

Bohužel tu není pojednáno o tom, co pro znalost Šafaříkova díla znamenal večer v pražském Klubu architektů v r.1966 pořádaný k Šafaříkovým šedesátinám a jeho spolupráce při inscenacích Václava Havla v Divadle Na zábradlí a Josefa Topola v Divadle Za branou. Prostřednictvím těchto akcí a publikování Šafaříkových textů v divadelních programech (stejně jako vydáním Rubata v Podobách II v Čs. spisovateli a vydáním Člověka ve věku stroje v tehdy velmi progresivním Severočeském nakladatelství v Liberci) se dostala Šafaříkova (možná dodnes nejaktuálnější) díla na konci šedesátých let do daleko širšího povědomí. Doufám, že to není tím, že by si pořadatelé hýčkali svou představu brněnsko-olomouckého kruhu (s roztomilým, stále stejně zamírnávaným brunensia non leguntur), ale že se prostě jen nenašel referent.

Je jistě povzbuzující, že o Šafaříka má zájem i mladší generace (Gillarová, Drozd, Taussiková). Má-li být Šafaříkovo dílo dále reflektováno, a to sine ira et studio, je třeba jeho seriózního knižního vydání. Na něj má výhradní právo nakladatelství Atlantis, které se ovšem k Šafaříkovi staví laxně, ne-li přímo nezodpovědně. Zatím se zdá, že o Šafaříkovi platí výrok, který napsal F.X.Šalda na adresu jiného solitéra české kultury: „veliký příklad jeho života bude působiti asi ještě více než jeho dílo“ (o Juliu Zeyerovi, Česká revue 1901, 795).

Kniha je velmi sličně vydána a obsahuje abstrakta příspěvků v angličtině, němčině a francouzštině, což u sborníků z konferencí nebývá běžné. Edičně jí byla věnována zřejmě velká pozornost, protože chyb v ní najdeme opravdu pramálo. Citelný je překlep v bibliografickém údaji v příspěvku Lenky Jungmannové: ve skutečnosti Martin Putna uveřejnil svou studii Ženy, Židé, Šafařík v Literárních novinách 1994, č.15, s. 4. Těžko asi porozumíme výroku Davida Hanáka na str. 180: Protože to řectví představovalo přece demokracii, ono *polemos*, to, že se lidé sešli... Má na mysli *polis*?? Na počátku připomíná Zdeněk Vašíček, že sociální paměť končí odchodem posledního svědka. Na konferenci se nakonec všichni poznali, pro knižní vydání by bylo vhodné přidat alespoň krátké medailony referujících a diskutujících, protože i oni za čas zmizí, zatím co v kulturní paměti má po nich zbyť stopa umožňující s jejich výroky pracovat v kontextu doby. Musíme doufat, že sborník z konference není uzavřením uvažování nad Šafaříkovým dílem, ale jeho novým počátkem.

Eva Stehlíková

TORZO POTĚŠLIVÉ I PROVOKUJÍCÍ

Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Akademie múzických umění v Praze, Národní filmový archiv, Praha 2007.

Recenzovat vědecký sborník, který je vlastně pohrobkem KNIHY o Alfrédu Radokovi, kterou – jak se svěruje editorka Eva Stehlíková – chtěl odkázat svým dětem Jiří Cieslar, je dvojnásob obtížný úkol. Kdyby Cieslar nezahynul, četli bychom zřejmě něco docela jiného: „Texty z Cieslarovy pozůstalosti jsme prozkoumali s jeho synem Jiřím jr. Téměř všechny byly nedokončené, protože i do textů jednou vydaných znovu vstupoval a přepracovával je. Některé z textů jsou za hranicí čitelnosti. Nakonec jsem se, pro neúplnost údajů a možnost zkeslení informací, rozhodla tyto zlomky do stávající knihy nezařadit.“ (s. 320–321)

Co čteme, je tedy torzo rozsáhlého záměru a výzkumu, ovšem pořád torzo zásadní. Tušíme, že se změnila proporce – původně zřejmě neměly tvořit příspěvky z radokovské

konference (konala se 22. února 2005 na Karlově univerzitě) tak zásadní díl spisu. Zřejmě úplně jinak by vypadaly texty Jiřího Cieslara, až na výjimky tištěné podle verzí již jednou publikovaných časopisecky. I přes tuto vnější obtíž máme před sebou knihu poměrně ucelenou, pod názvem *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem* je seskupeno patnáct studií a původní interview s Arnoštem Lustigem týkající se Radokovy *Daleké cesty*.

Pokud jde o film, jsou pojednány všechny Radokovy práce, některé zřejmě krom toho vůbec poprvé: dvě studie (H. Slavíková, J. Cieslar) jsou věnovány televizní adaptaci Zwiegovy *Šachové novely*, v níž Radok na svou – a vlastně i dnešní – dobu velmi komplikovaně prolínal několik rovin fikce; další Cieslarův stručný výklad pak přibližuje půlhodinové drama pro televizi *V pasti*, které je údajně nejen „nejstarším československým televizním filmem“ (s. 200), ale Cieslar tuto miniaturu vidí jako první český pokus o film noir u nás. Šokující je už jenom datum televizní premiéry – 10. října 1956.

Osou knihy jsou Cieslarovy studie chronologicky komentující jednotlivé Radokovy filmy, doplňované pohledem z jiné perspektivy (V. Ambros o *Daleké cestě*, K. Tabery o *Dědečku automobilu*, H. Slavíková o filmu *Šach mat*, V. Schmarz o nerealizovaném filmovém scénáři). Právě tato zdvojení ale upozorňují na jistou slabinu celé koncepce, jíž je – dlužno říci – osobnost Jiřího Cieslara. Ten k Radokovi přistupuje se zjevným zaujetím, hlubokou osobní fascinací, která ho ale zároveň vede místy k přeceňování vlastního pohledu a prožitku.

Vyušíme to na dvojí interpretaci závěru televizního filmu *Šach mat* – jak Slavíková tak Cieslar si všímají momentu, kdy je Rudolf Hrušínský představující „reálnou osobu“ šachového velmistra Čentoviče konfrontován se skutečnou, tedy v řádu Radokovy adaptace, skutečně „skutečnou“ ženou z Čentovičova života (hraje ji Stela Zázvorková). Proti střízlivému komentáři Slavíkové stojí Cieslarův prožitek Hrušínského výkonu v danou chvíli – výklady si poněkud protirečí, vyvolávají nutkavou touhu ověřit si shlédnutím, jak to „skutečně“ u Radoka je. Krom pochybností nad subjektivností Cieslarova emphatického výkladu jsme tak konfrontováni zejména s banálním faktem, že jedno z nejlepších Radokových děl je dnes prakticky nedostupné.

Ještě riskantnějšímu srovnání je vystaven Cieslarův výklad *Daleké cesty*, který je kontrapunkticky rozsáhlou studií Veroniky Ambros. Různost metodického přístupu je zřejmá již jen z množství citované literatury a poznámek pod čarou. Na rozdíl od Cieslara se Ambros soustavně konfrontuje s dosavadní, zejména anglofonní, recepcí filmu, komentuje ji a své soudy vymezuje vůči ní – podává tedy obraz plastičtější, komplikovanější a hlavně objektivnější.

Nejproblematictější momentem téměř vše Cieslarových je tendence ke hledání biografických momentů v dílech – v tomto ohledu navazuje na poněkud „eckermannovskou“ (jak s jistotou ironií konstatuje Stehlíková na s. 214) monografii Zdeňka Hedbávného. Můžeme jen spekulovat, zda by v definitivní verzi nebyly tyto opakující se momenty nějak eliminovány a redakčně přepracovány z hlediska celkové kompozice. Tímto směrem však už bohužel v tuto chvíli nemá nejmenší smysl polemizovat.

Část zaměřená na divadlo, resp. ono mezi divadlem a filmem je reprezentována detailní analýzou inscenace *Vesnice žen* (H. Petružela) a rozsáhlou studií Evy Stehlíkové. Nese stejný název jako celý sborník a vzhledem k tomu, že tvoří zhruba pětinu svazku, stává se téměř jakousi knihou v knize. Stehlíková je svou metodou i stylem bližší spíše strukturální analýze V. Ambros než kultivovanému osobnímu esejistu Cieslarovu. Evidentní to opět už při pohledu na soupis literatury, který čítá osm stran spisů historickým, filmologických i obecně estetických, o archivních materiálech nemluvě. Stehlíková vsutku píše „knihu v knize“, mikro-monografii mapující všechny podstatné Radokovy poku-

sy o kombinování divadelních a filmových prostředků. Staví studii mírně ironicky vůči poněkud mytologizující knize Zdeňka Hedbávného a snaží se držet faktů a dokumentů, jak jen je to možné; obezřetně vyvrací různé polopравdy a tradované omyly týkající se Radoka a Laterny magiky. Jádrem se tak stává kapitola o tomto divadle a v jejím rámci rekonstrukce a analýza zákazem neblaze proslulého *Otvírání studánek*. Zde dochází Stehlíková k závěru, že tato inscenace je v kontextu Radokova díla srovnatelná s *Dalekou cestou*. Stejně zásadní je ovšem závěr „knihy“, kdy se Stehlíková obrací k dalším Radokovým inscenacím – zejména *Hře o lásce a smrti* – a ukazuje, jak se tu práce se simultánní montáží v Laterně magice promítla. Příznačně tu zazní dnes pozapomenuté, že *Hru o lásce a smrti* připravoval Radok původně pro realizaci v Laterně magice. Stehlíková zasazuje Radokovy vrcholné práce do kontextu české kultury 60. let, spatřuje tu shodnou snahu o mnohovrstevnatost, komplexnost výpovědi v odporu proti doznávajícímu ideologickému dogmatismu, upozorňuje na prozatím opomíjené vazby např. k Jiřímu Kolářovi. „Radokovi se vlastním dílem podařilo dokázat, že Laterna magika není nový umělecký druh, ale pouze prostředek, který může být divadlem využíván. (...) ovládnutí tohoto prostředku zbystřilo Radokovo pozornost pro to, co sám nazýval rytmem a co se stalo organizačním principem jeho režijní práce.“ (s. 276) Tento střizlivý závěr by měli číst všichni, kdo se dnes pokoušejí páchat inscenace nejen Laterně magice. Postřeh o rytmu je pak víc než je stručným shrnutím, je to zjištění, na kterém by bylo možno postavit celou monografii o Radokově režijní práci. To, co nám předkládá Stehlíková, je ostatně její velmi podstatný kus, který by možná stačilo jen rozšířit o další rekonstrukce. Otázky Radokova stylu jsou tu na příkladu Laterny magiky a souvisejících pracích vyloženy v podobě téměř definitivní.

Nemělo by také zapadnout, že některé příspěvky jsou pracemi studentů, text H. Slavíkové je kapitolu z dnes už obhájené disertační práce, texty H. Petružely a V. Schmarze jsou pracemi seminárními. Na jejich úroveň to však nemá nižádný vliv, představují velmi relevantní doklad o funkčnosti mezigenerační (dovolíte-li ten neobratný módní termín) spolupráce.

Rozsáhlý sborník zároveň zvýrazňuje některé zásadní manka dosavadního výzkumu: hrozivě zní informace, že dosud není zpracována Radokova pozůstalost uložená v Divadelním oddělení Národního muzea, čtenář také zapláče, když si uvědomí, že snad nejlepší Radokovy filmové práce možná právě teď podléhají nenávratně zubu času. Zejména je ale sborník soupisem témat pro další bádání, které bude muset být (dovolte další módní termín) již neodvolatelně interdisciplinární.

V týmu Stehlíková-Cieslar šlo spíše o jakousi koexistenci, komplementaritu, ale bude nutno udělat krok dál. Dosud nikdo například neprovedl ryze analýzu jednotlivých filmů užitých Laterně magice z hlediska jejich „filmovosti“ – v Cieslarových studiích najdeme mnoho konkrétních analýz specifik Radokovy filmové řeči ve filmu, nikdo však zřejmě neanalyzoval filmové dotáčky určené pro divadlo z tohoto hlediska. Stehlíková v případě *Otvírání studánek* zmiňuje jen jednotlivé obrazy, nikoliv jejich kompozici, stříhovou skladbu atd. Z její analýzy lze přitom vytušit, že právě v této inscenaci byla kombinace projekce přes celou plochu horizontu s divadelní akcí velmi účinná. Je otázkou, do jaké míry byla tato účinnost dána i kontrastními principy užití divadelní a filmové řeči.

To je ovšem otázka zřejmě pro další, doufejme že už nastupující generaci.

David Drozd