

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

TEZE
DISERTAČNÍ PRÁCE

OD TYLOVÝCH HEREČEK
KE SKLENÁŘOVÉ-MALÉ
(ŽENA V ČESKÉ HERECKÉ DRAMATURGII
OD TYLA K DRAMATIKŮM
PROZATÍMNÍHO DIVADLA)

MgA.Lenka Marková Chválová

Vedoucí práce: Doc. Zuzana Sílová, PhD.

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Praha 2011

Mohlo by se zdát, že dějiny profesionálního činoherního divadla v českém jazyce jsou krátké, chudé a dostatečně zaznamenané. 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. 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. Jako by realistická hra (ještě víc než jiná) byla *dobovým sociologickým dokumentem*. Toto zavádějící zjednodušení způsobil již veřejný skandál, vyvolaný premiérou hry 7. listopadu 1889, který bude používán k ilustraci zápasu o realismus proti zastáncům pozdního romantismu a divadla velkého stylu. 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. 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.

Položila jsem si otázku, proč jedna z nejsilnějších českých her zůstává stále redukována na vedlejší sociologický význam. Jaký podíl na tomto výkladu mělo první uvedení, a zejména první herecké obsazení a jeho interpretace? Co hra hercům nabízí, a co dokázali

její první protagonisté vyjádřit a rozvinout? Kupodivu není vůbec snadné takové otázky zodpovědět. Již kvůli vzrušeným sporům o realismus není mnoho autentických 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 krajčířku, první Hippodamii v *Námluvách Pelopových* Jaroslava Vrchlického, i první českou *Norru* 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 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 krajčířkou setkala pouhou náhodou, protože nebyly v soboru jiné síly, anebo – to byl její nezvratný herecký osud?

Přechod 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 **Euarda 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 jednoduché? Nebo bylo ‘nové’ herectví i dramatika spíš omezeným dobovým projevem jisté trvalejší tendence? Možná úzké dočasné 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 nezvykle výrazných ženských postav na jeviště – jsou to vesměs nevyzpytatelné bytosti, divoké veštelkyně, rozvracející odvěký řád patriarchálního světa. (Podobný zlom se samozřejmě odehrál po celém světě, ale záměrně se soustředím na specifika naší vlasti.) Objevují se především v nové realistické dramatice, ale i v dílech autorů pozdně romantických. A která z hereček vytvořila nejvíc takových zlomových hrdinek? Učitelka Marie Bittnerové, **Otýlie Sklenářová-Malá** (1844–1912), představitelka starého divadla velkého stylu a ‘deklamační školy’! Vytvořila 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 výtvary nějak přispěly ke vzniku nových podob ženství? Co převzala Bittnerová ze starší ‘deklamační’ školy – od své učitelky, Otýlie Sklenářové-Malé? Jaké obrazy žen-

ství se v české dramatice předtím objevovaly a vracely? 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 největší mezery zůstávají v historii vývoje ženských postav a herectví. Velkých ženských postav není v dramatice 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. Pokud se vzácné herečky a jejich hrdinky neoddělí od mužských postav a herců jako něco zvláštního, v převaze mužské divadelní a dramatické činnosti docela zaniknou. Proto jsem se pokusila 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.

Je snadné najít kořeny naší divadelní kultury: úplně první soubor profesionálních českých herců zorganizoval ve 40. letech 19.

století vášnivý divadelník **Josef Kajetán Tyl** (1808–1856), který u nás zakládá úzký tvůrčí vztah herce a dramatika – a současně vytvoří celou řadu svébytných ženských postav. Moje studie proto začíná u Tyla. Lze dnes ještě zjistit, pro koho Tyl psal své hrdinky? Jak hrály herečky jeho souboru? Historie profesionálního českého divadla je krátká, ale velmi záludná – 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. Tylovy ženské postavy navzdory všemu popírání a podceňování založily jistou tradici, ze které čerpají i nové české ‘vetřelkyně’ z přelomu 80. a 90. let 19. století.

Tylovy osudové herečky byly čtyři: Magdaléna Forchheimová-Skalná (1803–1870), Magdaléna Nikolaiiová-Hynková (1815–1883), Anna Forchheimová-Rajská (1822–1903) a Anna Kolárová-Manetínská (1817–1882). Zemitou komediantku **Skalnou** Tyl vedl ve svých hrách od nevlídných lidových matek až k svérázným hrdinkám selského rozumu a nezdolné mateřské lásky. Napsal jí *Marjánku*, *matku pluku*, vdovu Šestákovou (*Paličova dcera*), Kordulu (*Strakonický dudák*) a *Tvrdohlavou ženu* Jahelkovou. Kdyby 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 morou-

sovitost Skalné se stává zbraní proti sentimentu i zdrojem komičnosti jejích postav. Ztělesňují jistoty domova, i s jeho nesvobodou a nepříjemnými nároky. Snad právě tvůrčí zápasy při režírování této zapomenuté české komediantky přivedly Tyla k podstatnému objevu: že spojení protikladů vytváří dramatické napětí.

Pro **Hynkovou** Tyl vytvoří půvabně nebezpečnou vdovu Jedličkovou v *Paličově dceři*, pateticky milující polednici Rosavu ve *Strakonickém dudáku* a velkou historickou hrdinku, kněžnu Ludmilu v *Krvavých křtinách*. Všechny tyto postavy vyčnívají z řady figurek, které Hynková celý život hrála. Tyl vystihl rozpor skrytý pod její citovostí a vedl ji od původního oboru laskavých lidových matek až ke složité postavě Ludmily, laskavé i přísně chladné a neoblomné, vymykající se jednoduchému zařazení.

Půvabné komediantce **Rajské** napsal Tyl celou řadu drobnějších postav čiperných, bystrých dívek, které v těžkých podmínkách vždy dají přednost aktivnímu řešení situace před trpitelskou pasivitou. Mezi její postavy se běžně řadí Anežka v *Kutnohorských havířích*, což je omyl, šlo o pouhý záskok, ale naopak jí musíme přiznat podstatný podíl na vzniku Dorotky ve *Strakonickém dudáku*, která se počítá mezi postavy psané pro Kolárovou. Dorotka i Madlenka v *Tvrdohlavé ženě* využívají živelné komediantství Rajské, její čínorodý temperament, nesentimentální citovou vřelost i jakousi nezdolnou odvahu skrytou pod křehkým zevnějškem – Tylův oblíbený dramatický rozpor, na kterém zakládá půvab postavy.

Mimořádně nadaná tragédka **Kolárová** Tyla inspiruje k vytvoření Anežky v *Kutnohorských havířích*, která překračuje meze biedermeierovského ideálu ženství a zasahuje aktivně i samostatně do děje. Pro Kolárovou vznikne i svébytná hrdinka Rozárka v *Paličově dceři*. Od ní vedou stopy až k hrdinkám Preissově i k *Maryši* bratří Mrštíků. Situace je všechny vyděluje z počestné vesnické společnos-

ti, která nesnáší vše „jiné“. I když právě Tyl tak rád spojoval 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. Snad také proto, že Anna Kolárová byla žena ve své době naprosto výlučná. Tylova spolupráce s Kolárovou vrcholí složitou a v českém dramatu jedinečnou postavou kněžny Drahomíry. 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 velkým tragickým hrdinkám naší dramatiky, k postavám, které ztvární Sklenářová a Bittnerová ke konci 19. století.

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. Ale žena u Tyla SAMA jedná, aktivně mění situaci, často přebírá celou aktivitu na úkor mužských protějšků. Ať už jsou to matky, manželky nebo zamilované dívky. Tyl v nich dokázal uhodnout a rozvíjet nejen přirozený herecký talent konkrétní představitelky, ale i její skryté vnitřní téma, které odkrýval velice citlivě. Ve spolupráci s Annou Kolárovou vytvořil Tyl 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.

Po zakladatelském období Tylově přijdou 50. léta bachovského absolutismu, omezování všech občanských svobod – včetně drastic-

kého omezování rozvoje českého divadla. Ženské herectví té doby zastupuje Tylova nejtalentovanější vážná herečka, tragédka Anna Kolárová. Českému divadlu vládne její manžel Josef Jiří Kolár (1812–1896) 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**. Její umění a osobní kouzlo inspirovaly všechny české dramatiky. Přímo 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 moderních realistických her.

Již samotné počátky umělecké dráhy Sklenářové-Malé nás přesvědčí, že nebyla pouze herečkou jediného omezeného stylu, později nazvaného ‘deklamačním’ herectvím. Pokusila jsem 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. Nejcennějším zdrojem pro mě byly referáty **Jana Nerudy** (1834–1891). Z umění Sklenářové zachytil to nejpodstatnější, psal o ní s veškerou vášní svého vnitřně hmatového smyslu. Mezi postavami psanými pro Sklenářovou vyniknou hrdinky Vítězslava Háška, Václava Vlčka, Františka Věnceslava Jeřábka a Emanuela Bozděcha, který s herečkou spolupracuje několik let i jako oficiální dramaturg. Jak tito 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 tylovske tradice a čím směřuje k dalšímu vývoji,

k takzvanému modernímu herectví? Jaké tendence v českém divadle (mezi dramatikou a herectvím) trvají stále již od ‘předvěkých’ dob Tylových, a co se naopak proměňuje?

Sklenářová přichází na českou scénu zvláštním způsobem nepoznamenaná dobovými divadelními konvencemi, úplně zvenku, nemá dokonce ani divácké zkušenosti s profesionálním kamenným divadlem. Absolvovala pouze hudební školení pro dráhu operní pěvkyně, které kultivovalo její múzickou citlivost. Ovládala *výraz* svého hlasu, jeho *sílu, intonaci, barvu a dech*. Jakmile se rozhodla pro činohru, našla Sklenářová velmi citlivou učitelku, oblíbenou a okouzlující komediální herečku **Elišku Peškovou** (1832–1895), pokračovatelku *tylovské tradice* v českém divadle. Již během několikaměsíčního učení u Peškové projeví Sklenářová svůj nevšední – výsostně dramatický vztah k projevování vlastních citových hnutí: krajní precitlivělost na jedné straně a nesmírnou vůli k ovládnutí sebe sama na straně druhé. Při každém emotivním projevu jako by překonávala mocnou vnitřní překážku, po celý svůj život.

Od prvního vystoupení Sklenářové v květnu 1863 je patrné, že si herečka osvojuje neobvykle vážný a osobitý přístup ke studiu postavy, mění celou řadu zažitých konvencí. Neučí se řemeslo svého hereckého oboru, nepřejímá hereckou ‘techniku’ jako hotovou od zkušenější učitelky nebo kolegů, ale sama tvoří vlastní tvůrčí postupy, obdařená kultivovanou citlivostí, výjimečnou inteligencí a fenomenální pamětí. Hlavním zdrojem a materiálem jí bude *text*, pozorně *čtený a studovaný* (v té době přitom většina herců text ani nezná). Z toho vychází důraz na **deklamaci**: tento pojem ale tehdy neznamenal nic víc, než mluvenou uměleckou interpretaci slova. Hantlivé zabarvení (spojené s okázalostí a patosem) k pojmu přiroste teprve v době nástupu realismu a následujících směrů. Sklenářová přemýšlí o všech vrstvách *významu* slov a zároveň věnuje veškerou

pěči jejich *znění*, jejich zvukové stránce. Můžeme bez pochybností říci, že dokáže jako první česká herečka naplno využít veškerých *prozodických kvalit* našeho jazyka.

Kromě toho již první kritiky překvapivě dosvědčují, že mimořádný talent Sklenářové zdaleka nespočíval jen v okouzlujícím hlasovém a mluvním projevu. Měla výrazný dar *bezprostřednosti* a schopnost být plně přítomná v *situaci* na scéně, sama za sebe, a současně si plně *uvědomovat*, co vytváří. Z mnoha konkrétních autentických dojmů z jejích vystoupení je jasné, že Sklenářová měla podivuhodně *'prostupnou' tvář*, že na diváky působila nesmírně sugestivně její *'němá hra'*. Referáty nápadně často líčí nejsilnější dojmy z okamžiků, kdy herečka na jevišti *pouze naslouchala* partnerovi. Tím se ovšem pohled na představitelku virtuózní *'deklamační'* školy zásadně mění.

Během prvních tří nestálých sezon (1863–66) se Sklenářová stane pevnou oporou vznikajícího souboru Prozatímního divadla pod vedením dramaturga a vrchního režiséra **Pavla Švandy ze Semčic** (1825–1891) a skvělého citlivého herce a režiséra **Františka Kolára** (1829–1895). Sklenářová převezme po Anně Kolárové vznešený obor tragédky, anštantky, první či tragické milovnice – dnes bychom jej nejspíš nazvali oborem hrdinek – ale zcela od základu jej promění. Vědomě podpoří posun k modernímu herectví a k překročení oborů. Spolu s F. Kolárem vytvoří nejsoučasnější směr celého souboru: podrobně jemný, kultivovaný *'salonní realismus'*, směřující až k pozdějším podobám realismu opravdového. V komediálním žánru se tito herci již tehdy přiblíží psychologii moderního člověka a životu současné společnosti. Opouštějí starší romantické pojetí herectví jako umění *sólového*, umění osamělých individuálních hvězd, a směřují k herectví *ansámblovému*, kde skutečný mistr je mistrem souhry, buduje postavu v kontextu situace na jevišti, vnímá partne-

ry, spoléhá na ně a reaguje na ně. Tento princip opět navazuje na hereckou školu Tylovu. Sklenářová bude významnou oporou této tendence v souboru, právě proto, že jejím oborem jsou hrdinky až nadlidsky výjimečné, ale nebudou se vznášet v pyšném vzduchoprázdnu nebo se utápět ve vlastních hlubinách. Její hrdinky budou vždy vyrůstat z plně pociťované scénické situace, ze vztahů s jevištními partnery a z reakcí na jejich jednání. Hrdinky Sklenářové-Malé vždy vycházejí ze současného dění a společnosti, vzpínají se nad tísnivé poměry, reagují na ně aktivním a vzorným jednáním, aby omezenost poměrů změnily či překročily.

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 ‘nevštěčné’ 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 divadelního 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. Aktivně se podílí na nejvážnějším úsilí Prozatímního divadla – aby se české divadlo stalo součástí oficiální kultury. Jako 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. Umělecký postoj Sklenářové vyvolá záhy reakci dramatiků. První velkou tragickou hrdinku jí napíše básník Vítězslav Hálek (1835–1874): Tamar ve veršované lyrické tragédii *Amnon a Tamar*, křehkou a nevinou dívku z ciziny, tajemně propojenou s přírodními živly, s láskou i se smrtí.

V září 1866 se správy Prozatímního divadla ujme první družstvo a po několika letech střídání ředitelů a nejistého postavení českého divadla nastává sedmileté vrcholné období. Již v první sezoně nové správy (1866/67) se představí dva noví dramatičtí autoři, kteří se ve svých textech spolehnou na podporu okouzující dvaadvaceti-leté Sklenářové: 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 ome-

zeným 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 pokusí přispět k vážnému repertoáru svou historickou tragédií *Černá růže*. Vzápětí poctí vážnou umělkyni rolí přímo ‘na tělo’ i její kolega (a 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, bude František Věnceslav Jeřábek (1836–1893). Sklenářová vytvoří Mínu v Jeřábkově hře *Služebník svého pána*, která zůstane jedním z nejodvážnějších dramatických pokusů Prozatímního divadla, a také po několik desetiletí jednou z nejoblíbenějších vážných českých her. Všechny postavy inspirované uměním Sklenářové jsem podrobně prostudovala. Popisuji, za jakých okolností v souboru a vedení divadla vznikal 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. Nejvýznamnější z nich budou dvě složité moderní hrdinky A. N. Ostrovského (1823–1886): 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).

Nová divadelní správa v říjnu 1866 také angažuje **Jiřího Bittnera** (1846–1903). 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 (1846–1919), hraje 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 ‘milovníků’ a směřuje také k rozvinutí hrdinského oboru Karla Šimanovského. Kdyby nebyl nucen odejít (1877), mohl dokonce pokračovat v plynulé kontinuitě od J. J. Kolára, jehož považoval za svého učitele, až k E. Vojanovi. 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. Bittner od počátku zcela spontánně přesahuje hranice oborů: hrdiny i intrikány vnímá v jejich individuální plastické složitosti.

Ve vrcholném období přichází do Prozatímního divadla první výrazná protihráčka Sklenářové, **Julie Šamberková** (11. 9. 1846 – 3. 2. 1892), oslnivá herečka docela jiného, reprezentativního zjevu, předurčená pro okázalé divadlo velkého stylu. Na jaře 1872 pak Sklenářová začíná působit jako pedagožka herectví. **Pedagogická činnost** se brzy stane pro Sklenářovou naléhavým posláním, kterým se nesmazatelně zapíše do dějin českého divadla. Vychová bezpočet mladých talentů: M. Bittnerovou a H. Veverkovou, M. Pospíšilovou, H. Benoniovou, I. Grégrovou, R. Naskovou, J. Kronbauerovou a dokonce i operní pěvce E. Destinnovou a P. Ludikara. K nejšťastnějším 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. Soubor ve vrcholném období přeroste možností budovy i schopností vedení, tento růst je završen symbolicky příchodem Ma-

rie Bittnerové jako příslibu zářivé budoucnosti českého divadla, a vzápětí je násilně přerušena krizí, která nakonec způsobí odchod manželů Bittnerových, Šamberkové i dalších výrazných osobností.

Samostatné kapitoly věnují nejvýraznějším autorům, kteří psali postavy pro Sklenářovou. Nejprve obětavým vlasteneckým hrdinkám (*Eliška Přemyslovna, Milada a Vlasta*) cílevědomých historických tragédií Václava Vlčka, určených k pozdvižení Prozatímního divadla na úroveň oficiální kulturní instituce. 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.

Podrobněji se zabývám dílem Emanuela Bozděcha. Z jistého pohledu psal pouhé napodobeniny francouzské salonní veselohry (inspirované především proslulým mistrem ‘dobře udělané hry’ Eugènem Scribem). 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.

Nová a originální je Bozděchova putující postava salonního intrikána – okouzlujícího elegána – nacházející ideálního představite-

le 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 (*Světa pán v županu*) se k jeho projevům přimíchají typické znaky mazaných komediálních sluhů a v Kounicovi (*Zkouška státníková*) 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. 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. 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.

Vedle Bozděchových (a Bittnerových) ‘zápletkářů’ jsou ženské postavy psané pro Sklenářovou méně nápadné či efektní, ale ne méně srostlé se svou první představitelkou: především dívčí Anežka (*Z doby kotliónů*) a dozrávající Marie Terezie (*Zkouška státníková*) 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 okáزالosti a prázdné vznešenosti, jejich hrdinství vzniká zevnitř, ze samé podstaty herectví Sklenářové, z tvůrčího zápasu o ovládnutí postavy, z nutkové potřeby herečky přesáhnout omezující společenské poměry i vlastní lidskou slabost. Stále podstatnějším se přitom pro herečku i její hr-

dinky 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. Ať byl ve všem všudy jen zručný řemeslník, ať byl pro skutečné umění příliš chladně racionální, jednu vášeň (kromě ctižádosti) přece jenom nepochybně měl – totiž vášeň pro herce a herectví. Vnímá 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 vrcholné herecké umění své doby, založené na virtuózním ovládnutí uhlazeného společenského vystupování, pružné souhry a kultivované přirozené konverzace. Na Sklenářové a jejích hrdinkách je vidět, že virtuózní technika je důležitou součástí hereckého umění, že bez ní je skutečné umění značně omezené, či dokonce nemožné.

V rozhovorech Bozděchových postav je zachycená vystupňovaná souhra dvou mimořádně srostlých hereckých partnerů, Sklenářové a Bittnera, vyostřená až k souboji.

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 vyčerpat 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, Ladislav Stroupežnický (1850–1892) a František Adolf Šubert (1849–1915). Oba budoucí představitelé první slavné éry Národního divadla (a také učitelé Gabriely Preissové) vnímají umění Sklenářové, která v posledním období Prozatímního divadla tvoří Racinovu *Faidru*, Grillparzerovu *Hero*, nebo Bjørnsonovu Valburku v *Bankrotu*. Jako by přímo očekávala nové výzvy českého dramatu. Nové podoby ženství nevzniknou jako blesk z čistého nebe. Sklenářová si o ně ‘říká’ celým svým vývojem, postupným vyjevováním proměnlivých možností svého hereckého tématu. Stroupežnický i Šubert pro ni píšou již ve svých prvních vážných pokusech hlavní hrdinky (v historických dramatech *Černé duše* a *Petr Vok Rožmberk*). Jako vždy předtím, ujme se Sklenářová nadšeně nových směrů, a učiní je svou autoritou součástí oficiální kultury. Paradoxně právě nastupující realismus nakonec umění Sklenářové dezinterpretuje a vyřadí stárnoucí herečku z živého proudu vývoje divadla.