

mnoho náznaků a skrytých narážek, většina vlastních osobních jmen je uváděna jenom iniciálami, někdy dokonce sveráznými přezdívkami. Dešifrovat všechny tyto narážky, zkratky a nejasnosti vyžadovalo odborné zasvěcenosti, trpělivosti, houževnatosti a mnohdy i rozsáhlých rešeršů a konzultací. Jen zcela výjimečně se nepodařilo editorovi rozluštit některý zvláště svízelný a záhadný údaj. Jinak však důkladný zevrubný komentář činí Bezručovy dopisy – často až příliš lapidární a úryvkovité – plně srozumitelné i laikům.

Celkem je známo a dochováno 153 dopisů a lístků z vzájemné korespondence Bezruč–Martínek; uloženy jsou v převážné většině v archívu Památníku Petra Bezruče v Opavě, něco zůstalo v majetku Otýlie Martínkové, vdovy po spisovateli Martínkovi. Z toho Závodský vydává a komentuje celkem 112 dopisů, lístků a pohlednic. Jde tedy o edici výběrovou. Vydavatel sem nezařadil pozdravné veršiky, které Bezruč ve stejném nebo nepatrně obměněném znění posílal též jiným svým přátelům, pokud byly už uveřejněny jinde, uvedl je však všechny v edičních poznámkách na str. 110 až 115 i s podrobnými údaji, kde byly vydány; tím se edice pro další badatelskou práci doplňuje do kompletu.

V plném znění a s komentářem otiskl Závodský také pět dopisů Petra Bezruče Martínkovi, které již dříve vydal Drahomír Šajtar (*Pět dopisů Vojtěchu Martínkovi*, Bezručova okresní knihovna v Opavě, 1957). Jsou to dopisy významné a jejich vynechání by znamenalo citelnou mezeru v edici korespondence i porušilo by souvislost.

Vzájemná korespondence Bezruč–Martínek pochází z let 1912–1957; většina vydávaných dopisů a lístků (celkem 72) je psána Bezručem. Nápadné je, že tu chybí řada Martínkových odpovědí na Bezručovy dopisy nebo sdělení (proti dochovaným 112 dopisům a lístkům Bezručovým je jenom 41 Martínkových). Je velmi nepravděpodobné, že by Martínek na Bezručovy dopisy neodpovídal, spíše se zdá, že Bezruč všechnu korespondenci neschovával. Není také vyloučeno, jak Závodský sám naznačuje, že se ještě ledačos ze vzájemné korespondence obou spisovatelů objeví.

Na rozdíl od mnohých zahraničních (např. bulharských) edic korespondence, kde komentář se často omezuje jenom na zcela všeobecné údaje o osobách, o nichž je v korespondenci řeč, přičemž vlastní problematika toho, o čem se píše, zůstává nevysvětlena, je Závodského edice příkladem toho, jak by se taková korespondence vydávat měla. Závodský záměrně pomíjí obecné známé skutečnosti a citlivě se zaměřuje především na ty poznatky a údaje, které mohou přispět k dalšímu poznání a pochopení Bezručovy originální osobnosti a které odkrývají fakta nebo představují osoby širší veřejnosti – a namnoze i odborníkům – dosud neznámé. Nic, co by si nebylo možno snadno zjistit jinde, nezůstává (až na ojedinělé bezvýznamné a nepodstatné detaily) v tomto vydání neosvětleno. Takto vyčerpávajícím způsobem komentovaná edice je hodnotným pramenem jak pro pozdější literárněhistorické badatele, tak pro zájemce z řad široké čtenářské obce.

Jiří Krystýnek

K. H. Hilár. Význam inscenační tvorby K. H. Hilára pro moderní české divadlo (Praha 1968, 80 stran)

Tak jako jsme od poloviny padesátých let postupně rozšiřovali simplifikovaný obraz předchozích třiceti let politiky a kultury v ČSSR, přišel také čas připomenout a zhodnotit dílo jednoho z nejvýraznějších tvůrců českého divadla v první republice – Karla Huga Hilára. Vnější podnět tu dala dvě Hilárova jubilea – nedožitě osmdesátiny a třicet let od jeho úmrtí. Vzpomnělo je v prosinci 1965 divadelní oddělení Národního muzea výstavou o jeho životě a díle. Uvědomuje si nutnost spravedlivého a objektivního hodnocení této vyhraněné umělecké osobnosti, uspořádal organizátor výstavu na její závěr 25. ledna 1968 konferenci divadelních vědců o významu tvorby K. H. Hilára pro moderní české divadlo. Sborník referátů na tomto setkání vyšel v létě r. 1968 jako úhledná brožura na křídovém papíře v nákladu Národního muzea, v redakci dr. Jiřího Hilmerý a v důstojné grafické úpravě Miloše Trešky.

Obsahem publikace je osm přednesených referátů, které přinášejí názory a podněty, osvětlující Hilárovo dílo i jeho postavení v dobové divadelní kultuře z mnoha aspektů.

Josef Träger jako Hilarův pamětník i kritik se pokusil nastínit celkový přínos Hilarovy osobnosti do vývoje novodobého českého divadla. Připomíná především Hilarovy výchozí pozice i jeho citlivé sepětí s dobovým děním. Träger se staví za Hilarovo tvrzení, že jeho expresionismus nebyl vyvozen z německého příkladu, že byl „anticipován už v jeho vinohradských představeních za války, kdy bylo přerváno spojení i s německým sousedem, a kdy jeviště zcitlivěl jako ozvučnou desku bouřlivé doby...“ (str. 8). I když Trägerův proslav je nesen k osobě Hilarově trochu apologeticky, což po letech mlčení je zcela přirozené, v základě postihuje důležitost i mnohostrannost Hilarova tvůrčího přínosu, ať už v oblasti dramaturgie, jevištní mluvy, jevištní dekorace, nebo především jako režisérské osobnosti.

František Černý si všímá vlivu Hilarových expresionistických výbojů na styl českého herectví. V krátkosti shrnuje stav hereckých škol a stylů na začátku Hilarova působení a dochází ke zjištění, že až vlivem expresionismu prošlo české herectví podstatnou proměnou. Černý dokazuje, že teprve od premiér Hilarových můžeme v českém divadle hovořit o skutečném kolektivismu jevištní práce; bez něho by právě expresionistické režie Hilarovy byly nemyslitelné. Také v tomto ohledu dovršuje Hilar obdobné a ne zcela úspěšné úsilí Jaroslava Kvapila. Závěrem přináší František Černý cennou myšlenku, že právě syntetizací expresionistických výbojů s českou hereckou tradicí dochází ke zmodernizování české herecké školy.

Příspěvek Milana Obsta „K. H. Hilar a česká divadelní avantgarda“ je nesen snahou postihnout dialektickou souvislost těchto dvou pólů českého divadla konce dvacátých let a v třicátých letech. Velká a vyhraněná osobnost Hilarova působí tehdy na oficiální scéně. Vedle ní vyrůstá generace avantgardních režisérů na půdě scén protioficiálních. Oba tábory se liší svým světovým názorem i uměleckým postojem. Hilarova osobitost se stává mladé generaci nejen důstojným protivníkem k jejímu vlastnímu vyhraňování, ale i vzorem k přebírání těch objevů a hodnot, které se „zásluhou Hilarovou staly trvalou součástí vývoje českého divadla a s nimiž se další generace musely vyrovnávat, ať už si to přiznávaly či nikoliv“. (Str. 27.) Zároveň s tím upozorňuje Obst znovu na nutnost zabývat se otázkou divadelní oficiálnosti a reprezentace, tj. vlastně společenským posláním Národního divadla, které se právě zásluhou Kvapilovou a Hilarovou (a můžeme dodat, že po druhé světové válce i Krejčovou) vyhybalo úkolu stát se jen uchovatelem tradic a tím i jaksi mechanickým udržovatelem jistých konvencí repertoárových a reprodukčních.

Jaroslav Procházka připomíná ve fundovaném referátě Hilarovu zakladatelskou roli v moderní české operní režii, jejíž historie začíná daleko dříve než v Hilarově významné inscenaci *Prodané nevěsty*, k níž se přihlásila celá smetanovská škola hudební vědy (Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert aj.). Autor znovu upozorňuje na Hilarem rozestudovanou *Zebráckou operu* z podzimu 1928, k níž nedošlo jak pro zákaz cenzury, tak pro Brechtův nesouhlas s Hilarovou dramaturgickou úpravou.

Jiří Hilmera si všímá hilarovské scénografie, Hilarovy spolupráce s Vlastislavem Hofmanem i jinými výtvarníky. Jednoznačný závěr tohoto příspěvku zní v tom smyslu, že Hilar definitivně překonal popisně realistickou koncepci jevištní výpravy na našich předních scénách.

Artur Závodský na pozadí hlubšího studia Šaldova poměru k českému divadelnímu dění sleduje proměnu Šaldových názorů na Hilara — od nadšeného přijetí k postupnému ochlazení, k rostoucí kritičnosti, která dochází až k nenávislnému odmítání. Probírá tuto souvislost právě na vztahu vlastní dramatické tvorby F. X. Šaldy k inscenování jeho her na Národním divadle. Závodský tu vystihuje základní svár vznikající z konfrontace dramatického básníka s vyhraněným divadelníkem. Svár, který skončil až Hilarovou smrtí, po níž Šalda výstižně konstatoval: „... Ale ovšem, ať tak či onak, byl přece živá divadelní síla...“

Karel Bundálek se zabývá Václavkovou kritikou Hilarova civilismu a upozorňuje na to, že Václavek sice postřehl ohraničenost a nesprávnost některých Hilarových názorů, avšak zjednodušené chápání ho přivedlo k paušálním soudům, jimiž nedokázal postihnout základní rysy tehdejšího divadelního vývoje v jejich celistvé souvislosti.

Závěr sborníku tvoří materiálově bohatá stať Jaroslava Švehly, ukazující na mnohostranné styky K. H. Hilara s evropskými divadelníky a dramatiky. Byl mezi nimi André Gide, Romain Rolland, Jean Giraudoux, polský herec Julius Osterwa aj.

Škoda, že publikace postrádá alespoň nejzákladnější dokumentaci, ať už z Hilarovy pozůstalosti, nebo z významnějších jeho inscenací. Stálo by za to doplnit tento svazek studií samostatnou publikací věnovanou dokumentům Hilarova života a díla.

Hilarovský sborník, který vyšel více než rok a půl po konferenci, je toliko malou splátkou na dluh, jímž je povinována naše teatrologie K. H. Hilarovi. Nepochybuji o tom, že budou a musí následovat splátky další, především už proto, aby obraz divadelnictví první republiky dostal dynamickou podobu těch zápasů, z nichž vyrůstá i podoba českého divadelnictví dnešního.

Zdeněk Srna

Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965* (Bělehrad 1963, 298 stran)

Práce významného bělehradského literárního kritika Svetvy Lukiće se hned po svém vydání setkala se živou odezvou. Není divu. Podobné dílo v Jugoslávii dosud neexistovalo. Lukićova kniha nese podtitul *Rozprava o literárním životě a literárních měřítkách u nás*. V jednotlivých studiích pokouší se její autor pojednat o literárním životě v dnešní Jugoslávii, charakterizovat novou jugoslávskou literaturu, postihnout hlavní literární proudy a směry, všimnout si kulturní politiky a kritiky, organizace literárního života i publika apod.

Je třeba hned na počátku říci, že to nejsou dějiny jugoslávské literatury (nebo přesněji dějiny literatury národů Jugoslávie). Ty bohužel stále čekají na svého autora.

Lukić přistupuje k velmi obsáhlým, různorodým, různovrstevným a různonárodním literaturám především z hlediska sociologicko-estetického, nebo ještě častěji z hlediska sociologicko-historického. Kdo chce lépe vniknout do Lukićova postupu myšlení, kdo jej chce plně pochopit, měl by znát jeho dvě předcházející práce – *Estetická čítanka* (1964) a *Umění a kritéria* (1964), na něž se často Lukić odvolává a do jisté míry mistry i navazuje.

Zajímavá je Lukićova paralela vývoje sovětské literatury a umění vůbec po revoluci a její srovnání s jugoslávským socialistickým estetismem, poetikou larpurlartistické svobody výrazu, která se v Jugoslávii objevila někdy na samém počátku padesátých let jako reakce na socialistický realismus. Ostatně právě tuto svou tézi Lukić rozpracoval ve svých předcházejících pracích. Zde však měl možnost ji historicky situovat a potvrdit. Ke škodě věci ovšem neučinil tak docela.

Lukićovi jde především o prozkoumání hlavních proudů vývojových tendencí a základních specifických zvláštěností, o zjištění směrů a pojednání o konkrétních faktorech cestou analýzy uměleckých děl. Pouští-li se Lukić do dějin současné literatury, pak tak činí velmi kuse, neúplně, jde mu spíše o charakteristiku vývojových fází poválečné jugoslávské literatury. Stanovil zde čtyři základní období, z nichž na dvě klade důraz: první pětileté poválečné období označuje jako unifikační, v němž jsou pokusy vytvořit „národní realismus“ jako umírněnější variantu socialistického realismu, a léta od roku 1950 jako fázi osvobozování a dominance socialistického estetismu. Lukić přitom zjišťuje, že socialistický realismus zasáhl v Jugoslávii více výtvarné umění než literaturu. Teprve po roce 1950 se podle Lukiće objevují první vpravdě moderní umělecká díla (prózy O. Daviča, V. Desnici, E. Kocbeka, R. Marin-koviće, D. Čosiće, Ant. Isakoviće aj. V poezii stojí v čele bělehradské „moderny“ D. Matic, V. Popa, M. Pavlović, k nimž přistupují v ostatních republikách C. Zlobec, Z. Golob, M. Dizdar, M. Matevski, G. Todorovski aj.). V tomto období má velký význam esejistika D. Maticé, M. Ristiće aj.

Za počátek polarizace vztahu realismus – modernismus, který vznikl jako výsledek ještě ne zcela diferencovaného jugoslávského estetismu, klade Lukić rok 1955. Touto kontraverzí řešily se otázky kulturních styků Jugoslávie se světem, otázky svobodné výměny myšlení a kritiky i obecné problémy demokratizace za socialismu. Pokud však Lukić hodnotí tuto polemiku mimo bělehradské centrum, zůstává jen na povrchu, nemá dostatek informací – např. o lublaňském, sarajevském či skopském kulturním centru.

Ztěží tu lze mluvit o souměrnosti práce a považovat Lukićovy závěry za platné