

Kuchař, Lumír

Glosa k dramatům Jiřího Karáska ze Lvovic Apollonius z Tyany a Král Rudolf

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 243-251

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120926>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GLOSA K DRAMATŮM JIŘÍHO KARÁSKA ZE LVOVIC APOLLONIUS Z TYANY A KRÁL RUDOLF

Po zániku Intimního volného jeviště v Praze r. 1899 snažil se naplnit jeho avantgardní odkaz především Jiří Karásek ze Lvovic. Ve své další dramatické tvorbě se pokoušel realizovat ideje novoromantického a symbolistického divadla. Do jisté míry se mu to dařilo. Dramatem velkého stylu *Cesare Borgia*, s jeho psychickým estetismem a kultem krásy vůbec, spojeným s nietzscheovským titanismem, prorazil dokonce na jeviště oficiální.

Po časovém odstupu je dnes nesporné, a poznal to již v r. 1938 Edmond Konrád,¹ že musíme revidovat dosavadní hodnocení dramatického odkazu Jiřího Karáska, neboť tento básník vpravdě vytvářel spojovací most mezi dekadentně symbolistickým a expresionistickým dramatem. Opomíjením nebo vyřazováním Karáskova dramatického díla by se mnohé z moderního českého dramatu pochovalo. Není totiž pravda, že Karáskovy hry odrážejí jen pasivní poměr k světu a že je ovlivňovaly autorovy náklonnosti k odvozeným a literárním látkám, jak se kdysi domníval Fedor Soldan.² Nejen u Karáskových dramát, ale ani u jeho ostatní tvorby nemůžeme hovořit jenom o pasivitě a odvozování jako základním tvůrčím postoji. Karáskova angažovanost a ideová aktivita v Intimním volném jevišti a jeho rozhodnutí psát pro tuto progresivní scénu i uvádět divadelní pořady zasvěcenými přednáškami svědčí nejlépe o tom, že tento zjemnělý básník měl rád reálný pohled a že jako útočný organizátor i průbojný autor prožíval problémy své doby, snažil se je řešit nebo alespoň přispívat k jejich rozuzlení.

Je pravda, že v některých Karáskových dramatických pracích se projevuje příbuznost s hrami Julia Zeyera, jehož názor a umělecká metoda měly po mnohé stránce pro autora Apollonia z Tyany magickou přitažlivost (například elegický historismus, pojetí české národní povahy nebo spirituální kult krásy). Ovšem Jiří Karásek neulpěl trvale na těchto předlohách ani na historismu. Ve svém díle realizoval především sebe, vlastní nitro, které svým způsobem a z pozic vysoké krásy milovalo život. Tomuto básníkovi se podařilo poodhalit závěsy nad složitou psychologií člověka z přelomu století. Ze v pozadí prosvítá živá kulisa antiky, italské

¹ *České divadlo hledá české drama* (Přítomnost, r. 1938, str. 685).

² *Sedesátiny Jiřího Karáska ze Lvovic* (Rozpravy Aventina, r. 1930, str. 306).

renesance, barokní Vídně a Prahy — to neubíralo na aktuálnosti a psychickoestetické účinnosti Karáskova díla. Kdyby se byl Karásek opájel jenom zašlými a vyprchalými kulturami, nebyl by ztrácel desetiletí mladého tvůrčího života v úsilí o reformu moderního divadla, nebyl by po rozpadu Intimního volného jeviště pokračoval v dramatické tvorbě a byl by ustoupil z veřejnosti i jako lyrik a bojovný kritik, jak to učinili mnozí z jeho přátel v Moderní revui.

Scénická báseň Apollonius z Tyany

První Karáskovo drama po roce 1900, *Apollonius z Tyany*,³ antický sen o novopythagorovském reformátoru a filosofu iluze, nelíčí, jak se nespřímně tvrdilo, tragiku starověkého úpadku, nýbrž naopak deprese i psychické stavy moderního titanismu, usilujícího o zrození nového člověka. Karáskovo moderní drama však příliš unikalo rukám tehdejší divadelní režie; to, co tvořilo jeho krásu, sílu a slovesnou sugestivnost, zanikalo často v prudkém a hrubém divadelním světle. Karáskovu dramatu neodpovídalo běžné nazírání na divadlo. Tradiční divadlo nevystihovalo básníkův sen, ve smyslu „nového umění“ tak reálný. Karáskovy evokace se nemohly uvádět v život při plném poledním slunci. Již současný kritik⁴ v Apolloniově poznal, že „bude věcí velmi dlouhého vývoje a velkého zjemnění výrazových prostředků našich divadel, než se uplatní tato díla nejkřehčího a nejnedotknutelnějšího naturelu“.

Scénickou báseň Apollonius z Tyany (tiskem vyšla roku 1905) uvedli poprvé studenti dramatického odboru spolku Akademiků vinohradských v Praze. Rozhodli se uspořádat cyklus večerů „Literární profily“, věnovaný moderním českým autorům. První z nich se konal 15. února 1910 ve velkém divadelním sále Národního domu na Královských Vinohradech a byl určen Jiřímu Karáskovi ze Lvovic.

Premiéra ukázala, že jak v obecnstvu — sál byl naplněn do posledního místa, tak v pořadatelstvu žilo tehdy dost upřímného pochopení pro moderní literární tvorbu. Podle vyprávění básnickovy neteře Marie Lipanské⁵ měla tehdy z radosti nad velkou účastí obecnstva prohlásit Gabriela Preissová: „Je tu lidí jako na Masaryka!“

Premiére Karáskova Apollonia předcházela „elegantní, trošku sic mnoho předpokládající a dekadentně střížená, avšak jinak výstižná a krásně zakončená“ úvodní promluva Miloše Martena. Tento Karáskův moravský přítel a spolupracovník výrazně charakterizoval básníka Apollonia z Tyany jako moderního umělce, jehož ideovým a tvůrčím cílem je „učinít pravdu pravděpodobnou“.⁶

Apollonia z Tyany inscenoval L. Machoň, hudbu složil K. B. Jiráček

³ Rukopis Apollonia z Tyany má 45 stránek a byl věnován Ivovi šlechtici Raičovi Lonjskému. Kniha je také v universitní knihovně ve Vídni. Rukopis chová autor tohoto článku ve svém literárním archívu.

⁴ Časopis Cech, 1915, str. 2 n.

⁵ Vzpomínky ze záznamu autora této studie.

⁶ Podle vyprávění Jiřího Karáska ze Lvovic autorovi této glosy a podle nepublikovaných Karáskových listů Miloši Martenovi.

a tance nastudoval baletní mistr Národního divadla G. Poggiolesi.⁷ Hlavní roli Tarsie hrála debutující dramatická umělkyně Sibyl Smolová⁸ (vlastním jménem Anneta Smolová), Apollonia ztělesnil Jiří Steimar, Damida Benjamin Smola, Carmentu Marie Kovaříková a Apolloniova odpůrce Lattantia Oskar Vyskočil.

Podle pamětníků byl z mužských interpretů nejbližší představám publika Apollonius Jiřího Steimara a Lattantius Oskara Vyskočila. Daleko efektnější a ovšem též velmi obtížná byla úloha Sibyl Smolové.⁹ Jako Tarsie tančila závěrem v kruhu svých družek opojný tanec bouřících vášní. Její vystoupení nastudoval G. Poggiolesi. Při premiéře však umělkyně nerespektovala všechny pokyny učitele a tančila s takovým zápallem, že překonala očekávání publika i Poggiolesiho. Výkon Sibyl Smolové hodnotil Otakar Theer v Přehledu. Ocenil herečtinu křehkou grácií; napsal, že její výkon slibuje mnoho pro budoucnost. Režisér František Zavřel, který Sibyl Smolovou viděl při této premiéře poprvé, dal jí vřelé doporučení k Maxi Reinhardtovi do Berlína. U Jiřího Steimara se Otakar Theer obdivoval umělcově účinné herecké schopnosti. Souhra celku prý byla výrazná, bohatá a stylově vznešená výprava si vyžádala značnou finanční oběť. Bylo zřejmé, že mladí lidé věnovali myšlenky „Literárních profilů“ nejen chuť a lásku, ale i porozumění. Theerovi se líbil také Karáskův text. Ocenil jeho podmanivý půvab a ideu, kterou autor dramatu tizuje, i barvitou dikci. Poznal v Apolloniovi výjimečný básníkův vnitřní svět, hledající pravý život ve fiktivní oblasti krásy.

Pro Karáskova Apollonia z Tyany má největší význam Hilarovo kritické zhodnocení. Tento básníkův přítel si z Karáskova díla zvláště cenil Apollonia. Napsal o něm, že má tolik krásy, ideové hloubky a prudkého chtění, že patří k nejlepším pracím české moderní dramatiky vůbec.¹⁰ O autorovi prohlásil, že je z nejinteresantnějších a umělecky nejvíce disciplinovaných jevů českého písemnictví. Karáskův Apollonius byl bohem, napsal K. H. Hilar, o jakém snili básníci renesance i současnosti, jaký se však zrodil v naší době v Jiřím Karáskovi a ve Friedrichu Nietzscheovi. I když Hilar v Karáskově dramatu kritizoval malý spád dialogu, požadoval zjasnění některých míst a konstatoval jistou závislost v technice a scé-

⁷ V první části programu večera byly dobře recitovány Karáskovy básně, avšak méně zdařile provedena čísla písňová (na texty Jiřího Karáska). Básně Můj život a Mrtvým bohům recitoval režisér večera Pavel Neri (Petr Kropáček) a Sapho A. Kouglová. Tuberosey a Opojení, písně na slova Jiřího Karáska s hudbou Jana Cainera, zpívala Alba Kromholcová. Mrtvé ruce s doprovodem kytary v hudebním zpracování Cainerové zazpíval Josef Barek.

⁸ Jméno Sibyl doporučil umělkyni Miloš Marten, který se jí tehdy velmi obdivoval a věnoval jí svoji prózu Dravci.

⁹ Vzpomínky Sibyl Smolové na premiéru Apollonia z Tyany zaznamenal v roce 1967 ve Valu u Dobrušky, kde umělkyně tehdy bydlila, autor této studie. Po premiéře Apollonia z Tyany Sibyl Smolová odjela s doporučujícím listem Františka Zavřela k Maxi Reinhardtovi do Berlína. Zde působila s velkým úspěchem – a také v jiných divadlech – až do roku 1943, kdy se po náletech na Berlín vrátila do Prahy. Sibyl Smolová si po celý život dopisovala s Jiřím Karáskem ze Lvovic, s Milošem Martenem, s Arnoštem Dvořákem a Maxem Brodem. Tato korespondence však shořela v troskách Berlína. Jenom nepatrné zbytky jsou v archívu Lumíra Kuchaře. O umění Sibyl Smolové psal s uznáním berlínský kritik Alfred Kerr.

¹⁰ Český svět, 1906, roč. II, č. 5.

nickém rozvržení na Wildeovi, objevil v Apolloniovi umělecké dílo a ocenil v jeho autorovi nový a silný dramatický talent, který modernímu člověku mistrovsky předvedl jakéhosi pohanského Krista.

Drama Apollonius z Tyany neslo znaky ideových i inscenačních zásad Intimního volného jeviště. Provedení na Vinohradech (za účasti nejmladší herecké generace, ale v režii a za patronace ochotníků) probudilo vlnu kritiky. Viktor Dyk a J. J. Bor zdůraznili, že Karáskovo drama, psychické a symbolisticky dekadentní, vyžaduje také svůj styl na jevišti. Vylučovalo historickou realitu, vyžadovalo niterné vyjádření problému. Na místo antikizující přeplněnosti měla prý režie postavit Karáskovým veršům stylové milieu, nikoli barevnou a křiklavou směs, která by snad vyhovovala některé z antických veseloher Jaroslava Vrchlického. Bor¹¹ žádal pro verše Karáskova Apollonia dekorační praxi, jak ji představoval svým symbolicky vizionářským tvůrčím postojem anglický Edward Gordon Craig. Je-li Karáskův Apollonius drama lyrické, filosofické a současně veršovaná báseň, musí všechny složky spojovat vysoké herecké umění v jediný čistý a srozumitelný akord. Interpreti na studentském večeru na Vinohradech se pokusili jenom o nejlehčí: o veršovanou báseň. Leč ani v tomto směru zcela neuspěli. Nevyjádřili náležitě ani vnější krásu verše a nepověděli nic o skrytém dialogu zúčastněných duší, tak důležitém pro Karáskova dramata.

Po neblahých zkušenostech s ochotnickým provedením her na jevišti Intimního volného jeviště musil se ozvat varovný hlas o ochotnických hercích i po premiéře Apollonia z Tyany. Na díla rázu Apollonia z Tyany nestačila jenom dobrá vůle nebo píle amatérů. Proto se na počátku století moderní dramatikové ucházeli také o přízeň činohry Národního divadla. Když tam byli odmítáni, zamířili do divadla Vinohradského. Národní divadlo, kam Jiří Karásek ze Lvovic Apollonia z Tyany zadal, odmítlo hru dopisem ředitele Gustava Schmoranze. Jemu se Apollonius nelíbil, protože prý jeho scénický efekt by u valné části obecnstva zeslabovala Wildeova Salome a protože vztah Apollonia a Damida měl prý „odpornou“ příchuť.¹²

Není pochyby, že Karáskovo dílo ovlivnila Wildeova Salome. Avšak Jiří Karásek se v té době s nadšením vyjadřoval také o chimérické a démonické Salome Gustava Moreaua, jež podle svědectví Miloše Martena na něho působila tajemnou krásou stylizované halucinace. Měly tu svůj význam i vlivy výtvarné, které později u Karáskova někdy převažovaly nad literárními.¹³

Karáskův text Apollonia z Tyany upravil si později na operní libreto mladý operní skladatel K. B. Jiráček. Napsal operu s názvem *Žena a bůh*. Je to Jirákův opus 3, komponovaný v letech 1910 až 1913. Libreto vydala Hudební matice Umělecké besedy v Praze r. 1928. V tomto vydání bylo Karáskovo drama otištěno s korekturami textu, jak je udělal K. B. Jiráček v poslední redakci svého díla r. 1927. Tisk vyšel u příležitosti prvního provedení Jirákovy opery v Národním divadle v Brně (10. srpna 1928). Operu dirigoval Zdeněk Chalabala. Autor opery na tyto chvíle

¹¹ Samostatnost, 1910, str. 124.

¹² Podle dopisů, dochovaných v soukromém archívu Jiřího Karáskova ze Lvovic, nyní v majetku básnickovy neteře Marie Lipanské.

¹³ Podle dokumentů z literárního archívu autora této studie.

vzpomínal ještě po letech, jak svědčí jeho dopis r. 1967, zasláný autoru této studie. Operu později uvedlo Národní divadlo v Bratislavě, kde ji řídil Oskar Nedbal. Teprve r. 1937 ji dirigoval K. B. Jirák v Národním divadle v Praze. Jiří Karásek ze Lvovic se premiéry opery zúčastnil jenom v Praze.¹⁴

Král Rudolf v Hilarově režii

První zmínka o genezi tragédie *Král Rudolf* se objevila v Karáskově dopise Miloši Martenovi.¹⁵ Karásek si v něm stěžoval na hlubokou depresi a doufal, že mu nové dílo přinese jasnější tvůrčí náladu. Původně chtěl Karáskova Krále Rudolfa vydat Miloš Marten. Svědčí o tom jiný Karáskův dopis Martenovi, vyjadřující autorovo nadšení, avšak současně i pochybnosti, zda se mu jeho nové dílo o Rudolfovi II. zdaří. Počátky zrodu Krále Rudolfa jsou těmito dvěma dopisy určeny již k roku 1911.

Karásek vydal Krále Rudolfa ve svém nakladatelství Thyrsus r. 1916 a předtím ho otiskl v *Moderní revui* (s ornamentální výzdobou Františka Koblihy). Toto původní knižní vydání o třech aktech představuje dobrý čin básnický i dramatický. Klady spočívaly v odvážném, avšak básnicky možném a psychologicky přijatelném pojetí Rudolfa II., ve výborně vytvořených postavách alchymistů a dvořanů i oddané milující Gelchossy. Sugestivně působila Karáskova dramatická forma, vzácně sevřená a omezená na nejnutnější vnější prostředky.

V přepracování a rozšíření dramatu, na němž se podílel Karel Hugo Hilar, ztratilo se mnoho z jeho původních předností, avšak jak lze poznat ze dvou dochovaných stránek novějšího znění, byl původní, většinou prozaický text, na mnoha místech povýšen a propracován do veršové polohy. Karásek drama rozšířil a upravil pro divadelní scénu ze tří do pěti aktů. S ohledem na významné události politické a národní zaktualizoval hru melodramatickými a vlasteneckými pasážemi, komponovanými tak, aby splynuly přirozeně s původními scénami. Premiéra Karáskova dramatu *Král Rudolf* v novém tvaru se konala těsně před koncem první světové války, před událostmi říjnových dnů roku 1918.

Že tehdy politické poměry v Praze nebyly idylické, dosvědčuje také historie Karáskovy premiéry. Provozování hry zakázala c. k. rakouská policejní cenzura. Básnický text byl postoupen c. k. místodržitelství v Praze. V prohlášení rakouského policejního ředitelství z 26. června 1917 se zákaz odůvodňoval tím, že se v Karáskově dramatu popisuje Rudolf II. jako nemocný, krutý, egoistický a neschopný vladař, a také vzhledem k politické situaci v Čechách, vyvolané ruskou revolucí. Při podrážděnosti a rozčilení veřejnosti by prý mnohá místa dramatu mohla zavdat příležitost k národně politickým projevům. Vedoucí činitel tehdejšího policejního ředitelství c. k. vládní rada předložil na urgence divadla a po autorově obraně celou záležitost na vyšší místa k dalšímu úřednímu a cenzurnímu projednání.

Je nesporné, že Jiří Karásek, vystihnuv náladu konce světové války,

¹⁴ Jirákův dopis i upravený text Karáskova *Apollonia* jsou v literárním archívu Lumíra Kuchaře.

¹⁵ V dopise z 12. března 1911. Martenovy dopisy Jiřímu Karáskovi nejsou k dispozici. Ztratily se pravděpodobně v pozůstalosti Arnošta Procházky.

svým Rudolfem podněcoval a demonstroval proti rakouské monarchii. Po doplnění a rozšíření dramatu dal příležitost těsně před 28. říjnem 1918 k vlasteneckým projevům širokého pražského publika. Když na nátlak cenzury některá místa vynechal nebo je musil pozměnit (strany 36, 38, 39, 43, 68), bylo drama po dalším zdlouhavém jednání povoleno k provedení 12. dubna 1918. Tehdy však byla pro rakouský režim nebezpečnější situace, nežli jaká byla v roce 1917. V této souvislosti musíme ocenit Karáskův vlastenecký a neohrožený postoj. Jako autor statečně bránil dílo i jeho ideu. V tisku napadl c. k. divadelního cenzora Demartyna.¹⁶ Odvážnými slovy bojoval nejen za sebe, avšak vůbec za svobodu projevu veřejných a uměleckých pracovníků. Podle zákazu policejního rady Demartyna, jak psal tehdy Karásek přímo na adresu cenzora, prý vidí, že Demartyn může být velmi zdatným úředníkem, ale že vyšší a složitější cíle svého úřadu nechápe. Divadelní správa na Vinohradech se prý odvolává v záležitosti zákazu hry k c. k. místodržitelství. „Já však,“ napsal Jiří Karásek ze Lvovic v tisku, „se obracím přímo k jeho excelenci panu místodržiteli a žádám ho, aby způsobil nápravu v pražské divadelní cenzuře, nejen v Karáskově případě, ale v celé cenzurní praxi, krajně nepřátelské ke všem původním hrám literárně cenným, ale velmi obdivné k uměleckým výrobkům cizím.“

Hra Král Rudolf byla pak po autorových úpravách poprvé uvedena na scéně Vinohradského divadla 12. dubna 1918 ve výpravě (spolupracoval A. B. Hrska) a režii K. H. Hilara. Úspěch u početného obecenstva byl tak mohutný, jaký již Pražané dávno nezažili. Zvláště účinný byl závěr dramatu, v němž se silně uhodilo na vlastenecký a věštecký tón. Také výprava tohoto výjimečného díla, plná jemného taktu a pochopení básníkovy umění, působila sugestivně. Hilarův náčrt scény¹⁷ odpovídal autorovým představám, jak je vyjádřil i v glosách knižního vydání dramatu.

Představitel hlavní postavy Václav Vydra podal Rudolfa v duchu básníkovy představy. Jako vospělý interpret pronikl Rudolfovým subtilním životem, i když v první půli hry příliš zdůrazňoval císařovu duševní labilitu, přecházející až do patologie. Teprve v závěru se Vydrovi podařilo dospět k přijatelnějšímu tónu i gestům.¹⁸ Nejumělečtějším a nejvíce uchvacujícím výkonem byla Gelchossa Anny Iblové. Herečka v ní podala ženu nezkratné vášně a zpěněné krve, opíjející se vlastní tragikou. Matyáše hrál Eduard Pražský. Neodhadl vladařský typ této role a choval se příliš přátelstky i měkce k ostatním postavám, zvláště k Johnu Deeovi. Silně podtrhl jenom svoji chtivost po královské koruně.¹⁹ Heřman Křištof Rusworm Romana Tůmy byl každým coulem rejtar. Karlu Jičínskému v komořím Rumpfovi se podařil portrét shrbené dvorní stvůry a Bedřichu Karenovi i Františku Hlavatému slušely masky prohnáných dobrodruhů.

Na scéně Vinohradského divadla se Karáskova hra reprizovala devětkrát a byl o ni zájem i mimo Prahu. Například v Kolíně a v Rokycanech pohostinsky vystoupila v roli Gelchossy Míla Pačová.²⁰

¹⁶ Národ, 13. července 1917.

¹⁷ Hilarovy skici výpravy se uchovaly na rubu některých listů Karáskova rukopisu Krále Rudolfa.

¹⁸ Týn, 1918, č. 4, str. 187.

¹⁹ Večer, 13. dubna 1918, str. 4.

²⁰ 4. září 1918 v Kolíně a později v Rokycanech.

Nelze upřít, že vinohradští herci vykonali pro Karáskovo dílo mnoho, umělecky i výpravou, avšak především Hilarovou režií. Přesto však se kritika vracela k tvrzení, že druhé zpracování Krále Rudolfa se více řídilo všemi jinými momenty nežli čistým kouzlem básnické a dramatické myšlenky. Čím snad získalo na vnější a dobové působivosti, tím více ztrácelo na básnickém vyslovení Rudolfovy postavy. Pravda tohoto tvrzení záležela zčásti v tom, že hra o Králi Rudolfovi byla na úkor umění deformována rakouskou cenzurou a neklidnou politickou situací v Praze.

Anonymní austrofilové psali,²¹ že Karáskovo drama dosáhlo hlučného ohlasu, za nějž prý autor děkuje jenom partiím tendenčně přibásněným. Také prý strhl obecenstvo tirádami na oslavu staré Prahy; diváci prý tleskali u vytržení staropražským vlasteneckým deklamacím. Není pochyby o tom, že v posledních měsících existence staré monarchie hledal také Jiří Karásek ze Lvovic cesty, jak by krásou a monumentalitou historické Prahy a úderností rodného jazyka povzbudil obecenstvo k projevům vlasteneckého nadšení a k demonstracím za nový stát. Že to v tomto případě bylo ústy krále Rudolfa a anglické dobrodružky, nemění nic na Karáskově uvědomění a odvaze.

Drama Král Rudolf představuje v Karáskově díle jisté novum: ačkoli i v něm chybělo mnoho do realnosti, zejména historické, přece jen zde zavládla „literární hmota“ a nikoli fluidum, v jakém si Jiří Karásek dosud liboval. V realnosti sujetu, v zachycení několika postav z historie, i když za nimi opět ležel zastřený portrét autorův, jeví se nový Karáskův postoj jako reakce proti sobě samému.²² Otokar Fischer Karáskovi vytýkal, že zatoužil po vavřínech snáze dobytelných. V Rudolfovi se prý totiž přizpůsobil a náladou i technikou díla vrátil ke svým tradičním vývojovým stadiím, dokonce do jevištního dění krále Rudolfa „se přelévá smutek i vznícení Karáskovy Gotické duše a melancholická krása Endymiona“.²³ Fischer v podstatě odmítal tyto staronové zdroje a nálady Karáskova posledního dramatu, poněvadž z nich nelze čerpat ani je rozvíjet.

Král Rudolf je dílo psychologické, soustředěné na duševní tragédii titulního hrdiny. Zachytilo kus skryté dějinné pravdy prostředky odhátými říši snů, imaginace a iluze. Není to obraz historický, nýbrž vnitřní. Je to realita složená z příznaků. Na postavě melancholického krále autor vytepal rysy sympatické nebo shodné s vlastní povahou a estetickými zásadami. Podařilo se mu z hloubek věčnosti a zapomnění vynést na povrch duši dávné doby a tragiku člověka, která jinak a v jiném osvětlení zapadá. Karáskův Král Rudolf je mnohem více i mnohem méně nežli král historický. Obsahuje světlo umělecké pravdy, do níž se prolнула nová existence vyšší krásy. Proto Král Rudolf rozštěpil kritiku na dva tábory: jedněm patřil do pokladnice českého dramatu, druhí jej odsuzovali, i přes jeho poetické kvality. Je nesporné, že na tvar Karáskova Rudolfa působil Rudolf Grillparzerův. Ovšem u Karáskova pronikala lyrika do všech dramatických prací, tedy také do atmosféry Krále Rudolfa. I v něm dominovala tak, že, jak soudili někteří kritikové, „chtělo toto dílo zůstat jen knihou a po scéně netoužilo“. Že však měl Král Rudolf dramatickou jiskru a di-

²¹ Národ, roč. II, 18. dubna 1918, str. 194.

²² Vídeňský deník, 14. listopadu 1918, zn. k.

²³ Česká revue, květen 1918.

vadelní krev, o tom svědčil Hilarův zájem. Tento básník a režisér by se nedal zlákat šedým nebo jen málo živoucím dramatem. Karel Hugo Hilar se v Karáskově díle nemýlil a plně prokázal jeho divadelnost. Nastudování hry v Městském divadle na Vinohradech bylo mimořádně úspěšným projevem Hilarovy režie. V podstatě Hilar i při této inscenaci pracoval účinnými prostředky shakespearovské scény: mohutným gotickým obloukem a dvěma menšími lomenými kruhy, jimiž mistrně manipuloval v průběhu dramatických akcí. Účinnost i přehlednost na jevišti zvýšil Hilar několika schůdky, sestupujícími do pozadí. Herci se pohybovali s přísnými gesty na malém prostoru. Hilar je lадně rozestavoval, aby se pozornost rozprostírala na všechny. Jednotlivé obrazy ladil režisér harmonicky, na některých místech je utlumil (alchymistickou pracovnu) nebo zase barvitě rozehrál a gradoval (jako například v závěru hry náladové jítro nad Prahou). Podobně vypravil Hilar i obraz zahrady u Hvězdy, který však příliš připomínal poslední akt z Rostandova Cyrana.

Inscenace Karáskovy hry patřila k těm Hilarovým režiiím, v nichž tento umělec uplatnil a v linii velkého stylu náležitě podtrhl lyrickou složku hry. Zvláště vyzvedl a emociálně zdůvodnil oprávnění monologů, charakterizujících přecitlivělost Rudolfových nervových vztahů a snových rozpoložení Gelchossy. Takto Hilar promyslel hru do všech detailů. Přitom se vysoce oceňovalo, že na Hilarově scéně se přes zjemnělou atmosféru projevila zdravá touha po skutečném životě, že z díla ani ze scény nepronikaly tak iluzorní přízvuky, jak tomu bylo kdysi v Karáskově *Snu o říši krásy*, a že tu také erotika měla zdravý podklad. Dekadentní rafinovanost *Scarabea* a *Posvátných ohňů* ustoupila v *Králi Rudolfovi* přirozenosti. Avšak i v tomto dramatu sledoval autor své vzory a inspirátory: Oskara Wildea, jeho *Florentskou tragédií* s kardinálem z Avignonu, médium krásavice (Gelchossa) z *Dumasova Balzama* a *Kolarovy Pekla* zplozence. Z *Karáskova dramatu* zešeřelého *rudolfinského Hradu* vystoupila umělecká pravda, v jejichž rysech se spojila básnická imaginace s duší doby, skutečnost estetická s pravdou dějinnou. Přitom však Jiří Karásek ze Lvovic přece jen měnil a stylizoval v *Králi Rudolfovi* wildeovskou filosofii lži a aristokratické výlučnosti. Hledal cestu, jak vyjít ze studené samoty a přiblížit se k tomu, co původně umělecky i osobně odmítal.

Jiří Karásek ze Lvovic se dramatem *Král Rudolf* vychýlil ze směru, který sledoval od založení *Intimního volného jeviště*. K odklonu došlo ze vztahu, přátelství a spolupráce s Karlem Hugem Hilarem. Tento režisér měl od mládí blízký vztah ke Karáskovi i k *Moderní revui*. Jeho vlivy působily na Karásku i po Hilarově návratu z Berlína, kde se seznámil s uměním Reinhardtovým a s dramaturgií Kerrovou.

Když Hilar uváděl *Karáskova Krále Rudolfa*, rozvíjela se již *vinohradská scéna* v umělecky ukázněný a průbojný celek, vyrovnávající se nejen *Národnímu divadlu*, ale *pozvolna* přejímající vedení v celém českém divadelnictví. Tedy i *vitězství Karáskova dramatu* ve *Vinohradském divadle* mělo větší význam, nežli se na první pohled zdálo.

Hilar provedl *Krále Rudolfa* po velkých úspěších, jichž dosáhl inscenacemi *Mariova Tristana*, *Dykova Velikého mága* a *Ibsenova Peera Gynta*. Takto se snažil Hilar za pomoci Jiřího Karáška, *Jaroslava Marii* a *Viktora Dyka* zúrodnovat písčinu minulého *štechovského režimu* na *vinohradské scéně*, *tradice Kvapilovy* a *konzervativní tendence Schmoranzovy*. Takto

zahájil také na první scéně směr nového českého divadla. Je proto tím významnější pro Karáskovu dramatičku a odkaz Intimního volného jeviště, že výsostný režisér moderního českého divadla Karel Hugo Hilar již v prvním desetiletí našeho věku tak vysoko ocenil reformní význam a odkaz i aktivitu uměleckého kruhu Intimní volné scény, zvláště pak také dramatickou tvorbu Jiřího Karáska ze Lvovic, jíž intenzívně a s přesvědčením o její umělecké výši pomáhal na tehdejší jeviště.

To, oč usilovali umělci z Moderní revue v Intimním volném jevišti, na jehož program navázalo v době další vlny nespokojenosti s Národním divadlem pozdější Lyrické divadlo, uvítané nadšeným Theerovým manifestem, realizovalo se v umělecké osobnosti režiséra K. H. Hilara.

