénický potenciál nesporně mají. Ale J. J. Kolár nebyl dramaturg, byl každým coulem herecký virtuos, i ve své vlastní dramatrice a překladech, partnery na jevišti intuitivně likvidoval a vůbec nikdy a nikde vedle sebe nestrpěl žádnou výraznou osobnost. Spolupráce s ním byla krajně nemožná (i když právě jemu osobně by citlivé dramaturgické vedení tolik svědčilo). A Švanda neměl čas ani možnost svou dramaturgii opravdu rozvinout, poslední Hálkova tragédie přišla v nejméně vhodnou dobu pro odvážné pokusy, když se zemské úsilí provozovat Prozatímní divadlo definitivně hroutilo. Hálek zůstává po odchodu J. J. Kolára jediným domácím dramatickým *básníkem* počátků Prozatímního divadla. Jeho tvůrčí období končí právě s rozpadem Švandova vedení. Svým posledním dramatickým výtvozem předpovídá nadcházející módu velké historické tragédie a zakládá plodnou spolupráci českých dramatiků se Sklenářovou-Malou.

Podnětné setkání básníka s inspirativní herečkou skončilo praktickým neúspěchem na jevišti, shodou mnoha nešťastných okolností. Kdyby mohlo být setkání Hála s Malou začátkem soustředěné spolupráce, možná by přineslo pozoruhodné plody. Jenže Hálek bohužel do divadelního provozu nikdy nepronikl a snad stejně jako dobová kritika věřil, že dosáhl toho nejvyššího úspěchu, když ho uznávali jako dramatického básníka, pro jeviště příliš vznešeného a poetického. A přitom právě s Otýlíí Malou přišla doba pro české básníky na jevišti příznivější, a zdaleka ne všichni spisovatelé, vzápětí obdaření přízní vrtkavého publika, dokázali vystihnout z osobité-

ho kouzla herečky tak hluboké téma – jako Hálek ve své poslední divadelní hře.

4. Vrcholná léta Prozatímního divadla 1866-1873:

Národní hrdinka

V létě 1866 se herci Prozatímního divadla vzepřeli rozpuštění souboru, spojili se k úspěšnému samostatnému divadelnímu podnikání a vzkřísili důvěru v životaschopnost samostatného českého divadla. 27. září 1866 se správy Prozatímního divadla ujme první družstvo a po několika letech střídání ředitelů a nejistého postavení českého divadla se situace načas trochu ustálí. Cílem družstva mecenášů bylo podpořit ambiciózní program nových uměleckých šéfů: B. Smetany a J. J. Kolára. Během následujících sedmi let (1866–1873) Prozatímní divadlo dospěje konečně k ustálení celého provozu a také k svému uměleckému vrcholu. Současně prožívá jedno z nejneprodnějších a nejšťastnějších tvůrčích období i jeho přední herečka, Otýlie Sklenářová-Malá.

Nová správa naváže konečně důstojnější vztahy s domácími autory, snaží se je uvádět soustavněji i pečlivěji a Sklenářová-Malá se na tomto úsilí podílí velmi aktivně. První díla spojená přímo s jejím herectvím vzniknou v okruhu jejích přátel mezi básníky, krátce po Vítězslavu Hálkovi pro ni vytvoří tragickou hrdinku začínající Václav Vlček, který jí potom věnuje všechny titulní postavy svých cílevědomých historických tragédií, určených k pozdvižení Prozatímního divadla na úroveň oficiální kulturní instituce. Způsobem interpretace všech svěřených úloh i svým veřejně scénovaným mateřským vztahem k české kultuře (a především dramatice) upoutá Sklenářová-Malá postupně pozornost i dalších spisovatelů mířících na scénu Prozatímního divadla, takže začnou svoje pokusy intuitivně i zá-

měrně přizpůsobovat jejím schopnostem, s různým stupněm pronikavosti dle svého nadání a vnímavosti k různým vrstvám jejího herectví.

Již v první sezoně nového družstva (1866/67) se představí dva noví dramatičtí autoři, kteří se ve svých textech spolehnou na podporu okouzující dvaadvacetileté herečky: již zmíněný Václav Vlček (1839–1908) a Emanuel Bozděch (1841–1889), oba úspěšní, oba v následujících několika letech výrazně ovlivní podobu Prozatímního divadla a zůstanou s jeho omezeným osudem plně svázaní, Bozděch dokonce i jako oficiální dramaturg (v letech 1869–1876). Zcela nešťastně skončí ve spolupráci s divadlem Karel Sabina (1813–1877), nadaný spisovatel o generaci starší, když se v další sezoně (1867/68) pokusí přispět k vážnému repertoáru svou historickou tragédií *Černá růže*. Ve stejné sezoně poctí vážnou umělkyni rolí přímo ‘na tělo’ i její kolega (a v prvních letech nejčastější jevištní partner!) František Ferdinand Šamberk (1838–1904), samozřejmě rolí komediální a provokativně převracející její vážné úkoly v divadle naruby. Poslední významný autor vrcholného období Prozatímního divadla, který věnuje jednu ze svých velkých postav Sklenářové-Malé, bude František Věnceslav Jeřábek (1836–1893), s nímž se poprvé setkala již v úspěšné komedii *Cesty veřejného mínění* (na jaře 1866). V sezoně 1870/71 vytvoří Sklenářová-Malá Mínu v Jeřábkově hře *Služebník svého pána*, která zůstane jedním z nejobvážnějších dramatických pokusů Prozatímního divadla, a také po několik desetiletí jednou z nejoblíbenějších vážných českých her. Podíváme se, za jakých okolností v souboru a vedení divadla vznikl kontakt dramatiků s jevištěm, jaké měli jednotliví autoři v Prozatímním divadle cíle, jak je naplnili a především – jak dokázali využít či rozvinout umění Sklenářové-Malé, s přihlédnutím k jejím úlohám ve světovém repertoáru.

Sezony 1866/67 a 1867/68:

Oživení české dramatiky

Na začátku sezony **1866/67** se J. J. Kolár jako šéf činohry velmi okázale vrací ke svým nejslavnějším rolím, první stěžejní dramaturgické kroky nového vedení tedy směřují k tomu, aby hvězda českého divadla konečně opět slavně zazářila. Otýlie Malá proto hraje po boku velkého tragéda: Teklu vedle Kolárova Valdštýna v *Smrti Valdštýnově* (6. října 1866) a Kordelii vedle Kolárova *Leara* (3. prosince 1866). Vzápětí se již Malá ujímá své vlastní role v hrdých plánech divadelní správy, role ideální heroiny v reprezentativní interpretaci národních dějin: 18. prosince 1866 ztvární po Hálkově Tamar druhou velkou tragickou hrdinku napsanou přímo pro ni, titulní *Elišku Přemyslovnu* v pseudoklasicistní historické tragédii Václava Vlčka. Krátce po ní, 9. května 1867, vytvoří postavu Anežky de Champrosé v první historické salonní veselohře Emanuela Bozděcha *Z doby Kottillonův*. Bozděch vidí reprezentativní roli představitelky hrdinek docela jinak než Vlček a na obě postavy i jejich autory se ještě podíváme podrobněji dál.¹¹⁸

V následující sezoně **1867/68** ztvární Sklenářová-Malá ještě víc postav inspirovaných přímo jejím uměním: 14. listopadu 1867 Sabínovu Mladu v *Černé Růži*, 12. prosince 1867 Kláru v Šamberkově *Blázinci v prvním poschodí*, krátce nato jí věnují další postavy Bozděch i Vlček ve dvou rozdílných historických tragédiích: 20. ledna 1868 vytvoří Ebbu Brahe v Bozděchově *Baronu Goertzovi* a 2. července 1868 titulní Vlčkovu *Miladu*. Herecké výtvořiny svědomitě

¹¹⁸ Mezi premiérou *Elišky Přemyslovny* a *Z doby Kottillonův* čekají Sklenářová-Malou další dvě nové shakespearovské postavy: 9. února 1867 přebírá po Libické **Porcii** v *Kupci Benátském*, v obnoveném nastudování J. J. Kolára (překlad, režie i Shylock), a 12. března 1867 vytvoří první českou **Hermionu** v *Pohádce zimního večera*. Touto ideálně nevinnou, bezbranně dobrou a vytrvalou hrdinkou se Sklenářová za 36 let nato rozloučí s Národním divadlem.

umělkyně učiní z premiér těchto původních her významné události sezony a do jejího repertoáru vedle nich nepřibudou žádné výraznější postavy světové dramatiky. Taková úzká vazba herečky na tvorbu celé řady českých autorů nemá u nás obdoby a mohla by připomínat rozsáhlou produkci dvorních autorů tehdejších evropských hereckých hvězd. Nabízí se příklad slavné vrstevnice Sklenářové, **Sáry Bernhardtové** (1844–1923), jejíž sláva je touto dobou ještě zcela na počátku, kdyby u Sklenářové nebyl tento vztah nápadně opačný: díla nevznikají na objednávku, pro předvedení a zviditelnění virtuosity dotyčné hvězdy, ale teprve existence výjimečné umělkyně umožňuje přiměřeně okázalé předvedení pokusů zpochybňované české dramatiky. Jistěže v obou případech vzniká spolupráce oboustranná, vzájemně prospěšná, přesto lze říci, že autoři Bernhardtové se budou přizpůsobovat osobnosti herečky, zatímco Sklenářová se plně přizpůsobuje autorům, jejich myšlenkám a postavám, s jakousi bytostnou potřebou sebezapření jim slouží. Proto její osobnost dramatiky tolik přitahuje, a proto se pokoušejí pro její umění psát. K tomu, aby obecnost novou hru přijala a plnilo hlediště na reprízách, mohlo podstatně přispět, když autor dokázal napsat dost zajímavou postavu pro Sklenářovou.

Z tohoto pohledu je pozoruhodný osud hned první původní novinky plodné sezony 1867/68: velkorysá historická truchlohra Karla Sabiny *Černá růže* totiž v souboru nenajde pochopení a jednotlivé pozoruhodné výkony ji nedokážou zachránit. Podle počtu uvedení (pouze 2x a nebude znovu nastudována) by mohla být jen jedním z mnoha bezvýznamných neúspěchů jednoho z mnoha neúspěšných dramatiků. Ale její premiéra 14. listopadu 1867 byla přijata diváky i kritikou povzbudivě, s uznáním, navzdory ostudně ledabylému provedení, a při čtení záhy zjistíme, že je nepochybně scénicky silnější než řada tehdy oblíbených historizujících kusů. Protože nabízí ori-

ginální pohled na velké deklamační romantické herectví a přechod od sólové deklamace k ansámblové výstavbě celku, zaslouží si Sabinovo dílo malý průzkum, proč upadlo tak rychle v zapomnění.

Karel Sabina (1813–1877), jen o rok mladší než J. J. Kolár, strávil po revoluci 1848 kvůli svému radikálnímu politickému smýšlení osm let ve vězení. Teprve v 60. letech se postupně vrací k veřejné kulturní činnosti, duší stále romantický buřič. Nepochybné nadání i odvahu experimentovat prokázal svými librety k prvním Smetanovým operám, k *Braniborům v Čechách*¹¹⁹ a *Prodané nevěstě*.¹²⁰ Po úspěchu studentské anekdoty *Inserát* se Sabina pokusí *Černou růží* přispět k nejvážnějšímu repertoáru činohry, a hned se odváží vybočit z několika konvencí najednou: používá nepříliš pravidelný pěti – až šestistopý jamb, jehož rytmus nechává poměrně nenápadně pod neobvykle prozaickou větnou stavbou, a zároveň v dlouhých pasážích spojuje konce řádků sdruženými rýmy, na jevišti neobvyklými, čímž se pokouší narušit vládu blankversu v tragédii a zdůrazňuje vázanost řeči při zachování logických větných vazeb. Místy je napětí mezi stylizovanou řečí a spádem akčního děje zajímavé, jinde působí parodicky. Sabina ale současně experimentuje i s formou historické tragédie: nápadně hromadí romantické efekty až na samou hranu parodie, kde napínavě balancuje, přitahován parodií a současně okouzlen konvenčními postupy samotnými. Absurdní zamotání děje už ani nepoutá nečekaným vývojem a zvědavostí, jak to dopadne, ale napětím mezi vtažením do situace a hravou účastí na neuvěřitelném zaplétání, kam až povede...

Pro nás je nejzajímavější Sabinovo vnímání postav. *Všechny* jsou vyhraněnými konvenčními typy z personálu kolárovských romantických her: intrikán zrazující všechny strany současně, zhrzená

¹¹⁹ Poprvé uvedeno v PD 5.1.1866 - 13.6.1866 (12 x)

¹²⁰ Poprvé PD 30.5.1866 - 3.6.1866 (2 x)

vášnivě žárlivá manželka a matka (v této úloze překvapivě zazářila Eliška Pešková!), tajemný poustevník, unesená dcera a ukrývaná milenka v jedné osobě, spravedlivý pronásledovaný levoboček, právoplatný syn mstící vraždu otce a konečně nevinná Mlada Otýlie Sklenářové-Malé, toužící po životě v právě propukající lásce, zavražděná svou žárlivou pomstychtivou ztracenou matkou. Tragédie nemá ústředního romantického hrdinu, efektní roli pro hvězdu Kolárova typu, namísto jednoho sólisty vyžaduje celý soubor silných individualit. Sabina nechal všechny postavy vedle sebe rovnocenné, každá z nich se *cítí* jako romantický hrdina celého kusu a bojuje za svá práva, takže se divák ocitá takřka skokem v 'moci' jednoho a druhého a dalších, aby postupně pochopil podstatu romantického postoje, zaslepeného vlastní bolestí a tím jen přispívajícího k společnému sestrojení katastrofy. O výkonu Sklenářové-Malé se v Nerudově kritice dočteme jen tolik, že spolu s Peškovou vyčnívala z ledabylosti nastudování a dodala Mladě „krásného poetického nádechu“ (Neruda 1954: 260) a můžeme tušit, že lyrickým veršům o zmarněném životě dala plný zvuk. Žádná z postav ale není pozoruhodná sama o sobě. Kouzlo je v jejich nenasytném i zpochybňujícím nahromadění. A přece stojí každá zcela osaměle ve své situaci a každá musí být sama za sebe přesvědčivá. To bylo pro soubor Prozatímního divadla neuchopitelné a přesahovalo zatím společné i jednotlivé síly.¹²¹

Sabina byl vážným kandidátem prvního družstva na dramaturga Prozatímního divadla. Bylo zřejmé, jak dramaturg divadlu chybí, jak moc by ho J. J. Kolár vedle sebe potřeboval, a Sabina měl nejlepší předpoklady: scénický cit, široký kulturní rozhled i samostatnou

¹²¹ Na ceduli není uveden režisér představení, což je právě v této době neobvyklé, J. J. Kolár trval na režijní odpovědnosti a jména proto uváděl, o málo později pak své jméno vynechával na protest proti omezování svých pravomocí, zřejmě také u představení, s jejichž nastudováním nebyl spokojen. Podle obsazení *Černé růže*, nápadně zanedbané výpravy i souhry lze hádat, že úspěch premiéry šéfovi neležel příliš na srdci.

odvahu. Jeho propojení s ambiciózním programem Smetanovým by divadlu také jistě prospělo.¹²² Jako Kolárův vrstevník a bytostný romantik by za příznivějších okolností mohl s autoritativním šéfem najít vzájemné pochopení. Jenže je až příliš jasné, že o to víc dráždil nesnášenlivost J. J. Kolára, který pak jistě učinil vše pro to, aby se hrozby příchodu dramaturga zbavil. Souhra nedorozumění, která způsobila nešťastný konec nadaného Sabiny, až příliš svádí k představám spikleneckých sítí, jaké mohl snadno políčit divadelník toužící po neomezeném panování. Jisté je, že Sabinovu dramatickou dráhu pronásledovala vytrvalá smůla.¹²³ Paradoxem je, že navzdory Kolárovu odporu nakonec družstvo přece jen jeho pravomoci omezí a roku 1869 zvolí dramaturgem Bozděcha (jako skutečně mimořádně úspěšného autora komedie *Z doby kotillionův* a tragédie *Baron Gortz*), na první pohled snad v Kolárových očích méně ‘nebezpečného’ (mladého a nesmělého), ale až chorobně přitahovaného zákulisními pletkami, jimiž nakonec nesmiřitelně nepřátelského šéfa činohry pomůže vytlačit z ředitelského křesla.

V den svých třiaadvacátých narozenin 12. prosince 1867 sehraje Sklenářová-Malá komickou figurku svému donedávna nejčastějšímu jevištnímu partnerovi Šamberkovi v jeho drobném žertu *Blázinec v prvním poschodí*. **František Ferdinand Šamberk (1838–1904)**¹²⁴ napsal své vážné kolegyni Kláru, nedávno provdanou za mladého

¹²² Ne nadarmo jeho hry připomínají první pokusy L. Stroupežnického, včetně Sabinova následujícího (a posledního) pokusu o veselohru z české historie *Šašek Jiřího z Poděbrad* (17. 1. 1870 – 20. 1. 1870, 2 x) s roztomilou převlekovou úlohou pro Sklenářovou-Malou, připomínající Vrchlického Elišku z *Nocí na Karlštejně*.

¹²³ Sabinův divadelní neúspěch měl totiž i jeden zcela mimoscénický důvod: když se provalilo, že nebyl jen pronásledovaným politickým buřičem, ale současně (a pochopitelně) také udavačem, počestná pražská společnost si nad ním opovržlivě uplivla a nejenže se potom bál vyjít na ulici, ale ani jeho hry už se na scénu PD (ani ND) nevrátily a nemohly své kvality prověřit za lepších okolností.

¹²⁴ Neposedný Šamberkův duch se nespokojil s pověstným pozměňováním hotových textů na scéně a začal si psát příležitostné frašky – třeba pro své benefice. Před *Blázincem* byly uvedeny tři jeho lehkovážná díla: *Boucharon* (23. 3. 1866 – 23. 5. 1866, 5 x), *Jen žádný sněm!* (NM 23. 9. 1866 – 28. 10. 1866 odp., 2 x) a *Já mám příjem!* (NM 26. 7. 1867 – 15. 7. 1873, 4 x).

lékaře,¹²⁵ která svého manžela trápí velkopanskými rozmary. Aby ji vyléčil a znechutil jí najatého lokaje, varuje tohoto tajně, že je jeho paní duševně nemocná. Celá anekdota pak stojí na rozehrání záměny ‘normálního’ a ‘bláznivého’ chování. Lokaje Josefa si psal Šamberk pro sebe, s roztomilými scénami, kdy ‘odhaluje’ šílenství Kláry a sám ve směšné panice nutně jako blázen působí. I kdyby se panička v rozpustilé aktovce jmenovala Klára jen náhodou (a nebyla to upomínka na společné zážitky v *Egmontovi*), hned v první scéně si pro manžela jako překvapení připravuje scénu z Schillerovy *Panny Orleánské*, kde se jako Johana ozbrojená mečem-nožem střetne v boji s Lionelem (vyděšeným lokajem Josefem) a deklamuje úryvky z této tragédie, spojené zcela zřejmě s vlastní hereckou dráhou, takže svým způsobem zde herečka paroduje sama sebe a v případě tak důstojné umělkyně může být překvapivé zjistit, s jakou chutí to udělá. Nepochybně díky hereckému živlu, který jí v komedii umožňuje parodovat právě to, co ve vážné hře nutí diváky vnímat její důstojnou deklamaci jako ‘život sám’.¹²⁶

Na Šamberkově živelně komediálním až destruktivním díle můžeme sledovat odvrácenou stranu namáhavého oficiálního úsilí činohry Prozatímního divadla: *lidovou frašku*, která bujně rozkveté v arénách¹²⁷ a přes veškeré pohrdavé postoje leckterého kritika ve své mimické (nebo spíš ‘mimovské’ – od nejstarší tradice starově-

¹²⁵ Víme, že se Otýlie nedávno provdala za divadelního tajemníka Sklenáře.

¹²⁶ V dalších svých příležitostných žertech Šamberk představitelku hrdinek nezaměstná, teprve na sklonku PD ve své nejúspěšnější a ‘nejdopsanější’ tříaktové veselohře *Jedenácté přikázání* (4. 3. 1881 – 19. 10. 1883, 18 x) pro ni napíše jednu ze dvou větších ženských postav, Emmu, zapíranou vlastním manželem (kterého si zahraje sám) před spolkem kamarádů, starých mládenců. Emma s pobavením a půvabnou grácií sleduje, jak je muž trestán za svou drobnou lež, jak se ve vlastním domě plném kamarádů i nečekané rodinné návštěvy zaplétá do lží stále větších. Zatímco Klára přímo narážela na osobu herečky a využívala každou příležitost k aktuálnímu vtipu, Emma už s řemeslnou dovedností autora nabízí scény k rozehrání, počítá s kultivovanou elegancí, konverzační lehkostí i situační pohotovostí Otýlie Sklenářové, počítá také s napětím mezi její opravdovostí, ukázněností v každé replice a divokým šaškovským destruktivním živlem autorovi vlastním.

¹²⁷ První vlastní arénu otevře první družstvo Prozatímního divadla v létě 1869.

kých mimů) nespoutanosti projeví nesporně víc životaschopnosti než stísněný seriózní repertoár hlavní kamenné scény, když nejen celé Prozatímní divadlo brzy vytáhne z finančních potíží, ale dokonce literární plody této arénní linie vlastně jako jediné opravdu samovolně budovu prvního českého divadla přežijí až do dnešních dnů. I s touto protikladnou linií herectví vede Sklenářová-Malá nevyhnutelně dialog. V arénách hraje zřídka a nikdy v nejhrubších fraškách, ale arénní repertoár silně ovlivní celý soubor a na Šamberkově pozdním díle (*Jedenácté přikázání*) vidíme, jak i tento komediant, čerpající z úplně opačných zdrojů herectví, dokáže vnímat i využít v situacích své hry kultivovanost projevu své kolegyně.

Setkání Jiřího Bittnera s Otýlíí Sklenářovou-Malou:

Dialog muže a ženy jako jiskřivý souboj

Již vícekrát jsme zmínili, že teprve s Bittnerem získá Sklenářová-Malá na jevišti rovnocenného partnera. (Samozřejmě nezapomínáme na oba Koláry, jenže ti v žádném případě nehráli ‘milovníky’ a tedy nejbližší partnery mladé hrdinky.) Jiří Bittner (1846–1903), nejvýznamnější personální posila nové správy, přichází do souboru Prozatímního divadla jako dvacetiletý, ale na svůj věk již poměrně zralý, jak lidsky, tak umělecky, po několika letech velice dobrodružného života. Zběhl z pražské reálky, bojoval v polském povstání (1863), znovu zběhl z reálky v Písku ke kočovné Kramuelově společnosti (1864), kde prošel velmi rychle mnoho velkých rolí,¹²⁸ a během krátkého letního pokusu o angažmá u skomírající společnosti Čížkovy poznal opravdové dno herecké bídy. V říjnu 1866 se po skončené válce a dobrovolné vojenské službě odvázně sám hlásí o ‘hru na

¹²⁸ Kramuelova společnost byla v té době mimořádně seriózní kočovnou skupinou, jak skladbou repertoáru, značně ambiciózního, tak složením souboru a ekonomickým zázemím nevšedně slušného principála.

zkoušku' novému řediteli Prozatímního divadla J. J. Kolárovi a získá nejen angažmá, ale i zcela vzácné uznání nepřístupného tragéda.

Bittner byl tělem i duší ideální mužský herecký protějšek ke Sklenářové-Malé: vysoký, urostlý, výrazné mužné krásy, vždy dokonale elegantní, mimořádně inteligentní (vynikal podobnou pamětí jako Sklenářová-Malá) a zároveň vnímavý a zcela nevšedně kultivovaný. Vášnivě rád jezdil na koni a svým zjevem i vrozeně uhlazeným vystupováním působil jako aristokrat. Jen jeho hlas nebyl tak široce dynamický a barevný v celém rozsahu, jako hlas jeho partnerky Sklenářové, a s omezením svého hlasu se musel neustále potýkat, aby z něj vypěstoval jeden ze svých charakteristických výrazových prostředků (stejně jako F. Kolárovi mu tento nedostatek nikdy nedovolí spokojit se s povrchní deklamací). Velice rychle převezme Bittner po Šamberkovi *obor 'milovníků'*, veseloherních i tragických. Někdy se toto jeho začátečnické zařazení pokládá za hollé nedorozumění, Bittner sám své vážné 'milovnické' pokusy ve svých pamětech zlehčuje, ale pro jeho umělecký růst bylo velmi důležité hrát hrdiny, přesněji zúžený druh mladistvých hrdinů, nazývaný tehdy oborem tragických milovníků. Sám oceňoval pouze své 'salonní milovníky' v moderních francouzských společenských veselohrách, ale dobová kritika přijímala velmi vstřícně a s nadějí i jeho hrdiny v klasických dílech.

Ve svých pamětech Bittner připomíná svůj první 'neúspěšný' pokus o Romea, který ho měl údajně od podobných úkolů napříště odradit, a cituje jako doklad svého fiaska Pfliegerovu a Nerudovu kritiku. V první z nich se praví:

„Mladý ten a přičinlivý herec, jenž zvláště ve veselohře za krátký čas vynikl způsobem neobyčejným, odvážil se tu poprvé na velikou úlohu tragickou Romea s úspěchem dosti příznivým – později orgán nevystačoval, ve výšce přestal býti povolným a nepěkně zněl. – Nicméně p. beneficiant má svou budoucnost, nebude-li orgán činiti podstatné překážky – i v tragedii“ (Bittner 1894: 174).

Neruda se vyslovuje přesněji: „Myslíme dle hmotných prostředků, jakož i dle talentu [...], že příští obor jeho je zcela jiný a že k němu hlavně kráčetí musí prozatím kusy konverzačními.“ Přesto si Neruda Bittnerova pokusu váží a dále herci pomáhá s reflexí výkonu, jak činívá vždy, když ho zaujme nadějný talent. Vytýká jeho Romeovi některé „začátečnické“ vady:

„přechvatná někdy mluva, příliš pohyblivá mimika, zbytečně bohatá akce. Avšak rovněž se musí uznat přirozenost mluvy a snaha po pravém akcentu, jenž se mu zdařil na četných místech a z Romea jeho, třeba byl tento podobnější milovníku konverzačních kusů než navyklým u nás formám milovníka tragického, učinil přec postavu, jež co první pokus je mladému začátečníku rozhodně čestna“ (Neruda 1954: 308).

Bittner považuje obě kritiky za zdrcující zjevně neprávem. Když si uvědomíme, že šlo o první pokus, vyzní referáty rozhodně uznale a obě plně respektují vážné umělecké úsilí mladého herce. Později, když bude v těchto úlohách nahrazen Jakubem Seifertem, právě Neruda opakovaně a energicky tuto násilnou změnu odsuzuje a snaží se jí svou autoritou všemožně zabránit. Snad po mnoha letech Bittner své dávné směřování hodnotí s odstupem až příliš příkře, když říká:

„Tragický milovník nevyhnutelně v přední řadě musí mítí ‘vzlet’. Vrozený nedostatek jeho nenahradí ani rozum ani studium. A rovněž musí tragický milovník nezbytně mítí pěkný zvukný hlas. Postrádal jsem obého. Dal jsem vale tragickým milovníkům“ (Bittner 1894: 175).

Potom herec vzpomíná, jak si v roli Mortimera v Schillerově *Marii Stuartovně*¹²⁹ pomáhal podrobnou ‘psychologickou’ kresbou a své úspěchy ve ztvárnění vážnějších francouzských milovníků přisuzuje právě skutečnosti, že „jsou to více charakterní milovníci“ (jmenuje Ondřeje v Sardouově *Fernandě* a Dumasova *Levobočka*).

Bittner zdůrazňuje ‘vzlet’ a podmanivý hlas představitelů ‘milovníků’ až v době, kdy již sám nejspíš musel přijmout vyumělkovaný ideál tohoto oboru v podobě Jakuba Seiferta, nebo německé hvězdy Josefa Kainze (1858–1910). S ním se Bittner osobně setkal

¹²⁹ Hrál Mortimera vedle Sklenářové Stuartovny od 8. do 14. reprízy, od 13. října 1868 do 31. ledna 1875.

na jevišti v letech 1877–79 v souboru Meiningenských, kde Kainz tou dobou začínal v oboru ‘milovníků’. Bittner obdivoval jeho ‘vzlet’ i hlas: „když na divadle spustil – vášeň, oheň, žár, hlas vyjadřující celou stupnici mladistvé lásky, od jemného šepotu až k burácející vášni, vždy krásně znějící“ (Bittner 1894: 249). V tomto srovnání samozřejmě nemohl Bittner obstát, ale v době, kdy přicházel do Prozatímního divadla, přinášel svými hrdiny leccos nového a zajímavého. Už v Nerudově kritice Romea je zřetelné, že si počínal jinak, než bylo zvykem: „*pohyblivá mimika, zbytečně bohatá akce, přirozenost mluvy a snaha po pravém akcentu, byl podobnější milovníku konverzačních kusů než navyklým u nás formám milovníka tragického*“. Nebyl sošný a patetický jako Šamberk, byl snad až příliš promyšlený a komplikovaný, byl pohyblivý a mnohem přirozenější, proměnlivější, pohotovější a výraznější v mimice a mimoslovním jednání, než se v ‘milovnické’ stylizaci slušelo. I když všechny prostředky ještě dokonale neovládal a byl začátečnický překotný, jeho úsilí je z Nerudovy kritiky zřejmé, již ve svém prvním Romeovi vytvořil podle zkušeného kritika celistvou postavu, a během několika málo sezon Bittner své pojetí mladých hrdinů v mnoha úlohách více méně přesvědčivě obhájí. Jeho náhlý ústup z rolí ‘milovníků’ bude naopak nedorozuměním – a smutnou známkou úpadku Prozatímního divadla. Kdoví, proč Bittner své rané hrdinské úspěchy v závěru své dráhy pozapomíná. Jeho duchaplně humorné paměti se veškerým trpkým vzpomínkám důsledně vyhýbají.

Další podstatný důvod, proč je třeba brát Bittnerovy počátky vážně, je právě jeho setkání s Otýlií Sklenářovou-Malou. Už víme, že její Julii se vedle Bittnerova Romea dařilo přímo mimořádně skvěle, a také víme, že v tomto ohledu nebyla herečkou-sólistkou, že partner byl pro její výkony nadmíru důležitý. V jejich setkání půjde především o rozvíjení vzájemné citlivosti a souhry. Pro

Bittnerův umělecký vývoj bude nesmírně důležité vést živý mnoho-
vrstevnatý proměnlivý dialog s Otýlií Sklenářovou-Malou na scéně. Nikdo jiný v souboru nebude vnímavější k umění Sklenářové, nikdo se od ní tolik nenaučí jako Bittner. Až do roku 1875, kdy obor milovníků překotně převezme Jakub Seifert, hrají Bittner se Sklenářovou-Malou všechny velké dramatické dvojice, které se v té době vyskytnou na repertoáru, a ve všech podrobnějších referátech o těchto výkonech najdeme užaslý obdiv k jejich vzácné souhře, která se nápadně vymyká nejen běžným poměrům v souboru, ale i jakémukoli racionálnímu pochopení, protože předpokládá jakousi neslyšitelnou a neviditelnou (ale chtělo by se říci přímo hmatatelnou) vzájemnou citlivost.

Bittner zásadně promění Šamberkův okázale reprezentativní obor, a směřuje také k rozvinutí oboru Šimanovského. Kdyby nebyl nucen odejít, mohl dokonce pokračovat v plynulé kontinuitě od J. J. Kolára, jehož považoval za svého (symbolického) učitele, k E. Vojanovi, který se také otevřeně hlásil k umění Bittnerovu. Mohl dokázat v hrdinném oboru totéž, co dokázala Sklenářová: založit skutečně moderní hereckou školu, která promění deklamaci role v tvorbu postavy a která také přirozeně (a definitivně) rozloží tradiční herecké obory. K tomuto vývoji přispěje nezanedbatelně i Bittnerovo herectví, když zcela spontánně přesahuje hranice oborů již od počátku, hrdiny i intrikány vnímá v jejich individuální plastické složitosti. Zřetelné náznaky tohoto směřování vytvoří Bittner již během svého prvního působení v Prozatímním divadle (1866-76): v Ostrovského Tichonovi (*Bouře*), v Ondřejovi v Sardouově *Fernandě*, Valerijovi v Čerňavského *Občanském sňatku*, v pozoruhodném *Faustu*¹³⁰ – vždy po boku Sklenářové-Malé. Kdyby jeho práce

¹³⁰ Fausta převzal po Šimanovském od 16. reprízy. Zatímco Šimanovský Fausta vyrovnával do uhlazeného celku, Bittner jej založí na prudké proměně od filosofujícího začátku k pružnému milovníkovi. Přes místy ještě zpěvavou dekla-

v českém divadle nebyla přerušena, mohl zajímavě propojit celou řadu původně omezených a omezujících oborů, jak napovídaly jeho pokusy v nejneproduktivnějších letech.

Obvykle se uvádí, že obory Bittnera a Seiferta 'vyměnil' zkušený německý divadelník Rudolf Wirsing, když řídil Prozatímní divadlo za správy mladočeského družstva (1876-77), ale on spíše vědomě a razantně dokončí změny, které předtím zkoušelo již od listopadu 1874 Maýrovo staročeské vedení z důvodů politických i – ryze ziskuchtivých: Seifert prostě 'táhnul' diváky, měl předpoklady stát se 'populární' hvězdou, a Maýrovo vedení inklinovalo k zaručeně vděčnému repertoáru, ve kterém se talent operetního seladona náramně hodil. Proto jej začnou už tehdy obsazovat do rolí schematických 'salonních milovníků' i mladých hrdinů namísto Bittnera.¹³¹ Ze stejných důvodů Maýr neúměrně zatíží manžele Šamberkovy – a Šamberk nepřesvědčivě zkusí hrát i vážné charaktery a dokonce povrchní padouchy v současných francouzských hrách.¹³² Již v té době tedy Bittnerovi citelně ubývá větších příležitostí.

Wirsing si rozdíl mezi Bittnerem a Seifertem zcela jasně uvědomí a naprosto přesně je pojmenuje:

„Bittner jest, pokud mohu již nyní posouditi, bez odporu větší talent herecký než Seifert. Pojímá úlohy své správně, dovede je oduševnit a vždy, ať kdykoli, vniká hluboko v ducha povahy a snaží se ji znázorniti netoliko v rysech hlavních, nýbrž i v nesčetných, pro obyčejného diváka sotva pozorovatelných podrobnostech, slovem Bittner tíhne převahou k oboru charakternímu. V úlohách ryze reprezentačních, zejména v nesčetných, z větší části více méně šablonovitých úlohách 'milovníků'

maci přiblíží již zcela osobitě Fausta životní pravdě a ukáže jeho lidské stránky. 17. května 1874 a 18. ledna 1876 ho hraje vedle Markétky Otýlie Sklenářové, mezitím si s ním 27. listopadu 1874 Markétku zkusí na své benefici i Marie Bittnerová a vedle ní Bittner jako milovník ztratí svou sugestivitu a ustoupí téměř až k 'šabloně'. Mefista v té době hrál hostující J. J. Kolár a na poslední repríze 18. ledna 1876 jej převzal Šimanovský. Po návratu z Německa se Bittner uvede právě Mefistem – a tato úloha určí jeho další směr v Národním divadle.

¹³¹ Už v larmoyantní francouzské hře *Dalila* hraje Seifert v listopadu 1874 salonního milovníka po boku titulní hrdinky Julie Šamberkové, v březnu 1875 titulního *Dona Carla* a milovníka Orsa „ohromující náruživosti“ v Sardouově efektní *Zášti*, vedle toho je stále přetěžován v operetě.

¹³² Neruda mu vyčte, že padouchy karikuje a vnějškově charakterizuje přivíráním – mhouřením očí.

musí však ustoupiti Seifertovi a sice z dvou závažných příčin: Bittner sice zevnějškem svým co do elegance Seifertovi v ničem nezádá, ale elegance Seifertova jest, abych tak řekl měkčí, ženštější, příjemnější. [...] Seifert, jsa podporován sympathičtějším orgánem, může jí [tedy úloze] dodati úlinější lahody, nežli Bittner, kterýž i v úloze nejšablonovitější snaží se charakterisovati a drsnějším, vlastně charakterističtějším orgánem svým stírá s ní pel bezprostřednosti nonchalance a začasťe i lehkomyšlné bezmyšlenkovitosti – slovem Bittner bude vždy hercem, zajímavícím spíše diváctvo vzdělané a nejvzdělanější, kdežto Seifert vždy bude míti přízeň obecnstva nejširšího“ (Arbes 1914: 133).

Stěží lze vyjádřit výstižněji rozdíly v těchto dvou hereckých povahách a popsat samotné Bittnerovo směřování, které vycítil již Neruda po shlédnutí Romea. Škoda, že nemohli oba herci působit dál vedle sebe v prosperujícím divadle. Wirsing totiž rozhodně nenaznačuje, že by měl Bittner opustit všechny postavy hrdinů, nebo že by dokonce byl pro divadlo nadbytečný. Jenomže souhrn celé řady nepříjemných okolností vyštve manžele Bittnerovy na jaře 1877 do ciziny, a ze všeho řečeného je bohužel nepochybné, že Sklenářová-Malá tím ztrácí partnera, jakého Seifert nemůže ani v nejmenším nahradit, naopak, s jeho stoupající popularitou se divadlo vydá docela jiným směrem, než naznačily ‘ansámblové’ inscenace F. Kolára se Sklenářovou a Bittnerem. S Bittnerem současně z českého divadla nadlouho mizí jedna pozoruhodná tendence ve vývoji pojetí hrdiny.

Po svém návratu z Německa si Bittner získá alespoň velký respekt v rozšířených oborech komplikovaných moderních ‘charakterů’, zlomyslných, pichlavých a duchaplých ‘salonních elegánů’ a psychologicky propracovaných ‘intrikánů’, protože v českém divadle zatím neomezeně zavládl Jakub Seifert a navázal na přerušenu okázalou milovnickou éru Šamberkovu. Přesto se i do Bittnerova zralého herectví výrazně promítnou jeho počáteční zápasy o vytvoření hrdiny. Obohatí postavy ‘intrikánů’ a ‘salonních elegánů’ o jemnou psychologii a dokonale uhlazené chování i zevnějšek, dodá jim až jakýsi neodolatelný šarm a jejich proměnlivé charaktery vždy staví na dráždivých rozporech a na napětí mezi virtuózní vnější reprezentací a vnitřním charakterem padoucha, rafinovaně odhalova-

ným především oním 'nešikovným' hlasem v nejrůznějších odstínech polotónu, v jehož ovládnání se herec přiblíží až k psychologickému vyjádření 'podtextu'.

Sezony 1868/69 a 1869/70:

Stabilizace družstva a Bozděchova dramaturgie

Rok **1868**, zahájený premiérou Bozděchova *Barona Goertze*, je rozhodující pro podobu nové správy. Vedení družstva se ujímá nejschopnější politik, jaký se dosud o divadelní správu staral, dr. Antonín Čížek, a konečně stabilizuje finanční situaci Prozatímního divadla ve chvíli, kdy celý národ žije položením základního kamene Národního divadla a ztroskotání jeho zatímní scény by bylo jistě katastrofální. Čížek také konečně prosadí stavbu letní arény, která bude otevřena v létě 1869 a vysvobodí divadlo definitivně z ekonomické tísně. Již začátkem roku 1869 omezí Čížek pravomoci šéfa činohry J. J. Kolára tím, že pověří Bozděcha funkcí dramaturga a dohledem na zkoušky. O rok později pak Čížek dokonce prosadí zvolení jediného ředitele, právníka a milovníka divadla dr. Jana Strakatého, za jehož rázného vedení (do února 1872) dospěje Prozatímní divadlo k svému vrcholu. Tyto kroky jsou výsledkem vleklých sporů J. J. Kolára se správou.

Od začátku bylo víc než zřejmé, že šéf činohry na všechno sám nestačí, nemůže se plně věnovat svým velkým rolím, režii, dramaturgii, organizaci a ještě zodpovědně zastřešovat celou instituci vůči družstvu. Družstvo si opakovaně stěžuje, že Kolár zanedbává svou funkci, že není k zastížení v kanceláři. Jenže to všechno popudlivého Kolára jen víc a víc dráždí. Jmenování dramaturga konflikt ještě vyostří a Kolár píše družstvu rozzuřené memorandum:

„Aby se však míra mého ponížení dovršila, poslán mi na poslední zkoušku veselohry *Růžena* bez mého vědomí a předběžného dorozumění jakýsi dramaturg aneb čím jiného jest, co dozorce, jako bych byl už neschopen neb nedbalý zkoušky řídit“ (Bartoš 1937: 284-6).

Kolárova umanutá touha po osamělém panování je až zarážející, jemu samotnému ve skutečnosti vždy jen uškodí. Z toho všeho jasně vysvítá, že Bozděch jako dramaturg přichází do situace přinejmenším vypjaté a spolupráce s J. J. Kolárem bude pro něj zcela nemožná. Těžko říct, co mohl vůbec dokázat a jakými postranními cestíčkami se přitom musel pohybovat. Snad mu v tom jeho přirozené tajnůstkářské sklony mohly být i k užitku. Oficiálně bude dramaturgem do roku 1876, ale už na počátku politických bojů o správu Prozatímního divadla, v roce 1874, odjede na několikaměsíční studijní pobyt do Paříže a po návratu už se funkci aktivně nevěnuje.

Podívejme se na nejzajímavější nové úlohy Sklenářové-Malé v nejšťastnějším období Prozatímního divadla, během dramaturgického působení Bozděchova.¹³³ Zřejmě nejodvážnějším a nejobjevnějším dramaturgickým počinem v oblasti světového repertoáru bude uvedení dvou her **Alexandra Nikolajeviče Ostrovského** (1823–1886). Není jisté, jaký podíl měl na pokusech s ruskou dramatikou Bozděch, je známo, že byl až jednostranně orientován k dramatické francouzské, ale když mladší členové družstva a vlivný okruh Umělecké besedy prosazovali Bozděcha na místo dramaturga, jedním z jejich požadavků bylo i rozšiřování slovanské dramaturgie, hledání zajímavých kusů ruských či polských. Bozděch tedy mohl tyto hry v divadle hájit, alespoň jako lektor a prostředník mezi překladateli a ředitelem. A v hledání úloh zajímavých pro všechny herce souboru byl snad citlivější než sebestředný J. J. Kolár (a jediná dal-

¹³³ Na začátku sezony 1868/69 ztvárnila Sklenářová-Malá Isabellu v *Sudím Zalamejském*, v úspěšném prvním uvedení Calderóna na české jeviště. Titulního sedláka Pedra Crespa hrál J. J. Kolár a o hereckých výkonech se dočteme, že „p. Kolár st. a pí Malá uchvacovali hrou svou“ (viz. Neruda 1958: 21).

ší osoba, která mohla přímo ovlivňovat vážný činoherní repertoár, byl režisér F. Kolár).

Sklenářová-Malá tak mohla navázat na svou jedinou průkopnickou ruskou postavu, drobnou Turgeněvovu *Venkovanku*, uvedenou ještě Švandou v roce 1866. V Ostrovského hrách už se však herečka musí vyrovnat s drsně zřetelnými projevy přicházejícího realismu, zcela odlišného od realismu francouzských salonních komedií. Obě podoby realistického vnímání a předvádění společenských problémů budou mít na české divadlo zásadní vliv, syrovější a vnitřně dramatictější realismus ruský pak bude bližší těm českým dramatikům konce století, kterým nepůjde o prosté divadelní řemeslo, ale o skutečnou dramatickou tvorbu vyrůstající z živé přítomnosti. Proto musíme prozkoumat obě postavy Ostrovského podrobněji. 8. května 1869 vytvoří Sklenářová-Malá Annu Pavlovnu v kousavé komedii *Výnosné místo* (1856) a necelý rok nato přivede na české jeviště Kateřinu v *Bouři* (1860).

Anna Pavlovna, mladá žena mocného státního úředníka Višněvského (starce s příznaky podagry v podání F. Kolára) – je jen vedlejší postavou hry, ale tvoří důležitou paralelu k hlavnímu hrdinovi, mladému idealistovi Žadovovi.¹³⁴ Dvě velké scény Anny Pavlovny rámují celou hru. V první se ukáže jako hrdá a čestná žena, semletá okolím, jako jediná hluboce chápe Žadovovy sny o lepší společnosti, které se mu vzápětí rozpadnou už po roce neutěšeného manželství s poslušnou naivní husičkou Pavlou, toužící po snadném blahobytu. Teprve když jde zničený Žadov svého mocného strýce Višněvského prosit o protekci, je zachráněn strýcovým nečekaným pádem a ostudným prozrazením jeho neomalených špinavostí, podplácení a okrádání. Těsně předtím otevírá poslední (páté) dějství

¹³⁴ Hrál jej Šimanovský – jistě beze všech zpochybňujících komických momentů, podobně jako hrál kdysi Alcesta v *Misantropovi*.

opět Anna Pavlovna svou druhou velkou scénou. Čte dopis od svého zhrzeného ctitele, kterému se na začátku vysmála a který se teď pomstil tím, že odhalil Višněvskému její dávnou lásku. Pro umění Sklenářové se tu naskýtá na svou dobu nezvykle krutě otevřený monolog ženy trpící v ponižujícím manželství. Když si pak na ní Višněvský vylije svůj vztek na všechny prohry, žena hrdě přiznává:

„jsem vinna jen sama před sebou, ne před vámi. [...] Namlouval jste si mě jako starý záletník, co si kupuje mladá děvčata dárečky a cetskami. Díval jste se na mě jako mlsný satyr. Musel jste vidět, jak se vás štítím. Bylo vám to jedno a dosáhl jste svého. Koupil jste si mě od našich za peníze jako Turek otrokyni. Co ode mne chcete? [...] Ztratila jsem úctu sama před sebou“ (*Výnosné místo*, Praha 1951, přeložil Ladislav Fikar).

Výnosné místo se bude hrát v Prozatímním divadle překvapivě často.¹³⁵ Přestože Anna Pavlovna není role velká rozsahem, je v ní mnoho nového, s čím se Sklenářová dosud nesetkala, a co využije, až se i v Čechách objeví první realistické hry a podivná ženská stvoření. Neruda se bohužel v referátech věnuje pouze dramatu samotnému a výkon tragédky nijak nepřibližuje, můžeme jen hádat, že využila především své zkušenosti se současnými francouzskými hrdinkami, jejichž nadužívaná povrchně šokující ‘odhalení’ Ostrovský v Anně Pavlovně vlastně zpochybňuje. Stejně jako konvenční střetnutí osobních citů a povinnosti, v Ostrovského hrdince značně trpce pootočené. Anna Pavlovna je docela všední, věrná manželka, bez skandálních mileneckých zapletenců a nemanželských dětí, trpně dodržuje své povinnosti, ale není přitom žádná nevinná oběť nebo zmučená světice. Na povinné úctě a věrnosti manželovi není nic vznešeného, naopak, je to krajně pokroucená a pokřivující povinnost, snižující ženu na úroveň zboží. Anna Pavlovna se cítí jako součást systému, cítí svou vinu, že se všemu pasivně poddala. *Pouze uvnitř* se těm naprosto všedním poměrům vzpírá, a v běžných nejvšednějších a spořádaných vztazích odhaluje děsivý vnitřní rozklad

¹³⁵ Jen do 8.4.1870 6x, a potom i v dalších nastudováních.

a hnilobu. Její hrdinství je nakonec v bolestné otevřenosti, s níž přiznává svou vlastní bídu. Anna Pavlovna tak zcela zvláštním novým způsobem vyjadřuje bytostné téma herečky – hrdinství jako nadlidské úsilí překonat omezenost poměrů.

10. března 1870 naváže Sklenářová-Malá na Annu Pavlovnu další Ostrovského postavou: **Kateřinou** v jeho *Bouři*. Neruda opět vítá současné ruské drama na českém jevišti, ocení hru jako „svlékání lidu“, „odhalování a léčení nemocí národa“ – které jsou nám ovšem cizí:

„Humoru v *Bouři* není, myšlenky její jsou ostrý kámen a na slovech její třesou se slzy. U nás jsme věděli napřed, že *Bouře* přijata bude s citem rozdílným. Zvlášť pro tu nahost povah ženských. [O Sklenářové Kateřině dál píše...] Povaha nadmíru sensitivní, čistě dívčí. Za svobodna byla jako poupě zavité, samý sen a modlitba. Poupě se nyní rozvilo, květina žádá plného květu, místo snu barvu ohnivé skutečnosti, za modlitbu splnění tužeb. Mladé děvče musí milovat a sensitivní povaha musí milovat náruživě. Tichon [Jiřího Bittnera], dobrý člověk, nehodí se pro lásku takovou. Je pod železným komandem své matky [která v podání Magdalény Hynkové...] v pocitu své neomylnosti přímo zkameněla“ (Neruda 1958: 127–128).¹³⁶

Když si připomeneme kapitoly o Tylových herečkách a jeho postavu Jedličkové v *Paličově dceři*, uvědomíme si, že se Hynková v *Kabanové* konečně znovu dostala k postavě naprosto přiměřené svým schopnostem, a že v ní měla Sklenářová velmi silnou protihráčku. O něco dál ještě Neruda výmluvně zmíní, jak pocítil trápení Sklenářové Kateřiny po spáchané nevěře: „sensitivní čivy její se rozechvívají v zimnici“. Kateřina skutečně musela naplno probudit a využít senzibilitu herečky. Její hrdinství a tragická velikost je totiž právě v tom, jak svou situaci *vnímá*, že ji neumenšuje na úroveň běžné intimní banality, ale vztahuje ji k porušení samotného řádu vesmíru, který v sobě pociťuje také přímo fyzicky. O hereckých výkonech bohužel poznamenává Neruda jen stručně nakonec:

¹³⁶ Další obsazení: Boris: Šamberk („ušlechtilý a nihilistický“), Kuligin: Polák, Dikoj: F. Kolár, Barbora (Varja): Čermáková, Kudrjaš: Seifert, šílená stařena: Lipšová. Přestože je ‘personál’ odvážně realistické hry v mnohém svérázný, je vidět, jak dramatik šikovně využívá obvyklé obory své doby, a najde si proto v každém obvyklém divadelním souboru velmi přílehavě své herce.

„Hra, veskrz pečlivá, přispěla k tomu, aby disharmonické akordy přec obecnstvu zněly co harmonie, třebaž divoká. Zvláštní zásluhu má pí Malá, která Kateřině své vdechla výraz nejpoetičtější“ (Neruda 1958: 128).

Lze hádat, že Sklenářová spolu s ostatními (a dle kritika ‘nejlépe’) zmírňovala krutost vyznění realistického obrazu společnosti. Nejspíš tím, že ony intenzivní pocity, odhalující „ženské povahy“ až za přípustnou mez, herečka současně tvaruje v rámci vystavěného celku, že dává také maximální prostor poezii, v Ostrovského textu výrazně přítomné, v křehké citlivosti postavy Kateřiny zvlášť. Protože Sklenářová nepopisuje pouze to, co je, ale ztělesní i své bytostně pociťované vědomí řádu, jak by věci být měly; zachytí přesah ‘ze života’ k poezii, vztahuje se v Kateřině k vesmírnému řádu. Proto kritik pojmenuje její výraz jako „nejpoetičtější“.

Kateřina je nepochybně zcela novou, obnaženou podobou ženství, které se nedobrovolně dostává do rozporu s celým okolním světem, postavení ženy ve společnosti neumí přijmout a jedná v zoufalé snaze vymknout se z nesnesitelnosti své situace a nalézt nějaké smíření s řádem. Ne nadarmo si o málo mladší dobová kritika povšimne jisté příbuznosti Kateřiny a Preissové Evy krajčičky (*Gazdina roba*), ztvárněné nejbližší žačkou Sklenářové, Marií Bittnerovou, o necelá dvě desetiletí později v Národním divadle. Zatímco vzpurná Eva má svou paralelu v nešťastné kamarádce Zuzce, nesoucí tiše, pokorně a trpně svůj kříž vyřazení ze společnosti, přecitlivělá Kateřina je postavena proti lehkovážné Varje, která uvažuje o stejném hříchu ryze prakticky, takže o to víc vyniká tragédie Kateřiny, způsobená vlastní duševní výlučností. Vyčítá Borisovi: „Proč jsi přišel? Zahubit mě! Vždyť jsem vdaná, do smrti musím žít s mužem!“ A když poprvé Borise obejmě, říká: „Teď se ti mi najednou zachtělo umřít!“ Boris se diví: „Proč umírat, když je nám spolu tak dobře?“ Ale Kateřina trvá na svém: „Ne, já živa nebudu. Vím to.“¹³⁷ Je to dívka sváza-

¹³⁷ Cituji překlad Sergeje Machonina (1970).

ná se smrtí, s vodním živlem, s něčím, co z ní dělá v lidské společnosti cizinku (stejně jako Preissová Eva skončí skokem do proudu hluboké řeky). Jakýsi náznak podobné nesmiřitelnosti lze najít už v Tylově Rozárce v *Paličově dceři* a také o něco silněji v Hálkově *Tamar*, která byla úzce propojená s herectvím Sklenářové-Malé a vnímavý básník v ní postihl cosi pro herečku podstatného. Jakousi vzácně křehkou zranitelnost skrytou pod hrdým sebezapřením, ženskou citlivost spojenou s vnitřní silou, která pod ovládaným kultivovaným zevnějškem stále zápasí s rozumovou vůlí naplnit ideál. Odehrává se v ní hluboko ukrytý zápas mezi ideálním ženstvím a jeho zapíranou živelnou stránkou, která vyvěrá prudce na povrch, protože její vlastní přecitlivělá ženská duše pocítí každou podobnou situaci postavy nesmírně intenzivně. Sklenářová byla tedy přímo předurčená vytvořit první českou Kateřinu a otevřít nové pohledy na ženství v řádu světa. Škoda, že po Kateřině dlouho nedostane příležitost studovat podobně znepokojující novou postavu. Dílo ruského dramatika si zaslouhuje mezi novinkami světové dramaturgie zvláštní místo, protože vyplňuje mezeru mezi Tylovými hrami a výtvoři českých autorů konce století, které na něj teprve navážou.

Mezi oběma Ostrovského postavami vytvořila Sklenářová-Malá v **sezóně 1869/70** vášnivou maďarskou vdovičku Marii Bethlénovou v Sabinově historické komedii *Šašek Jiřího z Poděbrad* a Doňu Mencií de Azuňa v další Calderónově tragédii *Don Gutierre lékař své cti*. O výkonu beneficiantky v úloze nevinné oběti žárlivosti¹³⁸ praví Neruda jen stručně, ale pro herečku dosti typicky: „Menzia pí Malé skvěla se plným životem, přirozeností, a přec zas ideálním nádechem zároveň“ (Neruda 1958: 124). Není to nic jiného, než stále stejný přesah od reálného k ideálnímu, od života k poezii. Herečka vztahuje své postavy k vyššímu řádu už tím, jak v jejich duši vždy

¹³⁸ Titulního podezřívavého manžela hrál Šimanovský.

hledá zápas a spojení nesmiřitelných protikladů. Stejný zápas pocítí v Ostrovského 'nahých' hrdinkách, jako v přísně stylizované španělské světici, z protikladů staví své postavy právě tak, jak to učil své herce kdysi Tyl.

Sezona 1870/71:

Jeřábková Mína

V sezoně 1870/71 ztvární Sklenářová-Malá další čtyři velké hrdinky v původních hrách, které vznikly přímo pro ni: titulní *Libuši* v chabé rytířské hře Zdeňka Kolovrat-Krakovského, Mínu v Jeřábkově společenském dramatu *Služebník svého pána*, Polixenu v Pflegerově historické truchlohře *Della Rosa aneb Poslední Rožmberk* a Vlčkovu poslední titulní *Vlastu*. K Vlastě se ještě vrátíme podrobněji v samostatné kapitole o Vlčkovi.

Nejzajímavější mezi nimi je Mína v odvážném a překvapivě velice úspěšném dramatu z české současnosti **Františka Věnceslava Jeřábka** (1836–1893) *Služebník svého pána*.¹³⁹ Jeřábek, mladší vrs-
tevník Hálek a Nerudy, debutoval již na jevišti Stavovského divadla roku 1860 drobnou klicperovskou převlekovou anekdotou jménem *Veselohra*,¹⁴⁰ v níž si Malá ve své první sezóně v PD zahrála úložku čisté dívky Ludmily. Další Jeřábková veselohra, *Cesty veřejného mínění*,¹⁴¹ patřila k nejúspěšnějším své doby a na repertoár se ještě několikrát vrátí. *Služebník svého pána* směřuje od satirického zesměšňování českých maloměšťáků k závažné sociální kritice, dotýká se s velkou vážností aktuálních sociálních problémů. Jeřábek se podle Ljuby Klosové¹⁴² dokonce přímo inspiroval nedávnou svárovskou stávkou.

¹³⁹ 21. 11. 1870 – 23. 9. 1881 (16 x), Režie: František Ferdinand Šamberk.

¹⁴⁰ 20. 10. 1864 – 13. 6. 1865 (3 x).

¹⁴¹ 14. 3. 1866 – 27. 11. 1873 (12 x), Malá hrála Violu – viz kapitola o prvních sezónách.

¹⁴² DČD III. 1977: 84.

Ve hře se střetne geniální mladý vynálezce Václav Budil (Šimanovský) s všemocným a bezostyšně dravým továrníkem Dornenkronem (J. J. Kolár).¹⁴³ Ten se zprvu jen kvůli populistické reklamě úspěšného politika-lidumila ujímá zoufalého vynálezce, který se náhodou pokusil o sebevraždu před továrníkovým domem, jakmile však objeví Budilovo nadání, okamžitě ho zaměstná a velkoryse podporuje jeho pokusy s převratným elektrickým strojem. Již v této expozici na scénu vstoupí ušlechtilá, vzdělaná vychovatelka továrníkovy neteře, **Mína**, postava psaná pro Sklenářovou, která musí již od prvního okamžiku (téměř beze slov!) upoutat pozornost diváka a vzbuzovat podezření, že skrývá jakési důležité tajemství – spojené s Budilovou minulostí. Když je Budilův vynález dokončený a přinese úspěch i slávu, Dornenkron stroj představí světu svým jménem a jeho továrna ho má také vyrábět. Budil pochopí, že ho Dornenkron pouze zneužívá, vzbouří se a odejde s varováním, že na stroji připravil pro tento případ tajné ‘pero X’. Vzápětí se postaví do čela dělnické stávky.

Vedle toho se skrze postavu Míny rozvíjí napětí v intimních vztazích. Právě jí se naivní neteř továrníka Josefina¹⁴⁴ svěřuje, že je do Budila zamilovaná, Dornenkron svou neteř Budilovi bezostyšně nabízí jako úplatu za smír a současně usilovně světácky svádí Mínu. Nakonec Mína žádá Dornenkrona o propuštění, on se jí pokusí získat násilím a náhodou za dveřmi přítomný Budil se jí rázně zastane jako své ztracené ženy, jejich společná minulost je odhalena a odpuštěna: Mína Budilovi odpustí, že jí kdysi vyčetl chudobu, a Budil Míně odpustí, že ho proto opustila. Dornenkron chce Budila zastřelit, ale vzbouřený dav dělníků mu v tom zabrání. Vzápětí vzpouru násilím

¹⁴³ Od 12. reprízy převezme Budila Slukov. Dornenkrona hraje již od 6. reprízy Šmaha a poslední dvě představení pak Šimanovský.

¹⁴⁴ Marie Horská (1–5) + Veverková (6–11) + Ludvika Rottová (13–15) + Pošpíšilová (16).

potlačí vojsko a Budil padne náhodným výstřelem. Dělníci ho uctívají jako mučedníka. Dornenkron hledá jeho tajné nákresy a Mína jej přistihne. V rozrušení ho prokleje a odhalí jeho skutečnou odpudivou tvář, než se sama zhroutí. Poslední efektní scéna se odehrává přímo v továrně u Budilova stroje, zvenku doléhají zvuky pohřebního průvodu vynálezce. Dornenkron odmítne jít na pohřeb a hledá tajné pero. Najde ho, ale po stisknutí stroj exploduje a zapálí celou továrnu, Dornenkron je potrestán.

Neruda líčí přesvědčivý Jeřábkův úspěch u obecnstva a chválí ožehavě aktuální námět:

„Otázka, v jakém poměru má konečně být kapitál k duševní a hmotné síle pracovní, je posud otázkou bez odpovědi – začínající nyní emancipování se dělnictva (spolky) je teprv počátkem či pokusem odpovědi nějaké. Také Jeřábek nepodal odpovědi té ani praktickým pokynutím ani poetickým domyslem, on se obmezil na dramatické dolíčení některých případů frapantních, tragicky dojemných, jaké z poměru dosavadního vzrůstu mohou a také vzrůstají, – viz Svarov v skutečnosti, tak trochu ‘Montjoye’ v domyslu. Pokud Jeřábek případy ty předvádí v plném proudu života, povedly se mu efekty scénické velmi dobře, první tři akty jsou živé, stupňují se a poutají, zvláště třetí akt je stavěn zcela šťastně a rozhodl úsudek obecnstva“ (1958, str. 154).

Za vrchol kusu považuje Neruda scénu, kdy se Budil konečně přiznává k Míně. Přestože si na hře váží spíše odvahy předvést na jevišti ožehavé sociální otázky, nejlépe zvládnutá zůstala podle něj v rámci celku zřejmě rovina intimní. Další dvě jednání kritik chápe už jen jako příliš dlouhý sentimentální epilog, což způsobila také nepřesvědčivost představitele Dornenkrona (J. J. Kolár), který neznal jedinou větu z paměti! Dornenkron byl v jeho podání zřejmě jen další romanticky ďábelský padouch, zaměnitelný s kterýmkoli jiným.

Není pochyb, že Jeřábek učinil ve své době odvážný divadelní pokus. V *Dějínách českého divadla III*. Ljuba Klosová rozebírá *Služebníka svého pána* především jako předzvěst nadcházejícího třídního boje. Píše, že Jeřábek „ovlivněn soudobou francouzskou dramatikou, vyhnul se formě situační konverzační hry“, ale přesto neunikl z rámce konvencí – a „zobrazil tento reálný sociální rozpor metodou

starého romantického dramatu jako srážku principu dobra a zla“. Zatímco Dornenkron je vylíčen Jeřábekem jako „kořistník, zhýralec, pokrytec“, jeho protihráč Budil zůstává podle Klosové „nekonkrétním příslušníkem demokratické inteligence a zastáncem práv dělnictva“ (DČD III. 1977: 84).

Takové konvenční romantické dělení sil odpovídá plně obsazení Dornenkrona a Budila J. J. Kolárem a Šimanovským. Jan Císař ve svém *Přehledu dějin českého divadla II.* přesněji popisuje Jeřábekem použité romantické postupy:

„Ze sociologického hlediska vzato zobrazuje zápas mezi kapitálem a námezdnou prací, ale princip celkové výstavby textu je romantický. Obě hlavní dramatické postavy jsou napsány jako vyhraněné romantické typy: Budil – rozervanec, Dornenkron – ztělesněný ďábel. Také kompoziční postupy jsou příznačné pro romantické drama (náhoda, ztracená a nalezená láska), stejně tak efekty, jimiž romantické drama rovněž nešetřilo (výbuch stroje) a rovněž emocionální vypjatost“ (Císař 2004: 27).

Využitím těchto vyzkoušených postupů Jeřábek dosáhl potřebné divadelní působivosti a velkého úspěchu u diváků. U dělnických ochotníků byla tato hra ještě na přelomu 19. a 20. století oblíbenější než novější realistické kusy, právě pro svou čitelnost, divadelnost a emocionální vypjatost.

Jeřábek vlastně v tématu vzpoury dělníků navazuje na Tylovo odvážné dílo *Kutnohorští havíři*, které mělo přes konkrétní historické zasazení potíže s cenzurou a v 50–60. letech se na něj zapomínalo, i když se je Švanda pokusil uvést. Tyl se mnohem více zabývá samotnými havíři a jejich jednáním, smyslem jakékoli vzpoury. Jeřábek nechá jednat pouze Budila, který rozhoduje za bezhlavý dav v pozadí – také Budil jako jediný padne a tím vzpoura končí. Stejně jako u Tyla vypukne bouře teprve v okamžiku, kdy se padouch pokusí ‘zneuctít’ Mínu, do té doby se Budil pokouší stále o jakousi dohodu. Jenomže Tylova Anežka aktivně zasáhne právě do vyjednávání mezi havíři a mincmistrem (z oddanosti otci, dané vyšším řá-

dem), kdežto na pasivní Mínu Dornenkron zaútočí prostě proto, že je zvrhlý – a tímto násilím se také teprve plně odhaluje jeho ohavná povaha.

Přestože Tyla vinili, že postavy jeho hry jednají z pohnutek příliš osobních, oproti Jeřábkovvi se více soustředí na veřejné otázky, které se dotýkají celé obce. Jeřábek sice nezakrytě líčí současnou společnost a přivádí na jeviště současné postavy, ale o to výrazněji je idealizuje, a rovinu jejich osobních vztahů propojuje s rovinou společenského rozporu spíš pouhými náhodami. Přesto je posun od Tyla k Jeřábkovvi pro vývoj dramatu a divadla důležitý, směřuje stále od romantismu k realismu, a obě tyto tendence se v něm různě prolínají. Tylové ‘kulisy’ vypadají na první pohled víc romanticky, stejně jako jeho typy rozervance (Vít) a padoucha (mincmistr), ale v detailu jsou jeho postavy složitější a realitu vzpoury Tyl vylíčí z více stran a nemilosrdněji. Jeřábek na zřetelně realistickém pozadí (zobrazení současného prostředí) kupodivu méně úspěšně zápasí s romantickými konvencemi.

Jeřábkův příklon k realismu je tedy spíš vnější, ale i přesto v jeho pokusu najdeme mnoho nového a neobvyklého, co se na jeviště dostává postupně až mnohem později. Pozoruhodné jsou například na svou dobu nezvyklé mimoslovní motivy, utkvěle se vracející – například podivné zlověstné zvuky ‘zdáli’, ponechané bez vysvětlení, tajemně spojené s děním ve společnosti i v ‘duši’ jednotlivých postav. Propojování zneklidňujících nejasných motivů s jednáním postav není jen pokus o vnější zachycení prostředí. Co tedy skutečně nabízí Jeřábek hercům? Jsou to pouhé konvenční romantické typy, nebo takové žánrové zařazení způsobila především premiérová interpretace, která se stala jistou zjednodušující tradicí? Jeřábek nepochybně z romantických typů vychází – a díky tomu také najde

pochopení u herců různých souborů (i ochotnických). Snaží se ale schematické typy od počátku zpochybňovat.

Jistě oprávněně srovnává Neruda Jeřábkovu hru s Feuilletovým *Montjoye*,¹⁴⁵ který v Čechách proslul díky skvělému výkonu F. Kolára v titulní roli bezohledného politického padoucha (a díky celé sehrané Kolárově inscenaci). Neruda se podivuje, proč si J. J. Kolár zvolil úlohu Dornenkrona, když mu nestála za trochu práce. Nepochybně v roli vycítil prostor pro předvedení svého herectví, zdála se mu efektní, snad právě pro své romantické rysy, víc péče studiu postavy již nevěnoval – protože vyhraněného romantického padoucha přece ‘uměl’. Je škoda, že Dornenkrona nemohl vytvořit F. Kolár, navázat na *Montjoye* a zdůraznit na továrníkovi jiné než konvenční romantické rysy.

Služebník svého pána byl totiž v domácí dramatičce důležitým mezníkem také pro herce, což můžeme ukázat právě na postavě Míny, inspirované Sklenářovou. Mína je v mnohém zajímavá. Více se o ní dočteme v referátu Josefa Durdíka. Ten také podrobněji popisuje Šimanovského Budila – jako typického romantického rozervance, kterého vyznačuje „stálé vření, zádumčivost a vzdornost“¹⁴⁶. Durdík tím potvrzuje zdůrazňování romanticky černobílého dělení dobra a zla v interpretaci hry. Konečně o výkonu představitelky Míny píše:

„Pí Sklenářové umělecká píle vynikla jako vždy. Scena svodu výborně hrána. Když po té Budil rozhodným hlasem k Míně se přizná, a ona náhle vzkřiknouc: ‘Můj Václave!’ v jeho náručí se vrhne – jakoby dva magnety k sobě se srazily, jež dlouho se zdráhaly zákonu přírody poslušny být – to se podařilo básníku i umělkyni; v jejím výkřiku složena taková srdcejemná mocnost, skutečný to *prazvuk přírody*, že krásnějšího vrcholení celé scény si mysliti nelze“ (Durdík 1874: 187).

Durdík tedy vyzdvihuje stejnou scénu jako Neruda a její sugestivitu vysvětluje intenzivní přítomností Sklenářové-Malé v dramatické situaci a její působivou emocionální, mimickou i hlasovou reakcí, která v divákovi vyvolala představu *skutečného prazvuku přírody*.

¹⁴⁵ Premiéra v PD 21. července 1864, viz kapitola o prvních sezonách Sklenářové-Malé.

Kritik zřejmě opět popisuje takový herecký projev, který přesahuje svou konkrétní bezprostřednost a přirozenost k něčemu vyššímu a ideálnějším, snad právě k hlubšímu, prapůvodnějším archetypu nepochopitelně oddaného ženství.

Zajímavé je, jak dráždivě na soudobé diváky působil závěrečný útok Míny na Dornenkrona:

„Předně ono horlení Míny proti Dornenkronovi nad mrtvolou Budilovou jest nemístné; muselo by se zkrátit i ZMÍRNIT. Co mu tam Mína vše vyčítá, divně zaznívá z úst jemnocitné vzdělané dámy. Ta kdyby to věděla, mlčela by, a zde nastává otázka, *kdy a jak* Mína se všeho toho dopídila. V *hlubokém bolu* pak jest takové dlouhé kázání tím méně možné, čím vzdělanější a útlejší jest trpitelka, a jestli je možné, pak není krásné“ (Durdík 1874: 183).

Z poslední věty lze hádat, že Sklenářové Mína výrazně opustila meze dobových estetických konvencí. Netvoří ideál ve smyslu nějaké konvenční (romantické) představy, ale jako pokaždé znovu živě vznikající touhu po dosažení řádu. Její Mína se skutečně nakonec *musí* aktivně postavit zlu v Dornenkronovi, i když je to ‘nepěkné’ a společensky nevhodné, cítí ten výstup jako svou svatou povinnost vůči celému světu. Její spílání nelze považovat za konvenčně estetický monolog. Až do odhalení minulosti a lásky Budilovy mohla Mína Otýlie Sklenářové zůstat navenek docela konvenční sentimentální romantickou ztracenou a nalezenou milenkou, ale právě v nepřístojné scéně s Dornenkronem nad mrtvolou Budilovou překračuje meze tohoto oboru a bouří se proti své konvenčně pasivní úloze. Postaví se aktivně proti zlu v celé společnosti. To ona přímo pohádkově přivolává trest na hlavu továrníka, ne jen vlastní Dornenkronova pýcha a Budilovo tajné pero.

Ani před tímto hrdinným výstupem však Mína není pouhá konvenční trpící milénka. Mína od počátku nejvýrazněji ze všech postav Jeřábkovy hry poutá pozornost – ne romantickými efektními citovými výlevy, ale především – nevyřčeným *tajemstvím*. Své tajemství dokonce neodhalí ani v řeči ‘stranou’, jak bylo v dobové dramatice

obvyklé, aby divák přece jen věděl víc, než ostatní postavy na jevišti. Mína skrývá tajemnou minulost, která je beze slov přítomná ve všem, co dělá právě teď, tak jako u postav Ibsenových vstupuje minulost do současného jednání. Její jednání má *skrytý smysl*, dá se říci – jakýsi *podtext*. Ale tajemství má i romantický hrdina Budil, (ovšem převtělené do Míny), a důležité je, aby měl tajemství i Dornenkron. Není jako typický padouch J. J. Kolára od počátku démonický, odhaluje se jenom nerad a postupně, dokáže být sugestivně okouzující, obratně se scénuje jako lidumil.¹⁴⁶ Od začátku musí divák vnímat napětí mezi Mínou, Budilem a Dornenkronem a odhalení ukrývaných vazeb nepřichází pouze překvapivě zvenčí, z ruky všemocného romantického autora splétajícího zápletky, ale současně i z nitra postav, když pod tlakem situace jejich minulost vyvře na povrch, ve scéně, která na diváky působila z celé hry nejsilněji. Z tohoto pohledu bylo víc než prozíravé obsazení Sklenářové, která mohla i na minimálním prostoru svou prostupnou tváří upnout zájem diváka na ony skryté stránky své postavy. A Mína vystihuje z umění herečky opět jinou stránku, než ostatní postavy pro ni napsané: Jeřábek vnímal především její schopnost ukrývat a odhalovat současně, ‘potlačovat’ vnitřní citová hnutí právě tak, že je spolehlivě pocítí přítomný divák. Dával mimořádný prostor jejímu mimoslovnímu jednání a práci na souhře, jaký do té doby herci nacházeli spíš v ojedinělých ruských či povrchnějších francouzských hrách.

Služebník svého pána se hraje po celou dobu trvání Prozatímního a v Národním divadle bude znovu nastudován 19. ledna 1885, se Sklenářovou opět jako Mínou.¹⁴⁷ Teprve 9. května 1884 bude

¹⁴⁶ Když se roku 1892 v ND k této roli dostane Jiří Bittner, jistě využije všech proměnlivých tváří továrníkových, bohužel již v té době Jeřábkova hra nikoho příliš nevzrušuje, patří k minulosti, ještě nostalgicky oblíbené mezi diváky.

¹⁴⁷ 19. 1. 1885 – 29. 7. 1891 (9x), Budila převezme Slukov a Dornenkrona Šmaha. V dalším nastudování Mínu ztvární Marie Bittnerová – od 27. 5. 1892 do 20. 6. 1892 4x, od 5. reprízy převezme Mínu opět Sklenářová a poté Hana Dumková, Dornenkrona vytvoří Bittner a Budila Slukov.

v Národním divadle uvedena další Jeřábkova hra, historická tragédie *Závist*.¹⁴⁸ Toto Jeřábkovo dílo už ve své době nic nového a významného na jeviště nepřinese a *Služebník svého pána* zůstane ojediněle odvážným dílem svého autora.

Julie Šamberková:

První vážná sokyně na jevišti

Po premiéře Jeřábkovy aktuální hry vytvoří Sklenářová-Malá v **sezóně 1870/71** ještě další dvě postavy napsané přímo pro ni, dvě historické hrdinky: Pflegerovu Polixenu a Vlčkovu *Vlastu*. Gustav Pfleger Moravský (1833–1875) se ve své hře z českých dějin *Della Rosa aneb Poslední Rožmberk*¹⁴⁹ neúspěšně pokusil o osudovou tragédii (psanou archaicky stylizovanou prózou). Hra ztroskotává na zdoluhavém obcházení ‘osudového’ tajemství, které je od začátku příliš zjevné a Sklenářové Polixena je zcela konvenční nevinná dívka, sevřená mezi povinností k otci a láskou k titulnímu hrdinovi. Když se konečně rozhodne trpně obětovat život povinnosti, odhalí v Della Rosovi vlastního bratra a povinně odběhne spáchat sebevraždu. Autor zpracovává velmi podobný romanticky historizující námět jako Sabina v *Černé růži*, ale v ničem nepřekročí úroveň pokusu o ovládnutí konvenční formy. Sokyni Sklenářové Polixeny,

¹⁴⁸ 9. 5. 1884 – 26. 2. 1887 (6x), hra oceněná v Náprstkově soutěži. Komplikovaná hlavní ženská postava, Johanna z Rožmitálu, která nejvíc ze všech posouvá děj, je snad napsaná pro Sklenářovou, ale na premiéře ji ztvární ambiciózní Marie Pospíšilová. Teprve po jejím skandálním odchodu z ND převezme Johannu Sklenářová (od 5. reprízy 18. 2. 1887). Tato mocná a zkušená žena zasahuje do zapletené politické situace kolem volby českého krále tím, že se nečekaně přikloní k Jiříkovi z Poděbrad a svým ohnivým řečnickým výkonem obrátí postoj většiny šlechty na jeho stranu. Není úplně jasné, jestli jen předstírá své vlastenecké nadšení, aby získala samotného Jiřího, ve kterém vidí perspektivního vítěze. Když je ale Jiří na dosah vítězství ohrožen zradou, Johanna se nakonec rozhodne ho zachránit svým vlastním činem a spojit svůj osud s jeho. (Jiří z Poděbrad: Seifert, Menhard z Hradce: F. Kolár, Pešák z Kunwaldu: Bittner.)

¹⁴⁹ Hra byla napsána již roku 1861. Hrála se 30. 1. a 9. 2. 1871.

ovdovělou hraběnku Belgiojosu ztělesnila Julie Šamberková, ze které se postupně vyvine první výrazná protihráčka heroiny v souboru.

Kromě úloh v české dramatice vytvoří Sklenářová-Malá v sezóně 1870/71 jednu významnou postavu současné francouzské dramatiky, kterou jí poprvé zcela prokazatelně věnuje dramaturg Bozděch ve vlastním překladu, zvoleném zcela záměrně s ohledem na herectví Sklenářové. Bozděch pro českou tragédku přeloží postupně dvě současné hry, vynikající zdůrazněním ženských hrdinek, zřetelným už z názvů her: *Fernanda a Arria a Messalina*. Obě přímo počítají s hereckou virtuozitou, typickou pro velké evropské divadlo této epochy, vznikají záměrně jako materiál pro předvedení virtuózního hereckého umění.

19. prosince 1870 (pár dní po svých 26. narozeninách) ztvární Sklenářová-Malá v Bozděchově překladu *Fernandu*, titulní hrdinku typické sentimentální společenské hry módního pařížského dramatika Victoriena Sardou (1831–1908), nadšeně přijaté publikem.¹⁵⁰ Sardou přivádí na jeviště málem povinnou ‘skandální osobu’ – idealizovanou padlou ženu Fernandu, povznesenou ušlechtilým manželem (Bittner). Jeho bývalá milenka Klotilda (ztělesněná Julií Šamberkovou) se mu ze žárlivosti mstí: namísto aby jej od sňatku zrazovala, zatají mu temnou minulost nevěsty (která ovšem ‘hřešila’ jen z lásky k matce). Teprve v patřičné ‘vrcholné’ scéně zamilovaný manžel minulost odhalí, odsoudí a nakonec Fernandě dojemně odpustí.

¹⁵⁰ Poprvé uvedena v Théâtre du Gymnase v Paříži 8. března 1870. Do 29. 4. 1876 se v PD hraje 22x. Další Bozděchův překlad podobně reprezentativní postavy pro Sklenářovou se dostane na jeviště teprve 7. ledna 1876. Je pravděpodobné, že měl Bozděch tento překlad již téměř dva roky připraven a během politických zápasů čekal na vhodnější situaci v divadle. Tentokrát zvolí německého autora žijícího ve Vídni, Adolfa Wilbrandta (1837–1911), a jeho veleúspěšnou tragédii *Arria a Messalina*. V PD se hraje do 15. 10. 1879 celkem 12x a ještě se několikrát vrátí do ND.

Výkon Sklenářové-Malé byl jistě působivý. Sice nemáme podrobnější popis, ale zřejmě přesvědčivě rozehrála nevinnost a ušlechtilost hrdinky v napětí s její společenskou nepatřičností. Neruda v závěru své kritiky pouze stručně uznává, že Sklenářová-Malá s Bittnerem své těžké a delikátní herecké úkoly zvládli umělecky uchvatně (viz Neruda 1958: 161). Zajímavá je poznámka Durdíkova, že Sardou neměl hru přivést k happyendu, protože hrdinka celou dobu směřuje k tragédii a měla v závěru zůstat „ušlechtilé pasivní“ a nakonec si vzít život (viz Durdík 1874: 32). Možná kritik nevědomky vystihl vnitřní směřování herečky, která toto východisko ze situace právě tak cítila, možná šlo o pouhé obecně rozšířené pohoršení, které by jedině smrt provinilé ženy smířila.

Všechny kritiky však shodně pobouřil vystupňovaný útok na city v závěru, kdy Fernanda sama předčítá svůj odhalující dopis manželovi, který Klotilda zákeřně zatajila a oddaný přítel ho v kritickém okamžiku přináší jako důkaz Fernandiny nevinny. Vytrvalé nadšení diváků však svědčí o tom, že jim tato sentimentalita až drastická naprosto vyhovovala, i kdyby jen proto, že dala představitelce Fernandy prostor k virtuóznímu rozehrání citové bouře a jejího ovládnutí, že mohla ozdobit ‘mravně pokleslou’ hrdinku lechtivě nesourodou ideální oddaností. Snad herečka chtěla divákům vnuknout myšlenku, že má hrdinka právo na polepšení, že se může stát lepší, než se jeví z jednoho činu. Je to stále stejná potřeba Sklenářové vztahovat své postavy k něčemu vyššímu, uhodnout a vystupňovat jejich úsilí o vytržení se z omezujících poměrů.

V Klotildě Julie Šamberkové vyrostla Sklenářové-Malé na jevišti výrazná protihráčka – a snad také první vážná sokyně v zákulisí. Po výtečné, ale o generaci starší Marii Lipšové,¹⁵¹ má představitelka hrdinek vedle sebe konečně oslnivou herečku docela jiného, součas-

¹⁵¹ Lipšová byla ještě herečka z Tylova souboru.

ného typu. **Julie Šamberková** (11. 9. 1846 – 3. 2. 1892) byla jen o dva roky mladší než Sklenářová, která ve svých vzpomínkách popisuje, jak mladičká, pověstně krásná zlatovlasá Julie oslňovala pražskou společnost již v době, kdy neznámá Otýlie přišla z Vídně. Již tehdy si Julie Šamberková zvykla být středem pozornosti. Navzdory svému jménu a časnému sňatku s krasavcem Šamberkem si nikdy stejnojmennou Shakespearovu hrdinku po boku svého manžela nezhraje. Její herecká dráha zpočátku déle směřovala k velké opeře (a tehdy jí Malá vlastně uhnula z cesty, když vzdala své přípravy na operní dráhu): Šamberková, obdařená reprezentativně zářivým zjevem a silným hlasem, začíná roku 1865 u německé opery v Olomouci a teprve v roce 1867 (jako jednadvacetiletá) kvůli onemocnění hlasivek přechází k činohře a do souboru Prozatímního divadla, proškolená stejně jako Otýlie Eliškou Peškovou. V té době je však již Sklenářová-Malá naprosto pevně zakotvená v souboru jako vážená ‘tragédka’ a bere na sebe jedinečnou úlohu čisté národní hrdinky. Pro Šamberkovou tak zbývá zúžený prostor úloh zlých sokyň. Jistěže je tento obor přiměřený i jejímu nadání, přes všechny podobnosti ostře protikladnému k nadání Sklenářové, to si však ambiciózní herečka s hvězdnými rozmary nemusela myslet. Jako partnerka milovníků F. F. Šamberka by snad byla docela odpovídající: tíhne stejně jako on k vnějším prostředkům, okázalé deklamaci, dlouho se trápí s nápadně nepřirozenou (a nečeskou) mluvou a nelibozvučnou výslovností některých hlásek. Jenže v době jejího příchodu do Prozatímního divadla milovnická sláva Šamberkova již pohasíná a Julie nebude nikdy jeho jevištní partnerkou. Musí od počátku hrát mnoho těžkých menších rolí, na které její řemeslný přístup (směřující k virtuozitě) vlastně nestačí, zůstává většinou u pouhé vnější reprezentace. V Prozatímním divadle si přesto jistou pozici získá, největších úspěchů dosáhne právě jako protiváha a protihráčka

Sklenářové. Ani později neovládne jemnější psychologii postav a nejlépe vystihne momenty prudké vášně, zloby, nebo pyšného chladu. Bojuje o své místo do r. 1876, kdy napětí v souboru vrcholí kvůli politickým bojům, současně se rozpadá její manželství se Šamberkem a ona odejde z tísnivě malých poměrů do Německa.

S chladnou démoničností, ženskou smyslností a virtuózní technikou hudební deklamace hrála Šamberková Alžbětu v Schillerově *Marii Stuartce* (1867), Shakespearovu Lady Macbeth v *Macbethovi* (1869), Dolores v Sardouově *Vlasti* (1870), titulní Adriennu Lecouvreur (Scribe-Legouvé, 1872) a Messalinu ve Wilbrandtově *Arrii a Messalině* (1876). „Stály jsme po řadu let vedle sebe,“ píše o Šamberkové Sklenářová, „já představitelka Kordelií, Klárek, Přemysloven, ona interpretka Milfortek, Dalil, Rejček. Udály se mezi námi často kruté zápasy, ale ten boj na život a na smrt omezil se šťastně na jeviště“ (Sklenářová-Malá 1912: 93). Skutečnost asi nebyla tak idylická, jak si Sklenářová přála, ze vzpomínek její přítelkyně Anny Řehákové vysvítá, jak Sklenářovou pronásledovala utkvělá představa, že všichni, kdo jí jakkoli ublížili, byli později osudem krutě stíháni – jako nešťastná Šamberková umírající osaměle kdesi v přístavní krčmě v Hamburku. Proto Sklenářová veškeré zákulisní střety i nevraživosti úzkostlivě tajila, jakoby se ani neděly. Přesto je jasné, že Šamberková nemohla být se svou omezenou pozicí vedle Sklenářové úplně spokojená. Svým založením Šamberková sice směřovala spíš k oboru Marie Lipšové, mohla ztělesňovat divoké i krvelačné protihráčky ideálních hrdinek Sklenářové, ale obory nebyly dostatečnou obranou proti bojům o úlohy, každý výrazný herec měl snadno pochopitelné ambice překračovat hranice svého oboru a rozvíjet své umění v nezvyklých polohách. A pozice ‘první milovnice’ a heroiny byla tak lákavá!

V době vzestupu celého divadla se obě herečky v souboru skvěle doplňovaly, jakmile ovšem přijde krize, začnou se do obsazování zaplétat zcela nevhodné vztahy politické i snadno zakryté zákulisní nevraživosti ryze osobní. Jim často ustoupí ohledy k rozdílnému přirozenému nadání hereček. Ale rozdíly tu přesto jsou velice zřetelné. V listopadu 1874 dostane Šamberková reprezentativní titulní roli v hlučně ohlašované francouzské novince, larmoyantní německé úpravě hry *Dalila* (1857) Octave Feuilleta (1821–1890). Šamberková si zahraje vilnou italskou princeznu Falconieru, jejíž smyslné léčky svedou ‘geniálního’ začínajícího operního skladatele od uměleckých cílů i pravé lásky (ztělesní ho Jakub Seifert, který v této době začíná představovat efektní ‘milovníky’). Jan Neruda si na postavě Dalily všímá podstatných rysů herectví Šamberkové: „Chladný a zas uměle vřelý tón má úplně v moci své, také reprezentace její je pro podobné úlohy velmi dobrá a jednotlivé výjevy šly s pravou salonní hladkostí.“ Tyto vnější prostředky směřující k virtuozitě se projeví i v ‘detailu’, který kritik herečce vytýká:

„Někdy zapomíná totiž, že aby pravděpodobnost byla co možná úplná, má každá osoba na jevišti mluvit a jednat *jen* jakoby pro ty ostatní spoluúčinkující osoby na jevišti. Pí Šamberková však častěji vystupuje z rámce toho, jako by osoby *mimo* jeviště, obecenstvo tedy, měly přicházet v souslech a v součinnost, přepne někdy pathos svůj, a to vypadá jako pouhá pomůcka herecká, nutící obecenstvo snad k obdivu. Není to umělecké a pí Šamberková nemá toho potřebí; myslíme, že sobě není té vady vědoma, a proto ji ještě jednou upozorňujem“ (Neruda 1958: 379).

Takové ‘vyklánění’ do hlediště je naopak Sklenářové-Malé naprosto cizí, jak víme, vždy se plně soustředí na situaci a vztah s partnerem na jevišti, a tím diváky vtahuje do dění na jevišti. Jenže Šamberkové nezáleželo ani tak na postavě, jako na tom, aby díky ní vidělo obecenstvo především ji samou, její vlastní okouzlující půvaby i hereckou obratnost.

Velice výstižné srovnání umění obou hereček vysvítá z Nerudova referátu o představení *Dona Carla* 2. března 1875, kdy

se Jakub Seifert poprvé představí v titulní roli a Sklenářová s Šamberkovou se střetnou v úlohách Alžběty z Valois a princezny Eboli. O Alžbětě praví kritik s radostným obdivem: „Mnohými ideálními konturami obmyslil básník poetickou postavu tu, a každé z nich dodává umělkyně naše nejpravější, nejpůsobivější barvu. Mistrné podání v detailu, mistrné, harmonické v celku.“ Eboli Julie Šamberkové ho pak nutí k podrobnějšímu rozboru:

„Seriosní úlohy větší jsou sobě u paní Šamberkové valně podobny. Nikoli co do *zevnějšku*, ten je upraven vždy co nejpečlivěji, ano *oslňuje* i často, ale co do charakteristiky z *vnitřa* na venek. *Detail* je obyčejně *bezbarvý*, scény, ve kterých není možno plně rozložit sílu hlasu, nesetkávají se s účinkem, konečně přijde nějaká z těch scén, které nazývají se rády vděčnými, tu umělkyně pak *rozvlní* se na vskutku působivou, opravdovou *náruživost*, ale ve snaze nahradit nyní vše, *hlas* až zas *překypuje* [vše zvýraznila LCH] a barva se stává rozhodně křiklava“ (Neruda 1910: 29).

Není třeba více vysvětlovat výmluvný popis prostředků Šamberkové. Kritik se upřímně snaží dopátrat příčiny nedostatku, aby herečce nějak užitečně poradil, a překvapivě vidí problém v nedokonalé znalosti češtiny:

„Materiál, z něhož herec hlavně tvoří, je právě *slovo*, a ono jen to slovo mluvy mateřské je prochvěno celým srdcem, a plným vědomím a teprv pak, *když* je tak prochvěno, má sílu plastickou. Měli by sobě povšimnouti mnozí herci naši, jichž znalost mateřštiny je někdy až prachudičká a kteří předce, hledajíce v tom jistou noblesu [...], mezi sebou pěstují jen zábavu německou“ (tamtéž).

Neruda ve svých recenzích často vyčítá manželům Šamberkovým nedostatky v české mluvě a upřednostňování němčiny v soukromí. Zajímavé je však především Nerudovo spojení nedostatku *vnitřní pravdy* a *plasticity* postavy s neporozuměním a hlavně *necitlivostí* ke *slovu*, k mateřskému jazyku a jeho kvalitám (klade vedle sebe „prochvění srdcem“ i „plné vědomí“). Víme, že právě toto spojení hledal a našel v herectví Sklenářové-Malé a patrně doufal, že se jisté věci lze naučit. Dokládá nám opět rozdíl mezi virtuózní (řemeslnou) hudební deklamací (využívající slovo ve dvou často oddělených rovinách – jako základní sdělení významu a jako umně zvládnutý způsob rozvlnění hlasu), a mezi plně promyšlenou i

procítěnou deklamací Sklenářové, která v sobě všechny roviny a kvality slova propojuje, takže cítíme přímo pohnutky *vzniku* jejich určitého znění.

Není pochyb, že dramaturg Bozděch si napětí mezi oběma herečkami v zákulisí dobře uvědomoval, a ne náhodou po *Fernandě* oběma sokyním přeloží právě Wilbrandtovu tragédii *Arria a Messalina*. Jak ještě uvidíme, podobné ‘léčky’ strojil Bozděch na herce s oblibou. Šamberková se dočká Messaliny opravdu na poslední chvíli, krátce po premiéře odchází z divadla (od 7. ledna do 30. dubna 1876 hraje Messalinu 8x), a toto ‘utkání’ zůstane pro její pozici v souboru provždy charakteristické. Wilbrandtova tragédie se vyloženě záměrně soustředí na zápas dvou ženských hrdinek (a dvou virtuózních tragédek, které zápasí také o to, která bude pro diváky větší). Jedna z nich je temná, zločinná a divoce smyslná (Messalina) a druhá světlá a za každou cenu oddaná vlastenecké povinnosti i manželovi (Arria). Na jevišti samozřejmě vítězí Arria, ušlechtilé a statečně vede syna i manžela k hrdé sebevraždě a také je sama bez váhání doprovodí v smrti, aby definitivně pokořila zbabělou soupeřku, která důstojně hrdinsky zemřít nedokáže. V hledišti však často vítězily Messaliny, čím víc nespoutaně smyslné, čím děsivěji zkažené, tím ‘nepochopitelněji’ víc sváděly a fascinovaly obecenstvo.

Jak působily sokyně na české diváky Prozatímního divadla? Nechme o zápasu promluvit nejvnímavějšího svědka – Jana Nerudu: Messalina ho příliš nezaujala – není dost silně tragická, od začátku do konce zůstává stejně zvrhlá, bez jakékoli napínavé změny. Arria je pro něj zajímavější a dramatičtější:

„Kdykoli Arria vystoupne, zašlehne jevištěm žár poesie. [...] Hluboký žár, nejjemnější cit, nejneoblomnější povaha – manželka, matka, občanka co ideál. [...] Hra plná ušlechtilosti znázorňovala ušlechtilost Arriiny povahy, každý akcent byl pravdivý, vroucí nebo markantní, každý pohyb plastický, jediné pohlédnutí výmluvného oka bylo jakoby celým činem a ve všem vládla míra nejnóblejší. [O Julii Šamberkové v roli Messaliny pak Neruda říká...] Nelze upřítí paní té velkou pílí, nelze ne-

připustiti také, že povaha ta, jak již řečeno, spisovatelem samým nakreslena ještě dosti neurčitě, předc by byla paní Šamberková efekt úlohy své značně zvýšiti mohla, kdyby naznačovala projevy smyslné lásky a bacchantické rozpustilosti žárněji a nejen širokým, hlušným rozkládáním tónu“ (Neruda 1910: 76).

Na českém jevišti si Sklenářová-Malá vítězství nenechala vzít, žádná bezuzdná smyslnost se nevyrovnala přesvědčivosti její čistoty a obětavosti. Nejspíš i její herecké umění, soustředěné na duši postavy ukrytou ve slovech, působilo na diváky výmluvněji, než jakkoli ovládnutá virtuozita Šamberkové, rafinovaně útočící na smysly obecnstva. Pohled očí zřejmě žádná vnější technika sugestivním jednáním nenaplní. Sklenářová obstála proti Messalině Šamberkové, která vzápětí z ‘bojiště’ trpce utíká, obstojí i mnohem později v Národním divadle proti Messalinám o generaci mladším, proti znepokojivě zraňující Messalině Marie Bittnerové (1891) i proti skandální a nejsmyslnější Messalině hostující Marie Pospíšilové (1895), ovšem v tomto zápase pak půjde o něco mnohem víc, snad přímo o smysl a velikost vlastenecké obětavosti samotné Sklenářové. Postava Arrii totiž okázale vystihuje i cosi z osobního tématu Sklenářové-Malé: její sebezapření pro ideál a absolutní přijetí povinnosti, skryté ve všech postavách velké české herečky.

Jak jsme již viděli, odchod Šamberkové nebyl nijak nečekaný. Narozdíl od Sklenářové-Malé nikdy nečinila žádné ostré rozdíly mezi hraním česky nebo německy, německé prostředí jí bylo vlastní, čímž dráždila české vlastence. Odchodem hrozila mnohokrát a německy mluvené divadlo jí bylo snadno přístupné. Do Prahy se ještě jednou vrátí: 1880–85 působí v pražském německém divadle a 1885–86 se nakrátko vrátí k českému souboru do Národního divadla, než opět odejde definitivně do ciziny.

Sezona 1871/72:

Předzvěsti krize a založení školy Sklenářové-Malé

V sezoně 1871/72 dosáhne prosperující divadlo svého uměleckého vrcholu a právě v této páté sezoně prvního družstva zaznamená stabilizovaná divadelní správa první náznaky otřesů, které povedou až ke zničujícím bojům o moc a nuceným odchodům nejvýraznějších osobností souboru. Rázný ředitel Strakatý, zajišťující stabilitu celého provozu, odstoupí v únoru 1872 pro neshody s intendantem a především se šéfem činohry, J. J. Kolárem, který po něm také ředitelství převezme. Stejně jako tomu bylo v začátcích prvního družstva, ani teď na svou funkci Kolár nestačí a okamžitě se pod střechou divadla rozhoří několik ostrých vnitřních sporů. Svě pozice využije Kolár samozřejmě i vůči vnucenému dramaturgovi (zlé jazyky tvrdí, že dokonce jen touha po likvidaci tohoto ‘nepřítele’ vedla Kolára k ředitelování). Další Bozděchův vliv na repertoár bude tedy již minimální. A to právě v této zimní sezoně divadlo slibovalo hned několik premiér jeho nových her. O jeho veselohře *Světa pán v županu* kolují už nadšené zvěsti, správa ji zatím odsunuje na podzim.

Na jaře 1872 tak čeká Sklenářovou-Malou jediná hrdinka inspirovaná přímo jejím herectvím: 4. března 1872 ztělesní titulní **Kunhutu Kateřinu** v tragédii Františka Zákrejs *Poděbradovna*. Zákrejs pro herečku vymyslel heroickou dceru Jiřího z Poděbrad, která hlásá humanistické ideály – mír celému lidstvu, svobodu všem národům, dokonce vymyslí jakési nové ‘všelidské’ náboženství, a sama uprostřed nepřátelského Maďarska za tyto ideály bojuje a zemře. Celá tragédie pouze ilustruje autorovy myšlenky a hrdinka postrádá jakékoli přesvědčivé protihráče, protože ostatní postavy jsou tu jen pro to, aby dle potřeby hrdince odporovali nebo byli její rétorikou uneseni – totiž aby mohla patřičně pokračovat ve své řeči. Ja-

ko vlastenecky výchovná přednáška podaná oblíbenou beneficiantkou Sklenářovou-Malou působila hra jistě záslužně, Neruda například uznává, že obecenstvo nadchla „mohutná, důležitá idea“ Zákrejsova, i když myšlenkový obsah zcela potlačil děj tragédie a vedle „měkké, sensitivní až lyrické“ Kunhuty zanikají další postavy. Ovšemže obdivuje u tragédky „velké porozumění ideám spisovatelovým“ (viz Neruda 1958: 209). Potíž je také s autorovým veršem, příliš úmorně kopírujícím vytčené metrum blankversu až k výrazům vskutku bizarním, postrádajícím jakýkoli scénický cit. Například:

„Ó znej, že není
trýzně děsné tak, bych mileráda ji
neztrpěla pro tebe... až na jedinou
žalost: ztrátu tebe, králi! Avšak tať
nemožna.“

Verše jsou přesyceny krkolomnými přesahy a inverzemi, velice časté jsou i nesrozumitelné novotvary či archaismy, jako třeba ve verši zdaleka nejbizarnějším, kterým Poděbradovna konejší svého ženi-cha: „zajisté se ti též vrátí dřevní růměn.“ Zákrejsovi chybí i základní cit pro znění češtiny, jaký prokázal ve svém jevištním verši již dříve Hálek. Navíc v rovině tematické zůstává autor *Poděbradovny* u pouhé ilustrace racionálně určeného poslání, nejsrozumitelněji vyjádřeného zvoláním v závěrečném řečnickém výstupu hrdinky: „národové! Vstaňte k novým životům!“ a v jejích úplně posledních slovech: „by vždy v čele svorných národů stál ČECH“.

Zákrejs je typický dramatický zjev vrcholných let Prozatímního divadla. V příznivých letech 1869-1873 se pokusí třikrát uspět na jevišti s výtvary různých žánrů, ale nedokáže víc, než napodobit konvenční formy, aby do nich nalil své vlastenecké myšlenky. *Poděbradovnu* je přesto třeba zmínit, protože v ní její autor využívá virtuozitu Sklenářové-Malé, dokáže vnímat z jejího herectví právě jen její vnější dokonalou techniku, a současně prezentuje přímo

ukázkově zářivý ideál, který veřejnost do osobnosti heroiny vkládá. Její umění tím redukuje na plochou národní agitaci, a pouze díky živému přesvědčení herečky dostává tato dnes nepochopitelná hr-dinka na jevišti další lidské rozměry. Jak to Sklenářová dokáže, uvidíme na postavách Václava Vlčka.

Na jaře 1872 nastává pro Sklenářovou ještě jedna podstatná změna: herečka naváže na svou učitelku Peškovou a začíná sama působit jako pedagožka herectví. **Pedagogická činnost** se brzy stane pro Sklenářovou naléhavým posláním, kterým se nesmazatelně zapíše do dějin českého divadla. Po celý svůj život, i po odchodu z Národního divadla až do své smrti bude obětavě přijímat, vychovávat a opatrovat bezpočet mladých talentů. Jmenujme jen ty známé a nejnadanější: M. Bittnerová a H. Veverková, M. Pospíšilová, H. Benoniová, I. Grégrová, R. Nasková, J. Kronbauerová a dokonce i operní pěvci E. Destinnová a P. Ludikar. To je celá řada hereckých generací. Sklenářová také udivovala zákulisní společnost svou ochotou předávat všechny své dovednosti, zkušenosti i své nejvděčnější role. Vzpomeňme, jak sama kdysi těžce hledala českou učitelku a ještě jako obdivovaná hvězda souboru stále hledala, kde by své nedostatečné herecké školení doplnila. K nešťastnějším obdobím divadla a k jeho nejsilnějším osobnostem patří v kulturní společnosti vždy zajisté i založení *školy*, určité tradice, která dovoluje dalším generacím navazovat, pokračovat i překračovat. I v tomto ohledu je Sklenářová-Malá v Čechách odvážnou a úspěšnou průkopnicí a výsledky jejího úsilí budou v divadle ještě dlouho přítomné.

S jejím výrazným přispěním se začíná dámská část souboru utěšeně rozrůstat, a jak spokojeně pozoruje Neruda, „roste do krásy“. Od této chvíle nebude mít přední tragédka vedle sebe jen protikladně zařazenou Šamberkovou. Nyní do Prozatímního divadla krátce po

sobě vstoupí dvě její první, nevšedně nadané a půvabné žačky, obě předurčené pro obor hrdinek: Helena Veverková a Marie Bittnerová.

Helena Veverková (9. 2. 1857 – 22. 3. 1883) se představila divákům Prozatímního divadla už jako patnáctiletá v dubnu roku 1872, jako *Debora* – tedy v jedné z prvních úloh Sklenářové-Malé. Veverkové je od počátku prisouzen obor vznešených patetických heroin, stejně jako na počátku její učitelce, je snad ještě úžeji vyhraněná. Pozoruhodné je svědectví Nerudovo o nápadném pokroku začátečnice mezi prvním a druhým vystoupením v *Deboře*, které dělilo pouhých osm dní, kdy studovala postavu se svou učitelkou. Druhé vystoupení bylo již zbaveno mnoha začátečnických příznaků a jevílo pro kritika zřetelný „soukromý návod“ Sklenářové:

„Ještě bylo vše ovanuto rozumovým chladem, ale již prokvétal cit na mnoha místech, a myslíme, že slečna velmi brzy dobude si pravé bezprostřednosti a tónu přirozeného zcela. I ve frázovitě, nepřirozené *Deboře* – a snad právě zde nejvíc – je přirozené bezprostřednosti třeba, aby chyba kresby básníkovy byla alespoň poněkud napravena. Také bylo ještě pathetické, ano do nejheroičtějšího tónu nesoucí se deklamace příliš mnoho, ale již jsme vedle toho pozorovali leckteré odstupňování, které bylo velmi místné a dobré“ (Neruda 1958: 219).

Z tohoto nápadného vývoje lze uhodnout, co asi zkušená tragédka svou žačku učila, a jak je vidět, velice úspěšně. Vedla ji od chladné a vznešené patetické deklamace k hledání jemnějších odstínů a ovládaných bezprostředních detailů. Vedla ji k přirozenějšímu výrazu, vlastně proti schematickému textu. Opakovaná vyjádření o vlastním originálním pojetí úloh Veverkové zároveň nasvědčuje, že Sklenářová své žačky neanimovala, nepředehrávala jim postavy tak, aby je mechanicky naučila svoje ‘triky’, učila je skutečně tvořit postavu jako v celku i v detailu propracovanou architekturu.

Veverková rychle okouzlí diváky i kritiku, dokonce i ředitele J. J. Kolára, který jí pak popřává dostatek velkých a těžkých rolí i delší čas na jejich studium, až se Neruda proti svým obyčejům přimlouvá, aby dostávala víc malých rolí bez dlouhých příprav, protože

se potřebuje zbavit nápadné trémy.¹⁵² Celou řadu hrdinek přebírá po své učitelce: Mosenthalovu *Deboru* (1872), Schillerovu *Pannu Orleánskou* (1873), Kláru v Goethově *Egmontovi* (1874), Kordelii v Shakespearově *Králi Learovi* (1874) a Kolárovu *Moniku* (1875). Nadějná tragédka však stejně jako mnoho dalších členů souboru nepřechká v Prozatímním divadle těžká léta bojů a úpadku. V roce 1875 přijme nabídku jednoho z nejnápadnějších soudobých divadelníků H. Laubeho do Stadttheater Wien a dobude si významné úspěchy na velkých německých scénách.

Těsně před svým odchodem hraje v Prozatímním divadle *Moniku*:

„Ovšem k úplné té vyrovnanosti [píše o ní Neruda], k velkým těm konturám a zároveň k tomu jemně odstíněnému detailu, jakým se honosí Monika paní Malé, slečna beneficiantka zcela ještě nedokročila, avšak ve mnohých scénách, přenášejíc Moniku rozhodně do oboru heroin byla slečna taktéž úchvatná a byla přítom také [...] zcela svoje a původní“ (Neruda 1910: 10).

V té době již osmnáctiletá heroina zdaleka není začátečnicí, při svém nápadně vyhraněném talentu by po třech letech v Prozatímním divadle měla mít svou pozici v souboru jasnou (jako kdysi její učitelka). Ale její situace je složitější, protože Sklenářová-Malá je právě na vrcholu svých sil a divadlo se současně ocitá v hluboké krizi, žádné zajímavé novinky se nechystají a příležitostí je pomálu. Je zřejmé, že by Veverková v českém divadle se Sklenářovou musela neustále soupeřit o každou roli a byla by s ní věčně srovnávána. Snad také proto Prahu opustí.

Situaci v souboru komplikuje navíc přítomnost druhé mimořádně talentované začátečnice. Další žačka Sklenářové, **Marie Boubí-**

¹⁵² Mívá často mezi novými úlohami šestitýdenní přestávky, což je trojnásobek běžného intervalu, jakému se musela v prvních sezonách rychle přizpůsobit Sklenářová-Malá. Je to samozřejmě umožněno situací v souboru, který si již může (a dokonce musí) dovolit specializaci a oddělit přísněji ‘vysoké’ žánry od ‘nízkých’, když se ony nižší součásti repertoáru i fyzicky odstěhovaly do arény.

nová-Bittnerová (10. 2. 1854 – 2. 1. 1898),¹⁵³ o deset let mladší než její učitelka, vstoupí do Prozatímního divadla devatenáctiletá, jen o rok později než mladší Veverková a její osud bude stejně tak poznamenán stálým nedostatkem prostoru v jediném českém kamenném divadle vedle neotřesitelné heroiny Sklenářové; i ona bude nucena k odchodům. Soubor ve svém vrcholném období přímo přitahuje výjimečné zjevy, proto v tu chvíli zásadně posiluje své nejdůležitější obory: musí přijít Bittnerovi i Veverková, aby posunuli herectví souboru opět o krok dál, jenomže v tu chvíli je šťastné období násilně přetrženo a celé směřování jakoby zmrazeno, zůstane z něho jakási skromná zdobnělina, hájená statečnými pozůstalými, aby se těžce oživovalo teprve s velkým Národním divadlem. Osud Bittnerové bude tímto vývojem českého divadla těžce poznamenán. Měla být dědičkou a pokračovatelkou Sklenářové, i když se jejich dráhy časově překrývají, ale směla své možnosti a herecké směřování pouze naznačit. I tyto náznaky však stojí za podrobnější studium, protože budou samy o sobě pozoruhodné. Bittnerová naváže na Sklenářovou v pojetí ženského hrdinství, ale stane se zosobněním nového moderního ženství, od základu tragicky rozpolceného: mezi přecitlivělostí a divokou odvahou, mezi kultivovanou zjemnělostí a barbarskou neovladatelností, mezi souměrnou klasickou krásou a nepokojnou vychýlenou duší. Její hrdinky budou přes všechnu nesmírnou bolest vyžadovat, aby je svět přijal v jejich výlučné a neuchopitelné podobě.

Rozrůstání vysoce reprezentativního vážného dámského oboru samozřejmě od počátku vzbuzovalo nadšení, naděje i obavy o rov-

¹⁵³ Své rodné příjmení Bittnerová užívá jen v kratičkém období svého nástupu, do divadla přichází již jako nevěsta Jiřího Bittnera, který ji jako nejkrásnější mužský zjev souboru okamžitě získal. Nebudou spolu hrát mnoho mileneckých dvojic: dokud je Bittner milovníkem, jeho nejčastější partnerkou zůstává Sklenářová, a když se jeho Maruška dočká postav milovnic, Bittner již bude specialistou na intrikány a salonní bonvivány. Jejich manželství bylo mimořádně pevné, plné lásky a vzájemné umělecké úcty i pochopení.

noměrné zaměstnání umělkyň, jak dosvědčuje Nerudův napůl žertovný fejeton *Rostem do krásy*:

„Já být ženou, můj muž by mně teď nesměl do české činohry! To tak, aby přišel pak domů chtěl na mně, abych byla já nebohá samojediná zrovna tak krásná, jako jsou Malá, Šamberková, Veverkova a Boubínova dohromady! [...] Když se tak na ně zadívám, vždy si pohladím bradu, poklepu tvář a řeknu si samolibě: My jsme přec jen krásný národ! [Nadšený kritik přiznává své neslušné, ovšem neodolatelné nutkání půvabné umělkyně obejmout...] „Ale – kterou dřív! [...] Ty rozpaky – člověk musí být do celého kvarteta zamilován najednou, a proto činím raděj hned celému kvartetu zde vyznání lásky také najednou, vzdor manželům a rodičům!“ (Neruda 1958: 256.)

Vzápětí však již Neruda vážně zdůrazňuje nutnost, aby se všechny jedinečné herečky uplatnily, a nejvíc se těší, až spatří celé kvarteto „na jevišti *podle sebe!*“ Vážně také vyzývá ředitele J. J. Kolára, aby o čtyřlístek více pečoval, a když už nepřizpůsobuje výjimečnému složení souboru novinky, ať alespoň ve starších hrách nahradí slabší obsazení novým.

Je pochopitelné, že v této situaci nedostává Sklenářová-Malá již tolik nových příležitostí. Jakýsi nově uvolněný prostor nachází v mezeře, která v souboru zbyla po smutném odchodu Elišky Peškové. Pro činorodou učitelku Sklenářové nebylo nejšťastnější období Prozatímního divadla nijak příznivé: byla divadelní správou propuštěna v létě 1870 po vleklých konfliktech s šéfem činohry J. J. Kolárem, který nikdy neodpustil Švandovi jeho působení v Prozatímním divadle i jeho neúmornou divadelní podnikavost, která se dokonce odvážila konkurovat oficiálnímu zemskému divadlu. Většinu rolí Peškové přebírá postupně skvělá komediální naivka Josefina Čermáková, ale dvě proslavené shakespearovské postavy Peškové obnoví a rozvine Sklenářová. 12. června 1872 po ní převezme Kateřinu ve *Zkrocení zlé ženy*¹⁵⁴ a 9. října 1872 Blaženu v oblíbené komedii *Mnoho povyku pro nic za nic*.¹⁵⁵ Žádné podrobné zprávy o nich ne-

¹⁵⁴ Uvedeno jako „Skrocení zlé ženy“, do 28. 12. 1878 hrála Sklenářová Kateřinu 14x. Petrucchia deklamoval Šimanovský, komedii přeložil a upravil z německé verze Josef Jiří Kolár.

¹⁵⁵ Do 31. 7. 1876 celkem 9x, překlad: Jakub Malý, režie: Josef Karel Chramosta, Beneše také jako Petrucchia hrál Šimanovský.

máme, ale obě patřily mezi vrcholné a hojně navštěvované ukázky umění ‘tragédky’.

Sezony 1872/73 a 1873/74: Příchod krize

Teprve v zimní sezoně **1872/73** se Sklenářová-Malá dočká nové významné úlohy, psané přímo pro ni: v nejnovější Bozděchově hříčce, která předběhne dlouho slibovanou ‘velkou’ komedii *Světa pán v županu*. Den před svými osmadvacátými narozeninami, 11. prosince 1872 vytvoří Sklenářová-Malá císařovnu Marii Teresii v Bozděchově historické jednoaktové veselohře *Zkouška státníkova*. Jak ještě uvidíme, v této miniatuře vyvrcholí slibná spolupráce dramaturga Bozděcha a jeho nejbližších herců, bohužel už v její úspornosti lze tušit nemožnost pokračování soustředěné společné tvorby.

21. února 1873 čeká Sklenářovou-Malou nadlouho poslední velká výzva světového repertoáru. Po třech letech může tragédka navázat na svou zkušenost s ruskou dramatikou a Ostrovského Kateřinu Kabanovou: *Občanský sňatek* Nikolaje Ivanoviče Čerňavského sice nemá kvality předchozích her, přesto je Sklenářové **Ljubov Pavlovna** jednou v nejvýznamnějších událostí sezony.¹⁵⁶ Autorovi jde především o kritiku zkažené společnosti a o vnější divadelní úspěch dosažený předváděním šokujících vztahů. I když drama nemá žádnou vnitřní scénickou sílu, jeho téma bylo ve své době v Čechách odvažné, aktuální: ukazuje problémy ženské emancipace. „Mladá, krásná a cituplná“ (slovy Nerudovými) dcera statkáře Ljubov Pavlovna se zamiluje do Valeriána, mladíka z Petrohradu (Bittner), který ji nadchne pro ideály ženské emancipace vyčtené z módních knih a přesvědčí ji, aby namísto tradičního manželství uzavřeli jen občanský sňatek. Ten ovšem v Rusku neplatí. Utečou do Petrohradu,

¹⁵⁶ Do 1. 3. 1873 se hraje 3x, pak již zimní sezona skomírá a vážnější hry se neuplatní.

kde jeho láska ochladne a vzápětí znovu zahoří ke svůdnici (Šamberková) nastrčené intrikánským strýcem Vladimírem (F. Kolár). Ljubov Pavlovna záhy pozná nebezpečí svého postavení, když ji manžel vyžene, odmítne však ‘pomocnou’ ruku Vladimírovu a najde útočiště u svého bývalého učitele Kuzmy (Šimanovský). Drama vrcholí sentimentální scénou, kdy se zpustlý opilý Valerij vrací ke ‘své ženě’, která u svého ochránce právě umírá na souchotiny, ovšem stihne nevěrníkovi ještě velkodušně odpustit a zachránit jej před útokem rozzuřeného Kuzmy.

Účinek hry stál na výkonech F. Kolára (ten si dílo zvolil pro svou benefici), Bittnera a především Sklenářové. Josef Durdík sice hru neobdivuje, ale musí se poklonit umění představitelky hlavní hrdinky, zaujatý především scénou ze III. aktu:

„Lubov Pavlovna slyší, jak jí Valerij lásku vypovídá [...], se svou němou tváří, svou rozdrčeností [...]. Kdo chce poznat mocnost' němé hry, umění paní Sklenářové-Malé, i když líbezný její hlas nezní, nechť neopomene této sceny“ (Durdík 1874: 91).

Opět jeden doklad umění herečky – přímý popis její soustředěné přítomnosti v situaci, jejího viditelného naslouchání partnerovi a jejích ‘hmatatelných’ duševních i tělesných reakcí. Podobně žasne nad výtvorem Sklenářové i Neruda:

„‘Dávno jsme již neviděli pí Malou hráti podobně’ patří k nemožným naproti pí Malé frázím, právě teď¹⁵⁷ podává zas úkoly, že není lze kritice přistoupit než s úctou k nim. Od Pavlovny štěstím rozkypělé až do Pavlovny, v sebe samu již jako v hrob se zapadávací nebylo fáze, která by nebyla došla líčení podrobného. Zvláště výtečna byla nemá hra v aktu třetím, ano byla úchvatna!“ [Neruda 1958: 249.]

Ne nadarmo přirovnává dobová kritika tuto hru k módním hrám francouzským, a právě proto byla pro herce zajímavá: mohli opět rozvíjet na jevišti jemnou souhrou intimní vztahy postav, vtahovat diváka do situace, která se dotýká právě jen nejužších vztahů, pokřivených nezdravou společností, ale uzavřených v soukromí postav.

¹⁵⁷ Neruda naráží na skutečnost, že Sklenářové tou dobou zemřel tříletý synek Jiří.

Čerňavského *Občanským sňatkem* končí pro Sklenářovou nejšťastnější a vrcholné období Prozatímního divadla. Již v dubnu 1873 se opět množí veřejné stížnosti proti nedbalosti ředitelstva. Neruda kritizuje J. J. Kolára, že se nestará o dramaturgii kvůli svým osobním sporům: „stala se rozmlůška mezi artistickým ředitelem – ten má přec také úkol, aby spíš překážky odstraňoval i protivy mírnil – a panem Bozděchem co dramaturgem, a ze čtyř slibovaných her spatřili jsme jedinou“ [Neruda 1958: 258]. Zároveň řediteli ostře vyčítá, že nepečuje o soubor, který je právě zcela mimořádně silný, že na všech představeních pozoruje sice jednotlivé geniální výkony, ale také nápadně zanedbanou souhru:

„celek trpí vždy nedostatkem práce. Sám náš artistický ředitel je hercem geniálním, ale zas o sobě, ne v sebranosti s ostatními. U nás máme síly, jaké bys u mnohého dvorského divadla darmo hledal, ale nevládne starost o jich řádné zaměstnání“ [Neruda 1958: 258].

Soubor ve vrcholném období jaksi přerostl možnosti budovy i schopnosti vedení, tento růst je završen symbolicky příchodem Marie Bittnerové jako příslibu zářivé budoucnosti českého divadla, ale pro další plynulý vývoj Prozatímní divadlo potřebuje obrodu vedoucích sil, odvahu nasměrovat vše k velkému Národnímu divadlu, které roste vedle skromné budovy na nábřeží. Soubor má v tuto chvíli obrovský potenciál, okolo divadla se shromáždili i nadějní autoři, nic už nebrání větší umělecké svobodě a soustředění na práci, když pominulo bezprostřední ohrožení stálou finanční nejistotou. Jenže právě stabilita a vzestup přivolají na divadlo ty nejnebezpečnější potíže, přilákají totiž dravé a moci chtivé politiky. Krize přichází samozřejmě současně i zevnitř, protože J. J. Kolár na ředitelskou funkci nestačí a přitom se jí nechce vzdát, živí tedy zákulisní napětí, nedůvěru a mnoho skrytých i otevřených konfliktů. Odstoupí teprve tehdy, když se budova povážlivě otřásá v základech.

Jeho místo na **podzim 1873** převezme neochotně **František Kolár**. Za mírových dob se mohl stát výtečným ředitelem: netrpěl velkášskými ambicemi, vynikal diplomatickými schopnostmi, celý soubor bez výjimky si jej vážil umělecky i lidsky, byl od přírody nadaný skvělý režisér, objevující zcela samostatně nové umělecké směry, citlivý k ansámbli, schopný odhadnout své spolupracovníky a využít jejich síly ke společnému dílu. Mnozí si od něj (právem) slibovali i lepší spolupráci s dramaturgií (Bozděchem) i ostatními domácími dramatiky (se kterými J. J. Kolár zacházel vždy povýšeně a jak víme, jejich užší spolupráci s divadlem si vyloženě nepřál). Divadlo přebíral nový ředitel poprvé zcela bez dluhů, zaběhnuté ve všech oblastech provozu, a přece nemohl obstát v bouřích, které se na něj během následujícího roku 1874 přivalí.

I Sklenářová-Malá měla v celém dění svou důležitou roli. V létě 1873, když ještě divadlo stálo na vrcholu úspěšné éry a dámský soubor přímo vyzařoval síly a mladistvý elán, učinila Sklenářová-Malá velmi nápadný krok ve své dráze. V té době příznačně ochabují veřejné sbírky na stavbu Národního divadla a tragédka se rozhodne jednat. Celé léto cestuje (často v doprovodu Jiřího Bittnera) po českém venkově a šíří slávu českého divadla a myšlenku důstojného reprezentativního stánku umění, ke kterému může přispět každý člověk. Kromě všech obdivuhodných účinků jejích pohostinských her je třeba v souvislosti se situací v Prozatímním divadle zmínit, že v souboru oplývající přemírou krásných mladých nadaných tragédek získá nejstarší z nich (a jistě i předtím nejmávanější) nyní postavení zcela jedinečné: z přesvědčivé představitelky hrdinek se stává skutečná národní hrdinka, symbol české kultury, nedotknutelná společenská hodnota. Není třeba umělkyni podezírat, že by jednala z osobní vypočítavosti, ale její jednání pozmění situaci v souboru, kde zcela nesporně začíná probíhat skrytý zápas o její

místo. Nelze přehlédnout, jak geniálně se herečka vyhne zákulisním pletichám. Svým velkým gestem se dotkne celé společnosti, přinese konkrétní prospěch skutečně celému národu, žádné osobní cíle tím nesleduje, žádné kolegyni neuškodí, a přece svým nepřehlédnutelně angažovaným postojem právě včas upevní vlastní pozici v malé budově, příliš malé pro vzrostlý soubor – a není logičtější a moudřejší čin, který by mohl jasněji upozornit na potřebu růstu a současně tomuto růstu v maximální míře pomoci. Je třeba uvědomit si možnosti jednotlivých jednajících osob, co kdo mohl v dané situaci udělat, a co opravdu udělal. Jednání Sklenářové-Malé svědčí o její moudrosti a zcela mimořádném citu pro situaci. Vytěžila všechny možnosti daného okamžiku.

Sklenářová vedle svého muže, letitého a zasvěceného divadelního tajemníka, musela vědět, že zákulisí hrozí výbuchem a rozkladem, že současné vedení sotva přečká další sezonu. (I během cest po venkově jí manžel posílá zprávy o dění v zákulisí.) O málo později by v kontextu politických bojů její čin pozbyl jednoznačnosti a jeho účinky by zeslábly, ať už by si jej přisvojila kterákoli ‘strana’, nebo by zůstal pro všechny příliš nestranným. Národní divadlo bylo dostavěno i tak jakoby příliš pozdě, a Sklenářová přispěla k jeho dokončení v nejvyšší čas, aby i v nadcházejících neplodných letech skomírání Prozatímního divadla neodumřela síla budující divadlo velké, opravdové a oficiální, které teprve znovu probudí české divadelní umění k novému životu. Pro to všechno je třeba brát veřejné jednání herečky naprosto vážně.

Na podzim 1873 se vrací Sklenářová do Prozatímního divadla doslova triumfálně, obecnstvo ji vítá jako hrdinku a jistě ne náhodou ten večer hraje Vlčkovu *Elišku Přemyslovnu*. Nadšení a ušlechtilé sny se přenášejí i na nové vedení Františka Kolára a na celý soubor. Podzim ještě vypadá velmi slibně, jednotlivá představení

vynikají mimořádnou souhrou, Neruda žasne, jak nevídaně rychle zmizely stopy arénního léta a novinky se vyznačují obdivuhodně citlivým obsazením i nastudováním. V tom se již nepochybně projevuje péče nového ředitele a jeho výjimečné scelující schopnosti, v danou chvíli krajně potřebné.

Sklenářová-Malá se objeví hned v první nenápadné novince sezony: dostane zajímavou úložku od svého nejbližšího partnera Jiřího Bittnera. Snad pod dojmem společného letního cestování (kdy jeho laskavá chápavá kolegyně celé dny poslouchala zamilované vzdechy a vzpomínky na milovanou Marušku – již brzy paní Bittnerovou) přeložil Bittner pro sebe a Sklenářovou komorní salonní komedii polského dramatika Jana Aleksandra Fredra (ml.) *Dříve poznat, pak milovat*, kde se jako mladý muž, zamilovaný do překrásné neznámé dívky, svěřuje své věrné přítelkyni a postupně na neznámou zapomíná a odhaluje, že ve skutečnosti miluje ženu důvěrně blízkou – právě přítomnou. Sama o sobě by aktovka nebyla nijak pozoruhodná, ale ve spolupráci dvou velmi příbuzných herců se zde rýsuje jakási nová možnost, která se bohužel v nadcházejících nepříznivých okolnostech nemůže rozvíjet dál. Je to škoda, protože Bittner měl nepopíratelný literární talent, který ve spojení s citem hereckým rozhodně mohl divadlu přinést (vedle J. J. Kolára, Šamberka a Bozděcha) dalšího autora srostlého se souborem.

Jenže krize brzy udusí všechny čínorodé pokusy o rozšiřování repertoáru obecně, vzápětí krátkozrace a zbytečně omezeně oddálí dva nejsehranější partnery souboru (když všechny dosavadní Bittnerovy úlohy narychlo převezme Jakub Seifert) a nakonec dokonce vyžene samotného Bittnera nadlouho z českého divadla. Skvělý herec sice využije svých cest k získání velmi užitečných zkušeností, které nakonec na české jeviště přinese, ale přece část své pozice v souboru nenávratně ztratí (a ztratí i léta ideální pro odvážné lite-

rární pokusy) – a Sklenářová-Malá po jeho odchodu žádného podobně rovnocenného partnera již nepotká.

Sezona 1873/74 bude nadlouho poslední sezonou přinášející větší počet novinek v repertoáru a nových úloh pro Sklenářovou-Malou, ve výběru titulů je znát vedení F. Kolára a snad ještě poslední vliv dramaturga Bozděcha: nápadně převažuje současná francouzská dramatika zaměřená na kritiku společnosti v rozměrech intimních vztahů. Nový ředitel vztahovou tematiku využívá především k soustředěné péči o soubor, k péči o jednotlivé členy citlivou hereckou dramaturgií a k rozvíjení souhry ve společné tvorbě inscenací. Probuzení vnitřních hereckých tvořivých sil v souboru je zřetelné i v nenadálých záplavách hereckých překladů – po zmíněném Bittnerově pokusu se objevují vzápětí další, jeho i podobně literárně obratného (ovšem nepoměrně ambicióznějšího, plodnějšího – a méně sebekritického) herce Antonína Puldy (1848–1894).¹⁵⁸

20. října 1873 si Sklenářová-Malá zahraje v typické francouzské konverzační komedii *Článek 213. občanského zákonníku* (sepsali Adolphe Dennery a Gustave Lemoine), přeložené Puldou. Podle tohoto zákona má muž svou ženu chránit a ona ho má poslouchat. Sklenářové mladá žena Klára se svěří svému staršímu manželovi, že se zamilovala do jeho schovance. Šlechetný manžel, s neodolatelným půvabem ztvárněný **Josefem Frankovským** (1840–1901), Kláře ochotně pomůže, ona ve všem poslechne a přitom si svého muže dokonce zamiluje. Neruda obdivuje *poezii* v povaze Kláry, v konven-

¹⁵⁸ Jeho první překladatelský pokus byl uveden již v květnu 1863 (šlo o německou aktovku Karla Augusta Görnera *Převržená slánka - mrzutost v manželství*), a od převzetí správy prvním družstvem překládal neúnavně několik spotřebních novinek za sezonu, mezi nimi i například Suchovo-Kobylinovu *Svadbu Krečinského* (1867) nebo Scribův *Salický zákon* (1869). Podílel se i na rozvíjení mistrovské konverzační souhry Sklenářové a Bittnera, když pro ně přeložil drobné komorní hříčky jako Feuilletův 'proverb' *Pro a proti* (1870) a aktovku Hugo Müllera *Na nádraží* (1872). V zimní sezoně 1873/74 přeloží Pulda horečnatě 5 titulů (např. *Ženu Claudiovu* Dumase ml. v lednu 1874) a v létě 1874 naplní arénní repertoár svými příspěvky (5 překladů, z toho jeden s Bittnerem, a jejich společný neúspěšný arénní výtvar *Hlavní trefa v čepici*).

čným kuse nečekanou, a dodává: „Pí Malá byla rozkošna, měkký, přirozený její tón přemohl i nakupené zde veseloherní přehnanosti a budil víru.“ Když doba nepřeje velké tragédii a nových hrdinek je nedostatek, vytvoří si velká umělkyně zajímavou příležitost i ze spotřební konverzační veselohry, i v ní přesáhne od pouhého řemesla k umění a je rovnocennou partnerkou skvělého citlivého komedianta Frankovského. V další francouzské novince přeložené Puldou, *Christianě* (1871) Edmonda Gondineta (1828–1888), zaujme Sklenářová-Malá opět výtečným ztvárněním nepatrné vedlejší úločky vedle titulní sentimentální milovnice Marie Bittnerové.

Konečně ke své benefici 21. ledna 1874 zvolí si Sklenářová-Malá velkou titulní úlohu v módní pařížské novince Victoriena Sardou *Andrea* (1873), ve které se opět setká s Jiřím Bittnerem jako jevištním partnerem. Milující mladá žena Andrea odhalí nevěru svého muže, Bittnerova hraběte Štěpána. Převlečena za švadlenu jde za všemi obdivovanou tanečnicí Stellou do divadelní šatny, aby zjistila, že tato lehkovážná ‘hvězda’ touží jen po penězích a že s ní Štěpán chce utéct, i když o to Stella vůbec nestojí (schematickou Stellu hrála živě a osobitě Leopoldina de Pauli). Andrea uprosí v další ‘pikantní’ scéně policejního prefekta, aby nedovolil Štěpánovi odjet, smluví si znamení lucernou, když muže sama nezastaví. Pokouší se ho pak všemožně zadržet doma lichotkami, Štěpán se vykrucuje a lže, až konečně svou ženu odláká, jako že musí napsat telegram, a vyklouzne. Andrea „bolem bez sebe“ mává lucernou a Štěpán je zatčen. Je zavřen v blázinci, kde se rozehraje scéna pro změnu fraškovitá, nechybí ani stříkačka nastražená ve dveřích, Štěpán se marně snaží utéct, teprve když ho směšný přítel rozzuří zprávou o muži, který právě navštívil Andreu, uprchne Štěpán domů, kde přistihne svou ženu, jak se svěřuje svému bratru Eugenovi. Andrea Štěpána

vypoví z manželského lože, hříšník se dojemně kaje a slibuje napravení, venku zatím holdují Stelle.

Celá hra je vystavěna na střídání efektních scén s ještě efektnějšími závěry. Jednotlivé postavy nepřesahují konvenční šablony pařížských bulvárních divadel, teprve hereckou virtuozitou mohou získat jisté kouzlo, jak píše Neruda o Bittnerově Štěpánovi: „úloha ta valně nevděčná, totiž prázdná, která potřebuje plné salonní obratnosti páně Bittnerovy, aby se nestala zcela nechutnou.“ Herečce v titulní roli dává hra příležitost k mimickému vyjádření emotivních reakcí v situacích v šatně a na policii (aby nebyly stále stejné, vyžaduje už naprostou virtuozitu), ale především nabízí soustředěný rafinovaný souboj v obratně napsaném ‘rozhodujícím’ dialogu Andrey a Štěpána, kdy ani jeden z nich nemůže prozradit svůj skutečný záměr, a Sklenářová s Bittnerem si mohli s chutí pohrát s dvojnáznými slovy, vytvářet na jevišti živý vztah plný napětí. Tuto scénu také nejvíc chválí Neruda: „Luzná hra pí Malé, vášnivě vyznačené přechody citu, stupňovaný výraz zoufajícího sobě ženského srdce dobyly dojmu úchvatného.“ Jakoby si Sklenářová s Bittnerem zahráli komorní aktovku, doplněnou na rozsah celovečerní hry rozmanitými efektními scénkami, lákavými pro diváky.

Inscenaci pečlivě nastudoval F. Kolár (sám si zahrál zkušeného policejního prefekta s pochopením pro lidské slabosti), vynalézavě vyřešil všechny scénické efekty a současně pracoval na detailní souhře v dialogu. Kritika ocenila i drobné vedlejší role, které bývaly v Prozatímním divadle často kamenem úrazu, a toto sjednocení všech sil jsme již několikrát rozpoznali jako znak režijní tvorby mladšího Kolára. Obecenstvo bylo působivým slepencem atrakcí naprosto nadšeno, Kolárovi se podařila další ansámblová inscenace,

kteřá držela pevný tvar a dočkala se i podrobného propracování během dlouhé řady repríz.¹⁵⁹

F. Kolár nyní v podstatě navazuje na své režijní úsilí započaté během Švandova vedení v prvních letech Prozatímního divadla, narušené teprve posledním autoritativním obdobím ředitelství J. J. Kolára. Nebude mít ovšem dost času soubor sjednotit a obrodit jeho tvořivé síly, ani nestihne dospět k nějakým vážnějším dramaturgickým pokusům, protože již v druhé polovině sezony (kdy se obvykle uvážlivě bylo možné pouštět do vážných úkolů) přijdou první útoky na vedení družstva a těžce dosažená stabilita divadelního organismu se začne rychle hroutit.

V zimě 1873/74 vstoupí do divadelního družstva Rieger, slavný budovatel a politický ochránce Prozatímního divadla, který se do té doby držel opatrně stranou (protože viděl zblízka neúspěchy a pády prvních ředitelů). Na jaře 1874 se objeví první veřejné výpady proti Smetanovi a Čížkovi, a nějakou dobu to vypadá, jako by šlo o osobní boj Maýra o ztracenou pozici v divadle. Během podzimu 1874 se však rozhoří konflikt v plné síle a postupně se ukáže, že Riegrovi nejde o nic menšího než o převzetí celé moci v divadle, o získání rostoucího Národního divadla jako důležité součásti vlastní politické propagace v centru pozornosti celého národa (když vlastní politická činnost Riegrova opět končila žalostnými neúspěchy).

Šťastných sedm let Prozatímního divadla se uzavřelo. Mnoho nadějí se za tu dobu nestačilo plně rozvinout, ale v herectví souboru se uložily cenné zkušenosti, i když v následujících letech řada výrazných osobností české divadlo opustí. Sklenářová-Malá založila

¹⁵⁹ Sklenářová si Andreu zahrála do 14. 5. 1881 celkem 27x! S Bittnerem až do jeho odchodu z PD 21x, hrál Hraběte Štěpána d'Ormeuil do 16. 11. 1876 a od 21. 9. 1878 ho po něm převzal Jakub Seifert. (Mimo tyto reprízy vozila Sklenářová Andreu mnohokrát i na svá venkovská pohostinská vystoupení.)

svou vlastní pozoruhodnou hereckou školu, která přinesla hned přímo oslnivé výsledky, když do souboru přivedla v krátké době dvě mimořádně nadané síly pro budoucnost, jakkoli bolestné osudy tuto budoucnost čekají. Během vzestupu nápadně ožila česká dramatika. Nevznikla sice díla 'věčná', ale jejich význam nelze úplně podceňovat, právě v kontextu vývoje českého herectví mají svůj nepopiratelný smysl. Nejzajímavější postavy, které vznikly pro Sklenářovou-Malou, prostudujeme v následujících kapitolách: hrdinky Vlčkovy a Bozděchovy.

Bozděch měl na vývoj Sklenářové-Malé v nejpłodnějších sezónách vliv také jako stálý dramaturg a podporoval v jejím umění především dialog s novými moderními směry, ať už to byly řemeslně uhlazené předzvěsti realismu z Francie, nebo jeho syrovější projevy z Ruska. V hereckém oboru původní tragédie, jak se utvořil během prvních tří sezon v Prozatímním divadle, se v dalších sedmi letech rozvíjely a propojovaly tři základní linie:

První reprezentativní linie vychází přímo z původního oboru – jsou to klasické heroiny a opravdové naivky (dívčí hrdinky klasického vážného repertoáru), které našly své pokračovatelky v podobě ideálních historických národních hrdinek – Vlčkova Přemyslovna, Milada, Zákrejsova Poděbradovna, Sabinova Mlada, Bozděchova Ebba Brahe. Ze světové klasiky rozšířila Sklenářová svůj starší repertoár o Shakespearovu Hermionu a dvě Calderónovy hrdinky, Isabellu a Doňu Mencii.

Druhou linii tvoří salonní realistické ženy – pikantní, hříšné i ušlechtilé v zápasech o povznesení z omezených poměrů, objevují se nejen ve francouzské dramatice, ale také v původních hrách, francouzskou produkcí ovlivněných: Bozděchova Anežka de Champrosé a Marie Terezie, Jeřábkova Mína, Sardouova Fernanda a Andrea, a

také hrdinka ruské hry podle francouzského vzoru, Čerňavského Ljubov Pavlovna.

Třetí linii představují zatím vzácné syrově realistické ženy, přicházející z Ruska – Ostrovského Anna Pavlovna a Kateřina. Skutečně odhalují skrytou živelnou tvář ženství. Vedle těchto víceméně vážných postav zvládá Sklenářová překvapivě sugestivně i úkoly ryze komediální, jako Shakespearovu Kateřinu a Blaženu, nebo Šamberkovu Kláru. Samozřejmě se jednotlivé linie často prolínají. Co je ale spojuje úplně všechny, jakkoli jsou různorodé, je osobní nasazení herečky, vkládající do každé postavy celou bytost (duši i tělo, rozum i city), vystihující v každé postavě její základní duševní zápas mezi vnitřními protiklady, mezi osobními city a povinnostmi, mezi živelným a ideálním ženstvím, mezi lidskou touhou po lásce a hrdinným sebezapřením. V těchto zápasech hrdinky Sklenářové překonávají omezené společenské pořádky a svým jednáním často poměry v okolní společnosti aktivně mění. Herečka v jejich vnitřních i vnějších dramatických rozporech najde své skutečné a živé osobní téma, které se velmi aktuálně dotýká i vztahu soudobé české společnosti k hrdinství.

5. Obětavě vlastenecké hrdinky Václava Vlčka

Během vrcholných let Prozatímního divadla (1866 – 1873) se Otýlie Sklenářová-Malá setkává jako představitelka hrdinek s celou řadou domácích autorů. Pouze dva z nich však užší spolupráci rozvíjejí soustavně po delší dobu: Václav Vlček a Emanuel Bozděch. Jsou také ve své době jednoznačně nejúspěšnější. Oba vstupují na jeviště již v úvodní sezoně prvního družstva – 1866/67 – jako součást cílevědomého programu nového vedení. 18. prosince 1866 ztvární Otýlie Sklenářová-Malá titulní *Elišku Přemyslovnu* v historické tragédii

Václava Vlčka, po Hálkově Tamar druhou velkou tragickou hrdinku inspirovanou přímo jejím uměním.

Václav Vlček (1839–1908), o málo mladší vrstevník Nerudy, Háлка, Jeřábka i Šamberka, patřil k oddaným ctitelům tragédie. Poprvé se pokusil prorazit na jeviště Prozatímního divadla se svou okázale veršovanou historickou veselohrou *Šachy* již 9. května 1864 a naprosto propadl. Úspěšnou premiérou *Elišky Přemyslovny* se naopak Vlček rázem zařadí mezi uznávané talenty a naděje české dramatiky, jak jej vřele uvítá Neruda.¹⁶⁰

Nepřehledně spleťtý děj tragédie sleduje několikaleté složité politické spory o přemyslovské dědictví, osud českého národa a řadu neuchopitelných postav z různých politických táborů provázaných mnohonásobnými příbuzenskými svazky. V centru dění proti sobě stojí Eliška Polská (Rejčka),¹⁶¹ vdova po Václavu II. a Rudolfu I., která bezohledně baží jen po vlastním prospěchu a chce na trůn dosadit svého milence Jindřicha z Lipé, a Eliška Přemyslovna, dcera Václava II. a manželka Jana Lucemburského, bránící trůn pro svého nezletilého syna Václava. Postava Přemyslovny je rozpolcena mezi láskou k vlasti a oddanou láskou k manželovi, lehkovážnému záletníkovi. Láska k vlasti vítězí, což bude pro hrdinky Otýlie Sklenářové vždy typické. Eliška se rozhodne obětovat své osobní city pro blaho národa, postaví se manželovi na odpor, ten se spojí s dryáčnickou intrikánkou Rejčkou a pošle Přemyslovnu i se synem do vyhnanství. Teprve časem a ‘za scénou’ Jan nečekaně ‘prohlédne’ díky

¹⁶⁰ Do 6. 2. 1868 se *Eliška Přemyslovna* hraje 4 x, což je na původní tragédii slušný počet repríz, a dál se v PD drží na repertoáru v nových nastudováních: 2. 10. 1873, 18. 4. 1876 (autorem přepracovaná verze), 14. 12. 1878 a 16. 12. 1878.

¹⁶¹ Jindřiška Slavínská (1843–1908) – nepřiliš výrazná herečka, využívala vnější okázalé prostředky, prázdný afekt a zpěvavou patetickou mluvu, staticky se uplatnila v reprezentačních úlohách. Zvláštní je, že Rejčku nehrála výborná Lipšová, snad hledali pro její obor lesklejší mladší zjev. V dalším nastudování převzala tuto úlohu Julie Šamberková.

své nemoci a slepotě. Kajičně se vrací k Přemyslovně, jenže ta již umírá jedem, podaným stejně tak umírající zrádnou Rejčkou.

Neruda píše po premiéře o Elišce Otýlie Malé:

„docílila značného zevnějšího výsledku. Momenty, v nichž pronikla láska manželčina neb matčina, měly vřelost a pravdu pro sebe. [...] Kde Přemyslovna je především kněžnou českou a vroucí vlastenkou, nebylo téhož dojmu, ba zdálo se nám mnohé deklamací *pouhou*, třebaž zvučnou a v jistém ohledu stupňovanou. Scházela zde reální pravda a takováto vada právě u nás stává se nápadna“ (Neruda 1954: 176).

Ve skutečnosti kritik velmi trefně vystihl slabinu Vlčkova textu. Při čtení vlasteneckých monologů Vlčkovy Přemyslovny musíme přiznat, že zcela odpovídají Nerudovu popisu. Je to dutá, až příliš výchovná vlastenecká rétorika, a těžko si představit herečku, která by dokázala něco takového přiblížit „*reální pravdě*“. Sklenářová-Malá se snad pokusila postavu vystavět na intimní, rodinné, sentimentální rovině, kde ji podpořila situace, a pak interpretace vlasteneckých frází vyzněla až příliš pravdivě, byla skutečně deklamací *pouhou* – tedy vnější. Jisté je, že se taková kritika tragédky dotkla (jak sama vzpomíná) a snažila se napříště s vlastenectvím Přemyslovny vypořádat.

Pozdější zprávy přisuzují oblíbenost Vlčkovy tragédie výhradně výkonu její protagonistky, která z Přemyslovny vytvořila ideál české vlastenky. Tak se například podivuje Vlčkovu úspěchu ve své studii o Sklenářové Jindřich Vodák:

„Když se dnes podíváme na *Elišku Přemyslovnu*, na trapnou její romantiku, na bezmocnost její hrdinky, nepochopíme, že by takové dílo dramatické bylo mohlo kdy mít úspěch u obecnosti, 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’“ (Vodák 1967: 41).

Pokusíme se uhodnout, jakými prostředky toho herečka dosáhla. Bohužel nemáme žádné podrobnější líčení, nezbývá než poskládat útržky. Cosi nám napoví i další Vlčkovy hrdinky.

2. července 1868, dva roky po Přemyslovně, ztělesní Sklenářová-Malá další titulní hrdinku Vlčkovu, *Miladu*, stejně úspěšnou.¹⁶² Děj hry líčí pronásledování českých bratří ďábelsky ukrutným Albrechtem z Kolovratu.¹⁶³ *Miladu* v jejím prostém okolí všichni uctívají jako výjimečnou dívku: andělsky čistou, skromnou, ušlechtilou, oddanou matce a otčímovi. Ona sama od prvního okamžiku na scéně truchlí nad osudem vlasti a bratří, vášnivě touží obětovat se pro národ – pro ‘víru otců’. Rozhodne se sama přesvědčit nepřítele, aby ustal v pronásledování bratří, a když neuspěje, obětuje sama sebe a neoblomného zloducha zabije. Její vlastní tragédii však způsobí romanticky osudová zápletko – otcovství jako oblíbený předmět hádank: v okamžiku vraždy jí matka (Marie Lipšová) odhalí, že padouch je jejím ztraceným otcem. *Milada* je souzena jako otcovražedkyně, a přestože kouzlo její nevinnosti a ušlechtilosti na všechny soudce nadále působí, vyprosí si svým řečnickým výstupem trest smrti jako jedinou milost. V každém okamžiku děje najdeme příležitost pro dlouhé monology plné okázalé vlastenecké rétoriky! „Pí Malá dovedla dobře zprostředkovat momenty heroické s napotomným rozechvěním citlivým“ (Neruda 1958: 7), praví o *Miladě* Neruda a dosvědčuje, že této schematicky mnohomluvné hrdince již dokázala herečka dodat potřebnou věrohodnou životnost.

19. dubna 1871, tři roky po *Miladě*, věnuje Vlček Sklenářové svou třetí a poslední titulní tragickou hrdinku – *Vlastu*, která však ani zdaleka nedosáhne úspěchu předchozích, hraje se jen dvakrát. Snad také proto, že ústřední ženská postava se autorovi tak trochu nevysvětlitelně ‘zvrhla’. Začíná jako „druhá Libuše [...], zasazující se za udržení posvátných práv národních“ (Neruda 1958: 181), když hájí tradiční právo lidu volit svého knížete proti synovi Přemysla

¹⁶² Do 17. 10. 1873 se hraje 5 x a v Prozatímním divadle bude ještě dvakrát nově nastudována, stane se tedy pevnou součástí repertoáru.

¹⁶³ Hrál jej Karel Polák.

Lutošovi,¹⁶⁴ zavádějícímu právo dědičné. Rozvášněný lid si zvolí Vlastu za kněžnu a táhne proti Lutošovi, jenže zde přijde právě nepochopitelný obrat, když Vlasta v noci v lese zavraždí svého milence Radíma¹⁶⁵ – druhého syna Přemyslova, a pak také sebe. Neruda i Durdík se ve svých referátech marně snaží pro vraždu najít nějakou motivaci. Snad Vlček hledal krkolomnou stezku k tragickému závěru báje, snad se mu ženství Otýlie Sklenářové konečně chtělo vymknout z ideální dobrotivé povahy... O výkonu na jevišti konstatuje Neruda jen: „Zvláště pí Sklenářová-Malá provedla svou titulní a velmi namahavou úlohu tak výborně, že obecenstvo ji vyznamenalo po každé scéně“ (Neruda 1958: 181). Ani s takovou mírou sugestivity však herečka dramatikovi tentokrát úspěch nezachránila.

V Dějinách českého divadla se o Vlčkovi dočteme, že „psal střízlivé, formálně jednoduché napodobeniny klasických dramatických útvarů, jejichž tématy byly konflikty feudálních ctností klasicistických hrdinů, konflikty cti, lásky a povinnosti, aplikované na české historické postavy“ (DČD III 1977: 62). Jeho hrdinky jsou pouhými personifikacemi ctností a idejí (ony ctnosti a ideje jsou samozřejmě dokonale měšťanské). Právě taková dramatika ovšem vyhovuje Prozatímnímu divadlu v době jeho vzestupu, proto se Vlček v 70. letech stal dle akademických dějin „oficiálním autorem české buržoazie, a proto také bylo jeho dramatem *Lipany* otevřeno v roce 1881 Národní divadlo“ (DČD III 1977: 62). Vlček totiž pochopil zásadní potřebu českého divadla stát se uznávanou součástí oficiální kultury.

Prozatímní divadlo se muselo vymezit vůči pražskému německému divadlu, vůči celé německé kultuře. Vlček tak navazuje na snahy J. J. Kolára vyrovnat se světovým vzorům (v 50. letech), ale

¹⁶⁴ Karel Šimanovský

¹⁶⁵ Jakub Seifert

nezvolí si jako vzor Shakespeara, zvolí si vědomě klasika německé národní literatury: Friedricha Schillera (1759–1805), který tvoří také základ klasického repertoáru prvních let Prozatímního divadla. Podle jeho vzoru Vlček zpracovává českou historii (konec Přemyslovců, pronásledování protestantů, husitské války). Navazuje na Schillerovo vážné vidění měšťanských ctností i na jeho pojetí divadla jako výchovné kulturní instituce. A proto také aktualizuje klasicistní konflikt rozumu a vášně, povinnosti a lásky, veřejného a intimního zájmu, a rozvíjí ho v zápasech, kde je třeba osobní city (osobní štěstí) obětovat lásce k českému národu a vlasti, povýšené na základní lidskou povinnost. Tím se Vlček zásadně liší od J. J. Kolára, který stejně okázale prosazuje vlastně opak, a sice právo romantické individuality bojovat za své osobní štěstí, za své vlastní ideály a přesvědčení. K bezohlednosti jeho hrdiny opravňuje jejich vlastní pocit výlučnosti. Do krajnosti až parodistické tuto romantickou subjektivitu přivede Sabina v *Černé růži*. Rejčka v *Elišce Přemyslovně* silně připomíná vášnivé Kolárovy hrdinky, ale Vlček k ní necítí pražádné sympatie, ukazuje ji redukovanou na schematickou odpudivě zápornou figurku.

Problém Vlčkových her je jejich racionální, chladná schematicnost a nedramatické černobílé vidění. Splní svůj účel, vyplní mezeru v repertoáru Prozatímního divadla, ale nepřežijí jeho konec. Jakmile bude svébytnost českého divadla v rámci oficiální kultury potvrzená otevřením velkého Národního divadla, Vlčkovy hry ztratí důvod vracet se na jeviště. Mohou nám ovšem posloužit jako jeden z dokladů umění Sklenářové-Malé v jeho prvním vrcholném období, protože se zcela setkávaly s jejím osobním úsilím a v jejím zaníceném nadšení našly ony city, které ve skutečnosti postrádaly.

Přemyslovna navazuje na Schillerovy postavy ztvárněné začínající Otýlií – na *Pannu Orleanskou* a Alžbětu v *Donu Carlosovi*, ide-

ální hrdinky, obětující své osobní city povinnosti k národu. Vlček nevyličí z českých dějin dramaticky rozporuplnou panovnicí, jakou je Tylova Drahomíra, ani vášnivou a bezohlednou, jakou je Hálkova královna Kunhuta, hledá čistě kladnou hrdinku, národní světici, jakou vyžaduje čínorodé české měšťanstvo šedesátých let a jeho kulturní instituce: mateřsky něžnou, bezbrannou a přece silnou, když vše obětuje pro dobro národa. *Milada* je podobná, plná exaltovaného vlastenectví, ale ještě výchovněji bližší měšťanskému vnímání ctností, když namísto královny se vlasteneckého boje ujímá prostá dívka, navzdory svému bezvýznamnému postavení, zasáhne do 'historie' za cenu zničení soukromého štěstí. Její ušlechtilost sice v závěru splyne s urozeností, ale až jaksi následkem hrdinného činu, který ji povýší na vznešenou hrdinku jakoby nezávisle na původu. *Vlasta* je jiná jen zdánlivě, pouze stupňuje svou vlasteneckou obětavost až za únosnou mez, až se její vnímání povinnosti vůči národu stává fanaticky zrůdným.

Teprve v *Lipanech* konečně Vlček polemizuje se svým opakovaným schématem vlastenecké hrdinky, ale tato tragédie přichází opožděně (deset let po *Vlastě*) a nesplní už ani svůj oficiálně očekávaný reprezentační účel, protože namísto velebení národa ukazuje zhoubné nepřátelství mezi jeho politikařícími stranami.¹⁶⁶ Pro šestatřicetiletou Sklenářovou-Malou napíše Vlček v *Lipanech* Blaženu, oddanou ženu Prokopa Velikého, hlavního hrdiny. Andělsky čistá, věrná vlastenka, stojí statečně muži po boku v boji, ale přeje si pouze mír. Na malé ploše vedle mužských bojovníků má jen několik velkých situací, kdy zásadně zasahuje do děje, rozhoduje se na základě obecně lidských hodnot a nedbá politického fanatismu znepřátelených stran, dokonce odmítne 'povinnost' ve jménu lásky – osob-

¹⁶⁶ Vlček byl zaujatým svědkem nedávných zničujících bojů mladočechů a staročechů o moc v Prozatímním divadle, které nadlouho zmařily jakoukoli užší spolupráci dramatiků s divadelní správou.

ní, mateřské. Blažena skrze svou představitelku zosobňuje ženství jako zdravé spojení rozumu a citu, laskavost mateřství mezi nesmyslně znesvářenými muži, a tím se odděluje od Vlčkových titulních postav z vrcholného období Prozatímního divadla. Stejně jako ony je však i Blažena nositelkou idey celé hry, ztělesňuje její poslání a hlásá autorovy myšlenky.

Jaké vlastnosti herectví Sklenářové-Malé dokázal Vlček vnímat a vystihnout? Jaké její prostředky rozvíjel? Docela jistě Vlček využívá technickou deklamační virtuozitu herečky, stojící na promyšleném akcentování významných sdělení a na dokonalém ovládnutí vlastního řečnického rozohnění tak, aby byl posluchač plně vtažen do pozice mluvčí (postavy) a sám pocítil její pohnutky a byl pak zcela nakloněn řečnické argumentaci.

Abychom pochopili, jak herečka dodává živé emoce Vlčkovým racionálně schematickým postavám, musíme si připomenout její obdivovaný výkon v *Marii Stuartovně*.¹⁶⁷ Neruda nás v souvislosti s touto postavou upozornil na vnitřní zápas herečky, který uchvacuje vnímavého diváka: neustálý zápas o *rozumové* uchopení postavy, o promyšlenou stavbu celku a *ovládnutí* vlastních citů proti současnému hlubokému *pocítění* situace, vyvolávajícímu opravdové city herečky tím víc, čím víc je tato ovládá. Proto se Sklenářová-Malá s takovou nesmírnou silou soustředí na slova a každý jejich význam: aby ji držely při plném vědomí. A proto vnímavý divák přímo fyzicky cítí naléhavost jejich slov. Pod vnější střídmostí Sklenářové-Malé vše stálý nesmiřitelný zápas, který pak unese každý patos. Dokonce i prázdný patos vlasteneckých frází Vlčkových hrdinek. Nedostatek jejich citu herečka na jevišti přetvoří v intenzivně pocíťované *potlačení* (osobních) citů. Toto *sebeovládání až sebezapření* hrdinek působí na diváka díky vnitřnímu zápasu Sklenářové věro-

¹⁶⁷ Právě nedostižnému vzoru Schillerových hrdinek se toužil přiblížit i Vlček.

hodně, protože je kupodivu vnitřně autentické. A zároveň dokáže herečka diváky opojit zvukem českého slova, které nechá znít vždy v plném a čistém tvaru, spojením hlubokého soustředění na jeho význam a současným intenzivním pocítěním jeho prozodické roviny. Jindřich Vodák ve své studii dokonce říká, že při její řeči *vidí* její slova před sebou jako nějaká zvláštní svébytná zjevení, a má dojem, že se spolu s herečkou noří do jejich hloubky (viz Vodák 1967: 39).

Druhá rovina Vlčkových postav, která umožňovala věrohodné ztvárnění patosu, je autorem vědomě zdůrazňované spojení vlasteneckého vznícení hrdinek s osobností herečky. Doba žádala symboly národního hrdinství a Sklenářová-Malá se pro zosobnění takového symbolu mimořádně hodila. Protože vlastenecké nadšení je herečce bytostně vlastní, víc, než můžeme dnes i s poměrně bujnou představivostí vůbec pochopit. Otokar Fischer¹⁶⁸ zdůrazňuje zásadní vliv česko-německého kulturního rozhraní na formování osobnosti Otýlie Sklenářové, vyrůstající ve smíšené rodině a působící celý život v konfrontaci malého českého divadla, malé české literatury s velkými německými. Jan Císař tuto myšlenku rozvádí: „pravděpodobně o to ostřeji cítila příslušnost k národu jako příslušnost k etniku spojenému stejným jazykem, stejnou kulturou a stejnými dějinami. Možná také, že toto trvalé vědomí styku dvou kultur, navíc pak těsné sousedství německého divadelnictví, dodávalo jejímu herectví naléhavosti stále znovu akcentující češství“ (Císař 2004: 43).

To znamená, že Vlčkova snaha vyrovnat se německé národní klasice našla u Sklenářové-Malé hluboké pochopení. Herečka dokázala využít každý vlastenecký výrok autorův ke zdůraznění ‘češství’ svých hrdinek. V době, kdy bylo pro Čechy zcela samo-

¹⁶⁸ Fischer, Otokar: *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Československý spisovatel Praha 1983

zřejmé soužití s německou kulturou (dostupnou pro všechny obyvatelé i automatickou srozumitelností německého jazyka), čerpala malá česká kultura paradoxně sebeuvědomění a potvrzení své samostatnosti z neustálého vztahování se k širšímu kontextu, srovnávání s velkou a vyspělou kulturou německou, která se dále vymezovala vůči kultuře francouzské i vůči antickým kořenům celé evropské kultury. V divadle pak vždy mohl probíhat živý přítomný dialog s historickými velikány, Shakespearem či Schillerem. České divadlo a dramatická literatura tak neustále zápasily s pocity zaostalosti, omezenosti, okrajovosti – a často se z takového postavení také reálně vymanily.

Nabízí se srovnání se současností, kdy se zdá naše kultura zcela samozřejmě národní, kdy máme cenné vlastní zkušenosti, svébytnou kulturní historii, jako by již označení kultury za ‘národní’ ani nebylo potřebné, vždyť jiná ani být nemůže. Divadlo obzvlášť, jako by bylo automaticky úzce spjaté s malým okruhem našich hor, kde se mluví česky. Citelně chybí širší kontext, rozhled. Ztráta potřeby stálého potvrzování národní kultury ve vztahu ke kultuře ‘cizí’ způsobuje kupodivu skutečnou okrajovost a provincialitu, totiž omezenost v důsledku nedostatku dialogu a ustrnutí v pohodlných klišé. Jedno z nejnebezpečnějších (a velmi pohodlných) klišé je přehlížet vlastní (národní) historii.

V létě roku 1873 procestuje Sklenářová-Malá 21 českých měst se svými slavnými pohostinskými hrami ve prospěch stavby Národního divadla. Z české dramatiky hraje nejčastěji Kolárovy tragédie *Magelonu* a *Moniku*, divadelně vděčnější a ochotnickým společností známější, ale Vlčkovy hry se v jejím cestovním repertoáru objevují také poměrně hojně. V celkovém dosahu mimořádného činu umělkyně nešlo zdaleka jen o úctyhodný výtěžek 4200 zlatých, ale o skutečné vlastenecké hrdinství, čin jednoho člověka, dokonce ženy,

s konkrétními nezanedbatelnými důsledky. Nikdo, ani z těch nejširších maloměstských vrstev, nemohl nadále pochybovat o ušlechtilosti české herečky, o schopnosti jediné ženy měnit svět a o možnosti jednotlivce přispět k národní kultuře. Ke kultuře, která má opravdu pro každého člověka jakousi vyšší hodnotu než pouhý osobní prospěch. A vlastenecká rétorika té doby, plná opravdového zanícení, vstoupila docela přirozeně do herectví Sklenářové-Malé, živoucí podoby Vlčkových ideálů. Nemusíme mít pochopení pro jejich nedramatický patos, ale bez nich nemůžeme pochopit celý význam velké umělkyně pro české drama a celou kulturu.

Bohužel byla v tomto setkání herečka větší než dramatik, herečka musela hry dotvářet svým uměním na jevišti a nenacházela ve Vlčkových hrdinkách nic nového, co by tvořivě rozvíjelo její herectví. Z touhy po velkém českém dramatu se však naučila posílit i chabé schematické postavy, soustředěnou interpretací je dotvořit, vztáhnout je ke svému vlastnímu tématu hrdinství a proměňovat svůj vnitřní *tvůrčí* zápas v sugestivní sílu vytvářené postavy. Nejednou kritika tuto její schopnost výslovně ocení i při jejích výkonech v řemeslných výplních současného módního spotřebního repertoáru. I v tom je vidět velikost umění Sklenářové-Malé: změnila vztah dramatiky a herce, protože opravdu z každé role (ve smyslu role papíru) vytvořila svébytnou postavu, a jak sama uvědoměle říká, ne 'k obrazu svému' jako stvořitel, ale takovou, jakou ji viděl ve svých představách dramatik, jak ji vložil do slov textu (viz Řeháková b. d.: 126). A dodejme, že někdy dokonce vytvořila postavu takovou, jakou ji dotyčný dramatik *měl* vidět a zachytit. Protože některé postavy Sklenářové-Malé byly opravdu scéničtější, dramatičtější, plastičtější i živější, než jejich třeba schematické a patetické literární předlohy.

6. Bozděchova herecká dramaturgie: Promyšlené zápletky políčené na herce

Podobně jako Vlček se v Prozatímním divadle uplatnil i dramatik o dva roky mladší, Emanuel Bozděch (1841–1889). I jemu šlo o řemeslné ovládnutí vyzkoušené dramatické formy, o pozvednutí úrovně české dramatiky napodobením uznávaných světových vzorů. Jen oblast jeho zájmu byla docela jiná než Vlčkova: neobyčejně bystrý a vzdělaný mladík (na pražské universitě studoval práva, filologii a historii) byl přitahován moderní francouzskou salonní veselohrou, především proslulým mistrem ‘dobře udělané hry’ Eugènem Scribem (1791–1861). Na jeviště Prozatímního divadla vstoupí Bozděch hned v první sezoně nové družstevní správy (1866/67) a stejně jako Vlček zůstane spjatý se vzestupem i úpadkem této scény – a s jejími největšími herci. Jeho hrdinky napsané pro Otýlii Sklenářovou si však vyžádají podrobnější rozbor, který ukáže zapomenuté a nedocenené rozměry Bozděchových her.

Z doby kotiliónů: Výzvy pro herce

V divadelních i literárních kruzích byl pětadvacetiletý Emanuel Bozděch docela neznámý (i když Jan Neruda jeho pokusy četl a povzbuzoval ho v psaní). Bozděch patřil již od útlého věku k oddaným návštěvníkům odpoledních českých představení ve Stavovském divadle a své oblíbené herce sledoval stejně pilně i později v Prozatímním divadle. Divadelní svět znal tedy sice důkladně, ale pouze zvenčí, jako nadšený divák. Premiéra jeho první veselohry *Z doby Kottillonův* 9. května 1867 měla obrovský úspěch a svého autora rázem proslavila.¹⁶⁹ Celou komedii z prostředí francouzského dvora

¹⁶⁹ Hrál se 9. 5. 1867 – 29. 11. 1875 (21 x)! Předtím napsal spíš pro své divadlem okouzlené kamarády hru *Omylové srdce*, kterou na radu Nerudy neuveřejnil.

doby Madame de Pompadour rozhýbává postava okouzujícího, elegantního, inteligentního, cynického intrikána, hraběte de Croix. Nazvala bych jej raději ‘zápletkářem’, abych vyloučila negativní zabarvení názvu původního oboru. Hrabě de Croix – v prvním nastudování ztělesněný F. F. Šamberkem – se pohybuje v prostředí dvorských intrik jako ryba ve vodě, ale omrzen pletichami rozhodne se odejít na venkov a oženit se s výjimečně vážnou a nevinnou dívkou, **Anežkou de Champrosé**, ztvárněnou Otýlíí Sklenářovou-Malou. Hrabě de Croix manipuluje každým, kdo mu padne do cesty, aby se dostal k cíli, a využije znovunalezeného přítele, rytíře de Caraman, který je v tomto prostředí nováčkem, aby na něj odlákal své milenky, a tak se jich zbavil. Rytíře de Caraman hrál začínající jednadvacetiletý Jiří Bittner.¹⁷⁰ Hrabě ale rytíře nechtě upozorní na svou vyvolenou a ti dva se zamilují dřív, než s tím hrabě může cokoli udělat. Hrdá osamělá Anežka zaujme rytíře už svým *zádumčivým pohledem*, po prvním rozhovoru obdivuje Caraman její andělskou čistotu a svěřuje příteli: „jako by nebyla ani z *tohoto světa*. Jest tak důvtipná, a přece tak dobrá, *zdánlivě tak chladná*, a přece *plná horoucího citu* [zvýraznila LCH]“. Mladý dramatik si zřejmě jako nadšený divák dobře uvědomuje ‘přirozené’ kouzlo herečky: povšimněme si, jak načrtne letmou kresbu postavy z několika výstižných protikladů, pro samotnou herečku charakteristických. Hrabě de Croix pozdě vidí mladíkovo okouzlení, marně na přítele štve žárlivost dvou mocných dam, které se o mladého důstojníka přetahují, usilovně snová sítě a nakonec se mu podaří zamilovaný párek jen o to rychleji sezdát. Sám je nečekaným výsledkem svých intrik pobaven, což je roztomilé.

Na první pohled vynikala Bozděchova hra ve své době zručným ovládnutím techniky promyšlené, logicky vedené zápletky a hbitým,

¹⁷⁰ Angažovaný novou správou na podzim 1866.

duchaplným dialogem. Neruda ji dlouho považoval za vůbec nejlepší českou veselohru. Bozděchův nápadný úspěch se pokoušeli jeho současníci i další generace různě vysvětlovat nebo zlehčovat, zřejmě nejvýstižněji shrnuje hlavní důvody nadšení obecnstva Jan Císař: francouzský vzor následuje Bozděch kromě techniky také

„zpodoběním jednání historických postav, které rozhodují, jako třeba Napoleon či kancléř Marie Terezie kníže Kounic, o velkých dějinných událostech na bázi velmi intimní a soukromé, která nahlíží dějiny klíčovou dírkou ložnice a ukazuje, jak z malých (někdy až malicherných a přizemních) osobních příčin roste historie. Bozděchovy hry [...] byly ve své době ceněny; už proto, že daly české dramatické situační a konverzační žánr komedie, jenž jí chyběl. Existoval ovšem i jiný důvod. Od okamžiku svého vzniku přitahovaly Scribovy komedie tohoto typu tím, že umisťovaly ‘velikány dějin’ do měšťanského salónu, činily z nich obyčejné lidi ‘střední vrstvy’. Jestliže k tomu připočteme četné dobové narážky, které Bozděch do svých textů vkládal, pak se nelze divit oblíbě jeho her“ (Císař 2004: 28).

V první Bozděchově veselohře sice ještě nevidíme přímo panovníky určující běh dějin, ale platí o ní totéž: pohybujeme se v těsné blízkosti francouzského krále, u jeho dvora, kde se v menším měřítku opakuje celá státní politika, řízená skrytě královskou metresou a další soustavou propletených intimních vztahů. Tímto pohledem je záměrně zmenšována i postava krále v pozadí.

Začínajícího dramatika snad nejprve inspirovala samotná Scribova forma, nabízející důmyslný ‘hrací’ prostor jeho bystrému rozumu, kousavému vtipu a ironii. Překvapení diváků a herců, že i domácí autor může umně použít módní francouzské schéma, bezpochyby přispělo k úspěchu Bozděchovy premiéry. Nebylo bezvýznamné dokázat, že i v češtině lze ovládnout dramatické řemeslo stejně dokonale jako v jazycích vyspělejších národních kultur, i kdyby nešlo o nic víc. Proto se tolik Bozděchových současníků (v čele s J. J. Kolářem) snažilo jeho úspěch rozdrtit nějakým důkazem o ukradení díla jednomu z francouzských dramatiků, marně však hledali předpokládanou předlohu.

Úspěšná francouzská technika se přitom k použití přímo nabízí, je to dokonce jakýsi ‘zaručený’ recept, ve své době obecně uznáva-

ný. V omezeném pražském prostředí se divadelníci zatím vyrovnávali se vzory vídeňskými, s německou klasikou či nejdovádějněji – s nedostižným Shakespearem (zpřístupněným ovšem také přes německé překlady). Snad proto Bozděcha tolik přitahuje právě vyspělá francouzská divadelní kultura, otevřeně se k ní vztahuje i přímými odkazy na známá díla, hledá v ní jakéhosi ‘spojence’ proti velké a všudypřítomné kultuře německého jazyka. Tím vším Bozděch nepochybně šťastně vystihl náladu doby, módní vlnu francouzské salonní komedie, ovládl její techniku a vyplnil mezeru v českém repertoáru. Přispěl tím k aktuálnímu úsilí (na němž se aktivně podílela i Sklenářová-Malá) dokázat svébytnost českého dramatického umění, dokázat jeho kvality vedle světového repertoáru a zařadit je mezi oficiálně uznávané umění. Současně naplnil touhu měšťanstva vidět ‘zákulisí’ života mocných, zmenšit jejich nadřazenou velikost na obyčejné lidské rozměry a ‘klíčovou dírkou’ nahlížet do jejich ložnic.

Myslím, že kromě toho ale existuje ještě jedno vysvětlení náhlé přízně publika, které jasně vysvítá ze vzpomínky Josefa Štolby (1846–1930). Tento budoucí oblíbený český dramatik byl svědkem oslnivého Bozděchova úspěchu jako nadšený divák: „Původní novinky pozbyly tehdá znenáhla [...] veškerého kreditu tak, že obecenstvo vyhýbalo se premiérám jejich s konsekvencí až pohnutlivou, a pojednou objevila se na jevišti veselohra z ovzduší Ludvíka XVI., v níž [...] paní Sklenářová v nejkrásnějším květu svého mládí a velikého svého umění jako Anežka de Champrosé tvořila s rytířem de Caraman – Bittnerem – tak rozkošné duetto, že nadšení stoupalo od scény ku scéně, od aktu k aktu a vrcholilo v uznání, jakého v prostorách PD vůbec velmi zřídka slýcháno bylo“ (Štolba 1906: 174). Zážitek pamětníka dosvědčuje ještě jednu (a pro nás nejpodstatnější) kvalitu hry: Bozděch totiž mimořádně citlivě vystihl *potřeby*

souboru, a jak je také vidět ze Štolbovy vzpomínky, někteří herci výzvu dramatika plně využili, jako by na ni čekali. Pozoruhodné je, že Štolba zaznamenal bouřlivý ohlas právě na výkony Sklenářové-Malé a Bittnera, ač neměli ve hře role největší. Šamberk jako ústřední hrabě de Croix nejspíš tolik nezazářil.

Je nesporně zajímavé, jak Bozděch posunul starší Šamberkův obor milovníka k jakési originální směsi milovníka, intrikána a šaška. Již v tomto posunu je vidět Bozděchova vnímavost k herectví, protože Šamberk v té době projevuje stále větší nechuť k milovnickým úlohám a stále častěji se uplatňuje v úlohách drsně fraškovitých, všechnu zjemnělost či okázalost zesměšňujících. I když ještě ‘milovníky’ hraje, Bozděch cítí, že herec už směřuje jinam, a pokusí se mu nabídnout svého strůjce zápletek. De Croix zajde až na hranu parodie ‘milovníka’ s velkou dávkou (sebe)ironie a cynismu, což mohlo Šamberkovi – jako poněkud omrzelému vysloužilému ‘milovníkovi’ – osobně vyhovovat. Ale Bozděchova uhlazenost a rafinovaná racionální slovní komika jistě Šamberkovi seděla již méně, nehledě k naléhavé nutnosti v rychlém rytmu konverzačního dialogu umět *přesně* z paměti text.¹⁷¹ De Croix vznikl nejspíš přímo pro Šamberka, promyšleně a originálně vstřebal jisté jeho osobní rysy, ale nevycházel z jeho nejbytotnějšího hereckého založení a nerozvíjel jeho nejvlastnější herecké prostředky. Bozděchův elegantní světák si musí počkat na jiného herce.

Celková úroveň a pečlivost nastudování byla však mimořádná, zvláště ve srovnání s běžnými původními novinkami. Štolba jistě oprávněně vyzdvihuje výkony Sklenářové a Bittnera, ale snahu projevili všichni. Neruda ve svém referátu vzácně chválí celý soubor.¹⁷²

¹⁷¹ Šamberk byl známý tím, jak spoléhal na nápovědu a své okamžité nápady, partneři na jevišti museli vždy počítat s jeho extemporováním, s improvizací.

¹⁷² Další obsazení: Vévoda de Choiseul – Šímanovský, Markýzka de Logny – Pešková, Maršálková d’Estrées – Lipšová, Maršálek d’Estrées – F. Kolár.

Ochota a pochopení herců vycházely jistě nejprve ze zmíněné aktuální obliby pařížských novinek, dovedli s touto formou zacházet a věděli, co působí na diváky. Francouzskou ‘moderní společenskou veselohru’ hojně pěstoval ve své dramaturgii už Švanda.¹⁷³ F. Kolár a pod jeho vlivem i začínající Sklenářová-Malá využili aktuální hry k hledání nového směru v herectví, který lze ve srovnání se starší deklamační školou nazvat herectvím ansámblovým. Kultivovali jemnou souhru a jemné propracování postav ze současného života, i když to byl život českému prostředí vzdálený; soustředili se na soukromé (intimní) vztahy, které jsou většinou středem zájmu této dramatiky. Sklenářová-Malá s F. Kolárem přestávali ‘hrát do hlediště’, reprodukovat obecenstvu slova z budky nápovědy, a začali stavět své postavy v komunikaci a ve vztahu s hereckým partnerem, v situaci na jevišti. Účastí celé své bytosti v dialogu jako by na diváky zapomínali, a tím je naopak vtahovali do situace na scéně. Podívejme se, jak tento směr herectví využívá ve své hře Bozděch a jaký prostor nabízejí jeho postavy konkrétním hercům Prozatímního divadla.

Františku Kolárovi, citlivému a tvořivému hledači nového směru v herectví, napsal Bozděch měkce dobrácky nabubřelého Maršálka d’Estrées. Vyvolává smích i soucit zároveň, když se vychloubá nejnovějším pikantním skandálem a jako jediný neví, že je jeho nebohým směšným aktérem. Herec mohl rozehrát napětí mezi groteskním přeháněním (karikováním) a lidským rozměrem postavy, mezi živelnou komediantskou nadsázkou a charakterizačními detaily, které díky Kolárově citlivosti pronikají až k jemnější psychologické kresbě a dodávají i nejubožejšímu hlupákovi jakési neodolatelné kouzlo laskavosti.

¹⁷³ Připomínám dvě nejvýznamnější inscenace z této linie Švandovy dramaturgie: v létě 1864 *Montjoye* Octave Feuilleta (Sklenářová-Malá hrála Cecile) a rok nato *Pokuta ženy* Émile Girardina a Alexandra Dumase mladšího (Matilda).

Skvělé veseloherní subretě Elišce Peškové napsal Bozděch postavu zkušené dvorské intrikánky, která nápadně energicky a s výrazem dobrosrdečné tetinky pečuje o blaho své chráněnkyně, Sklenářové Anežky, a pečlivě přitom skrývá lačnost po manipulaci širokým okolím. Rozkošná je třeba situace, kdy se markýzka ocitne ‘ve dvou ohnících’, mezi svou právě odhalenou sokyní Anežkou a svým žárlivým milencem, vévodou de Choiseul, a stále nemůže vzdát své úsilí o ovládnutí situace:

„Markýzka de Logny (stranou): Co jsem učinila? Miluje ho; a on? (K Anežce.) Vyznal vám snad rytíř již lásku?

Anežka: Vyznal slovy tak vřelými, že posud nemohu věřiti v jich lživost.

Logny (stranou): Zrádce! Oklamal nás obě.

[Choiseul Anežku utěšuje, Logny se vzpamatuje a vzápětí jejich hovor přeruší, opět medově Anežkou manipuluje...]

Logny: Nenahlížím, máš-li rytíře za nehodného ruky tvé, proč bys mu ihned náhled svůj neprojevila. Chápu, že bys mu to nerada řekla sama, nač však byla by tvá tetinka? (Chce odejít za rytířem.)

Anežka: Probůh! Zůstaňte!

Choiseul (přísně): Paní markýzko! (Polohlasitě.) Střežte se, bych nebádal po příčinách, z kterých se snažíte stůj co stůj zameziti sňatek rytířův.“

Dvě tváře markýzky jsou rozehrány s komediálním temperamentem v bleskových stříhových replikách ‘stranou’ i v rafinovaných kroucených replikách v dialogu, které mají zakrýt její skutečné pocity a úmysly – a naopak odhalit tajemství protivníka – samozřejmě uhlazeným přátelským tónem. Herečka mohla okouzlovat uhlazenou salonní obratností, neustále narušovanou neposednou, kořeněnou komediální dravostí, se zjemňujícím půvabem přirozené – až dětsky bezprostřední naivity, prosvítající v nezničitelné sebedůvěře markýzky. Zdá se, že Bozděch skvěle cítil Peškové nezdolnou, činorodou hereckou energii, jako divák obdivoval zjevně její pohotovou přítomnost na jevišti: jako by stále ve střehu sledovala partnery a zaskakovala je každou svou bleskově přiléhavou reakcí. Jeho markýzka snadno připomene slova, jimiž Otýlie Sklenářová-Malá líčí hereckou osobnost své učitelky. Šťastné období Peškové v Prozatímním divadle po odchodu Švandy právě skončilo a Bozdě-

chova markýzka je poslední velkou rolí, která tady přímo pro ni vznikla a vystihla kouzlo jejího komediálního temperamentu. Stejně jako nezdolná markýzka, i Pešková ztrácí svou pozici v zákulisních propleteních a její chráněnka Sklenářová-Malá jí postupně přeroste přes hlavu.

Nad jiné zřetelně vyniká příbuznost osobnosti Otýlie Sklenářové s postavou Anežky, která dokonce (mimovolně) odkazuje i k rysům Hálkovy Tamar: Anežka také přichází ke dvoru odjinud, úplně cizí, jak říká rytíř de Caraman – „jako z jiného světa“, všechny tři dívky se zjevují „jako jaro z dále“ (jak na mladičkou Otýlii poeticky vzpomíná Neruda) v zatuchlém až zkaženém prostředí, kde je nikdo nezná a přece se o ně každý okamžitě svým způsobem uchází... Jejich citová čistota je propojená s přírodou a živly, Anežka vyjadřuje své city často přírodními obrazy, dokonce i svou lásku k rytíři de Caraman vyzná podáním živé zlomené větévky. Výlučnost Anežky ve společnosti je zdůrazňována již od počátku, kdy se odvážně odhaluje Šamberkovu světáckému hraběti de Croix:

„Vím sice předobře, co pod skvělou rouškou zvučných lží a líčených citů se skrývá; avšak jsem dívka jako jiné, mám smysly a vřelou krev jako jiné, krev, jež se bouří a všemi žilami víří, že srdce nepokojně začne tlouci. V takových neblahých hodinách se utíkám do nejtajnějších koutků parku a vrhnu se přírodě v náruč. [...] bouře zuřivší v prsou se ztiší; pro svět mi zbude jen úsměv politování, myšlenky a tužby mám jen pro konečné své útočiště – pro klášter.“

V tom bezbranném přiznání je obsaženo i varování před Anežčiným bystrým pohrdlivým úsudkem, který přesahuje zažité představy o naivním zjevu a naznačuje jakousi předčasnou přemoudřelost. Anežka zde ‘vlastními slovy’ vystihuje protiklady, popsané okouzleným rytířem de Caraman („jest tak důvtipná, a přece tak dobrá, zdánlivě tak chladná, a přece plná horoucího citu“), a nechybí ani přímé spojení jejích citů s přírodou.

Z toho všeho již zřetelně vidíme, že Bozděch psal své postavy pro konkrétní herce, a bude třeba podrobněji zkoumat, do jaké

hloubky jejich herectví vnímal. Že nejde jen o racionální výpočet, o pouhé promyšlené ‘naschvály’, políčené škodolibým spisovatelem na veřejně pomlouvané herce, ukazuje vnitřní struktura dialogu, samotný jazyk postav. Podíváme se na několik ukázek promluv, nejdříve na maršálkovou d’Estrées, napsanou pro vynikající herečku Marii Lipšovou, specialistku na démonicky chladné, zákeřné intrikánky. Pokrytecky pobožná maršálková tvoří v komedii paralelu k Peškové markýzce, také usilovně obléhá mladého rytíře de Caraman. V následující promluvě se pokouší vyzvědět od svého bývalého milence, Šamberkova ‘zápletkáře’ (de Croix), kdo je její sokyně:

„**Maršálková d’Estrées:** Nebyla bych si včera pomyslila, milý hrabě, že mně tak brzy bude obrátiti se k vašemu přátelství. Jistá přítelkyně mne žádala, bych hleděla vypátrati, která z našich dám včera po hodině osmé měla dostaveníčko s panem de Caraman u sochy Diany. Víte, jak málo mne zajímají podobné pletichy; nechtěla jsem však v takové maličkosti přítelkyni odepřítí, jsouc jista vaší ochotou.

Croix: Jsem nadmíru rád, že mohu vám, to jest přítelkyni vaší, ihned posloužiti.“

Promluva maršálkové je pro ovzduší Bozděchovy hry naprosto typická. Nápadně uměle konstruované, nepřirozeně vykroužené věty vypadají zdánlivě jen jako nešikovná překážka pro herce (a dnes nejspíš nepřekonatelná). Ale nepřehlédnutelně šroubovaná podoba vět není zaviněná pouze nezralou češtinou Bozděchovy doby, kterou se autor pokouší upravit pro uhlazenou salonní konverzaci. Nepřekáží nám pouze zastaralost jeho jazykových prostředků. Krkolomné věty ani v době premiéry nepřipomínaly běžnou současnou mluvu a herci museli poctivě zápolit o jejich osvojení, aby měla konverzace žádoucí hladký spád. Bozděchova dvorská společnost mluví *záměrně* šroubovaně. Pod zvláště strojenými větami je přece také dramatikem hluboce pocítěný, strojený *základní postoj* maršálkové. Zcela zřetelně je v jejích slovech cítit *pohyb*, výmluvné gesto: slova nikdy neznějí přímo, kroutí se v oklikách a kudrlinkách, vyumělkovaně znejasňují sdělení, okázale se vykrucují, číhavě krouží okolo protivníka v dialogu. Nepřátelství dam a kavalírů je ostražitě plíživé.

Slova uhýbají prostému pojmenování, úlisně manipulují protivníka do krotké polohy přítele. V této elegantní společnosti nikdo neříká, co chce, a zároveň každý ví, co znamená spojení 'jistá přítelkyně'...

Dokonce i učenlivý 'začátečník', Bittnerův rytíř de Caraman, dokáže v nouzi vyklouznout ze sevření své obdivovatelky, Peškové markýzky, a obratně se vyvlékne z přímé odpovědi, aby nemusel docela lhát, ani se hrubě přiznat a markýzku rozzuřit. Nechá ji tedy, aby z dvojsmyslných slov uhodla, co si sama přeje:

„**De Logny**: Nuže, pane, jaké jest jmeno hvězdy, které se tak po modlářsku klaníte?

Caraman: V tom právě záleží mé modlářství, že jen podtají šeptám jmeno své bohyně. Bojím se, aby vyřknutí svatého toho jmena rouháním se nezdálo hvězdě mé, která by se hněvem zatemní mohla. Jak bych ubohý nalezl pak cestu z bludiště svého zármutku?

Logny (stranou): Je-li pak možná vyznati svou lásku způsobem jemnějším? Škoda, že jest tak nesmělý. Musím ho pobídnouti.“

Bozděch v dalších příkladně šroubovaných větách záměrně využívá skrytý smysl slov, určený zasvěceným uším diváka, baví ho hádankami. Současně nutí herce, aby si pohrál s podtónem či polotónem, naznačujícím v promluvě dvojsmysl (a víme, že tuto výzvu přijme právě Bittner opravdu vděčně, jednou bude nazýván mistrem polotónu). Vzápětí dramatik použije ve své době zcela konvenční divadelní řeč stranou, kterou hravě nabízí pohotovému Peškové k předvedení vnitřních hnutí markýzky hbitým stříhem. Její samolibé okouzlení je vyjádřeno otázkou až dojemně naivní, bere si diváka za svědka a přechází ihned v odhodlání k dalšímu útoku. Tady věty ztrácejí svou kroucenou květnatost, v kontrastu s namáhavě zamotanými větami rytíře. Působivé je, že obléhaný mladík se cítí skutečně v úzkých, když ze sebe souká ona kluzká slůvka, a jeho strojený patos tak nabývá přesvědčivosti třeba jen silou jeho zoufalé bezradnosti: nemusí markýzce ani předstírat potřebné rozpaky, stejně jako později Sklenářové Anežka, když pátrá, jestli ji Caraman zradil, nebo si jej v parku spletla s někým jiným. Svými neohrabanými rozpaky dokáže

v tu chvíli Anežka poplést dokonce i cynického hraběte de Croix:

„Anežka: Mám k vám prosbu.

Croix: Chcete říci rozkaz.

Anežka: Jen otázku. Práví se, že jste výtečným heraldikem, a jistá přítelkyně by ráda zvéděla, která z našich hraběcích rodin má ve znaku kříž ověňčený vavřínem.

Croix: K tomu nemám nižádných heraldických vědomostí potřebí, neb jest to můj vlastní znak, znak domu de Croix.

Anežka (radostně): Váš znak? Skutečně váš?

Croix (významně): Líbí se vám?

Anežka: Děkuji vám, milý hrabě, neb jste mne velice potěšil.

Croix (s podivením): A co vás těší?

Anežka (rozpačitě): Že – že máte tak krásný znak. (Stranou.) Tedy jeho šátek? A on jest též setníkem v pluku maršálkově. Kdyby to byl on! Dal by mně dvorný hrabě upřímnou odpověď, když se věc týká dámy?

Croix (stranou): Co tím chtěla říci? Zajímá ji můj znak? Kdyby to bylo jemné pokynutí! Byla tak rozpačitá. Byl by to nadmíru šťastný den.“

Dialog začíná Anežčinou vyhybavou otázkou, obratně formulovanou, jak se sluší neosobně, i s „jistou přítelkyní“, hrabě předvádí dokonalou dvornost, přímo se svou pohotovostí chlubí, v jeho nápadné překotnosti je nečekaná (a neskrývaná) radost, že může nepřístupné Anežce prokázat laskavost. Hrabě nepochybuje o své schopnosti přečíst každý náznak tajného významu sdělení, a ze samé lačnosti najde v Anežčiných slovech víc, než se v nich skrývá. Anežka zcela podlehne návalu radostných pocitů, když se jí rozpletlo zmatené noční dostaveníčko, které poněkud škodolibě shlédla jako tajný divák a byla potrestána krutým zklamáním (domnělou zradou rytířovou). V opojení úlevy Anežka zmate hraběte svou bezprostřední reakcí na jeho hraběcí znak, což prozíravý kavalír musí pochopit jako náznak jakýchsi sňatkových průzkumů, a ‘nenápadně’ dá najevo, že narážku pochopil („Líbí se vám?“). Ještě víc zmate hraběte následující nečekaně vřelé vyjádření vděčnosti („Děkuji vám, milý hrabě, neb jste mne velice potěšil.“ – zde ovšem autorovo šroubované souvětí trochu klame a příliš vřele nepůsobí. Teprve druhá přímější otázka hraběte („A co vás těší?“) Anežku upozorní, kam zavedla jeho myšlenky a marně se pak snaží ukrýt rozpaky. Oba se od partnera

na chvíli odvracejí a pokoušejí se v řeči 'stranou' rozluštit význam rozmluvy v paralelních otázkách a „kdyby“.

Anežka umí hladce používat slova jako závoj, zástěrku či skrýš jako ostatní, ale ze své role dámy skokem vypadává, když ji přemůže intenzivní bezprostřední pocit. Pak se vyjadřuje přímějšími, prostšími slovy a méně šroubovanými větami. Víme, že právě zápas o ovládnutí bezprostředních citových hnutí při tvorbě postavy je pro Sklenářovou vděčný a že ho intuitivně hledá v každé situaci na jevišti. Není pochyb, že dramatik jí s jasnou představou jejího umění nabízí rychlé stříhy v reakcích na partnera, kdy na okamžik projeví citové pohnutí a vzápětí je ovládne.

I když postavy zveřejňují jisté myšlenky v řeči stranou, dovádí Bozděch tuto konvenci téměř k parodii a nezbaví herce nutnosti nepřetržité přítomnosti v situaci, žádá neustálé a okamžité mimoslovní reakce na partnera. Promluvy stranou už neslouží jako pouhé sdělení, že postava uvažuje, reaguje, že se má herec (třeba i nápovědou) 'probudit k životu'. U Bozděcha to jsou bleskurychlé odbočky, které ještě stupňují hbité střídání postojů v dialogu. Jsou jakýmsi překypěním energie nahromaděné v situaci, ale ten přetlak musí nejprve v dialogu vzniknout a vyrůst. Narozdíl od dlouhých souvětí všude okolo bývají promluvy stranou úsečnější, naznačují spěšný spád řeči. Dnes by mohly hercům posloužit jako přerušení zápasu se šroubovanou salonní mluvou, protože se alespoň snaží o jednodušší vyjádření (ne vždy ovšem úspěšně, a v tom by Bozděchovy texty potřebovaly citlivou úpravu).

Když Anežka na začátku přizná své zkušenosti i citovou bezbrannost nebezpečnému hraběti de Croix, hrabě se nechá jejím kouzlem unést a jedinkrát vystoupí ze své role cynického světáka, aby právě jen Anežce odhalil své tajnosti:

„**Croix:** Prosím za upřímnost. Jste jediná osoba, na jejížto úsudek dbám.

Anežka: Nemám vás, jako mnozí, za pouhého sbíratele novinek, za vtipného klevetníka; mám vás spíše za muže duchaplného, jenž snad z rozmaru, snad z dlouhé chvíle proniknuv nicotu poměrů našich se snížil k úloze, kterou provozuje, a mohla bych vás i náviděti, kdybych o vás věděla jen jediný čin, v kterém by se obrazilo srdce a ne pouze rozum, jen jediné přehálení.

Croix: Zkrátka, jen jedinou hloupost.

Anežka: Ve vašem smyslu, ano.

Croix: Nuže, slečno, co byste řekla, kdyby chytrák, o kterém jste mluvila, dopustil se skutku, který jen láskou dá se omluviti.

Anežka: Vážila bych si vás jako –

Croix: Jako? **Anežka:** Staršího bratra.“

Anežka rozlišuje pravou tvář hraběte (alespoň věří, že nějakou má) od úlohy, kterou na sebe hrabě u dvora vědomě bere, ale když chce hrabě oplatit Anežce důvěru a upřímnost, nedokáže o svých skutečných citech mluvit otevřeně a přímo, dává raději Anežce hádanky, o sobě se přece v této společnosti sluší mluvit výhradně jako o ‘jakési’ třetí osobě, přestože nic jiného než osobní zájem nikoho nezajímá.

Postava Anežky stojí ve hře proti hraběti de Croix. Zastupují dva póly základního tématu Bozděchovy hry, dva opačné způsoby chápání slova – jako nástroje k odkrývání a proti tomu k ukrývání, jako prostředku srozumění, sdílení, a proti tomu jako prostředku k záměrnému nedorozumění a uzavření. Anežka přitom odhaluje poškození společnosti zneužíváním slova, sama se nám také postupně ve vztahu ke slovu odkrývá. Dvorské vyjadřování používá spíš jako cizinka. Dokáže se domluvit, ale nepřijímá tuto řeč za svou. Někdy znaky okázalosti posměšně přehání, jindy se bouří a svazující konvence rozbíjí, často se odvažuje vyslovit své pocity a myšlenky nevhodně otevřeně.

De Croix si možná už jenom namlouvá, že může dvůr opustit a žít nějaký svůj život namísto klamného ‘užívání’ monotónních klepů o životech druhých. Ve dvorské společnosti hrabě vyniká, ve všech slovních kličkách se pohybuje s virtuózní elegancí, do slov se neproniknutelně zahaluje, obratně z nich splétá nepřehledná bludiště, aby odhalil nitro druhých a sám zůstal bezpečně uzavřen. Jestli kdy

vznikla v české dramatice postava, která si říkala o nový typ herce, pak je to jistě tento Bozděchův sympatický padouch, který putuje z jedné jeho hry do druhé: de Croix, Flahault, Kounic. Není pochyb, že sám Bozděch se s tímto bystrým intelektuálem ztotožňoval, dokonce s ním i svým způsobem cítil, pocítil totiž zřejmě jeho dvě tváře: jak je zábavný pro druhé a sám sebe nerozveselí, jak je palčivě kousavý, cynický, a přitom nečekaně zranitelný, jak je posedlý odhalováním skrytých tváří druhých a sám neví, která jeho vlastní tvář je ta pravá, a která je jen maskou. Pod svým pletichářským uměním v různých podobách sám sobě skrývá neutěšitelnou vnitřní prázdnotu a osamělost.

A tento okouzující ‘zápletkář’ si najde zcela nevyhnutelně **Jiřího Bittnera**, ačkoli v Bozděchově první hře ještě Bittner slouží jen okrajově, jako začátečník a (nečekaně obratný!) nováček, a tím také skutečně v souboru zatím je.¹⁷⁴ Caramana hraje ve své první sezoně v Prozatímním divadle mezi dalšími úlohami ‘mladých veseloherních milovníků’. Již z této pozice si však v ‘Kotilíonech’ dobude pozornost i uznání, které mu příště u Bozděcha vyslouží úlohy ‘šité přímo na míru’. Nezkušený Bittner (jako Caraman také statečný voják) v souboru záhy nahradí vysloužilého milovníka a elegána Šamberka. Vrcholné období Sklenářové-Malé v letech 1866–1873 zůstane s Bittnerem neoddělitelně spjaté a jejich společné působení je opět propojené s dramaturgií a dramatikou Bozděchovou.

Podívejme se na stavbu dialogů Sklenářové Anežky s Bittnerovým rytířem de Caraman. Jak asi vzniklo ono Štolbou opěvované „duetto“? Hned v jejich prvním střetnutí se konvenční

¹⁷⁴ Hraběte de Croix si Bittner zahraje pouze jednou, 16. 1. 1869. V dalším nastudování pak vytvoří Vévodu de Choiseul, tedy opět partnera Sklenářové, která v té době již převezme po své učitelce Markýzku de Logny. Hrabě de Croix se nikdy nezbaví původního ‘milovnického’ zařazení, které mu jako poněkud žertovné dědictví zanechá jeho první představitel, Šamberk. V dalším nastudování, i později v ND, hraje proto vždy světáckého hraběte Seifert, a možná tak tuto postavu připraví o nejednu z jejích možných tváří.

konverzace promění a odliší se od způsobu komunikace okolní společnosti. Anežka příkře přeruší první rytířovy elegantně kroužené věty a hraje hru, ve které povrchnost jeho komplimentů krutě odhalí, aniž by se přitom litovala:

„Caraman: Netančíte, slečno?

Anežka: Nikdy.

Caraman: Není možná, že by dáma tak mladá a krásná jako slečna de Beauchamp –

Anežka (přeruší mu řeč): Krásná? Jest to úsudek váš? [...] Děkuji vám, pane, avšak prosím (vzchopí se a jde k levým dveřím), kdo jest ona dáma tak lepého vzrůstu?

[Dává mu hádanky a rytíř odpovídá jména...]

Anežka: Obdivuji se výtečné vaší paměti [...] Jak se jmenuji já?

Caraman (pro sebe): Ta mne odbyla. (Po přestávce nahlas.) Býváte často samotna?

Anežka: Velmi často; záhy jsem se tomu naučila.

Caraman: Nepochybně mnoho myslíváte aneb snad také sníváte?

Anežka: Nedostává se mi látky, pročež nesnívám ani o plesech, ani o vítězstvích, ani o – setnínách.

Caraman (trochu podrážděn): Co tím chcete říci, slečno?

Anežka: Co jsem slyšela. Navštívila jsem především operu ve společnosti paní A a paní B. V jiné lóži seděla jistá vznešená a velmi nábožná dáma paní C, ku které brzy vešel mladý důstojník. Tu pravila paní A: ‘Jest věru podivuhodno, že paní C nalézá mezi mladými důstojníky tak mnoho ctitelů, neb není právě mladá a nemá mnoho vnaď.’ ‘Ale mnoho setnin,’ odvětila paní B.

Caraman (podrážděn): Dovolte, bych pokračoval. V opeře byla též slečna D, o které u přítomnosti mladého důstojníka se vyslovila paní E: ‘Ráda bych jen věděla, čeho chce slečna D nevlídným svým chováním dokázati?’ ‘Bezpochyby,’ pravila paní F, ‘že jsou druhy koketství rozličné.’

Anežka (po přestávce): A co řekl mladý důstojník?

Caraman: Nemohl odporovati, neb nezná slečnu D, jako ona nezná jeho.

Anežka: Urazila jsem vás, pane rytíři?

Caraman: Mne? Kdo mluvil o mně?“

Hned jejich první setkání se okamžitě vyostří v napjatý souboj. Rytíř začne patřičně neosobně, když své neurčité komplimenty Anežce předkládá příznačně ve třetí osobě, ale Anežka po své poněkud trpké hře (když překonala pocit lítosti) přechází ke zcela přímé osobní otázce – „Jak se jmenuji *já*?“ Nejde jen o jméno, otázka rytíře usvědčí z prázdných lichotek, když ani netuší, *kdo* Anežka skutečně je. Vzápětí Anežka předvede, že také dovede kroužit neprůhledné vyumělkované věty, dokonce typický dvorský jazyk parodicky květnatě zdůrazňuje, ale namísto šíření pomluv o nejmenovaných dámách otevřeně i citlivě rytíře varuje před ‘nebezpečnými známost-

mi' a odhaluje mu pomluvy, jaké kolují právě o něm. Tím už samozřejmě porušuje dvorské zvyklosti, pomluvy se přece zásadně šíří jen o osobách nepřítomných. Rytíře nejdřív její otevřenost urazí, útok jí hbitě oplácí, uhýbá za svá slova o 'jakémisi důstojníkovi', jako by při výpadu používal štít. Jenže Anežka trvá na svém, odmítne prázdnou konverzaci, otevřeně přizná, proč si rytíře váží (pro jeho hrdinství v boji a nezištnou pomoc neznámé stařence) a donutí ho k upřímnosti, která je skutečně sblíží.

Dál jejich rozhovor probíhá úplně jinak:

„**Caraman:** Zdá se mi však, že na svět náš okem příliš zasmušilým pohlížíte; žijeme v něm, musíme se tedy s ním srovnati.

Anežka: *Srovnati se s tímto světem? Já? Nikdy! Nešťastnou bych se cítila, pozbyla-li bych kdy cit pohrdání s touto mělkou slušností* [zvýraz. LCH], za kterou se skrývá mrzká prostopášnost, s tou lacinou nábožností, tenkou rouškou poskvřeného svědomí a nevázaných chťičů [...]

Caraman: Můj bože! Slečno, kterak jste přišla k náhledům tak podivným? To jsou přeludy těžkomyslnosti.

Anežka: Znáte, pane, chudobu? Pravou, síly sežírající, život hubící bídu? Já – ji znám. Otec můj, ačkoliv šlechtic, pojal za choť dívku měšťanskou, a byl proto vyloučen ze společnosti svých příbuzných a přátel. Dobří ti lidé však nestali se k němu lhotejnými; naopak starali se o něj tak laskavě, že za krátký čas umdlen stálým a marným bojem s neštěstím a pronásledováním zemřel. Žila jsem pak s matkou dlouhá léta co dítě chudé mezi lidem chudým a nikdy nezapomenu, co znamenají vpadlé líce, vyhaslé oko, vybledlé rty [...], že na nich spočívá kletba na boháče, jenž z rozkoše v rozkoš se vrhá nedbaje, že snad soused jeho bídou umírá. Ano, umírá. Jsou tomu teprv dva roky, co jsem stála u lůžka osoby, která umírala nedostatkem, a osoba ta byla matka má. *Od té doby jsem se smáti přestala* [zvýraz. LCH; ...], odpusťte, pane, že jsem vás nudila historií svého – (trpce) koketství.

Caraman: Probůh slečno! Jen okamžik ještě, bych vás mohl odprostiti na kolenou.“

Ve chvíli, kdy se Anežka upřímně snaží vyjádřit co nejvýstižněji své pocity, Bozděchovy jazykové prostředky už jakoby nestačí, zůstávají příliš knižní a namísto vřelé citovosti převáží sentiment (jako poněkud prázdné vykalkulované dojmání diváka, s nímž autor manipuluje tak, aby hrdinku litoval).

Teď už přitom slova nemají sloužit jako skrýš, ani jako nástroj manipulace s partnerem, konečně se mají stát opravdovou možností sdílení. Anežka se ve svých slovech skutečně odhaluje, přiznává se k bolestivým citům, jaké by se slušelo ukrývat, za takové city a ro-

dinné poměry by se měla dokonalá dáma u dvora stydět. A přece právě na své prosté lidské city je Anežka hrdá. Chce zůstat uprostřed dvorské společnosti cizinkou. Je to její manifest, dokonce jakási osobní vzpoura proti společnosti. S poněkud tučnou dávkou sentimentu (z dnešního pohledu) se Anežka stává idealizovanou měšťanskou hrdinkou, s opravdovými city uprostřed falešně lesklé, povrchní ‘vznešené’ společnosti. Staví se proti ní ve jménu svého ideálu, usiluje povznést se nad okolní poměry a žít, jak by se žít mělo. A protože rytíř má přiměřeně veseloherně-milovnický ‘čisté srdce’, nezvykle upřímná slova Anežčina ho zasáhnou a probudí jeho city.

A právě v místě, kde se Anežka stává hrdinkou, Bozděch plně využívá umění Sklenářové-Malé: chování všech postav Sklenářové na jevišti je podrobně propracované v každém dokonale tvarovaném pohybu, virtuózně ovládá zacházení s umělým jazykem, ale současně v příslušném okamžiku nechá vystoupit napětí svého skutečného vnitřního tvůrčího zápasu. V každé postavě si najde místa, kde se její postoj vztahuje k hrdinství, kde se rozhoduje, čím bude. Herečka v takové situaci běžně cítí a rozehrává rozpor uložený ve slovech. Na okamžik nechá propuknout své bezprostřední emoce z prožitku fiktivní situace postavy či prostě z prožitku tvůrčího zápasu, které vzápětí ovládne (nepotlačí ani neutlumí), a dává divákovi přímo fyzicky pocítit namáhavě ovládnuté city postavy. Víme, že nesmírná citlivost herečky prosvítala v mžiku z pouhého výmluvného pohledu jejích očí, třeba i v kontrastu s неотřesitelně navyklým uhlazeným pohybem a mluvou.

Z Bozděchova textu usuzují, že autor opravdu vycítil nevšední způsob, jakým Sklenářová buduje své postavy, a psal Anežku se skutečnou představou hereckého ztvárnění. Postavu Anežky je třeba vystavět na ostrém rozporu bezchybně uhlazeného, kultivovaného

salonního (konvenčního) *chování* a naprosto přesvědčivé, mimořádné vnitřní *citlivosti*. Celý monolog je vystavěný z popisného vyprávění, herečka musela zvládnout uměle konstruované věty i s pichlavou ironií, kterou je třeba efektně pointovat, a proto se nemohla utápět v sentimentu. Sama Anežka se nadbytečné slzavosti pokračujícím vyprávěním brání, ironií, pichlavou pointou. Sentimentálně zabarvená slova vyvolávají v Anežce palčivé vzpomínky, ale podléhá dojetí jenom na okamžik a pokračuje opět jiným tónem, jak s návaly pocitů bojuje. Stejně tak i herečka pociťuje dojetí a využije plně změn v tónu vyprávění, aby nechala emoce vyvolané slovy prokmitnout a neulpívala v nich, překonává dojetí až k rozpálené hrdosti i závěrečné trpkosti a téměř pohrdání. Dramatik dokonce (a nejspíš záměrně) vážnou a citlivou tragédku provokuje upomínkou na její osobní zkušenost, vede ji k pocítění i ovládnutí důvěrně známé bolesti, překonávané hrdostí a nadhledem nad ‘starostmi’ všech sběratelů choulostivých novinek, ovšem ne docela bez trpkosti. To vše bylo herečce osobně velmi blízké. Navzdory komediálnímu žánru jako by Sklenářová v představách dramatika vnesla do své první velké scény nápadně vážný tón, jako by si herečka říkala o skutečnou hrdinku, v žádném případě se nespokojila se šablonou salonní naivky.

Bittner jako partner v dialogu mohl podle ustálených zvyklostí odpočívat, když se replika Anežky rozroste v dlouhý monolog, ale jeho umělecké směřování ho nutilo již tehdy vnímat naplno působivou tvorbu Sklenářové, a je jisté, že mu její umění učarovalo, nejen jako rytíři de Caraman dle Bozděchova předpisu. Neprobudily se jen pečlivě utajované a potlačované city dvou fiktivních postav, probudilo se také zcela nevšední napojení dvou herců, které sice nestálo na vzplanutí vzájemného citu, ale nevzniklo by nikdy bez odvážně otevřené, intenzivní vzájemné citlivosti. Proto právě při premiéře

Bozděchovy veselohry jejich nevídaná sou-hra tolik fascinovala obecenstvo. V této inscenaci začíná jejich společná hra, totiž hravé zápolení, v němž z Bittnera rychle vyroste skvělý herec, budující své pozoruhodné postavy velice příbuznou technikou jako jeho partnerka Sklenářová. Téma Bozděchovy hry vystihlo jejich (v dané chvíli rozhodně společné) směřování.

Všude kolem byla cítit fascinace velikostí a vznešeností. Sklenářová-Malá se dávno stala zosobněním soudobého ušlechtilého hrdinství, které vždy obětuje osobní city povinnosti k národu, doba přeje Vlčkovým a podobným klasickým a pseudoklasickým hrdinkám. Ale zároveň klíčí pochybnosti o současných národních hrdinech, o možnostech hrdinských činů v přítomné společnosti, o hrdinství vůbec. Za vnější měšťanskou okázalostí lze vycítit nabubřelou přetvářku, lež a nízké vášně. Bozděch patří k nejmladší generaci a tyto pochybnosti ve své první komedii intuitivně vyjadřuje.

Ambice vyrovnat se světovým vzorům většinou v Prozatímním divadle směřují k 'vysokým' druhům, nejčastěji k historické tragédii. Komedialní české novinky se v té době omezují na studentské anekdoty a žánrové obrázky, zesměšňující nectnosti malých českých lidí (jako Jeřábkova *Veselohra a Cesty veřejného mínění*, Sabinův *Inserát*, nebo *Telegram* Pflögera-Moravského). Šamberkovy šťavnaté frašky jako sebevědomý protipól 'vysokých' cílů Prozatímního divadla naplno rozkvetou až v letní aréně (od léta 1869). Bozděch vedle toho přichází cílevědomě s 'velkou' historickou veselohrou, vnáší do české dramatiky žánr salonní konverzačky, vládnuocí právě na evropských jevištích, a zakládá jistý směr, který v Čechách nikdy úplně nezdomácní, ale v nejšťastnějších dobách českého divadla slouží vždy jako zkušební zátěž virtuózní stránky hereckého umění: Bozděch v Čechách zakládá konverzační herectví, stojící na hbitém dialogu a kultivovaném umění vystupování. A přitom jeho hry i se

svým francouzským ovzduším vycházejí díky autorově hereckému vnímání z českého herectví a jeho specifických témat.

Bozděch byl mladý, nesmírně ambiciózní, toužil po úspěchu a slávě, a zároveň měly jeho sny v sobě vážnost a zápal mládí. Zručné ovládnutí Scribova řemesla zaručuje spolehlivě žádaný úspěch u publika, které pak přijme i kousavější provokativní humor zaměřený proti přítomné společnosti. Z podobných důvodů kdysi využíval úspěšné vídeňské vzory ve svých dílech Tyl. Bozděch také nepřejímá pouhou formu, nechá se tvořivě inspirovat celou svobodnější a vyspělejší francouzskou divadelní kulturou, i historickým ovzduším, které je dostatečně přitažlivé, a přitom v něm dramatik najde podobné houští prázdných frází, jaké se rozrostlo v blahobytné měšťanské Praze. Je fascinován neodolatelnou zkažeností francouzské dvorské společnosti v době Markýzy de Pompadour (1721–1764), dráždivou atmosférou Beaumarchaisovy (1732–1799) *Figarovy svatby* (1778) i *Nebezpečných známostí* (1782) Choderlose de Laclose (1741–1803). Učarovalo mu elegantně uhlazené, vyumělkovaně teatrální chování navenek ušlechtilých, okouzlujících dam a kavalírů, cynicky pobavených intimnostmi druhých, posedlých rozvratem všech vztahů a skrývajících neutěšenost vnitřní samoty a prázdnoty.

Možná podvědomě vycítil Bozděch napětí podobných dvou tváří i v malém českém divadle, toužícím po lesklé reprezentaci okázalé české měšťanské společnosti. Nejenže samotné divadlo se lesklo těsně nad hranicí hmotné bídy, předstíralo na jevišti vznešené hrdiny a za jevištěm se zmítalo ve vášnivém pomlouvání a pletichaření, ale celá ta okolní 'velká' pražská společnost, hledící na herce stále trochu svrchu, byla vlastně jen pracně nafouklá bublina. Všude byla přítomná stejná touha po velikosti, touha povznést se nad poměry, nad okolní bezbřehou maloměstskou ubohost (jak silně tuto touhu cítila a vyjadřovala Sklenářová-Malá!). Napodobování francouz-

ských salonů jako všech velkosvětských módních projevů se v pražské společnosti často dařilo právě jen v směšných drobnostech, jako je pěstování prázdných afér, klepů a nabubřelé přetvářky.

Bozděch nebyl nadarmo nutkavě přitahován divadelním zákulisím a tajnostmi jeho vztahů, stejně jako soukromím šlechtických rodin. Podobnost divadelního zákulisí s pomlouvačným versaillenským dvorem, kde se za mocnými muži skrývají mocnější milenky, se mu nabízela sama. Podobné paralely používá i jeho vzor, Scribe, ale Bozděch je nachází ve vztazích okolo sebe, i mezi konkrétními herci v českém divadle. Jeho pohled na dějinné události ‘klíčovou dírkou’ tedy není jen vypočítavou snahou vyhovět zálibám soudobého měšťanského obecnstva s pomocí osvědčeného Scribova postupu, tento pohled je vlastní Bozděchovi samotnému.

Uprostřed svých omezených skromných poměrů byl už jako student fascinován světem bohatých a mocných, přitahovaly ho jejich soukromé tajnosti, jejich ‘nízké’ lidské projevy, ve kterých se jejich život přibližoval životu obyčejných smrtelníků. Snad kvůli své fascinaci velikostí tolik toužil alespoň po dostupnější blýskavé záři divadelní slávy a bavilo ho nacházet odvrácenou tvář mocných a slavných ve ‘velkém světě’ stejně jako v divadle. Scribovské uvažování mu bylo jaksi přirozené – a podle okamžitého nadšeného přijetí herců a diváků – nebyl v české společnosti zdaleka jediný, byla to spontánní reakce na romantický heroismus 60. let. Proto se i jeho nejpřísnější odpůrci podívovali, jak je možné, aby uvažoval tak dokonale stejně jako samotný Scribe. České divadlo i společnost prostě dospěly (poněkud opožděně) do této fáze, potřebovaly tímto pohledem na svět projít.

V postavě Anežky Sklenářová opustí klasický konflikt svých historických hrdinek, sevřených mezi (osobní) láskou a povinností (k národu). Tento konflikt byl pro předchozí generaci zásadní. Boz-

děchova veselohra velkou vlasteneckou povinností zkarikuje jako ponižující 'povinnost' posloužit mocné dámě, a hrdinství spatřuje v odvaze vzepřít se společenským pravidlům, zkonstatěným konvencím, prázdné vznešenosti, a přiznat se hrdě k vlastním – lidsky prostým citům. Odvážnou 'buňičku' ztělesní právě Sklenářová-Malá, přesvědčivá představitelka klasických heroin.

Může se zdát zvláštní, že k zesměšnění společenských konvencí užije dramatik právě převzatou francouzskou techniku, tedy osvědčenou a krajně konvenční formu, ale důvodů najdeme hned několik: zaprvé ji Bozděch spolu s mnoha současníky uznával za vrchol dramatické techniky, zadruhé obracela pozornost k intimním vztahům a směřovala k novým podobám herectví, a zatřetí i ve Francii sloužila často k předvádění ožehavých společenských problémů (skandální pobuňující pikanterie samozřejmě dramatici vyhledávali záměrně – k přilákání diváků).

Víme z předchozích kapitol, že Sklenářová-Malá v Prozatímním divadle tvoří moderní směr herectví, promyšleně i citlivě pracuje se slovem a vytváří velké hrdinky klasických dramát i současné ženy v realističtější francouzské dramatičce (dokonce i historické postavy líčí tato dramatika spíše jako současné). Všechny postavy představuje v lidských rozměrech a v pravdivém rozpětí mezi živelným citem a ovládanou stavbou celku, všechny vztahuje ke svému ideálu hrdinky, jednající pro lepší, vzorný řád světa.

Bozděch do tohoto kontextu vnáší skutečně aktuální výzvu a vychází z obou linií herecké tvorby Sklenářové. Anežka potřebuje její mimořádné vlastnosti opravdové tragédky – vzácnou citlivost, smysl pro všechny podoby hrdinství a zodpovědný přístup ke slovu, ale současně plně využívá i její technicky virtuózní salonní obratnost – dokonale kultivované vystupování, lehký konverzační tón a pružnou pohotovost v souhře s partnerem. Sklenářové Anežka je hr-

dinkou, která umí v případě nutnosti hrát i salonní dámu, je to postava více tváří, nebo postava strhávající masky.

Baron Goertz:

Věčnost a pomíjivost

Bozděchův druhý pokus na jevišti Prozatímního divadla je mezi jeho hrami zcela výlučný a nejvážnější. Jeho jediná historická truchlohra (autorovo označení) *Baron Goertz* byla poprvé uvedena 20. ledna 1868, sklidila uznání kritiky i úspěch u publika¹⁷⁵ a Sklenářové-Malé přinesla postavu **Ebby**, dětsky nevinné světice a oběti.

Drama zpracovává období norské historie v letech 1718–1719. Lid a sněm se bouří proti ministru Baronu Goertzovi (J. J. Kolár), cizinci se zlou pověstí, kterého si Král Karel XII. (Šamberk) oblíbil jen proto, že pochlebuje jeho snu o velikosti a slávě norské říše a vyhovuje jeho dobytelským ambicím. Králova sestra, princezna Ulrika Eleonora (Lipšová), touží po moci a trůnu a intrikuje proti králi – spojí se s nespokojenými politiky i s Goertzovým pokřiveným pobočníkem, přistěhovalcem Siquierem, bažícím po šlechtic-kém titulu (hrál jej Bittner a byl to jeho první uhlazený až úlisný intrikán – zloduch). Všechny úklady proti králi se ale stávají bezpředmětnými, když ubohý student bohoslovectví Olaf Knudson (Šimanovský) zatouží po slávě a nesmrtelnosti a rozhodne se zavraždit krále – jako zvrácený způsob zviditelnění své osoby. Na tuto myšlenku jej nechtíc přivede jeho nevěsta, Sklenářové Ebba Brahe, když sní o kolečkách v hodinách a přirovná to nejdůležitější uprostřed ke králi. Siquier přichází zastřelit krále jen o pár vteřin později než Olaf a přivede Olafa k Ulrice, která zařídí, aby se vyšetřilo, že krále zabila dánská kule při obléhání nešťastnou náhodou. Zástupci sněmu jmenují Ulriku královnou, ale její moc omezí pravo-

¹⁷⁵ Do 17. 4. 1875 se hrála 14 x, což je pro vážnou hru úctyhodný počet představení.

mocemi sněmu. Ebba pozná, co způsobil její nevinný nápad, a skočí do jezera. Olaf se k ní vrací konečně spokojený, ale najde jen mrtvolu, a když zoufale žádá svou slávu za strašný čin, za smrt Ebby, odvedou ho do blázince.

Titulní postava Bozděchovy hry nestojí ve středu dění, snad o názvu rozhodla aktuální narážka na nenáviděného rakouského ministra Beusta, nebo úmysl nalákat na titulní úlohu J. J. Kolára. Aktivnější postavy jsou Ulrika, Olaf i oba zástupci sněmu.¹⁷⁶ Sklenářové Ebba se vedle nich zdá pouze pasivní, nevinnou Olafovou obětí, a přece jí Bozděch ve hře dával velký význam – jak uvidíme. Napsal Sklenářové jen dvě velké scény – dialog s Olafem a závěrečnou sebevraždu – a přece jsou to scény pro celou hru klíčové. V první z nich herečce nabízí na svou dobu zvláštní materiál. Ebba čeká ve svém pokojíku na snoubence, koupila si *hodiny*:

„Ebba: Již osm a posud nepřichází. Ne; nechci na něj mysliti. Tylda Skage měla dnes v kostele pěkné šaty; škoda jen, že není líp rostlá. Vypadala tak spokojeně, tak šťastně; chápu to, neb v neděli měla po třetí ohlášky. Ženich její dostal faru, kdežto Olaf - ! Ach! Již čtvrt a ještě nejde. Čekám, čekám; čekati, to los chudé dívky. [...] Třeba, bych s ním jednou vážné slovo promluvila. Již půl deváté – ne, dnes se na něj ani nepodívám. [V tu chvíli Olaf vstoupí a Ebba mu běží vstříc...] Můj Olafe! [...]

Olaf: Hodiny? Odkud ta nádhera v milé chudobě té jizbičky?

Ebba: Jest čas, milý Olafe, pomýšleti, jak bysme znenáhla budoucí svou domácnost zařídili. Co tak člověk po kousku skoupí, později jako by nalezl. Dnes právě stará Björnsonová, víš, ta, které v Kuronsku syna zastřelili a které pak –

Olaf (k sobě): Jen pochodeň a *nesmrtelnost*!

Ebba: Ale Olafe, ty neposloucháš; [...]

Olaf: Jen povídej, povídej.

Ebba: Vypadáš, jak bys něco hledal.

Olaf: Hledám, hledám a naléztí nemohu. Jen povídej!

Ebba: Stará Björnsonová ty *hodiny prodávala* a já jsem je koupila, bych položila základ našeho *domácího štěstí*. Neučinila jsem dobře?

Olaf: Jak? O čem mluvíš?

Ebba: O čem mluvím? O *hodinách*.

Olaf: Tak! Hodiny! – Bloudku, nač hodiny? (Trpce.) Chudí mají vždy času dosti.

¹⁷⁶ Jednoho z nich – Ribbinga – hrál F. Kolár. Ulriku psal Bozděch pro Lipšovou, představitelku pobožné maršáلكové v jeho první hře. Roku 1881 dostane také Sklenářová příležitost vypořádat se s mocichtivou Ulrikou, nešťtící se ani bratrovraždy na cestě za svým cílem a získávající za těžkou cenu vítězství poněkud trpké, okleštěné podezřívavým sněmem.

Ebba: Zanech těch ošklivých úšklíbkův. Ne, milý Olafe; i chudému zvěstují hodiny, kdy má pracovat a kdy užívat, kdy se modlit a kdy –

Olaf: Milovat? Milovat se smí vždy. (Chce Ebbu obejmouti. Ebba se zdráhá.) Což nejsi mou nevěstou?

Ebba (s panenským studem): Ano, Olafe, tvou nevěstou. Ne, miláčku, člověk nesmí vždy činiti, čeho by se mu zachtělo. Musí se řídit dle *věčných hodin zákonů*, pravidel a zvyků, nechce-li se státi nešťastným. Nesmí stavěti vůli svou nad zákon a mrav, nesmí se míti za výminku všeobecného pravidla.

Olaf: Dítě! Mluvíš jako kniha. Kde jsi se tomu naučila?

Ebba: [...] S neděle ti bude šestadvacet roků; tys rozumný a lecčemus jsi se naučil, tys dobrý a nezhyřilý – a na co jsi to posud přivedl?

Olaf (prudce): Ebbo! [...] Však je ještě všechny zahanbím; měj jen *strpení*.

Ebba: Strpení? Včera tomu minuly čtyry roky, co jsi mi přísahal lásku.

Olaf (rozhorlen): Výčitky? Chceš se mne zbaviti? Myslíš, že by tě jiný lépe zaopatřil? Nechci být v cestě. (Chce odejít.)

Ebba: Olafe! Neodcházej takto. Nechtěla jsem tě zarmoutiti, milý Olafe, co by byla ubohá Ebba bez tebe? (Vrhne se mu na prsa.)

Olaf (líbá ji na čelo): Má milá, dobrá dušinko!

Ebba: Již se nehněváš?

Olaf: A tys odpustila?

Ebba (kývá): A nyní si přisedneš ke mně a povíš mi něco veselého. (Spatří hodiny.) Ty *ošklivé hodiny!* Nechci je již ani viděti.

Olaf: Ty *krásné hodiny!* [Vše zvýraznila LCH.] Ukázaly mně tvé lásky stálé poledne, tak líbezně zvlažené nebeskou rosičkou v těch milých očích.

Ebba: Vy krásné hodiny! Děkuji vám za dobrá slova, která jste vložily v ta milá ústa. Jsou skutečně pěkné. Jen pohleď do toho ústrojí. Jak zoubek tlačí zoubek, pero žene pero, kolečko hýbe kolečkem a vše kvůli čemu? Kvůli tomu malému kolečku zde uprostřed, které jest jaksi králem ostatních.

Olaf: Jaksi králem?“

Možná je také Ebba jen maličké kolečko v hodinách sestrojených bystrým rozumem Bozděchovým. Je to strojek důmyslný, ale postavy v něm nemají na výběr, až na Ulriku připomínají pouhá kolečka, schémata, se svým přesným úkolem v situaci a ději, jedno kolečko tlačí na druhé a pohybuje celým soukolím. Olaf je na svou dobu schéma velmi originální, drsně cynické a pobuřující, ale přesto jako by mu chyběl vlastní život, dokazuje příliš omezeně Bozděchovu myšlenku. Snad bylo pro Bozděcha důležité napsat právě takového pochybného hrdinu pro Karla Šimanovského, představitele sošných kladných hrdinů, trochu monotónně deklamujících školeným zvukným hlasem. Podivně hluchá Olafova kázání mohla čerpat svou neutěšenou prázdnotu i z jeho poněkud jednostranného herectví. Olaf se

cítí být hrdinou, mluví hrdinným tónem, ale vlastně hrdinu jen málo přesvědčivě hraje sám před sebou. Diváci podle všeho pochybovali, kdo Olaf vlastně je, podle divadelních zpráv na ně působil jako duševně nemocný. Z kritik lze vyčíst znepokojení jeho nemocnou povahou. Jistě by mu neškodila trocha komediantství, bláznovství, nebo jiná skrytá tvář, aby nehrozilo, že se stane jen dřevěným panákem. Možná autor v úctě k vysokému žánru zbytečně zvažněl. Ebba však díky mimořádnému kouzlu herečky dramatikovi na nepatrné ploše ožila.

Je zvláštní, jak nápadně první scéna s Ebbou vyčnívá z celé hry, jediná zcela přiznaně intimní, kontrastní k historickému ději, nesourodá dokonce i vedle drsně komediálních scének lidových figurek z tržiště. Jakoby opět Bozděchův herecký cit našel silnou inspiraci v představitelce Ebby. Její úvodní monolog je vlastně na svou dobu nezvykle rozehraným dialogem s hodinami, stojí na intenzivně pocíteném střetu dvou tváří Ebby, té na první pohled nápadnější dětské, a druhé, naléhavě dospívající, která prosakuje s trpkostí čekání, hodiny ty dvě podoby jaksi oddělují, jak čas míjí. V rozhovoru s Olafem Ebba nadále kolísá mezi svým 'předtím' a 'potom', někdy dost prudce. Namísto staršího střetnutí rozumu a citu, povinnosti a lásky, nabízí tady dramatik Sklenářové střet minulého a budoucího v rozhodujícím okamžiku, střet plynutí života a ustrnutí smrti. Ebba potřebuje vykročit z Olafova ustrnutí, jako zbraň našla hodiny, ovšem jejich pohyblivý mechanismus Olafa nepohne k životu s Ebbou, přivede ho konečně k nápadu, jak celý ten pohyb zastavit a přivlastnit si nesmrtelnost. Postoje Ebby a Olafa jsou nesmiřitelné.

V pouhých dvou scénách Ebba svým postojem a jednáním, hájícím osobní – rodinné city, změnil směřování Olafovo, a tím i směřování celé hry. Svým posledním zoufalým rozhodnutím Ebba sama sebe trestá za svou nesnesitelnou vinu, protože se cítí zodpovědná

za vraždu krále. Svým činem trestá však současně také Olafa, dává mu konečně pocítit skutečný rozměr jeho zločinu, trestá ho nevědomky za jeho zpupnost, za překročení lidských hranic pro vášeň slavomamu. Potvrdí tak své přesvědčení o vyšším řádu světa, které vyjádřila již v prvním dialogu slovy: „člověk nesmí vždy činiti, čeho by se mu zachtělo. Musí se řídit dle věčných hodin zákonů, pravidel a zvyků, nechce-li se stát nešťastným. Nesmí stavěti vůli svou nad zákon a mrav, nesmí se míti za výminku všeobecného pravidla.“ Herečka musela na minimálním prostoru stvořit z Ebby obraz čisté světice, která se i v úzkém prostoru svého pokojíku vztahuje k ideálnímu řádu, pak cítí jeho narušení a cítí se za něj zodpovědná. Škoda, že tak zajímavě naznačená postava slouží jen jako součástka Bozděchova dějového mechanismu.

Scéna s hodinami je možná vůbec nejzajímavější. Na první pohled v ní upoutá pozoruhodná práce s motivy hodin, času a nesmrtelnosti, dialog se k nim vrací přímo nutkavě, v různých souvislostech, rekvizita hodin se stává téměř partnerem v dialogu, když je dokonce několikrát oslovena. Sklenářová mohla opět jinak rozvinout svůj vnitřní zápas o celkové uchopení postavy, vyjádřit v něm základní určující rozpor studované povahy. Namísto neustálého intenzivního pociťování bezprostřední situace s partnerem na jevišti se tu nabízí nezvyklá souhra se zneklidňujícím motivem času. Vnitřní konflikt postavy se nepředvádí v efektně řečnickém monologu k divákovi (jako u Kolára či Vlčka), vnitřní rozpolcení Ebby se zveřejňuje i rozporem ve vnějším prostoru, kam vstoupily ony nečekaně aktivní hodiny.

Dramatik pociťuje směřování (téma) herečky a rozvíjí ho v čase a prostoru scény, umožňuje jí nový způsob rozehrání vnitřního konfliktu. Ve slovech vnímavé představitelce Ebby stále připomíná plynutí času, nutí ji, aby cítila vnitřní pohyb mechanismu hodin jako

soukolí světa, v němž se ocitá její postava. Utkvělý motiv času – hodin se přitom zároveň stává součástí ústředního tématu pomíjivosti lidských činů a touhy po nesmrtelnosti, ale v žádném jiném výstupu se s ním nepracuje tak výrazně. Jako by Bozděch právě v tvořivém dialogu s uměním Sklenářové naznačoval další vývoj dramatu, překračoval svou dobu a dotýkal se tím příznačně i vlastní slávy a její pomíjivosti. Jeho dílo bude z jeviště záhy po otevření Národního divadla vytlačeno různými odvážnými novými směry, které právě v této scéně, napsané pro Sklenářovou, vlastně připravoval.

Baron Goertz opět vychází ze Scribovy osvědčené metody, vyznačuje se promyšleným navazováním příčin a následků i pohledem na zákulisní souvislosti historických událostí. Proto také Bozděchova truchlohra v mnohém připomíná díla Scribova o čtyřicet let mladšího francouzského pokračovatele, Victoriena Sardou (1831–1908). Jeho úspěchy v Paříži právě závratně stoupaly a Bozděch je také obdivoval, ale nemohl jeho styl záměrně napodobovat, protože vážnější hry píše Sardou až později, kdy je Bozděch také překládá.¹⁷⁷ Spíš oba podobně a paralelně rozvíjejí techniku Scribovu a přizpůsobují ji současným jevištním možnostem, jistě rozdílným. Sardouovy hry se vyznačují řemeslně obratným zužitkováním veškerých dostupných divadelních efektů k přímému působení na diváka, k jeho ohromení šokujícím předváděním temných lidských stránek a vášní. V jakýchkoli žánrových a historických kulisách se Sardou soustředí na odkrývání intimity, často skandální, aby šokovala měšťanské publikum. Bozděch podobně snižuje úhel pohledu na historické hrdiny, ale ve své jediné truchlohře (tedy hře sestrojené ke

¹⁷⁷ Švanda často uváděl jeho komedie jako senzační novinky z Paříže. O dva roky později, již v době Bozděchovy dramaturgie v PD, bude uveden Bozděchův překlad Sardouovy *Fernandy* (19. 12. 1870 – 29. 4. 1876, 22 x), ztvárněné také Sklenářovou, jeho historická tragédie *Vlast* (1869) přijde na české jeviště 9. 1. 1870 (do 10. 4. 1878 30 x).

smutnému konci) neskandalizuje intimní zákulisní vztahy politiků, zajímá ho spíš jejich touha po moci a slávě, kterou však předvádí také jako bezuzdnou až chorobnou vášeň.

Tím vším Bozděch pokračuje ve svém úsilí zpochybnit vznešenost velkých hrdinů, nabídnout hercům jiný pohled na mocné a urozené postavy, přiblížit je lidským (tedy měšťanským) rozměrům. Proti tehdy obvyklému napodobování klasických historických tragédií Schillerových se pokouší zpracovat historický námět v próze, jazykem konverzačním, a směřuje k realističtějšímu zachycení dobového prostředí i dění,¹⁷⁸ k hledání skrytých, logických lidských příčin historických událostí. Namísto Kolárových romanticky rozpolcených titánů a Vlčkových nadnesených ideálů odhaluje Bozděch v lidech ubohých i mocných stejné ‘nízke’ vášně, které jako zlomyslná náhoda určují běh dějin. Pokud bychom Olafa uznali jako provokativně zvráceného hlavního hrdinu hry, mohli bychom v ní najít dokonce opravdovou tragédii, ovšem tragédii malého člověka, který touží přesáhnout své omezené poměry, překročí bezohledně hranice uznávané historické velikosti, a přestože na trůnu najde pouze stejnou všudypřítomnou společenskou hnilobu, je nakonec za svou zpupnost potrestán a sražen zpět do své bezvýznamnosti a bezmoci, snad i proto, že je třeba udržovat jistý řád alespoň jako zdání pro davy. Ebba proti němu hájí měšťanské (vlastně sentimentální), malé rodinné hodnoty, brání jejich místo v řádu světa, pozná křehkost onoho věčného řádu, když ho sama při své nepatrnosti svým odhalením naruší, a takovou podobu světa a svého místa v něm nesnese. Bozděchův pohled na dějiny a jejich ‘hrdiny’ je až drsně cynický a jako takový nebyl ve své době lehce přijímán, byť měla jeho tragédie u publika velký úspěch – ovšem spíše díky nezáměrným dobovým politickým narážkám a obratnému užití divadelních efektů.

¹⁷⁸ I v Prozatímním divadle už se pomalu posouvají nároky na výpravu.

Přes svou racionální schematičnost zůstává *Baron Goertz* v české dramatice zajímavým pokusem, i kdyby jen zneklidněním a otázkami, které ve své době vyvolal. Úspěchem ambiciózní vážné truchlohry si pak Bozděch získá širší vážnost, která povede až k jeho zvolení dramaturgem Prozatímního divadla o rok později. Díky tomu je Bozděch ve vrcholném období této scény jediným dramatikem, který skutečně z pozice literáta může proniknout do divadelního provozu, účastní se zkoušek a své zkušenosti pak může vnést do své dramatické tvorby.

Zkouška státníkova:

Souboj pro dva herce

Přestože během svého dramaturgického působení dokončí Bozděch několik her, jejich uvedení se z různých příčin dlouho zdržuje, kromě všech uvedených sporů o moc v divadle se v zákulisí nesmiřitelně střetávají stejně nebetyčné ambice J. J. Kolára a jeho vnuceného dramaturga, který také trval na svých představách o důstojné pozici a existenci geniálního dramatika. Jeho další novinka se dostane na jeviště teprve po třech sezonách, v zimě 1872/73, jako Bittnerova benefice. Namísto dlouho ohlašované komedie *Světa pán v županu* se na jevišti objeví jednoaktová historická veselohra *Zkouška státníkova*. Sklenářová-Malá v ní vytvoří 11. prosince 1872, den před svými osmadvacátými narozeninami, císařovnu **Marii Terezii**.

Bozděch se vrací ke svému nejoblíbenějšímu historickému období, k vládě Ludvíka XV. a markýzy de Pompadour. I když se nová aktovka neodehrává přímo na jejich dvoře, jednání všech postav k atmosféře Versailles neustále odkazuje. Krátce po prohrané prusko-rakouské válce (1866) Bozděch připomíná období sedmileté války (1756–1763), kdy se Rakousko poprvé spojilo s Francií proti výbojnému Prusku, což byl významný zvrát evropské politiky. U jeho

zrodu stál nový rakouský ministr zahraničí, obratný diplomat českého původu, Václav Antonín Kounic. Bozděch pojedná historickou událost svým charakteristickým způsobem, když vylíčí rozhodování císařovny Marie Terezie o budoucím spojení, ve kterém se střetávají zájmy osobní a státní (vnímané jako národní, i když dnes bychom už těžko ve vlasteneckém cítění rakouské císařovny hledali bůhvíjak vřelé city pro věci jednotlivých národů monarchie – taková byla tehdejší vlastenecká idealizace Habsburků na českém trůnu).

V centru všeho dění stojí další Bozděchův okouzující intrikán, tentokrát už napsaný přímo pro **Jiřího Bittnera**: hrabě Václav Kounic, autorem idealizovaný státník. Navazuje na vévodu de Croix z první Bozděchovy komedie *Z doby kotillionů*, ale nejde mu jako jeho předchůdci o soukromý prospěch, sleduje ‘vyšší’ prospěch veřejný. Jeho promyšlené sítě mají tentokrát politické cíle a pouze k jejich dosažení využívá státník tajných zákulisních vztahů. Přijíždí jako rakouský vyslanec ve Versailles zpátky do Vídně s plánem navázat spojení Rakouska s Francií proti Prusku. Plán má dokonale propracovaný, všude nasazené agenty a ještě sem tam utrousí procítěnou vlasteneckou poznámku. Bozděch nepovyšuje mocnáře na historického hrdinu nadlidských rozměrů, který by se svým jednáním vztahoval k nějakému vyššímu řádu, přesto svého státníka idealizuje – v řádu scribovského komediálního pohledu do soukromí – jako mimořádně duchaplného, pohotového a okouzujícího člověka, který ve své veledůležité pozici jedná především důvtipně a s ohledem na lidské city.

Císařovna Marie Terezie je Bozděchem vylíčena jako ‘obyčejná’ žena – byť mimořádně ušlechtilá, kultivovaná a inteligentní, ale s obyčejnými lidskými city a zcela soukromými, rodinnými starostmi. Již jsme viděli, že právě v tom je Bozděchův pohled na historii pro měšťanské obecnstvo přitažlivý: vidí mocnáře v salonních rozmě-

rech, 'klíčovou dírkou'. Více než státní záležitosti trápí Marii Terezii nevěra jejího manžela, Františka Štěpána Lotrinského (tuto efektní vedlejší úlohu svěřil autor Šamberkovi). Vyslanci Pruska a Francie se zatím předhánějí v přesvědčovacích strategiích, aby získali rakouské spojení. Milenka Františka Štěpána je pruská agentka, samozřejmě odhalená a využitá Kounicem, který elegantně vybrusí ze všech sítí a vyřeší celou situaci k všeobecné spokojenosti. Naučí bezradnou Marii Terezii „domácí diplomacii a politice“, přestože mu císařovna zpočátku nevěří pro jeho neskrývanou 'francouzskou' nemravnost. Kounic ji nakonec okouzlí, nejen svými duchaplnými úvahami. Císaře přesvědčí o výhodách spojení s Francií a zároveň mu předá dopis pruské milenky jinému milenci. František se rozčílí, přikloní se na stranu Francie a vděčně se vrací do náruče císařovny. Kounic si vyslouží kancléřství, což měl od počátku v plánu.

Úspěch veselohry tentokrát zcela záměrně stál na hereckém umění protagonistů, bohužel mistrovství Sklenářové se v té době již považovalo za samozřejmost a referáty nelíčí podrobností její hry. Kritiky také více zaujala postava státníka Kounice – pro jeho aktivitu posunující děj i nápadnější osobitý půvab, úzce srostlý s hereckým představitelem. Josef Durdík ve své *Kritice* dokládá kouzlo Bittnerova Kounice:

„se svou *dvojí tváří* [zvýraznila LCH]; v minulosti své co 'veselý' Kounic, rakouský vyslanec u dvora francouzského, teď co přímý a cituplný státník, jenž ideu v srdci a v očích i slzy má. On je přelstí všechny, ale mimo chytrost, mimo intriku svou má ještě více v sobě, má humor mudrce a jest povahou, jenž nad tyto malichernosti vyčnívá, ano s jakýms opovržením o nich mluví“ (Durdík 1874: 288).

Neruda jej popisuje obdobně, ovšemže výstižněji: „vítězí co diplomat, co vtipný a duchaplný, také ale cituplný člověk.“ Bittnerův Kounic je:

„státníkem, umějším se vpravit rychle do každé situace nové, hotovým hned k odpovědi, opravdovým i veselým, dvorným, a přec imponujícím. Úloha císařovny je vedle něj plná *rychle mýjících proměn vnitřních* a musí mít takou *virtuosku* [vše zvýraznila LCH], jakou je právě pí Malá“ (Neruda 1958: 244).

Nápadné je opakované vyjádření o *proměnlivosti, mnohotvářnosti* obou postav, a přímo nepřehlédnutelné jsou dvojice protikladných vlastností, jimiž Neruda popisuje Bittnerovu postavu, což se samozřejmě neslučuje s racionálním chápáním charakteru jako neměnného, zachytitelného tvaru určitého člověka. Jak je tato proměnlivost uložena v Bozděchově textu a co si bere z osobního založení herců?

Marie Terezie přichází na scénu, když ji policejní ředitel Procházka (Edmund Chvalovský) na její vlastní rozkaz informuje o hraběnce Ireně Schönmarkové, manželově milence:

„**Císařovna** (jeví pohnutí, jež však násilně potlačuje): Pestrá to společnost! Ráda bych viděla císaře, když se setkává s tanečníkem.

Procházka: Nesetkávají se nikdy. Pruský vyslanec přichází před polednem a mluví pouze o politice; Jeho Milost císařská odpůdne a tanečník navečer.

Císařovna: A nemluví pouze o politice? **Procházka**: Nemluví. (Pohnutí císařovny.) Vaše milost císařská račiž odpustiti. “

Císařovna: Co mám odpustiti? Že tanečník nemluví pouze o politice?

Procházka: Ano, tanečník; jak Vaše Veličenstvo poroučí. [...]

Císařovna (trpce): Mám to zase pěkný den. Hněvem se celá chvěji.

Procházka: Prosím co nejponíženěji za odpuštění, pakli jsem zarmoutil nemilými zprávami srdce své nejmilostivější velitelky.

Císařovna: Moje srdce? Mýlí se. Celá věc jest politická, ryze politická, a týká se říše, pouze říše. [Vzápětí sama:] O srdce mé! Pravdu jsi mělo šeptajíc mně, že lásky jeho ubývá. Ji miluje a mne podvádí! [...] obraznost jeho jinde dlívá, nestálá jako den v dubnu. (Zamyslí se.) Nestálá? Jest-li nestálá, nemohla by se ke mně vrátiti? Snadže sama též částku viny nesu; snadže jsem, zanešena starostmi o blaho říše, zanedbávala poněkud blaho domáci. [...] Vstříc mu kročím co žena milující s důvěrou a láskou. (Císař vchází.)“

Pohybujeme se opravdu v typické scribovské pikantní zákulisní historce, ale nepostrádá půvabu, díky možnostem, které autor nabízí konkrétní herečce. Kolik je jen tady „vnitřních proměn“, o kterých mluví Neruda, a které opravdu žádají jistý druh virtuozity, protože musí být v rytmu konverzace takřka okamžité a přitom – aby působily na diváka patřičně sugestivně – musí být skutečně vnitřně prožité. A již první poznámka autora o pohnutí císařovny („jeví pohnutí,

jež však násilně *potlačuje*“) je pro herečku charakteristická, přímo pojmenuje zápas postavy – mezi bezprostřední emocionální reakcí na partnera a jejím ovládnutím, a tento střet se pak rozehrává v průběhu celé scény, kdy císařovna chce a musí poznat svou situaci a současně ji každé potvrzení vytušené nevěry rozrušuje a odvrací od konstruktivního jednání, vždy znovu překonává vnitřní překážky a pokračuje ve ‘výslechu’, přesvědčivě (ovšem s patrnou námahou) ‘hraje’ ušlechtilou panovnici, povznesenou nad osobní city, a současně z této role vypadává a zápolí o její ovládnutí.

Herečka tak mohla bavit diváka jakýmsi nahlédnutím do vlastních tvůrčích procesů a komplikovat si již bezpečně zvládnutou tvorbu postavy tím, že se pokouší zachytit Marii Terezii jaksi stále ‘nedořešenou’, v nekonečném zápasu a rozhodování, kým právě je (kým se cítí být) a kým by měla být (jaká chce být sama před sebou) a jak by se měla jevit okolí. Jak víme, vytvářela Sklenářová své postavy ze střetu vnitřních tendencí a z rozhodování vždy přímo nutkavě a zde je tento způsob předvídan a násoben až do krajnosti, což muselo tvořivou umělkyni bezpochyby bavit, a ono živé vnitřní prožívání všech proměn postavy muselo nutně vznikat především jako radost ze hry, tvůrčí prožívání, o němž v souvislosti s uměním talentovaných herců mluví vždy Jaroslav Vostrý. To vše dohromady (spolu s Bozděchovou kousavou ironií) také velmi účinně brání nežádoucímu rozbřednutí sentimentu – přehnanému dojetí – které hrozí, pokud se pozornost v zákulisních historkách podobného typu soustředí na intimní potíže postav, a pokud herečka musí předstírat jen další a další srdeční bouře a strádání.

Obdobně proměnlivě je rozehraná i následující scéna s císařem, kdy si Marie Terezie nenápadně ověří schůzku císaře s milenkou a nesmí dát najevo své pocity, ani když ji císař žádá, aby jeho milenkou přijala ke dvoru. Odmítne ji co nejchladněji jako pruskou agent-

ku a císaře přes všechno své diplomatické sebezapření tím odmítnutím popudí. Ze scénických poznámek je zřejmé, že skutečné (skrývané) pocity císařovny projevovala herečka v bezprostředních mimoslovních reakcích (otevírání okna, pohled císaři do očí anebo výmluvný dotek) a tyto pohyby zůstávaly v přímém rozporu s její uhlazenou šroubovanou mluvou, až na rychlou výměnu několika přerušovaných kratičkových replik o Schönmarkové, kdy ani císař nemůže dát najevo, proč dotyčnou hájí.

Bittnerův Kounic přichází jako na zavalanou po dlouhém monologu zoufale bezradné císařovny, která zápolí mezi panovnickou povinností a vlastními city (víme, že Sklenářová nejčastěji hrála postavy právě v různých variacích tohoto konfliktu – a zde je tato linie jejích hrdinek lehce ironizována) a dokonce výslovně volá o pomoc: „Marné volání! Nemáš přednosti, ubohá panovnice, před ženou sprostou. Nenabudeš ni rady ni útěchy, nenalezneš-li jich v prsou vlastních.“

Na pověstném světákově Kounicovi si konečně císařovna může vylít všechnu zlost, protože si jej už předem spojí s francouzskou nemravností – nákazou a původem všeho trápení, a rozhodne se alespoň jemu, Kounicovi, „napravit hlavu“. Hned rozcupuje zkaženost francouzských salonů, ale i v těchto slovech je napětí protikladných tendencí, když s odporem současně pociťuje zvědavost, z role výchovné moralistky vypadává do role nezkušené a poučované žačky, aby vzápětí ‘jakoby nic’ nasazovala opět důstojnou státnickou masku. Přes počáteční podráždění císařovna postupně podléhá samotnému dialogu-souboji, který ji čím dál víc baví, vybíjí její vztek a konejší zranění. Půvabně střídá role třeba tehdy, když vyzvídá, proč státníci a umělci chodí do salonu paní Geoffrinové; původně chce jen pohanět francouzskou nemravnost a přistihnout Kounice jako zkaženého světáka, a místo toho se jí zmocní zvědavost a nakonec

se nechá sama poučovat:

„Císařovna: Jest mladá?

Kounic: Jednou jí byla.

Císařovna: Aneb snad posud krásná?

Kounic: Nikdy jí nebyla.

Císařovna: Tedy učená?

Kounic: Ani nejúhlavnější nepřátelé ji tím nenařkli.

Císařovna: Čím tedy poutá?

Kounic: Tím, co dámu činí panovnicí: taktem, zkušeností ve mravech a zvycích dobré společnosti a znalostí srdce lidského. Mnohému jsem se u ní přiučil.

Císařovna (s úsměvem): Zkoumá tedy srdce lidské u dam?

Kounic: Nejraději. [Kounic dál odhaluje skrytou tvář paní Geoffrinové...] By se časem klidně mohla pomodlit, najala si v jistém klášteře pokojík tak potajmu, jako jiné dámy najímají byty pokoutní, arci ne k tomu, by se tam modlily.

Císařovna (s nevolí): Hrabě! (Mírněji.) Vidí, Kounici! To právě se mně u Francouzů a u jich obratného učně (Kounic se klaní) nelíbí, že pohlížejí lehkovážně na věci nejsvětější, na svazky rodinné, na věrnost manželskou.“

Kounicova narážka se dotkla bolestivého místa císařovny a v odsouzení lehkovážných Francouzů může herečka konečně dát na chvíli průchod emocím postavy. Kounic pak postupně získává důvěru Marie Terezie svými obratnými reakcemi, výřečností a sebejistým postojem k celé situaci. Císařovna potřebuje oporu, její slabiny jsou čím dál víc odhalené, ale ani tehdy nepřestane trvat na své suverénní panovnické roli a nepropadá emotivním výkyvům víc než na okamžik, vždy se hbitě ovládne. Poměrně zřetelně jsou proměny mezi vznešenou formální rolí panovnice a jejími (poodhalovanými) skrytými tvářemi patrné i v jazykové rovině – ve všech ukázkách lze sledovat stříhy mezi rafinovaně strojenými až obřadnými ovládanými větami a kratšími, ‘nezáměrně’ emotivními replikami.

Anonymní udání císařovy nevěry dá Marie Terezie Kounicovi přečíst nejdřív jakoby jen proto, aby opět dokázala nemravnost francouzské politiky a aby mohla odsoudit zneužívání zákulisních vztahů:

„Císařovna: A nyní mně řekl zcela upřímně, komu jej přičítá.

Kounic: Vyslanci francouzskému.

Císařovna: A má to za mravné, slušné, dovolené užívati podobných prostředků třeba i v politice?

Kounic: Mám to za nemravné, neslušné a nedovolené, třeba i v politice.

Císařovna: Nuže, vidí, hrabě. Dovídá se o činu nemravném původu neznámého a ani okamžik neváhá přičítati jej zástupci francouzské vlády a politiky. Jest vláda, do které se nadíti lze podobného jednání, mravná a může spolek s vládou nemravnou říši mé býti ku spáse?

Kounic: Vaše Milost císařská vyvozuje logicky jako sám Francouz Descartes, škoda jen, že premisa jest nepravá. Za prvé vláda nezdá se mi býti zodpovědnou za prostředky vyslancovy [...] A konečně jsou prostředky vyslance pruského šlechtnější?

Císařovna (živě): Nejsou. To má pravdu. Jsou zrovna tak podlé, ba ještě podlejší.

Kounic: Za druhé neuhodnul, nýbrž věděl jsem.

Císařovna: Cože věděl?

Kounic: Že Hautefort pošle Vaší Milosti tento list.

Císařovna: Kounici! Snad by nebyl -? Avšak ne; neměla jsem o něm právě nejlepšího mínění, dnešní rozmluva však mne přesvědčuje, že má v sobě zdravé jádro. Protož nemohu a nechci mysliti, že by účastníkem byl tak podlého jednání.

Kounic (vřele): Děkuji Vaší Milosti, děkuji z celého srdce a troufám si přidati, že Vaše Milost se ve mně nemýlila.

Císařovna: Jak se ale dověděl?

Kounic: Prostředkem v diplomacii za našich dnův zhusta užívaným. Na agentku patří agent [...] Co Podevils sdílí Schönmarkové, hraběnka svěřuje tanečnickovi a tanečník prodává Hautefortovi. Sdílné srdce markýzovo však má též důvěrnice zapotřebí, která by se jeho chytrosti i tenkrát obdivovala, když svět o ní nesmí zvědět, a přilnulo ku vlašské zpěvačce Fiorille. Včera odpůdne markýz se svým psaním pochlubil se signorině a navečer spanilá Florentinka mne odměnila tou novinkou za návštěvu.

Císařovna (s lehkou nevolí): Zdá se, že jest v důvěrném poměru s – tou osobou.

Kounic: Dokud žila v Paříži, byl jsem jejím citem a platil zlatem –

Císařovna: Hrabě!

Kounic: – za stříbro jejího hlásku. Přesídlivši do Vídně [...] pilně se mnou si dopisovala o všech věcech, které mne zajímaly.

Císařovna: Nepohrdá tedy on též podobnými prostředky?

Kounic: Mám snad komáry plašiti hrubou střelbou? U věcech vážných jednání přímé; na pletichy lest. [...]

Císařovna: Ten list má tedy pravdu?

Kounic: Úplnou pravdu.

Císařovna: Ta bídnice! [...] Dám ihned policejnímu řediteli rozkaz, aby tu pletichářku z Vídně a z mé říše vůbec vypověděl.

Kounic: Na kolenou prosím Vaši Milost, by toho nečinila.

Císařovna: Jakže? On za tu dobrodružku se přimlouvá?

Kounic: Nepřimlouvám se. Smetí musí arci z domu; domácí paní však si jím nešpiní krásnou ruku, nýbrž dává je vyhoditi sluhou. [...]

Císařovna: Děkuji mu, milý hrabě, nechápu však, proč bych neměla sama říši chrániti nebezpečí.

Kounic: Smím býti zcela upřímným?

Císařovna: Žádám ho za to.

Kounic: Jest známo, že Jeho Veličenstvo k hraběnce dochází. Lidé jsou zlí, a pakli by Vaše Milost sama proti hraběnce vystoupila, mohla by dokonce vzniknouti pomluva, že nevyhání panovnice zlomyslnou pletichářku, nýbrž choť nebezpečnou sokyni (pohnutí Císařovny) – arci myšlenka to ve své pošetilosti až směšná, přece ale u lidí zlomyslných aspoň možná. [...]

Císařovna: Má pravdu, Kounici. Lidé jsou zlí.

Kounic: Smím tedy býti metařem? Koště mám v ruce. "

Císařovna (s úsměvem): Budiž. Podivno, že musí míti ve všem pravdu. Jest vůbec zvláštní brouk, a čím déle se mu dívám v ty potutelné oči, tím více se mi zdá, že vidím hlavu mudrcovu s tváří – (hledá výraz)

Kounic: S tváří? **Císařovna**: - inu řekněme: světákovou.“

Kounic s císařovnou obratně manipuluje, ale současně si získává sympatie diváka tím, že své moci nezneužívá, sám dbá na udržování odstupu a jako by ani neviděl jinou než oficiální tvář panovnice, i když právě o její na oko přehlížené soukromí vědomě šetrně pečuje. Z jeho slov je znát Bittnerova obratnost a cit pro skrývání i odkrývání různých tváří postavy v rychlých střizích, takže závěrečné pojmenování dvou tváří Kounicových („hlava mudrcova s tváří světákovou“) lze velmi výstižně použít pro mnoho Bittnerových postav i pro jeho vlastní herecké téma. Císařovna si ovšem jeho manipulaci dobře uvědomuje, ta hra ji dokonce baví, a snad svou bezelstností manipuluje Kounicem docela podobně – když mu třeba napůl žertem ‘otevřeně’ přizná: „Nemohu jinak. On jest jako démon. Musím dělat, co on chce.“ V dialogu můžeme také zřetelně cítit napojení dvou herců, repliky navazují tak, jako by si postavy vzájemně nejen pozorně naslouchaly, ale dokonce jako by si ‘četly myšlenky’, jako by sledovaly partnera všemi smysly, i těmi ‘šestými’.

V dalším výstupu hraje císařovna divačku a rozhodčí v řečnickém souboji Kounice s císařem, kdy mohl Bittner zářit inteligentní i procítěnou argumentací; text napovídá, že šlo o vysloveně virtuózní rétorické číslo. Jako státník okouzlí i císaře, který marně hledá slova, aby uhájil místo své milenky a pruské diplomacie ve Vídni (bezradné hledání slov bylo pro Šamberka jistě vděčné, obzvlášť rozpačité poznámky stranou – ve smyslu ‘co dál?’ – hověly jeho komediantské tendenci zdržovat a rozehrát daný okamžik jako by ‘donekonečna’, zatímco jej oba partneři musí téměř násilím popohánět).

V závěrečných scénách s císařem potom předvádí Marie Terezie

vše, co se od Kounice naučila, přímo virtuózně manipuluje svým mužem, navíc ještě s podmanivým ženským kouzlem a roztomilými záblesky radosti ze hry samotné i skutečných pocitů štěstí:

„Císařovna (stranou): Hněvá se na tu osobu. To by byla příhodná chvíle, o které se hrabě zmínil. [...] (s výrazem něžnosti.) Milý choti, snad se na mne nehněváte?

Císař: Na vás? Já? Já se vůbec nehněvám. Jsem zcela klidný.

Císařovna: Zdálo se mně, že jste poněkud rozčilený. Nebylo by vskutku ani divu. Byla jsem vám ve všem na odpor, ačkoliv jste měl ve všem pravdu. [...] ještě dnes uzavru spolek s Pruskem.

Císař: Jakže? S Pruskem? S tím nenasatným Pruskem? Nikdy, nikdy. Spolek uzavřete, ale pro všechno na světě ne s Pruskem!

Císařovna: S kým tedy? Snad ne s Francií?

Císař: Ano, s Francií.

Císařovna: Vždyť ale jest francouzská politika tak nemravná.

Císař: Pruská jest ještě nemravnější.

Císařovna: Myslíte? (Stranou radostně.) Kounic měl pravdu jako ve všem. Lepšího rádce jakživa nenaleznu. Ale císař? Co by tomu řekl císař? (Nahlas.) Mileráda vašemu náhledu se podrobuji a lituji pouze, že pak nebudu moci vyhověti druhé vaší žádosti a učiniti Podevilsa kancléřem.

Císař: Podevilsa kancléřem? To by ještě scházelo.

Císařovna: Kde ale vzítí schopného člověka? Domácích sil není.

Císař: Že není domácích sil? (S pohledem na Kounice.) Kdo hledá, nalezne. (Beře císařovnu stranou.) A takového něco můžete říci po rozmluvě s Kounicem? Což jste nepozorovala, že jest to největší talent státnický, jenž se kdy v Rakousku vyskytnul?

Císařovna (radostně): Vskutku? Nuže přiznávám se, že – (vzpamatuje se) Císař (s lehkým úžasem): Že? Císařovna: – že hrabě přes veškerou duchaplnost se mně zdá poněkud lehkovážným. Buďsi však, jen když se vám zavděčím.

Císař: Má dobrá ženuško! (Beře císařovnu za hlavu a líbá ji.)“

Císařovna jakoby režíruje celý dialog a Sklenářová mohla opět jinak rozehrát v rychlém střídání několik podob postavy, v řeči stranou ventiluje své nadšení z Kounicovy školy ještě bez povšimnutí císaře (zaujatého vlastním vztekem), a vzápětí se ‘zapomene’ i před císařem a může předvést půvabnou proměnu stříhem. (S lehkým popíchnutím zde autor pomáhá Šamberkovi ke správnému rytmu konverzačního dialogu, když mu Sklenářová svými replikami doslovně napovídá! Za manipulacemi císařovny a za duševní nepřítomností císaře se krásně skryje Šamberkova obvyklá potíže s pohotovým přesným zněním textu.)

Konečně císařovna poznává plný dosah Kounicovy hry, že i ji vlastně v souboji ‘porazil’, a s chutí pak jeho zbraněmi usměrní ci-

tové rozbouřeného císaře, po zásluze potrestaného a polepšeného:

„**Císařovna** (k sobě): Ten Kounic je přece muž! A tomu jsem chtěla napravit hlavu! Ten ji měl dávno na pravém místě. Zdá se mi skoro, že si chvilkami zahrával i se mnou; budši – hrál aspoň dobře.

[Císařovi o samotě:] Nezdá se vám, milý choti, že máme dnes velmi šťastný den?

Císař: Jest mi jako v ráji. (Stranou.) Had aspoň nescházel.

Císařovna: A přece mně kalí jedna myšlenka blaho.

Císař (vede ji ke křeslu a sedá vedle ní): Zapuďte ji vyslovením.

Císařovna: Ani jedinému z vašich přání nebyla jsem s to vyhověti. [...] Žádal jste mne, aby hraběnka Schönmarková směla ke dvoru. Nesvolila jsem myslíc, že mám důvodů. Co jsou však veškeré důvody na světě proti vašemu přání? [...]

Císař (vstav přechází): Ta pletichářka, ta politická agentka, ten nástroj pruské vlády? [...]

Císařovna: Mladá půvabná dáma a politika! Toť pouhý nesmysl! Hlavu bych za to sadila, že –

Císař: Nesázejte; mohla byste prohráti.

Císařovna: Podivno, jak jste změnil své náhledy. Dověděl jste se snad o něčem?

Císař (na rozpacích): Ano – slyšel jsem – to jest upozorněn vaším podezřením bádal jsem po pravdě a domohl se jistoty, že si osobu podobnou nemůžete dáti představit.

Císařovna (vstavši kráčí mu vstříc. Radostně.): Vskutku? O jak mne činíte – (*vzpamatuje se a mění tón*) nešťastnou, že se vám nemohu nikterak zavděčiti.

Císař (stranou): Kde jsem měl oči? Mám tak roztomilou ženušku a chtěl jsem – (Nahlas velmi něžně.) Zavděčila byste se mně, kdybyste dnes jela se mnou do Laxenburku a tam se mnou večeřela.

Císařovna (v radostném rozechvění vrhne se mu v náruč) Můj Františku!

Po zkušenostech se svou první veselohrou a se zkouškami v divadle Bozděch přesně věděl, pro koho píše svého státníka i jeho hlavní protihráčku. Císařovna po několika krátkých výstupech expozice již neopouští jeviště, její rozhovory s Kounicem jsou ve hře naprosto rozhodující, na konci pak ve scénách s císařem dokonce učenlivě převezme Kounicovu úlohu a není tak úplně jisté, kterého ‘státníka’ má autor v názvu aktovky na mysli. Vývoj postoje i jednání císařovny je v celé hříčce v podstatě nejzábavnější a – *nejdramatičtější*. Její jednání je totiž neustálým rozhodováním a rozvíjí se vždy mezi několika protichůdnými tendencemi.

Celá aktovka je založená na střetnutí císařovny s Kounicem, na hereckém souboji jejich představitelů. Bozděch nepochybně záměrně vybrousil ve své miniatuře situace pro dva herce, kteří spolu potřebovali takhle soustředěně zápasit, potřebovali výzvu hbitého konverzačního dialogu: napsal *Zkoušku státníkovu* především pro Sklenářovou-Malou a Bittnera. Oni ji také považovali za ‘svou’ hru,

a protože obě postavy nejsou nijak výrazně věkově zařazeny, rostly se svými představiteli a provázely je po celou hereckou dráhu jako jejich ‘parádní kabinetní kousek’ – až do 14. prosince 1901, kdy Sklenářová oslaví své 57. narozeniny a od premiéry hry uplyne právě 29 let.¹⁷⁹

Tímto představením se s divadlem loučil v úloze císaře nemocný kolega Jakub Vojta Slukov (1847–1903). Pro Sklenářovou a Bittnera měla derniéra Bozděchovy aktovky silnou pachut’ nadcházejícího nevyhnutelného konce. Sklenářová vzpomíná, jak ji tehdy Bittner požádal, aby mu dopis francouzského vyslance neházela na zem, ale jenom na stůl, protože by mu ohýbání k zemi činilo obtíže, a ona při sledování svých dvou ‘nalomených’ partnerů ten večer stěží dohrála do konce pro přílišné dojetí. Bittner se z divadla vytratí potichu o rok později. V té době již oba hrají málo – a spolu ještě vzácněji. Nedlouho před derniérou *Zkoušky státníkovy*, 17. dubna 1901 si spolu naposledy zahráli Markýzku de Logny a Vévodu de Choiseul v Bozděchově první komedii *Z doby kotiliónů*, ve které před 34 lety slavili svůj první společný triumf jako naivní milenecká dvojice. 13. května 1902 se společně rozloučí s *Paní mincmistrovou* (poprvé v ND 1885), jejíž titulní hrdinku Ludmilu z Vřesovic napsal pro Sklenářovou Ladislav Stroupežnický (1850–1892), a Bittner vždy představoval padoucha Davida Wolframa. Úplně naposledy se Bittner na jevišti setká se Sklenářovou 1. února 1903 na derniéře ‘skandální’ francouzské společenské hry Marcela Prévosta (1862–1941) *Polopanny*.¹⁸⁰ 16. února 1903 hraje Bittner v Národním divadle naposledy, v představení *Soudu lásky* k 50. narozeninám J.

¹⁷⁹ Do 28. 11. 1874 se *Zkouška státníková* hraje 7x a na repertoár se vrátí spolu s Bittnerem ještě před otevřením ND 4. 3. 1882 – 7. 3. 1883 7x, od 21. 11. 1883 potom v ND ještě 35x!

¹⁸⁰ Sklenářová a Bittner měli jen vedlejší úlohy – paní de Chantel (matka jedné ze dvou dívčích hrdinek) a Harden. *Polopanny* vznikly vlastní dramatisací románu, který Prévosta v Paříži proslavil: s nadsázkou líčí působení pařížské výchovy a společnosti na dívky, poprvé byla dramatisace s hlučným úspěchem uvedena v Paříži 1895, v ND měla premiéru až 26. 8. 1902 a hrála se 9x.

Vrchlického.¹⁸¹ Stále se chce na jeviště vrátit, ale 2. května už ani nedokáže dopsat Sklenářové svůj poslední vzkaz, že se omlouvá a nemůže přijít na její slavnostní rozlučkové představení Shakespearovy *Zimní pohádky*. 3. května 1903, na den přesně 40 let od svého prvního vystoupení, odejde Sklenářová z jeviště Národního divadla naposledy, připadá si jako na vlastním pohřbu a 6. května 1903 zemře Jiří Bittner, ve svých 57 letech.

Teprve po jejich odchodu z divadla bude *Zkouška státníkova* znovu nastudována v novém obsazení a její půvab upadne postupně v zapomnění. Aby mohla opět žít na jevišti, musela by si najít podobně srostlou a technicky i umělecky zdatnou dvojici hereckých partnerů (samozřejmě by potřebovala i jemnou jazykovou úpravu, která by zachovala uhlazený pohyb v Bozděchových slovech). Dramatik totiž plně využívá bravurně zvládnuté konverzační herectví Sklenářové a Bittnera, založené na vybroušeném salonním vystupování a kultivované uhlazené mluvě, a navíc je provokuje precizně vystavěnými a pointovanými replikami k ještě rychlejšímu a citlivějšímu reagování na partnera, ke zkoušení samotných hranic svého i partnerova postřehu a zkoušení hranic současné češtiny. Nové zacházení s jazykem vychází také do značné míry z herectví obou protagonistů, z jejich citlivého využívání různých významových úrovní slov, které dramatik poznal při práci s překlady francouzských konverzaček. Nabízí jim proto dostatek dvojsmyslů a hádanek, aby si mohli brousit svůj ostrovtip na materiálu vlastního jazyka, aby mohli rozvíjet možnosti podtónu a polotónu, tedy možnosti, jak náznakem (a bleskově v rytmu konverzace) vyjádřit skrytý smysl promluvy, nebo tajemství a nedořečené bílé místo postavy, které má divák uhodnout z mimoslovního jednání, zpochybňujícího samotnou vy-

¹⁸¹ Největší ženskou postavu v *Soudu lásky* (Fanettu) napsal Vrchlický pro Sklenářovou (poprvé v ND 25. 5. 1887), ale naposledy ji hrála 2. 1. 1893 a s Bittnerem se v této hře vůbec neseťkala.

řčenou repliku. I když to byly lehkovážně hravé pokusy v komediálním žánru, jednou povedou (provokovány proměnou dramatiky) v psychologickém herectví až k vážnému úsilí vyjádřit za slovy ukrytý ‘podtext’.

Je zajímavé, jak se referáty po premiéře shodují na přílišné – dvouhodinové – délce představení (bez přestávky to bylo pro diváky Prozatímního divadla těžko snesitelné). Jisté je, že Bozděch si dialogy představoval ve svižném tempu, kterého herci dosáhli teprve při častějším opakování. Měli co dělat, aby hříčka patřičně dozrála, vybízela je k rozvíjení virtuozity nového druhu. Sklenářová vzpomíná, že na pozdějších reprízách ovládali oba herci naprosto dokonale nejen vlastní text, ale i slovo od slova roli svého partnera (viz Sklenářová-Malá 1912: 106). Nešlo však o pouhé ovládnutí promluv protihráče (víme, jak mluví Sklenářová o memorování – jako o pouhém sběru stavebního materiálu). Díky mimořádně rozvinutému vnitřně hmatovému smyslu, při aktivní společné přítomnosti v situaci oba pronikavě vnímali celý tvořivý proces vzniku postavy svého partnera, při každém představení se jeho tvorby bezprostředně účastnili. Byli by si mohli své úlohy prohodit, cítili každou partnerovu reakci jako svou vlastní, a proto jejich sou-hra tolik fascinovala diváky – i je samotné.

Jestliže se monolog v podání takových herců může stát (a stával, jak víme) dialogem mezi vnitřními tendencemi postavy, mohl se také stát dialog důvěrně srostlých jevištních partnerů jakýmsi monologem, soubojem vnitřních tendencí, které si oba stejně silně uvědomovali, protože je sdíleli. Věřím, že Bozděch o jejich spojení, schopnostech a potřebách věděl, nebo je vycítil, a napsal jim vlastně ‘cvičení’ svého druhu. Takový záměr autora dokládá i poznámka Nerudova, proč dal dramaturg přednost aktovce s komorním obsazením před ‘velkou’ veselohrou *Světa pán v županu*: protože „má as

zcela dobrou příčinu ve vzhledu, že souhra arénou vždy rozviklaná není za uběhlý čas zimní ještě dosti sbroušena“, že proto zcela vědomě psal hru pro nepatrný počet osob a dobře „ví, na koho se spolehá“ (Neruda 1958: 244).

Marie Terezie navazuje na mnoho postav Sklenářové-Malé. Přijímá rysy obou jejích základních linií – klasických hrdinek i salonních dam. Je ženou sevřenou mezi několika povinnostmi – vůči vlasti, státu, vlastní domácnosti a manželovi, a své osobní city musí podle svých ideálních představ těmto povinnostem hrdinně obětovat (jak to obvykle Sklenářové hrdinky činily). V komediálně rozehraných situacích proto překonává svá citová hnutí neustálým kultivovaným sebeovládáním, aby se nakonec naučila, jak může promyšlené ovládnutí osobních citů naopak s ženskou rafinovaností využít i pro zvládnutí státnických povinností. Bozděch také navazuje na postavu Anežky (*Z doby kotlíonů*) a rozvíjí princip, který se mu ve spolupráci se Sklenářovou osvědčil – namísto Anežčiných dvou tváří (nebo tváře a masky) připraví pro herečku v Marii Terezii úplné bludiště tváří, píše jí ženu mnoha rolí, která se ale nesmí rozdrobit, musí náležitě srůst se svou představitelkou, díky jejímu osobnímu kouzlu – a díky vystižení jejího bytostného hereckého tématu.

Ve srovnání s ideálními vážnými historickými hrdinkami, které Sklenářová-Malá běžně představuje, je Marie Terezie ‘pouhou’ ženou: sympaticky lidsky milující, zraňovanou, statečnou, vtipnou, je typickou komediálně sniženou panovnicí, ‘přistiženou’ v ‘nahé’ intimitě a zbavenou své vznešenosti. Ale její první představitelka z ní už v textu vytvořila skutečnou hrdinku – protože ať hraje jakoukoli ženskou postavu, prostou či vznešenou, malou či velkou, v tragédii, konverzačce, v slzavé truchlohře nebo v komedii, každou na scéně promění v hrdinku, každá v jejím podání usiluje povznést se nad poměry, zápasí s bezprostředními city a jedná ve jménu ideá-

lu svého druhu. Jejich hrdinství je právě v překonávání vlastní i okolní malosti, osobních i vnějších omezení, a toto úsilí vzbuzuje úctu. Herečka ve svých postavách stále znovu překonává lidskou slabost, aniž by popírala její existenci. Její herecký zápas podobně jako zápas jejích hrdinek zachází až na samou mez lidských schopností, a proto je ve své době ideální hrdinkou – hrdinkou ze své vnitřní podstaty. Její herecké hrdinství jako by spočívalo mimo jiné i v neustále napjatém zvládnání všech žádaných sociálních rolí – a to je také základní princip postavy Marie Terezie, u obou znamená přesvědčivé ovládnutí tolika různorodých rolí být vládkyní – říše či divadla.¹⁸²

V Bozděchově hříčce nejde tedy jen o snižování vznešených a mocných, o jiné vidění hrdiny z měšťanského pohledu, kde převažují sentimentální a osobní zájmy. Bozděch tvoří hrdinství podobným způsobem jako Sklenářová, když hraje ženy s lidskou tváří, lidskými city, a přece vždy ušlechtilé a hrdinské. Právě takovou panovnici a hrdinku jí píše Bozděch. Role císařovny Marie Terezie je Otýlii Sklenářové souzena.

Světa pán v županu:

Konec Bozděchovy dramaturgie

Teprve čtyři roky po *Zkoušce státníkově*, 23. března 1876, se konečně dočká v Prozatímním divadle premiéry Bozděchova druhá celovečerní historická veselohra, *Světa pán v županu*.¹⁸³ Její uvedení bylo z mnoha důvodů slibováno a odkládáno již více než pět let a kolova-

¹⁸² Víme, jak rád porovnával Bozděch svět divadla a panovnických dvorů. Sklenářová si právě do souboru PD přivádí své ambiciózní nadané žacky, zanedlouho si bude muset uhájit svou pozici – a jak? Téma domácí politiky, zákulisních lstí i povrchní mravnosti se dotýká i situace v divadle.

¹⁸³ 23. 3. 1876 – 6. 4. 1876 (7 x). Až 7. 10. 1889 bude v Národním divadle uvedena jeho poslední ‘velká’ komedie *Jenerál bez vojska*, nalezená v Bozděchově pozůstalosti po jeho záhadném zmizení 10. 2. 1889. Bozděch jistě toužil po uvádění svých her a divadlo by je ochotně hrálo, protože slibovaly úspěch, ale jejich autor měl zcela převratné představy o spolupráci dramatika s divadlem, obzvlášť pak o výši honorářů, v českém divadle nepředstavitelné, a nakonec zcela podlehl zatrpklosti, jako tolik jiných českých dramatiků.

ly o ní nadšené zvěsti, takže byla publikem napjatě očekávána i vřele přijata. Od sezony 1874/75 se stále prohlubuje divadelní krize a dramaturgické působení Bozděchovo není jasné. Krátce po převzetí divadla Maýrem a staročechy na podzim 1874 odjel na několik měsíců na studijní cestu do Paříže a po návratu snad zůstává nadále dramaturgem jen formálně, protože není odvolán ani nahrazen, ale funkci zřejmě příliš aktivně nevykonává. Podle písemného vyjednávání s novým vedením divadla na jaře 1876 se zdá, že byl Bozděch družstvem za Maýrova ředitelování pověřen za minimální mzdu jakýmsi výhradně 'literárním' dohledem v divadle (viz. Štolba 1906: 220), ale sám ředitel považoval dramaturgii za funkci zhora zbytečnou a o repertoáru tehdy rozhodovaly jen ohledy ekonomické, přesněji úsporné.

V dubnu 1876 – necelý měsíc po premiéře 'Světa pána' – převzme správu divadla nové energické Čížkovo mladočeské družstvo s najatým německým ředitelem, zkušeným divadelním praktikem Rudolfem Wirsingem (1814–1878). Úzkostlivě šetřivá staročeská správa Maýrova v samém závěru svého funkčního období intenzivně živí reklamu všeho druhu na své působení (aby mohla vzápětí napařovat nové vedení). Zaručeně úspěšná 'novinka' Bozděchova ve spojení s beneficí oblíbené Šamberkové¹⁸⁴ je proto jistě vítanou vzpruhou jinak poněkud unaveného jarního repertoáru. Možná si Bozděch od provedení nové hry slibuje také nadějnější jednání s novou správou, tedy konečně lépe placenou a jasněji vymezenou spoluprací s nastupujícím družstvem. Smlouvu však nakonec nepodepíše. Zdlouhavé vyjednávání ztroskotá především na Bozděchových nesplnitelných podmínkách uvádění jeho kusů a na neúnosné výši požadované gáže, protože mladočeské družstvo se pod vlivem těžkých

¹⁸⁴ Maýr hodnotil členy souboru podle jejich přitažlivosti pro diváky a podle jejich politické loyality, manželé Šamberkovi byli proto v tomto období přetíženi 'oporou' repertoáru.

politických útoků potýká s tíživou finanční nouzí. Na podzim 1876 bude proto Bozděch nahrazen J. Arbesem.

Světa pán v županu vznikl ale ještě v docela jiné situaci, v nejšťastnějším období Prozatímního divadla počátkem 70. let, kdy jeho okamžitému uvedení zabránil nejspíš jen spor s ředitelem J. J. Kolárem. I v této historické veselohře Bozděch jako vždy využívá postupy Scribovy ‘dobře udělané hry’, opět líčí své oblíbené prostředí dvorských intrik a zákulisních vztahů, nahlíží do soukromí a ložnice mocného vládce. Jeho Napoleon I. (vytvořil jej F. Kolár) podléhá obyčejným lidským citům a čelí soukromým rodinným potížím. Jako celá Paříž je okouzlený krásnou začínající herečkou Markétou Georgesovou, ovšem netuší, že její srdce již patří jeho pobočníku Flahaultovi.¹⁸⁵ Zadlužený hrabě Flahault (Bittner) zmanipuluje obratně císaře, aby herečce koupil skvostný náhrdelník, po němž touží i **císařovna Josefina** (ztvárněná Otýlií Sklenářovou). Dar se ale neutají a Josefina se svou rozmazlenou dcerou Hortensií se neustále přibližují odhalení Napoleonových tajných choutek. Císař hbitě uniká, vymýšlí si, kličkuje, přinutí ochotného Flahaulta, aby se přiznal, že náhrdelník herečce daroval on. Bittnerův Flahault potom v zápletkách kličkuje dvojnásob obratně, protože musí zachovat loajalitu císaři i své milence – herečce Georgesové, a zároveň se ještě pokouší uniknout dvěma milenkám bývalým – naneštěstí mocným císařovým sestrám. Napoleonovy sestry Elisa a Pavlína (Šamberková a Bittnerová), ‘dámy velkého světa’ a lstivé intrikánky, manipulují svými přitroublými manžely a oběma nápadníkům krásné herečky komplikují situaci. Jejich zrcadlové scény se liší jen rozehráváním protikladných taktik. Od Napoleona chtějí obě získat uvolněný ho-

¹⁸⁵ Postava herečky v Bozděchově hře se svou idealizovanou povahou nápadně podobá Scribově Adrienně Lecouvreur a je inspirovaná skutečnou Napoleonovou milenkou, patnáctiletou herečkou přezdívanou Georgina. Bozděchova postava ‘ideální’ herecké hvězdy se však na scéně nikdy neobjeví – mimochodem taktí dramaturgický způsob, jak se vyhnout rozhodnutí, která z hereček jí ‘dostane’...

landský trůn a Flahaulta si obě chtějí udržet jako milence. Před jejich žárlivostí jej nakonec zachrání ušlechtilá herečka (stále pouze 'za scénou!'), když prodá náhrdelník a vyplatí Flahaulta z dluhů, před žárlivostí císařovou ho pak zachrání sama císařovna, když donutí přistiženého Napoleona, aby požehnal Flahaultově svatbě s herečkou.

Neruda oceňuje *Světa pána v županu* jako nejlepší českou veselohru – spolu s poetičtějšími 'Kotillony' – a upozorňuje na potřebnou dokonalou souhru (premiéra mu jako obvykle za Maýrovy éry připomíná spíš generální zkoušku) a na jazyková úskalí realizace: „Nemáme právě nadbytek hereckých sil, které by se zcela hodily pro salón, z ostatních snadno mnohého svede nestrojené, všednější slovo k fraškovitému akcentu“ (Neruda 1910: 109). Jako skvělé výjimky jmenuje Bittnera, Kolára a Sklenářovou. Že byli mistry v oblasti salonní konverzace, není žádná novinka, i když v poslední době mohli své schopnosti zřídka rozvinout, a Neruda věděl, proč jejich mistrovství musí připomínat.

Pro Sklenářovou bylo období Maýrova vedení velmi chudé na nové úlohy, mohla jen věnovat péči svým starším výtvorům, které často narychlo zalepovaly díry v repertoáru, sledujícím výhradně výdělečné cíle. Konečně v samém závěru Maýrova působení se najednou objeví několik ambiciózních novinek, hlučně přechvalovaných reklamou staročeských novin a časopisů. 7. ledna 1876 ztělesní Sklenářová efektní tragickou hrdinku Arrii v Bozděchově překladu úspěšné hry Adolfa Wilbrandta *Arria a Messalina*¹⁸⁶ a 18. února 1876 sentimentální Louisu v módní larmoyantní francouzské salonní hře *Frou-Frou* Henri Meilhaca a Ludovica Halévy. A krátce po těchto dvou efektních rolích, počítajících s hereckou virtuozitou, přichází na jeviště *Světa pán v županu*, který také záměrně spoléhá na

¹⁸⁶ Do 15. 10. 1879 12 x, viz předchozí kapitolu.

divadelní i herecké řemeslo, ale především Sklenářové po dlouhé době přinese postavu v nové původní hře. Mohlo by se tedy zdát samozřejmé, že císařovna Josefina vznikla s konkrétní představou jejího herectví. Jenže to je trochu nejisté.

Bozděchův kontakt s divadelním provozem je v době premiéry *Světa pána v županu* již méně intenzivní a složení souboru je také trochu jiné, než jaké bylo v době jeho aktivní dramaturgické činnosti a vzniku hry. Určitě mohl ještě ovlivnit obsazení, ale dál dosáhl sotva a těžko zjistíme, co všechno se změnilo od jeho původních záměrů. Můžeme leda srovnávat rozložení hlavních sil v textu se složením souboru v letech 1871–1872 a s konečným obsazením prvního provedení: titulní postava, salonní Napoleon I., ‘přistižený’ v intimním kruhu rodiny a skrývající tajné záletnické choutky, byl ztvárněn Františkem Kolárem. Je možné, že ho Bozděch původně psal pro Šamberka, ale Kolárovo jemné citlivé herectví a pochopení pro konverzační styl mohlo postavě jediné prospět. Jeho rovnocenným protihráčem je pobočník Flahault, který využívá přízně mocných žen a zamotává celý děj. Je to další okouzující salonní elegant – ‘zápletkář’ – psaný nepochybně pro Jiřího Bittnera (nebo vlastně spíš první psaný přímo pro Bittnera – navazuje na Caramana a hraběte de Croix, teprve po něm přijde Kounic).

A proti této dvojici lstivých záletníků stojí čtveřice žen: ušlechtilá císařovna Josefina ztvárněná Otýlií Sklenářovou, její vypočítavě naivní dcera Hortensie ztělesněná Leopoldinou de Pauli a dvě Napoleonovy mocichtivé sestry – Elisa Bacchiochiová Julie Šamberkové¹⁸⁷ a Pavlína Gorghesová Marie Bittnerové. Poslední dvě jsou ještě provázeny svými komicky bezmocnými manžely (Felixe Baciocchiho hrál Šmaha a prince Camilla Borghese Šamberk, jsou to postavy okrajové). Když hra vznikala, nebyla ještě v souboru ani Marie

¹⁸⁷ V druhém nastudování r. 1881 ji hrála Marie Pospíšilová.

Bittnerová (1854–1898), ani **Leopoldina de Pauli** (1847–1903), vrs-
tevnice Šamberkové.

Hrála už od dětství v ochotnickém divadle, od r. 1866 vystřídala několik angažmá v menších německých divadlech a konečně roku 1873, v šestadvaceti letech (poměrně pozdě), byla přijata do PD pro obor naivních dívek, zároveň s devatenáctiletou nadanou začátečnicí a žačkou Sklenářové Marií Bittnerovou, která sice toužila po zařazení do oboru ‘tragických milovnic’ po své učitelce, ale vedle ní a Heleny Veverkové dlouho nemohla najít v souboru ustálené uplatnění. De Pauli se naopak ihned stala spolehlivou představitelkou veseloherních naivek a ‘kalhotkových rolí’, nejúspěšnější byla ve francouzských konverzačních veselohrách. Hereckou dráhu zakončila roku 1888 v Národním divadle.¹⁸⁸

Její nástup do souboru byl hladký, protože byla přijata jako náhrada za **Josefinu Čermákovou** (1849–1895), pozoruhodnou žačku a následovnici Elišky Peškové. Čermáková si od roku 1864 rychle získala pražské publikum svým rozmarným temperamentem a překvapovala pražské měšťany vytříbeným velkosvětským vystupováním a kultivovaným citem pro jemný salonní humor v módních konverzačkách. Její sláva prudce stoupala po otevření arény, i když se v arénním fraškovém repertoáru její herectví zužovalo. Roku 1873 odešla k dvornímu divadlu do Výmaru, kde mohla krátce rozvinout i vážnější stránky svého talentu, než se provdala a divadlo opustila. Naivní ‘potvůrka’ Hortensie, dospívající císařská dceruška manipulující svým okolím s maskou dětské nevinnosti, byla jistě inspirovaná Čermákovou, která často působila, jako by pod bezprostřední a

¹⁸⁸ Významné role Leopoldiny de Pauli (později Ortové): Julie (Ostrovskij: *Výnosné místo*, 1875), Katinka (Kleist: *Katinka Heilbronská*, 1875), Gilberta (Meilhac-Halévy: *Frou-Frou*, 1876), Šotek (Shakespeare: *Sen v noci Svatojanské*, 1877), Marie Antonovna (Gogol: *Revisor*, 1879), Julie (Šamberk: *Jedenácté přikázání*, 1881), Zanina (Zeyer: *Stará historie*, 1882), Markéta (Stroupežnický: *Zvíkovský rarášek*, 1883), Toinetta (Molière: *Ve zdraví nemocný*, 1886), Bětuška Kyralová (Šubert: *Jan Vřava*, 1886), Markýtko (Stroupežnický: *Naši furianti*, 1887).

lehkovážnou veselostí a dětskou hravostí skrývala jakýsi natrpklý podtón, nebo dokonce temnější tvář, což vnímavějším divákům neuniklo a dodávalo jejím postavám znepokojivou sugestivitu.

De Pauli tedy v původním obsazení jednoduše zastoupila scházející Čermákovou. Komu ale měla patřit Pavlína, ztvárněná Bittnerovou? Mohla vzniknout pro Elišku Peškovou? Po půvabné markýzce de Logny Bozděch skvělé herečce jistě chtěl napsat roli další, ale Pešková byla v létě 1870 propuštěna. Dvojice Pavlína – Elisa mohla dobře navazovat na dvojici markýzka de Logny – maršálková d'Estrées (Pešková – Lipšová) – stejné intrikánky, jen jedna používá taktiku 'na oko' uhlazeně přátelskou a druhá 'na oko' přísnou a panovačnou. Ale jízlivosti Bozděchově by spíš odpovídalo, kdyby na Peškovou políčil roli zanedbávané císařovny, zatímco mocichtivé sestry by chystal pro divadelní soupeřky Sklenářovou a Šamberkovou. Sklenářová by pak mohla hrát 'přítulnou' a lichotivou Elisou, strojeně povolnou, zatímco Šamberková by jako temperamentnější Pavlína manipulovala okolím svým strojeným odporem. Pešková však byla pryč, určitě ještě dřív než byla hra dopsána, pak už císařovnu nemohl Bozděch přisuzovat jiné herečce, než Sklenářové. Možná i pro mezeru v dámském souboru dramatik zpočátku vyčkával s premiérou, možná v tu chvíli musela vzniknout pro Sklenářovou další císařovna ze *Zkoušky státníkovy*.

Bozděchova císařovna Josefina v mnohém připomíná postavu Marie Terezie. Josefina vznikla dříve a obsahuje jisté zárodky proměnlivosti, které dramatik plně rozvine teprve v Marii Terezii. Také francouzskou císařovnu Bozděch ukazuje jako zanedbávanou a oprávněně žárlivou manželku. Stejně jako Marie Terezie také ovládá své bezprostřední pocity a hrdě zachovává svou panovnickou důstojnost. Ale stojí mnohem více stranou celého dění a odmítá o svou pozici aktivně bojovat – až do samého závěru hry, kdy konečně za-

sáhne. Roli jejího aktivního obránce na sebe do té chvíle bere její dcera Hortensie, i když není tak docela jasné, jestli ji Josefina svou trpělivou pasivitou k pronásledování Napoleona záměrně neprovokuje, protože si dobře uvědomuje, že co panovnice činit nemůže, rozpustilá dcera klidně může.

Ať už od prvotního nápadu vznikala Josefina pro Sklenářovou nebo ne, Bozděch bezpochyby stále pozorně sledoval napjatou situaci v dámských šatnách Prozatímního divadla a vnímal, jak se po odchodu Elišky Peškové postupně mění také postavení Otýlie Sklenářové. Začátkem 70. let už nebyla jedinou výraznou a neustále přetíženu mladou herečkou souboru, přicházely mladší nadané herečky, brzy už dokonce ani nebyla jedinou výraznou heroinou. České divadlo na pár let přímo oplývalo nadbytkem vzácných ženských talentů a půvabů. Po *Zkoušce státníkově* už měl Bozděch alespoň Sklenářovou v úloze císařovny vyzkoušenou a od roku 1873 bylo v divadle konečné obsazení kompletní. Odhodlal se k provedení své hry přímo na poslední chvíli, Šamberková i Bittnerová vzápětí soubor opustí, stejně jako on sám.

Na Bozděchovu Josefinu (a Marii Terezii) naváže Sklenářová po osmi letech, když roku 1884 v Národním divadle vytvoří francouzský pravzor obou císařoven a podváděných manželek – **Hraběnku Rosinu** v Beaumarchaisově *Figarově svatbě*.¹⁸⁹ Jiří Bittner si už ale Flahaultova předchůdce – Figara – nezhraje (zatímco Flahaulta hraje stále), ten případně samozřejmě Seifertovi, a Bittner může opět jednou hrát jevištního partnera Sklenářové – jako Hrabě Almaviva, zaskočený proměnou své zanedbávané manželky (která je svými schopnostmi ovšem překvapovaná přinejmenším stejně).

Tutéž ‘historickou’ Josefinu ze ‘Světa pána’ si ještě Sklenářová

¹⁸⁹ Od 6. 4. 1884 do 23. 12. 1884 12x. Přel. Václav Kalbáč, režie – Pulda, Figaro – Seifert, Zuzana – Pospíšilová, Marcelina – Seifertová, Antonio – Frankovský, Cherubín – Pšrossová, Doktor Bartolo – Pulda, Don Gusman Husizob – Mošna.

zahraje po třinácti letech, až se v Národním divadle dostane na scénu Bozděchova komedie nalezená v jeho pozůstalosti, *Jenerál bez vojska*.¹⁹⁰ Bude to Josefina Beauharnaisová ještě bez císařské koruny: vdova po popraveném šlechtici, která se poprvé setkává s nadějným mladým generálem Napoleonem – tentokrát jej ale ztělesní další nejčastější jevištní partner Sklenářové, milovník s nejsvůdnějším hlasem, Jakub Seifert (v prvním provedení ‘Světa pána’ hrál vedlejší roli Napoleonova republikánského bratra Ludvíka, manžela Hortensie). Proti Sklenářové ušlechtilé Josefině, obětující svou čest (a své osobní city) pro dítě, stojí Napoleonova žárlivá bývalá milenka Tereza Tallienová Marie Bittnerové, šlechtična, která v podobně těžké situaci jako Josefina záměrně využívá mocné milence k získání moci.

Herectví Otýlie Sklenářové-Malé a Jiřího Bittnera

v Bozděchových hrách

Emanuel Bozděch psal z jistého pohledu pouhé napodobeniny francouzské salonní veselohry, uměl zručně vystavět situaci podle Scribovy šablony, dokázal vybrousit vtipné dialogy. Co hledat v jeho veselohrách víc? Přesto ve své době do českého dramatu vnesl něco, co dosud chybělo. Jednak rozšířil možnosti českého jazyka obecně – a české scénické mluvy specificky, když uhladil dialogy do vybroušené salonní konverzace a zkoušel využít jemnější významové odstíny k vyjádření podtónu, polotónu či skrytého významu. A především – dramaturgicky vedl konkrétní české herce k novému typu herectví na postavách, které vycházely z jejich oborů, dokonce z jejich osobního založení, a zároveň vyžadovaly úplně odlišnou práci s textem než starší domácí dramatika.

Nová a originální je Bozděchova putující postava salonního in-

¹⁹⁰ Od 7. 10. 1889 do 17. 3. 1890 6x.

trikána – zábavného elegána – nacházející ideálního představitele v Jiřím Bittnerovi. Snad je to jediná Bozděchova osobitá dramatická postava, kterou skutečně vytvořil, když spojil několik tradičních komediálních typů v pozoruhodnou plastiku s instinktem téměř hereckým. Dědí rysy starších hereckých oborů (nebo komediálních typů): intrikána, milovníka a šaška. Přejímá duchaplnost velkosvětských elegánů francouzských konverzačních her, ve Flahaultovi se k jeho projevům přimíchají typické znaky mazaných komediálních sluhů a v Kounicovi jeho šaškovství zabíhá až k podobě moudrého blázna, mudrce s maskou šaška.

Dramatik uhodl nejen Bittnerovy schopnosti, ale i jeho osobní téma, přesahující pouhé konvence obvyklých oborů. Snad měli oba něco společného, a proto Bozděch vycítil, jak Bittner hledá v intrikánovi skrytého hrdinu a v hrdinovi intrikána, viděl jeho zpochybňování pevných charakterů a potřebu odhalovat vždy ještě další skryté tváře postav, nebo jim nasazovat masky, aby měly tajemství. Sdílel s ním fascinaci postavou intrikána, protože intrikán se skrýváním i odhalováním tváří vždy pracuje, a může se jevit každou chvílí jinak. Říká se, že Bittner byl mistrem polotónu, liboval si v dvojsmyslech, a tím ve skutečnosti směřoval k herectví později nazývanému ‘psychologické’, směřoval k hledání ‘podtextu’ za slovy, až přijdou také dramatici s takto posunutým vnímáním slov. Možná i proto Bittnerovo umění uznával i velký Eduard Vojan.

Vedle Bozděchových (a Bittnerových) ‘zápletkářů’ jsou ženské postavy psané pro Otýlii Sklenářovou méně nápadné či efektní, ale ne méně srostlé se svou první představitelkou: především dívčí Anežka a dozrávající Marie Terezie rozvíjejí bytostné téma herečky, její osobitý způsob vytváření hrdinek. Zachycují charakteristickou vnitřní proměnlivost všech jejích postav, tvořenou vrstvením a rafinovaným odhalováním mnoha tváří. Každá z nich se stává hrdinkou

bez vnější okázanosti a prázdné vznešenosti, jejich hrdinství vzniká zevnitř, ze samé podstaty herectví Sklenářové, z tvůrčího zápasu o ovládnutí postavy, z nutkové potřeby herečky přesáhnout omezující všední prostředí i vlastní lidskou slabost. Stále podstatnějším se přitom pro herečku i její hrdinky stává živý vztah s partnerem na jevišti, *setkání* a jiskřivý *dialog – souboj* dvou herců. Takový tvořivý vztah pro Sklenářovou vzniká ze setkání s Bittnerem. Zvláštní odbočku a ojedinělou zkušenost znamená pro Sklenářovou i Bozděcha postava Ebby Brahe v *Baronu Goertzovi*, na kterou navážou teprve podivné ženské zjevy přelomu 80. a 90. let.

V rámci svých pečlivě vypočítaných schémat a efektně zapletených sítí přece jen Bozděch myslel na konkrétní herce, možná jen s ohledem na to, co který herec umí, ale i tak některé úkoly uchystal šikovně. Ať byl ve všem všudy jen zručný řemeslník, ať byl pro skutečné umění příliš chladně racionální, jednu vášeň (kromě ctižádnosti) přece jenom nepochybně měl – totiž vášeň pro herce a herectví, vnímal kromě zákulisních vztahů také bytostné směřování nejzajímavějších zjevů souboru. Z podrobného studia jeho postav vysvítá, že Bozděch dosud v jednom ohledu nebyl plně doceněn: měl totiž skutečný cit pro hereckou dramaturgii. A snad i v tomto ohledu se musel střetnout s autoritativním vedením J. J. Kolára, protože ten měl pochopení jen pro jedinou podobu herecké dramaturgie: té, která se bude otáčet okolo jeho geniality jako zářného slunce. Jenže Bozděchovy hry už hledaly docela jinou podobu herectví, než představoval romantický sólista.

Pro tuto zvláštní kvalitu nelze Bozděchovy často opovrhované napodobeniny francouzských her jednoduše odbýt jako pouhé mechanické kopírování převzaté formy. Jejich autorovi se daleko spíš povedlo všestrannou francouzskou inspirací vytvořit jednu důležitou etapu počátků moderního českého divadla, a především zachytit vr-

cholné herecké umění své doby, umění možná dávno zapomenuté, ale nepochybně velké, a třeba nevědomě přítomné v umění nejlepších českých herců dob následujících.

Všechno řemeslné a technické dnes v herectví dávno ustoupilo zdůrazňované 'přirozenosti', bezprostřednosti, ale ovládnutí jistých řemeslných dovedností by současným hercům bezpochyby neuškodilo. Na Sklenářové-Malé a podobných velkých hereckých zjevech je vidět, že virtuózní technika je důležitou součástí hereckého umění, že bez ní je skutečné umění značně omezené, či dokonce nemožné. V Bozděchových hrách lze najít materiál pro důkladné poznání hereckých prostředků dvou nesporných mistrů – Sklenářové a Bittnera. Dramatik vyžaduje a rozvíjí jejich virtuozitu, vystihuje jejich umělecké směřování. V rozhovorech Bozděchových postav je pro všechny další generace zachycená vystupňovaná souhra dvou mimořádně srostlých hereckých partnerů, vyostřená až k souboji.

IV. ZÁVĚR

1. Poslední léta Prozatímního divadla (1874 – 1880)

Bozděchova dramaturgie se uzavírá s příchodem vážné krize, ze které se Prozatímní divadlo již nikdy nevzpamatuje. Na podzim roku 1874 převezme správní družstvo násilím Rieger se svou staročeskou stranou a vtáhne celé divadlo do vleklých a nesmyslných politických sporů. Ředitelem se stane opět Maýr a jeho vedení neblaze prosluje krajně šetrným hospodařením, kdy se počítaly i propálené sirky, kdežto repertoár musel co nejlevněji sloužit divadelní pokladně. Maýrova úsporná opatření rozmetají soubor – postupně snižuje gáže i nejnepatrnějším členům divadla, takže se mnozí opět dostanou do existenční nouze, ze které se v minulém období sotva vymanili.

Koncem roku 1874 propustí ředitel do penze Marii Lipšovou, vzápětí ztratí i Helenu Veverkovou, nadějnou žačku Sklenářové.

Vůdčí osobnost prvního mecenášského družstva, Antonín Čížek, založí zatím nové mladočeské družstvo, které se vedení divadla ujímá v dubnu 1876. Již během příprav ale naráží nové družstvo na zarytý odpor družstva Riegrova, který rychle přeroste v nevybíravý mocensko-politický boj, devastující samotné divadlo i celou českou kulturní veřejnost. Mladočeské družstvo souhrou náhod a nepřátelských zásahů¹⁹¹ získá jako ředitele zkušeného divadelníka Rudolfa Wirsinga, bývalého výtečného ředitele německého divadla v Praze, a přece nová správa vydrží pouhý rok. Již v listopadu 1876 je nucena hledat dohodu s družstvem Riegrovým, aby české divadlo v bojích docela nezaniklo, když z něj už staročeši vyhnali svou absurdní agitací i většinu obecnstva. Přesto se mladočeskému družstvu podařilo během léta za cenu velkého zadlužení postavit a otevřít velkorysé Nové české divadlo, ve své době největší a nejmodernější dřevěné letní divadlo v Praze, kde se mohly konečně uplatnit i velké výpravné podívané. Výhody této praktické scény už ovšem sklídí nové Riegrovo spojené družstvo, které stavbu odvážným budovatelům nikdy nezaplatí, i když právě tato budova umožní připravovat konečně repertoár pro velké Národní a po jeho požáru poskytne českému divadlu jediné útočiště.

Během neutěšeného slučování družstev na jaře 1877 odcházejí manželé Bittnerovi, krátce potom Karel Polák. Do ředitelského křesla se opět postupně nenápadně usadí Maýr, jehož přehnaná šetrnost bude vyhlášena za jedinou možnou spásu českého divadla (kromě oficiálně hrdinné záchranné role Riegrovy, samozřejmě). Sezony 1877/78, 1878/79 a 1879/80 budou nejchudší a nejmrtvější z celého

¹⁹¹ Pokoušejí se jednat například se Švandou, ale staročeské osobní výpady a výhrůžky jej zastráší.

trvání Prozatímního divadla. Období krize českého divadla se uzavře ke konci roku 1880, kdy bude spojené družstvo zlikvidováno a správu převezme družstvo Národního divadla. Další program již směřuje naplno k otevření nové velké reprezentativní budovy. Připravuje se odpovídající repertoár a soubor se opět rozrůstá.

Otýlie Sklenářová-Malá si musí po spojení družstev postupně zvykat na nové a zcela jiné jevištní partnery. Po odchodu Jiřího Bittnera vyroste velmi rychle nový typ divadelní hvězdy v Jakubu Seifertovi, který vlastně naváže na milovnický obor mladého Šamberka, a část hrdinného oboru Šimanovského přebírá postupně **Jakub Vojta Slukov** (1847–1903) – představitel ideálních, mravně čistých hrdinů. Oproti pevným a ohnivým hrdinům Šimanovského působili hrdinové Slukova jemněji, téměř bezbranně, jejich jednání často brzdila jakási vnitřní slabost.

Během šesti let divadelní krize nachází Sklenářová-Malá jen málo nových příležitostí k uměleckému růstu. V sezonách 1874/75 a 1875/76 opakuje a zdokonaluje především své starší výtvary. Typický divadelní referát těchto let ukazuje Nerudova kritika na reprízu Scribovy *Adrienny Lecouvreur* 9. října 1875. Nejdřív trpce lituje, že se na repertoáru neobjevují žádné nové tragédie, žádný Shakespeare, marně hledá důvody pro dramaturgickou ubohost repertoáru. Když už musí správa vystřídat všechny staré obehnané vážné hry, kdyby aspoň byly provedeny pečlivě, s nejlepším obsazením! A dál popisuje neutěšený stav divadla:

„Ale taková stará hra dá se jen jako vynucená týdenní almužna a zapáchá pohodlím. [...] Také v Adrienně nestojí to skoro nikomu z těch, kdož mají tak zvané ‘nevděčné’ úlohy, za to, aby sobě počínal neřku umělecky, ale aspoň svědomitě. Přefíkávali se, koktají, vážnou, a když se stanou směšni, smějí se sami nejprvnější, jako by nebyli ani na divadle. Nemají té ctižádosti, aby přispívali ku zdaru *celku*. Jedině pan Bittner (Moric) a pan Šamberk (Michonnet), pak slečna de Pauli (Jouvenot) byli stále pečliví. [Šamberkovi dále vyčítá, že hraje příliš ‘vykloněn z jeviště’ – do hlediště, zvlášť při replikách stranou...]

Pí. Malá co Adrienna je náhradou za všechny nedostatky ostatních. Jakmile vystoupí, vítězí přirozený přednes prvního hned slova, a každé slovo další udržuje, nebo ještě stupňuje dojem ten.

Paní Malá myslí přesně a úlohu svou probírá podrobně, poznání svému pak dovede dáti výraz tak plastický i živý, že musí čistě uměleckým svým způsobem po každé diváka unést. Při každém opakování úlohy pozorujem u paní Malé zas nějaký pokrok, zas další sblížení se s podáním naprosto dokonalým. – Kdyby tak sobě počínali všichni, nebudilo by opakování sebe starších her nechuť, nýbrž vždy jen rozkoš“ (Neruda 1910: 54).

Trvat na opravdu umělecké herecké tvorbě za těchto okolností je skutečné hrdinství. Sklenářová se ale cítí za umění zodpovědná, stále se vymyká z omezení obecných poměrů a vytváří příklad hodný následování. Víme, že v postavě Adrienny nachází jedno z možných vyjádření tohoto svého osobního postoje k hrdinství. Proto i v melodramaticky sentimentální řemeslné hře dosáhne *přirozeného přednesu a výrazu plastického i živého*.

Nové vážné úlohy studuje Sklenářová zřídka. Objevuje se spíš v současných spotřebních komediích, často německých, které v době krize zčásti nahradí produkci francouzskou. Kritiky se pak většinou věnují pochybným kvalitám kusů a ledabylému provedení, sem tam najdeme zmínku o Sklenářové, jako například o její svéhlavé paničce Bertě v německé komedii Gustava Mosera (1825–1903): *Slavnost založení*:¹⁹² „Paní Malá vypracuje si pilně každou nuanci, ani na chvíli nezapomíná, že hra na jevišti je světem pro sebe, od obecnstva rouškou illuse odděleným, a herec že má hrát jen, jako by právě žil tu scénu ve skutečnosti se svým vůkolím, kterému výlučně patří každé slovo a pohled každý“ (Neruda 1910: 68). Ani karikovanou figurku nepojímá tedy Sklenářová s komediálním odstupem, prožívá opravdově její situaci a směšně na obecnstvo působí právě nepatřičnost vážného postoje Berty v poměru k nepatrnosti jejích ‘starostí’. Herečka diváka baví dokonale ovládanou hbitostí zřetelných duševních proměn a reakcí své postavy. Obrovská umělecká ukázněnost Sklenářové se projeví i ve spotřební hříčce, vypočítané na vkus ‘průměrného’ diváka: samotný text herce navádí k tomu, aby se divákovi podbízeli a bavili ho, jak to třeba neustále nutkavě

¹⁹² Referát popisuje premiéru hry v PD 28. října 1875.

– až provokativně – činí Šamberk. Ale Sklenářová se z jeviště nikdy ‘nevyklání’, nikdy nepředvádí sama sebe, a přece se postupně stává oblíbenou komediální herečkou – ovšem vždy s poetickým přesahem.

Teprve v samém závěru Maýrova úsporného vedení poslouží Sklenářová-Malá jako reprezentativní umělkyně souboru k předvedení ‘umělecké výše’ repertoáru: 7. ledna 1876 hraje již zmíněnou Arrii ve Wilbrandtově historické tragédii *Arria a Messalina*, 18. února 1876 sentimentální světici Louisu v módní pařížské novince Henri Meilhaca a Ludovica Halévy *Frou-Frou* (pařížská premiéra 1869)¹⁹³ a 23. března 1876 vytvoří císařovnu Josefínu v Bozděchově komedii *Světa pán v županu*. Nastudování ctižádostivých novinek však postrádalo potřebnou péči. Smutně výstižná je Nerudova kousavá poznámka, jak divadelní správa držela dlouhou schůzi o tom, zda Napoleon potřebuje na premiéru nové hry opravdu nový kabát (viz předchozí kapitola).

Mladočeské družstvo s ředitelem Wirsingem na jaře 1876 konečně zasahuje proti ledabylosti v herectví i v každém detailu inscenací. I schematické módní novinky z Paříže se dočkají pečlivého studování, v němž Sklenářová může znovu vyniknout, například 27. dubna 1876 jako Julie, věrná měšťanská manželka bohatého hraběte v komedii Théodora Barriera (1823–1877) *Nejnovější skandál*:

„Je dávno známo, jak jemný tón má umělkyně ta pro vyznačení psychologických podrobností, s jakou noblesou veškerého výrazu podává povahy v základech svých ušlechtilé. Nebylo opět nuance, která by nebyla přišla k platnosti úplné. Salonní hladkost, ženský takt, měkký cit, pýcha manželčina, pýcha ctnosti byly různými kamínky mosaiky, která naproti diváku splývala v plastický obraz neobyčejné sympathičnosti. Paní Malá je elegantní v šatě nejprostším, čistě salonní tón a pohyb je skoro výsadou její“ (Neruda 1910: 127).

¹⁹³ Louisa tvoří protipól k rozmarné a lehkovážné titulní hrdince, kterou ovšem Sklenářová vedle její představitelky, Leopoldiny de Pauli, poněkud zastínila – ne předváděním sebe sama, ale ponorem do situace postavy. Partnerem Sklenářové byl opět Jiří Bittner jako zajímavě rozehraný ‘vážný’ hrdina – opuštěný manžel nestalé Frou-Frou, který v sestře své ženy (Louise) nachází nakonec potřebnou oporu.

Sklenářová opět ze schematické figurky dělá hrdinku svého druhu, přesahuje meze společenského postavení a stává se ideálním vzorem.

Mladočeské družstvo vnese nakrátko závan života také do repertoáru a již 4. května 1876 uvede nejzávažnější literární pokus Jiřího Bittnera – překlad drsné realistické hry *Bankrot* (1874) současného norského dramatika **Bjørnstjerne Bjørnsona** (1832–1910). Sklenářová-Malá zde opět naváže na postavy Ostrovského a vytvoří **Valburku**, svéráznou současnou dívčí hrdinku, spřízněnou s Tylovou Rozárkou: nevinná dcera se musí vyrovnat s následky zločinu otce, a svým jednáním vyjadřuje postoj k celé společnosti. Valburka již na počátku ostře odsuzuje ‘běžné’ obchodní podvody, ale když se vzápětí její vlastní otec přizná k podvodu i ztroskotání, Valburka pochopí kluzkou cestu na hranici obchodu a podvodu, a svým jednáním podpoří otce v čestném vyrovnání se s bankrotem. Bittner si zahrál karikaturu velkosvětského hejska, poručíka Hamara (který se uchází o Valburčinu sestru, ale možná víc o jejího plnokrevného koně), zatímco hlavního ‘hrdinu’, otce Valburky, velkoobchodníka Tjaelde, ztvárnil „pravdivě“ (dle Nerudy) F. Kolár.

O Valburce Otýlie Sklenářové Neruda píše: „Zvláště přechod od nezdolné hrdosti povahy a epigramatické ostrosti v pronášených větách ku čistě dívčí něze byl krásně sprostředkován a povaha byla tím znázorněna co celek řídké zakulacenosti.“ Herečka přesně vystihne rozpor uložený v postavě a zakládá na něm výstavbu ovládnutého celku. Zápas hrdinky se stává vyjádřením bytostného tématu Sklenářové: Valburka přesahuje svým jednáním postavení bezstarostné rozmazlené dcerky, jedná v souladu s vyšším řádem a cítí se zodpovědná za stav celé společnosti, který také svým jednáním do značné míry mění.

Během léta 1876 se musí divadelní správa soustředit na stavbu Nového českého divadla, které by mohlo zachránit družstvo z nouze, ale systematický odpor bohatých a mocných příznivců staročeské strany znemožní nakonec jakýkoli úspěch. Patrné úsilí o celkové oživení českého divadla vydrží řediteli Wirsingovi sotva do podzimu, než všechno přebije medializovaný tlak staročeské strany. Mladočeské družstvo se ještě pokusí vyřešit krizi v dramaturgii: když se nepodaří obnovit smlouvu s Bozděchem, angažuje na podzim 1876 talentovaného a vzdělaného spisovatele **Jakuba Arbesa** (1840–1914). Po Maýrově návratu sice jeho vliv rychle poklesne, ale přece jen přinese několik pozoruhodných novinek, než v červenci 1879 skončí v divadle docela. Za Arbesova působení se mezi výdělečnými a levnými inscenacemi vzácně objevují skutečné dramaturgické objevy, chudě ‘vypravené’, zato ale postavené na herectví Sklenářové, (nakrátko i) Bittnera a na herectví i režii mladšího Kolára, věrných opor současného repertoáru i moderní interpretace klasiky.

V zoufalé sezoně slučování družstev (**1876/77**) vytvoří Sklenářová Královnu Kunhutu, vášnivou vražednici v Hálkově tragédii *Záviš z Falkenštejna*,¹⁹⁴ a nový dramaturg Arbes pro ni přeloží titulní roli v současné společenské hře Dumase ml. (1824–1895), *Cizinka*.¹⁹⁵ Autor se zjevně snaží předvést na jevišti novou podobu ženskosti, divokou a destruktivní, příznačně nazývanou *cizinka*, která má svůj předobraz již v Euripidově tragické postavě Médey. **Noemi Clarksonová** je dcera americké mulatské otrokyně. Její bohatý bílý otec ji i s matkou prodal, pročez se dospělá Noemi mstí celému mužskému pokolení. Neruda se pozastavuje nad tím, že tato krajně

¹⁹⁴ Hraje se 1. 4. 1877 – 13. 5. 1882 (4 x), režie: F. Kolár; Záviš: Slukov; Václav: Seifert.

¹⁹⁵ Pařížská premiéra roku 1876, v PD se hraje 2. 1. 1877 – 14. 9. 1882 (15 x, Sklenářová jen do 7. reprízy, po ní Emilie Bekovská), režie: F. Kolár; Vévoda ze Septmonts: J. Bittner (1–7) a po něm Šamberk; Mauriceau – bohatý tchán vévody: F. Kolár; mladý mileneček Gerard: Seifert).

pobuřující žena nepůsobí v českém pojetí zdaleka tak odpudivě, jak slibovala skandální pověst kusu. Noemi Otýlie Sklenářové nevysvětluje své jednání pouhou divokostí svého rodu, naopak její reakce jsou v situacích zcela pochopitelné a přiměřené: „Již zjev sám byl vskutku luzný, decidovaná, výtečně odstupňovaná deklamace pak dodávala určitého rázu i tam, kde spisovatel ‘hrdinku’ svou již sám opouští“ (Neruda 1910: 179). Partnerem Sklenářové je v *Cizince* naposledy Jiří Bittner, jako její ženatý milenec, bezcitný padouch, vévoda de Septmons: „dovedl čistě salonním tonem učinit nám tu postavu snesitelnou i pochopitelnou, každý rys byl promyšlen i trefně podán. Jednou zas kus ciselované práce a důkaz vynikajícího hereckého talentu“ (Neruda 1910: 179).

Vrcholem tohoto období je velkolepý výtvar Otýlie Sklenářové–Malé v české premiéře klasicistní tragédie Jeana Racina (1639–1699) *Faidra*, 25. října 1877.¹⁹⁶ O. Fischer označí právě **Faidru** za „jednu z nejčistších postav“ Sklenářové (viz Fischer 1983: 32). Roli si herečka sama zvolila ke své benefici, a proto je uvedení Racina na české jeviště považováno za její vlastní odvážný dramaturgický počin.¹⁹⁷ Neruda projeví stejnou dychtivou účast, jako při uvádění Molièra, ve zvláštním článku rozebírá hru, vítá odvahu volby a má k textu samotnému vážné výhrady z hlediska současného divadla. Přesto po premiéře zcela podlehne upřímnému diváckému nadšení:

„Zavanul jevištěm zvláštní dech, dech pravé poesie. Racinova Phaëdra [...] konečně se přenesla jevištěm českým a výsledek její byl pozoruhodně velký. Ukázalo se, že máme umělecké síly, stačící i nejvyšším požadavkům musy dramatické, a dokázala se opět jednou jasně pravda, že obecnstvo je vždy zrovna takové, jaké sobě to ono divadlo samo odchová, že je obecnstvem třeba bezmyšlenkovitě sobě ve fraškách hovícím, nebo obecnstvem sledujícím takřka bez dechu nejsubtilnější psychické záhady. [Neruda ihned v nadšení doporučuje jednou za zimu uvést podobný expe-

¹⁹⁶ V PD uvedeno jako „Phaëdra“, napsáno 1677. Do 8. 2. 1883 se hraje 9 x. Úprava: Friedrich Schiller; překlad: Bohuslav Pelikán; režie: František Karel Kolár; Hippolit: Jakub Seifert; Theseus: Karel Šimanovský.

¹⁹⁷ *Faidra* byla vůbec první u nás uvedená francouzská klasicistní tragédie a musela přijít přes německé Schillerovo zpracování. Překlad ležel dle Nerudy v divadle již deset let. Dramaturgická odvaha Sklenářové navazuje na její trvalou podporu domácích novinůk.

riment – Sofoklovu *Antigonu*, Kalidasovu *Sakuntalu* nebo Byronova *Manfreda*...] líbily by se u nás právě tak jako jinde. Snad více než jinde, mámeť pro *Antigonu*, pro *Sakuntalu* paní Malou a již to znamená výhru. Paní Malá je teď v nejkrásnějším uměleckém rozkvětu svém, snad mine po ní celý věk, kdy nebude mezi námi síly takové“ (Neruda 1910: 233).

Neruda oceňuje Sklenářové Faidru jako pozoruhodnou hrdinku, obdivuje, s jakou důsledností si způsobí sama svou zkázu a jak věrohodně působí její psychologie: „boj její že je bojem náruživosti třeba děsné, předc ale pochopitelné, a konec její že je koncem vyhořelé, v samu sebe zapadlé sopky, ne smrtí bezohledně zašlapaného červa“ (tamtéž). Faidru Sklenářové vnímá kritik jako odvážnou předchůdkyni francouzských „moderních dramát o cizoložství“. Příbuzenství Otýliiných současných hrdinek a klasicistní Faidry bylo tedy citlivému diváku patrné a vycházelo daleko spíš z vyjádření různých možností vlastního bytostného tématu herečky, než z reálné podobnosti postav v textu. O samotném hereckém výtvoru Neruda říká:

„Paní Malá slavila triumf. O její Phaedře můžem pronést řídké slovo, že byla dokonalá. Nejvyšší tu byl kothurn v celé své mohutnosti a při tom prodchnutý živou, sopečnou náruživostí. Veškeré nuance v povaze zvláštní té ženy zamilované do nevlastního syna svého, její zápas s hříšnou náklonností, její zas mimovolně ochotné poddávání se každé naději na splnění palčivých tužeb, bol poníženosti, žárlivost, pomstychtivost, konečně vítězství nad sebou samou, vše odznačovalo se co nejurčitějšími obrysy a splývalo předc zas v harmonický celek. Ba nebylo místečka plným životem neprodchnutého, ač Racinova deklamační šířka věru klade v tom směru potíž nemalou. A úchvatný tón byl provázen tak dokonalou mimikou a mnohdy mistrným plastickým pohybem, že nadšení bylo všeobecné. Paní Malá musila zajisté as dvacetkrát vyjít, aby se děkovala za hřmotný potlesk“ (Neruda 1910: 233).

Na závěr referent stručně dodává, že ostatní herci neměli pro dílo zdaleka takový cit. O Seifertově Hippolytovi a Aricii Ludviky Rottové se zmíní jako o „slušných“ výkonech, zato Šimanovský v úloze Thesea hrál údajně „s mdlobou až nápadnou, ba zdálo se nám, že není ani slova úplně mocen“ (tamtéž). Úspěch celé tragédie tedy stál na umění představitelky titulní role, jí patřila fascinace diváků, ohromené „reflexivní ticho v meziaktích“ (tamtéž), a díky ní i přísný divadelní kritik zapomíná na ‘nedostatky zastaralé hry’ a pro-

padne kouzlu velké hrdinky. Sklenářové Faidra se povznáší na *nejvyšší kothurn* ‘přirozeně’ nezkrotnou silou své vášně, není vnějškově a efektně vznešená. Přesáhnutí lidské míry nachází nevyhnutelně ve své povaze, v zápase se sebou samou. A herečka nutí diváky sledovat celý zápas hrdinky jakoby zevnitř, spolu s ní.

Krátce po *Faidře* se na jevišti Prozatímního divadla objeví nadějná předzvěst budoucího oživení české dramatiky: 20. prosince 1877 je uveden první vážný dramatický pokus **Ladislava Stroupežnického** (1850–1892), historická tragédie *Černé duše*.¹⁹⁸ Dramatik citlivě navazuje na pokusy Bozděchovy a rozvíjí módní podobu historických dramát sardouovského typu. Historické události jsou nahlíženy přes intimní vztahy mocných, děj musí sledovat logický postup od příčin k následkům a historické prostředí je využito především jako efektní kulisa, nabízející přitažlivou podívanou. Stroupežnický přitom použije námět z českých dějin, z doby, kdy vývoj v malé české zemi významně určoval i dějiny Evropy, totiž v období vlády Bedřicha Falckého a vzestupu Albrechta z Valdštejna. Autorovi nejde ani tak o vyjádření nějakých palčivých aktuálních otázek a rozporů, jak vnímal historické náměty Tyl, je zaujatý spíš možností učinit z historie poutavý divadelní zážitek, což se mu také do značné míry daří. Technicky obratně vytvoří velmi výpravnou a nápadně ‘akční’ hru, která diváky skutečně ve své době baví.¹⁹⁹

Děj dramatu se točí okolo sporů o dědictví mocného rodu Smiřických a hlavními protihráči jsou dvě „černé duše“ – **Markéta Smiřická**, napsaná zřejmě pro Otýlii Sklenářovou, a italský pod-

¹⁹⁸ Stroupežnický se předtím již třikrát neúspěšně pokusil prorazit na jevišti, všechny tyto hříčky však mířily pouze do letních arén: *Noviny a karty* (aréna na hradbách 10. 8. 1875), *Pan Měsíček, obchodník* (Národní aréna 3. 6. 1877), *Dobrý český dědeček* (tamtéž 29. 8. 1877). Druhá z nich se ještě několikrát vrátí do PD i ND. *Černé duše* se hraje do 3. 1. 1878 4x, což je v době krize velice slušný úspěch, a budou znovu nastudovány ještě v PD roku 1881 a 1883.

¹⁹⁹ Dnes by podle takové hry celkem bez potíží mohl být natočen typický výpravný americký film.

vodník a intrikán Belfegori, napsaný podle všeho pro Jiřího Bittnera, který právě odešel do Německa, ale v dalších nastudováních z let 1881 a 1883 tuto úlohu převezme.²⁰⁰ Pyšná a ctižádostivá Markéta vychovala své mladší sourozence Elišku a Jindřicha (víceméně pasivní oběti) a touží vládnout rodovým dědictvím. Z lásky (či spíš z bezmezné vášně) k Valdštejnovi se zaplete do zločinů (svedena Belfegoriho našeptáváním), chce ambicióznímu Valdštejnovi svým majetkem pomoci k trůnu. Podobá se Lady Macbeth, jedná ovšem zcela na svůj vrub a projevuje úplně nepatrné známky váhání a lidskosti. Jediný Belfegori se jí vyrovná v rychlém převlékání nejpodlejších zrad, a jediný rozdíl je odlišuje: Belfegori činí zlé skutky pro zcela nízké cíle, pro nenasytný chtíč, kdežto Markéta jedná zle proto, že celou duší touží povznést se nad omezené poměry, dokázat velké věci a pohnout historií, což patří k typickým rysům hrdinek Sklenářové. Cítí se zodpovědná za své okolí a nechce si nechat vládu z rukou dospívajícím bratrem:

„**Markéta** (učiní několik kroků do popředí, k sobě): Oni mne chtějí zničit, spiknuli se proti mně; nesmím nečinně čekat, až mi vtisknou žebráckou mošnu do ruky, až mne za posměchu luzy vyženou! Jsem donucena bránit se, spoutati ruku smělého chlapce, který chtěl zavraždit Albrechta, by touto ranou zavraždil také mne. Pud, zachovati samu sebe, ukládá mi, abych odejmula jim užívání svobodné vůle. Vypověděli mi boj, nuže, přijímám jej. Odzbrojím je – a pak, Albrechte, upraví ti mé bohatství cestu k trůnu. (Pevně k Belfegorimu.) Signore Belfegori, my si rozumíme. Chtěl byste zatočiti kolem štěstěny tak, abychom octnuli se nahoře my dva?“

Belfegori i Markéta se rozhodují v konvenčních monolozích ‘stranou’, které spíš výjimečně narušují akční spád děje. Stroupežnický se v *Černých duších* zjevně pokouší ovládnout úspěšnou současnou formu, ale již v tomto raném pokusu projeví patrný cit pro herectví.

²⁰⁰ Obsazení prvního nastudování: Belfegori – Josef Šmaha (1848–1915), Otto z Vartemberka – Slukov, Vilém z Lobkovic (a režie) – F. Kolár, Jindřich Smiřický ze Smiřic – Seifert, Eliška Smiřická – Ludvika Rottová, Albrecht z Valdsteinu – Šimanovský, Bedřich Falcký – Šamberk.

Markéta Smiřická je alespoň mezi postavami psanými pro Sklenářovou z těch zajímavějších.²⁰¹

Po *Faidře a Černých duších* vytvoří Sklenářová-Malá v sezoně 1877/78 ještě Tylovu **Rozárku** v obrazu ze života *Pražská děvečka a venkovský tovaryš aneb Paličova dcera*,²⁰² dívčí postavu psanou pro Annu Kolárovou, cizinku ve vlastní vesnici, která byla Sklenářové opravdu souzena, ale nebyla bohužel dost vážně oceňována.

Stejný nepatrný úspěch sklídí i první uvedení **Henrika Ibsena** (1828–1906) v Prozatímním divadle 15. dubna 1878. Jeho hra *Opory společnosti*²⁰³ rozplétá temnou minulost a lži konsula Bernicka, ‘mocného’ muže malého městečka, který se považuje za oporu společnosti, a za tuto ‘zásluhu’ schovává všechny své hříchy. Jeho oficiální tvář naruší nečekaný návrat Jana, přítele z mládí (mladšího bratra jeho ženy) z Ameriky, spolu s Bernickovou první láskou. Bernicka ztvárnil F. Kolár (ve vlastní režii) a podle referátů na jeho hereckém výtvoru stál celý úspěch inscenace, v celkovém provedení spíš ledabylé, Neruda trpce opakuje své časté stesky, že herci většinou ani neovládli svůj text.

Sklenářová v dramatu dostane jen trpnou úlohu sestry konzula Bernicka, slečny **Marty Bernickové** a snad také proto nemá vedle sebe Kolár žádného rovnocenného hereckého partnera. Těžko říct, proč Sklenářová nehrála první Bernickovu lásku či jeho statečnou ženu Betty. Obecně v té době soubor neměl dost sil na tuto těžkou hru, tři větší ženské role zkrátka nebylo komu dát. Snad alespoň

²⁰¹ J. J. Kolár napíše na stejný námět veršovanou truchlohru *Smiřičtí* (1881), vedle *Černých duší* až příliš dějově zmatenou, zuřivě romantickou. Děj se posouvá spíš vnějšími událostmi, o kterých se vypráví, středem hry jsou efektní monology nadlidských postav – zrádného intrikána Jareše a dvou sester Smiřických – bestiální Salomeny a ideální světice Kateřiny.

²⁰² Hraje se pouze 4. 2. – 6. 3. 1878 (3 x) v pietní režii tylovského herce Šimanovského, který současně po Tylovi pietně převzal roli Kolinského, jako režisér byl ovšem pověstně špatný. Antonína hrál Seifert, Šestáková není v soupisech uvedena a snad ji hrála další pozůstalá Tylova herečka M. Hynková, původní představitelka vdovy Jedličkové, která tou dobou hraje již jen jako host a roku 1879 opustí jeviště nadobro.

²⁰³ Napsána roku 1877, v PD uvedena jako „Podpory společnosti“.

v něčem byla Marta herečce blízká: tato skromná postava v pozadí obětuje svůj život proto, aby vychovala opuštěné nemanželské dítě, které považuje za dítě Janovo (a ve skutečnosti je ovšem Bernickovo).²⁰⁴ V pokrytecky sobecké společnosti je takový čin v podstatě hrdinstvím, ne nepodobným postoji většiny hrdinek Sklenářové, obětujících osobní zájmy a city jakési vyšší povinnosti, i v tomto činu se může skrývat úsilí pozvednout se z malých poměrů.

6. května 1878 oslaví Sklenářová patnáctileté výročí svého působení v českém divadle. Je jí 33 let. Neruda píše o jubilejní benefici *Panny Orleánské*:

„Stal-li se někdo reprezentantem českého umění takovým, že netřeba umění našemu níže se cenit, než jak se cení u národů největších, jest to zajisté zase Malá. Dal-li kdo příklad, jak lze snahu čistě uměleckou spojit se snahou čistě vlasteneckou, jest to opět Malá“ (Neruda 1910: 280).

Kritik si dobře uvědomuje podíl herečky na procesu uznání českého divadla jako součásti oficiální kultury, dokonce i v evropském (či světovém) kontextu, a stvrzuje posun od Kolárova úsilí osvobodit umění od služby čemukoli, protože vlastenectví Otýlie Sklenářové skutečně splývá s nejčistším uměním, vlastenectví neznamená podřízenou služebnou roli umění, ale naopak činí umění součástí vyššího řádu, povznáší její umění stále k živě cítěnému ideálu.

Navzdory všemu uznání vytvoří Sklenářová v další **sezoně – 1878/79** – jen jedinou významnou novou postavu. 14. června 1879 ztvární **Amélii** – pasivní světici a oběť plané žárlivosti – v romantické veršované tragédii Juliusze Słowackého (1809–1849) *Mazepa* (1839, polsky poprvé uvedeno 1851). Po dlouhé době dostala herečka opět příležitost hrát velké básnické drama. Zajímavý dramaturgický počín patří ještě k působení Arbesovu. F. Kolár vytvořil v tragédii vojvodu, Améliina starého žárlivého manžela, což byla další z Kolárových mistrovsky propracovaných postav. Fasci-

²⁰⁴ Ibsenovo dílo se hraje pouze 3 x, do 29. 4. 1878, Jana hrál Seifert, nemanželskou dceru Bernickovu hrála Rottová, ženu Bernicka Slavínská.

noval diváky „tím spojením vulkanického žáru s odhodláním mrazným [...], tím povahopisem nad lidskost sahajícím a předce vše lidsky odůvodňujícím“ (Neruda 1910: 370). Celá Kolárova inscenace byla ceněna jako mimořádně propracovaná a pečlivě nastudovaná, uprostřed divadelního skomírání budila údiv.²⁰⁵

V **sezóně 1879/80** dostane Sklenářová dvě velké příležitosti: jednu v romantickém německém básnickém dramatu a druhou v další současné realistické hře norského dramatika Bjørnsona. 21. října 1879 vytvoří titulní dívčí hrdinku ve veršované tragédii Franze Grillparzera (1791–1872) *Hero a Leander aneb Vlny mořské, vlny lásky* (1831).²⁰⁶ **Hero** navazuje na všechny Otýliiny postavy nevinných dívek, dospívajících náhlým milostným vzplanutím, navazuje současně i na postavy dívek spjatých s přírodními a především vodními živly – postavy dívek připomínající víly smrti, lákající milence na ostrov Avalon. Hra *Redaktor* (z roku 1875) Bjørnstjerne Bjørnsona byla zřejmě posledním Arbesovým dramaturgickým počinem v Prozatímním divadle, který se dotknul Otýlie Sklenářové. 11. prosince 1879 vytvoří v Bjørnsonově hře **Gertrudu**.²⁰⁷ Naváže tak na Valburku, kterou pro ni přeložil Jiří Bittner, než odešel do Německa, v další Kolárově moderní inscenaci (a stejně jako v *Bankrotu*, i tady F. Kolár ztvární hlavní postavu).

V poslední sezóně Prozatímního divadla **1880/81** se již vývoj této scény uzavírá a družstvo i soubor se připravují na naplnění nové okázalé budovy. 22. listopadu 1880 Sklenářová příznačně ztvární **Zuzanku** v historickém dramatu *Petr Vok Rožmberk* – v prvním

²⁰⁵ *Mazepa* se hraje do 21. 12. 1879 celkem 5x, titulního hrdinu (do Amélie zamilovaného a odmítnutého mladíka) ztvárnil Seifert a stejně platonicky zamilovaného vojvodova syna hrál Slukov.

²⁰⁶ Do 27. 10. 1879 se hraje 3x, překlad: Václav Pok Poděbradský, režie: F. Kolár, Leander: Seifert, Nejvyšší kněz: Šimanovský, Naukleros: Slukov.

²⁰⁷ Do 17. 12. 1879 se hraje 3x, překlad: Gustav Eim, režie: F. Kolár; Redaktor: F. Kolár; Harald Rejn: Seifert; Halvdan Rejn: Slukov; Hakon Rejn: Šimanovský; Doktor: Šamberk.

dramatickém pokusu Františka Adolfa Šuberta (1849–1915), ambiciózního mladého literáta a budoucího ředitele Národního divadla.²⁰⁸ Historická hra z českých dějin podobně jako Stroupežnického *Černé duše* vychází z francouzské sardouovské techniky, i když je Šubert v rozvíjení děje i jednotlivých scén nápadně těžkopádnější, než jeho budoucí dramaturg Stroupežnický. Rožmberkova milenka Zuzanka je nejaktivnější postavou hry a nejsilnější protihráčkou Petra Voka, jedná z počátku jen ze žárlivosti, později však čím dál víc z jakési vnitřní potřeby vrátit celému domu (a světu) řád. Ze síti roztouženého Rožmberka zachrání nevinnou dívku Polyxenu i život jejího snoubence Ctibora. Zuzanka přesáhne omezenou úlohu pouhé ‘milstnice’ (navíc jedné z mnoha), jedná jako vládyně domu, a tuto pozici si také náležitě obhájí. Temperamentní dívčí Polyxenu přitom ztvární Marie Pospíšilová (1862–1943), angažovaná do Prozatímního divadla na podzim roku 1879, talentovaná představitelka nastupující nejmladší herecké generace, zosobňující již docela jiný druh ženského půvabu, než vyjadřovala Sklenářová. Z Pospíšilové brzy vyroste nejskandálnější hvězda prvních let Národního divadla.²⁰⁹

Poslední úloha Sklenářové v roce 1880 také již směřuje k reprezentativní funkci Národního divadla, když F. Kolár po dlouhé době nastuduje opět velkou Shakespearovu tragédii, v Čechách oblíbenou již od 50. let: 17. prosince 1880 vytvoří Otýlie Sklenářová hrdinnou matku **Volumnii** v Shakespearově *Koriolanovi*.²¹⁰ Titulního hrdinu ztvárnil roku 1857 ve Stavovském divadle J. J. Kolár (vedle Volumnie Anny Kolárové), v Prozatímním divadle ho převzal Šimanovský (hrál jej od 24. 1. 1864 do 17. 4. 1874 vedle Volumnie Ma-

²⁰⁸ V roce 1883 nahradí F. A. Šubert Maýra.

²⁰⁹ Šubertova prvotina se hraje do 16. 3. 1881 6x, režie: F. Kolár, Petr Vok: Šimanovský, Václav Kinský: Seifert, Ctibor z Ujezda: Slukov, alchymista Bilent (dobromyslný i nebezpečný intrikán): F. Kolár

²¹⁰ Tragédie však na repertoáru nezůstane, hraje se jen 2x – do 20. 12. 1880, do ND se ve stejném obsazení vrátí až 1. 4. 1887 (do 21. 4. 1887 4x).

rie Lipšové) a v novém nastudování se Sklenářovou Koriolana poprvé převezme Slukov jako nejmladší představitel hrdinů v souboru.

2. Herectví Otýlie Sklenářové-Malé

na sklonku Prozatímního divadla:

podoby ženství před otevřením Národního divadla

Během divadelní krize a postupného odumírání českého divadelního života v jeho prozatímním útočišti se postavení Otýlie Sklenářové-Malé v souboru postupně mění. Když vývoj divadla dosáhl svého vrcholu, musela představitelka hrdinek hájit své prvenství vedle několika svých nadaných začek a postupně přejímala úlohy zralejších žen, i když hrdinky nejzávažnějších básnických dramat jí většinou zůstávaly všechny bez rozdílu. Během několika rozvratných sezon do roku 1877 však Sklenářová zůstane v souboru opět jedinou přesvědčivou představitelkou hrdinek, opět musí hrát všechny významné a vážné úlohy, stejně jako větší ženské postavy všech moderních dramát, ať už salonních či realistických. Jsou mezi nimi dívky, milenky, manželky i matky. Situace je ale příznivá jen zdánlivě: i když se nemusí o role dělit, nebude jich víc. Nové hry jsou totiž vzácností, obzvláště ty vážnější a náročnější, a Sklenářové v nich citelně scházejí silnější protihráčky. Nic nového se v souboru nemůže příliš rozvíjet, úsilí nejnadanějších umělců se musí soustředit k namáhavému a téměř nemožnému udržování toho, co se již naučili. Přesto zejména Sklenářová a F. Kolár dokážou alespoň v méně nápadných, drobných či starších úkolech pěstovat skutečné herecké umění.

Ojedinelé větší nové role Sklenářové z této doby svědčí výmluvně o šíři, kterou musela herečka obsáhnout: během jara 1876 hraje hrdinnou matku Arrii ve Wilbrandtově historizující pseudoklasičské tragédii *Arria a Messalina*, sentimentální světici Louisu

v salonní melodramatické hře *Frou-Frou* a půvabně komediálně proměnlivou salonní císařovnu Josefínu v Bozděchově komedii *Světa pán v županu*. Všechny se stanou středem zájmu obecnstva, každá vystihuje naprosto jinou podobu ženství a přece jsou všechny spojené vnitřním tématem: každá z nich touží dosáhnout jistého ideálu a usilují o to se stejnou nezměrnou energií.

V letech 1876–79, uprostřed prohlubující se krize, osvěží sem tam odvážnější dramaturgický pokus Jakuba Arbesa omezený repertoár, podřízený divadelní pokladně. Celková úroveň studování a inscenování her se nijak nepovznáší, ale jakmile F. Kolár dostane lepší textový materiál, dokáže svou režii a ztvárněním hlavních rolí vytvářet opět alespoň v komorním hereckém detailu propracovaná jevištní díla. A v nich stále vyniká umění Sklenářové.

V rovině žánrově-stylové převažují v repertoáru Sklenářové v letech krize 1874–1880 postavy současných spotřebních komedií – francouzských salonních konverzaček a jejich ‘mravnějších’ napodobenin (hlavně z německé produkce). Herecké prostředky všech těchto her se vzájemně velice podobají, žádají virtuózní ovládnutí společenského vystupování i kultivované ‘přirozené’ mluvy. Do řady těchto postav patří Louisa ve *Frou-Frou*, Josefína ve *Světa pánu v županu*, Dumasova *Cizinka* a spousta dalších, které není třeba jmenovat. Francouzské vzory (především Sardou) ovládly i početné konvenční historizující vážné hry. I jejich hrdinky vyžadují hereckou virtuozitu, ovšemže okázalejší: ovládnutí efektního vystupování a patetického řečnictví. Patří k nim Wilbrandtova *Arria*, Stroupežnického Markéta Smiřická v *Černých duších* i Šubertova Zuzanka v dramatu *Petr Vok Rožmberk* a další. Sklenářová však mnohé z těchto schematických postav povýší svým uměním na živé a plasticky dramatické individuality, na originální obrazy ženského hrdinství.

Vedle těchto spíše řemeslných postav zůstanou v repertoáru Otýlie Sklenářové všechny nejtěžší hrdinky vážných básnických tragédií. Je jich v období krize jen několik, ale o to větší měly pro herečku a celé divadlo i obecenstvo smysl. Arbes objeví pro české divadlo tři velké dramatické básníky – polského romantika Juliusze Słowackého, německého romantika Franze Grillparzera a především francouzského klasika Jeana Racina. Sklenářová vytvoří v jejich tragédiích hlavní ženské postavy: mladičkou věrnou manželku Amélie (*Mazepa*), titulní dívčí hrdinku hry *Hero a Leander* a zralou vášnivou *Faidru*. K této linii patří také Hálkova Kunhuta v *Záviši z Falkenštejna* a Volumnie, hrdinná matka Shakespearova *Koriolana*, na samém sklonku Prozatímního divadla.

Čtvrtý žánrově-stylový typ hrdinek Sklenářové můžeme poskládat ze všech svérázných nových podob ženství v nejmodernější realistické dramatice. Postupně a sotva znatelně jich přibývá, zatím jsou spojovány spíše se současnými podobami žen v moderních salonních hrách. Na ojedinělé pokusy s Ostrovským za Bozděchovy dramaturgie (1869 *Výnosné místo* a 1870 *Bouře*) naváže Bjørnsonova Valburka v *Bankrotu* a velmi podobná Tylova Rozárka v *Paličově dceři*. Arbes dál pokračuje v objevování realistické dramatiky a dává Sklenářové Ibsenovu Martu Bernickovou (*Opory společnosti*) a Bjørnsonovu Gertrudu (*Redaktor*). V realistické stylizaci Sklenářová opouští dívčí hrdinky, i když v souboru zatím nemá žádnou mladší náhradu, teprve v závěru roku 1879 přichází Marie Pospíšilová. Podstatnější je, že ani realistický obraz ženy neztrácí v podání Sklenářové bezprostřední vztah k hrdinskému postoji, že i v těchto postavách nachází herečka svůj bytostně pociťovaný zápas o povznesení se z omezených poměrů, v realistickém dramatu je tento zápas aktualizovaný na potřebu vymknout se z nízkého prostředí,

měnit stav současné nezdravé společnosti, hledat ve světě stále nějaký vyšší řád.

V rovině tematické ztělesňuje Sklenářová v této době nápadně rostoucí počet postav divokých, vášnivých, mocných a nebezpečných žen: Hálkovu Královnu Kunhutu (v *Záviši z Falkenštejna*), Dumasovu *Cizinku* Noemi Clarksonovou – současnou vizi nepředvídatelného a nepoddajného ženství, a Stroupežnického nebezpečnou a mocnou Markétu Smiřickou (v *Černých duších*). Tato linie herecké dramaturgie vrcholí v Racinově *Faidře*, kterou sice Neruda považuje za jakousi muzeální zajímavost, ale nakonec tato rozporuplná hrdinka nejlépe vystihne bytostné téma herečky, neustálý a nesmiřitelný zápas všech jejích postav o vlastní podobu, o překonání vlastní slabosti a přesáhnutí všech omezení k vysokému (a nedosažitelnému) ideálu.

V závěru vývoje Prozatímního divadla se také Sklenářová-Malá setkává s nastupující nejmladší generací domácích dramatiků, kteří se v budoucím Národním divadle domohou potřebného praktického postavení, aby česká dramatika konečně znovu ožila. Právě v nejhlubší krizi se objevují první pokusy Ladislava Stroupežnického a Františka Adolfa Šuberta. I v jejich díle bude patrný postupný vývoj od historizujícího okázalého pozdního romantismu k syrovějšímu realismu. A právě tyto dvě osobnosti společně určí podobu první slavné éry Národního divadla, a Sklenářová se stane nedílnou součástí jejich koncepce divadla jako součástí oficiální národní kultury. Jejich ženské postavy budou stále vznikat pro představitelku hrdinství šedesátých a sedmdesátých let, s představou jejího umění. Stane se dokonce závažnou oporou nové realistické dramatiky, pomůže ji učinit součástí oficiální kultury, jako to činila s odvážnými pokusy vždy předtím, a přesto bude právě zastánci realismu násilně vyřazena z živého vývoje divadla – jako představitelka všeho minu-

lého a – špatného. Vznikne hanlivá přihrádka deklamačního herectví. Je to smutné nedorozumění, které zůstane až do dnešních dnů součástí všech dějin českého divadla.

Divadelní kritika 90. let v mnohém herectví Sklenářové-Malé dezinterpretuje, ale nejvýznamnější kritici přesto – čistě divácky – stárnoucí herečku obdivují, pokud jim nejde jen o obhájení nových směrů proti starším. **Jindřich Vodák** (1867–1940) a **Otokar Fischer** (1883–1938) shrnují vývoj herectví Prozatímního divadla a mnohé z umění Sklenářové nedokážou pochopit, protože ji vidí jen jako součást její doby, nenávratně zmizelé a z jejich pohledu mladší generace jaksi naivní. Tam, kde ale zachytí výjimečně svůj divácký dojem, potvrzují velikost jejího hereckého talentu, její osobní půvab, nezávislý na době, i když samozřejmě vždy vyjadřující aktivní postoj k okolnímu dění a společnosti.

Zatímco Fischer spíše cituje přímé svědky a vybírá především z Hálova a Durdíka doklady svého pojetí vývoje herectví a zařazení Sklenářové v tomto vývoji, a dál se věnuje spíš samostatně vývoji dramatiky (a dramaturgie), Jindřich Vodák měl možnost sledovat výtvoř Sklenářové delší dobu a v jeho diváckém svědectví lze najít mnohé výstižné postřehy. Nejprve si všímá, jaký posun přináší Sklenářová ve vnímání hrdinství, a v tomto vývoji v ní vidí zásadní změnu po záporném, pesimistickém a provokativně rozvrtném pojetí hrdinů J. J. Kolára (v dramatu tomuto pojetí hrdinství odpovídá Hálova Závěš nebo Bozděchův Goertz i Olaf):

„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“ (Vodák 1967: 44).

Tím Vodák jasně vyjadřuje náladu šedesátých let, kterou Sklenářová ve svém díle nepochybně ztělesňuje. O mimořádných rysech Otýliových hrdinek, o jejich vnitřním tématu, pak citlivě zaznamenává:

„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 přiostrčenou 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 vyprostit 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.

[...] umělkyně toho druhu, jako byla Sklenářová, pokládaly divadlo za školu dobrých mravů, ctnosti, ušlechtilosti tak, aby jimi herečka zářila pro povznesení všeho ženského obecnstva. Bylo v tom umění mnoho sebezapření, sebezpotlačení, sebekrocení, ale byla v něm zároveň statečnost a hrdinnost, nadšení pro krásu, čistotu, vzlet, jež formovalo každou roli jako klasičtí sochaři své mramory v duchu Winckelmannově. [...] Vědomí daných mezí pronikalo každý ten výtvar, ale byly to meze, z nichž se oči upíraly vzhůru k výšinám, ne dolů do kalných nížin“ (Vodák 1967: 44–45).

Vodák i při svém kritickém vztahu k pohaslým dobám dokládá, jak Sklenářová vytvářela z každé své postavy hrdinku, bez vnější okázalosti, díky živému vztahu k vyššímu – „ušlechtilému“ řádu, dokládá bytostnou potřebu herečky jít příkladem, aktivně jednat pro pozvednutí celé společnosti, národa. Tuto potřebu vkládala Sklenářová do svých postav tak zjevně a hmatatelně, že ji pocítil i kritik synovské a rezolutně vzdálené realistické generace. Viděli jsme mnohokrát opravdové „sebezapření, sebezpotlačení, sebekrocení“ hrdinek Sklenářové, i jejich „statečnost a hrdinnost, nadšení pro krásu, čistotu, vzlet“, „vědomí daných mezí“ a úsilí vzepnout se vždy „vzhůru k výšinám“. A sledovali jsme, jak tyto vlastnosti přijímaly také obrazy ženství v soudobé dramatice, která vznikala v bezprostředním okouzlení velkou herečkou.

Dramatika Prozatímního divadla vydala své nejslibnější plody v druhé polovině šedesátých let a na začátku let sedmdesátých. Rozkvět divadla i dramatu byl vzápětí násilně přerušen krizí, jak se stalo již mnohokrát předtím (a stane se ještě mnohem víckrát potom), proto nadějná spolupráce nejnadanějších autorů s hereckým ansámblem skončila dřív, než mohli najít všechna společná témata a vy-

čerpat vzájemnou inspiraci. Nejvýznamnější díla vrcholného období jsou úzce propojená s herectvím Sklenářové i s jejím osobním kouzlem. V letech krize domácí dramatika ustrne, ale jak se blíží otevření Národního divadla, vstupuje na jeviště nová generace autorů, a vnímá umění Sklenářové, která tvoří *Faidru* nebo *Valburku*, a jako by přímo očekávala nové výzvy českého dramatu. Nové podoby ženskosti nevzniknou jako blesk z čistého nebe. Otýlie Sklenářová-Malá si o ně 'říká' celým svým vývojem, postupným vyjevováním proměnlivých možností svého hereckého tématu.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Tylovy herečky:



- 01. J. K. Tyl kolem roku 1844 (*Disk 30*).
- 02. Magdaléna Hynková (Bartoš 1937).



- 03. Mladá Anna Forchheimová-Rajská (*Disk 30*).

Tento obrázek je sporný, v publikacích *Národní divadlo a jeho předchůdci* (1988: 404) a v *Dějínách českého divadla II* (1969: 351) označeno jako Rajská (určeno v V. Businský: *Nina Rajská*, *Národní divadlo* 31, 1955, č. 3, str. 4-12), ale v knize *Prozatímní divadlo* (2006: obr. 26) označeno jako M. Horská.

- 04. Anna Rajská, ovdovělá Turnovská, ve stáří (*Disk 30*).



-05. Anna Kolárová-Manetínská a J. J. Kolár (*Disk 30*).



-06. Anna Kolárová-Manetínská v neurčené roli z 50. let (*Disk 30*).



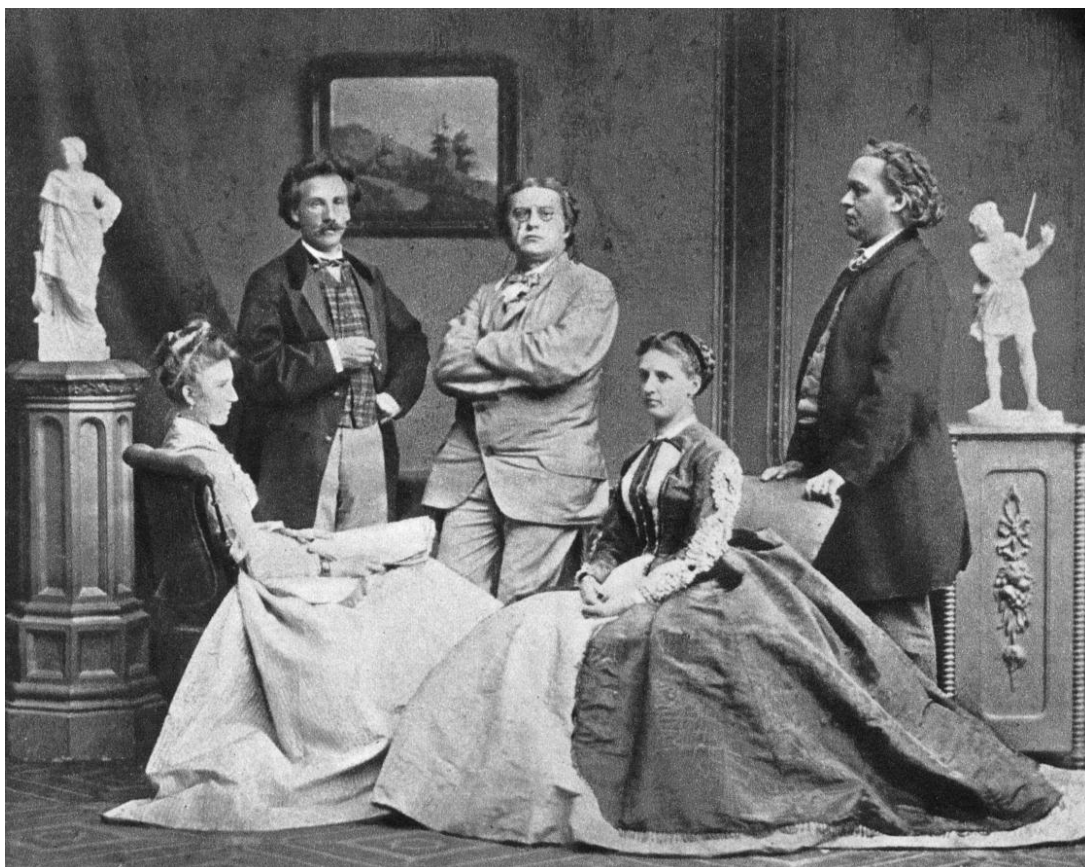
-07. Portrét Anny Kolárové od J. Mánesa z r. 1853 (*Disk 30*).

Otýlie Sklenářová-Malá – Civilní portréty:



-08. 60. léta (*Disk 35*).

-09. 60. léta (archiv ND).



-10. s kolegy z Prozatímního divadla na shakespeareovské slavnosti roku 1864: J. Šamberková, neurčená osoba, F. F. Šamberk, O. Sklenářová-Malá, F. Kolár (Páleníček 1954).



- 11. Olejomalba Františka Šafařoviče (*Disk 35*).
- 12. Jako model k Šafařovičovu obrazu (archiv ND).



-13. Asi z počátku 70. let (archiv ND).
-14. 1873 (Sklenářová-Malá 1912).



-15. 70. léta (archiv ND).



st. Ot. mala. mař. Bittnerová,



- 16. Se svou žačkou Marií Boubínovou 1873 (archiv ND).
- 17. ze stejné situace 1873 (Fischer 1933).
- 18. 1903 (archiv ND).

Ateliérové fotografie v kostýmech z rolí:



-19. Jako Markétka v Goethově *Faustu*. Hrála ji od 15. 3. 1864 do 31. 3. 1878 (*Disk 35*).

-20. Jako Markétka v Goethově *Faustu* – snímek z roku 1875 (archiv ND).



-21. Jako Preciosa s M. Hynkovou (Viarda) ve hře P. A. Wolfa a C. M. Webera *Preciosa, spanilé děvče cikánské*. Poprvé v tomto obsazení uvedena v PD 27. 8. 1865, snímek ze stejného roku (*Disk 35*).

-22. Jako Preciosa (archiv ND).



-23. Jako Viola – Sebastian v Shakespearově *Večeru tříkrálovém*. Svou proslavenou dvojroli hrála Sklenářová-Malá od 19. 2. 1865 do 6. 1. 1882 (*Disk 35*).

-24. V neurčené roli. Mohla by to být Jane Eyrová Charlotte Brontëové v dramatinizaci Charlotte Birch-Pfeifferové, nazvané *Sirotek Lowoodský*. Sklenářová-Malá hrála Jane od 14. 9. 1864 do 13. 4. 1875 (archiv ND).



-25. V neurčené roli, nejspíš jako Kristian v komedii Eugèna Scriba *Salický zákon*, kterého hrála od 15. 2. 1869 do 20. 10. 1873. Kristian je dívka, vychovaná jako chlapec, není to tedy kalhotková role v tom smyslu, že by herečka hrála mladíka. Podobné úlohy jsou v repertoáru Sklenářové-Malé vzácné (archiv ND).

-26. Ve stejné roli (archiv ND).



- 27. Jako Fenella – němá titulní postava zpěvohry Daniela Aubera *Němá z Portici*, kterou Sklenářová-Malá hrála od 4. 11. 1864 až do 8. 3. 1885, snímek vznikl asi v 70. letech (archiv ND).
- 28. v titulní úloze Kolárovy *Moniky*, kterou hrála od 18. 11. 1865 do 18. 3. 1880; snímek vznikl asi v 70. letech (Černý 1978).
- 29. Ve stejné roli (archiv ND).



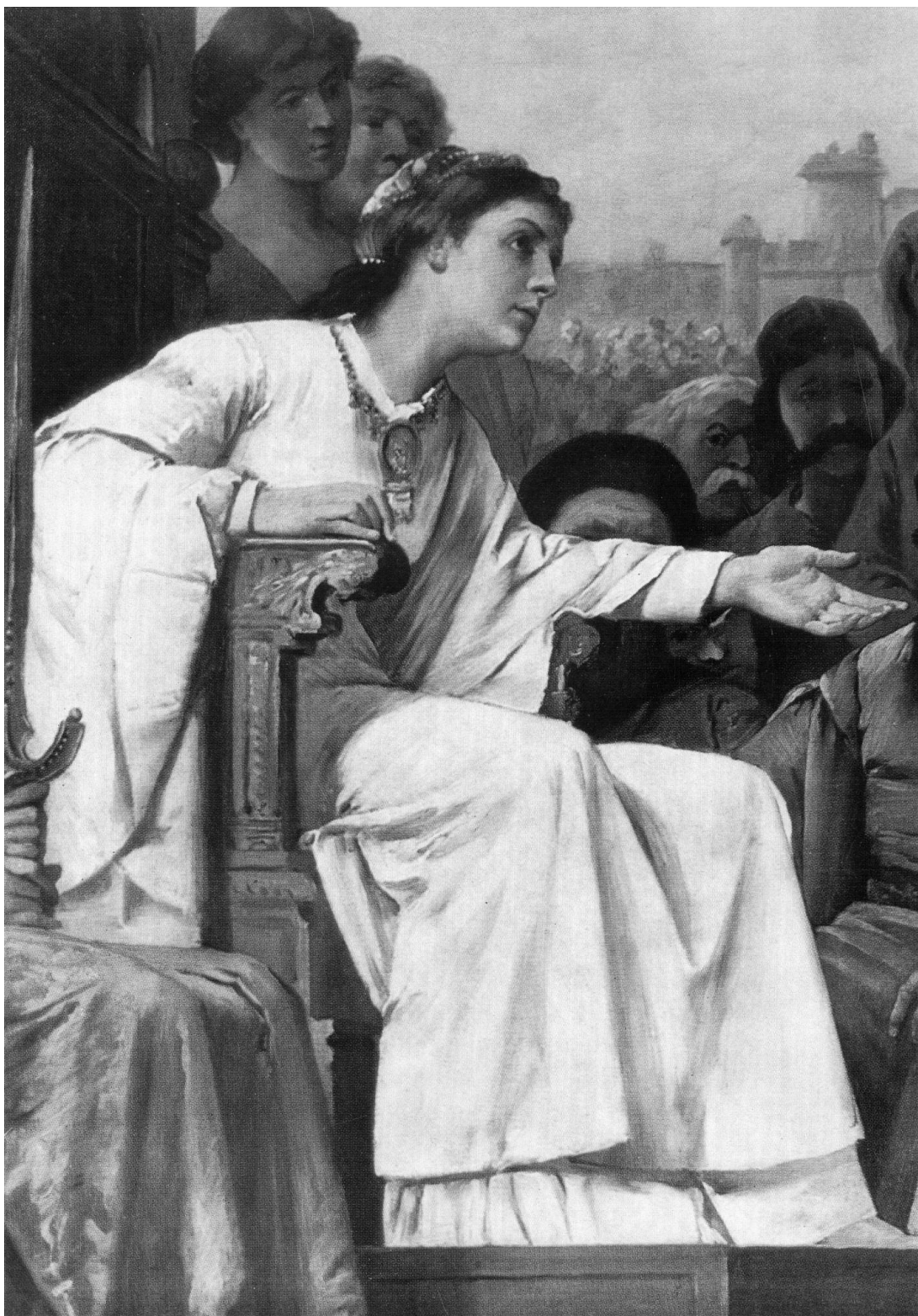
-30. Jako Kordelie Saracini ve hře Victorienu Sardou *Zášť* (PD 21. 3. 1875 – 16. 5. 1875), (archiv ND).

-31. Jako Ofélie v Shakespearově *Hamletovi*, kterou hrála od 16. 12. 1865 do 3. 11. 1880, snímek z roku 1876 (archiv ND).



-32. V titulní roli Schillerovy *Marie Stuartovny*, hrála ji od 26. 5. 1865 do 28. 5. 1880; snímek z roku 1876 (archiv ND).

-33. Jako Marie Terezie v Bozděchově *Zkoušce státníkově*, hrála ji od 11. 12. 1872 až do 14. 12. 1901, snímek nejspíš vznikl v 70. letech (archiv ND).



-34. jako kněžna Libuše – detail Brožíkovy nástěnné malby (z roku 1883) v salóncu prezidentské lóže ND, nazvané Přemyslovci. Sklenářová ztvárnila tuto historickou postavu poprvé v PD 5. 10. 1870 ve hře Z. Kolovrata-Krakovského *Libuše*. Malíř zachytil snad výstižněji než ateliérové fotografie představu ideální národní hrdinky, kterou Sklenářová zosobňovala (archiv ND).



-35. V titulní úloze hry Jaroslava Vrchlického *Drahomíra* (v Prozatímním divadle od 10. 3. 1882 do 30. 4. 1883 a v Národním od 3. 5. 1888 do 20. 6. 1895), (archiv ND).

-36. Jako Marie (Strouhalka) v realistické hře M. A. Šimáčka *Svět malých lidí*. Premiéra v režii J. Seiferta 22. 11. 1890 proslula jako jediná skutečně naturalistická inscenace v českém divadle (archiv ND).



-37. V roli matky ve hře J. Štolby *Zloděj*, premiéra ND 20. 12. 1895 (archiv ND).

Obrázky dalších osobností souboru Prozatímního divadla:

J. J. Kolár:



-38. V titulní roli Shakespearova *Richarda III.* – kresba V. Budila, asi 1866. J. J. Kolár hrál tuto roli od premiéry ve StD 19. 3. 1854 (DČD III 1977).

F. Kolár:



-39. Jako Chevalier z Rocheferrierů ve veselohře M. J. Fourniera a F. Mayera *Při piketu*, hrál jej ve své režii v PD od 3. 1. 1863 až do 18. 7. 1883 celkem 23x. Fotografie podle DČD III pochází až z doby, kdy roli znovu nastudoval v ND (3. 11. 1884), a je to jeho jediný snímek z mnoha moderních konverzačních úloh, kterými se tolik proslavil (DČD III 1977).

-40. Jako Klubko v Shakespearově *Snu noci svatojanské*. Jednu ze svých nejslavnějších komických rolí vytvořil poprvé ve své vydařené inscenaci v PD 17. 1. 1866 a hrál ji až do roku 1895. Snímek z 80. let (DČD III 1977).

P. Švanda ze Semčic:



-41. Civilní portrét (*Disk 35*).

E. Pešková:



-42. Civilní portrét (*Disk 35*)

-43. Jako královna ve Scribově Sklenici vody – poprvé ji hrála v české premiéře ve StD 24. 6. 1862 (DČD III 1977).



M. Lipšová:



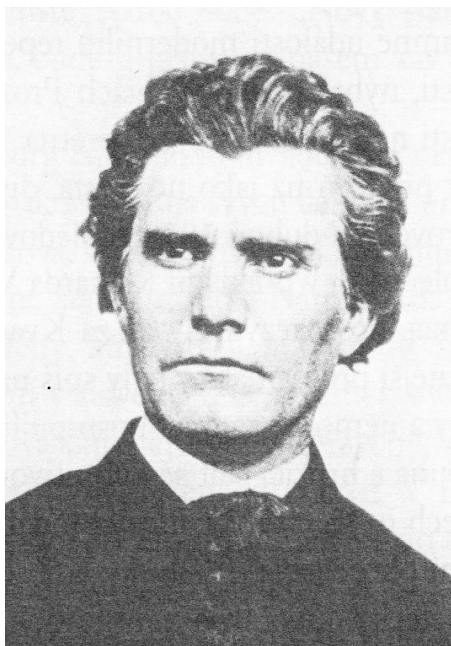
A. Libická:



-44. Civilní portrét (Bartoš 1937).

-45. V titulní roli Kolárovy *Moniky* (DČD III 1977).

K. Šimanovský:



-46. Civilní portrét (Fischer 1983).

-47. V titulní roli Goethova *Egmonta*, kterého hrál od české premiéry 26. 12. 1858 ve StD až do r. 1886, kdy roli převezme J. Seifert. Snímek ze 70. let (DČD III 1977).

F. F. Šamberk:



-48. Civilní portrét (Fischer 1983).

J. Bittner:



-49. Civilní portrét (Bartoš 1937: 259).

-50. Civilní portrét z roku 1866 (Novák 1944: 16).



-51. Civilní portrét z roku 1896 (Novák 1944: 16).

-52. Jako Romeo v Shakespearově tragédii, hrál jej od 9. 3. 1868 do 6. 10. 1874 (Bartoš 1937).



-53. Jako rytíř de Caraman (Bozděch: *Z doby kotlíonů*) nebo Flahault (Bozděch: *Světa pán v županu*). Snímek patrně ze 70. let (DČD III 1977).

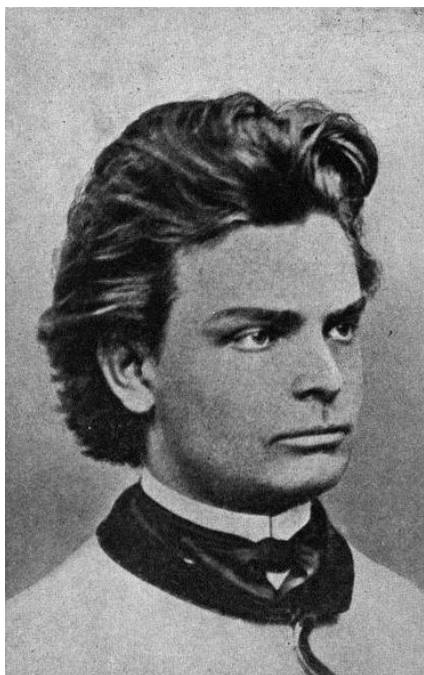
V DČD III 1977 (str. 91) označeno jako de Croix v Bozděchově veselohře *Z doby kotlíonů*; uvádějí, že ho hrál 1867–1875, což je chyba. Hraběte de Croix hrál Bittner jedině 16. 1. 1869, kdy zaskočil za Šamberka, a jeho původní roli rytíře de Caraman převzal Seifert – zřejmě pouze na zkoušku (a 14. repríza neuvádí obsazení). V archivu ND je stejný snímek označen jako Flahault ve hře *Světa pán v županu*.



-54. Jako Scipio v Durdíkově historické truchlohře *Karthaginka* (PD 25. 4. 1882 – 4. 1. 1883), (Novák 1944).

V Novákově *Staré gardě Národního divadla* (1944: str. 16) chybně označeno jako „Cassius“.

J. Seifert:



-55. Civilní portrét patrně z přelomu 60./70. let (Bartoš 1937).

-56. Jako trubadúr Doria v *Soudu lásky* Jaroslava Vrchlického, ND 1887 (DČD III 1977).

J. Šamberková:



-56. Civilní portrét z počátku herecké dráhy (Bartoš 1937).

-57. V. Brožík namaloval roku 1876 Julii Šamberkovou jako Messalinu ve hře Adolfa Wilbrandta *Arria a Messalina*, hrála ji 7. 1. – 30. 4. 1876 (Fischer 1983).

M. Bittnerová:



-58. Civilní portrét ze 70. let (NM).

VI. LITERATURA

Soupisy repertoáru Prozatímního a Národního divadla.

Dějiny českého divadla II, Praha 1969

Dějiny českého divadla III, Praha 1977

Josef Kajetán Tyl 1808 – 1856 – 2006 – 2008, Praha 2007

Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988

ARBES, J. *Z českého jeviště*, Praha 1964

ARBES, J. *Z galerie českého herectva: Studie a črty biografické*, Praha 1914

BARTOŠ, J. *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937

BITTNER, J. *Z mých pamětí*, Praha 1894

CÍSAŘ, J. „Národní divadlo: souvislosti a přesahy“ v *Disku* 22 (prosinec 2007)

CÍSAŘ, J. „Tvůrce divadelního slohu“, v *Disku* 5 (září 2003)

CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla II.*, Praha 2004

ČERNÝ, F. *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000

ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla, aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978

DURDÍK, J. *Kritika*, Praha 1874

ENGELMÜLLER, K. *Z letopisů českého divadelnictví II. / O slávě herecké*, Praha 1947

FISCHER, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1933

FISCHER, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983

HYVNAR, J. „Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle“ v *Disku* 27 (březen 2009)

HYVNAR, J. „Němečtí herečtí virtuosové: od romantismu k moderně“ v *Disku* 35 (březen 2011)

HYVNAR, J. „Helena Modrzejewská: Hvězda dvou kontinentů“ v *Disku* 37 (září 2011)

CHVÁLOVÁ, L. „Tylovy herečky Magdalena Forchheimová-Skalná a Magdalena

Hynková (Žena v divadle J. K. Tyla 1)“ v *Disku* 29 (září 2009)

- CHVÁLOVÁ, L. „Tylovy herečky Anna Forchheimová-Rajská a Anna Kolárová-Manetínská (Žena v divadle J. K. Tyla 2)“ v *Disku* 30 (prosinec 2009)
- CHVÁLOVÁ, L. „Otylie Sklenářová-Malá: Cesta na jeviště“ v *Disku* 35 (březen 2011)
- KAČER, M., OTRUBA, M. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1961
- KLOSOVÁ, L. *Kolárové: Tři herecké portréty 19. století*, Praha 1969
- KVAPIL, J. *O čem vím*, Praha 1932
- LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě – žena v minulém století*, Praha 1999
- NERUDA, J. *České divadlo*, 2. svazek, Praha 1951
- NERUDA, J. *České divadlo*, 3. svazek, Praha 1954
- NERUDA, J. *České divadlo*, 4. svazek, Praha 1958
- NERUDA, J. *České divadlo*, 5. svazek, Praha 1966
- NERUDA, J. *Kritické spisy V. (Kritiky a referáty divadelní, svazek 4., 1875 – 1880)*, Praha 1910
- NOVÁK, L. *Stará garda Národního divadla*, Praha 1944
- PÁLENÍČEK, L. *Jaroslav Vrchlický divadelním kritikem*, Praha 1949
- PÁLENÍČEK, L. *Jindřich Mošna*, Praha 1954
- PEŠKOVÁ, E. „Zápisky české herečky“ v *Disku* 26 a 27 (prosinec 2008 a březen 2009)
- PROCHÁZKA, J. *Pražská dramaturgie Josefa Kajetána Tyla, 1831 – 1856, soupis Tylovy jevištní tvorby*, Praha 1954
- ŘEHÁKOVÁ, A. *Ze života a korespondence Otylie Sklenářové-Malé*, Praha po r. 1932
- ŘÍHOVÁ, L. „Otylie Sklenářová-Malá“ ve sborníku *Listy z dějin českého divadla 2*, Praha 1954
- SÍLOVÁ, Z., VOSTRÝ, J. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009
- SÍLOVÁ, Z. „Komedianti na českém jevišti: Dědicové Šamberkovi“ v *Disku* 32 (červen 2010)
- SÍLOVÁ, Z. „O herecké dramaturgii“ v *Disku* 23 (březen 2008)
- SKLENÁŘOVÁ-MALÁ, O. *Z mých vzpomínek*, Praha 1912

- ŠALDA, F. X. *O věcech divadelních*, Praha 1987
- ŠMAHA, J. *Dělali jsme divadlo*, Hradec Králové 1982
- ŠTOLBA, J. *Z mých pamětí I, II*, Praha 1906
- TRÁVNÍČKOVÁ, M., ŠTĚPÁN, V. *Prozatímní divadlo: 1862 – 1883, I a II*, Praha 2006
- TUREČEK, D. „Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry“, v *Rozporuplná sounáležitost*, Praha 2001
- TURNOVSKÝ, J. L.: *Z potulného života hereckého*, Praha 1882
- TYL, J. K. *O umění*, Praha 1951
- VODÁK, J. *Dva pamětné medailonky*, Praha 1932
- VODÁK, J. *Kapitoly o dramatech*, Praha 1947
- VODÁK, J. *Tváře českých herců*, Praha 1967
- VOSTRÝ, J. „Chvála deklamačního herectví“ v *Disku* 23 (březen 2008)
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví: osobnost a umění*, Praha 1998

TURNOVSKÝ J. L.: Některé dopisy Jos. Kaj. Tyla (32 dopisů 1844 – 1854), *Česká Thalia* 5, 1891, č. 8, 10/3, str. 95 – 96; č. 9, 20/3, str. 103 – 104; č. 10, 1/4, str. 115 – 116; č. 11, 10/4, str. 130 – 131; č. 12, 20/4, str. 143 – 144; č. 13, 1/5, str. 152 – 153.

ŠIMÁK, J. V.: Příspěvek k listáři J. K. Tyla (31 dopisů 1833 – 1856), *Časopis Národního musea* 105, 1931, str. 262 – 293.

Dále texty všech rozebíraných her, viz jednotlivé kapitoly.