

RECENZE A REFERÁTY

Divadelní kritiky Julia Fučíka

„Chceme uvolnění všech tvůrčích sil, chceme svobodného člověka, svobodného dělníka, svobodného tvůrce, chceme dílo, jakého nikde v minulosti nenalezneš. Na šestině světa už je tvoří...“ Tato slova napsal Julius Fučík v polemice s F. X. Šaldou v článku Víra uhlířská (Levá fronta 16. 9. 1931). Jsou Fučíkovým uměleckým vyznáním, osou jeho kritického úsilí o pozvednutí české kultury slovesné, a mohla by být mottem jeho Statí o literatuře, v nichž se nám Fučík objevil jako kritik vpravdě tvůrčí a právě dnes svým programem naléhavě aktuální. Totéž umělecké vyznání naplňoval Fučík i v jiné význačné oblasti svého kritického působení, totiž v divadelní kritice. Přesvědčuje nás o tom další (desátý) svazek jeho Díla, *Divadelní kritiky* (Praha, SNPL 1956). Obsáhlá (více než 500stránková) kniha je takřka úplným souborem Fučíkových statí, věnovaných problematice českého divadelnictví dvacátých a třicátých let.

Divadlo jako nejdůležitější umělecký projev nové sociální skutečnosti — tot asi kritické credo Fučíkovo, které ho spojovalo s nejprůbojnějšími divadelníky té doby, především s Jindřichem Honzlem. Ve smyslu tohoto přesvědčení působil Fučík na české divadelní dění od r. 1922 do r. 1939 (s výjimkou dvouletí 1934—1936, kdy byl v SSSR), a dokladem toho je na 180 divadelních statí, úvah a recenzí, uveřejňovaných v denním tisku i časopi-secky (Pravda, Socialista, Proletkult, Pramen, Rudé právo, Avantgarda, Host, Tvorba, RED, Rudý večerník, Zijeme 1932, Halo noviny, Nová svoboda, Svět v obrazech). Léta kritického působení Fučíkova jsou naplněna zápasem o novou funkci naší divadelní tvorby, která nemá být jen odrazem reality, ale především podnětnou silou při vytváření nových společenských vztahů. Tento etický moment je Fučíkovi rozhodující: ovšem může ho být dosa-ženo pouze za cenu nového uměleckého výrazu, nového tvůrčího činu, nového básnického vidění světa.

Fučík si od počátku uvědomuje, že společenský a umělecký úkol soudobého divadla není možno naplnit na scénách oficiálních, třeba disponovaly (jako pražské Národní divadlo) řadou skutečných umělců: dokladem toho je Fučíkovi K. H. Hilar, slevující v Národním divadle víc a víc ze svých tvůrčích zásad, s kterými před lety opouštěl divadlo na Vínohradech. Měšťácký svět se rozpadá, a tento rozpad se nutně projevuje i v oficiálním divadle. Proto Fučík s plnou sympatií přijímá a podněcuje snahy mladé divadelní avantgardy, hledající směrsm jevištního konstruktivismu a poetismu východisko z bludného kruhu starého dramatického a jevištního názoru. S theoretiky této avantgardy, Jindřichem Honzlem a Karlem Teigem, se shoduje v úsilí o nové, moderní divadlo, které nemá podávat pouhou iluzi života, ale jeho básnickou syntesu. I Fučík chce rozbit staré divadelní formy, i jemu je otcem moderního, básnického divadla Guillaume Apollinaire, autor Prsů Tiresio-vých; stádium deskriptivního realismu, na němž ustrnulý měšťácké scény, je mu stejně překonané jako ostatním představitelům našeho modernismu dvacátých let. Fučíkův vlastní názorový přínos do vývoje české divadelní teorie dvacátých let je však nepochybně osobitý a cenný; přispěl jím zejména k ujasnění otázky dramatického a jevištního realismu, vztahu divadelního umění ke skutečnosti i k osvětlení funkce divadla v soudobé společnosti.

Termínem *realismus* označují modernisté dvacátých let běžně takovou uměleckou metodu, která skutečnost opisuje, kopíruje; mezi tímto realismem a naturalismem není podstatného rozdílu, a Fučíkův vztah k oběma těmito metodám je ovšem negativní. Ale odmítaje realismus starého ražení, hledá Fučík znovu a znovu nové cesty umění k *realitě*. Divadlo nechť důsledně směřuje k životní skutečnosti, kterou však musí umělecky ztvárnovat, nikoli opisovat. „Co chceme od divadla? Chceme pohyb preciznější a ohromivější než pohyb ulice, chceme hlas silnější a jemnější než hlas života, chceme v křehklí jevišť vše, čím vládne svět. Je-li mnohost života roztržštěná a ztracená v nepřehledné síti rovnoběžek a poledníků, je věc divadla, aby jí dalo řád, aby jí organisovalo, neztrácejíc ani píď z její půdy, ani zvuk z jejího hlaholu, ani jediný rys z její tisícíhlavé tvárnosti“ (DK str. 272). Fučík — stejně jako Honzl — usiluje tedy o novou strukturu divadelního projevu. Tak vytváří předpoklady k zcela novému, vyššímu pojetí divadelního realismu, který nemá nic společného s popisností „realismu“ starého. Z přesvědčení o nutnosti aktivního vztahu

umění ke skutečnosti pak Fučík vycházel při hodnocení celého našeho divadelního dění a napomáhal účinně k tomu, aby pokrokové směry našeho divadelnictví v dvacátých a třicátých letech docházely co nejbířšího uplatnění.

Funkci nové, bojovné scény mohla ve dvacátých a třicátých letech v Praze plnit toliko dvě divadla: Osvobozené a E. F. Burianovo. Fučík jako kritik energicky pomáhá oběma scénám odstraňovat překážky jejich vývoje a řešit jejich hlavní úkoly. Voskovce a Wericha nepřestává (po Honzlově odchodu do Brna) varovat před nebezpečím oficiálnosti, ideové nezávaznosti, do které jejich revue upadaly koncem dvacátých let. Byl v tom jistě i kus kritické zásluhy Fučíkovy, že Osvobození našli v třicátých letech své právě umělecké poslání v politické satíře. „Stvořili divadlo, o jakém snili básníci, a protože je stvořili dokonale, stalo se divadlem lidovým“ (proloženo zde — jakož i ve všech následujících citátech — Fučíkem; DK str. 444). Hledání nového jevištního výrazu, nového poslání divadla bylo stále aktuálním problémem také pro E. F. Buriana, který svým D 34 vytvořil umělecky nejrůbojnější československou scénu své doby. Burianův význam v našem divadelnictví ocenil Fučík s kritikou pronikavostí už r. 1933 v referátu o prvním představení nově založeného D 34 (Ericha Kästnera Život za našich dnů). Režisér i soubor podal tímto večerem programovou vísitku divadla bojovného, umělecky novátorského. „Reč, kterou mluvili, byl realismus. Realismus typů sovětského filmu, realismus diváků, kteří fyzicky cítili rány na ně namířené. A nebylo při tom lícidel, reflektory byly reflektory, jejichž barevná skla herci sami vyměňovali, a přece fialová záře byla mdlá jako barová láska a červené světlo žhnulo pravdivým ohněm vzpoury...“ (DK str. 408.) To bylo — uzavírá Fučík — „konečně divadlo našich dnů“. Ale i Burianova cesta k novému divadelnímu výrazu byla komplikovaná a vedla nejednou do slepé uličky prázdného artismu, plané intelektuálnosti, umělecké saňoúčelnosti. Fučík zevrubně analyzuje na příklad Burianovu inscenaci Hamleta III. a ukazuje, jak umělecká vágnost Burianovy hry vyplývá zákonitě z autorova ideového zakolísání. To bylo ovšem jen epizody — třeba nebezpečné — ve vývoji tohoto divadla. Stále častěji měl Fučík příležitost oceňovat vynikající dramaturgickou a režijní invenci Burianovu. Tak tomu bylo při inscenaci Šaldova Dítěte v D 37. Fučík vidí v Burianovi jediného našeho režiséra, který je umělecky práv Šaldovi-dramatikovi. Už při premiéře Šaldovy komedie v Národním divadle r. 1923, potom v studii o Šaldových komediích r. 1926 protestoval Fučík proti tomu, aby hra byla pojímána a jevištně tlumočena jako dílo naturalistické. Šalda přijímá jen techniku, „mechanismus“ naturalistické hry; ale vnitřním smyslem své komedie a jejich postav míří výše — totiž k společenské satíře, ostré kritice buržoasie; postavy jeho hry nejsou naturalistické figurky, ale typy, v nichž jsou koncentrovány charakteristické rysy jak upadajícího měšťanstva, tak lidových vrstev. Teprve Burian vytvořil svým Dítětem — podle Fučíkových slov — „skutečně šaldovské představení“, v němž se „cele dostává k slovu Šalda dramatik, který své dialogy psal o oktávu výše, než dovedli dosud divadelníci rozeznat. A právě tohle Burian pochopil a právě tohle také dovedl scénicky vyjádřit“ (DK str. 449). V interpretaci Burianově zřetelně vystoupil ideový půdorys Dítěte, totiž Šaldův socialistický humanismus, ke kterému velký kritik směřoval celým svým osobnostním vývojem. Tak představení Burianovo potvrdilo dávný Fučíkův názor — o jehož správnosti dnes už sotva lze pochybovat — že Šalda jako dramatik byl svou dobou podceněn a nepochopen, a že neúspěch jeho her tkvěl především v jejich konvenčním jevištním pojetí.

Už Fučíkův vztah k Šaldovi-dramatikovi nasvědčuje tomu, že východisko k modernímu českému dramatu, které by bylo umělecky adekvátním výrazem nově se rodícího poválečného světa, jeho rozporů i zápasů, hledal Fučík docela jiným směrem než převládá část tehdejší české divadelní kritiky. Důsledným, tvůrčím způsobem promýšlel a prosazoval svůj pevný marxistický názor (jímž se z českých divadelníků blížil nejvíce Honzlovi), že předpokladem obrody divadla je sociální revoluce. „Není možno hrát nové divadlo staré společnosti“: s touto devisou Honzlova Roztočeného jeviště se Fučík ztotožňuje, o ni se opírá ve své kritické teorii i praxi. Modernost dramatu je tedy v jeho nové funkci sociální, provázené novým básnickým viděním světa. Náznak této cesty vidí Fučík nejprve v Zásupcech F. X. Šaldy, který „byl první, kdo ve jméno nové víry a z nové víry také tvořil“ (DK str. 25), pak ve Wolkrových Třech hrách, zejména v aktovce Nejvyšší obět: není to ještě nové drama, ale signál, dokument a první čin našeho proletářského divadla. V době, kdy česká tragédie přestala existovat, ukazuje právě Wolker cestu k nové tragickosti.

Ale dramatickým výbojem zásadního významu, „věci hotovou být divadlem ve smyslu všech moderních divadelních potřeb“, je Fučíkovi teprve dílo, jehož autor uplatňoval svůj vynikající talent do té doby výhradně v oblasti prozaické: Vančurův Učitel a žák. Tato jevištní báseň, provozovaná po prvé r. 1927 v Osvobozeném divadle v režii

Jindřicha Honzla; dokonale splňuje Fučíkovu představu o moderní české hře: neboť v ní nachází tep plného života, postavy divadelně viděné, dramatické dění bez cizorodých žvlů psychologických traktátů. Vančura jako divadelní básník uskutečňuje Fučíkovi „onen typ, po němž volalo moderní divadlo, dává mu plnou míru té práce, která je básníkovi v divadle určena“; jeho hra je proto „prvním moderním českým dramatem, které svou funkci může konat beze zbytku“ (DK str. 272—273).

Z ostatní soubor české dramatické produkce upoutala Fučíka tvorba několika autorů, vzdálených mu sice životním názorem, ale budících jeho zájem vážným myšlenkovým úsilím, talentem i problematikou svých prací. Byla to především skupina básníků ideového středu, bratři Čapkové, František Langer a Otokar Fischer.

Filosofický základ dramatického (a vůbec uměleckého) díla Josefa a Karla Čapka v prvním období jejich tvorby vytvořil Fučík v stati o hře Josefa Čapka Země mnoha jmen. Čapkovský relativismus, tento „neposlední květ měšťáckého myšlení“, je ovšem Fučíkovi zcela nepřijatelný; neboť je to útek z boje, vysílená resignace. Ale sympatická je mu poctivost, s kterou si Čapkové „přiznali, že nemohou hlásat nějakou víru, v níž nevěří“ (DK str. 29). Smutek skepse, „silný skoro jako víra“, smutek vyplývající z pocitu bezraděje a bezvýhodnosti současného světa a života, zaznívá Fučíkovým tónem poctivějším a upřímnějším u Josefa Čapka než u femeslně zručnějšího, myšlenkově kompromisnějšího Karla Čapka; to je postřeh, který čteme později v jiné formě a souvislosti i ve Václavkově studii Skok přes propast (Od umění k tvorbě). Fučík neupírá Čapkům právo na jejich skepsi: základní vadu jejich RUR a Ze života hmyzu však vidí v ideové nedůslednosti, v nedostatku odvahy vytknout tragické, logicky nutné slovo závěrečné, místo něhož roubují oběma dramatem docela intelektuálsky smírný konec. V tom vidí Fučík rys konjunkturnosti obou autorů, znak jejich svázanosti se společností, jejímž jsou ne sice exponenty, přece však myšlenkově závislíma příslušníky.

Podobný problém objevuje Fučík i u Otokara Fischera v jeho dramatu Otroci. U něho ovšem Fučík shledává už skutečný dramatický konflikt a rozpor se soudobou společností, s jejíhož hlediska je básník Otroků „desertérem buržoasie“. Ale ve skutečnosti je Fischer, jak Fučík dovozuje, krajním, vnitřně rozloženým individualistou, který nedovedl najít svoje místo v boji ideologie humanistické a revoluční: proto i on uvázl na písničce kompromisnictví a vytvořil v Otrcích drama studené, vzdálené jádru dobové problematiky, na kterou chtěl svým dramatem básnický reagovat.

Za autora skutečné dramatické síly považuje Fučík Františka Langra. Podrobným rozbořením Periferie Fučík jednak odhaluje myšlenkovou souvislost hry s Dostojevského Zločinem a trestem, jednak polemizuje s násilně motivovaným psychologickým zvratem, jímž dramatik aranžuje „vykoupení“ Franchio. Mistrovství dramatické stavby pak oceňuje Fučík na Langrově Dvaasedmáctce, které v jistém směru dává přednost před Pirandellovými Šesti postavami (jejichž ozvěnu v Langrově hře citlivě postihuje), a to především pro složitou lidskost a realistickou kresbu postav Marty a Melichara.

Toto je ovšem jen několik průhledů do bohaté divadelně kritické tvorby Fučíkovy, jejímž centrem byl přednostní zájem o soudobou českou dramatickou produkci. Najdeme však v kritice Fučíkově i přesvědčivé doklady toho, jak si byl stále vědom souvislosti a nepřetržitosti české dramatické tradice, jejích hodnot a podnětů pro naše současné divadelnictví; kladně se tím diferencoval od avantgardistického přezírání klasického odkazu naší minulosti. Dokazuje to na příklad Fučíkův vztah k Tylovi, jehož lidovost a životnost může ovšem — jak Fučík připomíná — vyniknout jen tehdy, bude-li autor nikoli pietně konservován, ale nově hrán; jinými slovy, bude-li se k jeho dílu přistupovat kriticky a tvůrčím způsobem. Fučíkovy články *J. K. Tyl znovu na pražských jevištích* a *Ve znamení minulosti* znamenají proto důležité slovo do všech našich nedávných i současných tylovských diskusí; usvědčují z omylnosti nejeneden theoretický názor i praktický inscenační závěr, zatlačující Tylovo živé dílo via facti mezi hodnoty museální.

Bedlivé pozornosti dnešního divadelníka zasluží také Fučíkovy názory na moderní drama evropské. Zvláště cenné jsou především studie, týkající se G. B. Shawa, jmenovitě jeho Svaté Jany, uvedené u nás po prvé v Národním divadle r. 1924. Shaw je Fučíkovi „příkladem a typem dramatika našeho věku“. Ve Svaté Janě rozpoznává Fučík drama moderní tendence, řešící otázky současné společnosti. Ze starých autorů historických her pokládá Fučík za předchůdce Shawova jen Shakespeara. (Je to paralela zajímavá a ve smyslu, kterým ji naplňuje Fučík, nepochybně správná — i když nezapomínáme na Shawovu ideovou oposici protishakespearovskou.) V stati o „shawismu“ rozebírá Fučík „praktickou filosofii“ Shawovu, která je mu blízká a sympatická především jako protest proti „odvěké moudrosti, do tvrda udupané lidskou hloupostí jako pěšina k záračnému obrazu Panny Marie“ (DK str. 181). Fučík sleduje, jak postava Jany roste Shawovi do

typu reprezentantky kacířství, typu charakteristického stejně pro středověk jako pro 20. století; neboť i novověká vládnoucí společnost zbavuje se obdobnými prostředky všech, kdo vynikají nad její průměr, přirozeným rozumem ukazují nesmyslnost jejích „sofistických a ceremoniálních pravd“ a ohrožují tak stabilitu daného sociálního řádu. Pro tuto pobuřující aktuálnost dává Fučík Shawovi přednost před jiným vynikajícím evropským dramatikem, Luigi Pirandellem. Na jeho „herecké komedii“ Šest postav hledá autora oceňující skvělou analýsu, „atomisaci“ člověka své doby a společnosti. Avšak jediným nouzovým východiskem L. Pirandella, „lajdáckou útchou před potopou“ je relativismus; to ukazuje Fučík na rozboru Pirandellovy komedie Každý má svou pravdu.

Svoje názory o moderním evropském dramatu zakládá Fučík na dobré a promyšlené orientaci v historických vývojových proudech evropské dramatiky. Její jednotlivé představitelce hodnotil především s toho hlediska, nakolik mohou dávat podněty k rozvoji současného divadelnictví. Proto si obzvláště cenil na příklad tvorby Carla Goldoniho, tohoto „divadelníka až do morku kostí“, který na podkladě commedia dell'arte vytvořil lidové divadlo a stal se otcem italského divadelního realismu. Fučík proto doporučuje jeho tvorbu našim dramaturgům jako bohatý umělecký zdroj. Opětně však zdůrazňuje nutnost tvůrčího přístupu k tomuto dílu, za jehož dědice u nás pokládá Voskovce a Wericha. Životadárnou sílu postrádá Fučík naopak v díle básníka, který ještě v prvních dvou desetiletích tohoto století byl oporou našeho repertoáru — totiž v díle Ibsenově. Jeho problémům, kdysi živým. Vzala evropská poválečná společenská situace půdu pod nohama.

Už z tohoto — jakkoli letmého — přehledu Fučíkových divadelně kritických soudů, postřehů a myšlenek vyplývá, jak závažným a poučným podnětem je toto kritické dílo našemu dnešnímu divadelnímu vývoji, který je dosud stále více méně hledáním cesty k nové úloze divadla v socialistické společnosti. Fučík je příkladem kritika, který usiloval především o vyjasnění ideových základů našeho nového divadla, o jeho poslání národně společenské — a proto i o jeho kvality umělecké. Nedával se spouštávat a omezovat jakýmkoli dobovými proudy a směry; nezíkal se vlastního, osobitého kritického postoje ani v dobách, kdy — jako ve dvacátých letech — měl blízký vztah ke konstruktivismu a poetismu. Vedl české divadlo k úkolům nesnadným, ale čestným, a nepromíjel uměleckou omylnost a scestnost ani tam, kde — jako v případě E. F. Buriana nebo Osvobozených — nepramenila v ideovém zpátečnictví nebo v pohodlném zápečnictví. Vydání Fučíkových statí nám ukazuje tohoto autora jako pevný článek ve vývoji naší pokrokové divadelní kritiky.

Svazek Fučíkových divadelních kritik připravili k vydání editoři celého Díla Julia Fučíka Gusta Fučíková a Ladislav Štoll, kteří jsou také autory informativní předmluvy, ukazující zejména na kořeny Fučíkova zájmu o divadlo. K edici samé aspoň několik poznámek. Dílo takového významu, jako je Fučíkovo, zaslouží jistě péče co nejsvědomitější, má-li plně prospívat dnešnímu čtenáři. Tato péče se týká především autentičnosti textu. Ve svazku divadelních kritik Fučíkových je text přetiskován z původních časopiseckých a novinových pramenů (zpráva o edičních zásadách a způsobu textové úpravy bohužel — jako je tomu též u ostatních svazků Díla — chybí). Namátkově porovnání několika stránek textu budí některé pochybnosti. Kromě těžko zdůvodnitelných a sporných úprav tvaroslovných narážíme na změny slovosledů, zejména však na zřejmé textové chyby (DK str. 232 mimofysického m. mimofysiologického, poznat něco m. poznat to něco, DK str. 234 neskromač stylové m. neskromně nestylové, ... volá po něm. V každém projevu ... m. volá po něm v každém projevu, DK str. 236 nositelem projevu m. nositelem moderního projevu, DK str. 238 zvolat m. zavolat, DK str. 250 a jak m. a pak, DK str. 256 Je to směšné — hrdinský doktor Obergeist m. Je to směšnohrdinský doktor Obergeisl). Jiným, velmi vážným nedostatkem (a to se týká rovněž ostatních svazků edice) je to, že chybějí vysvětlivky, pro dnešního čtenáře zcela nezbytné k pochopení mnoha míst textu (nebo je snad edice určena jen odborníkům?). Solva který čtenář poradí si dnes bez informativního komentáře na příklad s článkem Co viděl Matěj, dříve Poctivý, s narážkami na spolupracovníci Arnošta Dvořáka s filosofem Ladislavem Klímov v statích Čin formy nebo Arnošt Dvořák, s článkem Program a kritika (proti Jindřichu Vodákovi) a s celou řadou jiných dobových narážek, polemických poznámek, jmen atd. Vybavují-li dnešní nakladatelství poznámkovým aparátem (někdy až nadbytečně) dokonce i vydání starších prací beletristických, je to jistě dvojnásob nutné u edice toho druhu a závažnosti, jako je vydání díla Fučíkova.

Dušan Jeřábek

St. K. Neumann jako kulturní a politický publicista. *Umění a politika I—II.* K vydání připravila a poznámkami doplnila L. Špačková. Vydal Československý spisovatel jako