

Herečtí interpreti Fibichových melodramů a jejich deklamační styl

Věra Šustíková

Tento příspěvek ke stavu hereckého stylu a deklamace v době vzniku *Hippodamie* je pouze úvodní částí k celé široké problematice, vyžadující mnohaletou heuristiku. I když se jedná o předmět především teatrologické povahy, závěry nakonec obohatí muzikologický výzkum. Uvedení *Hippodamie* na scéně Národního divadla 1890–1893 spadá do období přechodu herectví romantického k herectví realistickému, do období prolínání různých trendů v chápání herectví a různých metod herecké práce. Toto téma je dosud téměř neprobádanou oblastí i v oboru teatrologie a prozatím nejsou k dispozici zásadní monografie o významných hereckých reprezentantech české moderny, na což si stýskají i autoři studentských prací z oboru divadelní vědy.¹ Bližší představa hereckého ztvárnění *Hippodamie* v době premiéry v komparaci s dnešním herectvím a jeho využitelností v daném žánru pomůže zodpovědět řadu čistě muzikologických otázek týkajících se vztahu slova a hudby v melodramu.

Ze samé podstaty melodramu (tj. specifického spojení slova a hudby) vyplývá, že k posouzení takového díla je více než u jiných hudebních druhů nutná i jeho zvuková podoba. Informace zakódované v partitūře volného melodramu² poskytují představu o rámcové časové realizaci slova v hudební struktuře, s níž promluvy sdílejí i dynamiku a agogiku, avšak ze zápisu si nelze vytvořit představu o zvukové stránce hereckého projevu, tj. především způsobu deklamace a hereckého stylu, což jsou ovšem jedny ze stěžejních složek realizace díla. Takovou analýzu umožní pouze živé provedení či jeho zvukový záznam.

Jak se tedy dopátrat, jak vypadala zvuková realizace uvedení Fibichovy melodramatické trilogie *Hippodamie* v době, kdy ještě zvukový záznam představení nemohl existovat? Nejstarší nahrávka úryvku *Hippodamie* (monolog Hippodamie na hradbách z 1. jednání *Námluv Pelopových*) pochází z roku 1911,³ tedy více než jedno desetiletí od premiéry. Je třeba si uvědomit, že to může znamenat ve vývoji

¹ Viz např. Veronika Hrabalová, „Žena v divadle české moderny“ (bakalářská práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2013), 50–51.

² Termínem volný melodram se označuje dílo, které má text vepsán „volně“ do hudebních frází a je na interpretovi, jak ho detailněji rozčlení po smyslu sdělení.

³ Nahrávka je v majetku Českého rozhlasu v Praze.

dramatického umění daleko podstatnější rozdíl než v umění hudebním. Zmíněný zvukový záznam zároveň dokládá, jak obrovským vývojem tato vrstva interpretace melodramu prošla do dnešních dnů.

Podíváme-li se pod zorným úhlem tohoto zjištění blíže na střípky dobových postřehů a soudů v divadelních kritikách i v publikovaných pamětech herců a divadelníků, je možné alespoň přibližně rekonstruovat představu o prvotní interpretaci.

Dobový ideál hereckého ztvárnění dramatické role

Na počátku 19. století se vešše jevištních dramát deklamovaly stejně jako epické či lyrické básně. Herectví se však během doby vyvíjelo a proměňovalo. Národní obrození se soustředilo na českou deklamaci zejména na divadelním jevišti. Herecká generace Josefa Jiřího Kolára měla ještě své vzory v němčině. Jejich deklamační výkony se vyznačovaly silnými důrazy, silně kolísající intonací a významnými zámkami. Kvalitami romantických herců byly ušlechtilý patos a velká gesta, a především silný barevný hlas jako hlavní prostředek, jak zapůsobit na city diváků. S hudebností většinou neměli potíže, v té době existovala silná propustnost mezi činohrou a operou a značná část herců měla i pěvecké školení. Herci romantické konvence však přistupovali k vytváření jevištních postav zcela subjektivně: nesoustředili se na obsah mluveného textu, nedělali si starosti s doslovným zněním ani s fonetickou stránkou promluvy. Vkládali do ztvárňovaných postav své osobní pocity a zkušenosti. Jejich subjektivistický přístup způsoboval, že postava nebyla dostatečně fixována, ale proměňovala se od představení k představení podle momentálního rozpoložení herce. Romantičtí herci se většinou spoléhali především na kouzlo své osobnosti, což dávalo nežádoucí prostor pro náladovost, improvizaci a lajdáctví. Mnozí navíc ještě zápasili i s českým jazykem.⁴

Manýry romantické deklamační školy silně kritizoval Jan Neruda ve svých pravidelných divadelních referátech šedesátých a sedmdesátých let. Bylo jisté i jeho zásluhou, že se postupně české herectví od těchto nežádoucích manýr oprošťovalo. Pozdně romantické herectví se pohybovalo na rozhraní mezi romantickým a nastupujícím realistickým přístupem. Herci sice stále vkládali do postav své osobní postoje, avšak více je konkretizovaly a individualizovaly. Herecká postava už nevznikala nahodile a nemohla být hercem tolik proměňována, ale stala se výsledkem promyšlené a důsledné herecké práce. Herec už nevystačil jen se

⁴ Že situace na českém jevišti ještě zdaleka nebyla dobrá, názorně ukazuje Vítězslav Hálek v recenzi na uvedení Schillerovy *Panny Orleánské* v Prozatímním divadle, kdy popisuje stav v době debutu Otýlie Sklenářové-Malé takto: „A vystoupila dne 3. května 1863. Napnutí v obecnstvu nebylo přílišné. Vystupovalť tenkrát aspirantek dosti, a všechny – až na slečnu Libickou, s úspěchem nevalným. Jedna uměla hrát a neuměla česky, jiná uměla česky a neuměla hrát.“ Vítězslav Hálek, Feuilleton, *Národní listy* 2. 5. 1876, s. 1, (citováno dle: Bartoš, *Prozatímní divadlo*, s. 226–7)

svým kouzlem osobnosti, ale musel začít respektovat i dramatický text a držet se dramatikových myšlenek. Pozdně romantičtí herci se snažili o jistou rovnováhu mezi citem a rozumem. Herectví už nebylo tolik patetické, začal se prosazovat racionálnější přístup k tvorbě postavy, který nabízel pestrrou směs náladových poloh vstříc obsahu dramatického textu. Hlavním výrazovým prostředkem však zůstával stále požadavek velkého hlasu a jeho modulačních schopností. Uplatňovala se zde deklamační škola Prozatímního divadla, která přetrvávala i na jevišti Národního divadla. K pozdně romantickému reprezentačnímu stylu patřila i tzv. „hudební deklamace“, jak ji představoval např. Jakub Seifert, ale i další herci, kteří se pohybovali mezi činohrou a operou. Těžili ze své pěvecké praxe a vnášeli ji do svého přednesu virtuózní vibrací tónů, což sice mělo silný emocionální účinek, ale strhávalo na sebe pozornost diváků na úkor obsahu textu.

Prvky realistického herectví v činohře Národního divadla se začaly objevovat asi od poloviny osmdesátých let. Především od nástupu nového dramaturga Ladislava Stroupežnického v roce 1887, který silně ovlivnil celkový repertoár divadla.⁵ Pro mnohé herce pozdně romantického stylu bylo přijetí realistického herectví značně obtížné a i při nejlepší snaze zůstávali někde na půl cesty (např. Otýlie Sklenářová-Malá), nositeli nového způsobu herectví byly především ti, již prošli angažmá u Pavla Švandy ze Semčic, který realismus silně podporoval (např. Ludmila Danzerová).

Uvedení *Hippodamie* spadá do doby, kdy se na českém jevišti potkávaly ještě všechny tři herecké konvence, přičemž jakousi pomyslnou normu tvořilo herectví pozdně romantické. Jak vyplývá z četných dobových charakteristik, stále ještě byl v této době kladen mimořádně velký důraz na **fyzionomii herce**, což mělo vliv i na jeho zařazení k oboru,⁶ často bez ohledu na další herecké dispozice. Žádná charakteristika herecké osobnosti se neobešla bez zdůraznění, že herec/herečka má ztepilou, dostatečně vysokou postavu, krásnou tvář, ladnou chůzi, někdy přibude i informace o stylu oblékání a vystupování. Informace tohoto druhu nalezneme nejen ve vzpomínkové literatuře a dobových recenzích, ale i v publikacích typu *Prozatímní divadlo a jeho činohra* z roku 1937, kde Jan Bartoš dokonce povyšuje fyzionomii herce na indikátor jeho talentu, když píše: „Všim-

⁵ Premiéra jeho hry *Naši furianti* zvedla takovou vlnu nevole, že musel text upravit. Za skutečný mezník v české dramatické tvorbě je považována hra *Vina* Jaroslava Hilberta uvedená v roce 1896.

⁶ Herecké obory romantického divadla se užívaly u hereckých společností i v Prozatímním divadle. Podle těchto oborů byli herci angažováni k divadlu a až na výjimky jim byly přidělovány jednotlivé role. Jak popisuje Karel Čapek, ženskými obory byly tragédka nebo heroína, první milovnice, lyrická milovnice, šlechetná matka, drastická matka, naivka a komorná. Obdobně tomu bylo i v mužských oborech. Viz: Karel Čapek, *Jak vzniká divadelní hra* (Praha: Otakar Štorch-Marien, 1925), 68. Avšak právě ke konci 19. století s nástupem pozdně romantického divadla, které již přináší i naturalistické a realistické prvky, jsou herecké obory považovány za překonané a herci Národního divadla se z nich snaží vymanit. S nástupem naturalismu pak herecké obory začínají mizet.

neme-li si fysiognomie umělců, jimiž doplnil Josef Jiří Kolár činoherní soubor, vysvitne zkušenost divadelního znalce, jenž dovedl rázem postřehnout herecký talent a odhadnout jeho utajené schopnosti...“.⁷ Nad snahami Jiřího Bittnera⁸ (pozdějšího prvního představitele Myrtilla v *Námluvách Pelopových* a Thyesta ve *Smrti Hippodamie*) se podivuje: „Dandy, jenž se oblékal zálibně s vybranou elegancí, která mu slušela, poněvadž byla v souladu s jemností jeho konstrukce a distinguovaností vystupování, švihák, jenž jezdil rád na koni! Díky svým fyzickým schopnostem a půvabnému zjevu, by mohl dobře využívat jednostranně vnější sugesce a vnějších prostředků, ale on usiluje o výraz vnitřní a přesvědčující pravdivosti“.⁹

Dalším neoddiskutovatelným požadavkem herecké práce byl **hlas**. Romantičtí i pozdně romantičtí herci chtěli co nejvíce zapůsobit na city diváků, proto se stal dynamický hlas hlavním hereckým prostředkem. A i když pozdně romantické herectví přestalo být tak patetické a stávalo se racionálnější, hlas zůstal hlavním hereckým prostředkem. U žen pak bylo ideálem jeho altové zabarvení.

Nejlépe naplňovala tyto dobové požadavky mladá Otýlie Malá (1844–1912), kterou od počátku bedlivě sledovali Jan Neruda i Vítězslav Hálek ve svých referátech. Z Hálkových dojmů po jejím debutu v Schillerově *Panně Orleánské* lze uvést:

To měkké oko, ten hluboký hlas!... Když se loučila se svými lučinami a lesy – jaká tu zavzněla v divadle našem zvučnost slova, jaká lahoda mluvy; povznášelo to, rozohnilo to, zvonilo to! – To byl mluvený zpěv, to zrovna kouzlo bylo v hlasu tom – to byly v něm ty oči, s tou svou měkčností, s tou výrazností, s tou lahodou. Tu jsem poznal ten orgán altový a celou tu jeho škálu pro city vážné až tam nahoru po extasi... Divadlo se otřásalo potleskem nekonečným již po první scéně. ...Ty sopránové oči a ten altový hlas naplnily nás již podivínstvím nescíslným.¹⁰

A s odstupem osmdesáti let na ni vzpomíná ve svých pamětech její žačka Růžena Nasková: „Její altový hlas, jímavý i chorálově hřmící, zní mi dosud v uších či spíše v srdci mluvou slavné, dojemné a horoucí doby našeho procitnutí.“¹¹

Jak vidno, spojovala v sobě Otýlie Sklenářová-Malá patřičný zjev s barevným altovým hlasem, s nímž dovedla mimořádně pracovat, i proto, že se v mládí pokoušela o operní školení. A nadto splňovala i další dobový požadavek – českost

⁷ Jan Bartoš, *Prozatímní divadlo a jeho činohra* (Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, 1937), 259.

⁸ Jiří Bittner (1846–1903), člen činohry Prozatímního a Národního divadla.

⁹ Bartoš, *Prozatímní divadlo*, 260–261.

¹⁰ Vítězslav Hálek, *Feuilleton*, *Národní listy* 2. 5. 1876, s. 1, (citováno dle: Bartoš, *Prozatímní divadlo*, s. 226–7)

¹¹ Růžena Nasková, *Jak šel život: Paměti a zápisky. 10. vydání* (Praha: Československý spisovatel, 1965), 152.

deklamace. Snad právě proto, že vyrostla v německém prostředí a česky se učila až od svých osmi let, činila tak již uvědoměle, se snahou o správnou výslovnost a český přízvuk.

Podobně lze sledovat v dobových pramenech charakteristiky dalších herců Prozatímního a Národního divadla, a lze tak stanovit dobový ideál romantického herectví, kdy zjev umělce – a zvláště umělkyně – byl v dobách romantického herectví nejméně stejně důležitý jako talent. Dokonalý umělec musel co nejvíce naplňovat dobový ideál krásy, ať už se to týkalo zjevu, oblečení či vystupování, a to nejen na divadle, ale i v civilním životě. Obě tyto sféry divákovi do určité míry splývaly, neboť romantický herec ani na scéně neopouštěl svou identitu, aby se „vlomil“ do ztvárňované postavy. Oceňován byl silný a barevný hlas, dokonalá znalost českého jazyka, výborná dikce, hluboká citovost a dobrá paměť. Teprve později s plným nástupem realismu v devadesátých letech se tento trend zcela proměnil. Důraz se přesunul z oslnivého zjevu herce na jeho vnitřní charakter, na to, jak dovede svou inteligencí proniknout do ztvárňované postavy. Hlasově pak to znamenalo, že plané krasořečnění a virtuózní předvádění hlasové techniky nahradil požadavek vnitřního pravdivého prožitku.

Herecký ansámbl Národního divadla na přelomu osmdesátých a devadesátých let a obsazení *Hippodamie*

Národní divadlo převzalo počátkem osmdesátých let herecký ansámbl Prozatímního divadla, kde u většiny herců ještě převládal duch národního nadšení nad řešením problémů umělecké a estetické povahy. Herecký soubor tvořili převážně herci generace romantického hereckého stylu, kteří upřednostňovali vlastní subjekt před ztvárněním představované postavy. Divadelní kritika ovšem vítala sebemenší náznaky realistického herectví, které bylo možno spatřovat u nově nastupujících interpretů. Na přelomu romanismu a realismu se pohybovali někteří herci narození ve čtyřicátých letech 19. století, především Otýlie Sklenářová-Malá či Josef Šmaha. K realistickým hercům pak již bylo možno počítat většinu generace následující. Naplno se realistické herectví na Národním divadle rozvinulo v průběhu devadesátých let, tedy až poté, co byla *Hippodamie* uvedena.

V divadelní sezóně 1889/90, kdy byl nastudován a proveden první díl *Hippodamie – Námluvy Pelopovy*, byli režiséry činohry Národního divadla Jakub Seifert a Josef Šmaha. Herecký ansámbl daného období pak tvořili herci různých generací. K nejstarší generaci šedesátníků patřili Karel Šimanovský (1826), Josef Karel Chramosta (1829) a František Kolár (1829), generaci padesátníků tvořili Jindřich Mošna (1837), František Ferdinand Šamberk (1838), Edmund Chvalovský (1839) a Josef Frankovský (1840), mezi čtyřicátníky se počítaly dámy Jindřiška Slavinská (1843), Otýlie Sklenářová-Malá (1844), Adéla Volfová (1846) a pá-

nové Jiří Bittner (1846), Jakub Seifert (1846), Jakub Vojta Slukov (1847), Josef Šmaha (1848), Josef Brožek (1850) a Antonín Chlumský (1850). Nejpočetnější byla generace třicátníků, kam patřili herci Adolf Pštross (1851), Pravoslav Řada (1852), Alois Sedláček (1852), František Horník (1853), Eduard Vojan (1853), Alfréd Karbus (1861) a herečky Matylda Vinklerová-Křepelová (1851), Marie Bittnerová (1854), Marie Pštrossová (1855), Anna Stroupežnická-Turková (1855), Ludmila Danzerová (1859), Hana Kubešová (1860), nejmladší generaci tvořily Hana Benoniová (nar. 1868), Hedvika (Marie) Málková (1870) a nově v této sezóně kooptovaní Karel Mušek (1867) a Marie Laudová (1869). V sezóně 1890/91, v době nastudování a provedení *Smíru Tantalova*, ke stávajícím nově přibyli: Josef Havelský (1858), Karla Welsová (1862), Emil Focht (1869), Hanuš Sommer (?), Ludmila Vlčková (1869). Na jednu sezónu odešla Marie Bittnerová. V sezóně 1891/92, v roce premiéry *Smrti Hippodamie*, se vrátila Marie Bittnerová a odešli Josef Frankovský a Antonín Chlumský.

Generační zařazení však ještě nutně neznamenalo, jakou hereckou konvenci dotýčný herec představuje. Už v generaci padesátníků se objevil např. Edmund Chvalovský, který se snažil o realistický herecký projev, mezi čtyřicátníky pak byla již řada herců, kteří se přeskolovali postupně na nové požadavky herectví, k třicátníkům patřili jak čelní představitelé realistických snah jako Marie Bittnerová či Ludmila Danzerová tak představitelé pozdně romantického stylu. I v nejmladší herecké generaci se však vyskytovali jedinci, kteří pracovali v konvenci romantického herectví a sázeli na svůj oslnivý zjev (např. Marie Laudová či Hana Benoniová).

Z vydaných soupisů repertoáru Národního divadla¹² lze snadno zjistit kompletní herecký soubor v jednotlivých letech a podle rolí si utvořit charakteristiky jednotlivých herců, na jejichž základě lze usuzovat, podle jakých kritérií byli do *Hippodamie* vybráni. Rozhodující jsou samozřejmě role hlavní. Na základě těchto poznatků je možné soudit, jaké možnosti měl Fibich, respektive režisér Šmaha při výběru hereckého obsazení prvního uvedení *Hippodamie*, i co z daných možností preferovali.

Obsazení:

Námluvy Pelopovy

v režii Josefa Šmahy byly hrány celkem 18× (od 21. února 1890 do 22. února 1893). V roli Hippodamie se vystřídaly Marie Bittnerová s Ludmilou Danzerovou, Pelopa ztvárnil Jakub Seifert, Myrtilla Jiří Bittner, Oinomaa Josef Šmaha a v roli Jola se představil Alois Sedláček.

¹² Hana Konečná, ed., *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983* (Praha: Národní divadlo, 1983).

Smír Tantalův

se hrál celkem 6× (od 2. června 1891 do 14. března 1893). Režii převzal Jakub Seifert. Hippodamii ztvárnila Ludmila Danzerová, Pelopa opět Jakub Seifert, stejně tak Jola Alois Sedláček. Role Tantara byla svěřena režiséru Josefu Šmahovi, Axiochu hrála Hana Kubešová (později Kvapilová) a věstce Pravoslav Řada (který si melodram vyzkoušel v *Námluvách Pelopových* v menší roli 2. náčelníka sboru).

Smrt Hippodamie

se dávala rovněž 6× (od 8. listopadu 1891 do 20. března 1893) opět v režii Jakuba Seiferta. Třetí díl trilogie byl kompletně přeobsazen s výjimkou Jola v podání Aloise Sedláčka. Hippodamii představovala tentokrát Otílie Sklenářová-Malá, Pelopa Karel Šimanovský (v *Námluvách* si zahrál 1. náčelníka sboru), Myrtilla Josef Šmaha (režisér *Námluv Pelopových* a představitel Oinomaa), Chrissipa Jakub Seifert (v předchozích dílech Pelops), Thyesta Jiří Bittner (v *Námluvách* jako Myrtillos), a pěvce Pravoslav Řada, (ve *Smíru Tantalově* věstec, v *Námluvách* 2. náčelník sboru). Nově přistoupili dva představitelé mladých postav: jako Átreus Vojta Slukov a Airopa – Ludmila Vlčková (později Matějovská).

Z přehledu je patrný režijní záměr obsazovat role určitého charakteru stejnými herci; postavy mladého Pelopa v prvních dvou dílech trilogie a Chrissipa, jeho syna, ve *Smrti Hippodamie* byly obsazeny Jakubem Seifertem, pletichářské charaktery mladého Myrtilla v *Námluvách Pelopových* a Pelopova syna Thyesta ve *Smrti Hippodamie* Jiřím Bittnerem. Krátké charakteristiky jednotlivých představitelů napovídají, co bylo hlavním kritériem jejich výběru pro danou roli.¹³

Jakub Seifert (1846–1919) přišel do Národního divadla se souborem Prozatímního divadla. Uplatnil se nejen jako herec, ale i jako režisér. Pro mimořádnou hudebnost byl využit i v operě. Střední postavou a jemnou tváří byl předurčen pro role milovníků (Shakespearův *Hamlet* či Karel IV. z Vrchlického *Noci na Karlštejně*). Jeho melodický baryton však nebyl nikterak silný a statická povaha jeho talentu ho vedla spíše k deklamační virtuozitě. Těžil ze zkušeností vlastní pěvecké praxe i deklamačního stylu školy Prozatímního divadla. Svým hereckým projevem a kultivovanou, hudebně citěnou deklamací patřil k pozdně romantickému reprezentačnímu stylu. Seifert patřil k těm, kteří se nedokázali

¹³ Herecké charakteristiky čerpány převážně z publikace *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního*, Vladimír Procházka, red. (Praha: Academia, 1988) a doplňovány či konfrontovány s hereckými vzpomínkami (viz užitá literatura).

prizpůsobit novým požadavkům nastupujícího realismu.¹⁴ Avšak ve své době byl pokládán za nejlepšího českého recitátora. Zdeněk Fibich mu svěřil první provedení svého koncertního melodramu *Hakon* v klavírní verzi, zatímco pro orchestrální verzi téhož díla zvolil Josefa Šmahu. Uvedení *Hakona* časově těsně předcházelo přípravám *Námluv Pelopových*¹⁵ a mohlo se tak stát prubířským kamenem obou recitátorů. Seifertova už poněkud přežitá „hudební deklamace“ mohla být záměrně využita jako charakterizační znak pro postavu jemného překultivovaného Pelopa. Roli tu jistě sehrála také jeho popularita i fakt, že Seifert jako režisér uváděl téměř všechny hry Jaroslava Vrchlického, takže dobře znal jeho poetiku. Jeho režie byla tradiční, přesto či snad právě proto mu byly svěřeny další dva díly *Hippodamie – Smír Tantalův* a *Smrti Hippodamie*.

Jiří Bittner (1846–1903) byl rovněž příslušníkem herecké školy Prozatímního divadla. Přes svůj záměrně pěstovaný zjev velkosvětského dandyho usiloval spíše o přirozenou deklamaci a o výraz vnitřní pravdivosti. Svého nepříteli příjemného hlasu dokázal racionálně využívat a ukázněně s ním pracovat jako s charakterizačním prvkem. Stal se specialistou na ztvárňování zlotřilých postav (Mefistofeles v Goethově *Faustovi*, Jago v Shakespearově *Otellovi*, Tybald v *Romeovi a Julii*, Vévoda z Alby v Goethově *Egmontovi*), avšak v tomto oboru byl oproti dobovému úzu až překvapivě úsporný v gestice, masce i kostýmu. Zlotřilost dokázal vyjadřovat navenek jen prostřednictvím ironických intonací, úsečně pronášených replik, přesně vypočtených akcentů a cílenou prací s hlasem, někdy záměrně sípavým. Bittner se tak stal ve své generaci jedním z prvních, kteří se snažili o vnitřní pravdivost realistického divadla. Patřil rovněž k hercům širšího kulturního rozhledu; v sedmdesátých letech překládal divadelní hry z polštiny a byl činný i literárně.¹⁶ Jeho volba pro postavy Myrtila i Thyesta byla zřejmě jednoznačná.

Při obsazování rolí nebylo příliš přihlíženo k věku herců, i když dvacetiletý dějový odstup *Smrti Hippodamie* byl řešen přeobsazením hlavních rolí. Výjimku tvoří pouze postava Jola v provedení Aloise Sedláčka tehdy ještě ne ani čtyřicetiletého, který je prezentován jako generační druh Pelopa i ve třetím díle trilogie, kdy stárnoucího Pelopa hrál pětadesátiletý Karel Šimanovský.

Alois Sedláček (1852–1922) byl v letech 1881–1911 hercem a režisérem činohry Národního divadla. V době uvedení *Hippodamie* mu bylo 37–39 let. Podle vzpomínek Rudolfa Deyla to byl krásný muž ohnivého temperamentu

¹⁴ Svou pozici na přelomu století postupně ztrácel a roku 1919 odešel do ústraní poté, co v souvislosti s jeho výkonem vyšla v tisku poznámka o „starém železe“ v Národním divadle.

¹⁵ Premiéra klavírní verze *Hakona* se konala 4. března 1888, recitoval Jakub Seifert, klavír Zdeněk Fibich. Premiéra orchestrální verze *Hakona* proběhla 11. března 1888, recitoval Josef Šmaha, dirigent Adolf Čech.

¹⁶ Jiří Bittner, *Z mých pamětí* (Praha: F. Šimáček 1894).

a úžasného citu a brzy se stal velmi oblíbeným členem činohry. Jan Pömert jej charakterizoval takto:

Patos pozdně romantického dramatu mu byl cizí a pokud ve hrách tohoto druhu vystupoval, vždy našel svůj způsob, jak zvýraznit individuální rysy postavy... Příjemný hlas, nenucený bodrý humor, uvolněnost pohybů, pozorovací talent – to vše tvořilo základ... Opíral se o tu linii romantického herectví, která pracovala s žánrovým detailem... Projevil se jako epizodista značných individualizačních schopností.¹⁷

Nepatetický uvolněný projev Pelopova průvodce Jola tak mohl dát vyniknout kultivovanému a vznosnému projevu Pelopa v podání Jakuba Seiferta.

Pozoruhodné je obsazení **Josefa Šmahy** do rolí krále Oinomaa v prvním dílu, otce Tantalova ve druhém dílu a starého Myrtillova ve třetím dílu trilogie, neboť se jedná o postavy značně rozdílných charakterů. Jediné, co je spojuje, je jejich generační zařazení (oba otcové hlavních protagonistů a bývalý otrok Myrtillos po dvaceti letech.) I když věk herce na divadle nebyl zásadně určující¹⁸ a hodně záleželo na celkové fyziognomii, v době premiéry *Námluv Pelopových* bylo Josefu Šmahovi 41 let. Pro srovnání: Marii Bittnerové, představitelce jeho dcery Hippodamie 35 let a Josefu Seifertovi v roli nápadníka Pelopa 43 let. O rok později při premiéře následujícího dílu *Smír Tantalův* hrál tehdy dvaadvacetiletý Šmaha čtyřiačtyřicetiletému Seifertovi – Pelopovi jeho umírajícího otce Tantalova. Poněkud kuriózní situace nastala ve třetím dílu *Smrt Hippodamie*, kdy se na scéně objevují již dospělí Pelopovi synové: dvacetiletý Chrissipos (Jakub Seifert 45 let) a jeho mladší bratři Átreus (Vojta Slukov 44 let) a Thyestes (Jiří Bittner 45 let). Zatímco roli Pelopa převzal Karel Šimanovský (65 let) a Hippodamii ztvárnila Otýlie Sklenářová-Malá (47 let), Josefu Šmahovi byla přidělena role jejich vrstevníka Myrtillova, ačkoliv byl mladší (43 let), než představitelé jejich synů. A Pelopův druh Jolos zůstal přidělen Aloisi Sedláčkovi (39 let), přestože v souboru Národního divadla bylo několik herců, kteří by věkově i fyziognomicky odpovídali lépe. Například tehdy dvašedesátiletý Josef Chramosta (v *Námluvách Pelopových* vystupoval jako 1. soudce) či dvaapadesátiletý Edmund Chvalovský (2. soudce.)

Lze se však domnívat, že výše jmenovaní herci starší generace se z nějakého důvodu neosvědčili, a proto již nebyli do melodramu obsazováni. Klíčem k vysvětlení jsou charakteristiky obou herců v citovaném *Slovníku divadelních*

¹⁷ J. Pö.[Jan Pömert], heslo Sedláček Alois in *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 429.

¹⁸ V této době se běžně pracovalo s kostýmem a hlavně s maskou, a nebylo vnímáno jako nezvyklé, že mladší herec představoval starce, k čemuž mu dostatečně posloužila bílá paruka a plnovous, nalepený nos a schýlená postava.

umělců, kde se mimo jiné píše, že **Josef Chramosta** (1829–1895) byl zpočátku velmi zaměstnaným a vytěžovaným členem souboru Prozatímního divadla, ale již v druhé polovině šedesátých let se jeho zastaralý romantický projev příliš odlišoval od nové deklamační školy a byly mu proto svěřovány spíše komické role a žánrové figurky. V Národním divadle už hrál jen epizody. **Edmund Chvalovský** (1839–1934) byl naproti tomu jedním z významných předchůdců realismu, hrál však jen menší role. Jeho největším problémem byl suchý, neobsáhlý hlas, který na velké role nestačil. Stejně tak mladým nezkušeným hercům – s výjimkou role Airopy ve třetím dílu obsazené dvaadvacetiletou Ludmilou Vlčkovou – byly přidělovány v melodramu jen zcela epizodní role.

Josef Šmaha (1848–1915) naproti tomu patřil k předním a všestranným hercům. Byť mladší, měl rozložitou postavu, výraznou tvář a zvučný hlas, což ho předurčovalo k velkým tragickým rolím (Franz Moor v Schillerových *Loupežnících*, *král Lear* či *Richarda III.* v Shakespearovi). Pro něj nebyl problém překlenout věkový rozdíl maskou, kostýmem či rekvizitou, na něž kladl velký důraz. Patřil ke členům Prozatímního divadla, ale do Národního nastoupil až v roce 1883 při jeho znovuotevření, neboť mezitím hostoval u jiných divadel a cestoval po světě. Hrál v činohře, operetě i opeře a měl široký rozhled. O jeho kvalitách svědčí i fakt, že v letech 1892–1894, tedy bezprostředně po uvedení Fibichovy trilogie, učil herectví na dramatické škole Národního divadla. Od roku 1884 se zde věnoval i režii a brzy byl považován za jednoho z nejlepších českých režisérů. Byly mu svěřovány také operní režie, z nichž některé v letech 1887–1905 předurčily vývoj inscenačního stylu.¹⁹ Šmaha všemožně usiloval o pravdivost a podstatně se zasloužil o prosazení realismu v Národním divadle. Zdá se, že Šmaha výrazně převysoval svými schopnostmi své herecké kolegy, a proto přebíral v *Hippodamii* klíčové role. Právě jemu byla svěřena i režie *Námluv Pelopových*, neboť šlo o zcela nový, na jevišti nevyzkoušený žánr a jeho uvedení byla věnována mimořádná péče. Výběr rolí pak byla zřejmě jeho volba, samozřejmě po dohodě s autorem.

Zda měl Šmaha vliv i na přeobsazení hlavních rolí ve *Smrti Hippodamie*, není známo, neboť druhý a třetí díl probíhal již v režii Jakuba Seiferta, který sám původně ztvárnil mladého Pelopa a ve třetím díle tuto postavu svěřil Karlu Šimanovskému.

Karel Šimanovský (1826–1904) v mládí představoval dobový ideál mužské krásy. Měl atletickou postavu, výraznou mužnou tvář s bohatými černými kašeřavými vlasy, zvučný a modulace schopný hlas. V Prozatímním divadle hrával milovníky a hrdiny novoromantického repertoáru (hrabě Egmont v Goetheho

¹⁹ Josef Šmaha režíroval mimo jiné např. Smetanovu *Prodanou nevěstu*, která se v roce 1892 úspěšně hrála ve Vídni na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě, tutéž operu inscenoval roku 1893 v Chicagu a v Berlíně, roku 1889 nastudoval Dvořákova *Jakobína*. Uvedl na českou scénu Verdiho *Othella* a Čajkovského *Eugena Oněgina* (1888).

stejnomené hře, Don César v Hugově *Ruy Blas* či markýz Posa v Schillerově *Donu Carlosovi*, *Othello* v Shakespearovi). Z českých postav vytvořil Jana Žižku (Josef Jiří Kolár: *Žižkova smrt*) i Jana Husa (Josef Kajetán Tyl: *Jan Hus*). V šedesátých letech patřil údajně k nejoblíbenějším hercům.²⁰ Přesto už tehdy ho Jan Neruda zahrnul do své zdrcující kritiky v referátu na premiéru *Richarda III* v létě roku 1865, kde hrál Šimanovský hlavní roli. Píše doslova:

Naši herci mají pro tragédii portament hlasu zajisté vycvičený, ale jen pro vrcholící se efekt, kde hlas pracuje jaksi do větších rozměrů; jakmile mají se pohybovat v poloze střední, přirozené či konverzační, ztrácejí se výhody uměleckého portamentu skoro zcela. Tón jim vybíhá hned do výše, hned do hloubi, jako by záleželo víc na dutém vlnění hlasu než na promyšlené myšlence, myšlenka nemá vůbec patřičné své váhy, věta pozbývá své přirozenosti a výsledek je unavující, neumělecká jednozvučnost.²¹

Šimanovský byl typickým představitelem starého romantického herectví. Jeho způsob deklamace podle rétorické deklamační školy Prozatímního divadla i patetická gestika se v osmdesátých letech snesly ještě ve ztvárnění velkých antických hrdinů. Šimanovský se stal v Národním divadle prvním interpretem antických úloh (Shakespearův *Julius César* r. 1885, Kreon v Sofoklově *Antigoně* r. 1889). Cit pro antiku zřejmě rozhodl o jeho obsazení do role stárnoucího Pelopa ve *Smrti Hippodamie*, přestože se už nedokázal přizpůsobit požadavkům nově se rodící realistické estetiky, jak ji v té době režisér Šmaha prosazoval.

K významnějším mužským rolím v *Hippodamii* patří ještě větší epizodické role starého věšce ve *Smrti Tantalově* a pěvce ve *Smrti Hippodamie*. Obou se zhostil Pravoslav Řada.

Pravoslav Řada (1852–1916), tehdy ještě ne čtyřicátník, byl rovněž představitelem pozdně romantického deklamačního stylu. Svoji kariéru však prožil ve stínu Jakuba Seiferta. K hrdinnému oboru mu dopomáhala reprezentativní postava i velký hlas. Dokázal pracovat s intonačními podtexty a měl výraznou dikci. Právě ta se mohla dobře hodit k poněkud vybočujícím postavám zařikajícího věšce či potulného pěvce.

Ve třetím díle *Hippodamie* se objevil nově jako Atreus představitel střední generace **Jakub Vojta Slukov** (1847–1903). Jako jeden z nejvýznamnějších členů Prozatímního divadla přešel i on do Národního divadla roku 1881. Stal se dědicem rolí staršího Karla Šimanovského (Shakespearův *Othello*, Sofoklův *Oidipus*). I on měl mohutnou postavu a mužnou pravidelnou tvář, zvučný hlas

²⁰ Podle slovníku *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 488.

²¹ Jan Neruda, *Richard III*. Národní listy, 31. července 1865, otištěno in: Jan Neruda: *České divadlo III* (Praha: SNKLHU, 1954), 28–29.

a výraznou deklamací. Na rozdíl od Šimanovského však přerůstal meze romantického herectví a přispěl i k prosazení realistického repertoáru. Proč nebyl obsazen již v prvních dílech snad vysvětluje nenápadná poznámka slovníkového hesla. „Jistá uhlazenost projevu a idealizace mu však zůstala i v realističtější pojetých rolích.“²² Pokud byly tyto vlastnosti příliš nápadné, mohly být využity právě až pro charakteristiku postavy přímočarého idealisty Atrea.

Pečlivý výběr obsazení ženských rolí se soustředil zcela pochopitelně na hlavní hrdinku, epizodní role Axiochy ve druhém dílu byla svěřena tragédce **Haně Kubešové**, která se proslavila až po roce 1900 jako Hana Kvapilová, představitelka analytické metody herectví v moderních realistických hrách, do role Airopy ve třetím dílu byla zkusmo obsazena mladičká **Ludmila Vlčková**, která nastoupila do Národního divadla právě v sezóně 1890/91.

Hana Kvapilová-Kubešová (1860–1907) však už v době uvedení *Hippodamie* vynikala svým zájmem o niterné procesy postav. Do Národního divadla přišla v roce 1888 ze Švandovy divadelní společnosti, kde se rozvíjely realistické prvky herectví. Zprvu dostávala malé role, později se uplatnila i v dílech Vrchlického a Zeyera, a to díky své výborné deklamací a pohybové kultuře. Kubešová byla střední postavy, nepravidelné tváře a měla poměrně slabý, komorně tlumený alt. Soustředila se výrazně na hru beze slov – gestiku, mimiku, dech. Stala se první českou herečkou, která charakterizovala své postavy podtextem. Představovala určitou rovnováhu mezi citovostí a intelektuální složkou, syntézu předchozího herectví. Dochovala se vzpomínka Růženy Naskové, která ji charakterizuje velmi výstižně:

Snad nikdo se nepodobal idealizované představě z jeviště i doma tak jako ona. Její byt, oblékání, pohyby krásných měkkých rukou, její pozdrav, oslovení, hudba kultivovaného hlasu, to vše bylo harmonické spojení toho, čím jímala na jevišti. Duchaplná, bystrá, kouzelně prostá, nesmírně milá, byla pro mne vždy nejkrásnější představou ženy umělkyně... Ona byla vedle Vojana mluvčí naší generace... Její přesladký, křehký hlas měl nevýslovné kouzlo vnitřního života a nelze na něj zapomenout. Byla vtělená poezie. Býval jí vytýkán nedostatek temperamentu. Dodnes to nechápu.²³

Její herectví Nasková považuje za vzdělané a kultivované. Přirovnává ji k Otýlii Sklenářové-Malé, která byla kdysi zbožňována pro své poslání v „národním jaru“, Hana Kvapilová-Kubešová stejně tak souzněla se svou dobou, která zrodila Ibse-na. Pro roli křehké Axiochy s tragickým osudem byla výbornou volbou.

²² L. K. [Ljuba Klosová], heslo Jakub Vojta Slukov, in: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 450.

²³ Nasková, *Jak šel život*, 154.

Ludmila Matějovská-Vlčková (1869–1952) byla žačkou Otýlie Sklenářové-Malé. K posouzení jejího herectví existuje poměrně málo zpráv. Debutovala v Národním divadle roku 1890. Po celou dobu svého angažmá v letech 1891–1921 údajně nenašla východisko z vnějšího deklamačního stylu. Její obsazení bylo zřejmě pokusem zapojit nejmladší hereckou generaci. Role Airopy není velká, proto ji kritika více méně přecházela.

Nejčastěji přebíraná byla hlavní postava melodramu – Hippodamie. Když byla vybírána herečka pro první díl trilogie *Námluvy Pelopovy*, Otýlii Sklenářové-Malé (1844–1912) se blížila padesátka. Do role mladé Hippodamie byla obsazena o deset let mladší **Marie Bittnerová** (1854–1898), její žačka. Zatím je těžké jednoznačně říci, proč se tak stalo. Jak již bylo řečeno, skutečný věk herečky nebyl zase natolik určující, aby se role nemohla ujmout hned od začátku nejoblíbenější Fibichova interpretka Sklenářová-Malá.²⁴ Volba to však byla dobrá. Bittnerová měla křehký a dlouho dívčí zjev, podmanivý hlas a přirozenost projevu. Největšího úspěchu dosahovala v tragických a milovnických rolích, např. v Shakespearovi. Marie Bittnerová se už od poloviny osmdesátých let snažila pracovat realistickou hereckou metodou. Její postavy se staly výsledkem promyšlené a důsledné herecké práce. Svůj kultivovaný přednes dokázala naplnit hlubšími psychologickými nuancemi. Dokázala přesvědčivě zahrát i moderní ženy v realistických hrách. Ovšem Hippodamie patřila k jejím vrcholným úspěchům. Vyměna Bittnerové za Danzorovou v průběhu uvádění *Námluv Pelopových* byla dána odchodem Bittnerové do ročního angažmá v Městském divadle v Rize.

Ludmila Danzerová (1859–1917) v Národním divadle debutovala 7. května 1887 jako Kateřina v Shakespearově *Zkrocení zlé ženy*. Musela být výbornou deklamátorkou, neboť po roce 1912 vyučovala deklamaci a herectví jako profsorka na pražské Konzervatoři. Byla to herečka krajně realistická, která – podle Růženy Naskové „i antické postavy kácela z podstavců a nechala je mluvit obecnou mluvou štanového nebo zoufalého člověka. Dovedla plakat bez krásy, trpět s pokřivenou, zošklivenou tváří, dovedla ukazovat neokrášený obličej studeného utrpení, nepříjemné bídy, zloby pro zlobu, zločinu bez omluvy a příkras. Byla velká a silná ve vyjadřování všech potřeb ženské duše své doby, která se přesýtila opojného horování. V projevu byla suchá, věcná, úsporná v gestech i barvách kreslila své postavy nemalebně, jaksí vzpurně rozmáchlými tahy, zavrhuje vše,

²⁴ Otýlii Sklenářovou-Malou si Zdeněk Fibich od počátku vybíral jako interpretku koncertních melodramů. Svůj první melodram *Štědrý den* jí přímo dedikoval. Sklenářová-Malá nejenže všechny Fibichovy koncertní melodramy (s výjimkou mužského textu *Hakona*) premiérovala, ale často je spolu s Fibichem u klavíru prováděla. Na její interpretaci Fibich natolik trval, že dokonce se kvůli ní musel odložit i termín premiéry *Štědrého dne*, přestože autorovi jistě záleželo na tom, aby byla jeho melodramatická prvotina uvedena co nejdříve. Lze se domnívat, že byli i osobně dobrými přáteli, a dalo by se očekávat, že role Hippodamie bude svěřena právě jí.

co by bylo mohlo budit i jen zdání romantismu nebo dokonce sentimentálnosti. Tím předešla svou generaci.²⁵ Její ztvárnění Hippodamie se podle všeho muselo nejvíce blížit modernímu pojetí. Tvůrcům se taková Hippodamie rozhodně líbila, neboť ji obsadili už jako jedinou představitelku do této role ve druhém díle trilogie *Smír Tantalův*.

Třetí část díla, kdy je Hippodamie již o dvacet let starší a na scénu přicházejí její dospělé děti, byla vyhrazena Otýlii Sklenářové. **Otýlie Sklenářová-Malá** (1844–1912) byla angažována do Prozatímního divadla pro obor hrdinek a sentimentálních milovnic, pro něž ji předurčovala klasicky modelovaná postava i tvář a dívčí vzhled. K téměř okamžitému mimořádnému úspěchu jí pomohl nejen její zjev a vystupování, krásný ohebný hudebně školený alt a dokonalá deklamace, ale i nadprůměrná inteligence a vzdělání, to vše spojeno s velkou pílí a pokorou. S ansámblem Prozatímního divadla přešla Sklenářová do Národního divadla, kde její úspěchy pokračovaly. Ačkoli tvořila v pozdně romantickém stylu, byla otevřená všem novým směrům, a i když se jí v realistických hrách nedařilo tolik, jako v romantickém herectví, je považována za významnou představitelku českého moderního herectví. Již od šedesátých let prokazovala úctu k autorovi hry, snažila se tlumočit jeho myšlenky a obsah díla. Vždy se snažila vzdělávat sebe sama a spolupracovat s kolegy ve prospěch celku. Což bylo vlastní až realistickému směru herectví. Tento přístup, o jehož nutnosti byla upřímně přesvědčena, předávala i svým začátkům, z nichž zřejmě ne náhodou se některé rovněž uplatnily v *Hippodamii* jako například Marie Bittnerové či později Jarmila Kronbauerová.²⁶

Sklenářová-Malá ve svém vývoji dospěla koncem 19. století na rozhraní mezi romantickým a realistickým herectvím. Kritériem její práce se stala pravdivost hereckého projevu, avšak nikdy se nevzdala své vznosné epické šíře a velkých kontur. Jak vzpomíná Růžena Nasková: „Její doba byla romantická, bohatýrská, její doba žádala královnu, tato doba milovala a potřebovala ve svém opojení probuzeného národa horoucí myšlenky pronášené krásnými, plamennými slovy i hudebním hlasem, doba chtěla velebit, jásat, dojímat, hřmít a zpívat. Sklenářová to vše splnila do posledního dechu.“²⁷

Tyto úsudky je třeba vždy pečlivě zvažovat a užité termíny posuzovat v konkrétním dobovém kontextu. Co znamenal např. patos v romantickém herectví,

²⁵ Nasková, *Jak šel život*, 152–153.

²⁶ Pro dokreslení uvedme i její vynikající činnost pedagogickou. Otýlie Sklenářová-Malá vyučovala v letech 1873–74 v operní škole Prozatímního divadla zřízené Bedřichem Smetanou, v letech 1892–1894 byla profesorkou Dramatické školy Národního divadla, později profesorkou dramatického umění na Konzervatoři Praha. Soukromě vychovala nejen několik generací hereček (vedle Bittnerové a Kronbauerové též např. Helenu Veverkovou, Marii Pospíšilovou, Izu Grégrovou, Růženu Naskovou), ale i několik operních pěvců, např. Emu Destinovou a Pavla Ludikara.

²⁷ Nasková, *Jak šel život*, 181.

jaký byl obsah tohoto termínu v pozdně romantické konvenci, co představoval pro nastupující nové směry a jak ho chápeme dnes. Není třeba proto hodnotit nijak pejorativně úsudek Adolfa Scherla: „Deklamační styl Sklenářové-Malé, který představoval syntézu romantického vzletu a romantické citlivosti s realistickým smyslem pro věrohodnost typu a prostředí, styl, který následující věcnější generace odmítala pro jeho slavnostní těžkopádnost, pro jeho operní patetičnost, uplatnil se přirozeně zvláště výhodně v melodramu, který vzniká právě tehdy jako příznačný dobový umělecký druh.“²⁸

Závěrem

Postupným rozkrýváním poměrů v českém divadelnictví se ukazuje, že Fibich přišel se svou *Hippodamií* v pravý čas. Dřívější uvedení tak náročného díla by zřejmě nebylo možné vzhledem ke stavu českého herectví, jak lze vysledovat z četných dobových kritik a referátů. Především referáty Jana Nerudy, sledující české divadlo od konce padesátých let až po Národní divadlo²⁹ přinášejí mimořádně cenné poznatky, neboť Neruda se zde prezentuje jako náročný a překvapivě moderní kritik, kterému neujde žádná maličkost. Všímá si každého detailu hereckého projevu, vedle správné deklamace pečlivě sleduje i práci s hlasem, mimiku a gestiku.³⁰ Jeho kritika si nebere servítky v zájmu upřímné snahy o pozvednutí úrovně českého divadla, jak je možno ukázat na příkladu jeho posudku debutu Marie Körschnerové v dramatu *Sirotek Lowoodský* v Novoměstském divadle na sklonku roku 1861, v němž mimo jiné píše:

Všeobecný ráz celého představení byl nepravý pathos, falešná deklamací. O deklamací herců našich mohly by se sice články psát, o žádném z nich, ani o zastupiteli nejmenší úlohy nemohli bychom však uvést vad jako o slečně Körschnerové, která kandiduje na obor tragických prvních milovnic. A přece by se zase mohly všechny vady její co do deklamací zahrnout v jednu velikou a vysloviti jedinou krátkou větu, kdy bychom řekli, že slečna nepronese ani jedinou větu přirozeně. Slečna Körschnerova plove neustále v nepravém pathosu, jí záleží jen na tom, aby jakýmsi vlněním hlasu působila, a často se povznáší nebo klesá hlas její zcela neodůvodněně. Se silou hlasu svého vůbec sobě slečna ráda zahrává. V okamžicích, kde by se hlas její jemností a rozechvěním až trásti měl, vyrazí silně jakoby v nejhrdinistějším okamžiku a objeví tím, že málo citu na jeviště přináší, vůbec že cit znázornit tedy také ani citu posluchačova jemněji dotknout se nemůže. Místo aby byl posluchač

²⁸ Adolf Scherl, Z minulosti našeho uměleckého přednesu, in: *Slyšet se navzájem* (Praha: Orbis, 1966), 283.

²⁹ Sebrané spisy Jana Nerudy, *České divadlo I.–VI.* (Praha: SNKLHU + Odeon, 1951–1973).

³⁰ Jako příklad zde uvedme ukázkou z jeho článku *Sirotek Lowoodský*, uveřejněného v Čase 3. listopadu 1861, zahrnuto v 1. svazku divadelních kritik; viz: Jan Mukařovský a kol., *Jan Neruda: České divadlo I* (Praha: SNKLHU, 1959), 177–178.

dojat, rozhostí se mu úsměv po tváři... Co se týká pohybů těla a hry svalů v obličeji nepozbyla sice slečna své při začátečnicki skutečně překvapující smělosti, nenabyla však také ... posud pravé míry. Mnohému se musí slečna přiučiti, ještě více však odvyknouti ... Především bychom jí radili, aby hleděla k přirozenosti, kteroužto radu bychom ovšem i leckterým jiným členům českého divadla na srdce kladli.

Podobným způsobem Neruda hodnotil i všechny ostatní herce – začátečníky i ty renomované.

Druhým výmluvným příkladem je Nerudova zmínka o hudební složce provázající činoherní představení *Valdštýn*.

Pan Komzák má při činohře řízení orchestru. Staré entreakty odložily se stranou, místo nich slyšeli jsme variace národních písní nebo tyto samy. Při některých se ukázalo, že jednotlivé nástroje, na příklad cello a flauta, jsou v dobrých rukou. Třeba bychom provozování podobných variací schvalovali někdy při veselohře, frašce nebo snad i činohře z dob nejnovějších, nepochopujem přece, jak se může ve „Valdštýnu“ Schillerovu objeviti „Kde domov můj?“ Neb docela – – uliční „Pepíku“.³¹

Z Nerudových postřehů vyplývá, že herecké a divadelní nešvary se dařilo odstraňovat jen velmi pomalu a lze je nacházet i v letech sedmdesátých a ještě i osmdesátých, kdy už tak velká svévole není přípustná.

Jak bylo ukázáno výše, na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století byli členy ansámblu Národního divadla ještě i představitelé starého romantického hereckého stylu, kteří se nedokázali přizpůsobit nově požadovanému realističtějšímu ztvárnění postavy, pohybu, kostýmu či mluvě a bylo pro ně těžké upřednostňovat postavu před vlastním subjektem. V době uvedení *Hippodamie* tvořili tito herci nejstarší generační vrstvu a s výjimkou Karla Šimanovského do *Hippodamie* obsazení nebyli. Oporou hereckého ansámblu se už od poloviny osmdesátých let stali herci, kteří tvořili pozdně romantickou konvenci. Někteří více, jiní méně dokázali uplatňovat prvky realismu a psychologického herectví (především Josef Šmaha a Otýlie Sklenářová-Malá, Marie Bittnerová či nově příchozí Ludmila Danzerová). Z této první sondy do stavu českého herectví na Národním divadle se zdá, že autor i režisér měli snahu obsadit co nejvíce představitelů tohoto modernějšího stylu a současně hledali pro herce starší konvence možnosti, jak pomocí jejich „hudební deklamace“ charakterizovat postavu (viz Jakub Seifert či Pravoslav Řada). Jak si všiml Adolf Scherl, tento pozdní romantický styl byl v melodramu (dobově chápáném jako křížovatec mezi činohrou a operou) ještě dobře využitelný. Vázanost na hudební strukturu přece jen vyžaduje velkorysej-

³¹ Jan Neruda, „Valdštýn“, *Hlas*, 25.11.1862. In: Mukařovský, *Jan Neruda*, 20.

ší expresi mluvního projevu než kontury, které charakterizují prostou činohru. Stejně jako v Shakespearovských dramatech, ani v melodramu nelze nikdy použít čistý civilismus, jak ho přinesla následující doba.

Realismus v Čechách nastoupil s plnou silou v roce 1895 manifestem České moderny. Odstranil staré nešvary a přinutil herce soustavně na sobě pracovat. Výrazně se však proměnil celý způsob herecké práce. Řeč se oprostila od deklamace a přizpůsobila se běžné mluvě. Dlouhé krasořečnické monology nahradily dialogy, vzájemná souhra, jiný způsob hereckého jednání i pohybu na scéně, aby se vytvořil co nejpodobnější obraz běžného jednání člověka v životě. S realismem skončil systém hereckých hvězd, proměnil se ideál lidské krásy; na hrdinovi již není důležitý jen jeho vzhled, ale do popředí vystupuje jeho charakter. Herci museli přijmout nový způsob kolektivní tvorby, kde měla být výsledkem inscenace jako celek. Vzrostla tak úloha režiséra. Analytická metoda herectví byla pravým opakem deklamační romantické školy, vyžadovala specifický typ studia rolí. Metodu využívali hlavně myšlenkově a citově vyspělí herci, kteří takto uměli pracovat.

I v této době, jak se ukázalo, existovali mladí herci, kteří se nedokázali s novým stylem herectví vypořádat, dále pracovali v konvenci romantického stylu a plně sázeli na svou krásu a charizma. Patřily k nim herečky Marie Laudová i Hana Benoniová. Proto na začátku zmíněná nahrávka výstupu na hradbách z *Námluv Pelopových* natočená v roce 1911 s Marií Laudovou je možná „vouseatější“ než výkon Ludmily Danzerové o deset let dříve.

Fibichova a Vrchlického *Hippodamie* byla inscenována ještě mnohokrát a vždy se do její interpretace promítaly dobové divadelní trendy, avšak nikdy už nemohly rozvrátit danou literárně-hudební strukturu, která vznikala na základě hluboké znalosti zákonitostí pozdně romantického herectví.

Actors in Fibich's Melodramas and Their Declamatory Style

Abstract

The first contribution to the state of the acting style and declamation at the time of Zdeněk Fibich's melodramatic work is made on the basis of contemporary observations and judgments of theatre criticism as well as fragments in the published memoirs of the artists themselves. The oldest sound recording of an excerpt from *Hippodamia* (a scene on the walls from the first act of *The Courtship of Pelops*) dates back to 1911. A comparison with more recent recordings clearly shows how quickly this layer of melodrama interpretation is evolving.

Herečtí interpreti Fibichových melodramů a jejich deklamační styl

Abstrakt

První příspěvek ke stavu hereckého stylu a deklamace v době vzniku melodramatické tvorby Zdeňka Fibicha je tvořen na základě dobových postřehů a soudů divadelní kritiky i ze střípků v publikovaných pamětech umělců samých. Nejstarší zvukový záznam úryvku *Hippodamie* (scéna na hradbách z 1. jednání *Námluv Pelopových*) pochází až z roku 1911. Srovnáním s novodobějšími snímky ukazuje jasně, jak rychle se tato vrstva interpretace melodramu vyvíjí.

Keywords

declamation; interpretation; style of acting; field of acting; melodrama; voice; word

Klíčová slova

deklamace; interpretace; herecký styl; herecké obory; melodram; hlas; slovo

Věra Šustíková

Národní muzeum – České muzeum hudby

vera.sustikova@nm.cz



Josef Šmaha



Otýlie Sklenářová-Malá



První Hippodamie – Marie Bittnerová



První Pelop – Jakub Seifert