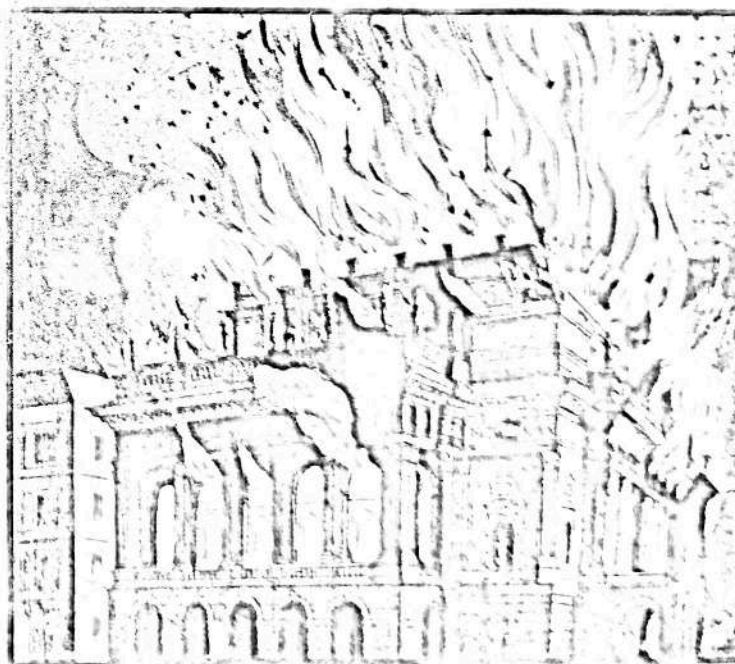


Jan Císař

*Česká divadelní tradice:
mýtus, nebo živá skutečnost?*



AMO

edice disk velká řada - svazek 17.

AMM

Tvůrce divadelního slohu

Když jsem byl požádán, abych něco řekl v Národním divadle na zahájení výstavy ke 150. výročí narození Eduarda Vojana (6. května 1853), zdálo se mi to jednoduché. Jenže jsem brzo přišel na to, že to zase až tak jednoduché nebude. Ne že by nebylo co říci, naopak! Ale mnohé už řečeno bylo a mnohokrát. Ostatně pozvánka na tu vernisáž to ve stručnosti obsáhla. To, že Vojan byl jeden z největších českých herců a velká osobnost činohry Národního divadla, je zřejmě v povědomí širokého okruhu divadelní veřejnosti trvale zakotveno. A byl jím už za svého života. Čím dále tím častěji jsem se vracel ke slovům, jež kdysi žertem řekl Vojanovi Kvapil: „Ty, kdybys přišel jako Hamlet na jeviště po čtyřech, také ti to lidé uvěří a řeknou, to že je ten správný Hamlet“ (Kvapil 1947: 212).

Tato svá slova připomíná Kvapil v souvislosti s úmrtím Marie Hübnerové v roce 1931, kdy ji srovnává právě v tomto směru s Vojanem: „[...] jediný Vojan vedle ní mohl vychutnávat všechnu svou slávu a svou autoritu ještě za živa. Jako na Vojana, ani na Hübnerovou si poslední léta nikdo netroufal: tak, jak hráli, bylo to jediné správné, a kritika to přijímala s naprostým souhlasem“ (tamtéž). Snad ještě Mošna se těšil takovému postavení. I on přesvědčoval od jisté doby divadelní veřejnost o naprosté správnosti podoby svých postav; vždycky si získal přízeň diváků, jako např. Ferapontem ve *Třech sestřích*, o němž napsal kritik *Divadelního listu Máje*: „Umělec přijde na jeviště a v hledišti se děje cosi zvláštního. Mošna sebou pohne, slyšíš posmání, řekne svoje Co že? a už se smějeme na celé kolo“ (Novák 1944: 81).

Zatímco ovšem Mošna i Hübnerová vklouzli do této oblíby u diváků hladce, musel si Vojan své postavení uznávaného velikána českého divadla dlouho a urputně dobývat. Není divu: Mošna byl plebejský, lidový a přitom artistně perfektní komik par excellence a o Hübnerové píše Kvapil, že i když přišla do Prahy jako „jadrná, svérázná“ umělkyně, přece jen to byla „zpola naivka, zpola veseloherní šaržistka [...], herečka celkem veseloherní“ (viz Kvapil 1947: 209–211). Oba tedy začínali v žánrech, které vyhovovaly širokým diváckým vrstvám, a odtud pak spěli k metám nejvyšším, když bezpečně svým ohromným hereckým ‘darem od pánaboha’ pochopili a uskutečňovali změněné požadavky doby.

Vojan takto do změn divadelního myšlení a cítění nevplouval. Zápasem o prosazení svého herectví tuto změnu inicioval, prosazoval, získával jí krok za krokem uznání a podílel se tak svým herectvím na zrodu **prvního moderního slohu** české činohry. V této jeho činnosti a v postavení, kterou si jí dobyl, vrcholila i tradice, které se české činohře dostalo v padesátých letech 19. století herectvím Josefa Jiřího Kolára. Jeho romantické herectví ve své vypjaté podobě proměnilo systém, strukturu a praxi scénování, které v české novodobé činohře od samých počátků stálo na vůdčí roli dramaturgie;



**Eduard Vojan na civilní
fotografii z roku 1902**

přesunulo váhu na herectví a tím na jeviště. Kolár sice zachoval funkci i postavení textu, ale podřídil je interpretaci vycházející z hereckého subjektu.

Tento dominantní podíl na podobě scénování zůstal českému činohernímu herectví – či spíše hereckým subjektům – i v letech následujících. Kolárův romantismus ustoupil, ale herci pozdního romantismu rozhodovali nadále o interpretaci textu a tím i o scénování. Po celá sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století se proto Prozatímní a potom Národní divadlo marně snaží dosáhnout jednotného slohu, rozumíme-li tím pojmem jednotné ladění všech komponentů scénování. První krok, jenž by nějak začlenil i herecké osobnosti do slohově jednotného celku, učinil Josef Šmaha na naturalistické bázi důsledně věrohodné iluze skutečnosti. Do interpretace postav, kromě snahy o jejich reálnou 'vnější podobu', však nezasahoval, v jeho inscenacích je v této fázi nástupu realismu či spíše naturalismu do české činohry stále výrazem ryze subjektivních předpokladů herců. Sám Šmaha jako herec vycházel také většinou ze svých dispozic, nepokoušel se cílevědomě vyrovnat s podněty textu. Spoléhal na svůj robustní talent, nadšeně až vášnivě se především chápal rolí, jež vyhovovaly jeho naturelu.



FRANCEK
A. a V. Mrštíkové:
Maryša, 1894. Na
snímku s Jindřichem
Mošnou (Lízal)

Nicméně právě o tomto herci napíše F. X. Šalda v roce 1893 tato slova: „Z herců v 'Útoku zisku' převyšoval všechny pan Šmaha. V něm máme na ten čas prvního našeho dramatického *umělce*. Nikdo nevyhovuje kardinálnímu požadavku hereckého umění, tak jako on: on dovede se objektivisovati jako nikdo druhý, potlačit své personální já, vymésti je ze své myslí, citovosti, posunu i hlasů, to neústupné herecky personální já, o němž napsal již *Charles Lamb*, že je ke spisovateli 'nepovolné a žárlivé'. Pan Šmaha stlačí a zapře toto 'já' za vysokou cenu umění. On nehraje nikdy na účet spisovatele. On je stále jiný, převléká osobnosti, které jsou přece jeho, s ním srostlé, temperamentově podmíněné v této záměnné odvislosti“ (Šalda 1987: 71-72).

Tehdy šestadvacetiletý kritik teprve vstupoval do divadelního života, ale už pregnančně formuloval podstatu procesu, jímž v této době česká činohra a její herectví procházely, jíž se proměňoval dosavadní realismus či naturalismus. V roce 1937, v posledním roce svého života, se Šalda na toto údobí podívá znovu, v širokých souvislostech novodobé – Šalda používá termín moderní – kultury divadelní. Vidí je jako čas, kdy Národní divadlo



▲ **MARCUS ANTONIUS**
William Shakespeare: *Julius Caesar*, 1895

► **HARLEKÝN**
Rudolf Lothar: *Král Harlekýn*, 1901



je kolbištěm, na němž „se střetávají bojovně všechny tehdejší literární a básnické směry, které se zrcadlily v domácím českém mikrokosmu a které dovedly jen zřídka rozžhavit obecnost k živější účasti“. Ani jeden z těchto směrů nevydal podle Šaldy plody, jež by oživily a svébytně konstituovaly českou činohru; v jeho očích nenajdou milost ani dramatikové, ani jevištní tvůrci. „[...] režijní umění zůstávalo i v Národním divadle dlouho popelkou. Jeho tehdejší dva režiséři, Seifert a Šmaha [...] vyšlapávali vytrvale staré stezky bez každé vyšší aspirace umělecké. V realisticky žánrových hrách byl pěstován národopisný svéráz, na jevišti zvlášť nemístný až do trapnosti; v hrách historických a tragických vládla historická věrnost ve smyslu vit-ríny muzejní nebo příručky umělecko-historické a pedantsky těžkopádná dokumentárnost, neoživená obraznost“ (Šalda 1937: 27). „Vlastní herecká generace Národního divadla je roztržena podle toho, oblíbují-li si starší hry patheticke romantické nebo novější dušezpytný realism“ (tamtéž: 26). Za vůdce té starší generace označuje Šalda Jakuba Seiferta, vedle něhož krovůdce té novější generace označuje Šalda Jakuba Vojtu Slukova a Josefa Šmahu, kteří mě několika dalších jmenuje



◀ **ASTROV**

A. P. Čechov: *Strýček Váňa*, 1901

▶ **LUDVÍK**

M. A. Šimáček: *Ztracení*, 1902

▶▶ **TĚTĚREV**

Maxim Gorkij: *Měšťáci*, 1902

„vynikli jakousi mužností a tvrdostí“ (tamtéž). A tak dva herci, kteří „nesli na svých plecích velkost a slávu generace Národního divadla, byli Eduard Vojan a Hana Kvapilová“ (tamtéž).

Šalda posuzoval divadlo prizmatem literatury, stavěl na první místo básníka, jehož považoval za prvotní nenahraditelnou součást divadelní kultury. Toto jeho kritické východisko sehrálo ovšem na přelomu 19. a 20. století ve vývoji českého herectví a činohry zásadní úlohu. Neboť šlo o **utváření moderního „herce psaného divadla“**.¹⁸ Tento proces probíhal tehdy v celé Evropě. Ke konci spěla éra činohry stojící na ‘dobře udělané hře’ a ‘hereckých hvězdách’, jež patřila nádherné, velkolepé a sladké měšťanské ‘belle

¹⁸ Tento termín jsem si s potěšením vypůjčil z redakční poznámky ke studii J. Gajdoše „Divadlo ‘tam’ a ‘tam tam’“ z *Disku 4* (červen 2003), str. 9. K pojmu ‘herce psaného divadla’ se v této poznámce uvádějí výrazy z různých jazyků, které označují tento druh herectví činohry, jenž je organicky propojený s textem, literaturou a jehož nejvyšším cílem je zpodobnit tuto literaturu na jevišti: *attore, acteur, actor, der Schauspieler*. Čeština takové slovo nemá, ale bude-li to zapotřebí, použiji ad usum delphini v této úvaze pojem činoherec. Už proto, že jde o herectví činohry a navíc: je snad v daném kontextu dostatečně jasné, co tento pojem značí.



époque'. Oba tyto její sloupy si vypracovaly osvědčené a vyzkoušené postupy k tomu, aby si získaly přízeň diváků a zajistily maximální úspěšnost. O tomto typu divadla by se mohlo mluvit jako o 'úspěšném' divadle, protože - jak to formuloval F. Sarcey - prokazuje svou divadelnost tím a právě jen tím, že má úspěch u svého publika.

V hereckých oborech, které tehdy činohru ovládly, to vedlo ke vzniku opakovatelných a opakovaných stereotypů, klišé, manýr, triků. Herecké hvězdy se prosazovaly svými osobními předpoklady, jež používaly s dokonalou virtuozitou. Praxe 'úspěšného divadla' mohla vést za jistých okolností k vynikajícím výsledkům, ale v principu jak 'obory', tak 'hvězdy' pouze modifikovaly subjektivismus romantického herectví. Spojení nejhranějšího autora druhé poloviny 19. století Victoriena Sardoua s nejslavnější hvězdou této doby Sarah Bernhardtovou vytvořilo oslnivě zářivý, ale i závěrečný triumf tohoto typu činohry.

Byla to v jistém ohledu slavná doba divadla. Ale její sláva spočívala na tom, že ponor do skutečnosti byl obětován efektům umožňujícím obratnou manipulaci s divákem. Není divu, že „pro George Bernarda Shawa byla [...] Sardouova povrchní dramata vtělením úpadku a bezmyšlenkovitosti, do níž pokleslo divadlo na sklonku 19. století - stavu, který nazval

‘sardouovštinou’” (Brockett 1999: 469). Z tohoto pohledu se epocha ‘úspěšného divadla’ jeví jako divadlo úpadku; zejména v konfrontaci s realismem.

Ať už se realismus v 19. století ubíral v jakémkoliv druhu umění jakýmkoliv cestami, v každém případě se snažil o propojení postav a prostředí. E. Auerbach ve své knize *Mimesis* zřejmě oprávněně tvrdí, že výklad postavy a prostředí, života jedince i celé jeho doby je konstituujícím rysem realismu. Jeviště 19. století směřovalo k tomuto cíli různými způsoby. Jedním z nich bylo zobrazení lidského údělu, jenž v sobě zrcadlí stav podmínek lidského bytí. Do evropského divadla vstupuje tento princip pro činoherce Ibsenem. Jako výzva uskutečnit složitou a vrstevnatou strukturu herecké postavy pro niknutím a přijetím dramatické postavy autora také jako mnohvrstevnatě strukturovaný obraz **reálně existující současnosti**. Šalda tento Ibsenův význam pro činohru a činoherce plně pochopil. Na počátku devadesátých let je pro něho realistické drama typu Stroupežnického, Jiráska i Preissové vedle Ibsena už příliš a jenom popisné.

Ibsen totiž pro Šalda spojuje realistickou názornost s psychologickou plastičností a symbolickou ideovostí: „vepředl“ totiž podle něho „do některých svých dramát časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v patologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur“ (Šalda 1987: 225). Na závěr svého nekrologu Hany Kvapilové napíše v roce 1907, že „Ibsen jest genius scénický a žádá hereček, hereček rozených i kultivovaných, hereček ve zvýšené potenci slova. [...] Ibsen jest ryzí divadlo a žádá ryzích hereček – hereček, které [...] opravdu hrají. Byla-li Hana Kvapilová naše jediná ibsenistka, byla jí proto, poněvadž byla více herečkou, silnější a ryzí herečkou než její vrstevnice“ (Šalda 1987: 231).

Totéž hledal Šalda v tehdejší současném českém dramatu. Proto věnuje rozsáhlou a nečekaně lichotivou pozornost *Rozkladu*, textu F. X. Svobody, na jehož analýze demonstruje svůj ‘ibsenovský’ program pro české drama; proto v této souvislosti padnou pochvalná slova o Šmahově schopnosti objektivizace. Z téhož hlediska vyrůstá i jeho analýza *Maryši* bratří Mrštíků. v níž znovu zdůrazňuje význam a funkci prostředí, z něhož vyvěrá – jak říká Šalda – „podrobná a vypracovaná režie“, jež je prostě nezbytná, neboť Mrštíkovy postavy jsou jen „funkce jistého organismu“, za nimiž stojí příroda a společnost. Odtud se propracovává text *Maryši* k charakterům, k psychologii, jíž nechybí individuální vzepětí, postavy jsou „široké, složité, hutné a masivné, pomísené z dobra i zla, světla i stínu“ (Šalda 1987: 117).

Vojanův Francek patří k jeho nejznámějším, dnes už legendárním postavám. Historie českého divadla zaznamenává Francka jako jeden z markantních příznaků nástupu herectví psychologického realismu. Nebo herectví analyticko-psychologického, jak je přiléhavěji pojmenovává František Černý v knize *Ménivá tvář divadla*. Byla to však radikální proměna činoherního herectví, která přinesla zrození nového **divadelního slohu**. Šalda to pojmenoval, když psal v souvislosti s Ibsenovými dramaty o scénování či v případě *Maryši* o režii. Dnes scénické poznámky v tomto dramatickém textu chápeme jako výraz realismu, jenž vyžadoval důkladnou a podrobnou životní



to jest k logice a syntaxi znakového systému textu, jenž označuje celistvě skutečnost, která vstoupila do dramatu.

Tento pohyb utváří vrcholnou fázi herectví psychologické analýzy, již v našem divadle představovali Vojan s Kvapilovou. Psychologický průzkum se v ní dobíral širokého okruhu motivací jednání, jenž dovoloval mnohovrstevnaté vazby postavy s celkovou strukturou textu, aby do ní zahrnul množství významů, které ji činily organickou součástí reality, jež se jako 'životní podmínky' velkou měrou podílela rovněž na motivaci jednání. Pokládám toto propojení prostředí a postav dosahované psychologickou motivací za hlavní příčinu velikosti Vojanova herectví v době, kdy s Kvapilovou dozrávali v přední osobnosti činohry Národního divadla.

Literární pozůstalost Hany Kvapilové přináší mnohé důkazy jejího chápání postavy v souřadnicích scénování a tím prostředí - od diskuse s Vodákem o Rebece Westové z *Rosmersholmu* přes charakteristiku připravované Markétky z Goethova *Fausta* („bystrá žena z lidu“) až po zápis části páté scény čtvrtého dějství Shakespearova *Hamleta*, kde hrála Ofélii (zápis je prakticky režijní knihou). I její schůzka se Stanislavským při návštěvě Moskevského uměleckého divadla, kdy si dala zevrubně vysvětlovat zásady jeho režijní práce, patří nepochybně k těmto důkazům (Černý 1963: 271 a 339¹⁹).

K vojanovským legendám patří často opakované tvrzení, že nikdy ne-

¹⁹ Na této stránce je v poznámce č. 227 doložena citovaná schůzka z deníku K. S. Stanislavského.



◀▶ CYRANO DE BERGERAC

Titulní postavu Rostandovy hry hrál Eduard Vojan na jevišti Národního divadla od roku 1904 do roku 1912 a v letech 1919–1920 celkem 59krát

zkoušel naplno. Jak to lapidárně vyjádřil jeden jeho kolega: teprve na premiéře Vojan ukázal, jak bude hrát svou postavu. Ale méně se připomíná, že byl od počátku do konce na všech zkouškách, kde neúnavně a soustředěně sledoval, jak se rodí celek inscenace. Tyto dva údaje pamětníků lze vyložit jako doklad existence vlastní, ve všech směrech konkrétní Vojanovy 'režijní', 'scénické' představy o postavě, ale i jako důkaz potřeby zařazovat tuto představu do komplexních scénických souvislostí, které nebyly závislé jenom na něm.

Jednoduše a také zjednodušeně se dá říci, že čím získávali Vojan a Kvapilová více poznatků psychologicky analytického rázu o svých postavách, tím více rozšiřovali také znalosti o vnějších okolnostech, které tyto 'niterné hlubiny' utvářely. Vyrůstají-li v druhé polovině devadesátých let 19. století Vojan s Kvapilovou ve vůdčí osobnosti nového proudu v činohře Národního divadla, není to jen proto, že jsou mimořádně talentovaní herci, kteří vystihli novodobé divadelní trendy. Je to proto, že tímto svým herectvím cílevědomě formují nový divadelní sloh.

Manifestací tohoto slohu se stala inscenace Hilbertovy *Viny* z května 1896. Kvapilová a Vojan se tu po letech sešli jako partneři v hlavních rolích a text,



HAMLET
William Shakespeare: Hamlet,
1905

v české dramatické literatuře v mnoha směrech průkopnický, inspirovaný 'ibsenismem', jim umožnil maximální měrou rozvinout souhru na této bázi. Výrazně tak přispěli ke vzniku ansámblovosti a ovlivnili i F. A. Šuberta jako režiséra, „jehož snahu o vystižení nitra postav a nálad jednotlivých scén dokládají poznámky v režijní knize“ (Černý 1963: 317, pozn. č. 61). Inscenace vzbudila velký ohlas u části obecnosti i kritiky a pro část souboru činohry Národního divadla se stala jakýmsi programovým činem i vzorem, jak dokazuje snaha o prázdninách „zajet do několika českých měst“ a ukázat „jak se v Praze moderně po prknech chodí a mluví“ (tamtéž: 176).

Milan Obst popsal a analyzoval klíčovou roli těchto činohrců při vzniku nového divadelního slohu v příspěvku na 7. Mezinárodním kongresu divadelního výzkumu konaném v Praze 3.-8. září 1973 a věnovaném účasti herce na divadelní reformě konce 19. a začátku 20 století (Obst 1976: 91-103). Vojanovo úsilí nacházelo podněty a oporu v současných českých textech, které mu poskytovaly příležitost, aby rozvíjel svůj způsob herectví se zvyšující se přesvědčivostí a zároveň získával stále více uznání. Kritik *Národních listů* Kuffner, jenž nikdy nepatřil k Vojanovým příznivcům, to lakonicky doznal 16. dubnu 1896 v *Národních listech* po premiéře hry F. Rutha *Ideál*: „Pan Vojan přichází u našich mladých spisovatelů do módy.“



MEFISTO

J. W. Goethe: Faust, 1906

Vojan si své přední postavení budoval přesvědčivostí svých postav, když divákům nabízel zcela jiné pojetí i těch rolí, které už viděli. Jeho záskok za Seiferta 7. března 1895 v roli Marka Antonia ze Shakespearova *Julia Caesara* patří jako nečekaný, ale o to skvostnější úspěch k nejznámějším místům vojanovské životopisné legendy. Marka Antonia hraje Vojan znovu v prosinci 1898 a strhne svým portrétem politika hlediště k bouři nadšení. F. V. Krejčí v *Právu lidu* napsal, že činohra ND má ve Vojanovi herce nejvíce a nejlépe disponovaného k tomu, aby tlumočil všechny odstíny Shakespearových textů. To jen potvrzuje, že proměna divadelního slohu byla započata a řadou inscenačních výsledků i uskutečněna skupinou činoherců, mezi nimiž připadlo Vojanovi spolu s Kvapilovou vůdčí postavení, už před příchodem Kvapilovým.²⁰

Základem proměny je neúnavné a tvrdošíjné úsilí této generace činohrců z přelomu století vyslovit přes úděl zobrazované postavy úděl člověka

²⁰ Jsme-li už u tohoto tématu, pak asi není od věci vzpomenout Šaldaova slova z jeho už citované studie *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*. Přiznává tu Kvapilovi, že jeho příchod do činohry ND přinesl obrat do naprosté slohové beztvorosti, ale na druhé straně tvrdí, že „nedospěl výše než k velmi vkusnému eklekticismu barevně povrchovému, který stavěl zvláště rád do služeb Shakespeara“ (Šalda 1937: 27).

své doby. Hrají-li Vojan a Kvapilová ve *Vině* své postavy jako přecitlivělé, ušlechtilé, vážné, charakterní lidi, kteří se cítí osamělí a nešťastní, trýznění svým přecitlivělým svědomím a bolestně stíhaní svými životními otázkami, ukazují zároveň současnou společnost jako příčinu těchto psychických problémů. Nedokážou jí uniknout, jsou do ní pevně vrostlí a jejich situace narůstá díky těmto okolnostem do neřešitelné a nesnesitelné rozpornosti. Jistě, tato tematická rovina je dána Hilbertovým textem. Ale herectví ji zesilovalo, činilo skoro hmatatelnou díky principu scénování, který vnitřní rozlohu postav spojoval jemnou pavučinou sterých nitek s prostředím. Čím složitější a zevrubnější bylo vystižení vnitřního života, tím více prostoru vznikalo pro to, aby se vyjevovaly 'vnější' vlivy utvářející podhoubí této nesnesitelné rozporuplnosti. Nikoliv náhodou se v prvním desetiletí setkalo toto herectví s Čechovem, neboť jeho uchopení existenciálního problému možností i schopností vyrovnat se se složitostí doby mu bylo bytostně vlastní.

Ve vrcholném období směřovaly Vojanovy postavy k této dramatické i životní rovině absolutně. V *Divadelních vzpomínkách* to už v roce 1904 vyslovil Václav Tille, když charakterizoval Vojanova Cyrana, kterého v roce 1904 převzal po Seifertovi: „Ať zdůrazníte vojáka, mluvku nebo filosofa, pro každého najdete dosti pěkných a cítěných veršů. Kdyby však z této postavy místo reka pouhé výpravné hry měl se státi hrdina tragédie – stěží by se daly pro něj najít jiné rysy než ty, jimiž Vojan z bojovného rýmaře učinil hrdinu trpícího a skonávajícího na tragickou vinu, kterou mu již do kolébky dala příroda: znetvořenou tvář a duši panenskou a bojácnou, skrývající bolest na venek jizlivostí a rvavostí, a nalézající ve svém osamění rozkoš z vlastní sobě způsobené bolesti“ (Tille 1917: 22).

Toto je substance, stálý a neměnný nositel všech proměnlivých hodnot Vojanových postav, stvořených jako velké **individuality**; charakterově i názorově vyhraněných, svérázných, jedinečných, osobitých. A projevujících se **individualisticky**, neboť nekompromisně, nonkonformně uplatňují své názory, své postoje, nepodřizují se celku. V říjnu 1895 podepsalo dvanáct „apoštolů nového žití“ proklamaci známou jako *Manifest české moderny*, v níž se kromě jiného praví: „Jako chceme v literatuře individualismus, tak ho chceme i v politice. Politika budiž provázena celými, vypracovanými jedinci. Míra jejich individuálnosti buď v přímém poměru ke stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc“ (Urban 1982: 503). Jako by tato slova v mnohém vypovídala o pojetí Vojanových postav. Jsou to individualisté, kteří pro své sny, vize – ať už jsou ušlechtilé, vznešené, dobré nebo kruté, brutální, zlé – obětují vše včetně sebe. Tím nemilosrdně usvědčují své prostředí z malosti, ustrašenosti, podlosti, bojácné přikrčenosti, neschopnosti překročit úzký sobecký obzor. Jak zdůraznil už Obst samotným jímž lze vyložit jedinečnost Vojanovy osobnosti, jeho interpretaci postav Vojan právě tímto individualismem překračuje psychologický realismus a otevírá svůj projev principům modernismu.



Eduard Vojan šedesátiletý

Právě tímto svým přístupem, jež by dnešní terminologie nazvala 'generálním tématem tvorby', vstupoval Vojan do naléhavých aktuálních společenských souvislostí své doby. Přelom století znamenal ohromný vzestup české měšťanské společnosti, ale mladší generace odmítaly její nacionální zaslepenost a malichernost, podřízený a služebný poměr umění vůči národním potřebám, vlastenčí kolektivnost i často velikášskou 'nasycenou' sebeuspokojenost. Proti ní stavěly individuálnost jako jiný projev lidství. S tímto pohledem i postojem na českou společnost rezonovaly Vojanovy postavy, neboť z něj vyrůstaly.

Ale tím 'společenská rezonance' jeho individualistů nekončí. Vstupovali svým vyhraněným a často až krutě ledovým kriticizmem do nejvyšších rovin toho proudu, jež v literatuře a divadle po celé 19. století propojoval postavy a prostředí především proto, aby se vzepřel nedostatečnosti existující podoby světa a říkal o ní pravdu lidem, kteří z ní propadali zoufalství. Kdysi se hojně skloňoval pojem kritický realismus. Protože se mu v předlistopadové minulosti dostalo výrazně ideologického a politického zabarvení, a byl dokonce pokládán za jakéhosi předchůdce socialistického realismu, dnes se o něm mlčí. Ale tato podoba realismu existovala od prvních desetiletí 19. století jako trvalý pokus podat „výstižný obraz společnosti a jejího směřování či jejích silných a slabých stránek“ (Schorske 2000: 261). Vojanovo herectví tkvělo svými kořeny v realismu. Ale kritičnost mu umožnila vstoupit do kontextu rodícího se českého **modernismu**, najít s ním shodné polohy individualismu, které dovolovaly uchopit a předvést problémy české přítomnosti v rovině existenciální krize člověka přelomu dvou století.

Napsal-li Tille, že Vojan v Cyranovi „prorazil s oním hlubším, úchvatnějším dramatem, jež se zjevilo jeho hrou a jež časovému, svou formou jen módnímu kusu dodává životní síly i pro budoucnost“ (Tille 1917: 24), vyjádřil tím dokonale velikost činoherce Vojana a jeho mimořádné a výjimečné postavení v českém činoherním herectví, české činohře a českém divadle vůbec. Neboť Vojan ve svých postavách dospíval k rozlohám až metafyzickým, pronikal k lidskému bytí i v polohách, které zjevují to, co je smyslově nezjevitelné. Dal tak české činohře řadu postav: Hamleta, Mefistu, Shylocka, Othella atd. a otevřel následovníkům, činohercům, cestu k nezměrné a nevyčerpatelné hloubce těchto postav, jež z nich činí ukazatele lidství. A zároveň tak spolutvořil tradici moderního českého činoherectví, která dodnes ve své nemalé části touto cestou míří do nitra postav, aby odtud vynesla jejich vztah k prostředí jako vztah k přítomnosti, ke skutečnosti, ke světu, ke smyslu lidského bytí.



Eduard Vojan na civilní
fotografii z roku 1902



FRANCEK
A. a V. Mrštíkové:
Maryša, 1894. Na
snímku s Jindřichem
Mošnou (Líza)



▲ **MARCUS ANTONIUS**
William Shakespeare: *Julius Caesar*, 1895

▶ **HARLEKÝN**
Rudolf Lothar: *Král Harlekýn*, 1901





◀ **ASTROV**
A. P. Čechov: *Strýček Váňa*, 1901

▶ **LUDVÍK**
M. A. Šimáček: *Ztracení*, 1902

▶▶ **TĚTĚREV**
Maxim Gorkij: *Měšťáci*, 1902





▲ Cyrano de Bergerac Eduarda Vojana

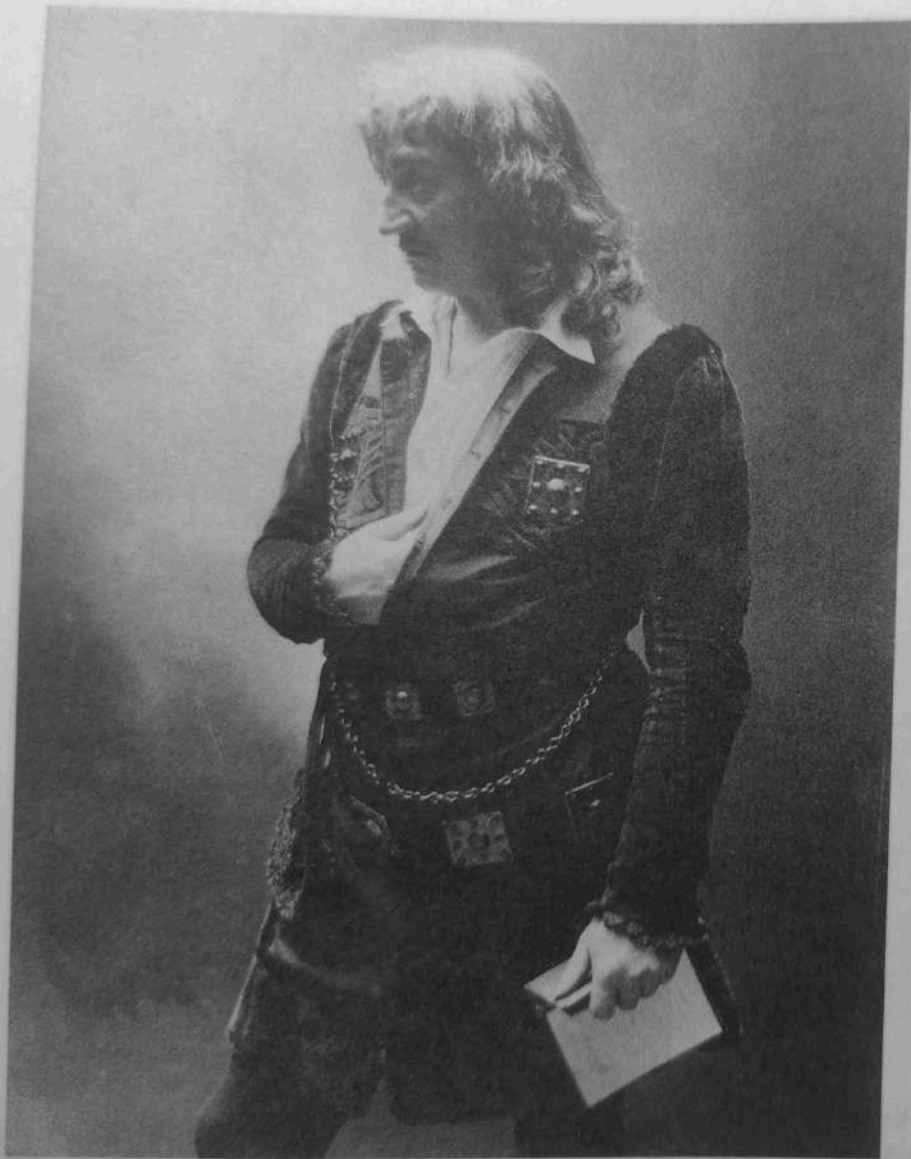
◀ Cyrano de Bergerac v podání Jakuba Seiferta





◀▶ **CYRANO DE BERGERAC**

Titulní postavu Rostandovy hry hrál Eduard Vojan na jevišti Národního divadla od roku 1904 do roku 1912 a v letech 1919–1920 celkem 59krát



HAMLET
William Shakespeare: Hamlet,
1905



MEFISTO
J. W. Goethe: Faust, 1906



Eduard Vojan šedesátiletý