

tického souboru), a *Etiopské legendy* jsou to hry, které pod maskou hravosti skrývají jakousi krutost a nelibostnost. Obzvláště *Pekličko*, *Dvojrole*, *Druhé mládí Kašpara Junga* a *Konec dobrý, všechno špatně* jsou vlastně téměř laboratorním zkoumáním chování podivné species jménem člověk. Tvar her ostatně nezapře ani jistou inspiraci žánrem morality, který byl tak čitelný právě v divadelních hrách (*Takový beznadějný případ*, *Žádná tragédie*, *Dnes naposled*). Když v jejich obecném bezčasi probleskne naše současnost, je to jako řez skalpelem. Ano, Rut je moralista svou podstatou a jeho boj je donkichotský. Touží získat posluchače na svou stranu, otevřít jeho uši, dát mu šanci rozvíjet své vnímání i svou citlivost pro skutečné hodnoty.

Ačkoli jsem přečetla dost rozhlasových her, teprve teď mám pocit, že to není nejlepší činnost, protože tyto hry je třeba slyšet. Snažím se za slova dosadit hlasy známých herců nebo aspoň Rutův suchý, profesorský hlas, snažím se v duchu materializovat Rutovy „scénické“ poznámky (jen si to zkuste: „S výjimkou závěrečného deště veškeré – zato časté a co možná rozmanité – neverbální zvuky v celé hře obstarají bicí nástroje. Od jednotlivých úderů až po téměř sólová čísla měly by být ‚stále ve vzduchu‘ jako rovníkové slunce nebo Marinettiho Ohnivý buben. A měla by z nich trochu bolet hlava.“). Je to daleko komplikovanější než čtení divadelní hry, kde mohou popustit uzdu své fantazii. Tady totiž existuje artefakt v podobě

někde uloženého záznamu rozhlasové inscenace. A já se podvědomě snažím se k němu přiblížit. Neměla by se spíš kolportovat knížka přímo s nahrávkami? Charakteristicky proříznutá zadní strana obálky dává tušit, že i na to editoři mysleli, ale svůj záměr z neznámých důvodů neuskutečnili. Stačila by aspoň jedna hra jako ukázka – třeba má oblíbená, *Profesor a slepice*! Tady jsou vidět všechny charakteristické rysy Rutovy rozhlasové tvorby od jednoduchého nápadu (ten, kdo má všechny znalosti v malíčku, může o ně přijít, když si při štípaní dříví nešikovně malíček usekne), přes morální apel (zneužití znalostí ve špatných rukách, tedy v zobáku blbě slepice) až po realizaci, v níž autor hraje nejen všechny vedlejší postavy, ale i nádražní rozhlas vyhlášující příjezd osobního vlaku ze směru Havlíčkův Hrob, který dále pokračuje ve směru Mrak nad Světlou...



Andrea Jochmanová |
Jitka Rauchová. *Spoutané divadlo. Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945–1959)*

České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011. 290 s.

Publikace historičky Jitky Rauchové přináší pohled na velmi složité období dějin divadla, během kterého došlo nejen k překotné a nedůsledné formulaci a posléze přijetí nového divadelního zákona (březen 1948) a s tím souvisejícímu přetvoření celé divadelní sítě, ale také k vyřizování osobních záležitostí, k zúčtování s odkazem předválečného divadla či ke komplexní proměně divadelní poetiky pod vlivem nové politické strategie. Pohled na tuto problematiku otevřela teatrologům mimo jiné v devadesátých letech publikovaná práce kolektivu autorů vedených Vladimírem Justem *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha 1995), vydaná předloni v rozšířeném spektru pod názvem *Divadlo v totalitním systému* (Praha 2010), nebo Černého kniha *Osudy českého divadla po druhé světové válce* (Praha 2007). Jitka Rauchová se ve své studii snažila představit celou éru, vymezenou léty 1945–1959, z hlediska proměn politicko-společenských struktur, které měly nadále ovlivňovat vývoj českého divadla. Autorka přitom dokumentuje danou vývojovou linii na třech představitelích meziválečné divadelní avantgardy, v jejichž práci se musely tyto proměny odrazit nejmarkantněji. Honzl, Frejka i Burian se v tomto smyslu nabízejí jaksi samozřejmě – od společných začátků v druhé polovině dvacátých let prošel každý z nich složitým tvůrčím procesem, přičemž se principy jejich avantgardní tvorby silně proměnily. Shrnuje-li Rauchová pod egidou

avantgardy i jejich poválečnou práci, klade tím i sama sobě v úvodních větách své knihy otázku, jaká vlastně je definice tohoto pojmu a zda v případě hodnocení pozdní tvorby zmíněných tří hegemonů české divadelní režie nečiníme spíše ústupek síle zvyku.

Autorka se pro svůj záměr vyslovit některé zásadní skutečnosti a teze, které – podepřeny definicí dobových proměn a souvislostí – posouvají naše poznání celého společensko-politického pozadí, podílejícího se na proměně uměleckého názoru zmíněných režisérů, pokusila získat co nejrozsáhlejší pramennou základnu. Obsáhly a o objektivnost usilující faktografický výklad, opřený o archivní materiály, dobová periodika, rukopisy a archiválie různého typu, stejně jako o dosud publikovanou principiální literaturu k tématu, sklouzne však místy k poněkud subjektivním hodnotícím statusům, které v jinak vcelku důsledně stylizovaném akademickém slohu působí poněkud zvláště a nečekaně, ve výjimečných případech pak dokonce vágně a lacině. Tím ovšem nechci snížit hodnotu jinak dobré jazykové úrovně knihy, jež pomáhá poodhalit celý promyšlený systém zneužívající a manipulující ve svém politickém záměru tak zásadní kulturní médium, jakým je (resp. ve své době bylo) divadlo. Mám spíše poznámky k formálním i obsahovým jevům, které poněkud zastírají kvality práce Jitky Rauchové. První kategorii zastupuje už jen celkové členění publikace, kdy je čtenáři vždy na počátku patříčné části v rámci názvu sekce

sděleno, o jakém období bude konkrétní pasáž knihy vypovídat, na což navazují jednotlivé tématicky vymezené kontextové kapitoly, rozdělené vždy dále na podkapitoly o aktivitách Honzla, Frejky a Buriana v daném čase a prostoru. Pokud by tedy čtenáře zajímal například celkový kontext nebo třeba jen téma poválečných aktivit Jindřicha Honzla, musí si dát tu práci a v knize alespoň devětkrát přelístovat, aby dohledal rozbitou návaznost. Přitom by vše možná sloužilo daleko lépe bez této složité roztržitosti, která sice snad napomáhá autorce dokumentovat předložená fakta, ale na druhou stranu vede až k vyhocenému balancování nad propastí ztráty tak citlivé záležitosti, jakou je čtenářská percepce díla.

O obsahové stránce věci, zejména o těch údajích, jimiž se dlouhodobě zabývá divadelní historie, můžeme vyslovit také jisté pochybnosti. Za poněkud zavádějící by mohl být považován hned název publikace, který znalce meziválečné divadelní problematiky odkáže na etapu (ne) existence Osvobozeného divadla v sezóně 1935/1936, kdy se Voskovec a Werich rozhodli pod silným tlakem nejprve provoz zcela ukončit, aby následně zahájili pod názvem Spoutané divadlo. Autorčinu variaci názvu lze možná chápat jako odkaz překladu německého titulu Tairovových *Zápisů režiséra* (*Das entfesselte Theater*, výstižný český překlad zní „Odpoutané divadlo“), stejně jako hravou paralelu k původu názvu zmíněného Osvobozeného divadla, s jehož začát-

ky byli všichni tři čeští režiséři spojeni, ovšem to je pouhá spekulace. Ke cti *Spoutaného divadla* Jitky Rauchové nepřispívají různé překlady, chyby ve jménech (Zdeněk Hedbávný vs. Hedvábny), nejčastěji však různé implikace a argumenty postavené místy jen na příliš zjednodušené základně: domnívám se, že odsoudit například Burianovu poválečnou inscenaci *Sen jednoho vězně* pouze na základě jediné kritiky (konkrétně Jiřího Hájka), ačkoliv se o tomtéž díle lze poučit nejen z další dobové literatury, ale i z vědeckých prací věnovaných Burianově tvorbě, či definovat proměnlivé vazby mezi avantgardisty a nastupující generací (Krejča, Topol, Grossman aj.) a přitom se opírat pouze o názor jednoho z účastníků, případně o vzpomínky těch, kteří o příčinách uměleckých rozporů měli jen zprávy z druhé ruky, přestože existují i výpovědi přímých svědků či účastníků, nebo tajnosnubně vyzdvihovat různé vztahové pikanterie, aniž by byly tyto informace podloženy zdroji a dány do hlubší souvislosti s konkrétními důsledky na další vývoj práce zmíněných režisérů, to vše je (alespoň) v kruzích teatrologických možno považovat za nemilé faux pas.

Spoutané divadlo je jistě dílem, které si naši pozornost zaslouží, už pro rozsáhlý a kvalitní soupis pramenů a použité literatury a předložená fakta (zejména) kontextových kapitol. Z hlediska znalosti oboru dějin divadla v tomto díle jistě budeme spatřovat různé nedostatky, kterými by pravděpodobně trpěla práce každého z tea-

trologů, kdyby se pro změnu pustil do výkladů čistě historických. Na závěr tedy nezbyvá než konstatovat, že je vždy velmi nesnadné pokoušet se vyjít vstříc dvěma různým oborům, byť by byla metodologie jejich výzkumu stejná, a ne vždy se podaří uspokojit obě strany stejným dílem. Doufejme však, že i přes výhrady nezůstane tato práce ojedinělým projektem a že autorka schopná tak rozsáhlého výzkumu pramenů časem nabídne další informace doplňující naše dosavadní poznatky o zázemí, procesech i společensko-politických hybatelích divadelního vývoje.



Luboš Mareček |

Jan Hyvnar. *Virtuosové*
K evropskému herectví 19.
a počátku 20. století.

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU. Vyd. KANT – Karel Kerlický: Praha, 2011. 238 s.

Jedinečný divadelní fenomén jevištních hvězd a neméně zajímavý historický přelom dvou milénií optikou dobového herectví ohledává ve své knize *Virtuosové* divadelní historik a teoretik herectví Jan Hyvnar. A je to poučné, poučené a také poutavé čte-

ní. Výmluvný podtitul *K evropskému herectví 19. a počátku 20. století* přináleží brožovanému dvousetstránkovému svazku, který soustřeďuje sedm Hyvnarových studií otiskovaných mezi lety 2002–2011 v časopise *Disk*.

Pusťme se pro pořádek i vědomí souvislostí nejdříve do historie zcela nedávné. Známy specialista na divadelní kulturu 20. století a teoretik herectví Hyvnar podobný ediční podnik podniknul pod stejnou nakladatelskou značkou už o tři roky dříve a v nepoměrně větším rozsahu. V roce 2008 vyšel pod přílehlavým názvem *O českém dramatickém herectví 20. století* soubor jeho bravurních studií. Připomínám to proto, že tucet těchto textů tematicky vztažených k domácí půdě v knižním výsledku tehdy vzniknul vlastně podobným způsobem jako *Virtuosové* a měl také podobnou architekturu. Stejný byl však zejména ve výsledném efektu. Původně jako by osamocené časopisecké studie se v jednom svazku spojily v kontinuální, dobově a tematicky rozsáhlou mapu českého dramatického umění a proměn jeho herectví v minulém věku. A nebude od věci připomenout na tomto místě fakt, že v roce 2011 též v nakladatelství Kant vyšla Hyvnarovi v reedici a doplněné verzi kniha *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Autor rozšířil kapitoly od Stanislavského žáků přes francouzskou školu, podrobněji v tomto revidovaném svazku pojednal kupříkladu Mejercholda i Grotowského.