



Dramaturgie Jaroslava Kvapila mezi modernitou a tradicí

Autor: prof. MgA. Zuzana Sílová
Škola: Akademie múzických umění v Praze
Fakulta: Divadelní fakulta
Katedra: Katedra činoherního divadla
Studijní program: Herectví činoherního divadla, Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Obsah

Údaje k předběžné orientaci

Osobní údaje

Mladý Jaroslav Kvapil a doba

Kvapil a 90. léta 19. století

a/ Od vnějšku k vnitřku

a/1 ND 1883–1900 mezi deklamačním divadlem a českou verzí naturalismu

a/2 Divadlo a nová dramatika

a/3 Nové cesty?

b/ Od Šuberta ke Schmoranzovi a Kvapilovi, od reprezentace k reflexi

b/1 Střídání stráží

b/2 Od objektu k subjektu

b/3 Divadlo mezi reflexí, reprezentací a (uměleckou) zábavou

c/ Od hereckých oborů k individuální tvorbě

c/1 Vetřelci?

c/2 Od výkonu k postavě

c/3 Kvapil a herci

d/ Od představení hry k inscenaci

d/1 Od textu k podtextu

d/2 Od uvedení či výkonu k dílu

d/3 Od techne k poiesis

e/ Mezi divadlem a národně politickou aktivitou, reflexí a reprezentací, obrazem a výrazem

e/1 Překračování hranic

e/2 Konzervativní novátor?

e/3 Kvapil na Vinohradech: existuje kvapilovská tradice?

Doplňující četba

Z her: *Lucerna* (Jirásek), *Léto* (Šrámek), *Periferie* (Langer)

Literatura:

Císař, J. *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006, kap. „Vznik moderního divadla inscenace 1896–1922“

Fischer, O. Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním, Městském, *Československá vlastivěda, sv. VIII (Umění)*, Praha 1934: 357–432 ;o Kvapilovi a jeho době: 401–416

Götz, F. *Boj o český divadelní sloh*, Praha 1934: 25–39 a (týž) *Jaroslav Kvapil*, Praha 1948

Kvapil, J. *O čem vím*, různá vydání (kapitoly podle vlastního výběru)

Scheinflugová, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1994 (první úplné vydání): 62–81

[Vodák, J.] *Jindřich Vodák k historii českého divadla*, Praha 2017: 27–47 („Měděná doba činohry Národního divadla?“) a 48–52 („Několik dodatečných slov o Jaroslavu Kvapilovi“)

Vostrý, J. *Zdeněk Štěpánek (Herec a dějiny)*, Praha 1997: 95–105 (z kap. Ze smíchovských kasáren na Vinohrady) a 106–139 (Cesta ke slávě)

Heslo „Jaroslav Kvapil“ in *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988: 265–266

Jaroslav Kvapil (1868–1950)



zakladatel moderní české divadelní režie,
spisovatel, velká osobnost české kultury

Údaje k předběžné orientaci

Osobní údaje

Nar. 1864, maturita 1886, UK: medicina, filologie (studia nedokončil).

V 90. letech novinář, básník, dramatik, libretista, účastník hnutí za Druhé Národní divadlo, 1890 seznámení s Hanou Kubešovou, 1894 sňatek.

1900–1918: V Národním divadle postupně literární poradce, režisér, šéfrežisér, šéf činohry; člen české Mafie, organizátor i diplomat v zápase o samostatný stát; 1917 organizuje manifest spisovatelů; 1916 pořádá shakespearovský cyklus a 1918 cyklus českých her v ND.

1918–1921 sekční šéf na ministerstvu nár. osvěty.

1921–1928 uměl. šéf Městského divadla na Královských Vinohradech, postižený zhoršující se oční chorobou.

30. léta jakoby odsunutý, vydává paměti *O čem vím*.

1939–1945 (téměř 80letý) účastník odboje, 1944 vězněn (11 měsíců).

1945–1950 na Frejkovo pozvání pohostinské režie v MDP (Vinohrady i Komorní divadlo), národní umělec, který neochvějně zastával své demokratické stanovisko.

Mladý Jaroslav Kvapil a doba

Narozený 1868, tj. 2 roky po rakousko-pruské válce, rok po rakousko-uherském vyrovnání; 1868 také rokem položení základního kamene Národního divadla.

Když začínal chodit do školy, začala diferenciace v české politice: 1874 založení samostatné „mladočeské“ Národní svobodomyslné strany, 1878 sociální demokracie s internacionální orientací a další strany.

60. a 70. léta zápas staročechů a mladočechů o vůdčí postavení ve správě Prozatímního divadla.

Úspěšná 80. léta české kultury: 1882 se vyděluje česká část Karlo-Ferdinandovy univerzity a do Prahy přichází T. G. Masaryk; 1882 zahájeno vydávání Ottova slovníku naučného; tato léta i počátkem kritického nacionálního nahlížení sama na sebe (boj o Rukopisy).

1883 (když je Kvapilovi 15) po požáru definitivně otevřeno Národní divadlo, které spravuje staročeské Družstvo Národního divadla; ředitelem volí Františka Adolfa Šuberta, jeho největším úspěchem 1892 zájezd do Vídně, kde měla největší ohlas opera.

1884 otevřeno Rudolfinum, 1885 zahájena stavba Národního muzea, 1891 založena česká Akademie Františka Josefa I. pro vědy, slovesnosti a umění; od roku 1888 vedení města Prahy vzhledem k národnostnímu složení obyvatelstva bez německých zástupců.

Kvapil a 90. léta

Symbolistně dekadentní básnické začátky: 1889 *Padající hvězdy*, 1890 *Růžový keř* a další sbírky: pozice mezi školou Vrchlického a generací 90. let.

1891 jubilejní výstava (vybudováno Výstaviště i petřínská rozhledna); Kvapil v redakci staročeského *Hlasu národa*.

Protahovaný boj o jazykové vyrovnání, nespokojenost se staročeskou politikou, umírnění a radikálové, vykonstruovaný politický proces s tzv. Omladinou; Kvapilův odchod z *Hlasu národa* do mladočeských *Národních listů*, tehdy vedoucího českého deníku.

1894 J. S. Machar (nar. 1864) účtuje s Hálkem; 1895 národopisná výstava i bojovně generační *Manifest české moderny*; Kvapilův umírněný postoj v bojích generací i stran: Kvapil je tím, kdo spojuje!

Závěr 90. let zostření nacionálních bojů; Kvapilovy divadelní hry: 1896 *Bludička*, 1897 symbolistická *Princezna Pampeliška*, 1903 *Oblaka*; 1897–1925 redaktorská aktivita v Ottově svět. knihovně, 1898–1904 ve *Zlaté Praze*. Boj o 2. Národní divadlo; divadelní akce spolku českých beletristů Máj. 1898 výstava inženýrství a architektury a divadelní aktivita Kvapila a Schmoranze. 1899 libreto *Rusalky*.

Dramaturgie Jaroslava Kvapila

a/ Od vnějšku k vnitřku

a/1 ND 1883–1900 mezi deklamačním divadlem a českou verzí naturalismu.

Dramaturgie ND poloviny 90 let mezi novoromantickým divadlem deklamace (také Vrchlický a Zeyer) a českým naturalismem G. Preissové a Mrštíků.

Naturalistické hry a herecká (vnější) charakterizace jako 'vážná' varianta komediálního mimování směřujícího k typům; praxe *hereckých oborů* narušena už požadavky českého (psychologizujícího) naturalismu.

Iluzivní scénografie vycházející z evokace prostředí po vzoru Meiningenských.

a/1 ND 1883–1900

mezi deklamačním divadlem a českou verzí naturalismu

V polovině 90. let se činohra Národního divadla za ředitelování F. A. Šuberta pohybovala – hrubě řečeno – mezi novoromantickým deklamačním divadlem (v inscenacích Vrchlického a Zeyera) a českou verzí naturalismu (v inscenacích Preissové a Mrštíků). Pokud jde o novou evropskou dramaturgii, Ibsen se v repertoáru ND neujal, Strindberg a Tolstoj či Čechov svými velkými hrami a samozřejmě Gorkij na jeho jeviště vůbec neprošli, Hauptmann se uchytil pouze jednostranně.

Z hlediska inscenačního způsobu poskytovala českým naturalistickým inscenacím základ herecká (vnější) charakterizace jako další stupeň původně komediálního mimování směřujícího k typům: vycházelo se z praxe hereckých oborů, které už ale i inscenace zmíněných českých her nutily překračovat směrem k psychologickému realismu.

Převažující dramaturgickou praxí ND podporovala scénografie vycházející z evokace prostředí hry po vzoru Meiningenských (měla tak podobnou úlohu jako dialekt v hrách z vesnického prostředí: 'iluze' prostředí se v daném případě rovnala estetickému ozvláštňování).

a/2 Divadlo a nová dramatika

Střetnutí běžné praxe s novou dramatikou:
hry se *symbolistickým* způsobem vyjadřování
či/a *impresionistickou* atmosférou
(Maeterlinck, Čechov).

Úsilí o postižení něčeho hlubšího než vnější skutečnost,
vč. vyjádření duševních pochodů.

Odvrat od ustálených typů či oborů
a nové rozvrstvení společnosti.

Modernita: nové možnosti prožívání života
a všeobecné znejistění.

Konkurence velkých impérií.

Místo perspektivy permanentního pokroku
perspektiva 1. svět. války.

a/2 Divadlo a nová dramatika

Běžnou praxi zásadně narušilo střetnutí s novou dramatikou, která se od dosavadní lišila svým sklonem k symbolistnímu vyjadřování a k impresionisticky vytvářené scénické atmosféře. To vyvolávalo nutnost hledat nové prostředky k uchopení nových syžetů. Na rozdíl od naturalistického zachycení prostředí a stálých charakterových typů jim totiž dominovalo úsilí o postižení třeba i okamžitých duševních pochodů.

Obrácení od vnějšku k vnitřku odpovídalo dobovému trendu i novému sociálně-psychologickému rozvrstvení společnosti, vyvolanému modernitou. Otevření nových možností prožívání života v ní bylo doprovázeno všeobecným znejistěním. To vyvolávala neadekvátnost nových životních způsobů patriarchální morálce i existenční problémy vyplývající z nového sociálně-ekonomického vývoje.

Mezinárodní poměry byly stále založeny na konkurenci velkých impérií, která se měla střetnout v 1. světové válce: 19. století končilo v rozporu s původními představami o zajištěném historickém pokroku neutěšenou perspektivou dalších válek a revolucí.

a/3 Nové cesty?

Ztroskotání dosavadního inscenačního způsobu ND
na hře G. Hauptmanna *Osamělé duše* 1895.

Pochybnosti F. X. Šaldy o možnostech dosavadního divadla
s perspektivou intimní scény pro vybrané obecnstvo,
kde hrají ochotníci.

Problémy tehdejšího činoherního souboru ND
výrazem problémů celého evropského divadla;
k jejich řešení dvě cesty:

„režisérská“ (Reinhardtovo divadlo v Berlíně),
a „herecká“ (Moskevské umělecké divadlo.

Spojení obou cest režisér Kvapil a jeho herci (Vojan, Kvapilová,
Hübnerová).

/Podrobněji viz Vostrý, J. *Stanislavského objev herecké kreativity
a jeho sociokulturní souvislosti*, Praha 2018: 74–81/

a/3 *Nové cesty?*

Drama duševního a duchovního znejistění představovala v repertoáru činohry ND hra Gerharda Hauptmanna *Osamělé duše* uvedená 1895. Pochybnostem hrdinů této hry odpovídaly – vzhledem k inscenačnímu výsledku odůvodněné – pochybnosti o možnostech zvládnout novou tematiku postupy dosavadního divadla: Většina kritiků v čele s F. X. Šaldou se vyslovila v tom smyslu, že dosavadní inscenační způsoby ND, ba ani jeho herecký soubor ve stávajícím složení na něco takového rozhodně nestačí.

Proti tomuto starému divadlu postavil Šalda představu nového, malého, komorního, intimního divadla pro vybrané obecnstvo, pro které jsou tuto novou dramatikou schopní – spíše než profesionálové – hrát ochotníci. (O něco takového se pokusil Halbe v Mnichově a posléze méně radikálně i některé ojedinělé české poloamatérské scénické podniky).

V Hauptmannovi vzala kritika na milost jen Hanu Kvapilovou. Co může na první pohled představovat jen vysvědčení stavu tehdejšího činoherního souboru ND, ukazovalo ve skutečnosti obecný problém evropského divadla té doby a dočkalo se řešení různými cestami: Jednu představovalo Reinhardtovo divadlo v Berlíně a druhou Stanislavského Moskevského umělecké divadlo, o jehož hostování v Praze roku 1906 se Kvapil postaral. Jistě zjednodušeně, ale ne neoprávněně – aspoň vzhledem k tomu, jak se oba velcí divadelníci postupně vyvíjeli i v čem tkvěla příčina ohlasu jejich tehdejších inscenací – můžeme (jistě zjednodušeně) první cestu nazvat *režisérskou* a druhou *hereckou*. Tím, kdo u nás musel spojit obě cesty a využít oba podněty, byl právě Jaroslav Kvapil. ‘Režisérským’ zaměřením se přitom myslí důraz na celkovou stylizaci v zájmu smyslových dojmů a ‘hereckým’ důraz na to, co míří za slova a nad slova psaného textu k jejich možnému smyslu.

b/ Od Šuberta ke Schmoranzovi a Kvapilovi a od reprezentace k reflexi

b/1 Střídání stráží

Národní divadlo a staročeské Družstvo
vystřídané 1900 mladočeskou Společností ND,
když končilo F. A. Šubertovi další ředitelské období.
Poslední bašta moci staročeské strany Družstvo ND,
za jehož správy divadlo chápáno jako instituce
s reprezentativním národním kulturním posláním.

Toto poslání plnilo už Prozatímní divadlo
uváděním českých her,
i zahraniční (zejm. francouzské) produkce
s herectvím poskytujícím vzory chování.

Otýlie Sklenářová-Malá a Vojan s Kvapilovou: místo herectví
směřujícího ke ztělesnění ideálu vyzývajícího k obdivu
subjektivní herecký přístup vyzývající k reflexi.

b/1 Střídání stráží

V roce 1900 končilo řediteli ND Františku Adolfu Šubertovi (1845–1915), resp. staročeskému Družstvu Národního divadla, další období a mohl se konat nový úřední výběr; v jeho rámci přešla správa na mladočeskou Společnost. Volbu zásadně ovlivnily nikoli umělecké, ale politické ohledy. ND spravované Družstvem představovalo poslední baštu staročeské politiky, tj. politiky (původně jednotné) Národní strany, za jejíhož vůdčího postavení bylo české divadlo budováno jako instituce s *reprezentativním* národním posláním.

Toto poslání se snažilo plnit už Prozatímní divadlo jak uváděním českých her, mezi nimiž zvláštní postavení zaujímaly hry z národní historie, tak osvojením evropské klasiky (viz zvláštní péči o inscenování Shakespeara) i současných zahraničních novinek, zejména francouzských.

Důkazem národní kulturní vyspělosti měla přitom být profesionální a zejména herecká úroveň představující současně školu chování. Součástí národní kulturní reprezentace tedy byla i herecká prezentace člověka, v níž zvláštní postavení zaujímalo herectví Otýlie Sklenářové-Malé a za Kvapila zejména herectví Eduarda Vojana a Hany Kvapilové: zatímco v prvním případě šlo o herectví směřující ke ztělesnění obecně uznávaného ideálu, které vyzývalo k obdivu, v druhém případě šlo o subjektivní herecký přístup vyzývající k reflexi.

b/2 Od objektu k subjektu

Od deklarované jednoty národa
k sociálnímu rozvrstvení.

80. léta a kriticismus (Boj o *Rukopisy* i *Maryša*).

Divácký náhled na podkladě *libosti*
a divadlo určené k *umělecké reflexi*

(divadlo a specifický způsob uvažování o světě).

Každá umělecká (tvůrčí divácká) reflexe zahrnuje
vnitřní svět vnímajícího diváka.

Sblížení subjektu herce a subjektu postavy:
cesta k postavě jako cesta do sebe.

b/2 Od objektu k subjektu

V souhlasu s vývojem, směřujícím od deklarované jednoty k postupnému rozvrstvení zájmů jednotlivých tříd, vrstev a skupin, byl postup české společnosti od naivního vlastnictví ke kritice reálných poměrů. Kriticismus příznačný pro českou společnost 80. a 90. let (viz boj o *Rukopisy*) se projevil v ND 'naturalismem' některých původních her s jejich úsilím představit místo estetického ideálu (a o něj jinak šlo, ať byl námět veselý nebo tragický) skutečnost; příznačné přitom bylo, že *Maryša* nebyla v premiéře 9. 5. 1894 uvedena pro abonenty, ale jako odpolední lidové představení.

Zaměření k estetickému ideálu spojenému s národní reprezentací neposkytovalo vhodný základ pro osvojení nové dramatiky. Vlastně ve všech rovinách dosavadní reprezentativní produkce – zrovna tak jako v rámci produkce vyhovující požadavkům měšťanského publika – šlo při veškerém soucítění s dramatickými postavami o divácký náhled v zásadě zvnějšku, na podkladě libosti (představení se mohlo líbit či nelíbit); u nové dramatiky šlo o divadlo určené k *umělecké* (tj. divácky tvůrčí) reflexi: tedy o vývoj od smyslového dojmu k divadlu spojujícímu subjektivní smyslově-citovou zkušenost, kterou představení aktualizovalo, s (imaginativním) myšlením, jehož východiskem byl komplexní prožitek.

Každá umělecká reflexe zahrnuje nejen myšlenkově citový náhled na člověka a svět jako na vnější činitele, ale i vlastní vnitřní svět vnímajícího diváka: Náležitě podněty k takové reflexi může divákovi poskytnout jen takové herectví, jehož základem je sblížení subjektu herce s nově objeveným a objevovaným subjektem postavy. To odpovídá takovému přístupu, při kterém se cesta k postavě otevírá na cestě k sobě, resp. do sebe. Předpoklady k takovému herectví poskytovaly už v hrách Preissové a bratří Mrštíků přinejmenším (ale nejenom!) hlavní postavy.

b/3 Divadlo mezi reflexí, reprezentací a zábavou

Národní divadlo a (poslední) zápas Staročeků
a Mladočeků jako jediných reprezentantů
národa.

Postavení Čechů v habsburské monarchii
a pokračující reprezentativní úloha Národního
divadla (Kvapilovy cykly za války).

Divadlo jako zábava
pro zbohatlé české měšťanstvo?

Kvapilovo umění spojovat hlediska:
i nejangažovanější dramaturgický počín
měl být především uměním.

b/3 Divadlo mezi reflexí, reprezentací a zábavou

Při převzetí ND novou správou rozhodovalo ještě postavení mladočeské strany, zaměřené (proti Staročechům) liberálněji a nacionalističtěji, tj. 'moderněji'. V dalším vývoji nebyly stranické ohledy i vzhledem k vzestupu dalších stran (souvisejícím se stratifikací společnosti) tak důležité. To ukazuje i postupné uznání J. Kvapila, který nebyl hned jmenován šéfem činohry vzhledem k nejistotě o jeho politickém zaměření.

V nové fázi vývoje modernity nezmizely staré rozpory týkající se zejména postavení českého národa v habsburské monarchii. Vedle národní reprezentace související s touto problematikou a úkolu spojit ji se subjektivní reflexí, muselo Národní divadlo řešit věčný problém, jak smířit ideové zřetele se zábavností.

Tím, kdo tyto zřetele dokázal umně spojovat, byl právě Kvapil: Jeho divadlo nepřestalo být ani při nejangažovanějších podnicích opravdu divadelním uměním. A požadavek divadelnosti související s uznáním divadla jako svébytného umění byl druhým zásadním požadavkem (divadelní) modernity. Kvapil dokázal (např. při manifestačních cyklech pořádaných v průběhu války) spojovat hlediska tak, že se jejich specifičnost neredukovala, ale obohacovala navzájem.

c/ Od hereckých oborů k individuální tvorbě

c/1 Vetřelci:

Schmoranz a Kvapil nedivadelníci?

Schmoranz profesor UMPRUM,

Kvapil básník a novinář, libretista a dramatik,
ale drama řazeno do literatury

a režiséry do té doby v naprosté většině herci.

Schmoranzova a Kvapilova divadelní iniciativa
na Výstavě architektury a inženýrství 1898.

Politicky ne zcela spolehlivý, proto pomalý postup:

do 1906 (režírující) literární poradce,

do 1911 vrchní režisér, až 1911–1918 šéf činohry.

c/1 Vetřelci?

Ustavení nové správy ND se nesešlo s obecným souhlasem. Novým vedoucím činitelům se vytýkala jejich divadelní nezkušenost. Gustav Schmoranz byl profesor Umělecko-průmyslové školy a Jaroslav Kvapil básník a novinář, který měl sice – kromě příležitostných divadelních recenzí – na svém kontě z her např. *Bludičku* (1896) a velmi úspěšnou *Princezna Pampelišku* (1897) a ještě před příchodem do ND dokončil své druhé libreto (*Rusalku!*), ale dramatika se tehdy počítala za literaturu.

Oba měli ovšem za sebou účast na divadelním provozu na Výstavě architektury a inženýrství 1898, kde se uplatnili i jako režiséři (a Schmoranz i jako překladatel veleúspěšné francouzské frašky *Kontrolor spacích vagonů*), ale tato jakoby amatérská činnost jim byla spíš v neprospěch. Stejně tak jako manželství Jaroslava Kvapila s Hanou původně Kubešovou: jako by se dostal do ND (a pak řídil i jeho činohru) především coby manžel.

Ačkoliv byl Kvapil od počátku vedoucím činitelem činohry, jeho oficiální 'postup' byl velmi pomalý: do roku 1906 byl literárním poradcem (a jako takový začal ovšem hned – a úspěšně – režírovat), do roku 1911 měl funkci vrchního režiséra a teprve 1911–1918 fungoval oficiálně jako šéf činohry. Tento pomalý postup nezavinila ale jeho údajná divadelní nezkušenost, ale pochybnosti o jeho politickém přesvědčení.

c/2 Od výkonu k postavě

Schmoranzova studie
a Honzlovo hodnocení vývoje k herecké tvorbě.

Stanislavskij o hereckých oborech
a nové sociálně-psychogické rozvrstvení:
postup uměleckého zkoumání člověka
od individuálně odstíněného (charakterizovaného) typu,
tj. od *vnějšího náhledu*,
k *niternému prožitku*.

Vývoj od ruského románu ke Stanislavskému,
cesta psychologického zkoumání od ego k self,
tj. tam, kde se stýká vědomí s nevědomím
a interpretace je spojená s prožitkem.

/Podrobněji Vostrý, J. *Stanislavského objev herecké kreativity...*,
s. 82–86/

c/2 Od výkonu k postavě

Jindřich Vodák v přednášce věnované tomuto období ND (a otištěné až posmrtně) správně upozornil, že kritici nového ředitele zamlčeli velice důležitou věc: že byl totiž Schmoranz autorem „zásadní prakticko-estetické studie“ *Rozhovor o divadelních oborech*.

Jindřich Honzl psal ve studii *Herecká postava* z roku 1939, že ještě na konci 19. století „angažují se herci a rozdělují se úlohy podle přísných pravidel oborů“. Způsob normální v Prozatímním divadle, se totiž udržoval i v prvním období ND. Píše-li Schmoranz ve své studii (podle Vodáka), že „záleží na vnitřní bytosti hercově“ a že „hraje-li [herec] neustále toliko úlohy jednoho oboru, podlehne nevyhnutelně manýře“, otevírá tím pro herectví novou perspektivu pojmenovatelnou posunem od *výkonu v roli* k *tvorbě herecké postavy*. Stojí za to připomenout, že o hereckých oborech psal na přelomu století v rukopisné stati K. S. Stanislavskij; jeho vlastní herecká zkušenost i jeho zkušenost čtenáře ruského psychologického románu dává tuto problematiku do souvislosti s novým (moderním) sociálně psychologickým rozvrstvením i postupem uměleckého zkoumání člověka. Pozornost se posouvá od individuálně odstíněného typu, tj. od vnějšího náhledu k niternému prožitku a (s moderními psychology řečeno) k *self*: tj. do takové hloubky, kde se stýká vědomí s nevědomím a v herecké tvorbě vědomá interpretace s prožitkem umožňujícím sbírat k ní materiál mimo meze racionálního přístupu.

c/3 Kvapil a herci

Nejvýznamnější herec a herečky Kvapilovy éry
v ND:

Eduard Vojan (1853–1920)

a individuálně tvůrčí vidění a cítění (interpretace) postavy;

Hana Kvapilová (1860–1907)

a objev duše postavy jako poezie v ní skryté;

Marie Hübnerová (1865–1931) a neoddělitelnost
vnitřního vhledu a vnějšího náhledu/vzhledu postavy

Kvapila by nebylo bez velkých herců,
velikosti herců by nebylo bez Kvapila.

Kvapilovi herci a herečky v ND



Eduard Vojan (1853–1920)

Hana Kvapilová (1860–1907)



Marie Hübnerová (1865–1931)

c/3 Kvapil a herci

Není náhodou, že hlavními hereckými silami Kvapilovy činohry byli Eduard Vojan, vycházející vždy ze svého (individuálně tvůrčího) vidění a cítění postav, Hana Kvapilová se svým hlubokým ponorem do jejich duší a Marie Hübnerová, spojující vnitřní vhled s vnější náhledem a vzhledem postavy se stále smělejšími výpravami mimo hranice oboru, pro který byla angažována.

Něco podobného by nebylo možné, kdyby Kvapil vědomě neignoroval původní určení Hübnerové (angažované 1896) pro obor lidových postav a „nižší polohy“. A říkalo-li se o Kvapilovi, že měl svou úlohu zásadně usnadněnou spoluprací s geniálním Vojanem a s „básnířkou jeviště“ Kvapilovou, stačí si uvědomit zejména Vojanovo postavení „vedoucího druhé garnitury“ v repertoáru před Kvapilovým příchodem. Nejenže by nebylo úrovně Kvapilových inscenací bez Vojana, Kvapilové a Hübnerové i dalších, ale nebylo by ani jejich slavných hereckých kreačí bez Kvapila, který – v souhlasu s G. Schmoranzem – jim poskytl příležitost a vytvořil inscenační podmínky ke skutečné herecké tvorbě.

Další Kvapilovi herci a herečky v ND



**Jan Vávra (1861–1932)
a Leopolda Dostalová (1879–1972)**

Tuzenbach a Irina
A. P. Čechov: Tři sestry,
režie J. Kvapil, 1907



Richard Schlaghammer (1875–1917)

Falstaff v Jindřichu IV., 1916

Kvapilovi herci a herečky v ND



**Leopolda Dostalová
(1879–1972)**

Lady Macbeth (1916)
Hippodamie (1905)



**Rudolf Deyl (1876–1972)
a Růžena Nasková (1884–1960)**
Orsino a Olivie, Večer tříkrálový, 1912



**Eva Vrchlická (1888–1969)
a Rudolf Deyl** – Pampeliška a Honza
J. Kvapil: Princezna Pampeliška, 1910



**Anna Sedláčková
(1887–1967)**
Líza v Shawově
Pygmalionu, 1913

Nová dramatika a repertoár

V dramatu od naturalismu k symbolismu

(po *Vetřelkyni* uvedené už 1898 /4x/ uvedl Kvapil
Maeterlinckovu *Monu Vanu* 1903 /10x/ a *Modrého ptáka* 1912 /41x/;
Kvapilova *Princezna Pampeliška* už 1897
/do 1909 po Kvapilově přestudování s Kvapilovou a Vojanem 40x/)

a k impresionismu

(od Kvapilových *Oblak* 1903 /5x/
ke Šrámkovu *Létu* 1915 /do 1921 20x/
a od Ibsena k Čechovovi)

Mezi Ibsenem a Čechovem

Zásadním zjevem dramatiky 19. století Ibsen:
od romantismu postupuje k odhalování skrytého
ve společnosti přímou analýzou v rámci reálu
a odtud k symbolismu.

Symbolická potence v symbolistických hrách
uvolňována „přímo“ symbolem
(křehkost krásy a pampeliška),
v impresionismu nepřímou v rovině reality *náladou*
povzbuzující vlastní divákovu imaginaci;
Čechov není ovšem jen impresionista.



Strašidla (1909): Rudolf Deyl (Osvald) a Zdenka Rydlová (Regina)

Ibsen a Čechov v repertoáru ND

V ND před Kvapilem *Nora* 1889–1890 (7x),
Nepřítel lidu 1891 (4x), *John Gabriel Borkman* 1897 (3x),
Strašidla 1897 (1x).

Kvapil inscenoval *Noru* 1901–1914 (20x),
Divokou kachnu 1904–1913 (19x),
Paní z námoří 1905–1906 (s Kvapilovou a Vojanem 6x)
Strašidla 1909 (7x),
Heddu Gablerovou 1911 (s Dostalovou 12x),
Stavitele Solnesse 1912 (s Vojanem 8x)
i *Johna Gabriela Borkmana* 1913 (s Vojanem 10x);
po Váňovi 1901 (Šmahova režie, 5x)
Kvapil *Tři sestry* 1907 (13x) a pak dlouho nic...

Ostatní Kvapilovy inscenace moderního evropského dramatu

Björnson: *Nad naši sílu* (1900: 7x), *Když réva znova kvete* (1910: 7x)

Maeterlinck: *Mona Vanna* (1903: 10x), *Modrý pták* (1912: 41x)

Gorkij: *Měšťáci* (1902: 8x);

Čechov: *Tři sestry* (1907: 13x),

Tolstoj: *Živá mrtvola* (1911: 9x)

Wilde: *Salome* (1905–1916: 33x)

Przybyszewski: *Pro štěstí* (1908: 6x)

Zapolska: *Morálka paní Dulské* (1910–1918 13x)

Hauptmann: *Hanička* (1907: 4x);

Bahr: *Děti* (1910: 9x), *Zuzanka* (1912: 13x);

Schönherr: *Domov a víra* (1911: 5x)

+ Claudel, Vojnović ad.

vlastní hra *Oblaka* (1903: 5x) a Šrámkovo *Léto* (1915: 20x)

Klasické drama a komedie:

Aischylos: *Oresteia* (1907: 9x)

Euripides: *Hippolytos* (1915: 2x)

Molière: *Preciózky* (1902: 5x, 1911: 6x),

Zdravý nemocný (1903–1907: 11x),

Tartuffe (1910: 5x),

Lakomec (1911: 8x)

Baumarchais: *Figarova svatba* (1914: 2x)

Hugo: *Hernani* (1902: 6x)

Schiller: *Marie Stuartovna* (1905: 8x)

Schiller: Valdštejn (1909: do 1917 47x)

Goethe: *Faust* (1906: 14x, 1910: 12x),

Holberg: *Konvář politik* (1913: 4x)

Gogol: *Revizor* (1902–1909: 23x, 1911–

1914: 13x)

Ostrovskij: *Bez věna* (1914: 4x)

Pisemskij: *Hořký osud* (1908: 4x)

Madách: *Tragédie člověka* (1904–1905:

35x, 1909–1911: 12x)

Slowacki: *Beatrix Cenci* (1910: 4x)



Eduard Vojan - Mefisto

d/ Od představení hry k inscenaci

d/1 Od textu k podtextu

Uchopení moderní skutečnosti
v nové dramatice
vylučovalo deklamaci.

Subjektivní vyjadřování tématu
a rozvíjení slovního textu v rovině podtextu.
Hana Kvapilová interpretuje Mínu v Hilbertově *Vině*
a Eduard Vojan Rostandova *Cyrana*.

Součástí podtextu jak mimoslovní jednání herců,
tak uplatňování dalších prostředků vytvářejících atmosféru.

Součinnost všech prvků
a uvolňování jejich symbolického potenciálu.

d/1 Od textu k podtextu

Snaha o divadelní uchopení moderní skutečnosti byla v nové dramatičce spojena s vyloučením ('parádního') monologu tlumočícího přímo pocity postavy: Pozůstatky deklamačního divadla odporovaly jak úsilí poskytnout uvěřitelný obraz skutečnosti a myšlení moderního člověka, tak potřebě apelu na diváckou tvůrčí reflexi. Obrat k této tvůrčí divácké reflexi zásadně poznamenal i vývoj uchopení např. Shakespearových monologů od deklamace k prožitku.

Subjektivní účastí určené vyjadřování tématu, ke kterému bylo třeba se z iniciativy nové dramatiky dobrat, dalo podnět k rozvíjení slovního textu dramatu i v rovině 'podtextu'.

Příklad takového rozvinutí role ve svébytně interpretovanou postavu ukázala Hana Kvapilová už roku 1896, tj. 'za Šuberta', interpretací Míny z Hilbertovy hry *Vina* (srov. Černý, F. *Hana Kvapilová*, Praha 1963: 175–176) a Vojan roku 1904 v postavě Rostandova Cyrana, kterého dosud hrál Seifert: místo deklamace textu měli diváci, jak dosvědčil Václav Tille, co dělat se ztělesněním vnitřního dramatu titulního hrdiny (Tille, V. „Vojanův Cyrano“, in *Itýž! Vzpomínky* [1917], Praha 2018: 5–13).

Součástí tohoto podtextu se stávalo jak mimoslovní jednání herců, tak uplatňování dalších prostředků vizuálních i akustických, které přispívaly k vytváření silné *atmosféry*; tak uvolňovaly v součinnosti všech prvků i jejich *symbolickou potencialitu*, tj. všechno to, čím dílo promlouvá k umělecky vnímavému divákovi nepřímo. 'Plynoucí oblaka' se tak stávala důležitým činitelem nejen ve hře samotného Kvapila nazvané *Oblaka*, ale i v jím organizovaném jevištním dění.

d/2 Od uvedení či výkonu k dílu

Výtky „čalounictví“ a „aranžérství“ a moderní divadlo inscenace.

Inscenace = nazkoušený invariant jevištního dění, jehož všechny prvky jsou součástí jevištní tematizace inscenovaného dramatu.

Omezený čas na zkoušky,
ale výhoda nejužší spolupráce režiséra Kvapila s herci a herecká tvorba směřující nikoli k momentálnímu výkonu, ale k postavě jako výsledku tvorby.

d/2 Od uvedení či výkonu k dílu

Péče o jevištní vybavení se starostí o sladění jednotlivých jevištních elementů, provázející už začátek Kvapilova působení, vedla sice k obviněním z „čalounictví“ a „aranžérství“, ale zakládala cosi nového: moderní divadlo svébytně pojaté *inscenace* místo pouhého uvádění hry coby jevištní *reprodukce* či *ilustrace* psaného textu.

Inscenaci musíme chápat jako nazkoušený invariant jevištního dění opakovaného při jednotlivých reprízách, jehož všechny prvky jsou součástí *jevištní tematizace* inscenovaného dramatu.

Zásadní překážkou nového ideálu byl krajně omezený čas na zkoušky (viz počet inscenací, které musel Kvapil v jednotlivých letech připravit). To kladlo i zvýšené nároky na iniciativu herců a hereček: Vevázanost do celku Kvapilovým protagonistům vyhovovala, protože vycházela z nejužší spolupráce s nimi či se dokonce řídila jejich pojetím, pro něž současně poskytovala inspiraci: Budování invariantu inscenace vycházelo tedy z herecké tvorby směřující nikoli k *momentálnímu výkonu*, ale k *vytvoření postavy* také ve smyslu jistého invariantního pohyblivého tvaru.

Podmínky

Činohra měla uvést každou sezonu **24 novinek**; vedle výjimečné *Lucerny* 1907 se hrál Dykův *Posel* 3x, 1909 Svobodův *Podvrácený dub* 2x a Maškův *Král* 4x, 1911 Jiráskův *Jan Žižka* 17x, 1911 *Jan Hus* (do 1925) 50x, 1914 Šamberkovo *Jedenácté přikázání* 3x; 1904 *Divoká kachna* 19x, 1905 *Večer tříkrálový* 7x, 1906 *Faust* 14x, 1908 *Othello* (do 1916) 26x, 1910 *Tartuffe* 5x, 1915 *Hamlet* 12x.

Nabídka a poptávka. 1898/99: 33 inscenací, 1901/02: 33, 1904/04: 33, 1907/08: 26, 1909/10: 22, 1912/13: 25, 1914/15: 31, 1917/18: 38 (srov. Burgheater, Meiningenští a MCHT); **1908 celkem 34 herců a hereček.**

V sezoně 1910/11 inscenoval Kvapil **z 29 titulů 16**, mezi nimi *Tartuffa*, *Vojnarku*, *Heddu Gablerovou*, *Richarda III.*, *Preciózky* a *Lakomce* a k tomu 6 domácích novinek (mj. *Janošík*, *Václav IV.*, *Jan Žižka*) a 3 zahraniční; v sezoně **1911/12 z 20 titulů 12** – a k tomu překlady!

Činohra i opera a balet: při nových možnostech osvětlení **2 až 3 zkoušky na jevišti**, někdy jen generálka, až 1916 vlastní zkušebna na Žofíně.

d/3 Od techne k poiesis

Nové drama a nová technologie;
úloha svícení.

Divadelní iluze
ve smyslu imaginativní podoby skutečnosti.

Tzv. shakespearovské jeviště
a Shakespeare jako nejspolehlivější spojenec
při objevování *jevištní poezie*
= poezie, kterou nevytvářejí (pouze) slova,
ale všechny složky a elementy
dostupné právě divadlu.

d/3 Od techne k poiesis

Takovému způsobu napomáhaly a vynucovaly si ho nejen požadavky nového dramatu, ale i možnosti moderní technologie; v Kvapilově případě zejména svícení, jehož byl mistrem: jedno si o to druhé přímo říkalo. Dá-li se tu mluvit o vytváření *iluze*, je tomu třeba správně rozumět: nešlo o napodobení běžné skutečnosti, ale o *divadelní* iluzi ve smyslu imaginativní podoby skutečnosti. Tu vytvářel Kvapil v inscenacích Shakespeara po mnichovském vzoru scénou představující vlastně divadlo na divadle. Takové scénické, resp. scénografické ztvárnění (ostatně ne vždy dodržované) odpovídalo hlubšímu pojetí: to, co bylo u jevištního ztvárnění impresionistických her zdrojem atmosféry, bylo při inscenování Shakespeara prostředkem, jímž Kvapil uskutečňoval to, co představovalo jeho nejvlastnější přínos: Shakespeare mu byl nejvyhledávanějším spojencem při objevování jevištní poezie; tzn. poezie, která nečiní prostředkem svého rozvíjení pouze slova, ale všechny složky a elementy, které jsou dostupné právě divadlu.

Tzv. shakespearovská scéna umožňovala už na primární rovině nejen rychlé střídání dějišť, ale i způsob tematizace vycházející ze Shakespearaova pojetí světa jako divadla: Divadlo odhalovalo nejen 'mechanismus' tohoto světa, ale i zvláštní krásu, která bez divadelní imaginace nemůže *vyjít najevo*. To také odlišovalo Kvapilovo divadlo od Meiningských: u nich úsilí o jevištní obraz směřovalo k vytvoření jakoby skutečného (kulturně historicky pojatého) prostředí, které si podrobovalo i hereckou iniciativu. Vytváření atmosféry v současných hrách odehrávajících se v interiéru bylo (v duchu povinností, které měl do té doby režisér) dílem samotného Kvapila; tak bylo jeho dílem i využití tzv. shakesparovské scény. Vydatným pomocníkem mu byl ovšem Karel Štapfer, angažovaný za Šuberta jako aranžér a návrhář kostýmu a rekvizit, který se za nové správy stal šéfem výpravy. Spolupracovníka, považovaného některými historiky za představitele dalšího vývojového stupně ve vývoji české scénografie, získal Kvapil až v závěru svého působení v ND v osobě Josefa Weniga (i když na první pohled třeba jeho scéna k *Torquatu Tassovi* zas cosi zcela nového ve srovnání s tzv. shakesparovským jevištěm aspoň na první pohled nenabízí).



Mnoho povyku pro nic (1907), scéna Karel Štapfer

Večer tříkrálový (1912)
výprava Karel Štapfer

Scéna z 1. dějství

Šašek: Karel Hašler

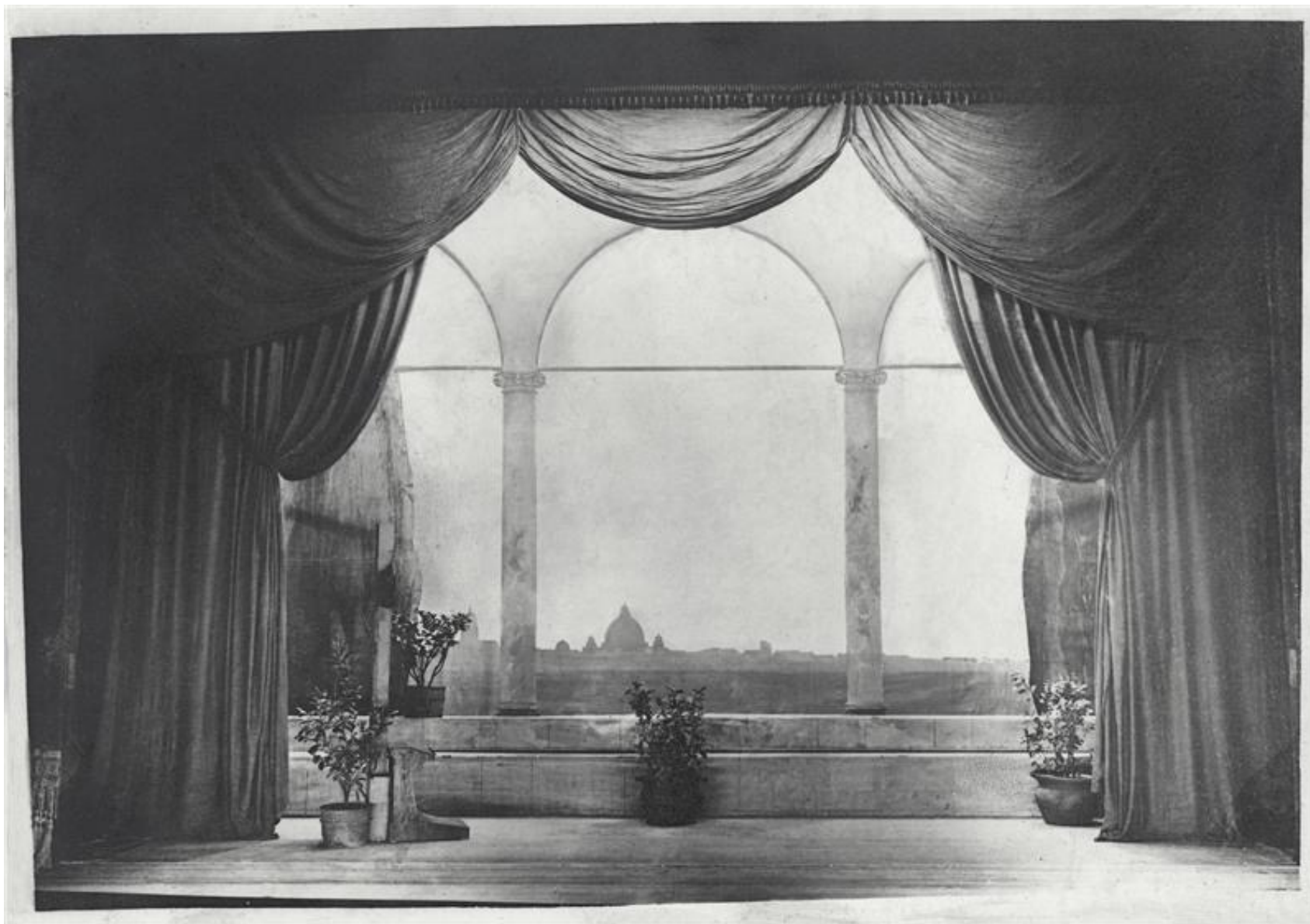


Intrika na Malvolia:
Hašler (Šašek),
Rydlová (Marie),
Kafka (Zmrzlík),
Viesner (Fabian),
Hurt (Tobiáš Říhal)





Jeviště pro Benátského kupce (1909), scéna Karel Štapfer



Jaroslav Maria: Torquato Tasso (1918), scéna Josef Wenig



J. Mošna jako vodník Michal
v *Lucerně*, ND 1905

Eminentní cit „literáta“ Kvapila pro jevištní poezii jistě podnítil i Aloise Jiráska (1851–1930) k jeho svéráznému navázání na tylovskou pohádkovou hru v případě *Lucerny*, která se po své premiéře v Kvapilově režii na dlouho stala nejhranější hrou v repertoárech českých divadel a ve které zamilovaného vodníka Michala hrál starší z obou vodníků, skoro sedmdesátiletý Jindřich Mošna. Tak při snaze o osvojení nového rozvíjelo Kvapilovo divadlo i tradici a snažilo se o něco v Česku jakoby nemožného: totiž o kontinuitu.

Kvapil a Shakespeare

Kvapilovi pomáhal při překonávání naturalismu
a omezenosti symbolismu a impresionismu
Shakespeare

jako příležitost k apelu na divákovo imaginativní myšlení;

viz Kvapilův a Vojanův *Hamlet* 1905, *Othello* 1908,
Kupec benátský 1909 (Shylock), *Richard III.* 1911, *Zkrocení
zlé ženy* 1913 (Petruccio), *Romeo a Julie* 1913 (Tybalt),
Lear 1914,

ale i 'rozverná' inscenace *Mnoho povyku pro nic* 1907
s Kvapilovou jako Blaženou,
odtud cesta přes Jiráskův a Kvapilův
český „sen svatojanské noci“ v podobě *Lucerny* 1905
až k Frejkovu *Snu noci svatojanské*).

Zkrocení zlé ženy (1901: 7x, 1913–17: 19x);
Sen noci svatojánské (1901: 13x, 1907: 6x,
1912–16: 16x);
Romeo a Julie (1901–07: 22x, 1913: 5x,
1915–16: 4x)
Macbeth (1902: 4x, 1916: 7x);
Dvě šlechticů veronských (1902: 4x);
Zimní pohádka (1903: 4x, 1905–07: 11x,
1916: 4x);
Hamlet (1905–08: 28x, 1915–16: 12x);
Večer tříkrálový (1905: 7x, 1912);
Julius Caesar (1906: 5x);
Othello (1908–16: 26x);
Mnoho povyku pro nic (1907–12: 14x,
1916: 3x);
Komedie plná omylů (1908–16: 24x);
Benátský kupec (1909–20: 43x);
Richard III. (1911: 10x, 1916: 3x);
Král Lear (1914–16: 6x);
Veta za vetu (1914–16: 6x);
Jak se vám líbí (1915–16: 6x);
Jindřich IV. (1916: 9x).



E. Vojan jako Hamlet

Kvapilovy inscenace Aloise Jiráska (1851–1930)

Lucerna (1905–1914: 70x, ve Schmoranzově režii
1916–1923: 45x)

psáno pro Eduarda Vojana:

Jan Žižka (1903–1908: 28x, 1911–1915: 17x),

Gero (1904: 10x),

Jan Hus (1911–1925: 50x),

Jan Roháč (1918: 19x)

Emigrant (1902: 6x)

Magdalena Dobromila Rettigová (1901: 9x)

Samota (1908: 7x)

Pan Johanes (1910: 8x)

ze starších:

1890 *Vojnarka* (1910: 6x)

1891 *Kolébka* (1911: 7x, 1917–1919: 9x)

[1894 *Otec* (1917 Schmoranz: 13x)]



J. Mošna a M. Hübnerová
v *Lucerně*, ND 1905

Kvapilovy režie dalších českých autorů 1900–1908

Hilbert: 1896 Vlna (1900: 11x), Stroupežnický: 1886 V panském čeledníku (1900–1906: 16x), Zeyer: 1883 Sulamit (1901: 9x)

Sychra: Mravní výchova (1901: 2x), Vrchlický: 1886 Soud lásky (1902–1908: 23x), Šimáček: Ztracení (1902: 3x)

Stroupežnický: 1888 Václav Hrobčický z Hrobčic (1902: 4x), Zeyer: 1896 Neklan (1902: 2x), Svoboda: akt. Poupě (1903: 7x)

Suchý: akt. Nezabiješ (1903: 2x), Jaklar: akt. Konec (1903: 1x), Šubert: Drama čtyř chudých stěn (1903: 3x), Vrchlický: Knížata (1903: 8x), Svobodová: V říši tulipánů (1903: 3x), Maria: Johana Radimská (1904: 1x)

Viková-Kunětická: Cop (1904–1911: 27x), Viková-Kunětická: Holčička (1905–1910: 10x), Červenka: Hodiny (1905: 4x)

Malířová: Bratrství (1905: 3x), Svoboda: Démon (1906: 4x), Kvapil: Sirotek (1906–1907: 23x), Dyk: akt. Epizoda (1906: 5x), Dyk: akt. Smuteční hostina (1906: 7x), Svoboda: Fialka (1906: 6x)

Vrchlický+Foerster: Trilogie o Simsonovi (1907: 4x), Dyk: Posel (1907: 3x), Šimáček: Poslední scéna (1907: 7x), Horký: akt. Vodopád Giessbach (1908: 5x), Maria: Má jest pomsta (1908: 3x)

Kvapilovy režie her dalších českých autorů 1909–1918

Svoboda: *Podvrácený dub* (1909: 2x)

Mahen: Janošík (1910–1911: 15x), Dvořák: Král Václav IV. (1911–1912: 24x;
1914 *Zavřel*: 11x), Dyk: akt. *Poražení* (1911: 2x), Čapek-Chod: *Begův seznam*
(1911: 3x), Suchý: *David* (1911: 5x)

Stroupežnický: *V panském čeledníku* (1911: 3x), **Vrchlický: Hippodamie v 1**
večeru bez Fibicha (1911–1913: 12x), Kolár: *Magelona* (1912: 3x), Zeyer:
Neklan (1912: 5x – Kvapil podruhé!)

Mrštíková/Mrstík: *Anežka* (1912: 2x), Langer: *Svatý Václav* (1912: 5x), Vrchlic-
ký: *Midasovy uši* (1913: 2x), Jesenská: *Paní z Rosenwaldu* (1913: 2x), **Tyl:**
Strakonický dudák (1913–1918: 43x)

Klicpera: *Veselohra na mostě* (1914–1917: 9x), Macháček: *Ženichové* (1914–
1918: 11x); **Šrámek: Léto: 1915–1921: 20x**, ¹⁸⁸⁶ Šubert: *Jan Výrava* (1915–
1918: 8x), Štech: *David a Goliáš* (1915–1918: 10x)

Krejčí: *Povodeň* (1916: 5x), Skoch: *Naše babička* (1916: 10x), Lom: *Vůdce*
(1917: 7x), Theer: *Faethón* (1917: 3x), Dyk: *Revoluční trilogie* (1917: 8x),
Maria: *Torquato Tasso* (1918: 7x). Fischer: *Přemyslovci* (1918: 11x)

Dyk: akt. *Smuteční hostina* (1918–1920: 12x), akt. Mašek: *Dceruška hostinské-
ho* (1918: 3x), Kvapil: *Oblaka* (1918–1920: 7x)

**e/ Mezi divadlem
a národně politickou aktivitou,
reflexí a reprezentací**

e/1 Překračování hranic

Kvapilova odbojová činnost za 1. svět. války
a divadelní cykly: shakespearovský a český
(v 5 měsících 45 her 29 českých autorů).

Původní repertoár a Kvapilův 'impresionismus',
resp. jevištní poezie s reálným základem, která představuje
mnohem spíš jistou tendenci než vývojový stupeň.

Nespokojený kvazi-expresionista Arnošt Dvořák
a Zavřelovo přestudování jeho *Václava IV.*:
Kvapilova velkorysost

e/1 Překračování hranic

Kvapilově povaze nevyhovovalo uzavření do světa divadelního provozu. Jeho angažovanost v české domácí odbojové Mafii za 1. svět. války byla ovšem ve své možné veřejné části spojena nejen s organizací manifestu českých spisovatelů za státní samostatnost v roce 1917, ale také s tzv. divadelními cykly: Šlo 1916 o shakespearovský cyklus, který byl přehlídkou velkých shakespearovských kreačí E. Vojana, a o manifestační cyklus českých her roku 1918 (k padesátiletí položení základního kamene ND uvedl Kvapil v 5 měsících 45 her 29 českých autorů). Pokud jde o scénickou podobu české dramatiky, vzhledem ke které se Kvapilovi vytýkal zúžený výběr, při jejím nasazování i vlastním režisérském výběru nikde nevybočil ze svého svérázného 'impresionismu', resp. jevištní poezie s reálným základem, který ale znamená spíš jistou tendenci než vývojový stupeň v duchu ideje stálého pokroku.

Pro Kvapilův lidský rozměr je přitom typické, že poskytl možnost 2. verze Dvořákova *Václava IV.* F. Zavřelovi, kterého autor v čele dalších dramatiků pozval do Prahy vlastně na protest proti Kvapilovi.

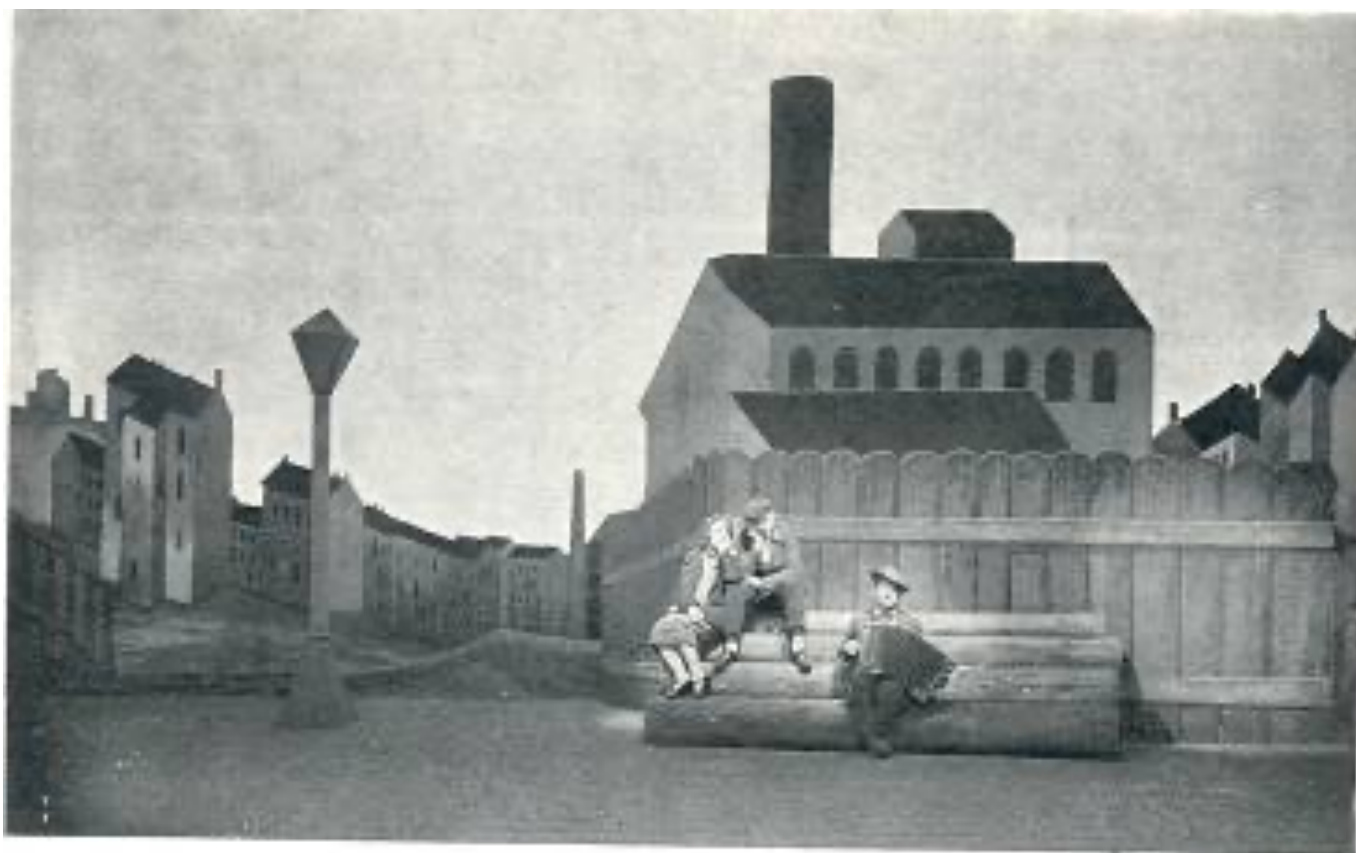
e/2 Konzervativní novátor?

Hlavním Kvapilovým domácím autorem Jirásek,
a ne Hilbert: je to chyba?

Hlavním Kvapilovým moderním dramatikem
Ibsen?

Kvapilovy inscenace Maeterlincka
a cesta od Ibsena k Langerově *Periferii*
na Vinohradech, kde působil 1921–1928.

František Langer: *Periferie*, režie J. Kvapil, 1925, scéna Josef Čapek
Míla Pačová (Anna), Zdeněk Štěpánek (Franci)



e/2 Konzervativní novátor?

Že také Dykovo *Zmoudření dona Quijota* přesahovalo Kvapilův 'stylový obzor' a že jeho hlavním domácím autorem byl Alois Jirásek, a ne Jaroslav Hilbert, také nepředstavuje svědectví jeho vývojové 'zaostalosti'. Spravedlivému srovnání Hilberta s Jiráskem brání jen nadřazování domněle (především generačně) 'nového' proti 'starému': rozbor nezávislý na tomto kliše by za domněle novým přístupem k historické látce u Hilberta ve *Falkenštejnovi* odhalil pouhou nacionalistickou ideologičnost a u Arnošta Dvořáka pouze vnější dramatičnost.

Proti námitce, že v moderní dramaturgii zůstal Kvapil vlastně u Ibsena, je možné uvést nejen např. jeho inscenace Maeterlincka a zejména Čechova v ND, ale i premiéru Langerovy *Periférie* na Vinohradech, kde prožil své druhé šéfovské období ve 20. letech po epizodickém působení na ministerstvu školství a osvěty, kde se (podle možností) staral o upravení podmínek pro divadlo v nové republice.

Jeho přirozená společenská angažovanost, jíž byla práce na ministerstvu také výrazem, se projevil i jeho účastí v 2. odboji (11 měsíců vězněň).

Režie Jaroslava Kvapila na Vinohradech 1921–1928, 1947

Shakespeare:

Troilus a Cressida

Othello

Večer tříkrálový

Cymbelín

Sen noci svatojanské

Kupec benátský

Macbeth

Lásky lichá lest

Hamlet

Julius Caesar

Sofokles: *Elektra*

Molière: *Křehotinky, Lakomec*

Čeští autoři:

Šrámek: *Měsíc nad řekou, Soud, Ostrov
veliké lásky*

Jirásek: *Emigrant, Lucerna*

Tyl: *Strakonický dudák*

Langer: *Periferie, Grandhotel Nevada*

Lom: *Kající Venuše*

Vrchlický: *Noc na Karlštejně*

Na pozvání Jiřího Frejky: 1947

Troilus a Cressida

Periferie: A. M. Píša o spojení
procítěného realismu s náladovou
básnivostí

Ke Kvapilově angažmá na Vinohradech viz O. Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*,
Praha 1994: 62–81

e/3 Existuje kvapilovská tradice?
(Existují v českém divadle vůbec nějaké tradice?)

Kvapil a Hilar.

1914 Hilarova ctižádost učinit divadlo
jevištěm kolizí kosmických sil,
Kvapilovo působení ve 20. letech
ne bez souvislosti s čapkovsko-langerovskou linií,
ale nikoli beze zbytku.

Na Vinohradech opět Shakespeare
(*Troilus a Kressida*).

Kvapil a Frejka.

Kvapil : Hilar

(schéma!)

impresionista : expresionista

obraz : výraz

improvizuje : programuje

iniciuje souhru : stylizuje

kultivuje : tvaruje

vytváří atmosféru : stupňuje napětí

světlo : pohyb

harmonizuje : dramatizuje

dramaticky/scénicky cítící lyrik : scénující dramatik

nebezpečí:

rozplizlost : křeč

divadlo

sladující dramatika s hercem : režiséra [pozor: jen akcenty!]

e/3 Existuje kvapilovská tradice?

Kvapilovo vinohradské období vybízí ke srovnání jeho způsobu se způsobem jeho vinohradského předchůdce a následovníka v Národním divadle. Šlo-li (lehce improvizujícímu) Kvapilovi o (harmonickou!) vyrovnanost obrazu a výrazu, kde to druhé obstarával (režírovaný!) herecký živel, šlo u vinohradského divadelního programátora a ideologa Karla Hugo Hilara o expresivitu obstarávanou důslednou režijní stylizací: Zatímco Kvapil inicioval souhru, Hilar své herce a herečky sám tvaroval. Kvapil modeloval celek zejména světlem, Hilar to činil pevně rytmovaným pohybem. Proti Kvapilovi strůjci atmosféry, u kterého přesto nemůžeme vystačit s charakteristikou dramaticky cítícího lyrika, stojí tedy v historii českého divadla někdy až křečovitě scénující dramatik Hilar. Hilarovou ctižádostí v době válečných a revolučních bouří 1914–1921 bylo učinit divadlo jevištěm kolizí kosmických sil. Kvapilovo vinohradské období odpovídalo tendencím, které nebyly vzdálené čapkovsko-langevovské civilistní dramaturgií, ale Kvapila zcela nevystihovaly. I zde zůstal věrný svému rozvíjení jevištní poezie, ve kterém mu byl opět oporou Shakespeare, tentokrát se svou hořkou komedií *Troilus a Kressida*.

Je příznačné, že avantgardním uměleckým snům věrný Jiří Frejka za svého vinohradského ředitelování po roce 1945 pozval Kvapila těsně před jeho osmdesátkou k obnově jeho vrcholných vinohradských inscenací. Věděl, jak je právě v Česku, pronásledovaném násilným potlačením jistých nadějně se rozvíjejících tradic, důležité udržovat kulturní kontinuitu. A přiznal se tím i k tradici, ke které neměl nikdy daleko, přestože se vždycky hlásil k Hilarovi. Od něj z ní leccos převzal i Otomar Krejča, zatímco dnes jako by se rozvíjení jistých tradic zcela přičilo módě: brání mu už i neznalost těchto tradic související se vzpomínanou typickou přerušovanou kontinuitou české kultury. To je tím nepříjemnější, že jisté tendence nevyhovující momentální módě, se mohou nejsnáze uplatnit právě díky povědomí o existenci předchůdců, u nichž je nejspíš možné najít inspiraci k poznání svých vlastních možností.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH A ZDROJŮ:

obr. 1 Jaroslav Kvapil, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/11221>

obr. 2 Eduard Vojan, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/19205>

obr. 3 Hana Kvapilová, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/13866>

obr. 4 Marie Hübnerová, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9586>

obr. 5 Jan Vávra a Leopolda Dostalová - Tuzenbach a Irina, A. P. Čechov: Tři sestry, režie J. Kvapil, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/10785/umelec/4010>

obr. 6 Richard Schlaghammer - Falstaff v Jindřichu IV., 1916, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9376>

obr. 7 Leopolda Dostalová - Lady Macbeth (1916), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9724>

obr. 8 Leopolda Dostalová - Hippodamie (1905), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9900>

obr. 9 Eva Vrchlická a Rudolf Deyl – Pampeliška a Honza, J. Kvapil: Princezna Pampeliška (1910), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/10214>

obr. 10 Anna Sedláčková - Líza v Shawově Pygmalionu (1913), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/9042/umelec/3610>

obr. 11 Anna Sedláčková - Líza v Shawově Pygmalionu (1913), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/9045/umelec/3610>

obr. 12 Rudolf Deyl a Růžena Nasková - Orsino a Olivie, Večer tříkrálový, (1912), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/8834/umelec/1498>

obr. 13 Rudolf Deyl (Osvald) a Zdenka Rydlová (Regina) - Strašidla (1909), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/10718/umelec/1498>

obr. 14 Eduard Vojan - Mefisto, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/23726>

obr. 15 Mnoho povyku pro nic (1907) - scéna Karel Štapfer, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9731>

obr. 16 Večer tříkrálový (1912) - výprava Karel Štapfer, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/8838>

obr. 17 Karel Hašler - Šašek, Večer tříkrálový (1912), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/8833>

obr. 18 Intrika na Malvolia: Hašler (Šašek), Rydlová (Marie), Kafka (Zmrzlík), Viesner (Fabian), Hurt (Tobiáš Říhal) - Večer tříkrálový (1912), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/8836>

obr. 19 Jevišťe pro Benátského kupce (1909), scéna Karel Štapfer, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/9550>

obr. 20 Jaroslav Maria: Torquato Tasso (1918), scéna Josef Wenig, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/10777>

obr. 21 J. Mošna jako vodník Michal v Lucerně (ND 1905), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/9778>

obr. 22 Eduard Vojan jako Hamlet, zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument/10255>

obr. 23 J. Mošna a M. Hübnerová v *Lucerně*, ND 1905, zdroj: Archiv Národního divadla v Praze

obr. 24 František Langer: *Periferie*, režie J. Kvapil, 1925, scéna Josef Čapek, Míla Pačová (Anna), Zdeněk Štěpánek (Franci), zdroj: Čtvrtstoletí Městského divadla na Král. Vinohradech, Praha, listopad 1932

obr. 25 František Langer: *Periferie*, režie J. Kvapil, 1925, scéna Josef Čapek, Míla Pačová (Anna), Zdeněk Štěpánek (Franci), zdroj: Čtvrtstoletí Městského divadla na Král. Vinohradech, Praha, listopad 1932



Oponenti:: doc. MgA. Jakub Korčák
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12,
118 00 Praha 1, IČ 61384984



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

