

Rudolf Deyl, *Vavříny s trny*. (Herecké podobizny.) Praha, Československý spisovatel, 1973, 208 stran textu, 16 stran obrazových příloh.

Divadlo je umění povytce časové: pomíjí s přítomnou chvílí a nedá se pro umělecké vnímání pozdějších generací ani pro budoucí vědecké zkoumání uchovat ve své původní celistvosti. Mezi důležité prameny divadelní historie patří tudíž autentické vzpomínky přímých účastníků divadelního dění, pokud splňují základní požadavek věrohodnosti. Nejen laik, ale i teatrolog, zabývající se dějinami českého divadla na přelomu 19. a 20. století, uvítá memoárové práce dlouholetého člena naší nejpřednější scény, národního umělce Rudolfa Deyla (1876–1972), který se příležitostně věnoval také pokusům dramatickým (veselohry Hledalí tatínka, Po bouři, Odfíkaného chleba největší kus) a prozaickým (protektorátní román z hereckého života Kruhy na vodě).

Rudolf Deyl starší, donedávna nestor našeho činoherního divadelnictví, byl svým otcem jirehářem a majitelem rukavičkářské firmy předurčen k převzetí rodinného podniku. Po absolvování obchodní akademie však utekl z domu ke kočovným hereckým společnostem Ondřeje Červíčka a Viléma Suka, ve vídeňské Ottově akademii se zdokonalil v hereckém řemesle a poté čtyři roky působil ve slovinské Lublani. Stejnou dobu hrál pak u ředitele Vendelína Budila v právě otevřeném Městském divadle v Plzni. V roce 1905 už byl angažován do činohry pražského Národního divadla. Přišel sem v době pohostinských vystoupení moskevského MCHATu a v době nástupu Kvapilovy éry, orientované na ibsenovský a čechovský duševnější repertoár; stal se tu — spolu s E. Vojanem, H. Kvapilovou a dalšími — výrazným hereckým napřísovatelům této linie. Významnou částí Deylovu tvorby byly také role z her Shakespearových, včetně významné účasti na jubilejním cyklu v r. 1916, jakož i desítky kreací, které Deyl věnoval modernímu dramatu českému (A. Dvořák, J. Hilbert, F. X. Salda, K. Čapek, O. Fischer, S. Lom, V. Vančura aj.). Rozuměl si také s režiséry Janem Borem, Vojtou Novákem a Karlem Dostálem, zatímco hilarovská éra Národního divadla byla pro něho obdobím častých konfliktů. V roce 1943 odešel Rudolf Deyl na odpočinek (předtím působil několik let jako pedagog na konzervatoři), ale příležitostně ještě vystupoval na jevišti, ve filmu, v televizi i s oblíbenými pásmý monologů a vzpomínek na starou hereckou gardu.

Od konce třicátých let publikoval Rudolf Deyl knižní vzpomínky na divadelní život posledního půlstoletí. Snažil se v nich uchovat část prchavého uměleckého i lidského kouzla, kterým významní herci a režiséři na své současníky působili (Jak jsem je znal; Sláva, tráva; autobiografická kniha Opona spadla; Humor plátěného světa; Písničkář Karel Hašler; Divadelní všehochut; Vojan zblázka; kvapilovská monografie O čem vím já).

Deylovu jednatou a poslední memoárovou práci je knižka *Vavříny s trny*, uvedená Nerudovým motem o vděčnosti a nevděku herecké profese. Jsou zde shrnuty podobizny významných českých arénních herců a režisérů z druhé poloviny minulého století a prvních desetiletí našeho věku.

Pražské arény tvořily svého času významnou součást vývoje českého divadla, odrážejíce rovněž zřetelně rozvoj a diferenciaci národní společnosti. Volně pokračovaly v tradici dřevěných divadelních staveb ve feudální Praze 18. století (včetně Boudy) a v činnosti jednoduchých letních divadel v zahradách hostinců z dvacátých až čtyřicátých let 19. století; od jeho poloviny (v roce 1849 byla podle zahraničních vzorů postavena první z nich — nekrutá Aréna ve Pštroscce, v níž byl režisérem a dramaturgem českých představení ještě K. J. Tyl) staly se jednou z nejrozšířenějších a nejoblíbenějších forem skutečné lidové zábavy, prakticky až do zrodu republiky. Protože podle platných privilegií (nejprve našich stavů a potom oficiálních zemských scén) nesmělo být postaveno nové divadlo v obvodu města, vznikaly arény jako houby po dešti za městskými hradbami — nejprve na Královských Vinohradech, poté na Smíchově a konečně v Holešovicích a v Líbni. Některé z nich byly jako atrakce vázány k příležitostem mimodivadelním (výstavy) anebo měly jepičí život z jiných důvodů, jiné přetrvávaly desetiletí. Jedním typem arén byla divadla otevřená, druhým pak budovy kryté, respektive (po zavádění elektrického osvětlení) zastřešené dodatečně. Svou funkční architekturou navazovaly arény nevědomky na amfiteátrový půdorys divadla antického a jejich hlediště pojala až 4 000 návštěvníků. V Deylově vyprávění figurují především arény, v nichž působili soubory ředitele Pavla Švandy ze Semčic i jeho pokračovatelů a dědiců: Švandova aréna ve Pštroscce (principál zde hrál do r. 1869 a budova sama byla v provozu až do r. 1910), aréna u Eggenberku (V lesičku; 1871–1885), staročeská Národní aréna (1876–1881), Lefní divadlo U Libuše (1886–1891; již předtím a potom fungovalo jako kryté divadlo zimní), na místě dnešního Realistického divadla, a posléze Aréna na Smíchově (1891–1934), kterou po Švandově smrti řídila jeho žena Eliška Pešková, dr. Pavel Svanda

mladší a jímí členové tohoto známého rodu. Konkurenčními podniky Švandovým společnostem byly zejména Aréna v Kravině (1868—1782), kde ředitelovali Josef Emil Kramuele a Jan Pištěk, Pištěkovo nové Letní divadlo na Královských Vinohradech (1882—1893) a jeho přímá pokračovatelka — Pištěkova aréna (1893—1932). V našem století pak přebíraly štafetu předměstského divadelního ruchu hlavně scény holešovické (Sukovo letní divadlo, Lidové divadlo Uranie) a libeňské (Aréna u Deutschů — na místě dnešního Divadla S. K. Neumannova). Hlavní význam arénních divadel, že totiž ve svém celku byla dobrou přípravou prostého publika i formujícími se herců pro náročné divadelní umění a často také pro ochotnickou aktivitu, nesnížilo ani otevření divadel „kamenných“ (Prozatímního, Národního nebo Vinohradského) s odlišným obecenstvem, byť jejich konkurenční tlak na provozní prosperitu arén nejednou těžce dolehl; byl také jednou z příčin jejich eklektického a povětšinou komerčně podbíživého repertoáru, podobně jako existence početných kočovných společností venkovských, v nichž se projevovala umělecká fluktuace.

Pestrá a mnohotvárná činnost více nežli dvaceti nejznámějších pražských arén, dnes již vesměs po léta zaniklých a až na čestné výjimky zbořených, je v naší divadelní historii kapitolou méně zpracovanou, ale nikoli zcela nepovšimnutou. Vedle poměrně početné literatury memoárové (V. Budil, A. Charvát, R. Nasková, E. Pešková, J. Pulda, F. Šípek a další), která si však všímá spíše jednotlivých scén nebo osobností nežli činnosti arénních divadel jako celků, nabízí se poměrně málo syntetických prací — také proto, že naše nejvýznamnější díla z historie pražského divadelnictví druhé poloviny minulého století (Fr. A. Šubert, Jan a Josef Bartoš, Zd. Nejedlý aj.) zabývají se takřka výlučně Prozatímním divadlem a Národním divadlem. Spolu s referátovými soubory našich kritiků a žurnalistů (J. Neruda, J. Arbes, K. Engelmüller) je k dispozici např. stručná a kusá brožura Bedřicha Jahna Divadla za Koňskou a Žitnou branou (Praha 1912) a především zasvěcená a materiálově cenné práce Alfreda Javorina, zejména kniha Pražské arény (Praha, Orbis 1958), uvádějící také bohatou bibliografii k tomuto tématu. Deylovy příspěvky memoárové a Javorinova divadelně historická publikace se však navzájem spíše vhodně doplňují, nežli překrývají. Zatímco souhrnné pojeté Pražské arény soustřeďují se především na otázky vzniku a komplikovaných vlastnicko-organizačních změn předměstských divadel, na postupné rekonstrukce a stavební úpravy, na pečlivý chronologický soupis jejich repertoáru a posléze na výčet aktérů, kteří v tom kterém souboru a budově působili, navazuje na ně Deyl svým zaměřením k uměleckému a lidskému profilu jejich předních herců, podává jakýsi pohled „zevnitř“. Ušlechtilá obava, aby byla ještě zachycena svérázná atmosféra předměstských scén a řady hereckých společností, které značně ovlivnily rozvoj divadla nejen na venkovských štacích, ale také v Plzni, Brně a dalších městech, a aby z povědomí dneška nenávratně nezmlzela jména a tváře těchto druhdy významných umělců, vedla pero hereckého pamětníka, který by v tomto směru mohl a měl být mnohým svým kolegům příkladem.

*Vavřiny s trny* mají kromě úvodního Slova ke čtenáři 25 nevelkých, relativně samostatných kapitol, označených přiléhavými tituly a zaměřených zpravidla k jedné (výjimečně ke dvěma) postavám staré herecké gardy, a to převážně mužským. Volným spojovacím motivem celé knížky jsou arény Švandovy, jimiž všichni vzpomínání umělci prošli. První a poslední kapitola (Průkopníci, Dovršitelé) nejednou překračuje monografický ráz ostatních oddílů a má charakter rámcový: snaží se na osudech členů Švandovy herecké a direktorské rodiny a jeho souborů podat letmý všeobecný přehled arénního života a ukázat jeho zákulisní poměry v jejich spletnosti. Zasvěcenému čtenáři, který ví, že na herecké memoáry se nedají klást měřítka exaktní vědecké studie, však neujde, že právě tyto extenzivní partie působí — při Deylově chvályhodném smyslu pro kompoziční výstavbu celé knihy i dílčích částí — poněkud konturovitě, málo utřídně, nepřiliš přehledně.

Hlavní přínos Deylova spisovatelského epilogu můžeme vidět v jednotlivých miniaturních medailóních hereckých, režisérských a ředitelských individualit. Náhorně a plasticky vystupují před čtenářem složité osudy umělců, kteří povětšinou vyšli z malých poměrů, opustili řemeslo nebo studia pro službu Thálii, prožívali trudná učednická léta na venkově, a ačkoliv se na vrcholu své dráhy mohli směle měřit svými výkony i popularitou s protagonisty Národního divadla, nekynul jim zpravidla tak šťastný los jako samotnému Rudolfovi Deylovi, a tak přes mnohaleté úsilí kýženého angažmá ve „Zlaté kaplice“ nedosáhl. Deyl zaměřuje pozornost na arénní herce nejzasloužilejší (vědomě pomijí např. kvartet sester Jelínkových, jimž věnoval r. 1957 monografii Čtyři herečky Josef Knap) a umí si zde vybrat výrazné typy podle hereckých oborů (operetní zpěváci a extemporisté Jindřich Vilhelm a František Šípek, patetický milovník František Syřínek, „komická stará“ Františka Hessová, „tragéd selství“ Adolf Kreuzmann, romantický deklamátor Ferdinand Kaňkovský, vznosná Marie Procházková—Malá a další) i podle vlastností a kvalit lidských (primadonský „lev arény“

Karel Lier, vděčně vzpomínaný Deylův učitel — „kmoř“ Vendelín Budil, neukázněný jevištní i životní improvizátor Jaroslav Pulda, poctivý dělník divadla Bohdan Lachman a jiní). V ka-leidoskopu dobře diferencovaných postav obdivujeme se na jedné straně nesmírné vytrvalosti a houževnatosti našich divadelníků starších generací, kteří své lásce k divadlu dokázali přinášet nesmírné oběti, a zatajíme dech nad v dnešní době už těžko představitelnými nároky (kočovní společnosti vypravily hru za 5–6 dní, Švandův repertoár nabízel r. 1882 předpla-cení na 120 her a hrálo se vedle Prahy také v Plzni a jinde, R. Deyl míval také 40 premiér za sezónu); na druhé straně zalitujeme neslavných konců četných umělců, kteří bez penze, v samotě a chudobě nebo při nedůstojné civilní obživě dožívali své stáří a končovali často sebevraždou. Deyl citlivě sleduje jak pomíjívou hereckou slávu, po níž mnozí ješitně bažili, tak její rub — lidskou malichernost, zlobnou závist, nevděk, intriky a podnikatelské chytráctiky, které proti sobě jednotliví direktoři uplatňovali a jež spolu s negativními povahovými rysy umělců samotných často předčasně ukončily jejich slibný nástup. Vyrovnaná moudrost Deylova stáří přistupuje k hereckým portrétům a siluetám s přátelskou oddaností a shovíva-vostí, danou odstupem času i odchodem všech vzpomínaných. Deyl se nebojí uplatnit vlastní hodnotící soud a své herecké kolegy nikterak neidealizuje (srov. např. poměrně příkré po-dané profil Františka Zvíkovského), úzkostlivě se však brání nepodloženému osočování: jakoby veden gorkovskou devízou nacházet v každém člověku dobré jádro a pochopit jeho protikladné nitro i podivínské chování, snaží se vždy zdůrazňovat aktiva jeho umělecké bilance a případně jej i očistit od necitlivě tradovaných předpojatostí a klepů.

U většiny vzpomínaných divadelníků odhaluje Rudolf Deyl jejich základní životní touhu (např. právě úsilí proniknout natrvalo do Národního divadla) a v té pak nachází přirozený skladebný svorník příslušné kapitoly. Jednotlivé medailóny odvíje se nejčastěji od někte-rého charakteristického životopisného detailu a probírají pak biografii a uměleckou dráhu každé z postav ve vzájemné jednotě a relativní úplnosti — a to i za cenu opakování někte-rých obecnějších fakt, která by asi bylo na místě rozvinout raději v okrajových rámcových kapitolách. Portréty svých hereckých druhů umí Deyl dobře diferencovat, stejně jako na-cházet typové paralely u herců českých i cizích. Silnou stránkou Deylových podobizen je umění stručné, ale výstižné charakteristiky, ať už jde o hercův fyzický habitus („Kaňkovský měl všechny vlastnosti jevištního hrdiny, jak si ho doba představovala. Krásná, svalnatá, sochařského dláta hodná postava, tragická tvář, jiskrný pohled, hrdé čelo, havraní vlas a sytý, melodický, světlý baryton, znějící volněji v prsních tónech než ve výškách, to byly dary, jimiž na něm příroda neskrblila“ — str. 101–102), o vystižení hereckého vývoje (např. o Emě Peškové: „Vyšplhala se z copatých prostořekých žabek do salonních subret, v nichž zahrocovala pointy v bodavé šipy, a dospívala v plamennou debatérku. Léta formovala její projev. Získal na jasnosti a ostrosti. Její úměrná postava, hrdě vzpřímená hlava, vše obezřele pozorující pohled a šňhající postoj slušely dobře aristokratkám i lidovým rezonérkám“ — str. 23), o básnický vzletnou evokaci (o Luise Kaucové: „Jako květ lužné něhy se tu otevřela z poupěte vzácná, svérázná individualita, jímající poetickým pelem a ryzím zvukem prav-divosti“ — str. 184) nebo o zachycení příznačných charakterových vlastností (kupř. o Vende-línu Budilovi: „Spořil, ale nelakotil, vládl, ale nepanoval. Budoval umělecký i mravní sloh svého divadla... Dopouštěl se, jako každý člověk, omylů, ale dopouštěl se jich fiději než ti, kdo se považovali za neomylné“ — str. 72). V podobných pasážích, jakož i v závěru většiny podobizen, uplatnil Deyl smysl pro aforističnost a pointaci, která spolu s jeho dobrác-kou ironií a jemným humorem napomáhá živosti, esejistické vytříbenosti a kultivovanosti podání.

Vzpomínky na zašlou divadelní éru přinášejí přirozeně mnoho zajímavých detailů, anekdot-ických situací, kuriozita a perliček; pisatel jich však užívá jenom jako vypravěčského koření a nepopřává jim místa na úkor sevrženosti celku. Za mozaikou hereckých tváří se mu naopak postupně, v základních rysech skládá vývojová dialektika a vnitřní dynamika našeho diva-delnictví z přelomu století, leckdy na pozadí národnostním, politickým a sociálním: základní rozpor arénních divadel, daný touhou vzdělaných ředitelů po umění vysokých kvalit a nut-ností finančního zabezpečení a výchovy herců i publika (Deyl je např. mnohem shovívavější k repertárové všehochuti Švandových scén nežli divadelní historikové z profese), snahy o soustavnější režijní práci s interprety a krystalizace integrujícího pojetí divadelní režie vůbec, postupný odklon od vídeňských frašek a francouzských operet k inscenacím realis-tického (naturalistického) způsobu i další směřování k herectví psychologické introspekce (s těmito stylovými proměnami se ne jeden prominentní herec nedokázal vyrovnat), etické principy divadelní práce atp.

Pro nejstarší období arénního dění vychází Rudolf Deyl ze svých starších zápisů vyprá-vění Budilova, Vojanova a dalších; zhruba od poloviny osmdesátých let dostávají se ke

slovu jeho vlastní vzpomínky: od dětských zážitků až po dobu herecké zralosti. V posledních medailónech tvoří pak Deylovy vlastní zkušenosti podstatnou část textu, přičemž objektivní zápis cizího vyprávění a autentické vzpomínky navazují na sebe zpravidla bez rušivých švů. Deyl je autorem spolehlivým a věcným. Jednotlivé portréty jsou faktograficky bohaté prostá enumerace rolí a angažmá nabývá však nad lidským přetepleným podáním převahy jen zřídka) a nerozplývají se v nezávazném fejetonizování a banalitách. Nesrovnalosti se objevují vzácně a nejsou nijak podstatné (např. lišící se biografická data F. Kaňkovského a A. Gabriela v textu a obrazové příloze, neujednocený přepis jména herečky Luisy Kaucké — uvedena též jako Kautská). Čas od času neváhá Deyl citovat dobové divadelní kritiky (J. Neruda, J. Arbes, V. Mrštík, J. Ladecký, J. Vodák, J. Merhaut, J. Kvapil, K. Šípek, A. Kraus, S. K. Neumann) nebo memoáry svých spoluherců (V. Budil, F. Kaňkovský).

Poslední vzpomínková práce národního umělce Rudolfa Deyla (provází ji vítaná obrazová příloha s civilními či jevištními fotografiemi všech probíraných divadelníků a snímky staveb několika předních arén) výstižně přiblížila a do jisté míry i rehabilitovala divadelní kvas pražských arén, provinčních scén i kočovných společností na přelomu 19. a 20. století. Poskytující poutavé poučení širší veřejnosti, supluje zároveň v nejednom ohledu dosud nenapsané monografické studie.

Jarmila Krystýnková

*Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965.* (Na základě materiálů Stanisława Dąbrowského zpracovala redakce ve složení: Zbigniew Raszewski (hlavní redaktor), Zbigniew Wilski (zástupce hlavního redaktora), Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, Hanna Garlińska-Zembrzowska (ikonografie). (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, stran XIV + 908; tištěno ve dvou sloupcích nonpareillem — 197,5 vydavatelských archů.)

Institut Sztuki Polské Akademie Nauk připravil pro divadelníky, milovníky divadla a historiky tohoto umění pozoruhodnou knihu — *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965*. Tato kniha je úvodním svazkem díla, jehož vydávání má pokračovat stále. Hlavní redaktor Zbigniew Raszewski načrtává v předmluvě zásady, podle nichž byl slovník vypracován.

Slovník obsahuje hesla o „lidech divadla“, kteří působili v polském divadelnictví od otevření Teatru Narodowego a kteří zemřeli do konce roku 1965. První datum se nabízelo přirozeně, protože Teatr Narodowy je první stálé divadlo v Polsku, hrající pro veřejnost profesionálně v polské řeči. Dvousté výročí tohoto divadla vytvořilo druhý mezník (datum bylo jenom zaokrouhleno k závěru roku 1965).

Do slovníku jsou zahrnuti činoherci, sólisté opery, sólisté operety, sólisté baletu, režiséři, scénografové, dirigenti, dramaturgové a ředitelé divadel. Pomíjejí se tu členové sborů, divadelních orchestrů a členové baletu. Začlenění nebyli ani dramatikové, pokud neprovozovali žádnou z výše uvedených činností.

*Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965* měl ovšem také své předchůdce. Raszewski (za redakční kolektiv) s vděčností připomíná Wojciecha Bogusławského, který ve svých *Dzielnach dramatycznych* (vycházela od r. 1821) podal dvanáct medailónů svých nejvýznamnějších kolegů, v nichž popsal hercův zevnějšek, jeho specializaci (emploi) a uvedl jeho nejzajímavější postavy. Varšavský herec Józef Majewski (1805—1855) shromažďoval materiály pro divadelní slovník. Jeho nástupcem byl herec-životopisec Michał Chomiński (1821 až 1886), který zachoval zprávy o divadelním životě ve Varšavě. Na popud Władysława Krogulského zpracoval slovníček polských divadelníků od r. 1765 do poloviny 19. století Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806—1879). Třetí etapu v slovníkářství polského divadla tvoří nedávno zemřelý badatelé (Mieczysław Rulikowski (1881—1961) a Stanisław Dąbrowski (1889—1969). Oba autoři se rozhodli napsat slovník, který by zahrnoval látku od r. 1765 po jejich současnost. Rulikowski měl zpracovat divadelníky varšavské, Dąbrowski divadelníky z ostatních krajů a měst. Poslední zanechal na 6000 osobních hesel, které se pak staly cenným východiskem pro nynější slovník. Sám Dąbrowski se zúčastnil přípravných prací k dnešnímu akademickému slovníku od r. 1955 a pokračoval v nich až do r. 1962. První předsedkyně redakční rady tohoto slovníku byla doc. Irena Schillerowa, po její smrti (1967) zastával toto místo Zbigniew Raszewski. Slovník šel do sazby r. 1971.

V Polsku bylo divadlo — vedle kostela — jedinou institucí, která za všech dob (i v dobách záborů) udržovala polskou řeč a posilovala jednotu polské kultury. Proto pochopíme,