

FERDINAND PUJMAN

## DVĚ POSTAVY NÁRODNÍHO DIVADLA

### I. DIVADELNÍ DÍLO FRANTIŠKA KYSELY

#### 1

Divadelník renesanční (Serlio) a barokový (Burnaccini) navodili dojem hloubky: jednak perspektivní úběžností, jednak malovanou skladbou stínů vržených, jež nejčastěji počítala s osvětlením souměrným. Na chrámové klenbě malba otevřela, rozevlála strop a nadnesla jej, měnila jej v stoupající oblaka, jež tíhla k výši nedohledné; malba docílila stejným způsobem, že divadelní pozadí se oddálilo zdánlivě, že obzor jakoby se zotvíral a ro-zestoupil.

Kysela však postihoval hloubku osnovami rovin, osnovami stupňovaných jasů, rovnoběžných s průčelím, a skladem tvarů ozářených světlem zbarveným a světlem síly nestejně; místní, vlastní barva útvarů se uzpůsobovala dopadajícími paprsky.

Wickhoff, znalec, u něhož se doškolil Max. Dvořák, hledal, čím se nakazilo dějepisné malířství a malba lidopisná — jejichž postupem se spravovalo před Kyselou celkem divadelnictví. Jim nešlo — praví — o účinek dávných obrazů, jim záleželo na sestavách příhod z časů zašlých, s přejímáním tehdejšího šatu, nábytku a náčiní; a umělec, jenž měl se starat, aby dokončil vlastní dovednosti, vydával jen počet z krojů, zvyků, vzhledů doby minulé; špatný příklad Velké Opery ho nenaučil, kterak diváka vést do období někdejšího, nýbrž, jak s ním vstoupit do výjevů teatrálních: skládky a ne skladby věcí bývalých.

Ze tří rozmanitých stanovisek plyne jeden závěr platný pro každého jevištního výtvarníka: soustředit se *na podstatný názor; na podstatný útvar*; který pro svou výstižnost je trvalý a přechází období i směry. Směry, *-ismy*, které malíř vstřebá, pojme silou osobnosti své; ta ze sebe je vydá podobami rázovitými a vlastní původnosti při tom nezažívá.

Kysela byl malíř předně dokonale připravený; znal se dopodrobna v kusu — předloze; a s nadáním i prací, k piplavosti svědomitou, činil z návrhů

svých *díla*, tj. *věci důkladné*, a touto důkladností stálé. K vůdcům vzdělanosti české, bezejmenným (lidovým) i jmenovitým umělcům, lnul s obdivem a díkůvzdáním. Na něm naplnil se po několikáté úděl českých tvůrců: přiznala se jim až za čas rázovitost národní, protože si našli nebývalou cestu, nečekané spojky odkazu, jež zanechávají nám, potomkům svým, předkové; že obohatili jej vlastním přínosem a nebývalým vhledem do umění světového. A vrstevníkům, kteří poznávali dílo jeho kuse, neúplně — jasně, ihned, přednosti v něm rozeznával Zdeněk Wirth — zdál se z počátku hned novotářem nadměrným; hned vyznavačem lidového malůvkářství přílišným; a jindy strůjcem náznaků, prý odtažitých, v kterých postrádali věčný význam. V Kyselově díle tkvěly tyto rozmanité prvky vskutku, ale zakloubené v obrazovou skladbu ústrojně; z ní plynul jejich smysl úplný.

Kysela byl malíř *přetvárný*: znal mnohé tvary, mnohé stupně tvarů, uměl patřit do života z mnoha nazíracích úrovní a poloh. Dobře viděl do příkladných (ne jen odzíraných) povah smetanovských, dobře viděl do drobného světa postaviček venkovských a občanských, tak jako uměl zveličit a vznášet prostranství, kde jednali a pohybovali se vladaři a bohatýři, lidu svého představitelé, jimž uměl vzdělat byt a vzhled a odění, k nimž není v dějepisech dokladů. Ta díla nejzávažnější však tvořil v období, kdy zřetel vrstevníků zabýval se mravem *současným* a podobiznou lidských *soukromí*, kdy chvíle přítomná se zdála nutkavější, nežli odkaz předků, *nežli příští nenarozených*, kdy zpívaná hra česká, která zpředmětnila úděl svého kmene v Braniborech, Daliboru, Libuši a Blaníku, se zdála nečasová; pro tehdejší dny až příliš nad skutečnost vznesená. Pomníkové umění i na divadle vydaří se zřídka, zřídka zraje, protože se v něm, jak Šalda vyřkl, projevují kromě osobitých vloh metafysické tři ctnosti národa. Kysela je projeviti uměl, a to první, neboť nepodlehł svodu malby dějepisné, ani lidopisné, od předchůdců na rozdíl. Smetana je všeobsáhlý. Divadlo, kde proluly se mnohé, nejrozmanitější řady umělecké, viditelný, slyšitelný, posunkový; divadlo, kde účinkují obrazivé postavy a obrazivé pospolitosti, i tvary, přepodobující hmotu nejodlišnější, je lidským podobenstvím světa vznikajícího. Z toho závěr pro každého návštěvníka: soustředit se na podstatný názor k úplnému proniknutí díla. Kyselovo divadelní dílo potrvá a úcta k němu zobecní a poroste, tak, jak se roztržité soudy současníků zcelí za čas pospolitým poznávacím úsilím.

## 2

Dílce výpravy, jichž používá divadelní obraznictví, plní dvojí určení; zakrývají zákulisí, obvodové zdi i provaziště s podstropím. Zároveň však člení, utvářejí prostranství a poznačí je, přepodobí. Na výpravách Kyselových



toto dvojí určení se podmiňuje, naplňuje nedílně. Částem výpravným on vtiskl zhusta nový vzhled a obdařil je svěží úkonností.

Soffity jsou táhlé pruhy plátna; spouštějí se s provaziště; zamezují výhled do podstropí. (Oblouky, též shora obsluhované, dosahují pobočnými nohami až k zemi; zúží podívanou se stran).

V Daliboru Kysela je řadí (do průčelných rovin) jako vlajky, jako praporey, a nad cestou, kde vladař kráčí, visí od popředí nazad baldachýn, jenž v převratu a ve zmenšení, jako stejný prvek výtvarný, se opakuje nad trůnem; prvky těmito se sjednocují oba obrazy, kde vystupuje král. V Karlštejnu svrchní vlajky sřásnily se, zaoblily obrys řetězovkový. A v Nepřemožených i Dráteníku nadechnutou barvou, lehčí látkou, splihlejšími žebry, přizpůsobují se občanskému dějišti. Rozmanitým zdrhováním záclon, použitých za pozadí, za svrchní i za postranní závěs, článkuje se jednak uzavřené prostranství a zároveň se zřetelněji uplatňuje světlo s místopisem svým. Někdy obloukový útvar, někdy sama barva o sobě již působí jak odznak: ve Foerstrově zpívané hře oblouky se vykrajují *srdčitě* a pokoj ve Dvou vdovách rozdvojit se nenápadně v koutek růžový a na prostranství žluté. V zasedání, které schvalovalo návrh, poznamenal kdosi náraz: barva lásky, barva žárlivosti.

Oblý obzor, horizont, tak jako púlka vysokého válcového pláště, ohraničí jeviště; (jest mělký na Národním divadle a strmým, vznosným, svislým rozměrem se musí nadnést malá hloubka, aby prostranství se nesvíralo, nýbrž zveličilo). Kysela jej užil jmenovitě do Libuše pro výjevy hromadné a vztyčil okrajová sloupová tak uměřeně, obezřele, že se před pozadím tyčí veličenské, pomníkové prostranství; že sloupovým se při tom orámoval mračný oblak, z kterého se nenásilně vynořují (promítané) zjevy bohatýrů českých, jako věští vidiny. Kysela však uměl volit pro obrazy promítané nejen uměřený rozsah, nejen umístění ústrojné a náležité; vážil pečlivě a jemně jejich světelnost, jas obrysu i jeho vytracení v Blaníku; ve Foerstrově Bloudu, kde se zbarví, zčeří obzor zlatistými paprsky, jež jako čerchané a tetelivé, přetržité linky dští svou září z nadhlavníku. V Dráteníku, v Jakobínu, zdrobnil vlastně oblý obzor, přiděliv mu úkon opačný. Jím *zmenšuje* a *svírá* dějiště a svislým stříhem získává v něm otvory, kam staví ostění i mezní sloupy.

Linéament, síťový, čar svislých, v Kyselových obrazech se přerouzuje, věcnatí: buď v alej útlých sloupků (v Orfeovi); ve trámův (do Libuše); v tyčkovinu, ve mřížoví, ovíjené úponkami popínavých rostlin, do Deváté louky, do Starého Bělidla.

Prvky výprav Kyselových účinkují tedy nebývale; jako levé panoramatické křídlo v prvním dějství Dalibora, s místopisem světelným tak rozvrženým, že se plocha prolamuje na vyčnělé pilíře a na zeď chrámu s řím-

sami a fiálami, které ustupují nazad. Krajinové prvky výprav Kyselových postihují divadelně rázovité ovzduší a obzor. Nebe z díla Ostrčilova Skon Vlasty, rozčěrené ležatými, zpřetrhávanými stehy pablesků; a moře do Nepřemožených, se sopkami, s pobřežím, jež citlivkově odměřuje pozemí a vodstvu hranici. Krystalové nitro, pomníkové krajkovité velum, rozkle nuté nad blanickou bohatýrskou družinou — hlať ducha národního zcela vyhraněná z pozemského rmutu, z pozemského matečného louhu; husté hvozdy pro operu Dvořákovu Král a uhlíř.

V Shakespearově Bouři Prospero je renesanční Faust; Sarastro z Kouzelné flétny je Faust doby osvícenské s čirým bloudem Taminem, a s postavami odstupňovanými, hierarchisovanými, podle poznávacích vloh: Mozart našel nové tvary pro dantovské soustředné a vyvršené kruhy prozírající, a pro jednotu poznávací. Kysela je přepodobil tak, že zachoval týž půdorys, týž stoupající rozvrstvený nárys ve všech dějištích, jež Mozart mnohokrát střídal. I v Orfeovi osvědčil své *variační umění*, jež obměňuje celým dílem jeden motiv základní, a krátí zároveň i proměnové přestávky.

Napořád se projevoval u Kysely rozvrhový důvtip, důmysl, jak členit dějiště a neopakovat se při tom. Příklad vzorné účelnosti, prostý do samozřejmosti: hospoda z Prodané nevěsty; příklad složitější z Orfea, kde podlaha a trojí stupně předznamenávají trojí dráhu závitovou: cestu rovnou, na podlaze, po závitu nejmenším; trať k půli vzestupnou a z půle klesající; ve dvou souběžných a obšírnějších vyvýšených závitech.

## II. VRCHOLNÝ ZJEV DIVADELNÍ: MARTA KRÁSOVÁ

### 1

Tři ukázky úvodem. Preissová se zabývala dějem Její pastorkyně dvakrát; nejdříve jej zpracovala divadelně, za 40 roků výpravně; co podávala před tím hra, to vyslovuje nyní ústřední část povídky; v rozložitém úvodě a stručném závěru se čtenář seznamuje s událostmi, o nichž posluchač a divák nevěděl. Že Kostelnička (jako Karoliny Světlé Enefa) už v mládí vynikala dokonalostí a pílí, jasnou výřečností, smyslem pro krásu, že vážně pojímala život, o tanec a o zábavy nestála, že vlohу léčit podědila po otci (měl v sobě modrou panskou krev), že zdatně vedla hospodářství po tátově smrti, když se její sestra vyvdala a ona — Petronina Slomková — se postarala o matku. Jak si vzala zhýralého Tomka Buryju, když záhy ovdověl a s dcerkou zbyl sám, z touhy, konec konců marné, napravit ho. Jak prokarbanil její majetek, jak zdatně živila se krosnařením, podomními dodáv-



kami másla, vajec, jak z chlapeckých už sklonů vytušila, oč je Laca opravdovější, než jeho bratr.

Jak porota ji odsoudila na dvě léta do žaláře, jak ji Jenůfka a Laca oddaně a něžně odváželi k sobě. do pronajatého mlýna, do kraje, kde nikdo neznal jejich minulost, jak nedočkala se už Lacova a Jenůfčina děcka...

Takovéto údaje, byť ne tak ucelené, ale útržkové, rozptýlené, najde herec někdy v tom, co o něm, nezúčastněném té chvíle jevištního průběhu, druh jeho propovídá. Obrazivost množí, obohacuje, sjednocují tato svědectví. Čím více srodných poznatků, tím obsažnější *náplň postavy*.

Vláda potrestala „státně nespolehlivého“ Puškina a k nucenému pobytu ho vykázala do rodné vsi nedaleko Pskova. Básníková řeč se obrodila stykem s venkovany, našla sebe samu. Chůva v zimních večerech mu vyprávěla pohádky a zkazky slovem jadrným; a čeledě, za jejího vedení, mu předváděla obřadové obyčeje, v předvečerech významných dnů ročních. „Chůvu z Oněgina psal jsem podle Tebe“, řekl básník s povděkem své pěstounce, než oslavil ji uznalými verši. Tato postava má přebohatou náplň. Divadelníci ji někdy ochuzují; její podřízené společenské postavení přenášejí do údělu, který během děje plní tato nenápadná, ale *směrodatná osoba* (upozaďovaná ostatně i honosností panských šatů); nevyrůstá nad obratnou pomocnici šlechtického sídla; o málo, a byla by z ní pochlebnice bez důvtipu, bez životní moudrosti.

Ale Dostojevskij přiřadil ji k Pimenovi, letopisci, který váží skutky vladarovy podle toho, zdali nesou prospěch poddaným, k letopisci, který píše paměti. Rodná řeč má věkovitou paměť; matky (ne však matky pofrancouzštělé z dob Puškinových, ale pěstounky a chůvy) učí děti těmito slovy — památníkům, těmito slovy — pamětníkům; vznikla pospolitou účinností zástupů, a zůstává v nich síla družít jednotlivce s rodem, s domovinou, jaká bývala a je a bude, jak se liší od ciziny. „Vypravuj o dávných časech!“ Svou vlastní výzvu vložil Puškin do úst Taťány; a žena z lidu básníka i dívku předělává „podle ruské míry“: vymkli se té rodné míře oba, vlivem výchovy a četby. Filipěvna přerůstá své okolí: Larinovou, Olgu, povrchní a přelétavé bytůstky; k ní, k jediné, lne Taťána, jež doma v rodině si vedla jako u cizích; Filipěvna okamžitě uhodne, jak na svěřenku zapůsobil host, druh Lenského, a nedovtipnost předstírá, když vnuk má psaní donést sousedovi — váhá schválně, krotí, oddaluje dívčí unáhlenost. Tyto chůvy („*družko mladosti mé rmutné, vetchá hrdličko* —“ Puškin) chovaly se ke svěřencům s něhou víc než mateřskou; „*já si na citlivůstkářství nepotrpím; ale ta má chůva! Představ si, že sedmdesátiletá se naučila nazpaměť novou modlitbičku za obměkčení srdce panovníka a za zkrocení sveřeposti ducha jeho* — básníka car poslal do vyhnanství — *modlitbu složenou asi už za cara Ivana,*“ psal Puškin Vjazemskému.

A Zeyer: „Epopeja nemůže býti než vypravování národních událostí z dob, majících povahu mytickou nebo polomytickou ... Sebral jsem tradice české a slil ve svém „Vyšehradě“.

Libuše, Přemysl, Šárka, Ctirad, Vlasta, stáli srdci mému nejbližší, a proto jsem začal Vyšehradem. Kde nestačily fragmenty z kronik a tradic, sáhl jsem k pohádce národní, české nebo jihoslovanské, a bral jsem z nich, co se mi hodilo a co se mi zdálo mytické. Jednu z těch pohádek, tu o Zeleném vítězi nenašel jsem v žádné sbírce, ani jméno její, které vždy tak divně na mne účinkovalo a ovanovalo mne jako duchem báje: našel jsem mlhavé obrysy té báchorky v paměti své ... Vypravovala nám ji, (mně a starší sestře) stará naše chůva. Žena ta byla nevědomky poetou ... Jejím vlivem pro své štěstí nebo neštěstí jsem stal se básníkem českým, přes všechno své pozdější nečeské vychování; ... ona se stala, dávno. ač už mrtva, mým spolupracovníkem při Vyšehradě. Báseň ta má zabarvení jako její vypravování; z těch dávno umklých úst slyšel jsem poprvé jméno Libuše a Vlasty a dětská moje duše vnímala ty obrazy tak, jak ona mi je kouzlila před zrak. A nevymizely mi už nikdy z paměti ... Kouzlo bylo asi tím tak silné, že tradice, bez prostřednictví knih, přímo ke mně mluvila ve věku tak vnímavém. Pohádka o Zeleném vítězi zemřela snad v tradici s tou starou ženou, která mně ji vypravovala. Soudím o vysokém stáří pohádky té z toho, že slovo vítěz má v ní ještě dávný význam bohatýra, rytíře, jako posud u Maďarů, k nimž to slovo asi od Slováků se dostalo v tom smyslu ...“

Tyto chůvy našly štěstí, učily je hledat v niterném souladu, nikoliv v úkoji vášní.

„Podle ruské míry“ napravuje Natašiny poklesky i Achrosimová. Má čtyři syny ve vojsku, tím spíše k svému miláčkovi, ke kmotřence Nataše, se chová jako matka: jako přísná matka. Příkladem i slovem školí dívku vlastenecky. „Mluvila jen rusky“ (za Bonapartova vpádu, kdy se šlechta, odcizená domácímu jazyku i mravu, nakvap učila své rodné řeči). „S kým jsi styky měla? S Helenou! Cos našla tam? Nápady z Francie, nádheru z Francie ... Proč jsi tam lezla Ty?“ Tolstoj vypodobil tuto paní s mnoha stran. Povahově: nevynikla ani bohatstvím, ani hodnostmi, ale přímým duchem, otevřeným, prostým chováním. Ji znala celá carská rodina i celá Moskva, celý Petrohrad; obě města se jí obdivovala a tajně smála její příkrosti a vypravovala si o ní anekdoty; nicméně však vážili si ji a báli se jí. Vzhledem: vysoká, kyprá, padesátiletá, hezké tváře, vysoko v záklonu držela hlavu s kadeřemi šedými. Pohybem: Chodila přímo, říkala přímo a hlasitě, rozhodně, své mínění a celou osobností jakoby kárala ostatní lidi, z vášně, choutek a slabostí, jejichž možnost neuznávala. Tolstoj dovršuje tuto náplň příznakovým posunkem: zvolna si rovnala široké rukávy šatu, jakoby si je vyhrnovala.



Umělkyně, jejímž dílem obírá se toto pojednání, ztělesnila Kostelničku, Filipěvnu *s celou náplní* těch postav; vše splnila, co po představitelce Achrosimové by býval vyžadoval Prokofjev i Tolstoj.

2

Hlavně však se zasloužila o domácí tvorbu. V *novém pojetí a s vlastnostmi i rysy před tím nerozpoznanými* vystupují její matky, tety, babičky (tak překvapivě, jako kdysi dívky ve výkonech Nordenové). Umělkyně objevuje na postavách krajanek *dar ducha*, jako povahový základ, na kterém i vlastní divadelní výkon staví. Němcová jej oslavila v Babičce, Světlá v Kantůrčici, Krásnohorská v Róze, Preissová i v Jenůfě i v Kostelničce, Sabina už ve Veruně. Dar ducha — význak ženy příkladné a nedocenitelné pro národ. Enefa od děda (Kostelnička od otce) zná léčit, hojit; krásně šít a šaty zdobit, důmyslně hospodařit; s prací jakoby si hrála; mnoho znamenitých věcí umí, všemu líp, než jiné, rozumí. Není žhavá po penězích, neopovrhne nemajetným, cítí v sobě údel učit nevědomé, napravovat provinilce.

Divadelní pokolení kolem r. 1900 (a obor nižších hlasů ženských hlavně) bylo příliš *doslovné*: veršem řídilo se víc než hudbou, slůvkem víc než celým smyslem. Veruna — *s převahou* o sobě zpívá, že všem se nezavděčila, že starou čarodějnici ji jmenují; z náhodného přízviska se vyvodilo nevrlé a drsné pojetí, v němž vytratil se všecken důvtip bylinářky, sčtělé, prozíravé, vidoucí. „*Macecha zlá*“ tak předznamenávala Hátu, že ji předváděly jako výlupek všech sveřepostí; jakoby se nezhlížela ve Vaškovi, možná zálibněji, nežli Krušinová v Mařence; jakoby „*Kde jsi to sebral?*“ nemohlo se předvést v usměvavém podivu, jakoby se *okázale*, vědomě, ne bezděčně a v nestřežené chvíli, Hátá pohoršila nad příchodem Jeníka i synka — medvídka. K tomu scestí vedlo příčin víc; zvyk bortit nápěvový obrys pod záminkou důrazného pronášení; hrdla nedoškolená a už ne dosti pružná, aby ozývala se z nich vyrovnaná, nepřerýtá kantiléna se žádoucím přednesem, ne vynuceným ze zchátralých hlasů; souhra, založená na postřezích z mládí, nebo odzíraná od předchůdců, střídající změkčilou i trpnou „srdečnost“ a hněv; zloba, jako známka síly — místo důmyslu, jenž včasným zásahem by čelil překážkám a projevil se jednak střehem těla, jednak podílením na souhře.

Příklad: jak v odpor tomu Martinka, v podání Krásové, je zajedno s neteří (schovankou tak milovanou, že jí to až vyčítaly její vlastní dcery) proti Palouckého námitkám. Jak vidí po mateřsku do Vendulky, jak se ihned do ní vpraví, jak si ihned najde záminku, skrýt dívku ve svém domku před hanbou, jak o smír opatrně slůvkem zavadí a neplísni a nehubuje, nýbrž

radí spíše; jak je čiperná, jak statně chodí (jakýpak to „starý věch?“), jak s úsměvem a beze strachu na strážníka vyzraje . . . Dříve do Tajemství oblékali se herci venkovsky, ne městsky, ač to předpisuje básnířka i skladatel. Dlouho trvalo, než představitelky se sžily s novým krojem. Buďto Rózy vyšňořily samu postavu až světácky, anebo skrývaly pod novým oděním vesnický ostych. Krásová však naráz byla svá (ne jenom v nebyvalých šatech) ale v celé úloze. Navazuje — divadelně — *na vzor české ženy, zdomácnělý v naší slovesnosti*: není žhavá po penězích („*když naši pro mamon Vás odbyli*“; „*neusoužíš jedináčka pro několik stříbrných*“; „*kdyby býval unesl mne v osud nejchudší*“); pěstuje si Blaženku a chrání ji jak matka, usiluje, aby neteři se milování dobře vyvedlo. Bonifáce, nápadníka zištného, hned prohlédne a jemným žertem drží si ho v odstupu. Ty všechny údaje a události tvoří ovšem obsah úlohy a každá její představitelka je pronáší a vyřkne. Krásová však předvádí i *jejich vztažnou důsaznost a důležitost*, odhaluje *úkonem*, co v nitru osoby se děje. Příklad: „*Rádce náš Vám svěřil tajemství, jež nás přece spojí . . . Vy ale nic jste nevykonat*“ . . . — vyčítavý pohled do užaslé Kalinovy tváře. „*Nic neradil mi rádce Vás*“ — zahledění zkoumavé, v němž dohad: nevědomost opravdivá, nebo Kalinou jen předstíraná? Varování, aby Blaženka se střežla „falešné lásky Kalinů“, má přímý vztah ke srážce z I. jednání a úděl, přímět k řeči, k vysvětlivce toho, k němuž její láska nerezaví; vyzpytovat — a to výpadem a srážkou — proč se o smír ani nepokusil.

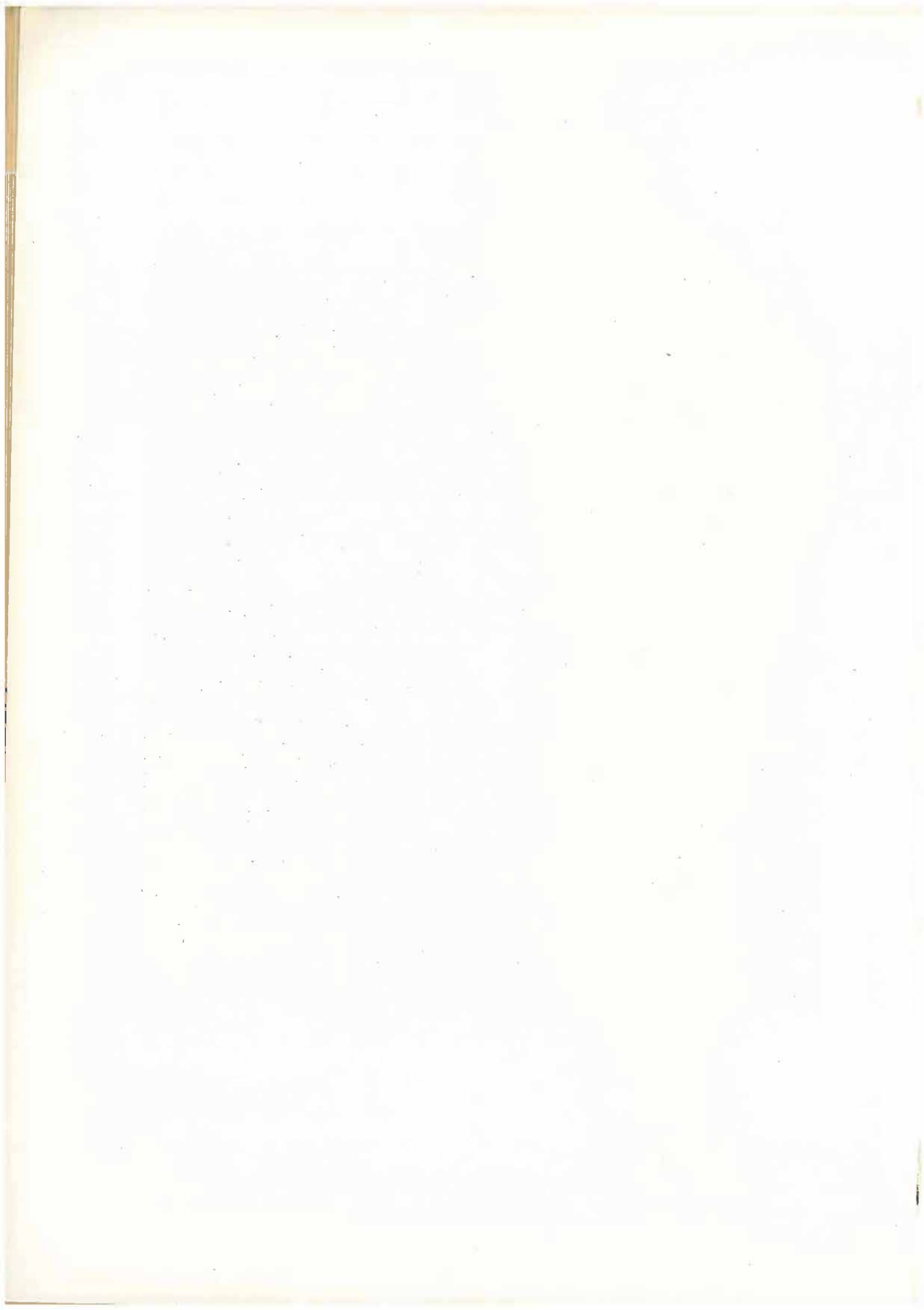
Umělkyně tedy ztělesňuje postavu svou tak, že osvětluje nejjasněji *události ústřední* a ostatní jim podřizuje s odstupněním; a že znázorňuje stav své duše *úkonem* a skutkem, k němuž tento duševní stav za určitých okolností přinutí ji osudově. Čili: co se děje v duši postavy, to ona ukazuje přímo, bez okolků, svými činy. *Umělkyně skládá divadelní výkon* — a to s rozčleněním hudby ve shodě — a přesně, rozvážně *jej staví*, s pracovitostí a pílí. Obě tyto blahodárné ctnosti dovršují dodělané dílo tak, že mizí z něho jakákoli náhražka: nabubřelost, přehánění, pozlátkový nátěr, že v něm zbudou *poznávací útvarové podstaty*.

Slovo „drama“ znamenalo v dórské řeči ústřední událost. Názvem dramatický — v rozšířeném smyslu původního slova — rozumí se tedy nápěv, postoj, pohyb přednesově přiměřený událostem, přiměřený jejich původcům a strůjcům. Pronášení, přiměřené osobám i událostem, poznačuje pravá, ryzí divadelní díla; nezaměnitelně odlišuje povahy a dovršuje jejich důslednost; pozvedá je z řádu živočišného a ze soukromí setrvalé do obrazivého řádu, působí, že „nevypadnou z úlohy“. Toto přiměření ústřední se vtěluje pak do tvarů a článků, které jím jsou podmíněny a ne naopak: tvůrce postupuje k podrobnostem od jasného celkového pojetí. V *obsáhlém tom smyslu* Krásová je *umělkyně dramatická*.





Obr. 1. Bedřich Smetana, Libuše (výprava František Kysela, režie Ferdinand Pujman)







Obr. 2. Leoš Janáček, *Její pastorkyňa* - Marta Krásová v úloze Kostelničky



Obr. 3. Zdeněk Fibich, Nevěsta messinská - Marta Krásová v úloze Isabelly





Obr. 4. N. A. Rimskij-Korsakov, Sněhurka - Marta Krásová v úloze Vesny



Obr. 5. Antonín Dvořák, Rusalka - Marta Krásová v úloze Ježibaby





Obr. 6. M. P. Musorgskij, Chovanština - Marta Krásová v úloze Marfy



Obr. 7. Bedřich Smetana, Viola - Marta Krásová v úloze Sebastianiana



V ženě spatřovalo umění buď matku, množitelku žití; vědmu, šířitelku, udržovatelku mateřštiny; věštkyni (i hadačky sem patří, cikánka v Maškarním plesu); stráž rodin, rodů, národů. K nim se druží — z vlysu postav, vytepaných touto umělkyní — sibylinské babičky a pramateře (z Lucerny) a Bílá paní (ze hry o Blaníku). Vzestupují do pomníkového slohu, povznášejí malověrné proroctvím, že

*„zbraní pravdy, zbraní míru  
zvítězí věk ducha bohatýrů:  
národ náš, ten nikdy nezahyne“.*

Žena, pro umělce jiné — byla vnadou smyslů, rozněcovatelka vášní, zdrojem svodů: Dalila i Carmen; Eboliová.

Ojedinělý je způsob zrodu v dílech této umělkyně. Jakoby jí obrazivost *předkreslila*. zcela zevrubně a přesně postoj, polohu a seskupení těla; jakoby jí *předzpívala* přednes náležitý k hudebnímu úryvku, jakoby ten obrazivý „návrh“ mluvidla i údy naráz skutečňovaly; jakoby šla myslí řada snímků za sebou a předjímalá každé hnutí přechodné, jímž vzniká další útvar, další rozčlenění končetin a přemístění postavy. V tom, jak postava se drží, jaké vztahy zaujímá k účastníkům hry svým držením, se vyjadřuje sama zřetelněji snad, než tahem, rysem obličeje. Důsledek, že umělkyně posunkuje najisto, že netápe, že tvar a jeho význam při zrodu se jednotí, že shodně dopovědí poznatek v nich obsažený, a že hra se nepřerývá ducha-prázdnou posuncinou. Umělkyně *tvorí z výtvarného vnuknutí a předzíraní*. Zdá se, že řád viditelný v jejím díle téměř převládne — nebýt další vlohy divadelní, připadnout včas na patřičný výraz pěvecký. V něm jednotí se krása, barva, objem, výcvik hlasu, znělost při ztlumení jeho (úžas Orfeův: „*Jak? Já ji uvidím*“ — jen jako šeptem vydechnutý), údernost vždy zpěvná, ani v zoufalosti nezabočující do křiku („*Tys, tys, jeho vrah!*“), plný hlahol tónů táhlých a zase lehce, nejhbitěji vzatých, aniž vybočují ze souvislé, rozklenuté linky („*Ó, kdyby on mě tak miloval . . .*“).

### 3

Podoby, v něž vtěluje se předzíraná vidina, zvlášť tehdy, předvádí-li umělkyně pomníkové postavy, tak těsně *souvisejí s naším obraznictvím, jako u málokterého herce*. Nejen čeští malíři, i ruští odborníci všimli si, že výkon umělkyně připomíná malbu gotickou i byzantskou. Ale českou především. To zpříznění, to navázání u divadelníka zcela výjimečné — v tom *další přínas této velké umělkyně*. V Isabelle uplatnila, co jí odkázal věk minulý. Ty ruce, jako připravené k pohlazení, k dotyku co nejjemnějšímu, že nevynikne na nich kromě posledního žádný kloub, že hřbet ruky,

s útlounkými prsty pooddělenými stejně útlou mezerou, až do poohnutého zápěstí, jsou jedna plocha, někdy rozčleněná řadou třetích kotníků; ty ukazováky, jež ulpívají na obrubě šatu pod hrdlem, ty pravé dlaně, rouškou zahalující tvář levou, nebo, zase křížmo srdce — zpodoboval Mistr třeboňský i vyšebrodský; tyto řízy, lemované, tyto pláště, jejichž líc a rub se ladí barevně, ta zavítí hlav, určil k úkonům, z nichž obraz předvádí jen jeden, ale kterých plně při hnutí i při pohybu využije herečka. Jak těsně do nich halí tělo, až se vztažně nadnese a zvýší za přispění svislých vrápů, do kterých se roucho skládá; jak plášť — jako rozkladitá vlečka, která do látkových proláclin a povyniklých žeber zachytává světlo s jeho pablesky i přitímím — mění se hned na zřasený přehoz, který odhaluje barvy svého rubu, barvy spodní řízy, zároveň pak rozšiřuje ramena; a hned zas — jak ho mírně odpažené dlaně rozvírají — v rozložitě lichoběžníkové pozadí, jež uplatňuje linku svislých končetin a trupu, anebo je zcela pohltí a sleduje — vzad kráčející bytost. Jak veličensky Isabella zvedá černý závoj (v závěrečném dějství), který přes tváře jí splývá na hrud, jak ho vznese oblým hnutím obou paží na týl — znamení, že svítá naděje. Jak skládá vlastní šat a Manuelův v jednu zlatou draperii, od níž odráží se synův modrý kabátec a její říza slezová; jak halí zářivě a bíle přioděnou dceru ponenáhlu ve své svrchní černé roucho smutkové, až dvojice se ztrácí pod ponurým příkrovem; a jak vůbec šat jí přihrává, jak přispívá (svou nehnutostí) vyjadřovat pohřížení, na příklad, když ve trojzpěvu, vzdávajícím díky lásce, hraje umělkyně vnitřním napětím; že uvědomuje si chvíli blaživou a nadějně že zírá do budoucna. Nebo náhlou vlnou, rozevláním, zdůrazňovat výbuch zoufalství („*tys jeho vrah*“). Přitom paže zvedaná a v lokti pokrčovaná se napne, stihne syna — vraha zdrcujícím úderem, tak působivým, jakoby sklál vskutku tělo provinilcovo a nebyl veden na dálku. Co učili už Řekové? Děj probíhá buď jednoduše, totiž souvisle a uceleně od výjevu do výjevu přejde beze zvratu (peripetie) i bez poznání (anagnorize). V zapleteném ději přechází se od výjevu do výjevu rozpoznáním nebo zvratem, nebo oběma z nich zároveň. Zvratem nazývá se změna událostí v pravý opak, z blaženosti v neštěstí. Rozpoznáním rozumí se změna nevědění ve vědomost. Rozpoznání plyne z událostí samých (Isabella vyřkne k Beatrici: *kněžna messinská jsem já . . . a tys má dcera, sestra bratří těch*). Beatrici vzejde „světlo plné děsu“. Nebo rozpoznání plyne z úsudku — tak Manuel se dopídí, že zasnoubil se s vlastní sestrou.

Světlo plné děsu vzejde Beatrici, panošovi, Bohemundovi a Césarově četě *současně* a působí zvrát *částečný*. Isabella z události — odestřela máry — přesvědčí se o Manuelově smrti. Zhrouť se. *První posunkový předěl*. Zaplétá jej dále proklínáním vraha, netušíc, že jím je druhý syn. Hrozí do prázdna a maně stihne přicházejícího Césara - *druhý posunkový předěl*, zvrát



a nově seskupené strany - Beatrice, panoš Bohemund a Césarovi zbrojnoši jí v proklínání zbraňují. Potom César, Kajetán a Manuelův sbor se dovídají po prvé, že Beatrice - nepoznanou sestru - milovali oba bratři. Nové poznání a další zvrat a nová strana ze všech účastníků. Druhou stranu tvoří Isabella, která pochopí a rozuzlí děj zapletený nejpozději s výčitkou „*tys jeho vrah*“ a *třetím posunkovým předělem*. Zvrat poslední a shodný s poznáním, když César sám se probodává; *čtvrtý předěl* - Isabella halí dceru rouchem smutku.

Ještě jeden příklad trojnásobně poučný: umělkyni poučily o rekovském slohu české báje (Mánes, Aleš, Myslbek i Zeyer). *Jaký otřes navozuje umělkyně pouhým vstupem!* (Pozor na vstoupení, radí hercům spisovatel, jeden z nich, protože se dříve objevíte, ale rozhovoříte se později). K tomu kromě roucha přispívá i *dráha*, kudy umělkyně kráčí.

Muži obětují bohům. Šárka, sledovaná družkami, však obřad překazí a Přemyslovi bojovníci srazí ji v prach ku podnoží Libušina stolce. Dívky snaží se ji bránit, ale beze zdaru. Vlasta zasahuje jako vyšší bytost; otřesně. Zvedne Šárku, stihne muže pohledem, v němž veličenská výtká za bezpráví, taková, že provinilci maně couvnou; kárá dívky očima, že Šárky rázněji se nezastaly. Vyčítavě popatří i na Ctirada, na Přemysla - mezitím šla závitovou drahou (ukazujíc divákovi levou tvář); zástup, rozdrobený v družiny jí ustupuje, jakoby jej rozvál její plášť; teď zabočuje, míří, dojde (pravou tváří k obecenstvu obrácená) k Šárce, drahou táhle závitovou, která rozvíří svrchní její roucho. Navazuje promyšleně na Přemyslův žalný zpěv. Zeyerovsky nese hrdě čelo své vždy vysoko a hledí ke hvězdám, a pevně bouří vzdoruje, a mužům duchem rovna je i silou; jsem myšlenka tak čistá jako blesk, jež jasně v duchu božstva zakmitla . . . Zopakujme dávnou pravdu o vznešeném: zakládá se v dokonalých pohybech, více než v čemkoli jiném; jakože i veličenské nezávisí na kothurnu, ale na rozvaze, vzhledu do požadavků, jež klade úloha i jeviště.

Řízy obou těchto postav článkují se v pasu a lnou k hrudi. Orfeus má nestřižený kroj; hrud' ani pas v něm nevyniká, trojí látkový pruh tělo zavínuje, lehké roucho v postoji i za pohybu tvoří jemné záhyby a vláním provází i zveličuje krok, při čemž vrápy, řasy, cípy látek, přes rameno přehazovaných, se druží ke hlavnímu hnutí jako souznění i dozvuky i ozvěny. Plno proměn umí vyvozovat umělkyně, plno objemů i tvarů, z šatu takto upraveného; zvlášť ve výjevu s Eurydikou, na niž nemá manžel popatřit, a která otálí jít v jeho stopách z podsvětí. Tvář holou rukou nebo pláštěm zakrývaná, kolik poloh a jak rozličných, a kolikeré článkování paže v rameni i v lokti, v zápěstí i prstech, a to náhle nebo zase zvolna vyvíjené. Kolik postojů se střídá - čelem, bokem, úhlopříčně, zády - obrácených k divákům; jak přizpůsobuje se oděv jim i oněm *tvarům přechodným*, kdy oči míří

přes rameno novým směrem, kdežto nohy ulpívají ještě na postati a kdy tělo ocitá se mezi dvěma směry na vážkách; tvar, který u Michelangela vnu-  
kal význam nejnapjatějšího střehu, mezi úvahou a vykonáním činu, mezi  
tělem přihotoveným a duchem, který předstihl již tělo dovršením plánu,  
předsevzatým hnutím, tvar, jenž rozpohýbá-li se v chůzi s drahou vlnovitou,  
uplatňuje souhru látek různě zabarvených, z jakých šat se skládá. Tím víc,  
že umělkyně, kromě plošných, tažných pohybů, jež probíhají v jedné rovině,  
se vyjadřuje rozmachem, kdy ruce od levého boku např. se vznesou vzhůru  
vpravo, ku pravému spánku, a to závitěm a silou narůstající, až nárazový,  
výpadový pohyb dovrší se dotočením chodidel a důsledně i celé postavy.  
Dar útvarného ducha způsobil, že výkon umělkyně připomíná řecké soš-  
nictví a přitom nikterak je nepadělá. Že i ve stříhových šatech venkován-  
ských, pracovních, se ukazuje Alešovým dílem vytříbená *úpravnost*, vkus  
oblékat a ladně nosit oděv neokázalý a všední, pohledný však uvázáním za-  
vití i šátku, spořádáním pleny — přehozu i loktuše i zástěry i oplecka.

Mimochodem: i Ježibaba, jedním z hlavních seskupení údů, jakoby se  
zhlédla na Alšově Moraně, té, která rozkročena, v podřepu a předkloněna,  
probodává kořist dříve uhrančivým okem, nežli šípem. Ježibaba zvláště  
často rozmáchne se paží nebo pažema; cár okolo ní vlaje jako letka zlověst-  
ného netopýra.

4

Ježibabu vytvořila umělkyně jako opak dobré víly z pohádek. Básnictví  
lidové, selské, jak vyplývá z příměrů ve slokách, dodává odvahy před smrtí;  
„pochovává“ nebožtíka, ukládá ho jako drahé „símě“ do hřbitova, „do zelené  
zahrady“, kde ti, kdo zhasli, život dokonali, tvrdě spí. Tuto jemnost, něhu,  
vypěstovanou i průpovědí „o mrtvých jen dobré“, toto povědomí o vztahu  
dvou pokolení, byvšího a živoucího, ten smírný pohled na poslední věci lid-  
ské, dovršila umělkyně vytvořením Smrti kmotřičky. Moudrost, záhrobními  
zkušenostmi osvěcená, ale přece v jádře lidská; moudrost uvážlivá, bez kva-  
pu a jakékoli vášně, moudrost zcela vyrovnaná s během světa, svrchovaně  
klidná prostřed pozemšťanů; jakoby se ze zázsvětí navrátila Barunčina ba-  
bička a všechno věděla a starala se o kmotřence, místo o vnučku. Postava má  
snový vzhled; líce, proužek hrdla, lemovaný dole límečkem a dlaně zpole-  
houčka, křížmo, položené k lokti druhé ruky, světélkují jako úběl z tem-  
ných splihlých šatů venkovského střihu, z temné, nařasené závojové pla-  
chetky, jež odhaluje vlasy před temenem. Jako ve snu objeví se, mizí ne-  
slyšným a plyným krůčkem; jako ve snu zírá, s hlavou vpravo pochylenou,  
na rtech náběh k usmívání tesknému a v tváři milosrdenství i povědomí



o pomíjivosti, vznikání a skonu zároveň. Pohyby jen ojedinělé; hra, ač obmezená na základní postoj, na základní výraz obličeje — nejtrvalejší snad výdrž, která v herectví se naskytla — bytost vidinová, která očima se neustále váže na druhé a zírání, zírání přitom do budoucna v soustředění neodolatelném. Zase další výkon velmi náročný a přece vyvedený důsledně a bez kazu. Mimochodem: zpěvačky mívají potíže hrát dítě (v Pastorkyni, Smrti kmotřičce i Raráškovi): představí je dětinsky, ne dětinně, uniká jim opravdovost, která právě tvoří půvab pacholat, a kterou mají ve stejné, snad větší míře, nežli dospělí. Krásová se právě na tu hloubku dětských citů soustředila, byť jen v přímé řeči balad Dětské, Horské, nebo v písni Osiřelo dítě. Soucit s trpiteli: s rodičkou, jíž dcera stůně k smrti; s ukřižovaným a jeho zotevíráními ranami; stesk po nebožce matce.

Hardy píše o dospělé, pěkné ženě: jak se občas po tváři jí mihl její dvacátý rok, jak se desátý rok zajiskřil jí v očích a v křivce úst i její pátý rok. Ty střídavy let se ukazovaly, když umělkyně hrála karlštejnskou Alžbětu; hned páže, a zas žárlivou a milující ženu, veličenskou královnu i dívku, jež s ostychem až dětským, přitom láskou rozhořelá, vštěpuje si do paměti rady krále-manžela. Anebo: když vtělila se v pohádkovou Vesnu ze Sněhulky Korsakovovy, když dívčí, libezná a luzná přiznala se k pokušitelskému láskování s dědou Mrázem, a když po mateřsku přeněžná a tklivá obvěnila dcerku působivostí a kouzlem kvítí milodějného. A ve Foerstrově Porcii: jak nadějný a slunný názor na život. Jak lehké, hravé zdolávání překážek, když tolik důvtipu a důmyslu jde při zápase soudním na pomoc; blažená moudrost; duch oslnivý v krásném těle. V těchto úlohách se projevila další vzácná vlastnost umělkyně: *pravý vtip je laskavosti příbuzný*.

Dobroljubov cenil velmi Ostrovského Bouři. Její děj se nezaplétá, povahy se v jeho běhu nezdokonalují ani nekazí. Hra podává „kus života“ a okolnosti nezávisle na postavách: zotročení ženy v ruské rodině. Kabanicha udržuje po staru své děti ve strachu a pokládá se za neomylnou, a přece předvídá, že mimo ni už roste nový život a že dávno přetrhl se svazek mezi ní a potomky: že její útisk nepotrvá dlouho a že zaniknou i její otrokářská pravidla a pověrečné zvyky, na kterých lpí obmezeně, tupě, *trapičsky*. V této říši temna ona řídí vztahy rodinné a vlastnické, nezná pojmů mravních, utlačuje sebemenší známku osobnosti v příbuzenstvu, na ní závislém, v němž větrí protivníky, nepřátele. Dusí v nich i v sobě jakýkoli lidský vztah a cit. Dobroljubov pronikavě objasnil sám základ hry: žena — trapič předpisuje synovi a snaše obcovací řád; ač přitom hledí uštknout, bodnout, do ran jedu nakapávat, zachovává lživé důstojenství matky o rod zasloužilé, ne dost považované, a přes chlípné a vilné pletky s Dikým káže jiným odříkavou ctnost. Právnick neuměl by trestat její ukrutenství, licoměrně zneužívající příkazu „cti matku svou“ — tak mistrně si Kabanicha hraje na

strážkyni kázně rodinné. Krásová ji představuje jako trapiče ne zlobného a zuřivého, nýbrž o to horšího, že *mrazivě a ledovatě* páše zlo a nehne brvou.

V Kateřině Ludanické podobný rys: chladně prováděný únos dítěte a neoblomná vůle mlčet; ztuhlá klidnost obou postav vnuká hrůzu z věcí příštích. Z jejich představitelky jde dojem neodolatelný, zlověstný, týž jako u Tolstého z Dolochova: „*francouzští zajatci mýjeli ho; on lehce šlehal do bot nahajkou a jeho skleněný a chladný pohled nevěstil nic dobrého*“. Výkon obakráte vzestupuje na sám vrchol divadelní útvornosti.

I Ortruda je žena *neznající lásku*, napsal o ní Wagner. Tím je pověděno vše, a to věc právě nejstrašnější: „*Ona podstatou je státník . . . Náklonnost má tato žena k minulosti, k zaniklému pokolení . . . lásku pyšnou na předky, lásku, která projevit se může jenom záštím ke všemu, co žije, a co uskutku trvá . . . nežárli na Elsu; je zpátečnice, nepřítelka čehokoliv nebývalého a hrůzně velkolepá vášní, vzkřísit stará božstva . . . Nic malicherného ať v jejím výkonu se nevyskytne; ať nevypadá nikdy podrážděně, dotčeně; pokaždé, když vyjadřuje výsměch nebo úklad, ať se ozřejmuje plnou měrou šílenství, jež upokojí se buď poničením jiných, nebo — vlastní záhubou.*“

Umělkyně vnikla do pojetí skladatelova a v pomníkové postavě i velkých rysech jejích naplnila Wagnerovy pokyny. Rozšířila přitom tvůrčí oblast, zvládla táhlé, ponenáhlu vyvíjené posunky i rozložitá hnutí paží zaklínajících a výhružných, nápěvy, z nichž zvučí výzvy zařikadelné i hadovitě, licoměrně zprohýbaná kantiléna širokého rozklenutí. Kolikery pěvecký sloh zmohla na postupu od zakladatelů české hudby po domácí skladatele současné, natolik od sebe odlišné, k Verdimu a Čajkovskému, Wagnerovi, Straussovi?

Klytaimnestře Aischylově, Sofoklově, Racinově, odcizil se Agamemnon; pro prvenství vladařské a vůdcovské, stát v čele všemu Řecku, táhnoucím do asijské Tróje, vydal rozhněvaným božstvům v oběť dceru Ifigenii. Choť zchladne k němu, zprvu z *mravních pohnutek*. Hoffmannstal však zdůrazňuje chlípnost kněžny, která vraždí se svým milcem manžela a znepráťeluje si děti. Sofoklova Klytaimnestra, poděšena, že se mstitel — Orest — domů vrátí, nese obětní dar „ze všech plodin“ na odvrácení zlé sudby, Hoffmannstal však předpisuje: Jatky! Jatky! Krveprolití. Orest Sofoklův žil u cizích „jak psanec“; tolik jenom o něm propovídá kněžna. Hoffmannstal jej líčí zblblého a koktavého, sezvířectělého — Strauss i jeho básník ženou dějstva do drásavé smyslnosti, úchylnosti, do přídatných dějů vnějškových a zvukopisných: psi, koně, stáda, hnaná ke krvavé žertvě, dupou, vydávají ryk; a živočišnost, nemoc jater, odulá tvář, zpuchlé oči, poznamenaly vzhled jejich Klytaimnестry více snad, než strádající duch. Krásová však spolehla víc na



*ethos* než na bezuzdnost postavy a povznáší ji pomníkově nad řád živočišný, aniž křivdí strůjcům zpívané hry.

Podobným způsobem zvyšuje hladinu zpodoby Pikové dámy. Heřman Puškinův jde do chrámu a stane nad nebožkou. Se stupňů se hroutí od katafalku; a kdosi dodal: je to její levoboček. Umělkyně představuje hraběnkou, když prvně zočí Heřmana, tak, jakoby jí jeho tahy připomněly někdejšího svůdce, jakoby jí vytanula podoba dvou tváří: překvapením nápadným, *hru předělujícím*. To úvodem. A k statí samé: Krásová z hraběnky nedělá ohyzdu tváří a maskaru vzhledem; v líci i v odění zbývá vzhled dřívější moskevské Venuše — „*zborcená modla, nicméně modla: zvětralý chrám, nicméně chrám*“, jak čte se v Lermontovovi.

Ryšja-Rakšita se mění během děje. Vzplane k nevlastnímu synu, Kunálovi; odmítnuta, lichotí se k jeho otci, ke starému králi, aby podílela se s ním o vladařskou pečeť, odznak svrchované moci, který stvrdí rozkaz, vyrvat oči Kunálovi; děsí se, že zločin vyjde na jevo a úplatkem i hrozbou hledí odstranit přímé svědky; usvědčena, obává se záhuby; Kunála ji pozvedá a očišťuje, smývá odpuštěním její vinu, omilostní ji i starý král. Nejnáruživější láska souzní neustále měnlivými stavy její duše jako setrvalý hlas. Vášně — jako v Racinově Faidře, která rovněž přilne k pastorkovi — předvádí hra proto, aby ukazovalo se porušení řádu, jimi způsobené. Ale oči, zářivé a přitažlivé oči, znamenají současně dar zrání, pronikání do podstaty věcí: v Ryšje nevzněcuje Kunála jen pud, Ryšju vábí také jeho věští duch. Zápolení těla s duchem, ústrojného nutkání a pokušení se svědomím, které poneáhlu převládne i světem slitování, lásky, soustrasti, jenž oblažuje hříšnici — z těch svárů vyvodila umělkyně Ryšju, jednu z povah nejsložitějších a nejněsnadnějších, jež vyskytly se v domácí hře zpívané.

Další rozpolcená žena: Dvořáková Marfa. Svědčit po pravdě, že Dimitrij syn její není? Zhubit mladíka, jenž v dobrém svědomí, sám bez viny, se o trůn uchází a „matce“ (pokrevné, jak věří) vzdává úctu? I Marfu objasnila umělkyně do úplné čitelnosti.

O výkonech rozhoduje jakost, ale také množství jejich v tomto smyslu:

1. Ukazuje se v nich rázovitá osobnost?
2. Kolik rozmanitých slohů zvládl umělec? Všestranně či obmezeně?
3. Vynikl a věnoval své nadání a síly předně tvorbě domácí, jak dřívější tak současné a zasloužil se o ni průkopnický?
4. Vynikl i ve světové tvorbě (jmenovitě slovanské) svým pojetím a provedením?
5. Stal se vzorem, platným článkem pro výkonnou tradici, zvláště českou?
6. Snižoval se pro zisk, pro laciný úspěch, nechápavě, k skladbám tuctovým — nebo projevuje činnost jeho vůbec (volbou pořadu a zaměřením) znalost, rozhled, vkus a obětavost?

O Krásové právem zvučí písně chval. Zнала velký cíl a dosahovala jej velkým uměním i dovednostmi, obrozovanými nepřetržitě.

5

V Musorgského Chovanštině utkávají se dva státníkové; kníže Chovanský i jeho syn i jeho střelci hájí (proti caru Petrovi a jeho opravám) Rus bývalou; kníže Golicyn je vzdělaný a osvícený západník; když vládla za své nezletilé bratry Žofie, Golicyn, důvěrně s cařicí sprátcen, panoval vlastně sám. Petr hleděl posílit moc třídy statkářské a kupecké; lid, jimi utlačený, přidával se k rozkolníkům, přívržencům starých náboženských obřadů; a hnutí těchto věřících a vyznavačů sjednocovalo se s pozdvižením proti šlechtě. Dosifeji, jejich hlavě (z knížecího rodu Myšeckých), svár státníků se právem jeví netoliko jako sraz dvou názorů: i jako soupeření; oba myslí na svůj prospěch, na moc, na prvenství v říšské správě; o národ se nestarají. Dosifej své spoluvěrce vede *k žití nesobeckému* — to není žádný lstivý, samolibý stařec Něktarij, jenž mučí vyznavače pústem, hladem, ukrutenstvím, aby zlomil jejich „pýchu“, bičováním vymítal z nich „ďábla“, aby spaloval své přívržence, ale sám je zrádně opustil a zachránil se před plameny — žádný lotr z knihy „Petr I.“ Alexeje Tolstého.

Dosifej sní (*zaostale*) o zřízení založeném na „staryně“, na zděděném obyčeji, na zápisech starých knih a — *prozíravě* — důvěřuje lidu: „*další napoví sám národ*“. Chovanského, který usiloval o trůn, stihne smrt a Golicyna vyhnanství; Žofii, tak oblíbenou bojary (jimž dopřávala svobodu), jako i střelci, (kteří v její prospěch zvedli vzpouru proti caru, pobývajícimu v Holandsku), už před tím věznil Petr v Novém dívčím klášteře. Rozkolníci hynou v ohni, upálí se, aby carský pluk je nezajal.

Do spleti těch dějstev zasahuje Musorgského Marfa. Zvládne ji jen *umělkyně s rozložitou výrazovou stupnicí*. Co všecko ztělesňovala z ní Krásová? Marfa, rodem kněžna Sická; dvořenínka carevice Natalie, sestry Petrovy; prozíravá, důmyslná, vnikla do státnických věcí, záměrů i skutků; ale — příznak doby — podle Musorgského: urození lidé, Dosifej i Marfa, unikali „*z komnat, z kadidlové vůně, z lože vystlaného prachovými peřinkami*“, aby sdružili se s lidem. Golicyn ji nezná: Marfa o něm ví však mnoho od „nejvyšších dvorských kruhů“. Věstí Golicynův pád; co spíše vězí v jejím čarování? Kouzla? Nebo pod záminkou jejich včasné předvídavá výstraha? (Golicyn dá tajný rozkaz, utopit ji v močálu; četa Petrova ji zachránila). Mladá, sličná žena, půvabná a plná sil i ducha: žádná řeholnice. Přeletavý Andrej Chovanský k ní rozhořel se nezkrotně, nakrátko, k jejímu stálému neštěstí. Dosifej v ní vidí bytost neobyčejnou a promlouvá k ní tkli-



vě s něhou oteckou; hřích její — nepřemožitelnou lásku ke zrádnému snoubenci — tu „vinu“, ono podlehnutí ďábelskému svodu, za něž stará panna, zlobná sektářka, jež v životě má jedno potěšení, odhalovat poblouznění milostná a stíhat je, by vydala ji soudu věřících a nemilosrdně ji upálila, tato „provinění“ odpouští jí Dosifej: „*neboť milovala mnoho*“. Marfa pádně, mužně téměř, zasahuje do děje; když Andrej svádí, a div že už nezdolává novou kořist, Emu, rozděluje uchvatitele a jeho oběť; rovněž rázně vytasí nůž na Andreje, když ji — zrazenou a opuštěnou nevěstu — chce skolit; a vyřkne v zápětí půl proroctví, půl jasný poznatek: „*ne; ruka má tě neusmrtí; bolestící srdce slyší sudby hlas; mně světlo sesláno je s výšin; k nim se vznese zesnulého duše na paprsku záračném*“. — Marfa umíní si pobloudilce napravit a zápolit s ním, aby nepromarnil vlastní život; notou lidovou mu připomíná, jak jí kdysi věrnost přísahal. Ujme se ho (psance, stíhaného za úklady proti carské vládě), pomateného jak vášní k Emě, tak i předtuchou zlých konců, zapře sebe samu ve chvíli, kdy Andrej blouzní o Emě. Její „*hřích je láska. Spasím jej a od něho se neodloučím*“. Uzavírá smysly přímým postřehům a přenáší se do jiného světa.

Bíle přioděná, voskovici v dlani, kloní se a obejde ho kruhem: zasvěť ho smrti, vykročí s ním k pustevně, jež zanedlouho pohřbí oba ve svém spáleništi.

Postava se ukazuje s tolika stran, tolik strun a tolikrát střídaných zní v jejím přednesu, že Musorgskij k ní přilnul bez výhrad. Umělkyně vybavila Marfu, jak si Musorgskij přál, „*altem naléhavě smyslovým a zároveň též náruživým*“; vyvedla z ní „pravou Rusku“; zmohla úlohu „tak náročnou, tak neobvyklou“; jako vždy, i tentokrát vycítila *odpovědnost k vnitřním zákonům*, ne k povrchnímu seznámení s postavou. Objasnila bytost nadobyčej složitou a neopominula žádný povahový rys a žádný článek, bez kterých by Marfa stávala se nesrozumitelnou, nečitelnou pro diváka.

K tomu pomohly jí urozenost ducha; jemné ženství; vznos a vzrůst; vytříbený vkus; uměřený, nevtíravý přednes.

Do stupnice výrazově rozložitě, umístila umělkyně řadu postav — *zkratk*; neubytují se na jevišti nadlouho a jakoby jen podávaly k ději vysvětlivky; vyžadují o to důraznějšího a naléhavějšího *navození*, aby divadelně ospravedlnily svou přítomnost. Na příklad z Debory stařena — židovka —; žebračka, z domova v cizinu vyhnaná plemenným předsudkem sousedů, nicméně veliká důvěrou v Jehovu, v sinajské blesky, jež jedenkrát přece snad rozdrtí trapiče národa vyvoleného: jak vyzývavý, mohutný a zaříkadelný vznos, když pozvedá hlas k všemocnému! Panovnice z Jeremiášova Enšpigla (buď zrodit neplodnému králi syna, nebo zhynout z vladařova příkazu). Končakovna, vzdaná Vladimíru Igorevičovi (s otcem zajatému) bez výhrady na život a soužití — ne na smrt, ztělesnění neustávajících slůvek „*polaskej*

*mne; pobuď u nás; neprchej mi, překazila bych tvůj útěk*". Jaké rozechvění, řevavění prahnoucího srdce v její písni ukrášené, nadnesené, vylehčené ozdůbkami náročnými pro přednes i sebeškolenější hlas. V židovčině zaklínání ukázala umělkyně jeho důraznost i objem; v Končakovně předvedla, jak sladce, šepotavě, utlumeně ševerlí. Další postavová zkratka: chůva Mary, s přesvědčením dobře míněným. Černoška — hadačka (Ulrika „Maškarní ples"): ponuré, zlé předznamenání; netopýr a sýček v lidské podobě; její příroda je šibeničné býlí půlnoční. Její hlas hned burácí a hřímá naplno a hned zas, a to na přeskáčku, přidušené oslábne — silomíra krajních zámezí a požadavek pro zpěvačku náročný. Čarodějka z „Perníkové chaloupky": hnutí, rozmnožená o posunky hospodyňské, o plížení těla předkloněného a podřepnutého a opřeného o berličku; o poskoky (jízdo na pometlu), o pád — kotrmelec do chlebové pece.

Ve stupnici, výrazově rozložitě, nashromáždilo se umělkyni mnoho osob, vytvořených domácími hudebníky od nejstarších — Škroupa, Blodka, od zakladatelů české zpívané hry po nejmladší souvěkovce: Martinů, Jeremiáš, Pauer, Suchoň (Blagota) a Cikker (Anna, matka Bajazidova) — dvě matky *úzkostné* a těžkou sudbou zkoušené.

Ze stupnice, výrazově rozložitě, vynikají matky *neúprosné*. Mešjanovka — peníze nad štěstí dítěte; Kozinová — nesmiřitelná a tvrdá odbojnice proti panské zvůli; pohrdavá k synu, změkčilému domněle, zle zasažená ranou v srdce, při poznání pravdy. Azucena, o níž píše Verdi: „*Cikánka; žena zvláštní povahy; po ní nazvu operu. Dvě velké vášně živí v sobě do skonání: lásku k dědku (Manricovi); divou žádost pomstít matku. Když zhyne Manrico, ať obrovitě vzroste její lačnost pomsty a nanejuvš vzrušena vyřkne: „to byl tvůj bratr, bloude . . . Matko, jsi pomstěna.*“

Dvě divadelně doplňkové ženy zobrazila umělkyně po sobě: Baruncínu babičku, tu ztělesněnou prozřetelnost, lidumilnou, dobrodějnou, a kněžnu, která důvěřuje moudré stařence a dobré rady uskutečňuje svou mocí vladařskou. Jako i že v matce Děda — Vševěda a Smrti kmotřičce si našla vztahy příbuzné a styčné: účinnou náklonnost a družnost k mládí — v pohádkovém, vybájeném světě. Ale i ve světě nepřiliš dávném. Krasavice Jitka Bělinová, spíše starší sestra, nežli matka nemanželské Zdenky. (stejně pohledné a obletované); — ženství půvabné a přívětivé, vtělované do úpravných plynutí, do nápěvků lahodivě hlaholených.

6

Napětí, v němž umělkyně udržuje návštěvníky, nepoleví. Rozbor ukazuje proč. *Krásová ovládá bezpočet hereckých útvarů*. Oči pozvedají se a poklesají zacláněny ponenáhlu víčky: souběžně se točí zleva vpravo, zprava vlevo



— při tom vynikají jejich bělma; krouží z koutků vzhůru, potom ke kořeni nosu, a zas dolů a zas do původních poloh, do pohledů přes rameno, úkosem. To jsou hnutí *jednoduchá*, pohybový jednohlas. Ale k nim se druží stahy lícních svalů, čelní rýhy ležaté i svislé, nebo obojí. A zesílené vrásky, směřující k ústům od nosního kořene; i úsměv, při němž koutky úst se vzdalují. Vzniká *soupohyb*, jakoby zároveň zaznělo několik svéprávných hlasů. V tentýž útvar skládá se jen půlka obličeje — tedy *nesouměrně* — př.: Ježibaba. (jejíž prsty rozčleněné ve třech kloubech vypadají jako drápy, jako spár). Nebo *obě* poloviny, *souměrně*. Netoliko oči, víčka, lícní svaly; také hlava přidává se k jejich souhře. Její předklon, záklon (v Záviši i ve Vlastě) i úklon, její vznos i pochýlení — tato plošná hnutí — spojují se často s *natočením*. Příklad: Svatava schýlila hlavu a stočila k levému rameni; sklopený zrak a přivřená víčka; spočívá na pravé noze a rámě nad chodidlem zatěžkaným pokleslo. Říšja stojí na chodidle levém na zemi a pravou nohou o schod výš; pravé rameno ční nad levým; oči zírající vpravo, vytvářejí k lince ramen rovnoběžku, ale opačného tíhnutí. Další postoj Ryšji; předklon trupu, záklon hlavy, oči vlevo úkosem, a paže pokrčené, předloktí se tisknou k hrudi, prsty vtiskují se do tváře, dlaň pravá do vlasů a spánků; ruce obepínají a obvazují pobouřenou hrud.

Do dvou sestav těla, do dvou obrazových snímků — naměstnala umělkyně celou sudbu kněžny Eboliové. V té první, světle oděná a vytyčená nad okolí vzrůstem, držením, převahou umu i krásy, ve dlaních, před klínem sepjatých, sebeovládání, ve zraku do výše upřeném vidina toužené lásky i moci — vidina chvíle, kdy připadne jí — ne-li Carlos, tedy jeho otec — král — a všechna říše španělská. V té druhé, černě oblečená — bílé lemy výstřihu a rukávů jen zdůrazňují barvu základního šatu — hlavu schýlenou, zrak sklopený a víčky zacloněný, v levé dlani růženec, dlaň pravou po něm sahající: kajícnice; zánik veličenských záměrů; den soudný; závoj řeholnice a nevínek královský.

„Sestru Paskalinu“ (Martinů: Hry o Marii) vystihuje umělkyně spočínulým postojem a shlížením, jež světu docela se uzavírá: svodům světa vzpěčuje se, odolává odklonem i odtažením paží, oči odhadují nebezpečí; tentýž vratký, kolísavý, pádu sotva čelící sklon trupu v závěrečném výjevu. Kolik obraznosti, jaká působivost v dvojím seskupení, souhře obličeje, hlavy, rukou, postoje, když Kostelnička, — tělo naměstnané, přikrčené na nejmenší objem — tiskne k hrudi děcko, odsouzené k utopení; a po druhé, když hledá únik před následky osudného zločinu!

O výtvarné vloze umělkyně přesvědčuje už sám výběr předělů a rozrodů a obratníků dějových, v nichž postava se projevuje nejúčinněji a přetváří se do podoby vryvné. Umělkyně znázorňuje stejně podmanivým způsobem i údernost i něhu. Sálající náruživost, jako ukonejšení a poklid; neujde jí

odstín výrazu, ať on se právě neznatelně rodí nebo zaniká. Její tiché posmívání, hned po mateřsku jímavé, hned předzvěst milostného sblížení, a zase pohasínající dozření srdce před tím rozhořelého, stah rtů tak poddajných a výmluvných i v sevření i ochablosti, připomíná, kde se utvrdila ve svém umění: na obrazech Leonarda z Vinci, který učí zrcadlit lidské nitro obličejem, nejen držetím.

Ariadnu, zanechanou na ostrově Naxu, vypočetl — melodramaticky — Jiří Benda kterak (opuštěná) procitá; jak mylně dohaduje se, že nepřítomný Theseus se ještě z lovu nevrátil; jak strachuje se o něj a jak po něm pátrá. Jak si všimne odplouvajícího loďstva, jak v ní bolest propuká i zoufalství, jak zhrzena se vrhá do moře, kde utone. Strauss obmezuje projev Ariadny na dva stavy niterné; žal, mdlobný žal; a přání zaniknout, jít s Hermem, poslem smrti, do zázvěti. Straussův básník — velmi učeně a odtážitě — nevysílá Herma, nýbrž Bakcha (čarodějka Circe rozvášnila zástup lidí zvířecími pudy, snížila je na hovada. Bakchus pro svůj božský původ svou odolal a síly ducha nepozbyl). Změnu, po níž Ariadna touží (ztratit paměť, ztratit smysl pro neblahu minulost), on uskutečnění ve spojení, v bezvědomí milostném. Strauss obmezuje projev Ariadny (netečné k přírodě, k okolí, prostředí); z počátku sleduje vidinu Thesea; hraje tedy s *vlastní představou*, ne s *tvorem ztělesněným*: teskné zírání. Pak ponenáhlé prozírání: *stojí Hermes u mne? nebo jiný tvůrce změn? a jak mou bytost zjinačí a přepodobní?* Ariadna, utkvělá jak rozechvělá socha, která téměř s postatí se nehne, i když ožije a v obličejí nejvíce a hlavně ožije. Divadelní Ariadna samotná je „tvůrce změn“. V předehře — tam ne odtážitě — ale zcela lidsky — představuje ona první ze zpěvaček putující společnosti herce; a svrchovanou panovnici zákulisí, nedůtklivou na výsady svého postavení.

S dodatkem, že ještě více zúžil divadelní úkon Offenbach: žena Cresplova své dceři Antonii jenom zpívá, její nepohnutý obraz toliko se ozve, nahlas vyřkne sklony Antonie, které ona podělila po matce a jejichž pěstěním se proslaví a zhubí zároveň. Ariadna zrcadlí své nitro obličejem. Matka Hoffmannovy milé přednášeným hlaholem. Umělkyně hrála také Růžového kavalíra. Dodržela všude základní své pojetí: vkusem, třeba v nejchoulostivějších okolnostech, překonávat nevkusného soka.

7

Ve Svatavě, v celém prvním dějství, umělkyně hraje *beze slov*; podílí se s Ludmilou a její obcí na obřadě díkůvzdání, věncí sochu Zlaté báby, božské ploditelky. Mezi pohany a modly vstoupí Ivan; křesťan, hlasatel své víry.



První Svatařino hnutí: uchytit se Ludmily a spojit se s ní k odboji; či sama s vetřelcem se utkat? Chvilka úsilného přemítání, v plném střehu; jednou pěstí krotí pobouřené srdce, druhou pěstí vynucuje z lebky nápad, kterak čelit rouhači; zahrozí mu rukou vztaženou a sahá po oštěpu Radegastově a levicí ho strhne, pevně přidrží. Ivan třímá berlu s křížem; v pravé dlani svírá mlat a kácí sochu Triglava; v tu chvíli Svatařa se řítí proklát Ivana, tak sdělným nakažlivým pohybem, že *přidá se k ní stejně smýšlející družina, že navodí se pospolitá souhra, že se tvoří strana odbojná, že začne rozkol.* Ludmila přemocí zadrží Svatařu, až ona schýlena odloží zbraň. Ivan kácí sochu Báby; Svatařa přivléká Ludmilu, ukazuje zkázu model, aby kněžna proti jejich zhoubci zakročila; připojuje se k ní nový hlouček dívcí; kněžna tíhne k Ivanovi, Svatařa a družky jí zbraňují, klekají, v prach padají a hradí cestu; Ludmila se vymkne jim, jde k cizinci, Svatařa ji odsuzuje, *odvrací se hnutím očí, hlavy, trupu, postoje — pěsti zlobně zaťaté — ten odvrát dovršuje odstupováním,* — až zády otočena k věrozvěstovi a vyzna-vačce *přerušuje s nimi styk.* Zatím rozmnožily se už hloučky jejich přívrženců. Na sborovou otázku „*Co bude nyní?*“ (když se kněžna poděšené víry zříká) Svatařa má *němou odpověď*; jen posunek, však výmluvný a veličenský: vztyčte Bábu znova. Zažehne pochodní na jejím božišti oheň; vztyčí pak smolnici, od které zaplane pohanské slunce, jak věří. Ludmila proti ní pozvedá kříž — sraz dvou názorů, dvou náboženstev.

Kdy se děje, kdy se začíná, jak dlouho trvá, kdy se končí pohyb? Je útočný a žene údy do rozmachu, nebo vede tělo v zapeklitý střeh a pohotovost vybuchnout co chvíle? Umělkyně tvoří takto *posunkovou skladbu, členěnou a uměřenou po zákonech řádu slyšitelného, přehlednou, dochvilnou zároveň.*

*Posunková skladba* — ku posunkům patří neméně i činnost mluvidel — však rovněž vznikla v představení melodramatickém, v Sukově hře Pod jabloní. Umělkyně vystoupila jako Raguil a vyplnila tyto předpoklady stavebné: připadla na správný nápěvek pro každý verš a na hudbu ztajenou, ze které připlýne do básně patřičný význam; podřídila hudbě mluvu, a to pravidelnou, vázanou — a tedy střídající slabiky i stopy přízvukované i méně důrazné — řád, kterým v článku hudebním se řídí takty, dvoutakti i tvary ještě rozlehlejší, stejně dlouho trvající jako článek sám; řád, který znělou báseň podpírá a utváří, jak páteř svalstvo; spád, rychlost, silomíru mluvy určovala z trvání a rázu doprovodných úryvků i z nálad, skladatelem předepsaných. Při tom verš byl pro ni (jako v hudbě nápěv) poznávací jednotka. Nezpomaloval se, ani nezrychloval, plynul stejnoměrně v tempu stanoveném. Takovéto pronášení, bližší zpěvu, nežli běžným rozhovorům, cenil velký básník Valéry, když za mluvčího vlastních melodramat zvolil zpěvačku, ne člena činohry. Verše v básni Pod jabloní ozvaly se vzorně, příkladně,

jak soudil znamenitý jazykozpytec, a v řeči, nad činohru vypěstovanější. O to uznání se zasloužila umělkyně vlastním podílem. Obohatila a rozvila svou vlohu v nové oblasti.

*„Proč divadelní povaha je taková či onaká, to vysvětlit se nedá jenom ze samotné povahy; tak jako z nosu samého se nevyloží, proč vypadá tak či jinak; povahu hled' objasniti z kusu básníkovy jako z obličeje nos.“* (B. Hebbel)

K poučce dvě ukázky: když Carmen prvně vstoupí na jeviště, ozývá se tentokráte ve zdrobnění — nářek, jímž Bizet vyznačuje cikánčin vztah k donu José. Umělkyně bleskne po strážmistru (jako po kořisti) očima; *s tím zřetelem* si vyposlechla dotěravé muže na půl ucha; *s tím zřetelem* a jako na půl úst je odbyla, že dnes nic nezačne si s nimi; najisto nic. Vábí ji don José. Nebývale, ale s hudbou shodně, vyřkla: „*Ne!*“, (když José ptá se, zda ho ještě miluje). Nejmrzivěji a bez odmluvy; ledově. Tímto navozením, tímto skončováním, ukázal se *osudný* ráz povahy a jejích vztahů podstatně; více než dráždivým vtíráním, více než smyslným vnaďením, které často podkasává se až operetně.

Amneris má v žilách panovačnou faraonů krev; žárlí a sokyni deptá, ale nový odstín získá, předvede-li se, a o to umělkyně dbá, že Radames je *první* láska její; projeví-li se již od začátku dívčí panenský a čistý rys, ten, s jakým vstoupí do nilského chrámu těsně před svatebním obřadem. Týmž povahovým rysem (jenže lstivě předstíraným), vnaďí Samsona i její Dalila; tím pojetím se obohatí náplň obou výkonů.

8

Mozart pro Mnichov psal zpívanou hru Idomeneo; nad Idamantem si málem zoufal. Kleštěnec dal Prato vystupoval na divadle prvně, ani hudebně se nevzdělal, nic neuměl, a skladatel mu jako děcku vtlokal do paměti úlohu; hlas jinak přijatelný, vězel ve chřtáně a v krku; zpíval nečistě a bez ducha, jako chlapec, který dělá zkoušku do sboru.

Umělkyně, uzrávající a slibná, zazpívala Idamanta mistrně a s pochopením. Kralevic jí vzrostl na „kladného“ reka, na potomka Prosperova, na předchůdce Taminova, který spěje k výši Sarastrově. Umí krotit živly — skolí obludu, jež vzdouvá moře přílivem a zátopami ohrožuje ostrov Krétu, kněžicovu vlast. Umí zvládnout sebe, nekolísá ve své lásce ke trojanské kněžně, ačkoliv se shlíží v něm i Agamemnonova dcera Elektra (z Arga vypověděli ji po zabití Klytaimnistry, Idamantes má ji dopomoci na vladařský stolec). Vnáší soulad mezi nepřátele, na svobodu pouští Trójaný — je přesvědčený mírotvorce. Vyspěl v jinocha, než otec od Tróje se s Řeky vrátil



(zachránil se z bouře mořské slibem, že dá v oběť bohům první živou bytost, kterou v domovině potká; na neštěstí zhlédne syna; u vědomí viny nesbližuje se s ním.) Idamante stoupá pod obětní nůž (jako Tamino jde přes údolí stínů smrti srdnatě a při nejtěžší této zkoušce ob stojí), aby božstva neztrestala jeho lid a otce za slib nedodržený. Hlas věštby omilostní jej a určuje mu stolec královský. Umělkyně zařadila Idamanta v *mozartovský rodomen* a postavě své dala náležitou obsažnost i pomníkový rozměr.

Umělkyně obdařila *větší účinností* Radmilu, než její předchůdkyně. „*Dík, žes na mou prosbu povolala kmety, by srovnali zlou hádku o dědictví otcovské*“ — z té zdůrazněné věty vzešlo její pojetí. Je první, která odhaduje dosah bratrského sváru, neblahého nejen pro rod, ale pro vlast vůbec; jí dříve nežli otci, svěří Krasava svou vinu nemalou, jež neusmířena by rozdvojila národ a z ní učinila vyvrhele, psance. Radmila přichází k mohyle s *vědomím přetěžké úlohy*, obměkčit újce; s *poznáním jak nesnadno je smířit Chrudoše, pakliže se smíří vůbec*, zůstává sestřenici samotnu. V největším vzrušení vchází, než zastane milence v objetí. Toho usilování, té pevné vůle o smír nevzdává se ani v pátém obraze, kdy jejím zásahem, a Šťáhlavovým, konejší se obnovená roztržka; tak jako při závěru hlídá nezkrotného bratra, ochabující už Krasavu, a nepropase okamžiky vhodné, aby u kněžny a u knížete orodovala.

Umělkyně obdařila *větší účinností* Záviše. (Na své vrstevnice navázala v několika úlohách i ona.) Ale vzhledem, vzezřením ten jinoch, dvořan, projevuje neobvyklou bystrost ducha, rozhled, pohotovost v zásahu a jednání. Ona poprvé (což správně přejímaly její následnice), *sdělně* zahrála, že Záviš před tím neznal rožmberský hrad i kraj a, poprvé jím uváben, jej velebí; že z vyprávění Vokova ví o slabůstce Michálkově, pána oženit co nejdříve, že cestou smluvili se s Vokem zrychlit svatbu Jarkovu a jeho nevěstě dát věno (neboť proléval krev za Voka); z těch předpokladů vyplyne pak smavé, hravé přednášení souzpěvů. Herecky vryvně a důtklivě předvedla Závišův zcizený odstup, když Jarek snoubenky se zříká, odstup, jenž mizí navázáním vztahu k domnělému provinilci, jakmile ho hradní ospravedlní. Chválu na Hedviku zazpívala umělkyně s věčným poznáním, ne citlivůstkářsky, ne jako překypělé zaujetí osobní. Její Záviš postřehuje okamžitě, jak se vzrušil Vok, jak váhá (pro věkový rozdíl) ucházet se o Hedviku, a jak si ověřuje synovcovy vztahy k ní. Její Záviš neustává Hedviku a Voka sbližovat.

Její tklivý Sebastián (v druhém divadelním provedení nedopsané „Vio-ly“) se jevištěm jen mihne. Ale celá postavová náplň soustředila se již do tohoto zlomku, spolupracuje s ním, zúrodňuje ho.

„*Každá krása podněcuje ku plození.*“ Umělkyně nadchla skladatele Mí-nou (v Zichově hře „Vina“) k věčné pochvale a příslibu, že podle její míry,

zavděk velikému výkonu, složí Monnu Vannu. (Rozepsanou? Nebo tehda plánovanou?)

Umělkyni proslavil hlas plný, zvučný, rozsáhlý a vysílaný z vytrvalých plic i neunaveného hrdla; spolehlivé ucho, jemuž neunikne žádné uchýlení od předepsaného tónu: *vloha, dokonalost pěvecká*.

Ať báseň (přál si Schumann) leží v zpěvákově objetí jak nevěsta, ne z donucení, ale ze svobodné vůle, blaženě a cele vzdaná. Umělkyně poznávala básníkův i skladatelův záměr jedva napověděný a dovedla jej naplňovat: schopnost hudební.

Kromě svědomitosti a pílě, měla nenaučitelnou vlastnost, vnikat do světa i do života, jako i *„uzavírat smysly přímým postřehům a probouzet se v jiném světě... ve prostranství nepovědomém, kde přebývají jiné bytosti“*; a sdílet s lidmi tyto objevy, jim neznámé a vnuknout jim, co nikdy nevypátrali by sami: *učinnivá divadelní obrazivost*.

Platí o ní básnířčina chvála: *Čte ve vzdálených bytostech a srdcích, jako jiný čítá v otevřeném dopise*.