

Skříčková, Eva

**Osudy a ohlasy hry Šest postav hledá autora Luigiho Pirandella v českých zemích  
ve dvacátých letech**

*Theatralia*. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 150-162

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137915>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Osudy a ohlasy hry *Šest postav hledá autora* Luigiho Pirandella v českých zemích ve dvacátých letech

## Reception of Pirandello's *Six Characters in Search of Their Author* in the Czech Lands in 1920s

Eva Skříčková

### Abstrakt

Příspěvek analyzuje recepci divadelní hry Luigiho Pirandella *Šest postav hledá autora* v českých zemích dvacátých let a její divácký a kritický ohlas. Vzhledem k inovativnímu přístupu k divadelním konvencím a specifické poetice, založené na problematizování hranic mezi realitou a fikcí, relativizaci zavedených hodnot a zpochybňování existence objektivní pravdy, vyvolala Pirandellova komedie u českých diváků i mezi kritiky rozporuplné reakce. Na základě excerptce českých recenzí, kritik a anotací divadelních představení tohoto dramatického díla je uskutečněna analýza reakcí české divadelní komunity, určují se pravděpodobné příčiny dramatikova úspěchu, či neúspěchu u českého publika a vymezuje se Pirandellova pozice v kontextu české kultury.

### Klíčová slova

divadlo; Luigi Pirandello; *Šest postav hledá autora*; divácké ohlasy; osudy

### Abstract

The paper explores the reception of Luigi Pirandello's play *Six Characters in Search of Their Author* in the Czech Lands in 1920s, especially spectator and critical responses to its productions. Thanks to its innovative approach to theatre conventions, specific poetics based on blurring the border between reality and fiction, questioning the generally accepted values and the very existence of objective truth, the comedy aroused mixed reactions among Czech spectators and critiques. Based on a thorough analysis of theatre reviews, critiques, and notes to its productions, the reactions of Czech professional and spectatorial community are explored, assessing the probable reasons of Pirandello's simultaneous success and failure with Czech audience, and delineating his place in the contexts of Czech culture.

### Keywords

theatre; Luigi Pirandello; *Six Characters In Search of Their Author*; reception; life stories

---

Tato studie je výsledkem výzkumu v rámci projektu IGA\_FF\_2016\_050 – Románské literatury a jazyky v transkontinentálním dialogu, který byl realizován na Katedře romanistiky FF UP v Olomouci.

Príspevek analyzuje recepci divadelní hry Luigiho Pirandella *Šest postav hledá autora* v českých zemích dvacátých let a její divácký a kritický ohlas. Vzhledem k inovativnímu přístupu k divadelním konvencím a specifické poetice, založené na problematizování hranic mezi realitou a fikcí, relativizaci zavedených hodnot a zpochybnování existence objektivní pravdy, vyvolala Pirandellova komedie u českých diváků i mezi kritiky rozporné reakce. Na základě excerpce českých recenzí, kritik a anotací divadelních představení tohoto dramatického díla je uskutečněna analýza reakcí české divadelní komunity, určují se pravděpodobné příčiny dramatikova úspěchu, či neúspěchu u českého publika a vymezuje se Pirandellova pozice v kontextu české kultury.

Ze statistiky překladů italských autorů v letech 1918–1929 vychází, že nejpřekládanějším autorem 20. let byl *Luigi Pirandello* (1867 Agrigento – 1936 Řím), italský dramatik a prozaik, nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1934. Z celkem 235 překladů italských autorů bylo v tomto období 16 děl právě z pera Luigiho Pirandella. Prvním titulem, který vyšel u nás v překladu, byl v roce 1923 překlad divadelní hry *Šest postav hledá autora*, která, jak bylo zjištěno z dobových recenzí, vyvolala různorodé reakce u diváků a recenzentů. Následovaly překlady dalších divadelních her: *Každý má svoji pravdu*, *Každý dle svého*, *Jindřich IV.*, *Život, který jsem ti dala* a *Přítelkyně vdaných žen*. Vedle divadelních her byly přeloženy v období 20. let také povídky: *Pro stéblo trávy*, *Sirný dým*, *Smrt v patách*, *Člověk, zvíře a ctnost* a román *Jeden, nikdo, sto tisíc* (KŘESÁLKOVÁ 1991: 190–191).

Luigi Pirandello se ve dvacátých letech na našich prknech proslavil především hrou *Šest postav hledá autora* (*Sei personaggi in cerca d'autore*). V Pirandellově domovské Itálii nebylo ale přijetí této komedie bez problémů, její premiéra v římském divadle Teatro Valle 9. května 1921 se dokonce setkala s označením „*un clamoroso insuccesso*“, tj. „bouřlivý propadák“ (PERNICIARO, CAPOBIANCO a IACONO 2001: 38). Impresárió divadelní společnosti, jíž autor svěřil realizaci svého dramatu, Dario Niccodemi<sup>1</sup>, dal průchod svým pochybnostem už před uvedením Pirandellova dramatického díla, když si do svého osobního diáře 17. dubna 1921 zaznamenal, že si po přečtení hry připadá „zmatený“ a doufá, že se nejasnosti „vysvětlí při zkouškách“ (D'AMICO 2007: 25). Niccodemiho obavy se pak naplnily, když diváci začali dávat už po třetím dějství hlasitě najevo svou nevoli. Niccodemi nastalou situaci ve svém zápisníku v záznamu z 9. května komentuje slovy: „*E fu la battaglia. Poche volte ho veduto maggior passione di dissidio in un teatro* (A byl to boj. Málokdy jsem viděl na divadle větší projevy nesouhlasu.)“ (D'AMICO 2007: 26). Na reprízu hry pak nepřišlo mnoho diváků a po dalších třech reprízách byla hra pro malý zájem publika stažena z programu (D'AMICO 2007: 25–26). Jeden z organizátorů inscenace ji pak vtipně přejmenoval na „*Sei personaggi in cerca d'incasso* (Šest postav hledá tržbu)“ (D'AMICO 2007: 27). Perspektiva neúspěchu hry se však v polovině srpna při premiéře v Bologni nenaplnila a diváci aplaudovali autorovi vestoje. Ještě větších ovací se poté Pirandellovu dramatickému dílu dostalo

1 Sám Niccodemi psal také divadelní hry, které mělo české publikum možnost vidět ještě předtím, než se seznámilo s dramatickou tvorbou samotného Pirandella. Na konci října 1922 uvedlo České divadlo v Olomouci Niccodemiho hru *Malá Scampolo*, o dva roky později, v říjnu 1924, hru *Jitro, den a noc* (srv. VOŽDOVÁ a ŠPIČKA 2007: 550–551).

v Manzoniho divadle v Miláně, čímž započalo jeho uvádění ve světových metropolích: byla inscenována v Londýně (26. února 1922), New Yorku (30. října 1922), Paříži (10. dubna 1923)<sup>2</sup> a Berlíně (30. prosince 1924), kde představení v Theater der Komödie v režii Maxe Reinhardta zaznamenalo velký úspěch. Jedinou významnou zemí, kde se Pirandellovy hry neuváděly, bylo Rusko, protože sovětská cenzura Pirandella jakožto „dekadentního buržoazního autora“ zakázala (POSSENTI 1927: 351).

V Československu měla hra premiéru už 12. října 1923 ve Stavovském divadle v Praze, tedy více než rok před její berlínskou inscenací, což svědčí o úzkém napojení prvo-republikového kulturního prostředí na nejnovější trendy v evropském divadle. Režie se ujal Karel Dostal, jenž použil překlad Marie Votrubové-Haunerové, a do hlavních rolí angažoval známé herce, jako byli Václav Vydra (Otec), Jarmila Kronbauerová (Nevlastní dcera), Marie Hübnerová (Matka) nebo tehdy třiáctýřicetiletý Eduard Kohout (Syn). Představení se v období od října 1923 do dubna 1924 reprízovalo celkem třináctkrát a mělo značný ohlas, byť reakce českých diváků i kritiků na ně lze označit za rozporuplné (SIEGLOVÁ 2012: 91).

Josef Kodíček ve své reakci na pražskou premiéru klade důraz především na inovátorský a intelektuální charakter Pirandellovy komedie, jež ji vzdaluje běžnému životu a odkazuje do oblasti filozofických spekulací. S obtížnou hrou se podle jeho názoru režisér Karel Dostal vypořádal nanejvýš svědomitě, nenechal si zbytečně poplést hlavu a nepoužil „laciných efektů „mysterióznosti““. Představení vyvolalo podle recenze v divácích během prvního dějství „napjatý zájem“, ve druhém aktu „rozčilení ze senzační němohry“. Nové způsoby zpracování dramatické tvorby podnítily diváky dokonce k závěrečným „interesovaným“ diskuzím. Herci zahráli hru s velkým nasazením a díky nim nebyla „nízké úrovně“ (KODÍČEK 1923: 1–2).

Mnozí recenzenti pak upozorňují na experimentální charakter dramatu, založený na porušování scénické iluze a vtažení diváka do samého procesu vzniku představení. Ve hře se podle dobových ohlasů stírá hranice mezi realitou a fikcí, mezi herci jako lidmi s vlastním životem a jako představiteli předepsaných rolí.<sup>3</sup>

Hru její autor záměrně předkládá jako nehotový kus, a dává tak vystupujícím postavám prostor, aby se vzepřely vymezeným úlohám a začaly hledat svou vlastní identitu. Drama se tak předvádí *in statu nascendi* a nechává diváka nahlédnout do tvůrčí dílny autora v roli svědka procesu jejího vzniku (tzv. „divadlo na divadle“ nebo také „drama tvůrčího procesu“). Pirandellovo experimentální drama samozřejmě kladlo na diváka zvýšené nároky a u konzervativního publika se ne vždy setkávalo s pozitivní odezvou.<sup>4</sup>

Většina recenzí české inscenace hry *Šest postav hledá autora* se zaměřuje na jeho experimentální povahu a intelektuální náročnost. Někteří recenzenti poukazují na souvislost mezi italským futurismem a Pirandellovým pojetím dramatu, například Karel Svoboda přirovnává Pirandella k Marinettimu a označuje hru *Šest postav hledá autora* za novou formu divadla, vznikajícího až na jevišti přímo před zraky diváka podobně jako

2 Ve Francii dokonce hra *Šest postav hledá autora* vynesla svému autorovi ocenění nejvyšší – Řád čestné legie.

3 Viz (SADECKÝ 1923: 5).

4 Viz (RYDVAN 1923: 89–90), (NOHEJL 1923: 185–187), (KODÍČEK 1923: 1–2), (SIEGLOVÁ 2012: 92–93) atd.

italská „commedia da fare“<sup>5</sup> (SVOBODA 1924: 185). Jiní kritici ji zase dávají do souvislosti s moderní relativistickou filozofií a považují ji za „dramatizaci moderního názoru relativistického“ a doklad „relativistického odporu proti tragismu“ (GÖTZ 1925: 321). Hodnocení hry pak vychází z toho, jaký vztah daný recenzent zaujímá právě k tomuto filozofickému směru. Zatímco podle Františka Götze Pirandellova „metafyzická groteska“ dokládá, že i v „bídě světové poezie dramatické“ lze pozorovat „zárodek nové dramatické reality“ (GÖTZ 1924: 5), jiní autoři se k Pirandellově dramatickému experimentu staví poněkud kritičtěji. Pro Otokara Fischera, jenž Pirandella rovněž označuje za „učenívého žáka moderního relativismu“, je dotýčný dramatik reprezentantem tzv. „iluzionistů, kteří za to nehlavnější vyhlásují cos druhotného, cos méněcenného“. Proto soudobé drama stále „hledá svého autora“<sup>6</sup> (FISCHER 1924: 20). Ještě nekompromisněji se vyjádřil Jaroslav Hilbert, pro něhož je „pirandellovština“ příznakem „zchudokrevněné doby“ a jenž všechny dramatické hry, snad s výjimkou *Šesti postav*, odkazuje do světa stínů, byť „zrozených s velkým aranžmá“ (HILBERT 1927/1928: 1). Intelektualismus a orientace na buržoazní publikum Pirandellových her kritizují také levicově zaměřené intelektuálové sdružení kolem avantgardního časopisu *Devětsil*, jako byli Marie Majerová či Antonín M. Píša. Ti mluví v souvislosti s italským dramatikem o „tezovitosti“, „chladné abstraktnosti“, přílišné orientaci na spekulativní myšlení a nedostatku životnosti. Nejdále jde ve své kritice Jiří Frejka, který charakterizuje Pirandellova dramata jako typický produkt buržoazní dekadence.<sup>7</sup>

Zatímco u kritiků až na ojedinělé hlasy převažuje vesměs nadšení pro Pirandellovu snahu o „odlišný výraz dramatický“ (RYDVAN 1923/1924: 90), u diváků neměla pražská premiéra jeho nejslavnější hry tak jednoznačný ohlas. Přestože se recenzenti představení o reakcích publika příliš nezmiňují, a mluví většinou spíše obecně o úspěchu (HÁSKOVÁ 1923: 502), z některých náznaků se zdá, že Pirandellův experiment s divadelními konvencemi vyvolal alespoň u části diváků nepochopení, jak upozorňuje Václav Brtník v konzervativním agrárním deníku *Venkov*. Ten si ve svém sloupku dokonce klade otázku, zda Pirandellova nejslavnější komedie vzhledem ke své komplikovanosti a intelektuální náročnosti není vhodnější spíše ke čtení než k jevištní realizaci, čímž zcela popírá podstatu dramatického experimentu, jenž bez jevištní realizace ztrácí svůj efekt. Komedie podle Brtníkových slov obsahuje „mnoho obžalob, sofismat, narážek, jimž nerozumíme, a mnoho neklidu měnícího se v naprostý zmatek“. A jak soudí Brtník, vyvolat v myslí publika zmatek, je pravým cílem italského autora, jenž se tak vysmívá divákovi hledajícímu ve hře „hlubší, tajemnější, osudovější smysl“ (BRTNÍK 1924: 5). Brtník jako by mluvil za tradičnější, konzervativní publikum, odkojené klasickými autory

5 Do tábora futuristů řadí Pirandella i sám Filippo Tommaso Marinetti, označující jeho hru *Šest postav hledá autora* za příklad „futuristického syntetického divadla“, jež popírá konvence klasického řeckého dramatu založeného na „psychologickém pedantismu“ a jež nechává publikum, aby se „podílelo na vzniku dramatického děje“ (MARINETTI 1923/1924: 60).

6 Fischer si jako jediný z českých kritiků všiml, že Pirandello v původním textu hry provedl určité drobné úpravy a podle Zdeňka Digrina revidoval právě ty texty, které inscenoval nebo chtěl inscenovat se svým souborem (DIGRIN 1967: 341).

7 K uvedeným kritikám viz (BRDEK 2012: 488–489).

a jen s nedůvěrou přijímající jakékoli narušení zaběhnutých divadelních pořádků. Také podle dalšího z recenzentů, Vojtěcha Pracha, je Pirandellovo neobvyklé pojetí dramatu „neobyčejně obtížné“ pro pochopení a vyžaduje nejen „pokročilé městské diváky“, nýbrž i „vyspělé herce“, kteří dokážou zúročit své zkušenosti s nastudováním různých dramatických rolí (PRACH 1925: 384).

Jestliže reakce pražského publika na hru *Šest postav hledá autora* můžeme označit za rozpačité, pak publikum v menších českých městech se k Pirandellovým experimentům stavělo ještě méně vstřícně. V pořadí druhým divadlem v prvorepublikovém Československu zařadivším *Šest postav hledá autora* do svého repertoáru, bylo překvapivě České divadlo v Olomouci (nynější Moravské divadlo Olomouc).<sup>8</sup> Zde měla hra v režii Karla Černého premiéru už 10. listopadu 1923, tedy necelý měsíc po pražské premiéře, což se vzhledem ke konzervativnímu vkusu divadelních abonentů v hanácké metropoli ukázalo jako velmi odvážné rozhodnutí. Stejně jako pražští recenzenti se i olomoučtí divadelní kritici v reakcích zaměřili především na Pirandellovo inovativní pojetí dramatu, jež narušuje standardní průběh představení a dává divákovi možnost nahlédnout do divadelního zákulisí, jako by se stal účastníkem divadelní zkoušky. Autor recenze v informačním listu Českého divadla v Olomouci *Meziaktí* například označuje hru za „drama tvůrčího procesu“, předvádějící vzpouru postav proti autorově snaze vtisknout svému dramatickému záměru určitou formu a jejich snahu žít vlastním životem. Výsledkem Pirandellova experimentu je podle neznámého autora recenze scénický chaos: představení není členěno na akty, postavy vpadají na jeviště bez jakéhokoliv řádu a kulisák přeruší nečekaně hru, když omylem spustí předčasně oponu. Takový chaos je podle recenzenta důvodem, proč se v Pirandellových komediích „nikdo nevyzná“, a mohou se tak považovat spíše za „výsměšek divadelním ředitelům, hercům i obecnstvu“ (*Meziaktí* 1923: 2). Tvůrce recenze touto kritikou zřejmě zdůvodňuje ne právě vřelé přijetí, jehož se Pirandellově dramatickému experimentu u olomouckého publika dostalo.

I jiní divadelní kritici nabyli z narušení zavedených dramatických pořádků a Pirandellova přílišného intelektualismu rozpačitý dojem. Ten také hra *Šest postav hledá autora* zanechala v olomouckých divácích. František Sadecký v časopise *Našinec* například poukazuje na zjevné rozladění, s nímž diváci opouštěli divadelní sál, a zdůrazňuje, že pro ně bylo představení zřejmě příliš komplikované, a ne každý v hledišti se ztotožnil s autorovým nekonvenčním dramatickým pojetím. Podle Sadeckého panovala v hledišti olomouckého divadla nezvyklá nálada, kterou charakterizuje jako „směs pochmurnosti, přišernosti, hnusu a soucitu“ a jež zanechala v publiku „prazvláštní dojem“. To svědčí o odlišném a více konzervativním vkusu olomouckého publika, vůči podobným divadelním experimentům ještě méně vstřícného než publikum pražské. A tak recenzent shrnuje: „Kus je na porozumění velmi těžký a širším vrstvám posluchačstva a diváctva téměř nepřístupný.“ Přesto podle Sadeckého měla Pirandellova snaha oprostít se od zavedených divadelních zvyklostí svůj efekt, když „nastavila čtenářům a divákům zrcadlo, v němž mohli uvidět sami sebe“ (SADECKÝ 1923: 5).

8 K olomoucké inscenaci viz (ŠPIČKA 2010: 201).

Podobně rozpačitý dojem zřejmě vyvolala Pirandellova hra i při své premiéře v plzeňském divadle J. K. Tyla, a to v režii Jaroslava Počepického, která se uskutečnila pouhých šest dní (16. 11. 1923) po premiéře olomoucké. Naznačuje to alespoň kritická reakce Miloslava Nohejla, jež sice není tak přímočará jako v případě recenze olomouckého *Meziaktí*, autorovy poznámky o „nárocích na chápavost obecnstva“ (NOHEJL 1924: 187) však mluví samy za sebe. Podle autora recenze název hry sice sliboval „něco průbojně moderního“, ve skutečnosti ale „nešlo o výboj“, nýbrž o „vědomý vstup do slepé uličky“ a „pouhé osvěžení v možnostech dramatických“ (NOHEJL 1924: 186). Přesto autor přiznává hře přes „sebelomoznější filozofování“ určité kvality a hodnotí ji jako kus, který je spíše „požitkem pro literáty“ než pro běžné divadelní publikum a který je kritikou „řemeslného divadelnictví [...] vidícího si jen na špičku nápořední boudy“ (NOHEJL 1924: 187). Největší pozornost pak věnuje výkonům mladé herečky Marie Rosůlkové, která propůjčila své postavě „pravdivý afekt a živoucí pózu“ a „směle překročila hranici ženy pouze doplněné“ (tamtéž).<sup>9</sup>

Reakce olomouckého a plzeňského publika vynikne obzvláště ve srovnání s odezvou brněnské divadelní veřejnosti, jež se seznámila s hrou *Šest postav hledá autora* v režii Vladimíra Šimáčka až tři roky po olomoucké premiéře. V té době už měli brněnští diváci zkušenost s jiným, méně kontroverzním Pirandellovým dramatem, *Nahé odívání*, uvedeným v květnu roku 1925. Podle některých názorů se právě tento fakt významně podílel na tom, že se hra při svém uvedení v brněnské Redutě setkala s mnohem příznivějším ohlasem než v hanácké metropoli. Jaroslav Bohumil Svrček v brněnské *Rovnosti* konstatoval, že komedie se dostala na brněnskou divadelní scénu s několikaletým zpožděním. Publikum tak bylo již s jejím autorem obeznámeno a nebylo třeba „obávat se rizika“ (SVRČEK 1926: 4). Také podle Čestmíra Jeřábka v *Národním osvobození* vědělo brněnské publikum, „seznámené už s hotovým dílem básníkovým“, co může od Pirandella očekávat, a nenechalo se tak metadramatickou povahou jeho hry zaskočit (JEŘÁBEK 1926: 3). Proto „mělo *Šest postav* v Redutě úspěch v celku i částech velmi vřelý a souhlasný“, jak to shrnuje jiný dobový sloupkař, Karel Elgart Sokol v *Lidových novinách* (SOKOL 1926: 7).

I brněnští recenzenti se ve svých reakcích na představení zaměřili především na experimentální povahu Pirandellova dramatu založeného na rafinované hře s divadelními konvencemi. Podle již zmíněného J. B. Svrčka se italský autor pokouší o rozbití staré divadelní formy a současné hledání nové, jejíž podstata spočívá v „obnažení“ jeviště, tedy v odhalení zákulisí vzniku divadelního představení a dramatikovy tvůrčí práce. Předmětem zdramatizování se tak stává sám proces vzniku dramatu a divadelní zkouška se mění ve vlastní představení. Přestože podle recenzenta není takový postup nijak nový a vyzkoušeli ho už Tristan Tzara v *Šátečku z mlh* nebo v českém kontextu Karel Čapek ve *Věci Makropulos*, italský dramatik ho obohatil o konfrontaci mezi dramatickou iluzí a realitou, mezi reálnými herci jako představiteli určitých rolí a fiktivními postavami, činícími si nárok na vlastní život. Podobně charakterizuje hru Čestmír Jeřábek, i když používá mnohem poetičtějších formulací a mluví o ní jako o „představení ve stádiu

9 Premiéra této hry se objevila také na repertoáru Burdovy činohry od sezóny 1923/1924 v různých městech v režii Josefa Burdy; viz (ŠORMOVÁ 2000: 18–20).

mlhoviny, v níž se rýsuje budoucí tvar“ nebo jako o „vzpouře proti formě, končící pokorným návratem“. Režisér podle něj „vystupňoval zakletý život fiktivních postav až na hranici tragiky a nechal do představení vpadnout hmotnou realitu vnějšího života“. Režisérovu koncepci pak přirovnává k nekonečnému zrcadlení dvou proti sobě postavených zrcadel, při němž člověk ztrácí povědomí o tom, co je realita a co iluze (JEŘÁBEK 1926: 3).

Zatímco v názorech na experimentální povahu hry se brněnští recenzenti vesměs shodnou, v hodnocení ohlasu u brněnského publika už tak jednotní nejsou. Již zmíněný Karel Elgart Sokol představení chválí a připisuje velký podíl na úspěchu hry u publika režii Vladimíra Šimáčka, jenž podle něj dokázal vystihnout a zdůraznit „osobní tragiku“ postav skrývající se za experimentální povahou Pirandelloy hry. Právě to, že postavy na scéně vypadávají ze své role, jim podle recenzenta dodává na životnosti, takže „prožívají si vášnivě i svou osobní tragiku i tu, která je učinila jen postavami, a ne dramatem, nemožnost, aby je autor zvládl a podřídl ústřední jakési myšlence, protože se mu zrodily příliš silné, takže jejich vystoupení nebyla marionetová, ale lidská.“ (SOKOL 1926: 7) I recenzent pod značkou A. J. v *Moravské orlící* kvituje představení s povděkem a chválí „dobré a živé provedení“, které se projevilo „vyprodanou dvoranou“ (A. J. 1926: 4). Také Čestmír Jeřábek mluví o jevištní realizaci režiséra Šimáčka jako o „nadobýčej šťastné“ a vyzdvihuje především režisérovu schopnost přesně odlišit pomocí kostýmů herce, kteří představují na jevišti skutečnost (vystupují bez líčidel a v civilním oděvu), od herců reprezentujících fiktivní postavy. Oceňuje přitom i to, že Šimáček představení nejen nastudoval, ale ztělesnil v něm i postavu ředitele společnosti. Zcela opačného názoru na přijetí hry brněnským publikem je J. B. Svrček, podle něhož se právě pirandellovská konfrontace reality a fikce stala kamenem úrazu celé inscenace. Režisér podle tohoto kritika nedokázal „plně oddělit realitu a jevištní iluzi“, což vedlo ke ztrátě dějové linie a konec hry vyzněl „zcela falešně“ (SVRČEK 1926: 4).

Po uvedení inscenace v Brně se 9. února 1926 uskutečnila další premiéra, kdy hru zinscenovalo Národní divadlo moravsko-slezské v Ostravě a režie se ujal Karel Prox. Pirandello byl na ostravské scéně již uveden, a to hrou *Štěpování* v režii Františka Uhlíře v sezóně 1922/1923; byla to vůbec první Pirandellova hra, jež byla u nás prezentována, a jak uvádí dobová recenze, nebyla bohužel nikterak reflektována. Prox byl potěšen možností ujmout se režie a vyjádřil se, že považuje Pirandella za jednoho z největších dramatiků současnosti, který se ve svých hrách dotýká základních životních principů a relativizuje podstatu divadelní tvorby (PROX 1926: 1). Kritika se pochvalně vyjadřovala k rozhodnutí uvést tuto proslulou hru, která se obrací na poučené diváky a klade na ně větší intelektuální nároky. O tom, že nešlo o žádnou lidovou zábavu, svědčily i „přirozeně rozpačité bezradné tváře“ (tamtéž) ostravského obecnstva. V jiné recenzi se píše také o velkém úsilí samých herců zvládnout dvě dimenze, fiktivní i skutečnou (VOJTĚCH 1926: 1). Krátce poté, 17. dubna 1926, zinscenoval hru Dramatický odbor spolku pokrokového studentstva Milíč v Kroměříži, jemuž se podařilo získat „dva nejlepší interprety Pirandellových postav: paní Jarmilu Kronbauerovou a pana Václava Vydru, členy Národního divadla v Praze“. Zpráva v *Kulturní hlídce* uvádí, že byl o představení velký zájem a z tohoto důvodu bylo třeba zakoupit vstupenky včas (*Obzor* 1926: 5).



Mimořádnou příležitostí pro srovnání Pirandellova vlastního dramatického pojetí s českou scénickou realizací představovalo turné Pirandellovy herecké společnosti po střední Evropě, spojené i s návštěvou Prahy.<sup>10</sup> Do hlavního města Italové zavítali 14. prosince 1926 a uspořádali zde představení tří různých mistrových her. Mezi nimi samozřejmě nechyběla ani komedie *Šest postav hledá autora*, inscenovaná hned první den návštěvy v Městském divadle na Královských Vinohradech. Představení, ačkoli hrané v italštině, vzbudilo u diváků velký ohlas. Divadelní kritika plně využila jedinečné možnosti konfrontovat italské provedení s předchozí českou realizací K. Dostala z roku 1923. V dobovém tisku se proto objevilo hned několik recenzí, které českou a italskou verzi srovnávají a poukazují na fakt, jak odlišně hra vynívá v italském podání pod režii samého autora a jak výrazně je italská herecká škola vzdálená škole české. To, že se hry uváděly v původním znění, diváky neodradilo, i když hlediště nebylo, jak naznačují některé recenze, zcela vyprodáno. Dostavilo se především vzdělanější publikum – i když neovládalo italštinu na potřebné úrovni, nemělo problémy s jazykovou bariérou a dokázalo ocenit podívanou, kterou představoval italský divadelní soubor (FRAENKL 1926: 4). Ze vzájemného srovnání vychází italské provedení hry většinou jako realističtější a více „živé“, postrádající však metafyzickou a temnou atmosféru, charakteristickou pro Dostalovu inscenaci. Dostal inscenoval italskou hru spíše v duchu severské strindbergovské dramatiky, a částečně tak změnil její vyznění. Za všechny recenzenty lze uvést například Pavla Fraenkla z *Národního osvobození*, podle něhož byla hra v podání Pirandellovy společnosti celkově „celistvější a jednodušší“, na druhé straně ale také „sušší“ a méně dramatická než česká inscenace. Zatímco italský dramatik se podle Fraenkla snažil vystupňovat „myšlenkovou akrobacii hry“, Dostal hledal méně realistické, „grotesknější řešení“, jež ve výsledku přineslo „více divadelnosti“.

Podobně Jaroslav Hilbert ve *Venkově* hodnotí českou inscenaci jako zpracování kladoucím větší důraz na neslučitelnost světa reality a imaginace i na „fantomovitost postav“ než italské podání. Italská inscenace naopak podle Hilberta působila jednodušším a přirozenějším dojmem, a byla paradoxně „reálnější v nereálných postavách“, italská verze se přes jazykovou bariéru projevila též jako „otevřenější“ k divákům a hra proto sklídila nadšené ovace publika: „Přijetí bylo upřímně obdivné a slavný autor i herci byli mnohokrát vyvoláváni.“ (HILBERT 1926: 3) Do třetice pak Karel Červinka v časopise *Zvon* konstatuje, že bylo zajímavé poznat cizí hereckou družinu, obzvlášť tak dobře sehranou a hrající své vlastní kusy, navíc za osobní autorovy režie, a představení podle něj přineslo, pokud jde o dramatické zpracování, „značné překvapení“. Zatímco Dostalova inscenace se zakládala na „metafyzice a vnitřní dějové filozofii“, takže italská komedie připomínala spíš „pochmurné severské drama strindbergovské“, Pirandello se svou družinou ji sehrál v odlehčené formě, v méně filozofickém a psychologickém duchu, „s rozkošnou živostí“ jako zábavnou hříčku postavenou na originálním nápadu založeném na vpádu imaginárních postav mezi živé herce (ČERVINKA 1927: 239).

10 Pirandello se svou družinou přijel do Prahy 14. prosince 1926 a setrval až do 18. prosince, kdy odcestoval do Vídně. Během pěti dní svého pražského pobytu sehrála Pirandellova herecká společnost celkem tři představení, vedle *Šesti postav* ještě hru *Každý má svou pravdu* (*Così è, se vi pare*) a *Jako dřív a líp než dřív* (*Come prima, meglio di prima*). Více k Pirandellovým návštěvám Prahy a o jejich reflexi českou kulturní veřejností píše (BRDEK 2012).

Našli se však i kritici, kteří naopak dávali přednost české inscenaci před italskou. Josefa Kodíčka v *Tribuně* zaujalo vystoupení Pirandellovy divadelní družiny spíše tím, jak se dokázalo vymanit z italské divadelní tradice a navázat na tradici reprezentovanou „Stanislavským a divadlem ryzí niternosti“. Podle Kodíčka šlo o první italský soubor, jenž „odpovídá představám niterného, psychologického ukázněného a lidsky intonujícího režijního celku, bez obvyklého italského patosu“. Kodíček na rozdíl od jiných recenzentů nepoukazuje tolik na rozdíly mezi Pirandellovou a Dostalovou inscenací, ale hledá styčné rysy mezi oběma provedeními, mezi nimiž je podle jeho názoru „méně rozdílu, než by se dalo předpokládat u tak různých divadelních tradic“. Obě představení se podle něj lišila spíše v drobnostech. Zatímco česká verze se jevila jako „více snová“ a „bylo v ní více hudebního lyrismu, tajemné atmosféry a ilusionismu“, italské podání inklinovalo k realističtějšímu pojetí imaginárních postav, s větším důrazem na konverzační a divácky vděčnou prezentaci. Každá z inscenací tedy měla svoje specifické kvality, a přestože Dostalovo pojetí bylo méně živé a méně „autentické“, v určitých aspektech podle recenzenta Pirandellovu inscenaci překonávalo (KODÍČEK 1926: 5). Ještě dále jde Otakar Štorch-Marien jednoznačně preferující Dostalovu českou inscenaci, jež podle jeho mínění lépe odpovídá metafyzické atmosféře Pirandellova dramatu než realisticke a konverzační pojetí italské (ŠTORCH-MARIEN 1926/1927: 94).

V kladném přijetí Pirandellovy hry v podání italského hereckého souboru sehrála podle dobových kritiků významnou roli také afinita českého národa k Itálii a Italům jako takovým. Již zmíněný Jaroslav Hilbert například píše o Itálii jako „zemi blažené, kterou národy na sever od Alp obdivují pro její historii, umění, slunce a přívětivost“ a Italy označuje za „rasu inteligentní a hezkou“. Podle Hilberta cítí lidé ze severu k Itálii zvláštní přitažlivost a obdivují „věčně živého národního ducha“ Italů a jejich zemi „pro její slunce, krásu a srdečnou přívětivost jejího obyvatelstva“ (HILBERT 1926: 3). Zvláštní sympatie k Itálii se tak staly jedním z hlavních důvodů, proč diváci italské představení hry *Šest postav hledá autora* přijali s takovým nadšením. Jaroslav Kolman Cassius v *Lidových novinách* (KOLMAN CASSIUS 1926: 9) zase vychvaluje kvality italštiny jako „nejrozkošnější jevištní řeči“ na světě. Právě souhra melodičnosti jazyka a temperamentu italských herců dala podle jeho názoru vzniknout jednomu z nevyjimečnějších představení, jaké dosud měli diváci na vinohradské scéně v Praze možnost zhlédnout. A přestože se hlediště zcela nezaplnilo, pražské publikum nešetřilo obdivem na adresu autora i herců a po každém jednání si je žádalo na scénu. Rovněž Josef Kodíček upozorňuje na magickou „přitažlivost italské kultury“ a okouzlující „rasovou lehkost“, fascinující nerománské národy Evropy (KODÍČEK 1926: 5).

Fascinace „italským naturelem“ se samozřejmě promítá i do hodnocení hereckých výkonů členů Pirandellovy družiny českými recenzenty. Ti poukazují především na vliv „jižního temperamentu“ na italské herectví, v důsledku přirozených predispozic mnohem živější a patetičtější než severní herecká škola. Italové se v českém pojetí považují vzhledem ke své povaze za rozené herce, což se projevuje grácií a nenuceností při pohybu na jevišti. Podle Jaroslava Hilberta právě díky těmto predispozicím dokázali vdechnout imaginárním postavám Pirandellovy hry přirozený lidský rozměr na rozdíl od českých herců, jejichž výkony byly více divadelní (HILBERT 1926: 3). Výkony italských herců vyzdvihu-

je i Josef Kodíček, píšící o členech italského souboru jako o „umělcích velké intensity, vůle po jednoduchosti a neobyčejné horoucnosti“. Obzvláštního uznání se pak dostává představitelce dcery, Martě Abbě, jež údajně hrála svoji roli tak „dramaticky, že se od ní nedalo odtrhnout“ (KODÍČEK 1926: 5). Podle autora sloupku ve *Večerním Českém slově* ale i ostatní herci, z nichž někteří, jako Alessandro Ruffini, předčí své české protějšky ve stejném představení (tamtéž). Právě výkony herců se postaraly o bouřlivý potlesk publika, jež herce na závěr představení několikrát vyvolávalo. Podle recenzenta dokonce i sám bělobradý Pirandello dojatě děkoval společně s herci našemu publiku tak mile, že ho „musí mít každý rád“ (*Večerní České slovo* 1926: 4).

Pirandellova komedie *Šest postav hledá autora* je vzhledem ke své experimentální povaze a vtažením diváka do procesu vzniku divadelního představení skutečně průběžným kamenem reakcí publika. Zatímco při svém prvním uvedení se hra setkala u českého publika i kritiků s určitými rozpaky a nepochopením, obzvláště patrnými u mimopražských scén navštěvovaných konzervativnějším obecnstvem, po turné Pirandellovy herecké společnosti v Praze o několik let později jako by i české publikum Pirandellovu tvorbu přece jen „vzalo na milost“. Zprvu kritizovanou přílišnou konstruovanost a intelektualismus uvedené hry nahradila vlna zvýšeného zájmu o tohoto italského dramatika doložená bouřlivým potleskem, jakým byl Pirandello v Praze odměněn. Zda byla hlavním motivem publika touha spatřit slavného autora naživo, či zájem, podněcený dobou a sympatiemi českého národa vůči Itálii, o podívanou odehranou italskými herci, není jasné. Odlišné divadelní tradice, rozdílné pojetí herectví, italský temperament i živelné nastudování hry, tolik se lišící od její první české inscenace, však mohly být tím správným klíčem k otevření se českého diváka vůči tvorbě tohoto italského dramatika. Důležité však je, že od té doby se staly Pirandellovy hry trvalou součástí českého divadelního repertoáru a publikum je zcela akceptuje. Dnes je hra považována za jeden ze základních kamenů moderního dramatu.

Závěrem je třeba zmínit, že Luigi Pirandello měl vliv i na původní českou tvorbu. V Praze v roce 1925 totiž vyšlo drama *Vzbouření na jevišti* s podtitulem „filozofie, drama, skutečnost“ Jana Bartoše, českého dramatika a divadelního kritika, bratra překladatele Josefa Bartoše, které reagovalo právě na divadelní poetiku Luigiho Pirandella. *Vzbouření na jevišti* je nelehkou úvahou o tom, že život a smrt jsou jen různé podoby lidského vědomí. Jan Bartoš byl velmi ovlivněn Pirandellem, a jejich hry tak mají mnohé společné. V recenzi je tato skutečnost vysvětlena takto: „Především díky upřímnosti, s níž oba autoři odhalují finty, ukazuje na to, že drama se dnes baví na vlastní účet. Divadelní kruh se zužuje na jeden bod.“ (VESELÝ 1925: 3)

## Bibliografie

- A. J. 1926: *Moravská orlice* 64 (1926): 21: 3–4.  
 BRDEK, Zdeněk. 2012. Reprezentace italské kultury v českém prostoru 20. a 30. let 20. století: Luigi Pirandello a jeho návštěvy Prahy [Representation of Italian Culture In the Czech Lands in 1920s and 1930s]. In J. Rauchová, B. Jiroušek a kol. *Věda, kultura a politika v československo-italských vztazích 1918–1951* [Science, Culture, and Politics In the Italian-Czech Relations

- 1918–1951] (Jihočeský sborník historický 81, supplementum 4). České Budějovice: Jihočeské muzeum, 2012: 485–499.
- BRTNÍK, Václav. 1924. Kulturní obzor. Literární hlídka [Cultural Horizons. Literary Ward]. *Venkov* 19 (30. 8. 1924): 5.
- ČERVINKA, Karel. 1927. Luigi Pirandello se svou družinou hereckou provedl v Městském divadle na Vinohradech ve dnech 14. až 16. prosince tři svoje kusy [Luigi Pirandello With His Theatre Group Performed Three of His Plays in Divadlo na Vinohradech Theatre in 14th and 16th Dec]. *Zvon* 27 (5. 1. 1927): 239.
- D'AMICO, Alessandro. 2007. *Maschere Nude, Volume II: Pirandello e il teatro. Cronologia 1918–1922. Catalogo delle opere drammatiche. Opera completa – i Meridiani*. Bologna: Einaudi, 2007.
- DIGRIN, Zdeněk. 1967. Doslov [Foreword]. In *5 her a jedna aktovka* [5 Play and A One-Act]. Praha: Odeon, 1967: 340–341.
- FISCHER, Otokar. 1924. To nejhlavnější hledá autora [The Most Important In Search of the Author]. *Kritika* 1 (1924): 15–22.
- FRAENKL, Pavel. 1926. Dialektik s maskou dramatika [A Dialectist With the Mask of Dramatist]. *Národní osvobození* 3 (1926): 17: 4.
- FREJKA, Jiří. 1927. Dosti Pirandella [Enough of Pirandello]. *Národní osvobození* 4 (20. 5. 1927): 3.
- GÖTZ, František. 1924. Bída světové poezie dramatické [The Penury of World Drama]. *Národní obrození* 1 (15. 6. 1924): 5.
- GÖTZ, František. 1925. O té dekadenci dramatu a divadla [On This Decadence In Drama and Theatre]. *Nová svoboda* 2 (1925): 20: 319–322.
- HÁSKOVÁ, Zdenka. 1923. Divadlo [Theatre]. *Lumír* 50 (1923): 9: 502.
- HILBERT, Jaroslav. 1926. Pirandellova družina v Městském divadle vinohradském [Pirandello's Theatre Group In the Městské divadlo vinohradské Theatre]. *Venkov* 21 (16. 12. 1926): 2–3.
- HILBERT, Jaroslav. 1927/1928. *Literární svět* 1 (1927/1928): 9: 1.
- JEŘÁBEK, Čestmír. 1926. Brněnská činohra. Luigi Pirandello: „Šest postav hledá autora“. – Režie a scéna: Vladimír Šimáček. – Po prvé v „Redutě“ 25 t. m. [Brno Drama Theatre. Luigi Pirandello: “Six Characters In Search of Their Author” – Direction and Stage Design: Vladimír Šimáček – Premiere in Reduta Theatre on 25 t. m.]. *Národní Osvobození* 3 (28. 1. 1926): 3.
- KODÍČEK, Josef. 1923. Šest postav hledá autora [Six Characters In Search of Their Author]. *Tribuna* 5 (14. 10. 1923): 1–2.
- KODÍČEK, Josef. 1926. Divadlo Pirandellovo představilo se v úterý t. m. na Vinohradském divadle „šesti postavami, hledajícími autora“ [Pirandello's Theatre Group Was First Introduced to the Vinohradské divadlo Theatre on Tuesday t. m. by the “Six Characters In Search of Their Author”]. *Tribuna* 8 (16. 12. 1926): 5.
- KODÍČEK, Josef. 1926. *Večerní české slovo* 8 (1926): 285: 4.
- KOLMAN CASSIUS, Jaroslav. 1926. Z pražské činohry. Pirandellovo divadlo [From Prague Drama Theatre. Pirandello's Theatre]. *Lidové noviny* 34 (6. 12. 1926): 9.
- KŘESÁLKOVÁ, Jitka. 1991. Pirandello Luigi. *La letteratura italiana in Cecoslovacchia. Bibliografia delle opere di autori italiani tradotte in ceco e in slovacco dalla nascita della stampa sino a oggi*. Milano: Guerini studio, 1991: 190–191.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1923/1924. Kronika italské kultury (přel. Jiří Macák) [Chronicle of Italian Culture (transl. Jiří Macák)]. *Host* 3 (1923/1924): 1: 58–62.
- MARTÍNEK, Vojtěch. 1926. Šest postav hledá autora [Six Characters In Search of Their Author]. *Moravskoslezský deník* 29 (11. 2. 1926): 6.

- (nn.). 1923. Šest postav hledá autora [Six Characters In Search of Their Author]. *Meziaktí (Informační list Českého divadla v Olomouci)* (1923): 27: 1–4.
- (nn.). 1926. Kulturní hlídka. Pirandello v Kroměříži [Cultural Watch. Pirandello in Kroměříž]. *Obzor* (1926): 96: 5.
- NOHEJL, Miloslav. 1923/1924. Šest postav hledá autora [Six Characters In Search of Their Author]. *Pramen* 4 (1923/1924): 4: 185–187.
- PERNICIARO, Antonio, Filomena CAPOBIANCO a Cristina Angela IACONO. 2001. *Luigi Pirandello: informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. Agrigento: Regione siciliana, assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, 2001.
- POSSENTI, Eligio. 1927. Un volo di Pirandello. *Corriere della Sera* (5. 1. 1927): 351.
- PRACH, Vojtěch. 1925. Luigi Pirandello: Šest postav hledá autora. Z italštiny přeložila M. Votrubová-Haunerová [Luigi Pirandello: Six Characters In Search of Their Author. Translated from Italian by M. Votrubová-Haunerová]. (České divadlo, sv. 48. Nákladem „Zory“ v Karlíně. Cena Kč 10 –.). *Česká osvěta* 21 (1925): 6: 384.
- PROX, Karel. 1926. Luigi Pirandello a jeho Šest postav hledá autora [Luigi Pirandello and His Six Characters In Search of Their Author]. *Divadlo moravskoslezské* 7 (7. 2. 1926): 1.
- RYDVAN, Jakub. 1923/1924. Pražský činoherní přehled [Prague Drama Theatre Overview]. *Topičův sborník* 11 (1923/1924): 2: 89–90.
- SADECKÝ, František. 1923. České divadlo v Olomouci [Czech Theatre In Olomouc]. *Nášinec* 59 (14. 11. 1923): 5.
- SIEGLOVÁ, Tereza. 2012. Luigi Pirandello e la Cecoslovacchia (1923–1936). In *Pirandello e la traduzione culturale*. Roma: Carocci, 2012: 91–98.
- SOKOL, Karel Elgart. 1926. Z brněnské činohry. Šest postav hledá autora [From Brno Drama Theatre. Six Characters In Search of Their Author]. *Lidové noviny* 34 (27. 1. 1926): 7.
- SVOBODA, Karel. 1924. Divadlo. Z pražských divadel [Theatre. From Prague Theatres]. *Nové Čechy* 7 (1924): 5: 185–186.
- SVRČEK, Jan Bohumil. 1926. Z brněnské činohry. Šest postav hledá autora [From Brno Drama Theatre. Six Characters In Search of Their Author]. *Rovnost* 42 (28. 1. 1926): 4–5.
- ŠORMOVÁ, Eva. 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* [Czech Theatres. Encyclopaedia of Theatre Ensembles]. Praha: Divadelní ústav, 2000: 18–20.
- ŠPIČKA, Jiří. 2010. Dramatické dílo Luigiho Pirandella v Itálii, ve světě a na Moravě [Luigi Pirandello's Dramatic Works in Italy, in the World, and in Moravia]. *Svět literatury* 20 (2010): 42: 201.
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar. 1926/1927. Pirandellova družina [Pirandello's Theatre Group]. *Rozpravy Aventina* 2 (1926/1927): 8: 94.
- VESELÝ, Adolf. 1925. Jan Bartoš: Vzbouření na jevišti [Jan Bartoš: Revolt On the Stage]. *Rovnost* 41 (8. 6. 1925): 157: 3.
- VOŽDOVÁ, Marie a Jiří ŠPIČKA. 2007. *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách* [French and Italian Drama in Moravian and Silesian Theatres]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

## Mgr. Eva Skříčková

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc

eva.skrickova@upol.cz

---

**Mgr. Eva Skříčková** (1978) vystudovala klasickou a italskou filologii na Filozofické fakultě UPOL. Nyní působí jako doktorandka na Katedře romanistiky. Zabývá se recepcí italské literatury v meziválečné české kultuře.

**Eva Skříčková** (1978) graduated in Classical Philology and Italian Language and Literature from the Faculty of Arts, Palacký University Olomouc. She is currently studying for her Ph.D. Degree at the Department of Roman Studies (FA UPOL). She is scholarly interested in reception of Italian literature in the inter-war Czech literature.