

## FRANTIŠEK ZAVŘEL, TVŮRCE RANÉHO DIVADELNÍHO EXPRESIONISMU

Když v roce 1905 odcházel František Zavřel (1878–1915) tzv. na zkušenou do Německa, netušil jistě, jak klíčovou roli na sklonku svého života sehraje v dějinách (zejména českého) divadla. K velké škodě je jeho přínos pro evropské divadelnictví dodnes neznámý, nediskutovaný, opomíjený.

Lze konstatovat, že osobnosti typu Zavřela se Evropa ve své době jen hemžila. Mladý herec, malíř, hudebník a básník, původem z Prahy, kde se stýká s českými i německými uměleckými kruhy, je podnícen známým německým hercem Kaysslerem, aby se zajel podívat do Berlína. Tam doslova propadne vábení divadla, a to ne náhodou: v té době vládne německým scénám kouzelník divadelního impresionismu Max Reinhardt. Podlehnout jeho magii, resp. magii jeho režijního rukopisu, není nesnadné. A Zavřel nadšeně doprovází Reinhardtův soubor na uměleckém turné po Německu, přičemž si sám postupně osvojuje Reinhardtův rukopis.

Jeho nástup je překvapivý: zatímco v letech 1905–1909 o Zavřelovi není slyšet, v roce 1910 je veden jako režisér Hebbelova divadla v Berlíně, hned v příštím roce je už jeho vedoucím režisérem (divadlo v té době mění název na Moderní divadlo), v roce 1912 se stává režisérem Berliner Theater, rok na to působí ve stejné funkci v divadle na Nollendorfplatzu, které se později proslaví Piscatorovými experimenty. Následující rok stráví jako režisér v Deutsches Künstlerisches Theater. Berlín postupně vymění za Mnichov, kam jej povolá Georg Fuchs nejprve na místo režiséra a člena správní rady Künstlertheater, pak jej jmenuje vrchním režisérem a pořadatelem letních slavností, aby se Zavřel znovu vrátil v roce 1915 do berlínského Německého uměleckého divadla jako vrchní režisér.

Jak vidno, prochází Zavřel s výjimkou Mnichova divadly spíše druhořadými, navíc formou jakýchsi stagion mění od sezóny k sezóně svá působišť, a právě proto nedosáhne na nejvyšší mety, jeho dílo není kriticky reflektováno, jeho režijní vývoj není důsledně sledován (i když zřejmě není sám; jde však o to, že na roli, kterou sehrál konkrétně v dějinách českého divadla, jsme obzvláště citliví). Konečně v roce 1911 se začíná o Zavřelovi více mluvit v souvislosti s uvedením dramatické prvotiny básníka Kysera, jehož *Medusa* byla nastudována pro jediné uvedení v rámci literárního večera. Zde se poprvé ukazuje Zavřelova univerzálnost: nejenže měl na starost režii, zřejmě byl také autorem výpravy, a co je asi nejzajímavější, na celém večeru se podílel také jako dramaturg.

Zásadní roli v jeho životě sehrálo pozvání Georga Fuchse do Mnichova. Reformátor Fuchs před první světovou válkou ovlivnil nejednoho mladého režiséra; jeho vliv nepopíral ani Mejerhold. Zavřel si osvojí Fuchsův princip reliéfní scény, který důsledně uplatňuje ve všech režiiích, čímž rozšíří svůj režijní rukopis o další zajímavou techniku, která dá vyniknout plastičnosti hereckého projevu, gestu, mimice i na svou dobu velmi efektním proměňám scény. V Mnichově také Zavřel potkal dva herce, jejichž jména jsou pak ve 20. letech spojena s progresivním divadelním proudem – Maxe Pallenberga a Tilla Durieux.

Zvláště Tilla Durieux se stala oporou Zavřelových režii: ztvárnila titulní hrdinku We-dekindovy *Lulu* (1913), za niž si režisér i herečka vysloužili autorovu poklonu. Na rozdíl od prvního uvedení spočívajícím v poněkud schematické animálnosti a pudovosti tu vynikla daleko více lstivost a démoničnost smyslné ženy vláčené výbuchy vášně a zoufalství, která však zároveň vyvolávala u diváků soucit, pramenící z jejího tápání mezi smyslností, vinou a nevinou. Pomohla Zavřelovi také při inscenaci Hatvanova dramatu *Proslulí*. Výkon, který vzbudil velký zájem kritiky, podala Durieux také pod Zavřelovým vedením v roli Kleopatry v Shakespearově *Antoniovi a Kleopatře* (1913).

Ale vraťme se opět k Zavřelovi. Jeho fenomenálním úspěchem bylo uvedení přes třicet let staré Sullivanovy operety *Mikado* (1914). Námět tvořila parodie japonských zvyků z 15. století; svou roli tu sehrála grotesknost, persifláž, fraška, kabaret i živelné klaunství Maxe Pallenberga. Exotičnost podtrhly jednak kostýmy – reálné tradiční japonské úbory, zakoupené u starožitníků, jednak hanamiči, která přesahovala z jeviště do hlediště. Poslední německou inscenací byl pak Strindbergův *Luther* (1914), který se stal určitým apelem na německé vlastenectví a národní uvědomění v poměrech právě vypuknuvší války.

Kromě divadelní praxe Zavřel v té době připravuje s Maxem Brodem překlady nových českých dramát, zejména V. Dyka a A. Dvořáka, pro novou edici nakladatelství Drei Masken, jíž měl řídit jako lektor. Spolupracuje s E. E. Kishem, M. Brodem, ale také s mladými českými umělci – spolu s A. Dvořákem se podílí na redakci časopisu *Scéna*, periodika, které reflektovalo nejnovější divadelní postupy. Právě odtud přichází pozvání Zavřela k pohostinské režii na pražských scénách. Prosadit Hebbelovu *Juditu* se z politických důvodů nepodařilo, Zavřel tedy nově nastudoval Dvořákova *Václava IV.*, na jehož úpravách se podílel nejen jako režisér, ale zejména jako dramaturg. Soudě dle recenzí a osobních výpovědí Dvořákových, jeho zásah dramatu jen prospěl. Zavřel pak inscenoval novou verzi této hry na Národním divadle, kde byla již dříve uvedena J. Kvapilem. Inscenace se stala jedním z nejhodnotnějších počinů sezóny.

Ve Švandově divadle v dubnu 1914 znovu uvedl Wedekindovu *Lulu* ve svém překladu a v téže úpravě jako v Mnichově. I tato inscenace vyvolala senzaci zejména mezi nekonzervativní částí pražského publika, jemuž byly Wedekindovy hry do té doby odpírány. Největší oporu Zavřel získal v osobnosti dramaturga a režiséra činohry Městského divadla na Královských Vinohradech, v K. H. Hilarovi. Na Vinohrady přenesl nejprve svou mnichovskou inscenaci Sullivanova *Mikada*, pro niž zapůjčil i celou výpravu včetně kostýmů. Snad nejzásadnějším počinem na českých scénách bylo uvedení Dykovy hry *Zmoudření dona Quijota* (1914), která byla do té doby považována za nehratelnou, a proto byla dříve Národním divadlem odmítnuta.

Principy Zavřelovy režijní práce, jak už bylo řečeno, byly ovlivněny Maxem Reinhardtem, a byť se od jeho tvorby Zavřel později odvrací a nepovažuje ji za schůdnou zejména vzhledem k rozsáhlým impresionistickým obrazům, které jsou sice působivé, ale stylově už nevyhovují nově nastupujícím uměleckým trendům, je Reinhardtova škola evidentní. Týká se to zejména dokonalé práce se světlem i stínem (stín se rovněž stává silným dramatickým prvkem, nikoliv pouze určitým zbytkovým efektem práce se světlem; je nositelem napětí a součástí výtvarné kompozice scény), dále užití barevné kompozice k podtržení smyslového vnímání diváka a kabaretních i cirkusových prvků, jež lze sice považovat za projevy expresionismu, ale zároveň hrají roli už v prvních Reinhardtových inscenacích. K tomu se také přidružuje princip davového divadla. Ten Zavřel plně rozvinul ve *Václavu IV.*, kde dav není ilustrující masou, ale skutečným nositelem a hybatelem děje – kolektivní, jednotný v myšlence náboženského přesvědčení i schopný vynést na světlo své individuality, když se např. z temného stínu, v němž je dav hustitě halen v popředí jeviště, vylupuje velmi pomalu postava Jana Husa (E. Vojan) a kráčí do osvětleného pozadí scény ke králi. Zde už je zase jasně čitelný styl Georga Fuchse s jeho technikou tzv. reliéfní scény, která vlastně podnítl herectví k expresivnímu, velmi plastickému výrazu na proscéniu, kde divákům neunikne jedině gesto, pohyb či mimický projev.

Reliéfní scéna, inspirovaná antickým divadelním prostorem, rozbíjí iluze, a tedy i realismus. Vyžaduje tak novou náznakovou scénografii, jejímž autorem je při svých režiiích nejčastěji sám Zavřel. Ten také oprostoval jeviště od všech detailů, které by nějak kopírovaly skutečnost, a na jejich místo dosazuje pouhou nápodobě, stylizovanou plochu, která najde svou osobitou výpověď až s divákovou fantazií a zároveň bude napomáhat

podtržení dramatickosti děje, zejména tím, že nabídne flexibilní proměnlivost scény a podnítl svou zjednodušeností a netěžkopádností dynamičnost hereckého projevu.

Co se týče práce s herci, byl Zavřel zjevně velkým inspirátorem. V článku *Herecká režie* naznačil, jakým způsobem je nutno herce podněcovat k tomu, aby dosáhli kvalitního výkonu. Nešlo o to, přímo je vtlačit do jasných režisérových představ, tak jak to dělal např. Hilar, ale snažit se je podporovat k cestě za ideálním ztvárněním konkrétní postavy. Jako režisér tedy Zavřel pracuje na zhmotnění svého režijního záměru metodou pozvolného nalézání výchozího tvaru a na základě požadavku precizního zvládnutí textu a prostoru, ale i podnětných diskusí a individuálního, až nevidaně citlivého přístupu ke každému z herců, dochází k atmosféře vzájemného porozumění a entuziastické spolupráce. Sám se pak nestaví jako jediný tvůrce inscenace, určuje si spíše roli jakéhosi tvůrce v pozadí.

František Zavřel byl jedním z prvních režisérů, kteří vdechli život jevištnímu expresionismu. Přestože jeho role v dějinách nebyla uznána, nebylo mu dáno plně rozvinout své možnosti a dotáhnout své rodící se schopnosti do nejzazšího možného tvaru (snad i v nějaké spřízněné komuně), je jisté, že si za krátkou etapu svého samostatného působení v divadelní praxi (1910–1915) osvojil mnoho zákonitostí divadelního provozu, pracoval důsledně se světlem, barvou, scénografií, a zejména s hereckým materiálem. Jeho inscenace působily dojmem propracovanosti, poukazovaly na skvělou kompoziční práci, důslednost, modernost a stylovost, využívaly ve své době netradičních, odvážných stylizačních prvků. Podstatné je také to, že pracuje zároveň jako dramaturg, upravuje moderní hry ve spolupráci s jejich autory, a tak přispívá k větší dramatickosti a působnosti těchto her (viz Wedekind, Dvořák, Dyk). Pokusil se také o navázání užšího vztahu německého a českého moderního umění, překládal německé hry, přispíval do časopisu *Scéna*, chtěl vytvořit speciální edici českých her v *Drei Masken Verlag*, a docílit tím také uznání české kultury za hranicemi mocnářství. Jeho plány však už nebyly realizovány. Směru, který naznačil, se však chopil K. H. Hilar, jenž měl snad jako první v Evropě možnost plně a systematicky rozvíjet expresionismus na scéně Městského divadla na Královských Vinohradech už v průběhu první světové války. František Zavřel zemřel 22. března 1915 v Davosu, od jeho úmrtí letos uplynulo 90 let.

Andrea Jochmanová

## STOLETÁ VESELÁ VDOVA

Předposlední den tohoto roku, 30. prosince 2005, uplyne přesně sto let od chvíle, kdy světlo světa na jevišti vídeňského Theater an der Wien spatřila *Veselá vdova* (Die lustige Witne) Franze Lehára, jedna z nejvýznamnějších operet všech dob. „Královna mezi operetami“, „nejerotičtější opereta“ nebo „nejčastěji uváděná opereta na světě“, to všechno jsou označení, která si v průběhu století své existence vysloužila. Ani samotný autor, nejvýznamnější zástupce tzv. *Stříbrného věku vídeňské operety*, v době její premiéry netušil, jakou senzaci způsobí. V roce 1907 dobyla nejdříve Londýn a následně New York, kde způsobila naprosté šílenství a určila i dobové módní trendy – klobouky, cigarety nebo koktejly označené „Veselá vdova“ šly doslova na dračku. Tento operetní klenot, který letos oslaví sto let od své premiéry, byl přeložen do 25 jazyků a dočkal se více než čtvrt miliónu uvedení na celém světě.

Libretisté Victor Léon a Leo Stein vyšli z francouzské veselohry Henriho Meilhaca *L'attaché*, která v 60. letech 19. století slavila velký úspěch v Paříži. Příběh, který byl zasazen do prostředí německé ambasády, přenesli do fiktivního knížectví Pontevedro (za inspiraci jim posloužil balkánský stát Montenegro čili Černá Hora) a změnili jména postav. Z původní Madeleine se tak stala Hana Glawari a z hraběte Prachse Danilo, který