

rárním vztahům česko-polským. Souvisí to také s jeho činností pedagogickou i s jeho vlastními překladatelskými pokusy. Výstižně jsou v této kapitole charakterizovány hlavní směry v překládání polské umělecké literatury od dob obrozeneckých až do dneška; zvláštní pozornost je zaměřena k srovnání překladů Otakara Mokrého a Františka Halasa, které autor považuje za nejzdařilejší a také nejvěrnější. Také zde Pelikán vystupuje s kritikou starších názorů a nesouhlasí s míněním Szyjkowského, že Adolfa Černého překlad Krále Ducha patří k vrcholům českých překladů z polské literatury. Pokládá Černého přebásnění za zastaralé a dnešnímu čtenáři těžko srozumitelné.

Třetí kapitolu o pronikání Słowackého dramát na české scény uvedl Pelikán rozsáhlým přehledem o česko-polských divadelních vztazích a stycích od počátků národního obrození. Inscenaci Słowackého *Mazepy* v r. 1879 považuje za počátek nového období v česko-polských vztazích, vyznačujícího se oživením a prohloubením vzájemné spolupráce na tomto poli zásluhou několika zanícených polonofilů a čechofilů. Je to vůbec období velikého rozmachu česko-polských vztahů ve všech oblastech kultury. Zajímavý je přehled polských námětů v českém umění hudebním a divadelním, a naopak. Dobře je charakterizována rozdílnost psychiky a společenské struktury divadelního publika českého a polského a s tím souvisící fakt, že některá typicky polská dramata byla na českých scénách přijata s neporozuměním a chladně. Velmi dobře také Pelikán vystihl, že česká dramatická produkce z 19. století je v převážné části dělána přímo pro účely scénické a pro lidového diváka (proto tu mají významnou roli také divadelní praktičtější jako J. J. Kolár a Fr. A. Šubert), zatímco romantické drama polské vznikalo částečně bez konkrétní představy o scénické realizaci a obracelo se především k vysoce kultivovanému čtenáři, event. diváku (Słowacki, Krasiński). Později však tyto rozdíly — jak Pelikán dovozuje — zanikají, a to již od dob pozitivismu. Při rozboru inscenací dramát Słowackého na českých jevištích upoutá zejména výborná charakteristika režijní práce Jaroslava Kvapila a K. H. Hilara.

Trvalým přínosem k dějinám polsko-českých literárních kontaktů je v Pelikánově knize bohatý literárněhistorický materiál. Tento pilně shromážděný a podle několika různých hledisek pečlivě utříděný faktografický materiál je tím cennější, že řada údajů je zde uvedena zcela nově a že tato faktografie je dovedena až do současné doby, což pochopitelně v žádné dosavadní podobné práci tohoto druhu není. Okolnost, že mnoho údajů si autor byl nucen opatřovat pracným a zdoluhavým průzkumem starých časopisů, almanachů a archivů svědčí příznivě o jeho badatelské akribii, houževnatosti a svědomitosti. Rozumí se samo sebou, že řada faktů, které Pelikán zpracovává, je uvedena také již jinde, ale nikdy v takové úplnosti a systematickosti.

Pelikánova nejnovější práce je dokladem autorova hlubokého proniknutí do složité problematiky polské literatury a polsko-českých kulturních vztahů v 19. století.

Jiří Krystýnek

Hanuš Thein, *Žil jsem operou Národního divadla* (Melantrich, Praha 1975, 160 stran, 82 fotografií).

Sotvakdo byl přímo předurčen napsat svoje zkušenosti v opeře Národního divadla tolik jako Hanuš Thein (1904—1974), zasloužilý umělec, vynikající basista a operní režisér, který působil na první naší scéně od r. 1927 po čtyřicet šest let a který zblízka poznal velkou řadu umělců.

Thein vytvořil v pražském Národním divadle skvělé postavy — k vrcholným náleží jeho Kecal a Mumlál, purkrabí Filip z Jakobína, Janek z opeř v studni, Sixt Beckmesser z Wagnerových Mistrů pěvců norimberských, Farlaff z Ruslana a Ludmily, dr. Bartolo z Rossiniho Lazebníka sevillského. Jako režisér nastudoval Thein přes 80 oper — od *Prodané nevěsty*, Jakobína, celého janáčkovského cyklu, Novákovy *Lucérny*, Ostrčilova *Honzova království*, Jeremiášových *Bratří Karamazovových* až po Suchoňova *Svätopluka*, Pauerova *Zdravého nemocného* a Hanušova *Promethea*. Byl to umělec v pravém smyslu slova dělný, pokorně sloužící autorům a českému divadlu, znamenitý organizátor.

Na jednom místě své knihy Hanuš Thein praví skromně: „Nejde o knížku, nejde o studii, nejde o literaturu. Je to asi sto drobnějších fejetonků, které možno číst z prostředka jako od konce a které se snaží narativně pobavit čtenáře. Nečiní si nároku ani dokumentačního, tím méně literárního.“ Ale není tomu tak docela. Theinovy medailóny umělců i jeho četné fejetóny o divadelním zákulisi mají velký význam pro poznání našeho umění a naší kulturní politiky především v době mezi dvěma válkami.

Nejvíce místa v knize, sám její střed tvoří portréty umělců Národního divadla, lišící se ovšem rozsahem i sytostí podání a hloubkou pohledu, s níž Thein jednotlivé postavy vystihuje. Před čtenářem defilují Ota Horáková, jedinečná Mařenka, Blaženka, Karolina, Terinka, Jenůfa, radostná bytost z rodu Mánesova, která po nešťastné operaci hlasivek ztratila hlas, Otakar Ostrčil, politicky progresivní šéf opery, v jednání přímý a otevřený, nad jiné pracovitý (z 10 premiér za sezónu dirigoval 8), Oldřich Kovář, nezapomenutelný Vašek a Benda, Michálek a Skřivánek i Triquet, herec s bezpečným divadelním hmatem a uměřeným projevem, Emil Pollert, nádherný bas buffo, který v Národním divadle zpíval 5000 představení a jenom Kecala pětsetkrát, šéf opery Václav Talich, houževnatý a k pěvcům náročný, ale též prudký a náladový, Vilém Zítek, nezapomenutelný představitel Kecala, Raracha, Vodníka, Dona Quijota, znamenitý herec a vzorný charakter, jehož život vyústil v neuvěřitelnou tragédii, Marta Krásová, altistka podmanivého hlasu s impozantním rozsahem, Zdeněk Chalabala, dirigent velkého formátu, technické virtuozity, kultivované vervnosti, Josef Lada, který navrhl scénu k Prodané nevěstě i k Čertu a Káči, dr. Karel Neumann, ředitel, který mistrovsky tlumil aféry vzniklé v zákulisí, Karel Nedbal, dirigent jemný, milý, ale i autor knihy vzpomínek Půl století s českou operou, jejíž druhý díl zůstal zatím v rukopise, Vladimír Jedenáctík, herec se smyslem pro vtip a výborný basista, Stanislav Muž, pyšníci se zvučným basem i přátelstvím s Vilémem Zítkem, Marie Tauberová, půvabná, snad — podle Theinova soudu — nejlepší Karolina, Marie Veselá, nespravedlivě přezíraná představitelka Krasavy, Leonory, Aidy, Otakar Mařák, slavný tenorista, trapně po svém návratu z Ameriky u nás zapomínaný, z mladších pak Beno Blachut, Eduard Haken, Jaroslav Horátek a četní jiní.

Jako pravý divadelník nežil Thein jenom operou. Navštěvoval také představení činoherní a vydal ve své knize svědectví o Andule Sedláčkové, kterou tajně miloval, o Jiřině Šejbalové, která studovala na konzervatoři operní zpěv, o Václavu Vydrovi, charakterově rovném prvním řediteli Národního divadla po roce 1945, o Eduardu Kohoutovi, jehož sametový hlas a smysl pro hudebnost předsnesu Thein vyzvedává. Thein nepíše o všech umělcích Národního divadla; některé ve svém příslovečném taktu vynechal. Přes jemnost podání nemohl se vyhnout některým trapným jevům, jichž byl svědkem a které odsuzuje. Je to aféra okolo uvedení Bergovy opery Wojcek, kdy byl Ostrčil prudce napadán politickou pravici a kdy po demonstracích při druhé repríze policejní komisař představení přerušil (Ostrčil pak — toho paradoxu! — dostal za nastudování Wojcka státní cenu!), dále je to nechutný spor mezi Vítězslavem Novákem a Otakarem Ostrčilem, kdy první vytýkal druhému, že ho opera Národního divadla opomíjí, a je to posléze trapné a nestydaté referování Antonína Šilhana o premiérách Ostrčilových, proti nimž protestovala delegace Národního divadla dokonce u samotného Karla Kramáře, žel, bez úspěchu. Jenom letmo a vždycky s ironií píše Thein o sobě, zůstáváje v pozadí a neupozorňuje příliš na své vynikající výkony pěvecké i režijní.

Hanuš Thein prokázal pronikavý postřeh, neselhávající paměť a dar vtipného, srdečného podání. Je mistrem zkratky, dovede stručně zachytit osobnost v jejím příznačném projevu, ať hlasovém či gestickém, umí pro čtenáře znovu vyvolat situaci a příslušnou atmosféru. Znamenitý je např. fejetón, v němž popisuje vystoupení Fjodora Šaljapina r. 1934 v Massenetově Donu Quijotovi a chování tohoto pyšného star na oslavě po představení. Stojí za to uvést delší pasáže z tohoto líčení, v němž poznáváme, že autorem tu byl divadelník, živě všechno vnímající a obdařený schopností plasticky situaci reprodukovat. „Po představení pozvali sólisté opery Šaljapina do salónku Šroubkovy kavárny na Václavském náměstí k malé oslavě. My ve smokingu, sólistky ve večerních róbách. Šaljapin v jezdeckých kalhotách a ve vysokých botách. Výborně naložený, k dámám dvorný, veselý, roztomilý a milý. Nářamně mu chutnalo, namaloval autoportrét tužkou na ubrus, vypravoval anekdoty, vykládal o divadle, o svých začátcích, o své lásce — Rusku, o svých cestách po světě. Pil červené víno pouze z půllitrů, kouřil jednu cigaretu za druhou. Cíšníci nesměli špačky z popelníků odnášet, takže jich byl nakonec před Šaljapinem celý kopec. Nebýt scény o půlnoci, byl to večer (vlastně noc, rozcházelí jsme se v pět hodin ráno), na který se nezapomíná. O půlnoci se přišli Šaljapina zeptat, jestli dovolí, aby mu ruský basista Melnikov, který hostoval tou dobou v Praze, přišel složit svou poklonu. Šaljapin dovolil. Melnikov byl u vytržení. To jsme teprve viděli, co Šaljapin pro ruského zpěváka znamenal. Melnikov si před Šaljapinem klekl, líbal mu obě ruce a uctíval ho jako božstvo. Šaljapin byl k němu velmi laskavý, pozvedl ho k sobě, dvakrát objal a políbil, posadil vedle sebe a častoval ho hned půllitrem vína. Melnikov dojatě zářil. Šaljapin se ho zeptal, co zpívá. Melnikov se pochlubil, že jeho nejlepší role je Boris

Godunov a že ho hraje a zpívá s velkým úspěchem. A to neměl dělat. Šaljapin zrudl, začal nervózně poposedávat, a když Melnikov ještě dodal, že „Borise dělá přesně jako on, Šaljapin“ — strhlo se boží dopuštění. Šaljapin vyletěl, chytil zděšeného Melnikova pod krkem, začal ho škrtit, tlouci a tak nadával a hulákal, že jsme měli co dělat, abychom Melnikova ze Šaljapinova objetí vyprostili. Šaljapin chvíli ještě supěl, za Melnikovem poslal nejhroší nadávky. Pak vypil naráz půllitr vína a byl roztomilý až do rána.“ Svoji návštěvu u Josefa Ladvy popsal Thein takto: „Tak tedy jsem zazvonil a čekal. Byl jsem zvědav, jak vypadá malíř, rozdávající tolik radosti a optimismu. Za hezkou chvíli mi otevřel jednoduchý človiček, plachý, milý a trochu nervózní. Na hlavě měl fez, na nohách tlusté domácí sešlapané bačkory, župan poněkud omšelý, v ústech dlouhatánskou, řádně dýmající fajfku-gypsovku! V pracovně žádná plátna, žádné malířské stojany, žádné ateliérové zařízení, žádné modely, nic. Jen na obyčejném stole tužky, normální školní barvičky, nakousnutá velká buchta, hrnek kafe, kočka, a hlavně na čestném místě uprostřed stolu dvaatřicet loupežníků.“ Theinův smysl pro humor zazářil v plné intenzitě v kapitole o basistovi Vladimíru Jedenáctíkovi.

Každý divadelník ví, že hladký průběh představení závisí na chodu divadelního „zázemí“. Proto věnoval Thein mnoho fejetónů těm, které není na jevišti vidět: oponáři, vlásenkáři, rekvizitáři, osvětlovači, inspicientu, nápovědovi, archiváři atd. Tyto vervně napsané krátké prózy mají v sobě cosi z laskavé jiskrnosti nebo též peprnosti sloupků Karla Capka, když psal o tom, jak vzniká divadelní představení.

Theinovu knihu *Žil jsem operou Národního divadla* provázají fotografie Jaromíra Svobody, který dovede zachytit prchavé divadelní okamžiky; škoda, že jeho studie vyšly na špatném papíře většinou rozmazaně. Knihu, kterou si rád přečtou všichni milovníci divadla (hlavně historikové tohoto prchavého umění), uvedl vliďnou předmluvou národní umělec Jaroslav Krombholc.

Artur Závodský

Bohumil Neumann, *O literatuře v epoše narodnictví* (Univerzita Karlova, Praha 1974, 104 strany).

Zatímco pronikavou politickou analýzu narodnického období podal už V. I. Lenin, české knižní práce, které by vyšetřovaly odraz narodnictví v literatuře, až dosud k dispozici nebyly. Zásluhou pražského rusisty Bohumila Neumanna objevily se téměř současně knihy dvě. Populárně zaměřený soubor Hledači naděje (Svědectví o epoše narodnictví — Lidové nakladatelství, Praha 1974) je v podstatě chronologicky uspořádaná a komentovaná montáž dobových dokumentů a ukázek umělecké literatury, jež ve svém souhrnu sugestivně zpřítomňuje heroickou atmosféru tohoto dvacetiletí. Pořadatel antologie ustupuje záměrně do pozadí a omezuje se na vysvětlující poznámky k jednotlivým úryvkům. Celkovou problematiku narodnického hnutí načrtává a jeho autory hodnotí úvodní studie. Práce *O literatuře v epoše narodnictví* (vyšla v nákladu pouhých 700 výtisků) chce tento málo zmapovaný úsek ruské literární historie analyzovat v potřebných ekonomických, společenských a kulturních souvislostech, s ohledem na vývojovou dynamiku literárního procesu a se zaměřením na všechny tři umělecké rody (poezie, próza, drama) i jejich žánrové proměny.

Neumannova studie svědčí o autorově zevrubné znalosti dané problematiky (pisatel je rovněž autorem příslušných kapitol v *Přehledu ruské literatury od nejstarších dob po dnešek — 1973* a odpovídajících personálních hesel ve *Slovníku ruských spisovatelů — 1972*). Je rozdělen do sedmi kapitol, z nichž dvě mají převážně monografické zaměření (Saltykov-Ščedrin, Ostrovskij) a ostatní přihlížejí jenom k těm autorským zjevům, které měly bezprostřední vztah k názorovému vření sedmdesátých a osmdesátých let a byly jim rozhodujícím způsobem formovány.

Průřezová kapitola úvodní podává stručný faktografický přehled zdrojů, z nichž rostlo hospodářské, politické a ideologické napětí daného období; jednotlivé myšlenkové koncepcce uvnitř narodnického hnutí, které dospělo od osvětového a propagandistického působení mezi rolnictvem (mezdařené „chození mezi lid“) k proticarskému individuálnímu teroru narodovolců a bylo poté vystřídáno oportunistickou teorií „drobných činů“, tolstojovskou pasivitou a posléze nástupem ruských marxistů, charakterizuje jen zběžně. Literatura narodnického období byla spjata s žurnalistikou — ať už šlo o časopisy legální (zejména Někrasovovy *Vlastenské zápisky*) nebo o pestrou škálu ilegálního tisku domá-