

et clamant sa détresse et son délaissement, Petr Bezruč en apporta vers 1900 un témoignage éclatant. Malgré des conformités — sporadiques — de fond et de forme entre l'œuvre des deux poètes, beaucoup de choses les séparaient. La différence essentielle était donnée par la mesure dans laquelle Sv. Čech restait vaguement général, solennellement hymnique, recourant à un style rhétorique et livresque, tandis que Petr Bezruč était àprement concret dans ses attaques, incitant le peuple silésien à la révolte et se servant d'expressions de son parler local.

Ce fut l'œuvre de J. S. Machar qui aida Petr Bezruč à envisager l'état contemporain de la nation sans idéalisme et à trouver un accent personnel dans la poésie politique. Une amitié durable, dont Artur Závodský s'attache à exposer les phases, liait les deux poètes dès les débuts de l'auteur des futurs *Chants de Silésie* dans la revue Čas, organe du parti réaliste. Petr Bezruč était apparenté à son aîné par son goût des sujets antiques qu'il adaptait aux exigences de son combat, par sa dénonciation amère des leaders pragois (mais à la différence de J. S. Machar à cause de leur insouciance du sort du peuple silésien), par son rapprochement du style de la langue parlée. Aimant citer plus ou moins littéralement les vers de J. S. Machar, les paraphrasant parfois, accordé surtout à sa manière épigrammatique, échangeant avec lui des hommages poétiques, Petr Bezruč a toutefois pris le chemin d'un réalisme distinct du sien, réalisme dépassant la vie de tous les jours et amalgamant les procédés d'art en vogue à l'époque. Ainsi sa poésie s'élevait, dit Artur Závodský, au-dessus de celle de J. S. Machar, étant proche de l'art de Leoš Janáček.

L'ample étude „Intermède d'amour. L'Aube du poète“ (pp. 111—150) est centrée sur la vie intime de Petr Bezruč et sur les vers que lui ont inspirés trois femmes — Marie Sagonová, Doda Besruschová et surtout Františka Tomková. Il serait superflu de vouloir apprendre aux lecteurs initiés que la découverte de l'existence de cette dernière inspiratrice, en 1957, est l'un des principaux mérites d'Artur Závodský. Elle a déterminé plusieurs critiques à suivre cette piste. Le lecteur trouvera ici un historique des circonstances de cet amour resté sans réciprocité de la part de la jeune fille et une analyse de ses reflets diversement transposés dans plusieurs pièces lyriques et épiques du poète.

Le recueil d'Artur Závodský se termine par l'essai final „Sur les problèmes de l'art de Petr Bezruč. Le dramatisme et les procédés théâtraux dans l'œuvre de Petr Bezruč“ (pp. 151—176). Ces questions ont depuis longtemps tenu à cœur à notre critique, la problématique dramatique étant l'un de ses domaines préférés. Voilà aussi pourquoi on trouve au début de l'étude des réflexions sur „l'essence du dramatisme et de la théâtralité en général“. Constatant que l'œuvre de Petr Bezruč est pénétrée de procédés dramatiques, il entreprend de l'éclairer dans la perspective de ces aspects. Il le fait en analysant la peinture du combattant dans les *Chants de Silésie*, le personnage de Géro et sa confrontation avec le chantre, le tragique dans les ballades sociales, le dramatisme dans la poésie lyrique et les procédés théâtraux dans l'œuvre en prose de Petr Bezruč. Finalement il essaie de répondre à la question pourquoi ce poète, possédant à un tel degré le don de vision dramatique, n'a pas pourtant songé à écrire pour le théâtre.

La présentation du livre d'Artur Závodský est attrayante. Il est pourvu d'un substantiel résumé en français, d'une bibliographie, de deux index (celui des poèmes et des œuvres en prose de Petr Bezruč d'une part et celui des noms cités de l'autre) et d'un appendice contenant des photographies et des fac-similés qui illustrent convenablement le texte.

L'auteur ne dissimule pas le fait que, étant forcé à revenir à différentes reprises, selon des optiques diverses, sur certains poèmes, il n'a pas pu éviter que maints détails ne finissent par se superposer. Si la clarté des exposés y gagne, ce ne peut pas être un défaut. En réunissant les onze études Artur Závodský a rendu service non seulement au public restreint et averti des spécialistes, mais aussi et plus encore à la large communauté de ceux qui sont désireux de se mieux renseigner sur le grand barde du peuple silésien.

Otakar Novák

Ladislav Pešek, Tvář bez masky (Skutečnost a sen). Literárně zpracoval, seznamy rolí a filmů sestavil Zdeněk Hedbábny. Odeon, Praha, 1977, 312 stran textu, 5,94 autorských archů obrazové přílohy.

Kniha *Tvář bez masky* se skládá z pěti kapitol, v nichž osu vždy tvoří významní režiséři, a to režíseři divadelní, protože Ladislav Pešek (nar. 1906) se především cítí hercem divadelním.

Ve svém výkladě nepostupuje Pešek chronologicky od narození, ale od roku 1933, kdy ho Hilar v pražském Národním divadle pověřil úkolem hrát Puka. Souběžně s prací v divadle uvádí Pešek významné události u nás i ve světě, spojuje tak umělecké dění se situací sociální a politickou. Jakoby po příkladě básníků poetistů, svých o něco starších generačních druhů, vrací se Pešek asociálně do svého mládí, do Brna, k rodičům Ladislavu Pechovi a Emě Pechové, kteří byli významní herci, i připomene ledacos ze svého soukromí. Vznikl tak neobyčejně dynamický útvar vyprávění, které těží z dobře fungující herecké paměti uchovávací desítky postav a situací jako divadelní nebo filmové scény.

První kapitola se nazývá Léta učednická a v jejím centru stojí gigantická postava šéfa činohry Národního divadla v Praze K. H. Hilara. Pešek v jakémsi rozsáhlém monologu živě evokuje, jak se mu při studiu Puka změnila úzkost a bázeň před režisérem, který svými vnějšími projevy působil groteskně (zůstaly mu následky po prvním zásahu mrtvice z roku 1923), ve fascinované zbožnění. Peškovi se skvěle podařilo zachytit, jak Hilar postupně z materiálu Peškova těla vyhněti Puka. V průběhu zkoušek poznává Pešek, že sarkastický Hilar si dává jenom klaunskou masku a že „ve skutečnosti je to velmi plachý, vážný, osamocенý a smutný člověk“ (str. 30). Z Peškova vypravování vyvstává i celý názor vrcholného, zralého Hilara na divadlo. Hilar je chápal jako výraz doby. Základem představení byl mu rytmus a hlavní složkou herec, od něhož ovšem vyžadoval tvrdou kázeň. Pešek popřel legendu, že Hilar stál proti herci a že si z něho dělal marionetu — tak to tvrdil Václav Vydra. Jako znamenitý psycholog Hilar herce provokoval; na každého z nich šel jinak. Počítal se spoluprací, s fantazií herce. Hilar si postupně vytvářel vlastní soubor, v němž měl — jako v orchestru — zastoupeny všechny nástroje. K mladým uchoval si Hilar krásný lidský vztah, zvalá je do své pražské vily a radoval se uprostřed jejich milé živelnosti. Na konci kapitoly shrnuje Pešek, co podle jeho názoru dal Hilar českému divadlu a jemu samému: Hilar proboujel u nás svrchovanost režiséra v divadle. Byl to poučený, muzikální, krevnatý umělec. Od herců vyžadoval především fantazii a pak naivnost. Za nejtěžší považoval prostotu a jednoduchost. Vznik divadla odvozoval z pohybu a tance.

Druhá kapitola (Léta tovaryšská) je osnována okolo režiséra Jiřího Frejky, který byl Peškovým vrstevníkem a přítelem. Období let 1935—1945 je pro Peška co nejužejí spjato s Jiřím Frejkou. Věděli ovšem o sobě již dříve. Frejka byl plachý, cudný, lehce zranitelný. To, co dělal Frejka jako mladý režisér, dělal Pešek jako herec. Neobyčejně plasticky vyšel Peškovi obraz vlastního mládí a trnité cesty na brněnskou konzervatoř. Když absolvoval konzervatoř, hrál Pešek jako elév a pak jako člen Národního divadla v Brně. Skvělý výkon v roli tanečníka Roye Laneye z polodotektivní revuální hry Broadway otevřel Peškovi cestu do pražského Národního divadla; byl tam angažován roku 1929. Tehdy byl Frejka na dně svého divadelního úsilí — jeho Moderní studio zaniklo. Pešek měl s Frejkou mnoho společného: žila u něho bolest z ponížení ve škole, kdy byl jednou jako komediantské dítě šacován, a bolest z ponížení, jehož se mu dostalo od staršího herce v brněnském divadle; u Frejky, neúspěšného adepta herectví, byla to úzkost venkovana, který chtěl ukázat lidem doma, co v Praze dovede. Při divadelní práci setkal se Pešek s Frejkou poprvé v dubnu roku 1930, když Frejka připravoval tři aktovky. Jako režisér nechával Frejka herce improvizovat na určité „téma“, přičiňoval k tomu jenom lakonické poznámky a ironický úsměv. Vybíral pak ono podstatné. Vedl herce k pohybové kultuře. Navazoval na Hilarovu práci a obohacoval ji svým básnickým viděním. V režii Klicerovy Veselohry na mostě předznamenal svoji slavnou inscenaci Zlého jelena (1942). Režijní práci Jiřího Frejky z jeho prvního údobí v Národním divadle popsal Pešek podrobně na přípravě Giraudouxovy hry Intermezzo, přejmenované v Isabela na rozcestí (r. 1933) — Pešek hrál Drogistu. Frejka vycházel obvykle z optické představy postavy. Potom dal herci nějakou rekvizitu, která určila způsob chůze a gesto. Na dusnou dobu, kdy v Německu nastoupil k moci Adolf Hitler, reagovalo Národní divadlo vyostřeně aktualizovanými Aristofanovými Ptáky (r. 1934). Pešek ztělesnil vůdce Pishthaira. Zužitkoval při něm své dávné trapné zkušenosti se dvěma brněnskými buršáky. Frejka využil zde v práci se slovem zkušeností, které shromáždil E. F. Burian s voicebandem.

Roku 1935 umírá Hilar. Jeho nástupcem se stal Otokar Fischer. Pešek uvádí na pravou míru klepy o vztahu Jiřího Frejky k Fischerovi tím, že cituje dopis, který Frejka poslal tehdejšímu šéfovi činohry.

Třetí kapitola (Divadelní poslání) nese v podtitulu jméno režiséra Karla Dostala. Zahluje dění od podzimu roku 1936 do zřízení Protektorátu.

Karel Dostal rozuměl hercové práci. Sám byl původem herec: působil u Maxe Reinhardtta a v divadle Meiningenských. Učil herce, aby hledali „co nejhlubší zázemí každé

postavy. Aby za každou Shakespearovou mistrnou zkratkou byl lidský osud" (str. 134). Měl úžasný postřeh a dával věcně, konkrétní připomínky. Pešek s ním nastudoval nejenom tři postavy v Shakespearově Jindřichu IV., ale i Dauphina v Shawově Svaté Janě — tuto postavu hrál zcela jinak nežli kdysi Eduard Kohout. Byl to režisér Dostál, kdo Peškovi pomohl překonat lidskou i uměleckou krizi. Pešek mu vděčí za to, že ho vedl k promyšlení konkrétního vstupu na jeviště.

V listopadu roku 1936 konala se premiéra Gogolova Revizora. Frejka chtěl v inscenaci vyslovit svůj hnus nad rozpadajícím se světem buržoazie. Obecenstvo reagovalo příznačně: po představení se vůbec neoval potlesk. V této inscenaci hrál Pešek poprvé Chlestakova. Léta 1937 a 1938 jsou nabita událostmi: Karel Čapek píše roku 1937 Bílou nemoc, Otokar Fischer je sražen v březnu r. 1938 mrtvici při zprávě o anšlusu Rakouska, o vánocích roku 1938 umírá Karel Čapek, koncem února roku 1939 dostal Hugo Haas výpověď z Národního divadla. Výběrem faktů, jejich úsečnýrým podáním a vemlouvavou evokací obrazů ze života v tehdejší Praze podařilo se Peškovi názorně vyvolat tísnivé ovzduší oné doby.

Nejobširnější kapitolou knihy je část čtvrtá, nazvaná *Jiří Frejka — podruhé*. Provází nás trudnými časy okupace. Novým šéfem činohry stal se dr. Jan Bor. Ale jeho nástupní premiéru (Dykova Posla) cenzura zakázala. Protektorátní temno houstne. Peška volá anonym denně dvakrát telefonem a vyhrožuje mu. Posléze Peška předvádí gestapo do Petschkova paláce — herce udal někdo z divadla. Scéna při výslechu gestapem náleží ve svém dramatickém podání k nejlépe napsaným partiím knihy. Centrem kapitoly o Protektorátě udělal Pešek vypravování, jak vznikala kreace slavné postavy Pseudola. Detailně poznáváme přínos Peškův, jeho inspiraci myšlenkami na vlastní divadelní rod, návštěvou domova o vánocích roku 1941, k níž se přiřadila vzpomínka na smutné vánoce roku 1915; jsme svědky Frejkova objevu Pseudolovy chůze podle zraněného káčátka a výjevu s kolovrátkářem hrájícím valček, dovidáme se o podílu Jiřího Trnky na postavě Pseudola, když se tento malíř dal okouzlit hercovou chůzí a navrhl k Plautově komedii scénu a kostýmy. Neméně poučným pro ty, kdož se zajímají o hercovu tvorbu, je popis zrodu postavy zkrachovalého studenta Vocilky ze Strakonického dudáka (roku 1943). Jeho předvzor poznávali Frejka s Peškem u soudu na figuře zákeřného zlodějíčka Emilka. Tehdejší Vocilka měl ovšem daleko k lidové postavě J. K. Tyla. Při této příležitosti vzdává Pešek hold herci Vinohradského divadla Bohuši Zakopalovi, který otevřel jeho herectví nové možnosti a za jehož pokračovatele se považuje. Mnoho zajímavého poví Pešek o svém filmování za druhé světové války (polovina „špilců“ z filmů o studentech náleží jemu), o svém pedagogickém působení na konzervatoři, kde učil mladé adepty herectví, aby nenapodobovali proslulé vzory, ale aby umělecky vyjádřili sebe. Velkou událostí v posledním válečném roce, kdy byla všechna česká divadla uzavřena, bylo nastudování pásma Jaroslava Průchy Hrdinové okamžiku; tři herci (Jaroslav Průcha, Pešek a Bohuš Záhorský) představili v něm šestnáct postav českých herců.

Poslední, pátá kapitola knihy (Po osvobození) nese podtitul *Jindřich Honzl a ostatní*. Přestože zahrnuje třicet let a Pešek během nich vytvořil velkou řadu postav, a to nejenom v divadle, není relativně příliš rozsáhlá; inscenace i Peškovy výkony se v ní komentují poměrně stručně. Pešek tento fakt vysvětluje tím, že přý mu vadí malý časový odstup. Nebyla to ovšem jediná příčina.

Pešek telegraficky zaznamenává různé změny, k nimž docházelo ve vedení činohry Národního divadla. Jeho počáteční nedůvěra k Jindřichu Honzlovi, který věděl, že Pešek byl Frejkův herec a přítel, brzy opadla. Honzl nebyl malicherný a zřejmě také oceňoval vynikající talent i lidské kvality Ladislava Peška. Honzl prokázal smysl pro divadelní tradici tím, že nastudoval roku 1945 Tylova Jana Husa (Pešek v něm hrál Husova žáka Lupáče), i když jej dramaturgicky silně pozměnil. Všeobecně překvapení vyvolalo, když si Honzl vybral roku 1948 Ladislava Peška jako představitel Lízala. Herec v něm vyjádřil podle Honzlova přání vnitřní rozpornost tohoto moravského sedláka, jeho hrdost na majetek i utrpení. Pešek jedinečně charakterizuje Honzla režiséra. Honzl vyžadoval od herců co nejvíc fantazie a přesnosti. Měl „úžasně vyvinutý smysl pro kompozici a rytmus představení" (str. 249).

Z ostatních režisérů vyzvedl Pešek vysoko Jaroslava Průchu, v jehož jedinečné inscenaci Tylovy Tvrdohlavé ženy (r. 1952) hrál Ezechiel a vyslovil ústy starého Žida demokratické a sociální krédo. Sebekriticky posoudil Pešek svého třetího Vocilku (v sezóně 1950—1951) jakožto postavu rozpornou, protože dramaturgická úprava byla „revolucionizována" zvnějšku; tato inscenace Františka Salzra se nevydařila. Za svůj velký úspěch považuje Pešek Arcchieho Rice v Komikovi; Radokova inscenace této Osbornovy hry udržela se na repertoáru několik let.

Škoda, že v knize *Tvář bez masky* je věnována poměrně malá pozornost Peškově práci v televizi, kde herec podal nezapomenutelné výkony (připomeňme si jenom v Moskalových Barometru postavu starého člověka, který jde do domova důchodců), a že zcela zůstalo opomenuto Peškovo vystupování v rozhlasu.

Kniha přináší až nepřehledné množství většinou neznámých informací. Co je v ní jenom rozseto portrétů, a to herců (např. Václava Balouna, mladého Vladimíra Jedenáctíka, Bohuše Zakopala, Marie Hübnerové, Jaroslava Průchy, mladé Jiřiny Štěpničkové a Jiřiny Šejbalové, Artura Longena, jedinečný medailón nejmenovaného herce, který utratil svůj talent a nakonec skončil jako portýr ve staroměstském nočním lokále), ale i spisovatelů (Karla Čapka, Františka Langra aj.), prostých lidí (např. invalidy Koudelky v rekvizitárně brněnského divadla, uklízečky v pražském Národním divadle, jejíž reakci na divadelní hru Karel Čapek bedlivě sledoval), nebo nacistických notáblů (leteckého důstojníka Pepi Šenkyho). Všechny tyto lidi vidí Pešek hereckým zrakem v konkrétních situacích a dovede je zachytit plasticky.

Peškovo vypravování je krajně upřímné, nic nezahaluje ani nekamufluje, třebaš jde dokonce o Peškův život intimní. Pokud Pešek píše o lidech zlých, bezcharakterních nebo těch, kteří mu ublížili, shovívavě je ponechává beze jména.

Mnoho se dovíme o povaze Peška samého — všeobecně bývá považován za veselého, bezstarostného, „společenského“, ale zatím prožil mnoho smutných chvil (patrně aby potvrdil pravdivost Nerudova verše „humorist do koutku jde a pláče“) a necítí se vůbec doma ve velké, hlučné společnosti.

Pešek se řídil vždy zásadou „neztratit do pozdního věku otevřenost mládí, nebýt umělý, nepřírozený, nalomený — zkratka nemít vrásky na duši“ (str. 9).

Člověk, který se dovedl po celý život pozorně dívat okolo sebe, který šel věcem na kloub a dobíral se srovnáváním, studiem jevů moudrosti, má ve své knize řadu míst, z nichž na nás tato moudrost přímo vyzařuje. Jeden příklad za všechny: Pešek umí věrojatně vysvětlit ješitnost herců a touhu stárnoucích herců znovu si s diváky popovídat, napsat vzpomínky. Při této příležitosti připomene nutnost zbudovat u nás divadelní muzeum.

Životní moudrost, již se Pešek dopracoval, projevila se ve stylu vypravování: některé Peškovy věty vyúsťují v gnómon. Síla Peškova podání, snaha o konkrétnost a srozumitelnost se odrazila v mnoha krásných přirovnáních, která se někdy rozvinula v parabolu (např. Frejka připadal občas Peškovi jako hlemýžď, který se při nebezpečí stahuje do ulity — str. 68).

Nutno zdůraznit literární podíl Zdeňka Hedbábneho na knize, v níž se stylistické lapsy vyskytnou jenom zřídka (obdivoval Hilara — str. 43; nadhled, který je třeba — str. 55; práv této kritiky — str. 64) a v níž věcná chyba je zcela ojedinělá (v Brně není Ovocný trh, ale *Zelný* trh — str. 18; Fr. Götze angažoval Hilar do Prahy nikoli r. 1924, ale již r. 1923 — str. 21).

Kniha *Tvář bez masky* má bohatou obrazovou přílohu (169 čísel). Seznamy divadelních a filmových rolí jsou vypracovány pečlivě; litujeme jenom, že není uveden při každé postavě také režisér. Ale chybí nám seznam Peškových televizních a rozhlasových rolí.

Pohled do sledu divadelních rolí ukazuje, jak Ladislav Pešek v padesátých a šedesátých letech — tedy na vrcholu svých tvůrčích sil — byl v Národním divadle poměrně málo obsazován; jsou tu léta, kdy nově vytvořil za celý rok jenom jednu postavu, nebo dokonce rok, kdy nebyl vůbec pověřen novým úkolem (r. 1967).

Tvář bez masky není knihou běžných pamětí herce. V jejím středu stojí rozbor herecké práce i důraz na její poslání a na její étos. Opětovně se v knize zdůrazňuje, že talent sám k vrcholu herecké tvorby nepřivede, že je třeba neustálé tvrdé práce. O významu Peškových vzpomínek pro teorii divadla i pro historii našeho divadelnictví a vůbec kultury v posledním půlstoletí není možno pochybovat.

Artur Závodský

