

Závodský, Artur

Několik publikací o divadle a televizi

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1962, vol. 11, iss. D9, pp. 217-226

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107517>

Access Date: 07. 12. 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.

Pozornosti těšili se také západoukrajínští spisovatelé-bojovníci J. Havryluk, J. Galan, o nichž napsal velmi populární knihu B. Burjak „Sloužení lidu“.

Zřetel k současné sovětské literatuře vedl literární vědce také k zájmu o teorii literatury. V období let 1945—60 vyšlo celkem kolem 70 knih s touto tematikou a značný počet studií sborníkových a časopiseckých. Teoretické práce rozpracovávají především otázky marxistickoleninské estetiky ve vztahu k otázkám literatury. V popředí zájmu stojí otázky socialistického realismu. Literární teoretické knihy řeší ovšem také jiné otázky, např. teorii komična (B. M. Minčín), kompozici a syžet literárního díla (V. M. Lesin), zvláštnosti realistické typizace v lyrice (V. P. Ivanysenko), otázky poetiky dramatu (K. M. Storčák) aj.

Ukrajinská literární věda prožívá svůj rozmach vnější, jak o tom svědčí asi 1000 knih, které vyšly za 15 poválečných let, ale i svůj rozmach vnitřní, jak to ukazují nejlepší práce, které právě v tomto období byly vytvořeny. Je ještě daleko od svého vrcholu, ale vzrůstající počet vědeckých pracovníků je zárukou jejího zdárného vývoje.

Použitá literatura

- O. I. Білецький, *Українське літературознавство за сорок років (1917—1957)*. Київ, Вид-во АН УРСР 1957.
 O. I. Білецький, *Українське радянське літературознавство за сорок років (1917—1957)*. Радянське літературознавство 1957, 5, стр. 12—36.
 O. I. Білецький, *Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства*. Радянське літературознавство 1957, 1, стр. 7—15.
 Радянське літературознавство (журнал) 1957, 1958, 1959, 1960, 1961.

Artur Závodský

Několik publikací o divadle a televizi

František Černý, *Hana Kvapilová* (Orbis, Praha 1960).

Ludvík Páleníček, *Jaroslav Průcha* (Orbis, Praha 1961).

Zdeněk Štěpánek, *Herec* (Mladá fronta, Praha 1961).

Michal Semjonovič Ščepkin, *Život herece*. Zápisky. Korespondence. (Orbis, Praha 1961).

Z ruského sborníku A. P. Klinčina, který vyšel v Moskvě r. 1952, přeložili Hana Budínová (Zápisky), Jaroslav Holman (Korespondence) a Marie Táborská. Předmluvu napsal Karel Martínek, poznámky upravil a doplnil Otakar Blanda.

Alexander Skafťymov, *O konfliktu her A. P. Cechova* (Orbis, Praha 1961).

Antonín Dvořák, *Trojice nejodvážnějších* (Orbis, Praha 1961).

Vladimír Sappak, Milan Schulz, Eva Sadková, Ladislav Smoljak, *Čtyřikrát o televizi* (Československý spisovatel, Praha 1961).

Není snadné napsat monografii o hercově díle. A ještě nesnadnější je psát monografii o herci, kterého jsme nikdy neviděli na scéně. František Černý se těchto obtíží nezalekl a přistoupil k vypracování monografické studie o *Haně Kvapilové*. V jeho úsilí ho poháněla myšlenka na to, jak je nezbytné osvětlovat pokrokové tradice našeho divadla. Hana Kvapilová stojí zde na předním místě; svým herectvím a svou společenskou angažovaností směřovala k dnešku, ba víc: připravovala jej.

Černý měl štěstí, že zastihl ještě poslední pamětníky tvorby Hany Kvapilové, takže si mohl ledacos z písemného materiálu svědecky ověřit. O Haně Kvapilové bylo psáno mnoho (brožura F. V. Krejčího a K. B. Mádlů za jejího života; životopisná monografie K. Engel-müllera, který také podal seznam postav H. Kvapilové a shrnul nejvýznamnější literaturu, monografie Jaroslava Horáčka, kniha Pavly Buzkové; četné jsou vzpomínky: sborník z r. 1907, články R. Svobodové, J. Kvapila, F. X. Svobody, R. J. Kronbauera, M. A. Šimáčka, V. Tilleho, R. Naskové, L. Dostálové, K. Horského aj.). Hereckým zjevem H. Kvapilové se s velkým pochopením zabýval F. X. Šalda (v Duši a díle), J. Vodák (v knize Tři herecké podoby) a řada jiných kritiků (např. Josef Merhaut), kteří viděli Kvapilovou v nejvýznamnějších postavách. Připočteme-li k tomu prameny archívni, korespondenci jak herečky samé, tak lidí, kteří ji znali, kroniky spolků, pozůstalosti spisovatelů a divadelníků, vidíme, že autora monografie značně ohrožovalo nebezpečí, aby v tomto množství látky až příliš různorodé a nestejně hodnoty neutonul.

Cerný prameny bedlivě prostudoval a napsal práci materiálově fundovanou, nikoli však faktografickou. Postava vynikající české herečky na přelomu 19. a 20. století vystupuje v jeho podání plasticky a umění Kvapilové je evokováno velmi názorně.

Sledujeme Kvapilovou od mládí do poměrně časně smrti (umírá r. 1907 v 47 letech). Lásku k umění a divadlu zdědila Kvapilová po svém otci, pozlacovači, malíři a divadelním ochotníkovi Kubešovi, který byl také autorem čtyř dramatických pokusů. Retardačně působil v životě Kvapilové viiv náboženské výchovy, který jí dlouho vedl k pasivitě a pokoře. Mladá dívka, která po společenském sestupu kdysi bobaté měšťanské rodiny poznala až do dna trampoty lidí chudých a pokořovaných, mnoho četla a ve fantazii si svět a život idealizovala. Přes ochotnickou činnost v Malostranské měšťanské besedě dostala se r. 1886 ke Svandově společnosti a stala se ve svých šestadvaceti letech profesionální herečkou. Po dvou letech kočování přišla Kvapilová r. 1888 do Národního divadla.

Obraz herečky, který podává Černý, je působivý také proto, že autor zasazuje Kvapilovou do širších souvislostí historických, do politické a umělecké situace doby. Vysledoval přeměnu ženského herectví u nás koncem let osmdesátých, kdy umělecký vývoj vyžadoval na scéně nikoli jen ženu ztepilou krásnou, smyslnou, i když duchovně prázdnou, ale ženu produševáňlou, žijící nikoli jen pro manželství a lásku, ale také otázkami sociálními, národními a uměleckými. Ne už herec deklamující, ale herec prožívající osudy postav, stává se tehdy heslem dne. Černý ukazuje, že realismus tyto tendence velmi posílil. Při nákrese, jak realismus u nás rostl v divadle, měl však Černý přihlídnout i k jiným uměleckým oblastem (např. k próze, výtvarnictví) a rozhlédnout se i po tehdejší situaci za hranicemi. Když vládly v Národním divadle salonní hry a deklamační herecký styl, vysunoval se Svandův repertoár, jak správně zdůrazňuje Černý, do čela divadelního pokroku u nás. Zdařily se Černého obrazy úsilí žen o emancipaci. Kvapilová vytvořila u Svandy několik ženských postav (ve hrách Ibsenových nebo ruských autorů) a pojala jejich život i zápas za osvobození se sympatiemi — cítila se s nimi totiž hluboce spřízněna. Pokud kusé zprávy dovolily, popisuje Černý herecké prostředky Kvapilové: nezatěžovala postavy detaily, i když je ze života odpozorovala, silně uplatňovala mimiku a svoji citovost.

V Národním divadle se první čtyři léta mohla Kvapilová uplatnit podle vžitých představ jen v oboru naivek a sentimentálních žen. Protože byla převážně obsazována jenom tak, hrozila odchodem. Čeští autoři (Vrchlický, Zeyer, Svoboda, Jirásek aj.) měli však ke Kvapilové důvěru a svěřovali jí významné postavy. Kvapilová v nich prozrazovala studium skutečnosti a vytvořila se zdarem různé obměny soudobých měšťanských dívek. Teprve však r. 1893 mohla ztělesnit Shakespearovu Ofelii. Tam, kde Černý ukazuje, jak se Kvapilová učila srovnáváním s cizími herečkami (S. Bernhardtová, H. Modrzejewská, M. Strozziová-Růžičková, E. Duseová) nebo kde připomíná ve vztahu ke Kvapilové herce domácí (J. Seifert, O. Sklenářová-Malá, J. Mošna) přálí bychom si větší prohloubenosti výkladu.

Od poloviny devadesátých let stává se Kvapilová herečkou naší umělecké a kritické moderny. Vynikla v ženských postavách Shakespearových, v Ibsenově Noře a Rebece Westové, jako Mina v Hilbertově Vině, jako Mahulena a princezna Pampeliška. Černý sleduje, jak Hana Kvapilová různým způsobem protestovala proti tuposti měšťácké společnosti, ať už ostentativním únikem z ní, činností charitativní a recitační nebo jako spisovatelka. Kvapilová, která dovedla bystře rozebrat dramatičkovu postavu a zanechala také první hercův záznam jevištní kreace u nás (Rebeka), měla skutečně spisovatelské vlohy. Černý se, hohužel, jen stručně obrací jejími pracemi prozaickými a kritickými.

Závěrečná kapitola práce, šaldovskly nazvaná Boje o zítřek, pojednává o posledních sedmi letech tvorby Kvapilové, kdy vyznílo šedesát jejich postav. Kvapilová se ocitla v palbě nepřátelských nájездů (Hilbert aj.). Bránili jí Vodák, Machar, Krapka Náchodský aj. V této době se Kvapilová sblížila s dělnictvem, recitovala dětem, pohostinsky vystupovala na ochotnických scénách. Ve svých postavách snažila se nejenom společností kritizovat, ale usilovala také o zobrazení kladného typu. V r. 1906 poznala Kvapilová MCHAT a našla v jeho způsobu tvorby paralelu s vlastními touhami. K největším kreacím z té doby náleží její Nora, Tatána z Měšťáků, Mája z Oblak, Elida z Paní z námoří. Během posledních let musila Kvapilová bojovat i s nepřitelem uvnitř sebe — se stárnutím a nemocí. Překonávala je silou vůle, schopností ovládat mimické svalstvo, psychickým ztotožňováním s vnitřním světem zpodobené postavy, ba i pokusem o přehrávání do starých figur.

S velkým zdarem shrnuje a dokládá Černý základní rysy herectví H. Kvapilové. I když měla Kvapilová mimořádně široký talent, rozvíjela jenom některé jeho složky. Celkem výjimečně hrála ženy sexu nebo ženy vladařky. Zpodobovala především moderní ženy, při čemž je nezabavovala lyrismu a zdravé citovosti. Většinou vytvářela postavy vážné a tragické, ač jí nezůstaly cizí ani figury úsměvné, láskovně smavé. Málo úspěchu dobyla Kvapilová v po-

stavách žen venkovských (Vojnarka, Dorotka) — patně proto, že venkovský život blíže nepoznala. Kvapilová nebyla herečkou intuitivně spontánní, její vytvoření rostly po zdlouhavém přemýšlení a po namáhavé práci. Postavy, které vytvořila, nevznikly jenom trpným podřízením autorovým představám. V každé z nich, a zejména ke konci své tvořivé dráhy, uplatnila Kvapilová kus vlastní individuality; v tom svérázným způsobem následovala J. J. Kolára a O. Skenářovou-Malou.

Herecké prostředky Kvapilové byly neobyčejně jemné. Umělkyně pohrdala povrchními divadelními efekty, uplatňovala měnivou hru očí, rukou, bohatou mimiku, stylizovala postoje postav a kostýmy vytvářela. Nikdy netoužila hrát jako hvězda, ale vždy se snažila vystupovat jako platný člen celého souboru.

Při láskyplném zaujetí pro uměleckou práci Kvapilové neztrácí Černý kritický vztah k jejím kreacím. Vidí jistou omezenost Kvapilové v převtělování do postav a nezapírá, že se někdy postavy Kvapilové nezabavily umělostí, že na nich utkvěl duch secese nebo vliv divadla japonského. Sporadicky se však přece Černý nevyhnul hyperbolickému nadnesení (tak např. o J. Kvapilovi z doby před vstupem do Národního divadla praví, že to byla umělecká osobnost „evropského formátu“, str. 210); umělecká velikost H. Kvapilové se rovněž nedá doložit tím, že „i po letech v lidech, kteří ji nikdy neviděli a jen málo o ní mohou vědět, vzbuzuje pouhý zvuk jejího jména představu něčeho nesmírně krásného a zdravého“ (str. 229). Čtenář by uvítal, kdyby umění H. Kvapilové bylo konfrontováno s uměním jejího soupevníka E. Vojana.

Z drobných nedopatření bych uvedl: značka *-uh* nepatří E. Bozděchovi (str. 304), ale V. Guthovi. Bezručova báseň se nejmenuje *Kdo zvedne můj štít*, ale *Kdo na moje místo* (str. 314). Drama čtyř chudých stěn nenapsal M. A. Šimáček (str. 130), ale *Fr. A. Subert*.

Jazyk, jímž je monografie napsána, vzbuzuje svou názorností, pružností, smyslem pro paradox plný respekt. Proto jenom neradí se smířujeme s poklesky proti duchu češtiny (např. po vyjiti školy — str. 26, oproti — str. 58, 276 aj., také přátelství neotvírala se — místo ani ... str. 190).

Bohaté přílohy obrazové, které se neomezují jenom na Hanu Kvapilovou, jsou voleny s citlivým přihlednutím k textu monografie. Seznámí roli, zvláště v prvních letech divadelního působení Kvapilové lecky kusy, ukazuje, že bude třeba dále pátrat po materiálu, zejména v krajinských listech a v dalších korespondencích.

Kniha Františka Černého je úspěchem české teatrologie a měla by se stát výzvou jiným divadelním vědcům, aby ve větší míře přispívali k prohloubení studiu dějin našeho divadla.

Je správně psát monografie o vynikajících hercích za jejich života. Zabráni se tím vzniku různých legend a snadněji se shromáždí materiál, kterému jinak hrozí nenahraditelná zkáza. Touto myšlenkou byl veden Ludvík Páleníček ve své knize o *Jaroslavu Průchovi*, vynikajícím představiteli českého charakterního herectví dneška.

Páleníček využil dostupných pramenů (matrik, Průchových rukopisných vzpomínek a rozhovorů s umělcem, kritických hlasů, gázového záznamu, nebohaté literatury) a v přehledně utříděných kapitolách sleduje Průchův život od narození do r. 1960 i růst jeho výrazného umění. Pozornost věnuje Páleníček i režijní a filmové tvorbě Jaroslava Průchy.

Průcha vyrostl na periferii Plzně z dělnické rodiny, vyučil se zde lakýrníkem, pracoval ve Škodových závodech a přes ochotnické divadlo i kabaretní pokusy za prezenční služby dostal se k první profesionální společnosti — J. O. Martina. Silně na něj v mládí působilo, když viděl hrát Václava Vydru, a později (r. 1922) v Praze Moskevští. Roku 1924 stal se Průcha členem Městského divadla na Kladně, kde se mnohem více musel zamýšlet nad smyslem divadelní práce. Za ředitelů J. Strouhala a J. Burdy prohluboval zde svoji profesionální připravenost. V té době se jeho herectví vyvíjí od zachycování vnějších rysů postavy k postihování jejího vnitřního života. Po krátkých intermezzech u Divadla sdružených měšť, v Osvobozeném divadle, v Olomouci a Brně zakotvil Průcha r. 1934 natrvalo v pražském Národním divadle.

Páleníček sleduje Průchu od role k roli (pro hercovo působení ve společnosti J. O. Martina nemá však podklad k chronologickému sledu postav), konfrontuje hlasy kritiků, ale jen dosti obtížně dochází k vlastnímu názoru na tu kterou Průchovu kreaci. Průchovy postavy nejsou při svém množství u Páleníčka náležitě hierarchizovány, široce nejsou rozebrány ty z nich, které mají význam klíčový. Páleníčkovi chybí — na rozdíl od Jindřicha Černého — hlubší ponor do práce hercovy a dar nuancovanější charakterizace. Dobré náběhy k tomu najdeme v partiích, kde popisuje některé Průchovy postavy (např. Tuláka z Čapkovy hry, Godunova z dramatu Puškinova, Lenina z hry Pogodinovy). Celkové hodnocení Průchy jako herce odpovídá pravdě — Páleníček podtrhuje Průchovo navazování na Tylovu lidovost, dále prostota a srozumitelnost jeho výrazu, básnickou fantazii, úsilí o lapidární sdělení obsahu, opti-

mismus tohoto herce. Dobře Páleníček vidí Průchovu práci hereckou a režijní jako dvě ramena jedné řeky.

I když autor občas zdůrazňuje politický dosah Průchova divadelního působení (např. při jeho zpodobení postavy Lenina), nedá se říci, že by Průchovu osobnost náležitě zapojoval do sociální souvislosti, což nám právě v monografii o tomto herci, který si vždy uvědomoval společenský dosah divadelní tvorby a stál před válkou v řadách KSČ, bolestně chybí. Daleko více by si žádalo podtrhnout, jak Průcha na Kladně hledal styk s dělnickým prostředím, čím se mu stal zájezd do Moskvy v r. 1935 atp. Pak by Průchovo herectví bylo s dobovým děním více sklobeno. Netvrdím, že k tomu Páleníček ve své knize náběhy nemá, bylo však třeba postupovat v tomto směru důsledně a více osvobodit pohled na hercovu tvorbu z kadlubů jednotlivých angažmá a sezón. Také samo herectví J. Průchy bude třeba ještě výrazněji osvětlit historicky (poukaz na ovlivnění Václavem Vydrou tu nestačí), zejména v souvislosti s třídním východiskem a politickou uvědomělostí Průchovou. V tomto smyslu Páleníček dobře osvětlil zrod i smysl proslulého Průchova cyklu Hrdinové okamžiků.

Z menších nedostatků knihy bych uvedl: význam divadelních kritiků P. Fraenkla je na str. 86 nadsazen; sám Páleníček na další straně usvědčuje Fraenkla z omylu. Někde u herců chybí křestní jména v textu a ve jmenném rejstříku, někdy jsou a jinde nejsou uváděna data narození.

Velmi cenný je soupis postav, které Průcha vytvořil, a zvlášť bohatá obrazová příloha; dokládá růst hercovy umění a jeho výtvarné nadání, projevující se při vytváření vynikajících masek.

Páleníčkova kniha záslužně sebrala materiál, pokusila se jej utřídit a podala první sondy ke zhodnocení Průchovy herecké i režisérské činnosti. K vyčerpávající monografii klestí však teprve cestu. V tom tkví její zásluha i ohraničenost.

Kniha *Herec* národního umělce Zdeňka Štěpánka nese sice podtitul „vzpomínky“, ale její obsah je širší; najdeme v ní také hercovy konfese i úvahy o životě a umění, jež autor určil především mladým hercům nebo adeptům herecké dráhy. Nicméně obsahové těžiště knihy a její význam leží v partiích memoárových.

Život Zdeňka Štěpánka, syna neklidného hospodářského správce s uměleckými aspiracemi, je natolik bohatý a plný zvratů, že autorovy vzpomínky musí už z tohoto důvodu vzbudit čtenářskou pozornost. Nejprve dítě putující z místa na místo s rodiči, pak student, který záhy opouští rakovnickou reálku a po krátkém intermezzu dělnickém a adjunktském volí herectví jako svoje životní povolání. Ale sotva se Štěpánek obeznámí se základy herecké tvorby, musí narukovat do první světové války, prožije pět let v Rusku a vrácí se jako nadporučík legií. Doma prožije první zklamání ve vlasti, jejíž svobodu si představoval jinak, dosti obtížně se zapojí do divadelní práce a po trudných pokusech na Vinohradech i krátkém angažmá na Kladně dostává se na řadu let do Vinohradského divadla a odsud r. 1934 do Národního divadla v Praze.

Štěpánek dovede vypravovat svěže, umí zejména evokovat svoje neradostné dětství a vzpurné mládí. Nepodává ovšem kapitoly ze svého života všechny. Např. o několikaletém pobytu v zajetí a v Rusku se nedovidáme téměř nic — teprve údobí návratu z Vladivostoku poznává čtenář v obsírnějším líčení. Z konce třicátých let zaujme kapitola o tom, jak byl Štěpánek donucen číst v pražském rozhlase prohlášení o kapitulaci.

Nejvic nás překvapí fakt, který ve vzpomínkové knize umělce neradi vidíme, že Štěpánek nechce či snad nedovede zachytit významné fáze svého *uměleckého* růstu; podává k němu jenom tříst údajů. Za svého prvního učitele herectví pokládá Štěpánek režiséra a vynikajícího herce Kaňkovského. V Rusku měl Štěpánek ovšem příležitost vidět mnoho divadel a hereckých osobností. Solovcovovo divadlo a soubor ve Vladivostoku na něj značně zapůsobily. Štěpánek se nevyhýbal žádné práci v divadle; na Kladně zpíval i v operetě. Teprve na vinohradské scéně (za vedení Jaroslava Kvapila) naučil se zkoušet naplno. Tehdy ho fascinovalo mistrství herců MCHAT, kteří u nás po první světové válce znovu hostovali. Moskevští Štěpánkovo herectví, zemité a krevnaté, psychologicky pronikající do hloubky a vyslovující se naplno, v krásném smyslu pateticky, formovali ze všech vlivů nejvíce. Vcelku ojedinělou oázou zůstává v knize Štěpánkův popis, jak studoval život pro roli Franciho z Langrovky Periferie.

Daleko šťastnější je Štěpánek v partiích, v nichž vypravuje o významných umělcích, které na své cestě potkal. Ani tu nejde ovšem příliš do šířky a spokojuje se hutnými, syntetickými tahy. O některých setkáních s autory pak Štěpánek ke škodě věci vůbec pomlkel (např. o tom, jak se u něho několik dní za války skrýval Julius Fučík, o svých stycích se spisovateli za okupace). Štěpánek dovede postihnout atmosféru doby a prostředí. Znamenitě např. zachytil ruch kavárny Rokoko, která se stala v popřevratové době střediskem umělců všech

oblastí a směrů, nebo společnost ve vinohradském Národním domě. Mladší generace, které neměly příležitost poznat osobně ani z jejich práce režiséry J. Kvapíla, K. Čapka, K. H. Hilara, J. Frejku, K. Dostála, J. Bora, uvítají Štěpánkovy charakteristiky těchto umělců; zvláště v případě prvních tři zdařilo se Štěpánkovi zobrazit i metodu jejich režijní práce. Také historie literatury a divadla může těžit ze Štěpánkovy knihy (např. o vzniku Vrchlického překladu Rostandova Cyrana, podrobnosti o smrti V. Dyka, o poměru slavného pěvce K. Buriana ke Kovařovicovi a Národnímu divadlu).

Zazlíváme Štěpánkovi, že poněkud zahodil příležitost, která se mu v knize nabízela, že obsírněji nepopsal svoje dojmy z návštěvy sovětských divadel na zájezdu r. 1934. Přece tu viděl několik inscenací Mejercholdových, Tairových, v Malém divadle atd. Sešel se také se Stanislavským, Bulgakovem, Moskvinem aj. Leč až na některé drobtý se o tom nic nedovídáme.

Cenné poznatky pro mladé herce též Štěpánek z vlastní umělecké praxe (např. o významu zkoušení, o práci herce na roli, o civilismu a vulgárnosti v projevu herce, o gestu a mluvě, o tom, že doba ovlivňuje herce při ztvárnění té které postavy — Štěpánek to ukazuje na vlastním dvojmí pojetí Shakespearova Richarda III. —, o významu filmu pro odkrývání hercových chyb). Zato tam, kde se Štěpánek snaží teoretizovat a neopírá se o vlastní praxi, je buď mlhavý či plytký (např. v kapitole Úvahy a hledání) nebo se mylí (např. ztotožňuje realismus jako konkrétně historický proud a realismus jako kategorii uměleckou; dosti hrubozrně směšuje symbolismus, impresionismus s realismem v našem divadelnictví od začátku 20. století; chybný je názor, že vrchol herectví různých dob mají „společné jmenovatele“; význam divadelní kritiky je větší nežli zprostředkovat mezi umělcem a obecníkem — divadelní kritika především *bojuje* za nové ztírky divadla).

Redakce knihy měla opravit několik drobnějších chyb (např. odchod Šubertův z Národního divadla není datován vyvrcholením boje mezi mladočechy a staročechy — staročesi byli už r. 1891 ve volbách téměř smeteni z politického kolbiště; geneze Maryši byla složitější, nežli uvádí Štěpánek; MCHAT byl v Praze r. 1906, nikoli r. 1905). V knize zůstalo dosti nevykorigovaných chyb (např. Fischer se jmenoval Otokar).

Obrazové přílohy jsou nepochybně velké dokumentární hodnoty; málo však zachycují Štěpánkovu herectví v akci.

Zdeněk Štěpánek si dal ve své knize příliš velký úkol, v jedné knize sotva splnitelný: vylíčit svůj život, dobu, charakterizovat umělce, s nimiž pracoval a které poznal, i podat svoje umělecké vyznání. Proto působí jeho zajímavá kniha místy rozlétkaně — rozbíhá se do několika směrů. Projevilo se to nutně na kompozici knihy, která je značně rozkolísaná a zvláště ke konci téměř amorfní. Na příští vydání Štěpánkových konfesi čekají tedy velké možnosti k úpravám a doplňkům. Dost možná, že herec uchystá jinou publikaci, která zachytí podrobněji jeho umělecký vývoj a umělecké názory. Opravňuje ho pro ni bohatství jeho zkušeností a fakt, že v nejlepších partiích své knihy prokázal smysl pro plastickou názornost výrazu, smysl pro ironii, jazykovou hříčku, pro paradox i vyjádření gnomicky hutné.

Nebyl to nikdo menší nežli A. S. Puškin, kdo vybědl slavného herce, zakladatele ruské realistické tradice divadelní M. S. Ščepkina (1788—1859), aby napsal své *Zápisky*. Dokonce mu k nim načrtl začáteční větu.

Ščepkin pracoval na Zápiscích s přerušeními a bohužel je nedokončil. V první části chtěl zachytit svůj život a poměry své doby („... čas, velký učitel, mě přesvědčil o nutnosti sdílet lidem leccos, čeho jsem byl svědkem: to dokreslí dobu i smýšlení lidí za tehdejších částí“). V další části mínil vyslovit svůj názor na dramatické umění a na hereckou tvorbu. Jestliže z prvního úseku svého díla zanechal Ščepkin jen torzo, druhý vůbec nenapsal.

Pofadatel Ščepkinova sborníku Klinčín sestavil celek o třech dílech: v prvním zveřejňuje Ščepkinovy kapitoly ze Zápisků, do druhého zařadil výběr z hercovy korespondence a na závěr připojil několik statí současníků M. S. Ščepkina o velkém herci. České vydání v zásadě tento tvar sborníku přejímá, ale korespondenci poněkud zkracuje a ze svědectví současníků otiskuje (a to někdy také zkráceně) jen statí V. G. Bělinského a S. T. Aksakova.

První oddíl knihy, který vznikl prací sovětského pořadatele sborníku, shrnuje 12 životopisných kapitol. Seznamujeme se v nich s hercovým mládím — jeho otec a matka byli nevolníky hraběte Volkenštejna. Otec, zprvu komorník, stal se později šafářem. Poznáváme poměry v rodině (Ščepkinův otec byl poměrně vzdělaný a kritický; znal také divadla v Petrohradě a v Moskvě) i u hraběte, který zřídil domácí scénu a mladému Míšovi přál. Předností Ščepkinova podání je pravdivost, věrně zachycující fakta a nebeletrizující. Dále sledujeme chlapce v okresním učilišti v Sudže, jeho rostoucí zájem o divadlo a úspěšné vystoupení v komedii Hašteřivá žena. Prvního většího úspěchu dosáhl mladý adept herectví na guberniálním jevišti, kdy během jednoho dne (Ščepkin vynikal skvělou pamětí) nastudoval postavu poštmistra v Mercierově hře Zoja. Herečka Lykovová, jejíž beneficií tím Ščepkin zachránil, dala

mu první vážnější lekcí v herectví a upozornila ho na některé vady (např. příliš rychlá mluva). V Kursku viděl Ščepkin hrát knižete P. B. Meščerského, který ho uhranul pravdivostí a přirozeností své hry.

Sešnáct let působil Ščepkin v různých gubernských divadlech (v Kursku, v Charkově a jinde), než byl r. 1823 angažován do Malého divadla v Moskvě. Zápisky zaznamenávají toto putování jenom zčásti. Dovidáme se o poměrech nevolnické Rusi, o úplatkářství byrokracie. Ščepkin odhaluje ubohost „starých zlatých časů“. Ale k něčemu byl pobyt ve venkovských městech pro Ščepkina dobrý — umělec pronikal do poměrů v různých společenských vrstvách, takže poznal — jak se vyjádřil — život od čeledníků až do panských sídel. Přesto, že ve Ščepkinovi stále sílí snaha nepřikrašlovat v zápiscích pravdu, mají jejich stránky pouzavost dobré prózy. Jedna z jejich kapitol (Herečka Sorokinová) mohla by ve své sevřenosti a v tragickém svitu být nazvána novelou. Teprve koncem r. 1818 byl Ščepkin úsilím několika příslušníků inteligence, kteří složili potřebnou peněžní částku, z nevolnictví vykoupěn.

Velký význam pro poznání Ščepkina a jeho doby má zveřejněná herecova korespondence. Na předním místě jsou to vzájemné listy M. S. Ščepkina a N. V. Gogola z let 1836—1847. Oba umělci, každý ve svém oboru, vytvářeli školu kritického realismu. Ščepkin hrál ve všech Gogolových dramatech. V Gogolově dopise je zachycena bouřlivá reakce obecnstva na první uvedení Revizora, dále zpráva o přepracování Zenitby. Poznáváme také autorův výklad postavy Chlestakova. Pozoruhodně pochopil Ščepkin význam Mrtvých duší. Napsal: „Pravda, o »Mrtvých duších« je mnoho názorů a rozepří. Probudí celou Rus — jako by nyai ožila. Je tu nespočet mínění. Bylo by možno napsat celé svazky, kdyby se to všechno mělo dát na papír, a mě to těší. To totiž znamená: Strě do nás jen trošičku a my se zachvějeme. Tím dokazujeme, že jsme živí lidé. V tom průběžení se projevuje myšlenka, která jasně mluví o tom, že stojíme po boku všech národů nezabaveni lidské důstojnosti.“ Gogol si Ščepkina hluboce vážil, ale dovedl být k němu kritický. Poznal, že Ščepkin dosáhl v třicátých letech své zralosti, a připomínal mu, aby text pronášel „co nejpevněji a neklidněji“ a aby byl pánem své role. Gogol vedl Ščepkina k ideové interpretaci postav („tlumočit především myšlenky a opomíjet — zatím — podivnůstky i zvláštnůstky člověka“). Ščepkin, jakkoli uznával závažnost Gogolova díla i sílu jeho uměleckých myšlenek, dovedl se vzepřít slavnému autoru Revizora, který ke konci čtyřicátých let upadal do náboženských mystiků a v tomto duchu psal „Rozuzlení Revizora“. Ščepkin odmítl navucovaný mu nový smysl Revizora, protože přenášel tuto hru do sféry alegorie. „Nechtě mi je takové, jací jsou“ — píše Ščepkin o postavách Revizora. „Já je miluji, miluji je se všemi jejich slabostmi, jako miluji všechny lidi. Nesazte se mi namalvit, že to nejsou účedníci, ale naše vášně. Ne, já si nepřeji takovou proměnu: jsou to skuteční a živí lidé, mezi nimiž jsem vyrostl a málem zestárl.“

Důvěrné, vzácné přátelství vázalo Ščepkina s T. G. Ševčenkem. Slavný herec vedl mladšího přítele k pilné práci, uměl mu leckdy přímo vytknout osobní slabost.

Okruh Ščepkinových přátel byl ovšem mnohem širší. Ščepkin se znal také s Gribojedovem, Puškinem, Gercenem. Některých jeho vyprávění užili spisovatelé ve svých dílech (Gercen, Sollogub, Gogol). Ve Ščepkinově domě se shromažďovali vzdělaní lidé Moskvy — tak ovlivňovalo herectví i jeho čelný představitel život celé společnosti.

Ščepkin nepopsal soustavně své názory na herecké umění. Ale své náhledy odevzdával žákům, takže se pak tradicí přenášely a působily dále. Ščepkin se tak stal důležitým článkem v rozvíjení realistických a demokratikých tendencí divadla na Rusi. Stanislavskij přiznával, že vychází ze Ščepkina, a to pokud jde o hereckou tvorbu i o etiku herce.

Pramenem k poznání Ščepkinových názorů na hereckou tvorbu jsou v knize jeho dopisy P. V. Annankovovi a několik dopisů Ščepkinovým žákům (S. V. Sumavskému aj.).

Ščepkin, který podle Gercenových slov vnesl na ruskou scénu pravdu, herec, který bojoval proti klasicistické teatralnosti, vyvodil svoje měřítko divadelního umění v souladu s novými společenskými podmínkami a úkoly. Pod vlivem Puškinovým a Gogolovým došel k poznání, že základem divadla je dramatičtější myšlenka, že herec je dramatičtější spolutvůrcem.

Ščepkin byl herec velkého citového náboje a temperamentu, který se teprve s lety učil sebeovládání a kázní. Svým žákům radil, aby si na základě poznání celého dramatu uvědomovali místo své postavy ve hře. Přestože vedl žáky k pravdivému prožitku autorovy myšlenky, nebyl Ščepkin hercem naturalistickým: přetělesňoval se do postavy, ale měl vždy v sobě nutnou míru umělecké stylizace. Není také myslitelné, aby Ščepkin, herec nevelké, tělnaté figury a poměrně slabého hlasu, dosáhl svých vysokých cílů jinak nežli tím, že byl suverénně technicky připraven a že byl příkladně pilný. Práce na postavě nekončila u Ščepkina premiérou. I na reprízách svoje postavy zdokonaloval, při čemž usiloval hrát vždy prostě, přirozeně, pravdivě. Ščepkinovo organické spojení společenské úkonnosti a uměleckého poslání herecké kreace zůstává zdrojem poučení i pro naše současné herce.

V třetím oddíle knihy upoutají čtenářovu pozornost hlasy V. G. Bělinského o Ščepkinovi. I když slavný kritik málo dovedl popsat herecké postavy Ščepkinovy, přece si povšiml, jak Ščepkin svou hrou autorovu ideu dotváří (v některých případech zformoval postavu nezávisle na autorovi, a to především tam, kde ji autor sotva načrtl), jak pozvedává herce i publikum, že je to herec s přemírou citu a vášně a že tvoří typické lidi. S. T. Aksakov podal k padesátému výročí divadelní dráhy Ščepkinovy velmi výrazný medailón umělce, plný neznámých postřehů a životopisných dat, které byly čerpány přímo ze Ščepkinových vypravování.

Český překlad knihy je vcelku zdařilý, ale mohl se vyhnout několika lapsům proti jazykové správnosti (používal něco — str. 55, vzali sebou — str. 93 apod.; občas najdeme v knize i rusismus — např. na str. 159 nacházíme slovosled: „neuslyšíme ty duši otrásající zvuky“). V poznámce na str. 205 čteme, že „se nepodařilo zjistit“, co myslí Ščepkin slovy *kdy máme poslat škapu*. Ščepkin přece nazývá škapou herku, starého koně. Je to výraz, který je znám i v našem prostředí a dožívá dosud např. v lašském dialektě.

Obrazové přílohy ke knize nejsou příliš početné, a jen tři z nich zachycují Ščepkina v herecké akci.

Překlad Ščepkinovy knihy je důležitým příspěvkem k poznání historie ruského divadla i některých literárních zjevů první poloviny 19. století a přispívá výrazně k promýšlení otázek teorie herectví.

V knize *O konfliktu her A. P. Čechova* jsou sdruženy tři studie saratovského literárního vědce Alexandra Skaftymova. Jestliže první z těchto studií má charakter zobecnující a tvoří jádro knihy, další dvě dokládají její teze výkladem o prvním a posledním dramatu A. P. Čechova.

O Čechových hrách bylo mnoho napsáno. Tradičně se pojmá Čechov jako básník ticha, tklivého smutku. Literární vědec V. Jermilov před několika lety ukázal ve své knize právem Čechova jako nepřítele měšťáctva, ale v mnohém výklad jeho her zjednodušil. Skaftymov usiluje nově vyloučit lyričnost Čechovových dramát. Ohledáním vztahů mezi obsahem a formou snaží se ukázat, co přimělo Čechova k tomu, aby vypracoval nové dramatické postupy.

Na rozdíl od realistické dramatiky předčechovské (např. od Ostrovského), která zobrazovala hrubost, despotismus, tmářství, chamtivost atd. ve společnosti a v níž byly životní detaily „pohlcneny a zakryty událostmi hry“, nebyla životní každodennost Čechovovi jenom „expozicním nástupem k ději, ale vlastní oblastí životního dramatu, tj. přímým a hlavním předmětem jeho tvůrčího zpodobování“. Z toho vyplynula u Čechova změna charakteru dramatického konfliktu. V Čechovových dramatech nevzniká konflikt střetnutím protikladných zámerů různých stran; „spočívá v objektivně vzniklých protikladech, proti nimž je individuální vůle bezmocná“. Každá z Čechovových postav rozvíjí vlastní drama, čímž vzniká „pluralita dramatických linií“. Všechny postavy trpí svým strádáním, jsou neseny touhou po štěstí, ale zároveň se podílejí na všedním životě. Čechov tedy novátorsky objevil v klidné a nudné každodennosti života své doby dramatický konflikt; svérázné zvláštnosti jeho dramát (rozrušení souvislého syžetu, přerývání sledu scén, úryvkovitost v dialozích, dvojitá emocionální zabarvení ve finále, intonační lomy atd.) slouží adekvátnímu vyslovení tohoto konfliktu.

Troji redakci hry Ivanov sleduje Skaftymovova druhá stať, která má v podstatě význam toliko literárněhistorický. Autor dovedl, že Čechov zprvu ohledával cestu pro svoje budoucí hry, že se snažil najít konflikt ve všedním životě a přiměřený tvar v paralelním rozvíjení různých dramatických linií, na sobě nezávislých. Zčásti zůstala hra Ivanov závislá na starší tradici (přímé výpovědi hlavní postavy), ale Čechov zde už také objevil postup polozastřených, nepřímých výpovědí, který se pak stal příznačným pro jeho další hry.

Rozborem jednoty obsahu a formy ve hře Višňový sad obírá se třetí studie Skaftymovovy knihy. Autor jí dokládá, že ve Višňovém sadu je nejvýrazněji exponováno téma osamocnosti lidí, jež se promítá do řady izolovaných syžetových linií. Velmi poučné je, jak Skaftymov přistupuje od rozboru hry k osvětlení příčin jejího tvaru. Byla to, zdůrazňuje autor, společenská deprese a pasivita, která vyvolala u Čechova na přelomu století jeho tematiku (vnitřní konfliktnost všedního života — za zdánlivě tichým životem skrývá se stesk z neuskutečněních tužeb) a s ní také svérázný, novátorský tvar Čechovových her.

Síla Skaftymovova postupu záleží v tom, že od rozboru tvaru uměleckého díla, od rozboru jeho specifiky postupu ke osvětlení dobových příčin, které si tento tvar — při dialektické jednotě obsahu a formy — vynutily. U jednotlivých stať, dovedně jinak budovaných, bychom si přáli více sefvnosti.

Předmluva Ilji Svatoňové (Čechov a nová dramaticčnost) je sice kompozičně roztržštěná, ale má cenná místa (ukazuje např., jak Čechov pocítil závislost intimních osudů lidí na sociálních

poměrech; ozřejmuje, čím je nám Čechov i dnes blízký); místy však jen Skaftymova parafráze (např. ve výkladu o toku času v Čechovových dramatech).

Antonín Dvořák patří k těm našim divadelním režisérům, kteří měli štěstí růst pod vlivem vynikajících představitelů divadelní avantgardy u nás — Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky, Emila Františka Buriana. S Honzlem zvláště pojilo Dvořáka blízké spolupracovníctví, takže mohl za druhé světové války, kdy okupanti překazili Honzlovi divadelní činnost, převzít po něm vedení Divadélka ve Smetanově muzeu. Dvořák tedy ledacos pamatuje a může těžit z vlastních vzpomínek. To byl dozajista dobrý předpoklad ke zdaru knížky *Trojice nejdůležitějších*.

Dvořák však nemínil psát vzpomínky na Honzla, Frejku a Buriana (jakkoli se ledaskde ve své publikaci na svoje vzpomínky odvolává), nýbrž jakousi konfesi o svém vztahu ke zmíněným režisérům. A tak jeho 10 kapitol netvoří historicky pramennou studii o „trojici nejodvážnějších“, třeba se místy opírá o literaturu nebo cituje hlasy kritiků. V tomto zánrově míšeném podání knihy, jež není ani vědeckou studií ani esejem ani konfesi ani publicistickou statí ani vzpomínkami, a přece obsahuje z každého z těchto útvarů něco, tkví na jedné straně jistý její půvab; na druhé straně však tím dostává publikace charakter hladce snadných, místy až příliš snadných glos na okraj uvedeného tématu.

Dvořák se snaží nalézat a podtrhovat u všech tří představitelů našeho pokrokového divadelnictví mezi dvěma válkami jakous takous relativní jednotu v přístupu ke skutečnosti a v uměleckých názorech. Nepochybujeme, že mezi oněmi třemi divadelníky bylo dost věcí společných. Ale diskusím zůstane, zda můžeme Frejku pokládat, zejména od třicátých let, za představitel umělecké avantgardy. Rozhodně tak nemůžeme udělat, postavíme-li se na stanovisko Honzlova výměru umělecké avantgardy, jež Dvořák sám (na str. 9) uvádí: „Avantgarda umělecká je vědomí odboje, je programové osvobozování z konvence řádu uměleckého i společenského, jehož protiklady dospěly ke katastrofální nesmiřitelnosti.“ Není potřeba Frejku z úsilí generace o pokrokové divadlo škrtnout, ale není také možno celý jeho vývoj označit jako avantgardní.

Dvořák není všude stejně originální, ani všude stejně zevrubný a hluboký. Přes některá údobí tří režisérů (např. u Honzla přes jeho údobí brněnské nebo u Buriana přes jeho práci v Brně i působení v Olomouci) přenáší se až příliš lehce, aniž bere v potaz např. hlas tak vynikajícího kritika, jako byl Bedřich Václavek. Přitom ovšem pro pražské úsilí Honzla, Buriana i Frejky téží Dvořák z kritiků Julia Fučíka apod.

Dvořák přináší ve svých kapitolách leckteré postřehy nové. U Honzla dobře shledává souvztáznost jeho teoretické práce s jeho divadelní praxí, zdůrazňuje politickou neúčinnost tohoto režiséra (byl od r. 1923 členem KSČ), nezastírá Honzlův vztah k surrealismu, vyzvedává Honzlův vliv na Osvobozené i jeho snahu působit za okupace na mládež. Ledacos nového se dovídáme o životním východisku Jiřího Frejky, o začátcích „literárního“ Osvobozeného divadla a Frejkově místě v něm, o příčinách rozchodu trojice (Honzlovo nedůvěřování, Frejkův netřídí pohled na sociální dění a jeho touha po moci, individualismus všech tří režisérů), o příčinách Frejkovy ideové „demobilizace“ a jeho uměleckých neúspěchů v Národním divadle, o vlivu divadelního výtvarníka Františka Tróstra na Frejku, o významu vynikající Frejkovy inscenace Fuente Ovejuna v Národním divadle apod. Nejvýraznější a také nejkompexnější vychází Dvořákovi obraz E. F. Buriana, zejména po založení D 34. Zde Dvořák (též ze svých raných vzpomínek) znamenitě vystihl politický význam této scény i Burianovu přeměnu z avantgardisty, který provokoval měšťáky, v avantgardistu bojujícího za nový zítřek, který tvárně navazoval na výsledky Osvobozeného divadla z jeho začátků. Zde také — což je v Dvořákově knize jinak dosti řídké — nalézáme popis Burianovy inscenace (např. Klicperovy hry Každý něco pro vlast).

Zklamání jsme tani, kde jsme očekávali, že režisér Dvořák nám sdělí podstatné postřehy o inscenačních postupech Honzlových, Burianových a Frejkových. Proto se jenom neradi spokojujeme letnými poznámkami v závěru knihy (např. Honzl — režisér, který „slyší“, Burian — režisér „improvizátor“).

Dvořákova kniha se nevyhnula dílčím nedopatřením (např. Honzl nebyl v Brně šéfem činohry, nýbrž dramaturgem, který režíroval; Jarmila Kurandová přišla do Brna až r. 1935, tedy v době, kdy zde už Honzl dávno nebyl; poměry v brněnské činohře třicátých let nemůžeme „právem nazvat věru krajně neutěšenými a nepříznivými jakékoli divadelní práci“ — str. 65, když zde byla poprvé u nás uvedena řada sovětských her a když zde vznikly podnětné inscenace A. Podhorského; datování inscenace předválečné Vojny je chybné, atp.).

Dvořák podnětně upozornil na nutnost zevrubného vědeckého studia divadelní avantgardy u nás a přispěl k jejímu poznání několika novými postřehy a fakty. Jeho kniha záslužně přináší větší počet obrazových příloh (některé z nich jsou málo známy a měly tudíž být lépe popsány).

Ve svazčku *Čtyřikrát o televizi* můžeme jenom dvě stati pokládat za příspěvky k odhalení podstaty a specifičnosti televize. Schulzův duchaplný a často spíše jen duchaplnický fejeton je obsahově řídký; o to však více, abych užil jeho výrazu, žongluje se slovy. V podstatě nepřesahuje úroveň příležitostných glos na okraj konkrétních humorných pořadů televize, a pokud by rád přinesl nějaké zobecnění, objevuje pravdy dávno známé (jako např. že lidovost se nerovná nadbílání nevkusů nebo že každý pořad musí mít svůj záměr — Schulz říká cíl — a vysokou kvalitou). Poněkud šťastnější je režisérka Eva Sadková. Po způsobu Čapkových proslulých sloupků Jak se co dělá úsměvně či s mírnou ironií odhaluje poměry v pražské televizi, která musí zápasit s nedostatkem místa i s malým technickým vybavením, a je tak nucena „dělat zázraky“.

Centrem publikace jsou stati Vladimíra Sappaka a Ladislava Smoljaka. Obě přináší hluboký vhled do problematiky televize v současné době. Sympatické je, že se názory sovětského a českého autora stoprocentně nekryjí. Tím je podtržen diskusní charakter vývodů obou pisatelů. Sappak i Smoljak se zamýšlejí především nad otázkami dokumentárnosti a stylizace v televizi, nad rozdíly i sblížením výrazových prostředků televize, divadla a filmu.

Sappakův článek *Z prvních postřehů o televizi* (pochází z r. 1960 a byl uveřejněn v časopise *Nový mír*) má kouzlo bystrých pozorování i s vlihdnou ironií napsaného textu. Zučinná zkoumáním, v čem záleží „televiznost“ hlasatelky moskevské televize. Konstatuje, že v tom, jak V. Leontjevová zůstává sama sebou, ač její práce se blíží tvorbě herečky. Televize tihne k životu a upoutává diváka především tím, že mu sděluje, co vzniká před jeho očima. „Efekt osobní účasti — v tom přede vším ostatním je síla televize.“ Proto televize má nejbliže k novinářským útvarům (reportáží, črtě, interview); při své bezprostřednosti a pravdivosti nesnáší přípravu „improvizaci“. V této souvislosti připomíná Sappak postupy filmového režiséra Dziga Věrtova, který zachycoval život „znenadání“. Znamenitě vyšetřil Sappak rozdíly mezi divadelním představením a televizním vysíláním, zvaživ aktiva i pasiva obojí umělecké oblasti. Televize odstranila rampu a tím děj divákovi přiblížila, jako by se odehrával takřkajíc za obrazovkou. Velmi podnětně píše Sappak o herectví v divadle a ve filmu. Pro televizi je nutný filmový styl, v němž si herec počíná přirozeněji nežli na divadelní scéně. Na rozdíl od filmu se však televizní herec obrací přímo k divákům, jakoby ke každému zvláště. Nových kvalit dosáhne televize nikoli ze sblížení s filmem, ale ze vzájemných vztahů s divadlem. Otázku, kterým směrem se budou utvářet základní prvky svébytných umělecké televize, zda to bude cesta přes dokumentárnost či přes specificky přetvořovanou skutečnost, ponechává Sappak zodpovědět dalšímu vývoji: snad vzniknou dvě formy televize a syntézou obojí (dokumentární a hrané) ještě tvar další. Stať sovětského autora není bez chyb (Sappak neuznává např. rozhlasovou hru za svéráznou formu umění); získává si však čtenáře svou nedogmaticností a tím, že autor neváhá revidovat svá dřívější pozorování, jen aby se více přiblížil k jádru problematiky.

Studii Ladislava Smoljaka *Televize a umění* možno v nejednom směru považovat jednak za pandán státi Sappakovy, jednak za její korigující doplněk. Smoljak především zdůrazňuje množství programových typů v televizi; každý z nich vyznačuje stylovou čistotu a výrazné rysy žánrové. Shodně se sovětským autorem konstatuje Smoljak, že televize se vyhýbá stylizaci skutečnosti. Zrakové a sluchové prvky zachovávají v televizi rovnováhu. Zřejmě pod vlivem názoru francouzského režiséra René Claira (z jeho knihy *Úvahy a názory*) nechce Smoljak pokládat televizní hru za svébytný umělecký útvar; podle něho jde tu jen o jakousi odrůdu filmu. Nesdílím tuto skepsi a myslím, že televize v nejlepších inscenacích už prokázala svoji specifičnost a nepochybně ji v budoucnu ještě více prokáže. Bystré jsou Smoljakovy poznámky o uvádění divadelních představení, literárních útvarů (povídky atd.) v televizi. Myslím, že tu autor zastává správný názor, tvrdí-li, že televize v tomto případě plní funkci osvětovou a že nemusí vždy tlumočit ona díla objevnou televizní formou. Také zjištění, proč loutka nebo kresba působí v televizi podmanivě (je to podle Smoljaka dáno jejich „komorností“), ukazuje se správným, stejně tak jako jeho připomínky k uvádění filmů v televizi. Ne zcela však nepřijímám Smoljakův názor o tom, že „ve službě, kterou televize prokáže jinému umění, se naplňuje její poslání nepochybně lépe než snahou nahrazovat ostatní umění uměním vlastním“. Televize bezesporu bude plnit významnou úlohu přibližování jiných umění miliónům diváků. Ale není důvodů, proč by proto měla rezignovat na svůj další úkol — být sama svéprávným uměním.

Svazek *Otázky a názory* věnovaný problematice televize a jejím vztahům k blízkým uměním musíme vítat nejenom pro otázky, které vyřešil, ale i pro otázky, které diskusně nadhodil nebo které autoři řešili chybně a které proto volají po dalším zkoumání. Neboť ještě dlouho nebudeme hotovi s odpověďmi na celý shluk problémů nakupených okolo televize.

Několik publikací o problémech divadla a televize, o nichž byla řeč, prokazuje, že se již podařilo prolomit stagnaci v našem divadelněvědném vydavatelství. Bezpochyby je to ku prospěchu uměleckého růstu našich divadel a televize, ku prospěchu bádání o historii a teorii těchto společensky tak angažovaných uměleckých odvětví.

Karel Štěpaník

The Return of the Romantics

- BYRON. By Herbert Read. *Writers and Their Work*: No. 10. Longmans, Green & Co., London 1951. Reprinted 1955. Pp. 43.
 SHELLEY. By Stephen Spender. *Writers and Their Work*: No. 29. Longmans, Green & Co., London 1952. Reprinted 1960. Pp. 56.
 JOHN KEATS, By Edmund Blunden. *Writers and Their Work*: No. 6. Longmans, Green & Co., London 1950. Revised 1959. Pp. 40.

The essays on Byron, Shelley and Keats written by three living poets and critics of distinction — Sir Herbert Read, Stephen Spender and Edmund Blunden — are worth attention for many reasons besides the natural curiosity about the progressive English Romantic poets whose best work has been and still is enjoyed by countless readers all over the world. Not the least important of these reasons is that, together with the essays on William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, S. T. Coleridge, Walter Scott, Charles Lamb etc. published in the same series, these brief monographs form a notable addition to contemporary critical studies of Romantic poetry which have been steadily accumulating during the last twenty years or so. All this critical (and editorial) activity is significant of the widespread revival of interest in English Romanticism which is noticeable even outside the English speaking countries; though, to tell the truth, the prestige and popularity of Byron and Shelley on the Continent had never sunk so low as it was in England in the twenties and thirties of the present century. A Continental student of English literature may therefore only feel satisfaction at the recent return of the Romantics to something like their former glory, while for some of his British or American colleagues this development must have been a rather unpleasant surprise, especially if they believed with T. S. Eliot that there may be a place for romanticism in life, but there is no place for it in art (see Graham Hough's *The Romantic Poets*, London 1953). „The results of the deliberate refusal of the romantic experience in this century is the present decay of creation, and the desiccation of much of our” (that is to say, English) „criticism“ (*ibidem*). This conclusion reached by Graham Hough bears evidence that there are contemporary critics and poets in England who do not share the negative neo-classical attitude to the historical achievements of the great Romantics.

The authors of the three essays under review are much less dogmatic in their estimates of Byron, Shelley and Keats than these poets themselves, with the exception of Byron, had been in their romantic revolt against the classicist school of English poetry, particularly Alexander Pope. Their approach to the representatives of the younger, more progressive Romantic generation rather demonstrates that the present revulsion from neo-classical refusal of the Romantic heritage is by no means a simple return to the earlier, mainly late Victorian uncritical identification of romantic poetry with Poetry at its highest: a tendency reflected in the reminiscence of Stephen Spender who, when at school „gained the impression that Great Poetry in England began with Chaucer, continued with Shakespeare and then developed by means of Milton and Wordsworth directly to Keats, Byron, and Shelley. These were the Great Poets, and nearly everyone else was Minor“ (*Shelley*, p. 44). Such simplification of the history and character of English poetry obviously needs no comment. What rather surprises the reader of Spender's solid and sensitive appreciation of Shelley's life, character, ideology and poetry is the statement that Shelley „is perhaps not a Great Poet“ and his subscription without a word of protest to Byron's opinion „that Pope was a greater poet than Byron himself or any of his contemporaries“, an opinion which (he adds) is „now“ (that is to say in 1952) „generally recognized“ (*Shelley*, p. 45). Such conclusion, if we are to take it seriously, is unwarranted by anything Spender himself says on the subject of Shelley's real or alleged defects and is belied by all he says about Shelley's intellectual, moral and artistic qualities. This and other, often contradictory statements in the concluding chapter of Spender's essay give it a rather equivocal