

## ROZHLEDY

Artur Z á v o d s k ý

### NEKOLIK PUBLIKACÍ O DRAMATĚ A DIVADLE

Publikace, o nichž bude dále psáno, jsou vybrány z divadelněvědné produkce v českých zemích a na Slovensku. Je příznačné, že v ní značné místo zaujímají knihy přeložené; původní divadelněvědná literatura se zatím rozvíjí, žel, pomalu.

#### *Dvoji zamýšlení nad současnou situací dramatu a divadla v CSSR<sup>1</sup>*

Socialistická společnost má eminentní zájem na rozkvětu dramatiky, která by se stala východiskem umělecky působivých inscenací. Neboť divadlo je nejspolečenštějším uměním: předvádí živými lidmi obrazy palčivých sociálních konfliktů obecnstvu, které je divadelní tvorbě přitomno.

Od osvobození z okupace v r. 1945, a zejména od Února 1948, vzniklo v ČSSR mnoho divadelních her, ale jenom nepatrný počet z nich obtojí ještě dnes před přísnými měřítky ideovými a uměleckými. Většina z nich splatila těžkou daň schematismu a lakování skutečnosti na růžovo, což obojí vyrůstalo ze živné půdy kultu osobnosti. Teprve po XX. sjezdu KSSS nastává také v ČSSR období renesance dramatu, jehož existence jako uměleckého druhu byla v samé podstatě ohrožována teorií bezkonfliktnosti. Socialistické drama u nás vzniká v ovzduší diskusí o základních otázkách divadelnictví a dramatu.

Do těchto diskusí velmi podnětně a stanoviskem ostře vyhraněným zasahoval slovenský dramatik Peter K a r v a š. Tři studie, které v podstatě beze změny shrnul do knihy *Zamýšlení nad dramatem*, vznikly v nejtěsnějším sepětí s jeho prací na dramatech Půlnoční mše, Antigona a ti druzí, Jizva. Autor sice své studie v předmluvě ke knize vydává skromně za „dramaticky pracovní zápisky“, za „komentáře k estetickým a dramaturgickým problémům dne“, nicméně jeho soudy, ačkoli dobovou atmosféru svého vzniku nezapřou, mají hlubší dosah. Ten je dán mimo jiné také faktem, že o teoretických otázkách dramatu a divadla mluví dramatik. Karvašovy tři studie-eseje vyšly v údobí let 1961–1963. Autor svoje myšlenky vždy v následující stati dále rozvíjí, prohlubuje, přitom však jsou jeho stati, prodírající se k podstatě problematiky úporně a někdy odbočkami, zaměřeny k jednomu cíli – k osvětlení podmínek, za nichž má v ČSSR vzniknout velké socialistické drama.

První práce, nazvaná *O integraci dramatu*, konstatuje v našem uměleckém myšlení (ale i v kulturní publicistice) posledních let neschopnost syntetického pohledu, nedostatek jednotící myslitelské koncepce, nebezpečí toho, čemu Karvaš říká „polyekranizace“, tj. nadprodukce zhusta protichůdných myšlenek, nápadů, aforismů, které se kladou vedle sebe, aniž se z jejich střetnutí vyvozuje nějaký závěr. V oblasti dramatu a divadla, se to projevuje ideovou atomizací, dekompozicí uměleckého tvaru, nahrazováním dramatické vnitřního dynamismem vnějším, „totiž ze strojního parku, mechanického vynálezu, z apriorní formy“ (str. 11). Rozbití tvaru, divadelní obřadkaření, budování hry na skupině obžalovaných lidí, vystupování autora ve hře, střídání různých časových rovin atd. pokládají někteří dramatikové a divadelníci za nový a jedině naší době odpovídající typ dramatu a divadla. Karvaš se snaží ve své studii ukázat, že naše současné drama hyne amorfností tvaru. Podle Karvaše je drama „umění jediného úderu tepu, umění křížovatky a klíče; nikoli pozvolného a věčného zobrazování a odvíjení života, ale jeho dešifrování v momentu nejvyššího soustředění, nejprudšího pohybu nebo vychýlení, v momentu konfliktu“ (str. 17). Takto pojímanému dramatu odpovídá umění koncentrace. Centrem dramatu je konflikt; v něm se soustředil základní rozpor epochy. Prostřednictvím zápasu hrdiny podává dramatik „morálně společenský kardiogram“. Drama v socialistických zemích nezobrazuje konflikt daný antagonismem tříd, ale konflikt nositelů pokrokových a retardujících historicko-společenských tendencí. Socialistické drama musí směřovat k integraci tvaru, k integraci dramatického

<sup>1</sup> Peter Karvaš, *Zamýšlení nad dramatem* (Československý spisovatel, Praha 1964, stran 138).

Jan K o p e c k ý, *Dramatický paradox* (Československý spisovatel, Praha 1963, stran 132).

konfliktu, k jeho zvnitřnění a k myslitelskému umocnění. Jen takové drama se může stát východiskem závažné divadelní inscenace.

Druhá Karvašova stať — *Za rehabilitaci hrdiny* — zevrubně rozebírá problematiku současného hrdiny (odlišuje ho od tzv. kladného hrdiny), bez něhož není opravdového socialistického dramatu. Karvaš konstatuje objektivní slabost hrdinů českých a slovenských her, která ovšem byla donedávna historicky podmíněna. Nový, současný konflikt organicky vyrůstá z dějotvorné aktivity hrdiny nového typu. Karvaš stanoví nebezpečí jako „existenční prostředí hrdiny“. Rozvíjeje Aristotelovy vývodů praví: „Základním diváckým zážitkem je tu strach o osudy hrdiny, a tím o jeho pravdu; intenzita tohoto strachu se potom přenesla na *přesvědčení o jeho pravdě a na pozitivní nadšení pro jeho boj*“ (str. 47). Z našich jeviští zmizel kladný typ. Averse proti němu vznikla, jak vysvětluje Karvaš, normativním vyžadováním rysů, jež taková postava má mít, a hypertrofií vulgarizovaně zúženého kritéria typičnosti. Drama směřuje „ke křižovatkám, k vrcholům dějů, charakterů a mravů“, „příznačně volí výjimečné situace a stadia procesů“ (str. 63). V dramate, zdůrazňuje Karvaš, zápasilo se vždy za nejvyšší lidské hodnoty: čest, lásku, revoluci. Proti deheroizaci našeho dramatu je nutno bojovat. Nepřítomnost skutečného hrdiny byla dána charakterem mezidobí, které je za námi. Proti efemérnosti, technickému zpravodajství v dílčích pravdách je třeba postavit na scénu hrdinův zápas o mravní ideál, „který by se nejen na jevišti, nýbrž i v hledišti pociťoval jako otázka bytí a nebytí“ (str. 77).

Třetí stať, *O dramatismu pravdy*, osvětluje konflikt dramatu jako „specifický proces poznání společenské pravdy“ (str. 87). V historické exkurzi, již osvědčil poučenost někdejšího dramaturga, prokázal Karvaš, že skutečným protipólem ibsenovského a čechovovského realismu se stal dramatik L. Pirandello, který zrelativizoval gnoseologický potenciál konfliktu, což vedlo k atomizaci konfliktu. Dramatické postupy, jichž je tento italský autor otcem, degenerují v různých dramatických reportážích, besedách s divákem atp. v novou konvenci a ohrožují drama nebezpečím amorfnosti. Fejetonizací a causerizací dramatu znečišťuje se drama jako umělecký útvar. Karvaš se vyslovuje pro navazování na gorkovskou noetiku dramatického konfliktu. Bojuje za typ dramatu, v němž je uloženo poznání rozpornosti doby a vyjádřeno zápasem hrdiny. Karvaš vystupuje proti schematické a težovité hře. Naši dramatikové musejí přestat předvádět mravní příklady, ilustrovat poznatky odjinud a vyslovovat pravdy způsobem publicistickým; musejí zpodobit opravdové konflikty doby. Ústředním konfliktem dnešní doby je ve světovém měřítku zápas kapitalismu se socialismem, v socialistickém světě pak zápas o vítězství leninského principu.

Karvašova kniha je nabita postřehy zaměřenými k teorii dramatu (např. objevně mluví o vztahu jazyka našich nedávných dramatik k „polykranizaci“ dramatického tvaru, o příčinách a důsledcích teorie bezkonfliktnosti) i k jeho historií (např. o dramatu Ibsenově, Čechovově, Millerově, o cestě sovětské dramatiky). Leckerter Karvašovy názory jistě nebudou obecně přijímány (např. domnívám se, že v zápalu boje za velké socialistické drama vážné, ba za socialistickou tragédii, Karvaš do značné míry podceňuje poslání komedie, která, pokud řeší důležité sociální problémy, také zobrazuje — ovšem v komediální rovině — zápas dvou „pravd“). To však nic neubírá na podnětnosti Karvašových vyostřených vývodů, které jsou nesený patosem úsilí o velké, vskutku současné socialistické drama.

Podání Petra Karvaše má vervu rozeného polemika. Na studii je vidět, že byla původně určena k ústnímu přednesu (opakování a další rozvíjení myšlenek jakoby ve spirále, jejich pointování, smysl pro paradox nebo též ironii). Svěrázné v terminologii je rozlišování divadelních her od dramatu (jím se myslí tzv. velká drama). Škoda, že českému čtenáři zůstalo v překlade E. Balvinové několik nedopatření (kterým byl princip místa nejslabšího odporu — 69; v *Hermanin* — 77; opak je *pravdou* — 88; *Ionescových Nosorožců* — 101; proti měšťácké etice jako *potencionálním zřídle fašismu* — 107).

Knížka divadelního kritika a profesora divadelní vědy Jana Kopeckého *Dramatický paradox* vznikla spojením teoretické části s „dokladem o současném dramatu“.

Není náhoda, že první část knihy (*Dramatický paradox*) je předznamenána citátem z D. Diderota. Je totiž podávána formou dramatického dialogu mezi „prvním“ a „druhým“, přičemž „druhý“ vystupuje jako alter ego „prvního“, jako pochybovač, který klade otázky. Kopecký převedl do dialogu svoji studii, která vyšla počátkem r. 1963 v časopise *Host do domu*. Jednotlivé kapitoly dialogu — je jich pět, a poslední má víceméně charakter uzavírající kódy — soustřeďují se při vši lehkosti a proudnosti hovoru, již usilují sugerovat, vždy okolo jednoho ze základních problémů současného dramatu a divadla u nás.

První kapitola osvětluje poměr divadla a dramatu. Kopecký ukazuje, že divadlo je pojem daleko širší nežli drama; předvádí reportáže nebo montáže poezie, vypravuje povídky, dra-

matizuje fejetony atd. Silně na dnešní formu divadelních inscenací působí uplatňování postupů rozhlasových, filmových apod. Ale zatímco ostatní slovesné druhy nejsou vázány na divadlo a žijí také mimo ně, drama mimo divadlo neexistuje — abstrahujeme-li od tzv. knižního dramatu, které z hlediska divadelního je vlastně *contradictio in adjecto*: buď zde nejde o dramata v pravém smyslu, nebo se takto označují hry, které nebyly dosud uvedeny, především pro technické obtíže spojené s jejich inscenací (to prakticky dnes nepřichází v úvahu).

Na otázku »Co je současnost v dramatu?« odpovídá druhá kapitola jednoznačně v tom smyslu, že o současnosti dramatu „nerozhoduje námět, nýbrž výsledek. Ten musí být současný.“ Za současné události a příběhy pokládá autor ty, které „jsou přítomny v *živém vědomí společnosti celé*“. Podle Kopeckého je lhotejšné, zdali dramatik traktuje neukončené procesy přítomnosti ukončeným příběhem z minulosti, nebo je nazírá hroněm příběhu pohádkového či parabolického. Domnívám se, že Kopecký není zde docela v právu: v polemickém napadení vulgarizujícího názoru, který omezuje současné ideové vyznění dramatu na drama s dějem ze současnosti, nerozlišuje dosti hrů, jejíž děj se odehrává dnes a v níž vystupují lidé našich dnů, od přítomnostně aktualizovaného inscenačního výkladu klasiky nebo od dramatu, která myšlenku, problém, událost živou v přítomnosti traktují mediem metafory či paraboly. I když nás zkušenosť učí, že hra s látkou ze současnosti může zůstat pro dnešní obecenstvo hluchou, a naopak že klasik může v podnětné interpretaci promluvit současněji, nedá se popřít, že jde o dvě roviny zobrazování skutečnosti.

V třetí kapitole vymezuje Kopecký podstatu dramatu; je to „rozpor protikladů, který se řeší dynamicky: zápasem“. Rozpory sociálního vývoje jsou v dramatech zhuštěny a „urychleny“, přičemž jenom v iberenovském typu dramatu kryje se čas reálný s časem dramatickým. Drama nikdy nezobrazuje svět v úplnosti, nýbrž jenom výsek z něho, a výběrem faktů i úhlem pohledu povrchovou skutečnost „deformuje“.

Nejpodstatnější z celé knihy je kapitola čtvrtá, obírající se posláním divadla dnes. Kopecký rozvíjí Aristotelovu tezi o katarzi a Saldův výrok o kanalizaci společensky škodlivých myšlenek, emocí a vášní prostřednictvím dramatu. Zdůrazňuje, že „období rozkvětu divadla spadají obvykle jednoduše do rozkvětu určité společnosti“, že velké divadlo se objevuje zpravidla v dobách, „kdy společnost dovedla využívat jeho schopnosti být nástrojem kolektivní hygieny, průzkumníkem a formovatelem toho, čemu se říká veřejné mínění“ (str. 57). Čím dříve to pochopí naše socialistická společnost, tím dříve vznikne velké společensky mocné angažované a pro obecenstvo přitažlivé divadlo.

Druhá část knihy konkrétním rozbořením dramatu (M. Stehlík, O korunu a lásku; L. Kundera, Totální korupce; Fr. Hrubín, Křišťálová noc; Fr. Pavlíček, Zápas s andělem; P. Karvaš, Antigona a ti druzí; M. Kundera, Majitelé klíčů) sleduje cestu naší dramatiky za posledních léta. Kopecký bystře poukázal na to, co zabránilo, že s výjimkou posledních dvou uvedených dramatu nevznikly velké hry: Stehlík neužil „životní suroviny, aby z ní udělal divadlo“, pomocí divadla jenom skutečnost oživuje; L. Kundera potlačil fabuli a pracuje technikou montáže; Hrubín i Pavlíček dlouze navozují krizovou situaci a spotřebovali „dvě třetiny času a prostoru her na přípravu dramatického konfliktu — a když se kritický okamžik dostaví, nemají už čas ani možnost s ním něco udělat“; Karvaš a M. Kundera napsali hry, v nichž historie tvoří „metaforickou rovinu“, kterou dramatik osvětluje přítomnost, ale jen M. Kunderovi se zdařilo napsat drama, které svým sevřeným tvarem míří do palčivé otázky dneška; Karvaš uvedením množství životních detailů zaměřil metaforický smysl faktů.

Kniha Dramatický paradox organicky navazuje na předchozí autorovu knihu Nedokončené zápasy (někde její závěry opakuje). Prokázala, že Kopecký je zevrubně obeznámen s problematikou současného dramatu a divadla v ČSSR, že jako kritik-spolupracovník autorů bojuje o zrod nové velké dramatiky a že to dovede dělat způsobem čtivým, někdy až fejetonisticky vylhčeným, ale ve srovnání s knihou Nedokončené zápasy věcnějším.

### Konfese režiséra<sup>2</sup>

Kniha vůdčího zjevu německé a evropské — mimo SSSR — divadelní avantgardy v letech třicátých Erwina Piscatora *Politické divadlo* se dostala v překladu k nám vic nežli třicet let po svém vzniku (německy vyšla r. 1929). Ale i tak znamená, zejména pro mladší čtenáře, kteří výboje divadelní avantgardy mezi dvěma válkami poznávají jenom z litera-

<sup>2</sup> Erwin Piscator, *Politické divadlo* (Slovenské vydavatelství krásnej literatury, 14. svažek edice Divadelná knižnica, Bratislava 1962, 256 stran; z německého originálu přeložil, doslov a biografické údaje napsal Ján Rozner).

tury, jistou událost, a to nejenom jako svědectví o velkém uměleckém hledačství Piscatorově, ale i svou neselhávající podnětností pro dnešní divadelní tvorbu.

Piscator (\* 1893), rodák z Mnichova, přiklonil se hned po první světové válce ke spartakovcům. Po krátkém intermezzu v kruhu dadaistů, z nichž někteří se později stali jeho spolupracovníky, působil Piscator v letech 1920—1931 nepřetržitě v Berlíně. R. 1931 odešel do Moskvy, kde natočil film Povstání rybářů a zorganizoval mezinárodní olympiádu dělnických souborů. R. 1935 pracuje Piscator v Mexiku, v letech 1936—1938 vede v Paříži vlastní divadelní školu. R. 1939 odchází do New Yorku, kde je činný především jako tvůrce experimentální školy Dramatic Workshop. Vystván macarthysty stěhuje se Piscator r. 1951 do Německé spolkové republiky, kde posléze (r. 1962) převzal v západním Berlíně Svobodné lidové divadlo.

Piscatorova kniha zaznamenává umělecké a programové krédo tohoto proslulého režiséra. V dvacátých letech stál Piscator jednoznačně na bojovém stanovisku Komunistické strany (dnes ustoupil na pozice pokrokového liberalistického humanismu). Význam knihy Politické divadlo je — vedle některých zajímavých partií o historii politického divadla, jehož kořeny našel Piscator správně už ve vztahu naturalistů k divadlu — především dokumentární: publikace živě zachycuje politické, kulturní a divadelní dění v Berlíně dvacátých let. Mimo to však zůstává Piscatorova kniha aktuální některými podněty, a to jak směrem k divadelní teorii, tak směrem k divadelní praxi, tím spíše, že Piscatorova teorie se rodila v ohni režisérovy práce na realizaci politického divadla.

Po první světové válce stalo se Piscatorovi ideálem divadlo, jež připomínalo masová shromáždění lidu. Snahy tohoto režiséra šly tu do značné míry rovnoběžně s úsilím Kerženceva a Mejercholda v sovětském Rusku. Divadlo chápal Piscator v té době jako prostředek politického boje, jako nástroj agitace. Divák byl vtahován do jeho inscenací, které měly touhu nebýt ničím jiným nežli skutečným životem, prostředkem nového poznání a pochopení světa (období Proletářského divadla). Velkou překážkou Piscatorova úsilí byl nedostatek vhodných dramatických předloh. Básníci blízcí Piscatorovi světovým názorem vězeli v zajetí expresionismu a nebyli schopni poskytnout režisérovi úsilí vhodné texty. Piscator musil jejich práce upravovat a inscenačními způsoby „vyrovnávat“. Inscenace hry A. Paqueta Zástavy, při níž Piscator poprvé užil filmových projekcí, aby rozšířil námět za ohraničený prostor jeviště a aby osvětlil skryté příčiny děje, představuje první inscenaci epického dramatu vytvořeného už s tímto záměrem. Piscator opustil starý typ kukátkového jeviště a formoval svoje představení jako velkou montáž. Koncem dvacátých let můžeme zaznamenat osobitou paralelu, nebo spíše styčnost některých bodů v tvorbě Piscatora dramaturga a Brechta dramatika. Zatímco však podstata Piscatorova působení na diváka záležela v nejvyšší strannějším využití a předvedení faktů, v rozšíření dramatického děje do historické a sociální oblasti, Brecht uvádí individuální osudy do sféry sociální a historické prostřednictvím básnické nebo historické paraboly.

Některé myšlenky Piscatorovy knihy neztratily namnoze aktuálnost podnes, zejména na těch místech, kde Piscator opustil chybnou snahu jistou problematiku v inscenaci ilustrovat, což ho nutně musilo zavést ke schématismu, k šablonám. Kombinací práce herce s použitím filmu předešel Piscator dnešní Laternu magiku, svéráznou uměleckou formu, etablovavší se v Čechách. Piscator je dosud podnětný některými inscenačními postupy, např. užitím pohyblivého pásu (jak ukázala inscenace Švejka v brněnské Mahenově činohře), svým důsledným zdůrazňováním architektonické konstrukce na jevišti a odmítáním dekorativní výpravy, svým „totálním divadlem“ (jež podle jeho přání poněkud na svou dobu a poměry za kapitalismu gigantomaticky navrhl architekt Walter Gropius a jež bylo pojímáno jako „variabilní divadelní nástroj“), dále svým důrazem na inscenaci klasiky se vztahem k současnosti, svým probojováním nového herectví, které zachovává jistou vzdálenost od postavy, vytváří sice její přesný obrys, ale vyhýbá se drobnokresbě, atd. Piscatorovy myšlenky a postupy se nedají ovšem mechanicky přejímat, jsou historicky podmíněny. Když také dnes usilujeme o „politické“ divadlo, musíme otázku političnosti řešit podle našich dnešních podmínek.

Překlad Piscatorovy knihy nastoluje otázku prohloubeného studia vztahů českého a slovenského divadla k Piscatorovým uměleckým postupům. Namátkou tu připomínám vliv Piscatorových myšlenek na první údobí D 3/4 nebo na proklamaci a praxi politického divadla v brněnské Mahenově činohře od konce padesátých let.

Kniha vkládá — po způsobu montáží výtvarných — kritiky představení, básně, provolání a jiné dokumenty do vlastního autorova textu; to vede ke konfrontaci různých myšlenek nebo k jejich vyostření uplatněním i různých možností grafiky. I v tom naše současnost ledacos z jejich podnětů dále rozvíjí.

Doslov J. Roznera je velmi instruktivní — těží přitom ze studie Petera Kupkeho »Piscator und sein politisches Theater« (1956). Neměly se v něm vyskytnout drobné lapsy. Tak např. mezi doslovem a „Biografickými údaji“ je rozpor v datu odchodu Piscatora z Ameriky (jednou se uvádí rok 1950, podruhé rok 1951); režisér Jindřich Honzl se na str. 235 a 239 chybně jmenuje Jiří.

Je dobře, že slovenští a čeští čtenáři dostali — byť i s tak velkým časovým zdržením — překlad Piscatorovy knihy. V situaci, kdy se u nás mnohostranně uvažuje o přínosu avantgardy, je to významný materiál k prohloubení diskuse.

### Dva divadelní cestopisy<sup>3</sup>

Václav Tille byl — a v obraze jeho rozvětvené činnosti se na to často zapomíná — významným divadelním kritikem a průkopníkem divadelní vědy na filosofické fakultě Karlovy university. R. 1927 se zúčastnil (spolu se Zd. Nejedlým, V. Vančurov, J. Koptou aj.) moskevských oslav desátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Po návratu napsal knihu *Moskva v listopadu*. Čtvrt století, které uplynulo od jejího prvního vydání, nic neubralo této cestopisné reportáži na svžeštl, takže právem mohla vyjít znovu.

Tille nepatřil k výrazným osobnostem kulturní levice v době mezi dvěma válkami. Postoj tohoto čestného liberála, vzdělaného a zcestovalého humanisty s mírným sklonem k ironické skepsi, nesl v sobě rysy pozitivistického přístupu ke skutečnosti. Přesto však Tillova kniha působila ve své době, v době vládnoucích pomluv o Sovětském svazu, svým objektivním vyzněním do značné míry politicky. Dnes ji čteme jako historický dokument o životě „dřevěné“ Moskvy a jako svědectví o sovětském divadle dvacátých let.

»Umění vidět« nazval Jan Císař svoji předmluvu k Tillově knize a stručně tak vystihl největší sílu autorových reportáží. Najdeme v nich totiž bohatství fakt, méně už výklad těchto fakt. Tille byl v Rusku už r. 1912 a jel do Sovětského svazu dobře připraven. Na místě samém nechybělo mu snahy co nejvíc za 14 dní uvidět, na všechno se podívat zblízka, všechno takřikajíc ohmatat. Tille nejenom věci přesně vidí, ale dověde spatřit do detailu a s velkým uměním plasticky reprodukovat.

Tille nás provází po moskevských ulicích, zavede nás — mimo jiné — do továren, do dělnických klubů a do dvou škol, do dětského útulku, nahlédneme s ním dokonce do vězení. Navštívíme některá sovětská muzea, kostel a obrazárny. Bystrý psycholog, někdejší autor životopisné monografie o Boženě Němcové projeví se náčrtem malých portrétů sovětských lidí ve vlaku, na ulici, zahraničních účastníků oslav, ale především drobnými medailóny ruských politiků (např. Čičerina, Bucharina, Kameněvové) a sovětských umělců (např. Ejzenštejna, Tairova, Mejercholda).

Svůj hlavní zájem věnuje Tille divadlu. Viděl v MCHAT inscenaci Gorkého *Na dně* a *Rolanda Dobyti Bastilly*, u Mejercholda nastudování *Ostrovského komedie Les* a inscenaci *Okna do vsi*, v Tairově divadle *Lecocoeovu operetu Den a noc* a *Lebidovovu hru Spiknutí rovných*, v Malém divadle *Proces* od *Suchovo-Kobylyna*, ve *Vachtangovově divadle* slavnou inscenaci *Gozziho hry Turandot*, v *Židovském divadle Reznikovo Povstání* v režii *Granovského*. Nevyhnul se ani operám, jichž staromódně naturalistické výpravy s prací scén avantgardních přímo kontrastovaly. Poměrně málo obírá se Tille ideovým výkladem textu her. Na prvním místě ho upoutává práce režiséra, scénografa, herců; tu pak zevrubně, s obdivuhodným postřehem pro detaily popíše (např. obě inscenace Mejercholdovy nebo nastudování *Procesu*). Tille má dar zachytit prostředí toho kterého divadla i evokovat ovzduší představení. Obecnějších závěrů odvažuje se výjimečně, zpravidla tehdy, když odmítá v inscenacích klasiky přežitý akademismus.

Divadelníci, zejména badatelé o představitelích sovětské avantgardy, budou se ještě dlouho vracet ke knize *Moskva v listopadu*, protože v ní naleznou dobrou rekonstrukci významných avantgardních inscenací (např. Mejercholdova *Les*), živý záznam, plný detailů a jasný v sledování prchavých odstínů, pravý pádný soudobých obrazových dokumentů. Pro ně odpustí nadsšenému divadelnímu reportéru občasné nedopatření (např. *Vachtangov* nezemřel „asi pětadvacetiletý“, nýbrž devětatřicetiletý) a vydavatelům malou pozornost ke korekturám.

Sovětský divadelní vědec a divadelní kritik Grigorij Nersesovič Bojadžijev, žák uměnovědce a divadelního vědce A. K. Dživelegova, pobyl v r. 1959 více nežli měsíc v Pa-

<sup>3</sup> Václav Tille, *Moskva v listopadu* (Orbis, Praha 1963, 2. vydání; 166 stran).

Grigorij Nersesovič Bojadžijev, *Divadelní Paris* (přeložil a biografickou poznámku napsal Emil Lehuta. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1963; 176 stran).

řízi, kde viděl téměř dvacet inscenací. Souhrn jeho poznatků a dojmů přináší knížka *Divadelný Paříž*, již náš čtenář poznává v slovenském překladu značně opožděně, takže čte vlastně publikaci do jisté míry historickou — za tři roky od jejího vydání se leckeré věci v pařížském divadelnictví změnilly (např. r. 1962 zaniklo divadlo Grand-Guignol).

Bojadžijev píše svého průvodce po divadelní Paříži zčásti jako fejetonista, zčásti jako osobně angažovaný a divadelně znamenitě erudovaný odborník. Autor se nespokojuje jenom popsáním inscenací nebo vylíčením situace v pařížském divadelnictví, nýbrž zachycuje také — aspoň letmo v malých obrázcích — dynamiku života na pařížské ulici, v kavárnách apod. Knížka si nečiní nárok na označení přísné vědecké publikace, pohybuje se na rozhraní mezi vědeckým zpracováním látky a mezi jejím podáním esejisticko-fejetonistickým.

V úvodním přehledu charakterizuje Bojadžijev 50 pařížských divadel, z nichž jenom tři jsou repertoárová. Většina z nich uvádí hry se sexuální tematikou nebo dramata zaměřena freudisticky či mysticky.

Divadlo Grand-Guignol představuje nejhlubší dno pařížského divadelnictví. Úplně zapomnělo na požadavek humanismu v umění a heroizuje zločiny. Přirozeně, že autor takové počínání odsuzuje.

Bojadžijev je moriolog. Proto ho na prvním místě zajímala Comédie française. Příliš ho však neuspokojil ani Anouilhův »hold« Molièrovi, ani samotné inscenace Molièrových her nesené v duchu tohoto »holdu« — obojí totiž vidí ve vynikajícím francouzském komediografu jen autora bezstarostně veselého, společensky neangažovaného; až příliš nápadná je ideová pasivita tohoto divadla.

Plné autorovy sympatie si získalo Théâtre National Populaire. Ale ani k němu nezůstává Bojadžijev nekritický. Všimá si celého zázemí tohoto pozoruhodného divadla — jeho demokratického hlediště, jeho vzdělávacího zaměření apod. Žel, toto divadlo se v převážné míře neodvažuje překročit hranice klasického repertoáru; chce promlouvat k současnosti hlubokou a jemnou interpretací klasiků. Ne vždycky se mu to daří. Vynikající Vilarovu inscenaci Mussetových Marianiných rozmarů popsal Bojadžijev s plnou sugestivností, oceniv její lyričnost a světelnost, ale hlavně fakt, že odkrytím myšlenky romantického dramatu promlouvá do duše dnešního publika.

Za vrchol představení, která mohl v Paříži spatřit, pokládá Bojadžijev miniatury a inscenaci Gogolova Pláště v podání známého mima M. Marceaua.

Podrobně popsal Bojadžijev Barsacqovo nastudování hry F. Marceaua Vajíčko, které sice vyznívá ke společnosti kriticky, ale jehož hněvivě obžalobný tón postrádá širší společenské zaměření. Sovětský kritik sleduje také další Barsacqovu činnost, mimo jiné chválí jeho výchovné působení, které se projevilo např. ve Vitoldově inscenaci Dvanácti rozhněvaných mužů, hry amerického autora R. Rosa. Přestože divadlo Gaité-Montparnasse je vecku progresivní, odmítá Bojadžijev jeho korektně chladné nastudování Deníku Ane Frankové, ale hlavně inscenaci frašky Miluji vás, seržante.

Zcela negativně posoudil Bojadžijev inscenace raných her Ionescových Lekce a Plešivá zpěvačka, protože se v nich oslavují instinkty a protože odvádějí obecnost od sociálního zápasu. Nepoložil si vůbec otázku, zdali dramatika tohoto typu může nějak svými tvárnými postupy ovlivnit růst dramatiky socialistické.

Dživelegova knížka podává letný průřez divadelnictvím Paříže na přelomu padesátých — šedesátých let, vystihuje protikladnost tohoto divadelnictví a zdůrazňuje, že zde — až na výjimky — nebyla nastoupena cesta k velké životní pravdě. Málo pozornosti — po mém soudu — věnoval Bojadžijev otázce, do jaké míry mohou jisté postupy tzv. absurdního divadla být podnětné pro moderní divadlo vůbec.

Nejcennějším ziskem Bojadžijevovy knížky je autorova schopnost vystihnout ideový smysl inscenace jako celku, umění popsat herecké výkony, kostýmy, reagensci publika a bystře rozpoznat funkci toho kterého divadla v životě Paříže. Někteří praktický divadelník a dnešní kritik s citlivým zrakem pro divadelní dění se tu nezapřel.

#### O loutkáři a o činoherci<sup>4</sup>

Sotvakdo jiný mohl být povolanejším autorem monografie o Josefu Skupovi nežli dlouholetý spolupracovník (dramatik a dramaturg jeho divadla, známý autor loutkových her, prak-

<sup>4</sup> Jan Malík, *Národní umělec Josef Škupa* (Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1962, 148 stran).

František Götze, *Národní umělec Zdeněk Štěpánek* (Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1962, 176 stran).

tický loutkář a zanícený propagátor, organizátor i badatel o této oblasti divadelního umění Jan Malík.

Autor označuje svoji práci jako „listy z kroniky českého loutkářství“. Dobře tak charakterizuje způsob, jímž si vede, tj. svůj poctivý přístup k faktům a jejich pečlivý záznam. Budoucí historik našeho loutkářství ocení Malikovu knihu především z tohoto důvodu.

V úvodě podal autor monografie několik bystrých postřehů (o vztahu loutkářství k lidovému umění, o tom, že je zbytečné hledat za každou cenu pravlast loutkářství, o tom, že se naše divadelní historiografie omezuje příliš jenom na dějiny činohry, a to ještě většinou v Praze). Vstupu Josefa Skupy do českého loutkového divadelnictví předceslal Malík obrys dějin českého loutkářství do začátku 20. století. Zakončil jej medailóny J. N. Laštůvky a dědice jeho odkazu K. Nováka — s jejich jmény jsou pak už spjaty začátky Skupovy loutkářské činnosti. Malík právem hledá a vyzvedává ty okolnosti ze Skupova mládí, které formovaly nějakým způsobem budoucího umělce, a zvláště loutkáře. Byly to hlavně pobyty u strýce, učitele a pak ředitele školy Antonína Kubeše; mladý žák a student poznal tam loutkové divadlo a muzicírování kantorského prostředí. Druhým takovým údobím, které značně ovlivnilo budoucí Skupovo zaměření, bylo studium na Uměleckopřemyslové škole v Praze, kde se mladý adept umění okusil i v sochařině, a vystoupení na kabaretních večerech v hospodě u Halánků, kde Skupa předváděl improvizace a také staropimplráckou parodii.

Od května 1917 spojuje se Skupův osud na 13 let s plzeňským Divadlem feriálních osad. Popis těchto let pokládám z Malikovy monografie za partie nejzdařilejší. Čtenář zde nalézá Skupu, u něhož se v šťastné kombinaci doplňovaly výtvarnické schopnosti s talentem hereckým, dobře zařazeného do celého dobového i místního kontextu a může sledovat povlovný růst jeho umění, které se čím dál víc dostávalo do rozporu s tradičním divadlem Novákových. Posléze musila spolupráce obou loutkářů skončit rozchodem těchto individualit. Skupa navrhl v Plzni několik loutkových postav (Kukuříčňák Duha, Svejek, Kuba, Dědoušek). Na sklonku r. 1918 vznikl Spejbl, který se teprve povlovně měnil v jevištní typ a svoji pravou podstatu našel až r. 1926, kdy dostal partnera v Hurvínkovi (tato loutka byla dílem nadaného řezbáře Gustava Noska). Malík podrobně a na základě pramenů zaznamenává genezi Hurvínka, přičemž opravuje i pozdější svědectví samého Skupy. R. 1930 vznikla loutka Mánicky a psa Zeryka. Je dobře, že Malík působení Josefa Skupy vidí v těsném svazku s celým kolektivem — s řezbáři, loutkoherci atd. —, a to i po r. 1929, kdy Skupa založil vlastní loutkové divadlo.

Tricátá léta jsou léty velkých úspěchů Skupova divadla, prvních zájezdů do zahraničí (Vídeň, Lublaň, baltské státy). Nebezpečí klidu a jisté manýry v polovině třicátých let Skupa brzy rozpoznal — tím spíše, že období ohrožení republiky nacismem přivedilo těsné spojení jeho divadélka se životem národa (analogicky, jak tomu bylo s revolučním Kašpárkem na sklonku první světové války v Plzni). Nejznámější figury divadla Spejbl a Hurvínk se dále ještě modifikovaly podle toho, zda hrály pro děti nebo pro dospělé.

Malík sleduje dále uvěznění J. Skupy v Drážďanech a jeho romantický útěk z rozbohdardovaného města. Žel, léta po osvobození — až do Skupovy smrti (v r. 1957) — vycházejí autorovi plošně, i když Malík nejrozmanitějšími faktografickými údaji nešetří.

Malík věnuje pozornost také ostatním činnostem Josefa Skupy — mimo loutkářství: jeho práci scénografické, spisovatelské, účasti v mírovém hnutí. Domnívám se, že by tu zejména Skupovy scénické návrhy v Plzni (bylo jich na 25) a jeho písemné příspěvky o loutkářství zasluhovaly zevrubnější rozbor.

V monografii postrádáme zapojení Skupova loutkářského zjevu do širších evropských souvislostí — připomíná se jen vztah sovětského umělce S. V. Obrazcova (např. Obrazcovova loutka Titulární rada vznikla adaptací Spejblovy postavy, jak ji Obrazcov poznal z obrázku už v dvacátých letech). Velmi opatrný je Malík v předpoklady, jaká bude budoucnost Spejbla a Hurvínka po odchodu Josefa Skupy, zdali se tyto typy stanou monopolem Skupova divadla, nebo — jak se domnívá Obrazcov — proniknou též do jiných divadel, i když základ jejich typologie zůstane.

Malikova materiálově bohatá kniha podává na konci přehled nejdůležitějších dat o českém loutkářství, a o Skupově činnosti zvláště. Je provázena velmi cennými obrazovými i fotografickými přílohami; škoda, že jí chybí podrobný seznam gramofonových nahrávek ze Skupova repertoáru i bibliografie Skupových článků.

Jeden rok po vydání autobiografie Zdeňka Štěpánka Herec (1961) vychází z pera někdejšího lektora, dramaturga a na krátkou dobu i šéfa činohry Národního divadla v Praze Františka Götze monografie o tomto významném zjevu českého divadla. Jí se zaplňuje mezera

v české teatrologii, protože kromě historicky překonané studie Jana Bora v knize *Cestou k jevišti* (1927) žádná podstatnější práce o Štěpánkovi nevyšla.

Götz, který stál uprostřed pražského divadelního dění v dvacátých, třicátých a čtyřicátých letech, sledoval tvůrčí cestu Zdeňka Štěpánka velmi zblízka. Ve své monografii vychází především ze svých záznamů o premiérách divadelních nebo filmových (někdy se dovolává jen svých vzpomínek na premiéry), toliko sporadicky využívá pro rekonstrukci hereckých kreací Štěpánkových také dobových kritiků. Jsou tedy závěry, k nimž Götz dospívá, poměrně málo doloženy zevrubnou, objektivně provedenou a nalýzovanou hercovy tvorbou.

Götzova kniha se skládá z devíti kapitol. Jestliže první kapitola podává obraz Štěpánkově života až po hercův návrat z Ruska v r. 1920, další tři kapitoly jsou věnovány Štěpánkově činnosti do r. 1934, to je — mimo krátkou odbočku v divadle kladenském — jeho působení na Vinohradech; další tři kapitoly zabírají období v Národním divadle; osmá část knihy sleduje Štěpánkovu účast na českém filmu a poslední kapitola synteticky rýsuje Štěpánkův umělecký profil. Docela mimo Götzovu pozornost zůstalo Štěpánkovu herectví rozhlasové. Záslužný přehled umělecké činnosti Štěpánkovy sestavil Karel Petřů; myslím však, že se měl alespoň pokusit o záznam Štěpánkovy působení v kočovných společnostech.

Götz sleduje rodinné východisko Štěpánkova nadání. Opravuje Borovo tvrzení o selských tradicích a právem zdůrazňuje zálibu Štěpánkova otce v opeře a pěvecké nadání hercova strýce. Čteme-li však příslušné pasáže z knihy *Herec*, zdá se nám, že Götz nedoceňuje vliv režiséra Chlumského a herce Kaňkovského na mladého Štěpánka. Oprávněně vyzvedl Götz Štěpánkovo působení v divadelním souboru na Rusi a vůbec důležitost oněch pěti let, která herec prožil v Rusku a která se mu provždy stala zásobnicí materiálu k tvorbě lidských typů. I když Štěpánek význam Říjnové revoluce ve své době nepochopil, vrátil se domů lidsky proměněn; od mladistvého individualismu přecházel k prudce cítěnému kolektivismu.

R. 1921 nastoupil Štěpánek ve Vinohradském divadle. Pro mladého herce začínají zde léta muživého hledání. Götz dobře vystihl, jak Štěpánek uskutečňuje svézáznou syntézu zásad Kvapilova poetického divadla a dynamiky Hilarovy. Štěpánek, stoupenec herectví prožívání, musil bojovat s nebezpečím drolení postavy a při svém prudkém prožitku také s nebezpečím naturalistické syrovosti. Období let 1928—1934 stálo pro Štěpánka ve znamení Dostojevského. Je to perioda značné umělcovy expanze; zejména postava Raskolnikova přinesla Štěpánkovi velký úspěch. Při vytváření postav z dramatisací Dostojevského učil se Štěpánek chápat smysl doby, formovat postavu „z nejhlubšího zaposlouchání do textu role“ a vytvářet divadlo silného jevištního jednání. V stručném zhodnocení Štěpánkových pokusů o dramata vyzvedává Götz hru *Lidé minulých dnů*, především proto, že odrazila hercovu ideově a umělecky zráni.

Štěpánkovo působení v pražském Národním divadle člení Götz logicky na léta třicátá, na okupaci a na údobí po r. 1945. Po smrti Hilarové (r. 1935) se Štěpánkovo herectví v divadle kritickém a „odkouzleném“ (jak Götz nazývá postupy antiluzionismu, které se objevovaly v Národním divadle za ohrožení republiky nacismem) proměňuje; Štěpánek neilustroval vnitřní stavy, ale útočně formuje člověka — svědčí o tom např. postavy komtura z *Fuente Ovejuna*, *Křečeta*, *Čackého*, policejního direktora z *Revizora*. Vzrušená doba nutila herce, aby se inspiroval z její bolesti a patosu. Za okupace hrál Štěpánek řadu postav (*Verrat*, *Makbeth*, *Skule*, *Dačický* atd.); vytvářel z nich dobová politická podobenství. V *Bilingerových hrách* číhale však na herce nebezpečí naturalismu. Götz dovede být ke Štěpánkovi kritický; nesmlčel např. Štěpánkovu prohru v *Hamletu* (Kvapilova inscenace z r. 1927), nebo připomíná, že Štěpánek opakoval za války v *Tartuffovi* kreaci *Richarda III.* Po r. 1945 Štěpánek sice na jedné straně pokračuje ve staré linii své tvorby (*Lobo*, *Sokrates*, *Horác*), ale obohacuje rovněž své herectví tím, že usiluje postihnout objektivní společenské zákonitosti člověka (*Těťřev*, *Koškin*), že se učí zachytit i narůstání nových kvalit v člověku socialistické éry, jež Štěpánek vidí z historické perspektivy budoucna (*Zachar Bardin*, *Berjozkin*).

Skoda, že Götz pro kapitolu o Štěpánkově filmovém herectví těží téměř výhradně ze svých vzpomínek. Zde bylo třeba při několikerém promítání filmy a Štěpánkovy významné role v nich studovat. Götz nepřináší zde tudíž mnoho nového, když podtrhuje Štěpánkovo umění mimické a sílu jeho prostého, jakoby samozřejmého výrazu, nebo když kladně hodnotí hercovu spolupráci s režisérem O. Vávrou.

Za velmi zdařilou pokládám závěrečnou kapitolu knihy. Autor v ní prokázal umění syntetika, který dovede hutnými tahy charakterizovat Štěpánkovo herecké umění. Široké rozpětí psychologických možností tohoto herce Götz správně zdůvodňuje velkou mobilitou jeho paměti, především emotivní, a živou fantazií. Více rozpracování a podstatnější argumentace by si vyžádala Götzova teze, že Štěpánek „sjednocuje postupně ve svém jevištním jednání divadlo prožitku a představy“ (str. 151). Pokud nebude bráno toto rozdělení schematicky,



třeba souhlasit s Götzovým určením tří stupňů Štěpánkova hereckého realismu (odhalení člověka nitra; zachycení vztahu člověka ke společenskému prostředí; zobrazení člověka v historické perspektivě) a stejně tak s výslednou charakteristikou Štěpánka jako herce na předělu dějin, tvrdého plastika charakterů a typů, prodlužovatele vojanovské tradice v českém divadle.

Autorovy výklady jsou případně provázeny bohatstvím fotografií.

V monografii o herci právem očekáváme, že její autor zevrubně popíše hercovu tvorbu alespoň na postavách takřka klíčových. Žel, není tomu tak u Götz, který si cestu ke svému úkolu zahradil už nedostatečným rozlišováním postavy dramatické (tu zpravidla charakterizuje dobře) a postavy herecké. Dokonce při postavě, jejíž význam pro Štěpánkův vývoj vysoko vyzvedá, spokojí se Götz obecnou floskulí à la „Štěpánkův ponor do nitra člověka se prohloubil“ (str. 59), aniž zachytil hercovy výrazové prostředky. Ale podobně je tomu také v jiných případech — např. na str. 118 konstatuje Götz, že hercova postava „měla velkou dramatickou sílu“ nebo že „bezmocnost vnitřního vesmíru Learova reprodukoval Štěpánek s velkou pravdivostí, jež měla nezapomenutelné chvíle“.

Jednotlivým obdobím Štěpánkova herectví předeslal Götz stručné, ale výstižné náčrty tehdejší situace a poměrů v našem divadelnictví, event. v divadle Vinohradském či Národním. Ale sem tam se neuvaroval chyb. Např. v jeho málo historicky založené enumeraci uměleckých směrů let dvacátých objevuje se surrealismus (str. 32); vznik španělské občanské války je datován r. 1934 (str. 81); na str. 81 zůstalo nevykorigováno jméno herce Josefa Skřivana (píše se o Křivanovi). Větší jednotnosti mělo být dbáno při uvádění Štěpánkových premiér (někdy se datum připomíná, jindy nikoli). Götzův výraz má sklon k nadměrné perifrastické košatosti (např. na str. 31 dole). Často pracuje autor nikoli s pojmem, ale s obrysem („k tomu přistupuje i široký smyslově prostorový obzor“ — str. 23; „Jeho věty jsou transparentní“ — str. 65).

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že Götz uspěl klasifikovat a historicky zařadit Štěpánkovo herectví, že však málo popsal jeho růst, a hlavně: svoje výklady nedoložil zevrubným rozbořením postupů hercovy práce na roli.