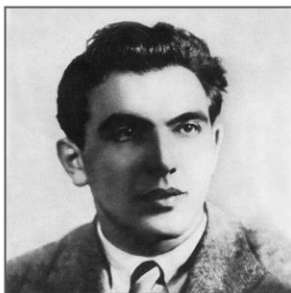


Julius Fučík

Divadelní
kritiky



P ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy

F přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu

P ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /
filmová představení / výstavy /
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.facebook.com/knihovna

www.e-knihovna.cz

Divadelní kritiky

Julius Fučík

Znění tohoto textu vychází z díla Divadelní kritiky tak, jak bylo vydáno Státním nakladatelstvím politické literatury v roce 1956 (FUČÍK, Julius. *Divadelní kritiky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1956. 539 s. Dílo Julia Fučíka, sv. 10.).

Fotografie Julia Fučíka: originály archiválií jsou uloženy v Památníku národního písemnictví – literární archiv.



Text díla (Julius Fučík: Divadelní kritiky), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), není vázán autorskými právy.

Citační záznam této e-knihy:

FUČÍK, Julius. *Divadelní kritiky* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2015 [aktuální datum citace e-knihy – př. cit. rrrr-mm-dd]. ISBN 978-80-7532-042-1 (pdf).

Dostupné z:

http://web2.mlp.cz/koweb/00/04/15/95/73/divadelni_kritiky.pdf.



Vydání (obálka, grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uveďte autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 7. 8. 2015.

Upozornění pro čtenáře

S ohledem na vysoký počet kapitol je [obsah](#) této e-knihy umístěn až na konci textu.

* * *

Tato e-kniha obsahuje poznámky pod čarou, které nejsou hypertextově provázány.

Text poznámky pod čarou je umístěn na dolním okraji každé stránky, ve které je v textu zvýrazněno číslo poznámky pod čarou (např.: Text⁰).

⁰ Text poznámky pod čarou.

Nejvyšší oběť

Premiéra

V Praze 15. prosince 1922

ODVYKLI jsme považovat premiéry za více než pouhé reprisy veřejných tragedií, komedií, frašek, operet. I experimenty zdánlivě osvobozující ukázaly nám nakonec své místo na cestě od srdcí ke kase. Ale v pondělí 11. prosince měl pražský Proletkult v dřevěné aréně nuselského Tylova divadla skutečnou *premiéru*. Soudruha Jiřího Wolkra „*Nejvyšší oběť*“.

Jde o pouhou aktovku, provedenou v poslední části večera, který nám ukázal Wolkra dokonalejšího v recitovaných baládách. Jde o hru, která servávala všechna svá slova se všech úpěnlivých úst soudruhů v hledišti. Jde o hru, která ještě ve stavu tekutém vlita byla do staré formy lyrického dramatu. Ale jde o hru novou a při svém provedení nejvýznamnější. Jde o samu nejvyšší oběť.

Komisař Philips dal popravit padesát dělníků. Revolucionářka Soňa má možnost pomstít jejich smrt a zabránit dalším. Má zabít? Chladnokrevně, účelně, úkladně? Z té otázky nečiní si Wolker problémy. Jsou-li, jsou jen u redaktora Filipa, intelektem rozbitého na tisíce slabošských citeček, není jich však u Soni a není jich u samozřejmého dělníka Petra. Zabíjet se musí pro nový život, a musí-li, tedy chladnokrevně, účelně, třeba úkladně. Problém je v tom, kdo zabíjí. Je to v Soně stejně jako v Petrovi a nakonec snad i ve Filipovi. Soňa stojí na prahu nového člověka. Soňa věří ve svou duši a věří ve ztrátu své duše – zabije-li. A ona zabije. Ztrátou duše zavírají se jí dveře k novému člověku. Před nimi se obětuje nejvyšší obětí, obětí rozporu uvnitř dnešního člověka mezi starými formami usilování o nového a novým.

Wolker přichází tu k novému dramatu. Především tedy *hrdinstvím*. Hrdinstvím číre nadosobním. Není v provedení *možného činu*, protože čin byl *nutný*, musil být vykonán. Je teprve v onom obětování nového člověka, v smrti jeho, dosud nenarozeného. Hrdinou je tedy také Petr, ne proto, že je inspirátorem smrti policejního komisaře, také ne proto, že pro ni umírá, ale proto, že s matematickou přesností rozpočetl svou nenávist, a nenalézaje pro ni dosti místa, odvrhl lásku, aby jí je uprázdnil. I jemu zavírají se dveře nového světa. Hrdinou není tedy redaktor Filip a opět ne proto, že úzkostně medituje o soucitu v hodině nejtěžší, že myslí na osobní klid před povinností Soninou, že zbaběle odpouští, kde není co odpouštět, ale proto, že dosti nevěří, aby cokoli z něho mohlo vážit na misce nejvyšší oběti.

K novému dramatu přichází Wolker za druhé tím *přímým vztahem* mezi jevištěm a hledištěm, tím *všeobecným*, co i z úst jednoho zní jako sborová recitace, co prostě tvoří *jednotu* nového divadla.

A za třetí *theatrálností*. Wolker i v tom starém lyrickém dramatu uplatnil základní rysy theatrálnosti, známky dobrého divadla, jež místy jen zastřel přísně realistickou bezvýrazností.

Tvrdíme-li, že Wolker Nejvyšší obětí stvořil hru novou, znamená to: hru, jejíž specifické znaky novosti jsou znaky zde uvedené. Neříkáme více. Neříkáme hned, že stvořil *nové drama*, protože – jak už soudruh Píša v proslovu k celému večeru zdůraznil – prostě je stvořit nemohl za dnešního řádu hospodářského, ale také za technického stavu dnešního divadla. Jedno však musíme připomenout: že zatím co renomovaní dramatikové vydávají zvláštní letáky pro pouhé konstatování krise v divadle pro ně bezvýchodné, zatím co Hilarovy Převraty zaplňují velké scény ohromným aparátem technickým i figurálním neužitečně a neplodně, zatím co exportní machři vyrábějí detektivky s vpašovanou filosofií jen pro udržení výroby, mladý chlapec čtyřmi lidmi a jednoduchou fabulí rozráží začarovaný kruh současného divadla, protože své horké srdce klade do ztvrdlých dlaní proletariátu církve bojující. Proto se nám premiéra „Nejvyšší oběti“

stává více než signálem, stává se dokumentem jediného možného směru: *divadla proletářského*, jehož je také u nás prvním činem.

Pravda, obdeník Komunistické strany Československa
pro IX. kraj, 23. 12. 1922

Dítě

F. X. Šalda

Premiéra na Národním divadle v pátek 16. března 1923

„MÉ OVOCE je z onoho, jež dlouho nezraje,“ napsal si kdysi Šalda sám o sobě. Hle, tedy v jeho pětapadesáti letech, v době, kdy u jiného autora už začínáme jasně chápat, s kým máme, ba častěji s kým jsme měli co činit, stává se naším úkolem od základních rysů kreslit portrét Šaldy – *dramatika*. A ještě něco více: *Dítě* a ovšem mnohem spíše *Zástupové* ukazují nám novou epochu v jeho nadosobní bohoslužbě, pro niž hledá pouze boha, maje srdce vždy otevřené pokořit se mu a ruce vždy připravené vystavět mu oltář. Šalda nikdy nedojde ke konci, jeho hledání je také nekonečná melodie, v níž tónem je vždy přítomnost. Nejprve romantismus, potom křesťanství, jež, nemajíc už zhora co darovat, činí z něho snílka a člověka spravedlivého. A nyní tedy, ve svém vývoji od „mládí matrikového k mládí z milosti boží“ setkává se Šalda s božstvím dávno budoucím a jemu staví oltář z lásky nejpokornější v „Zástupech“, s posměchem přes rameno pro ty, kdož jdou utonout v „Dítěti“.

I výrazové formy mění se s těmito obdobími. Romantismus, ač k rozloučení s ním potřeboval Šalda mnoho těžkých bojů o zítřek, vyžaduje si jen prosté formy povídkové „života ironického“. Jeho křesťanská epocha hotoví už román „Loutek a dělníků božích“. Drama, nejkolektivnější (v širším smyslu) projev slovesný, je tedy formou třetího období jeho vývoje, nemluvě o básních lyrických, jež jsou tu vždy jen zjevem průvodním, třeba krystalisačním (na příklad poslední uveřejněné „Vlaky“).

„Dítě“, druhá dramatická práce Šaldova, by nás ovšem mohla po „Zástupch“ udivit, kdybychom přestali přímo na tom, co z ní uslyšíme nebo uvidíme. Přijímat ji naturalisticky znamená zatratit ji, znamená dávat jí předchůdce v M. A. Šimáčkovi nebo v „Morálce paní Dulské“. Znamená to hledat v ní odpověď na důležitou otázku potratu a rozhodně ji nenalézat nebo nalézat špatně v nesprávném osvětlení. Znamená to samozřejmě naříkat si na nenovost, papírovost a bůhvíco ještě, na sentimentální činohru o hodné Františce a nehodném Říšovi, o krkavci matce a rytířském Alšovi, o zrádné přítelkyni a strýci, který je skoro prozřetelností – s dodatkem, že to už do české literatury zavedl Josef Kajetán Tyl. Znamená to prostě chybovat.

My však vidíme „Dítě“ správně jako satirickou komedii; ne sice Tyla sentimentálních rodinných obrázků, přitom však třeba dobře – umělecky umocněného Tyla probuzenských her, při nichž se také tleskalo na otevřeném jevišti. Nechybíme mnoho, budeme-li se dívat na osoby hry jako na personifikace. Pak uvidíme madame Kostarovičovou jako personifikovanou dnešní společnost, jež ztratila *raison d'être* a nahradila si je falešnými sny, jež klamou a vrhají do zoufalství. Pak nám přestane papírovost bledého Alše a pochopíme jeho zlom od hysterismu prvního jednání až k síle jednání třetího, nebude se nám zdát jeho skutečná a fyzická práce burleskním nedopatřením, ale mnohem spíše symbolem. Uvidíme služku Františku jako trpícího nositele příštího dítěte a z toho budeme vycházet, aniž jí můžeme ukřivdit výtkou neživotnosti. A dítě? Nejde vůbec o fyzické dítě, třebaže dává Šaldovi projevit staré sklony kazatelské. Jde o dítě, jež podmiňuje Alšův a Alexandrův osvobozující čin pro novou společnost. Nezeptáme se potom, co bylo z tohoto dítěte, jehož otcem byl světácký Říša. (Kdyby byl Šalda naturalistou, nezapomněl by jistě napsat čtvrtý akt na vděčné thema dědičnosti a probuzeného nevědku adoptovaného syna.) Nebudeme se usmívat idyle, která chce, aby jí bylo věřeno, a nebudeme mluvit o naivnosti, která dobré odměňuje a zlé tresce. Protože vždy tu půjde o výraz nové víry, jež se s prudkostí

pravověřícího, výbojně vrhá proti nevěřícímu nepříteli. Že je tomu tak a ne jinak, ukazují právě ony scény, jež jsou bojovné vysloveně: slovní potyčky paní Heleny se strýcem Alexandrem, jímž se vlastně Šalda sám postavil na jeviště přímo ve své póze literárního dědečka, nebo odboj Alšova mládí proti matce a bratrovi na vrcholu druhého aktu. Tyto scény jsou nejdramatičtější a také nejživotnější a řekli bychom téměř, že pro ně bylo drama psáno.

Živá víra Šaldova nevyvarovala ho ovšem ještě všech chyb, jichž se pravidelně dopouští divadelní satirik a především moralista. Jsou scény, jež překypují literaturou a ohrožují vážně dramatický akcent (vstupní scéna Alšova i paní Heleny). Střed druhého jednání působí dokonce, že nemůžeme Františku tak absolutně hájit proti výtce schematu. Je samozřejmé, že při těchto závadách velký úkol připadl provedení. Režisér *Karel Dostál* soustředil celou hru do její *tendence* tak dokonale, že je až ku podivu, nevšimla-li si toho oficiální kritika, a tak tvrdošíjně trvala na svá klasifikaci: naturalismus. *Hofmanova* kuchyně byla pro snahu režie jako stvořena a zvláště druhé jednání drtilo vyžehleností nedělního odpoledne duchamorného činžáku. Nejlepší byly postavy, jímž autor také nejvíce vyšel vstříc (vždyť pětapadesát je přece jen něco jiného než dvacet), paní Heleny (paní *Hübnerová*) a strýce Alexandra (pan *Vydra*). Paní *Vrchlická* založila svou roli více naturalisticky, než bylo přípustné, a snad také proto působila mnohde omyl i neoprávněný dojem literárnosti, vzdalujíc se duchu hry, jemuž mnohem blíže, ač poněkud povrchně, byli Říša s Ančou Bartíkovou (pan *Steimar* a slečna *Baldová*). Aleš páně *Kohoutův* byl herecky nejproblematictější. Střídal scény absolutně dokonalé se scénami, jež zaváněly manýrou. To by ovšem bylo poněkud brzy zvláště proto, že na manýru není nikdy dosti pozdě. Souhra byla znamenitá, večer vůbec jeden z nejlepších této sezóny.

„Dítětem“ byl tedy uveden Šalda na Národní divadlo. To není ještě úspěch. Ba naopak, Šaldovi by bylo krutě ukřivděno, kdyby zůstalo jen při této satirické komedii. V ní se jeví jen vnější útočný rys jeho. Není tu téměř toho, co jde hluboko, co zůstává a co je neproměnné, to, co speciálně na příklad dělá Bernarda Shawa.

U Šaldy dá se to vyvážit „*Zástupy*“, o jichž scénické životaschopnosti jsme pevně přesvědčeni. Pak tedy rádi přijímáme „Dítě“ jako zálohu, nikdy ne však jako úplatek.

V Praze 19. března 1923.

Socialista 23. 3. 1923 pod zn. J. F.

Šalda a jeho „Dítě“

F. X. Šalda: „Dítě“, komedie o třech aktech. Aventinum sv. 64. Praha 1923. Za 15,- Kč

TÉMEŘ celá pražská divadelní kritika – u příležitosti provedení Šaldovy komedie na Národním divadle – odsoudila „Dítě“ cejchem *naturalismu*. Ze škodolibosti, s jakou byli vybíráni pro to předchůdci, ne-li přímo vzory, dá se soudit, že tu běželo spíše o lokální škádlení než o skutečnou kritiku. Vždyť by právě nesvědčilo o její prozíravosti, kdyby vážně brala Šaldovu hru *doslova*.

Kdybychom mohli vidět v „Dítěti“ opravdu hru naturalistickou, musili bychom ji odsuzovat také. I my bychom tu potom viděli činohru, která je přeplněna bolestí a také řečí a která k veliké naší radosti končí šťastně.

Také ovšem bychom provázeli své hrdiny i po spuštění opony a tázali se po dobrém způsobu lidí, kteří všechno domýšlejí: Míni Šalda vážně, že čin Alšův, který se ožení se služkou své mamá, aby tak dal legitimního otce dítěti svého bratra, že tento čin je skutečně šťastným rozřešením? Míni Šalda vážně, že dítě, jež se narodí ze služky svedené požívačným Říšou, neprojeví dekadentní sklony, zděděné po svém fysickém otci, a že tak neuvrhne do neštěstí nejen dobráckého a slabého Alše, který je tu hrdinnou obětí, ale i vlastní matku, služku Františku? A míni tedy Šalda opravdu vážně, že by nebylo mnohem lépe nezachraňovat rytířsky toto dítě, které neodpovídajícím prostředím snadno se může stát vředem společnosti, a raději se ho zbavit potratem? – Nepřipustili bychom ovšem, že jsme poněkud domýšliví domnívající se, že Šalda-naturalista (kdyby jím byl) nedovedl by napsat na toto vděčné thema dědičnosti ještě čtvrtý, obzvláště působivý akt. Hledali bychom tedy v „Dítěti“ řešení otázky potratu dále a nalézali tu spoustu nedostatků, nepřirozeností (zajistě!) počínaje a papírovostí konče. Nemyslím ovšem, že by to nebyl týž vtip (jak kdysi napsal –

tuším – Čapek), jako kdybychom vytýkali Březinovi nedostatek zdravého humoru.

Šalda bohudík nenapsal nějakou naturalistickou komedii na motiv potratu. To, co čteme, nebo to, co se na jevišti odehrává, není tím pravým, co Šalda říká. To je téměř jen rámec, velmi vhodný rámec, protože pojednává o dítěti, o nenarozeném ještě dítěti, tedy o příštím lidském životu. Ale hlavní u celé této komedie je její spodní význam. Paní Kostarovičová, tato vzdělaně omezená madame, jež svým kastovnictvím ztrácí *raison d'être* a nahrazuje si je křečí dobyvatelského snu o prvním svém synu Ríšovi, snem o vzestupné životní linii, která se *samozřejmě* láme, protože nemá vůbec už podmínek k životu, natož pak ještě k vzestupu, což není tato madame, odsouzená k smrti nicotností, doslova personifikovanou dnešní vládnoucí třídou, není to přímo typ buržoasní, typický i svým osudem? Do ní Šalda ovšem vložil nejvíc, rozvinul tento negativní prvek do všech možností tak, jak jediné mohl v *satirické komedii*, zesíliv ještě tuto negaci ubohosti a nepotřebnosti hejskovitého Ríši, jehož dožívající nic křičí: Po nás potopa! A Šalda ukazuje: Ne po nich, ale na ně přichází potopa. Služka Františka, jejíž zdravá krev udržuje rovnováhu v plesnivé domácnosti paní Kostarovičové, zneuctěna Ríšou a k novému životu svému i svého dítěte pozdvižena Alšem – odchází. A celá rodina se řítí. Aleš, jediný opravdu zdravý člen rodiny, který ze své fyzické slabosti a hysteričnosti prvního aktu dochází až k síle vzepřít se svému hynoucímu okolí, jež ho deprimuje a strhává s sebou – odchází s Františkou „do nového bytu“, na vlastních zádech odnášeje její těžký kufr (nechcete v tom vidět symbol?!). Ríša, naděje vzestupné linie, žení se s mazanou holčicí Ančou, která mu v ničemnosti nijak nezadá a která se „vyrovná každé dámě... stojíc, ležíc“ (tak se napřed obrňuje proti škodolibosti kritiků, kteří by ji jako bývalou služku rádi položili na bedra proletariátu). A na scéně zůstává zhroucená paní Kostarovičová mezi troskami skleniček, z nichž Ríša v mládí píval, a mezi troskami hektických snů o něm – sama veliká troska buržoasní zbytečnosti.

Skoro autorským komentářem je tu šestá osoba komedie, strýc Lexa; ba ještě víc: literárním dědečkem, F. X. Šaldou postaveným na jeviště. On proslovuje větu, že „praská to všude kolem nás jako v staré poloshnilé lodi“, kterou ne neprávem můžeme povýšit na charakteristikon celé komedie. Tleskala-li při premiéře v Národním divadle těmto slovům na otevřeném jevišti galerie a místa k stání, dokumentuje nejen, jak tato Šaldova komedie chápána být chce a má a jak také chápána je – ale mnohem více, *kým* je takto chápána.

„Dítě“ vyrůstá z téhož útočného ducha, z něhož vyrostly Šaldovy projevy posledních dnů. Je téměř dramatickým zpracováním takové „Slečny Reakce z Kostivíc a na Podágrově“, kterou se tolik prohřešil proti státotvornosti dnešních mocnářů a kteří se mu dle toho při nejbližší příležitosti odměnili. Že při této útočnosti převládá prvek negující, je samozřejmé. Co pozitivního, vyslovil Šalda už v „Zástupech“, které jsou a zůstanou skutečnou „písní sociální Naděje“.

Slova, jež jsem citoval jako charakteristikon komedie, jsou charakteristická také pro Šaldu, a to hlavně svým dodatkem: „Sauve qui peut! Proto jsem dbal vždycky, abych neměl mnoho zavazadel.“ Snad právě to, co vystihují tato slova, vzdálilo mu tolik předchozí generace. Snad právě to, jak *zdánlivě* lehce, vždy však neobtěženo zavazadly, překonával den ze dne, vždy vpředu, ba až příliš vpředu. Neodhazoval nic nemaje, co by mu překáželo. A přece může říci: všechno své s sebou nesu. Nebyl by to první paradox jeho života, kdyby jeho současníci nechtěli ho brát vážně pro tuto vnitřní tragedii, kterou prorostl už zcela osudově.

Pravda, obdeník Komunistické strany Československa
pro IX. kraj, 24. 3. 1923

Tři hry Jiřího Wolкера

ZDÁ SE, že drama – a ne jenom české – nedovede nalézt pevný základ ve zmateném dnešku. Dramatikové, obcházejíce tento fakt, činí si základnu právě z tohoto zmatku. Píší se *komedie*. Jsme přímo obléháni komediiemi všech odstínů i tónů, jichž podklad je vždy stejný: rozvrat a touha po něčem lepším, tu konkrétněji, tu zas zastřeněji vyslovená. V nich vybíjejí se dramatické pudy generací starších a konečně i generace nejmladší. A tak i hry, jež chtějí být něčím zcela jiným, stávají se komediiemi nejen proto, že je režisér i herci tak pojmají – což už samo o sobě je velmi charakteristické, ale především proto, aby vůbec získaly scénickou životaschopnost („Převrat“). Tedy i generace nejmladší, pokud si v dramate vybírá z vod expresionismu, tvoří většinou jen takovéto komedie, jimiž ovšem už uvědoměle jde na kořeny rozvratu, na úpadkovou ničemnost dnešního měšťáctví. Zachytit je v nejpůvodnějším stavu, neoblečené ještě do fraku a laku, ukázat jeho vyzáblou, revmatickou kostru a ztučnělý žaludek podařilo se na příklad Lvu Blatnému v „Kokoko-dák“. To byl jistě čin. Ale nemusíme se před ním zarážet, nemusíme se utíkat až k povrchní a nepotřebné komedii Čestmíra Jeřábka, abychom jasně viděli, co nám na tomto dramatickém útvaru nejvíce chybí. Ba právě na „Kokoko-dáku“ se ukáže nejlépe, jakou cítíme potřebu něčeho pozitivního na scéně, jak chceme vidět autora jako ploditele nového zdraví, jak nás i ten nejoprávněnější a nám naprosto vlastní zápor naplňuje zklamáním a nedůvěrou. Ale ještě něco jiného. Komedie, zachycujíc se stále více a více jen povrchu dneška, velmi pohyblivého, nevystihla nakonec ani jeho křečovitost, ale naopak byla jí sama zachvácená. Tragedie pak ohlásila úpadek na celé čáře, takže *doba*, o kterou domnívalo se opírat celé současné drama, byla postavena úplně mimo ně.

Tento začarovaný kruh zmateného stavu prorazil u nás F. X. Šalda ve svých „Zástupech“. Byl první, kdo ve jménu nové víry a z nové víry také *tvořil*. A tuto půdu *tvoření* už neopustil ani v komedii „Dítě“, v níž nejen hluboce sáhl na nervy měšťácké

společnosti, ale postavil už také živé typy člověka, který bojuje i se obětuje pro příští život, zkrátka: pro dítě.

V obou případech nejde tu ještě o člověka *nového*. Nejde o něho také – to už můžeme říci předem – u her *Jiřího Wolkra*, který jediný z generace nejmladších koresponduje zatím s dramatickým projevem Šaldovým i s naší žádostí po novém dramatu vůbec. Wolker je básník veskrze pozitivní. Jemu nebylo možno spokojit se s negující formou satirické komedie. Udělal dobu hlavní osobou, a aby mu neunikla pod rukou, upoutal ji, postaviv do ní skutečného člověka. Z konfliktu, který tu byl nasnadě, rostou „*Tři hry*“, které jsou cestou přímo k nové tragičnosti.

První z těchto „*Tří her*“ (vydal F. Svoboda v knihovně „*Mladí autoři*“), nejstarší, *Nemocnice*, vzniklá již roku 1920, vymyká se ještě z toho, co budeme moci o druhých dvou říci úhrnem a co bude patrně v platnosti pro celý soudobý stav české tragedie. Výjev z nemocničního pokoje o třech postelích, na nichž pracují k poslední své hodině syfilitik, souchotinář a raněný vrah, a prosmutnělý ještě stmíváním Štědrého dne, je výtvozem téhož bolestného vžívání do cizích životů jako tichý soucit Duhamelův. Je tu totéž pokorné obvazování nemocí člověkových, které glorifikuje vředy syfilitikovy, rány vrahovy a chrchle souchotinářovy, táž obdivuhodná pozornost k člověku, jehož potřeba churavostí se oprošťuje, ale roste (syfilitikovo počítání osmašedesáti černých čtverečků na malbě stropu), totéž prolamování se do trpícího těla – a nad tím vším teskný soumrak, tesknější o to, že jde o lidi umírající na Štědrý den. I jejich vysvobození je tak slavné a pokorné, prosté a teskné.

Toto vidění člověka jako tvora hluboce trpícího, tento duhamelovský soucit objevuje se potom ještě i v „*Hrobu*“, ale nejsilněji v „*Nejvyšší oběti*“, v postavě komisaře Phlipse. Jak by byl asi jiný – říká – kdyby se byl narodil u okna s vyhlídkou do nebe a ne do kriminálního dvora. Okno prý dělá člověka. Nám, jimž Duhamel přec již poněkud rozředil krev svou dobročinností, přibližuje se tím Phlips, velice, neboť i v něm objevujeme člověka trpícího. Je jisto, že to zatemňuje dramatickou typičnost, kontury

jsou příliš stírány tímto monotonním šerem soucitu – jak vidíme právě u Duhamela.

„Hrob“ (1921), druhá dramatická práce Wolkrova, je už něco zcela jiného. Tu soucit autorův, který se ještě ukazuje v osobách, není už akcentován dějově. Spíš přímo naopak. Na scéně byla by asi hra tato neúčinnější. Dějový konflikt je tu zpracován se zřejmou silou na ven obrácenou, stlačení v jeden akt využívá všech dobrých možností, jež útvar jednoaktovky konec konců divadelnický nepříjemnější, dává dramatikovi do rukou. – Vznik „Hrobu“ spadá do doby vzniku „Těžké hodiny“. Tím snadněji bude nám pozorovat jeho myšlenku.

Lékař ve městě, obleženém za věčné války a trpícím krutou žízni u vyprahlých studní, odhodlává se uvolnit jediný ještě pramen: v hrobce vévodově, chráněné proklínacím nápisem. U ní klesl i vítězný obránce města, zasažen morem, když rukou rouhavou chtěl strhnout kámen nad tělem vévodovým. I lékař ví, že beztrestně nesestoupí k pramenu. Na stupních hrobu rodí se ze sebe v těžké své hodině. Překonává poslední pokušení, růžové perspektivy domova, tichého života denní práce s ženou a dítětem, uvolňuje pramen v okamžiku, kdy chrám nad hrobkou se řítí v prvním nárazu hromu a spásonosného deště. Lékař se obětoval; marně či nikoli nezbývá nám rozhodnout. Prostě *muselo* to být.

Beethovenovo *Es muss sein!* je dokonce mottem „Nejvyšší oběti“, třetí z her Wolkrových. Revolucionářka Soňa zabíjí komisaře Phlipse, ačkoli ví, že tím obětuje víc než svůj život, že tím ztratí svou duši, v níž věří. I dělník Petr obětuje svou lásku k Soně, vede-li ji k zabiti Alexandra, a Filip, intelektuál, který se oběti vzpírá, je nakonec *obětován*. Neboť vše to musí být! A proč musí? Protože *svět se na ně dívá svýma hypnotickýma očima*, svět je k tomu nutí. Tady jsme až u samých kořenů obou posledních her Wolkrových na motiv oběti. Tady vidíme, proč jeho lidé nejsou ještě lidmi novými. Soňa, člověk starého světa (sama to říká), cítí už svět nový. Cítí hrůzu zániku staré osobnosti, která s jepičím chvatem se rodila a s jepičím chvatem umírala, tragickou až k směšnosti se svým: sám, sám, jaká to velikost, jaká to síla! cítí její neupotřebitelnost pro krátkost trvání,

její ničemnost, její nicotnost. Ale cítí také, že už nemůže nalézt spásy v rozmnožení sebe, v znásobení, jež dá novému člověku příští svět. Co může jediné? Přemoci se. „Oba jsme lidé starého světa a starých věr, a proto padnem,“ praví Soňa. „Ale, Filipe – budoucí svět má hypnotické oči a upřel je na mne. Nechci jen zemřít – chci něco víc.“ Ví, jak jediné možno toho dosáhnout: „Člověk musí v životě cosi obětovat, aby život nekončil jím.“ Es muss sein! A kde je ten svět, jehož oči mají takovou hypnotickou moc? Dole, ve městě, k němuž je okno otevřeno, hlučí černí, olejnatí a mozolnatí zástupové. Tam jsou kořeny nového, velikého a jednotného světa, jemuž se dnes obětovala Soňa, Filip a Petr a zítra – my všichni lidé ze světa starého. Ne proto, že budeme chtít, ale proto, že budeme muset.

Tak hynou, aby nezahynuli, na kříži nového světa *Lazar* v „*Zástupech*“, *lékař* v „*Hrobu*“, *Soňa, Petr, Filip* v „*Nejvyšší oběti*“. A nejsou poslední. Konflikt dnešního člověka se zítřejšími zástupy bude rozváděn v nejrůznějších obměnách dramaticky, jako je rozváděn dosud v lyrice. To je základ dnešní tragedie. Není a nebude to nikdy základ nového dramatu. Musí se tím prostě projít, jako se musí přes most na druhý břeh. Význam her Wolkrových nebude proto větší než význam komorní hudby pro symfonický dnešek.

Proletkult, týdeník Komunistické strany Československa,
r. II, číslo 11, 11. 4. 1923 pod zn. (jef)

Země mnoha jmen

Hra o třech dějstvích s proměnou od *Josefa Čapka*. Po prvé 10. dubna 1923 ve vinohradském divadle za režie Karla Čapka, výpravy autorovy a scénické hudby J. Kříčky

Z RELATIVNÍCH proudů světa vylovili pro sebe bratři Čapkové přec jednu absolutní pravdu: že život se chová velmi špatně k člověku, že ho krutě postihuje lámáním jeho věr, nadějí a tužeb a že už je předem marno chtít se vzepřít; že je jen jediná možnost – nechat vše běžet, jak to už běží. Je to snad msta mládí zakřiknutého, přiškrceného válkou, je to snad msta mládí předčasně narozeného – tato pasivita, resignace – ale rozhodně to je neposlední květ měšťáckého myšlení, jež už domýšlet nemůže. Rozumějme dobře: my víme, že každý člověk, že většina lidí dnes nežije tak, jak má touhu i jak má právo žít. My víme však také, proč dnes nelze člověku žít podle tužeb i práv k tomu; že pasivita právě v této chvíli, kdy jde o osvobození člověka – pokud můžeme tím rozumět poskytnutí dokonalých hospodářských podmínek – je útekem z boje a že resignace je čistou sebevraždou, již je schopna dnes jen vysílená hlava a ruka z posledních dnů měšťáctva.

Bratři Čapkové však si přiznali, že nemohou hlásat nějakou víru, v níž nevěří. To byla poctivost. To byla poctivost tím větší, že dnešní doba je přímo přeplněna lidmi konjunkturálními; zarážíme se o ně na každém kroku. A Čapkové měli schopnosti, to jest, měli dobré technické možnosti postavit se do popředí české literatury současně zcela jinak, kladněji, než stojí dnes i se svou oficiálností. Byli by však jistě neunikli trudnému důsledku, jenž se narodil z jejich skepse: *věčnému smutku*. A to snad bylo pro ně rozhodující.

Čapkové jsou intelektuálové vzorně stavění. Žijí intelektem. Karel Čapek dovedl již svým intelektem ovládnout i jádro svého smutku, rozestříť je úměrně po celém povrchu. Dovede ho dnes už využít, dovede se s ním pochlubit, třebaže nepřestává trpět. Smutek Josefův je uložen hluboko, na samotném dně jeho, a odtud jako

jedovatá šťáva prostupuje celým tělem. Je v jádru neovladatelný, a proto působí sám o sobě mnohem *poctivěji, upřímněji* než jeho bratr. To je pod povrchem. Při tvorbě však počíná si Josef Čapek stejně intelektuálně jako jeho bratr. Napadne mu: šestá pevnina vynoří se z Atlantiku – a pak promyšleně vočkuje bolest tomuto zjevu ze svého hlubinného jádra. Země nadějí, země svobody, země rovnosti, země bohatství, země nového života, země mnoha jmen mění se v zemi stínů. Vše na světě mění se mu tak v bolest a smutek. Lidé vítají nový světadíl, lidé touží zbohatnout z nového světadílu, lidé se organisovaně vraždí pro nový světadíl – a v okamžiku, kdy se již zdá dosažen, nový světadíl propadá se zpět do vln oceánu, aby dokumentoval, jak malichernou marností je lidský život. To celé je skoro schematická tvorba intelektu. Ale musíme si být stále vědomi, že to, co nám ukazuje, je dělaný povrch nad opravdovou bolestí, že nám neukazuje vše, co v sobě má smutného. Intensita toho nezjeveného smutku je patrně obdivuhodná, je silná skoro jako víra a jeho odevzdanost končí těsně před prahem naděje. Myslím, že u Josefa Čapka potřebujeme tento pohled do hloubky, abychom ho zásadně pochopili.

Jinak cítíme u Čapků vždy, že bylo cosi dlouho a přesně *počítáno, propočítáváno* a *vypočítáváno*. Ale to nejsou inženýři, kteří dovedou postavit most, aeroplán či něco podobného. To jsou statistikové, kteří skládají číslíčko k číslíčku a z tisíce konstatovaných fakt skládají dílo. Jsou také statisticky objektivní. Mohou si dovolit pohled na člověka se všech stran, lékařské proklepání a odborný posudek. Jsou zároveň také *neproduktivními obchodníky, kteří dovedou dobře obchodovat*. I tu se počítá. Jakže, RUR tragedií člověčenstva? Nikoli! Udělá se tedy, vypočítá se třetí akt, dramaticky úplně odlehlý, aby se ukázalo, že se vlastně nic nepříhodovalo. Neboť to se dnes nejvíce nosí: móda o pravidelném oběhu světa. Vypočítá se smírný konec ke komedii „Ze života hmyzu“ jako opětné ujištění, že nic, docela nic se nestalo. A dnes tedy i Josef dává mluvit básníka Pierida chválu této země a neblahého Elan Chola, spěchajícího do země stínů, vítá krásnou hvězdnatou oblohou. I tu je smír, který má

vyvážit *trapnost* tří aktů. Josef Čapek nemá však ve výrobě dramatu ještě takové *fabrikantské* zručnosti jako jeho bratr nebo i on sám ve výrobě obálek. Ukázalo se, že to je jeho plus. Že jeho smutek ho dovede ještě bolet, a to znamená jistotu života. Tak se mi jevila jeho hra při čtení. Jako velký orchestr, v němž propastný smutek hrál prim. Tam měli své odůvodnění metaři, zbudní výrostci, klepny, filosofující opilci i sentimentální strážníci, ušatý primátor i barnumská dollarsoniada.

Josef Čapek je však patrně víc zmechanisován, než tu chceme připustit, dovedl-li se shodnout s režii svého bratra. Režie propočítala celou věc docela jinak. Pojala každou scénu osamoceně, aby na jevišti řadila pestrost na podívanou, a tím změnila celou hru v nepěkný biograf. Celá akce se rozpadla. Objevili se realističtí metaři, naturalistické karikatury klepen, člověk v sentimentálním strážníku byl zabit otřepanou maskou primátora a pepickým pojetím výrostka. Barnumský randál Dollarsonův a jeho Sandwichmanů zbytečně snad připomínal mravenčí scény z „Hmyzu“. Nebylo tu za mák hledání lepšího výrazu pro hry rázu Čapků, jež jsou jistě zatím hrami svéráznými. A přece bylo by snad velmi záhodno si prakticky uvědomit, že divadlo je divadlo, cirkus je cirkus a biograf že je biograf. Zaměňovat že se to však nedá. V tomto případě, u Země mnoha jmen, bezesporně nejhůře na tom byla křesla, jež byla u plátna nejbliže. Což platí s veškerým významem tohoto špatného vtípu.

Režie a také výprava zahrála si s hrou Josefa Čapka velmi nepěkně. Povýšila se vlastně na jediného jevištního činitele – a prohrála to neslavně na celé čáře. Pomohla tak jenom skoro k propadnutí dramatické prvotiny Josefovy, jehož si v podstatě nezasloužila. A nebyla to porážka režie v nějakém výboji. Bylo to jen prosté nevyhnutí starým režijním chybám. Čapkově hře vystupuje na příklad jako neposlední osoba dav. To, co se však chumelilo na scéně, to nebyl přece žádný *dav*, který by dokonce mohl mluvit o sobě v singuláru. To byla sbírka všelijak typických figurek, počínaje ironickým židáčkem a ovousatělým vůdcem socialistickým

a konče pepickým povalečem a školní mládeží velmi nuancovanou. Ale právě na tuto naturalistickou různorodost sborů umírá teď stará operní režie, která si nedovedla na příklad odepřít operovat vesnickými policajty a pány faráři v Prodané nevěstě na úkor vši dramatickosti. Jde-li Čapkovi o nové drama, kolektivistické, musí tedy i režie počít s novým pojmáním davů, musí je brát absolutně a singulárně. Podle toho dopadla by i sborová recitace, která přece má být projevem mohutnějším než projev jedince; nebylo by to papouškování tří lidí, při němž by nám naskakovala husí kůže útrpností.

Na herce účinkovaly chyby režie velkým zmatkem. Je tedy samozřejmé, že nejlépe se osvědčili nejsamostatnější, to jest ti, kdož měli oporu v tradičnosti. Byly to realistické figurky: pan *Vošalík* jako metař, pan *Majer* jako strážník; nebo realistické karikatury: paní *Bečvářová* jako klepna nebo pan *Hlavatý* jako primátor. Také osamocený *Dollarson* se mohl uplatnit a pan *Fiala* ho jistě pečlivě a v intencích autorových nastudoval. Ukázalo se však zase, že je to figura velmi nevděčná.

„Premiéra“ mohla být hrána za snížené ceny. V mnoha cizích divadlech je alespoň zavedeno snížené vstupné na generální zkoušky.

11. dubna 1923.

Socialista 17. 4. 1923 pod zn. J. F.

Čin formy

Kroha-Dvořák-Jirák: *Nová Oresteia*. Po prvé 13. dubna 1923
v Průmyslovém paláci pro Všelidovou scénu

„NOVÁ Oresteia“ je dobré divadlo. Právě proto je nejsmutnějším dokladem naší bídy. My nemáme současného divadla, jako nemáme současného románu. Jsme v podivné, ale velice trapné posici, jež má svou dávnou formulku: staré již a nové ještě není. Víme, že nové divadlo má růst z něčeho, co se – jistě sice – ale teprve zítra nebo později vytvoří. Z takové pomyslné půdy může snad vyrůstat lyrika – to je bylinka, která se uchytí i na skále. Ale lány, jakými jsou drama nebo román, vyžadují půdy nad jiné úrodné. Očekávalo se od války bohaté oplodnění výpravné literatury, očekávala se nová velká epopeja válečná. Ale vidíme, že kromě monografické sociologie války u Barbusse nebo ve Švejkovi nemáme v literatuře vůbec nic, co by se dalo inspirovat právě jen jí. Nemusíme se však strachovat o nové epopeje a nové tragédie. Přijdou. Ale musejí růst z doby slohové, musejí mít základy – třebaže je to slovo diskreditované – solidní. Válka nás obohatila zcela jinak, než bylo očekáváno – širokým poznáním nových společenských možností, to bylo však obohacení dovnitř obrácené a způsobilo hluboký zmatek. Za takových okolností není ovšem ani pomyšlení na tvoření velkého slohového divadla. Vždyť o novém dramatu můžeme mluvit jen theoreticky, v každém případě s úplnou nedoložeností.

Na druhé straně nedovede nám hovět ani drama časově nám nejbližší, téměř bezprostředně nás předcházející. Takový Ibsen nás odpuzuje právě svou blízkostí, protože skrze ni stává se pólem záporné elektřiny. Zachraňujeme se tedy, pokud nám lze, na Shakespearech, na Molièrech nebo, lokálněji, na Tylech. Oni jediní dovedou nám dnes hrát divadlo. A bylo skoro samozřejmé, že se sáhlo i po řecké tragedii v této snaze po okamžitém zachránění divadla pro sebe.

Zjevem dnešku přímo symptomatickým na naší scéně je *Arnošt Dvořák*. Jeho přednosti jsou jasně dány v takovéto době skutečného úpadku: má jedinečný smysl pro *formu* a její účinnost. Neváhal chopit se typů starého Tyla, aby formuloval filosofii Klímovu v „Matěji Poctivém“, neváhal také nyní Aischylovu Oresteiu přeložit do české formy současné, přístupnější dnešnímu divákovi, který již nerozlišuje jemné odstíny antických osudovostí. Ublížil snad čistotě hrdinů, zpřístupňuje zákonnosti tragedie jejich ztělesněním (zde rozpor Orestův mezi pomstou za otce a smyslnou láskou k matce oslabuje ho proti témuž hrdinovi u Aischyla, který bojuje mezi dvěma vnějšími a vyslovenými povinnostmi), ale zachoval úplně absolutní tragičnost z Aischyla a onu obdivuhodnou slavnostnost, jež tvoří velké divadlo.

Je samozřejmé, že při této především jen upravovací práci bylo těžiště tvůrčí přesunuto mimo dramatika. Režisér a výtvarník byl tvůrcem večera. Jiří Kroha vystavěl si scénu, která sama o sobě již byla prostým monumentem; její účinnost znásobena byla pak její účelností, plynoucí ze spojení režiséra a výtvarníka v jedné osobě. Kroha ovšem nepovažoval za nutné učit se davové režii na pokojových kvartetech, jak mu důmyslně radí pan Kodíček; a proto také jeho davy pohybovaly se na scéně s vrozenou jednotností. Jen sborová recitace se místy tříštila, což bylo nedostatkem ochotnického materiálu. Hudba Jiráková zůstávala většinou hudbou melodramatickou; nikde se nešířila na úkor tragedie, byla jistou dramatickou její nutností. Byla však také jen stejně formální.

Pro herce znamenalo provedení v křídle Průmyslového paláce na výstavišti až zoufalé napětí hlasových sil. (Už to by mluvilo pro zmenšení hledištního prostoru.) Bylo tím ublíženo hlavně nejlepšímu výkonu: Elektře paní *Iblové*. Mnohem snadněji zmohla tuto vnější překážku slečna *Hellerová* v Klytimestře, a dopomohla tak k vyzdvížení své bezesporné umělecké jistoty. Výkon pana *Karena* měnil se od počátečního vystižení Oresta k pouhému překonávání nezvučnosti hlediště.

Dvořákovi bylo vytýkáno, že se pod upravenou Oresteiu podepsal jako autor. Týmiž ústy bylo nepříliš dávno vytýkáno Tillemu, že autorství upravené „Tvrdohlavé ženy“ ponechal Tylovi. Ve skutečnosti na tom naprosto dnes nezáleží, klaní-li se Aischylos nebo Dvořák, Tyl nebo Tille, jsme-li již vůbec tak chudobní, že pro opravdové divadlo se musíme vracet. Když úpadek a neschopnost tvořit – pak není potřeba ho zastírat takovými platonickými úvahami. Dvořák Oresteiu *upravil* dobře a nám nezbývá – alespoň v této chvílce resignace – než uznat, že provedení Nové Oresteie znamenalo skutečný a dokonalý čin. Ukázalo nám uzavřenou, samostatnou tragedii, pro jakou jediné je místo na scéně, na níž jsme uvykli příliš silně hledat dnes odvozenou symboličnost. To však neznamená, že se můžeme spokojit nějakým klasickým provisoriem. Nová Oresteia vítězí jen *formou* a na to nesmíme zapomenout. Neboť sebedokonalejší formovací čin nás nespasí tam, kde spasitelem může už být jen tvůrce.

Patrný finanční krach Nové Oresteie dal Praze opět jednou příležitost oživit staropražskou slávu klepaření. Tou dovede zastínit i nejprovinciálnější hnízdečko. Příchutí poněkud pikantnější okořeněny jsou tyto *klepy na účet umělců* faktem, že tón jejich pro maloměstácká závětrí a duševní nezaměstnance udal pan Kodíček svým mamutím nesmyslem v „Tribuně“, nešťastnou asi náhodou v jedné linii se slečnou Cáskovou z „Republiky“.

Socialista 24. 4. 1923 pod zn. J. F.

Čtvrčený Shakespeare

27. dubna hráli na Vinohradech *Sen noci svatojanské*. Nemůžeme se tomu nikterak vyhnout: stejně, jak mnoho byl na Národním divadle Bernard Shaw Sardouem, tak málo byl na Vinohradech Shakespeare Shakespearem. Neboť šlo tu o rozčtvrcení tohoto dobrého muže za živa.

Nejprv *Shakespeare* sám, který se zemitou surovostí vytvořil tento sen, masivnější než všechny fyzické skutečnosti, s Titaniemi a Oberony, elfy a vílami ve své duchovosti živočišnějšími než tisíce pozemských živočichů, s truhláři, tesaři, tkalci a kotláři, jichž člověčská hloupost roste úměrně s jejich dobrotou a s lásky zápletkou, jež zřejmě značí tělo povahy a nejtajnější myšlenky milujících – to vše na scéně s mrštnou obratností, jež nezapomíná na diváka méně než na herce.

A k tomu *Mendelssohn*, jehož smutný osud marného toužení po velikosti a obsažnosti klasiků naplňuje nás soucitem a pochopením, jeho však bezmeznou sentimentalitou tak málo zdravě lidskou a tak málo plodně pozemskou, že jenom dnešní nezdравost a neplodnost dovoluje jí cizopasit na Shakespearově půdě.

A k tomu *Kvapil* a *Wenig*. Kvapilův Shakespeare, to je kapitola, která ještě musí být napsána. Nepochybuji, že se v ní ukáže závažnost velmi mnoha stanovisek, jež režisér tu k dramatikovi zaujal a jež se stanou případně i východisky k jednotlivým dílům. Ale jistě v zásadě objeví se ona obludnost celého tohoto chápání Shakespeara, které, pokud možno realisticky (rače tomu rozumět!) zastírá typy dramatu a tlumí jejich diferenciaci tak dlouho, až z osob vášní nebo pravd stanou se figuriny nádherného, pozlaceného divadla jakéhosi druhu dekadentní idyličnosti. To je akademismus, který je Shakespearovi nejméně tak vzdálen jako Mendelssohnovy sentimentality. (Proč, prosím, má se na příklad gaminský šotek bát své žádosti o potlesk, kterou důmyslný a znalý herec Shakespeare poctivě uzavřel svou snovou komedii, a proč, prosím, má považovat za nutné přát ospalému obecenstvu s biografickou zdvořilostí

„dobrou noc“?) Stejně tomu je tak s výpravou. Wenig se již mnohde přizpůsobil moderním požadavkům strohosti a účelnosti scény. Ve „Snu“ však přímo naopak hýřil zbytečnou dekorativností, rozmáznutými starobylostmi, které až urážely svou zjevnou plátěností.

A konečně *herci*. To bylo snad na celém provedení to nejsmutnější. Někdejší jednotnost vinohradského ensemblu je dnes ta tam. Mnozí členové vlastní povahou svého hereckého umění vymkli se také definitivně z režijních sfér pana Kvapila. V každém provedení rozměrnější věci narazíme na naprostou nesrovnalost dvou různých světů. V tomto případě je celý problém ještě komplikován tím, že jde o poměr těchto dvou světů k Shakespeareovi. Je to jisté, že právě jemu – a to ovšem v našem chápání jeho genia – byly nejbližší scény královny a krále elfů. Ale co to je platno, když herecký posunek pana Tupy a paní Ibové a gesto jejich dramatické recitace lámalo se o nepřekonatelnou prázdnotu scénické výpravy, nehledíme-li vůbec k tomu, jak oslovsky dopadal na příklad takový souměr expresionistické Titanie s naturalistickým oslem – Mikulášem Klubkem. Tady ovšem vina nebyla v představitelích, neboť hráli tak, jak jim dávalo možnost jejich herecké založení, ale vina byla v tom, že byly prostě vedle sebe postaveny dvě úplně různé herecké tendence. A tam, kde se povaha představitelů ztotožňovala s tendencí režisérskou, viděli jsme opět, jak daleko jsme od Shakespeareovy účinnosti. Či míníte vskutku, že způsobně sehraná komedie o Pyramu a Thisbe, která se tu pohybovala jako z božího dopuštění, je táž komedie, která k slzám zchvátila moudrého Philostrata a po něm tisíce diváků nejrozumnějších národů i ras svou živostí poněkud drastickou snad, ale jistě docela shakespearovskou? Zdá se, že nikoli. Akademismus – a tím a ničím jiným Kvapilův „Sen noci svatojanské“ je – bude vždy překážkou, přes níž se k Shakespeareovi nikdo nedostane. Nechť si vinohradské divadlo provádí dále své neexperimentální experimenty – Shakespeara nedojde. Neboť rozčtvrcený Shakespeare, zdaliž je to vůbec on? K němu se musí s druhé strany, z jeho syrovosti

a surovosti, tak, jak k němu šli na příklad na Švandově divadle v „Zkrocení zlé ženy“. V něm byla krev a nikoli pozlátka. A na to snad netřeba zapomínat.

Socialista 2. 5. 1923 pod zn. J. F.

Strašidla

napsal *Henrik Ibsen*. Na Vinohradech 4. května 1923 za režie
B. Stejskala

JSOU zatím mnohé zjevy – a právě v kultuře – jež obcházíme s předstíranou pózou úcty a vidíme raději trvale jako problémy, než bychom se podívali na ně upřímně a přímo a přiznali jim místo v našich potřebách nebo naopak jim je odepřeli. Henrik Ibsen není poslední z těchto zjevů. A přece je jisté, že dnes už nám nesmí být problémem, přesto – či proto, že problematičnost jeho tvrzení je naprosto stálá. Ibsen je dnes jasně položená otázka, která si žádá stejně jasně vyslovené odpovědi: ano! či ne! Řekněte ano! k této umělecké osobnosti minulého století, kterou nelze snad dosti ocenit, aby se nepřešlo k superlativům, a dopustíte se omylu, jenž bude justičním úkladem – nebo spíše lži, jež bude jen formou pochlebnictví. K otázce, jejíž jméno je Ibsen, musíme odpovědět dnes záporně, to cítíme snad mnohem více, než dovedeme vyslovit.

Doba, kterou Ibsen procházel, nebyla právě doba klidná. Přesun hospodářských sil z maloměšťáctva, příliš rychle odkvetlého na vrcholnou skupinu velkopodnikatelskou (v Norsku samém byl tento přesun proveden s velkou intenzitou), stvořil pojednou spoustu problémů, jimž se dostalo nechutného zdůraznění maloměšťáckou bezcharakterností, s jakou měly být řešeny. Rozvrat společnosti byl nepopíratelný, ačkoli jedinou její snahou bylo zakrýt jej. Společenské ohledy, strach před skandálem, zachovávaní zdání před bližními, kteří nemají ostatně dosti odvahy porušit je – to jsou v této době snahy společensky nejvyvinutější. Ony pak byly vlnami, jež kymácely „parolodí Evropou“ jako nějakou žertovnou lodičkou. Mnoho lékařů počalo vymýšlet léky proti mořské nemoci, jiní rozlévali olej kolem lodí, aby se vlny utišily. Z těch byl také Henrik Ibsen.

V jeho díle navršil se problém na problém. Znamená jen ubíjení se problémy. Jeho kritičnost a útočnost, jež vyzývala k odpovědi,

není ničím jiným než demokratickou diskusí, z níž není východiska. Jeť příliš platonická. A ubíjí se konečně paradoxy ne méně psychologickými než pathologickými. V Divoké kachně marná, život ničící porážka životní lži a životní lží ztroskotání Nory, třebaže nedořešené, zatím co na druhé straně ztroskotává i paní Alvingová ze Strašidel, typ Noře úplně protichůdný. Snažíme si to vysvětlovat: absolutní idealismus, snad bezohlednost k skutečnosti, „paradoxní poměr ke skutečnosti“. Ale zdaliž už to není odmítáním tohoto realistického dramatika? Není-li nám právě skutečnost měřidlem, sudidlem a korektivem idejí? Ale je tu něco více. Mnohost problémů u Ibsena je pouze jeho vlastním zmatkem. Utišuje marně vlny, které nejsou samohybné. Hledal neobezřetně příčinu v nich samých, příliš urážen jejich blízkostí. Byl dál než jeho generace – proto ta veliká odezva u generací příštích, ale nebyl tak hluboko, aby mohl být považován za absolutního. Tento prý tvůrce moderního názoru světového neměl hlubokého podkladu, který by zajišťoval tvoření. Co kdy řekl kromě toho, co jest? Nic! Byl jen z těch, kteří tuší. To, co vyslovoval, nebylo naprosto to, co vysloveno být mělo.

Ibsen sám ovšem cítil, že nemůže žít ve zjevném rozkladu společnosti bez víry v nějakou spásu. I tu zůstal jen věrným synem této společnosti, která strávila celého Marka Thraneho i s jeho půl třetím stem dělnických spolků s rychlostí tak obdivuhodnou, že budí až podezření. Jen jedinec může se tu zachránit – věří a hledá ho. Člověk může být dobrý, lidé však jsou jistě jen zlí – a jde tedy proti nim. Je až po kořeny vlasů napuštěn oním individualismem této doby, který neznamena nic jiného než heslo paniky: *Sauve qui peut!*

Co tedy Ibsen? Přežil se? Nikoli, to říci nemůžeme. Je nám jen naprosto cizí. Je nám jen naprosto protichůdný. Jste jistě dotčeni krutým osudem Osvalda Alvinga, jehož zdánlivě zdravá postava se hroutí v hromádku ubohé tuposti po záchvatu paralysy, ale řeknete konečně – plni oprávněnosti – co že je vám po tomto tvoru, jemuž měšťácká degenerovanost nemohla dát víc ni mñ, než mu dala: úplnou zbytečnost. K čemu nám byl celý ten případ dnes! Ano,

právě na příklad *Strašidla*. Lidé tu chodí tak sami, nepotkají se, aby se políbili, ale aby si naplili do tváře a – co je horší – neudělají to jen proto, že jsou pročervaveni konvenčností. Nelze však stejně dobře věřit v jejich špatnost jako v jejich dobrotu. Každé jejich slovo chce mít několik významů, kterým nerozumíme, jako jim oni sami rozumět nedovedou, přestože je pronášejí tak důrazně. A druhý hledá, snad že za tím proneseným přec jen něco vězí, a snaží se právě na to odpovědět způsobem stejným. Je to podezíravost těchto lidiček, která z nich dělá ničemy.

Není divu, že provádí-li se dnes Ibsen, hledáme alespoň jedinou osobu, již bychom mohli nějak prosvítit. V *Strašidlech* je to jistě dobrý Engstrand; je to zdravý a relativně poctivý muž, nedotčený celou tou zvrácenou rodinou Alvingů jinak než formálním otcovstvím jejich dcery. Vyzbrojil-li ho Ibsen (právem své podezíravosti) jakýmsi padouštvím, my ho dnes očišťujeme, abychom viděli alespoň jediného člověka v této společnosti strašidel.

Na Vinohradech znovu režíroval *Strašidla Bohuš Stejskal*. Nemyslím, že *toto* je jeho vlastní obor, třebaže umělecká správa vinohradského divadla nedala mu dosud příležitosti ukázat nám jeho pravou režisérskou tvář. Přesto však projevila se v *Strašidlech* jeho zdravá mladost, která zastírala, pokud bylo možno, podezřelost a podezíravost Ibsenových lidí. Přibližovala je tím nám – ovšem na úkor Ibsena samotného. Skutečně také zachránila před strašidelností člověka v Engstrandovi, kterého dobře zahrál pan *Kovářík*. Jen méně skřípavosti v hlase bylo by asi potřebí, neboť již tím projevují se ty podezřelé spodní tóny celé postavy. Z úměrného rozvrstvení osob u Ibsena přelila se všechna intenzita děje ve vinohradském provedení na Helenu Alvingovou a jejího syna. I to bylo dobře, neboť mohlo to zaručit více životnosti. Obě tyto postavy vyžadují velmi mnoho mimického vyjadřování, což zvláště dobře vystihla paní *Ptáková*, kdežto pan *Deyl*, který tu hostoval, zněl celý poněkud lyricky, t. j. více, než bylo roli ve prospěch. Manders pana *Strnada* byl příliš studený do této společnosti, Regina slečny *Scheinpflugové* zdála se

skoro intrikánská. Myslím, že i tato postava je ještě dosti světlá, aby bylo možno ji zachraňovat.

Stejskalův pokus o zpřístupnění Ibsena dává jednu impertinentní otázku: jak dalece je každoroční provedení Ibsenových dramát, tak příkladně stavěných, uměleckým činem a jak dalece – jen společenskou nutností?

Socialista 8. 5. 1923 pod zn. J. F.

Těžké nedopatření

Jaroslav Hilbert: *Včera a dnes*. Dramatický diptych. (I. Česká komedie, II. Domů.) Po prvé na Národním divadle 10. května 1923 za režie K. Dostala ve výpravě Hofmanově

STANE se jednoho dne, že renomovaný dramatik si vyslouží na prknech zlatou medaili a divadla počnou považovat za svou povinnost „dávat“ ho alespoň jednou za sezónu. O reprodukci tedy postaráno, čeká se na dramatika. Kdyby byl mrtev, hrála by se ze starých jeho děl ta nejlepší, nejúčinnější, případný nezdar experimentu s jinými spadl by na hlavu experimentátora, t. j. režiséra. Je-li však živ – ó běda! – zadá si novinku.

Někdy to dopadne dobře, někdy se pozná švindl. Někdy novinka nestačí na celý večer, a proto se k ní přidá patnáctiletá aktovka a půlhodinová pauza. Stalo se – a byla premiéra „dramatického diptychu“ Jaroslava Hilberta s výmluvným titulem *Včera a dnes*.

Včera, to je bojiště u České Skalice v šestašedesátém, rakouské vojsko poraženo Prušáky a pět či kolik českých vojáků chystá se na svou pěst bránit vlast za zdmi hřbitova. Tahle aktovka – která je jinak svérázným dokumentem k psychologii národa, jež zplodila československou zahraniční revoluci – tahle aktovka propadla před patnácti lety a nevím, proč se pan Hilbert domnívá, že její osud bude dnes jinačí. Nebylo-li před patnácti lety dosti vlastenecké sentimentality k nadšení pro naivně romantický heroismus českých vojáků, jaké lepší předpoklady nalézáme pro to dnes? Je v tom příliš mnoho plochosti, příliš mnoho samoučelného podtrhávání, než aby to mohlo vytvořit alespoň dramatickou črtu, jež by měla naději na úspěch jen poněkud více než konvenční.

A dnes. Se včerejším je to úplně bez souvislosti. Autor to ví, napsal o tom poznámku do programu a připravil nás tím o jeden důkladný sloupec. Po tom, co jsme mohli říci u „České komedie“, nemusilo to snad být tak do očí bijící. A to je vše. Stalo se někde na Sibiři; československý kapitán ve strážní chatě má intimní návštěvu

Sofie Pavlovny. Oba se těší domů, on do „svobodného Československa, za něj se (ovšem) bil“, a ona – tuším – kamsi do Smolenska, kde větřík věje do březového hájku s krásnými vzpomínkami. Povídají se osudy (och, dramatický spáde!), a aby se konečně něco dalo, ozve se střelba, výkřiky a oknem vskočí Rus, někým pronásledovaný, právě v okamžiku, kdy Sofie Pavlovna ukryla se za španělskou stěnu. Je to samozřejmě – o tom nepochybujete ani na chvíli – sám její manžel. Československý kapitán ho zachrání před jistou smrtí, nevydá ho, esera, Kolčakovu důstojníkovi, Sofie Pavlovna odhalí svou přítomnost, manžel se hroutí, československý kapitán má radost (dostal právě rozkaz, že pojedou domů), za scénou zpívají bratři „Spějme dál...“ a Sofie Pavlovna slibuje svému muži, že teď ho již pustí k sobě do ložnice. Opona.

Nevím, po kolikáté již se bude mluvit o tom, že takto se na motiv, kterým je naše sibiřská armáda, jít nedá. Není to přece nic jiného než protějšek k těm spoustám návratů legionářů k nevěrným ženám, co jich bylo dodnes v české literatuře spácháno, s různými obměnami rozřešení. Co je nám po všech těch osobičkách, které se nutí dát obecný význam morových ran svým odřeninám a modřinečkám. Co je nám po názoru těch lidiček na boje, jimiž procházet měli by považovat za čest více než svými prázdnými slovy. Pryč s takovými osobními potvůrkami. Chceme na scéně vidět člověka a člověk na scéně, to je *typ*. Snad to cítil i Hilbert, když psal svou legionářskou aktovku. Zdá se, že se snažil dát svým lidem jakýsi hluboký základ národní duše, ale vyšlo z toho jen několik plochých schemat, jež působily pouhým řečnováním. Jeho Čechoslovák měl skutečně „jen jakousi vlast“ a jeho Rusové jen nevěřící zmatek trapnosti. Nemohlo tu být kontrastu. Viděli jsme zřejmě, že ty figury na scéně hrají.

Na jeviště Národního divadla dostal se nový Hilbert těžkým nedopatřením. Snad jen tak levou rukou. Hilbert pro české drama skutečně něco znamená a nebylo snad tedy zapotřebí jeho jméno zbytečně diskreditovat. Nehledíme-li k tomu, že Hilbert je dnes už

položka uzavřená. Co měl dáti, dal. Bylo by nespravedливо žádat více i jím samotným.

Režii obou aktovek měl *K. Dostal*. Postavil si osoby tentokráte velmi naturalistické, ale životné, jimž v „České komedii“ dodávala *Hofmanova* výprava životného zdůraznění. V druhé aktovce „Domů“ byla scéna hodně odbyta a také herecké úsilí velmi rozběhlé. Ucelených výkonů v této hře vůbec nebylo. Celý večer ostatně hráno bylo jakoby v pokoji s vystěhovaným nábytkem, v němž se i dva nejlepší výkony z „České komedie“, Vonka páně *Steimarův* a hlídačova žena paní *Hübnerové*, otloukly o stěnu.

Socialista 13. 5. 1923 pod zn. J. F.

Stilmondský starosta

Drama o třech dějstvích od *Maurice Maeterlincka*. Přeložila Marie Kalašová. Na Vinohradech po prvé 19. května 1923. – Režisér Karel Vávra. Vypravil Josef Wenig

TAKOVÝCH, jako byl před válkou Maurice Maeterlinck, měla Evropa více. Byla to centra vlastních světů, vytvářených jimi bez ohledu na hranice států. Byl to prostě zvláštní druh intelektuálního internacionalismu, který se projevoval někdy tichou dirigencí vývoje, někdy hlučnou výbojností, jež měla být obranou hlásaných idejí. Když vypukla válka, tito internacionální intelektuálové všichni obrátili se s otázkou v očích k svým centrům: Co nyní? Co s válkou? Ruce se vztahovaly s plamennými dotazy do Paříže, do Ženevy, do Lipska. Čekalo se, co řeknou „velcí duchové“, faktičtí duchovní vůdci, co řekne Dehmel, Verhaeren nebo právě na příklad Maeterlinck. A jistě se očekávalo, že Dehmel, Verhaeren, Maeterlinck řeknou ve směrnicích celé své tvorby rozhodné: *Nikoliv!* k válce, že zmobilisují své internacionální světy, aby válce vypověděly válku. Očekávalo se takové vzepření duchové společnosti, jakému by i válka, kdyby nebyla takovou bezpodmínečnou nutností, musila podlehnout.

Ale stalo se něco docela jiného. Stejně jako zklamal internacionalismus socialistické internacionály, tak zklamal i internacionalismus těchto duševních pracovníků. Dehmel psal Německu válečné verše, Verhaeren všecku intenzitu své umělecké lidské osobnosti dal do služeb válčící Francie. Nebyli poslední. Celý jejich rod, rod bojovníků ducha za lepšího člověka, dal se strhnout šovinistickým davem k válečným pokřikům, které dnes tolik bolí, protože v jediné chvílce roztříštily třeba životní díla myšlenky sbratření lidstva, zprofanovaly ji, zdánlivě snad znemožnily. Říkáme ovšem, že jen zdánlivě. Již ve válce chopili se jí noví lidé, lidé mladší, jimž tato idea ostatně mohla znamenat více než

ochablým starcům, kteří mají v sobě vždy dosti sentimentality, aby se nechali ovládnout nezkontrolovatelným dojmem a nadšením.

Do řady těch, kteří zklamali, úplně zklamali případné výpočty na odpor proti válce, náleží také Maurice Maeterlinck plnou měrou. Je to jistě podivné, že i přes to nesměla prý jeho hra o stilmondském starostovi, podle níž takto soudíme, dlouho přijít na scénu, pro svou prý málo vlasteneckou tendenci. Ale na věci samé to nic nemění. Naopak, je to jen důkazem, jak mnoho zrady ideje se žádalo od „velkých duchů“ a jak mnoho byli ochotni oni vyhovovat.

Maeterlinckův vývoj od artistního, kontranaturalistického symbolismu až ke kinematografické kultuře, u níž ho dnes zastihujeme, není překvapující, jak by se snad mnozí chtěli domnívat. Takový případ není zvláštní dnes v řadách kulturních pracovníků, což svědčí jen o poctivosti, s jakou se chtěli vyrovnávat s tak složitou dobou, jako je posledních třicet roků. Proto nepřekvapí ani, že Maeterlinck má ve svém vývoji dobu čistě realistickou; ovšem jeho realismus blíží se skutečnosti – jež přece realistickou není – tím, co v něm zůstává z Maeterlinckových počátků. To jest zachycováním duše ve spodním proudu lidských činů. Tak asi je stavěn „Stilmondský starosta“. *Vnější* realistický motiv: Belgické městečko Stilmond je koncem srpna 1914 obsazováno německým vojskem, jehož podvelitelem je poručík Otto Hilmer, zeť starosty městečka. Po atentátu na jiného německého důstojníka stilmondský starosta jako rukojmí postaven ke zdi a odpraven. Jeho dcera, choť Hilmerova, v spravedlivém hněvu Belgičanky zřiká se navždy svého manželství. *Vnitřní motiv* je koncentrován v postavě poručíka Hilmera. Snad je to dobrý mladý muž, který miluje věrně svou Isu, zná a chápe osobní rozhořčení svého tchána, oceňuje i respektuje dobrotu belgického lidu, ale je to především ve své podstatě Prušák vojenského ducha, jemuž je bezpodmínečná disciplína životní nutností, a z toho plyne všechen jeho vnitřní rozpor. On trpí, že tu stojí v boji proti své choti, trpí ještě více, když Isa (Belgičanka, na to nemá být zapomenuto!) násilně ruší jejich lásku, ale trpí tak, že se to zdá jako prostě zasloužené, trpí

prušácky, ne vzdorně, ale rozhodně tupě. Během hry roste naše uspokojení s jeho utrpením a větší a větší nenávisť k němu.

Ale nemusí to být ještě pravá tendence protiněmecká. Maeterlinck prý chtěl v Hilmerovi zachytit typického německého vojáka, který – ač Němec – je přec také člověk (klasická věta hry!), ale člověk, který je podřízen svým představeným a je jejich obětí, neodpovědnou za vlastní činy. Chtěl prý napsat jen výsek ze skutečnosti, jen kousek z toho celého válečného procesu. Ale což právě takové zahrávání s pouhými výseky ze skutečnosti není velmi nebezpečné? Což není právě nic více tendenčně lživého nad takový „výsek“ ze skutečnosti, když jediné absolutně celistvá skutečnost mohla by mluvit pravdu; ale ta by ovšem byla docela jiná, ta právě by měla jedinou dobrou tendenci: postavit se proti válce. Výsek ze skutečnosti je na příklad ofotografovaný výjev popravky belgických občanů, žen i dětí s nadpisem: německá bestiálnost. Výsekem ze skutečnosti je také fotografie kupy raněných a mrtvých dělníků z Poruří s nadpisem: francouzská bestiálnost. Takové jsou ty výseky ze skutečnosti.

Ale já nevěřím, že se tím chtěl Maeterlinck spokojit. Proč stavěl na scénu Jana Gilsona, osobu tak vzorně přebytečnou? Proto, aby ohlásila příchod poručíka Hilmera? Ne! Ale proto, aby důsledně opravovala každého, kdo by chtěl věřit, že Němci přec jen nejsou schopni všech těch ukrutností, jež se jim přičítají. Proto, aby svým poraněním dokumentovala své tvrzení. Poručíku Hilmerovi vkládá Maeterlinck do úst všechny ty úžasné impertinentnosti Prušáka, baronu von Rochowi dává všecku zběsilou spravedlnost císařského zaslepení, jen aby na druhé straně všecko světlo života i slávu utrpení složil k nohám hrdinných Belgičanů. Když toto již není vlastenecko-šovinistická hra s válečnou tendencí, pak taková nikdy nebyla ani nebude napsána.

Vím, že žádné umění z celého světa nemohlo zabránit světové válce. Ale uznalo-li svou bezmocnost tak dokonale, že se neodvážilo ani příštím protestovat proti válečnému činu, nemělo alespoň nikdy ukazovat svou houbovitou tvář v směšném štekavém okamžiku, kdy sáhlo k uměleckým represáliím za osobní uražení. Maeterlinck mohl z takového námětu, jakým je Stilmondský starosta, napsat nové, civilní „Svítání“. Napsal-li však jen šovinistický kýč, je to proto, že dobrota jeho myšlení zarazila se o hraniční patníky. Jinak než takto nové Maeterlinckovo drama chápat nedovedu. A pak ovšem musím v něm vidět nejmírněji čin básníkova nacionalistického omylu, který jevištně obnovovat je právě tak nevďěčné jako nebezpečné.

„Stilmondský starosta“ sám o sobě je pro scénu drama dobře dělané. Má živě stavěné dialogy, situace až skoro rafinovaně napínavé, vyhocené vždy do konce jednání. Někdy zaráží přílišná dávka sentimentality. Tato slabá stránka hry byla někde ještě více zdůrazňována režii, která se přidržela realistického, to jest čistě skutkového povrchu, ač v mnoha případech patrně chtěla být zdůrazněna i metafysičnost spodního dění. Přes to však nám pan *Vávra* ukázal, že i dnes máme na divadle režiséry, jimž naturalistické jeviště není mrtvou věcí. Zato *Wenigova* výprava byla školským příkladem pravého opaku, alespoň pokud se týče jednotnosti scény. Myslím, že by stylisace v tomto případě byla realističtější, rozhodně dramatičtější. Takovým vzorným exemplářem stylisovaného realismu je pan Kovářík v roli starého Klause. Pan *Kovářík* je dnes jedním z nejlepších našich figurkám pro svůj účelný a střízlivý posunek. Jeho styl byl by tuším nejpříznivějším stylem pro nové Maeterlinckovo drama i v ostatních hereckých výkonech.

Pan *Vojta-Jurný* hrál stilmondského starostu dobrodušně, ale poněkud suše. Podobal se výpravě. Pan *Štěpánek* obral svého poručíka Hilmera i o to málo sympatické lidskosti, již mu ponechal Maeterlinck. Oba však vytvořili postavy živé a příhodné. Paní *Friedlová* byla po celý večer partnerkou nesouradou

i nerovnocennou. Pracovala s lehkou afektností a přemrštěnou sentimentalitou. Vypadala úplně z rámce hry, která vyžadovala vážnou a přímou ženu.

Socialista 24. 5. 1923 pod zn. J. F.

Okolo divadla

Herec a artista. – R. U. R. jako opereta. – Pan Vilém Skoch

MEDITACE nad plakátem „Světového cirku Karla Kludského“. Je tištěn předměstskými typy na rudém papíře, s vkusem nezastavěných parcel na periferii. Má hlubokou oprávněnost ve své účelnosti a jistotě, s jakou oznamuje k spatření tygry, lvy, medvědy, slony africké a indické, hrochy na suchu ve vodě. A počíná ódou na „v celé Evropě jediný, třístěžňový stan s dvěma manéžemi, na nichž se současně odbývají dvě představení, za účinkování prvotřídních, světové pověsti požívajících artistů, kteří svými výkony hledí předčít jeden druhého, aby získal palmu vítězství svému umění a dobyl si přízně obecenstva“. Kdo by si, prosím, nad tím nezameditoval, kdo by si nevzpomněl na – naše herce. Dobýt přízně obecenstva, získat palmu vítězství *svému* umění, předčít jeden druhého, to jsou vlastnosti dobrých osmdesáti procent našich vynikajících herců. Není to však to, čemu se říká „zdravá ctižádost“. Ta by musila vést k tomu, že herec by se snažil předčít druhého v nejdokonalejším zapadnutí do hry. Místo toho však na jevišti vidíme otevřený boj dvou herců, kteří koketují s obecenstvem o primát. Pro takové okamžité vítězství založí si – a může to být i opravdový umělec – svou roli úplně jinak, než jak je v zájmu hry. Zkroutí celou postavu, změní třeba i smysl představení za takový osobní úspěch. Je rázem tenoristou, který vytahuje své vysoké cé do nemožných délek. Nepochybuji o tom, že je příbuznost mezi artistou z cirku a hercem. Ale nesahá tak daleko – nebo lépe: není tak povrchní, aby salto pro přízeň obecenstva mělo u obou stejnou oprávněnost a také stejný význam. Co večerů v divadle je zkaženo pro takový osobní kotrmelec, kterým herec chce vyniknout nad svého partnera nebo kterým zděčňuje tak zvanou „nevděčnou“ roli. A není možno, aby kdekdo nepocítil, jak takový kotrmelec ve hře zaskřípe. Nalezne-li se však konečně režisér, který má odvahu nepřipustit hraní na vlastní pěst a koketerii s obecenstvem a začlení

každou postavu do hry jako kolečko do stroje, řekne se, že uniformuje herce a brání jim v samostatné umělecké tvorbě.

Jako pokračování k předcházející poznámce: ve Stavovském hráli po dlouhé přestávce znovu R. U. R. Helena Gloryová paní Steimarové, toto milounké zvířátko, psík o tenkých nožičkách, s dečkou a přistřiženým ocáskem, které nemohlo mít ani ponětí o vlastní duši, ačkoli papouškovalo cosi o duši Robotů, to nebyla ovšem Helena, jak bychom si ji představovali. Není tu také možné srovnání s Helenou paní Vrchlické. Je tu však možno srovnávat ostatní postavy, jež v obsazení zůstaly většinou beze změny. Snad je ale nějaký zvláštní styl pro nedělní odpolední představení; těžko je poznáte. Pan Deyl hraje Domina s pravou vervou operetního hrdiny. Přiosťruje pikantně své výklady o výrobě Robotů a vyčkává odezvy v hledišti. Stejně jeho dobří kamarádi-lidé. Smích nad smích. Opereta. Jedině pan Steimar v roli Alquista zůstává vážně hrajícím umělcem. Proto snad také poslední jednání, kde není již lidí, jen Alquist a zmechanisovaní Roboti, dostalo svůj správný tón. Nedivím se však, že obecenstvo bylo zklamáno tímto divným koncem hry, která tak slibně začala i pokračovala. – Co se už namluvilo o tom, že reprisa, aťsi kolikátá, nemá být o nic ležérnější premiéry. Proč se asi na to alespoň na velkých našich divadlech poněkud nedbá? Že je to psychologicky vysvětlitelné? Ano, ale – odpusťte – což na příklad také Moskevští nemají duše?

Nebylo by vůbec zapotřebí všímát si hry „Na terase“ od pana Viléma Skocha, kterou minulého týdne hráli ve Švandově divadle. Je to blbina – spisovnějšího výrazu pro to v češtině nemáme – jež je bezpříkladná. Ale pan Skoch půjde do Brna dělat dramaturga. Štechovi se podařilo vyštvať z brněnského divadla Mahena, pan Skoch bude jeho cennou náhradou. Pan Skoch bude rozhodovat o uměleckém vkusu brněnského obecenstva. Pak Skoch bude přijímat nebo nepřijímat zadávaná dramata, bude je posuzovat pod zorným úhlem své „Terasy“. A hrůza: pan Skoch si zadá a také si přijme nějakou novou „Terasu“, tak jako to udělal minulou sezónu

na plzeňském divadle. Pan Skoch bude zastávat místo v divadle umělecky nejodpovědnější, on, jehož umělecká impotence dosahuje Gaurisankarů. Proto na tu jeho „Terasu“ upozorňujeme. Je těžko uvěřit, že by se po tomto jeho perversním svinstvu našel ještě někdo (pana Štecha ovšem vyjímaje), kdo by v něm neviděl nemohoucného režiséra měšťáckých pivních společností, jemuž by divadlo mělo být zakázáno jako zloději Praha.

Socialista 4. 6. 1923 pod zn. J. F.

Dvě veselohry

Je ovšem možno v horku zapomenout na umění, ale je slušno při tom zachovat alespoň vkus. Co dokázalo Švandovo divadlo, nedokázalo již divadlo Stavovské. Ve Švandově na Smíchově měli v neděli 27. května premiéru „Kiki“, francouzské veselohry od A. Picarda. Není to žádný prazvláštní kousek, ale neuráží. Ve Stavovském hráli po prvé v pátek 1. června „Jacquelinu“, také francouzskou veselohru od Grésaca a Croisseta, jež je veskrze hloupě sprostá, do nebe volající ničemnost. Tato hra, jež operuje choulostivými situacemi jako slon párátkem na zuby a jež byla patrně – jak se v ní dovídáme – tvořena komorníky, přišla na scénu Stavovského divadla právě včas, aby byla dokumentem pouhé potence vkusu našich dobrých konservativců. Paní Durasová-Štursová v Kiki hrála naprosto fair hru, paní Sedláčková v Jacquelině – snad v intencích umělecké správy divadla – neopominula nikde zdůraznit ladnost svého pohlaví a prima jakost svých hedvábných nedbalek.

Socialista 5. 6. 1923 pod zn. J. F.

J. W. Goethe: Faust I. díl

Přeložil *Jaroslav Vrchlický*; na Národním divadle znovu uvedeno
2. června 1923 za režie *Vojty Nováka* a inscenace *J. M. Gottlieba*

ZÁSADNĚ bylo by otázkou, je-li provedení *prvního dílu* Goethova „Fausta“, který vlastně sám o sobě je jen tragedií Markétky s prologem o Faustově snažení a bloudění, je-li tedy provedení jen tohoto dílu vůbec přijatelné jako něco, co nás fakticky obohacuje. To jest: je-li možno přehodnotit „Fausta“ jen v tomto prvním díle takovým směrem a tak daleko, jak je to pro nás zapotřebí. Goethe nedal do „Fausta“ vše, co my v něm dnes nalézáme. To je samozřejmé. A zase je tam mnohé, co my dnes nehledáme. Jsou v něm i časovosti, jimž se nelze ubránit, jež však mohou být chápány i v zcela jiném, případně všeobecnějším významu; jsou však i v něm zásadní myšlenky, jež bychom dnes jinak vyslovovali, jinak akcentovali. Nesmíme zapomenout, že Goethe – a právem – je zván básníkem olympsky klidným, šťastným polobohem; a že on své štěstí a svůj klid stavěl na něčem, co mu bylo pevným základem, co se však dnes ukazuje jako vířivý proud, který tříští a boří, až v kteréši zátočině začne stavět. T. zv. nesmrtelnost „Fausta“ – jako i jiných velikých děl – je zaručována právě proto, že mluví i jiným jazykem, než jakým mluvil Goethe, jazykem, jemuž by sám Goethe nerozuměl. Takové přehodnocení bylo by vlastně nejzávažnější u druhého dílu, jevištně ovšem ještě nevděčnějšího než díl první, jehož nedivadelnost je – myslím – nepopíratelná.

Tato otázka, na začátku podmíněně vyslovená, nevyžaduje však odpovědi po novém provedení prvního dílu „Fausta“ na Národním divadle. Přehodnocovat, to znamená samozřejmě hodnotit, to znamená založit tuto dramatickou báseň určitým, jasným způsobem. Zdá se, že tomu se právě říká *jevištní tvorba*. Nuže: to je to, s čím jsme se po více jak celé čtyři hodiny trvání „Fausta“ na Národním divadle vůbec nesetkali. Chcete-li vidět školský příklad režiséřských instinktivňátek, jděte do Národního na Fausta; chcete-li

vidět školský příklad eklektického nevkuusu a scénické motolice, jděte do Národního na Fausta; chcete-li vidět školský příklad oktávánské deklamace, jděte do Národního na Fausta. Ale nechod'te tam vy, který jste říkal, že nezdravá, hypermoderní naše režie úmyslně ubíjí zdravou a dobrou českou režii tradiční, ani vy, který jste horoval o „pocitivých“ realistických kulisách, ani vy, který jste věřil, že řada našich znamenitých herců je odstrkována jenom proto, že není ochotna přísahat na ten všecken zvrácený, hilarovsko-hofmanovský balast. Neboť byste si do očí musil vytknout lež.

Nechceme jásat nad úplným neúspěchem, který utrpěla konservativní část Národního divadla při provedení „Fausta“. Bylo jej možno prorokovat s jistotou, když víme, že dnes snad můžeme hledat a nalézat cesty jiné, lepší třeba, než má Hilar, Hofman, Dostal, ale nemůžeme rozhodně zůstat stát. Přesto však toto ztroskotání má svůj rozhodný význam kvantitativní: mluví co nejširě již skoro prostou mluvou číslic. A to je dokument.

Nevím přesně, co bych měl vytknout režiséru večera panu *Novákovi*. Přiznám se rád, že jsem jeho přítomnost či péči jeho pilné ruky ani nekonstatoval. Pan *Gottlieb* vrhl se na inscenaci pohybem značně humoristickým. Rozkrájel jeviště sice úplně neúčelně, docela protiúčelně už postavil všechny hlavní děje do vyšších a vzdálenějších pater, zato však náleží mu dík, že velkým prostorem dal zdání malosti, nehledíme-li k slohové pestrosti, jež připomínala přijímací salon zbohatlíka. Vtip, jak zabránit druhé galerii, aby pozorovala velkou většinu jevištního dění, byl znamenitý a myslím, že se úplně podařil.

Naučí-li se někdo dlouhé a obtížné roli dobře nazpaměť a pak ji špatně, jednotvárně deklamuje, říká se tomu Faust a hraje ho pan *Deyl*. Deklamuje-li někdo špatně a jednotvárně dlouhou a obtížnou roli, již se nazpaměť nenaučil, říká se tomu Mefisto a hraje ho pan *Hurt*. Ne, nechci přehánět, ale to mi musí pan *Deyl* i pan *Hurt* přiznat, že ani zdaleka nejsou s to tyto dvě veliké a vzácné postavy, jež herecky náleží ovšem k nejobtížnějším, ale rozhodně také

k těm, které dávají absolutní možnosti velkého hereckého tvoření. Pan Deyl i pan Hurt hráli bez docela jakéhokoliv ideového založení těchto postav a z jejich podání nezbylo skutečně nic jiného než trapný dojem deklamujících figurin. Velikou zásluhu na špatné jakosti deklamace má také prabídny překlad Vrchlického, na jehož nedostatečnosti nemění nic ani fakt, že jeho původce je již deset roků mrtev.

Jediným, alespoň poněkud skutečným vyvážením těchto deklamačních pustín byla paní *Vrchlická* jako Markétka a výjev Valentinův (pan *Karen*). Marta paní *Hübnerové* byla podmíněna příliš okolím. Její scény s Mefistem nesnesly nijak srovnání se scénami s Markétkou. I na ní bylo vidět, že večerů tak nešťastných, jako byla tato premiéra Fausta, nebývá ani v Národním divadle příliš husto.

Socialista 6. 6. 1923 pod zn. J. F.

Louskáček

*F. X. Svoboda: Ořechy; veselohra, provedená po prvé na Vinohradech
6. června 1923 za režie F. Hlavatého*

NESTOUDNOST umění, které jím nikdy nebylo, pohybuje se pohybem rovnoměrně zrychleným od Zlaté kapličky na vršek k svaté Ludmile. Šnek, který má vlastnosti domácího pána, vystrkuje růžky. Leze po cestičkách, jež jsou banální až k zvracení svou vyšlapaností. Sankce tomu, ve jménu původní tvorby divadelní, jde úmyslně proti původní tvorbě divadelní. Dobrá česká veselohra se jmenuje „Velbloud uchem jehly“, nemůže se jí tedy říkat „Ořechy“. Zajisté, tato jemná hra nečpí postelí, čpí však něčím fakticky horším: hloupostí. Historka o dvou „hluboce založených“ lidech, kteří jsou sobě zasnoubeni, aniž se znají – to by mohl být vtip, třeba šalomounsky starozákonní. Jen jej, prosím, alespoň vtipně povědět. Ale zde: Helena, tato „hluboká“ dívka, neliší se ani o máček od velkoměstské koketní husičky, která prochází parkem s rozevřenou knihou v ruce a s očima na všem obstojně vyhlížejícím mužském pohlaví, od krátkokalhotých kvartánů až k usedlým mužům v nejlepších letech. A pan doktor Valenta, který louská ženy jako ořechy, aby v nich našel jádro, to jest svého zemřelého přítele Jana Havelku (zdá se, že pěstuje tento sport pro sport), pan Valenta není taktéž o nic hlubší než vysychající Botič. Rozvázání dramatického uzlu, který se dávno již vyvlékl, je pak bezpříkladným vrcholem všech trapně seříznutých veseloherních vrcholů. Oh, dámy a pánové, vytleskejte autora! Jakže, což ani znamenitě vychované, divadelnický naprosto kompetentní, protože abonované obecnstvo nezabrání té neinteligentní zeleni v přízemí k stání, aby syčela?!

Z provedení „Ořechů“ na Král. Vinohradech nutno si všimnout hlavně scénické spolupráce paní Zdeňky Federerové (Praha III, Harrachovo nám. čís. 11), která vyzdobila jednající osoby pleteným zbožím. Záletným paničkám správného rady a profesora dala

v prvním jednání jumpy a přehozy jásavých a vyzývavých barev. Hloubka Helenina byla znamenitě charakterisována červenohnědým jumprem hustě pleteným a přiléhavým, kdežto hnědé dlouhé pletené šaty s velkými oky, jimiž prokukovalo spodní prádlo, měly patrně být scénickým náznakem zdánlivé, povrchní hloubky, skutečné však rozkošnické lehkomyšlnosti mladé a koketní Míly. A to je vše! – Pardon! Samostatné a vskutku také osamocené dílko, připomínající plnovouse a sraženě stylisované stařečky Ladovy, byl povídavý profesor Lacina (opět pan *Kovářík*). Jumper však neměl!

Socialista 8. 6. 1923 pod zn. J. F.

Frant. Zavřel: Boleslav Ukrutný

Tragedie o třech dějstvích. Pražská premiéra v Tylově divadle
27. března za režie Stan. Langer a ve výpravě K. Papeže

CO může být větší ukrutností než stvořit člověka bez duše, bez krve, bez těla a postavit ho před zraky divadelních lavic, aby směly říkat: já a člověk jedno jsme! Ó, svatý Václave! kdybys aspoň svatý byl, ty babo svíčková, ty boží dopuštění, ty stíne hektický! Ó, ukrutný Boleslave, kdybys aspoň ukrutný byl, ty příručí z porážky, ty prázdný mnohomluvný, ty slabá ničemnosti! Ó, Drahomíro, ty cáre papíru, zhyň! Že umřel Triglav, Perun, Svantovít a Lada, Vesna, Prie? Že umřel bílý bůh? Ne, to člověk umřel; a slunce nezastřelo svou tvář a hroby se neotvíraly a skály nepukaly a jepice řekla: zrodil se nadčlověk.

Jak dramatická byla by tato tragedie, kdyby k tomu stačilo, aby lidé útočně křičeli a tajuplně mlčeli s rukou neustále na meči. Útok, zápas – fráze, fráze. A i fráze dovede hluboce chytnout; ale musí se cítit, že překypuje s jeviště do hlediště, že pro ni na scéně už je příliš těsno, příliš málo místa, že se přelévá přes rampu, nesmí být jedinou výplní jeviště, mouchou, jež se v prázdnotě otlouká líně o kulisy a zapadá nakonec do budky napovědovy, naplňujíc diváka tichým uspokojením, že je konec jejímu nepříjemnému bzukotu.

Stan. Langer na svém proletářském divadélku dovede dělat podivuhodné věci z toho, co něčím je. Z týchž důvodů „Boleslav Ukrutný“ úplně selhal. Paní *Procházková* – Drahomíra? To ne! M. D. Rettigová nebo Fanka z „Loupežníka“, to je ona. A tak ji chceme vidět.

Socialista 10. 6. 1923 pod zn. J. F.

Okolo divadla

Reakce z moci

REAKCE! O tom slově hovoří se dnes ve všech pádech, v čísle jednotném i množném, vyslovují je s hrůzou politikové a kumštýři, žurnalisté, referenti, režiséři, dirigenti, profesori, „pokrokoví“ studenti, ba už i státotvorní socialisté mluví o něm s katedry stylem armádospásným, je tedy tady, nelze o tom již pochybovat. Znamení všeliká na zemi i na nebi nebyla znamením klamným. Teď se dostává do nové fáze. Reakce počíná otevřeně dobývat půdy. Stává se doslovně vši, která ssaje. Co pitomě reakčních referátů napsal již pan dr. Šilhan do „Národních listů“! Co pustých lží a štvanic proti dirigentu Ostrčilovi! Co zoufalých výkřiků po českosti z doby mamutí! A nikomu ani nenapadlo říci tomuto pánovi více než kterékoli jiné, obdobné veličině z okresu. Dnes mánesáci, hudební skladatelé i jedinci podávají obrněné protesty proti takovému štvání, žádajíce propuštění dra Šilhana z redakce „Národních listů“. A co se stalo? Pan - aš - zřezal Ostrčila za „Prodanou nevěstu“. Totéž, co dělal po celou dobu Ostrčilovy umělecké činnosti u Národního divadla. Týmž tónem osobně nízkým, nevěcným, nedoloženým. Touž methodou hudebního hotentota, který má k umění dva měsíce cesty. Na uměleckém významu ašových posudků se tím nezměnilo pranic. Zůstal docela v oblasti zuniformovaných a vlastenecky porostlých básníků i jiných kulturně zajištěných existencí z „Národních listů“. Ale výtvarníci i ti hudební skladatelé konečně poznali, že všechno to volání hladovějícího jde jim na jejich *lidskou* kůži. Že všechny ty útoky a špatnosti pana -aše- budou třeba již zítra brány co posudky vzácného odborníka a znalce od těch, kdož „mohou chtít“, aby je zbavili existence. Že tu jde o chleba. Jenomže tito umělci neodvodili z toho ty pravé důsledky, důsledky z příčin, které za celou tou věcí skutečně jsou.

U nás nemůže být ani řeči přímo o nějaké kulturní reakci. Neboť i ta reakce by musila znamenat nějakou akci, činnost, tvořivost.

Toho ve skutečnosti u nás není. Všechna kulturní činnost je tu soustředěna v táboře t. zv. pokrokovém nebo moderním, kdežto reakční klika – pokud se aspoň faktických činů týče – se již definitivně odmlčela. Takové reakce v kultuře nebylo by se tedy co bát. Pravá, ta nebezpečná reakce je specificky mimo kulturu. To je reakce politická, na níž je závislá reakce v kultuře. Stojí a padá s reciprokou hodnotou socialistických stran. U nás tedy nebude rozhodovat, co se kde reakčního píše, nejvýše v tom smyslu, že toho dodatečně využije ona moc, která rozhoduje. To jest – na příklad – že nezáleží naprosto nic na tom, co dělá dr. Šilhan v hudební rubrice „Národních listů“, ale velice záleží na tom, co dělá ctižádost a chtivá kapsa „soudruha“ Nerada. Fakt, že pouhý škrt jeho pera může změnit celý umělecký repertoár Národního divadla v Praze, je pro t. zv. kulturní reakci, která má viditelně za podklad korupci, důležitější než celá práce dra Šilhana, byť byla sebevětší a snad i pozoruhodnější, než ve skutečnosti je. Stejně je důležitý na příklad fakt, že abonenti Národního divadla se organisují proti umělecké správě Národního divadla. Není na tom nic divného, že velká většina jich je takovým abonentem jen z důvodů společenských. To je za dnešních řádů docela samozřejmé, stejně jako že třeba výkonný umělec do divadla se nedostane, protože na to není finančně dosti vyzbrojen. Ale že se se tito konvenční abonenti o své újmě pletou Ostrčilovi do řemesla, to je něco nového, dobově charakteristického. Oni chtějí ukázat, že „mohou“. Kdyby tato břichopasná cháska nebyla si tak zcela jista svou mocí, mocí svých ztučnělých prstů a akutně širokých tváří, neodvážila by se nikdy takového kroku. Statečnost není vlastností měšťáka již od velké revoluce. Zato úplně jeho vlastností je ukazovat zlatý řetěz nebo buldočí tlamu tomu, kdo je bezbranný. Tu ukazuje dnes na umělecké vůdce Národního divadla. Že se k tomu mohla odhodlat, vděčí opět jen reakci politické, která z něho, zásluhou „socialistické“ bezcharakternosti, udělala figuru nad jiné důležitou, počínaje plzeňským právovárečníkem z měšťanské besedy a konče vlasteneckou úctyhodností ztělesněnou v samotném dru Kramářovi. Tedy odtud

pramení ta nebezpečná kulturní reakce, ne z nějakých tiskových insinuací. Umělci sami jsou ve svém oboru proti takovéto reakci nechráněni. Skoch se dostal do Brna přes všechny protesty uměleckých kruhů. Frabša se dostane do Národního třeba proti celému „národu“, budou-li chtít ti, kteří mohou, nebo nevezme-li se jim tato moc.

Umělci, kteří protestovali proti řádění dra Šilhana, jsou většinou členy stran, které vlastně podmiňují tu celou „kulturní“ reakci. Kdyby z toho vyvodili správné důsledky, ubránili by se předně jedné zásadní chybě: nežádali by redakci „Národních listů“, aby zbavila Šilhana jeho referentského místa, kdyžť je samozřejmě právo referenta psát cokoli, třeba hlouposti, pokud se kryjí s tendencí listu. Zachování tohoto práva je více v zájmu kultury než jediné jeho přestoupení, třeba oprávněné. A za druhé: nespokojili by se – to je ovšem důležitější – platonickým zaslánem, ale udeřili by proti reakci přímo v jejích slabinách. Vyšli by snad ze svého oboru, ale právě pro něj je to nezbytné. Je v zájmu umění, aby planá mlha umělecké povýšenosti byla rozptýlena. Mluv, umělce, máš-li povinnost nemlčet!

Socialista 19. 6. 1923 pod zn. J. F.

Turandot

Italská komedie od *Carla Gozziho*. Přeložil *A. Breska*. Po prvé na Národním divadle 17. června 1923 v režii *K. Dostala* a ve výpravě *Zd. Burghauserové*

PROBLÉM moderního divadla je úplně mimo problém moderního dramatu. Ukazuje se čím dále tím častěji, jak skutečně platná je tato věta. Problém moderního divadla je naopak v tom, jaké hry ze starého divadelního repertoiru vybrat a jak je vypravit. Moderní drama netvoří vlastně vůbec skutečnou, dramaticky stavěnou divadelní hru. Přijímá do posledního písmene neklidnost a zmatenost doby. Moderní režie naproti tomu uplatňuje stále jasněji všechny přednosti svého zraku, který vidí velmi hluboko do dramatického proudu, a dovoluje proto vylovit všechny perly a perličky, jež se případně na jeho dně ukrývají. Moderní režie má dnes právě tolik možností, kolik jich je potřebí k účinnému provedení každé starší účinné hry. To není nijak málo a její úkol je tím vlastně zcela vyčerpán. Neboť účinnost se na moderní dramata – a můžeme říci přímo: dramata expresionistická – nikterak nevztahuje. Provádění her staršího, dávno již zanedbávaného repertoiru chce být považováno často za experiment. Není jím ve skutečnosti. Účinné provedení účinné hry je činem úplně regulárním, na nejlepší cestě k vytvoření t. zv. repertoírní hry. Provádění takových jednotlivých her a výsledky této práce dávají bližší poznámky k práci další, snad i klíč k tomu celému „problému“ moderního divadla.

Zatím bylo poznáno, že ten, kdo na divadle neustále vítězí, se jmenuje Shakespeare nebo Molière nebo některé jiné z těch slavných i méně slavných jmen, která družíme za oba vzorné herce-dramatiky. „Jsou to ovšem veličiny dávno uznané. Je snadno dávat za příklad jména, o něž není sporu,“ to by se asi dalo takovému konstatování vytknout. Myslím, že neoprávněně. Zde nejde o jména uznaná či neznámá. U nás v tomto směru nemáme nikoho většího

než Josefa K. Tyla, a přece právě dosti velkého, abychom i na něm poznali, oč vskutku jde. Že jde o t. zv. „lidový repertoar“. Úspěch, jaký mělo v neděli provedení Gozziho komedie na Národním divadle, tuto domněnku jen potvrzuje. Nejde ovšem zase o úspěch vyjádřený číslicí zdvihání a padání opony, který dnes roste představení od představení, spíš jako důkaz úpadku obecnstva než vzrůstu divadla samého. Jde o ten vnitřní úspěch, který udělá na celý večer z divadla jednu pěknou společnost, kde nic nezaskřípe a nic nevypadne z role a kde i nedostatek je přijímán jako vtip nebo docela empiricky jako nějaká tělesná vada našeho dobrého souseda, na niž jsme již dávno uvykli. Odkud se tedy vzal tento úspěch autora v širších vrstvách jistě neznámého, jehož sláva velmi zastíněna slávou někdejšího soupeře jeho, mistra Goldoniho? Právě odtud, odkud se berou úspěchy Shakespearovy, Molièrovy a odkud by se patrně braly i úspěchy Tylovy, kdyby nebyl českým divadlem tak důsledně opomíjen: z jejich *lidovosti*.

V XVI. století měla Itálie, zaplavená španělským nadvládám, skoro živočišný sklon ke komedii. Dvůr měl svoje komedie předních italských literátů, měl svoje komedie i papež a i lid měl svoje komedie. Ty ovšem nebyly pracovány předními literáty, vznikaly porůznu u divadelních společností a nakonec vlastně nebyly ničím jiným než improvisovaným dialogem na danou zápletku. Tomu se pak říkalo *commedia dell' arte*, která v t. zv. nižších vrstvách žila dlouho se širokými úspěchy. Zatím literární komedie houfně upadala, neboť literáti nedovedli pochopit, že by záchrana mohla být v něčem tak nízkém, jako je záliba lidu. Toho názoru však nebyl na př. sám Molière, který vlastně na podkladě *commedia dell'arte* vystavěl svou znamenitou veselohru. Až dvě stě let potom, ve století osmnáctém, poznali i v Itálii záchranu v této lidové komedii, z ní vyšel se svou reformou Carlo Goldoni, v jejím jménu tvořil své „pohádky“ Carlo Gozzi. Jednou z nich je právě „Turandot“.

Postavit tak na jeviště lidi celé, lidi nerozbité a pevné, a tak živě skloubit v dlouhou komedii jen prostou pohádku o ukrutně princezně Turandotě, kladoucí svým nápadníkům tři přetěžké

otázky, na jichž zodpovědění visí jejich život – to je přec velmi konkrétní úkol pro dramatika, který chce obecnstvu v divadle opravdu něco po divadelnicku říci. Nemuselo by snad ani být těch hovorů přímo do hlediště, abychom poznali, že takovému zájmu a takovému okamžitému reagování hlediště na všechny maličkosti na jevišti se zcela právem říká „kontakt s obecnstvem“, tedy opět to, čeho od dnešního divadla se v theorii neustále dožadujeme. A neříká-li se tomu všemu „duch divadla“, pak už v žádného ducha divadla nevěřím, čili – do češtiny přeloženo: mluví-li se již o krizi v divadle a je-li opravdu nějaká snaha dostat se z ní, pak nevede žádná jiná cesta než taková, na jakou opět ukázala Turandot, opět a opět po Shakespearech, Molièrech i těch nehraných Tylech.

Kdyby Národní divadlo mínilo pokračovat na této cestě tempem rychlejším, bylo by angažování pana *Veverky*, který při Turandotě na této scéně po prvé hostoval, vyhraným ternem. Gozzi měl humor přirozený, t. j. vkládal velice mnoho do interpretů svých vtipů, jimž ostatně ponechával pole značně volné, dávající možnost buď využití nedostatečného, nebo naopak přímo zneužití. Takové příslovečné figury Pantalona, Brighelly atd. mohly by se tu snadno stát kamenem úrazu. Na Národním naopak byly znamenitě vystiženy. Pan Veverka tedy, v roli vrchního eunucha Truffaldina, stal se první osobou večera. Byl to vjezd do Národního, byl to vjezd – i umělecky – velice slavný. V roli Brighelly důstojným protějškem mu byl pan *Viesner*, kdežto oba rádci starého vladaře, pan *Roland* a pan *Kohout*, byli zatlačeni poněkud do pozadí; ovšem na skutečné ceně výkonu to nemohlo ubrat pranic. Ze vzácně dokonalé souhry těžko by bylo vyjímát někoho – kromě těch čtyř, jichž exponovanost již sama je staví do zvláštní pozornosti – a neublížit jinému. A tak především důležitost prince Kalafa a princezny Turandoty i osudné její otrokyně Adelmy nutí mě, abych jmenoval jejich dobré představitele pana *Karena*, paní *Baldovou* a paní *Kronbauerovou*. Zato však nemůže být zapomenuto, že všechny ty udivující vysoustruhované figury, jejich řeč i jejich úspěch jsou především dílem režiséra večera Karla *Dostala*. Výprava paní Zdeňky

Burghauserové nadhazuje malou otázku o neemancipované ženskosti, která je mistrem v drobné formě, zatím co mnohé velké plochy nechává nedořešeny. Umělkyně však si byla vědoma, že tu jde o dramatickou dekoraci, a tak její soustředění vší té zářící malebnosti do posledního obrazu skutečně vzorně odpovídalo vznosnému rozluštění komedie. Jděte se ostatně podívat na „Turandot“, na její režii a výpravu, jež se tak úzkostlivě vyhýbají byť i jen podezření z koketerie s naturalismem, a neřeknete-li na zpáteční cestě docela závazně: „Pryč s realismem, naturalismus musí se scény!“, pak nevěřím, že to s divadlem myslíte opravdu dobře.

Socialista 20. 6. 1923 pod zn. J. F.

Plzeňská činohra j. h.

I.

Sofokles: *Král Oidipus*. Režie Josef Fišer. Výprava J. Skupy. Scénická hudba St. Sudy ml., dir. Jar. Žid. Na Vinohradech dne 20. června 1923

ANI nejpřísnější reserva k Plzeňským nedovede ochránit před zaskočením. A kdyby jakési dávné zvyky staročeské pohostinnosti nezavazovaly kdekoho k společenskému pokrytectví, řekl bych jim přímo, že jsou „šmíraři“. Nebyl-li v tom kus oné příslovečné drzosti, jež je lepší než poplužní dvůr, byl v tom jistě velmi malý kousek divadelní politiky, předvést „Krále Oidipa“ pražskému obecenstvu. Jsou ovšem lidé, jimž působí zvláštní potěšení vidět p. X. Y., takto dobrého operetního komika, v póze anticky tragické; jsou tací lidé ovšem i v Praze, ale i pro ně je půvab takové podívané obmezen na bližší známé, osobní styky atd. Provedení „Krále Oidipa“ mělo proto snad svůj lokální význam. A pak dost. My vidíme jen „pivní dědky“ v rouchu klasickém, jež je jim dále než pan Zavřel Sofoklovi; vidíme sbor „starců“, jejichž mládí, špatně zalepené koudelovými vousy, působí dojmem dítěte v cylindru; vidíme herce, jimž „nový“ herecký posunek působí potíže větší než láhev šaratice; a slyšíme jejich deklamaci, jež se bohdá nezměnila od časů Thámových. I toho ducha idylického diletantismu, který nad tou vši plzeňskou antikou poletuje, i toho je, prosím, vidět.

A přece zůstává faktem, že titíž herci hráli včera své role velmi dobře, že jsme v nich cosi dobrého viděli, alespoň to něco, co ukazovalo, že jsou více než „sluhové“ nebo „lid“ od kočovných společností, na jichž úroveň dnes upadli. Ale právě tento fakt dává zase nahlédnout do zákulisních příčin mizerného poměru Plzeňských k umění. Plzeňská činohra nemá režiséra. Dobrý herec nemusí být ještě dobrým režisérem, to je přece stará pravda.

I zkušený herec může být v režii pouhým diletantem. A to se ukázalo právě v „Oidipovi“. Pan Fišer jistě není na scéně ochotníkem a jeho figury, třebaže snad již forem ztrnulých, nepostrádají herecké účinnosti. Ale režisérem se nestane ještě proto, že přečte několik německých brožur či tlustých spisů o moderním scénickém projevu. Výsledkem takové sváteční činnosti je sice dobrá scéna (ta ubožačka si dá vždycky říci), zato však nemožní herci, s nimiž si režisér nevěděl rady. Stojí-li potom vůdce chóru s velebnou nehybností, jak to předpisuje Reinhardt, ale je-li při tom vidět, že je to pan Počepický, který by velmi rád rozhazoval rukama naprosto nestylisovaně, a tváří se proto jako nakousnutý meloun, působí to sice neodolatelně komicky, ale není to v přímých intencích Sofoklových. Je to snad nedostatečnost toho herce, ale není to jeho vina. To je vinou režie. Režie má vědět, s kým může skutečně počítat, komu může to a to svěřit a kdo se pro to naprosto nehodí. A není-li dostatek jistého hereckého materiálu, tedy raději nehrát. Dělat něco nad prostředky je hazardnost, která se nejen nevyplácí, ale je v tomto případě přímo nepoctivostí – k umění i obecnstvu.

Odpovědnost režie je tu ovšem podmíněna hereckým souborem. Když do celé scény zapadá jen jediná postava, postava sluhy krále (pan *Škrdlant*), jehož několik vět prožité deklamace vzbudí ve vás světlo a pak jen stesk pro to vše ostatní, co nenalézáte, je tu jistě něco už v základech pochybeného. Myslím na př. na královskou dvojici. Bezvadná, ušlechtilá Iokasta paní *Beníškové*, deklamačně dokonalý pan Jeníček v Oidipu – a přece nezapadají. Je tu vidět práci, je tu vidět možnost něco udělat – a přece je všechno zbytečné, k ničemu. Tříští se to o naprostou různorodost pojmání. Tady už vůbec nepřichází v úvahu nedostatečnost hercova. To vše padá jen na hlavu režisérovu, který vyšel odkudsi zcela libovolně, bez ohledu na to, že jeho herci stojí kdesi jinde a že si je – i když již dávno mohl – k tomu, co chce podniknout, nijak nevychoval.

Je tu tedy jedna otázka, zdá se, že veliké důležitosti: ví plzeňské divadlo, co chce? Ví plzeňské divadlo, čemu se říká cílevědomost nebo usměrňenost? Či pracuje jen nazdařbůh, libovolně, t. j. dělá si

žerty z divadelního umění? Hodí roli na herce, bez ohledu na obor či směr; „pásne-li“ – dobře! „nepásne-li“ – zle! ale hraje se přece. Takový dojem alespoň zanechalo druhé představení Plzeňských, které si za oběť vyžádalo Sofokla. Zbývají tři představení, aby tuto důležitou otázku zodpověděla.

II.

Max Brod: Půl srdce. Komédie o třech jednáních. Přeložil Draf.
Režisér Josef Fišer. Na Vinohradech 21. června

Předně poznámku mimoplzeňskou: *Max Brod* ve své komedii o půli srdce, kterou je tu po prvé uváděn na české jeviště v Praze, nepracuje prostředky právě vybíravými. Ale v této komedii, která – ochutnávajíc operetu – plnými doušky pije z tragedie, je něco zajímavého, co se nás i přes tyto vnější lacinosti zmocní. Zajímavé! Je to ovšem jistý druh šosáckosti, říci „zajímavé“, když se před vámi odehrává bolestná tragédie člověka, který nemůže žít se srdcem nerozděleným. Slavná tragédka Klarissa musí mít svého klidného muže, jehož miluje, a musí mít bouřlivého milence, jemuž nedává lásky o nic méně než svému muži. Musí žít rozpoltně, aby mohla tvořit, musí se vrhat na scénu jako z hořícího domu, musí žít proti všem pravidlům světa, aby ji svět mohl snést; neboť jenom tím je bez překážky její umění a jenom uměním je podmíněn její snesitelný vztah k světu. Půl hodiny zdržení jejího milence stačí, aby zničil všechnu její touhu po divadelní velikosti, půl hodiny stačí, aby překazil celé představení pro paní Klarissu, která je slavná, ale rozmarná. Že rozmarná? Nikoli, ale nešťastná až do základů své duše.

A – je zdravá? Je její běh, kterým mívá lidi a omamuje jejich smysly, je to běh genia? Nebo je to běh člověka chorobného, jehož umění je vystupňovaná abnormalita psychická a fysická? Její živelná nenávisť proti všemu malému, t. j. tomu, čím žijí statisíce lidí, není-li to jen reaktivní zjev, zjev proti normálnosti? A je-li jí abnormalitou

právě tato všednost, t. j. malost – kdo řekne své: *a přece!*? Ona, která silou své individuality vítězí proti všem a vlastně se všemi, nebo on, lidé všední, ne jenom měšťácky, konvenčně všední, ale i ti všichni ostatní, jimž slunce – třeba nekonvenční – ráno vychází a večer zapadá? Bylo by zdravé takové umění, jež by si vyžadovalo člověka lidsky *takto* rozlomeného a *takto* trpícího? A bylo by vůbec k něčemu?

Ne!

„Půl srdce“ je dekadentní hra o dekadentní ženě, jejíž umění je zjevem patologickým a která podlehně zítřka či pozítří, až podzimní mlhy, jež jsou údělem jejímu okolí, se roztrhnou a objeví se svět. Jsou scény v téhle komedii, z nichž číší všechna ta příšerná hrůza perversity, jako „Salome“. Scéna, v níž svádí Klarissa při intimním čaji vlastního muže, kterého donutí, aby improvisoval cizince, je projev stejného typu jako milkování Salome s Jonathanovou hlavou bez trupu. – Titulem „veselohra“ dal Brod hlupákům omluvu jejich smíchu. „Vždyť je to jen veselohra!“

Plzeňští, kromě slečny *Klokotské*, neměli asi, coby v této hře ukázali svého. Běželo to pěkně kupředu, ale bez zvláštního výrazu. „Natur-talenty“ přišly opět k slovu, a že nemohly hře nikterak ublížit, alespoň jí neprospěly. Velká úloha Klarissy byla slečnou Klokotskou nastudována vzorně, ale právě její podání stalo se patrným klíčem k povaze herečky, jakou Klarissa má být. Jinak nových poznatků o plzeňském divadle a jeho vadách, jež jsou již nepopíratelné, ale patrně nikoli smrtelné, jsem nezískal.

III.

Emanuel Bozděch: *Světa pán v županu*. Veselohra o třech jednáních.

Friedrich Schiller: *Marie Stuartovna*. Tragedie o pěti jednáních.

Vypravil Josef Skupa. Režisér obou her Jaroslav Počepický. Na Vinohradech 22.a 23. června 1923

I poslední a předposlední pohostinská hra plzeňské činohry na vinohradském divadle ukázala, že úspěch prvního vystoupení byl především dílem náhody. Plzeňská činohra ani zdaleka nesplnila to, co se od ní očekávalo po prvním večeru. Tím hůře ovšem pro ni. Přijela do Prahy s repertoirem, který si sama vybrala a který tedy, jak se zdá, považovala sama za vzorný. Netroufám si ani domyslet, co se za ním skrývá, co poskytuje plzeňské divadlo plzeňskému obecenstvu, co je to méně vzorné nebo nevzorné, co Plzeňští s sebou do Prahy nepřivezli. Několik případů již jsem jmenoval na počátku, případů, které nutily k rezervě, ale zdá se, že jsou případy ještě horší a jistě závažnější, než je reklamní extempore nábytku v „Dítěti“ nebo operetní kuplety Skochovy v „Paní Marjánce“. Ostatně k úhrnnému ocenění plzeňského divadla se ještě dostaneme. Zatím máme před sebou jednoho Bozděcha, který byl prý k zájezdu zvolen, aby „činohra plzeňská i po stránce salonních veseloher mohla pražskému obecenstvu předvést výsledky svých uměleckých snah“, a klasickou tragedii Schillerovu o Marii Stuartovně.

Pražskému obecenstvu měl být zkrátka ukázán druhý velký „režisér“ Plzeňských, pan Jaroslav *Počepický*. Stalo se! – Bohužel! První jeho utkání, s Bozděchem, skončilo vítězstvím Bozděchovým. V několika minutách byl pan režisér složen na lopatky – veselohra běžela automaticky svou přirozenou jevištní silou, kterou ji nadal autor – a tak jen v roli malého pána světa ohrožoval poražený režisér vážně a nezmarně vítězného Bozděcha.

Hůře to dopadlo pro Schillera. Hned po zdvižení opony byl pan *Počepický* tipován za vítěze, přesto však Schiller po pět obrazů bránil se urputně, až konečně v obraze šestém zdařilým „knockoutem“ sražen byl k zemi za jáсотu placeného hlediště. Bylo by samozřejmě chybou klást menší požadavky na režiséra původní veselohry než na režiséra klasické tragédie. Bylo by však možno vysvětlit si nedostatečnost jeho režisérské práce z nějakého jeho – ovšem mylného – přesvědčení, že takové veselohře v rychlém běhu provinciální sezóny stačí i pouhé konvenční provedení. Co však říci o režisérovi, který se holedbá být s to provést na příklad „Marii

Stuartovnu“, a při tom nedovede ani napsat ideový článek o prováděném díle. A opět: ne, že by se o něj ani nepokusil. Ó, ano! Ale nedá do něho více než nestrávený obsah své občasně četby. O panu Počepickém není možno říci, že by na „Stuartce“ nepracoval. A o to tu právě jde, že to je práce opět zjevně diletantská, a to tentokráte práce diletanta netalentovaného.

Pan Počepický napsal do „Divadelního listu“ Plzeňských, že provádí „Stuartovnu“ stylisovaně realisticky. Co to asi je – v podání Plzeňských? Tentýž divadelní pathos starých rytířských činoher, které se za blahých dob hrávaly v loutkových divadlech sbory dobrých a starých poctivých učitelů pro napjatou školní mládež. Něco takového, s čím se setkáváme tu a tam u divadelních společností starého zrna, kde dobráckost a poctivost je znázorněna poklidným basem, úskočnost a zrádnost přihrblým šepotáním, láska tenorovou vášnivostí, hrdinnost hlasitým barytonem – a tak dál, stále se stejnou tradiční „propracovaností“. Do té se zvrhají všechny režisérské snahy Plzeňských. Proč? To je otázka, kterou zodpovědět, znamenalo by dotýkat se nešetrně schopností obou plzeňských režisérů. Pan Počepický provedl také dramaturgickou úpravu „Stuartovny“. Tak pietní, že – pln bezohlednosti k obecnstvu – donutil je vyslouchat celou scénu loučení v tónu tak hrubě divadelním, že to budilo až odpor.

Šedé neutrální kulisy pana Skupy nebyly špatným nápadem. Ale hned v prvním obraze byly sestaveny tak nešťastně, že nám pro celý večer vnutily pravdu o své plátěnosti. Jediným bezvadným a dobrým uměleckým kladem tohoto představení byly některé návrhy kostýmování. Hra ensemblu byla tentokráte bez výjimky na úrovni režie. Slečna *Klokotská* v roli Marie Stuartovny zklamala. Nebýt její vrozené umělecké diskrétnosti, byla by snad i urážela svou hrou. Takto zůstaly alespoň okamžiky, kdy sporadicky vřelý přednes probouzel v ní člověka. Ani paní *Beníšková* necítila se tu doma. Byla v zřejmých rozpacích v podivuhodné společnosti Schiller-Počepický a utekla se ke konvenčnímu zabarvení své

Alžběty. Byla to posice nehájená, nepadla jen díky svému chabějšimu okolí. O ostatních výkonech je pak slušno – nehovořit.

IV.

Úhrnem

Plzeňská činohra přijela do Prahy, pochlubila se tu problematickou hodnotou svých her a odjela opět, zanechávajíc nás tu v trapné nejistotě o osudu divadel našich provinciálních měst. Pokud byla v Praze, naplňovala vzduch jakousi předrážděností, která nutila nás již z pouhého pudu sebezáchovy reagovat ostře proti zdeptávající malosti a ubohosti jejího umění. Ale když přestalo pro nás již nebezpečí jejích pohostinských her, zdá se, že můžeme klidněji uvažovat o tom, co ji přivedlo na myšlenku pražského zájezdu, i o tom, co ji tak nízko umělecky postavilo.

Finančně byl zájezd do Prahy akcí již předem prohranou. O tom plzeňská činohra nemohla nevědět. Nemohla nevědět o úpadku návštěv činoherního obecenstva vůbec. Nadto nebyl zájezdový repertoár volen tak, aby upoutal svou šlágrovitostí. Sofokles nebo Schiller, to nejsou dnes jména, která by přitahovala. Plzeňská činohra mohla mít na mysli snad poměrné hospodářské úspěchy zájezdu Olomoucké opery. Ale tu snad zase nemohla se dopustit té neprozřetelnosti a nepovšimnout si, že za takové úspěchy děkují Olomoučtí především populárnosti hraných oper (a operet!), po nichž se pražskému obecenstvu velmi stýská od té doby, co Národní divadlo přestalo být ochráncem tohoto úpadkového vkusu a stalo se skutečným Stánkem umění. To tedy, myslím, plzeňské divadlo vědělo. Přijelo-li i přes to, mělo tu patrně cíle především jiné než výdělečné. Chtělo si přivést z Prahy oficiální potvrzení své umělecké vyspělosti, ponoukáno jednak nekritičností oné části plzeňské „umělecké kritiky“, která považovala „positivnost“ v poměru k němu za věc bontonu, a za druhé trucovitostí k té části kritiky, jejíž obzory nebyly uzavřeny Homolkou a Silvánským

vrškem a která tedy ze své vnitřní umělecké potřeby nemohla jinak než stavět se proti nekultivním akcím z divadelní správy. Velikou zásluhu o zájezd má ovšem i sám nedostatek autokritičnosti plzeňského divadla.

Plzeňští přijeli do Prahy s jistými uměleckými ambicemi a to má ještě jiné pozadí. Je to totiž opět projev kulturní závislosti Plzně na Praze. Všecka hesla o kulturní decentralisaci se Plzně netýkají. Tam se samostatný vnitřní život nikdy neuchytil a jen léta nejvypjatější umělecké éry plzeňského divadla, od počátku ředitelování Karla Veverky, znamenala cosi skutečně svého a samostatně tvořivého. Dnes se divadlo více než kdy jindy úmyslně připoutává k divadlu pražskému a to mu ovšem ani na významu, ani na tvořivé síle nijak nepřidává. Proč tato závislost? A proč tato netvorba? Otažte se po uměleckém vůdci! Dnes je ředitelem plzeňského divadla pan Bedřich *Jeřábek*. Jsem zcela vážně přesvědčen i o jeho obětavosti, se kterou řídí a hospodářsky zakládá scénu ne příliš výnosnou. Ale on není umělcem, který by jí dovedl vdechnout pohyb. Je v tom kousek lidské tragédie, v té úpornosti, s jakou bojuje boje předem prohrané, podporován mocí své ctižádosti. On přemýšlí o tom, co by mělo být, přemýšlí, ale jaksi odtažitě a přes obecenstvo, a ne takovým myšlením, které znamená činnost. On divadlu nemůže nikdy prospět, třebaže by to bylo jeho nejvřelejší přání a třebaže i vnější okolnosti by mu tuto možnost poskytovaly. Naopak, způsobem jeho myšlení je již dávno vyvrácena domněnka, že divadlo si vychovává obecenstvo. Nikoli, plzeňské divadlo je vychováváno obecenstvem. A jde to? Ano! Počet vyprodaných operet a zkrachovaných dobrých činoher to dosvědčuje. To jsou tedy výsledky velmi špatné.

Nebylo by však tak zle, kdyby tu řádný šéf činohry a šéf opery byl nápomocen radou svému řediteli. Toho také u plzeňského divadla není. Měli jsme tu příležitost poznat oba plzeňské činoherní režiséry. Viděli jsme, jak oba diletují v tomto oboru. Pan Josef *Fišer* má ovšem v sobě také ten základní rys poctivosti. Je jisto, že se na mnohé své režie řádně připravoval. Ale vše to zůstalo právě jen na povrchu, nebylo to v jeho umělecké povaze tak zaseto, aby to

dovedlo také růst, kvést a dávat plody. Bylo mu samozřejmě těžko být vůdcem tam, kde byl teprve veden. A třebaže jeho pokusy chtěly působit zdáním důkladnosti, působily především dojmem nedohotovosti, nepromyšlenosti, diletantismu. Druhý režisér, pan Jaroslav Počepický, je režiséřská naivka. Bylo to až k pláči, s jakou prostotou se díval na divadelní svět a s jakou podivuhodnou samozřejmostí – která je přece nejvlastnějším druhem naivnosti – přijal za starou pravdu, že je dobrým činoherním režisérem. Jemu je především práce náhodou a objevení poloslepé a pokulhávající zkušenosti pokládá za objev nový a svůj. Ve skutečnosti pak je v roli režiséra stejným ochotníkem, jako by byl v roli nějaké „komické staré“. – To vidíme tedy v činohře. Opera je považována za slabší stránku plzeňského divadla a je na nás, abychom si ji nepřáli poznat.

Škoda jen, že mi není možno promluvit o výpravách pana Josefa Skupy. Víím, že dobrý nápad nebo malebná scéna není vše, a o účelnosti nevím nic tam, kde vlastně není režiséra. Přece však zdá se, že pan Skupa alespoň něco umělecky pro plzeňské divadlo znamená.

Činoherní soubor sám je těleso vnitřně nestejnorodé i nerovnorodé. Jsou tam herci, kteří se opravdově propracovávali k svému výrazu a pak na něm ustrnuli unaveni tím, že na nich nikdo nic více nepožadoval. Jsou tam herci, kteří mají také své velké kvality a kteří se neustále vyvíjejí – tak, jak je to správné, že ano, mistře Vojane! – ale pro svou ohebnost jsou neustále v nebezpečí, že svým okolím budou svedeni na scestí. A konečně jsou tu ti, které jsem nazval „natur-talenty“, herci, jimž divadelní inteligence vystačí na dvě figury: dobrou a zlou, protože jiných nikdy nepoznali. Právě tito udávají tón celému souboru, tón, který se tak snadno přijímá, protože znamená: jenom hrát. Tvořit něco, to je jim vzdáleno, protože naprosto cizí. Tak jako na vnějšek i na ně účinkuje samozřejmě nedostatek vůdčí síly. V mnohých je něco neprobuzeného, něco neobjeveného, vyskočí to někdy jako jiskřička a pak to zase zhasne. Dobrý režisér by to objevil a mohl by na tom stavět velké věci.

Styl, plzeňské činohře vlastní, je naturalismus. Již několikrát jsem pozoroval, že naturalismus je styl z nouze. Tak je to u Plzeňských. Plzeňští nedospěli k naturalismu. Oni na něm uvízli. To je ovšem zlá chyba. Ale i ona, jako všechny ty chyby předcházející, má podklad stejný: nepřišel prostě nikdo, aby zde zafoukal trochou černých myšlenek a oživil trochu tu hromadu trosek, kterou z divadla udělal naturalismus. Plzeňské divadlo je uzavřeno novým proudům, ano. Ne však zlou vůlí k nim, ale něčím mnohem horším: nedostatečností. Dobrá vůle tu je, Plzeňští se několikrát pokusili o moderní scénický projev, ale vše troskotá o vnitřní nedostatečnost a nemožnost. A to je pro ně vůbec velmi charakteristické, že – alespoň tak, jak se nám v Praze ukázali – jsou neustále plni dobré vůle, ale činů se jim nedostává.

Plzeňské divadlo trpí jen zdánlivě spoustou různých nemocí, z nichž každá zdá se smrtelná. Ve skutečnosti asi je to jen jedna nemoc – a nikoli smrtelná, protože jsou tu možnosti odstranění její podmínky. Není to vlastně nic jiného než zopakování všech referátů o zájezdu plzeňské činohry i tohoto článku: *plzeňské divadlo potřebuje novou vůdčí sílu*, potřebuje skutečného šéfa činohry, potřebuje skutečného, neamatérského režiséra! Změna uměleckého režimu? Nikoli! Jen výměna režimu neuměleckého za umělecký. Dokud plzeňské divadlo nedá záruky faktické umělecké činnosti – a jimi mohou být jen dobří umělci na svých vlastních místech – dotud se bude mluvit o následcích a nebezpečí provincialismu, jež jinak jsou jen pouhými strašáky.

Socialista 22., 25., 26. a 27. 6. 1923 pod zn. J. F.

Večer blaseovanosti a nudy –

byl ve Stavovském divadle 28. června t. r. při premiéře společenské komedie „Milování“, kterou napsal Paul Géraldy a přeložil H. Hackenschmied. Činí-li dva totéž, nemusí to být vždy totéž. Ale manželský trojúhelník je geometrický útvar o dané straně a úhlech přilehlých, všechny jeho další prvky jsou snadno vypočitatelné. A kdybyste vypočítávali třetí úhel nebo stranu, výšku, těžiště, cokoli, vždy již by se našel někdo před vámi, kdo došel k týmž výsledkům, vycházejí z týchž daných veličin. Manželský trojúhelník již dávno přestal být na scéně akutním, manželský trojúhelník je dramatická přežilost, která se snese, je-li vtipnou retrospektivou, ale která nudí, do hloubi duše nudí, je-li svéprávnou obměnou pro moderní divadlo. Vždyť i ten náš Jaroslav Maria sestrojoval raději manželský lichoběžník; nezachránil tím sice nic, alespoň však ukázal, že i starší a ne nejvýznamnější dramatikové neodvažují se přímo něco si začínat s tím dávno a dávno odbytým trojúhelníkem. Pan Géraldy – mladý a talentovaný dramatik francouzský – byl názoru jiného a Stavovské divadlo, zdá se, také. Nuže, nenáleží-li nám rozhodovat o divadelním čase, který je stejně vzácný uprostřed jako v pozdní sezóně, nenáleží-li nám rozhodovat o herecké práci, která není o nic levnější v červnu než v prosinci, náleží nám přece říci, že blaseovaná hra pana Géraldyho o blaseovaných a hysterických lidech, spoléhající na blaseované obecnstvo, setkala se u nás s obecnstvem zdravým a živým, jež nudila, ukazujíc se stále a stále v celé své nemohoucnosti. Nové myšlenky nemá, dramatickém spádu nemůže být ani řeči, psychologická kresba trpí sešlostí věkem, mluva je banální, až zuby trnou, zkrátka – hýříc absolutními pravdami, jako: „život je okamžik“, „život je zlý“, „život je život“ – celá tato komedie je stravitelná snad pro degenerované žaludky pařížských světáků a kokotek, z jichž světa patrně si vzala své typy, pro nás jí však zapotřebí není a také nebylo.

Hráno bylo tak, jak obecnstvem přijímáno. I výprava režie i herci, vše neslo na sobě stopy nudy a blaseovanosti. Bylo nám to

vše tak velice cizí, a především: bylo to vše tak velice unavené, že divadelnímu referentu nezbývá než očekávat – dva roky prázdnin.

Socialista 2. 7. 1923 pod zn. J. F.

Ingeborg

Společenská komedie o třech dějstvích. Napsal Kurt Götz. Po prvé ve vinohradském divadle dne 18. července 1923, za režie K. Vávry

HRA, která po dvě hodiny baví obecenstvo k neovladatelnému smíchu a nakonec propadne jeho naprostou, až skoro tupou lhostejností, náleží patrně k onomu druhu her, jež nazýváme zajímavými, aniž pátráme dále, co by toto slovo mělo znamenat. Naprostá lhostejnost obecnstva v tomto případě nebyla jistě nějakým němým protestem, k jakému jsme vydraždováni buď proto, abychom vyjádřili své přezírání malichernosti nebo odporudivosti tendence té či oné hry – nebo pohrdání nesnesitelnou malomocností autorovou. V tomto případě prostě nadešel okamžik, kdy se divadlo rozdělilo na dvě části – hlediště a jeviště – a zatím co jeviště dožívalo ještě několik minut tvůrčí setrvačnosti, odpoutané hlediště bylo již na cestách k domovu, v nichž konec představení nebránil mu více než přejíždějící elektrická tramvaj.

Ingeborg je komedie veskrze konverzační, její zajímavost a její přitažlivost tvoří především vtipy, jimiž se odpovídá na otázky neméně vtipně položené. Trocha burlesknosti a trocha paradoxů – zázrak, jak dvěma rybami a pěti chleby nasytit několik tisíců. I tři jednání, na něž dovedl Götz natáhnout nejprostší a nejvyužitější motiv všech komedií, muže, jeho ženu a přítele, neděkují za svou existenci ničemu jinému než slohové obratnosti, řeči za každé okolnosti vtipně stavěné. Ta tři jednání jsou jen slovní přípravy pro jediný čin, pro oddání se vdané Ingeborg dávnému – nedávnému milenci Petru Petrovi. V okamžiku, kdy Petr se rozhodne nedbat tak úzkostlivě svých sympatií k jejímu muži, kdy se rozhodne jít na rendezvous u potoka, aby z noci přijal tělo Ingeborgino, opona padá. To není zajisté ani špatný nápad, ani – podle napínavosti této komedie soudě – špatně postavený na jeviště. Všecko je tu tak jednosměrné, že nepřipouští vedlejších myšlenek a dává tu jen dvojitou možnost: buď naprosto upoutat, nebo naprosto zlhostejnit, podle

poměru ke konečnému činu. Také skutečně tehdy, kdy Götz svévolně vztáhl ruku na tuto jednosměrnost, kdy všechny hrdiny své komedie zcela bez vnitřní nutnosti opil punčem, zapletl rázem provazy mezi hledištěm a jevištěm maximálně napjaté a ovšem, zpřetrhal je. To je ten okamžik, kdy se jednotné divadlo rozdělilo na dvě části. Žertík s opilci, jehož cena bývá často více méně problematická, jehož povaha však je vždycky nebezpečná, zaplatil Götz konečným neúspěchem své hry. Jinak musíme přiznat, že v této komedii ukazuje Götz svou dramatickou živost a mladost, i když takového pohyblivého a stále útočného Petra Petra typu loupežníkovy nevidíme zde po první a i když víme, že s této strany dramatickou spásu očekávat nemůžeme.

Bylo by ovšem špatným vtípem žádat na Vinohradských, aby v nepřiměřeném dusnu a po tak krátkých prázdninách hráli čile a svižně. Slyšeli jsme tedy mnohé zaskřípání a nesouhru při této premiéře, scéna s punčem byla pak skoro jako závody o Rudlův memoriál, přes to však celkově stáli nad průměrnou úrovní letní sezóny, což je jistě potěšitelný zjev. Pan *Vávra* zarezíroval hru velmi obratně, využiv všech možností takové konverzační hry, jako je Ingeborg. Také jako představitel Petra Petra pohyboval se v nejlepších cestách, jež mu patrně bylo vybírat z této postavy tak mnohoznačné. Ostatně hrál především sám sebe. Podání Ingeborg by zasluhovalo více naivnosti. Smyslná vyzývavost distálních končetin slečny *Scheinpflugové* názorně vysvětlovala vášnivost a chtivost Petrovu, nebyla však na druhé straně nijak vyvážena onou podivuhodnou neviností, kterou autor Ingeborg ve skutečnosti nadal. Paní *Ptáková*, roztomilá teta Otylie, která nikdy neopominula být duchaplná i za cenu své duchaplnosti, již zakrývala svou měšťanskou nemorálnost, hrála jako nejlepší postava premiéry. Pan *Vrbský* jako manžel Ingeborg a jeho sluha Konjunktiv, pan *Kovářík*, neměli, co by na svých rolích mohli pracovat po svém. Přidrželi se poctivě hry a její režie.

Socialista 20. 7. 1923 pod zn. J. F.

Okolo divadla

Reakce periodická, t. j. reakce z hlouposti, mazanosti a ničemnosti

KDYSI byl tisk pyšně nazván sedmou velmocí a jeho moc často skutečně sahala dále než panovnická nebo parlamentní. Dnes dostoupila tato sedmá velmoc rozsahu obrovského, ale z její moci nezbylo jí téměř nic; omezuje se na moc sekundární, při vši odbornickosti žurnalistiky nikdo v praxi nedává přílišný důraz na její teorie. Papír stal se dnes zbraní příliš měkkou, nedostačuje naprosto v tom světovém boji, který se právě nyní bojuje na život a na smrt mezi třídou vládnoucí a pracující. U nás kromě toho je moc tisku velmi omezena: předně – pokud jde o žurnály opoziční – stálými konfiskacemi a za druhé – pokud jde o žurnály vládní – naprostou bezcharakterností jejich tendence. Denně bílé skvrny nebo celé bílé strany listů vládnoucích tříd nepohodlných oznamují pouze to, že není nikde poměrů tak normálních, tak konsolidovaných jako u nás, že nemůže být ani řeči o brutální diktatuře měšťácké a že již dávno skončily ty ubohosti a hlouposti censorské, které křičely k nebesům, až samy sebe přehlušovaly, ačkoli měly dlouhé uši. A na druhé straně denně černý tisk listů měšťáckých a měšťácky nakudrnacených socialistů dokazuje, jak snadno je stát se z velmoci služkou moci, prodejnou holkou pro všechno.

V takové době stává se hlavní otázkou tisku jeho potence a jeho charakternost. Když nedávno započal boj o pokrokovost Národního divadla, ukázalo mnoho lidí svůj pravý profil. Divadlo, jako všechno umění a jako kultura vůbec, je samozřejmě v úzké spojitosti s dobou, čili je politické. Poměr tisku k němu je tedy – jako jeho poměr k ostatním zjevům – vázán otázkou poctivosti a ovšem také schopnosti. Obraz, který se nám ukázal, když jsme se takto na jednotlivé projevy podívali, nebyl právě utěšený. Téměř pravidelně – šlo-li o projev reakční – měli jsme co dělat s ničemností, vypočítavým lišáctvím nebo notorickou hloupostí. To bylo nejčastěji.

Reakce z hlouposti vypadá docela jinak než reakce z moci. Sama o sobě není nikterak nebezpečná, zato však rozhodně velmi směšná. Vyhledává neschopnost lidí schopných. Tam, kde reakce z moci může prostě říci: bude to tak a tak, reakce z hlouposti snaží se odbornicky zjistit, proč by to tak a tak být mělo. Takový způsob reakce *byl by* ovšem pro umění mnohem závažnější a proměnil by t. zv. pokrokovost při nejmenším v něco, o čem by bylo lze diskutovat, *kdyby* reakční strana byla natolik schopná, aby mohla pracovat věcnou a skutečně odbornou argumentací. Kdyby v ní prostě byli lidé, jimž konservativnost nebyla zastavením nějaké Činnosti a kteří by reagovali na moderní směry *z nutnosti svého směru tvůrčího*. Místo toho však stále musíme konstatovat, že každý takový reakční projev je čistě jen fyziologickou reakcí, že tu reaguje někdo, komu v obzorech nejužších je Vaškova operetní komedie stejně jako nedělní vepřová zvykem neporušitelným, jehož každé překročení zavinuje špatné trávení a pálení žáhy. Takový projev pak ovšem nemůže být brán vážně, t. j. nemůže s ním v daném oboru být diskutováno, ale je vždycky záhodno, aby byl registrován.

Reakce z chytráctví je nebezpečnější než reakce z hlouposti, je s ní však vždy v úzkém spojení. Je nebezpečnější pro to, co se za ní skrývá; bývá to obyčejně zájem o vlastní osobu, a tedy pohnutka velmi silná. Přestává být nebezpečnou, jakmile je tato pohnutka objevena. Když se na příklad v „Českém slově“ vyskytne článek, že dnešní umělecká správa Národního divadla nestojí za nic, protože studuje věci, jež měly být již dávno – za staré správy umělecké – nastudovány, je to očividná hloupost. Když tato hloupost nemá pohnutku svého vzniku sama v sobě, nýbrž směřuje k jiným, zatím neznámým cílům, je v tom již chytráctví, jež může být nebezpečné. Ale když se objeví, že to jen bratr F. S. Frabša rád by se dostal na nějaké vůdčí místo, přestává to být vůbec zajímavým a dostane to náťer akutnosti, až politické vlivy, politická moc, začne pana Frabšu protěžovat.

Reakce z ničemnosti spojuje v sobě obyčejně hloupost mazanost a je nejčastějším zjevem u lidí nad jiné charakterních. Takové ničemnosti

se dopustil na př. pan F. V. Krejčí v „Právu lidu“, když proto, aby ochránil technické správce divadla – své soudruhy – hodil prostě všechny umělce přes palubu.

Periodická reakce zabírá širokou frontu našeho tisku denního, týdeního i revuálního, frontu jednotné úrovně: „Výzvu červenobílých“, „České slovo“, „Humoristické listy“, „Právo lidu“, oba speciální časopisy „Divadlo“ a „Československé divadlo“ atd. Z uvedených důvodů není na tom nic divného, že se „Právo lidu“ nebo „České slovo“ postavilo do této fronty. Také „Výzva červenobílých“ se samozřejmě nemůže stavět kladně k divadlu, které chce být pokrokové, třeba i jen v rozsahu nepřekročujícím meze měšťáctví. Domnívají-li se „Humoristické listy“, které se udržují v stále oblibě čtenářstva odkrýváním půvabných ženských lýtek, protože se svými zásobami obávaných tchyní, zapomnětlivých profesorů, mazaných Michlů a pitomých Vašků by zkrachovaly již po dvou číslech – domnívají-li se tedy, že z těchto důvodů mají legitimaci k uměleckému úsudku, nelze se s nimi přit, možno však zajisté mít o tom názor naprosto odchylný.

Povážlivější je, že oba odborné časopisy divadelní, jeden oficiální orgán Matice divadelní, druhý – oficiální orgán organizace československého herectva, téměř zásadně negují umělecké činy Národního divadla. Očekávali bychom, že tyto *odborné* časopisy *odborně* posoudí Národní divadlo a jeho dnešní uměleckou správu, že vytknou ty a ty jeho chyby a – budou-li to chyby rázu zásadního – třeba se proti němu zásadně postaví. V tom je však právě tento zjev povážlivější, že se tak ani u jediného z nich nestalo. Jak „Divadlo“, tak i „Československé divadlo“ (a to zvláště) v zastřených poznámkách, v útocích ničím nedoložených, stále a stále informují své čtenáře vědomě ve směru proti dnešnímu Národnímu divadlu, aniž jen jednou alespoň dají těmto útokům jedině platnou formu konkrétních a pravdivých faktů. Situace tato je tím trapnější, že není „pokrokového“ časopisu divadelního, jímž by vliv jejich mohl být neutralisován. „Jeviště“ zaniklo, „Divadelních letáků“, jež byly ostatně jen platonickým konstatováním krise, vyšla

dvě čísla a jednotlivá vystoupení divadelníků na obranu pokrokovosti byla rušena různými extempory některého z dramatiků. To jistě není ani nic zdravého, ani nic radostného. Snad v sezóně, na jejímž začátku právě stojíme, dočkáme se alespoň toho, že bude vydáván takový pokrokový list, který by již svou existencí znamenal ochranu poctivých snah uměleckých, obdobných snahám opery i činohry Národního divadla. Jestliže již umělcům samým je velmi těžko bránit se proti reakci z moci, u nás jistě velmi mocné, bylo by naprosto nesprávné opouštět posice i tam, kde neschopná reakce z hlouposti, mazanosti nebo ničemnosti dovoluje si dnes rádit, povzbuzována především právě tím, že se k jejímu řádění příliš mlčí.

Socialista 22. 7. 1923 pod zn. J. F.

Uzel

PROTI „Lijáku“, kterým si Petr Petrovič před dvěma roky dobyl u nás, jako dříve v Charvátsku, velkého úspěchu, je jeho druhá veselohra *Uzel* (uvedená na vinohradské jeviště 21. července 1923 v dobrém překladu Jana Hudce, v režii F. Hlavatého a výpravě J. Weniga) motivicky značně chudší. Svědčí to však o dobrém dramatikovi, že i za tak malých možností dovedl splést uzel, který po třetím jednání rozplétal, aniž kdekoli působil dojem schválnosti. Na rozdíl od jiných veseloher, kde vtipná exposice, trvající dvě třetiny hry, obecnstvo rozesměje a třetí třetina, věnovaná vlastnímu ději, je uspí, tato veselohra Petrovičova slibuje velmi málo ve své jednoduchosti, skoro až příliš spádné exposicí, hotové již v první polovici prvního jednání, zmocní se však diváka hned od počátku vlastního děje a dovede si jeho zájem udržet až do konce. Je zajisté s nadšením uvítatelná v této meziroční době, kdy návštěva divadla stává se smutnou povinností: opustit vytouženou blízkost „lesů, vod a strání“. Za snížené teploty a zvýšených kritických měřítek by však patrně neobstála. Nemá uměleckých hodnot mimo svou účinnost. Má sice dramatický spád, ale jako špatně vychovaná řeka: proudí po povrchu a dole jsou stojaté vody. Také slovo je pro ni mrtvou dekorací. Nevyužívá slov. Spíše je jimi zdržována a mnohdy o ně klopýtá.

Hráno bylo velmi špatně. Nejenže nelze mluvit o jihoslovanských typech. Ty bychom konečně vinohradským hercům odpustili. Ale při premiéře „Uzlu“ setkávali jsme se s tím základním nedostatkem špatné hry, jež mění jednající osoby ve více či méně se namáhající herce, u nichž vždy předem můžeme stanovit, o co se asi právě budou snažit. Všecku příkladnou mělkost hereckého podání tu máte před sebou jako na tabuli. Nad tento podprůměr vynikal jedině pan Štěpánek jako Stevan a slečna *Gabrielová* jako Bojka; její výkon však

značně trpěl její indisposicí. Režie pana *Hlavatého* poctivě se snažila podškrtnout slabší stránky hry, lepší pronikly samy sebou.

Socialista 25. 7. 1923 pod zn. J. F.

Čtyři akty od včerejška

Ferd. Frant. Šamberk: „Palackého třída č. 27“. Na Vinohradech
27. července 1923 za režie B. Stejskala, ve výpravě J. Weniga
a s meziaktní hudbou A. Nademlejnského

ŠAMBERK na Vinohradech je zajímavý pohled na maloburžoasii z osmdesátých let; ne samozřejmě tím, co dává, ale tím, co předpokládá v obecnstvu. Stylově hráli ho na Vinohradech také tak, jak asi hrán byl, nesnažili se nikde přibližovat ho dnešku podepřením jeho naivností ani překreslením jeho – zdálo by se – zastaralých typů. A přece nikde nenarazili. Naopak. Přijat byl s radostí, s upřímnou veselostí. Setkal se většinou s obecnstvem, jež se v základech nezměnilo od dob jeho vzniku, nekladlo požadavků větších nebo vůbec jiných než to obecnstvo včerejška. Maloměstské – jako obyvatelstvo malého města i svým hospodářským postavením – bylo a maloměstským zůstalo. Ba, tím radostněji přijímalo provedení staré veselohry z těch dob, které „bejvávaly“, že v tom vycítilo retrospektivní večer někdejší slávy, kdy o rozvratu třídy buržoasní i jejího řádu nebylo mluveno mezi každou dvojicí lidí, kteří se právě setkali, ani ještě s takovou určitostí a samozřejmostí jako dnes. Všecka dobrá a počestná zábava našeho „lidu“, t. j. maloobchodníků, řemeslníků, nižších úředníků, je ztělesněna v takovém žertu o „Palackého třídě č. 27“ a v dnešních maloobchodnících, řemeslnících, nižších úřednících i v jiných vrstvách buržoasie zproletarisované objevují se ty záliby atavisticky zachovávané. Radostné přijetí „Palackého třídy č. 27“ může být toho důkazem.

Ovšem, že tu bylo také postaráno o náladovou sugesci. Vždyť tu vlastně musilo jít o to: buď upravit provedení včerejšího Šamberka tak, aby to odpovídalo dnešku, nebo neupravovat nic, nechat vše při starém, ale pak tomu dát dokonalou patinu, jež by budila autoritativní zdání včerejška. Bohuš Stejskal, který na Vinohradech režíroval tuto Šamberkovu veselohru, rozhodl se pro způsob druhý.

Diváka – a tím více, že šlo speciálně o diváka pražského – uvedl do staropražské nálady nedofoukanou i přefoukanou muzikou ze známých pražských písniček, jichž vyprchaná vůně obnovuje dávné vzpomínky na idylický život maloměsta s typickými figurkami, nějakým starým Batajlónem, Karlíčkem-Bum, Ježíškem a vším tím jiným, co tvořilo podklad sentimentality v Praze. To nebyl smích, který hudbu provázel, byl to úsměv, jakýsi vzpomínkový, vnitřní úsměv, který čehosi litoval. Do této sentimentality rozměklé, připravené půdy zaséval Stejskal dále někdejší dávnobyrou Prahu. Jevišťe vykresleno s autentickou primitivností, falešná plastika, nábytek malovaný na stěně. Dojem dokonalý a účinkující. Pan Wenig, který navrhoval výpravu, uplatnil se tentokráte bezpříkladně. A pak vlastní hra. Rozdělena na figury, vypracována do nejmenších podrobností, jež měly vystihnout improvisovanost i ochotničinu slavných začátků českého divadla se spoustou velikých hereckých talentů a nedostatkem vyškolenosti. Tady mohl být kámen úrazu.

Dnešní herci vinohradského divadla nejsou na to již tak dalece připraveni, aby mohli bezprostředně vniknout do tohoto starého, poněkud nadšeně a vlastenecky ochotnického tónu. Zde nejde o to, hrát Theodora Buňku nebo Heliadora Drmolu. Zde jde o to, hrát tehdejší představitele Buňky nebo Drmoly. Zde jde o to, hrát samého Šamberka. A tu se může stát, že herecké umění, přetíženo svou úlohou, zklame. Buďto si někdo založí svou roli tak, aby mu vyhovovala v mezích jeho dnešního směru; pak ovšem vypadne z rámce celé hry, a i když jeho práce bude dobrá, v nesouhře s okolím bude působit jako nějaký defekt. Nebo někdo ne dosti obratně vybočí ze svého uměleckého směru a vytvoří figurku násilně založenou. To už je defekt sám o sobě. Že na hercích velice záleží, to tu je samozřejmá věc. Nemůžeme zapomenout, že Šamberk své hry vyhrával, to jest, jejich úspěch zakládal se na tom, jak byly hrány.

Bohužel, stalo se, jak bylo psáno. Herecké umění vinohradských herců tady, v tomto případě jistěže zvláště obtížném, zklamalo. Ve

skutečných intencích Šamberka a jeho způsobů – tedy v intencích režie Stejskalovy – šel jen pan Fiala jako čtyřnásobný domácí Buňka. U něho nebylo ani vybočení z rámce hry, ani násilné vtlačování se do ní. Zahrál svého Buňku přirozeně, s výstižnou komikou ochotníka, který je umělcem. Případem, kdy herec založením své role se isofoval, byl pan Kovářík jako Drmola. Byla by to postava velice pěkná, kdyby se byl Stejskal rozhodl pro první způsob provedení „Palackého třídy“, pro upravení na dnešní jevištní směry. Takto, jak jsem již řekl, byla nepochopeným defektem. Konečně pan Vojta, potrhlý a dobrácký švec, který byl sedmadvacet let u kóru, na každé parádě, na žádném funuse, byl příklad toho, jak působí role hraná násilně, nepřirozeně. Tolik poctivosti, jakou jistě tento herec má, a tak špatný výsledek, myslím, že dosti poukazují k tomu, aby se více dbalo na herecké obory. – I když snad všechno neodpovídalo rázu režie, nijak nevadilo, naopak svižně a radostně působilo, jak své role zahrála dvojice ševcovských milenců Matějček a Nanyňka: pan Vydra a slečna Šlemrová. V ostatních osobách hry je mnoho stafáže a mnoho pózy; nedivím se, že si s jejich naivností vinohradští jejich představitelé nevěděli rady.

Socialista 31. 7. 1923 pod zn. J. F.

Nová firma

Veselohra o třech dějstvích a dohře. Napsali Glas a Megrue. Přeložil Jiří Foustka. Na Vinohradech 5. září za režie F. Hlavatého

Je to až nepochopitelné, s jakou tvrdošíjností píší spisovatelé bezcenná a neúspěšná pokračování svých někdy cenných, vždycky zajisté úspěšných románů nebo divadel. „Když je hra nejlepší, přestaň“ – a není, proč by tato oportunistická věta neměla platit také pro autory. Byla spíše právě pro ně vyslovována.

Glasovi a Kleinovi podařilo se vytvořit částečně z židovské sentimentality, částečně z židovské humorističnosti veselohru dobrou i absolutně, která měla úspěch u našeho antisemitského obecnstva, přehlédajícího jako mírné nedopatření její tendenčnost. Absolutní síla této veselohry byla v jistotě, s jakou vystihovala a podávala charaktery ať osobní, či charakter prostředí. Vždyť to byli právě také herci – Vydra a Zakopal – kteří „Firmu“ v Praze vyhráli alespoň z pětasedmdesáti procent. Pro jeviště charakter nutno vždy dokreslit, v jediném večeru musí projít okamžik, kdy hrající osobu znáš až po manžetové knoflíky. A pak nutno co nejrychleji skončit. Je však velice riskantní zvedat po třetím jednání znovu oponu a ukazovat nám staré charaktery v nových situacích. Nepodaří-li se autoru přesvědčit tě, že vlastně osoby charakterové veselohry ještě docela neznáš, nudíš se a jsi zklamán. Snad stačil alespoň jediný nový rys v povaze k zachránění situace. Potash a Perlmutter páně Glas-Kleinův neliší se však ani těmito manžetovými knoflíky od Potashe a Perlmuttra Glasova nového společenství s Megruem. O dokreslování charakterů již dokonce nemůže být ani řeči. Patrně si toho byli autoři vědomi, když se utíkali k průhledné zápletce, která nikomu a ničemu neprospěla, zato trapně podškrtila všechny nedostatky, z nichž byla složena „tři jednání a dohra“. Nová firma, jež byla psána s počítačem v ruce a vyhlídkou na plnící se pokladnu a stejně tak hrána na

vinohradském divadle, nevyhoví patrně svému účelu, leda by byla určena k posílení konservativní víry v staré dobré časy.

Přes některé okamžité nápady – z jichž autorství pana Hlavatého nepodezřívám – režie tentokráte byla nepostradatelná. Několik lidí hrálo prostě vedle sebe, bylo to jako v panorámě. Zlatým hřebem večera byly kostymy, jež tu – patrně z nedostatku vhodnějších místností – vystavovala jakási firma na slečně Šlemrové, Purkrábkové a jiných manekýnkách. Podrobnější referát z pera paní Olgy Fastrové přinese zajisté „Národní politika“.

Socialista 8. 9. 1923 pod zn. J. F.

Komedie konců

František Zavřel: *Vzpoura*. Drama ve třech dějstvích. Po prvé na Vinohradech 12. září 1923 za režie B. Stejskala a ve výpravě B. Feuersteina

ZÁNÍK mocné osobnosti, jejíž velikost vytvářel rafinovaný a pathologicky zatížený individualismus až do doby válečných zkušeností, je mnohem strašlivější ve svém způsobu, než bylo při jeho ohlašování předpokládáno! Očekával se úchvatný zápas giganta s mořem, jehož jméno je masa. Očekávala se tragická scéna přímo do prsou a hrdinské smetení, jež by odpovídalo všem pravidlům romantiky. Očekávalo se přesunutí těžké odpovědnosti za zadržování vývojové mechaniky na bedra silného jedince a jeho prolomení pod touto nesnesitelnou tíhou. Zánik mocné osobnosti pod jednolítým davem korespondoval pro nás s ukřižováním Krista. Nad jeho smrtí měla stát roztržená opona chrámová, krvavé tmy, mrtví, vstávající z hrobů, aby viděli dějinnou hrůzu smrti mocnáře všech světů.

Byla to vše jen lidská smyšlenka – neboť, jsouce vychovávání v úctě k svému dědičnému nepříteli i v utajované sympatii, kterou vzbuzuje pravidelně síla nebo i jen její zdání – nemohli jsme snést pohled na pravé vzezření okamžiku. Jsme jím olupování o nereálnou víru v boj, jaký svět ještě neviděl, o soukromé nadšení z nepřitele, které nás povznášelo, vyhovujíc našim romantickým pudům. Bylo kdysi řečeno, že od tragiky ke komičnosti je jen nepatrný krok. Tento krok byl tedy právě učiněn. Síla a mocnost velikých osobností zanikla v komičnosti. Není gigantů a gigantických zápasů s mořem, není vznešeného umírání orlů, není ohromných přesunů astronomických. Osobnost, která má vůli být zákonem, která vstřebává do sebe všechnu sílu života, aby ji ovládla ideou na suché cestě a valila se jako povodeň všemu navzdory, tato osobnost stala se dnes – směšnou. Její výboje jsou donquijotovskými zápasy s větrnými mlýny a její vzpoury rovnají se přelévání vody

jezera do jamky v pobřežním písku. Má-li však něco – a vlastně mnoho – podobného s nepochopitelností slavných činů Dona Quijota, neznamená to, že s jeho rytířským typem. Nemá jeho vznešeného srdce, které jej povýšilo na nejlidštějšího člověka a jeho osud na směšnohrdinskou tragedii.

I osobnost i silný jedinec může ovšem ještě dnes být zdrojem a středem tragedie. Ale musí zachovat vlastní podmínku své existence, musí si zachovat svou velikost a tato velikost ho nutí postavit se do souhrnu „slabých jedinců“, splynout s nimi a jejich silou stát se silným. Jiných velkých osobností a mocných jedinců již není, nemůže být jejich tragických momentů. Dobrodružství odvahy změnilo se v dobrodružství bezděčného vtipu, největší dobyvatelé vesmíru chodí po nočních lokálech jako stařečtí tajtrlíci, Napoleon stal se Františkem Zavřelem.

Ano, František Zavřel, jehož hlava orlí a střízličí zároveň stála by za charakterovou studii, jehož držení těla je tak příšlápnuté hausírnické a jehož dramata jsou tak dobytelsky vrhána – a odrážena, František Zavřel, český Napoleon, Shakespeare i Mussolini v jedné osobě, František Zavřel – to je vyabstrahovaný typ, o jakém je tu mluveno.

Je to typ vyabstrahovaný, to jest: je to typ naprosto čistý, vzorec, schema. Schematičnost byla Zavřelovi vytýkána celou dobu jeho dramatického tvoření a není pravděpodobné, že by jeho deset dramat nedovedlo z těchto výtek čerpat poučení k nápravě. Ale Zavřel – sám živé schema z masa a krve – vidí svá schemata stejně živá a stejně z masa i krve a nemůže, chce-li vyjádřit všechno podstatné v nich, vytvořit je jinak. Je to patrný důsledek uzavřenosti světa, v kterém se pohybuje a který pro nás, zvenčí, je nepohyblivou skříní se zásuvkami.

Při větší dávce kritičnosti dostaly by dravčí okamžiky Zavřelovy, a proto i dravčí okamžiky jeho hrdinů nádech skepse nebo cynismu. Byl by to jakýsi soudný most mezi ním a námi, kdož nemáme jeho zdání osobnostní a osobní velikosti. Snad, kdybychom zahlédli více než pouhé kontury, kdybychom zahlédli na příklad pohyb lidského

zakolísání, zachovali bychom jakousi chladnou, ale taktní rezervu. Zavřel však se ponořil zcela do slepé víry v dobyvatelského nadčlověka a za daných okolností vyhnal jeho visáž až ke klaunské komičnosti, jakou působí špatně markýrovaný zápas. Takový je Zavřel jako dramatik a takové jsou i jeho figury.

Ve „Vzpouře“ sáhl již k určitému kompromisu. Jakoby vyzývající dobyvatel chtěl se stát agitátorem. Po Richardu Ducovi, o jehož zbytečnosti nemohl být nikdo nepřesvědčen, vystupuje tu továrník Bedřich Osten jako člověk obecně užitečný svou vnitřní silou, která mu nedovoluje zastavit se. S naivností, vlastní výhradně jeho druhu lidí, dává mu autor vůli, která láme všechny vnější překážky a rovná se činu. Tím nám má být přiblížen, neboť jeho vůli zachraňují se tisíce dělníků před nezaměstnaností, pomáhá se sešlým mužům a ženám ve smutku, činí se vzpurné zázraky proti osudu. Ale ve skutečnosti stává se Osten figurou nám ještě cizejší a ještě směšnější. Představíme-li si ho v póze „vzdor všemu“, „sám proti všem“, vidíme žertovný obrázek naježeného kohouta proti lvu. A díváme-li se očima dramatu, vidíme normálního člověka, bránícího se útoku preparovaného jezevce a beroucího vážně vzpouru paranoického mladíka, což není méně směšné. „Vzpoura“ mohla se stát ve vytřeštěné tvorbě Zavřelově konečně něčím více za pevnou cenu pravdivosti. Zavřel ji však opět nedovedl zaplatit. A tak je „Vzpoura“ jen desáté jeho drama.

Má-li zůstat v Zavřelovi tragický pohled, teprve v nás přetavující se v komiku konečného charakteru jeho hrdinů, nemá-li už pouhá interpretace odhalovat jejich vratké základy, musí se jeho dramata uvádět na jeviště tak, jak na městském vinohradském uvedena byla „Vzpoura“. Každý moment musí být vystupňován až do příšernosti, aby budil zájem jinak nepředpokladatelný. A za druhé vyžaduje jeho expresionistická forma samozřejmě také expresionistického provedení. To, jak vyšel Stejskal a Feuerstein Zavřelovi vstříc, nelze ani dosti ocenit, protože – kromě povšechné hodnoty takového režiséřského činu – byla nám poskytnuta možnost bližšího poznání dramatika Zavřela. Škoda jen, že autorem hry stal se tu vlastně Jiří,

Ostenův syn. Pan Štěpánek jako Bedřich Osten není ocel, ale křehký porcelán, který nejlépe zněl v řídkých chvílích citové lidskosti. Tím právě nedostalo se oprávněné přecitlivělosti Jiřího (pan Tuma) dosti vyváženosti, naopak, jeho intenzivní reakce na každý sebemenší úder byla stále a stále zdůrazňována na úkor dramatické rovnováhy. Vedle pana Tuma byla Ostenova dcera slečny Scheinpflugové nejistější figurou večera. Odpovídala naprosto svou vnější ztrnulostí fysiognomii myslícího děvčete, kterému již v nejranějším mládí bylo poznat nejošklivější a nejbídnejší stránky životní. Klára Severová, milenka Ostenova, měla v podání paní Dostalové víc tvrdosti, než bylo nutno; vedle měkkosti ocelového krále bylo jí pak až příliš mnoho. Celkem však – nehledě k dramatu samotnému – byla premiéra „Vzpoury“ herecky radostným otevřením nové sezóny.

Socialista 18. 9. 1923 pod zn. -jef-

Lysistrata

Aristofanova komedie ve dvou dějstvích. Volně zčeštil Alfons Breska. Po prvé ve Švandově divadle 16. září 1923 v dramaturgické úpravě a režii Jana Bora, ve výpravě Č. O. Jandla a se scénickou hudbou Jaroslava Kříčky

KDYBY skutečně byl poměr k antice, její výklad, pojmání a případná reprodukce měřítkem kulturních hodnot určité doby, musili bychom se po provedení „Lysistraty“ na Švandově divadle považovat za současníky doby kulturně velice nízko postavené. Tento úsudek je ovšem podmíněčný. K jeho naprosté platnosti bylo by totiž potřebí, aby se Aristofanově antické komedii dostalo od nás všeho, co jí v nejlepším případě můžeme dát, a to se právě ve Švandově divadle nestalo. Zde rozveden a zdůrazněn byl pouze jeden z prvků Lysistraty, který je sice v podstatě prvkem hlavním, ale osamocen působí dojmem nesoběstačnosti až odpuzující: prvek čistě erotičnosti.

Třebaže však je tato komedie až z posledního období Aristofanovy tvorby dramatické, je i ona vyzbrojena politickou útočností, mírnou sice a mimoosobní – jak toho vyžadovala zčásti těžká doba národního života, zčásti pak působil mužně klidnější a rozvážnější věk autorův – ale přece jenom podstatnou. Tento politický prvek není vždy archaismem, naopak, na mnoha místech byl by učinil komedii přístupnější, srozumitelnější, a co hlavního, také plnější, jen kdyby ho bylo řádně využito. V tomto případě však učiněn tu byl jen jediný nešťastný pokus, v rozmluvě Lysistraty s athénským konšelem, kdy dovolený anachronismus ideálních útoků na naše státní poměry změnil se v nedovolenou banalitu.

Byla to tuším právě „Lysistrata“, která z několika známých komedií Aristofanových sváděla české, speciálně pražské režiséry k dramaturgickému upravení a uvedení na jeviště. A přece u nás dosud nikdy nebyla provedena, nastavělo se proti ní mnoho překážek, z nichž hlavní vždy bylo vlastní couvnutí sváděného.

Bude vždy jedním z největších úkolů pro moderního režiséra spojit životní a účinné chápání jejího obsahu s určitým pietismem k autorovi, aby nenarazil ani na chlad obecnosti, ani nerozhořčil jeho estetické city, ani nepřekročil stanovenou míru své umělecké působnosti. Před tímto úkolem se zastavilo tedy u nás již několik režisérů.

Ale není vlastně ani divu, že teprve Jan Bor a právě Jan Bor se ho ujal. Bor má v sobě podnikavost, která mu dovoluje vše. Je to jakási podnikavost uličníka – v nejlepším smyslu slova – jež skončí někdy výpraskem, ale nikdy nemůže skončit uměleckým krachem. Může se dotknout všeho, snad s nezdarem, ale nikoli s nádechem svatokrádežné nedostatečnosti. Uličník, který zazvoní na Štědrý večer u dveří porodní babičky a může být chycen, nikoli však morálně popraven. Takový je Bor. Jeho uličnické kousky jsou – dle výsledku – experimenty nebo uměleckými činy, v každém případě znamená to mnoho.

„Lysistrata“ ve Švandově divadle náleží pouze mezi jeho experimenty. A to ne mezi experimenty nejzdařilejší. Neboť kromě nerozvinutí politického prvku nastalo i v zdůrazňování prvku erotického velké nedorozumění.

Činí-li dva totéž, není to vždy totéž. To, co prováděli Řekové na svém jevišti o Dionysiích, nebude tím, co provádíme my, i kdybychom je napodobili do posledního puntíku. Dejme tomu, že si nemusíme všimnout, jak se řecké ženy vyhýbaly starým komediím, považující je pro sebe za nedosti vhodné – ačkoli by to svědčilo pro značnou umírněnost v každé dnešní reprodukci Aristofana. Dejme tomu, že si nemusíme všimnout obrovských rozměrů řeckého divadla a úplného zamaskování mužských herců (žen-hereček řecké divadlo nemělo) – ačkoli bychom si tím velice zjednodušili otázku nahoty na jevišti, která v Řecku vlastně byla podávána v stylisaci. Ale rozhodně si musíme všimnout toho, že *estetický* názor řecký na pohlavní část ať mužskou, ať ženskou byl zcela jiný než náš, že průvod nesoucí nadměrný model fallu urážel by náš vkus, kdežto Řekové, považující mužský pohlavní úd za znak plodnosti, plným

právem byli přesvědčeni i o jeho estetické dokonalosti. Tím mi vůbec nenapadá mluvit proti kráse nahého těla; chci jen upozornit na to, že jsou určité pózy, určité formy jeho odhalování, zakrývání a podávání, které *byly* krásné pro Řeky, určité pózy, formy odhalování, zakrývání a podávání, které *jsou* krásné pro nás – a také určité pózy, formy jeho odhalování, zakrývání a podávání, které nejsou krásné vůbec. Jestliže paní Ema Švandová jako Myrrhina dala příklad pro to, co i nám je krásné, aniž při tom svou přirozenou taktností jenom na chvíli setřela smělost komedie, téměř celý sbor žen děsil nás nevkusem krajkových spodniček, měsíčních pásů a nedooblečených nočních košil. V tomto případě uličnický kousek Borův zaváněl estetickými paragrafy.

Násilná komika, která jde patrně na vrub jednotlivců, nebyla tu právě nejvhodnější. Z těch, kdož vedle paní Švandové svými prostými výkony byly skutečnými osobami Aristofanovy komedie, měl bych ještě jmenovat paní Miladu Gampeovou jako Lysistratu, Lampitu z Lakedaimonu paní Nedošínské a pana Kanderta v roli Kinesia.

Socialista 19. 9. 1923 pod zn. -jef.-

Nám se to líbí

W. Shakespeare: *Jak vám se to líbí*. Veselohra o pěti dějstvích. Přeložil J. V. Sládek. Ve Stavovském divadle po prvé 18. září 1923 za režie K. H. Hilara a ve výpravě A. V. Hrsky. Scénická hudba od Fredericka Austina

„JAK se vám líbí“ – nabídl bodře genius svému publiku a v té větě, jako v pohádkovém oříšku střevíčky, šaty Popelky-princezen a kočár s osmispřežím, složen je celý vnitřní obsah jeho komedie. Nic více nemělo být jeho cílem. Ale že je genius nedělitelný – to jest, buď je úplný, nebo vůbec není – ve spolupráci s obecností, improvisoval geniální dokonalost, tak šťastnou, tak klidnou a tak sebejistou, že její místo opravdu nemůže být jinde než „na sklonku léta“.

Na sklonku léta, který má právě tolik života jako počátek jara, ale nemá již jeho starostlivé práce rozsevače a příštího žence a se slunečního paprsku může shlížet na svezenou úrodu.

A přece to není odpočinek, jehož podstata je někde docela jinde, kdy únava těla rovnoměrně vyrůstá do nové síly a připravuje je tak k novým úkolům. Je to něco daleko blaženějšího, chvíle absolutního klidu, ani nepředpokládající vykonanou práci, ani nemající být oddechem k jiné; chvíle, která je vůbec bez vztažnosti k plynulému životu člověka. Je to zlatý odlesk božské absolutnosti, kterou si člověk dodatečně vykupuje kritickou bolestí podzimu, když ještě nespadalé listí voní již hlínou a melancholie ranní mlhy navléká se jako smuteční korále na dílo pavoukovo. Je to podivuhodný úsek roku, který je bez okolí, a přece tak úzce ohraničen, že se svou drahocenností vyrovná štěstí a svou vytoužeností klidu.

To asi je Shakespearova komedie. Nikoli oddechové dílko unaveného dramatika ani rozkyv ruky, chystající se právě napsat první písmeno velké tragedie. Je to dílo končícího se léta, pohádkového zákoutí lidského života, věnované jeho pohodě a v jejím znamení stvořené. *Radostná pohoda* je slovo označující stav

této tvůrčí partie Shakespearovy, z jejíž úsměvné hladiny naráz vyrůstají rajske ostrovy „Mnoho povyku pro nic“, „Večera tříkrálového“, „Veselých žen windsorských“ i „Jak se vám líbí“. A vždy je to žena – ne, spíš dívčí personifikace radosti, která v tomto tropicky bohatém prostředí kvete květem nejbarvitějším a voní vůní nejopojnější. Z těch je také Rosalinda v „Jak se vám líbí“, stojící právě ve středu veselohry, a k ní se paprskovitě sbíhají radosti Celie, Orlanda, Olivera, vypuzeného vévody i Prubíka a jeho Kateřiny, tvořice tak dohromady celý šťastný svět, proti němuž „podebraný misantrop“ Jaques se svou hořkou filosofií vyžilce plných zraků a prázdných dlaní stojí úplně osamocen, jako jediný zvadlý list v životaplném koutku Ardenského lesa, spíše však pro výsměch svého okolí, než jemu pro výstrahu.

„Nám se to líbí,“ odpovědělo publikum Stavovskému divadlu, tážícímu se nabídkou Shakespearovou, neboť to, co mu Stavovské divadlo v novém uvedení této Shakespearovy komedie podalo, byl ověřený kus toho podletního klidu a jeho absolutnosti. Snad Hilar sám, který byl režisérem večera, nedovedl by mu dát všecku tu teplou a světlou úsměvnost, již byl naplněn. Na jeho prostotu má Hilar v sobě příliš intelektuální rafinovanosti a na jeho tichý smích příliš vnitřních pokřivenin. Je na to zkrátka příliš synem své doby, stejně rozleptaným a stejně paradoxem obhajujícím svůj pouhý život proti útokům nihilismu, jako byla a činila ona. Snad by se bylo objevilo mnohé z toho, co u jiných dramát v jeho režii až zaráželo přímou linií nahých idejí a nervním podrážděním odkryté mašinerie člověka, kdyby nebylo uměleckého ensemblu, který jeho hranám dal užitečnost křivek. Ale i bez toho, co máme přičíst zásluze herců: Hilar dal představení jakousi srdečnou měkkost, která u něho dosud známa nebyla, jakési přátelské zlidštění, jež tu bylo po prvé objeveno. Stalo se tak snad proto, že mu zmizel už poslední problém mládí, které vždy problémy umělecké znervosňuje, znedůtklivuje a zbytečně vyhání na ostří (a není pochyby, že se Hilar probil k velikým úkolům podivuhodně mlád), či snad i on odevzdal se do radostné pohody Shakespearovy komedie na zlatém sklonku léta?

V prvním případě znamenalo by to pozorovatelný vývoj, v druhém ukazovalo jen k uměleckým možnostem, dosud u něho neznámým, v každém případě však je nové vypravení „Jak se vám líbí“ v divadle Stavovském pro režiséra Hilara zjevem velice důležitým.

A stejně důležitým zjevem – po všech těch vnitřních bolestech naší první činoherní scény, ať už byly rázu zásadně uměleckého nebo pouze osobního – je to, že po prvé od příchodu Hilarova na Národní divadlo vystupuje tu herecký ensemble jako těleso úplně jednotné a s režisérem v přesném kontaktu pracující. Právě na počátku sezóny slibuje to stmelení, jehož úkolem by bylo vyvést Národní divadlo z bojů, v nichž Musy mlčí.

Úhrnný pohled na hereckou práci tohoto večera byl zvlášť radostný. Ústředím reprodukce byla paní Sedláčková tak, jako Rosalinda je ve skutečnosti ústředím komedie. Je velmi těžko ocenit její tak prostý dívčí typ, ne skutečný, a přece ne neskutečný, jemuž pláč byl ouverturou k smíchu, a v rozpustilosti mužského převleku stále hovořila tklivým hovorem lásky. Ona byla nejen personifikací radostné pohody, ale přímo symbolem celého večera. S Celií paní Vrchlické byl to pár přítelkyň, jichž idyla hned v prvních okamžicích rozlila se do hlediště, a způsobila tak podivuhodnou jednotu, pod jejímž kouzlem zmizela rampa úplně.

Tentokráte však nikdo neustupoval do pozadí z úcty k umělkyni o nic více, než bylo úkolem jeho hry. Byla-li ona ztělesněním svého světa, zastupovala jen svět živý a hodný svého zástupce. Několik alšovských čar, z nichž vykreslil pan Steimar svého Orlanda, svědčí o přirozené síle umělecké, kterou až dosud zbytečně obětovával svému stylu ležérnosti. Jen panu Vydrovi v Prubíkovi, který na počátku sliboval být nejmoudřejším bláznem shakespearovským, bylo těžce ukřivděno samotnou režií proto, že byl oženěn s nepodařenou a ještě spíše nevkusnou karikaturou Kateřiny. To bylo také jediné, zato však tím povážlivější zaskřípění. Že bylo možno se ho vyvarovat, ukázal zápasník pana Jičínského a páter Peroskřip pana Váni. V obou těchto případech šlo přímo o klasické ukázky umění karikaturního.

Jaques je u Shakespeara svět sám pro sebe. Ale teprve zde byl panem Dostalem hrán bez výhrady v úplné osamocenosti. Pan Dostal disponoval pro svou figuru takovým množstvím sil, aby neutonula v bohatém okolí barev, a naopak všude se odrážela jako nesourodá, z vnějška přivanutá skvrna. Možno-li mluvit v superlativech, byl to vedle výkonu paní Sedláčkové výkon nejzdařilejší.

Socialista 22. 9. 1923 pod zn. -jef-

Drama prosatéra

Emil Vachek: *Ubohý blázen*. Hra o třech dějstvích. Po prvé ve Stavovském divadle 29. září 1923 za režie Vojty Nováka a ve výpravě V. Hofmana

JESTLIŽE zaujímání oficiálního místa je vždy spojeno s taktní povinností ztráty osobní soudnosti, neměl se František Götz nikdy stát lektorem Národního divadla ani spolupracovníkem divadelního listu, ať již toho provisorního, jehož druhé číslo vyšlo v den premiéry „Ubohý blázen“, nebo toho, kterýž přijít má jako pravidelná tribuna divadla Národního a Stavovského. I když náš názor není vždy harmonický s jeho duchovou utopií, to nemůžeme popřít: Götz je personifikovaná literární soudnost, jejíž dílo má váhu spravedlivou. Nebylo by tedy právě v zájmu její čistoty, aby se častěji exponovala v reklamních člancích, jako se exponovala pro drama Vachkovo, aby dávala punc tomu, co není zlatem ani stříbrem.

Vachek *jest* jenom naturalistou a nemůže a neumí být ničím více než naturalistou. Zjevy a akce prosté, průhledné a samozřejmě vykládá, osvětluje a odůvodňuje celými shluky hmotných surovin, ale vlastní složitost života zůstává mu tajemstvím. On jako čtenář svých románových prací to ví a snaží se to vštípit také sobě jako autorovi. Ale autor nemá činit více, než je v jeho moci, co nad to je, špatné je, neboť dobrá vůle se uměním nehonорuje. O tom však – zdá se – Vachek už neví ani jako autor, ani jako čtenář, a tak zanáší do svého díla prvky nové – a cizí, rušivé, nerovnorodé, nezvládnuté, znehodnocující. Staví-li je Götz na roveň prvkům naturalistickým, z nichž Vachek vytvořil všecko nejlepší, co zatím české literatuře dal, buď hluboce křivdí těmto, nebo – a to asi spíše – přespříliš blahovolně přezírá mechanický význam oněch. Vždyť o to právě jde: kdyby se Vachkovi podařilo skutečně někdy dostat k dějovým silám skrze kresebnou rozvahu vnějších jevů, na nichž dosud vždy uvázl, stal by se – při svých velikých schopnostech epických – rázem

romanopiscem významu K. M. Čapka-Choda. A to by jistě nebylo málo.

Sledujeme-li však dosavadní pokusy Vachkovy, vidíme, jak všechny postupně ztroskotávaly. Buď zvrátily naturalistický děj v zmetka romantismu, jako v rychlém úspěchu „supovské“ části života Rosenzweigova a v Zilvarově přelomu v nejnešťastnější práci Vachkově, v posledním románu „Kovadlině“ – nebo se autonomisovaly jako samoúčelné komposice v povaze hrdinů nebo dějů, ačkoli bychom je tam jinak nikdy zařadit nesměli. Příkladem toho mohl by být kněz ze „Supa“ nebo Helenino odevzdání se Beutzenovi v „Cestou do nebe“, které je křiklavějším zneužitím tvůrčí volnosti. A tak nakonec nemůžeme dospět k ničemu jinému než k formuli: Vachek je *opožděný naturalista*, a jen proto snad méně naturalista, že opožděný. Je dobrým vypravěčem, ale nestačí už dát přesvědčivou pohyblivost velkým románovým celkům, protože jeho způsob naturalistického nazírání a myšlení je příliš toporný. Cizorodé prvky, jimiž si v takovém případě vypomáhá, zcela jasně odhalují svou výpomocnou podstatu. Jsou nezakrytým a příliš těžkým tmelem dobrých episodických postřehů.

Je-li toto vše tak jasně vidět na Vachkových románech (jeho povídkám často nemůžeme vytknout tyto nedostatky, což je – myslím – také hodno povšimnutí), je to ovšem tím spíše vidět na jeho prvním dramate. Nevím, proč se mnozí autoři domnívají, že jejich – dejme tomu – dobrá epika nebo lyrika otvírá jim železná dvířka divadel, na nichž pravidelně: „Nepovolaným vstup přísně zakázán!“ Vždyť vlastně jevištní drama ani zcela do literatury nepatří. Je snad divadlo opravdu nástrojem ďáblovým, že autokritika prosatérů a dokonce kritiků klesá pod jeho zraky na bod nultý? A přece je v zájmu divadla i v zájmu Emila Vachka – a především v jeho zájmu – aby první krok k spolupráci, který se ukázal tak těžkopádným, zůstal trvale krokem posledním. Trpká dramatická zkušenost bohatého lyrika Nerudy je přece zkušeností obecnou.

V „Ubohém bláznů“ vzal si Vachek za základ starého sedláka Joba, jehož postup od náboženského fanatismu k náboženskému šílenství měl být asi *kostrou* děje. Ve skutečnosti stal se z toho „děj“ sám, vnitřně nespojitě obklopený řadou episod, jen proto, že jedna figura pro drama nestačí. Nahraďte tyto epizody jinými – a na věci se tím nic nezmění. O dramatické nutnosti tu nemůže být ani řeči. Zdánlivý konflikt puritána Joba s rozkošnickou Mary, ženou jeho syna, není ničím více než pouhou exposicí. Dva akty trvající exposice k suchému, vykonstruovanému monologu starého Joba, už to svědčí proti Vachkovi-dramatikovi. Neúměrnost, již se často dopouští ve svých románech, oslabuje jejich hodnotu: na jevišti je však schopna zabít drama. A to by se jistě také stalo, i kdyby nebylo plochých postav kultivovaně silné Mary, duševního kleštěnce Petra a výměnkářky Barchánky, která byla patrně pokusem o příšeru Strindbergovu, nezasazeným však, a proto směšným. A stalo by se to, i kdyby scénou nepřecházely efekty, jež jsou již více účtyhodné než účinné.

Vlastní děj – třetí jednání, které, mimochodem řečeno, má svou vlastní exposici, je ovládán všemi těmi nedostatky, jež poznáváme v románech Vachkových: skreslenost a samoučelnost postav, dutost a hluchota přímých slov, romantický zvrat. Přistupuje jen nový poznatek: že totiž Vachek na požadavek dramatického pathosu odpovídá schematickou pompézností.

Mělo-li právě třetí jednání přesto některé momenty napětí, bylo to zásluhou pana *Želenského*, který se s mátohou Vachkova Joba urputně rval o každou kapku krve, již cedil ze svých do jeho žil. Škoda, že jeho námaha byla již předem odsouzena k neplodnosti. Za jiných okolností musila by být taková scéna Job-Barchánka (paní *Pštrossová*) považována za umělecké dílo. Ale laciná slova dramatu zkomolila ji v nevкус.

Socialista 2. 10. 1923 pod zn. -jef-

Bezvýznamný večer

ZE SPOLEČENSKÝCH komedií Oscara Wilda, které *jsou* zásadně pro něho tak málo významné, protože rovnými paradoxy hovoří o tom, co pokřiveno a s tragickým pathosem vyslovováno stvořilo jeho velikost, vybrána byla ta nejbezvýznamnější: „Bezvýznamná žena“. Je nadsázkou, řekneme-li, že byla psána levou rukou, jako je impertinencí, řekneme-li že na jevišti Stavovského divadla byla v neděli (7. října 1923) hrána. Wildovy komedie, ty nejlepší i ty špatné, vyžadují od herců právě tolik, kolik komedie na př. Scribeho, jimž jsou vnějškově příbuzné. Vyžadují především dobré deklamace a pak – už nic. Je toho tedy více než na dnešních hercích můžeme chtít. Ve Stavovském, jsouce si vědomi nedosažitelnosti bezvadného provedení, složili ruce už předem do klína. Tato resignace byla tak patrná, že ani špatným provedením nestal se tento bezvýznamný večer významným.

Socialista 9. 10. 1923 pod zn. -jef-

Problém: „nový, seriosní časopis divadelní“?

DNEŠNÍM divadelníkům je stále, jako by jedli neokořeněný oběd. Jíš a – protože máš hlad – s chutí jíš, ale když jsi dojedl, docela jasně cítíš, že je ještě něco, čeho se tu nedostávalo, co bys potřeboval k uspokojivému naplnění své představy dokonalého oběda. „Je to pepř“ – řekne jeden; „dymíán je to!“ – kategoricky prohlásí druhý; a náš divadelník praví:

„Je to nový, seriosní časopis divadelní.“

A pak, dříve než se naděješ, vyroste ti z otázky divadelního koření hotový problém. Neboť:

Pan Miroslav Rutte v Národních listech (15. VIII.) má sice pravdu, že „k otázkám, jež čekají na své vyřešení v nové sezóně, náleží i otázka nového, seriosního divadelního listu, jehož nedostatek je – po zániku ‚Jevišťe‘ – živě pociťován, zejména v kruzích našich dramatiků a divadelních theoretiků praktiků“, ale – a pan Jindřich Vodák v „Čase“ a pan Jakub Rydvan v „Československém divadle“ chápou se pera.

Jindřich Vodák proto, aby dokazoval, že seriosní divadelní list, třebaže pociťujeme jeho silnou potřebu, je pro nás absurdností, neudržel by se u nás nedostatkem pracovníků nebo (což by ovšem bylo ještě hůře) neudržel by si svou seriosnost, protože nejlepší jeho přispěvatelé byli by zcela jistě osobně závislí na divadle. Tato závislost upravovala by jejich názory, diktovala by ohleduplná slova, zkrátka, nový časopis divadelní byl by asi tolik „seriosní“ jako české číslo „Choses de theatre“.

Jakub Rydvan naopak proto, aby hájil možnost českého, seriosního divadelního listu a poukázal se vši příslušnou skromností na časopis, který rediguje. Proč prý zaniklo „Jevišťe“? Nejenom pro redakční neshody, nejenom pro nedostatek nezávislých spolupracovníků; ale pro nedostatečný odběr v publiku. Hospodářská stránka byla prý hlavní stránkou jeho smrti. Není však

dnes třeba zakládat nový list, jemuž by opět bylo nutno zápasit s finančními překážkami. „Československé divadlo“ má prý zajištěný odběr dvanácti set ochotnických jednot, má nakladatele, který platí dobré honoráře – proč by se ti, kdož by mohli, nepostarali o jeho „zvážení“. Beztoho prý by „seriosnost“ nového listu byla vyjádřena především slavnými jmény divadelní honorace.

Každý ovšem si tu seriousness nového divadelního listu může definovat všelijak. Vždyť v tomto slově, v „seriousnosti“, je skryt vlastní výklad problému, který však zní – jak uvidíme – v podstatě zcela jinak, než jak byl Ruttem vyslovován. Ale Jakub Rydvan zjednodušil si tu pojem seriousness přece jenom více, než je slušno. List, který by měl hlavní kádr spolupracovníků mezi renomovanými dramatiky, stal by se sice zcela jistě pikantnějším, ale nemusil by se ještě stát vážnějším nebo váženějším. A také by se jím nestal. Nemusí se tedy Rydvan domnívat, že pro neexistenci těchto renomovaných v seznamu přispěvatelů „Československého divadla“ není jeho časopis pokládán za seriousness. Vyhnul by se tím alespoň příslušné ochotnické přecitlivělosti, s jakou vysvětluje, proč renomovaní pomíjejí „Československé divadlo“ svými příspěvky. Prý proto, že „celá řada našich pracovníků pokládá za cosi méně hodnotného pracovat pro tisíce a tisíce nadšenců divadelních na venkově a pomocí jich pozvedat a pěstovat kulturu našeho lidu, našeho publika“. To je nespravedlivé obviňování našich divadelníků. Věříme, že si redakce „Československého divadla“ vyžadovala od nich příspěvky, věříme také, že příspěvky jí nebyly poslány. Ale to je docela přirozené. Neboť je cosi, čemu se říká *charakter* listu a – pokud to bylo možno poznat z několika úvodníků a skrytých i méně skrytých poznámek – *charakter* „Československého divadla“ není rozhodně takový, aby dovoloval mnohým našim divadelníkům a z těch mnoha právě tomu málu nejlepších vstoupit do řad jeho spolupracovníků. Podobný osud ostatně má také „Divadlo“, které na cestě ke skutečné seriousness bylo jen jednou a to krátkou dobu: když se jeho vedení ujali „mladí“. Dnes se jeho seriousness může počítat na kila tradice

a přežvýkané lektury, v nejlepším případě je to časopis divadelně historický.

Tím však nikterak nechci říci, že „mladí“ byli by nám skutečně seriosní divadelní list mohli poskytnout. Nemohli, jistě nemohli a v tom je právě všechna trapnost dnešní situace, že se nedá nikterak lokalisovat, že je povšechná. Zásadně má pravdu Vodák: „Jeviště“ zašlo na nedostatek vážných spolupracovníků. Na nedostatek vážných spolupracovníků zašly také (bez paradoxu) „Divadelní letáky“, listy dramatického svazu, které měly být průpravou k divadelní revui. Zašly po dvou číslech, neboť – ačkoli tam byla jména Kodíčková, Lomova, Bartošova, Zavřelova, Čapkova, Fischerova – nedočel ses tam nic, co by úročilo dobu čtením strávenou. První „Leták“ byl věnován „Krisi našeho divadla“, ale oba dva již svou existencí a formou své existence mluvily o ní dokumentárněji než v nich obsažená slova, stálým a častým opakováním již zbanálnělá.

A nemluvit o krisi našeho divadla? To znamená – je-li totiž už vůbec nutno mluvit – vyplňovat sloupce tak, jako to činí časopisy, o nichž jsme se již na počátku zmínili; obsah posledního čísla „Československého divadla“: referát o znělkách Shakespearových, studie „O jevišti XVI. století“ a herecké paměti.

Nový, *seriosní* list divadelní – do toho slůvka vkládají všechnu svou touhu ti, jimž termín divadlo je urážkou divadelní velikosti. Nový, *seriosní* list nesměl by planě historisovat, ale musil by také přinášet vysvobození z tísnivého pocitu nejistoty, který se stále intenzivněji zmocňuje dramatika, divadelního theoretika i praktika. Nový, *seriosní* list divadelní musil by vyslovit spásonosné slovo a v tom by byla jeho *seriosnost*. Problém nezní tedy: „nový“ – a třeba i „*seriosní list divadelní*“, nýbrž: *nová divadelní jistota*, konejšivý pocit plodného klidu, nové, stylové, obecné divadlo. Proto všichni naši dramatikové, theoretici i praktici divadelní pociťují živou potřebu prý divadelního časopisu a proto žádný z nich nedovedl by jej ani vést, ani spolutvořit. Všichni čekají od něho pravé slovo a nikdo necítí v sobě možnosti vyslovit je. Až bude nová

divadelní jistota, bude i nový, seriosní divadelní časopis. Nechybí jen koření, pánové, váš oběd není dovařen!

Jak z tohoto stavu vyváznout, o tom se mluví v dělnických socialistických časopisech často. A kdyby to i ve skutečnosti zavánělo uměleckým defeatismem, vždycky nutno zdůraznit: být jenom umělcem že dneska nestačí. Není to paradox, že politik Zdeněk Nejedlý právě dnes počíná znovu své umělecké referentství. Neboť je počíná v časopise dělnickém a počíná je nikoli prázdnými slovy o socialistické ofensivě. Problém všech problémů zahajuje tu své řešení: *méně* činit už dneska není možno.

Socialista 10. 10. 1923 pod zn. -jef.

Dokola

Veselohra o třech dějstvích. Anglicky napsal W. S. Maugham.
Přeložil K. Straka. Ve vinohradském divadle po prvé 9. října 1923 za
režie F. Hlavatého

DOKOLA jdou všechny veselohry tohoto druhu po všech jevištích našich i cizích: poněkud podivínský muž, žena, která ho již nemiluje, dobyvatel, pravidelně plný zdravého a radostného života, který zaujme ženu, vysvobodí ji ze zdánlivého či snad skutečného porobení, útěk. Obměna tohoto kruhu je prý stále vděčná; působí-li však ve společenské komedii z největší části již hodně oťele a při vážnosti použité formy také nudně, působí v pouhé veselohře nejčastěji dobráčkou vtipností, která by mohla být předepisována jako žaludeční medicína. Ostatně, je-li návštěva divadla slušností, která se vyžaduje i na duševně nejpohodlnějších, nemůže být usnadněna lépe než takovouto veselohrou s celým komfortem dobře utříděné, zpracované a vypočítané společenské „filosofie“. Je vždy výhodou pro jejího autora, je-li Angličan. Angličané mají praktický smysl pro praktické potřeby svého slušného a společensky vychovaného publika a dovedou to vždy nejkratším způsobem zařídit tak, aby mu prospěli: v trávení nepříjemném shonu po vyžadovaném životním názoru. Dovede to také W. S. Maugham, třebaže mu mnohdy není cizí ani prostý, lidský tón, který by ovšem vyžadoval více než pouhé zpracovávání pro „zábavu a poučení“.

Tomuto lidskému tónu dostalo se na Vinohradech zdůraznění v třech postavách veselohry „Dokola“. V lady Kateřině paní Marie Ptákové a především v milostné dvojici Edvarda Lutona a nevěrné ženy Elisy. Autor vykreslil obě postavy hodně komerčně, ale tím spíše musíme být zaujati samostatnou tvorbou hereckou, která z nich udělala radostnou mladou epizodu. Paní Ibová i pan Tuma

žili tu opět svým vlastním životem, který právě proto, že šel hodně přes autora, svědčil nám o absolutnosti umění hereckého.

Socialista 12. 10. 1923 pod zn. -jef-

Láska

Tragedie v pěti dějstvích. Napsal Anton Wildgans. Přeložil Antonín Klášterský; po prvé v komorních hrách Švandova divadla 6. října 1923 za režie a ve scénické výpravě Jana Bora

MYSLÍM, že to, čím nejsilněji působí Wildgansova tragedie, a to i s jeviště, je prostá, recitativní lyrika. Je to podivné. Máme-li v divadle na vybranou mezi dějovým efektem a anorganickou lyrikou, již pohyb tak málo svědčí, nespokojíme se pravidelně touto. Ba spíše nespokojíme se jí ani tehdy, když dramatik nenabízí nám více než právě ji samu, vytýkáme mu neživotnost, která je správně podkladem neúspěšnosti. Nejlépe stavěné „lyrické drama“ má svůj superlativ v tom, že se úplně a bez nejmenšího zbytečku lyrika rozpustí v dramatickosti. Pouhý lyrický *zvuk*, zdá se, nemá zaznívat s jeviště. Je to oboustranná neúměrnost, či spíše nadměrnost. Ukolébavka, hraná symfonickým orchestrem forte-fortissimo.

Ale zde, u Wildgansovy „Lásky“, cítíme pojednou něco zcela jiného a jistě zvláštního. Tato tragedie, obsahově i ústrojně předválečná, má přece svůj dramatický běh. Ale jím nejsme zaujímáni, cítíme jeho přítomnost spíše z pouhé zvyklosti, snad bychom si ho ani nepovšimli, nebýt této zvyklosti. Tato tragedie má také svůj děj, jehož morálka je zásadního významu nejenom pro Wildganse, ale pro celou dramatickou sektu dnešního Německa. Ale i toho všímáme si až druhotně, jsouce stále vedeni a upoutáváni čistou lyrikou, pouhým lyrickým zvukem.

„Láska“ je v základech hudební nejen proto, že o hudbě se v ní často hovoří. Ne! Wildgans vyjádřil by nejlépe svou uměleckou nutnost v tónech. Genius Wildgansův je hudební, nikoli básnický. Není to vlastně také po prvé, co – jakoby ze vzdoru všem teoriím o nadpřirozené moci umění v umělci je hudební forma vyjadřovací bližší básníkovi, básnická forma bližší výtvarníkovi, výtvarnická bližší hudebníkovi. Není to po prvé, co genius zabloudil do krajů s nepříhodným podnebím.

Wildgansovi jsou tedy bližší tóny. Proto v jeho tragedii slyšíme tak často jména hudebních velikanů, proto v čelo jednání klade hudební motivy. A proto – vedle tohoto všeho, co svou eklektickou volností ostatně mnohem více svědčí o vídeňáctví autorově než o jeho muzikantství – stojí tu jako nejdůležitější zjev jeho zvuková lyrika. Jeho umělecký sen bojuje úporně o vhodnou formu. Mocí brání se vyjádření mluveným slovem. Smích v alejích májové noci, sentimentální pohvizdování pozdního chodce, jehož kroky v myslí autorově tleskají o stěny prázdné ulice, laciný chanson na pianině vídeňského nevěstince – mají mu přispět na pomoc. Ale lyrika Wildgansova se konečně zvedá, zastírajíc poněkud psychologickou linii ústředních postav, až v pátém aktu vrcholí hudební vítězství v podivné, tísnivě mohutné písni Martina a jeho ženy.

A právě v této písni, která nás spoutává svou přirozenou uměleckou silou, odkrývá Wildgans celou propastnost svého a své doby úpadkového myšlení. Jestliže po čtyři akty můžeš se domnívat, že pozoruješ ojedinělý případ rozkladu manželské dvojice, případ sociálně patologický, jako patologické jsou případy Wedekindovy, jestliže se po čtyři akty vysmíváš *této* lásce bolestným „chacha“ spolu s Werdegastem, připraven ani na okamžik nezřící se své pevné víry v prostou velikost sexuality, zde, v písni Martina a Anny, máš pojednou být zcela zbaven své radosti z víry: muž a žena mluví přes spící vlastní dítě o „trestu pohlaví“. A nemusíš pak být ani moralistou, abys prohlásil, že k smrti zatracená je societa, která zplodivši básníky, dala jim takovýto úděl resignace a hořem kříže zaměnila životodárnou radost.

Ten absolutní a primární dojem lyrický, kterým „Láska“ ve Švandově divadle působila, byl jistě především důsledkem neobvyklosti takového zjevu. Ale byl také výsledkem režisérské a herecké práce, která se uvědoměle přimkla k hudební dominantě Wildgansově. Na režisérovi bylo stát se dirigentem. Bor měl před sebou těžkou práci: transponovat imaginární tóny dramatu do reality. Být jen poněkud virtuosem, byl by zklamal. Paní Durasová-Štursová nepropadla strašlivému nebezpečí sentimentality, které na

trpící Annu instinktivně nastražil nikdy se nezapírající Vídeňák. Nebude-li za jejím jménem stále stát: j. h., bude to jen výhodou pro divadlo Švandovo. Pan Plachý stvořil živého Martina z autorova schematického hrdiny. Škoda, že to nelze říci také o jeho masce. Slečna Skorkovská v několika okamžicích vyznačila všechny vášnivé lásky, jež pronikly tělo prostitutky Věry, a při tom nezapomněla na vlastní účel života: na zakoupení samostatného salonu. Přirozenou ženskou ať něžností, ať vypočítavostí zmírněný hrubý a odporný rys madame Charlotty v podání paní Nedošínské byl harmonickou nutností pro celkové hudebně lyrické vyznění.

Socialista 12. 10. 1923 pod zn. -jef-

Běda vítězům!

Luigi Pirandello: *Šest postav hledá autora*. Herecká komedie o třech částech. Přeložila Marie Votrubová-Haunerová. V režii Karla Dostala na scéně Stavovského divadla po prvé 12. října 1923

I.

„CETERUM autem censeo Carthaginem esse delendam.“ Snad byla k nesnesení nudná tato průpovídka, kterou řeč co řeč Cato starší častoval římský senát. Ale nebyla proto nikdy méně pravdivá. Snad je již k nesnesení nudné děsit se stále hrůzou rozkladu, který v poslední nejintenzivnější formě vystupuje z tuhého kmene germánského jako těžká intelektuální plíseň, zžírání frivolní sukničky románské a ukazuje pod nimi hnus nejprůšernějších, protože živých, uhnívajících údů. Ale není proto ještě nikdy méně odůvodněno uvědomovat si stále tento stav. Snad se to zdá jen jednoduchým a laciným kreslením vlastního profilu: zásadní negace dneška. Ale člověk přitom trpí krutě a bolestně, protože neguje také sám sebe.

Proč se objevil Pirandello?

Pirandello, tento veliký dramatik dneška, který negujeme? Pirandello, tento veliký protivník formy, který tak dokonale formuje a formuluje svou nenávist k ní? Pirandello, tato živá pila vlastních postav, které z jediné buňky dovedou žít životem nezmarů?

Mohl by se stát něčím více než originálním, kuriozitou, kdyby si člověk uvědomoval tělo stále ještě jako celek tak, jak si je uvědomoval v době svého *zdraví*? Tělo je ovšem složeno z tisíců, milionů drobtů, které rostou kombinacemi, permutacemi a variacemi buněk; ale uvědomíš si je dříve, než některý z nich onemocní? A nevyhloučíš jej teprve pak ze svého těla jako reálné abstraktum bolesti?

Člověk dnešní je Lazar. Obsypán vředy, jež rostou z vředů, rozežrán uvnitř syfilidou myšlenek a zmalomocněn revmatismem činů, potácí se v sobě, sedě na hnojišti svaté resignace. Aby neztrnul

bolestí, každý pohyb svalu budí v něm strašlivý svět rozdrobeného těla. Onemocněl *analysou*, nemocí nevyléčitelnou. Ale to není již ona hračka citů a citeček z konce století, kdy literatura dostala rýmu. Člověk žije teď první a poslední věci člověka, i ty ostatní mezi nimi, žije je však nikoli v celku, ale každou zvlášť, každou jako bolestivý drobek celku.

A jen za takových okolností a do takových okolností může se objevit Pirandello s tím vším, s čím se dnes objevil a získal svět. Je sám o sobě veliký a podivuhodný dramatik. Proto právě on mohl se také odvážit vše, co z člověka jeho atomisováním vzniklo, postavit na jeviště. To, že se toho odvážil, i to, že se mu to podařilo a jak se mu to podařilo (máme-li na mysli speciálně komedii o šesti postavách, jež hledají autora), ukazuje na jeho velikou *vůli formovací*. Není to tedy ještě správné, hledat základ jeho umění v nechuti ke všem formám. Základ jeho umění je mnohem spíše v tom, jak dokonale rozdrobeného člověka dovede pojímat, jak nezapomene na jediný atom z této tříště, jejíž úhrnné jméno bylo kdysi člověk. Má-li jakou nenávist, je to nenávist k dosavadnímu celku bytosti, je to nenávist k synthesi.

Tím stává se také dramatikem naší doby. Bezesporně nejspravedlivěji. Spravedlivěji než Němci, kteří nás udupávají svým expresionismem. On pracuje objektivně, ví, že tragedie je jen rubem životní komedie. A je živý, je milý, je všudypřítomný, a co hlavního: člověk rozdrobený jeho rukou neumírá. Žije, jako žije ve skutečnosti. I tím jde nad lyrické schema Němců. Jeho komedie je z nejskutečnějších skutečností, které kdy prošly jevištěm. On vítězí nad nevyslovitelností chaotického stavu. Přesazuje ho z reality do umění, aby se tu ujal.

A právě zde: je-li běda poražených jen samozřejmá, protože spočívá v tom, čeho nebylo dosaženo, je jeho běda, běda vítězů, děsivě bědnější; neboť spočívá v tom, co bylo dosaženo a shledáno až do konce špatným.

II.

Základem Pirandellovy dramatické tvorby není tedy zásadní nechuť k formě. Co jediné můžeme konstatovat, je nechuť ke konvenční formě, nechuť, která jako vysvobození z neživotnosti dramatu počaté naturalismem je samozřejmá a jako hledání nové dramatické účinnosti u všech dramatiků tvořících úhrnem, dnes obvyklá. Forma, k níž v „Šesti postavách“ Pirandello dospívá, je svou (v tomto případě ovšem jen zdánlivou) improvisovaností nepodobna tradiční italské formě *commedie dell'arte*. V ní řeší autor svůj problém konfliktů umělecké myšlenky a jejího realizování.

Ale je to skutečně tento problém? To by přece jen překvapovalo u básníka, který realizuje své umělecké myšlenky, u dramatika, který je realizuje dokonce přímo pro divadlo. Ostatně doslova tak, jak nám jej v „Šesti postavách“ ukazuje, byl by to spíše jen herecký problém neschopných. A tak nezbyvá než hledat jinde.

Kdo je těch šest postav, jež jakýsi autor stvořil, dal jim žít, ale nedal jim dožít úkol životního dramatu? Nejsou to strašidla, jsou to nemocní lidé. Každá z nich cítí svou vlastní složitost, každá z nich cítí se dramatem sama o sobě. A každá z nich bojuje egoistickým rozhledem proti možnosti složitosti a vnitřní dramatickosti u postavy druhé. Nezáleží při tom na vzájemném jejich poměru dějovém. Záleží na jejich poměru společenském, neboť přes zdůrazňování své osobní velikosti potřebují se navzájem k dokončení dramatu, jež je jejich strašlivě životní otázkou. Vlastním problémem Pirandellovým – resp. onoho neznámého autora – byla jejich objektivisace. Zásadní postavení všech jejich složek, nesyntheticky vedle sebe a ze sebe pramenících, na jeviště. Každá složka v člověku, každý člověk ve společnosti, jsou absolutna. Samozřejmě, že tato objektivisace vede k sociálnímu relativismu, to jest k životní neukázněnosti a neproduktivnosti. Každé zabsolutnění drobtů vede k takové relativnosti.

Jenomže to, co my vidíme jako beznadějně stéblo, jehož se chytá tonoucí v nové potopě světa, Pirandellovi stává se vlastním účelem jeho tvorby. Postavil na jeviště šest postav docela živých, postavil je tam rozloženy na zabsolutnělé atomy, podařilo se mu, co se v takovém rozsahu dnes ještě nikomu nepodařilo. O jeho dramatickém talentu není potřeba mluvit s rezervou. Je veliký. Ukazuje jen, že dnešní krise dramatu není naprosto identická s nedostatkem talentů. Vždyť i tento velký vítěz je tak těžce nemocen.

Ostatně – a o to tu právě jde, i kdyby opakování toho bylo již k nesnesení nudné – myslím, že Carthago *musí* být zničeno.

III.

„Šesti postavami“ rozlouskl Pirandello oříšek, na němž si už mnoho dramatiků vylámalo zuby. Ale položil jimi nový, stejně tvrdý oříšek před režiséra. Je to přece jenom příliš těžké hrát člověkem člověka i lidskou postavu, jež není člověkem, a neskončit ani ve frašce, ani v divadle hrůz... Ale Karel Dostal má pevné zuby, a zakousne-li se do něčeho tak úporně jako do komedie Pirandellovy, nepovolí. Bylo předně jeho zásluhou, že tento italský dramatik potopy došel u nás takového úspěchu, jakého si zasloužil. Kvalita dirigenta rozlila se po celém provedení, jehož ohnisko na jedné straně tvořilo šest postav hledajících autora, na druhé straně pak pouze figura ředitele herecké společnosti. Pan Viesner měl v této figurce vlastně nejtěžší úlohu z celé komedie. Zmocnil se jí jistě, s chutí a radostí, jaká naplňuje tichým sebevědomím. Měl šťastný večer. – Na vyvážení jeho reálnosti pracovalo šest postav: dvě malé děti, jichž bezvadnou souhru s dospělým okolím připisujeme také na vrub dokonalosti režie; dvě velké děti, zarputile zamyšlený syn (pan Kohout) a jizlivě vášnivá dcera, v níž paní Kronbauerová vystoupila vysoko nad dosavadní průměr svého hereckého tvoření, ba ve scéně v salonu Mme Kochanské (temperamentní výkon paní Červené) objevila zcela nové fondy svého talentu; otec, kterého

vytvořil pan *Vydra* jako z přílišné zamyšlenosti pokorného intelektuála, jehož stále se ozývající zastřený hlas zněl z neznámých hloubek myšlenky; a matka byla v rukou paní *Hübnerové*; stále jen mlčela, její vytřeštěné tělo zdálo se šílet bolestí, až výkřik, jímž odhalila podstatu tragédie, přelil se přes ni a ona utonula v jeho hrůze. To mlčenlivé stvoření paní *Hübnerové* bylo slavným výkonem.

Socialista 14. a 20. 10. 1923 pod zn. -jef.-

Kniha Jobova

Komedie o třech dějstvích. Polsky napsal Bruno *Winawer*. Přeložil Antoš *Finger*. Po prvé na Vinohradech 15. října 1923 za režie Gabriela *Harta*

UVEDENÍ „Knihy Jobovy“ na jeviště vinohradského divadla znovu potvrzuje starou zkušenost, že naše přátelství s Poláky je hodně poťouchlé. Propagace takové literatury by měla být považována za pobuřování proti spojenému národu a mělo by na ni se strany polské být odpověděno přerušáním diplomatických styků. Tím spíše, že autor sám přece oznamuje místo své veselohry ve „Varšavě“ a čas „za poválečné mizerie a úpadku dramatické literatury“, takže zlý úmysl se strany české je zcela jasný, až provokativně jasný, omyl předem vyloučen.

Bruno Winawer má prý, podle programu, neobyčejně vyvinutý smysl pro absurdnosti poválečného života a dovede prý vtipně apostrofovat zvláštnosti společenského zřízení dnešní společnosti. Podle „Knihy Jobovy“ soudě (a je prý z veseloher jeho nejlepších), nemá ani příliš mnoho vkusu, ani příliš málo z poválečné mizerie ve svém způsobu myšlení. Sociální rozpravy řeší nejšikovněji falešnou hrou v karty a dramatickou zápletku strýčkem z Ameriky. Pokud vím, hrají se u nás podobné hry v „Uranii“ od té doby, co její umělecká úroveň tak hluboko poklesla.

Vinohradské divadlo je ovšem reprezentativnější a má lepší herecké síly, které by mohly zachránit situaci, udělat z několika špatných vtipů dobrou veselohru. Ať měli či neměli k tomu přílišné chuti, neudělali to. Hráno bylo všeobecně pod průměrem, jedině pan Štěpánek úmyslným podškrtaváním učenecké odevzdanosti doktora Herupa postavil na jeviště osobu alespoň poněkud snesitelnou.

Socialista 21. 10. 1923 pod zn. J. F.

Baron Goertz

Tragedie od *Em. Bozděcha*, znovu uvedená na scénu ve
vinohradském divadle 28. října 1923¹ za režie B. Stejskala

NEBYL jsem přítomen slavnostnímu představení „Barona Goertze“, jímž měl být vzdán umělecký hold vinohradského divadla našemu „svátku svobody“. Ale zima, která vanula i z jeho reprisy, dosvědčuje, že – nebylo-li voleno právě nejšťastněji – bylo voleno jistě nejvýstižněji. Dvou mrtvých bylo toho dne vzpomínáno, mrtvých, jímž průbojná doba proměnila relativní úspěch v absolutní zásluhu, a o nichž proto mluvíme s úctou někdy i víc než uctívou, jako bychom mluvili živým tvářím v tvář. Slavnostní řečník vzpomíná na velký den, literární historik na velkého dramatika. Zachce se ti nalézt stopy těch velkých mrtvých. Nenajdeš jich. Měli být velkými pro to, co se od nich očekávalo. Zůstali však jen nutným zjevem spojovacím: dnem, který musil být, protože rok vyžaduje třisetpětašedesát dnů, a dramatikem, který musil být, protože divadlo vyžadovalo původních dramatiků. Zemřeli právě včas, aby nebyli ničím více. Dopoledne říkají se řeči a večer se hraje.

Obcování s mrtvými budí resignaci: mrtvoly neprobudíš. Na Vinohradech resignovali všichni. Dobrý režisér smekl klobouk a děsil se uctívou hrůzou vyhaslého pohledu Bozděchova. Dobří herci postavili se kruhem okolo zapadlého hrobu, nezakrývajíce s poctivou důsledností, že stojí u hrobu. A na křeslech diváci, nespali-li právě, meditovali snad o lidské pomíjivosti.

Nebylo by odůvodněno domnívat se, že vinohradské divadlo mohlo udělat z „Barona Goertze“ více. A nezměnil-li by se výsledek, nebylo by ani účelné vytýkat mu, že se nesnažilo udělat z něho více. Pracováno bylo v průměru, který by svou nulovostí mohl být bodem základním. Tak bez osobitosti, ať dobré či špatné, nebylo

¹ Referát podle druhé reprisy 1. listopadu 1923.

v Praze již dlouho hráno. I tak snad měl být vystižen ten slavný den suché techniky.

Socialista 3. 11. 1923 pod zn. -jef.-

Zimní pohádka

Hra od Williama Shakespeara. V překladu J. V. Sládka, na
Vinohradech 3. listopadu 1923

ŽE PRÁVĚ Kvapil stal se u nás téměř eminentním režisérem Shakespearovým, je pro nás velice příznačné. Potvrzuje naši umírněnost, formulku, která nás vyjadřuje: ni východ, ni západ – ni teplo, ni zima. Shakespeare a Kvapil. Shakespeare, drsný divoch, který se nezastaví před ničím a jehož stavba je plná hran a ostrin. Kvapil, měkký básník, který hladí všechny vášně v plošnou lyriku a ostré hrany v okrouhlou dekoraci. Ne snad, že bychom se na Shakespearovi obdivovali jenom jeho jistotě, s jakou českého krále nazývá Polixenem, čině ho bezprostředním sousedem krále sicilského, ani všem těm protikladům, jichž vysvětlení – zdá se – je jenom v jeho libovůli. Ale této jistoty je nutně zapotřebí k tomu, aby se nám zdánlivé libovolnosti jevily jako odůvodněné, a vlastně víc: jako samozřejmé skutečnosti, o nichž nelze pochybovat. Pro režiséra znamená to experiment nalézt stejnou režiséřskou jistotu, jaká je u dramatika. To je Kvapilovi velice vzdáleno. Jeho režie je příliš nervosní, nemá-li skončit v třeštění, spokojuje se kompromisním pazvukem mezi velkorysou koncepcí a nevýbojnou, skoro ustrašenou konvenčností. Někdy se stává, že herec tragedie, prudce se rozmáchnuv, buďto si snad uvědomí směšnost svého počínání, nebo spíše se zalekne smělosti svého posunku – a zarazí se. Ten posunek byl by měl třeba velkolepý účín, tím však, že byl zlomen, stává se nejtrapnějším zjevem na scéně. Celá režie Kvapilova, a zvláště pokud se dotýká Shakespeara, je takovým zlomeným, zaraženým posunkem. V „Zimní pohádce“ vystupuje nejintenzivněji tato její podstata. Rozmáchně se, s experimentující silou vrhne na jeviště Říp, Hradčany, českou chalupu, českého pastýře, české holky, ale posunek se zláme a na jevišti se objeví chudokrevný svéráz, viděný dokonce již ne českýma očima. Neboť dlužno přiznat, že v tomto případě umělecké štěstí Josefa Weniga kvetlo by mnohem

více na půdě vídeňské, úrodné pro takové bezcharakterní kýče, jakou byla jeho výprava „Zimní pohádky“. Hráno bylo s opravdovou chutí, ale vykrváčeného Shakespeara Kvapilova bylo těžko oživit. Osvěžením však alespoň byl tu pastýř páně *Zakopalův* a Autolycus pana *Veverky*. Škoda jen, že pan Veverka nevystačil se svými extempory až do konce. U pana *Kováříka* objevila se opět, z neznámých příčin, jeho stará chraptivá nemoc, jež ho učinila nemožným. Stejně naprosto falešně vyzněl výkon pana *Vávry* (Leontes). Levandulová muzika Jar. Weinbergra udržovala – pokud se vzdálenosti k Shakespearovi týče – řádný krok s režii.

Socialista 9. 11. 1923 pod zn. -jeř-

Zklamaná pokladna

W. S. Maugham: *Na východ od Suez*. Ve Stavovském divadle po prvé 19. listopadu 1923

ŽE DIVADLO je nejen ústav umělecký, ale také – a to docela ne až v druhé řadě – ústav výdělečný, ten objev nepřisluší Karlu Čapkovi. Že jsou hry hodnot umělecky nejvyšších, na které se doplácí – z her, které vynášejí, ani to není nic nového a snad vlastně ani nic divného. Ale že by hry, které vynášejí, musily být vždy v těžkém konfliktu s uměním, to je přece jenom sporná otázka. Snad není mnoho takových her, jež by naplnily svůj úkol umělecký i – pokladnu; pro velká divadla, která mají obecenstvo s vkusem vyspělým, třeba rozdílným, nezbývá však nic jiného než hledat je. Kdyby to bylo i sebepodivnější: u nás má dnes i to nejprocovštější obecenstvo své určité, dejme tomu: umělecké požadavky a stojí za nimi tak pevně, že dovede i nepodporovat svou společensko-uměleckou instituci, jestliže jim alespoň minimálně nevyhoví. Je ovšem také jiné obecenstvo, jemuž se nehodí vkus tohoto obecenstva, jemuž se líbí opereta, fraška dvou kabaretních „komiků budoucnosti“ nebo tak něco podobného. Ale to je právě to, že to je jiné obecenstvo. Všimněme si, že dobrá divadla, t. j. umělecké opory našeho nynějšího divadelnictví, na špatných hrách, zařazených do repertoiru jen s výmluvným pohledem na kasu – nevydělávají, nechceme-li přímo tvrdit, že prodělávají. Táž opereta, která v několika týdnech dosáhne v Aréně padesáti repris, nedočkala by se v Národním ani jedině. Jejím výsledkem by byla *zklamaná pokladna*. – Ve Stavovském divadle předhodili kase tak nestravitelný brak, že spíše zajde hladem, než by se ho dotkla, takový brak, že režisér Hilar považoval za svou povinnost v divadelním listu zmírnit nekritickou povídavost pana Götze (který se dobrosrdečně odvážil hovořit o problému exotického dramatu právě u přítomnosti tohoto Maughama!) zdůrazněním kasovních ohledů. Ale Stavovské divadlo, resp. jeho pokladna, dočká se velkého zklamání. „East of

Suez“, to není strava pro české žaludky. Ba věřím, že těchhle osm obrazů udělalo i do klidu poctivého Angličana slušné díry. – Výprava, jež nebyla také asi nejlacinější, vyniká naprostým, západoevropskoexotickým nevkušem. Hráno bylo tak, aby to nikomu nestačilo. Scénická „hudba“ byla „složena“ panem Eugènem Goossensem.

Socialista 21. 11. 1923 pod zn. -jef-

Stavitel Solness

Napsal *H. Ibsen*. Ve Švandově divadle 20. listopadu 1923 za režie
J. Bora

„BYGMESTER Solness“ je symbolická hra. Je produktem krajně domýšlivého individualismu, čiší z ní však již blízkost mrtvých, kteří hodlají procitnout. Naplňuje se nesmyslnou nadsmyslností. Kdyby to nebyla symbolická hra, která chce vidět v Solnessovi vznešeného, silného dobyvatele prostorů, jimž vládnouti náleží jedině bohu, titana, jemuž genius mění se v usmrcujícího démona, člověka, který neunesl své božskosti; kdyby Hilda Wanglová neměla být symbolem mládí, které svou všemohoucí vírou budí i ve stáří víru ve skutky nad jeho sílu a hubí je touto nepřátelštější zbraní, nevědouc ani o tom; kdyby Alina Solnessová neměla být ztělesněným utrpením, jež svému okolí působí dobyvačnost a vůle (chtivost) genia – kdyby „Stavitel Solness“ neměl být považován za symbolickou autobiografii Ibsenovu, bylo by mu jistě poslouženo, kdyby byl považován, kdyby byl hrán, kdyby byl posuzován jako satirická komedie, stavějící na scénu neřádké případy lidské výstřednosti, která roste snad z chorobnosti, snad z hlouposti člověka. Ústřední postavou této komedie byla by – jako že ve skutečnosti v Solnessovi také je – Hilda Wanglová, romantická děvečka, která si ve třinácti letech vymyslíla formu báječné, ideální postavy stavitelovy, po deset roků zůstala jí věrnou (neměla by patrně být příliš krásná) a po deseti letech vrátila se k němu skutečnému, živému člověku, aby jeho tvary, zcela jiné než její představa, přelila v ztuhlou formu, nad bolestí tohoto stěsnávání jásala cosi o napínavosti a nad jeho smrtí – neboť starý Solness nemůže snést tohoto experimentu – zklamána povytáhla spodní ret jako dítě, jehož porcelánová panna nesnesla ránu o kamenné dlaždice. Také na stavitelovi nechtěli bychom vlastnosti, jichž nemá. Byl by to jen polounavený starý pán, který vzpomíná na někdejší veliké činy, jichž hodnoty ovšem zvětšuje, jak už to ve vzpomínkách

bývá. Jeho smrt byla by zcela správně jediným hrdinským činem, o němž se přesvědčujeme. Paní Solnessová je přece již sama o sobě tak komickou postavou se svou sentimentalitou, přepjatostí a křesťanskou omrzeností, spojenou s podezíravou kousavostí, že o jejím umístění není vlastně ani pochyby. Škoda, že se takhle na stavitele Solnesse nehledí. Možná, že by měl pak Ibsen ještě mnoho co mluvit do dnešních problémů (nemyslím ovšem divadelních; to místo mu upírat nelze), jež hýbají světem.

Nechci tvrdit, že ve Švandově divadle vědomě přibližovali Solnesse takovéto satirické kritice. Ale dospěli tímto směrem dosti daleko. Paní Nedošínská excelovala svým typem měšťanské paničky, trpící vymyšleným utrpením a resignované z vlastní hlouposti. Také paní Švandová zdůrazňovala romantičnost Hildinu; neměla sice všecku tu mladickou zaslepenost, jíž Hilda přetéká, neměla však zato také tragické gesto, jímž je Hildě často ubližováno. Stavitele Solnesse hrál pan Kadlec, nehledě k technickým nedostatkům, úplně pochybeně. To nebyl hrdina skutečný ani směšný. To byl zcela obyčejný polír, vydávající se podvodně za stavitele. To byla parodie na Solnesse, ať už ho chceme vidět jakkoli. Dobře zapadl do hry Ragnar pana Tumlíře. Dobře proto, že podškrtl svou slabost a bojácnost až podlou a podškrtl tím také stařeckou slabost Solnessovu. Neboť takového mládí se stavitel Solnessova jména – bát nemusil.

Socialista 25. 11. 1923 pod zn. -jef.-

Co viděl Matěj, dříve poctivý,

čili

**krátká povíadačka o tom, co ztratil jeden člověk cestou
ze Stavovského do Národního**

Z MATKY Dvořáka a otce Klímy narodil se syn – postavou matku, povahou otce připomínající – i dali jemu jméno Matěj. A byl to taky Matěj. Co on všechno viděl, co on všechno věděl – a ne, neprodal to za žádnou sinekuru, na trh šel a všemu obecnému lidu prohlásil: „Já, Matěj Poctivý, nejzbytečnější člověk na světě a posunovač rafijí na královském orloji, co zde povídám, na vlastní oči jsem viděl: Viděl jsem velekněze, který s patnácti miliony schoval celého pána boha ve svém těhotném břichu; viděl jsem vůdce národa, který se dal koupit za soudek špiritusu; viděl jsem nejvyššího sudího, který za pět pokojů s celým zařízením provedl právní důkaz, že loupež je nejpočestnějším řemeslem na světě; viděl jsem policejní aparát dělat hlídacího psa plné kapse, na kolenou před zlatým teletem vlastnictví; viděl jsem žurnalistickou státotvornost, jak rostla z přetučnělých srdcí a dobře podmazaných násadek; nuže, občané, viděl jsem právě dost, abych vám mohl prohlásit, že církev, která má takové služebníky boží, národ, který má takové vůdce, a stát, který má takové úředníky, jsou dohromady i každý zvlášť Augiášův chlív.“ – Ale člověk stárne, dostává rozum, kritika není konec konců žádná pozitivní práce a jíst se chce. Zavolali si rodičové milého Matěje: „Matěji, ty jsi jednou státní občan, máš své občanské povinnosti a máš svá občanská práva. Dej pokoj se svou pobuřující poctivostí, polepši se a dobře se ti povede na zemi.“ Zadumal se Matěj: „Hm, ano, já přece nejsem docela zbytečný člověk, já nejsem posunovač rafijí na královském orloji, já jsem poctivého řemesla lepič plakátů, to, co jsem vám povídal, to není nějaká lokální a časová událost, to je věc všelidská, týká se spartské hegemonie, buddhismu a římského impéria a má hluboké filosofické pozadí – a, co hlavního, vlastně se mi jenom zdálo. To

není pravda, to je sen. To není ostrá satira, která by chtěla dobývat nového světa; vždyť svět za to ani nestojí, aby byl dobýván. Ať žije Buddhova nirvána! Ať žije Komenského ráj srdce! Ať žije měšťácký liberalismus!“ – Prohlášení, zdá se, stačilo. Rodičové dostali prachy a Matěj udělal kariéru. A vida, k tomu to všechno spělo a spěje. Na počátku bylo slovo a na konci – peníze.

Mezi Stavovským a Národním divadlem, snad někde v tiché uličce, snad někde na hřmotivé třídě ztracena leží Matějova poctivost. Kdo by ji našel, ať mu ji vrátí. A pak znovu vzkříšený Matěj Poctivý uvidí v řadě vůdců národa, veleknězů, nejvyšších sudí, policajtů a žurnalistů ještě jeden, nový typ: typ českého dramatika.

Socialista 29. 11. 1923 pod zn. -jef-

O „Hippodamii“ referát činoherní

Jaroslav Vrchlický – Zdeněk Fibich: „*Námluvy Pelopovy*“ – Hippodamie večer první. V Národním divadle 1. prosince 1923

I.

NEBÝVÁ zvykem, aby činoherní referent chodil na operní představení se závazkem kriticky hodnotit jejich libreta. Činí-li se u „Hippodamie“ výjimka, je to ze dvou podstatných příčin: předně proto, že Vrchlického text je tu něčím, co původně libretem být nechtělo, a stalo se jím tedy jako nejcennější a jedinečný příspěvek v české literatuře libretistické; a za druhé proto, že – částečně ze zvyku, částečně ne z právě nejsprávnějšího chápání podstaty věci – nazývána je „Hippodamie“ melodramatem, tedy něčím, v čem práce dramatikova je rovnocenná s prací hudebníkovou. Bylo by rozhodně příliš paradoxní, kdyby zde, u tohoto díla tak výlučně hudebního, dokazoval činoherní referent svou nekompetenci. To nám dokazují a dokáží hudebníci sami. Stačilo by – kdyby to ovšem nepovažoval za zbytečný luxus – doporučit provedení Hippodamie bez hudby, pouze jako dramatu; ukázaly by se všechny velké slabiny této dokonalé hry, jež by jí samostatné nedodávaly na scéně životnosti. Má jen svou dokonalost a krásu formální a z této formy nerostou ani charakter, ani děj, ani dramatická sama, jako je tomu na př. u formy Shakespearovy. Tato dobře a poctivě dělaná forma staví tedy právem Hippodamii na vrcholek českého libreta a – nemůžeme říci: nic více, nýbrž *nic méně*, neboť to skutečně málem není.

Je však ještě něco jiného, co nutí činoherního referenta na toto představení: je to činoherní režisér a činoherní herci. Neboť Hippodamie je opera docela zvláštního druhu, u něhož je dosud spornou otázkou, byl-li jen provisoriem nebo předbíhá-li operní vývoj vlastně ještě i dnes. Jde o užití mluveného slova, místo nehudebního zpěvu. Není opět věcí činoherního referenta zabývat

se touto otázkou čistě hudební. V daném případě musí ho však zajímat provedení.

Máme mnoho dobrých, znamenitých zpěváků operních. Nehledíme-li k různosti stylu, stojí v tomto ohledu Národní divadlo velmi vysoko. Ale na každém představení starších oper (Mozart, Beethoven), kde pozdější recitativ zastupuje ještě pouhá deklamace, můžeme se přesvědčit, že o jakosti a účelnosti mluveného slova nemají ani nejmenšího zdání. S nimi provádět „Hippodamii“ tedy možno nebylo. A tak dochází k docela zvláštnímu útvaru divadelnímu, spojení činohry s operou. Činoherní herec poslouchající taktovku dirigentovu – to je úkaz, který má vlastnosti i hodnoty experimentu.

A proto tedy i činoherní referent o provedení první části „Hippodamie“ na Národním divadle má co říci.

II.

Je-li provedení „Hippodamie“ vůbec svátkem uměleckým, jde v našem případě o svátek mnohem speciálnější, t. j. výjimečnější, slavnostnější: o svátek divadelní. V Národním provedena z Hippodamie sice jen první část, nedá se však předpokládat, že by po obrovském úspěchu (a myslím především úspěchu vnitřním) nenásledovala také část druhá a třetí, zakončující. Z „Námluv Pelopových“ vanula taková síla reprodukční, že by jistě stačila i na více než na tři večery této podivuhodné trilogie hudebně dramatické.

„Námluvy Pelopovy“ na Národním divadle byly ovšem také tvůrčím činem. A to tvůrčím činem především dvou umělců: Ostrčila a Hilara. Nemám dosti odborné kvalifikace mluvit o dirigentovi. Myslím však, že mohu promluvit o režisérovi, třebaže musím přiznat, že Hilar tu byl vlastně režisérem operním. Jde o celkové pojetí. Hilar naprosto zdůraznil *barbarskost* světa Hippodamie. To je to hlavní. A sice proto hlavní, že na tom byl stavěn úspěch reprodukce, ačkoli to z díla samotného není přímo

odvozováno. Není to odvozeno ani ze skutečnosti, neboť Pisy sotva i v očích Helleny mohly mít takovou barvu polodivožskou; a není to odvozeno ani z hudby Fibichovy. Tady byla tedy práce Hilarova docela tvůrčí a svou úspěšností po prvé snad s takovou silou ukázala na *samostatnost* divadla, jakožto ústavu umělecky tvůrčího.

Hilar stanovil cestu. Po ní ubíralo se ukázněně celé provedení: výprava Hofmanova, jež zvláště v první a třetí scéně dovedla vystihnout i monumentalitu takové barbarskosti, a hlavně herci. Zde bude mít ovšem slovo také hudebník. Myslím totiž, že na př. proti výkonu pana *Vydry*, který byl herecky nejdokonalejším výkonem vůbec, budou určité námitky. Jeho hlas neměl vždy té hudebné jasnosti, jaká by tu asi byla žádoucná. Ale bezesporně: síla, již dal svému králi Oinomaovi, byla úměrná jeho skutečné síle umělecké. Po této stránce byla Hippodamie paní *Kronbauerové* pravou jeho dcerou. Byla úlisná jako žena, a přece přímá a dravá jako barbar. Paní *Kronbauerová* se již nesmí vracet k svým ničemným krasavicím francouzských lehkůstek, nechce-li zbytečně plýtvat svými uměleckými vlohami, jimiž nás v krátkém čase už po druhé překvapuje. – Docela zvláštního druhu, zúmyslně zvláštního, byl Pelop Karenův. To byl kulturní Hellen, vyspělý, inteligentní, a proto zdaleka ne tak kočkovitý a podezíravý jako jeho barbarské okolí. Svým jasným hlasem byl vedle paní *Kronbauerové* nejvhodnějším představitelem v hudebním dramatu *Fibichově*. Ukázněnost, o níž jsem se zmínil, byla také hlavním zjevem ve výkonu pana *Deyla* jakožto *Myrtila*. Pan *Deyl* náleží do docela jiné školy. Těžko se jistě s Hilarem shodne, a proto se objevily někdy těžkopádnosti v gestu i deklamaci. Ale nic není tak důležité pro herce talentovaného jako dobrá vůle k souhře. Ta byla tentokráte u pana *Deyla* v míře dostatečné a ejhle! jeho *Myrtilos* nejenže byl docela stylový, nýbrž v tomto stylu i vynikal. Klid uvnitř divadla, jednotnost, dobrá vůle, spolupráce, to je jistě sváteční den pro české divadelníky, tím svátečnější, že jím oficiálně počíná sezóna.

Socialista 4. a 6. 12. 1923 pod zn. -jef-

Strýčínkův sen

Scénovaná humoreska *F. M. Dostojevského*, Ve Švandově divadle
2. prosince 1923

NELZE říci, čeho má tato humoreska Dostojevského v sobě více: křivého, karikaturního zrcadlení nejnižšího stavu lidského – maloměstského klepaření, nebo nejhlubšího soucitu dobrého člověka s člověkem, jehož špína maloměsta dusí v nejvzdálenější tišině jeho života. Dialogická úprava k scénickému provedení na Švandově divadle zdůraznila karikaturu. *Borova* režie vyrovnala ji svým lidským chápáním osudu Zinaidy Afanasjevny i samotného „strýčínka“ knížete. Styl, jakým tuto humoresku na Smíchově hráli, byl vlastně jenom realistický. Ten vytvořil figury. Ale ta všechna svěžest a život šly odněkud jinud než z prosté realistické reprodukce. Byly mimo věc samotnou. Byly ve zvláště šťastné dispozici herecké, která jednotlivé výkony stavěla docela vysoko nad jevištní realismus. Myslím tím zejména Pavla Alexandroviče Mozgljakova, kterého zahrál Jiří Plachý se zjevnou snahou obnažit duši tohoto člověka, pohybující se mimo všecko dobro a zlo, a přece ne prázdnou. Také polokarikaturní kníže J. Marka zachoval tklivost a skoro až dojemnost svého postavení nebožtíka, kterého zapomněli pochovat. Provedení Strýčínkova snu skoro bez kazu bylo na té vysoké umělecké úrovni, s jaké nyní Švandovo divadlo vůbec nesestupuje.

Socialista 8. 12. 1923 pod zn. -jef.-

Spása ve lži

N. Jevreinov: *Co je nejhlavnější*. Herecká komedie o čtyřech dějstvích.
V Národním divadle 23. prosince 1923

V „DIVOKÉ KACHNĚ“ říká Relling fanaticovi pravdy: „Vezmete-li životní lež průměrnému člověku, vezmete mu zároveň štěstí!“ A fanatic Gregers mu na to odpovídá: „Je-li tomu tak, pak život nestojí za to, aby se žil.“ Tato dvě tvrzení dělají u Ibsena dohromady životní otazník. Neboť jemu i jeho vrstvě byl život velice běžnou věcí, o jejíž hodnotnosti možno pochybovat. My dnes, po válce, vážíme si více života. Chudí celého světa bojují o svůj život s bohatstvím a jeho mocí a v tomto znamení běží celá naše existence. Proto Jevreinovova komedie lži neklade nějakou otázku: stojí to vše vůbec za to, nýbrž předpokládá život za fakt, k jehož okrášlení není ničeho škoda. A nalézajíc ve světě lidi, jimž život neudělal nikdy té nejmenší radosti, jimž nedovolil ani na chvíli přiblížit se realizaci jejich prostých tužeb, tato komedie činí je šťastnými ilusí, hrou, lží. „Je na vaši fantasmii vidět svět dobrým,“ hlásá tu Paraklét, moderní Spasitel, a najímá herce, aby v nešťastném domě vzbudili lidskou představitost, hrajíce na „scéně života“. Relling viděl hlouběji než Gregers. Jevreinov vidí hlouběji než Ibsen. Pravda je příliš schematická, příliš neohebná pro život *jednoho člověka*. A člověk si vypomáhá krásným zdáním, aby byl schopen přežít některou ze svých velikých útrap. Zde už iluse není lži. Jed stává se lékem. Ale Jevreinův Paraklét jde příliš daleko. *Jen v ilusi* vidí spásu všeho. Nestavíme-li se proti životní lži jednotlivce, protože ji vidíme psychologicky odůvodněnu, a víme-li, že pro něho může znamenat největší spásu, víme také, že *společnost žádnou lži spasena nebude*. Je jen jedna společnost, která má interest na předsudečné lži: dnešní společnost třídní. Ale udržováním tohoto stavu jdeme proti spáse společnosti vůbec. Jakákoli společenská iluse mění se tu v křiklavou a výdělečnou lež. Lék stává se jedem. Jevreinov ovšem nechce vědomě záchranu třídní společnosti. Docela naopak. Snaží se také

mluvit o socialismu. Ale to všechno neznamená, že pro ni ve skutečnosti nepracuje. Nemá přílišné chuti bojovat pro budoucí. Chce spásu světa, ale tak, aby i on sám byl spasen. A brzy, co nejrychleji. Proto ta jeho filosofie dobrých lží. Je to zajímavé pozorovat, s kolika stran už přicházejí vynikající dramatikové spasit sebe. Ale spása sama nepřichází. Ta jde po docela jiných cestách, než se zdá – ať Pirandellovi, ať Jevreinovi.

Režie pana Vojty Nováka zbytečně zdůrazňovala to, co Jevreinovově komedii vytýkáme. Jevreinov má při tom všem tuhou páteř poctivce; ta však se na Národním docela ztratila. Chuť herců i režie byla sice veliká, ale neprovedla to, co provést měla. Zbyl jen Karenův Paraklét, zvláště z prvního jednání, a Josefa Čapka výprava k jednání třetímu. Ať se však proti tomu obrňujeme jakkoli: hru dělal dobrý, nadaný dramatik a její úspěch u našeho obcenstva je docela pravdivý.

Socialista 5. 1. 1924 pod zn. -jef-

Aristofanes bratří Čapků

Aristofanes: *Jezdci. Ženský sněm*. Na vinohradském divadle
v prosinci 1923

ARISTOFANES na dnešním jevišti může být odbornickou přehlídkou antického umu dramatického nebo – nehledíme-li ke školskému představení na ukázkou – může docela aktuálně zasahovat do našeho života, zejména politického. Záleží na tom, kdo ho na jeviště uvádí. Čapkové mají bezesporně talent dělat aktuality z neaktualit. U nich je to věcí uměleckého čachru, který náležitým podmalováním udělá z vyčerpané „panny“ šestnáctiletou, aby ji mohl lépe zpeněžit. Ale antika je mrtva. Chceme-li ji oživit, nesmíme se spokojit pouhým zmodernisováním fasády, musíme sáhnout až do základů, přesunout těžiště, vyházet otřelá kolečka a nová pohánět elektřinou. A přitom přece nezapomenout, že to má být antika. Nemyslím, že by si toho Čapkové nebyli plně vědomi, ale prováděl to, částečně, jenom Josef Čapek ve své výpravě. Karel Čapek vyzbrojil se na režii jen několika okamžitými nápady, jež byly sice vtipné, ale ne základní. Umělým dýcháním, jež se snažil Aristofanovi zavádět, udýchal sice sebe, ale komediím krev nerozproudil. Karel Čapek už docela *zpovrchněl* a to mu v jeho boji s antikou, v boji o Aristofana, nijak neposloužilo. Tím hůře pro něho, že bylo vidět, co *by chtěl* udělat, kdyby to skutečně ještě dovedl.

Socialista 5. 1. 1924 pod zn. -jef-

Divadelní Silvestr

VE ZNAMENÍ maloměstské idyličnosti slaven byl bez rozdílu na Vinohradech i dole při Vltavě. Seriosnost letošního Silvestra byla tak dokumentována i divadlem. Na Vinohradech Šamberkovo „Jedenácté přikázání“, pamatující větší úspěchy u svého obcenstva (jež však přece zemřelo dříve než tato smrtelná veselohra) a vyžadující více tvořivé péče, než se mu jí tentokráte dostalo. A v Národním Klicperův „Hadrian z Římsu“, buditelský čin prvního řádu, jehož parodující kritičnost ani dnes ještě nemusela by být překonaná. Bohužel celé pojetí v obou případech docela zklamalo. „Jedenácté přikázání“, když už je režie začala s takovým realistickým humorem, vyžadovalo přesnou kopii Šamberka, t. j. kopii Stejskalovy režie „Palackého třídy“; „Hadrian z Římsu“ pak přímo křičel po mnohem karikaturnějším, parodističtějším provedení. Nebyl slyšen a představení vedeno ani pietně, ani výbojně. Nastoupená střední cesta ublížila Klicperovi stejně jako Šamberkovi.

Socialista 18. 1. 1924 pod zn. -jef.-

Kolumbus

Dramatická báseň *J. Hilberta*, znovu uvedená na scénu Národního divadla 23. ledna 1924 *K. H. Hilarem*

PROVÁDĚNÍ Hilbertova „Kolumba“ jako výpravné a hlučné hry nebylo jistě z nejmenších nešikovností, jimiž se někdejší starobylá „Kaplička nad Vltavou“ mohla pochlubit. Drama je tu tak v jediném člověku, ve *vnitřním* reagování genia Kolumbova na překážky subjektivně viděné, že každý poněkud jen rozmáchejší pohyb jiné osoby musil zakrývat tuto sporou dramatickostí. Zato bylo dílo stvořeno přímo pro dnešní expresionistickou režii. Vznikalo už ostatně později a to, že vyrůstalo z realistické tvorby Hilbertovy, bude dobrým předmětem odborného studia pro historika katastrofálního vývoje literatury vůbec za posledních patnáct roků. Dokumentem budiž nové provedení jeho na Národním divadle.

Hilbert sám dovedl postavit svého Kolumba na takovou výši a do takového osvětlení, že všechny ostatní postavy – které by přece mohly mít a jistě i mají své vlastní vnitřní tragedie – jsou vedle něho pouhými epizodami, ne-li dokonce pouze dekoracemi. Trpí tím objektivisace dramatikovi potřebná. Trpí tím rozhodně účinnost dramatu. Ale dobrý režisér, rozhodne-li se pro provedení, musí udělat z nouze ctnost. To udělal Hilar. Postavil Kolumba ještě výše a osvětlil ho ještě intensivněji tak, aby každý pohyb svalstva na jeho tváři přiléval oleje do slabého dramatického ohně. První scéna – Kolumbus v ohnisku reflektoru a na nejvyšším stupni podstavce svého živého pomníku – je tu tedy symbolická pro celkové pojmání, a to i v tom, že Kolumbus sestupuje dolů jenom proto, aby vmetl urážky a pohrdání do obličejů davů své vlasti. Tohle pojmání, které učinilo hrdinu silným, aniž ho nutilo k siláctví, stvořilo k poctivosti, s jakou byla hra Hilbertem pracována, také její úspěch. Na jevišti však zašramotila několikrát akademičnost a některé Hofmanovy scény (obraz osmý) nedošly by pro svou malebnost zatracení ani u Kvapila. Bylo na drsnosti *Vydry* – Kolumba, aby smazal tyto

nepříjemné stopy akademismu, totožné snad se stopami úcty k autorovi. Vydrovo umění má hluboké kořeny. Kdyby se někdy mluvilo u „Kolumba“ o trojici Hilbert-Hilar-Vydra, musil by to být Vydra, jemuž by byl přiznán nejpevnější postoj tvůrčí. Nečině nikomu ústupků, byl skutečným objevitelem „Kolumba“.

To, proč zůstaneme chladní po celou hru, není ve špatném zpracování ani v neúčinném provedení. Ale je to v „problému“, o jaký jí jde. Absolutní genius, prototyp genia, vykořisťován a nechápán – davem. Do „Kolumba“ vložil Hilbert hezký kousek sebe, a proto víme, jak to můžeme brát vážně. Ale dovedeme více než neúčastně ho politovat? Sotva. Neboť nejde o běžné a organisované vykořisťování jeho pracovních výsledků, nýbrž o pokutu za *prohraný boj o funkci vykořisťovatele*, vedený s mocnými tohoto světa. Kdyby zvítězil, vykořisťoval by sám. Nejde mu o právo, nýbrž o moc. Je to krásná forma genia vrostlá do expansivního měšťáctví. Ale nezajímá nás ani tolik měšťáctví, na jehož povalení jsme interesováni. Jeť vykořisťovaný desertér z řad vykořisťovaných – i kdyby geniem byl! – závažný a existující jen sám sobě.

Socialista 2. 2. 1924 pod zn. -jef-

Tragedie bludných ctností

Heinrich Mann: *Madame Legros*. Drama o třech dějstvích, hrané
v překladu B. Stejskala na Vinohradech 8. února 1924

„MADAME LEGROS“ napsal Heinrich Mann, člověk věřící v osvobození lidstva revoluční cestou srdce, ale mohl by ji spíše napsat pravý jeho protichůdce, objektivní posměvářek humanitních ideálů. Nic není tak strašlivým výsměchem srdečnímu přerodu lidskému jako osud paní Legros a jejích bludných ctností. Snad rozcitlivělostí nad porodem mrtvého dítěte, snad přirozenou dobrotou byla připravena na to, přijmout tyto ctnosti. Snesly se s Bastilly jako list s nebe, měly hodnotu třiačtyřicetiletého utrpení člověka nevinně vězněného a dolehly na ni tak prudce, že z pouhé ženy punčochářovy stvořily hrdinku. Ruce, jež dříve robily čepce a hospodárně řídily občanskou domácnost, ústa, jež dříve vychvalovala jakosti prodáváného zboží, tělo, jež dříve se unavovalo nad plotnou a v manželské ložnici, to vše stalo se teď agitačním prostředkem ve jménu *soucitu* více než ženského a spravedlnosti čistě ženské. Lže, hraje komedii, zrazuje, prostituje se – osvobodí Nevinného, aby pak vyčerpána sklesla ke svým čepečkům a hospodárné intimnosti. To není konec jejího osvobozujícího díla, ale její velikosti.

Máme tomu věřit, že čin paní Legros byl skutečným činem. Autor tomu chce. Ale nevěříme. Koho osvobozovala paní Legros s takovou tělesnou obětavostí? Co fysického vykonala osvobozením mátožné figury, kterou reálně vidíme teprve tehdy, až ověněna Akademií a obležena sensacektivou šlechtou, obdivuje se svému pohádkovému štěstí s protivnou spokojeností? Je to skutečně ten její Nevinný? Není, to ona cítí, a proto je vyčerpána. Osvobozovala vidinu, její „čin“ nebyl činem, ale písni s opakujícím se refrénem. Nebyla zrozena k dramatu, ale k lyrice. Jediný, kdo toto vidí, je její muž. Snad jí nerozumí, snad – ale zcela jistě rozumí jejímu dílu. Nemohl by jí odpustit skutečný čin, ale nemá jí odpouštět nic více

než domácnost zanedbanou pro krásnou píseň. Je to směšně málo pro něho, který ji konec konců rád slyšel zpívat. Když skončila, může ji jen tiše pohladit po vlasech a vážně a prostě, s laskavým sebevědomím opory jí připomenout: „Máš moudrého muže.“

Madame Legros nevykonala nic, jsouc pravým symbolem humanity a revoluce srdcem. Její písnička má tři jednání a končí nad čepcem. Ale vedle ní padá mrtvý chevalier d'Angelot, sražený sekýrou davů, jimž vězni v Bastille už nejsou vidinou, ale faktem třídního násilí. Heinrich Mann ukazuje tu sice své dobré demokratické srdce, jež miluje člověka každého zvlášť a v davu vidí nicku vážící jen svou stádnou velikostí, ale tak a právě tak zůstává rána sekýrou na hlavu šlechtice jediným činem v „Madame Legros“ – a nad ním už padá opona.

Se svým spádem je toto drama Mannovo téměř ideálně stavěným dramatem lyrickým. Celý postup písně paní Legros odráží se v typech okolí, není tu téměř nic, co bychom musili hledat mimo hranice dramatu. Tím nepochopitelnější je, jak naprosto zklamalo vinohradské provedení. Tolik nepřesvědčivosti a tolik diletantismu najednou tu snad ještě vůbec nebylo vidět. Stejskalova režie nedovedla se ani zásadně rozhodnout mezi poctivým realismem a expresionismem; stvořila jakousi podivnou nestvůru, která v realistických formách běhala expresionistickým tempem. Josef Wenig namaloval výpravu, která patrně chtěla profanovat moderní výtvarný směr. Nepodařilo se jí to jen proto, že na první pohled bylo lze poznat amatéra. Zklamali však také herci, a to vlastně bez výjimky. Výkon paní Iblové v roli titulní byl jistě poctivě připravovaný a jistě namáhavý, ale monotonně se pohyboval v šedivém tragickém gestu. Nijak tím nebyla vystižena gradace prostého zjevu madame Legros. – Nechci naprosto vytýkat všem účinkujícím jejich chyby. Nestačilo by na to místo, neboť představení „Madame Legros“ bylo stíháno skutečnou smůlou.

Jediný tón, jediné gesto nebylo nasazeno správně. Skoro by stálo za to, aby se Stejskal o dobytí Madame Legros pokusil ještě jednou.

Socialista 16. 2. 1924 pod zn. -jef.-

Swinburnův „Chastelard“ na Národním divadle – recitační matinée Machara a Sovy

KDYŽ Swinburne vystupoval se svými básněmi, byla anglická společnost úplně prolezlá konvencí a nikdo od ní nemohl očekávat více než stvoření civilního zákoníku. Byla to příslovečná forma stojaté, hnijící vody. Nejkrásnější poesie rostla pro ni v bahnu odvěkého klidu. Purismus byl jen jednou z forem myšlenkové lenosti a neschopnosti. Zdravému člověku, toužícímu po životě, zdálo se nemožné setrvat v takovéto společnosti. Nemaje však přesných znalostí o podstatě tohoto hnutí, považoval za svou povinnost *vyprovokovat* život. Zdálo se mu, že skutečně lze dojít k životu smrtí. V tom je „Chastelard“ Swinburnův případem typickým. Swinburne provokoval přísnou a moralistní společnost ženou až nemravnou a chorobnou svou tělesnou vášní; ustálenou, vyparagrafovanou smetánku ohrožoval Marií Stuartkou, která nezná zákonů kromě své smyslnosti; hotovým, dokončeným lidem stavěl před oči její revoluční nitro, v němž minuta popírala minutu a vítězila vždy jen minuta poslední. Měl bohatou zásobu provokací. Snad i ten Chastelard, který je nám odporný pro svou rytířskou chabost, nemá být ničím jiným než ztělesněnou provokující neužitečností. Ale k čemu to vše konec konců dospělo. Sotva více než k tomu, že Swinburne společenskou majoritou byl prohlášen za nemravu a anarchistickou minoritou byl ctěn a milován. Ve společnosti, v její konvenčnosti a hnilobě nezměnilo to nic. Předpoklad, že život umírajícího dá se vyprovokovat, ukázal se chybný. To ostatně je poznatek ne právě nový. Třída není ani jako člověk. Člověku lze *prodloužit* život injekcemi. Ale když umírá třída, každá injekce, ať je sebeúčinnější, působí jen těžší křeče a hlubší agonii. Swinburnův pokus o injekci provokací nás může tedy zajímat jen jako dokument. Umění, jež nám tímto pokusem zároveň předkládá, je nám cizí a nezajímá nás.

Národní divadlo dovede takovéto věci nastudovat dokonale. Můžeme to považovat za zjev charakteristický. I u Chastelarda ukázal Karel Dostal, že jeho režie je si vědoma mezí schopností svého tvůrce, a že je tedy harmonická, úspěšná a že nikdy nezkłame. S V. Hofmanem vytvořil Dostal také scénu malebnou, při níž dramatická účelnost byla tentokrát dobře spojena s líbivostí. Bohužel to „dobře“ vztahuje se pouze na provedení, nikoli na vhodnost. Injekce, kterou Swinburne svým Chastelardem mřnil dávat, je už dnes tak slabá, že by sama potřebovala injekci. Lahodná výprava v tomto směru nijak neprosřpřovala. Nejlépe pochopila tento úkol paní L. Dostalová, která pohostinsky hraje Marii Stuartovnu. Je-li u Swinburna postava Stuartovny vybavena celým aparátem nepochopitelnosti ženských převratů, paní Dostalová jí dala ještě naprostou nejasnost a nepoznatelnost těchto převratů. U ní není nám nikdy jasno, hraje-li či trpř-li, předstřřř-li lásku a strach nebo skutečně miluje a boř se. Jeř výkon byl jediný ze všech hereckých výkonů této premiéry, který relativně odpovřdal svou kvalitou někdeřř kvalitě Swinburnovy provokace.

Machar a Sova narodili se nešťastnou náhodou, pokud se data tře, tak blřzko sebe, že kdekdo je chce srovnávat. Vytřkají se znaky společné (oba jsou básníci, oba přřř česky...) i znaky rozdřlu; tře i srovnatelé nalézají nekonečně více. Na Národnřm divadle oslavovali šedesátřny obou básníků společným recitačním matinée. Dr Fischer proslovil informační řeč, herci Národnřho divadla recitovali básně v dobrém i špatném výboru.

Poznatky z toho byly tři: první byl poněkud rázu zásadního; je správně dávat dva šedesátřleté básníky, kteří se k sobě ani nehodř, na jedině dopoledne? Není to trochu mnoho sto dvacet básnických let s haldou knih a dvouřadým básnickým vývojem? Myslřm, že až přřřř mnoho. Alespoň právě toto matinée ukázalo, že ani jediný z oslavenců neměl možnost předložit vše, co udělal.

Druhý poznatek byl rázu odborného: naři herci nedovedou recitovat. Kdyř panř Kronbauerová – slabé pohlavř – předčřřá báseň

tak, že sto deset procent zaniká „v tichu a štkání“, může se to snad i vysvětlit. Ale když mohutný hlas Deylův se utopí ve stránkách knihy tak, že druhá galerie vidí jen těžce se pohybující masu, která se pokouší o výkřik a nemůže, to už snad je naprosto nevysvětlitelné a neomluvitelné. Či se u nás hraje jen pro křesla?

Třetí poznatek byl rázu společenského. Všecka „lepší místa“ v divadle obsazena byla společenskou smetánkou, zástupci vlády, oficiálních kruhů vysoké kultury, cizími generály atd. Nebyla to právě nejkrásnější podívaná na lidi, kteří ničemu z toho, co přednášel informátor a mluvili básníci, nerozuměli a kteří byli v přímém rozporu s recitovaným slovem bývalého básníka, ale kteří se přesto honosili „demokratickou“ poctou, vzdávanou jejich hodnostem. Nejde mi ani tak o recitační matinée Machara a Sovy v Národním divadle. Jde o něco více. Právě počínají Smetanovy oslavy. Jak to asi bude dopadat s jejich lidovostí?

Socialista 1. 3. 1924 pod zn. -jef-

Člověk lidský a nelidský

ČLOVĚKEM lidským je dojista „prostopášník pan Le Trouhadec“, universitní profesor, člen Akademie nesmrtelných, majitel Čestné legie atd., kterého *Jules Romains* v komedii, po panu Trouhadecovi jmenované, postavil na scénu. Jules Romains je kladen mezi unanimisty a to jako jeden z prvních. Tím má být vyjádřena jeho tvůrčí metoda, která si žádného člověka nedovede představit bez lidského, řekněme davového okolí. Většinou je to vykládáno dost nedostatečně a některé české pokusy dokazují, že také jen mechanicky. Romains ze svého unanimismu však vyvodil všechny důsledky, jež mohou pramenit z lidského chápání člověka. Bez karikatury a bez satiry přivedl pana Trouhadeca, vždy seriousního a korektního badatele v hlubinách přírodních věd, do takového stavu pohlavního vytržení, že dobrý jeho žák trne nad schopnostmi svého starého přítele. Pan Trouhadec je přitom – a to je důležité – nejenom bezesporný člověk, ale dokonce člověk prostý, na něhož těžce dolehla láska starých let, ale který se přesto nehodí ani k veselohře, ani k tragedii. Zdá se, že takových typů potkáváme denně několik a že máme skoro právo nazvat Romainsovu komedii „obrázkem ze života“. Tak je pan Le Trouhadec člověkem lidským.

Nelidský člověk je George Sand ne snad ve skutečnosti, ale tak, jak ji v „Útěku do Benátek“ představuje německý expresionista *Georg Kaiser*. V čem spočívá její nelidskost, je těžko říci. Snad v její geniálnosti, která jí nedovoluje žít životem prostého člověka, ale vyžaduje neustále až do perversity aktivní vzpruhu, při níž na stráž stojí spisovatel s bystrým perem stenografa, aby vše zaznamenal. Snad v samotné sexualitě, která ji žene za Mussetem z Paříže do Benátek, ale tam ji vrhá do náruče neznámého italského lékaře, povoláného k tomu, aby ošetřoval láskou nemocného básníka. Snad je také v tom, jak vyssává myšlenky a themata svých uměleckých prací ze svých slavných milenců. Ale nejpravděpodobněji je mimo ni. Kaisrova George Sandová není vůbec člověkem, osobou; je to pouze figurina světového jména, na niž jsou navlékány jedinečné

vynálezy německého expresionismu. Výroba vášní a lidí suchou cestou je vlastností tohoto expresionismu, který vznikl proto, aby uchránil určité, nestatečné jedince paniky z revoluce. Veliké slovo *Chaos* je hybnou silou jejich tvorby, v níž prim i všechno ostatní hraje sexus. Takové umění ani nevytvoří, ani nezobrazí lidského člověka. Může však být velmi účinné, vybere-li si za hrdinu právě člověka nelidského. Proto Kaisrova komedie, pracovaná čistým, ale sensacektivním intelektem, dovede získat uznání obecnstva, kdežto komedie Romainsova je přijímána chladně. Prostý, opravdový člověk není patrně sám o sobě dramatický.

Ted' se v umění žije strašlivě ze dne na den. Už se nehledí příliš do dálky, protože všechny věštby vycházející jenom z umění ukázaly se naprosto chybnými. Ale ty dvě komedie, Romainsova a Kaisrova, které se náhodou sešly na českém jevišti, mohly by ukázat, po kterém směru lze jít a s větší pravděpodobností dosáhnout cíle. Hra Kaisrova je dramatická jako senační proces. Ale není v ní ani částka oné radosti, jakou prý má každé umění především probouzet. Rozebrána budí odpor. Romainsova hra není dramatická. Ale zato dovede vzbudit radost nejprve nepojmenovanou, potom radost z toho, že člověk je člověkem. Prohloubena do davů, nestane se sice dramatem, ale zcela jistě dramatickou féerií. Je příliš pochybné, že tohle není správná cesta?

„Panu Trouhadecovi“ pomáhají na Národním divadle bratři Čapkové. Karel režii, Josef výpravou. Bylo to vidět u Aristofana a je to vidět i u Romainse, že Čapkové nemají talent jednotící. Spousta vtipných nápadů pravidelně hru spíše rozbíjí, než usměrňuje. Tentokráte šťastnější ruku měl režisér. Nejrušivějším živlem byly kostymy, naprosto neodpovídající lidskosti a prostotě hry. Přesně podle Romainse vytvořil znamenitou postavu Trouhadeca pan Roland. – Režii „Útěk do Benátek“ měl pan Dostal, nevynalézavě konvenční výpravu navrhl Zdeněk Rykr. Panu Deylovi opravdu pěkně ležela úloha Alfreda de Musset.

Socialista 29. 3. 1924 pod zn. -jef-

J. K. Tyl znovu na pražských jevištích

VŽDY na konci divadelní sezóny, při níž se už počítá s horkými měsíci a atletickou konkurencí plováren, objevuje se u pražských divadel záchvat po něčem poutavém, přitahujícím a zábavném. V takových dobách hrají se

1. *lehké veselohry* francouzského typu, u nichž magnetem je ženská nahota a hrstka vtipů koupených lacino za dvojsmyslnost;

2. „*lidové*“ hry. Vymezit přesně pojem „her lidových“ je dneska dost těžká věc, a proto naše divadla sahají především k repertoiru, který se už osvědčil a u něhož – zdá se – nemůže být sporu o tom, je-li skutečně lidový nebo není. Hrává se tedy Klicpera, Macháček, Kolár, Šamberk a přede všemi ovšem Tyl. Na tyto hry máme už svůj úsudek dávno hotový: naše divadla je hrát *mají*, mají jim zachovat všecku tu naivitu, grotesknost a dobrodružnost vrcholně nelogickou, kterou je vyzbrojili autoři, a tam, kde snad působivost těchto znamenitých vlastností pod tlakem změněných potřeb i poměrů už poklesla, dnešní úprava, pracující s dnešními prostředky, musí ji pozvednout. Tyl hraný dnes tak jako před pětasedmdesáti lety patří do musea, ne však na jeviště.

To tedy vždy znamená značnou práci, kterou s Klicperou nebo Tylem mají vykonat dnešní umělci vůdcové činoher, aby z někdejších lidových her, jejichž věčnost je více méně konečná, udělali opět hry živé a poutající. Cesty, které je k tomu mají dovést, vycházejí všechny z jednoho východiska a tím východiskem je: *lidový vkus*.

Poněkud je to směšné a poněkud trapné, jak se dnešní umělecké veličiny na tento lidový vkus dívají. Ale především je to charakteristické pro jejich duševní nesouvztažnost s nejšířšími vrstvami obecnosti i pro jejich uměleckou impotenci, která jim takový kardinální nedostatek nedovede ukázat v okamžiku, kdy se ženou do podobných podniků. V posledních čtrnácti dnech ukázala nám hned dvě pražská divadla najednou, jak rozumějí provedení „lidových her“, a třebaže každé kráčelo docela samostatně

a „originálně“, byla obě dvě bez konkurence v ubohosti a nechápané bezradnosti t. zv. uměleckého pojetí.

Na Vinohradech hráli Tylova „*Strakonického dudáka*“ se vši pozlátkovou banálností, jakou „svým“ autorům dovede dát jenom Jaroslav Kvapil a jeho věčně nemohoucí dvorní polír Josef Wenig. Příchod krále neznámých zemí Alenora se sugestivní muzikou J. Kříčky i s extemporovaným plivancem pana Vošalíka byl jedinou ukázkou, jak by se taková věc provádět dala, kdyby k tomu bylo více opravdového chápání a snad i – dobré vůle.

Ve Stavovském snažili se rozplakat obecenstvo sentimentální „*Paní Marjánkou, matkou pluku*“, za kterou Tyl pravděpodobně nikdy neručil, protože ji z pěkné části „obohatil“ z německých předloh. Je vždycky otázkou, jak chápat sentimentalitu. Víím, že k získání právě obecenstva z nejširších vrstev je dobře podtrhovat sentimentalitu jednotlivé věci. Ale není nikdy dobře podtrhovat její ubrečenost. I sentimentálnost dovede být docela zdravá a dovede se obejít bez Niagary vycezených slz, kterou ve Stavovském divadle nemohla zadržet ani protiváha kolportážních vtipů.

Obě divadla pak shodovala se i v tom, že hrála Tyla bez všelikého upravování: na Stavovském spokojili se s jedním aktuálním kupletem, na Vinohradech slyšeli jsme narážky, jež byly časové před sto lety. Bylo-li přesto v obou provedeníh něco, co bavilo i útočilo zároveň, bylo to čistě jenom zásluhou jednotlivých herců. (Veverka: „Nazdáár!“)

Také dojem, který zanechala obě představení, je jednotný: bezpříkladná ledabylost, práce minimální, pomalované nic. Už to, že podobné hry jsou vždy zařazovány až na konec sezóny, svědčí o despektu, který k jejich skutečné ceně (ne ovšem se stanoviska kasovního, zde je tomu prostě naopak) pociťují umělci představitelé dnešního divadla. Stejně se tomu má s péčí věnovanou vypravení. O podivném názoru na lidový vkus není už ani potřeby mluvit. Je ovšem pravda, že nejširší vrstvy nejsou vychovávány na klasických „krásách dramatických“, zato však na sentimentálních a dobrodružných filmech a na pochybném umění předměstských

arén. Není však pravda, že každá cetka, falešné pozlátko, každá banálnost dovede je navnadit jako hladovou mřenku a zachytit na udici divadelního umění nebo „umění“.

Ostatně tentokráte projevilo Stavovské divadlo nepochopení už výběrem z bohatého Tylova repertoaru. „Paní Marjánka“ není hra, o jaké je snad u nás nouze. A mezi dnešní „lidové hry“ už rozhodně nenáleží. K takovým patří ještě „Strakonický dudák“, „Jiříkovo vidění“, „Tvrdohlavá žena“, „Fidlovačka“, to všechno ovšem už s dnešním nátěrem a s *dnešními* tendencemi a jen na tak dlouho, než vystoupí nějaký nový, proletářský Tyl, který tendenčním a zábavným potřebám publika bude rozumět tak dobře, jako svému publiku rozuměl kdysi Tyl sám. Nemáme-li už co dělat s individualistickými romantiko-realisty dnešního dramatu, nemůžeme se ještě docela prostě rozejít s dnešním divadlem. Tylův typ je nám tedy *provisoriem* na přechodu mezi nestravitelným t. zv. dramatem současnosti a dramatickou féerií – revuí budoucnosti.

Socialista 28. 6. 1924 pod zn. -jef-

Box v tragedii

František Zavřel: *Boxerský zápas*. Po prvé 16. září 1924 ve Stavovském divadle za režie Vojty Nováka a ve výpravě Vl. Hofmana

FRANTIŠEK ZAVŘEL zápasil se všemi nadlidmi, jichž velikost kdy lidská fantasie chtěla připustit, a snažil se donutit je, aby své rysy propůjčili hrdinům jeho tragedií alespoň na chvílku představení. Zápasil soustavně, ale marně. Vždy poražen. A protože nikomu z diváků nezáleželo na jeho porážce, byly tyto zápasy svrchovaně nudné a prázdné, v nejkrásnějších (ač pro tragedii nejkrásnějších) případech svrchovaně směšné. Nemožní Don Juani, zbabělí Fausti, ztřeštění Napoleoni byli jeho hrdiny i dříve, než je sám zkarikoval.

Konečně kritika došla sluchu v jeho rozbouřené mysli. Přiznal si, že jeho hrdinové sami o sobě musí budit lhostejný nebo odsudečný úsměch, protože nejen jeho zbytečný zápas, ale také jejich bezkrevné boje a chimérické výpravy nikdo už dnes nemíní brát vážně. Frant. Zavřel tedy obrátil. Píše veselohry, v nichž karikuje svůj tragický včerejšek. Vidíme, že mu tragedie stále ještě leží na srdci. Je mu dosti důležitá, aby ji karikoval. „Boxerským zápasem“ ještě (snad naposled) snaží se boxem porazit sám sebe, aby na podlaze ringu nabyl nezvratného přesvědčení o konci tragedie.

Nalezl-li je definitivně, nevíme. Ale vidíme dvojí jakost veselohry, kterou nám takto postavil na jeviště. – Zavřel karikující karikuje karikatury; výsledek: nedivadelní literární papír předkládaný k rozboru odborníků a k veselým anekdotám přátel a zasvěcenců. – Druhá jakost uvolňuje se Zavřelovým obratem: opakováno nesčetněkrát, že Zavřel je rozeným dramatikem. Nyní se může jeho dramatickost uplatnit mnohem plněji, protože ji nezatěžuje ohled na tragičnost hrdinů, která byla vždy násilná a nesourodá s jeho dramatickou výbušností. Zde se jeho síla vlévá do boxu a jím prochází k větší účinnosti. Proto některé veseloherní

prvky „Boxerského zápasu“ mají cenu dobrého díla. Zásadní chybou, která ruší také stavbu, je nedostatečné odpoutání od včerejška a jeho dramatických omylů. Tady musí být především čisto, nemají-li se Zavřelovy veselohry stát tím, čím jsou jeho tragédie: opakováním nezáživného (případně jenom osobního) thematu s pouhou obměnou kulis. Spustí-li Zavřelův kolovrátek i na poli veseloherním, stane se jeho pověst dramatika skutečně jenom pověstí.

Nastudování hodně Zavřelovi ubližovalo. Úsečnost, spádnost je z hlavních předností jeho nezvládnutého nadání; režie to nevystihla. Řečnické přestřelky nevybuchovaly, byly stále jako stojatá voda. Ani herecky nebyl večer z nejšťastnějších. Demoralisační, nemorální výzvy veselohry (kapitola sama pro sebe) zněly strašně prázdně a falešně především zásluhou herců. Výjimku tvořil host Vlasta Burian, který svého Napoleona poctivě studoval a vyměřil. Nikdo by byl nečekal v Burianovi takovou kázeň. Povolení uzdy v pátém dějství však ukázalo, v čem je jeho nejvlastnější umění. Je třeba především to respektovat.

Socialista 4. 10. 1924 pod zn. -jef.

G. B. Shaw: Svatá Jana

Kronikářská hra o šesti obrazech s epilogem. Přeložil Frank Tetauer.

Na Národním divadle po prvé 2. října 1924 v režii K. Dostala
a výpravě A. V. Hrsky

BERNARD SHAW je příkladem a typem dramatika našeho věku. Žádné zbytečné umění. Také ne „čisté umění“. Na počátku je tendence, moderní tendence, která určuje stupeň životnosti. To je také jádro dramatu. Jeho ústřední postava. Hlavní, jmenovaná figura je jí pouze průvodcem. Nikdy nejde o problémy. Shaw nepředstupuje před svoje obcenstvo s nějakým mátožným řešením něčeho, co samo o sobě je předmětem odborné vědecké diskuse. Svůj problém má už vyřešen a jeho drama je výbojem za uznání správnosti tohoto rozřešení. Proto tolik skutečné a živé dramatičnosti na jevišti. Už prostý dialog je naplněn dramatickým napětím mezi autorem a obcenstvem, drama se tvoří stálým kontaktem bez použití jediného z obvyklých efektů, ať fyzických nebo psychologických.

Vedle toho má Shaw zajištěný zájem již proto, že nehistorisuje ani v historických komediích. Očišťuje historii od prachu kolika věků a činí ji i nám aktuální. Moderní člověk žijící žurnálem a strojem musil by se nutit do zájmu o historické figury starších dramatiků vyjímaje Shakespeara, který nestvořil nikdy jenom historii. Shaw je jeho obdobou. Jeanne d'Arc je téměř půl tisíciletí mrtva, ale Shawova kronikářská hra ji činí účastnou v bojích a pracích dvacátého století. Nevyhýbaje se zjevným anachronismům, probírá krok za krokem některé otázky současné společnosti, jež jenom omezeným a diplomatům světového jména mohou být sporné; nezapomíná přitom anglického imperialismu. Nepřisuzuje však své svaté Janě jenom tuto drobnou úlohu vykladačskou. Jana sama je mu předmětem výkladu a očištění. Jeho civilní oči nesnesou pohledu na lacinou svatozář, která zakrývá velikost lidského srdce. Dělá z ní člověka, vrací jí lidskost, jasnost a přesnost, živou

srdečnost prostého venkovského děvčete, které má myšlenku dobré vojenské záchrany Francie před vojskem anglickým a odvahu realizovat ji. Její samozřejmý konflikt s mocí církevní (příliš uplatňovala svůj „kacířský“ rozum) a feudální šlechtou (propagovala myšlenku jednotné Francie pod svrchovaností krále – francouzský nacionalismus, který skutečně později šlechtě vzal její neomezenou vládu celým územím) je konečně třetí motiv Shawův úplně využitý ve čtvrtém a šestém obraze jeho kronikářské hry. Jsou to jen dialogy, ale dialogy shawovské, jež posloucháte s takovým až dobrodružným napětím, s jakým pozorujete americký film.

„Svatá Jana“ je poslední dramatická práce Shawova. Její provedení na Národním divadle je první mimoanglické provedení vůbec. Shaw stojí tu ne-li myšlenkově (o tom je těžko mluvit, neboť myšlenkově jako šedesátiletý vyzrál jistě již dávno), tedy *dramaticky* nejvýše. V „Svaté Janě“ je každé slovo dobře dramatické. Reprodukce vyžaduje především přesnosti, nenechává hercům, aby s napětím všech sil zachraňovali, co autor nedokázal.

Tato vlastnost spojená s reprodukční dokonalostí Národního divadla udělala ze „Svaté Jany“ krásný, radostný večer. Dostalova režie překročuje již meze pouhé osvědčenosti trvale a dostává se na cestu režiséřského výboje. Paní Dostalová byla sice málo prostým venkovským děvčetem (v prvním obraze), zato však dokonalou vojákou ženou, vojevůdcem, jemuž nebylo těžko dobývat Orléansu s těmi schopnostmi, jež ho vyznačovaly: s odvahou, vírou a skutečným talentem vojenským: její vojákost jí také neubírala na měkkosti ženy.

Překlad Franka Tetauera je nejlepším překladem B. Shawa do češtiny. Vystihuje (pokud je to vůbec možno) i biblickou mluvu i hrubozrnnou výmluvnost Shawovu.

Socialista 11. 10. 1924 pod zn. -jef.-

Rok dramatické bídy

Kronika

František Zavřel: Vzpoura.

Emil Vachek: Ubohý blázen.

Edmond Konrád: Širočina.

Vojtech Mixa: Proud.

Jiří Wolker: Nemocnice.

Čestmír Jeřábek: Cirkus Maximus.

František Zavřel: Mrtvý.

Lila Bubelová: Finka doktorova; My a oni.

Růžena Jesenská: Devátá louka.

Karel Scheinpflug: Druhé mládí.

Bohumír Treybal: Protekce,

nehledíme-li k „Footballům“, „Kukačkám“, „Psům a kočkám“ a podobným veselohrám, prostým uměleckého zájmu, je to vše, co v sezóně 1923–24 z původních dramatických novinek prošlo po pražských jevištích státních, městských ochotnických. Málo? Méně než málo. Útěcha: nejsme sami v tomto nedostatku dramatické tvorby; Německo, Francie, Anglie, všude hledají drama. Platí se hotovými a nic není na prodej. – Jako vždy i zde je taková útěcha smutně ubohá. Pomůže nám co, že také jinde trpí dramatickou bídou? Nebylo by vlastně větší útěchou, kdybychom mohli v ní vidět jen lokální neschopnost, pohodlnost, únavu, okamžik oddechu?

Co nám takto chybí je: *jistota*. Víme, že nemáme (ani u nás, ani jinde) dramatu. Nevíme: proč?, co dělat?, a jak vůbec dělat drama, aby jím i dnes ještě bylo. Realismus? K smíchu. – Impresionistické divadlo? Dávno překonáno. – Lyrické drama? Není dramatem. – Expresionismus? Nesmysl pro zasvěcence. Pryč s ním!

Ano! Ale drama jsme tím nestvořili.

A divadla čekají na svoje milence a prostituují se, když nepřicházejí.

Na jeviště vnikají nejnepřirozenější (t. j. nejnedivadelnější) útvary. Kompilující diletanti, vzbouření básníci, drobní posměváčkové ucházejí se o čest být dramatiky. Divadla jsou jim otevřena, neboť starý repertoír nedostačuje a z nového není na výběr. A přece není jemnějšího, vyspělejšího umění nad drama. Nic nepotřebuje tolik vzduchu, tolik světla, tolik síly, tolik života. Může být drama bez začlenění v současném proudění „světovém“? Kniha pohybující se v nepřístupném nadoblačnu může nalézt čtenáře, který v ústraní bezohledně tráví svoje osamocené radosti a bolesti, jemuž styk se světem omezuje se na akci prostě existenční; a pak jakákoli vzdálenost knihy a světa nemůže zabránit plnému a skutečnému pochopení. Ale drama? Může drama spoléhat na to, že herci (nemluvme ani o obecenstvu) budou takovými, řekněme přímo: dekadentními typy, jak je náš čtenář, a že bez skreslení podají to, co drama (určité drama ovšem) vyžaduje?

Deset roků už se mohou dramatikové učit na dramatické světových konfliktech. Deset roků mohou už pozorovat, že tragické soukromničení skončilo prvním dnem války a že se ve světě děje něco, co je v dramatu potřebí zachytit, nemá-li se zrodit mrtvé. Už už se zdálo, že se tomu skutečně naučili (namátkou: Čapek – RUR; Šalda – Dítě) a najednou desátý rok přicházejí s vyvětralými „problémy“, mluví o bohu, Napoleonu, o lásce mladých a starých.

Ještě nyní, po desáté už, pokouší se František Zavřel prosadit svou víru o nadčlověčství a hraje si s panáčky na božskou prozřetelnost. Emilu Vachkovi ještě dnes nezdá se jakés takés náboženské drama úctyhodně zastaralým. Edmond Konrád dramatisuje konflikt proletář-kultura, zdá se, že časový – ale to jeho pojetí proletářství? A kultury? Lila Bubelová vrací se kamsi do dálav feministického hnutí a pomáhá mu uznanou sentimentalitou. Čestmír Jeřábek nalézá v sobě ještě dosti odvahy k větrným analogiím „Léta“, „Června“ a „Plačícího satyra“.

Dnešek svědčí proti dramaticčnosti těchto „dramat“. Souvislost s dobou? Není jí. Na jevišti řadí literatura včerejší, dnešní, snad zítřejší, ale není tam drama. Nebudeme se zatím přít o to, je-li či není-li oficiální drama, oficiální divadlo mrtvo, podle přání, resp. předpovědí pánů Cocteaua, Birota nebo Honzla. Konstatujeme však loyálně, že česká dramata v loňské sezóně byla na nejlepší cestě vyhovět jim.

Neboť nejenže nebylo potřebného kontaktu mezi „byvším“ dramatem a obecnstvem, které žilo, jedlo, spalo, přemýšlelo v současnosti a v současných formách, nebylo téměř *vůbec* dramatického umění.

Co bylo středem sezóny? Nikoli drama, původní drama novinkové, ale režisérská premiéra „*Hippodamie*“ v jedné a „*Kolumba*“ v druhé části. Původní premiéry ostatní byly téměř nutným zlem, minimalisovaným počtem i rozdělením. Podivný repertoire:

Na *Vinohradech*: otevření sezóny v září Zavřelovou „*Vzpourou*“, v lednu Mixův „*Proud*“ a v měsících skoro už posezónních – květnu a červnu – najednou čtyři původní premiéry, Bubelové, Jesenské, Scheinpfluga a Treybala.

Ve *Stavovském*: v září Vachkův „*Ubohý blázen*“, v prosinci Konrádova „*Širočina*“.

V *Národním* byla původní „premiéra“ vynucena soudní žalobou. „*Matěj Poctivý*“, znásilněn autory v „*Matějovo vidění*“, ztratil svou poctivost spolu s divadelní účinností. „*Jiné*“ původní novinky v *Národním* nebylo.

Zavřelova veselohra „*Mrtvý*“, zásluhou Vlasty Buriana nejpůsobivější novinka, měla svou pražskou premiéru v *Rokoku*, Jeřábkův „*Cirkus Maximus*“ hrán Blahníkovou ochotnickou družinou, Wolkrova scéna z Nemocnice provedena klubem vinohradských sólistů na vzpomínkovém pietním matinée.

Podivný repertoire.

Je to především náhodnost a bezradnost, která charakterisuje tuto snůšku dramát, her, komedií a veseloher.

Náhodnost: Nemí už logického vývoje českého dramatu. Dramata vznikají prostě vedle sebe, aniž mají vnitřní souvislost s předcházejícími nebo následujícími. Nemí náhradou za tento logický vývoj, „navazují-li“ dramatikové na minulost. Ne snad proto, že to je minulost, ale proto, že „navazují“ každý někde zcela jinde. A to už je také *bezradnost*: neví se, „co“ formulovat a „v co“ formulovat. Spousta námětového materiálu, zpracovaného všemi možnými i nemožnými směry. Forma? Nevyjasněná „sociální komedie“, nesmělá a nenáročná „hra“, „aktovka“, „veselohra“ (i tam, kde chce být zřejmě něčím více).

Jediný František Zavřel měl odvalu nazvat svou „*Vzpouru*“ dramatem. A snad také jediný z celé té společnosti měl k tomu právo. Má uznaný predikát „dramatika“ za ty hodnoty (řeč, gesto, nikoli figury), které v něm stále vybuchují jako síly skutečně dramatické.

Emil Vachek říká „*Ubohému bláznu*“ prostě hra. Je to skromnost, ne však nemístná. „Ubohý blázen“ je méně než hra, protože se špatně hraje. A Vachek je typ autora, který divadlu bezpříkladně nerozumí. Dva akty připravuje svého diváka na katastrofu mezi starým horským písmákem Jobem, jeho zamerikanisovaným synem Petrem a jeho ženou, podivně, výstředně úpadkovou samičkou. A pojednou ve třetím dějství Mary je pryč, Petr je pryč a starý Job drží se v křížku s bohem. V prvních dějstvích Jobovy náboženské pochyby a přemítání byly vysloveny zcela zapadle, jako mechanický příspěvek k zintenzivnění příšernosti okolí, ve třetím se osamostatňují a ubíjejí, co ze hry se ještě ubít dá. –

V „navazování na minulost“ jde Vachek nejdále zpět. Přejímá i těžkopádnou determinaci krajinnou a kresebnou důkladnost (knižní vydání).

Nic než realistickou drobnokresbou jsou obě hry Lily Bubelové, jednoaktová „*Finka doktorova*“ a dva akty „*My a oni*“. (Generace „otců“ a generace „dětí“ v milování – jak dojemné!)

Edmond Konrád v „*Širočině*“, stojící nepoměrně výše než Vachek thematicky i dramatickou konstrukcí, liší se od něho nejzásadněji svým poměrem k divadlu. Konrád divadlu rozumí a chápe vždy dobře, čeho je potřebí k úspěchu. „*Širočina*“ je rozvržena téměř bezvadně, dějově rovnoběžná a účinná. Pokus o částečnou modernisaci formy. Ale figury? Je hříchem stavět tyto suché, studené vzorce do plnokrevného děje. Schemata Zavřelova jsou až příslovečně nemožná, ale dějí se proto, že každé jeho drama je především jeho případem, že abstrahuje, aby dramatisoval. Schemata Konrádova jsou plodem neporozumění, nedostatečně vybavené představy; jejich rada je čistě estetická. Jsou zároveň bezděčným ústupkem řešení Konrádova prý – problému: dělník a kultura. Jen takový „dělník“, jakého nám Konrád v Josefovi kreslí, může se bát takové kultury, jakou reprezentuje Marie. Jinému bylo by k smíchu jít proti ní dokonce se širočinou. Vždyť ve skutečnosti sloveso „bát se“ zní prostě a pravdivěji: nerespektovat.

Také v Mixově komedii „*Proud*“ skřípou lidská schemata. Autor čítankově rozvrhuje dobro a zlo, světlo a stín, a říká-li na jedné straně ostrá slova o demoralisaci současného manželství, na druhé straně se snaží typisovat manželský vzor. Forma i sloh zcela konvenční odpovídají plně této morální ekvilibristice.

Bez poznámky lze k těmto uměleckým maličkostem přiřadit Scheinpflugovo lehoučké zpracování časové otázky zmlazovací (*Druhé mládí*), tak trochu koketující s utopickou komedií; nasládlou veselohru Růženy Jesenské o „*Deváté louce*“; a trapnou komedii Jeřábkovu.

To je příčný průřez českým dramatem časové meziloňské sezóny. Není to pohled veselý. Podnik za podnikem troskotal, nejlepši

odhodlání končila krachem. Chudoba themat, jež v době lyrického dramatu byla zastírána tvarově až vyumělkovanou dokonalostí, spojila se tu nyní s chudobou formy. O vývoji celkovém v této roztržitésti nelze mluvit. O kladném vývoji jednotlivců – s drobnou výjimkou u Konráda – také nikoli.

Jen relativně k této chudobě ukázala se cena Treybalovy „*Protekce*“. Autor nazývá ji prostě veselohrou. Je to útvar dramatictější: komedie. Má myšlenku, má vtip, je nebojácná, útočí, není konvenční. Co nemá, je umělecký výboj. Odtud její relativita.

Z těch vývojových možností, resp. nutností, které moderní dramatické tvorbě určuje pohyb společenských řádů do původní práce loňské sezóny, pronikla jen jediná: *zánik osobnostní tragedie*. Není to po prvé. Tragedie poslední doby (pokud vůbec byla psána) vyznačuje se zvláštní kritickou až ironickou odtažitostí autora a hrdiny. Nevěří se – a ne-li tak, aspoň: nedůvěřuje se již s romantismem síle člověkovy tragiky. Nedůvěřuje se jí také jako síle dramatické. Poznalo se, že má na rubu komiku a že obecnostvo úmyslně hledá tento rub. Že celá společnost se směje tragedii o jednom z ní.

Je konec tragedie, protože je konec antisociálního siláctví.

František Zavřel snad nejúplněji holdoval tomuto siláctví. Ale ve *Vzpouře* již mu dochází dech, z hrdiny Ostena chce udělat člověka na svém místě, člověka sociálně začleněného a prospěšného. A síla? Osten ji nemá, kolísá, téměř klesá pod vzpourou svého syna.

A tragedie je opouštěna vůbec. Zavřel, nejpresvědčenější tragik a poslední romantik papíru, píše komedii *Mrtvý*, která karikuje jeho tragický včerejšek (Návrat). Premiéru provází článkem: „*Finis tragoediae*“. Nervy současníků jsou umocněny a přepjaty. *Normální tragické situace ze včerejška připadají nám svrchované směšné*. Zvykli jsme na jináčí věci! Divadlo nám nemá co říci. Je to správné až na nepatrnou výhradu. Jsme tu my. My, kteří se nad starými věcmi nudíme jako p. t. publikum a kteří chceme udělat něco nového – – –

Nebyl to Zavřel sám, byla to kritika, která „objevila“ tuto pravdu a vložila mu ji do úst. Ale tím důležitější, protože obecnější je takové poznání tragédie jako útvaru mrtvého, neplodného, odbytého.

Tragedie je mrtva.

Ovšem: tragédie osobnostní, tragédie individua. Možná a živá je tragédie třídy, společnosti, národa, neboť třídy (mezi sebou), společnost (proti přírodě – tragédie práce) a také národy jsou ještě schopny boje, odporu nebo útoku.

Přiznáním zániku individuální tragédie zbavujeme se museálního zboží, které divadlu i dramatikům soustavně ubíralo síly. Uvolňujeme tvorbu, která ležela pod tíhou této historické zbytečnosti! Boříme jednu z hlavních překážek dokonalého kontaktu divadla a současnosti. Škrtneme padesát procent divadelní nudy.

Konec tragédie není jediným, zato však podstatným předpokladem dalšího dramatického vývoje. Pravíme: tragédie je mrtva. A toto poznání, třebas neguje, je pro nás nejzásadnějším kladem.

Konec tragédie – resultát roku, který byl tak chud.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
roč. V, č. 2, 15. 10. 1924

Georg Kaiser: Kolportážní příběh

Komedie s předehtou a třemi akty po dvaceti letech. Přeložil Josef Hora. Režie Vojta Novák, scéna J. M. Gottlieb. Na Stavovském divadle 7. října 1924

DIVADELNÍ list nazývá otřepaný námět ze šlechtického života komedie Kaisrovy – rozkošným nápadem. Nápadem bylo – a to netroufám si říci, že šťastným – použít toho, co propadlo minulosti v románech i biographech, a dát to na jeviště. Není potřebí hledat v této slabůstce nějaké geniální rysy velkého německého dramatika, jímž Kaiser je. Z celého jeho umění nezůstává v této komedii nic než stavební rutina. Chtěl-li Kaiser „Kolportážním příběhem“ mystifikovat, pak mystifikoval dokonale i sám sebe, domníval-li se, že se mu to podařilo. Nehledě k tomu, že by zbyla otázka, k čemu a pro koho hrát zbytečné mystifikace dramatiků, i když by byli ještě důležitější pro naše divadlo než Kaiser. Prohlašuje-li pan Kodíček, že podprůměrní lidé budou uraženi, nadprůměrní pak uneseni vtípem „Kolportáže“ (a *on* je unesen), vrháme se střemhlav do nebezpečí podprůměru, protože nedovedeme vidět v Kaisrově komedii více než dobře udělanou špatnou hru, která chce bavit.

Ve Stavovském divadle dokonce nic nemluvili o skvělé mystifikaci a hráli „Kolportáž“ jako dobrý lidový kus. Tím hůře. Není jím, neboť se svou žvavou demokratičností, již zastupuje americká kapsa, a se svou sladoučkou erotikou náleží mezi nejnepodařenější a nejbanálnější výdělečné artikly zaoceánských filmových velkofabrik. Chabě sehraná předehtra vtiskla večeru mrzutý ráz nedochůdčete, který byl herecky vydržen až do posledního aktu (vyjímaje barona Barrenkrona v dokonalé interpretaci pana Hurta). Výprava, pokud možno, ještě slabší.

Socialista 18. 10. 1924 pod zn. -jef-

Současní Italové na jevišti

I.

Alberto Casella: *Smrt na dovolené*. Tragická pohádka. Po prvé ve Stavovském divadle 3. listopadu 1924

ZE VŠECH končin divadelního světa ohlašují se zákroky nadskutečných („nadpřirozených“) živlů jakožto hybných sil nebo hlavních postav nového dramatu. „Nadpřirozenost“ ve všech svých formách od strašidel až k překvapující dobrodružnosti. Toto poslední je vlastně to nejhlavnější, co se od jeviště očekává. Nemůže se říci, že by to dramatikové nepoznali a nechtěli nebo nemohli tomu vyhovět. Jedním dechem: Čapek, Shaw, Kaiser, Jevreinov – anebo konečně celá škola, která vystoupila v *Italii* pod protektorátem L. Pirandella a zahájila dobytvačnou pouť po světových scénách, nesetkávajíc se s odporem ani tehdy, když nedosahuje připravovaného obdivu.

Také *Casellu* provází tento šťastný los přijímání, který není vždy ani dost kritický, aby mohl být spravedlivý. Casellova „*Smrt na dovolené*“ není ani dílem neobvyklých kvalit (často nebezpečně banální, tradičně sensační se všemi chybami všednosti), ani dílem nového ražení. Jen nápad: poslat *Smrt na dovolenou* a kombinovat, co z toho bude, odpovídá éře, kterou pro *Italii* tak slavně otevřel Chiarelli a s kterou dobyl Evropy i Ameriky Pirandello. Ale: 1. Nápad zůstal dramaticky nevyužit. S velikým slovem i lidským materiálem, jímž hra disponuje, dalo se ukázat téměř všechno, co následuje, když lidé neumírají. Spousta groteskních situací, jímž by moderní dramatik nedal uniknout, utíkala Casellovi pod rukou. 2. V Casellovi není za nápadem to, co ho činí samozřejmým, nutným, jedinež možným. Pirandello musí převracet jevy na ruby, rozkouskovat, do atomu poznat; je to jeho ráz a cesta za jakýmsi cílem. Při vši lehkovážnosti jejich je tomu tak i u našich Čapků. Ale Casellova současnost končí se nápadem. To, co pak následuje, je

tradiční d'annunziovská hra o síle vášní, které vhnějí milující děvče až do náruče smrti (doslova). Je ovšem těžko italskému dramatikovi vyhnout se právě tomu, co znamenalo „dělat dobré divadlo“ celou minulou generaci – t. j. tělo nezáživné vášnivosti. Ale je to přední podmínka dneška.

Ve Stavovském divadle hrál Smrt pan *Karen*, oddávaje se zcela recitaci, a dívku paní *Kronbauerová* poněkud bezradně, kterážto vlastnost vyznačovala režii i scénickou výpravu úplně.

II.

P. Rosso di San Secondo: „*Ó loutky, jaká vášeň...!*“ Tříaktová komedie. Po prvé na Vinohradech 29. října 1924 za režie B. Stejskala

Vášeň běží s komedií tohoto mladého Itala už od titulu. Nedovede ji utéci, jako to nedokázal Casella. Jako by bylo nemožné pracovat bez ní a vytvořit něco skutečných hodnot. Ale San Secondo má už daleko kritičtější, odstupnější poměr k této své rasové vadě, dovede ji zdůraznit a překreslit její rysy, to jest až zkarikovat ji. Tam, kde Casella bere vášeň ještě docela vážně a dělá z ní „tragickou pohádku“, Rosso di San Secondo poloparodickou a polosentimentální methodou píše komedii, v níž vášnivost je sice předváděna téměř osobně, ale i se svým odpudivým, zesměšňujícím přívěskem: člověka bezvolného, jí ovládaného – loutky.

Ty loutky jsou na jevišti tři. První, žena právě zachvácená proudem neštěstí, milenka uteklá od surového milence. Druhá, muž, který dovede ještě nosit smutek po ženě, již byl zrazen. Třetí, pán v šedém, muž dávno opuštěný a dávno uvyklý trýzni vášně a opuštění, poněkud průhledný cynik, který ukazuje cestu k osvobození, oživení loutek: smrt. Všecka hlavní síla dramatikova je vržena na scénu v prvním jednání. Venku je pochmurné nedělní odpoledne, na jevišti telegrafní úřad s obmezenými a ospalými úředníky a třemi loutkami, které se marně snaží napsat telegram, snad rázem měnící jejich tesknou situaci. Kontrast vášnivé loutky

s normálním lidsky dýšícím člověkem, který přichází zvěstovat do dalek svatbu, úmrtí, narození, radost i žalost, vykřesává na jevišti zvláštní sugestivní náladu: trapnost okamžiku, touž, která skládá některá podstatnější čísla Čapkových „Trapných povídek“. V dalších jednáních převažuje opět slovní doprovod vášní a oddaluje účinnost základního motivu „Vášnivých loutek“, který v první scéně provedl San Secondo do důsledků a v němž právě objevil nadskutečnost velmi mocnou a přesvědčivou.

Stejskalova režie je dosti úzká, nedovede vyzdvihnout velkorysost takové výbojné stavby, jakou mají v několika okamžicích „Vášnivé loutky“. Dělal dobrou práci, ale příliš kabinetní. Mužské role loutek: pan Vávra i Štěpánek, ačkoli se nevymanili z této kabinetnosti, pochopili záměry Secondovy, stvořit trapnost. Ženy vesměs zklamaly.

Socialista 15. 11. 1924 pod zn. -jef-
a 22. 11. 1924 pod zn. -jef.-

Prostoduchost páně Hilbertova

Jaroslav Hilbert: *Druhý břeh*. Hra o třech dějstvích. Po prvé na Národním divadle 20. listopadu 1924 za režie K. Dostala a ve výpravě A. Heythuma

HILBERT, který se pohyboval již ve scestných kolejích denního šlágru a zapadal již do scénických neforemností, *udělal* drama, jemuž dal svou důkladnou klasickou formu, jež naplnil svým vemlouvavým zdáním skutečnosti a života, jímž upoutal herce k radostné spolupráci a diváka k napjaté pozornosti. Výbojně a experimentálně hodnoty svých začátků sřízl tu uměleckým řezem do plochy, která znamená jejich nejjistější účinek. Své poslední drama jako by psal přímo pro divadlo. Postavil figuru Antonína Hrona stvořenou k tomu, aby ji hrál *Vydra*, veliký umělec doby přechodu, která se odráží v jeho hereckém charakteru jako náklonnost, nejlepší pochopení postav vnitřně rozlomených, uvnitř se prudce hádajících a přitom na povrchu téměř neutrálních, jakoby sebejistých, pevných. Svou divadelní efektivností zlákal autor i pana *Kohouta*, expresionistický typ zosobněného chaosu, aby zahrál svého Jana s dokonale propracovaným gestem trpícího člověka, které nemohlo zůstat bez ozvěny v hledišti. Jakého porozumění musilo se pak autorovi dostat od jeho vrstevníka pana *Hurta*, který ve Václavovi bleskl opět onou tichou, úzkému realismu obětavě podřízenou tvorbou hereckou, která dnes pro nás znamená odstupující etapu divadelní, etapu soustředěnou sice v klamném nazírání na scénu, ale přesto naplněnou skvělými zjevy hereckými, jež dnes už jen výjimkou nalézají příležitost uplatnit se!

Premiéra „Druhého břehu“ byla tedy řadou kladů hereckých i autorových a formalistická kritika připouštějící scénický realismus (je vždycky nutno učinit tuto výhradu, neboť realismus na scéně i v nejkrásnějším případě je umělecké monstrum) zaznamenala by spokojeně úspěch.

Než úspěch premiéry Hilbertovy byl dvojitý; o jeden víc, než formalistická kritika mohla zaznamenat. Ten druhý vztahoval se k zpracovanému tematatu, to jest vlastně: k vedlejšímu možností tohoto zpracování. Neboť tematatu samotného, ať skutečně jako hlavního nebo jako záminky, využil Hilbert už před čtvrtstoletím a nezapípla po něm ani jedinká dychtivá dušička kromě rakouské censury, která v předobraze budoucnosti nechtěla být v ničem za naší. A dnes – proniká charakteristické složení obecnstva první české scény – bouře spokojenosti vítá nadhozený „problém“. Šlo o boha v případě prvním, jde prý o něj i v případě druhém. Ale po prvé byla to jen jakási matka, která zaslíbila nemocné dítě bohu, zachrání-li je, a nechce mu je dát, když se domnívá, že se uzdravuje, zvedá pěst proti bohu, který usmrcuje maličké a nevinné, věří, nevěří, kolísá a padá, všechno s hlubokou theatrálností, ale konec konců, jde jen o jakousi matku, jejíž utrpení je příliš časté, než aby mohlo prudce zajímat a bavit.

Ale dnes má Hilbert jiný, sensačnější rámec pro tuto věc tak nezáživnou a tak nepotřebnou, pro tento spor o existenci boží. „Autor sáhl“ – tak zní pravidelná hyperbola – „do žhavé přítomnosti“ a vylovil z ní těžký „kus našeho života politického“. Komunistický předseda dr. Antonín Hron má syna, studenta Jana. Na toho prý působí domácí okolí prolnuté otcovou revolučností tak, že zavraždí otcova protivníka, buržoasního ministrpresidenta Hornyše. Čin ho trápí, a když je odsouzen a má být popraven, pošle k svému otci svého duševního těšitele, kněze, se vzkazem asi tohoto obsahu: „Otče, s tebou to dělníci nevyhrají; vy znáte jen pozemský život, bojujete jen o to, abyste neměli hlad, nebyli vykořisťováni, ale zapomínáte, že nad námi je bůh a ten ví, co chce, a určí, co máte chtít i vy.“

Děj sám jen tak letmo naznačený je základní prostoduchost Hilbertova. Chtěl prý jím vyznačit, že dnešní svět, který tone v materialistickém mechanismu, je na nesprávných cestách, že vskutku zapomíná na to, co je nad pouhou viditelnou materií a co je vlastně hybnou silou vesmíru. Postavil tu opravdu proti sobě

materialismus a (jak bychom to asi nazvali!) theismus, mimoethické hmotařství a náboženskou mravnost? Dr Hron má být zástupcem směru prvního, dobrá, musíme tomu věřit, protože nám Hilbert jinak nic nedokazuje; ale je Jan skutečně na víru obráceným Tomášem? Když má člověk ztratit život, nemá snad strach? Hilbert se dvakrát zajímal o boha a dvakrát ukázal, že na něj vzpomene jen při myšlence na smrt, že bůh a strach ze smrti jsou pro něj identity. Jan se bojí smrti, proto to jeho náboženské blouznění; vyskytuje se pravděpodobně u všech těch, jimž tradicionalismus tloukl do hlavy pojem nadpřirozenosti, kterou rozum tak dlouho neutralisoval, dokud fungoval. V panice smrti vystoupí ztlučení pojem nad rozum, který je v zmatku, a celý zázrak obrácení ztraceného je vykonán. Není poněkud nešikovné užívat takového výjimečného a racionalisticky, materialisticky úplně vysvětlitelného případu pro smělý boj s materialismem a nesvědčí to o prostoduchosti toho, který z živočišného zjevu dělá poselství božské jsoucnosti?

Ale pro tento důkaz nevyaplaudovalo buržoasní obecnstvo svého dramatika, nezajímalo se o nic božského; to zdůraznil jen sám autor a nadbytečně po něm opakovala kritika. Byla to jiná, ještě průhlednější prostoduchost, jež byla jak Myšákův divadelní bonbon a opojovala buržoasní důvtip. Hilbert, ohřáv polívčičku atentátu na Rašína, ohřál i všechny dohady, jimiž buržoasie provázela tento čin směrem k české straně komunistické. „Odhalil“ součinnost Moskvy, vnitřní radost komunistických předáků z odstranění protivníka, která se navenek projevuje odmítáním (Hilbert cituje „Rudé právo“: Tento čin nevyšel z řad uvědomělého proletariátu... atd.), oživuje na scéně fantomy své třídy, které dnes tedy budou skutečností třeba jen divadelní. Rozvráceného, zlomeného původce atentátu dává do rukou buržoasní slečinky, aby mu uštědřila důkladný morální výprask, a za jeho vzpouru proti její rozšafné omezenosti stonásobně ho pak pokořuje ve třetím jednání. Hilbert se dušuje, že mu nic nebylo tak vzdáleno, jako chtěná tendence; budiž tedy, nechtěná tendence jeho hry nedovolí jistě nikomu ani na okamžik mylit se v tom, že jejím autorem byl především český buržoa, za

druhé pak český dramatik. Všecka naivita, všecka ubohost jeho třídy, trouchnivějící chvástavost a zbabělost, zavírající oči před nebezpečím, je v těchto třech dějstvích dokonale rozvržených a pro autora jistě úzkostlivě objektivních. Ne-li esteticky, jistě sociologicky bude demonstrován současný stav měšťácké třídy na této prostoduchosti páně Hilbertově.

Socialista 29. 11. 1924 pod zn. -jef-

Shawismus

K české premiéře „Svaté Jany“

NELZE již mluvit jenom o Shawovi. Je nutno mluvit o *shawismu* a shawistech, aby se ukázala celá tvář tohoto znamenitého muže, který je více *moderním světcem*, než byl kdy předtím pouhým kritikem nebo dramatikem.

Shawisté nejsou jeho škola, která vykládá, objasňuje, rozměňuje a přezvykuje svého učitele. Shawisté nejsou jeho milovníci, kteří se žvatlavou a udýchanou pozorností zaznamenávají žaludeční obliby svého vyvolence. Shawisté jsou vyznavači moderního náboženství, jehož se stal sám prorokem z vůle svého hlubokého criticismu rozumového a z moci svého nadání. Shaw nemá napodobitelů, a jsou-li, nejsou z jeho řad. Neboť nikomu z těch, kdož mu dovedou rozumět, nemůže napadnout napodobit ho v křivolakých cestách jeho čisté myšlenky, jež vede k poražení světských nedopatření (v kořenech: ubohých hloupostí, v následcích: ničemných zločinů) a jež je jedinečná.

Shawismus není ještě sám náboženstvím. Je cestou k němu, je cestou člověka k nové víře v jasnou a přirozenou potřebu, která se dnes zatím utopila v odvěké moudrosti. Shawismus, který je prorocky moudrý, nezná odvěké moudrosti, do tvrda udupané lidskou hloupostí jako pěšina k zázračnému obrazu Panny Marie. Zná jen přirozenou pravdu (sebemystičtější) a páchnoucí předsudek. Probojovává první a poráží druhé. Je ve své podstatě *praktickou filosofií*, jaké se však neučí na universitách, protože „otřásá základy řádné společnosti“.

Shaw nenapsal nikdy příručku takové praktické filosofie v celku. Jeho díla jsou speciálkami. Poznání, že boj o lidský rozum nutno vést na všech frontách světa, což se vymyká silám jedince, není z nejmenších, jež dal světu, ochotnému vidět méně zla a méně práce, která čeká. Shaw ani v nejmenším nechce vzbudit toto špatné zdání, že s reorganisací společnosti a společenského myšlení budeme

hotovi v jedné generaci nebo snad i méně, v jednom člověku. Dílo všeobecné bylo by mu ledabylé, nedokončené, bylo by házeno pod nohy prorokům příštím. Proto jeho speciality, jež jsou nevypočitatelné.

Hloubka, v níž zasahují, není vždy stejná. Shaw je prorok moderní, nedostává se mu zjevení od boha, ale od lidí, kteří se kolem něho pohybují, vyvolávající potřebu poučovat nebo kopat. Zkušenost určuje sílu jeho kázání nebo rány, spojených nejčastěji ve výmluvnosti morálního výprasku. Zdůrazňovat příliš shawovský paradox je přihlašovat se do společnosti lidiček, jež výprask neminul nebo na něj rozhodně čeká. Celá bouře nadšení nad smělymi paradoxy „Mesalliance“ chtěla především říci, že se nás netýká jeho nauka o rodině a škole, která nejrozhodněji a nejhluběji zasáhla naši vyseptalou frázi o rodině jakožto základu společnosti a o vrcholném umění pedagogickém dnešní doby.

Nový výboj Shawova odkrývacího rozumu, stejně dalekých důsledků je jeho kronikářská hra o „Svaté Janě“. Pro nás, jimž historie v dramatu je reprezentována pathetickým opakováním lexikálních dat, znamená vůbec již dramatický způsob Shawova zpracování středověkého případu Janina objev života na historické scéně. Už tím – zdá se, že vlastností či talentem čistě básnickým – přibližuje se nám středověk na dosah porozumění. Ale nestálo by to za to – praví Shaw – kdybych přestal na pouhé reprodukci.

„Svatá Jana“ je hra o člověku, který vynikl nad svoje okolí způsobem, jenž je trestán. Shaw nemluví nic o jedinečnosti takového případu. Naopak, píše rovnici: kacířství = pokrok a dělá z Jany příkladného reprezentanta kacířství. Janin případ stává se rázem aktualitou, která svádí k výkřikům a nadšení. Jana je odsuzována, protože lidé, kteří byli okolo ní, nedovedli pochopit dalekosáhlé následky jejího vystoupení. Církevní soud je popichován zděšením svého staletého učení, když její naivnost dává si před ním korunu otázkou: „Čím jiným se máme řídit, ne-li vlastním úsudkem.“ Jana je děvče, které přichází do vysoké společnosti ředitelů státu a církve, neschopno pochopit zmatenost jejich sofistických a ceremoniálních

pravd, za vzájemnost, kterou mu tato společnost ochotně poskytla, jsouc znepokojována a pobuřována samozřejmými pravdami jeho venkovské prostoty a přirozenosti. Stává se kacířem, protože její pohrdání předsudky poráží všechny opory společnosti.

Tak *roste do typu*. Shaw nešetří bojovností, aby nám to ukázal zcela jasně a přesvědčivě. Předmluva – nejméně tak důležitá jako hra sama – mluví o Husovi a Wycliffovi, kteří byli před Janou, o Edith Cavellové a Rogeru Casementovi, kteří byli po ní. Všichni byli arcikacíři ve stejném smyslu jako ona, neboť – ve snaze ukázat světu skutečnou a poctivou moudrost – ukázali mu, aniž to chtěli a aniž to věděli, jeho protipřirozenou, násilně vymyšlenou a zaváděnou omezenost. Byli za to příslušně potrestáni.

Pěti příklady nevyčerpává Shaw ani zdaleka obávaný společenský mor, který se zove kacířstvím. Sám je kacíř, neboť je světcem a prorokem, aniž k tomu byl povolán kolegiem kardinálů. Praví, že světci a proroci se povětšinou vybírají sami jako Jana. „A ježto ani církev, ani stát nemůže světskými možnostmi své ústavy zaručit, že lidé, kteří si sami vyvolili takové poslání, budou rozpoznáni, nezbyvá nám nic jiného, než pro čest samu ochraňovat kacířství tak dlouho, dokud je to možno z toho prostého předpokladu, že všechnen vývoj v myšlení a chování musí napoprvé vypadat jako kacířství a špatné chování.“ K tomu onen přesvědčeně rozhořčený odsudek Inkvisitorův, že „kacířství objevuje se u lidí, kteří jsou po všech stránkách lepší než jejich okolí“, abychom poznali naprostou a neodbytnou potřebu kacířství.

Toť stránka moderní a užitkové tendenčnosti hry, jakýsi výkres typu, který je řečený (protože věčně nutný): nositel filosofických pravd, které by jinde stačily k „dramatu“, i kdyby typ nebyl tak konkrétní jako Shawova Jana. Shaw však nespěchá být povrchní nebo nešetrný. Jana není mu figurou, která nemá určení a otisk svého prostředí, mátohou, která theoretisuje proti teoriím, aniž hne prstem, něčím, co může existovat bez chyby a změny kdekoli v tisíciletích (poznámka pro nás: Mahenův „Desertér“ na př.), a proto rozhodně ne na jevišti. Jana je středověké děvče, docela

civilní dítě civilního měšťana, která v dětství pásla krávy a vepře, objevila v sobě sklony muže a veškerou silou svého zdravého nadání prosadila svůj způsob válečnictví, kterým vítězila. Ani v tom nebylo nic zázračného a Shaw neopomněl vysvětlit, že rytíři, kteří se při porážce smlouvali s nepřítelem o výkupné, byli rozhodně horšími válečníky než toto statečné děvče, které zavedlo boj o vítězství celé armády, bez vykoupených rytířských sólistů, nehledě k tomu, že dobrý Dunois poskytl jí tematiku strategie, již postrádala.

Naprosté zkonkretnění, zcivilnění legendární či nudně historické Jany žádalo by stejně provedeného okolí, i kdyby autora nevedla ještě řada jiných pohnutek k tomu, aby je vykreslil v nejšířší a nejobsáhlejší podobě. Shakespearovská nepravděpodobnost prostředí, v němž se hrdinové vznášejí bez kořenů jako ve vakuu, toť věc, kterou míní napravit: „Příroda se děsí této prázdnoty v Shakespearovi; a já jsem se vynasnažil, aby středověká atmosféra vanula volně celou mou hrou. Ti, kdož ji uvidí na jevišti, nebudou děsné události, jež hra předvádí, zaměňovat za pouhou osobní příhodu. Budou mít před sebou nejen viditelné a lidské loutky, nýbrž církev, inkvisici, feudální systém s božským vnuknutím, jež neustále rozbíjí jejich příliš nepružné hranice; všecko daleko strašnější ve své dramatické síle než kterákoli ze smrtelných postaviček, řinčících v plechové zbroji nebo tiše se pohybujících v kutnách a kápích řádu svatého Dominika.“

Nejúspěšnější dosud byla výpravná historická hra se středověkým motivem: kacír kontra koncil, v němž oba póly zastávaly někdejší dramatický boj dobra a zla, příkladně zesílený absolutní dobrotou prvního a absolutní ničemností druhého. Co bylo nad to, od zlého bylo, neboť souviselo-li ono pramálo se středověkem, nesouviselo s ním toto vůbec, jsouc přímo přenášeno z francouzských košonerií nebo německých prý - dramatických sexuálních problémů. Středověk Shawův chce být skutečným středověkem, to jest historickou dobou skutečných lidí, kteří žili docela tak, jako žijeme my, kteří jsme jejich blízkými pokračovateli.

Není v něm ani horších ničemů, než máme dnes my na trůnech, u soudů a v církvích, ani zaslepenějších a tupějších zaostalců, než jsou naši pedagogové nebo censoři. Rovnováha světa středověkého není o nic horší nebo násilnější než rovnováha světa našeho. Středověk byl si stejně moderní jako novověk sobě a stejně byl přesvědčen o své humanitě, nechceme-li snad náhodou přiznat, že oprávněněji.

Zmínili jsme se o případu Edith Cavellové, která byla odsouzena k smrti, protože za světové války prohlásila, že vlastenectví nestačí. „Ošetřovala nepřátele, až se uzdravili, a pomáhala nepřátelským vězňům k útěku, prokazujíc nadbytečně jasně, že pomůže každému uprchlíku nebo člověku, jenž je v nouzi, aniž se ho ptala, ke které straně patří. Dobře, Edith si mohla přát, aby se středověk navrátil a aby měla padesát právníků, zákonů znalých či boží službě zasvěcených, kteří by podporovali dva obratné soudce při rozsuzování její pře podle katolického zákona, platného v křesťanstvu, a kteří by podle něho v mnohotýdenních sezeních o ní rozhodovali. Moderní vojenská inkvisice nebyla tak úzkostlivě svědomitá. Ta s ní byla hned hotova... O tom není třeba se šířit. Jana byla pronásledována naprosto stejně, jako by ji pronásledovali dnes. Pověšení nebo zastřelení místo upálení mohlo by se nám jevit jako změna k lepšímu. Bezohledná, rychle jednající vojenská hrůzovláda namísto pečlivého soudu podle běžného zákona by se nám mohla zdát změnou k horšímu.“

Proto Shaw kreslí soud nad Janou s takovou obšírností, aby ukázal, že Jana nebyla odsouzena z ničemnosti soudců, ale z viny, která se jim jevila skutečnou. Oba – Cauchon i Inkvisitor – nehrají o její upálení, ale o záchranu její duše, kterou vidí v nebezpečí. Výstřelky přísedících pana de Courcelles nebo kanovníka d'Estivet nejsou časově vymezeny jenom pro středověk, i novověcí kacíři mají pochybnou čest seznamovat se s nimi. Shaw chce přesvědčit, že odsouzením Jany nebyl vykonán zločin, nýbrž akt normální spravedlnosti nad kacířem, obvyklý dosud ve všech civilizacích. Zejména Cauchon, týž, jehož biskupské tělo bylo po ospravedlnění

Johanky vyneseno z hrobu a hozeno do stoky jako světský trest za jeho domnělý hřích, leží Shawovi na srdci a Shaw přináší historicky ověřené doklady, aby ukázal jeho hluboký a až ideální smysl pro spravedlnost – ovšem ve smyslu církve.

To je, proč byla Jana odsouzena: Kladlo se jí za vinu, že je čarodějnice. Cauchon dokázal, že je daleko nebezpečnější, že je *kacíř*, který může rozvrátit církev. Hus i Wycliff byli jen reformátory, Jana byla výbojnější než oni, ukázala – třeba nevědomě – „že katolickou církví rozumí církev, jejímž papežem je sama“. Rozhodovala všechno svým zdravým rozumem, odvolávajíc se na svá zjevení, jež jí oznamovala vůli boží bez prostřednictví církve. Při prvním sporu s ní musila se církev dostat do slepé uličky: buď ji prohlásit za kacírku, nebo za svatou. Rozhodla se, z tradice, pro prvé, aby pak ve dvacátém století s laciným gestem provedla druhé. Ostatně opačné rozhodnutí bylo by skutečně vedlo k jejímu rozvratu, neboť v samostatnosti Janina styku s bohem, v jejím opomíjení církve bojující, v její bezvýhradné víře ve vlastní úsudek objevují se první pozorovatelné stopy příštího *protestantismu*.

Jana by však byla sotva unikla smrti, i kdyby nebyla odsouzena církevním soudem. „Její smrt je prostě politickou nutností,“ praví hrabě z Warwicku, zástupce politických nutností vůbec v Shawově hře. Jana od počátku hry naráží na svůj zvláštní objev, aniž cítí jeho objevitelskou cenu a zvláštnost. Hovoří o francouzské řeči, později o francouzském králi, který by nebyl z moci šlechty, ale z vůle boží. Tyto dvě složky vystihuje Cauchon v rozmluvě s Warwickem jako *nacionalismus*, druhou tvář jejího kacírství, a hrabě Warwick dokonale chápe, že znamenají především *konec feudalismu*, to značí: jeho moci. Král z vůle boží a národ – jeho přímý poddaný, úplně nový řád společenský, o nějž usilovat je Warwickovi daleko horším proviněním než církevní kacírství Janino. Proto její smrt je mu prostě především politickou nutností.

Shaw ve své „Svaté Janě“ vytvořil tedy skutečnou kronikářskou hru, neboť nejen ona, ale i středověk sám a jeho myšlenkové proudy staly se jí hlavními postavami. Práce, kterou tak dramatik podniká,

má vážnost vědeckého bádání a je nutno se o ní právě jako o takové zmínit. Ovšemže řeči, jež svým figurám vkládá Shaw do úst, jsou odvážné anachronismy, které vyjadřují podvědomé nebo nezformulované názory v začátku patnáctého století sotva vyslovované. Tehdy ještě nedovedl by mluvit kněz o protestantismu ani státník o nacionalismu nebo absolutismu. Shaw také skutečně dovoluje jen těmto dvěma nejvyspělejším, aby o tom hovořili, kdežto všichni ostatní jsou jím odsouzeni k tomu, aby nerozuměli, a sama Johanka, nositelka tohoto kacírství, nemá o tom ani ponětí. „Cauchon a Lemaître musí učinit srozumitelnými nejen sebe, nýbrž i církve a inkvisici, stejně jako Warwick musí učinit srozumitelnou feudální soustavu; a tak všichni tři dohromady mají posluchačstvu XX. století uvědomit epochu zásadně rozdílnou od jeho vlastní. – – – Věci, kterými předvádím ty tři představitele dramatu, jsou věcmi, které by oni byli opravdu řekli, kdyby si byli uvědomili to, co opravdu dělají.“

Vlastní dramatická hra má po užitečném způsobu Shawově dva prvky, z nichž jeden je důkladná propracovanost a jasnost postav a jejich vztahů a personifikace abstraktních představ, druhý je útočný a obranný vztah k publiku, tedy, chceme-li tak, prvek dramatickosti vnitřní a vnější v nehlubokém smyslu těchto slov. Svatá Jana by mohla být komukoli jinému problémem, který by se „řešil“ v šesti obrazech a nedořešil v epilogu. Máme u nás dosti příkladů tohoto historického problematičení, které zatemňuje v historii místa jasná a z nejasných dělá duchaplnický zmatek, ne nepodobný ministerským výkladům na poslanecké interpelace. Shawovi byl středověk a svatá Jana jen tak dlouho problémem, dokud studoval historické doklady, legendy i skutečnosti, které o nich mluví. Dospěl k výsledku a jeho výboj za tento výsledek je jeho hra, nikoli řešení problému. Dramatik pracuje až s přesvědčivostí vědoucích lidí a jasnost jeho názoru dovoluje mu nekazit stavbu pravdy o středověku opatrnickým zadních vrátek.

A jakmile se mu podařilo dokázat, že středověk je něco, co nás může zajímat a co se nás týká, dosáhl toho, že ztrnulá rezervovanost

publika změnila se postupně v zvědavost, v pochybovačnost a odpor předsudku proti pravdě, v němž současně tendence proti britskému imperialismu nebo mocenské zaslepenosti hrají jen úlohu spojovacích článků.

Shaw utiňuje naši tradiční potřebu divadelní, vynášeje *životnost divadla* svým přímým zápasem s publikem o přesvědčení, názor, ilusi publika, přiváděje hlediště s jevištěm do bojovného křížku a uskutečňuje tak psaný požadavek jejich vzájemného úzkého kontaktu.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
r. V, 10. 12. 1924

Desertér realismu

Jiří Mahen: *Desertér*. Hra o čtyřech dějstvích s deseti obrazy. Na scéně vinohradského divadla po prvé 30. září 1924

POZNALO SE, že vypravovat špatné anekdoty je daleko vtipnější než experimentovat s fotografiemi „Života“ s tvářemi měšťanů a venkovanů, jaké potkáváme denně, aniž se nutíme k tomu, všimnout si jich. Realismus vysloužil si již své místo v *historii* divadla. Náleží jí. Toto poznání, jež nemá sílu zastavit velkovýrobu pokoutních her ze života, ukázalo se respektováno alespoň velkými scénami a těmi, kdož je obsazují. Drama přicházející ve znamení realismu mizí z arény na štítě. Je to usus, který je v dramatu samotném, nikoli v jeho okolí. Divadlo, které nedovede říci více než ulice s příhodami zlodějů, srážek a přejetí, je právě tak zbytečné jako stroj, který nefunguje. Funkce divadla je zcela mimo meze realismu.

Dramatikové, kteří v realismu viděli výživnou stravu pro své přehubené musy dramatické, byli oloupeni o poslední zbytky tvůrčích sil. Dramatikové, kteří na něm ustrnuli z pohodlnosti svého peciválského ducha, byli vyburcováni, aby ukázali, co nedovedou. Dramatikům, kteří neustali v hledání a výboji, protože nic nenalezli, stal se výstrahou: nepřibližovat se! obratně obcházenou t. zv. velkými výpravnými hrami, hodícími se na všechny směry a formy.

U nás sotva – s příslušnou výjimkou rytíře smutné postavy, Františka Zavřela juniora – našli bychom dramatika, který by se tak často a tak nešťastně se všech stran pokoušel o drama jako *Jiří Mahen*. A sotva bychom našli takového, který by se tak vervně a až zoufale bránil realismu, svému jedinému útočišti. Autor dramát, jichž nemnoho chybí do dvacítky, dramaturg, který před oponou vykládá své milé autory, režisér, který svým budoucím odkazuje celý zápisník prudkých, bezprostředních divadelních poznání, a přece jenom člověk až do dneška roztřepený mezi snahou ovládnout divadlo a zoufalou nemožností toho, mezi využíváním laciných předností realistických a stabilním útekem od realismu za

jakýmsi vyšším, ale neuvědomělým řádem uměleckým. Jeho „Režisérův zápisník“ je nabit pravdami, které vybuchují: do všech stran je rozmeteno jeho vidění scény, procházející se skvělým eklekticismem celou škálou divadelních směrů od naturalismu až k expresionismu a zpět ke klasikům. To jako režisér.

Ale dramatik není pevnější.

Je to z největší části důsledek jeho naprosto nedivadelní krve, to jest: důsledek nedramatičnosti jeho výrazu. Mahen je experimentální filosof – jeho nejnešťastnější pokus je vyjadřovat se dramatem. Nejen proto, že výraz s problematickou hodnotou – bez něhož se přece neobejde – svede na jevišti to, čemu se říká „dramatický proud“, do kalných stružek rétorství, tlachavosti, banality, neposlouchatelného nesmyslu, ale především pro Mahena jakožto umělce samotného. Filosofie sebedomyšlenější, myšlenka sebeuzavřenější ztroskotá u něho především na *formě*. Zdá se, že pro ni nemá vůbec smyslu, že nejnahodilejší, přibližný způsob je mu vždy právě dobrý, aby ho užil. Není potřebí hledat až v prázdném žurnalismu „Propasti věčně krásné“, abychom našli skutečnou podstatu tohoto úmyslného či prostě nevšimavého vztahu k formě. Tedy nejen talent, který nenáleží divadlu, ale i překotnost práce, která nenáleží umění.

Ale Mahenovi jde o divadlo. Chce právě na něm, jež je nejživější tribunou, ukazovat, co hýbe člověkem nebo společností. Jeho starost tvárná však ani zdaleka neodpovídá jeho rozvíjení myšlenkovému. Proto není nahodilé, že *podkladem* jeho filosofie ve hře je hrubý, rudimentární *realismus*, který tvoří vlastní drama; tam, ve figurkářství, v důkladném okreslování je doména všech špatných dramatiků, jimž náležela celá jedna éra. Mahenovi, jemuž jde vždycky o více než být hrán, tento realismus samozřejmě nestačí, nemůže stačit, protože proudy své filosofie v něm nemůže vyjádřit. Zasazuje do hry svět pro sebe, čistě ideový, *metafysický*, v němž má být *raison d'être* hry. Jeho dramatická tvorba, tíhnoucí za určitou či určitými ideami, je proto soustavnou *desercí realismu*, z něhož vychází.

„Desertér“, poslední hra Mahenova, je docela školský příklad této jeho dramatiky. Čistý realismus dole, čistá metafysika nahoře, obě cizorodé, mechanicky kontrární. Do figurek ševce, muzikanta, hrobaře, starosty, četníků dává všechno, co má tím nedramatickým mechanismem pohybovat, obkresluje vesnici, glosující necensurovaným vtipem válku, která ji obklopuje a výhruzně dojíká, opisuje písničky, s výjimečnou cenou pro kulturní historii nebo sociologii války. Švec, muzikant, hrobař, starosta, četníci, celá vesnice, to je vlastní podstata dramatu, pokud je vůbec dramatem, třebaže špatným. V nich *resonuje* příběh desertéra Františka, který by proto byl, i kdyby jeho nebylo.

Desertér František však také vystupuje na scénu a je už živlem metafysickým. Jeho zbědované, vyhladovělé a poraněné tělo není už tělem, které by mohlo uplatňovat svá přirozená fysická práva. František je zjev nadpřirozený, jemuž rozhovory s duchy pronikajícími a řídícími svět nepůsobí žádných potíží. Je z jejich rodu, třebaže zlatá maska, tento nadmutý a banální tlumočník vůle boží, dopřává si potěšení štvát ho jako drahocennou lidskou zvěř.

Divadelní kritika, referujíc o „Desertéru“, vyjmenovala celou spoustu dramatických autorů od Shakespeara až k Pirandellovi, jimž prý tento scénický dualismus nějak odpovídá. Bylo to asi zbytečné. Předně to není po prvé, co se dualismus reality a metafysiky u Mahena objevuje. Nesl si to vlastně už od své první aktovky „Juanův konec“, v níž skutečným jevům dával hodnoty neurčité nad skutečností alespoň lyrickými nápovědmi a vyřazením nepodstatného, čímž jednoduchou příhodu loupežnickou slovně komplikoval. Otokar Fischer ve své studii o Mahenovi poukázal na to, že nezná autora, „u něhož by otázky tělesné poruchy stály tak v popředí a hrály takovou úlohu jak u něho“, a vyvodil z toho důsledky pro metafysiku Mahenovu ve válečném dramatu „Nebe, peklo, ráj“ a v „Proroku“ staršího data. Na těchto věcech se nic nezměnilo, když Mahen místo mrzáků, slepců, němých a hrbatých postavil na scénu figury nadpřirozené. A to (za druhé) svědčí jenom o tom, že dramatik nevystačil alespoň s normálním a někdy

skutečně umělecky silným (slepcův monolog v „Nebe, peklo, ráj“) způsobem začlenění své metafysiky, a že se proto utekl k nejlacinějšímu prostředku: zosobněné nadpřirozenosti, jako to kdysi udělal, stejně nešťastně, v „Písni života“.

A tak nás vlastně na scéně poutají pouze mahenovské problémy dramatické *formy*, ale to, co tím mělo být vyjádřeno, nám uniká a byli bychom téměř ochotni autorovi to odpustit. Snad viděl svého desertéra daleko určitějšího, snad v něm viděl skutečný typ, člověka, který se brání tupohlavým požadavkům špatně zřízené společnosti, snad viděl předbojovníka lidské svobody, jemuž smrt je konec konců bližší než dobrovolné otročení, snad skutečně viděl *člověka*, jaký žije dnes a jaký žil před deseti tisíci lety a jehož věčnost je mnohohlavně glosována božskými dialogy. Ale my jsme neviděli nic. Mahen to nedovedl předvést, ačkoli hovořit o tom nebylo mu příliš vzdáleno.

Téměř současně byla na Národním premiéra Shawovy „Svaté Johanky“, která také především chce ukázat věčnost dokonalého typu revoltujícího za vozem, který má být vnucen společnosti. Ale tam každé slovo vede k tomu, aby ho objasnilo, civilní lidé v několika větách zdůrazní jeho věčnost. A Mahen? Nejsa dosti mocen stvořit drama dokonalejší než realistické, hraje obecenstvu svou deserci realismu, aby mu ukázal několik prázdných a nepochopitelných figur.

Stalo se jen jednou, že se Mahenovi podařilo drama, které dobře sneslo scénické provedení a bylo přijato obecenstvem – bez společenských závazků slušnosti a poklon a bez trénovaného nadšení, jež zná kulturní bonton – s dokonalým uspokojením. Byl to *Jánošík*, jehož vlastním otcem byl Mahen asi tolik jako zbojnická pověst sama. I když tak zbyla autorovi jen polovice zásluh a polovice úspěchu, základní poznání jeho nejskutečnější schopnosti dramatické tím neutrpělo: Mahen dovede *také* popularisovat; jako dramatik vyjadřuje se *lidovou* (řekněme třeba i výpravnou) *hrou*. Může mít všechny špatné vlastnosti tohoto divadelního druhu, zbude mu jediná dobrá: smysl pro lidovost, jež mu dává i jasnost myšlenky

i určitost výrazu, a alespoň tak ho přibližuje k divadlu. Hamletovské přemítavosti Mahenově však divadlo vůbec neodpovídá. Jemu, stejně jako jeho druhu v dramatickém debutu Fráňu Šrámkovi, byla by lépe slušela činnost prozaika nebo, ještě výstižněji, *lyrika*. I odtud plynou hlavní nedostatky jeho divadel.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
roč. V, 10. 12. 1924 pod zn. -jef-

Arnošt Dvořák

NAD „BÍLOU HOROU“, poslední dramatickou prací Arnošta Dvořáka, vyprchá z nás nutně všechen bezprostřední zájem na obsahu, myšlence a její objímavosti. – Srazit toto těžce narozené strašidlo, prudce vybuchnout, protestovat, ulevit si kousavým vtipem, ironií, která zalézá za nehty a láme kosti, pomstít se za ztracenou ilusi a pohlcený čas – i toto zdravé pokušení, které obchází po kritice a spravedlivě triumfuje ještě nazítří po premiéře, nakonec bledne a třepí se. A zbude-li v nás něco, co může nějak charakterisovat náš poměr k této „tragedii národa“, je to species jen čistě *literárně historické* s celou svou trapnou působností.

Dvořák má za sebou práci dobrých patnácti let, provázenou přátelskými a povzbuzujícími zraky vrstevnické kritiky, již byl dramatickou nadějí, která mu pomáhala, opravovala, upravovala a vykládala ve smyslu jeho kladů a šla i nad ně, domnívala-li se, že to přispěje k jeho rychlejšímu a pevnějšímu vítězství. Tato kritika – myslím v prvé řadě na Otokara Fischera, jeho nejvěrnějšího až do dneška – uzákonila v Dvořákovi národního dramatika, jehož hlavou prošlo náboženské myšlení české od počátečního vzestupu reformátorského k pasivní dokonalosti současníků protireformace a v jehož rukou soustředil se všechen hodnotný materiál k dramatickému vyjádření českého charakteru. Arnošt Dvořák postaven do středu zájmu o „tragedie národa“, který vrcholil ke sklonku války a ještě dnes doznívá v povšechném a nedoloženém tvrzení o národní duši v české dramatice, v českém herectví a režii. Ve *Václavu IV.* viděna „velkolepá tucha rodícího se husitství“, na *Husitech* demonstrován „smysl českých dějin“ a *Bílá hora* nyní dává příležitost k „zpytování národního svědomí“. Tento nadnesený význam Arnošta Dvořáka prošel téměř politickými zájmy národními a změnil se – byl vypěstován – až v dvořákovskou tradici.

Zlomit tuto tradici se dnes už nepodaří ani Dvořákovi samotnému. Domácích historických dramatiků je zapotřebí, málokterému se *nedostane* oficiálního politického puntu. Čeká se na ně, dávno ještě nedosahují počtu míst pro ně systemisovaných. Každá skladba formou alespoň průměrná je vítána, neboť má mocného protektora v látce, kterou zpracovává. Má tedy Dvořák své znamenité plus, není-li dokonce odkázán na přívětivě přimhouřené oči, které by blahovolně nechtěly vidět jeho chyby tvárné.

Tím zajímavější, jak daleko má jeho tradice do skutečnosti. Není snad nutno, aby moderní historik dramatisující husity a jejich dobu měl odpřisáhlou husitskou víru a po meči byl jejich potomkem. Ale musil by mít jistě jejich přemýšlivou hloubku a jejich vážnou, bojovnou přesvědčenost, třebaš opačného pólu. Negr s podobnými vlastnostmi mohl by jim alespoň rozumět. Čech bez nich by je ani nepoznal. – Dvořák?

Dvořák se nenarodil pro myšlenku. Celá jeho bytost je spjata úzce s divadelním uměním právě jen po stránce tvárné, v technice. Technika je vlastní *vnitřní* smysl jeho díla, idea, filosofie, to jsou jen *vnější* složky, které přibírá, protože mocný zvyk, tradice českého dramatu, považuje je za nepostradatelné. Nesnaží se precizovat myšlenky a nezáleží mu na tom, aby byl jejich autorem. Přijal klidně filosofii Klímovu a udělal s ní dobrou, působivou frašku, ačkoli právě tato filosofie měla mu být, podle tehdejšího jeho názoru, na hony vzdálena. Tato ideová indolence nekončí sama v sobě. Rozpouští zcela ideový charakter dramatikův, zastírá ho vedlejšími možnostmi, neklade ani frázovitý požadavek ethické odpovědnosti, vede k bezcharakternosti.

Dvořák sice debutoval dramatem t. zv. ideovým. Ale nešel nad název. *Kníže* je jenom mladická daň Ibsenovi a nadčlověku, naplněná přejatou filosofií lidského boha, do omrzení opakovanou jinde a vhodněji, mělce rozvedenou, jež nepřetavená z moderních problémů náboženských, byla zasazena přímo do báchorečné doby Přemysla, Libuše, Ctirada, Šárky a Vlasty. Ukazuje se tu dramatikův „lví spár“: nebojácnost v řešení, vypjatý divadelní efekt –

a ideologova „Achillova pata“: lhostejnost k ideji a jejímu logickému ocenění. Ideologova slabost je tu silnější než dramatikovy přednosti, o ni se láme všechna účinnost divadelního efektu a nebojácnost v řešení mění se jí v nadprůměrnou naivitu. Naše, třeba jen problematická znalost českého pravěku je autorovou svévolností (ve skutečnosti vlastně neúmyslnou nevšímavostí) lechtána k ironickému pohledu.

Kníže byl dramatický debut. Měl i špatné vlastnosti dramatických debutů. Přepínal, byl neekonomicky mnohomluvný, neměl přesného rozvrhu scénické rovnováhy. Proto se Dvořákovi nezdařilo prorazit hned jím. Další dramatické práce jeho jsou stavebně pevnější, propočítanější, jsou jasně určeny pro scénu. Proto jimi Dvořák vítězil, ačkoliv ideolog v něm nepokročil ani o píd'. Jeho pojetí husitů je stejně ošidné jako pojetí Libuše nebo Přemysla a náboženský problém je v obou jen stejně nepůvodní, stejně přejatý a nezhodnocený.

Jenom přesvědčivost jeho scén vedla k podivnému a téměř nevysvětlitelnému omylu: hledat v něm dramatika české historie a její „vedoucí ideje“ (užíváme-li frazeologie zakladatelů jeho tradice a jejich odkvetlých učitelů). Sám k tomu sotva zavdal podnět. Naopak, celou svou činností okolo národního dějinného cyklu ukazoval svůj pravý poměr k divadlu, svou naprostou a upřímnou příchýlnost k formě a bezohlednost k myšlenkovému obsahu. Nejen *Matěj Poctivý*, jemuž vlastní podklad ideový dal nesourodý Ladislav Klíma, i *Nová Oresteia*, již nezapíraným duševním otcem zůstal starý Aischylos a již Dvořák převedl jen k současné scénické schopnosti formální, nejen *Mrtvá* a *Ballada o ženě vražednici*, v nichž otřelý artismus nápadu byl zastřen honosnou divadelností a chladný divák zaměstnán dokonalostí dialogickou, i Dvořákova celá činnost *theoretická*, nešíroká, ale charakteristická, uložená v nedlouho žijící „Scéně“, skládají dokumentaci pro toto tvrzení. Dvořáka nezajímá vnitřní proud dramatu, jimž věnuje tu a tam kritickou zmínku, jemu je blízká především otázka řemeslná, nezapírá to, mluví jen o ní s pronikavou obsáhlostí odborníka. V jeho člancích je řemeslnost

několikrát zdůrazněna poukazem na poměr dramatik – dramaturg – režie, na jejich potřebnou součinnost k dokonalému projevu divadelnímu, ne však – o tom nikde nemluví – k dokonalému vyjádření určité, vyspekulované myšlenky.

Zpracovává svá dramata dvakrát, třikrát. Přemýšlí nad jednou scénou, posunuje figury, mění jejich charakter, aby jim zajistil okamžitou *divadelní* pravdivost (Lazebnice v přepracovaném Václavu IV.), přepočítává účinek a vymýšlí nový, do něhož by mohl investovat svůj veliký kapitál jevištního rozmachu. Přepracoval „Knížete“ na úkor pravděpodobnosti, ale v zájmu jeho rovnováhy, přepracoval „Krále Václava IV.“ přímo na scéně, experimentuje již s jiným materiálem, přepracoval „Husity“ z „tragedie národa“ na „slavnostní hru“ – případ jistě nad jiné výmluvný – a přepracuje pravděpodobně i „Bílou horu“, až z vlastního názoru pozná technické nemožnosti, jimiž oplývá.

Ačkoli „Bílá hora“ už činí výjimku.

Král Václav IV. uvedl Dvořáka na myšlenku napsat celou trilogii nebo dokonce pentalogii z české historie. Tato první část cyklu měla zjevný úspěch: Dvořák postavil ve Václavovi figuru zajímavou především lidsky, člověka dobrosrdečného, společenského (demokratického), člověka, jehož největší touhou je sblížit se s novým světem a s jeho ideály, kterým nerozumí a které nechápe. Postavil v něm takto obecnou tragedii – *mutatis mutandis* – otců a synů. Nekonfrontoval skutečně také dva *určité* světy, ale přenesl tuto *obecnou* tragičnost do nitra krále samotného, vyhýbaje se každému bližšímu seznámení s myšlenkami těch, kdož stojí proti němu. Kališnický národ, který rozbíjí niternou idylu krále, snícího o přátelské a rodové vládě, nevystupuje leč jako vnější mašinerie, urychlující královo probuzení a pád, ale nemluví nic o podstatě svého hnutí a své víry, vedoucí ke konfliktu s panovníkem milovaným. Dvořákovi se tu podařilo skvělé drama člověka, jemuž dal jméno Václav IV. a vyzbrojil zčásti vlastnostmi tohoto krále. Historické a ideologické náplně až do nejmenších podrobností byl však autorem Tomek a Novotný, nikoli Dvořák sám. Ten – to právě

objasňuje jeho význam a nečiní ho menším, ale užším – bez smělé koncepce minulosti a její tváře, již ukazuje přítomnosti, byl jenom původcem formálního rozvíjení dramatického děje, opakovaného, protože již dávno obecného, ale opakovaného ve vzrušeném, úspěšném, rozpestřeném divadelním výkonu.

V cyklické „tragedii národa“ byli *Husité* druhým článkem. Ani oni – ačkoli titul daleko širší sliboval pojmut celý myšlenkový obsah středních let patnáctého věku v Čechách – nedostali se nad osobní tragedii, obecně formulovatelnou jako rozpor mezi velikostí genia a jeho lidskou slabostí. Dvořák především dovedl plně využít možností, jež mu dávala světovost husitských podniků: Chelčice, Bílé Karpaty, Příbyslav, Praha, Bratislava, Naumburk, Lipany, historické postavy české slávy: Žižka, Chelčický, Rokycana, Poděbrad a lesk jejich odpůrců od krále Zikmunda ke zklamanému knížeti Korybutovi – to všechno bylo dobrým materiálem divadelního praktika, z něhož vyvolil ozdobný a vemlouvavý rámec pro deset scén. Ale do jejich středu nepostavil husity, nepostavil dobu plnou nejasností, nuancovaných problémů a otázek, postavil kněze Prokopa Velikého, a ne opět jako zástupce a tlumočníka těch, kteří dali hře titul, ale jako silného, nesmlouvavého genia, božího kolegu, období všech těchto věčných a nesmrtelných. Od první scény stoupá Prokop k takové velikosti, a není-li jasno, kým je a co chce, víme alespoň, že ho máme považovat za velikého. Dvořák ho obklopuje divadelním nymbem, nedovolujícím téměř tázat se po jeho směru a cílech, kreslí ho jako tvrdého, neústupného, všeho používajícího fanatika na přímých cestách k těmto cílům. Zlom Prokopovy síly, vlastní zlom tragedie, je jeho láska k „bílé Pražance“ Magdaleně. Pro ni ustupuje od svého fanatismu. Pro ni odpouští „synům Antikristovým“ – Naumburským. Pro ni se smlouvá o krev nepřátelských žen. Pro ni klesá s výše své neúprosné geniality k lidské sentimentalitě, propadá trestu, který byl bohy určen polidštěným, desertujícím geniům. Porážka Sršatých u Lipan je grandiosní, senační doprovod posledního vzepětí velikánova a jeho definitivního pádu. Opona v poslední scéně neklesá na mrtvolu

historických božích bojovníků, ale na zavražděnou příčinu i oběť Prokopova zlomu, zosobněnou lásku a její plod: na Magdalenu a Prokopovo dítě.

Premiéra *Husitů* padla do šťastné doby popřevratové. Bez vtíravosti a nadměrného velikášství dostalo se Dvořákovi slavnostního uvítání. Divadelní sensace oceněna na tragedii národa. Ilustrativní zlomky povýšeny na obsah dramatu. Jednotlivé výtky pro nevelkou účast národa v této „národní tragedii“ retušovány současně hromadným projevováním sympatií. Tento případ konečně účinkoval: 1. kladně, pokud obecenstvo počalo považovat Dvořáka za povoláného národního dramatika, 2. záporně, osudným způsobem, pokud se totéž počal domnívat Dvořák sám.

Bílou horou promluvil následek tohoto osudného záporu. Dvořák zapomněl na podstatu své divadelní tvorby. Odklonil se od otázek širého tvaru k otázkám ideologickým. Rozhodl se přinést jasné slovo dramatikovo do složitých osudů národa. Co bylo dříve povrchovou dekorací, mělo se stát nyní tragickou náplní. Arnošt Dvořák prohlásil se za tvůrce *národního dramatického mythu*.

Z díla samotného nelze zjistit, s jakými předpoklady v jeho účinnost k němu přistupoval, co jím chtěl vyjádřit, jaké dobové ideje chtěl jím zachytit, co chtěl dokázat. Deset scén střídá podstatné s nepodstatným, romantismus s naturalistickou drobnokresbou, sensaci s pathosem, ale nikde neznačí ostrou konfrontaci názorů, které by dramaticky dovedly zastoupit dobu předbělohorskou a připravit jako naprosto nutnou výslednici porážku na Bílé hoře. Proč přišla Bílá hora? Autor chvilku jako by nalézal odpověď v nesplnění Žerotínova postulátu: „Bud' vzkříšen Tábor! Bud'tež odčiněny Lipany!“ Šlechta nechce zrušit poddanství, připoutat selský lid k zájmům o státní politiku, zřekne se selské pomoci a je poražena. Ale po několika scénách je toto vysvětlení (konec konců přece alespoň myšlenka hodná dramatu) postaveno na hlavu, když Mannsfeld s jedné strany a Thurn s druhé bez ozbrojených táborů těžce a napůl vítězně doléhají na císařského Buquoye a Buquoy se bez boje zachrání tím, že chlápnému Mannsfeldovi prodá dvě krásné

milostnice. Taková epizoda – i kdyby byla pravdivá – nesměla by v této souvislosti projít scénou, kdyby dramatik měl před sebou jasný plán *národní* tragedie. Celý jeden obraz, který je této epizodě věnován, nemá přece vliv jenom charakterisační, ale zvrací celou tragedii na travestii: národ za dvě prostitutky. Stejně v bitvě na Bílé hoře není vojsko českých pánů poraženo proto, že po jeho boku nebojovalo vojsko selské, ale proto, že bezejmenná markytánka poštvála z pomsty Thurnovu jízdu proti Thurnovým vozům nakradeného zboží. – Zikmund Winter nebyl umělcem, ale v „Mistru Kampanovi“ dovedl z panské lehkomyšlnosti a lidové otupělosti udělat drobný, scelený obrázek příčin vedoucích k porážce. Arnošt Dvořák se nedostal ani k takové drobné ilustraci.

Ve snaze stát se stůj co stůj „národním dramatikem“, vyhovoval Dvořák úzkostlivě všem poukazům k většímu „znárodnění“, které u minulých jeho dramat pronesla kritika. Kdosi řekl, že v rozšířené Janě z „Husitů“ mohl by být národ personifikován. Pro „Bílou horu“ vytvořil tedy autor Bazilišku, tvora neživotného, nemožného, křečovitě pathetického. Kdosi (právem) požadoval k národní tragedii ne Václava IV. nebo Prokopa Velikého, ale národ jako ústřední postavu. V „Bílé hoře“ splnil autor alespoň první část, nestvořil vůbec ústřední postavu, ale nedovedl bez ní sám drama soustředit, potvrzuje tak skvěle kritickou hypotézu. Udělal Bazilišku národním svědomím, udělal Budovce, Žerotína, Komenského národním rozumem, domnívaje se, že z úhrnu jejich nesmyslných a prázdných slov vyroste nějaký hluboký smysl. Nadto roztříštil souvislost episodickými výstupy císaře Matyáše a jeho urozené choti, Komenského školy, Mannsfelda a filosofického blbečka, jehož jménem zneuctil Descartesa. (Velmi dokonalý doklad o filosofické chatrnosti Dvořákovy dramatiky je Descartesův rozhovor s Komenským v poslední scéně.)

Nezvyklá ideologická starost zaujala většinu Dvořákovy práce; při stavbě „Bílé hory“ spoléhal příliš na svou formální virtuositu. Ale způsob jeho tvorby – využívání všech romantických momentů naturalismem vyžaduje důkladné pečlivosti řemeslné, aby se udržel

na ostré hranici vkusu a nevkusné sensace, na níž se stále pohybuje. Uvolněním řemeslné disciplíny klesl s této hranice do laciné efektivnosti; urážely všechny epizody, urážela Baziliška, urážela všudypřítomnost Komenského, urážela afektovaná slovenština Jesenského – autor nešťítel se prastarým způsobem citovat ze záhrobí i ducha Husova, Žižkova a Prokopa Velikého. Zklamal tedy Dvořák po stránce tvárné i po stránce pouhého vkusu, zaplatil i formou daň své první úmyslné exkursi do skutečných „dějin národa“. Formální spekulace, s níž připravil svou premiéru – od dedikace až k interviewům – byla daleko úspěšnější.

Zde končí *literární historie*. Nesluší se jí dávat dramatikovi naučení do budoucna, ani kárat, ani vyhrožovat. Chrám čisté vědy: plivat, rozčilovat se a prorokovat zakázáno!

Ze slušnosti a hygieny a pro pěstění vědecké otrlosti.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
roč. V, č. 4, 20. 12. 1924

Filosofie, drahý, samá filosofie,

praví se v poslední Pirandellově komedii pana Lamberto Laudisima, který příčinlivě komentuje všechny úmyslné i nahodilé doklady k autorově hypotéze a oficiálně zastupuje pana Pirandella na scéně. Jaká filosofie? Ta, která je dnes módní, ta, která je nutnou součástí pohodlí dvacátého věku, která nechává dušičku v klidu, která budí vtip, aby zakryla spící myšlení; filosofie nejzazší dekadence společenské, technický vynález proti t. zv. svědomí, „hluchátko“ (podle básníka Hory), lajdácká útěcha před potopou: *relativismus*. „Každý má svou pravdu,“ říká Pirandello a před ním i po něm celé legie intelektuálů, kteří si – snad i v tom nevědomky – vymyslili tuto „pravdu“, aby nemusili vědět. Máš hlad? To je jen relativní: já ho nemám. Ale relativismus je dnes už očividná medicína, a proto ho berou všude vážně; i komedie dopadají tragicky. Poměrnost pravdy už nebaví; zajímá jen jako útočiště.

Vzbudil-li v nás Pirandello svou novou komedií ještě zájem jiný, není to proto, že jde o relativismus, ale proto, že jde o scénický experiment s abstrakty vůbec. V jeho komedii vlastně není děje: příchod – odchod – příchod – odchod, ale nikdy ne akce. Zauzlení primitivní, rozuzlení velmi problematické. Přesto i tato komedie drží jako „Šest postav hledajících autora“. Jednak je v obrysech stavěna jako ony, pracuje opět „dualisticky“ (šest postav = rodina Ponzova; herecká společnost = maloměstští lelkouni) a tento dualismus na scéně je tak nový a tak nevypočitatelný, že napíná jako detektivka. Jednak má i poslední komedie Pirandellova jednosměrné charakter v *dramatis personae*, které nás nerozptylují, ale naopak připoutávají i k dialektickým drobnostkám. Na výši „Šesti postav“ však tato komedie o relativitě pravdy není. Je přece jen příliš primitivní na rafinovanost svého původce a má své tišiny v dialogích. Ale hlavně: má přesprávný vtipný závěr, jedinečně vtipný pro drama, t. j. vtipný, že ho nelze již po druhé užít ani přijmout, že se „každý má svou pravdu“ nedá už po druhé poslouchat bez rušivého vědomí obecnosti, že do toho vidí. To je osud všech

neúměrně efektních závěrů. Byl smrtelnou chybou i v Čapkově „Věci Makropulos“. Víme-li, že paní Ponzová, dokument relativity, prohlásí o sobě nakonec, že je jen ten, za koho ji kdo má, známe podstatu celé komedie tak dokonale, že se náš zájem může udržovat jen na čistě vnějších, technických momentech.

Komedie „Každý má svou pravdu“ byla uvedena do češtiny dr V. Jiřinou a hrána na Národním divadle po prvé 30. ledna 1925. Důvtipná hluboká režie Dostalova ze „Šesti postav“ byla vystřídána režii V. Nováka, který se spokojil dobrou vůlí vyhovět autorovým poznámkám. Závěsová scenerie Hofmanova byla tak málo stylová jako základní duch souhry. V moderní filosofické komedii skřípaly dokonce i realistické zvuky pláče a škytání. Jedině zjev paní Ponzové na konci hry měl cosi z metafysiky: bylo to strašidlo.

Socialista 7. 2. 1925 pod zn. -jef-

Nové drama na starý motiv

STALA SE vražda. Stal se zločin. Člověk zabil člověka. Raskolnikovové zabíjejí stařeny nebo milé nebo nepotřebné bohatce, snad z potřebnosti, snad z velikášství, žárlivosti nebo pro peníze. Naprosto nezáleží na těchto důvodech ani na oběti – na věcech, které hrají znamenitou úlohu u vyšetřujících soudců a získávají nebo odpuzují porotu. Záleží na zločinci. Ne na jeho osobě ve smyslu středověké (naší) kriminalistiky. Ale na stavu, v jakém ho zanechala dokonaná vražda, zabití člověka, jaké otřesy způsobila v jeho morálce, jak zasáhla jeho „ethickou osobnost“, jaké předsudky v něm zvrátila a jaké nové mu postavila. Faktem, že zločinec trpí uvnitř své bytosti pro svůj zločin a že vyhledává trest – „spravedlnost“ lidskou, vlastní, boží: kriminál, sebevraždu, zpovědnici – přizpůsobilo se i takové zřejmě krvákové thema dobré beletrie a dalo jí příležitost demonstrovat „vyšší theorie“. Zločin žádá si trestu, zločinec nalézá v trestu vysvobození z vnitřního utrpení, klid pro pobouřené svědomí: důkaz o bezvolnosti lidských činů pro fatalisty; o všemocnosti individuální ethiky – pro humanitní idyliky; o jsoucnosti a všudypřítomnosti boží – pro členy různobarevných církví. Zajímavé a působivé thema pro romanciéry, básníky a dramatiky všech těchto i jiných směrů: *historie o zločinu a trestu*.

Nemáme-li na mysli menší životní dílo tohoto druhu, ponecháme statistice, aby zjistila, kolik autorů pokoušelo se ukázat svou uměleckou jistotu i na takovém sensačním thematu a kolik autorů pokoušelo se takovým thematem pojistit svou uměleckou impotenci. V jeho mezích napsány jsou špatné kolportážní povídky i romány úžasné vnitřní síly, básnická díla velkolepé kýče. V každém případě sensační a úspěšné. – Ovšem, že Dostojevský zůstal na prvním místě. A působí, třeba jeho „Zločin a trest“ hledal skutečnou, zpola náboženskou odpověď na poměr zločince k spravedlnosti (ve smyslu ideologie svého autora) a rostl z problému. Můžete ho

milovat, můžete jím i strašit. Jeho úspěšnost není o nic méně sensační než jeho fabulační základna.

Obojí nutně lákalo. Epigonství je řemeslo, které má zlaté dno. Ještě po padesáti letech divil se svět Carcovu „Štvanci“ a hledal v něm myšlenku. Ale nešlo už ani o věc. Nikdo nepřemýšlel o novém řešení a klasická these Dostojevského byla otřena do banálního vtipu, na který se věšela sentimentalita a moralismus.

Také *František Langer* ve své „*Periferii*“ sáhl k této banalitě. Ale co je v něm dobrého, všechno se vzpíralo proti „jeho“ theorii o zločinu, který chce být potrestán. Až do třinácté scény z patnácti je tato umělcova vzpoura tak mocná, že ani netušíte, k jaké otrelosti směřuje, hledáte závěr právě na opačném pólu, čekáte lidskou tragikomedii a dostáváte konec papírové truchlohry.

Netušíte ani, že by Franci nebyl Francim, ale Raskolnikovem. Franci je periferijní dobrák, kelneříček, který se dostal do kriminálu, když neprozradil svoje druhy v krádeži, „kuře“, jak mu říkají oni a – autor, který vyčerpává celý slovník, aby zdůraznil jeho dobrotu. A Franci zabije. „Pána“, který přišel za jeho milou – prostitutkou. Zabije ho náhodou, nechte, rukou příliš odpočatou po roce kriminálu. Zločin! Ale nesmí být objeven. Franci má vtip své periferie. Zamotá mrtvého mezi klády staveniště a sám zavolá policii. Nešťastná náhoda, opilec, narazil, zabil se sám – konstatuje policie a ani stín podezření nepadne na Franciho. Franci může být spokojen, může být klidný, neboť má štěstí. Ale Franci není klidný. Jeho kamarádi mu dále říkají „kuře“, dál je jim neškodným dobrákem, který není schopen chlapáckého kousku, nikdo neví o jeho skvělém nápadu ani o historickém vtipu: o zděděných šatech po „nalezeném“ pánu, jehož byl vrahem. Franci vykonal velikou věc – *a nemůže o ní mluvit*.

Toto pojetí v „*Periferii*“ poutá. V životě malého člověka – a jak daleko má asi jeho dobrota od bezvýznamnosti? – stane se něco velkého, něco, co může dobře vyplnit celou historii, o níž by se mluvilo, co ho rázem staví nad kamarády významnější svou silou a svou zlodějskou podnikavostí, něco, co z něho vytváří skutečného

osobního hrdinu – a nikdo o tom nesmí vědět. Není to přece prostá touha chvástavce, vychvástat se. Nechce se chlubit. Chce jen spravedlivý pohled okolí na sebe, chce, aby lidé věděli, s kým mají co dělat, aby si k němu mohli zařídit spravedlivý poměr podle vlastního úsudku; mohli by se mu stejně dobře obdivovat jako vyhýbat se mu; mohli by ho i nenávidět; ale neviděli by už „kuře“, neklamali by se, stál by před nimi skutečný Franci, a ne zastaralý, falešný dojem z něho. – To chceme, svěřujeme-li se. Chceme ukázat: tací jsme. Ulevujeme si. Tajemství činí nás odpovědnými za svůj obsah; přenášíme tuto odpovědnost, dělíme se o ni, prozrazujeme-li tajemství, ukazujeme-li sebe a všechno, co je v nás.

Langer ještě rozšířil smysl tohoto pojetí. V páté scéně, polovičním monologu pensionovaného soudce, vylučuje zákon ze spravedlnosti; zákon (který je mrtvý) překáží spravedlnosti (která je živá a osobní jako hrdinství). „Mnoho jsem přemítal ve své svědomitosti o úkolech spravedlnosti a stále více jsem ztrácel víru v neosobní mechančnost, jejímž jsem byl nástrojem. Nikdy jsem neviděl zbytečně zlých lidí na světě. A přece jsem pro ně shledával tresty. Ale proto také jsem nepoznal trestaných, jimž by spravedlnost byla dobrou matkou, na niž oddaně čekají, a uváděla je do stavu smíru a blaženosti, jak by bylo lze od spravedlnosti očekávat,“ svěřuje se tu soudce, propuštěný pro praktikování nové spravedlnosti. Soud, vězení, šibenice je projevem spravedlnosti nepravé, falešné, neosvobozující; nepřejímá tajemství, aby nás znala, ale aby nás odsoudila.

Franci hledá usilovně, jak předat svoje tajemství; chce se mu „o tom“ mluvit. Ale kamarádi uhýbají, když začne, vdova po zabitém neuvěří. Je to zoufalé, nechce-li nás nikdo znát takové, jací jsme. Franci hledá útěchu na policii. Udá se. Ale v komisaři je ztělesněna mechančnost zákonité spravedlnosti. Jeho lejstra mluví o nešťastné náhodě, nemohla se tedy stát vražda. Franci nemůže být vrahem, protože to není zaprotokolováno.

Nevím, jaký by byl *konkretně* závěr z těchto dvanácti scén. Ale nejzákladnější z jeho znaků byl by přirozený smír, široký a dobrý

úsmev periferie nad zabitím nepotřebného člověka; *periferie* by vystoupila jako *deus ex machina*, aby vzala na vědomí Franciho případ, seznámila se s ním a usmířila ho. Byl by to závěr, který by zářil svou civilností. Ale třináctou scénou láme Langer tuto čistou linii. Jistota, že Franci je Francim, přestává. Soudce třinácté scény už není figurkou ze scény páté. Je hlasatelem Dostojevského these o zločinu a trestu: ne už spravedlnost, ale trest může Franciho usmířit s jeho činem. Ne už Franci a jeho touha otevřít se, ale Raskolnikov a jeho rozrušené svědomí stojí teď před námi v podivné metamorfose. Padá násilná, neorganická vada: zab ještě jednou, nezáleží na tom, zač budeš potrestán, ale na tom, že *budeš potrestán*. A Franci zabíjí svou milou, aby se mu dostalo světského soudu. „V té chvíli se Francimu zdálo, jako by kolem něho se rozsvítilo nějaké dobré, čisté světlo, a šel tím světlem, kam jej strážník odváděl. A řetízky na cestu mu neskrípaly, ale zvonily jako zvonky na krku dobrých ovcí.“ To je závěr Langrův.

Raskolnikov, počestný až do těch světel, svědčí o Langrově vůli k sensaci, svědčí o jeho dávné lásce: *romantismu*, ale především svědčí o *zužujícím se okruhu myšlenkovém*, o nepatrném výběru ideologickém, o tom, jak rád tísní nové myšlenkové formy, které by pronikly nad stereotypnost. I v tomto případě je jen chudobou obměňovat Dostojevského, je nevynalézavostí nejen v oboru umění, ale i v oboru – chcete-li – veřejné morálky, vidět v zločinu a trestu logickou posloupnost. Spousta hospodářských a přírodních zákonů dělá ze zločinců hrdiny, proroky, nevinné nebo idioty – jen nepatrně je zločinů z těch, které stojí před soudem, kde se tu tedy vzala ideová nutnost Franciho odsouzení a trestu? Franci, který odstranil se světa jen kousek lidského odpadku, měl snad méně viny než Langer sám, když zmrzačil jeho figuru. A Franci byl krásná figura. Zdálo se, že autor v něm pochopil krásu periferie. Tím tragičtější byl jeho pathetický konec. Takové syny periferie nerodí. Periferie nezná pathosu, který je oblibou městského centra. V tom je její síla, a proto v ní roste takové nebezpečí pro město, že je nekonečně věčná a civilní, v lásce, práci ve snech.

Snad chtěl autor udělat ústupek zaujetí obecnstva, snad se bál o sympatie pro svého Franciho, a proto ho násilně vehnal do trestu, aby ho „vykoupil“ a „ospravedlnil“. Vachkův Jan Příhoda v „Putování kruhu“ je cynik a člověk necitlivý, ale špinavost jeho povahy ani na okamžik není zdůrazňována jeho osvobozením, ačkoli jeho autor dělá tu zřejmý experiment proti Dostojevského legendě. Proč by se tedy měl strachovat čistý a sympatický typ Franciho?

Snad chtěl Langer stvořit výjimečný případ člověka s chorobným svědomím, až hysterického pro spravedlnost. Věc nepochopitelná u autora „Velblouda“, který přece sám sobě objevil, že *průměrné* postavy dělají výjimečný děj nadprůměrným; a nepochopitelná po výstražném příkladu Wedekindově.

Ať shledáváme důvody pro náhlý zlom povahy Franciho a jeho poměru k vraždě kdekoli, nemůžeme je hledat v umění. Právě umělecké důvody mluví proti Langrovi. Musil měnit charakter ústřední postavy, musil rozvést závěr do tří scén, aby změnu odůvodnil a vysvětlil, musil udělat Franciho složitějším a nejasným – věc, která nikdy ještě neprospěla dramatu.

Stala se tedy chyba. Při troše zlomyslnosti řekli bychom, že je vykoupěna trestem: likvidací absolutního úspěchu. Ale „Periferie“ je vážným dílem dramatickým, je kouskem dokonalosti, a proto především litujeme podivné zaujatosti autorovy pro historii tak starou a otřelou, pro předsudečnou pověru o zločinu a trestu.

Zlom v „Periferii“ působil částečně i na to, jak byla přijata její forma. Autor příliš vtlačil do popředí své autorství, svou svévolnost, svou možnost udělat s Francim to, co se mu právě zlíbí, a proto v komentátorovi byl přijat živel rušivý, subjektivní názor původců a v patnácti scénách viděna zdialogisovaná povídka, autorovo vyprávění. Ale to je jen výtku, odvozená, nepravá. Divadlo by bylo spokojeno s takovými „povídkami“. Ne, „Periferie“ je skutečné *drama* a za dnešního stavu divadla má tisícero možností oživit je a přizpůsobit s nejbětší možnou přesností našich požadavků.

Má shakespearovský počet scén (nevím, proč bychom měli vzpomínat na kino) a to ji činí lehkou, stravitelnou, nenásilnou. Má taneční rytmus. Dramaturgické vtipy zvláštní naléhavé síly (scéna s motocyklem, do jehož hukotu křičí Franci svoje tajemství). Langer překvapuje půvabem, sensací, sentimentalitou; ale jeho práce je připravena, rozpočtena, a proto neunaví, nevyžene diváka do vysokého napětí – ví, že bezprostředním následkem je vždycky pokles. Langrova díla mohou se vyrovnat kýčům – nejsou-li jimi. V tom vězí mnoho z jejich umění; proto jsou tak živá.

Ale především pro svou řeč. Langer je jistě napůl hercem. Nemohl by tak přesně ovládat zákony mluvené řeči; nebyl by tak šetrný, sporý, skoro skoupý ve stavbě vět a volbě slov, kdyby svá dramata *psal*. Jeho „Periferie“ je docela šedivá k četbě – poslouchá se barevně. Řeč je tu skoro objevem. Ona spolupracuje na prostotě díla, které nás získává a zatahuje k účasti. Je kouzelně samozřejmá. Patnáct scén a tato mluva tvoří polorealistického druhu *féerii* – prozatímní typické formě nového dramatu.

Langer tedy dramatických předsudků nemá. Jeho forma je hluboká. Sto repris „Velblouda uchem jehly“ není úspěch laciné věci. Chytil v něm interest širší, než je zvědavost odborníková, dosáhl jistého obecného stylu. Dosáhl toho i v „Periferii“. Ale při tom také ukázal, že nedosáhl nového stylu myšlenkového – životního. Že je natolik umělecky citlivý, aby *vycítil* i nezjevený charakter svého okolí a *akceptoval* jeho podstatné znaky (Franci ve scéně první až dvanácté), ale ne tak přizpůsobený, aby je *pochopil*, vyznal se v jejich vztazích a sledoval jejich směr.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
roč. V, č. 7-8, 15. 3. 1925 pod zn. -jef-

Trojí poučení

Otokar Fischer: *Otroci*. Tragedie o pěti dějstvích. Po prvé na Národním divadle 13. března 1925 za režie V. Nováka a ve výpravě V. Hofmana

PREMIÉRA *Otroků* na Národním divadle – nehledíme-li k režijnímu a částečně i hereckému fiasku – byla více poučná než zajímavá. Svou dramatickou chladností a nedivadelností nezajímala. Ale poučovala:

1. o autorovi ve smyslu literárním,
2. o poměru autora k soudobé společnosti,
3. o soudobé společnosti.

Autorovi nepřidávala nového rysu. Ale odhalila ty rysy, jež snad doposud nevystoupily dosti určitě v celkovém jeho profilu literárním. Jednak jeho akademičnost. Fischer je především člověk nevšední kultury, již vstřebává jako kritik a jako literární historik a již se poddává skoro s rozkoší. Kultivovanost nezůstala bez vlivu na jeho tvorbu literární, můžeme říci, že by prostě netvořil bez té přemíry vzdělanosti, již má. To je vždy na závalu díla, a lze-li to přejít v meditativní lyrice, udeří to ostře v dramatech, dokonce na jevišti. Druhá věc, jež výrazně vystoupila opět v „*Otrocích*“, je theorie o podstatě dramatu, kterou Fischer uložil ve své kritické sbírce „*K dramatu*“: drama je rozpor. Čím více rozporu, tím dramatičtější je dílo. Byl v tom důsledný a obhajoval knižní dialogy, trvaje s nerozvážnou dogmaticností na této theorii a nerozlišuje vůbec kvalitu rozporu, který drama podmiňuje. Rozeklaná postava může být dramatická, ale kombinací s dramatickým dějem rozbíjí obojí: děj i postavu. Zbývá zmatek bez orientace o akci i růstu osobností. Svou theorii vypravil Fischer i „*Otroky*“. Nebylo pak možno v jeho vzpouře poznat obnovu oné z prvního století před Kristem a v jeho nejen rozháraném, ale úplně nejasném a necelistvém Spartakovi onoho hrdinného vůdce revoluce. Zažitá dramatičnost byla by Fischera sama poučila, že nutno postavu dělat

ze železa, aby hrála akci, a že je nutno vzít jí velikou část toho, bez čeho by se člověk sám neobešel. Jeho Spartakus řešil příliš mnoho problémů najednou, zatížilo to dramatickou nosnost tak, že povolila.

Proto se jeho tragedie dá lépe číst, že se u všeho můžeme zastavit, že můžeme sledovat – ne Spartaka, ale autora. Neboť o autora jde a to je jasné i přes nedramatičnost „Otroků“ a přes jejich akademicky krásnou, tedy nejmavou formu.

Vlastní tragedie je ve Fischerovi; dramatický rozpor *mezi autorem a soudobou společností*, mezi vlivem společnosti na autora a jeho vlastním poznáním. Nemusíme mluvit jen o Fischerovi, na mnoha stranách se objevují tyto osobní tragedie, které jsou hluboké a zarmucující, ačkoli bezvýznamné. Jen ti z druhů Fischerových, kdož se opili slávou zevnějšku, nejsou zasaženi (t. j. ne s vlastním vědomím toho) rozkladným proudem v dnešní společnosti. Sociální revoluce bojující nemohla změnit tradiční základnu lidí, kteří se vyvíjeli před ní, *ale změnila jim perspektivu*. Byl to rozhodně pohled tragický pro člověka, jehož životní směr byl již dán a jemuž byl vzat pojednou cíl. Stalo se to ovšem jen lidem kritickým, analytickým, lidem, kteří si nic nechtěli zakrývat – ale ani takoví nemají přece dosti síly porazit svůj celý včerejšek, svou celou dosavadní práci, ujasnit si docela, že byla vedena směrem nesprávným nebo ne dost užitečným, že jsou věci větší a dalekosáhlejší důležitosti, jež jejich směr vylučoval. Nemohou si přiznat, že mezi jejich včerejškem a dneškem či zítřkem nemůže být úplného kontaktu. Kompromisují. Spojují v sobě dva rozdílné, nepřátelské světy. To je případ maloměšťácké inteligence. Také případ Fischerův.

Fischer má už tak jasné vědomí o jakosti své doby, že z toho vyvodil snad všechny oficiální osobní důsledky. Ale – konkrétní „ale“ – spojuje v sobě humanitní ideologii s ideologií revoluční. To je dramatická zápleтка. A tragická je právě v tom, že humanita v něm neutralisuje revolučnost a revolučnost humanitu, že dneškem popírá včerejšek a včerejškem dnešek; vše se v něm anuluje. Nemůže dospět k žádnému výsledku. Všeteho má dva konce a žádný konec.

Tak přijal Fischer za svou osudovost kruhu. Ale není to kruh. Je to zcela negeometrický zmatek dvou názorových světů v člověku, který se nemůže rozhodnout; je to obecná krise intelektuální buržoasie s revolučními myšlenkami třídy proletářské.

Tato tragedie je ve Fischerovi žita a nemá nic akademického ve své podstatě. Třebaže „Otroci“ – v nichž autor sáhl k *dnešnímu* symbolu sociální revoluce, Spartakovi, a v nichž chtěl mluvit o problémech *dnešních* zápasů – dopadli tak studeně a odtazitě, vidíme, že autor je myslel a psal teple, že neosobní formou hovořil o sobě. Sám sebe vyjádřil ve dvou postavách, v Glaberovi a Spartakovi, kteří se doplňují a nikde si neodporují. Ubrav Spartakovi jeho buřičské výbojnosti a Glaberovi panovačnosti vládnoucího – přistříhl je zcela do svého formátu. Ale bylo mu poučením, že *jeho* humanitářský Spartakus padl, že svou úzkostlivou lidskostí proti vykořisťujícím Římanům zavinil porážku a smrt na křížích tisícům svých bojujících druhů? Na to kdyby si dal Fischer správnou odpověď, udělal by veliký krok ven ze svých bludných kruhů, jako kdysi Wolker, když v „Nejvyšší oběti“ si odpověděl: „Musí se zabít! Musí to být!“ Bylo-li odpovědí proroctví Spartakovo, že jednou – jednou! – vzejde doba, kdy nebude platit zásada oko za oko, to jest, kdy sociální spravedlnost přijde jako zjevení a milost boží, byla to špatná odpověď, byla to sebevražedná rada revoluční myšlenky, znamenalo to obejít právě nejvážnějšího kamene zkušebního, který rozděluje lidi na sociálně spravedlivé a sociálně indiferentní. Znamenalo to ideu nebezpečně blízkou Čapkovu nápadu o usměvavém proletáři, u něhož není nenávisti. Bylo-li to skutečně Fischerovou odpovědí, nedošel-li při psaní „Otroků“ dále, zůstává přes svou starostlivou pozornost k proletářskému hnutí člověkem krajně indiferentním.

Ale buržoasie i tak, bez stoprocentnosti „Otroků“, vidí ve Fischerovi zlověstný příklad rozkladu. A takové je *třetí poučení* z jeho nové premiéry: buržoasie nesnese již lidi druhu Fischerova. Cítí, že snad zásadně nepřekročuje meze její ideologie, ale že má v sobě mocný zárodek nespokojenosti, že je bez nadšení pro její

pořádek, že je spíše rezervovaně nepřátelský. Vyciťuje v něm *desertéra buržoasie*. Za jeho odchod z „Národních listů“, za revoluční sympatie, za „Nové Rusko“ za Spartaka, za všechny ty drobné scény, jimiž je prolnut pochod poznávací, odplatila se mu v divadle disciplinovaným chladem, povýšeným mlčením, uraženou zdvořilostí. Sedadla premiérového obecnstva – neaplaudovala. A když horlivá galerie (která také vycítila Herakla na rozcestí a pomáhala mu tak nalézt svou cestu) volala autora, uvolnily se hráze rutinérské zdvořilosti – alespoň pasivní – a přízemek došel své úlevy: syčel a hvízdal. Týž premiérový přízemek, jehož slušnost byla vždy ochranným křídlem pro dobrou náladu i podprůměrných autorů. Tato episodka ukázala zase kousek nervosity české buržoasie, trochu mladé na sebevědomost – ale byla to také vážná výstraha Fischerovi, hrozba izolací a vyloučením z oficiálnosti. Heraklovi na rozcestí položen nůž na krk: opustit bludné kruhy, v nichž tak často hraje pekelný stroj revoluce, couvnout, vrátit se, snad znovu po Hilbertovi napsat glorifikaci Rašína a měšťáckého milosrdenství – nebo být vyobcován z vlastní třídy.

Náleželo-li první poučení především kritice, druhé obecnstvu, náleží toto jistě především autorovi.

Socialista r. II, č. 16, 28. 3. 1925 pod zn. -jef-

Čtyři hodiny dějepisů

Stanislav Lom: *Žižka*. Tragická hra z českých dějin. Po prvé v Národním divadle 8. dubna 1925 za režie K. Dostala a ve výpravě V. Hofmana

VÍM, že i na středních školách jsou profesori, kteří dovedou o historii říci více, než je v průměrné školní příručce. Lom by nebyl z toho rodu. Jeho „Žižka“ je abnormálně dlouhý, nudný výklad o době husitské, špatně pochopené a skreslené; tato „tragická hra“ (jak rozumná skromnost!) sotva se zdržuje, aby neudávala i přesná historická data s poučením o tom, jak si je mnemotechnicky zapamatovat. Ovšemže projevuje také povšechné znalosti školní příručky: pro ni neexistují sedláci, měšťané, řemeslníci, tuláci a *jejich* hnutí, *jejich* ideje, *jejich* cíle. Pro ni existují jen hrdinové – polobozi a (navíc od příručky) podlci, kteří se hrdinům stavějí v cestu. Se všemi tábory a Pražany, revolucionáři a kontrarevolucionáři, s celou husitskou revolucí jakožto hnutím sociálním, vypořádal se Lom v několika žertovných figurkách, které – bez ohledu na to, koho representovaly – měly jedinou ideu: uškubnout, kde se co dá!

Snad toto heslo připomnělo Lomovi příliš silně národní koalici z r. 1924 (a ovšem i dále), a snad proto tedy dopadl jeho *Žižka* tak koaličně. Někdejší válečník změnil se mu pod rukou v tupě diplomatickou bytost, která chce za každou cenu vytvořit národní jednotu ze žvlů naprosto neslučitelných už pro své docela různé zájmy třídní. Lom ovšem dává za pravdu hlouposti svého *Žižky* a nutný historický vývoj vysvětluje si prostě komičností šlechty, měšťanů a sedláků. Toto „hluboké“ pojetí *Žižky* jako tragického idealisty má být tím, co opravňuje historickou hru: má být perspektivou do přítomnosti, má být poučením pro dnešek, má to vysvětlovat nějaký dnešní problém. Ale ve skutečnosti nejde o nějakou uměleckou odpověď na „žhavé otázky dneška“, jde o docela zbytečný, kýčářský falsifikát dějinné pravdy, který nedává ani ideový, ani formální klad, zkrátka jde o sáhodlouhou rytířsko-

vlasteneckou hru, v níž Žižka opakuje Masarykovu frázi o Táboru a našem programu a vystupuje na oslavu dnešní koalice. To je ten celý poměr Lomův k minulosti a jeho Žižky k přítomnosti.

Nejhrubší zneužití historické postavy táborského vojevůdce – to je Lomova práce.

Žižka, který čte „Večerník Českého slova“ – to je Lomova práce.

Bratr Žižka jako bratr Václav Klofáč – to je Lomova práce.

Jedna z těch, které jsou pro svou krajní prostoduchost už velice vzácné – i v díle samotného autora.

Provedení: Kde nic není, ani čert nebere. Skvěle zahrál svou figurku krále Václava pan *Steimar* a knížete Korybutoviče pan *Tuma*. Režie nebyla k nalezení. V. Hofmanovi v nevkusy se meze nekladou. Zabíjí se výtvarnický scénou od scén.

Socialista r. II, č. 19, 18. 4. 1925 pod zn. -jef-

Původninka

Karel Horký: „*Bejvávalo*“ aneb „*Loupežníci na Chlumu*“. Veselohra o dvou dějstvích. – Roger Martin du Gard: „*Závěť strejčka Louly*“. Groteska. Přel. Ota Dubský. Po prvé na Vinohradech 4. června 1925

VTIP Karla Horkého byl kdysi zbraní, zasahoval, zraňoval, bolel, měl tedy určitou hloubku a váhu. Ale jeho nová veselohra je lehoučká jako lehká holka a její divadelní vnady jsou nalíčeny nejlacinější šminkou. Je *snad* obtížnější dělat vtipy „*positivní*“ než útočné invektivy, ale je daleko pohodlnější zůstat na povrchu a nastavovat z cizího. Horký si hodně ubral takovou pozitivností, která srovnala hory s dolinami a změnila britkost, jíž se učil u Machara, za rozředenou povídavost „*Českých mlýnů*“. V tomto genu také vytvořil úspěch své dvouaktovky: kreslil figurky. Nejsou neobyčejné, jsou tradičně výrazné. Mluvka holič, piják napověda, řízná vdova; je zde charakter, který říká „*libra sem, libra tam*“, a jiný, který říká „*vůbec*“; figurky rozlišované podle kalhot s jednotvárnou povrchností.

Námět je dvojtíhodný: šprýmovné, zironisované představení ochotnické, dávno už servírované Macháčkem s absolutní dokonalostí. Nestalo se ani novým, ani originálním, smíchal-li je Horký s idylickým vlastenectvím, jaké „*bejvávalo*“ před padesáti lety.

Divadelně je Horký docela primitivní. Nepokoušel se udělat hru, něco chystat, něco slibovat, něčím překvapovat. Nastavoval vtipy a veselohra se udělala sama. Skončila, když došel vtipný dech.

Vinohradské divadlo mělo linii po celou sezónu, mohlo si tedy dovolit tento žert v době, kdy na nábreží kvetou akáty a v Národním Hippodamie. Vinohradské obecnstvo jej přijalo jako vinohradské obecnstvo: s nadšením malého vkusu. Vinohradští herci hráli figurkářskou hru a ta se vždycky daří. Bohužel, figurek bylo příliš mnoho a příliš povrchně odstíněných, jednotlivci se

navzájem stírali. Paní *Bečvářová* měla svůj obor rozšafné a radikální himlbáby a zahrála ho s radostí. Tak i ostatní.

Kratičkou původninku doplnili na Vinohradech francouzskou groteskou „*Závěť strejčka Louly*“. Je to dobrá anekdota, vypravovaná dlouhým a těžkopádným monologem. Strejček Váša zemře bez závěti, která měla znít na jeho hospodyni. Dobrá Veruna netratí času. Do lenošky zemřelého usadí strejčka Loulu, podobného Vášovi jako vejce vejci, a zavolá notáře. A strejček Loula v roli strejčka Váši uzavře testament na – strejčka Loulu. Nekonečná řeč připraví diváka o požitek z pointy. Slečna *Pačová* jako Veruna nasadila sílu a tempo finishe a zdvojnásobila tak zdlouhavost anekdoty. Pan *Kovářík* zato vyhrál oba svoje strejčky. Je to herec obrovské poctivosti a píle až úzkostlivé. Snad má jen úzké pole výrazové, ale dovede ho využít do poslední píde. Jeho herecký úspěch by zasluhoval lepšího dramatického okolí.

Rudé právo 7. 6. 1925 pod zn. -jef

Neoficiální divadlo

I. Theorie

MOŽNOSTI, které proti oficiálnímu divadlu dává divadlo neoficiální scénickému experimentu, jsou nevyčerpatelné jako vývoj.

Velké, oficiální divadlo je obtěžkáno representací a požadavky reprezentačního obecenstva, jemuž týdenní křeslo – podporované zvenčí tradiční úctou k uměleckému ústředí – dovoluje rozhodovat a ovlivňovat umělecké směrnice, na konec tak reprezentačně vznešené, mdlé a nevýbojné jako pomník postavený ze sbírek pasantů.

Velké, oficiální divadlo trpí těžkopádnou závislostí své organisace na zbyrokratisované správě hospodářské. Její neustálý rozpor se správou uměleckou otřásá žalostně už venkovským direktorem, soustřed'ujícím oboje ve své osobě; rozdělen na úřady, vyhrocuje se osobně a hrozivě sahá na umělecké existence.

A velké, oficiální divadlo je konečně i vnitřně spoutáno: nesourodostí svého ensemblu vynikajících. Oficiální divadlo je nejvyšší meta úsilí hereckého a režisérského. Oficiální divadlo je umělecká *hodnota*, je druhem vyznamenání, je značkou dobré kvality. Ale předpokládáme-li právem i výkvět na jeho scéně: stejné hodnoty, které tu vedle sebe stojí, nejsou stejného *rodu*. Nejvyšší metou je toto reprezentativní postavení stejně škoie naturalistické jako expresionistickým zaklínačům, kteří různě vidí se svých různých hledisek. Jediný určitý základ, předpoklad experimentu, promítá se v deset variací, přestává být základem, stává se labilním faktorem. S tím nelze experimentovat. Divadlo dostává pak jednotný tón jen v sehraných formách, ve vyjetých kolejích. Heroické pokusy režisérů lámou se v torsi a nové krásné gesto herecké končí vzrušením nebo posměškem.

Mluví-li se pak o konci divadla, je to právě toto divadlo oficiální, které ospravedlňuje svoje nekrology, neschopno vývoje. Jen v Rusku je Meiercholdovi oficiálnost podporou k výkonům skoro

pohádkovým. Ale: vyměnil publikum a nahradil hodnotu jednotným uměleckým revolučním stylem. Jeho divadlo teprve začíná, nemá příznaků smrti všech ostatních velikých divadel. Kdekoli jinde je schopnost vývoje omezena na divadlo neoficiální.

Ovšem neznamená to, že neoficiálnost – vyhovuje-li negativně, t. j. nemá-li žádnou z vadných vlastností oficiálnosti – zaručuje už skutečně umělecký pokrok divadla. Většina malých divadel nemá dost uměleckých sil, dost kultivovanosti, dost prostředků ani dost vůle k úspěchu většímu než kasovnímu, aby si mohla vtisknout uměleckou závažnost. V tom smyslu sám fakt neoficiálnosti nebo oficiálnosti vůbec nerozhoduje; pro *umění* přímo má cenu čistě technickou.

Ale jiný je jeho význam *sociologický*. Každé malé divadlo musí být přítomné. Neudrželo by se jako historická vzpomínka, jako bezvolná retrospektiva, jako včerejšek. Neudrželo by se jako imputovaný útvar. *Musí* stále překvapovat svou *živostí*. A v tom smyslu je jeho pokrokovost a jeho výbojnost zaručena.

Musí vyhovovat moderním touhám, musí neustále sklouzávat po dnech jako život, „nové“ a doplňované každou hodinou. Naplňuje potřeby životní radosti. A nemá postranních úmyslů. Tam, kde oficiální divadlo se svým oficiálním obecenstvem dvojnásob oplácí hledišti vysoké ideologické požadavky, kladené jevišti, neoficiální divadlo prostě vyhovuje požadavkům svého publika. Oficiální vzácnost bezprostředního a hřejivého vztahu produkujícího a přijímajícího je neoficiálně pravidelná.

Ale nejen tato pohyblivá proměnlivost. Malé divadlo dává se i všem neproměnným pudovým touhám svého obcenstva. Touze po čistém smíchu, touze po sensaci, touze po nahotě, vulgárnosti nebo sentimentalitě. Jsou divadélka, kde takový efekt vypočítávají obchodníci. Ale jsou i taková, kde ho počítá dobrý divadelník odborník. Vytváří se scéna denního zájmu. Scéna osobního zájmu o věci, které nám leží na srdci. A pak, zatím co neoficiální divadlo zavádí systémy sta repris (ideál velké scény přetížen premiérami a stálým spěchajícím studiem), divadlo oficiální stává se naprostým

duchovním luxusem, po jehož absolvování reprezentační obecnost platí si nasycení na předměstí.

Je spravedливо a zdrávo, přehlíží-li tyto úspěchy soukromý vlastník uměleckých prostředků, jež nelze zveřejnit? Nevidí-li v této pouliční holce, tak upřímně padající nznak, skrytou velikou sílu nového divadelního umění?

II. Pražská praxe

Na popřevratovou Prahu dolehla závažnost neoficiálního divadla dvojnásob. S převratem zmizela dosavadní jednotnost oficiálního divadla, stmelovaná pevně národní reprezentací, národním významem, který byl divadlu přisuzován, a divadlo se dostalo do týchž roztržštěných poměrů, jaké byly všude jinde na celém světě. První následek toho byl silný nástup *kabaretů*. Dnes tato záplava mizí, kabarety zanikají, zásobující svými atrakcemi bary nebo se spojují v nová divadélka. To je jediný případ konsolidace. Má technický důvod: kabaretní uměník stalo se příliš primitivní pro diváka, uvyklého vidět spojení všech jeho triků – a ještě víc – v nové divadelní revue.

Inová orientace, hledání nového směru je dvojnásob složité podle dramatu nového vkusu pražského publika. Cesta k zakotvení vede neustálou změnou. Charakter pražského neoficiálního divadla nelze zachytit skoro než v historii. Je tak proměnlivý jako měsíc za mraky. Vyhřáté posice se opouští a uprazdňují pro pomalejší. Nebo zanikají vůbec. Pohyblivá základna společenská nutí neustále vyrovnávat se s denním musem.

A to je jediný způsob divadelního experimentu, který se dnes v Praze – dokonale – provozuje.

„Lidové divadlo“

Dvě divadla na protilehlých periferiích města a umění, Tylovo a Uranie, scházejí se zvolna na společné platformě: operety a lehkonohe lokální veselohry, opouštějí své zájezdy na tragedii.

Uranie už je v letech. Má zkušenost v těchto družích. *Tylovo divadlo* vzniklo z tradičního výkladu o národní funkci divadla. Byla to probuzenská idyla. Mělo úžasnou píli a odvahu hrát rytířské hry od starých vydání až k Zavřelu Ukrutnému. Ale trvalo příliš umíněně na přeshlých zálibách českého diváka, který již dávno vyměnil „Paměti kata Mydláře“ za zfilmovaného „Zoru mstitutele“. Dnes dohání vkus svým způsobem.

Revue

Ale na jeho místě lidového divadla stojí už smíchovská *Aréna* se svými revuemi. Občasná konkurence *Vinohradské zpěvohry*, honosící se jinak vzorem operet, útočí na její čilost. Pokladna, hltající úspěch, je solidním základem tohoto moderního divadelního výrazu, který čeká na ulici, aby byl zpracován. Česká revue je půl svět, půl maloměsto. Maloměsto v ní je přežilá dávka Praze. Je jí potřebí k provinciálnímu naplnění zábavy. Svět s civilním dobrodružstvím činí ji divadlem stylu. Ovšem dost živým, aby kolem něho umírající chodil se zavřenýma očima.

Švandovo divadlo

má s Tylovým společný význam v minulosti. Ale nedostalo se dnes ještě z úpadku, který po ní následoval. Bylo vybuchující experimentální scénou v éře Borova přehodnocování starých dramatiků, kdy v malých rozměrech nevázaný režisér dělal geniální obraty se Shakespearem, vysmívaje se markýrovaným „otáčecím jevištěm“, chudobě technických prostředků svého umění, kdy herecký soubor, naturální jako jeho režisér, hrál Aristofana jakoby na svou výbojnickou pěst, a přece pod přísnou disciplinou. Ale Bor v minulé sezóně zapadl v oficiálnosti Vinohrad a s ním padla i tato doba rozkvětu divadla Švandova. Dnes je to poslední z neoficiálních pražských divadel, které ještě věří v tradiční veselohru tradičně prováděnou. Vadne samo v sobě a ani dobré herecké kvality, jež mu zůstaly, nedovedou je zachránit.

Komedia,

kteřá se pokouřela o čest nastoupit na jeho místo, zanechala už těch marných pokusů. Je z ní dnes chvilku svižné, chvilku nudné divadélko, hrající na dvou strunách: pohlavní rafinovanosti – a komiky Ference Futuristy. Nehluboký smích a povrchní napínavost, jichž dosahuje, nechávají ji stát v půli cesty.

Rokoko

Divadélko změn. Na něm hrála už celá historie popřevratového neoficiálního divadla. Kabaret. – Útok aktovek a podléhání kabaretních čísel. – Divadlo. – Vlasta Burian. To je vrchol. Potom nová změna na školu elegance s Milošem Novým v graciosní konversaci a v nonchalantním svlékání rukaviček. Dávka blaseovanosti, kterou vyžaduje tato svěťácká elegance, sotva kdy by byla splacena četným obecnstvem, jehož domácká těžkopádnost určila i rytmus běžících revuů. Proto nová změna visí nad tímto vytrvalým divadélkem změn.

A Vlasta Burian

To je ovšem úplně případ pro sebe. Můžeme hledat směrnice a cíle všech ostatních divadel, v nichž se kříží jednotlivé individuality herecké, režisérské a někdy i dramatické, ale Vlasta Burian nenechává nikdy na pochybách o směru toho divadla, jehož je členem. Určil-li už Rokoku svůj vlastní ráz, určil ho dnes také zevně, pořizuje novou neoficiální scénu, jež nese jeho jméno. Burianovi možno vytknout tisíce chyb, jichž se dopouští z přemíry své síly, z domnělé bezhraničnosti svého úspěchu. Je nešetrný, neekonomický k svému talentu, jehož účinky by mohl násobit i s menším nákladem, je neorganisořaný a nedovede nikdy uvést v soulad soubor, s kterým vystupuje na scéně. Je možno stejně spoléhat na to, že zachrání situaci, jako na to, že ji učiní ořemetnou a nepřijemnou svým partnerům. Ale tak stejně také nezklame jeho

život. Je-li největší zásluhou a největším významem neoficiální scény, že je přítomná, bohatá na současnost a připoutávající živého člověka před preparovaným historikem, pak je Vlasta Burian vždy na svém místě. Honzl správně ocenil jeho hereckou základnu, *nebýt nikdy „hotov“ se svým obecnstvem*, chytat se denní divákovy skutečnosti, auta, počasí, matchů, čehokoli, co právě v hledišti žije. Je nejskutečnější a nejpřítomnější ze všech herců a snad i v tom je jedna jeho chyba, že se nedá dohnat kompaňonem. Ale nechme dobře vytvořit souhrn a zpružnit tmel ensemblu, dnes ještě čerstvý a řídký jako malta sotva dostavěného divadélka. Vlasta Burian svým podnikem dokázal především to, že neoficiální divadlo nesnese už prozatímních skrývaček a malých luxusních vydání, a vytvořil pro živou scénu první definitivu. Pracuje rukou v ruce s dobrými lidmi. Těžko usoudit, jak dlouho se pohodnou. Ale tato neprozatímnost, tato nemimořádnost, tato definitivita neoficiálního divadla je dobrou základnou, na níž lze stavět s pevným úspěchem i pevnější uměleckou práci.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
roč. VI, č. 2, 15. 10. 1925 pod zn. -jef-

Bloudící divák?

Romain Rolland: *Hra o lásce a smrti* na Národním divadle v Praze za režie K. St. Hilara

NEVÍM, nakolik bylo dobré vůle u kritiky i obecnstva přiznat v době nemoci a rekonvalescence Hilarovy to nebezpečné *zastavení* Národního divadla *v reprodukci*, která po neplodnosti české dramatiky byla jediným ještě skutečně divadelním projevem u nás s nepochybnou hodnotou, třeba s pochybnou současností. Ale k tomuto přiznání došlo alespoň nepřímo důležitostí, jaká byla přisuzována pražské premiéře Romain Rollandovy „Hry o lásce a smrti“, v níž po prvé od své choroby objevuje se šéf činohry v oficiálně samostatné režii. Nebylo nic neoprávněného v očekávání nového impulsu právě od něho, neboť Hilar stojí umělecky na takovém místě – nemyslím ovšem na jeho mocenské postavení – že nikdo jiný nemůže dát dnes naději zítřku „velkého divadla“.

Třebaže je mi velmi nemilé stát v jedné řadě s panem Vodákem, nemohu se vyhnout soudu, že Hilar ve hře Rollandově tuto naději nenaplnil, a že ji nenaplnil právě proto, že to byla hra Rollandova, „Hra o lásce a smrti“.

Hilar má obzvláštní lásku – a není to jen pouhé sebevědomí – dávat svůj režisérský talent hrám pochybného divadelního účinu, těm, jimž se pravidelně ne neprávem dostává titulu „knižních dramat“. Objevuje v nich to, co autorovi vnukalo myšlenku dramatického zpracování, a snaží se jeho chyby uvést v zákonitost scény. Byl tuším nazván (nebo sám se tak nazval) *režisérem-filosofem* a toto epitheton vedle mnoha jiných znaků vystihuje u něho také zálibu v dramatickém ztělesňování idejí, v dramatech názorových konfliktů, prostě v dramatech ideologických. Připočteme-li k tomu osobní vztah Hilarův k Rollandovi, máme jakési vysvětlení jeho volby. Jen *jakési* vysvětlení, neboť tyto důvody mlčí o tom, proč Hilar přehlédl nejen uměleckou chatrnost, ale i ideologickou nedostatečnost hry Rollandovy.

Každé velké osvobozující myšlenky je zneužito diktaturou, stavějící se nakonec proti vlastním nositelům – služba velké myšlenky zabíjí služebníka, to *snad* je ideové thema, jež má být rozvedeno. Příklad: Velká revoluce francouzská, ale bez historické přesnosti, což autor připouští stejně rád jako snahu generalisovat danou pravdu a přesunout ji i do současné politiky světové. Tedy tendence pochopitelná u Rollanda. Ale neprovedená. Neboť rozpor, který je základem jeho dramatu, je prostým rozporem mezi sentimentalitou a nesentimentální skutečností, rozporem mezi rodinnou idylou a revolucí. Konečně i to ovšem mohlo by být předmětem dramatického zpracování (tolerance vyznačuje diváka před nastoupením bludné cesty), ale vývody z těchto faktů nesměly by pak odpovídat chtěné myšlenky původní a nemohly by také přesahovat meze personálního řešení, ztratily by tu světovou platnost, již jim Rolland reklamuje. Jestliže není ani zdaleka dbáno této přesnosti, vzniká na scéně rozpor třetí, čistě už technický, mezi problémem a vývody, vztahujícími se k problému zcela jinému a v podstatě hodně nadřazenému, které se projevují nemístným, rušivým a urážejícím rétorstvím. O problému prvním mluví v tomto případě titul hry, o problému druhém víme jen z předmluvy autorovy. Hilar přehlédl tyto nedůslednosti a mechanicky nadsadil problémovost, již autor nechtěl povýšit na druhou.

Takto, vehnání na platformu režisérovu, mluvíme o problému a jeho špatném stavění. Ale bloudící divák má jiné ještě pochybnosti. Když už je nutno – znovu: počítejme s tím, co je – řešit zde filosofické otázky, nesmí být přece zapomínáno, že to je *divadlo*, které tomuto řešení propůjčuje formu, a že tedy musí být, řekněme mírně: především vyhověno divadelním požadavkům. Kde je toto vyhovění ve hře Rollandově, pracující s tak úctyhodným gestem ušlechtilosti muže k ženě, která miluje jiného? Může jakákoli – i dobrá – ideologie omluvit otřelost manželského trojúhelníku, velmi jednoduše zakrývanou revolučním vzrušením? A stupňovat nadto museálnost tvorby musejní filosofii...?

Divadlo, které ještě dnes chce budit ilusi skutečnosti, musí být dokonalé, aby se samo sobě nevysmívalo. Neseriosnost fráze hercovy je při tom právě takovou vadou jako neseriosnost fráze autorovy. Proto tady Hilar musil vést boj předem prohraný, neboť Rolland nevyhověl požadavku dokonalosti, dal ve hře mluvit nedohotovenému letáku, z něhož režie uměleckým rozvedením mohla dojít jen větší absurdnosti.

Dnes je v Paříži veliký spor o to, má-li nebo nemá-li Comédie Francaise inscenovat Rollandova „Dantona“. Je to ovšem spor politický, proti Rollandovi stojí reakční blok, který alespoň funkčně je mocnější než československá reakce (u nás v obdobném boji bylo jí *kdysi* ustoupit), ale právě tento reakční blok je nesmírně posilován malou dramatickou kvalifikací Rollandovou. A to jde o „Dantona“, který stojí v jeho tvorbě nesrovnatelně výše než „Hra o lásce a smrti“.

Mám úctu před Rollandovou protiválečnou neohrožeností, před jeho humanistickým horlivelstvím, před jeho ethickou velkorysostí (třeba s výtkami neúčelnosti i neujasněnosti), ale vidím, že pro ně nalézá stále jen jediný výraz: středověký *traktát*, že nevystačuje na hotový román, tím méně pak může svou ideologii vyjádřit dramatem, ať schopným inscenace, ať už jen knižním.

Je věcí traktátu přeexponovat rozhořčení. Na scéně to budí prostě odpor, nudí a odhaluje příliš klamavou podstatu dnešního divadla. Pro to vše Hilar volbou Rollanda neměl šťastnou ruku a v režii jeho nemohl dosáhnout více než vzbuzení naprosté nedůvěry ve správný směr.

Bloudící divák?

Bloudící divadlo.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
r. VI, č. 4-5, 25. 1. 1926 pod. zn. -jef-

O nový projev divadelní

V ODEONU vyšla nová knížka divadelních teorií: Jindřicha Honzla „Roztočené jeviště“. Ačkoli převážná část její je věnována *kritice staré scény*, která upadá den ze dne a stává se zbytečnou přes milionové subvence, bohatá technická zdokonalování i přes nejlepší vůli herců a režisérů světového jména – podtitul, který Honzl své knížce dává, je správný: *Úvahy o novém divadle*. Neboť to, co ji v podstatě vyznačuje, je usilovná práce a snaha dostat divadlo z toho úpadku, v němž se dnes potácí, nalézt formulku, která by je znovu oživila a dala mu ztracenou závažnost. Snad doslova formulku, abstraktní formulku, která je spíše ukazatelem než vyřešením. Ale ve své abstrakci je přesná a zdůvodněná, a především naprosto nekompromisní. Ať ve svých požadavcích sociální revoluce, která je tu předpokladem nového divadelního ovzduší, nového kontaktu obecnstva a jeviště, ať v směrnících uměleckých, jimiž jsou: vyrovnání poměru autor-režisér-výtvarník, odstranění ilusionistického strašáka, který již nikoho nepřesvědčuje, a uplatnění divadelního pohybu. Honzlova upřenost k vyabstrahovanému cíli vynesla mu vinětu „divadelního pesimisty“. Neviděl jsem však větší, nadšenější víru v nové divadlo, více optimismu v názoru na ně než právě v „Roztočeném jevišti“.

Avantgarda r. II, č. 2, 1926 pod zn. jef.

Divadlo je mrtvo, ať žije divadlo!

K Honzlovu „Roztočenému jevišti“

I.

MÍT dokonalou jistotu nejistoty, to je nedocenitelné pohodlí.

Je-li rozklad společnosti od starých útvarů státních až k starým formám uměleckým tak zřetelný, že se až předpokládá, je-li nejistota celého mimofysického života člověka tak zřejmá, že se proměňuje v samozřejmost, je celý rozvrat hotovou formulkou. Je nemožno se mýlit. Je nemožno něco riskovat. Hovořit o obsahu formule přestává být věcí *kompetence* a slastné vědomí vyřčené „pravdy“ náleží stejně negujícímu radikalismu jako peciválské nemohoucnosti, vyžívající včerejšek. Snad jen s tím rozdílem, že je poněkud nemravnější být zadarmo pokrokovým než zpátečnickým.

Zkuste to, zvážit přínos takové negace. Zkuste to, zapomenout na zplanění a zevšednění spravedlnosti třeba stoleté (tou každodenní frází o neschopnosti, která boří, ale netvoří) a chtějte poznat *něco* v negaci, co odůvodňuje nic jejího resultátu a co má být právě tak pozitivní, jako by šlo ke kladu. A naleznete znovu jen formuli, již vtíp a titul proměňují v slávu autorovu tam, kde skutečnost skutečně úpadková, kritická a rozkladná čeká na respekt a opravdovost protivníků.

Vím, že této okolnosti – daleko nebezpečnější než dětská nemoc – je zneužíváno při nejmenším stejně dobře mladou generací jako současně odpůrci k jejímu potření. Proto ji konstatuji. Pro přesnější diferenciaci. V tomto případě, přiznávám se, pro chválu *Jindřicha Honzla* a jeho negace dnešního divadla, kterou uložil v „Roztočeném jevišti“.

Jindřich Honzl nežije z formule o všeobecném úpadku. Vyvíjí se k svému záporu z obdivné lásky k divadlu. Jeho dnešní a nenávislné invektivy proti němu jsou invektivami oklamaného věřícího, ne příhodným zkušebním kamenem jeho důvtipu nebo pracně

sehnanych teorií. Ať pozorujeme Honzla v poměru k současnému divadelnímu světu, nebo ať ho pozorujeme v poměru k uměleckým revoltám Devětsilu, nejnapadnějším rysem jeho profilu je naprostá preciznost, vymykající se schválností, a naprostá úzkostlivost a seriosnost. Byl bych v rozpacích zdůrazňovat seriosnost u mladého theoretika nového umění, kdyby nebyla než sedavou poučeností, hluchou moudrostí a trvalou ztrátou pigmentu z prvního chmýří. Ale u Honzla znamená to závazné slovo, prohloubené ponětí odborníka, jehož tvrzení, opřená o všechny (ne tedy jen historické) dosud dosažené výtěžky, vzbuzují okamžitou důvěru. Přimkl se k divadlu právě ve chvílích nejkrajnější krise, sledoval jeho proměny a odhaloval jeho slabé posice ne jako sýček, ale jako diagnostik, jehož život je záhadně spjat s životem churavějícího.

Vztah Honzlův k divadlu nezačíná touto knížkou, ale odpovídá napětí a chápání jeho vlastní osobní tradice, jež se počala vytvářet v nejprvnějších člancích už v Šaldově „Kmeni“. Tam Honzl útočí na Ibsena a Krasiňského, a třeba až po uši ponořen do ideologických rozprav a metafysiky – aby se zpodobnil s těmi, s nimiž bojuje – otvírá jasnou perspektivu z jejich „hrůzy reakce, na níž leží skála XIX. století“, z jejich „záchvěvů před novým neznámým a vzpoury proti němu“. Vysvobozuje se opět ideologicky, a tedy opět nedostatečně z Ibsena Dostojevským, ale jeho protest směřuje proti Ibsenovu zoufalství věštce, proti neplodné, strašlivé tmě a zastavení, ohrožujícímu vznešenost divadla, v podstatě nejsprávněji proti zjevu, který – ačkoli divadelníky dnes uctivě obcházen – je ztělesněním z nejvážnějších příčin současné krise.

Věří-li Honzl ve vysvobození z takového zoufalství, není to jen projev člověka z konce roku 1918, tak zcela neskeptického. To je trvalá vlastnost Honzlova – vírou je napůl každá jeho negace. Popření Ibsena končí nacionální vírou v divadlo, odmítavé poznámky dělnického režiséra k dramaturgii Shakespearových dramat končí sociální vírou v divadlo. „Roztočené jeviště“ vyúsťuje konečně v divadelní uměleckou víru samu. I vnitřní důslednost od

studie „Ethos a drama“ (Jak zavrženíhodné thema!) až k studii Vlasty Buriana je zřejmá. Co aristokratická frazeologie prvních essayů nestačila vyjádřit dosti jasně, to prostě, přesněji a určitěji vyjadřují dnes jeho civilní články. Ale lidské ethos řeckého dramatu a helénská síla tvořit bohy nebyly tehdy zbytečně zdůrazňovány.

To je Honzlovo sepětí s divadlem. Bohužel kritikům ani theoretikům, vykladačům pokorným ani bojovným nepřísluší mít osudovost. Žena, která je osudem básníka, překvapení, které je osudem dramatika, žal, který je osudem hudebníka, přesahují vysoko osudné lásky soudců a glosátorů, těchto anonymů a uměleckých odvozenin. Ale přece, kdyby to nebylo tak neskromně stylové a tak absurdní, hledal bych v divadle osudovost Jindřicha Honzla. Je to přímo hmatatelné, co pro něho – snad jen jako diváka – znamená jeviště. A myslet o něm není mu aktem studené spekulace. Proto ta jeho úzkostlivost před schválnostmi a násilnostmi. – Existence divadla je mu subjektivním požadavkem. Popírat je, jako popírat umění, nezná. Naopak, hledá je a volá po něm. V každém projevu a jeho průbojné články – jako on sám – jsou v tom až schematicky určité:

Divadlo je mrtvo! Ať žije divadlo!

To je jeho profil.

II.

Honzl není praktik. Proto snad jeho vývojová linie má všechny vlastnosti přímky. Proto snad jsou jeho projevy nejen jednosměrné, ale mnohdy až jednostranné. Jeho teorie dochází vždycky až k čisté *abstrakci*, která se přiklání k tomu či onomu praktikovanému směru, ale pochopitelně nespokojuje se s ním, přijímajíc ho jen jako velmi neurčitý, velmi nedefinitivní, přechodný výraz svého obsahu. Hledá sama sebe v divadle futuristů a dadaistů, ve francouzském baletu Picassově nebo Cocteauově i na ruském moderním jevišti, ale opouští je, jakmile se objevuje příznak kolise. Nemyslím, že je Honzl naprosto původní. Je tu zjevně mnoho cizího materiálu. Ale

rozhodně je naprosto důsledný. Vylučuje jakýkoli způsob divadelního eklekticismu i pohodlnost výkladu prakticky dosaženého. – Žádný z dnešních divadelních projevů nevyhovuje Honzlovi zcela a žádné jeviště nenaplnuje jeho ideální visi pravého divadla, které se z moderního dneška stává faktem budoucnosti. Třebaže kvituje výsledky futuristického hnutí, podrobuje přísné kritice jeho snahy po zmechanisování divadelní produkce a odsuzuje bezprostřední doklad nejúspěšnějších bojů o novou scénu – Tairovovy a Meiercholdovy režisérské adaptace literárního Erenburga nebo Chestertona – jako nečistou práci, i když chápe její prospěšnost.

Má představu divadla naprosto konsolidovaného, naprosto pravidelného – nevím, jak to říci přesněji – v němž slovo (obrazně) má básník-dramatik, herec, výtvarník i režisér. Pro něho je anarchií i nepoctivostí stav, který sice mluví o „spolupráci“ všech těchto složek, ale ve skutečnosti dává dominovat buď básnické myšlence, buď fantastické moci režisérově, buď barvám výtvarnickovým, nebo konečně, ovšem s největší výjimkou, i herecké hvězdě. Pro něho je anarchií také stav, který alespoň poctivě přiznává dominantu buď dramatikovi, nebo režisérovi. Libovůle režisérova není méně trestuhodná než nedramatická libovůle básníkova. – Divadlo je současnou prací obou s prací výtvarníka a herce, a není-li dnes možno uzavřít tuto bezvýhradnou ideální harmonii, může být dovoleno jen *herci*, aby se stal hlavním nositelem hry.

Herec stojí v ústředí Honzlovy knížky a přesvědčení o jeho moci je základem Honzlových úvah. Nemyslím, že je to jen zdravá reakce na dosavadní vývoj, který znamená léta přehlížení přímého účinku herecké mluvy a hereckého gesta a který nutí herce být jen reprodukcí aparát dramatického kázání nebo režisérova experimentálního světového názoru. Ne. Je to naopak přesné poznání toho, na čem divadlo musí stát, jakmile přijde opět k svému účelu. Herec hraje divadlo. Herec vyhrává divadlo. Nejlepší dramatikové jsou herci. Mluvte o Molièrovi („Ať se nikdo nedomnívá, že Molière je literatura!“), mluvte o Vlastovi Burianovi.

„Je třeba psát básně perem na papír, ale divadlo je třeba psát hercem na obecnstvo. Nebude-li tu básníka, který by to uměl, zmocní se herec jeho úlohy.“

V těchto hereckých kapitolách, nejzajímavějších a nejlepších z celé jeho knihy, není už Honzl jednostranný. Dovede ocenit psychologickou analýsu Vojanovu, představitele epochy minulé, představitele propukajícího úpadku, jako elementárnost Vlasty Buriana, v němž vidí příklad hrajícího básníka. Jistě, kdyby nebylo skutečně dráždivé a odpuzující současnosti, hledal by spravedlivěji i mezi „společenskými povaleči“ – jimiž jsou mu dnes všichni oficiální herci – práci, kterou je možno nejen ocenit, ale i zužitkovat novému divadlu, v jehož jménu přece hájí i psychologii proti futuristům.

Herec a pohyb. Je-li herec hlavním nositelem projevu divadelního, je *pohyb* hlavní potřebou zaktivnění divadla. Je to dnes už požadavek všeobecný. Ne nový. Ale od naturalistického Jean Jullienova „choditi je více než mluvit“ ke Kodíčkovu protiliterárnímu „divadlo je dívat se“ je třicetiletý vývoj méně patrný než pět let od Kodíčka k Honzlovi, od náhodnosti pohybu k artistické účelnosti a přesnosti, od absolutního výtvarnictví k novému *herectví*.

Honzl nezdůrazňuje pohyb proto, aby jediné jemu dal jevištní funkci; nezabývá jím slovo na jevišti; ale chce dát pohybu takovou důležitost, jakou má slovo od Maeterlincka, který v revoluci proti realismu přikázal svým figurám sedět, aby se účín přenesl do jejich recitace. Nutnost slova na scéně je Honzlovi zcela samozřejmá, hlasový účín stejně důležitý jako účín pohybu (Vojan). Rozvrhuje přesně a nedává se lákat ani příbuzností cirku, ani mechanickou excentricností.

Divadlo je sociální skutečností více než kterýkoli jiný druh umění. Před uměleckým viděním nového divadla je toto poznání základem a východiskem Honzlova kritického studia zániku divadla starého. Ta přímá závislost divadla na přijatých zákonech společenských, stupňující se den ode dne hospodářskou závislostí na státních

subvencích – i ten přímý styk hlediště s jevištěm, odrážející každé společenské pohnutí, přivádějí dnes divadlo k úpadku, který probíhá paralelně s úpadkem buržoasie. S úpadkem třídy, již reprezentuje. Pro nové divadlo není potřeba jen nového herce, nových rekvizit a kruhových horizontů, je potřeba i nového obsahu, vížícího hlediště s jevištěm, je potřeba nového obecnstva. Sociální revoluce je Honzlovi samozřejmým a naprosto nutným předpokladem obrození divadelního umění. Předpokladem, který nemůže být míjen novou divadelní teorií.

V těchto formulacích stává se „Roztočené jeviště“ důležitým úsekem boje o nový projev scénický. Jsou-li zde určité partie přejatých teorií, jež přesahují referentský význam jen cenou Honzlových dokumentací, neznamena to oslabení jeho průbojnosti. Je platné v defensivě proti staré ilusivnosti, která je stále strašidelnou přítěží všech představení velkých divadel je – platné i v ofensivním výboji za novou scénu.

Může být ovšem nepochopitelné tomu, kdo – nechápaje, že divadlo je mrtvo – nedovede zvolat

ať žije divadlo!

Host, měsíčník pro moderní kulturu, roč. V, 1925/26

Sezóna²

TO už bude píseň věčná. Není divadla, které by vás definitivně utěšilo a přesvědčilo o své nehynoucí, neproměnné platnosti. Sezóna za sezónou odkvétá stále jen hluchými květy, které už nebývají ani krásné, ani nesvádějí k plodné naději, která by později snad mohla být zklamána. Je to smutné, umírá-li něco milého, něco, s čím se člověk tak cele spojil a srostl, ale je to trapné, umírá-li to tak podle maršruty, podle vypočtených rovnic o úpadku divadla, když přece tytéž rovnice dávají výsledek kladný jen dosažením nových hodnot. A nikde ani pokus nalézt je. Po všech úspěších jevištní produkce, které – zdá se – byly kdysi tak úporně a tak pronikavě hledány, uzavřelo se dnes české divadlo v dokonalé sterilitě. Oč jde u nás divadlu? Jaký je to směr, k němuž se probílo nebo probíjí? Čeho chce dosáhnout? Nedostanete odpovědi v té přeládlé harmonisaci bez výběru, v té divadelní směsi, jíž chybí jen chřestící sáček, aby se stala skutečným symbolem majority dnešního obecenstva.

Jsou výjimky. Herecké výjimky. Ale smutná revolta bez výsledků. Místo toho jen ochotnické nadšení „*Osvobozeného divadla*“ působí radostné zadostiučinění. Zde se něco probíjí, a třebaže význam toho – při všeho všudy třech čtyřech hereckých talentech – je více dokumentární než vpravdě umělecký, je tu nitka nového divadelního života. Tak se vám zachce je sprádat: nové divadlo, nové divadlo. Je to jen víra v ně. Ne vidění skutečnosti, k níž dnešní scény nečiní ani krůčku a jíž se naopak každým dnem své sterility vzdalují. – Uzavřený kruh. Píseň věčně stejná?

² Jaroslav Durych: *Štědrý večer*. Hra o třech dějstvích. Režie F. Hlavatý. – Fráňa Šrámek: *Ostrov veliké lásky*. Filmová komedie o třech aktech. Režie Kvapil. Výprava Wenig. Premiéry na Vinohradech 5. a 23. ledna 1926. – Karel Poláček: *Pásky na vousy*. Veselohra ze židovského prostředí. – Jar. Hilbert: *Prapor lidstva*. Druhá část trilogie. Režie Dostál, výprava Hofman. Premiéry na Národním divadle 31. prosince 1925 a 30. ledna 1926. – Jan Bartoš: *Vzbouření na jevišti*. Filosofie – drama – skutečnost. Režie V. Novák, výprava Feuerstein. Po prvé ve Stavovském divadle 16. ledna.

A není to jinaké v dramatické produkci.

Nemyslíme ovšem na chudobu v množství, nalézáme-li v půl druhém měsíci pět původních premiér a asi osm nově prováděných překladů. Ale odečteme-li tradiční osvědčenost Shakespearů a Molièrů, jaká je cena zbytku?

Na Vinohradech propadl Durychův *Štědrý večer*, drama velmi nešťastného zaujetí literárního. Je to divadelní realismus úžasně naivní, naplněný romantismem Durychova prozaického slova, které je tísněno a svíráno, ale jemuž přece nemůže být zabráněno, aby nerozbilo svůj rámec a nezničilo tak alespoň zdánlivou jevištní jednosměrnost „Štědrého večera“. Tak z toho nezbyla ani dobrá realistická hra, ani dobré knižní drama. Snad ani nic mezi tím. Neboť máloco je tak jasné jako nemožnost dramatu, které by bylo napsáno skvělým prozaickým perem Jaroslava Durycha.

Ale jednota odsudku pražské kritiky byla v tomto případě přece jen výjimečná. Je snad štědrovečerní autor tvorem málo společenským? Jaká spravedlnost naproti tomu, prochází-li vedle padlého Durycha jako samozřejmě Hilbertův *Prapor lidstva*, vedle ušlechtilosti třeba tisíckrát nedivadelní nesrovnatelný morálkářský kýč, jehož „divadelnost“ vyčerpává se dokonalým komediantstvím cti. Většinou: referáty v póze gratulační. Pane, už je vám šedesát let, jak slavný to okamžik, gratulujeme. Výjimkou: odvaha protestovat proti hanebnostem, které nejsou menší v myšlenkách než v umělecké práci. Svědomí korumpující. Barvotisková láska. Časový rozkvět „idealismu“ nejhrubšího zrna. – To je dnešní Hilbert, který za včerejší obrovské problémy člověka i společnosti zaměnil žurnalistický pamflet, nejodpudivější spekulaci bez lásek a bez nenávisti. Sebehlubší básnická díla minulosti nemohou omluvit tuto hrubou a přízemní hru.

Vedle ní jaká síla citu a jaké umění v Poláckových *Páskách na vousy*, které nemají co vyciřovat a jimž se o umění ani nesnilo. A když nic jiného, měl Karel Poláček alespoň štěstí, že anekdota, kterou po celý večer vypravovalo tolik lidí, neztratila svou pointu.

Mluvit o správnosti připuštění nebo nepřipuštění tohoto vtipu na reprezentační scénu nemělo by smyslu. Je stejně pod její úrovní jako nad ní.

Šťastnější a hodnotnější byly dva večery premiér Jana Bartoše ve Stavovském divadle a Fráni Šrámka na Vinohradech.

Ani v *Ostrovu veliké lásky* nedějí se sice zázraky, které by ze Šrámka dovedly udělat dramatika. Ale dvacet a ještě několik roků, které uplynuly od prvního setkání Šrámka s divadlem, učilo autora – a autor se naučil. Je to dobrá divadelní technika, s kterou sestrojil dva akty, a nesestrojil-li třetí, to už – to už je ovšem věcí přímého určení k divadlu. Bylo by to laciné dělat filmy, kdyby „Ostrov“ skutečně byl filmem. Není jím. Na něm vzrušuje lyrika slova, která předstírá dramatickosti, a lyrika radosti, která v tomto případě je skutečně divadelní. Snad je tu také trochu lechtivého despektu k ženám, určitě despekt k mužské nestatečnosti – i v tom je úspěch. Lidé vidí rádi parodováno, co v nich skutečně je. Neboť je možno pak nedívat se za parodií. Ani Šrámek se ostatně nedíval dále.

Hodnota Bartošova *Vzbouření na jevišti* je z jiného konce. Je to jediná opravdu dramatická výprava za divadlem. Za *starým divadlem*, o jehož koncích nepochybuje. Už v tom je podivuhodnost této práce, přinášející si na scénu trpký úděl podtitulu: filosofie – drama – skutečnost. Ponechme stranou filosofii, která způsobuje dvojklanost „Vzbouření“, která je divadlu zcela vedlejší, a která ovšem právě proto byla při provedení důkladně zdůrazněna. O *jevišti* je v Bartošovi boj. Divadlo mu umírá pod rukou, která přináší život. Jak je zachránit? Jak znovu spoutat jeviště s hledištěm? Bartoš se nedovede osvobodit od starých představ divadla, ale nedovede také být spokojen s jeho dnešním stavem. Hraje tedy o divadlo. Vyzvedne pochybnost: drama nebo skutečnost? To je dramatický nápad, který stvořil Pirandella. Ale konec konců je to jen sugesce divadla. Toto vzbouření na jevišti je potlačeno, aniž je jeviště ubito nebo aniž je mu pomozeno. Jan Bartoš se tu jeví jako

poslední výboj přešlých interesů, jako ztracená síla umělecká, která je odsuzována k marným vzbouřením. Rozhodně však je to hodnota, působící dojmem čistoty a nekompromisní originality. Není tedy zásluhou prodávat ji za problematický úspěch a koncese konvenčnosti, jako to udělal Bartoš svým „Nabídnutím k sňatku“. Tamtudy nová cesta jistě nevede a na únavu je snad ještě příliš brzy.

Pramen, měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní,
r. VI, č. 7, 20. 3. 1926 pod zn. -jef-

Revoluce na divadle

Jindřich Honzl: *Roztočené jeviště. Úvahy o novém divadle*. Edice Odeonu (J. Fromek) 1925

JE TROJÍ revoluce, jíž v teoriích Honzlových prochází divadlo, aby se nakonec dostalo k novému životnému projevu, osvobozenému od vlivů, které dnes způsobují jeho úpadek. Honzl sám vychází ze *sociální revoluce* jako předpokladu nového divadla. Není možno uskutečnit je bez ní v sotva skromných měřítkách, neboť v divadle je mnoho prvků, které z něho více než z kteréhokoli jiného umění dělají skutečnost společenskou. Není možno hrát nové divadlo staré společnosti, jejíž rozklad postoupil už tak daleko, že nutně porušuje kontakt hlediště a jeviště. A nové třídy, proletariátu, dává buržoasní divadlo velmi málo, nepočítáme-li ani s jeho určením pro finanční elitu, které je činí dělníku téměř nedostupným. Celou první část své knížky věnuje Honzl tomuto sociálnímu problému nové scény, sleduje jeho historický vývoj a konečně i některé pokusy, které – bez dostatečných výsledků – byly u nás učiněny v t. zv. proletářském dramate.

Druhou z revolucí v teorii Honzlově prodělává už jeviště samo. Je to umělecké tažení proti *ilusivnosti* starého divadla. Všecka verva režisérů, výtvarníků i herců věnovaná zdvižení iluse v obecnstvu je plýtváním sil. Je nutno hrát, nikoli představovat. *Je to divadlo*, které chceme vidět – a pak „změna jeviště není motivována změnou iluse, ale změnou *emoce*“. Tady Honzl vyslovuje základní umělecký požadavek jevištní obrody. „Je těžko mluvit o technické dokonalosti jeviště, pokud se technické pokroky divadla obmezují na nahrazení nemoderního malíře modernějším nebo oficiálního neoficiálním. Všechny technické pokroky jeviště nás zanechávaly lhostejnými, protože byly spoutány falešnou službou.“ Skutečné divadlo do dneška prodělalo tolik technického zdokonalení, že při nejmenším *to* dovedlo by je poněkud pozvednout, kdyby smrtelná vada nebyla právě v podstatě chápání jevištního úkolu.

Třetí z hlavních požadavků, který je v „Roztočeném jevišti“ vyslovován, je tak samozřejmý – a přece způsobuje vnitřní převrat v divadle; týká se *struktury divadelního projevu*, který je dosud nejsložitějším a kolektivním projevem uměleckým. V divadle je zapotřebí dramatika, je zapotřebí režiséra a výtvarníka, je zapotřebí herce. Dnes, v době divadelního úpadku, experimentuje, projevuje se každá z těchto složek na vlastní pěst. Moc, kterou technické pokroky (jediné jevištní pokroky vůbec) dávají režisérovi, staví tedy režiséra na první místo. V nejkrásnějším případě spolupracuje s ním buď básník, nebo (minimálně) i herec. Harmonie všech není nikde dosaženo, a přece právě ona je *nutnou* podmínkou zdravého divadla. Honzl se tu kriticky dotýká i ruských divadelních pokusů, které dosahují maximálního úspěchu, protože kladou důraz aspoň na hlavní složku bezprostředního projevu, na herce – ale chybují, protože opomíjejí (to je ovšem nouzové opominutí) slovo dramatikovo. Pasáž, kterou Honzl právě modernímu dramatikovi a jeho slovu věnuje, nejkrásněji dosvědčuje jeho reálné a odpovědné myšlení o novém divadle.

V stručnosti tohoto referátu těžko bylo by zmínit se o všech poznatcích, jež Honzl v „Roztočeném jevišti“ proměňuje v zásady nového divadla, nebo o postřezích, jimiž kritizuje divadlo staré (na př. slovo v expresionismu). Zdůraznění pohybu, učení se v cirku, odstranění literárnosti divadla a jiné požadavky, častěji i jinde vyslovované, spojuje Honzl kriticky s přímočarou teorií dobré hodnoty. Je to vážná služba novému divadlu.

Rudé právo 1. 5. 1926 pod zn. -jef-

Komplet

J. K. Tyl: „*Chudý kejklíř*“. Ve Stavovském divadle 14. května 1926 za režie Vojty Nováka a ve výpravě Fr. Kysely

DĚLÁME jenom kompletní podniky. Překládáme kompletní autory, čteme kompletní sebrané spisy a máme obzor na dosah ruky zastavěn kompletním odbornictvím. Samozřejmě, budeme oslavovat kompletního Tyla. Rok je příležitost dost velká, aby nám ho pietní dramaturgové a režiséři ukázali celého, nejsilnějšího i nejslabšího. Ponechává se obecenstvu, aby si vybralo. Ponechává se dobré vůli uznat v Tylovi hodnotu dramatickou nebo jen historickou. Diskutovat o účelnosti této kompletomanie bylo by zbytečné. Bude to tak. A problém je jenom v tom, jak stanovit posloupnost předkládaných her.

Stavovské divadlo začalo dobře a jednoduše špatným, nepodařeným „*Chudým kejklířem*“, aby mohl být divák potěšen, až přijde dobrá, podařená „*Paličova dcera*“ na příklad. Víme-li už, že bychom se tak jako tak „*Chudému kejklíři*“ nevyhnuli, je to postup nad jiné moudrý a spravedlivý. Napomáhá to názornosti vývoje. Zdá se ostatně, že tento nápad vzala za svůj také režie – a že možno i u ní s útechou očekávat postupné zdokonalení. Nezasvěcenec by se mohl sice domnívat, že neúspěch dramatikův (když už se rozšiřuje) měl by být zmirňován pokročilejší režii a pietní režisérské obcházení kolem horké kaše že by mělo být zůstaveno jen dramatikovu úspěchu – ale ne, to by byl omyl. V jubilejní rok nechť mluví jen dramatik, a říká-li právě něco z chudého výsledku překotné hodinové práce, pan Vojta Novák jistě neopomine nesetřít uznaný pel nepodařenosti. (Jak dojemní a vkusní jsou na př. jeho „*Bratři Slováci*“.)

Z figur „*Chudého kejklíře*“ i při důkladnější práci nedalo by se zachránit více než ta jedna, která byla zachráněna. Ředina, hlavně v první, úsečné fázi skvěle zosobněný panem *Vojtou Jurným*. Jinak rušivým elementem byla *Efrozina Milčí Mayerové*, zdravý, krásný

výkon němé tanečnice, který ukazoval, že divadelní zkušenost osmdesáti let mezi napsáním a tímto provedením „Chudého kejklíře“ dá se i tady zužitkovat s úspěchem trochu větším než nepředstíraná starobylá konvenčnost celého ostatního pojetí.

Rudé právo 16. 5. 1926 pod zn. -jef-

Tylův cyklus

Fidlovačka. Obraz ze života pražského. Na Vinohradech. – Pražský flamendr. Ve Švandově divadle

I.

Podle vinohradské *Fidlovačky* by se dalo soudit na smluvené tažení pražských divadel proti Tylovi. Tak dokonale ubít jeho skutečný a spravedlivý úspěch – to předpokládá přípravu a postup docela plánovitý. Je to ovšem hodně velký kus úpadku české buržoasie, viditelný srovnáním Tylovy „Fidlovačky“ z doby, která v ní přijímala radostný a živý výboj, znamení vzestupu a která ji také živě, radostně a výbojně dovedla zahrát – a „Fidlovačky“ vinohradského divadla, předvedené mechanicky a stereotypně publiku, připravenému se nebavit a spokojit se *někdejším* významem Tylovým. Zmizeli ovšem ti „bodří Pražané“, ti „Čechové“, na něž je tu apelováno způsobem tak tklivým a účinným včera, a tak hluchým a vyprahlým dnes. Ale všechna ta znamení úpadku nevysvětlují, proč nebylo využito toho, co divadelního je skryto v Tylově hře, schopné i dnes obohatit a zaktivnit jeviště. Je potřebí jen nezapomenout, že Tyl byl *průkopníkem* českého divadla – a pak žádné starobní requiem, žádný smuteční pochod nebude představován jeho jménem. Jeho průkopnictví je třeba odpovídat průkopnictvím nám nových a moderních hodnot; bez toho nikdy nepochopíme, že Tyl opravdu ještě nenáleží jen literární historii.

Na Vinohradech se ovšem nepropůjčili žádným divadelním „experimentům“ (s výjimkou operetního dueta v třetím jednání, v němž šťastné herectví páně Smolíkovo a Veverkovo prostě musilo propuknout). Na jednu, jedinou, a to definitivní modernost jsou tam zařízení: kruhový horizont. V tomhle případě sloužila k důkazu, že od užití není daleko k zneužití, dávajíc anonymní (a beze sporu ne nemístně stydlivé) výpravě možnost vystavět tak dokonale stylové kulisy, že starší pamětníci v nich bezpečně poznávali a jmenovali

pražské ulice. A tak bylo nasazeno vše, aby levandulová nálada nevyprchala a nikdo aby nebyl na pochybách, že jde jen o vzpomínkovou retrospektivu. Zase tak. Na Vinohradech jako ve Stavovském, v „Chudém kejklíři“, s nímž se nedá nic dělat, jako ve „Fidlovačce“, s níž se dají dělat zázraky. A snad ani za to nemůže režie. A jistě ne herci. Vypadá to spíše jako oficiální názor na Tyla, který měl tu smůlu, že zemřel právě sedmdesát let před bezvládním v českém divadelnictví.

II.

Švandovo divadlo dělá zatím výjimku v oslavných cyklech J. K. Tyla. Ne uvědoměle. Ale tak nějak z podstaty herectví. Ve Stavovském a na Vinohradech se „vracejí“, chtějí reprodukovat staré herecké manýry a ovšem dostávají se většinou k čistokrevné reprodukci realistické, která je první – nebo zpětným pochodem – poslední štací většiny ensemblu obou divadel. Každé „vracení se“ tlumočí jako realismus. Ve Švandově divadle se nikdo nevrací. Hraje se tu v neproměnných divadelních typech moderní fraška jako antická tragedie – zoufalství s rukama nad hlavou sepjatýma, údiv s otevřenými ústy a zapažením, radost s rozkročeným zakolísáním a sevřením pěstí, zkrátka v standardním provedení objevuje se tu ne předváděný hrdina, ale *obor*. V této redukci konečně vystoupil Tyl jako divadelník. To, co v něm ubíjela kultivovanost vinohradského nebo Stavovského divadla, vyzvedla „herecká přirozenost“ divadla málem kočovného. A na jevišti stál Tyl, který se za sedmdesát let opravdu nezměnil.

Rudé právo 6. 6. 1926 pod zn. -jef-

Šaldovy komedie

PŘEKVAPENÍ nebylo v tom, že dvaapadesátiletý Šalda sáhl k dramatu jako k nové formě vyjadřovací. Nebylo v tom, že otevřel novou, nepředpokladatelnou stránku ve svém díle, když už všude kolem byla ochota očekávat jeho uzavření a literární výměnek. Nebylo v nepoměru mezi debutem a absolvovaným dílem. Bylo daleko oprávněnější: v tom, *co* především v dramatu Šalda pochopil a vyzdvíhl, i v tom, že to bylo *právě drama*, k němuž se v nové periodě své práce uchýlil. Po mechanických dokladech letopočtů *tohle* jediné je podstatným, charakteristickým znakem Šaldovy hodnoty neustále přítomné a neustále obnovované aktuality.

Theorie je v „Zástupech“. Je dobově příznačná, obdobná všem vrstevnickým teoriím: splynutí s davem. Každý den z let vzniku „Zástupů“ dával k ní bezprostřední náraz a podmínky k jejímu širokému rozvinutí. Revoluční pohyb proletariátu v celé Evropě, revoluce v Rusku, revoluce v Německu, boje na pražských ulicích. Je viditelně porušen zdánlivý občanský klid a v tomto porušení vládnoucí třída je na ústupu. Státní aparát, vojska, všechna výkonná moc nejsou již dostatečnou zárukou její bezpečnosti. Proti tomu vystupuje tu proletariát jako skutečná konsolidující síla. Jenom v jeho znamení ukazuje se východisko ze společenského zmatku, jenom on je pevnou oporou, když všechno ostatní padá, taje a ustupuje – a to neuniká živému, *tvorivému intelektuálovi*. Proto to hromadné přijetí kolektivismu, proto to splynutí se zástupy, zdůrazňované jejich reprezentativní silou a výbojem o moc. Ne každý sice cítí třeba ono Wolkrovo: „Budoucí svět má hypnotické oči a upřel je na mne,“ ale v podstatě jsou to tytéž hypnotické oči téhož budoucího světa, světa skutečného řádu, jež přesvědčují intelektuály o nevyhnutelnosti davové orientace a přivádějí je k zástupům. Ať už je nakonec průvodním zjevem tohoto procesu nadšení, nebo ať je to strach a resignace.

Všecko, co je v Šaldovi mladého, to jest všecko, co dělalo a dělá ze Šaldy člověka neustálé aktivity, ukázalo se právě v tomto okamžiku.

V tom, jak ihned odhadl situaci i v theorii, kterou z toho uložil v „Zástupech“. Je to celá úvaha o významu, jaký pro intelektuála (boj Lazarův za Myšlenku) má přivtělení k revoluční organizaci, kolik je tu jeho víry, kolik pochybností, kolik samozřejmé nutnosti. A jak příznačný sen o vůdcovství, který v tomto pojetí myšlenky připadá.

Vnější znak potvrzuje opravdovost linie, již Šalda tady nově nastupuje. To, co tu chce říci, nesmí mít formu theoretické stati ani formu povídky nebo románu. Musí to být *drama*, nejsociálněji útvar umělecký, nejcitlivější druh umělecký, schopný nejširšího slyšení – třebaže dikce i opominutí všech technických pravidel dělá ze „Zástupů“ drama knižní a staví je na předělu spíše k starému než novému období tvorby Šaldovy.

Nové období! Neboť theorie zástupů není jen přechodným stadiem Šaldova myšlenkového vývoje. Poznání masového hnutí v něm zapouští a určuje nový směr stejně jeho studiím literárním jako básnickým projevům. A především určuje jeho dramatickou činnost. Po „Zástupech“ prochází Šalda výrazovou proměnou k „Dítěti“, po intelektualistické theorii o spáse v davu a jeho početné síle k dramatické praxi, určené širokému publiku. Vidění zástupů ho neopouští. Ale formuje se jinak, prodávajíc zároveň i určitou *třídní metamorfosu*. Usiluje o to nemluvit o *nich*, ale *pro ně*. Je to jen praxe z jeho theoretického poznání, že dochází k tomu, co právě u něho bylo nejméně očekáváno.

Že se stává *lidovým dramatikem*.

Mezi Šaldovou tragickou „písní sociální Naděje“ a jeho komedii je hlavní spojitost ta, která je naznačena v titulu „Zástupů“. Zástupy na scéně – pak zástupy v hledišti. Jim budiž hráno, jim budiž slouženo, jim budiž kázáno. Snad v „Dítěti“ přechází Šalda až do paradoxu svou nekompromisní formulací funkce umění, speciálně sympatiemi, jež věnuje vnitřnímu přelomu Alšovu od uměleckého romantismu k reálné fyzické službě lidem. Ale ani tehdy, kdy opouští polosymbolickou půdu „Dítěte“, kdy

poměr umění a společnosti ani rozvrat měšťácké rodiny nejsou mu nahrazovány nějakým novým příznakem současného stavu sociálního, nepřestává jeho vůle po lidové hře, po nalezení formy, jež by dnes mohla vyhovovat skutečným zástupům divadelního obecnstva. Pro ně sestupuje (může-li se to tak říci) se svého žebříku a prodělává rychle, téměř suchou cestou, proces oprošťovací. Pro ně také sahá k naturalistické technice divadelní a vyhledává vlastní dramatickou typičnost.

Naturalistický dramatik, píšící hru na aktuální thema potratové, ale bohužel zapomínající na některé důsledky teorie dědičnosti, podoba, kterou po „Dítěti“ vykouzila ze Šaldy vyšší prozřetelnost, zosobněná v české divadelní kritice – to ovšem vůbec není Šalda. Nejen proto, že thesovitost této hry je nesporně neviditelná, nejen proto, že na teorii dědičnosti stejně jako na všechny ostatní teorie, jež byly naturalismu vědeckou svatostí, je tu velmi důkladně šlapáno – ale už prostě proto, že užívání naturalistické techniky (a o ničem jiném nelze tu mluvit) je Šaldovi diktováno zcela jinými úmysly, než jaké kdy mohl mít naturalistický dramatik.

Že Šalda sahá především k realistické hře, že pracuje především s její technikou divadelní, je pro něho skoro stejně samozřejmé jako charakteristické. Je v tom ovšem celá jeho linie, to vybavování se a spíše ještě vybojovávání z romantismu k realismu (Flaubert – věčná láska), jež se mu kryje se zživotňováním poesie, demokratisací a prohlubováním její společenské funkce. Ale zároveň je v tom přece jen generační projev z let devadesátých, jimiž prochází naturalistická scéna s celou svou oficiálností i určitou masovou úspěšností, tím větší, že každý protinaturalistický experiment té doby zaznamenává stále jen uzavřený interest odborníků. Přes hrůzu spuštění, již naturalismus naplnil jeviště, je i dnes ještě stará realistická hra blíže obecnosti a dále výlučnosti než na příklad expresionistické drama, nemající k tomu ani výhodu „tradičnosti“. Tak vidí Šalda jako autor „Dítěte“ lidovost a naturalistickou stavbu divadelní v úzkém spojení. Z toho pramení celý jeho poměr k divadelnímu naturalismu. Přijímá od něho kostru

hry, přijímá jeho mechanismus, naprosto však pomíjí i jeho počáteční problémovost i výjimečnost figurkářství.

Způsobem stejně zajímavým, stejně úspěšným, ale také stejně nebezpečným dochází Šalda k *typům* ve svých komediích. Východištěm jsou určité vulgární pravdy, určité banální abstrakce, které při tom všem jsou základními představami v lidové ideologii a vlastně šíře základními představami obecnými. Z nich vyzvedává Šalda jejich naprostou typičnost, nezastíraje jejich banalitu idealisací a literární stylisací, ale skutečnou básnickou odvahou. Její dar je to, co dává jeho komediím tu zvláštní živelnou velkorysost i připoutávající dramaticčnost. V tom, jak naplno vyslovuje, je prudká životnost jeho postav, i když někdy přebytek intelektu odhaluje poněkud periferní posici autorovu a místo rysu určitého typu kreslí samostatnou figurku, jako všechny figurky velmi nestylově dokonalou (Barbora Kováčková v poměru k Věžníkovi na příklad).

Ale jak v zásadě i v převážné praxi Šaldově je správný tento typisační pochod, ukazuje to, k čemu Šalda dnes dospěl a co k své platnosti vyrůstalo stejným způsobem. *Commedia dell' arte*, na niž je aplikováno „Tažení proti smrti“, přisvědčuje i dobré orientaci dramatika i jeho vůli po lidovosti hry. Táž lidová komedie malých řemeslníků a měšťanů italských, která se rentuje novověké italské dramatičce a která i dnes reprezentuje určitou divadelní formu dramatického básnictví, zaručujíc pochopení konsumujících zástupů. Může být něco lepším dokladem dobré cesty Šaldovy než toto setkání s *commedií dell' arte*, toto vyzdvižení „lidovosti“ v jeho i její formě?

Snad není nutným, ale také ne řídkým a nepravidelným znakem lidového dramatika dnešního ustáleného formátu, že se projevuje jako kazatel nebo, chcete-li, jako bojovník určité ideje. Především není to vzdáleno Šaldovi. Šalda musí mít svou „morálku hry“ – celé útočné založení jeho osobnosti ho nutí, aby se vyrovnával s okolní sociální skutečností a aby v ní vybojoval místo myšlenky, o níž se

opírá. A tenhle fakt *opírání*, ten je právě tak významný jako fakt jeho *výboje*. Je to i vedoucí linie i přesný základ komedie, korigovaný skutečností a naléhavostí nadhozené sociální otázky, která živě existuje před očima publika právě jako před očima autora samého. Proto na př. v *Dítěti* nalézáme komedii tak skvěle soustředěnou a postavy v něm tak silné a zdůvodněné, protože vyrůstají z jasného spodního proudu hry.

Paní Kostarovičová, tato vzdělaně obmezená madame, jež svým kastovnictvím ztrácí *raison d'être* a nahrazuje si je křečí dobyvatelského snu o prvním svém synu Říšovi, snem o vzestupné životní linii, která se samozřejmě láme, protože nemá vůbec už podmínek k životu, natož pak ještě k vzestupu, to je přímo *sociologický* typ buržoasní, typický i svým osudem. Do ní vkládá Šalda nejvíce, rozvinuje tento negativní prvek a zesiluje jej ještě nepotřebností hejskovitého Říši, jehož dožívající nic křičí: Po nás potopa! Jsou to zas přímo dobové směrnice, ukazuje-li Šalda: Ne po nich, ale na ně přichází potopa. Služka Františka, jejíž zdravá krev udržuje rovnováhu v plesnivé domácnosti paní Kostarovičové, bouří se ve jménu svého nenarozeného dítěte a odchází. A celá rodina se řítí. Aleš, odmítaný, nevítaný, a proto vychovávaný v nenávisti k typu své matky, zachraňuje se tím ze svého hynoucího okolí, které ho deprimovalo a strhávalo s sebou. Říša, naděje vzestupné linie, žení se s polodámou a na scéně zůstává zhroucená madame Kostarovičová mezi troskami skleniček, z nichž Říša v mládí píval, a mezi troskami hektických snů o něm – sama veliká troska buržoasní zbytečnosti.

Touto negací dochází výrazu ta neustálá touha po *zdokonalení a zmnožení života*, která je Šaldovi touhou osudovou a která svou podstatou je tak nutně sociální. Šalda sám to vyznačuje dosti jasně, žádá-li dále po umění, aby vybojovalo fysická vítězství, aby sestoupilo z mansard na ulici, aby bylo potřebné a užitečné jako dělnická práce. Je to služba – a s použitím básnických licencí: *věčné* je tu právě v ní, právě v té životní intenzivnosti, v té požadované a dosažené nemansardnosti komedie.

Proto už jaksi zlehčení tohoto závazku v případě „*Tažení proti smrti*“ vzbuzuje u Šaldy podezření. Je hluboká souvislost mezi programovostí „*Zástupů*“ a lidovostí Šaldovy dramatické vůle, je souvislost mezi ní a skladbou „*Dítěte*“, mezi jeho technikou a ideovým základem, formální souvislost mezi „*Dítětem*“ a „*Tažením*“, která naprosto není jen podružným vnějším znakem, nýbrž vnitřní nutností celého dramatického založení Šaldova. Ale nikde v tom není patrné vývojové zdůvodnění gesta, s jakým Šalda vrhá své „*Tažení*“ na scénu.

Pro něho není přece charakteristická pouze myšlenka, která je mu cílem i oporou, pro něho je charakteristická i *přísnost*, s jakou na něho taková myšlenka hledí. Pod jejím *diktátem* Šalda pracuje a každé uvolnění z něho je mu osudné. To je právě případ „*Tažení proti smrti*“, do něhož chtěl uložit zase to zmnožení života a jeho slávu a jeho sílu a jež roztříštil neorganickou satirickou svévolí.

Petr Věžník roste tady ze Šaldy jako sen o této slávě a síle života. Jako její personifikace podle dramatického rozvrhu autorova. V prvním aktu reálný typ svěžího muže, jen svými šestadevadesáti lety poněkud nadnesený a úmyslně nadnesený nad realitu. V druhém aktu erotická matematika ukazuje jeho vzestupnou životnost – nakonec vyrůstající až v panerotismus a stavějící mocnost života a lásky po bok, na roveň všemocnosti smrti. V tomhle pojetí i dramatická představa autorova pracovala nejdokonaleji: realistický, konveršální první akt. Normální tempo denního života. Společnost uzavřeného pražského salonu. Druhý akt vyzdvižený pomyslně i skutečně do vyšších sfér. Slunce lékařské laboratoře-atelieru. Tempo se zrychluje. Život roste nad šedivou každodennost. Třetí akt: hory. Jen vzduch, jen slunce, jen prostředí a myšlenky přirozeného ráje. Nahé typy. Všechna nelogičnost velikosti a plnosti je tu nahromaděna, nemoc a zdraví, život a smrt,

smích a bolest, růst a zlom a růst v nejvystupňovanějším tempu. Rytmus vlnění světelného paprsku je tady rytmem dramatické síly.³

Erotické charakteristikon Věžníkovu provádí Šalda do důsledku. Když jeho životnost ohrožuje okolí, méně schopné vzdorovat chátování a smrti, když jeho zdraví proměňuje se v nestvůrnost pro oči jeho přátel a naplňuje je nepřátelstvím, když vzduch, který jim ubírá, těžkne jejich závistí, když konečně přílišné poslušnosti vdané ženy vzdaluje ji dosahu jeho touhy, poddává se Věžník moci smrti. Ta závěrečná scéna nejdokonaleji vyjasňuje Šaldův dramatický záměr. Život v lásce a smrt. „Černý pán“ (v dramatis personae jmenovaný mezi ženami) je druhou možností Věžníkovou na cestě k jeho naplnění. Ale dříve, než mu podá ruku ke skoku mezi hvězdy, zaváhá Věžník: „Proč nejsi raději žena? Se ženou bych šel raději.“

Z toho okamžiku vycházel Šalda při svém díle. Je to základní motiv „Tažení proti smrti“, uzavřeného tažením se smrtí za odpíráním naplněním celého života Věžníkovu. Od něho pracuje Šalda svou komedií, vytvářeje z tohoto rysu celou osobnost.

Ale nedosahuje jejího rozvinutí. Vede jen určitou linii osudu Věžníkovu, zvolna stoupající a náhle vyvrcholující v poslední scéně,

³ Bohužel, tyto klady nalézáme jenom v knižním vydání „Tažení proti smrti“. Z nich nepřiznala režie při premiéře na Národním divadle Šaldovi pranic, ale postavila celé „Tažení“ právě naopak. První dějství transponovala nad realismus, v bouřlivém, prudkém rytmu. Pak zpomalovala tempo a zdůrazňovala realismus tak dokonale, že třetí jednání nemělo již, kromě závěrečné scény, nic z toho, co je v Šaldově komedii uloženo, a i ten závěr vyzněl v realistickém skřípání naprosto hlouše. – Vůbec byla Dostalova režie jednou z nejzajímavějších ukázek, jak lze dramatiku zdokonalovat na jeho úkor. V „Tažení“ je hlavním pásmem právě ono, jež je representováno Věžníkem. V intencích dramatu bylo by vyzdvihnout je a naopak poněkud ztlumit ono, jehož vůdčí figurou je doktor Obergeist. Dostal jako režisér i jako představitel Obergeista vyzdvihl sebe a stvořil sice dobrý režisérský úspěch a dokonale hereckou postavu moderní komičnosti, ale v podstatě ublížil básnické myšlence Šaldově. Proto také ten rytmický pochod, opačný tomu, který Šalda v „Tažení“ vyznačil. Obergeist je figura klesající, Věžník stoupající. Postavil-li Dostal celou komedii na Obergeistovi, musil dospět k onomu bezvýhodnému naturalismu a stagnaci posledního jednání.

ale jen v posledním dějství vystupující jako jediná úplná dramatická síla. Neboť tvůrčím pochodem – zpětným v poměru ke stavbě komedie – dospěl Šalda k nové myšlence, již rozvíjí a kterou tříští potřebnou jednotu díla. Je to směšné – hrdinský doktor Obergeist, fanatik medicinského experimentu a beznadějný adept universitní kariéry.

Doktor Obergeist vystupuje ve své úplnosti na scéně dříve než sám Věžník. A hned se ohromným tempem dostává do hry. Jeho generalisace, jeho učená přednáška o možnostech lidské nesmrtelnosti se objevují v exposici jako podstata komedie a určují její směr. Věžník je tu jen postava, doplňující konversaci, snad zajímavější svým stářím a schopnostmi, jež si přes ně uchovává, ale přece ne o nic důležitější než na př. statická figura Miloše Binky. Teprve třetí jednání vpravdě odstraňuje Obergeista z vedení hry, ale to už je příliš pozdě na dokonalé přeorientování diváka. Komedie, roztržštěná do těchto dvou představitelů, mate. A přece doktor Obergeist potřebuje tak málo Věžníka jako Věžník doktora Obergeista. Jsou to jen dvě vedle sebe jdoucí myšlenky, jedna nesoucí společnou tvářnost lásky a smrti, druhá ironisující vědecké chytráctví a vyjadřující zároveň tragičnost lékařského fantasy. Rozhodně není v Obergeistovi vyjádřen nějaký protipól Věžníkův, životní faleš a zmrzačenost proti životní pravdivosti a plnosti. Bez doktorů Obergeistů byl by život chudší, byl by chudší bez jejich víry ve vlastní klam. To nejsou podvodníci života, ale vášniví milenci jeho velikosti, jen příliš slabí k tomu, aby jí dosáhli bez pomoci fantasie. Proto Šalda tak protepluje Obergeista, ale – „ohřívá hada na svých prsou“. Stupňuje ho dramaticky nad Věžníka a musí ho lámat neorganickou satirou na pavědu, když má plnost života Věžníkova proti němu promluvit.

To jsou dvě různoběžné komedie, skryté pod jedním titulem „Tažení proti smrti“. A právě v této různoběžnosti je centrum zmatku a vadnosti celé hry.

Ale příčina tohoto zmatku a těchto vad je především v uvolnění Šaldovy tvůrčí vůle, v jeho domnělém osvobození od diktující ideje, jež ve skutečnosti je oporou jeho intelektu. To, že dovedl přejít pitvající a psychologisující manýru dramatické tvorby, že dovedl vyhmátnout určité živé dramatické typy bez takových manýr – jako to udělal už v „Dítěti“ – to je skutečně jeho nesporné, úspěšné dílo. Ale to, že zároveň chtěl změnit směr sociální funkce svého umění, že přešel i svou, pro něho potřebnou závaznost k diváku, že „nalezl konečně odvahu odstrčit od sebe toho alegorického panáka a psal tak, aby se líbil sobě“ – to je celý ten omyl, na němž se „Tažení“ sráží.

Šalda je *intelekt se sociálním korektivem*. Proto tak samozřejmě může být lidovým dramatikem současného typu. Proto se tak dokonale dopracovává civilního účinku lidové hry. Proto tak jasně tvoří její nejzákladnější typy. Ale *lehkost*, lehkost hry – ta není jeho údělem, a počítá-li s ní při „Tažení“, musí dojít k neúplnému výsledku, nemůže dosáhnout ani ideového výboje „Zástupů“, ani dramatického úspěchu „Dítěte“.

Že při tom všem *má* „Tažení“ světový formát, o poznání vyzdvížený nad průměr české dramatické produkce (i škodolibost generací, jimž Šalda stojí ve slunci), to není, myslím, útěcha. *Nemá formátu Šaldova.*

Tvorba r. I, č. 12–13, 1. 7. 1926

Program a kritika

KAŽDÝ kritik musí mít svůj program. Postulát zde vyslovený nad slunce jasněji dokázal pan Jindřich Vodák, který šel za referentskou povinností do Osvobozeného divadla – a nedostal už divadelní program. Tento nedostatek, zaviněný bezohledností Osvobozeného divadla k starším generacím, dal mu nasbírat několik kouzelně původních poznatků, jež jsou současníkům přístupné za pouhých 50 haléřů v „Českém slově“ ze dne 26. dubna 1927. Pan Vodák tam shledává, že „Malá revue“, zpracovaná Nezvalem, „tváří se sice básnicky aspoň v některých obrazech, ale je příliš hubená obsahem a nadto nudná, bez vymýšlivosti a ducha. Noční výjev, kde matka, uloživši dítě k spaní, přivádí si milence do ložnice, to je *Marinetti*, ať k tomu mluví bufet či kredenc. Muž, který dělá žurnalistu z různých komických přísad naházených do hrnce, to je *Ferenc Futurista* ještě z nedávna, kdy podobným výsměšným způsobem sestavoval ženu. Skoro nic trochu silněji původního není v „Malé revui“, jsou v ní samé banality až do toho vojákovy toužení z jarmarečních písniček. *Nejbanálnější je ovšem úvod*, kde básník odmítá milovat rodinu, přátele, vlast, zlato a vyhrazuje svou lásku oblakům. Zase tedy ze všeho jen ta oblaka máme milovat, sraženou páru, která se vznáší ve výši jako bublina pro hru barev? Zlato – zlato jsou přece také literární honoráře Nezvalovy, za něž se všeličeho užije. Když sentimentalita, ať je pravdivá, a ne lživá!“

Tyto poznatky vynikají mnohonásobnou poutavostí. Především prozrazují nemalý bystrozrak svého autora: neboť ten noční výjev, který podle pana Vodáka udělalo Osvobozené divadlo tak nesamostatně a tak nápadně *podobný* *Marinettimu* – je skutečně *Marinetti*. Za druhé ukazují příslovečnou shovívavost páně Vodákovu k imitujícím pudům moderního divadla. Neboť poznával-li v mužské roličky žurnalisty Ference Futuristu, mohl už zcela dobře prokázat, že *Guillaume Apollinaire*, píše tento třetí výstup druhého jednání „Prsů Tiresiových“, jehož Osvobození použili pro svou „Malou revui“, dopustil se plagiátu, a to plagiátu velmi

šeredného, pretože zcizil duševní majetek Ferencův triadvacet let předtím, než se (ten majetek) objevil na scéně pražského Varieté. A konečně ukazují zprávy páně Vodákovy i jistou odvahu úsudku, již bohužel naše mladá kritika ani zdaleka nedosahuje, jsouc patrně korumpována svou informovaností: neboť ten „ovšem nejbanálnější úvod“ není od Nezvala, jak by se mohli čtenáři kritik jv. domnívat, je to jedna z básní *Baudelairových*, ne právě ta nejméně krásná a nejméně známá. – Každý kritik musí mít svůj program. Pan Vodák měl ho jenom půl. Věděl, že je na večeru mladé divadelní avantgardy a že jeho kritické svědomí mu velí řezat hlava nehlava, bez ohledu na to, že mezi nimi jsou i hlavy, jež už jeho rány bolet nebudou. Odpusťme si úvahy, které z toho mohly vzniknout, třeba o tom, jak se mnoho hovoří o sčtlosti starých generací proti neznalosti generace naší, nebo o tom, jak zásadní a poctivý je boj literárních usazenců proti nové práci, nebo o tom, jak se u nás v Čechách dělá kritika. Došli bychom jenom k tomu radostnému poznání, že i duchovní zbraní dokážeš tolik co polenem, jen když s ní řádně umíš zacházet. Pan Vodák důvěryhodně pomlčel o chybách „Malé revue“, sbíraje perly, jež budou zachovány historii. Jen škoda, jaká pointa!, kdyby byl ten úvod aspoň rozpoznal. Jaké by to bylo klání v „Českém slově“ a jaký majestátní puntík nakonec: bylo to hloupé, banální, jen jednou znělo s prken slovo básnické – a to byl Baudelaire. Nebyl by to vlastně meisterstück, kdyby byl pan Vodák dostal program!

Tvorba r. II, č. 4–5, květen 1927 pod zn. -jef-

Divadelní liberalismus

Representace didaktická

Dramatický svaz vydal sborník theoretických článků a divadelních retrospektiv, věnovaný „Novému českému divadlu“. Svou existencí je to svazek především *representační*. Representuje moc a sílu divadelních pudů, usazených v Čechách (spravedlivěji: v Praze) prý od nepaměti a propukajících v intervalech jako náказа, jíž se nikdo nebrání. České divadlo bývá pak hlubokou sociální záležitostí, vede, vyvrcholuje, usměrňuje a vyvolává prudký veřejný interes. – Sborník Dramatického svazu sociální záležitostí není, jako jí už není ono stařícké divadlo, jež se v jeho titulu pietně nazývá novým, ale je alespoň společenskou událostí, rozsahem i formátem dosvědčující minulou významnost české scény a předpokládající ji.

Svou *representací* je sborník Dramatického svazu k nezaplacení *didaktický*. Budeme poučeni jeho výběrem a jeho *representačními* soudy. *Representace!* Pravděpodobně dá tedy nejtypičtější výraz všem snahám tohoto „nového“ českého divadla, zastihne je v jeho pravé hodnotě, představí se nejdokonalejším ztvárněním myšlenek, stanoví směrnice, objasní linie, bude výbojem (má-li za čím) nebo opevňováním vydobytých posic, promluví jasnou řečí do rychlého spádu běžících dní, v nichž se snad ztrácí jednota současného oficiálního divadla. *Ukáže ráz, stanoví typ.*

Očekávání tady vyslovovaná divadelní sborník skutečně naplnil. Přesně ukázal ráz současné divadelní tvorby a její hranice. A nikdy dosud neshodli se veřejně oficiální dramatikové a režiséři, výtvarníci a theoretikové na tak určité formulaci současné divadelní bídy. Sborník Dramatického svazu šel ve své typisaci až k nejjemnějším podrobnostem, zachytil osobnosti, osoby i s jejich zvyklůstkami, aby ukázal i kruhům nejméně zasvěceným, že s českým oficiálním divadlem je vcelku hůře, než se dosud chtělo předpokládat.

Rozhovor v klubu

Doslov redaktorů – Rutteho a Kodíčka – mluví o „jistých neshodách spolupracovníků v soudech“. Je to dobré zabezpečení proti těm, kdož – po vzoru páně Kodíčkovy rozboru „Devětsilu 1922“ – chtěli by znevažovat svůj úsudek o „Novém českém divadle“ hledáním protimluvů, třeba i neskonale méně pracným, než bylo kdysi jeho. Myslím však, že v tomto případě bylo by to zabezpečení velmi nadbytečné. Po přečtení sborníku je nám naopak záhadou, jaké *vzájemné* neshody mohou ještě vládnout mezi jeho spolupracovníky, jaký protiklad může ještě být v tvrzeních třeba páně Kodíčkových a páně Engelmüllerových – není-li tu žádných tvrzení – jaký rozdíl může být třeba v dramatickém názoru nedorostlého Františka Zavřela a přestárlého Zdeňka Rykra. Ne, je-li právě co charakteristického na tomto sborníku, je to jednota, zjevená základní jednota v divadelním zaujetí jeho spolupracovníků, kaučuková šírka jejich společného obzoru. Je to fakt, že se v jedné rovině „nového“ českého divadla pohybují bez obtíží, vázání pouze pravidly společenského chování, všichni oficiální divadelní pracovníci, Hilar jako Kvapil, Vodák jako Rutte, Hilbert jako Konrád, vedouce spolu nanejvýš lehký klubový rozhovor, plný konvenčních poklon a konverzačních roztomilůstek: Ach, zajisté, divadlo je v krizi. Ovšem, pravděpodobně není řádu, z něhož by rostlo. Avšak tato whisky je znamenitá. Zdá se, že přichází potopa. Och, nevádí, pánové, jsme proti prohibici.

Ne, nesdílíme úzkostlivosti redaktorů sborníku ve věci „jistých“ neshod spolupracovníků v soudech. Předpokládané neshody se nedostavily. Všecka divadelní bída se shrnuje v té konverzační nonchalanci myšlenek, prohazovaných se zručnou hladkostí družinou vzájemně se podporujících pachtýřů měšťácké kultury. Až ven, ven z *divadelního salonu* zaléhají ty lehounké slovní přemety ozvěnou těžké, úpadkové změti. *Zmatek* je v základu tohoto divadelního sborníku – ne ten, který pramení z protisměrného hledání nových cest – ale *zmatek* bezzásadového uspokojení,

zmatek nečisté práce, nestatečných kompromisů, provozovaných po živnostensku s pokojným úsměvem (který by při troše svědomitosti mohl být alespoň rozpačitý), zmatek přiznávaného konglomerátu forem, programového eklekticismu.

Nikdo tu neříká: ano, ano, ne, ne k problémům, které potkává a jejichž existenci si nemůže zakrýt. Divadlo je fakt i jeho krise je fakt – ale řešení? Východisko z ní? Snad takto! Anebo –? Není tu jediné pevné odpovědi na základní otázky moderního divadla a jeho sociální funkce, proč žije, jaký je smysl jeho vývoje, jaká je oprávněnost jeho bytí. Jen v člancích starších členů Dramatického svazu je cosi jednoznačného a definitivního. Je to definitivní stupeň *jejich vlastního vývoje*, na němž se uzavřeli v historii divadla a který už nedovedou překročit. Stává se hlubinou bezpečnosti. Neboť, není-li hranic mezi staršími i mladšími „novodivadelními“ pracovníky, neznamená to nijak, že by třeba Kvapil doháněl režii Karla Dostala, ale naopak, že – přijde-li na to – Karel Dostal vrátí se k režii Kvapilově. V tom smyslu je tu Kvapil neskonale pevnější a definitivnější. A jeho účast v konvenci klubových rozjímání je důrazná.

Defensiva

„Nové české divadlo“ však není bez hranic. Okupuje vše po historické linii, dolů, směrem k základům – dopíná se k nim hluboko, aby v nich našlo svůj smysl, dnes už ztracený a zapomenutý. *Nahoru, v linii dalšího vývoje, vede ostře vyznačenou mez* – a není, proč bychom ji neakceptovali. Ta hranice teprve dodává sborníku jeho pravou hodnotu, přesně určuje jeho místo a přispívá k vysvětlení, proč vznikl právě dnes, kdy vlna „nového českého divadla“ let 1918–1926 opadla a rozplývá se.

Sborník se nijak neuzavíral „mladým“. A vedle scén Wenigových a Gottliebových dobře snesl až poctivý a silně prkenný expresionismus Gamzův. Vypadla snad nedopatřením jakákoli scéna z „Osvobozeného divadla“? Mimochodem objevují se tu dvě

jména dost nelibozvučná v kontextu, Honzlovo a Frejkovo. Jednou, aby o nich bylo řečeno, že „jejich práce, konaná dosud pod vlivem ruských vzorů, je spíše přípovědí než činem“, po druhé, aby se konstatovalo se zvýšenou loyaltou, že „nemohli osvědčit dosud dosti zevrubně svůj kritický talent, jenž u nich stojí ovšem ve službě vlastních režijních plánů, inklinujících ke scénickému konstruktivismu“, a že se „tudíž vybíjejí negací všeho toho, co před nimi bylo a vedle nich jest“. Znamená to, až zakladatelé „Osvozeného divadla“ osvědčí zevrubně svůj kritický talent, až jejich práce bude více činem než přípovědí, že „nové“ české divadlo jim radostně otevře svou náruč v ústřety a těžká buržoasie že si je bude pěstovat, jako si dnes pěstuje „Studio“ proti nim?

Není třeba se lekat. Sborník Dramatického svazu zná dobře divadelní práci nejmladší generace.

Ale kdybychom se náhodou z článku Bedřicha Karena (tedy *herce*, tedy nejživěji spjatého s osudy divadla – což stojí za poznamenání) nedověděli, že zmíněný Honzl vydal knížku o „Roztočeném jevišti“, kdybychom tu neslyšeli, že v ní hovoří o jakémsi novém divadelním výrazu, pro Karena sice nepřijatelném, ale přece schopném polemiky, kdybychom přistupovali k sborníku neinformováni a nezasevěni předem, zdaž bychom pochopili, *proč* vznikají a *kam* směřují ty přechetné invektivy proti „biomechanické scéně“, proti „pouhému divadlu“, proti „konstruktivismu“, které prostupují sborník jako slanina a které se přes svou hladkost zdají jediným pevným bodem, na němž se lze tady uchytit. Zdaž bychom pochopili, *komu* to Josef Kodíček odzvání umíráčkem, když prohlašuje tak rázně, že „Meierhold vyrůstá z revoluce a je stěží myslitelný na jiné půdě než ruské“, dodává s těžkým přízvukem negramotnosti: „Kde bylo vypuzeno skoro všechno, co tvoří dosavadní evropskou kulturu (mimo peníze ovšem!), tam bylo možno začít, jako by bylo sedmého dne po prvním dnu stvoření.“?

Nástupce se zamlčuje. Je to velmi užívaný prostředek všech atakovaných generací proti mladým. I stejně otřelý. Neslouží už. Je jasné, jsou tu dvě generace a „Nové české divadlo“, manifestující

názory jedné z nich, jen svým obranným rázem proti druhé, nastupující, jen svou defensivní frontou je skutečně sborníkem *soudobým*.

To ostatní polyká historie.

To ostatní

Redakce nashromáždila mnoho zajímavých jmen. Rozvrhla jim přibližně zajímavá themata. Vzniklo z toho několik obecných duchaplností, několik povšečných pravd a více tvrdošijných nepravd. Také několik komických infamií, v nichž se drobouncí dravci stavějí na zadní nožičky, hovoříce o „zhnusení malilinkými problémy doby“ a o vysoké metafysice dramatu. Vcelku poutavý materiál pro příští seminář divadelního dějepisu, na mnoha místech (především v projevech hereckých a o hercích, dokumentárních vzpomínkách a drobných portrétech) velmi významný.

V ose sborníku umístila redakce tři články, jež snad měly v souhrnu odrazit divadelní dnešek: *Götzův* článek o „České moderní divadelní kritice“, *Ruttův* o „Nových cestách českého dramatu“ a *Kodíčkův* o „Nových cestách českého divadla“. Ruttův dramatický seznam je obsažný a myslím přesný. Nejsa zatěžován současnou světovou starostí o to, co dále s dramatem a kam spěje, nejsa zatemňován průhledy do dalšího dramatického vývoje, mohl být ovšem uspořádán alfabetycky. Také článek Götzův (s důrazem připomínající v moderní české kritice „laskavou blahovolnost“ Národní politiky a obšťastňovaný její „zdravou protiváhou proti všem excentricitám“) zajisté splní svůj úkol a zvýší vzájemnou konciliantnost kritických a režisérských členů oficiálního divadelního světa.

Ose však zůstává jen článek *Kodíčkův*.

Velmi zajímavý. A velmi důležitý.

Extempore čili návrat k biedermeieru

„Doba se mění a většina Evropanů r. 1925 cítí potřebu formovat si svět a život jinak, než tomu bylo před pěti lety, zkrátka doba se narovnává a *touží mít svůj pokoj...*“

K. H. Hilar, formuluje před dvěma roky tuto větu, končil jednu epochu své režisérské práce, či lépe: otvíral novou. To, co se tu snažil vyjádřit, mělo už své místo v Evropě: *konsolidace*. Hilar nezůstal nic dlužen své třídní příslušnosti. Ani toto poznání, ani důsledky, které z něho vyplývaly. Změna režisérského kursu, která potom následovala, je přímo politickou změnou přenesenou na scénu: *od demokratismu k liberalismu*.

V prvních letech popřevratových je Hilar nesen revoluční vlnou buržoasního demokratismu. Jeho projevy jsou úporným bojem za hodnoty demokracii svaté. První inscenace tragedie *národa*. Expresionismus se svou zoufalou snahou nalézt člověka a vydobýt mu místo na zemi bez porušení třídní nerovnováhy v neprospěch buržoasie – to je výraz jeho boje. Při tom bezděčně, ale příznačně uchyluje se ke kolektivismu jako opoře: Dvořákovi Husité, Verhaerenovo Svítání, Lomův Převrat. Je to zjev zcela rovnorodý opírání se demokratismu o socialismus, slévání sil, zužitkovávání socialistické energie.

Hnutí demokratismu letí maloměšťáctvem. Buržoasie (to, co Hilar nazývá „většinou Evropanů“) se zastavuje a vyděluje z demokratismu, co bylo již jen jeho soupeřem: liberalismus. Hilar je natolik maloměšťák, že je ještě strhován. Na jeho nebi vychází Kondelík. Vychází a zapadá. Neboť Kondelík není typ „většiny Evropanů“, je jen poslední z těch, kteří jsou nesení demokratickým hnutím – dále, před Hilara. Ještě je třeba si namluvit, že „výlučná třída dělnictva se liberalisuje tou měrou, že nelze v soudobé Evropě provést ani řádného komunistického puče, kdyžtě měšťanskému rozumu, který počíná převládat i v řadách organisovaného dělnictva, nejmarxističtější myšlenka nestojí za ránu

obuškem“ – a Hilar socialista a demokrat stojí před jedinou třídou, jejíž situaci i zájem zná: liberál před buržoasií.

Od ženicha Kondelíka k otci Kodíčkovi

V tomto okamžiku Josef Kodíček, kritický interpret Hilarův, zastupuje již Hilara. Likviduje předpoklady jeho „režie jako výrazu světového názoru“. „Naše doba,“ říká Kodíček, „není bez náboženské touhy, ale je bez náboženského tvaru; je plna přeměňujících se společenských snah, ale je bez určité společenské organisace; je také *bez určujícího* přesvědčení filosofického.“ A jinde: „Nemůžeme chtít, aby západní divadlo bylo vyjadřovatelem řádu, když tohoto řádu *není*.“ Skepticismus tohoto pozorování – jež můžeme podepsat – svazuje staré divadlo, jako svazuje buržoasii pronikavé vědomí, že život její společnosti je vypáčen z řádů a že je třeba podle toho se zařizovat ze dne na den, z hodiny na hodinu.

Poznání Kodíčkovu nemá však jasných průhledů do budoucnosti. Vyúsťuje v povzdech: „Jak šťastni jsou ti, u nichž poznání odporujících si fakt bylo vystřídáno vírou... ať ta víra pohybuje se tradičně od stara k mírnému pokroku, či hlásá návrat k absolutní autoritě nebo na druhé straně věří v přeměnu společnosti novou, revoluční organisací.“ Tak zužuje Kodíček místo, jež nové české divadlo může zaujímat. Jeho víra nepohybuje se tedy tradičně od stara k mírnému pokroku (tradiční hnutí demokratismu), nehlásá návrat k absolutní autoritě (národ, stát, autority maloměstského demokratismu) ani nevěří v přeměnu společnosti novou, revoluční organisací (revoluční socialismus). Pokrok, autorita, stát, národ, revoluce, vyskytují-li se přesto v jeho pojetí, jsou tedy pouhými objekty spekulace, prostředky k zajištění účinu. Mýlili bychom se, kdybychom již z těchto typických vlastností i výčtu těch, jež nejsou vlastnostmi nového českého divadla, odvozovali jeho vyznání liberalismu?

Ale Kodíček precisuje dále, přímo a přesně: „Sama ironie a skepse, jež vždy se dostavují, když byly sňaty kothurny, nabývají

dnes rázu životní aktivity. *Všechno umělecké úsilí směřuje k osvobození života*, který kolem sebe divoce bije pod pouty a brněním, jejichž smysl je ztracen.“ Či život to bude osvobozován pomocí všeho uměleckého úsilí, nám zůstává Kodíček dlužen. I bez toho je to však jasné. Jde o život jeho třídy, té „většiny Evropanů“, o níž hovořil už Hilar. Vybaven z proudu demokratismu a vzdávaje se revolučního hnutí, nemůže myslit ani na maloměšťáctvo, ani na proletariát. Pak ovšem úkol všeho uměleckého úsilí je obtížnější: vymanění z tlaku současnosti, udržení se, proplutí úskalími, jež kapitalismus nahromadil, nikoli osvobození, nýbrž *záchrana života* pro buržoasní třídu. Takový je smysl, který Kodíček klade do vínku novému českému divadlu. Je to smysl *liberalismu*. Historický úkol, který mu byl určen.

A v jeho prováděcím nařízení je psáno použít všech prostředků, jež vedou k cíli.

Tvárný odraz toho je hluboký i v Kodíčkově theorii. Nezná zásady, jež by mu mohla vzdálit jakýkoli tvar schopný účinu. Shrnuje všecko, co může přicházet k platnosti v tomto smyslu. Akceptuje všechny divadelní projevy – vyjímaje neliberalistický projev revolučního divadla Meierholdova. Vzpomeňme Götzovy koncepce demokracie v Jasnícím se horizontu, vše objímající, vše smiřující, všeho užívající: demokracie, toť mixed pickles. Je to dokonalá koncepce liberála, vydávajícího se (pokládajícího se) za demokrata. Táž vše objímající, vše smiřující, všeho užívající směs je v indexu divadelních tvarů přijímaných Kodíčkem. Je mu snadno vyslovit jedním dechem v řadě pododborů kubismu: futurismus, fauvismus, expresionismus, purismus, konstruktivismus. A nezarazí se nalézt v zásluhách Hilarových, že „s Verhaerenovým ‚Svítáním‘ stal se kolektivistou, se Shawem skeptikem, s bratry Čapky trpkým metafysickým féerikem, s Romeem vášnivcem, s ‚Cidem‘ feudálem, s Lomovým ‚Převratem‘ groteskním zrcadlem, se Strindbergem duchem šeré přisnosti a mravní hypochondrie, s Marlowem divochem mohutné dramatiky zkratkové“... neboť... „v dnešní době nemůže být režisér výrazem ‚světového názoru‘ v technickém

slova smyslu, ježto tento ‚světový názor‘ není, leč v iracionálních projevech něčeho, co cítíme jako *skutečnost v nejrůznějších obměnách*“. Umělecké úsilí obsáhnout tuto skutečnost v nejrůznějších obměnách nazývá se kdesi ve sborníku „neorealismem“. Je to výstižné pojmenování, říká-li se jím, že divadelní liberalismus je tak reálným projevem buržoasního divadla jako solidní obchod.

Kondelík, ten ubohý neúkojný maloměšťák, je opuštěn. Kodíkkondelíček demokratického údobí Hilarova rozvinul se v čistokrevného Josefa Kodíčka. A Josef Kodíček znamenitým článkem o „Cestách nového divadla“ dal ideový výraz tomu, co vládne „novým“ českým divadlem a naplnilo i „Nové české divadlo“.

Vraťme se procházkou po sborníku, sesbírejme svoje impresy, vybočuj-li někde v základech ze zjeveného liberalismu. To bezzásadové uspokojení, nečistá práce, ty nestatečné kompromisy, ten přiznávaný konglomerát forem a programový eklekticismus, to jsou prosté důsledky liberalismu – ne-li přímo jeho projevy, alespoň jím sankcionovány. Neboť nad tím vším stojí pevná, semknutá řada jeho spolupracovníků se základní jednotou v divadelním zaujetí, s kaučukovou šířkou společného obzoru: liberalisující buržoasie.

Odpor proti novým divadelním projevům s inspirací revolučního Ruska je tu pak jasný. Liberalismus v nich nemůže najít spojení, byť i byl ochoten vybrat z nich vše, co by mu mohlo být podporou. Ale i to musí být jasné: historickou úlohou liberalismu je zachovat život buržoasie a pracovat *se vším a se všemi*, aby tato úloha byla splněna. To pro případ, že nám bude mluvit o kulturní *reakci*.

Tvorba r. II, č. 2, únor 1927

Vančurova scénická báseň

VI. Vančura: *Učitel a žák*. Po prvé v Osvobozeném divadle v říjnu 1927; režie: J. Honzl, scéna: V. Obrtel. Knižně v edici Plejada.

R. Škeřík, Praha 1927

U NÁS, kde hodnota se oceňuje v poměru k přízemnímu okolí a každá *dobrá práce* je tak překvapivě osamocena, že nedorostlá kritická měřítko sotva obsáhnou její polední stín, nebude snad nikdy zplna vystižen klad první scénické básně Vančurovy. Jsme nebezpečně poutáni průměrem, který nutí k soudům rozvázným a opatrným, stahuje se před objevem jako had před nebezpečím. Ale Vančurova práce má význam, jemuž nutno přiřknout predikát: *zásadní*. Dává na scénu věc hotovou být divadlem ve smyslu všech moderních divadelních potřeb; je to *první české moderní drama, které svou funkci může konat beze zbytku*.

Co chceme od divadla? Chceme pohyb preciznější a ohromivější než pohyb ulice, chceme hlas silnější a jemnější než hlas života, chceme v rychli jeviště vše, čím vládne svět. Je-li mnohost života roztříštěná a ztracená v nepřehledné síti rovnoběžek a poledníků, je věcí divadla, aby jí dalo řád, aby ji organisovalo, neztrácejíc ani píď z její půdy, ani zvuk z jejího hlaholu, ani jediný rys z její tisícíhlavé tvářnosti. Fantastické efekty, grotesknost, scénické utopie, bohatství revuí, to chce vyjadřovat tuto potřebu organisovaného zmnožení. Nuže – Vančura provedl svou v útvaru, který by technicky snesl podobenství s komorní hrou. Zúžil si scénu, aby v prostoru několika metrů postavil člověka. Celého. Podivného, nesmírně složitého a překvapujícího tím nedozírným světem myšlenek a citů, které tvář bližního prozradit nedovede. Jeho strýc, trpký a zarputilý, stařecky moudrý – a hle, plný touhy po činu, který mu nebylo dáno vykonat! Jeho Jan, bouřící, mladý – a hle, končící v moudrém měšťáctví bez poznání onoho bohatství, které se zove mužstvím! A jeho učitel, básník a vědec, nejvzácnější typ muže, jehož vážnost a znalost je jedinou oslavou věčných pošetilostí, bláznovství udržujících zemi

v dobrodružné gravitaci! V člověku staví Vančura všechnu divadelní dojmavost, všechnu sensačnost hledá v proměnách, které člověk žije a které jeho lidé *hrají*. Bez psychologizování. V divadelním dění není místa pro psychologické výklady; Vančurova práce nenese ani stopy tohoto cizorodého živlu. Život Jana, toť Jan na scéně. Život doktora, toť doktor na scéně. Bez předstírání. Ano, Vančurova dramatická báseň názorně ukazuje, jak bylo třeba rozbít divadelní realismus, aby se realita dostala na jeviště.

Vančura je divadelním *básníkem*. Uskutečňuje onen typ, po němž volalo moderní divadlo, dává mu plnou míru té práce, která je básníkovi v divadle určena. V tom je zásadní význam „Učitele a žáka“. A mluvíme-li o jeho lyričnosti, nevzpomínáme Paul Claudela; ale – Apollinaire a epochálního významu jeho „Prsů Tiresiových“.

Hercům Osvobozeného divadla bylo pracovat se slovním materiálem vzácným a křehkým, jehož ohlasu lze sotva nalézt u českých dramatiků. I zde ukazuje se dramatický debut Vančurův jako práce výjimečných rozměrů, bez příkladů a bez předchůdců. Čtete-li jeho dramatickou báseň pouze očima, chvění těžkých a vybraných slov probíhá patrem úst jako jednodité lyrické pásmo, jež nelze navázat, přetrhne-li se. Úkol, kladený tím hereckému souboru Osvobozeného divadla, byl vykonán pouze zčásti: Nálevkou, Nedbalem a Rádlem. To byla nejcitlivější stránka představení.

Zcela jinak režie a scéna. Všechny theorie, budované v dobách předcházejících praxi Osvobozeného divadla, jako by byly znovu zopakovány, aby se ukázala jejich pravdivost. Nic z jemného organismu Vančurovy básně, žádná z možností scénické emotivnosti neunikla ani Honzlovi v režii, ani Obrtelovi v jevištní konstrukci. Byl to jeden z nejdokonalejších večerů Osvobozeného divadla.

A nejradostnějších. Neboť dokumentoval po prvé *čistý výsledek* úsilí o moderní české divadlo v spolupráci, jaká oficiální scéně je tak naprosto cizí.

RED, Revue Svazu moderní kultury „Devětsil“, roč. I,
č. 3, prosinec 1927

Král Ubu v Osvobozeném

OD CHVÍLE, kdy Alfred Jarry po prvé předčítal přátelům z kavárny U zlatého slunce svého „*Krále Ubu*“, do premiéry v Osvobozeném divadle uběhla doba více než tři desetiletí, dramatici dostali nové školy, divadla vyměnila své efekty a své rekvizity, herci přestali naturalisticky chrchlat a rozehrávali pomyslné svaly v expresionistických záchvatech... ale král Ubu zůstal králem. Panuje nad dramatickou pevninou, obroušenou bouří krise jako helgolandské výspy, a vládne pevnou rukou. Je z dramatu, která objevujeme vždy znovu, abychom se vždy znovu těšili.

My, diváci!

Pro *divadlo* je to práce slavnostní a konečně ne méně radostná. Jsou tu všechny předpoklady ideální spolupráce, které dává první z účastníků: dramatik, a které – mluvíme-li o Osvobozeném divadle – mohou být ostatními: režisérem, herci, výtvarníkem plně akceptovány. Skutečně také večer strávený v Osvobozeném s Králem Ubu byl jedním z nejkrásnějších: bylo to divadlo rozechvívající, veselé a tragické, živé, kypící, útočné, vyvolávající ovzduší překvapivě nové a dráždivé, takže vám bylo možno žít onen prosincový den z roku 1896, kdy „*Théâtre de l'Oeuvre*“ k nemalému úžasu, slávě a rozhořčení sehrálo po prvé Krále Ubu, jehož premiéra byla pak srovnávána s proslulou romantickou bitvou o „*Hernaniho*“. I když nechci přehánět ani v nejmenším, nemohu upřít Králi Ubu v Osvobozeném tento *veliký* význam.

Ostatně v Osvobozeném divadle byli si ho zřejmě plně vědomi. *Honzl* jako režisér přísně reguloval svou vynalézavost, ne aby pietně pohřbil Jarryho, ale aby si mohli podat ruce. Ba raději podexponoval některé partie, než aby je zabil přexponováním. Karty hrající živé, pokladna sčítající popravené, tyto mechanické prvky, které uvedl do hry, daly jí netušenou dramatickou moc a vyvolaly z podvědomí diváků zapomenutá kouzla. Byla to šťastná ruka, která dokázala tak dokonale odvážit tragiku a komiku tohoto dramatu... a byla to šťastná ruka, která pro matku a otce Ubu vybrala Svozilovou

a Wericha. Jsou to veliké úlohy, jež kladou veliké požadavky a vyžadují *skutečně nadprůměrné* herce. Slečna *Svozilová* konečně ukázala hereckou kvalifikaci již několikrát. Ale *Werich* myslím byl zde po prvé objeven. Lehkost, spíše vrozená než zpracovaná, s kterou se přenášel přes všechny situace plné humoru nebo nudy v revuích a veselohrách, nemohla nikdy být zcela určitým dokladem opravdového hereckého talentu. Mohlo se mu věřit nebo o něm pochybovat. Werichův Král Ubu byl však nepochybně veliký výkon. Zde také po prvé mohli jsme poznat jeho rozpětí pohybové i hlasové, jehož nejnižší mezí je drastický skřek a nejvyšší čistý lyrický tón, jaký z jeviště nezaznívá příliš často.

Přesně zapadaly i ostatní výkony, Rádl, Voskovec, Nálevka – jen Nedbal nebyl tentokrát zcela na svém místě a ani zdaleka neukázal to, co skutečně dovede.

Živý Král Ubu na Osvobozeném divadle, ovzduší, kterým Osvobození dovedli obklopit diváka od prvních zvuků originální hudby, vzrušení, kterým obecenstvo reagovalo, to dává *novou víru v divadlo*, tak zohavené, tak zruinované oficiální scénou, že i těm, kteří jím žili, zdálo se mrtvé.

A zatím žije.

A *jak* žije!

RED, měsíčník pro moderní kulturu, r. II, č. 2, 1928

Voskovec a Werich: Kostky jsou vrženy

V OSVOBOZENÉM divadle hrají – po všech překážkách, které jim kladla nejprve premiérová nehotovost a potom chřipka, velmi účinně zdomácnělá v ensemblu Osvobozených – tedy: v Osvobozeném divadle hrají snad dnes již bez překážek novou revui Voskovce a Wericha: *Kostky jsou vrženy*. Je to znamenitá zábava tyhle revue v Osvobozeném, které jediné vystihly pravý smysl tohoto divadelního druhu a dovedly s prostředky daleko skrovnějšími než větší divadla přivést k platnosti jeho humor, jeho grotesknost a eleganci vtipu.

Nová revue je úspornější než „Vest Pocket Revue“ nebo „Smoking Revue“; má také příliš nevyrovnaný a náhlý závěr, který „nekorunuje dílo“. Ale má skvělý tok nápadů, který pramení hned od zarámování (což je tentokrát dvojsmyslné) celého „případu“. Autoři sami, Voskovec a Werich, kladou si ve své herecké úloze velké úkoly. Zahrát třiminutový vtip v době nejméně desetkrát delší není nejmenší z těchto úkolů. A Voskovec i Werich se ho zmocnili velmi pěkně. Podobné zázračné kousky provádějí s několika písničkami (Duchapřítomnost, Když jsem šel za milou...) a se hrou ve hře, která má snad svůj prapůvod v „realistické scéně“ z „Vest Pocket“, ale přece: je úplně nová. Na revuích Osvobozeného, které snad budou srovnávány, i když překročí půl stovky, je možno dokonale pozorovat, jak se vyvíjí a jak se obohacuje ensemble tohoto avantgardního divadla. Kdo viděl první představení „Vest Pocket“, žertovná studentská představení, v nichž bylo více dobré vůle a espritu než souhry, ten pozná na první pohled, jaký přínos do těchto revuí znamená třeba *Nedbal* (výborně hrající mistra-malíře à la Zrzavý) nebo *Skřivan* nebo *Průcha* a kolik znamená zásah režisérské ruky Honzlovy. Z divadla ochotníků stalo se divadlo profesionální. Divadlo se skutečnými, jedine pro ně pracujícími

herci. A to vysvětluje velmi mnoho z toho, proč „Kostky, které byly vrženy“, daly nejvyšší součet.

Tvorba r. IV. č. 4, 2. 2. 1929 pod zn. -jef-

Ribémont-Dessaignes: „Peruánský kat“

Osvobozené divadlo 19. února 1929. Režie Jindřich Honzl

DESSAIGNŮV „Kat z Peru“ je sotva víc než pokus. Ač nese nové datum, není nový, vzpomeňte při něm hodně zpátky a nejsilnější místa v něm jsou – Strindberg. Je to práce přílišného volontéra, který má hlubokou schopnost vnímat umění a vycitňovat hodnoty, který má dobrou odvahu stoupat vysoko do vzduchu a – který ztrácí dech na vrcholcích sil, jimiž se dával unášet. Je – chcete-li, zajímavý.

Všecky nedostatky jeho by vyvolaly pozornost k režii a hercům. Neboť toto pochybné drama bylo v Osvobozeném povýšeno na *divadlo*. Byla to *režie*, která devatenáctého února měla nejkrásnější večer a stvořila tento divadelní zázrak. Honzl se oddal jevištnímu básnictví s vervou a záměrem, který byl doveden až do konce. Honzl vycítil, co Ribémont-Dessaignes *chtěl*, a *udělal* to na scéně. Podvědomí, které mělo hrát hlavní úlohu v dramatu Dessaignově, vytvořil Honzl. Podivuhodnými kousky režijního kumštu spojil nevyslovitelné v divácích s nevyslovitelným na scéně a vystupňoval tento stav ke skvělé režijní komposici, když ve hře, která byla snem, dal ještě hrát – *sen*. Reflektory obrácené do hlediště a oslepující diváky, aby jen *tušili* pohyby na jevišti, to bylo nejsilnější místo této *režie*.

Tón, který nasadili herci, byl také intonován režii a nikoli autorem. V hereckém výkonu jde zde především o tři postavy, které nesou váhu hry: o kata Vikтору, o pana Lásku a Alkalinu, projevy pudu podle autorova *záměru* a pouhé symboly podle jeho díla. Znamená to, že herci ve své oblasti prodělávali s autorem takovou proceduru jako *režie* v oblasti *režie*. Nejobtížnější tu byla práce *Průchova* – kata z Peru. Je to postava, již autor vybavil těmi nejefektnějšími prvky a co nejmenší vnitřní nosností. Průcha dosáhl obrovského výkonu, jestliže *jeho* kat po celou hru nebyl autorovým schematem, ale pevnou a živou figurou, která děsila a poutala. Teprve tam, kde autor zcela klesl, v náhlém zlomu katovy sverpé

i šílené krvelačnosti, *musil* Průcha transponovat svou hru do jiné tóniny; byl to okamžik, kdy jsme pocítili, že se Průcha učil u Vydry.

Také *Nedbal* vytvořil svého Lásku (už od titulu symbolického) z živé tkáně, postavu plnou lyrismu a přesvědčené jistoty, klidu, úsměvu a nezmarnosti – byla to role, kterou jako by od začátku abecedy dělal Nedbal sám pro sebe (velmi krásná harmonie režie s hercem: Láska žebrající). Nejšťastnější je úloha Alkaliny – panny posedlé pohlavím, vášní, která je na povrchu, na kůži. Právem ji hrála slečna *Bártů*.

„Katu z Peru“ dostalo se režie i herců, jakých si nezasloužil.

Tvorba r. IV, č. 7, 23. 2. 1929 pod zn. -jef-

Voskovec a Werich píšou veselohru

„Premiéra Skafandr“. V Osvobozeném divadle 12. března 1929.

Režie: J. Honzl. Hudba: Jaroslav Ježek

VOSKOVEC a Werich napsali veselohru. Nic takového, co už od nich známe. Situační veselohru starého osvědčeného stylu, na níž groteskní je pouze její existence. Ovšem to je jen ve stavbě. Ani Voskovec, ani Werich, ani Nedbal, ani Skřivan, ani kdo jiný z herců Osvobozeného divadla nedokázali vypadnout z onoho skvělého groteskního tónu, který plně charakterisuje smích Osvobozeného.

Voskovec a Werich jako autoři stali se v této veselohře šetrnějšími v nápadech. Stará forma situační veselohry umožnila dokonale mechanické rozmnožování vtipu bez absolutních nároků na vynalézavost autorů. „Premiéra Skafandr“ vypadá proto jako dobrý oddech. Což ovšem nemá vliv na smích diváků tak dokonalých, že není jediného slova na jevišti, které by hledišti uniklo.

V „Premiére Skafandr“ jsou dvě scény, které nutno vyzdvihnout. První tam, kde Voskovec a Werich – Ten a Twenty Fingers – vstupují na prkna: skvělý melodram, montáž z Erbena, Svatopluka Čecha, Nezvala a jiných zasloužilých mužů české literatury, podbarvený hudbou Ježkovou, nejvtipnější a nejdůmyslnější, jakou jsme tu kdy slyšeli. – A druhá v závěru druhého aktu, spočívající cele na situační komice a sehraná dokonale všemi účastníky. Dobré výkony *všech herců bez výjimky* provázely ostatně celé představení.

Tvorba r. IV, č. 10, 16. 3. 1929 pod zn. -jef-

Ono se řekne „Charleyova teta“,

ale tenhle kousek páně Brandonův je přece jen příliš starý a příliš osvědčený na to, aby mohl být hrán bez nějakého zvlášť vynikajícího komika a nepůsobil ochotnický. To v případě „Moderního studia“ (které si vypravilo „Charleyovu tetu“ pod titulem „*To se řekne*“) není. Nutno ovšem konstatovat: Tato stařícká veselohra dostala nový nátěr tím, že byla přeměněna v jazzovou frašku a že jí byl dán k dispozici výborný jazzový orchestr, řízený Ježkem. Kromě toho možno se vmyslit do divadelní nálady, která zachvátí malé město, když se studenti sjedou na hlavní prázdniny a sehrají s dobrým elánem a technickými nedostatky uznanou veselohru – což je také zábavné. Skutečnými herci jsou tu však jen *Otáhalová* a *Štěpničková* a z velké části i *Trégl*. Nejzajímavější ze všech je *E. F. Burian*, který není hercem, a přece ví vše, co je potřebí – od masky až k hlasovým efektům – aby se jeviště pohybovalo a hlediště smálo. Dosahuje-li se toho v některých místech této jazzové frašky, náleží za to zásluha jemu. Vtipné byly také taneční výkony slečny Šaršeové.

Rudé právo 9. 4. 1929 pod zn. -jef-

Shaw bez režie

G. B. Shaw: *Hrdinové*. Komédie o třech dějstvích. Přel. K. Mušek.
Premiéra na Vinohradech 8. dubna 1929. Režie: J. Kodíček. Výprava:
Jos. Čapek

ROMÁN, essay, stejně jako drama jsou pro Shawa jen různá pojmenování pro souhrn vtipných poznámek na určitá témata, která nemusejí jít do hloubky, ale mají vždy upoutávající elán. „Hrdinové“ jsou také takové vtipné poznámky, které se dotýkají války, ale které se spokojují její smetánkou – válečnými hrdiny. Obrací je na ruby, ukazuje jejich tupost a prázdnotu, jejich frázovitou směšnost, podráždí jejich kothurny a nakonec se vesele směje tomu, jak nad nimi vítězí rozšafný romantik, hoteliér a mlsný polykač čokolády, který místo nábojů nosí ve své patrонташе pralinky. Je to důmyslná oslava zracionalisovaného válečného vraždění, radostné poznání člověka, který přišel k tomu, že civilisace pobíjí lidi bez osobních námah a bez frází, a že tedy přece jen *má* hrdiny, třeba čokoládové.

Tohle je ideologie „Hrdinů“, zamotaná – jako vždy u Shawa – do spousty vtipných bonmotů, takže vám to dá práci, než jí přesně přijdete na kloub. Jako divadelní hra jsou „Hrdinové“ daleko jednodušší. Prostě: *nejsou dramatictí*. Všecko, co ze Shawa má udělat divadlo, je prací režiséra. Ten tomu musí dát tempo, divadelní pohyb, musí dokázat, že se tyto aforismy hrají. Na divadelní ceduli je napsán jako režisér *Josef Kodíček*. Ten to tedy neudělal. Ani jediná známka v celém představení nenasvědčovala tomu, že by bylo režijně připravováno. Rutinovaní herci dokázali alespoň, že to byla konverzační veselohra, nic víc, a i ta byla úplně roztržena nejrůznějšími druhy hereckých projevů. Bylo tu vše od realismu až dokonce – k expresionismu. A tak jediný *Zakopal* jako major Petkov pochopil, že tady je třeba vše transformovat do groteska a zahrát to tak. Patrně i úmyslně střízlivý výkon pana *Vávry* jako kapitána Bluntšliho byl by se uplatnil v tomto pojetí, kdyby ostatní figury

byly režijním důmyslem vyhnány až do groteskních typů. Ale nestalo se to – a na Vinohradech recitovali dobře i méně dobře jenom Shawovy vtipy. Divadlo to nebylo.

Leda ovšem Čapkova výprava – a to byla podívaná pro bohy.

Rudé právo 10. 4. 1929 pod zn. -jef-

Odzbrojená satira

Marcel Pagnol: *Abeceda úspěchu*. Veselohra o čtyřech dějstvích. Přel. Ant. Bernášek. Režie: Viktor Šulc. Výprava: Fr. Muzika. Po prvé ve Stavovském divadle dne 16. dubna 1929

BYLA TO nádherná a nezapomenutelná podívaná. V *hledišti* sedí tucet Castel-Bénaců, tucet slečen Courtoisových, několik tuctů Topazů, Mucheů, revolverových žurnalistů – a dívá se, směje se, tleská, jak na *jevišti*:

Castel-Bénac, městský radní, využívá svého vládního mandátu k milionovým loupežím v obecní pokladně ve formě – ovšem – zcela fair dělaných obchodů s obecními dodávkami. Jak slečna Courtoisová, nejobyčejnější, arciť poněkud drahá prostitutka, pomáhá svými půvaby k dovršení korupčních podniků pana Castel-Bénaca. Jak pan Topaze, hlupáček profesor, věřící v poctivost, prodělává tak dlouho, až přijde na to, že jen velcí zloději mají peníze a štěstí u žen z velkého světa. Jak p. Muche, gaunerský měšťák, vychovatel mládeže, je ochoten kdykoli za peníze odsvědčit cokoli. Jak konečně měšťácký žurnalista míří sensačním revolverem odhalené korupce na hlavu Topazovu, ochoten za 10.000 stornovat všecka hnutí svého „veřejného svědomí“.

Nuže, *hlediště* se výborně baví tím, jak se vidí na *jevišti*, keřaští paňáci rozšiřují nozdry radostným potěšením nad svým portrétem a urození vladaři, ministři, státní i obecní honorace vděčně kvitují potleskem uznání svých mazaných podvodníků. Neboť tam nehrají Svátkové, Šaldové ani potomci českých presidentů, ani českoslovenští státní dodavatelé, tam hraje jen *jakýsi* Castel-Bénac, Roger de Vernières, atd., atd.... a je to konečně jen – veselohra.

Marcel Pagnol, který napsal tuto „veselohru“, byl jedním z francouzských kritiků nazván Daumierem dnešní společnosti. Je to trochu velké slovo. Ale jisto je, že Pagnol nabyl síly i odvahy *zkarikovat* pány dnešní společnosti, postavit na scénu nahou ziskulačnost těch, kteří reprezentují dnešní vládnoucí třídu úředně

i společensky. Docela dobře vidíte tu hloubku podvodnosti, tu ideologii kapitalistických velkozlodějů – a jestliže Pagnol sám někde povoluje z této útočné kresby, není to proto, že by nebyl dosti zlý (jak se na karikaturistu sluší), ale proto, že sám je zasažen páchnoucím, zato však vlahým ovzduším buržoasie.

Bylo zcela v rukou divadla, které hraje jeho hru, co z ní udělá. Žvanivý program Stavovského divadla vykládá o tom, že „Abeceda úspěchu“ je „dalším článkem programové občanské výchovy k nové demokratické společnosti“, a na jiném místě zase cituje Amiela, aby z ní udělal osobní případ profesora Topaze a otázku „proměny lidské společnosti“. Nelze ovšem očekávat od oficiálního divadla, aby hru Pagnolovu pochopilo a propracovalo jako skutečnou *sociální satiru*, jíž je nebo k níž má alespoň všechny předpoklady. A Stavovské divadlo se také nijak nepokusilo vyvrátit nějak toto neočekávání. „Abeceda úspěchu“ dopadla prostě jako *veselohra*.

Karikované publikum mohlo být zcela spokojeno s tímto pojetím, které dalo tak krásný ventil jeho smíchu. Mohlo být spokojeno s pohostinskou režii Viktora Šulce, který ukázal silnou jednotící ruku, ale ani na okamžik nezamířil tam, kam naznačoval autor. A mohlo být spokojeno s celým tím představením, které bylo lehké a vtipné tam, kde mělo sršet a zraňovat. Byl to čistý příklad kompromisu (i dobré rozběhy *Muzikovy* výpravy byly zřejmě oklešťovány kompromisem) a tomuto kompromisu se podařilo dosáhnout toho, že Topaze jako poctivec byl směšný hlupák, který získal sympatie diváků teprve tehdy, když ve velkolepém zlodějském tahu přetrumfl svého mistra.

Tak se dostalo nenápadným způsobem vtipného schválení korupce hrou, která mohla být – revoluční satirou. Že se to nedělo příliš v soulasu s dramatikovým úmyslem, ukazuje figura Topazova, jejímž jménem byla v originále hra označena. Pan *Rašilov*, hrající profesora Topaze, šel Pagnolovi zřejmě na kořen při studování své role. Režijně byl sice stržen do veseloherního proudu tohoto představení, ale pohyboval se stále na jeho okraji, vždy jaksi částíčkou mimo ně, vždy tak tak na vypadnutí z něho. Právě v jeho

pojetí byl veliký kus z oné karikatury, již kreslil Pagnol, a proto se mu také podařilo dát *dramatickou* pravdivost oné změně, jež se s poctivým profesorem udála ve světě úplatků a podvodů. Třetí akt tohoto profesora – to byl skvělý výkon Rašilovův. Pagnol sám to se svým profesorem nemyslí nijak lehce a Rašilov to dobře pochopil. A byla to stále zřejmě celková režijní koncepce, která ho odváděla od plného využití této role. Zapadal tam, kde režie nejvíce mluvila, vynikal tam, kde mohl hrát s dvěma partnery stojícími na *jeho* platformě: s *Rolandem*, který zcela nefraškovitě zdůraznil nestydatost Castel-Bénacovu, a s *Veverkou*, který měl sice jen episodickou úlohu profesora Tamise, ale dovedl ji postavit do všech detailů.

Téměř všechny ostatní herecké výkony byly ve stylu režie: veselohra – až fraška. Paní *Kronbauerová* jako Suzy Courtoisová předběhla snad dokonce nivelisující úmysly režisérovy, hrajíc o poznání rutinovněji a povrchněji, než se normálně dělává u laciných francouzských společenských her.

Rudé právo 18. 4. 1929 pod zn. -jef-

Obnovená Vest Pocket...

V OSVOBOZENÉM divadle slavili v pátek menší soukromé jubileum: dva roky prvního představení „*Vest Pocket Revue*“, originálního projevu, který dal základ všem „*Smoking Revuím*“, „*Kostkám*“ atd., atd. a především: základ určité samostatnosti Osvobozeného divadla, jeho přechodu od ochotnických nedostatků ke skutečnému hereckému ensemblu.

Slušné desítky repris Vestpocketky, které dosáhly toho, že se její šlágry dobrými i špatnými hlasy ozývají v Chuchli i na Tatrách, nevyčerpaly – jak ukázalo páteční představení – všechnu přitažlivost, již měla pro publikum. A nebyla to jen retrospekce, která na diváky působila. Osvobození se vyvinuli. Jestliže první představení před dvěma lety mělo své kouzlo ve studentském rozjaření autorů i herců, žertovných i v tom, co chybělo, páteční, po dvou letech, ukázalo hotové herecké výkony. Slečna *Svozilová* hraje tu jednu ze svých nejlepších rolí, *Rádl* staví úplně novou jevištní figuru, přibývá *Skřivan* s výbornými hereckými kvalitami, do komické anarchie začátečníků byl zanesen řád.

I Voskovec a Werich vyrostli: nemají už jen nápady, mají styl. Jaký růst pro ně by byl v *socialistické* společnosti, jaké krásné dva typy glosujících hereckých satiriků by se tu mohly vyvinout! To ukazuje právě Vestpocketka – jejich začátek. Jejich konec v dnešní společnosti nemusí být tak potěšující.

Rudé právo 21. 4. 1929 pod zn. -jef-

Gilotinovaná lyrika

Jean Giraudoux: „*Siegfried*“. Hra o 4 dějstvích. Přeložila M. Thonová.

Po prvé na Národním divadle 24. dubna 1929. Režie: V. Novák.

Výprava: V. Hofman

I.

NA STRANĚ Giraudouxově je příliš mnoho nevýhod: napsal román „*Siegfried a Limuzinsko*“, udělal z něho drama a je jemný lyrik. Máte zcela jasný dojem, že by vám bylo lépe číst i jeho drama a že jeho román se svou blesknou tříští postřehů z hloubky duší i rachotu ulic poválečného Německa je nekonečně víc než to, co se děje, či spíše říká na jevišti krásnými slovy a velmi prostinkou, až naivní stavbou.

Giraudoux je pravý vykořeněný syn své třídy, který prožívá stejně těžký osud, jaký stíhá všechny básníky od dob Baudelairových. Nesnáší lehce úpadek buržoasie a jeho nervosní těkavost s místa na místo, jeho útěk celým světem, jeho čistá lyrika nejsou ničím jiným než sebeobranou básníka před rozkladem. Nejkrásnější jeho kniha „*Zuzanka a Tichý oceán*“ ne nadarmo ukazuje nám ženu a nekonečné moře, oblaka a osamocení, pohádku dívky, vyvržené na pustý ostrov Tichého oceánu v okamžiku, kdy v Evropě vypuká válka, a prožívající celá dlouhá čtyři léta světového vraždění v nesmírné pohodě věčného jara, v polibcích slunce a moře, v přírodní nevinosti. A tento prchající lyrik dělá drama, téměř pokus o tragedii, nejsložitější a nejsubtilnější umělecký projev, který se rozpadá při prvním mocnějším nárazu na základy třídy, z níž roste. Nemůže to dobře dopadnout a jedině básnická síla slov v něm pronášených a představ v něm vybavovaných může večer zachraňovat pro – *recitaci*. To není drama, to jsou útržky, zbavené své poetické lehkosti, okleštěné rampou, gilotinované oponou.

Tím hůře, že básník, zmaten dramatickými zákony, vzal Siegfriedovi prostředí, rozložitou kresbu prostředí, již dal svému románu, a nahradil ji schematem, které neodpovídá ani skutečnosti, ani – jeho poznání. Siegfried je Forestier, francouzský spisovatel zraněný ve válce, Francouz, který ztratil paměť a je německou ošetřovatelkou „vychován“ na vůdce německé říše. Jeho snoubenka vrací mu paměť, vůdce německé říše, oslavovaný miliony Němců, vrací se – k svému bílému pudlíku do Francie, do Limuzinska, svého rodného kraje. Vnitřní dramatický boj Siegfrieda-Forestiera nepřinese ovšem dramatického vzruchu na jeviště. Má tedy plynout z kontrastu národních vlastností Němců a Francouzů, ze srážky dvou ovzduší, která se koncentrují v Siegfriedovi, ale obalují skutečné, pohybující se protipóly: milé, hravé a poetické děvče Jenovefu a jejího menjouovsky usměvavého přítele Robineaua na jedné straně a strohé, směšně tvrdé Němce od Evy až ke generálu Waldorfovi na druhé straně. Zde je vše tak nemístně zjednodušeno, že místy Giraudoux, tento jemný lyrik, básník, nestojí výše než denní novinářská satira. Jak docela jiní jsou jeho Němci v románě; i když nejsou vždy správně viděni, jsou alespoň viděni básníkem.

Divadelní program Národního divadla hledá ve hře bůhvíjaké hloubky národnostní myšlenky. Hledá v ní i vyrovnávání se s válkou. Není tam ani jedno, ani druhé. Jean Giraudoux ani neřeší, ani nenadhazuje problémy a to je jeho plus, neboť jeho řešení i stavění problémů by musilo být špatné. Jeho chybou je, že dává svému divadlu předstírat problémy, kterých v něm není. Tam, kde mluví lyrik – a jsou v „Siegfriedovi“ krásné rozhovory Siegfrieda s Jenovefou – tam a jen tam je Giraudoux na své výši. Všude jinde cítíte jen ponížení jeho lyričnosti.

II.

Byli dva lidé na jevišti Národního divadla, kteří pochopili, že Giraudoux je „jen“ lyrik, a kterým on, jako autor dramatu, dal také *možnost* projevit své pochopení: Byl to pan Vydra a paní Vrchlická. Velmi málo herců oficiálních divadel skutečně roste. Mezi tímto málem je však *Vydra* jistě. Je to veliký muž, který proto, aby hrál, nechodí mimo divadlo. Herec plného zvuku, vychutnávající svou věc do nejmenších detailů a trpící snad jedině tím, že nemá souměrného okolí. Na Siegfriedovi vyzdvihl nikoli vnější předepsanou germánskou tvrdost, která se láme v posledním aktu k Forestierovi, k lehkosti Francouze, ale právě lyrickou sílu celého zjevu, která v něm je, protože Giraudoux jej dělal ze svého nejlepšího materiálu. Snad to byla zásluha režie, že dala Siegfriedovi „kaisrrok“. Ale nešlo o kabát, šlo o to, jak v něm právě *Vydra dovedl jít*, jak dovedl držet tělo, aby bylo jasno, že jej nosí právem, ale přece že mu nepatří, že není jeho. To byl skutečný Siegfried Forestier, jak nám jeho postavu ukázal Giraudoux *v románě*.

Paní Vrchlická měla velmi složitou úlohu. Její obrazy v poesii, které těžko snášejí lidskou výslovnost, a opouštějící jazyk v prostém rozhovoru, proměňují své objevitelské bohatství za banalitu. Právě užívání a časté užívání těch kouzelně prostých obrazů usvědčuje Giraudoux, jak málo je dramatikem nebo alespoň – při určitých koncesích – jak málo dbal všech dramatických zkušeností. Úloha Jenovefy je přímo přetížena takovou dramatikovou nezkušeností. Paní Vrchlická dbala přísně všech možností, jež jí dovoľovaly zastřít ji. Pronášela věty, které jinými ústy těžko by procházely bez nepříjemného zabarvení konversace, jako krásné lyrické verše.

Všechny její rozhovory se Siegfriedem, dlouhé a naprosto nedivadelní, spoutávaly diváky. To nebyl malý výkon. Jen tam, kde Giraudoux pozorněji dělal své divadlo a ulehčoval posici Jenovefy, dostávala lehký nádech theatrálnosti.

Některým postavám Giraudoux přímo znemožnil dát lyrikovi, co mu patří. Takovou postavou je na př. Eva. Paní *Dostalová* byla *obětována* hrát tuto úlohu; zahrála ji tvrdě, správně; nemohla ji však udělat tím, čím nebyla: postavou básníka.

Pan *Dostal* jako *Zelten* ukázal se hercem zcela staré školy, která studuje jakési vnitřní problémy a nedovede hrát. Krásné figury postavili pánové *Veverka*, *Viesner* a *Rašilov*.

Rudé právo 26. a 27. 4. 1929 pod zn. -jef-

Divadelní dluh

Osvobozené se loučí

F. T. Marinetti: *Zajatci*. Cyklus synthes. Přeložil J. Jiřina. Výprava J. Štýrský – J. Romains: *Jiskra*. Přeložil J. Honzl. Výprava J. Voskovec. Obé v režii J. Honzla v Osvobozeném divadle 29. dubna 1929

OSVOBOZENÉ divadlo skončilo svou pražskou sezónu nikoli ve znamení Voskovce a Wericha, kteří byli jejími hlavními nositeli, nýbrž ve znamení Honzlově, který udával základní tón. Marinettiho „*Zajatci*“ jsou cele z repertoaru Honzlova. Pro režiséra jeho průbojnosti nebylo nikdy nazbyt dramatických prací, které by byly souřadné jeho úsilí. Viděli jsme to na příklad na Dessaignově „*Peruánském katu*“. Marinettiho „*Zajatci*“ jsou však víc. Jsou skutečným proudem lyrických sensací, tekoucích prudkým proudem se rtů dramatikových ke rtům herců a s jeviště do hlediště, děsivých a teskných, vášnivých a milostných sensací, které bez schematu ve skutečné synthese tvoří divadlo – v tomto případě divadlo zajateckého tábora. Těch několik Marinettiho synthes dá nám projít nesmírnou rychlostí celou škálou bolesti, hnusu, lásky, vzpoury, nestvůrnosti, vášni – je to veliké divadlo.

A s velikými požadavky, které úplně provokovaly dobrou režii i dobré herce k velikým výkonům. Setkali jsme se zde s něčím, co je u nás úplnou vzácností: zase s hereckým *souborem*, s *hereckým kolektivem*, který bil jedním srdečním centrem, jedním pohybem reagoval na pocity, jedněmi ústy vyjadřoval zvukovou mnohost Marinettiho dramatu. Poznali jsme u Moskevských, jak herecky nevzděčné je toto umění absolutní souhry a jakou úžasnou disciplinovanost předpokládá. Nalézt ji v malém a – ve skutečnosti – teprve půl roku herecky pevném divadle je příliš radostné překvapení, než aby je nebylo nutno vyzdvihnout jako jeden z největších kladů končící se sezóny.

Tím pozoruhodnější je tento fakt, že se o něj nezasloužili jen Skřivan, Nedbal, Průcha, Ocásek, ti, kteří měli již několikrát příležitost ukázat své kvality, ale i ti, kteří až dosud pracovali buď málo, nebo ve zcela jiném oboru a zcela jinak než zde. Herecký výkon *Machovův* na příklad naprosto nebyl z těch nejmenších a slečna *Bártů* ukázala zde barvy svého talentu (scéna snového přízraku dítěte, matky a milenky), které až dosud byly u ní neznámé.

A tu chvála, padající na hlavy herců, snáší se stejným dílem na pevnou režisérskou ruku Honzlovu.

Představení „Zajatců“ zasluhuje také několik technických poznámek. První z nich se týká dlouhých přestávek mezi jednotlivými synthesesami, přestávek, jimiž byl rušen intenzivní spád celého dramatického *kusu*. Nebyly zřejmě zaviněny režii. Byly to důsledky velkých nedostatků v technickém zařízení, v chudobě Osvobozeného divadla. Ale je dobře je zaznamenat právě proto: neboť ukazují, co vše musí toto divadélko, které vyrůstá ve skutečnou scénu, v jedno z nejvážnějších a nejpracovitějších divadel, překonat. – Druhá poznámka týká se scénické výpravy *Štýrského*. Nebyla na svém místě. Tříštila to, co měla spojoval, skládat. Zasluhovala více paměti na divadlo a méně smyslu pro dekoraci.

„Zajatci“ v jednom večeru byli doplněni Romainsovou aktovkou „*Jiskra*“. Romain je dokonalý maloměšťák, který dovede sebe i jiné bavit maloměstskými klevetami. Dovede se smát, dovede se také vysmívat. Není to žádný zázrak, ale je to milá pohoda vidět tuto „*Jiskru*“ na scéně. Byla přijata s dobrou chutí, právě tak jako s chutí hrána. Vůbec měli Osvobození v tomto svém posledním pražském dnu den šťastný. V „*Jiskře*“ šlo opět o dokonalou souhru, ovšem poněkud jiného druhu než v „*Zajacích*“ – a Osvobozeným se dařila i zde. Jsou to vesměs charakterní role, nic zvláště obtížného, jako ostatně celá „*Jiskra*“, ale Průcha, Nedbal, Svozilová i Nálevka a – nutno říci: zejména Skřivan dovedli jim dát *svůj ráz*. Od Voskovcovy výpravy až k poslední epizodě byla tahle půlka

posledního pražského představení milá. S příděchem určitého neklidu můžeme dokonce zdůraznit: až příliš milá.

Rudé právo 7. 5. 1929 pod zn. -jef-

Divadelní dluh Marný pokus

J. Romain: „*Kumpáni*“. Zdramatisoval M. Hlávka. Režie: Frejka.

Výprava: Šourek. Umělecké studio 30. května 1929

PŘIZNÁM SE, že na tyto zdramatisované „*Kumpány*“ jsem nešel bez zaujatosti. Je to ta méně příjemná stránka odvahy, která vnutila Hlávkově myšlenku sáhnout na dokonalou prózu Romainsovu a udělat z ní drama. Ale přiznám se také, že to mohlo dopadnout hůře. Hlávkově se opravdu podařilo udělat z Romainsových prozaických dialogů několik (jistěže ne všechny) scén, které měly dobrou dramatickou úroveň a slušný spád. Přes to však to byl marný pokus, tím marnější, že Umělecké studio nemělo samo dosti sil, aby zahrálo Romainse sebelépe zdramatisovaného. Frejka – režijní improvizátor, postavil na scénu několik zcela samostatných výstupů, které v některých místech působily intenzivně, někde unavovaly, v každém případě však úplně roztříštily tu skvělou působivost pevného celku „*Kumpánů*“.

Kromě toho nemá Frejka příliš mnoho možností, pokud jde o herecký soubor. Vystoupí-li náhodou na scénu skutečná herečka slečna *Balcarová* ve své malé episodce, cítíte jasně, jak ochotnické je téměř vše to, co je kolem ní. Tímto hereckým nedostatkem byl patrně Frejka také donucen dát roli jednoho z kumpánů ženě, což bylo – ačkoli slečna *Šaršeová* měla nejvíce ze všech onoho romainsovského elánu – těžké nedopatření u tak chlapské věci, jako jsou „*Kumpáni*“.

Těžká, smutná, šedivá, zaprášená výprava neměla s kumpánovským jasem zcela nic společného.

Rudé právo 9. 5. 1929 pod zn. -jef.-

Máchův „Máj“ ve voicebandu

Večer voicebandu E. F. Buriana v Umělecké besedě 15. května 1929

Jak o tom píše referent divadelní:

Především: Burianovi se nezdařilo udělat *celý* Máchův „Máj“. Přes to, že jeho padesátičlenný sbor odrecitoval a obecnstvo vyslouchovalo celý Máchův text, to, co dělá „Máj“ celkem, kusem z nejkrásnějších českých poetických děl, to zachyceno – právě jako celek – nebylo. „Máj“ je báseň úžasných proporcí, skvěle vyvážená. Verše plné milosti, krásy a života – verše děsu, smutku, smrti. Je to dílo, které přechází po onom poetickém laně s jistotou, protože jeho rovnováha je stabilní. Burianův „Máj“ je příliš vratký. Je jednostranný. Nedaří se mu partie májové krásy. Daří se mu partie exponované romantické hrůzy. Zdá se pak, že „Máj“ je skladba monotónní, z níž vynikají mohutné scény kostlivců, duchů, smrtelných muk, věčné beznaděje.

Souvisí to zřejmě s celým Burianovým pojetím „Máje“. Burian vidí a dělá „Máj“ jako *epickou* práci. Zdůrazňuje všechno, co se – řekněme přímo: *vnějškově* v „Máji“ děje. „Máj“ je ovšem epická báseň co nejméně. Největší a nejsilnější část jeho v pojetí Burianově tedy zcela zapadá. Jednu zásluhu v tom Burian za to má, a to tu, že si všimneme tak trochu potlačených míst. Někde dosahuje účinků, na něž nelze zapomenout. Kapky vody ve vězení, padající se stěn v rytmu hodin, první intermezzo – půlnoční krajina, „Jarmilo!“ v závěru prvního zpěvu, to jsou místa dokonale propracovaná. V mnoha místech cítíte naopak naprostou nepropracovanost. A Burian má přece silnou ruku! Není zřejmě výhodné spoléhat jen na dobrý nápad.

Co ovšem poznáte nejsilněji na tomto předvedení „Máje“, je Burianovo jasné vědomí o možnostech a kráse lidského hlasu. V tom je největší zásluha Burianova, jak skvěle naučí lidi mluvit. Pracoval zde s novým, velmi málo obroušeným materiálem, pracoval

s padesáti lidmi, z nichž 80 % stěží znalo svůj hlas a – třebaže jste často zaslechli ještě vybočení – těchto padesát hlasů *bylo* sladěno. Ostatně velmi jasně zde mluví hlas, který Burian doslova *dal* Vasmutovi v posledním zpěvu.

Rudé právo 17. 5. 1929 pod zn. -jef-

První scénování „Urfausta“

J. W. Goethe: *Urfaust*. Přeložil O. Fischer. Režie E. A. Saudek.
Výprava arch. F. Zelenka. Hráno v Legii malých 28. května 1929

TOTO PŘEDSTAVENÍ mělo svou zásluhu v tom, že k němu došlo. Je to *akademická* zásluha, ačkoli hybnou silou celého podniku byl zřejmě mladý elán režiséra a jeho pomocníků. Akademická proto, že se tu činí pokus postavit na scénu práci, která byla do značné míry pouze surovinou definitivního díla a jejíž význam – i při její dokonalosti a právě pro ni – je kladen především do literární historie. Byla to tedy odvaha, již třeba kvitovat.

Ale představení chybělo mnoho, aby mohlo ukázat velké básnické hodnoty tohoto prvního Goethova rozběhu k životnímu dílu, jehož osudy jej svíraly až do posledních dnů života. Režie nepřenesla nic z odvahy provést „Urfausta“ do realizování tohoto předsevzetí. Vidíte-li scény obracet se od Kvapila ke konstruktivismu, nevidíte režii. Přítmí má dobrou vlastnost ukolébat ke klidu právě tak jako pravidelný, zmechanisovaný hluk, který není rušen žádným divadelním řádem, ba ani zákonem řeči. Jinými slovy: toto divadlo bylo divadlem jen velice málo a nijak nevzrušovalo. (Je třeba zaznamenat jeden technicky dobrý režijní nápad: střídavé obíhání milostných dvojic Faust – Markétka a Mefistofeles – Marta v zahradní scéně.) Jen několik zájemců mohlo zde pozorovat zajímavý pokus hrát Fausta jako *komorní hru*.

Ani režisér, ani herci, myslím, nemohli předpokládat, že konají vděčnou práci. Faust, Markétka, a zejména Mefistofeles jsou úlohy, v nichž jsou tu na herce kladeny příliš velké požadavky. Bylo to vyčerpávající, ale nezdařilo se to. Možnost dobrého výkonu byla ostatně silně oslabena nevhodným transponováním hlasů do vyšších poloh – znamenalo to jednak naprostou jednotvárnost, jednak nesrozumitelnou výslovnost, kterou trpěli pan *Vydra* ml. jako Faust i pan *Jareš* jako Mefistofeles. Ani paní *Vrchlická* necítila se zde jista – krásné chvíle byly příliš často střídány se scénami mrtvými

a únavnými. Jednu zásluhu však měla paní Vrchlická za všechny, že svou výslovností dala vyniknout *dokonalosti Fischerova překladu*. To bylo vlastní plus celého představení: slyšeli jsme tu – žel, že ne stále – zvukovou čistotu a plynulost, krásu a pohyblivost Fischerových veršů překladu, který tu prošel jakousi zatěžkávací zkouškou a zvítězil nade všemi.

Ještě jednu věc je třeba zaznamenat a to je docela radostné poznání, kterého se nám na tomto večeru v holešovické Legii malých dostalo. Obecenstvo bylo velmi různorodé: od fanoušků po snoby, jako vždy, ale nadto přišlo několik obyvatelů holešovické periferie, zvyklých chodit do tohoto divadélka, ovšem na jiné věci, než je „Urfaust“. A právě toto obecenstvo se velmi dobře bavilo, než poznalo, že nejde o veselohru a že je třeba brát vážně to, co se na scéně hraje. To znamená, že divadlo ani zdaleka není mrtvo, naopak, že má velikou budoucnost – nové divadlo před novým publikem.

Rudé právo 30. 5. 1929 pod zn. -jef-

Jindřich Honzl do Brna

ZPRÁVY, které se po celou dobu vyjednávání brněnského Městského divadla s Jindřichem Honzlem trousily v denním tisku, byly nyní potvrzeny. Jindřich Honzl opouští Osvobozené divadlo a odchází do Brna, aby tam působil jako režisér a dramaturg tamního Městského divadla. Jeho rozhodnutí, třebaže bylo už připraveno delší dobu, je překvapující. Osvobozené divadlo trpělo zajisté velkými překážkami a *technickými* nedostatky, Honzlovi při každém projevu bylo zápasit s velkými obtížemi, ale přesto vše bylo Osvobozené divadlo jedinou scénou skutečně moderní divadelní tvorby, jedinou scénou, od níž bylo možno očekávat moderní a *čistou* práci. A takovou možnost, možnost pracovat čistě a nekompromisně, nenajde Honzl v žádném oficiálním divadle, i když tam bude k tomu vůle sebelepší – což nelze předpokládat. Ne Praha, ale divadlo vůbec přijde o mnoho, ztratí-li *volného* Honzla. A jediná oficiální scéna nemůže mu dát záruky jeho volnosti. Naopak. Což znamená, že můžeme doufat v Honzlův návrat – nebo se s ním rozloučit.

Rudé právo 1. 6. 1929 pod zn. -jef-

Wolker ve voicebandu

V SOBOTU večer v Umělecké besedě přednesl Burianův voiceband soubor balad Jiřího Wolkra a – jaksi operně upravenou – Wolkrovu aktovku „Nemocnice“. Je možno velmi vážně diskutovat o *programu* tohoto večera. Nejde tu pouze o voiceband. Wolkrovi nebyla vůbec dána možnost oddechu. Myslím: mrtvému Wolkrovi. Nebyla vůbec dána možnost odstupu od jeho díla. Nejnepríznivějším osudem „úspěchu“ byl vytvořen kýč z toho, co nebylo dosti silné, aby mohlo cele působit samo sebou, ale co také naprosto nebylo tak slabé, aby si zasloužilo stav otřelosti, v němž je dnes Wolker, a právě Wolker baladický zní se všech stran jako z kolovrátků a stává se, ne jeho vinou, otázkou vkusu, může-li být dnes stále znovu a znovu prováděn. Jestliže to bylo v plánu měšťácké kultury zdiskreditovat tohoto básníka, který byl *básníkem*, podařilo se jí to dokonale.

Poslouchající tedy Wolkrovy balady, přednášené velkým sborem voicebandu pod taktovkou E. F. Buriana, uvědomovali jsme si především nedostatky Wolkrových veršů, které vynikaly tím více, čím dokonalejší byly hlasy, které je přednášely. A hlasově je voiceband na znamenité výši. Jedna z balad Wolkrových má v sobě kus mistrovství, kus od základů nového pojetí balady: „Balada o očích topičových“. To bylo také nejlepší číslo večera i u Buriana: propracovaná, vyvážená, vystupňovaná, mohutná, všechna epitheta, jež jí měla příslušet, jsou skutečně její. Někde však Burian dělal velmi pochybné pokusy o zvukovou *ilustraci* a díky jim zněla na př. „Balada o nenarozeném dítěti“ s vrzáním dveří a praskáním schodů jako absolutní kýč.

Pokud jde o „Nemocnici“: Burianova úprava jí dala nejvíc, co jí dát mohla. Ale „Nemocnice“ zůstala přece jen zcela podřadným kusem práce Wolkrovy, jejíž pubertální sentimentalita, zbavená všech půvabů novosti, působí trapně.

Rudé právo 4. 6. 1929 pod zn. -jef-

Česká veselohra pro Národní divadlo

František Langer: *Velbloud uchem jehly*. Veselohra o třech dějstvích.

Po prvé na Národním divadle 10. června. – Režie Vojta Novák. –

Výprava Vl. Hofman

LANGROVA veselohra měla už svůj premiérový úspěch ve Švandově divadle a dovedla jej stupňovat i za hranice i za oceán. Byl oprávněný. Teď, kdy ji vidíte opět na Národním divadle, můžete se jen divit krátkozrakosti velkých oficiálních scén, které ji neuvedly již před lety. Vždyť Langrovi se podařilo stvořit typ veselohry, jaká se hodí na takové divadlo, podařilo se mu stvořit typ obdobného významu pro měšťácké divadlo, jaký měla první pořádná filmová veselohra sentimentálně sociální pro americký film. Jsme nuceni složit poklonu způsobu, jakým to udělal: čistému, jasnému, elegantnímu způsobu, který má vtip a lehkost, který má dobrou řeč a pamatuje na zábavu. Jsme také ovšem nuceni říci, že tato veselohra je jednou z mála těch, které jsou už dokonale buržoasním – nikoli maloměšťáckým – produktem, a že tedy je něčím, co je nám docela nepřátelské. Jsou tady kapitalisté, kteří jsou degenerovaní a potřebují novou krev, nový příliv života, a proletáři, kteří znají „knify“ a dovedou s těmi degenerovanými muži vyšší třídy zatočit. Jsou tady skvělé typy, které mají platnost, typy chudých podnikavců, kteří se dovedou vyšínout, jenomže jim to propůjčuje vlastnost obecnosti, něčeho, co je zcela pravidelné a k čemu společnost spěje. Je to velmi chytře udělaná veselohra, která se nebojí banalit a která si kreslí svět docela idylicky podle obrazu třídy, k níž její autor přísluší.

Nemůže být jiná než úspěšná – na takové scéně, jako je Národní divadlo. A protože má své hodnoty, patřila tam už dávno.

Byla podle toho také hrána. S vervou, náladou, jednoduše. V mezích, které obkličují oficiální scénu, bylo to dokonce divadlo. Je třeba zdůraznit, že tu šlo tentokrát o skutečný herecký celek – což je vlastně na tom to nejzáslužnější, protože genrové figury této

veselohry jsou pro herce právě tak vděčné a bezpečné, jak nebezpečně svádějí k vypadnutí ze souhry.

Jako téměř pravidelně kapitolou pro sebe byla paní *Hübnerová* hrající starou Peštovou. To je kvalitní herecká třída po všech stránkách. Její máma rozvíjí nejtajnější citové fondy, ne v sobě, ale v divácích – je to herečka. A především, co je třeba stále zdůrazňovat, je krásný, čistý zvuk jejího hlasu, bezvadná řeč, v níž nemá soupeře. Dobrým partnerem byl jí pan *Vojta* jako Pešta, obětavý hráč a důkladný pracovník. Ne méně je třeba říci také o paní *Baldové*, která se zřejmě cítila v roli Zuzky velmi doma, a o panu *Veverkovi*, který dovede zahrát svou nemluvnou úlohu Alana. –

I tím vším jsme viděli, jak je „Velbloud“ znamenitou veselohrou pro Národní divadlo.

Rudé právo 12. 6. 1929 pod zn. -jef-

Vražda před porotou ve vinohradském divadle

Bayard Veiller: *Je Mary Duganova vinna?* Porotní přelíčení ve třech dějstvích. Přeložil E. V. Prokop. Režisér Jan Bor. Vypravil Josef Wenig. Po prvé ve vinohradském divadle 11. června 1929

PŮJDETE-LI na toto představení, dostanete do ruky letáček: neříkejte nikomu, jak to dopadlo. Každý slušný čtenář detektivek se musí cítit uražen touto žádostí, neboť je mu zcela samozřejmé, že sám nikdy neřekne, „kdo to udělal“, jestliže jde o detektivní román či povídku či – konečně *divadlo*. A „Mary Duganova“ je především detektivka. Docela šikovně postavená detektivka, která má ne jednu, ale mnoho napínavých zápletek, která se zcela logicky vyvíjí (na pořádné detektivce se vždycky můžete učit logice) a která je shodná s detektivními romány až do těch detailů, že policie je hloupě krátkozraká a že to všechno rozřeší mladý vervní amatér, který si z policejních inspektorů dovede dělat šašky.

Ale je něco docela jiného napsat detektivní román a něco docela jiného napsat detektivní drama. A tu pan Bayard Veiller přišel na znamenitou myšlenku dát své detektivce formu porotního přelíčení, čímž se z ní stalo dokonalé divadlo.

Po pravdě řečeno, byl sice na příklad proces Klepetářův divadlem dokonalejším, protože tu šlo o životy tří lidí, ale jinak rozdílu mezi touto skutečností a vinohradskou hrou nebylo. Čímž nechci nijak snižovat divadlo. Naopak. Jestliže můžeme Veillerovu hru doporučit jako detektivku, tím spíše ji můžeme doporučit pro její soudní formu. [Neboť tady každý uvidí, co je to měšťácká justice a jak se – *hraje*. Kdyby nešel na Vinohrady divadelní referent, ale soudnickář, nenašel by patrně – až na rozdíly, které jsou mezi americkým a naším soudním postupem – nic, co by mu zabraňovalo referovat o celém případě jako o skutečném soudním přelíčení. Našel by právě takového státního zástupce, jakého vidí denně

u Myslíků, člověka, jemuž nejde o zjištění objektivní pravdy ani o zájem spravedlnosti, ale o to, aby obžalovaného, který se svíjí před ním na lavici, „do toho dostal“. Našel by hereckého kolegu onoho denního hráče, který pečlivě volí tón svého hlasu a způsob otázek i gest, aby zapůsobil na porotu a zdrtil oběť spravedlnosti, a pak se spokojeně ptá své ženy, která ho pozoruje: „Dělal jsem to dobře?“⁴ Našel by právě takového advokáta, jakých zná tucet ze skutečné soudní praxe člověka, který čerta starého dbá o svého klienta, ale který neopomine druhého dne číst referáty ze soudní síně, aby se přesvědčil, byla-li jeho důmyslná zámka v plaidoyeru žurnalisty správně oceněna. Našel by předsedu soudu, který klímá a nudí se nad stálými protesty obhájce i státního zástupce, obecnstvo, které se směje v nejtragičtějších chvílích, svědky, kteří koketují, lžou, přitěžují a jsou mateni nedůležitými otázkami, které také nemají jiného cíle, než je zmást – a soudního sluhu, který zachovává komickou vážnost v okamžiku, kdy přísahajícimu podává bibli k políbení, ale který už nemá sil, aby zakryl svou otrávenost, když má po desetitisícáté přednést přísežnou formuli. Ten, kdo neměl nikdy příležitost vidět soudní síň ve skutečnosti, nechť jde na Vinohrady. A nechť si vůbec neuvědomuje, že je to komedie. Neboť kdyby byl poctivý, musil by si to přiznat u skutečného líčení taky.

Vzdáváme tedy chválu panu Veillerovi. Zvolil pro svou detektivku formu vhodnou a formu velmi účinnou. Není to špatné dát se křížovat dramatickým bleskům, vznikajícím z velkého napětí mezi státním zástupcem a obhájcem, dát se křížovat dialogickým bleskům v místě, které se neustále mění, které je veselé i smutné, tragické i komické, a které přece nese jednotné jméno: svědek. Má to na základě toho skvělý spád, který není rušen ani docela zbytečným šterkováním, jež by v každém jiném případě bylo velmi nebezpečné pro úspěch hry.

Vinohradské divadlo udělalo hru Veillerovu velmi dobře. Zmizela opona, hlediště i jeviště byly proměněny v jednu porotní

⁴ Text uvedený v hranatých závorkách byl v r. 1929 zkonfiskován. G. F.

sín, v níž obecnstvo bylo přímo účastno líčení, ba mělo dovoleno i hlasovat o vině či nevině Mary Duganové. *Bor* dovedl dát hře přesvědčivé tempo a *Wenig* – to jsme vždycky říkali – se znamenitě hodí na to, aby vyzdobil úřední budovy. Jeden herecký výkon byl zvlášť skvělý: a to byl státní návladní pana *Vrbského*, který by se svou liščí sofistikou, se svou nenávistnou chytrostí proti obžalované a se svým sarkastickým úsměvem nad její obhajobou udělal kariéru před každou porotou. Není tím však snižována ani postava Mary Duganové, již s mírnou tragikou a krásnou čistotou zahrála paní *Iblová*, ani Jimmy Dugana, dobrého vervního a důmyslného obhájce, jehož se ujal pan *Štěpánek*, ani všichni ti ostatní, jichž prošlo tentokrát scénou na dva tucty a kteří docela s chutí dělali tuto nezvyklou podívanou. Máme-li ještě někoho jmenovat zvláště, je to paní *Bečvářová* v groteskní roli Marie Ducrotové a pan *Kovářík* jako Plaisted, který skvělým způsobem zahrál roli důstojného bezvýznamného svědka.

Rudé právo 13. 6. 1929 pod zn. -jef-

Hannibal před branami

Robert E. Sherwood: „*Hannibal ante portas*“. Komedie o třech dějstvích. Přeložila St. Jílovská. Po prvé na Národním divadle 17. června 1929 v režii Karla Dostala a ve výpravě Vl. Hofmana

NENÍ zajisté nijak obtížné udělat takovou hru, jakou udělal mladý americký žurnalista a potomní dramatik Robert E. Sherwood. Předně: objevitel tohoto druhu je už dnes veliký klasik a nese jméno nikoho menšího, než je Shakespeare. Za druhé: virtuosní dokonalosti v téhle práci dosáhl pan Shaw, jehož se R. E. Sherwood jaksi příliš resolutně zříká. A za třetí: nikdy nebylo vděčnější námahy, než je ta, již věnujeme vytvoření moderně historické parodie na jakousi dějinnou událost, převlečení válečného boha Marta do uniformy pruského důstojníka či antické Venuše do večerní toalety krásné Pařížanky typu 1929. Přes to vše je však možno kritisovat Sherwoodovu komedii jako docela slušně, vtipně, s úrovní udělanou práci, která dovede dobře pobavit a upoutat ne méně než humorná reportáž z oboru historie.

Ale Robert E. Sherwood – alespoň v úvodu ke své hře (obšírnost tohoto úvodu také nemá připomínat Shawův nezlomný zvyk, napsat předmluvu dvakrát delší, než je celá hra?) – tedy: Robert E. Sherwood reklamuje si poněkud hlubší pojmání své práce, nechce se spokojit s úspěšnou zábavností své historické parodie... a to je jeho chyba. Převlékl moderní New-York do starého Říma a starého Karthaga a chce v jakémsi symbolu řešit otázku „proč se vede válka?“ Řeší to tak naivně, jak to jen může udělat osvědčený a uznávaný americký žurnalista.

Válka je pro něho jen jakési nedopatření člověka, který velí vojsku, jakási neuvědomělost, že to všechno za boj nestojí a že to konečně všechno záleží jen na vůli takového silného jedince, rozhodne-li se zabít či hledat – „lidskou rovnost“. Je to trapné, jak mohou dospělí a inteligentní lidé mluvit tak hloupě a mělce o otázkách, které dnes přece už každému mohou být docela jasné

a které mají přece tak nesmírnou důležitost právě dnes. Bylo by ovšem nutno o punských válkách hovořit poněkud jinak než o nové imperialistické válce světové, ale když už si Sherwood položil za úkol v Římu a Karthagu zobrazit dnešní Ameriku, je to buď neodpustitelná krátkozrakost, nebo ještě horší nepoctivost dělat z toho otázku psychologickou.

Mstí se to ostatně na celé hře. První akt, který je jen karikaturou, má skvělý typ a spád, v němž Shawův žák překonává svého mistra. Druhý akt, který je přechodem k třetímu, drží se jen už těmito karikaturními místy. A třetí, docela symbolický, je velmi šedý, plochý a únavný. Sherwoodova zásluha se ke konci scvrká jen na to, že dovede postavit na scénu krásnou komickou figuru antického „hrdiny“, římského diktátora Fabia Maxima, že mu dovedl dát náležitou partnerku v postavě jeho mladé ženy Řekyně Amytis a že uměl s vtipem traktovat vojenský život v táboře Hannibalově.

Neměl-li Sherwood přílišnou práci s úspěchem své hry, neměla ji ani režie. Je to všechno celkem ve vyježděných kolejích a osvědčené triky jsou vlastně již standardisovány. S tímto vymezením možno říci, že „Hannibal před branami“ v Národním divadle bylo zcela dobré představení. Dvě výjimky si však musíme dovolit: ne pokud jde o dokonalost představení, ale pokud jde o onu „vyježděnost“ a „standardisaci“. Tyto dvě výjimky jsou pan *Vydra* a slečna *Scheinpflugová*. Pan *Vydra* má překrásný fond herecké tvořivosti a dovedl tu z postavy Fabia Maxima udělat karikaturu tak čistou, tak drastickou, a přece tak naprosto jemnou, že se z figury dobře průměrné stalo nevšední dílo. A slečna *Scheinpflugová* – to bylo překvapení. Slečna *Scheinpflugová* zdála se hodně dlouho něčím – buďme upřímní – tak jako činoherní subreta. Teprve v nejposlednější době jaksi rostla. A v „Hannibalovi“ vyrostla.

Vyrostla velmi vysoko se svou Amytis na skutečnou herečku vzácné věčnosti, čistého půvabu a dobře odváženého gesta i slova. To se v jejích začátcích nedalo ani tušit – Amytis v jejím vývoji má velmi vážné místo: místo herecké dospělosti.

Rudé právo 20. 6. 1929 pod zn. -jef-

Letní veselohra

Vilém Werner: „*Srdce na uzdě*“. Veselohra o třech dějstvích. Po prvé na Vinohradech 21. června 1929. Režie B. Stejskal. Vypravil Josef Wenig

NIC jiného než dokonale letní veselohra, jaká se dostává na scény velkých divadel jen tehdy, když teplé slunce doprovází diváky ještě do divadla a duch direktorův vznáší se již nad vodami nejméně branického Ostende. Je to místy velmi veselé, má to několik groteskních vtipů, které třeba kvitovat, slušný dramatický spád, který jde z rutiny, dohromady pak je to salát, z jehož aristokratického námětu a měšťácké tendence bychom se ani neodvažovali odvozovat náladu naší republikánské společnosti.

Vinohradští herci si dali záležet, aby této veselohře nic neubrali na její letní mělkosti, a hráli s určitou rozpustilostí, která se objevuje vždycky krátce před radostnou dovolenou. Pan Smolík, pan Steimar, paní Bečvářová, paní Májová a vlastně všichni ostatní udělali ze svých rolí dobré figury, což konečně v tomto ležérně „realistickém“ stylu nebylo ani tak těžké.

Rudé právo 23. 6. 1929 pod zn. -jef-

Burian zahajuje

...a můžeme říci, že nešťastně. Vlasta Burian – nemluvme o jeho ředitelování – je znamenitý komik živelného humoru, mistr extempore, který si živým vztahem mezi hledištěm a jevištěm vytvořil jaksi kousek nového divadla. Ale nyní jako by ho posedla ctižádost ukázat – hereckou manýru, něco jiného, než dělal ve svých proslulých „Cestách z Prahy do Bratislavy“ nebo ve svých „Hadimršcích“. Zvolil k tomu nejšpatnější věc, již mohl najít na mizerném měšťáckém repertoiru, Fedorovu „Kostelní myšku“, a v ní si našel nejprimitivnější realistickou figuru, již také zcela realistickým způsobem zahrál. Nemůžeme říci, že by ta jeho hra byla zcela špatná, ale byla docela, docela zbytečná.

Jinak, jak se zdá, je tenhle kus („kus“ v pravém slova smyslu) oblíben představitelkami sličných a podnikavých panen, neboť poskytuje dobrému hereckému temperamentu skutečně vděčnou roli v podobě Evy Staňkové. U Buriana připadla šťastně paní Mary Sedláčkové, která ji zahrála svěže a radostně. Byla jedinou nositelkou celého večera, tak hluboce protivného, že ani vděčné burianovské publikum nedovedlo nedat najevo své zklamání.

Tvorba r. IV₂, č. 7, 28. 8. 1929 pod zn. -jef-

Václave, nechod' tam...!

čili

Loupežníci na Chlumu v rámci svatováclavském

I.

O tom, jak silná je asi tradice svatováclavská, když dopouští takové hry, jakých jsme byli svědky na slavnostních představeních v Národním divadle a na Vinohradech, bude nutno napsat zvláštní článek. Divadelní referent, který má to neštěstí, že se takovým slavnostním událostem nemůže vyhnout, učiní dosti, jestliže se mu podaří přimět své pero, aby bylo tak silné a mohlo alespoň zčásti vystihnout neostýchavou žalostnost a hrůzu těchto večerů. Ano, divadelní referent, který na každé premiéře vidí, jak se mu přímo před očima rozkládá celé to měšťácké divadlo, stane se nakonec skromným dobrotiskem, jemuž je líto opakovat neustále stejné a stejně hluboce oprávněné odsudky, protože vidí těžkou práci herců a kulisáků. Ale tentokrát není vyhnutí. Jen chudoba českého slovníku ve slovech ostrých jako břitva a těžkých jako kladivo může mu zabránit v tom, aby pověděl vše, co je třeba říci o „Svatém Václavu“ Stanislava Loma a o „Hře svatováclavské“ Františka Kubky.

II.

Bývá šeredným zvykem divadelních referentů, že z nedostatku sudidel pěkně a zdlouha od začátku až do konce vypravují obsah hry, již právě viděli. Je třeba, abychom si právě tento zvyk dnes osvojili; stojí to za ten špás.

Jde nám v tomto případě o hru Stanislava Loma, která je bohatá nejrůznějšími překvapeními dramatickými i historickými. Má to tuším osm obrazů. První se hraje nazítří po zavraždění svatě Ludmily a vskutku vyvolá ve vás náladu velmi pochmurnou, až

vražednickou, již se nezbavíte až do konce celé hry. Kvílí tam vědma a počestná křesťanka Drahomíra vznáší k bohům pohanské modlitby. Leč sensace aktu nespočívá v těchto ženách. Zazní lesní roh a na jeviště vstoupí svatý Václav. Jeho mužná tvář je vroubená plnovousem (jak čteme v scénariu Lomovy hry), což působí obzvlášť dramaticky; Lom nás tu patrně hned v prvním aktu chce uvést do prostředí zázraků, neboť tomuto mužnému knížeti, vroubenému plnovousem, bylo při zavraždění Ludmily jedenáct až dvanáct let.⁵ Svatý Václav tedy vstoupí na jeviště, vrhne kosý pohled na vědmu a pak hlasem, který nám vhodně připamatoval „Loupežníky na Chlumu“, rce své matce: „Ty, ty, ty, Drahomíro!“ (Škoda, že ten tón nelze hlasitě reprodukovat.) Načež odejde vlevo.

Ani další obrazy nepostrádají účinných efektů. Svatý Václav jme se totiž za svého života činiti zázraky, obklopí se anděly (proč by si Lom něco vymýšlel, když to je tak pěkné v legendě), hraje si na mládence v peci ohnivé, hádá z ruky a z uzamčených skříněk a je tak nezranitelný a svatý, že dva tucty vycvičených merzeburáků marně po něm vrhají svá kopí na vzdálenost tří kroků – nikdy ho nezasáhnou. Patrně by byl nikdy nezahynul, kdyby jakýsi obchodník s otroky, který si přihnul medoviny, nebyl náhodou vypadl ze hry a nevrátil knížeti – v posledním aktu ovšem – do srdce dýku. V podání Lomově zní to neobvykle logicky: jakpak také si takový opilý obchodník s otroky může honem pamatovat, že kníže Václav má kolem sebe anděly a že je vlastně původně nezranitelný. Kdyby byl pil medoviny míň, kdoví, jestli by svatý Václav nežil až dodnes.

Ale zanechme zatím úvah. Dokončujeme obsah: svatý Václav je zabit, Boleslav ihned zaujme k jeho osobnosti zbrusu nové stanovisko, klekne a modlí se: „*Svatý Václave, vévodo české země...*

⁵ Netrvám nijak houževnatě na detailní historické věrnosti a je mi celkem lhostejné, je-li Hus bezvousý, když ho hrají s bradkou. Ale pozastavil bych se přece jen nad tím, kdyby mi někdo představoval mistra Jana Husa, jak se společně s Janem Amosem Komenským na Růžovém paloučku loučí s českou vlastí, vyhnán za hranice Rakousko-Uherska Bachovým absolutismem.

atd.“, což – jak každý uzná – je konec neobyčejně vkusný a důmyslný. Nutno podotknout, že Hilarově režii to ještě nestačilo a že donutila nešťastného pana Kohouta, který byl obětován roli Boleslavově, aby – co Lumír – celý ten chorál zazpíval. Na štěstí však má Hilar již za scénou připraveno sto mnichů a jedny varhany, které přispěchají panu Kohoutovi na pomoc, a očekává se, že i P. T. publikum zasáhne, což však (k velikému rozladění) obecnstvo nepochopilo. Mlčelo se tedy.

III.

Když jsme se takto pobavili obsahem hry, začneme trochu vážněji. Byla-li to snad zábava hrubá, s vtipy banálními a bez ducha, nelze hledat vinu v referentovi ani v prozřetelnosti. Jaká je předloha, taková je i její kopie.

V divadelním programu Národního divadla, který sice odjakživa provokuje každého slušného diváka, ale který tentokrát svou neostýchavou bezcharakterností neobyčejně vroucně volá po pomstě, čteme také článek režiséra Hilara, v němž se stručně praví: Nikdo z nás nebyl tak zdrav ani silen, aby se ujal takového úkolu jako Lom. Tento mladý muž obětoval noci i své zdraví, aby za dva měsíce napsal slavnostní hru k mileniu, vykonal tento hrdinný čin, za nějž mu musí být celý národ vděčen.

Nevím, napsal-li to Hilar proto, aby vysvětlil, proč je ta hra tak špatná, nebo myslil-li to opravdu vážně. V každém případě je zajímavé, jak se nám tvrdí, jak živá je svatováclavská tradice a jak už ji máme tisíc let, ale slavnostní hru k mileniu musíme dělat v poslední chvíli, narychlo, „postarbeit“ jako smuteční klobouk. Proč? Nemáme snad jiné hry o svatém Václavu?

Máme.

Ale ty hry se nám vůbec nehodí do krámu. Dnes potřebujeme svatého Václava, knížete, který je snad dobrý a spravedlivý, ale především muž činu, státník, který držel všecko na uzdě, který prosazuje své s mírností, ale když je třeba, i železem.

Potřebujeme zkrátka na slavnostní hru Václava, který by odpovídal všem měšťáckým formulcím, pro něž si ho dodatečně kontrarevoluční machři našli. A takového Václava v dramatice nemáme. Vrchlický, aby z něho udělal dramatickou figuru, postavil ho jako dobráka, jehož má Boleslav v podezření, že mu chodí za manželkou. Tahle francouzská zápletká s tragickým koncem u chrámových dveří ve Staré Boleslavi nebyla by ovšem vhodná na takovou parádu, jaká se letos chystala. Nezdála se vhodná ani nejlepší ze všech svatováclavských her, Langrova, který si – ne sice příliš dramaticky, ale zato alespoň logicky – představil Václava jako tolstojevce. Samozřejmě, že tohle nebylo nic k oslavám.

Proto se musil Lom „obětovat“.

IV.

Jen v našem chudém dramatickém písemnictví se mohlo stát, že je Lom pokládán za dramatika, a dokonce význačného dramatika, pro několik divadelních her, které napsal a které byly hrány na oficiálních scénách, aniž měl kdo tolik zlé vůle, že by to chtěl uvádět v souvislost s jeho významným postavením v ministerstvu školství. Pravím: jen v našem chudém dramatickém písemnictví mohou být hledány v Lomovi dramatické hodnoty. Ale přes to lze přece jen počítat s tím, že po těch několika hrách má alespoň tolik zkušeností, aby poznal, jak absolutně nemožné je udělat nějakou skutečnou dramatickou figuru z těch neživých, protichůdných a se všech stran narychlo sehnaných thesů, naroubovaných na postavu Václavovu.

Nepřehánějíc nijak dramatickou moudrost Lomovu, můžeme tedy předpokládat, že to poznal. A přece jen se odhodlal „obětovat“. To znamená, že tou nejplošší manýrou napsal hru vnitřně co nejpečlivěji nehodnotnou a vnějšně co nejnudněji neúspěšnou.

Proč to udělal?

Proč – opět podle slov Hilarových, který se vznáší k nebesům nadšením nad touto bezcharakterností – spojil náboženské zanícení s moderním liberálním cítěním? Plyne ze hry, že snad měl

k takovému Václavovi nějaký zvlášť určitý nebo, dejme tomu, vnitřně bolestný vztah? *Měl vůbec co říci v okamžiku, kdy si sedal k prázdným archům, aby na nich za dva měsíce „seštrikoval“ svých osm obrazů?*

Ne!

Nic na to neodpovídá tak jasně jako jeho hra. A tato hra říká také jasně, *proč* to Lom dělal. Stačí vidět jen tři obrazy této klerikální plochosti, v níž se místy mluvou vybraně zpotvořenou citují všechna měšťácká hesla poslední doby od Hodži k Masarykovi, stačí vidět jen takové tři obrazy, aby bylo zřejmo, že si tu *autor pálí svíčku a komu ji pálí.*

V.

A proč se „obětoval“ Hilar, proč doslova byli obětováni herci, technický personál, proč byly vynaloženy desetitisíce na tuto sesumírovanou truchlohru, která plivá do tváře vši české dramatické historické, jež je tak slušně početná? Tohle by byla kapitola, která by směle nesla titul „*Kultura z korupce*“.

Nevěřím, že by Hilar sám nepoznal nemožnost těch Lomových svatováclavských loupežníků na Chlumu. Na to je přece jen příliš dlouho divadelníkem. Ale nemohu mu takto násilím vnucovat dobrou vůli, s níž na Loma šel. Mohu jen z „hodnot“ tohoto večera konstruovat, jak hluboce nízko už je první oficiální scéna, když prostá úřední hodnost autora posadí „tvůrce moderní české režie“ na hrníček – a víc: když jej vede k tomu, že s horlivostí dotud netušenou vyhledává kdejakou autorovu službičku všemocné reakci, aby ji co nejpompésněji vynesl na pyramidu omezenosti. Taková scéna, jakou zaranžoval Hilar v závěrečné „apotheose“, se svíčkami a s mnichy a s vycházejícím oltářem, dovedla by zabít i silnější naděje, než byly kladeny do zásadovosti režiséra Národního divadla. A dovedla by zabít i v tom nejzarytějším hlupáčkovi všecku víru, že lze na *měšťácké oficiální scéně* vytvářet ještě nějaké kulturní hodnoty.

VI.

Byl bych velmi nešťasten, kdyby můj odsudek byl vykládán zaujatostí proti látce, o niž tu jde. Pochopitelně, že stanovisko *proti* „svatováclavské tradici“, jak se tomu říká docela žargonově a neprávem, je tu zcela jasné a že bych je zdůraznil, kdyby Lomova hra byla znamenitým dílem dramatickým, ale nikdy bych se z *látky* neodvážil dedukovat takové dalekosáhlé důsledky o formě, jakých je tu třeba. Lomova hra není špatná proto, že hraje o svatém Václavu. Lomova hra je špatná proto, že v ní není ani jiskřičky ducha, ani nejmenší stopy tvorby, že je to školní komposice na dané thema, že je to učitelská hra pro loutkové divadlo, na němž se dětem předvádí znamenitost čtvrtého přikázání božího.

Jak hluboko je tento plod pod úrovní i těch mazaně prázdných her, jimiž je nyní vyplňován repertoár oficiální scény, mohl každý vidět i na hercích. Herec sám není nejsměrodatnější kritik díla dramatikova. Jsou vynikající dramata, která nenalezla milosti v očích hereckých. Ale dá-li ensemble tak spontánně najevo svůj despekt, jako tomu bylo na Národním při premiéře Lomovy hry, nelze pochybovat o tom, že je to hercova sebeobrana proti tomu, aby se na jeho bedrech vezla divadelní ostuda. Jediný, kdo bral svůj úkol vážně, byl pan Bedřich Karen, hrající sv. Václava. Bral jej vážně asi tak jako Lom. Byl to výkon prvotřídní šmíry (ať tohle přirovnání není bráno ve zlém venkovskými divadly), výkon hodný rytířské truchlohry na pimprlovém divadle, něco, co nám rázem dalo zapomenout na celé moderní dílo herecké a co nás přeneslo nejméně do českých divadelních začátků 19. století. Není to adresováno na pana Karena. I kdybychom si odmyslili všechn jeho styl, i kdybychom si odmyslili jeho z této úlohy, nikdy bychom neviděli nic jiného než to, co udělal on. Každý, kdo by byl bral Lomova Václava vážně, musil by herecky tak žalostně dopadnout. Neboť figuru tak mělkou, tak prázdnou všeho života a tak plnou omezeného pathosu, nedostal už dávno žádný český herec do rukou.

VII.

Je třeba, abychom na okamžik opustili Zlatou kapličku nad Vltavou a vypravili se na Vinohrady. Svatováclavský výbor uspořádal tam 29. září akademii, o níž pomlčíme z důvodů čisté lidskosti. Jen jediného musíme si všimnout. Kubkovy „*Hry svatováclavské*“. Je tak špatná, že se ani pořadatelé tohoto neslavného slavnostního večera neodvážili předvést ji obecnstvu celou a vybrali z ní jen čtyři scény. Byli lidé, kteří se domnívali, že takovým výborem bylo Kubkovi ublíženo, protože scény ztratily souvislost. Přečetl jsem celou hru v knižním vydání a mohu je ujistit, že ani v kompletu nelze mluvit o celistvosti této práce. Ale Kubka není ani básník, tím méně básník dramatický (což je o význam víc), a nejvrcholnější dramatický okamžik, který dovede vytvořit, je scéna s Drahomírou, která se dívá na pražském hradě z okna a volá za Václavem, odjíždějícím na Boleslav: „Václave, nechod' tam!“ Je to scéna tak směšná a tak prázdná, že ji možno pokládat za typickou nejen pro Kubku, ale i pro Loma. Ve skutečnosti totiž – třebas oficiální kritika už snesla tolik jasu na Loma a tak přísně se zahleděla na Kubku – není rozdíl mezi oběma; jen v tom, že Kubka z nedobrovolné chudoby mluví řečí po čertech banální a z jakési prozíravosti se zaměstnává soukromým životem Václavovým, kdežto Lom řeč prostě pitvoří tuze volným „veršem“ a z praktické a výnosné moudrosti dělá Václava vůdcem národa. Zvážíme-li však obě hry, shledáváme je stejně lehkými: z obou číší stejná bezduchost a stejná ztuchlost zabedněných prostorů, z obou kape stejný pot násilníků divadla a vane stejná atmosféra úspěchanců, jimž nebylo dáno tolik vnitřní síly, aby si dali ujít příležitost k laciné slávě mileniové.

VIII.

Nebylo to docela náhodou, že jsem se zpozdlil se svým referátem. Tentokráte bylo velmi zajímavé počkat na úsudky oficiální divadelní kritiky, neboť jen její hlas ještě chyběl do počtu tohoto korumpovaného divadla svatováclavského. Kdybych byl neměl klamně iluse, nebyl bych musil čekat. Jakápak by mohla být oficiální kritika třídy, která se chvěje rozkladem tak, že každé kritické slovo jí hrozí smrtí? Instituce divadelní kritiky se dá dost snadno kontrolovat: jsou lidé, kteří nedovedou držet rty sevřeny, když jim nuda hrozí roztrhnout sanice, a jejich jazyk bývá dosti nepokojný po půlhodině ticha, jímž na něj těžce doléhá jeden divadelní akt. Vidíte-li však při představeních zívající kritiky a slyšíte-li o přestávkách jejich uštěpačnou střízlivost, nedomnívejte se, že poctivý odraz toho naleznete v jejich posudcích. Mluvit vyžaduje více jasnosti než psát. Mluvené větě nedáte nikdy tolik kudrlinek úniků a tolik zálivů opatrnosti, kolik můžete dát větě psané. Proto názor takového oficiálního kritika můžete vyčíst z jeho tváře po třetím aktu, ale nevyčtete jej z jeho referátu. Přehlídka po „Sv. Václavu“ dopadla právě tak, jak se podle toho všeho dalo předpokládat: byly referáty nadšené, byly referáty slušně prázdné jakéhokoli úsudku, ale nikdo, nikdo z těch početných intelektuálů neřekl nahlas to, co jasně viděl: že zde bylo svatováclavského milenia využito k nejhanebnějšímu kupčení s divadlem a že to jediné představení „Svatého Václava“ ukázalo, do jaké bídy a do jaké špíny půjde postátněné, zfašisované Národní divadlo.

IX.

Oba státo tvorné večery v Národním i vinohradském divadle režiroval – pokud šlo o obecnstvo – svatováclavský výbor.

V Národním divadle byla třetina prázdná, ve vinohradském divadle necelá třetina obsazena. Přítomni byli členové vlády, preláti a tajní policisté. Byl to důstojný protějšek hlediště k jevišti. Bylo to

zcela názorné. Málokde vynikla plochosť a reakčnosť tohoto milenia tak jasne jako zde. Děkuje se za to svatováclavskému výboru tímto referátem.

Rudé právo 2. a 3. 10. 1929

Hra o lásce

Leonhard Frank: *Karel a Anna*. Hra o čtyřech dějstvích. Přeložila Jarmila Haasová a Jar. Stein. Režie: Vojta Novák. Výprava: Zdeněk Rykr. Po prvé ve Stavovském divadle 5. října

HRA o lásce, nikoli hra o válce, která se tu tolik tlačí do popředí a tak těžce leží na osudech našich hrdinů. Nikdy by bylo nedošlo k onomu hlubokému zázraku citového srůstu dvou lidí na vzdálenosti tisíce kilometrů, kdyby nebylo krutosti války, a snad ani Leonhard Frank by byl nepoznal lidské srdce tak, jak ukázal ve své novele, zpracované ve hru.

Novela „Karel a Anna“ (která vyšla také v znamenitém překladu Jarmily Haasové v češtině nákladem Pokroku) je snad nejkrásnější prozaickou prací, která byla v posledních letech v Německu vytvořena. Je to čisté *dílko* co do rozměrů a *dílo* svými hodnotami, svou jazykovou i skladebnou dokonalostí a svou hloubkou, která zasahuje do citů nejtajemnějších, do citů, v nichž tone člověk, jehož prostota nemá dosti slov, aby je kdy vyjádřila. Frankovo básnictví zachytilo tu osud, který skutečnost zachovává v žurnálech jen v občasném resultátu: ten a ten prostý člověk skončil sebevraždou a nikdo nezná příčiny jeho smrti. V „Karlovi a Anně“ není sebevraždy, neboť jejich těla řekla i uslyšela to, co by jejich ústa nikdy nebyla dovedla vyslovit. Ale ten osud, ten bohatý a krutý osud dvou milujících se proletářů, ten je tu celý. A nejen v Karlovi a Anně. Je i v Richardovi, muži, který miluje svou ženu Annu tak silnou láskou, že jeho chudá slova dovedou v zákopech vykouzlit její živou postavu před cizincem Karlem a dovedou v něm vznítit celý dlouhý život s ní.

Byla to veliká odvaha zpracovat pro scénu novelu, která je složena ze zámlk a z náповědí, jež dopovědět je jenom na autorovi. Nevzniklo z toho také drama a žádný herec nebyl by unesl tu tíhu, kterou tu na něho autor převalil: vyjádřit gestem nebo hlasem, co tu nesmělo být vyjádřeno slovy. Nedovedl jsem po celou hru

zapomenout na Frankovu novelu a nemyslím, že by jeho hra byla tak svébytná, aby mohla plně působit na toho, kdo by neznal jeho prózu. Není to vlastně tedy čistý referát o divadle, jako to není čisté divadlo, které tu působilo.

Usnadnilo nám to pochopit vlastně plně hereckou práci, která byla Karlovi a Anně věnována. Měli bychom mluvit také o režii – bylo tu na ní mnoho, mnoho úkolů, ale protože režie neexistovala, zachováme o ní slušné mlčení. Celý večer ležel na bedrech paní Vrchlické a pana Štěpánka a jeho zdar na panu Vojtovi. Paní *Vrchlická* jako Anna pochopila snad nejplněji, v čem je kouzlo tohoto křehkého a tak plného dílka Frankova. Její prostota a citlivost hrály tu v nejvyšších polohách. Její údiv, dětsky radostný, naivní a přitom nedůvěřivý („Co mi to povídáte?!“) při poznávání Karla, měl intonaci, jakou Frank sám dovedl dát své novele, ale ne zcela své hře.

Pan *Štěpánek* měl úlohu velmi obtížnou. Karel dopadl ve Frankově hře příliš syrově, často tvrdě, bylo těžko vést souvislou linii a nezabloudit chvílemi do klamného naturalismu; panu Štěpánkovi bylo tuším nadto poněkud zápasit s novým prostředím; obé působilo k tomu, aby se jeho hra rozpadla v řadu scén, z nichž některé zakotvily v průměru, jiné však měly neobyčejnou hereckou sílu: tak první probuzení v bytě Annině, první objetí s ní a pak okamžik, kdy se vrátí do jejího bytu a nalezne tam srdečného Richarda, který sedí na pohovce, zmatený, silný, zoufalý a odhodlaný – ta mlčelivá posice, to byl skvělý výkon.

Pan *Vojta* vytvořil v Richardovi jednu z nejlepších svých postav. I Frankovi se podařilo postavit Richarda co nejcelistvěji, nejživěji ve vlastních intencích, ale bylo v něm plno nebezpečných zákoutí sentimentality a dobrodušnosti – pan Vojta se jim dovedl vyhnout, jeho dobrák Richard žil v celé své prosté komplikovanosti.

Je třeba si jen uvědomit, kolik inteligence může vystihnout skutečnou prostotu, aby byl dobře oceněn výkon těchto tří. A je třeba si jen znovu uvědomit, že hercům bylo pracovat zcela bez

jednotící ruky režie, aby byla plně pochopena jejich vyspělost, s níž dovedli vytvořit tak dokonalou *souhru*.

Rudé právo 8. 10. 1929 pod zn. -jef-

A přece jsme to vydrželi

Louis Verneuil: *A přece si mě vezmeš*. Veselohra o čtyřech dějstvích.
Přeložil R. Brachtl. Režie Julius Lebl. Výprava V. Gottlieb. Po prvé
v Intimním divadle 7. října 1929

BYLO TO představení, díky vybrané hře, tuze špatné, ale přece jsme to vydrželi – až do konce. Zásahu o to má obecnstvo Intimního divadla. Smíchovské obecnstvo, které mívalo svůj „Švandák“, bylo dlouhá léta zvykáno na komorní hru dobré úrovně a stalo se publikem, jemuž tučné návštěvnictvo oficiálních velkoscén nesahá ani po kotníky. Nejen proto, že tohle smíchovské publikum je vděčné, ale proto, že se dovede poctivě dívat i poslouchat, že je pozorné, tiché a má k divadlu tak radostný vztah, že se mu až divíme. V zájmu tohoto obecnstva, v zájmu divadla (a v neposlední řadě v zájmu Intimního divadla samotného) by bylo, aby se pan Lebl nespécialisoval na takové slátaniny, jako je fraška Verneuilova, hloupá až k zabíjení, nenesoucí jen jakýmsi nedorozuměním letopočet ubohoučkých operet z císařské Vídně.

Herecky také není Intimní divadlo ještě dosti silné. Dobře se tu vypracovávají pan *Vasmut* a pan *Šára*, ačkoli jsou to kvality zcela rozdílné. Paní *Buddeusová-Leblová* má temperament, který jí dovoluje hrát šťastné chvíle.

Slyšel jsem, že Intimní divadlo nemá štěstí na „milovníky“. Proto prý si k hostování pozvalo pana L. *Karvena*. Je-li opravdu lepší než ti „milovníci“ domácí (což se mi nechce věřit), dovoluji si projevit upřímnou soustrast.

Rudé právo 9. 10. 1929 pod zn -jef-

Referát o premiéře, která nebyla

PRAŽSKÁ korespondence rozšiřuje tento pozoruhodný referát: „...Snad ani nebylo k spontánnímu úspěchu, jakého se *úternímu* zahajovacímu představení Osvobozeného divadla dostalo, třeba prostředí tak přepychového: i jinak byla by stejného úspěchu dosáhla obratnost a napínavost, s jakou je detektivní hra Voskovce a Wericha ‚Líčení se odročuje...‘ napsána... virtuosní dokonalost Ježkem řízeného skvělého orchestru a znamenitá souhra a výkony herců... Nadšené přijetí hry...“ atd.

Nenamítáme nic proti obsahu tohoto znamenitého referátu; jeho pozoruhodnost se nám jeví jen v tom, že referuje o premiéře, která *nebyla*.

Osvobozené divadlo má totiž mimořádnou smůlu ve svých letošních začátcích. Všecka divadla jsou již v plném proudu, před Osvobozeným stojí fronty na lístky, na první čtyři dny už je zcela vyprodáno – a divadlo ne a ne spustit. První zpráva o zahájení činnosti Osvobozeného divadla mluvila o 12. říjnu. Tvářili jsme se k tomu dosti skepticky, neboť divadlo bylo přitom ještě plně obsazeno – truhláři, zedníky, zámečníky a malíři, kteří se marně snažili zdolat včas nepřízeň materiálu. Druhá zpráva vypadala definitivněji a hlásila začátek na 15. října v 8 hodin večer. Obecenstvo se skutečně také dostavilo, ale nehrálo se ani tentokráte. Nehrálo se díky policejnímu zákazu, který se dovolával toho, že v divadle ještě není zřízena žádná železná opona. Tak je tedy premiéra, o níž tak nadšeně psal referent Pražské korespondence, odložena *na sobotu 19. října*. Je to už velmi nemilé – třikrát odkládat slavnostní zahájení, ale budiž Osvobozenému útechou alespoň stará herecká pověra, že špatné začátky znamenají dobré konce.

Rudé právo 18. 10. 1929 pod zn. -jef-

M. Hübnerová

ukázala snad po sté, ale přece jen s novou neobyčejnou průkazností, co je to čisté herecké umění – v Maughamově hře „Posvátný plamen“ ve Stavovském divadle. „Posvátný plamen“ je od titulu až po závěrečný efekt docela obyčejný kýč, v jakých si nyní naše oficiální scény libují. Je však obratně dělaný a nahrazuje zručností, co se žádá na umění. Jeho praprostřední postavy jsou velmi hrubým materiálem pro herce a lze je hrát bez obtíží zcela prostředně, což se také ve Stavovském divadle dělalo, až na pana Rubíka, jemuž se podařilo dostat se hodně *pod* normál... A až na paní Hübnerovou.

Její matka Tabretová měla mnoho společného s ibsenovskou paní Alvingovou, ale byl to výkon ještě daleko větší, neboť žádal-li Ibsen na paní Hübnerové jenom spolupráci, dal jí Maugham vytvořit *celou* paní Tabretovou. Dal jí do rukou kýčářskou surovinu a ona z ní učinila nejčistší lidský typ, plný zvláštních jemností, plný odstínů, ženu znající nejhlubší tajemství života, matku milující až na smrt, a přece chápající všechnu životní plnost, odpouštějící, vznešenou... Úžasný klid, s nímž její matka Tabretová řídí osudy celé rodiny nad propastnou tragedií, která jí hrozí, a pak jedna, jediná kratičká chvilka zoufalství a zhroucení – „já přece nejsem zvyklá vraždit!“ – to byl tak prostý a tak bohatý výkon herecký, že ani ve skvělém hereckém albu paní Hübnerové není mnoho takových.

Že to byla jen a jen její práce a nikoli dílo autorovo, dokázaly ostatně druhé dvě ženské postavy. I Stella i ošetřovatelka jsou tu jen manýrovité loutky, a dovedla-li paní Sedláčková svou plachou líbezností alespoň zastřít plochost své Stelly, zůstala paní Odstrčilová zcela v zajetí Maughamově a její ošetřovatelka byla jen starou pannou, jejíž zlom byl právě tak násilný, jak násilným jej dovedl udělat autor.

Tvorba r. IV₂, č. 15, 23. 10. 1929 pod zn. -jef-

Anna Karenina

JAN BOR adaptoval pro vinohradské divadlo Tolstého román „Annu Kareninu“. Vykládaje v programu příčinu tohoto zoufalého činu, přiznává se, že jsou to důvody především kasovní, které jej k tomu vedly. Tato upřímnost, třeba zazávojaná tisícerými jemnostmi slohového kouzelnictví, to je ta cibulíčka, která ho přivádí do nebe odpuštění. Neboť vpravdě zasluhuje především, aby mu odpuštěno bylo.

„Anna Karenina“ je slavné a krásné dílo. Jsou v něm problémy, které uvadly – a pro ně a pro to líčení společnosti je tak trochu románem historickým – ale dílo samé je velmi živé. Tuze to bolí, když na něm provádí někdo tak obtížnou operaci, jako je převádění toku epického do dramatického řečiště. Buď je z toho zle románu – když se dbá jen o divadlo, nebo divadlu – když je příliš pietně dbáno o literaturu. Na Vinohradech trpělo obojí, neboť Bor dbal střídavě i o divadlo o literaturu, což bylo ze všeho nejnešťastnější. A pak to, co v „Anně Karenině“ působí, i když se to zdá již historické – pozadí, společnost a její problémy, to z divadla zmizelo úplně a „Anna Karenina“ se tu stala anachronismem.

Pětihodinový večer ve vinohradském divadle byl snesitelný jen díky *Karlu Vávrovi*, jehož Karenin byl skvělý herecký výkon. *Olze Scheinpflugové* chybí ke Karenině zkušenost životní i herecká. Počítající s tímto nedostatkem, musíme se jí poklonit za to, že dokázala svou postavu udělat alespoň tak, jak ji udělala.

Tvorba r. IV₂, č. 15, 23. 10. 1929 pod zn. -jef-

Ferenc Futurista v Osvobozeném

V. Lichtenberg a F. Gottwald: *Gunnar Ujprumiung*, sňatkový režisér.
Přeložil J. Škoda. Po prvé v Osvobozeném divadle 23. listopadu

OTÁZKA, jak těžce ublížila Osvobozenému divadlu změna kursu, jak hluboce zasáhla jeho význam, je patrně už docela jasná. Osvobozené divadlo má dnes zcela jiný zvuk – ta pěkně platná bankovka v českém divadelnictví, kterou reprezentovalo, je už proměněna v drobné. Nic než drobné úspěchy, drobná zábava solidně postaveného bulvárního divadla.

Futuristovo postavení „*Svatebního režiséra*“ patří mezi tyto zábavy a úspěchy. Fakt je, že Ferencovi v *tomhle* Osvobozeném divadle svědčí. Nikdy by nebylo bývalo možno očekávat, že se tak rychle, s takovou neobyčejnou pružností oprostí od své „rokokové“ banality a hrubosti a že ze sebe vydá všechny dobré kvality, které se v něm kdy nastrádaly. Protože nemluvíme o Osvobozeném, nýbrž o Futuristovi, musíme přiznat jeho režii i jeho figuře poctivou práci i dokonce nadprůměrnou úroveň tohoto – ovšem *svého druhu* – humoru, pokud se o tom dá u takovéhle frašky mluvit.

Představení bylo pečlivě připraveno – Osvobození plnými plachtami vplouvají do těchto nehlubokých vod. Místa čisté komiky i zde dovede mít jen jemný, citlivý *Plachta*. *Panu Grussovi* se podařila jeho groteskní figura Gabrielova, i když ji autoři udělali tak monotonní. *Skřivanovi* vůbec nepřiléhají milovníci – pro tohoto *herce* je začátek letošní sezóny dvojnásob nešťastný. Ženské role, hrané slečnou *Svozilovou*, *Bártů* a *Petrovičovou*, byly, jaké normálně v takových případech bývají. Navíc je snad u hereček bývalého Osvobozeného třeba konstatovat obětavost – víc se dělat nedalo a obecenstvo bylo zřejmě s tím také spokojeno.

Vše, co nám připomíná zašlé doby Osvobozeného divadla, je v orchestru *Ježkově*.

Rudé právo 24. 11. 1929 pod zn. -jef-

Vlasta Burian co státní úředník

Arnold a Bach: *Aj, aj, aj!* (Weekend im Paradies). Fraška o třech dějstvích

DIVADLA dělají kotrmelce, divadla se mění, konsolidují (a samozřejmě), upadají, ale Vlasta Burian si stále žije čistý jako na měsíci a zůstává dobrým komikem, přestože už se s „duchem doby“ dostal alespoň tak daleko, že je co nejhorším zaměstnavatelem. Vidíme tak, že Burianův humor je dar, dar, na kterém sice na začátku sezóny začala hlodat jakási domýšlivá inteligence („Kostelní mys“), ale který se přes to nestal menším, ba dokonce – umocňován viditelnou prací – vyrůstá. Nová figurka Burianova v „Aj, aj, aj!“ (celkem docela průměrné frašce s kouskem byrokratické satiry) patří mezi jeho nejlepší postavy. Burian si tu vylezl o poznání výš na společenském žebříčku, není to ani namazaný mistr krejčovský, ani Podskalák, ani důstojník, jejichž společným jmenovatelem byly pěkně přibroušené nadávky – je to mírný, zaprášený odborový rada, který čeká dvanáct let na své povýšení, dokud nepřijde na kouzlo širokých loktů. Burian ve své poněkud klímovské masce dovedl být i zaprášený i nový, když se dostal ke kořisti – a nakonec i poněkud zmatený, když toho dostával víc, než čekal.

A vůbec: toto představení mělo až neobvyklou úroveň. Všichni se tu ukazovali v lesku dobré nálady a dobré herecké práce. Hostující slečna *Hellerová* ve výborné karikatuře Fráni Zemínové, Bety Karpíškové, pan *Karlovský* s dobrou maskou, stejně jako s dobrou arogancí vysokého státního ouřady, pan *Šlégl*, nejobětavější muž Burianova divadla, a všichni ti ostatní. Je to dobrý večer.

Rudé právo 28. 11. 1929 pod zn. -jef-

Ida Popper dělá kariéru

je židovská veselohra od A. Friedmanna a F. Lunzera, jejíž premiéra byla v Intimním divadle ve středu 16. října. Pokud jde o hru, není třeba ani příliš věřit, že autoři znají příslušnost, k níž se hlásí. S proslulostí židovského vtipu nemá celá veselohra nic společného. Pokud jde o divadlo samotné – nechce-li se na nás nic víc než konstatovat snahu herců, můžeme to udělat s klidným svědomím. Ale jak říkám: nic víc. Výjimku v tomto případě dělala hostující nositelka hlavní role, paní *B. Částková*, která má dobrou židovskou komiku, a chybí jí jen ona rodinná sentimentalita, která bývá v takových případech na místě. Dobrého partnera jí dělal pan *Šulc* ve svém Kohnovi.

Rudé právo 28. 11. 1929 pod zn. -jef-

2¹/₂ hodiny

Edmond Guiraud: *Žena*. Komédie o čtyřech dějstvích.
Z francouzštiny přeložila B. Vočadlova a M. Radošová. Režie: Jan
Bor. Výprava: J. Wenig. Po prvé na vinohradském divadle
26. listopadu

NA DŮKAZ toho, že paní Ema Švandová má krásnou, čistou a vypracovanou mluvu a že pan Bor má neobyčejný smysl pro výrobu kýčů, nebylo snad třeba hledat ve světovém repertoiru tuto ubohost, která nešťastným divákům zkrátila život o půl třetí hodiny, aniž se v ní objevil jen záblesk, jen docela maličká jiskřička ducha – eh, chtěli bychom mnoho! – tedy: aniž se v ní objevila jen jiskřička obratnosti. Vinohradská dramaturgie jde neobyčejně důmyslnými cestami, aby dokázala i svým počestným konsumentům, že měšťácké divadlo páchne a musí páchnout mršinou na sto honů.

Rudé právo 28. 11. 1929 pod zn -jef-

Po proudu

Marcel Achard: Marcelina. Přeložil Jindřich Hořejší. Po prvé ve Stavovském divadle 29. listopadu 1929. Režie: Jiří Frejka. Výprava: Fr. Zelenka

MARCEL ACHARD dovede lepší věci, než je tahle hříčka hodně mělká, hodně povrchní a ne zrovna nejobratněji postavená. Ale je to přece jenom muž, který rozumí měšťácké scéně, rozumí měšťáckému publiku a dokonce – což je to nejhlavnější – rozumí herecké práci a dovede dát herci možnost skutečně si zahrát. Má to příjemné ovzduší, které se jen tak snadno nedá ztratit, je to nutné jako bonbónek, a stačí to tedy těm, kteří přicházejí nasyceni.

Největší zásluha Frejkovy režie – Frejka tu po prvé vystupoval na velké scéně – je, že poznala tyto lehké vlastnosti Achardovy komedie a že si dala práci, aby je ničím nezatížila. Totéž platí o výpravě. Paní Sedláčková měla v Marcelině rozhodně úlohu zajímavější, než na scéně ukázala. Byla hodně monotonní, chvílemi až nepříjemně primitivní. Zato má Achard a mělo i Stavovské divadlo dva skvělé typy, z nichž bychom mohli – dejme tomu – dedukovat, jak vypadá mladá generace lepší společnosti, ale to bychom přeceňovali „Marcelinu“. Tedy ty dva typy jsou: Chlotar, Marcelinin bratr, který se znamenitě živí z její krásy a z kapes jejích častých manželů, což byla výborná figura pro pana Veverku, a za druhé Pep, Honzíček spadlý s měsíčka, degenerovaně kultivovaný, nuancovaný, jemný, zkrátka: krásně odkoukaný typ mladého budižkničemu, který měl dosti bohatého tatínka, aby mu koupil inteligenci a rozmazenost. Tak to udělal pan Kohout a byla to jedna z nejdokonalejších postav, jaké jsme viděli na scéně v této sezóně.

Jindřich Hořejší svým krásným překladem zasloužil se o radost z čisté mluvy. O nejméně problematickou radost z celého večera.

Rudé právo 4. 12. 1929 pod zn. -jef-

Fata Morgana

Jazzová revue o osmnácti obrazech. Autoři: Voskovec, Werich, Ježek. Po prvé v Osvobozeném divadle 10. prosince 1929

OPONA jde nahoru...! Teď!

„*Fata Morgana*“, určená rehabilitaci nové etapy Osvobozeného divadla, začíná. Začíná krásným slibem. Nadšení nepremiérového obecnstva, čekajícího radostné zázraky mladého divadla, jeho přehojnost, jeho účinnost.

Nebylo to docela tak.

„*Fata Morgana*“ je neobyčejně bohatý *materiál* ne pro jednu, ale pro dvě revue. Materiál nespojený, nescelený ani tím, čím se normálně spokojuje každá revue: ústřední postavou či postavami, přecházejícími ze scény do scény, z obrazu do obrazu. Materiál velmi bohatý, plný znamenitých a nerozvinutých nápadů, vtipný a i umělecky kvalitní. Kromě toho: tohle Osvobozené divadlo má k dispozici sílu, jakých nemělo na příklad v době první Vest Pocket Revue; má dobré herce, má jedinečný hudební ensemble, má skvělé scénické možnosti.

To všecko rozvířila „*Fata Morgana*“. Voskovec a Werich jako autoři nespolehli jen na sebe, utvořili se skladatelem Ježkem autorský triumvirát, neboť šlo tu zřejmě o mnoho: o důkaz, že Vest Pocket Revue není jedinou jejich možností, že Vest Pocket Revue není žádný ideál, že dovedou jít na divadlo jinak a výš. Fakticky také „*Fata Morgana*“ dokázala, že jejich schopnosti ani zdaleka nebyly Vestpocketkou vyčerpány a že ji dovedou překonat.

Ale nic víc.

Nic víc především proto, že – jak se také naprosto jasně ukázalo – nejsou si sami docela dobře vědomi toho, co je podstatou jejich úspěchu a v čem je jejich síla i síla všech revuí, které byly, jsou a mají být v Osvobozeném hrány.

Vest Pocket Revue měla svou *páteř*. Maloměšťák mívá ve svém životě chvíle, kdy vidí dál než na špičku svého nosu, a v takových

chvích dovede jít a často i jde velmi dravě na hodnoty, které jsou pokládány v měšťácké společnosti za posvátné. Nejde po cestě největšího odporu, naopak, spíš mu stačí napadat hodnoty hniající, rozkládající se, ale přece vždycky existující. Dovede je odklízovat z cesty mnoha svým druhům, dovede konat záslužnou práci svou náhlou dravostí. To byl případ Vestpocketky. Z takového „že by Alois Jirásek!?“ stal se v národě klasický vtip, taková naturalistická scéna zasadila realistickému vrcholku měšťáckého divadelnictví těžší ránu než dva tucty učených úvah. A protože taková mladá dravost procházela celou Vestpocketkou, byla to *jednotná* revue i při těch nesouvislých scénách tak rychle a nevybíravě hozených na prkna.

Jenomže Voskovec a Werich usoudili, že se změnou náhledů mění se i obecnstvo a se změnou obecnstva mění se smysl jejich práce – a udělali „Fatu Morganu“ jevištně dokonalejší – jako nákladnou, výpravnou revui dokonale bez jakékoli páteře. A ve „zpytování svědomí“ docela nepokrytě říkají, že to dělají vědomě. Premiéra je mohla přesvědčit, jak jsou na omylu.

Co bylo největším úspěchem jejich scény s lokomotivou? „Bývali Čechové!“, vtip nepřiliš drahý, a přece působící bezvadné reagování celého publika jen a jen proto, že byl spojen s jakousi málo vlasteneckou satirou. Kolik možností bylo v takové redaktorské scéně na poušti, naznačil jen Werich – a opět reagování. Osvobozené divadlo šlo po určité lince a nabralo *určité* publikum – a nepočítá s tím, co mu toto publikum vyneslo.

Tím je jen velmi stručně naznačeno to, co vyplývá z premiéry „Faty Morgany“. Velmi stručně – je nutno to důkladně doložit tak, jak tady není možno. Případ „Faty Morgany“ je tak zajímavý, že si zaslouží zvláštního článku.

Jako představení byla „Fata Morgana“ – až na nešťastné girls – bezvadná. Je třeba napříště odvolat povýšenecká slova o *Ferenci Futuristovi*, který tu ukázal inteligenci, hereckou prozíravost a přesnou propracovanost v každém jednotlivém výkonu. (De facto stal se on „star“ Osvobozeného, což je přece jen těžké nedopatření

pro Voskovce i Wericha.) Jeho kanonová scéna s *Plachtou* a *Skřivanem* byla herecky nejsilnější z celého večera – tu ovšem nahrávání Plachtovo a Skřivanovo bylo hereckým výkonem pro sebe.

Těžisko „Faty Morgany“ bylo přesunuto do hudby, Ježek a trampský sbor byli vlastními nositeli večera.

Krásný nápad: *mluvící film* vyhrály slečna *Svozilová* a slečna *Bártů*.

Rudé právo 12. 12. 1929 pod zn. jef.

Referát o malé holčičce

A. Dvořák: „*Nová Oresteia*“. Vinohradské divadlo 18. prosince.

Režie: B. Stejskal. Výprava: J. Štyrský

PAN KODÍČEK co dramaturg uvedl na scénu vinohradského divadla „*Novou Oresteiu*“ Arnošta Dvořáka, jejíž premiéru kdysi co divadelní referent nazval – byl to tuším on – „mamutím nesmyslem“.

Na prvním balkoně seděla malá holčička a s očima vytřeštěnými se dívala na jeviště, na němž skučely a mňoukaly litice. Pak jí poklesla hlava, opřela se o rameno matčino, usnula. Probudil ji potlesk, když definitivně spadla opona. Promnula si oči, zasmála se a pak s upřímnou žvatlavostí povídá: „Mami, a vopravdu už jdeme domů?“

Úspěch Arnošta Dvořáka zřejmě není v „*Nové Orestei*“.

Rudé právo 20. 12. 1929 pod zn. -jef-

Vest Pocket Revue, Fata Morgana, případ Dada

I.

Vystoupení „Osvobozeného divadla“ na nové scéně, před novým hledištěm a – jak bylo předpokládáno – před novým publikem bylo provázeno takovými podivnými změnami v celé struktuře tohoto divadelního útvaru, že znění umíráčku doléhalo k uším roztrpčených kamarádů bývalého Osvobozeného příjemněji než první divadelní zazvonění u Nováků. Ten pocit smrti – nebo ještě něčeho horšího: hlubokého úpadku a útěku od vlastní práce isoloval Osvobozené divadlo najednou tak dokonale, že nebyla ani chvilka na napsání nekrologu, v němž by byly zapsány zásluhy zesnulého, význam jeho práce a co všechno se od nebožtíka ještě dalo čekat, kdyby nám byl zůstal zachován.

Je třeba přiznat: bylo to samo Osvobozené, které dalo popud k protržení této isolace a tím i k napsání těchto odstavců, v jejichž moci vůbec není, stanou-li se nebo nestanou-li se nekrologem.

Stručná historie, věnovaná mládí této instituce, poučila by nás o tom, že užívání titulu Osvobozeného divadla v našem případě je možno jenom v přeneseném smyslu a že na počátku našeho příběhu nestojí Frejka nebo Honzl, „Depeše na kolečkách“ nebo „Prsy Tiresiovy“, nýbrž Voskovec a Werich a „Vest Pocket Revue“. Titulu Osvobozeného divadla dostalo se těmto počátkům zcela nahodile, ale na rozdíl od jiných úsudků chtěl bych tvrdit, že se to nestalo neprávem a že (přes trochu rozháraný profil, který z toho vznikl) místo Vestpocketky bylo skutečně tam, kam se dostala.

Co vlastně byla „Vest Pocket Revue“? Veselá směs obrazů, v kterých několik studentských divochů dělalo šprýmy, hýřilo nápady a bavilo sourodé publikum? Nebo bylo tajemství jejího vytrvalého úspěchu v něčem trvanlivějším? V něčem, co mělo hluboké sociální kořeny, a proto se *muselo* rozvinout?

Maloměšťák mívá ve svém životě chvíle, kdy vidí dál než na špičku svého nosu, a v takových chvílích dovede jít a často jde velmi dravě na hodnoty, které jsou pokládány v měšťácké společnosti za posvátné. Nejde po cestě největšího odporu, naopak spíš mu stačí napadat hodnoty hniající, rozkládající se, ale přece vždycky existující. Dovede je odklízet z cesty mnoha svým druhům, dovede konat záslušnou práci svou náhlou dravostí. To byl případ Vestpocketky.

Říkám-li tohle, nechci tím říci, že Voskovec a Werich zahájili svou činnost jako nějací uvědomělí revolucionáři, kteří šli na divadlo s tendencí rozbít maloměšťácký svět absolutních hodnot. Ale šli na ně v okamžiku, kdy jejich mladý elán a jejich prostředí dalo jim skutečně vidět dál než na špičku nosu a kdy skutečně s veškerou vervou jali se rozbíjet maloměšťácké „absolutní hodnoty“.

Na tom už docela nezáleží, říkalo-li se těm hodnotám politické nebo umělecké, bylo-li to pocuchání vlastenecké sentimentality přepínající oceán nebo heslovitá rána patriarchovi českého písemnictví, bylo-li to rozptýlení pojmu ryzího češství v písničce o ryze českých šlágrech nebo postavení na hlavu jevištního ideologa měšťáctví, Mistra Ibsena.

Co vlastně byla Vest Pocket Revue?

Dada.

Snad krotké dada, české dada, ale účinné dada, to veliké umění, které vpadlo do literatury, do výtvarnictví, do hudby, na divadlo, aby rozcupovalo na hadry nalíčené plátno maloměšťáckého absolutna, aby dalo klystýr myšlenkové zácpě této třídy, proletarisované i požírané buržoasií, aby jí vydrhlo mozečky, aby ji vyčistilo.

A to právě Werich a Voskovec dovedli. Od věty až k celé koncepci. Ani z logiky řeči nezůstal kámen na kameni. Proto se ta jejich Vestpocketka tak dokonale lišila od všech těch revuí, které běhaly po Praze nahé a s vystrčenou zadnicí, aby nachytaly obecnstvo alespoň na nějakou přednost. Proto měla Vestpocketka takový úspěch, proto se jí říkalo, že je nová.

Primitivnost prostředků, v nichž byla také hledána příčina takového přijetí, má nedlouhý půvab a jen pro zasvěcené. Ale to nebyl vtip primitivnosti, to byla tradiční a tisíckrát denně vychvalovaná krása Hradčan (jichž úkolem, jak říká přítel Levit, je rýsovat se na pozadí), zastrčená do škatulky sirek, která působila po prvé jako po sto padesáté. Čím hlouběji byla kterým pojmem napuštěna maloměšťácká duše jejich publika, konče třeba předsedou Devětsilu a začínaje poštovním asistentem z Prahy XVII, tím déle bylo možno působit jeho karikaturou. Neutralisovat jedovatý vliv tradice a výchovy je po čertech těžká práce – ale po čertech radostná práce pro komika, který se nechce opotřebovat v pěti představeních.

„Vest Pocket Revue“ to byla, která ukázala, co Voskovec a Werich mohou dělat a co *mají* dělat. Jestliže každá příští revue byla konfrontována s touto první a jestliže Vestpocketka vždycky vítězila, nebylo to jen (a zvláště nebylo to *především*) pro šetrnější vynalézavost, nýbrž pro opatrnější průbojnost. Werich a zejména Voskovec (musíme se naučit rozlišovat členy této zdánlivě nerozlučné dvojice) začali aspirovat na hereckou velikost. A na pokladnu. Na „absolutní hodnoty“.

Jejich vývoj šel právě opačným směrem, než bylo zdrávo pro ně i pro jejich práci. Rozumějme: žádná naroubovaná tendence, jíž se tak děsí, žádný vývoj až ke vstupu do komunistické strany, ale vědomé pěstování svého dada, k němuž je přivedla mladá útočnost, aniž patrně sami věděli jak.

Konstatovat rozdíl předpokládané cesty autorů Vestpocketky a jejich skutečného vývoje, postavit jasně otázku jejich existence – to nám umožnila jejich „*Fata Morgana*“.

II.

Zatím co se diváci bavili, dávající před sebou defilovat nepřetržitému průvodu slovních i scénických vtipů a nápadů Vest Pocket Revue nebo některých pozdějších jevištních produktů

Voskovce a Wericha, jejich maloměšťácké názory dostávaly těžké rány od dadaismu Wericha a Voskovce, těžké rány, zmírňované jen částečně boxerskými rukavicemi šprýmu. To byl jeden z velmi podstatných rysů této scény a držel se jí dosti dlouho. Ještě na příklad taková „Gorila ex machina“, ačkoli už to bylo jakési parchantě odložené dadaismem a neadoptované sterilní, ale spořádanou tříaktovou veselohrou, byla dobrou příležitostí oběma autorům, aby si jako představitelé vedoucích úloh zařadili v několika „absolutních hodnotách“.

Není to konstatování vzaté ze vzduchu a právě „Gorila ex machina“ stala se v jednom případě příkladem toho, jak jasně tenhle smysl chápalo i publikum tohoto Osvobozeného divadla. Bylo to na zájezdu Osvobozeného divadla v Hradci Králové, na představení, jsem byl náhodou přítomen. Obecenstvo se baví, obecenstvo se směje, obecenstvo tleská. Je to jednota. A pak vystoupí Werich za hospodským stolem a spustí politickou řeč: „Tři sta let jsme trpěli...“ atd. - nevím přesně, jak improvisoval své řečnické vystoupení, ale vím, že tleskající jednota se ihned rozdělila a že se z řad bavícího publika ozvalo zasyčení. Hromadné a hlučné zasyčení. Pochopitelně: *měšťácký* Hradec Králové se musil ozvat proti znevažování tak osvědčeného bělohorského šlágru a musil se ozvat právě tam, kde maloměšťácké publikum Osvobozeného reagovalo nejživěji. (Ostatně podobný případ se stal kdysi v Umělecké besedě i Ježkovi, když s neobyčejným důvtipem zvrátil všechnu pompéznost - nevím už které - vlastenecké písně v znamenitých variacích. Nejsem hudebník, mohu tedy jen s náležitou skromností říci, že v mnoha Ježkových pracích jsem viděl hudební obdobu k dadaismu Voskovce a Wericha. Úsudky o hloubce i kvalitě této obdoby si ovšem prozřetelně ponechám pro sebe. Tohle byla jen poznámka.)

Nuže: Stejně, jako jsme mohli konstatovat, že se tento podstatný rys držel Osvobozeného divadla (nezapomínejme, které jeho části mluvíme!) dosti dlouho, stejně musíme konstatovat, že od svého nejsilnějšího projevení na začátku se stával stále a stále

nezřetelnějším, až se ztratil docela. Pochopil jsem to jasně až u poslední revue „Fata Morgana“, ale měl jsem to vidět nejpozději od té chvíle, kdy se Voskovec a Werich dali do dělání zcela solidních veseloher. I kdybychom tisíckrát opakovali, že to byl jen oddech, fakt, že byl vybrán tento druh oddechu, konsolidovaná situační veselohra, ukazoval názorně, že dada jejich revuí je záležitost, jíž jsou si velmi málo vědomi.

S tím se pochopitelně musil měnit význam jejich divadla. Této změně se dostalo zároveň změny prostředí, nové scény, která fakticky vývoj urychlila. „Fata Morgana“ je zatím konečným projevem tohoto vývoje. Voskovec i Werich (v autorství je rozhodně třeba dávat přednost Voskovcovi) chtěli dokázat, že Vestpocketka není vrcholem jejich revuální činnosti. Že dnes už dovedou dělat bezvadnější věci. Tuto *schopnost* „Fata Morgana“ skutečně potvrdila. Je to nákladná a pestrá revue a – především zásluhou jejich hudebního spolupracovníka Ježka – nevyjde divák z dobré nálady. Díky ovšem také bohaté režii – ale ani mi nenapadá litovat ušpiněných kostýmů z Vestpocketky, na něž padá prach historie i svatozář chudičkových začátků, které byly tak milé. Je to docela v pořádku, může-li se divadlo dělat s komfortem.

Jenomže tento komfort je dnes spojen s perspektivami, které vedou k tragické katastrofě: k oněm revuím, které běhají po Praze nahé a s vystrčenou zadnicí, aby nachytaly obecenstvo alespoň na nějakou přednost. Voskovec i Werich, nejsouce si vůbec vědomi smyslu svého úspěchu, obrátili se dokonale zády k svému dada a dělají revue právě tak oficiální jako Národní divadlo oficiální tragedie. Oficiální návštěvě presidenta klade snad předsudečně překážky jen druh, o němž jde.

Jednoduchý výklad, který jsem pro to slyšel, byla *kasa*. Osvobozené divadlo dnes stojí hodně peněz a hodně peněz potřebuje. Je třeba dělat kasovní kousky, získat slušně placené publikum, vydělávat. To znamená: pozor, nikde nenarazit! Je to nejžertovnější a nejosudnější omyl, k jakému jen tu bylo možno dojít. Osvobozené divadlo chce získat abonement pana Brdíčka nebo

pana Paďoura! Pan Brdíček přijde jednou, zasměje se, zatváří se seriosně nad Ježkovou muzikou a doma bude vypravovat ženě podařené vtipy, stačí-li je jeho intelligence pochopit. Přijde – v nejkrásnějším případě – po druhé, s rodinou, protože jeho žena se bude chtít smát z vlastního názoru. Dost. „Fata Morgana“ se bude hrát pětatřicetkrát. Ale Vestpocketka byla hrána dvěstěpadesátkrát. Ne proto, že na ni *přišlo* dvě stě padesát tisíc Brdíčků, ale protože na ni vytrvale *chodilo* pár tisíc maloměšťáckých inteligentů, rozkolísaných, plných rozporů, plných ochoty nechat si rozbít alespoň některé z těch závaží třídní výchovy, která – tak daleko už došli – se jim skutečně závažími zdála. A chodili tak dlouho, dokud dada Vestpocketky lechtalo jejich radikální neuvědomělost se svatokrádežnou příchutí.

Mluvil jsem tu o tom nikoli ovšem proto, abych apelací na kasovní zájem přemluvil Voskovce a Wericha k návratu do výnosnějšího dada, nýbrž proto, že v dnešním obecnstvu Osvobozeného už skutečně nastal vývoj čelem k pánům Brdíčkům a Paďourům, což nutně jen posílí – konec.

Fata Morgana ukázala, že Voskovec jako autor a Werich jako komik mají stále zásobu působivých nápadů. Ani jediný z nich však nebyl rozveden (s výjimkou „Zvukového filmu“ – američtí filmaři nechodí do Osvobozeného divadla, nelze narazit), ani jediný z nich nedostal ostří.

Případu dada je odzvoněno.

Voskovec a Werich zpívají písničku o svém programu: Pryč s tendencí! Jakou? Revoluční? Neměli ji nikdy a nemohli by ji mít. Ale ostří jejich vtipu mělo směr, *mělo tendenci*, prosekávalo cestu světlu a čerstvému vzduchu v motanici měšťáckého řádu, který svázal maloměšťáka. Byla to částečná neutralisace maloměšťáků, kterou prováděli, nebo ještě lépe: jíž připravovali půdu.

Vzdali se toho. Objektivní podmínky pro tento ústup byly dobré: celý vývoj buržoasního státu byl předpokladem pro cestu doprava. Subjektivní podmínky dalo nové jeviště a závazky, které z toho vznikly, i když byly nesprávně vykládány.

„Vest Pocket Revue“ byla revuí mírného dadaismu.

„Fata Morgana“ je revuí měšťácké konsolidace s jediným výhledem: doprava. To znamená směr právě opačný tomu, který nastoupila Vestpocketka. To znamená směr k normálnímu typu bulvárních divadel s lacinou zábavou průměrných rutinérů a girls. To znamená úplné zatlačení Voskovce a Wericha, jejichž typ komiky je *intelektuální*, buď do pozadí, nebo – do popředí reakce. „Fata Morgana“ ukázala možnost první. Není tím však vyloučena ani druhá možnost, tím spíše ne, že toto divadlo se neobejde bez „star“. Bude-li tuto funkci vykonávat Voskovec, Werich či Ferenc Futurista, to už nerozhoduje.

Tvorba r. IV₂, č. 23 a 24, 18. a 24. 12. 1929

Voskovec a Werich polemisuji

v třetím čísle svého měsíčníku „Vest Pocket Revue“ s mým referátem o „Fatě morganě“. Z jejich polemiky je nejzajímavější theoretické potvrzení toho, co se v praxi už ukázalo: že sice přišli, viděli a zvítězili, ale že si opravdu nejsou vědomi, proč zvítězili, jak musili vidět, aby zvítězili, a co upravilo cestu jejich vítěznému příchodu. Vysvětlil jsem podrobněji svůj názor na jejich Osvobozené divadlo v „Tvorbě“ v člancích, jež patrně ještě neznali, píšíce svou polemiku. Nebyli by se jinak zdržovali výkladem toho, že nepokládají dějovou nit za páteř revue, neboť ani já jsem podobný nápad nevyslovil a je mě opravdu dalek. Ostatně jasně to vyplývalo už z referátu v „Rudém právu“, kde jsem konstatoval, že to byla *ideologická* páteř, která držela Vestpocketku pohromadě. Je mi také neobyčejně jasné, že namáhavější než satirický nápad je jeho realizace, což je ovšem vlastností všech nápadů. Neperu se o dokonalost jevištních typů, které Voskovec a Werich vytvořili; mají pravdu, konstatují-li, že herecká práce je velmi důležitá práce pro jeviště. Ale nemají pravdu, že stačí pro Osvobozené divadlo. Jejich typ není typ „čistě“ komiky (což je vůbec nesmysl) a z toho právem odvozují závazky, které mají – abych se nějak přiblížil jejich vyjadřování – sami k sobě, čili správněji ke své funkci, mají-li ji plnit. Jde o ně, právě tak jako mně šlo o typ revue, o typ divadla, jehož je třeba pro maloměšťáckou inteligenci.

Rudé právo 3. 1. 1930 pod zn -jef-

Konec dramatu

DVĚ pražská divadla najednou ukázala úplný rozklad měšťácké dramatiky: vinohradské komorní a Národní divadlo. Není moderního buržoasního dramatu. Rychlost střídání dramatických ismů je totožná s jejich pomíjejícností. Realismus, impresionismus, expresionismus – to všechno už je mrtvo pro dnešní divadlo. A hrát je třeba. I komorní i Národní hledaly cestu z této krise, ale protože ovšem skutečnou cestu z ní divadlo samo nastoupit nedovede, hledalo alespoň náhražky.

Městské komorní divadlo šlo do XIV. století. Otokar Fischer našel mu v Hulthemském rukopise překrásné dílko středověké dramatiky „*Lancelota a Alexandrinu*“, dílo měšťanského mládí, síly tehdy ještě zdravé třídy, práci čirého dramatu s bezvadným dialogem a čistým monologem. Ano, toto XIV. století ukázalo, co je to drama. Neviděli jsme je ve skutečnosti na české scéně už pěknou řádku let. (Ot. Fischer našel v Erbenovi – je to zajímavé, kam v české literatuře musel sáhnout – přesný a účinný výraz pro svůj překlad. I režie byla na dobré výši – staletý básník „*Lancelota*“ má zřejmě svou trvalou sílu.) Přistoupil-li k neznámému autoru *Lancelota* slavný japonský dramatik Takeda Izumo (opět: první polovina XVIII. stol.) se svou „*Vesnickou školou*“, dramatickým vrcholem jeho historické truchlohry, musel to být dramatický večer.

Něco docela jiného udělalo Národní divadlo. Šlo si k Dostojevskému, ale protože tento rozleptaný a nemocný genius sám viděl nemožnost vtělit své „*Běsy*“ do jiné formy než do románu, dalo si je zdramatisovat. Dostojevský nenalezl ovšem v panu Götzovi kongeniálního druhu, ale kdyby byl býval převýšen, nemohlo z celého podniku být nic jiného, než bylo: nesmyslný, zmatený krvák, v němž nežili lidé, ale tupá schemata, bez prostředí, bez ovzduší, bez sociálního spojení. Stálo by také téměř za studii, jak se jeví ruský nihilista Dostojevskému a jak kontrarevolučně může být viděn dramaturgem Národního divadla. Nebylo-li by to ovšem

přeceňování tohoto krvavého nesmyslu, s nímž plných pět hodin zápasila velká herecká individualita pana Kohouta i pana Štěpánka.

Tvorba r. V, č. 3, 23. 1. 1930 pod zn. -jef-

Ferdinand Bruckner

Zločinci. Hra o třech dějstvích. Přeložil E. V. Prokop. Vinohradské divadlo 21. ledna. Režie: J. Kodíček. Scéna: J. Wenig. – *Choroby mládí*. Přeložila M. Mengrová. Intimní divadlo 17. ledna. Režie: J. Lebl a V. Menger. Scéna: V. Tittelbach

KDO JE TO Ferdinand Bruckner?

A co chce?

Ferdinand Bruckner je jistě především dobrý režisér. Režisér vítězného tažení na světová jeviště. Je kousek mistrovství v tom, jak si zjednal pozornost. Tajemná, neznámá osobnost nového německého dramatika, který se kryje tímto pseudonymem tak neproniknutelně, že jsou vypisovány ceny na jeho odhalení – to dovede zaujmout nejen Berlín, jestliže je to spojeno s jakousi provokativní odvahou, která rozbíjí fetiš měšťácké spravedlnosti a jistotu měšťácké morálky, jestliže je to spojeno s neobyčejnou *aktuálností*.

Ale toto „režijní“ umění Brucknerovo nemá být vyzdviženo proto, aby oslabilo jeho práci. Nemí ve skutečnosti ničím jiným než jedním ze znaků, podle nichž můžeme v Brucknerovi vidět ducha velmi moderního, který si zřejmě uvědomuje cesty vedoucí dnes k jeho cíli a který své modernosti dovede dát konkrétní pronikavý výraz i ve způsobu, jakým svou práci uplatňuje. Domnívám se dokonce, že to pokládá za součást svého divadla. Neboť že by pomýšlel jen na psaní nějaké divadelní hry, a nikoli na to, aby proměnil jeviště v tribunu, to myslím je vyvráceno právě jeho dramatem.

Bruckner je velmi kritický, pokud jde o životaschopnost dnešní scény. Vidí nepohyblivost divadla zabíjenou pohyblivostí filmu a přitom technickou nemožnost vyvážit tento nedostatek dostatečně velkým počtem obrazů. To jej vede ve „Zločincích“ k tomu, že si průřezem činžáku rozdělí nárysnu jeviště v osm polí, jednu scénu v osm malých scén, které střídavým osvětlováním střídavě zasahují

do dramatického děje, vyvolávající jakýsi náhražkový dojem filmu. Vystihuje to fakt, že tři dějství sama *nemohou* být už dramatickým útvarům.

Ale pro Brucknera to znamená zřejmě něco jiného, velmi organicky vyplývajícího z jeho úmyslu. Jeho „Zločinci“ jsou ve skutečnosti jen souhrnem dramatických prvků, jimiž se něco *ilustruje*. „Zločinci“ jsou vlastně *noviny*. Noviny se všemi rubrikami, dokonce i s těmi nejméně poutavými. Mají svou třísloupečnou sensaci: vražda hostinské Kudelkové; mají své denní zprávy: zpronevěřila peníze; utopila dítě; vykradl pokladnu; otráвила se veronalem; mají svou soudní síň: trest smrti; osm let káznice; osvobozen; a mají i svůj úvodník své polemiky: úvodník o pravých příčinách zločinnosti a polemiky o tupé spravedlnosti, o oprávnění regulování porodů, o beztrestnosti homosexuality. Že Bruckner chce udělat ze svého dramatu právě to, a ne něco jiného, o tom mě přesvědčuje dialog starého a mladého soudce a monolog studentův, místa dramaticky mrtvá a nehybná, jaká si dovolí jen autor odhodlaný říci své i s risikem nudy.

Jsou to tedy noviny. Zbývá jen maličkost: určit, jakého směru jsou ty noviny. A to, ku podivu, není lehké. Bruckner říká jasně: jsou to hluboké sociální příčiny, které vedou k zločinu, a každý z nás se může stát zločincem. Ale v důkazech o tom je více freudismu než marxismu a perspektivy jsou temné a beznadějně. Říká také: úžasná kamenná tupost spravedlnosti je zločinnější než sami zločinci. Můžeme sice tušit, že tu autor mluví přímo o měšťácké justici, ale je z toho možno také odvodit jakousi zoufalou obranu vyšinutého člověka proti lidské spravedlnosti vůbec. A konečně říká: takové a takové věci nesmíme trestat, nerozmnožujeme zločin, odstraňujeme jeho příčiny. Jsou tu požadavky revolučního člověka. Ale ani slůvkem není tu naznačena *cesta* k jejich dosažení. Mohl by o ní revoluční člověk tak docela pomlčet?

Proto zůstáváme stát nad pravým úmyslem Brucknerovým. Chce změnu v lidské organisaci. Říká tím, že chce revoluci? Není to jasné a Bruckner, tak tajemný ve svém pseudonymu, stává se méně tajemným jako revoluční maloměšťák, který nedovede – nevěřím, že nechce – jít až do konce.

Je to velký dramatik? Je úžasně aktuální a tak živý, že se mu přítomnost nemění v papír.

Tím jsou nutně jeho „Zločinci“ dramatičtí. Ale Bruckner také čistě řemeslně dovede udělat smělý dramatický dialog. A nenechá jedinou postavu trpně trčet na scéně. To dokazuje ve svých „*Chorobách mládí*“, které ve skutečnosti nedopatřením byly uvedeny u nás dříve než „Zločinci“, neboť dobře je pochopit dovedeme jen jako úsek z jeho druhé hry. Je to úsek velmi speciální a rozhodně němečtější nežli „Zločinci“; mládí tak pokřivené pohlavím je dnes především německá specialita; pro nás byl by musil Bruckner nalézt důkladnější výklad tohoto zjevu.

Dramatikova jevištní zkušenost a účinnost má svůj zkušební kámen v hercích. I smíchovské i vinohradské představení potvrdila pověst, která v tomto směru Brucknera předcházela. V Intimním divadle udělali z „Chorob mládí“ nejlepší večer své sezóny, vykresali rezižně i herecky všechn oheň ze svých sil (paní Buddeusová-Lebllová, pan Vasmuť a zejména pan Škrdlant).

Na Vinohradech bylo ovšem lze pracovat s jiným hereckým materiálem, třeba početnost osob dala na scénu vystoupit nejrůznějším kvalitám. Vznikly z toho výkony opět nestejné úrovně, ale přece neobyčejně vysoké. A dvě skutečná herecká díla: jedno z nepatrné úložky (to je ostatně vůbec vlastnost rolí „Zločinců“) hostinské Kudelkové, již hrála paní Šlemrová, a druhé z centrální – můžeme-li to tak říci – úlohy nezaměstnaného číšníka Gustava. Pan Vávra nejbezpečněji pochopil, co je to Bruckner a co má být jeho Gustav. Suverénní krasavec periferie, profesionální milenec s vlastní morálkou, sestavenou důmyslně podle užitečnosti (vzor: měšťácká společnost), člověk dobrého srdce, spravedlivý a protřelý světem,

chlubný a vzdělaný vzdělaností odloženou od pánů, *veliký typ*.
A tento typ dovedl Vávra vytvořit maskou, pohybem, přízvukem
(jeho píseň) i držením těla.

Tvorba r. V, č. 4, 30. 1. 1930 pod zn. -jef-

Generální zastoupení pro ČSR

Edmond Konrád: „*Nahý v trní*“. Veselohra o čtyřech dějstvích s dohrou. Režie K. Dostal. Výprava Fr. Zelenka. Stavovské divadlo
14. února

EDMOND KONRÁD se obává v divadelním programu, aby snad si někdo nevzpomněl vidět v jeho veselohře vliv Pagnola nebo Acharda. Je to opravdu obava zbytečná. „Nahý v trní“ není ani klasicky dokonalý – jako „Abeceda úspěchu“ – ani lyricky jemný – jako „Marcelina“. „Nahý v trní“ je veselohra druhu těch, jež si pro svůj repertoár vybírá Vlasta Burian. Konrád má generální zastoupení Arnolda a Bacha. Je-li na tom jaká ochranná známka československé výroby, je to dohra, která samozřejmě musí ubrousit zuby tu a tam se objevující satíře – někdy se jí člověk ani při nejlepší vůli vyhnout nemůže – a která musí dokázat, že „dobro vítězí“. Publiku stačily ty čtyři akty. Hercům také. Na takových fraštičkách se vždycky ukazuje herecká virtuosita – a tady se ukázalo, jak skvělý herecký ensemble je k dispozici divadlu, které si s ním neví a nemůže vědět rady. Po herecké stránce (Ed. Kohout, M. Hübnerová, Hugo Haas, Zdenka Baldová) bylo to představení bezvadné, což samozřejmě vrhalo zpětný lesk i na Konráda. Premiéra už byla téměř z polovice naplněna extempory; jak hluboce v úpadku je už měšťácké divadlo, když se de facto mohou herci dobře rozehrát jen v úplné anarchii, bez autora, bez režiséra, proti nim.

Tvorba r. V, č. 7, 20. 2. 1930 pod zn. -jef-

„Postavte nám nové divadlo...“

NA ÚVODNÍM místě třetího čísla „Nové scény“ čtu takové „Jubilejní připomenutí“ Dramatického klubu:

Před pěti lety věnoval prezident Masaryk milionový dar na zbudování nového Národního divadla. Projevil tak nejen porozumění pro význačnou potřebu našeho kulturního vývoje, nýbrž vyjádřil přání, aby byl uskutečněn cíl, jež štědře založil. Bylo jistě presidentovou myšlenkou nejen rozřešit nesnáze vyplývající z dnešní tísně našeho divadelního života, nýbrž *umožnit dnešní generaci příležitost k umělecké spolupráci na vytvoření velkolepého úkolu, důstojného našeho národního rozmachu. V minulém století idea Národního divadla byla z nejšťastnějších koncepcí našeho vlasteneckého usilování a vyvrcholila krásným výsledkem vybudování ušlechtilé stavby, jež zůstane trvale památkem umělecké odvahy tehdejšího pokolení. Věříme, že projekt nového Národního divadla je schopný vyvolat stejně mocné nadšení celého národa a přinést stejně přesvědčivé důkazy naší současné kulturní síly.*

V době příprav k oslavě jeho osmdesátých narozenin připomínáme tento presidentův kulturní program, vyslovující přesvědčení, že jeho přání, aby bylo vybudováno nové Národní divadlo, bude nejen pochopeno v plném smyslu svého neobyčejného významu, nýbrž že bude splněno s jednomyslným respektem, jehož si zaslouží.

Podepsán F. X. Šalda jako předseda Dramatického klubu, Arnošt Dvořák, Jan Bartoš, E. F. Burian, Jiří Karásek ze Lvovic, Jaromír Krejcar, Jaroslav Maria, F. Muzika, Vítězslav Nezval, Jar. Seifert a Vl. Vančura.

Je velmi nepříjemné mluvit vážně o věci, jež je míněna špásem. Ale obávám se, že mi nehrozí taková nepříjemnost, budu-li mluvit vážně o tomto projevu, pestrém názory stejně jako podepsanými osobnostmi. Že tu *opravdu* několik seriosních a rozumných lidí žádá

postavení nového divadla a že ironie není ani v tom, jakého způsobu k tomu používá.

Už příležitost sama je velmi odiosní, daleko více však závěry, jež autorům divadelního manifestu tato příležitost vnuká. Representant kapitalistického státu má „umožnit *dnešní generaci* příležitost k umělecké *spolupráci* na vytvoření velkolepého úkolu, důstojného *našeho národního rozmachu*“. Je to hodně krátká doba, co se velká většina zde podepsaných prohlásila v provolání Levé fronty pro „nonkonformismus“, pro neztotožňování se s buržoasií. A tady máme ten nonkonformismus: *spolupráce na našem národním rozmachu*. Ivan Sekanina v diskusi o „generaci“ mluvil o krizi charakterů. Ale to bychom zle podceňovali dnešní vývoj svých uměleckých kamarádů, kdybychom se domnívali, že takové skoky ze záporu (nebo lépe: z lhostejnosti) ke kladu jsou výsledkem jenom nějaké krize charakterů. Ukazuje to právě citovaný projev. To je přece hotový, bezvadný názor, mluví-li se *dnes* o národním rozmachu.

Vidíme jej někde ve skutečnosti? Je 400.000 nezaměstnaných důkazem hospodářského národního rozmachu? Nebo snad jde o rozmach politický, o velké politické koncepce doma (3896 politických vězňů za rok 1929) nebo za hranicemi (reparace)? Nebo máme vidět v *oficiálním* vítězství „Plukovníka Švece“ rozmach kulturní?

Národní rozmach není; ale píše se o něm – nikoli v orgánech trustů a kartelů (ty samozřejmě upřímně mluví o krizi) – ale v Právu lidu, v Českém slově, Národním osvobození a ve všech těch listech, jichž určení je jiné než být zrcadlem skutečnosti. A nyní tedy také v „Jubilejním připomenutí“.

Není rozmachu – ale kde je vůbec národ v tom smyslu, jak se zde o něm mluví? „*V minulém století,*“ dí projev, „*idea Národního divadla byla z nejšťastnějších koncepcí našeho vlasteneckého usilování...* Věříme, že projekt nového Národního divadla je schopný vyvolat *stejně mocné nadšení celého národa...*“ Víra prý hory

přenáší, ale tohle je víra, která přenáší celou zeměkouli o dvacet tisíc denních obrátek zpátky do dob dávné minulosti české buržoasie.

Kdepak je dnes ten národ, který sobě stavěl Národní divadlo? Kdepak jsou dnes ty ševcovské vlastenecké spolky, které s nadšením odváděly krejčary z páru bot na postavení chrámu národního umění? Není jich. Jsou tisíce dřených a vyhazovaných ševcovských dělníků a jeden Baťa. Kdepak jsou ti drobní živnostníci a řemeslníci, kteří hospodářsky reprezentovali národ? Není jich. Jsou tisíce kráchujících a zkrachovaných hokynářičků a jeden dr. Preiss. „Národ“, ty střední vlastenecké vrstvy minulého století, prodělaly proces, jemuž se říká *proletarisace*. Dnes vůbec nikomu nemůže být tajemstvím, že takový proces existoval a existuje a že každým okamžikem jen zvyšuje své tempo.

A takoví proletarisovaní maloměšťáci tuze neochotně tvoří národ, jaký by chtělo vidět „Jubilejní připomenutí“. V jejich kapsách nezvoní krejčary, z nichž by mohl vyrůst milion. Milion? Ó, pan dr. Preiss, pan Baťa, proč ti by nedali milion na Zlatou kapličku, jež by nesla titul „Baťa sobě“. Budou to špinavé peníze, ale bude to milion. Bude to příspěvek na nové „Národní“ divadlo. Nové „Národní“ divadlo bude postaveno.

Ale teď by si měli autoři „Připomenutí“ připomenout alespoň technickou stránku věci, když sociální předpoklady nového divadla jsou pro ně tak snadno řešitelné (ačkoli to ovšem spolu velmi úzce souvisí). *Jaké* bude to nové divadlo? Bude to budova připomínající svou ušlechtilostí „trvalý“ památník umělecké odvahy pokolení minulého století? Bude to amfiteatr? Bude to komorní scéna? Je přece nutno si postavit takovou otázku a řešit ji: takový a takový je nový režijní styl – nové divadlo samozřejmě musí odpovídat tomuto režijnímu stylu. Ale je nový režijní styl? Je vůbec nějaký režijní styl v měšťáckém divadle? Před několika lety, když byla po prvé vyslovena „potřeba“ nového divadla, měl svaz *moderní* kultury „Devětsil“ ještě tolik jasnosti v těchto otázkách, že odpověděl jednomyslně: *Ne!* Dnes titíž Devěsiláci podepisují manifest *pro*

stavbu nového divadla. Ne nějaké revoluční scény experimentální. Ne dělnického divadla. Ale *národního* divadla.

Není snad zatím nebezpečí, že budou vyslyšeni. Ale to také není už nejdůležitější.

Nejdůležitější je fakt, že se několik representantů moderního umění vysloвило *takto pro nové Národní divadlo*. Je to jedna z nejnázornějších ukázek vývoje. Jejich i toho „moderního ducha“, jež reprezentují.

Tvorba r. V, č. 9, 6. 3. 1930

„Ostrov Dynamit“ v Osvobozeném

Jazzová revue o sedmnácti obrazech. Autoři Voskovec a Werich.

Hudba: Jaroslav Ježek

VOSKOVEC a Werich standardisují své revue: „Ostrov Dynamit“ je v podstatě týž nápad, táž vnitřní skladba jako „Fata Morgana“. Mění se jen prostředí, resp. – neboť mluvíme o divadle – mění se jen kulisy. Ale tímto faktem, který je tuze samozřejmý tam, kde se žádá přílišná produkce, nelze proti jejich nové revui operovat. Naopak: tohle je daleko spíše potvrzením *nosnosti* jejich vtipu, typu jejich vtipu. Neboť tato revue není působivá o nic méně než „Fata Morgana“. Má-li proti ní nevýhodu přímé posloupnosti, přímého příbuzenství po meči i po přeslici, má také přednost pokročilejší existence. Je totiž *stavebně* nepoměrně dokonalejší než „Fata Morgana“, daleko vyváženější, s propracovanější stupnicí účinnosti až k závěrečnému „bouráku“: parodií na „Malého gigola“ a finále „Happy endu“.

Fakticky ovšem má „Ostrov Dynamit“ i jiné odlišnosti od své předchůdkyně. I jako autoři i jako herci měli oba – Voskovec i Werich – příležitost přesvědčit se, že, působivost jednotlivých čísel je v přímé souvislosti s velikostí účasti na současnosti, na životě. Že to jejich „ze všeho si dělat legraci“ je určitěji ohraničeno. Kdyby to byli nevycítili autoři, vycítili by to jistě herci. Nenašli ovšem odvahu nastavit křivé zrcadlo přímo skutečnosti – jako ve Vestpocketce (já vím, že už je to i směšné i marné stále na ni vzpomínat), ale nastavili je aspoň nejživotnějšímu odrazu skutečnosti – filmu. To, co bylo ve „Fatě Morganě“ jen útržkem, to je zde základem práce. V závěru dokonce to už není jen odraz, neboť „happy end“, šťastný konec, je neměnný požadavek maloměšťáka, a to, co zde Voskovec a Werich z něho udělali, to je právě ten dadaistický rozklad, který se ve „Fatě Morganě“ nevyskytoval.

Dobrá stavba této revue – na premiéře v první části poněkud rozvleklá – ukázala se i v tom, jak bylo možno plně využít

hereckého ensemblu a jak ten ensemble také plně dokázal svou kvalitu.

Rudý večerník 14. 3. 1930 pod zn. -jef-

Druhé křivé zrcadlo

Voskovec, Werich, Ježek: *Ostrov Dynamit*. Jazzová revue.
Osvobozené divadlo, březen–květen 1930

PO „FATĚ MORGANĚ“ je „Ostrov Dynamit“ opět velmi patrně přimknutí k *dada*, o jehož sociologický výklad jsem se pokusil právě u případu Faty Morgany. Osvobození mají ostatně tak mocný a živý styk s obecnstvem, aby pochopili, v čem je jejich práce úspěšná. Je to zároveň jejich *raison d'être*, zbývá konstatovat nám.

Při tom ovšem zůstává tu jasně vyznačena stopa období, v němž „tato nová revue“ vzniká. Ostrov Dynamit už není ve svém celku přímý odraz skutečnosti, je to *odraz odrazu*, dadaisticky křivé zrcadlo přistavené v groteskním úhlu k jinému zrcadlu, také křivému, ale s úmyslem konstruktivním, nikoli destruktivním. Nemůžeme ani na okamžik pochybovat, že toto první zrcadlo je *film*. Film je dnes živitelem divadla vůbec, právě proto, že to je stále nejživější produkt měšťáckého umění, i když to umění budeme dávat do uvozovek. Pro Osvobozené divadlo má význam jen touto svou živostí. Ne, že by z něho tvořilo jako ostatní divadla, ale že na něj může reagovat.

A tak je tu Ostrov Dynamit jako zrcadlo přistaven k „Bílým stínům“, křiví jeho zdánlivou tendenci proti imperialismu, dadaisticky zvrací jeho úpravnou spravedlnost – ale přitom (a to je právě největší plus Ostrova Dynamitu) má dosti času, aby kolem tohoto prvního zrcadla dodávajícího mu své paprsky zachytilo i několik přímých paprsků skutečnosti. Myslím tu na příklad na figuru českého kolonisty-vykořisťovatele (jmenuje se Thomas Batha a říkají mu báťuško, báťo), v němž je chamtivost karikována malostí a omezeností, nebo na závěr revue, který devíti svatbami uvádí úplně ve psí „happy end“. A „happy end“, šťastný konec, je jeden z nejhouževnatěji kladených požadavků maloměšťáka!

Největší úspěch v této revui má parodie na šlágr „Smutný gigolo“. To je velmi poučné. Je to úspěch opravdu snadný, bez velikých nákladů iniciativních, jen technicky vypracovaný, ale je to

bouřlivý úspěch. Voskovec a Werich se tváří, jako by jim takové nevalné nároky obecnstva přistřihovaly křídla. Ale hned na to úspěch „happy endu“, který *není* laciným úspěchem, může je přesvědčit o tom, že nároky jejich publika nejen nejsou nevalné po stránce vynalézavosti, ale jsou i veliké po stránce *živosti* jejich práce. A Smutný gigolo je jim živý přes to, že se tu Voskovec i Werich vlastně opakují.

„Ostrov Dynamit“ ještě více než Fata Morgana ukázal technickou úroveň Osvobozeného divadla. Není to už divadlo chudé, ale nemá také k dispozici všechny technické vymoženosti, jimiž si pomáhají ostatní jeviště, a nemá také dosti prostředků pro „lanaření“, přetahování herců, jež se stalo oblíbeným východiskem z nouze velkým scénám. A přesto – také správněji: právě proto, že to nepotřebuje – je Osvobozené fakticky na takové technické výši jako žádná z velkých oficiálních scén u nás. Platí to o všech složkách, které spolupracují na jevištním výrazu. Mohl bych mluvit jen jako laik o Ježkově hudbě a o Jenčíkových girls, které se nestaly bezduchou sensační dekorací, jak tomu bývá vždy v měšťáckých revuích, nýbrž skutečnou součástí uměleckého účinku. „Ostrov Dynamit“ dal jim jasně vyniknout v této funkci jako pevně zařazeným členům ensemblu.

Ensemble! Ne herec – star a pozadí. Ale opravdu celý ensemble je tu ve hře. Voskovec a Werich (ačkoli je Werich tvárnější) sami se poněkud zastavili ve svém *hereckém* vývoji. Standard výrazu má někdy nebezpečný sklon k stagnaci. Nevím, cítí-li to oni sami, ale vím, že se rozehrávají znovu právě tam, kde úplně porušují svou izolaci dvojčat v souhře s ostatními. V tom je „Dynamit“ neobyčejně velký pokrok. Vidíme tu v plném uplatnění Grusse, Skřivana, Nálevku, Rádla, Trégla, Bártů, vytvářející ne pouhou roli, ale zvláštní *typ*, přesně zařazený do celku. Platí to zejména o Grussovi, Skřivanovi a především o Tréglovi, jejichž humor má *styl*. Souhra hereckých typů, úplně vypracovaných, je něco, co se na rozkládajících scéně měšťácké už nemůže objevit. Tam se vždycky hraje na úkor

někoho. V Osvobozeném v této nové revui ne. (Můžeme si všimnout, že tu byl na př. Ferenc Futurista prvkem rozkladným.) Osvobozené si ještě zachovává – naopak: uplatňuje takovou hereckou souhru.

Je to zjev velmi vzácný. Ale musíme si uvědomit, že celé Osvobozené divadlo tak, jak se ukázalo znovu v „Ostrově Dynamitu“, je vzácný zjev. Tak pozdní květ dadaismu se už jinde nevyskytuje. Ale nemýlíme se, jestliže konstatujeme přímou souvislost tohoto zjevu s někdejší výjimečným postavením tak zvané proletářské poesie u nás a s tím vším, co vedlo cest nejmladší české umění v mnoha případech opravdu k svéráznému vývoji.

Tvorba r. V, 27. 3. 1930 pod zn. -jef-

Zahájení divadelní sezóny

Burianovo divadlo

Z FRANCOUZŠTINY přeložená fraška „Utopil se Čurila“ dostala úpravou Longenovou trochu pražského vtipu, ale nezapírá přesto nijak své špatné kvality. Může existovat jen na Burianově scéně, což je poklona pro tuto scénu, ale musíme říci, že také pochybná. Jen málo, velmi málokdy mají tu tak šťastnou ruku ve výběru, aby se nemusilo opakovat: zachraňuje to jen Burian. Loňského roku pokusil se Burian dokázat, jaký je herec. To byla zbytečná námaha. Ví se to. V téhle frašce na začátku sezóny však prostě jen zachraňuje – nic víc. Zachraňuje svým přirozeným humorem, svou neobyčejnou schopností proměňovat scénu každou minutu v jinou, v operu (melodram), v cirkus (opičí scéna) atd. a má k tomu výborné pomocníky v Plachtovi a Emanu Fialovi. Obecenstvo se směje. To je v pořádku. Ale je to tuze, tuze málo na to, *jak* může právě Burian rozesmát.

Rokoko

STRACH z „politisování“ divadla je přece jen daleko slabší než skutečnost, že i měšťácké divadlo chce žít, a chce-li žít, že se nemůže vyhýbat životu, jaký je mimo ně. Na začátku této sezóny dokazuje to Rokoko a Osvobozené divadlo. Intelektuální obratnost Voskovce a Wericha dovede z toho vyklouznout nakonec špásem. Rokoko je těžkopádné, neobratné, primitivní: utopí se ve svém zmatku. Je to velmi špatné divadlo, co nám prezentuje nová hra Rokoka „Kdo bude diktátorem“. Nemá ani vkus, ani vtip. Ale je příznačné tím, jak chce odpovídat na současný společenský stav. Kdyby to bylo jen trochu jasnější, mohli bychom říci, že je to čistý fašismus. Je tu všechno, čeho je k tomu třeba: i sociální demagogie i působení na maloměšťácké vrstvy i these o čistotě a vládě silné ruky počestného maloměšťáka nad nespravedlivým buržoou – jen konečný povel

k tomu chybí, jen organisace. A pravděpodobně i bude chybět dál. Neboť tady jsou jen ti, kdož se dají vést, kdo cítí jasně, že je tu stav, v němž už dál nelze jít, krise, z níž je třeba nějak vyjít – oni jen nevědí jak. Mluví o revoluci, o fašistické diktatuře, smějí se křečovitě a zoufale. Špatné divadlo, zajímavé jen svým zmatkem.

Jediný klad: Ferenc Futurista s vysokou úrovní komiky, prostý své někdejší surovosti, schopný silného účinku a odvahy (balada „Já a můj pes“).

Tvorba r. V, č. 36, 11. 9. 1930 pod zn. -jef-

Za pět minut dvanáct?

Sever proti Jihu. Válečná revue v Osvobozeném divadle, září 1930

CECIL B. DE MILLE natočil film, jemuž dal název „Dynamit“. Nalezl krásný herecký typ pro svého havíře, udělal několik dobrých fotografií, postavil začátek jakoby z třídních rozdílů – jste odhodláni v titulu vidět jakýsi symbol: dynamit třídní nenávisti. Nakonec se však vyjasní: nejde žádný symbol, dynamit je tu jen proto, aby dokázal, že nejmizernější měšťácký floutek je statečný chlap a že o třídách vůbec nemůže být ani řeči. To je americký film. Typický.

Voskovec a Werich napsali novou „válečnou revui“. Nalezli si skvělé herce, udělali pro ně několik znamenitých vtipů, postavili na scénu nejpevnější ze svých revui – a v jejím aktuálním podtitulku „válečná“ jste ochotni vidět dobrou daň nejaktuálnější otázky dneška. Snad to ani nebude Sever proti Jihu. Snad je to dokonce důmyslná záměna „Západu proti Východu“. Nic takového. Ukáže se nakonec, že je to jen žert a že celá válka je jen problém zručného ulejvání. To je Osvobozené divadlo.

Po tom všem, co jsme dosud viděli, můžeme už také říci: typické. Je to ovšem daň válečnému nebezpečí. Cecil B. de Mille stejně jako Voskovec a Werich cítí – řekněme, že to nevědí – docela dobře, co je „ve vzduchu“. Berou materiál z nenávisti a války – Cecil B. de Mille však proto, aby všecku nenávist slil do konvičky lásky, Voskovec a Werich proto, aby ze všeho válečného zabíjení udělali zábavičku, zábavičku tak směšnou, že není ani nebezpečná.

Vem čert Cecila B. de Milla! Ale méně rozhodně dovedu tohle říci o Voskovci a Werichovi, ačkoli už to patrně není jenom logické. Ti dva *mohou* něco jiného. Vidíte to i v tomto „Severu proti Jihu“. Jeho základní vtip: porážka veškeré dosavadní historie, jež nezná z minulosti, co není důkladně zbarveno krví války, smích z ubohé slavnostnosti národních žvanilů, jejichž „historická slova“ zaznamenávají tytéž dějiny, jež se nepokládají za kompetentní

zaznamenat jejich životní „maléry“, ať se jmenují výprask nebo korupce.

To je v Severu proti Jihu provedeno důkladně a důsledně. A není tam jen komický blesk reflektoru na tuto tupost národních hrdinů. Je tam i vojácká podlost i počestná omezenost nejvyšších šarží. Je tam i šibeniční suverénnost černošského otroka, který s výše širokým rozhledem přehlíží budoucnost pracujícího člověka. („Osvobodí nás. A co z nás bude? Dělníci! A co nás čeká? Krise, nezaměstnanost, sociální pojištění...“)

V tom všem můžeme vidět jakýsi stupeň odvahy. Zejména v takovém zesměšnění státních representantů, jako je Grant nebo třeba i jiný, neméně prázdně mluvící president.

To udělali autoři Voskovec a Werich – pro Nedbala, pro Prchala, pro Trégla, pro Vnoučka, pro celý soubor – jen pro sebe ne. Sami jako herci naopak napjali všechny své síly, aby převrátili tuto odvahu v pravý opak. Jejich postavení v revui: neutrálové. Skutečný význam: *neutralisovat* všecko, co bylo více méně jasně řečeno jinými ve hře. Oni se scény, jakoby ex post, narychlo dávají jiný smysl výroků svých lidí a na konec doslova *překřikují* všecko, co o válce řekl jejich prolog, co do jejich revue zaneslo dnešní aktuální válečné nebezpečí. Překřikují to ideologií svého finále, podtrženého sborem, orchestrem, reflektory, režii: Válka je směšná. Válka je hloupé, nezábavné nedopatření. „*Kdyby každý z nás byl neutrálem, nebyla by válka, byl by mír!*“

To je resultát celé této „válečné revue“. Není, absolutně není možno věřit v takovou politickou ignoranci Voskovce a Wericha, aby snesla tuto ideologii. Není, absolutně není možno, aby tento resultát – který nelze vysvětlit žádným vtípem a který je pronášen velmi vážně – vyplynul jen z neuvědomění jeho autorů. Ne, to je právě naopak velmi jasný a uspěchaný projev bázlivosti, a nota bene bázlivosti před vlastní odvahou. Proto se tihle neutrálové po celou revui baví těmi „nejčistšími“, úplně lartpourlartistickými vtipy, jež nakonec činí jejich vystupování nejnezábavnějším.

Voskovec a Werich se ztrácejí. Fakticky už nejsou nositeli Osvobozených večerů. Je to v pořádku, pokud tu jde o uvědomělé potírání star systému a vytváření souboru vysoké úrovně. Ale Voskovec a Werich se dostávají pod tuto úroveň. Mají opravdu znamenitého *Vnoučka*, který udělal z jejich nápadu přeživoucí figuru zženštilého, malicherného a sympatického Buffalo Billa. Mají *Nedbala*, který vysoko vyrostl na brněnském divadle, mají styl *Tréglův*, mají *Prchala* a dva tajemné představitele *Šárky* (starý nápad, provedený s bezvadnou novotou a dokonalostí), ale oni sami jsou daleko za tímto souborem.

Najdete rychle příčinu toho: jsou neživí. Jejich vtip je tu jako kus papíru. Smích pro smích se vyčerpává. Není ničím oplodňován. Ničím novým zásobován. A nakonec vyznívá úplně hluše taková historie kotvy a provazu, zatím co několik slov černocho Jupitera vyvolává plně pochopení.

Před Voskovce a Wericha jsme stavěli otázku při jejich „Fatě Morganě“ takto: budete zatlačeni buď do pozadí – nebo do popředí reakce. „Sever proti Jihu“ postavil před ně tuto otázku sám a naléhavěji. Snažili se jí uklouznout, říkajíce jako autoři věci, jež jako herci zamlouvají. O to ostřejší je však jen rozpor a jasnější otázka. Nelze uniknout. Voskovec a Werich nemají odvahy. Ale kolísat dnes je nebezpečnější než včera. Pokus, který udělali se „Severem a Jihem“, i *jim* to přece ukazuje dostatečně názorně.

Soudruh Krejčí, referuje v „Rudém večerníku“ o této revui, vyslovil podezření nebo naději, že se snad najdou – „za pět minut dvanáct“. Nevím opravdu: je to podezření nebo naděje. Je v tom právem možno vidět obojí. Cítíte, jaké místo může zaujímat takové Osvobozené divadlo ve svém dnešním složení. Zdá se vám, že to chápou i Voskovec a Werich. Přesvědčují vás, že nikoli. Je to bázeň. Vyčkávání. Kasovní produkce. Americký film.

Je to kousek kamarádství, upozorníme-li, že v tempu dnešního vývoje je velmi riskantní počítat s posledními pěti minutami. Je dokonale možno zmeškat.

Tvorba r. V, č. 38, 25. 9. 1930 pod zn. -jef-

Fixl – pamflet

Klabund: „*Láska na venkově*“. Veselohra o třech dějstvích. Přeložil Menger. Režie G. Hart. Komorní divadlo v Praze

KLABUND napsal hodně špatnou veselohru, k níž si za podklad vzal různé veselé historky ze sovětských manželství, jež znal *jen* z těchto historek. Špatných veseloher bylo už napsáno na tisíce. Špatných veseloher ze sovětského života už také nemálo. Bylo by tu možno jen zaznamenat, že se měšťáctí veseloherní autoři odvažují dělat pamflety už jen na Sovětský svaz, protože všechny kapitalistické státy jsou chráněny i před nimi buržoasní censurou.

Ale v Praze hráli Klabunda jen na 60 procent. To ostatek, to byl pan Gabriel Hart. Měl jsem příležitost *srovnat originál a dokonce i český překlad* s komorním představením. Několik stránek srovnání stačí úplně k tomu, abychom poznali, že všechno to, co bylo nejhrubšího v „humoru“ Klabundově, nalezlo zalíbení v očích pana Harta, a co mělo alespoň stopu skutečného humoru, skutečné úrovně, to bylo ihned dovedeno do nejnižších mezí hrubosti a takového nevkusy, že je to nebezpečné normálnímu žaludku. Je ovšem jisto, že by si pan Hart nikdy nedovolil smáchnout takový rejstřík lascivnosti, kdyby se mohl domnívat, že tady jde o jinou zemi než Sovětský svaz.

Ale pamflet na SSSR? Ach, jaká volnost pro „tvůrce“! A pan Hart si tedy zatvořil. Není to ovšem pamflet. Je to krchov lidských odpadků bez dobrodiní splachovacího zařízení.

Tvorba r. V. č. 50, 24. 12. 1930 pod zn. -jef-

Paradox Oskara Nedbala

24. prosince večer měly radiostanice v ČSR zvláštní vložku: mezi vysíláním zvonů a štědrovečerními koledami hlásili hlasatelé, že robustní tělo Oskara Nedbala se roztráсило o záhřebskou dlažbu. Příčina sebevraždy: zádumčivost a stupňující se nervosa.

Ale také zádumčivost má své příčiny a nervosa člověka má vždycky hluboké kořeny mimo něj. Ten obtloustlý a nervosní muzikant neměl ve své podstatě nic ze zádumčivosti, nic z trudnomyslnosti. Vyšel z hudebních studií dobývat úspěchů a toto odhodlání sršelo z něho na všechny strany. Měl v sobě několik různorodých vlastností, jež se střídavě uplatňovaly: byl odvážný a opatrný, lehkomyšlný i vypočítavý. Dovedl spojit dobré nadání s obchodní kalkulací na jistý zisk a bývaly chvíle, kdy ve vážném uměleckém rozhovoru s ním jste nerozeznali, mluví-li tu přesvědčený umělec nebo podnikavý šéf reklamního oddělení.

To, že Nedbal byl obojí, to mu způsobilo mnoho nepříjemných chvil. Měl bohaté hudební motivy, jež upravoval na záživnou lehkost, měl jako komponista plány na symfonie a opery, z nichž mu jeho obchodní duch dělal odbytné pantomimy a operety, učil se z muzikálnosti českých venkovanů a šel si pro kariéru do Vídně a vždycky to znamenalo podnik a vždycky na tom spíše prodělal, než vydělal. Jeho prohlášení se za rakouského vlastence v tom období války, které už mu mohlo jasně ukázat vratkost tohoto podniku, mělo pro něho velmi smutné následky, neboť mu to uzavřelo cestu zpět na místa, kam patřil: on, jehož nejsilnější vlastnosti určovaly k řízení velkého filharmonického tělesa, byl vyřazen z konkurence, byl nadlouho vyřazen z hudebního života v ČSR vůbec a právě především jako dirigent, až mu česká buržoasie dovolila uchytit se na Slovensku. Ne jinde. V tomto svolení při tom válečném poměru k němu odrazil se především *její poměr ke Slovensku*.

A celá další historie Nedbalova až k jeho sebevraždě je především historií Slovenska, konkrétně: bratislavského divadla

jako hlavního divadla – *slovenské kolonie*. Dnes je velmi poučné číst nekrology o Nedbalovi v českých buržoasních časopisech: Píší o jeho uměleckých neúspěších, o jeho sklonnosti k sebevraždě, o dědičné náchylnosti, dokonce i o nešťastné náhodě, píší to naléhavě, urputně, neboť jsou nuceny zamluvit nejvlastnější příčinu: úžasnou finanční krizi, hospodářský úpadek bratislavského divadla, jehož všecka tíže ležela na Nedbalovi. Nedbal byl jí dost dobrý *jen* pro Slovensko; a pro Slovensko byla dobrá také nejžebračtější subvence (bez níž se už dávno měšťácké divadlo neobejde). Ještě v době, kdy vynakládala buržoasie těžké peníze na svá divadla v Čechách i na Moravě, ještě v té době mohlo se mluvit o almužně v případě Bratislavy. Od té doby však začala buržoasie zvolna v rozkladné panice házet přes palubu své tonoucí lodi i svou vlastní divadelní representaci (zachovává si ještě Prahu) a v tom okamžiku samozřejmě první padalo divadlo bratislavské, jež pro ni nebylo ničím jiným než divadlem *koloniálním*.

Nutno konstatovat, že se Nedbal rval dlouho. Ale nakonec prohrál. Musil prohrát, neboť to byl *politický* boj, který ve skutečnosti vedl. Padl v něm. Můžeme připočíst všechna vzrušení neúspěchů a marných snah uměleckých – vždycky to budou jen podřadné motivy jeho smrti vedle jednoho hlavního: skončil sebevraždou jako obchodník v tísní. A tu je největší paradox jeho smrti: on, vyobcovaný z „národa československého pro rakušáctví“, stal se v hluboké skutečnosti obětí boje národního osvobození Slovenska od vlády české buržoasie.

Tvorba r. VI, č. 1, 8. 1. 1931 pod pseud. Jan Bárta

Burian se přestěhoval

JE TO velmi zajímavý vývoj, který prodělalo Burianovo divadlo: od provisorní scény v nevhodném sále pražského centra s primitivními technickými prostředky do skutečného divadla mimo centrum, na Smíchově, do divadla s technickými prostředky ne příliš zvětšenými – až konečně k té moderní bohaté scéně opět v centru Prahy, zařízené se vši dokonalostí a s – luxusem.

Burianova živá komika, která rostla *v přímém kontaktu s obecnstvem*, z jedné úrovně s ním, stává se dnes opravdu luxusem. Odpovídá to zoufalé touze Burianově: stal se *oficiálním*. Zatím jen svým divadlem. Z toho bychom ovšem mohli odvozovat málo, kdyby tu ten fakt stál sám o sobě. Ale všechny ty pokusy, jež Burian dělal se svým komickým uměním, aby dokázal na poli, jež mu nepatří, že je herec, všechny ty pokusy jsou nyní generálními svědky. Byl by zřejmě šťasten, kdyby se mu podařilo jednou hrát tak, aby publikum plakalo – ne proto, že mu to vnitřně víc odpovídá, ale proto, že se mu to zdá vážnější a váženější.

Burianovo první vystoupení ukazuje, jak se dostává *pod* obecnstvo, protože se domnívá, že zde ve vyšším stylu stavby má i vyšší styl publika. Má ve svém Lemlíčkovi skvělé vystoupení, má scény vysoké komiky, klasické projevy (jeho přijímání peněz od Sherlocka Holmesa), ale přitom přece jen neustále hledí dolů do hlediště: co tomu říkáte, vy, vzácné obecnstvo na vzácných sedadlech, jsem či nejsem herec, jsem či nejsem herec hodný státní ceny? Neuvědomuje si to, co kdysi bylo u něho nazváno „lidovostí“ jeho komiky, a vrcholí svého Lemlíčka řečí dokonale nelidovou.

„Lemlíček“, divadelně zpracovaná rodina Vavrečkova, stojí hodně hluboko pod svou knižní předlohou. Nutno přiznat, že i Burian sám i tentokráte *celý* soubor nízkou úroveň textu zvyšují a že dosahují znamenitého představení.

Tím hůře, mění-li se veselí Burianova divadla v oficiálnost
a v luxus.

Tvorba r. VI, č. 2, 15. 1. 1931 pod zn. -jef-

Stránka do dějin: plzeňské divadlo

BYLI bychom ještě velmi milosrdní, kdybychom případ plzeňského divadla nazvali jedním z největších kulturních skandálů nejen ČSR, ale kapitalistického světa vůbec. Jde tu o něco víc. Jde tu o případ, v němž jsou shrnuty znaky nejhlubší hospodářské krise, znaky proletarisace středních vrstev, znaky rozkladu měšťácké kultury, znaky vzrůstající bojovnosti a samozřejmě i znaky toho, co nemůže chybět nikde tam, kde jde o boj vykořisťovaných; znaky aktivity sociálně demokratických špiček *proti* boji, *proti* vítězství bojujících.

Plzeňský případ je snad nejnázornější ze všech, jež budou zaznamenány v historii našich dnů. Není ovšem jediný. Podíváme-li se jen v Československu na „kulturní vývoj“ od doby předválečné, zjistíme, že pro potřeby osvobozené buržoasie vznikla všeho všudy jen *dvě nová operní tělesa* – v Olomouci a v Bratislavě, ale zato *osm operních těles už zaniklo*. A co ta dvě nová, jež vznikla? Nedávná sebevražda Oskara Nedbala ukázala velmi jasně katastrofální situaci v Bratislavě a Olomouc podle všech známek bude v době velmi blízké napodobovat do všech podrobností Plzeň. Uvažuje se již také o tom zrušit olomouckou operu, což by mělo být zároveň východiskem z nouze pro divadlo ostravské a bratislavské, která by střídavě v Olomouci hostovala. Divadla jsou zavírána – v Československu, v Německu, ve Francii – tak, jako jsou zavírány továrny. A tak jako před vraty továren stojí dnes před slavnostními vchody do divadel tisíce nezaměstnaných herců, hudebníků, technického personálu. Československý svaz herectva přiznává nejsmutnější perspektivy: podle všech dosavadních skutečností bude v příštím roce téměř 50 procent jeho členstva bez zaměstnání.

Ovšem: je rozdíl mezi zavřenou továrnou a zavřeným divadlem. Prerůstá-li hospodářská krise kapitalismu v krizi politickou, je hospodářská krise divadel (i jiných kulturních institucí) už *projevem*

této *politické* krise. Měšťácká divadla už dávno nemohou existovat bez subvencí ať státních nebo obecních. Subvence udržovaly při životě to, co se rozkládalo čtvercem rychlosti rozkladu měšťácké společnosti. Ze všech umění je divadlo nejcitlivější na rozpadávání řádu – subvence měly je udělat necitelnějším. I při všech výborných hereckých kvalitách, jimiž měšťácké divadlo může u nás disponovat, bylo zcela jasno, že subvence jen galvanisují mrtvého. A buržoasie galvanisovala mrtvého, neboť to je pro ni *politická* otázka, má-li divadlo, má-li divadelní reprezentaci a tribunu.

Ale dnes jsou divadelní subvence omezovány. Nebo už nepostačují. A vládní pokladna už se neotvírá na kouzelné heslo „representace“. Měšťák nehodlá nalévat med do odkvétajících květů, schnou-li kořeny jeho řádu. Dnes už ve frontě u pokladny subvencí není místo pro divadla, neboť se tam tísní krachující banky a továrny, omezující výrobu pod minimum. A když divadlo, tedy „divadlo hrůzy“, divadlo v brdských lesích, kde jeden den „trommelfeueru“ přijde draž než všechna divadla dostávající podporu na hubené herecké gáže. Dobrý kanón je dnes otázka, v níž je pro buržou víc života než v dobrém hereckém souboru.

K této skutečnosti přistupuje ještě další důvod kritického stavu divadel. Užívala-li těžká buržoasie divadla jen jako nástroje pro zdůraznění moci, tvořily střední vrstvy dlouho skutečnou masu divadelního obcenstva, pro niž tu bylo toto zdůrazňování a která svými penězi do velké míry pomáhala je udržovat. Tyto střední vrstvy prodělávají rychlý proces proletarisace, hospodářská krise hází je hluboko pod úroveň, v níž si zvykly žít, není peněz na věci důležitější, než je pro ně divadlo.

Postup divadelní krise je ovšem pomalý, vleklý. Na plzeňském případě mohli bychom studovat jeho kolísání, výkyvy jednou nahoru, po druhé dolů, ale nakonec vždy hlouběji a hlouběji. Toto kolísání, končící vždy sestupem, trvalo již několik let. V produkci se odráželo snižováním umělecké úrovně, ve vnitřním složení nepravidelným vyplácením (až na konec nevyplácením) gáží divadelním zaměstnancům.

K prvnímu velkému projevu krise došlo v listopadu 1930, kdy členové plzeňského divadla sáhli až k demonstračnímu průvodu a po prvé pohrozili stávkou. Starosta města, sociální demokrat Pik, se zalekl této hrozby a několik vřele pronesených slibů nakonec upokojilo herce tak, že přijali polovinu svých gází za dostačující důvod k tomu, aby nevstoupili do stávky. Ovšem připomněli podnikateli – plzeňské divadlo je městem pronajato soukromému divadelnímu podnikateli, vystupujícímu ve formě sdružení (v tomto sdružení je také na př. čs. vyslanec dr. Veverka) – tedy: připomněli podnikateli, že dělají poslední ústupek.

16. ledna 1931 měla být vyplacena gáže na leden. V pokladně nebylo ani haléře a nebyla nijaká naděje na zlepšení. Členové divadla postavili požadavek: buď do dvanácti hodin v poledne budou jim vyplaceny gáže – nebo „se nehraje“.

Toho dne byla zkouška na Novákovu „Lucernu“. Zkouška byla v plném proudu. Tlouklo dvanáct hodin. Nástroje v orchestru nesouladně zmlkly, herci odešli ze scény, technický personál se oblékl a všichni do jednoho opustili divadelní budovu. Tak klidně a rázně, jako by odcházeli na oběd.

Ale „oběd“ se prodloužil. Déle než čtrnáct dnů trvala stávka v plzeňském divadle. S pevnou solidaritou stáli členové divadla ve stávce přes to, že veliká většina z nich byla vydána všem nesnázím a útrapám, které provázejí každého bojujícího proletáře. Déle než čtrnáct dnů trvala tato stávka přes to, že členové divadla měli „sympatie veřejnosti“ a že jejich požadavky jsou tak spravedlivé a tak samozřejmé, že se zdálo, že musí být vyřízeny v několika hodinách. Nebyly vyřízeny a nejsou vyřízeny ani nyní, kdy píšeme tento článek a kdy plzeňští herci již *přerušili* svou stávku. Výslovně píšeme: přerušili. Neboť každý den přináší změnu v situaci a plzeňský boj není ještě zdaleka u konce.

„Bos chodí ten, komu celá ves boty kupuje“ se uplatnilo i zde. Kdekdo dělal, že se o herce a vyřízení jejich sporu stará, a o hojnost „dobrých rad“ nebyla nouze. A výsledek: že herci jsou bez gází. Stát prý nemá (řekli jsme již proč), země také ne a obec, která je vlastním

majitelem divadla, prý nemůže už dále překročovat rozpočet. Poslední podnikatel, který je přímým účastníkem na této krizi, prohlásil s neobyčejným klidem, že jemu na tom nezáleží, bude-li se hrát nebo nebude, a ku podivu, právníci vískali celých čtrnáct dní zákoník, než našli důvod, jak dostat tohoto podnikatele z divadla.

Nejzajímavější úlohu hraje v tomto boji – *plzeňská radnice*. Dnes už domácí po Plzni heslo, že místo v divadle hraje se komedie na radnici. Na radnici, která má sociálně demokratického starostu a sociálně demokratickou většinu, na té radnici, kde zasedají stateční „obránci zájmů proletariátu“, hraje se nyní nejokatější komedie s okrádanými členy plzeňského divadla. Neboť z radnice mělo hned z počátku krise přijít nejrozhodnější slovo, a zatím právě tam hned z počátku krise hrají si na muzikanty, na nezúčastněné.

Obec, která pronajala své divadlo společnosti, obec, která dávala této soukromé měšťácké společnosti subvence, dává velmi jasně najevo, že ji osud divadelních zaměstnanců, kteří jsou vlastně nepřímými jejími zaměstnanci (mnozí z členů divadla jsou tu již desítky let), nezajímá; nezajímá natolik, aby pomohla. A rozhodně odmítá jakoukoli odpovědnost.

Není to ovšem leccjaká obec. Je to obec, v níž mají sociální demokraté většinu. A tato většina se projevuje, jak náleží. Když nyní herci, hledající východisko ze zoufalé situace, ustavili svépomocné družstvo, jež by samo zatím vedlo správu divadla – je to opravdu podnik zoufalý a z veliké nouze – položil jim sociálně demokratický starosta jako podmínku stanov, že obcí jmenovaný úředník bude mít právo kdykoli zrušit usnesení představenstva tohoto svépomocného družstva a že družstvo bude kdykoli na „ihned“ vypověditelné. To, co by se nikdy neodvážil diktovat kapitalistickému podnikateli, to se starosta Pik odvážil diktovat hereckému družstvu. „Socialistovi“, který ruší všechna práva družstevní a zavádí fašistický pořádek, se nesmí říkat „sociálfašista“? Toto opatření je ovšem pochopitelné: neboť v hereckém družstvu je nebezpečí, které v kapitalistickém podnikateli, jehož nástup starosta města připravuje, není.

Boj v plzeňském divadle ještě neskončil. Ale celý jeho průběh je už dosti zajímavý a tak jasně mluví o úžasné krizi, v níž se hroutí kapitalismus, i o těch, kteří mu ještě pomáhají, že nemůže být pochybností: to je jedna stránka z dějin konce kapitalismu.

Tvorba r. VI, č. 5, 5. 2. 1931 pod pseud. Jan Bárta

Zemřel Karel Vávra

V SOBOTU ve tři hodiny zrána zemřel v Borůvkově sanatoriu Karel Vávra. Herec. Bylo mu 47 let a jeho srdce jej zabilo. Srdce, které přemáhal vždy, když vystoupil na jeviště, aby hrál své postavy intrikánů a lidí nenávisných, zlých, záškodných nebo studených, ztělesnění mrtvé litery.

Jeho postava měla nosnost, jaká je vzácností na českém jevišti. V kultivované ekonomii pohybu i hlasu shrnoval nejoblíbenější výraz člověka chladného na povrchu a bohatého vnitřním proudem, kterým elektrisoval publikum.

Měl elektrisovat. Tak je to lépe řečeno. Neboť byl zcela nesourodý se svým obecenstvem. Teď, když je mrtev, vzpomněla si česká kritika, že to byl veliký herec. Vážili si ho – musil si houževnatě vybojovat své místo – ale neměli jej příliš v lásce. Teď, když je mrtev, říkají, že se mu stala křivda: nedostal státní cenu. Ale mohl ji dostat on, který z hloubi duše nenáviděl buržoasii? To měšťácké publikum, *před kterým hrál*, nemělo jistě nikdy pocit, že hraje *pro ně*. A také nehrál. Byl to skutečný aristokrat, který nenáviděl bohatou měšťáckou tupost, a bylo mu chladno v divadle, které jí bylo naplněno. A proto se tak úzce přimkl k proletariátu. Paradox, který už byl Leninem velmi jasně vysvětlen.

Ten herec, o němž mluvili jako o ztělesnění studenosti, byl krásně vřelý člověk, když mohl mluvit s těmi, které pokládal za své přátele a spojence. Máme v redakci jeho dopis: Předplácí na půl roku „Rudé právo“ nezaměstnanému dělníkovi a přeje nám úspěchy. Karel Vávra – aristokrat – pro revoluční hnutí proletariátu. Byl přesvědčen o jeho vítězství, a když jsme s ním naposledy mluvili, počítal – uzdraví-li se – jak daleko je ještě do té chvíle, kdy bude moci hrát obecenstvu, jemuž věří a jemuž by chtěl dát vše, co umí.

Ale dobří lidé umírají vždy předčasně.

Rudé právo 14. 4. 1931 pod zn. -jef-

Karel Vávra

„ZPÍVEJ, dokud můžeš. A když ztratíš hlas, naslouchej těm, kdož zpívají. Až ztratíš srdce, usni, ukolébán.“

Kublaj-Chán domluvil. Domluvila poslední postava Karla Vávry, herce. Když jsme mu druhý den po premiéře říkali, že to byla slova jako píseň, usmál se:

„Vím, labutí píseň.“

Cítil velmi dobře, jak rychle ztrácí srdce, jak brzy usne, ukolébán. Zemřel ke třetí hodině ranní 11. dubna 1931. Nad jeho smrtí otevřely se žurnály a složily mu poctu, jaká náležela velkému herci, který nebyl milován svým obecnstvem.

Karel Vávra byl nešťastný herec. Básník může psát své verše a čekat. Ale herec nemůže čekat. Herec musí hrát dnes, protože zítra už je pro něho pozdě. Karel Vávra hrál před publikem, jež z hloubi duše nenáviděl. Hrál v divadle, jemuž se musil smát. Měšťácké divadlo, měšťácké publikum – z každého koutu smála se na něho ubohost a konec. A Karel Vávra hrál s pocitem, že tato ubohost a ten konec vrhají svůj znevažující stín na každý pohyb jeho hereckého díla.

Byl to *aristokrat*. Jeho poměr k obecnstvu byl poměr aristokrata k buržoasii. Kolikrát při rozhovoru s ním musel jsem vzpomenout na Leninovu knížku o Tolstém. Vávra se až fysicky otrásl při pomyšlení na to, že večer bude hrát opět „těm paďourům“. A hledaje spojení v této své nenávisti, našel revoluční proletariát.

Ten, kdo znal Karla Vávru jen z jeviště, kdo jej znal jen ze salonních styků, neznal Karla Vávru. A nedovedl pochopit, jak to, že v jeho chladných, střízlivých pohybech vyrážela někdy taková vřelost citu, jehož nedostatek mu měšťácká kritika vytýkala. To nebylo jen v jeho herecké disciplíně. Ten chladný, střidmý herec byl člověk plný vřelosti a roztál vždy, kdy se cítil ve svém prostředí.

Byl tichý, stažený do sebe, nedůvěřivý – tak se zdálo. A přece velkolepě věřil; věřil v úplné potření úhlavního nepřítele – měšťáka, věřil ve vítězství dělníků, věřil v osvobození divadla. Nejsou to jen

osobní vzpomínky. To všechno mělo přímý vliv na jeho herecké umění.

Vávra prošel hereckou školou, která jej naučila sevřenému, ekonomickému výrazu. Osvojil si jej dokonale. Ale pod tlakem cizoty scény svíral svůj výraz stále úže a úže. Tam, kde hrál silného, mocného jedince, tam, kde druzí hýřili rozmachem a hlukem, tam Vávra procházel jevištěm se sebevědomým klidem, bez krutosti, s takovou jistotou, že ji mohl pochopit jen ten, kdo věděl, že se Vávra necítí sám, že se opírá o miliony. Ironie byla ventilem jeho citlivosti. Hrál, zápase se svou chorobou a s nenáviděným světem, který jej obklopoval. Byla to veliká síla.

V sobotu 11. dubna 1931 v sanatoriu Karel Vávra zemřel. Zabílo jej jeho srdce.

Tvorba r. VI, č. 15, 16. 4. 1931 nepodepsáno

Osvobození hrají politickou revui

V ÚTERÝ byla v Osvobozeném divadle premiéra. Po 150 reprisách „Golema“ nová revue „Caesar“. Přesné označení: nová. Nelze ji prostě započítat do řady těch, které začaly po „Vest Pocket Revui“. Není kouskem normálního vývoje k formální dokonalosti, kterým Osvobození už několik let procházeli. Je to skok, *veliký skok* kupředu. „Golem“ byl využití všech starých prvků, formálně nejdokonalejší využití všech starých prvků. Myslím, že i bez nového rozhodnutí Voskovce a Wericha by se jim bylo těžko stavělo na základech, na nichž vybudovali své Severy proti Jihu, Juany a Faty Morgany. Ale Osvobozené nebylo postaveno zřejmě před tuto otázku. Bylo postaveno před skutečnou *změnu* svého směru, protože pocítilo svůj nedostatek největšího spojení s tím, co se děje kolem. Cítilo, že nezávazná psina, již hlásali Voskovec i Werich, je něco příliš malého a vadného v historii dnů, které žije. A tak „Caesar“, tato antická féerie o jedenácti obrazech, není už pouhá psina, čistá psina, jak říkávali, nepočítající s tím, že „čistá psina“ třeba neúmyslně přehlušuje křik „nečistoty“. „Caesar“ už je závazné slovo, velmi závazné – a velmi včasné.

V Osvobozeném se objevila *politická* revue, sice ze starého Říma, ale velmi srozumitelně dnešní. A objevila se tak náhle a měla už tolik bojovnosti, že v dobré společnosti, jež obsazuje nejpřednější místa hlediště, vznikl zmatek.

Osvobozené už jen nerozesměje. Osvobozené bije. Už to není jen zábava. Už to *bolí*. A to bylo velmi dobře cítit na premiéře, když do bouřlivého smíchu a potlesku najednou zalehlo ticho. Ticho úžasu a zděšení, po němž následovalo ohmatávání ran těch, jimž byly zasazeny, a nadšený souhlas těch, jejichž jménem byly zasazeny. Neboť v tomto případě už *nebije* Osvobozené na všechny strany. Už poznává nepřítelé.

Samozřejmě, že tento fakt měl vliv i na celou stavbu nové revue. Nabyla řady nových prvků, z nichž buduje. Nalezla v satíře novou půdu, z které může růst a neopakovat se, byt' se stále rostoucí

dokonalostí. Proto ze všeho je nová revue Osvobozeného *nová* jako žádná jiná z celé té řady předcházejících.

Herecké typy, které si stvořilo Osvobozené divadlo, dostaly tu nové, jasnější úlohy. *Nedbal* jako diktátor Caesar, ničemní senátoři Cicero (Skřivan) a Brutus (Plachý-Tůma) a všichni jejich společníci, oficír Antonius (Záhorský), to všechno byly figury, které byly nejen dobře postaveny autory a režii (*Honzl* se tu opět dostává do onoho bojovného elánu, s kterým kdysi tvořil nejlepší věci své režie), ale které také vědomě a s dokonalou tvůrčí chutí hrály své antické role jako útok na dnešek.

Voskovec a Werich se s touto novou revuí postavili mimo rámec oficiálních scén, do něhož stále nebezpečněji zapadali. Mimo rámec. A nad to, co zabije staré divadlo. Nalezli novou krev.

Rudé právo 10. 3. 1932 pod zn. Jef.

Voskovec a Werich: Caesar

Politická revue

SMÍCH na okamžik ztichl. Myslím, že to nebyl údiv, že to bylo zděšení, když se na premiéře „Caesara“ po prvé objevilo politické, dokonce jasné politické slovo. To ticho, které dnes doprovází krutou satiru římského senátu nebo obchodování s vůlí lidu, přepočítanou na provise z dodávek pšenice a stavby silnic, to ticho, které sleduje slova Caesarova o válce a odzbrojení, to ticho je dnes už jiného druhu. Obecenstvo Osvobozeného divadla, jež bylo ochotno se smát, jakmile za scénou zaslechlo uzavřený hlas Werichův, pozorně naslouchá myšlenkám, v nichž Osvobození dokazují, že převzali kousek odpovědnosti za dny, v kterých žijí. Osvobozené divadlo sáhlo do základů své nezávazné psiny a zrušilo v nich nezávaznost. A v tom okamžiku přestala být nová revue opakováním a zdokonalováním starých prvků a změnila svou celou formu v nové působnosti. I režie (J. Honzl) i celý herecký výkon daly mu pevnou základnu.

„Žijeme 1932“ r. II, č. 1, duben 1932

Svět za mřížemi

NA REFERÁT je snad trochu pozdě, ale to, co mělo být a nebylo řečeno o poslední produkci Osvobozeného divadla, musí unést i to velké „Po padesáté“, kterým jsou ozdobeny plakáty „Světa za mřížemi“. Je to několik poznámek ke křivce, po níž se pohybuje Osvobozené divadlo, a o situaci, v které člověk, přicházející z ústraní, nalézá divadlo vlevo.

Před rokem přišli Osvobození s „Caesarem“. Byl to docela zřetelný krok k pokud možno přesnému vyjádření nálad levé inteligence, která víc politicky čichá, než ví. Od Osvobozených, kteří se programaticky a s výsměchem bránili „zpolitisování“ svého projevu, to bylo skoro tak vážné, že je bylo nutno předem pokládat za závazné. Voskovec a Werich se snažili závazek dodržet i v nastávajícím „Robinu zbojníkovi“. Robin nedosáhl úspěchu Caesara. Nevím, kde všude V. a W. hledali příčinu. Jistě nebyla v jeho zaostření. Byly to formální nedostatky, které zahnały Robina tak brzo se scény. I to patrně oba autoři viděli, ale směr, který ukázali ve „Světě za mřížemi“, dává tušit, že Robina obviňují z přílišné politické ráznosti.

„Svět za mřížemi“ má jeden klad: že se Osvobození za pomoci Adolfa Hoffmeistra rozhodli nalézt formu poněkud odlišnou od schematu svých revuí. Bylo to schema o dvou dílech, na konci prvního dva nahodilí poutníci vpadali do rozvinutého děje s úkolem rozbít ho, v druhém ovládali scénu prudkým dadaismem lokomotivy na poušti, chatou nebo kotevním lanem, parodovali Ibsena, klasický balet nebo operu, zpívali písně aktuální a pak se báli v hrobce, kostele nebo opuštěném zámku. Vynalézavost, naplňující toto schema, nebyla vyčerpána do dna. Nosnost tohoto schematu byla veliká. I když jste věděli, že se V. a W. v nové revui budou bát, očekávali jste s napětím, *jak* se budou dnes bát. Ale je zcela moudré předpokládat únavu ze schematu, která jednou musí přijít, a vyhnout se jí včas. „Svět za mřížemi“ má být patrně tou výhybkou. A ta výhybka je špatně postavena. Vede na slepou kolej.

Zdánlivě volné schema revuí začínalo být těsné a tak se Osvobození zavřeli do bedničky komedie na „problém prohibice“. V té bedničce by se stejně doma cítil také „problém manželského trojúhelníku“. Problém téměř stejně aktuální. Neboť prohibice, americká prohibice, tu přestala být záminkou jako dříve historické figury, ale předmětem jednání, vytlačila všechnu aktuálnost, tváříc se jako aktualita, a z celého toho útoku, do něhož se rozběhlo Osvobozené „Caesarem“, zbyl jen ten titul a jeho personifikace v několika vteřinách závěru. „Svět za mřížemi“ – ano, to byl úkol pro Osvobozené, ten celý svět za mřížemi, za nimiž dnes je; ale místo toho je zamřížované jen divadlo, které si zavírá všechny průhledy průměrnou persiflází podprůměrných amerických gangsterských filmů, trochu okořeněnou suchým záznamem zkorumpovanosti kapitalistické Ameriky. Tak je „Svět za mřížemi“ jako celek bezvadný krok zpět s krásnou názorností ukazující, jak jde ústup formální ruku v ruce s ústupem ideovým. Ta kolej nevede dopředu.

A aby ve všem byl dokumentován tento ústup, i návěští ta aktuální písnička, kterou V. a W. zpívají ke konci jako jedinou připomínku na své bývalé revue, ukazuje špatně. Písnička o světě roku 1933. Co se v ní zpívá? Prý karikatura několika zemí jako úhrnná charakteristika. Jedna sloka té karikatury vyvolala již odpor. Přátelé Osvobozeného divadla hvízdali, když V. a W. zpívali o ruském ničevó, které prý zůstalo, zatím co zahraniční odborníci stavěli sovětům Dněprostroj. V. a W. v tom odporu přátel viděli jejich nedostatek humoru. Zjednodušili si to. Karikatura musí postihnout originál. Kdyby někdo nakreslil Udržala a tvrdil, že to je karikatura Jindřicha Honzla, nemyslím, že by Voskovec nebo Werich viděli oprávněnost této karikatury a že by v ní shledávali rysy Honzlovy. Bouřit se proti špatně udělané karikatuře není projevem nedostatku humoru, ale pojmem smyslu pro čistotu. A karikatura má vždy závěr. Sovětský svaz a jeho budování je karikován v sovětských novinách, ale je také karikován v novinách pana Stříbrného.

A nejen Sovětský svaz. Celý svět, svět za mřížemi volá po své karikatuře, po svém zlém a výsměšném obraze. V. a W. mu nastavují zaprášené zrcadélko komedie, v němž nezhledne ani špičku svého nosu. A tam, kde uhoří? V. a W. si *musí* uvědomit: jsou karikatury, které ženou vpřed, a karikatury, které brzdí.

Tvorba r. VI, č. 11, 16. 3. 1933 pod zn. -jef-.

Kultura na tři hodiny zachráněná

Antony Armstrong: „Deset minut alibi“. Detektivka o třech dějstvích.

V Komorním divadle 23. května. – Režie G. Hart. – Výprava

J. Wenig

VYNALÉZAVÝM Angličanům bude přičteno na vrub, že s příslovečnou konservativností dovedou konservovat nejposlednější hodnůtky měšťácké kultury a prodlužovat její poslední dny hodinami jejich skomírání. Že se rozkládá měšťácká společnost, její mravní zásady, všechen její řád, z něhož stavěla svou literaturu, své divadlo? Dobrá, udělá se základna z toho rozkladu, s odvahou, která je velká s ohledem na špinavost thematu, se rozebere den života chladnoucího měšťáka a je to zase literatura, která se čte s chutí v soukromí, protože není jisto, není-li to pornografie, a protože navenek je vždy dobře zachovat zdání, že je naopak vše v pořádku. Řád? Hodnoty morální? Společenský zákon? Kdopak je nepřekročuje? Zbyla už jen litera zákona, v jejímž jménu se bojuje – a to je opět znamenitá příležitost, aby se psaly detektivky, které jsou zábavné svou matematickou objektivitou a svým naprostým odpoutáním od toho, čemu se říkalo morálka.

Ukázat na divadle ničemný osud měšťáka by ovšem měšťácké publikum nesneslo, protože přece jen samohanu a kloset pokládá za záležitosti po výtce soukromé. Ale zato detektivka na divadle roste v oblibě a má hromadný úspěch. Armstrong se svými „Deseti minutami alibi“ má úspěch dvojnásobný, protože už se ani nedal vázat nějakou literou zákona, který má být obhájen proti vynalézavosti zločince, ale ukázal pěkně a důkladně, jak se má takový dobře promyšlený zločin udělat a že už to vlastně není zločin, když je tak důmyslný, že nemůže být prozrazen. Je to hezky a vtipně uděláno; i ta detektivka i ta vražda Filipa Savilly. Publikum je vzrušeno a prosté přiložení revolveru na skráň Savillovu a několikeré otočení hodinových ručiček je baví víc než třeba důmysl miliardových daňových defraudací krále bankéřů pana

Morgana. A protože to je tak dobře uděláno, hrají herci s chutí – hle, zase jednou je nějaká ozvěna jejich činů a slov v hledišti a zase jednou jsou to nějaké „typy“, s nimiž se dá něco dělat: démonický svůdce (pan Vrbský), zamilovaný, ke všemu odhodlaný a dobře kombinující vrah (pan Vydra) a především dvě milé, sympatické a stále žertující figury detektivů (pánové Majer a Řepa) jsou rozhodně subjekty zábavnější a k řádnému hereckému postavení vhodnější než nějaký „vnitřně rozervaný“ hrdina francouzské komedie z tohoto roku.

A tak tedy „Deset minut alibi“ znamená zase o tři hodiny delší život divadla, které na svém začátku mělo Shakespeara a na svém konci musí mít všechny vděk pro Armstronga.

Rudé právo 27. 5. 1933 pod zn. -jef-

„Stoprocentní panna“

„Stoprocentní panna“, hudební fraška o třech jednáních, v „Rokoku“
od 27. května 1933

S HUDEBNÍ fraškou šlo kdysi maloměšťáctvo do boje. Agitovalo v ní pro ideje nového světa, propagovalo myšlenky demokratických svobod, zesměšňovalo zbytky feudálních nepřátel, popularisovalo nové mravy a u nás konkrétně vzbuzovalo v ní i národní sebevědomí publika. Sedíte-li v Rokoku, kde vám předvádějí „Stoprocentní pannu“, a nemůžete-li se při nejlepší vůli bavit, můžete se alespoň učit. Je to příkladná hudební fraška z konce. Nadmíru názorný rozklad. Místo idejí nového světa nejtrapnější starobylost „vtipů“ o zlé tchyni a přihlouplých zetích, místo nových mravů oplzlost, která se ani nesnaží obléci do nějakých frází, místo vůbec nějakých myšlenek nejpustší prázdnota. Když se feudalismus loučil se světem, také ukládal kvintesenci své kultury do pornografií. Ale, pane, to byla ještě kultura! Buržoasie zprofanovala pohlavní otázku s takovou proľhaností, že její pornografie už nemůže mít ani stín vkusu, ani to zdání úpadkové hravosti, ale jen tučnou barvu prasáctví.

„Stoprocentní panna“ není o nic horší ani lepší než jiné výrazy tohoto druhu, který je servírován v divadlech slušněji situovaných maloměšťáků. Zábavné je při tom jen toto publikum, že to snese, že to někdy i akceptuje a že s nadšením přijímá několik řídkých politických narážek, které souhlasí s jeho naprostou nespokojeností a vyjadřují jeho názor: jen do toho a seřezat to všecko. Vedle té pornografie by to mohl být zcela slušně fašismus.

Situace nese na svých bedrech obětavě Ferenc Futurista. Jára Kohout ukázal kdysi v „Lodi živých“, že dovede hrát. Tady se to zdá nepravděpodobné. Ale konec konců, ani to nejde.

Rudé právo 30. 5. 1933 pod zn. -jef-

Na periferii sezóny

VE SPOLEČNOSTI, v níž je umění – tak jako vše jiné – zbožím, které jde špatně na odbyt, nejsou pro divadlo tak charakteristická vrcholná díla hlavní sezóny jako právě to, co se děje po sezóně, na periferii sezóny. Listopad, prosinec, leden až březen jsou měsíce, které přežít pomáhají divadlu různé síly; tyto síly však roztají, když se jarní slunce stane trochu palčivějším a příslušné hlavy se naplní otázkami, kam letos do lázní. Oficiální divadlo v sezóně je pro většinu svých řádně situovaných předplatitelů kulturní potřebou, bezmála tak silnou jako partie bridge nebo pečlivý výběr vhodné kravaty k předepsanému oděvu, ačkoli ovšem neskonale nudnější. Vázání disciplinou předpisů lepší společnosti snesou někdy i kus uměleckého díla na scéně, umožňující tak divadelním kritikům, aby něco viděli a mohli psát úvahy o problémech, divadelně řešených. Skutečnou společenskou záležitostí se však stává taková oficiální scéna až tehdy, hraje-li něco od Medka nebo ducha jemu spřízněného (jaká škoda, že „Písničkář“ byl zpracován pro film!) nebo – na konci sezóny, která odškodní abonenty za námahu zadržovaného zívání při Ibsenech až O’Neillech.

Na periferii sezóny pracuje měšťácké oficiální divadlo na objednávku. Tehdy se jeho nabídka kryje s poptávkou. Předplatné končí, subvence jsou vyčerpány a herec, režisér, kulisák nebo divadelní vlásenkář jsou lidé, kteří nedovedou přezimovat přes léto. Je třeba naplňovat hlediště naplňováním upřímných zájmů řádně platícího publika. „Divadlo dělá ústupky v letním období,“ vysvětluje pak umělecký šéf. Ve skutečnosti však divadlo vystupuje na výši svého obecenstva, konečně vyjadřuje jeho úroveň. Ti, kteří chodili do divadla na předplatné, protože se to slušelo, jdou nyní – a platí hotovými – protože je to baví a protože „jim to něco říká“.

Jakou věc chtějí slyšet? Jakému jazyku rozumějí? Recept k tomu podávají po celou sezónu nesubvencované scény operetní a revuální a to je – prohlédneme-li si nyní sezónu zpět – asi to jediné učiliště,

z něhož si umělci šéfové oficiálních divadel přinášejí nová poznání a směr cesty k úspěchu.

Je tedy pozoruhodné, co si právě tyto scény, zkušené v úspěchu a žádnými uměleckými ohledy zbytečně nepodvazované, vybraly pro periferii sezóny. Sáhly pěkně daleko zpátky pro themata, daly je zpracovat co nejpravidelnější operetní formou, vyhnuly se opatrně všemu, co by mohlo vzbudit zdání jen trochu nového pokusu, zakoketovaly si s vlasteneckými pudry publika, nehledě k samozřejmě erotice (ale pěkně přičísnuté), a hle, opět se vrátily staré zlaté časy Tylova divadla v „České polce“ nebo Malé operety v „Májovém koťátku“.

Staré zlaté časy, lesk, mnoho starého lesku – to je ten problém, ten hřebíček, uhozený na hlavičku. Jen, probůh, ne nic, co by připomínalo dnešek, jeho krizi, jeho úpadek. A tak tedy existují pro léto starobylé operety, které úpadek dneška nepřipomínají ničím kromě své existence.

Co v takové situaci udělá šéf scény oficiální? Je to pro něho snad úkol obtížnější. Jak přejít nápadně či nenápadně od Shawa z hlavní sezóny k operetnímu taháku sezónní periferie? Jak naplnit oficiální divadlo v létě, zachovat možnost další produkce a vzbudit zdání, že se neděje nic nekalého? Tyhle problémy řeší už druhý rok Jan Bor, šéf vinohradského městského divadla. A řešení není ani tak složité, jak se jeví v úkolu. Vezme se stará zasloužilá opereta, která má kvality, rozseká se na hrubo, smíchá se vším špatným, co táhne, řádně – a to je to nejhlavnější – opepří vnějším leskem a úspěch je tak jistý jako možnost mluvit o kvalitách díla, které bylo obětováno. Loni padla Borovi za oběť „Polská krev“, letos ještě úspěšněji Straussův „Netopýr“.

„V letním období, zejména v letech poválečných, i divadla umělecky vůdčí, nejsou-li plně subvencována, musí slevovat,“ tak uvádí Bor „Netopýra“ v programu vinohradského divadla. A ovšem hned připomíná: „objektivní a spravedlivý posuzovatel musí nám přiznat: umělecká hodnota „Netopýra“ převyšuje veseloherní

a fraškářskou obdobu činoherní výroby..." A už je vlastně vše v pořádku.

Ano, skutečně objektivní a spravedlivý posuzovatel musí přiznat, že umělecká hodnota „Netopýra“ převyšuje veseloherní a fraškářskou obdobu činoherní výroby poslední doby. Je to právě kus z těch starých, zlatých časů měšťácké produkce a klady dnešní operety stačí vyjádřit necelými pěti takty svého jednoho valčíku. Ale Jan Bor usoudil – a patrně správně, obdivujeme se jeho informovanosti o nejspatnějších vlastnostech maloměšťáckého publika a vynalézavosti, která by se plně uplatnila v některém z nejpopulárnějších operetních divadel – Jan Bor usoudil, že Johann Strauss dal do „Netopýra“ příliš mnoho umění a že by to v úspěchu podniku mohlo překážet. A zachránil úspěch.

To, co se hraje na Vinohradech, není ovšem vůbec „Netopýr“. Je to nejvzácnější snůška ne vkusu, kolorovaná velkými hodnotami. Z půvabné staré operety, charakterní a čisté Straussovy práce stala se tak hanebná záležitost, že skutečně může mít úspěch u svého publika. Jan Bor musil ovšem odrakouštit vídeňský šarm „Netopýra“. Nepokládá to za namáhavé; místo Schönbrunnů dá na pozadí Hradčany, z vídeňského aristokrata udělá rakouského exprinca Habsburg-Abgeblasen (je to vtip, hodný Švábových kupletů z roku 1919, ke cti Švábovů budiž však řečeno, že by takový vtip neopakoval po čtrnácti letech), příjemně polechtá fotbalové fanoušky bojem o Spartu a Slavii, a aby úspěch byl naprosto zabezpečen, dá do vídeňského valčíku zaznít melodii „Vrť sa dievča“ – a pak už může jen spokojeně složit ruce do klína a čekat potlesky na otevřené scéně. Ale není skoupý. A proto ještě nádavkem přidá špičkový tanec a obnažené prsy Jelizavety Nikolské za doprovodu hudby Hábovy a Poncovy a varietní vrhání nožem po bílém muži v čínské čtvrti, aby si publikum ve všech směrech přišlo na své peníze. Nelze upřít: přijde si.

A Johann Strauss? Ten je uveden na plakátech i v programu, a protože je mrtev, může očekávat jen pomoc od několika svých krajanů, kteří mají vkus. Neboť i u nás by se našlo několik takových

lidí, kteří by protestovali, kdyby z komediantské scény v Prodané nevěstě udělali ve Vídni celé jednání, v němž by Esmeralda skákala ohnivými obručemi a dávala si rande se starými pány, nápadně podobnými třeba Františku Palackému, a starý principál zpíval „směj se paňáco“, poháněje při tom čtyrspřeží arabských hřebců.

To je tedy periferie sezóny divadelního umění roku 1933 po jedné stránce. A druhá není nutně názorná v obraze úpadku: aby byli živi, aby mohli hrát, aby mohli tvořit, musí se k provedení tohoto vítězství maloměšťáckého nevkusy nad uměleckou prací propůjčit hodnoty, které by ve zdravé společnosti byly vysoko na žebříku umění: zde musí hrát Česká filharmonie, zde musí zpívat Jarmila Kšírová, zde musí představovat ubohého fanouška Zdeněk Štěpánek.

Ani nevím, která z těch dvou stránek je svědectvím strašlivějším.

Rudé právo 11. 6. 1933 pod zn. -jef-

Sen noci svatojanské

William Shakespeare: „*Sen noci svatojanské*“. V překladu Bedřicha Štěpánka na Národním divadle 13. června 1933. Režie: K. H. Hilar. Výtava: Vl. Hofman. Dirigent Mendelssohnovy hudby O. Ostrčil

K ČEMU jsou od let klasické hry, uznané, zařazené a bezpečně působivé, k čemu jsou velkým oficiálním scénám, jejichž publikum je téměř stabilní, nemění se, nerozšiřuje svůj okruh a zvolna stěrá zkušenosti k smrti? K tomu, aby jejich režisér měl úkol, který by mohl řešit v soutěži se svým předchůdcem nebo nástupcem. Pak se nezkoumá, co chtěl říci básník – to se již dávno ví – ale co chtěl říci režisér. Pak je slovo a postava jen hrubý materiál tvoření režie. Pak nemá premiéru Shakespeare nebo Molière, pak nemá premiéru Shakespeare a Reinhardt, jak by bylo v pořádku, ale Reinhardt nebo Hilar. Pak mluví režisér a publikum, znalé divadla, dává na sebe působit jeho vynalézavostí, podléhající kouzlu jeho sloupů, a z něhož slova básníka je sotva slyšet.

Klasické hry jsou nejpozoruhodnější oříšky režie takového divadla, jsou hlavní kapitoly do historie její tvorby, vždy spěje k vrcholu v nich, a ne v dílech svých současníků, a to je právě jedno z bezpečných znamení zlé nemoci divadla a ovšem společnosti, které patří. Že dramata současníků, která se mohou hrát na oficiálních scénách, ani nemají sil, aby vyhnala reprodukční umění k vyšším stupňům tvoření, to je komplikace, která nemoc činí nevyléčitelnou.

K. H. Hilar, režisér Národního divadla, není pochopitelně výjimkou. Také pro něho jsou hlavními kapitolami díla Shakespearova a Molièrova a současníci hlavními etapami ztroskotání, která historie nezaznamenává. Nyní před dovolenou v prvních letních dnech si dopsal novou kapitolu do monografie o sobě režii „*Sen noci svatojanské*“.

Bud'me zdrženliví v úsudku o úspěšnosti této režie, která antické občany Shakespearovy veselohry oblékla do fraků a sportovních šatů dvacátého století, dokud nezjistíme, *jaký úkol* si Hilar dal.

Neboť chtěl-li uměleckou cestou, téměř vědecky dokázat správnost these, že Shakespeare je největší z dramatických básníků *buržoasní společnosti* v plném rozmachu a mladé síle, podařilo se mu to dokonale. Pouhým převlekem osob do moderních oděvů dosáhl jejich zřetelného rozdělení v třídy v téže dvorské veselohře, která se jako zábavný sen zdála tak jednotná. Odhalil akcionáře a dělníky v athénských šlechticích a řemeslnících, kteří jako v mlze splývali kdysi ve svých antických krojích a milostné bláznivosti letní noci. Jak sebevědomý podnikatel je nyní pan Theseus, kdysi vévoda, jak nádherná zlatá mládež na weekendu je nyní Lysander s Hermií a Helena s Demetriem, který zajisté sledoval svou odmítavou milenkou do kouzelného lesa na litrovém motocyklu, jak jasný a nedvojsmyslný je nyní výsměch těchto pánů u moci šesti proletářům, kteří se pokoušejí je bavit svou tragedií a škrabou se – neustále směšně klopýtající – na kothurn umění, které jim nepatří.

Tu Hilar, chtěje čistě vnějškovým znakem přiblížit dnešnímu divákovi bohatství kouzel a citů svatojanské noci, přiblížil plnému pochopení Shakespearovu sociální funkci v díle pro ni nejméně významném.

A navíc provedl kritiku svých současníků a dalekých Shakespearových potomků bez talentu, když do úst ofrakovaných pánů a dam ve večerních toaletách vložil Shakespearův jazyk, výbušný, bez hranic dobyvačný, barsky vynalézavý, plný úžasných metafor, znamenajících sílu, kterou už dávno ztratili. Když jim dal vyjadřovat city, vášně a moudrost mravnosti, které už dávno nemají. Jaký úpadek, stane-li se alžbětinský vévoda Theseus panem doktorem Preissem nebo Lysander mladým panem Rašínem. A pak, když *takové* vévody a *takové* Lysandry a Demetrie zavedl Hilar do kouzelného lesa, postaví je nutně do nejpříkřejšího rozporu s pohádkovými silami Oberona a Puka, které Shakespeare nemyslíl nijak pohádkově. To byly personifikované síly jeho mladé, do

mocného života rostoucí společnosti, schopné bláznivě milovat a ze svých nespoutatelných potřeb tvořit novou morálku, nový zákon. Vedle příliš vyžehlených pumpek může však být Oberon, Titanie i Puk *jen pohádkou*. Nemohou být personifikací tvořivých vášní lidí, kteří jich nemají. A jejich existence je pak zcela samostatnou složkou, opravdu jen kouzelnou a z vnějška zázračnou mocí laskavce zasahující do osudů několika osob, které by už vůbec nikdy nedokázaly mít tolik vnitřního elánu, kdyby se jim ho nedostalo nějakým podobným pohádkovým zázrakem.

To všechno tedy dokázal Hilar svou režíí „Snu noci svatojanské“, a měl-li právě tohle na mysli, skončil ji s úspěchem.

Ale Hilar si zřejmě stavěl úkol docela jiný a na takový účín svého pojetí nepomýšlel. Byl by musil jít dále, neponechal by tolik volného místa náhodě, připravil by si zřetelnější cestu alespoň částečnou úpravou textu, zbavil by se několika násilností, které ruší jeho režii, a především by našel *v umocněném rozporu* říše fraků a paďourských pumpek a říše pohádkových Oberonů a Titaníí nový jednotící prvek, po kterém ve skutečnosti tak těžko tápal. Ne, nechtěl provést vědecky jasný důkaz o Shakespearově třídni příslušnosti ani kritiku své společnosti, chtěl použitím vnějšího znaku přiblížit esteticky Shakespearův letní sen dnešnímu publiku svého divadla a to bylo právě tak neodůvodněné jako nešťastné, neboť se pak neuvědoměle dopustil porušení básníkových zámyslů.

Byl za to potrestán. Především si rozbil jednotu snu na tři autonomní celky: celek dvora, celek řemeslníků, celek pohádkového světa, a s těžkou námahou je pak musil držet pohromadě (neboť – snad to není ani třeba zdůrazňovat – je to podstatný rozdíl, rozbijeme-li nějakou stvořeninou jednotu s určitým úmyslem nebo poškodí-li se nám to nedopatřením. V organizaci těchto celků však přece na konec projevil tolik síly, která znovu připomněla výboje jeho uměleckých počátků). Za druhé – což s tímto rozbitím souvisí – oslabil na nejmenší míru účín krásné bláznivosti lásky mladého člověka, k jejíž slávě je „sen“ zbásněn. A za třetí odsoudil Shakespearův verš k bídnému živoření v ústech mužů a žen, kteří

s moderním oblekem znásobili svou neschopnost recitovat jej. A to jsou ovšem hříchy zatraceně těžké.

To, co na scéně žilo dál plně a v celém bohatství, byl pohádkový svět. V něm zněly nezlomeným kouzlem básníkovy verše ústy Eduarda Kohouta-Oberona, Jarmily Kronbauerové-Titanie (což bylo kouzlo až neuvěřitelné), v něm byl stvořen nejbarbarštější, nejpůsobivější a nejvěrnější Puk či Šotek české scény panem Ladislavem Peškem (to bylo velké herecké dílo), v něm neztratily svou rytmičnou moc ani reje víl Milči Mayerové přes sentimentalitu Mendelssohnovy muziky, která charakterisuje vedle díla, jež má provázet, úpadek století.

A zcela logicky po tomto světě pohádky mohl nejplněji žít jen svět řemeslníků. Zde se nebál surovosti Shakespeare a nebál se jí ani Hilar (spravuje tak reputaci řemeslníků, pokaženou účesem Kvapilovým), ani nádherný Rašilov jakožto tkadlec a Pyramos, ani Ludvík Veverka, dosahující v Thisbe tragických vrcholů komiky, ani konečně Stanislav Neumann a Průcha ve Lvovi a Prologu.

Svět vévodského dvora, svět pánů ze správních rad fabrik a bank a jejich dětí, živořil. Šlechtné pokusy dvojice milenek Jiřiny Šejbalové a Olgy Scheinpflugové nemohly zachránit ani účín tohoto celku, ani šlapaný Shakespearův verš.

Rudé právo 18. 6. 1933 pod zn. -jef-

Život v D 34

JE TO asi tak, jako když přijelo kočovné divadlo do vyrůstajícího města v těch dobách, kdy se probouzela třída, která dnes dělá poslední kroky k věčnému spánku. A zároveň asi tak jako bouřlivý popěvek na pařížských ulicích v předvečer francouzské revoluce. Ten historický kolorit si lehce odmyslíte cudnou barvu šatů prvních paní měšťanek i špínu řemeslných hadrů revolučních živnostníků, jen to vám bude chybět k jasné představě: tempo vývoje, mnohonásobné zrychlení času od probuzení k dobývání a definitivnost cílů, k nimž jde život za našich dnů. To je ovšem podstatný rozdíl, ale přece jen tato historická připomínka vystihuje historický význam nového divadla kolektivu D 34 a představuje názorněji složitě reagování jeho obecnstva.

Ten jeho úder, to jeho nadšení, ten jeho zmatek, to protahování se jako po ránu, ten jeho prudký souhlas při vyhrůžkách scény, to jeho ztichlé hloubání nad objevy, které ještě nedovede pochopit.

E. F. Burian, původce a vůdce tohoto nového divadelního kolektivu, prošel už řádnou divadelní zkušeností. Má za sebou studentské útoky na scénu i oficiální divadlo a řadu pokusů o neoficiální scénické projevy, které dosáhly výše zdařilého výboje a hned nato ztroskotaly o dvojnásobnou nesvobodu, která svazuje každého bojovného režiséra v této společnosti: nesvobodu, kterou ho postihuje zákon společnosti, a nesvobodu hospodářské závislosti na financiéru nebo finančním spolupracovníku.

Ještě tomu není ani rok, co se zdálo, že konečně mohl zakotvit. Jeho „*Lod' živých*“ v Červeném esu vzbuzovala takové přesvědčení. To byl první náznak dnešního D 34. To už nebyla malá scéna, pro které je dnešní doba tak příznačná, to byl divadelní projev, který byl znamením doby. Historickým znamením doby. A i ten musil ztroskotat na nesourodosti zájmů tvůrce a financiera.

Po těchto zkušenostech, které Burianovi dodaly větší dravosti (nemohlo to jinak dopadnout, jen tak anebo úplně zkrušit), rozhodl se Burian osamostatnit svou tvorbu od cizích peněžních vkladů.

Jeho divadlo „se udělalo pro sebe“. Jeho kolektiv D 34 hraje a podniká zároveň. Je to nejchudší divadlo v Praze, pokud jde o peníze. Je to nejbohatší divadlo v Praze, pokud jde o jednotný elán všech členů tohoto kolektivu do práce a o vědomí toho, co mají udělat.

To bylo jasno již o premiéře, kterou 16. září 1933 zahájil tento kolektiv svou činnost. A bylo-li to jasno a bylo-li stejně zřejmé, že toto divadlo chce splňovat úkoly divadla potlačované, probouzející se a dobývající třídy, nebyla to rozhodně v první řadě zásluha hry, kterou k zahájení zvolili. Rozhlasová hra Ericha Kästnera *„Život za našich dnů“* je příliš komplikovaná, než aby to nemělo vliv na její výraznost. Je přeintelektualisovaná na úkor bezprostřední účinnosti. Ale kolektiv D 34 ji podal jako svou visitku, jako program, a to, že právě z ní dovedl udělat svou visitku, svoji programovou řeč, ukázalo nejvíce jeho schopnost a jeho sílu.

Z mlžiny maloměšťáckých předsudků, mocnějších než utrpení, schopných rozleptat každý pokus vzpoury, rostla tu pomalu scéna od scény, song od songu, dějství od dějství, cesta, kterou nutno jít. Zmatek jednoho výstupu přestal být zmatkem spojením s třetím, je to nejdramatičtější zákon dějů, o který se pokusil Kästner a který zvládlo, skutečně zvládlo teprve D 34.

„Tyto mátohy, které snesou bití, protože je krásné okopávat vlastní ředkvičku, které umírají nenávistí, protože jsou matkou dítěte a neseberou v sobě ani tolik nenávisti, aby zvedly pěst, které se dají okrádat, protože chansoniéra krásně zpívá, a které dovedou zabíjet jen tehdy, když už je dobíjí hladový žaludek, a pak zase zabíjí kdo sebe ranou z revolveru nebo ve smyčce provazu, tito zmatení zbabělci, kteří nesou všechnu tíhu života našich dnů pro podvodný sen lásky, rodinného domku nebo něčeho podobně nepohodlného a nedostupného – to jste vy! A tohle všechno musíte zapudit, aby z vás byli lidé a ze života našich dnů zase život. Musíte umět bojovat...“

Tak to asi říká Kästnerova hra v D 34, kde jí dovedli dát hlavu tam, kam patří, a její ruce rozpřáhnout k ráně do tváří všech těch

diváků, v nichž se poznání neudržitelnosti života našich dnů sráží s předsudky, vyrytými do jejich mozků jako pořekadla na nástěnných dečkách maloměstských kuchyní.

Dokázali to. Dokázali to přes nejchudší prostředky, které měli k dispozici. To byla velmi obtížná situace, neboť nic tak nesvádí k idealisaci jako chudoba prostředků. Překročili toto nebezpečí, že jste si je ani neuvědomili. Řeč, kterou mluvili, byl realismus. Realismus typů sovětského filmu, realismus diváků, kteří fysicky cítili rány na ně namířené. A nebylo při tom líčidel, reflektory byly reflektory, jejichž barevná skla herci sami vyměňovali, a přece fialová záře byla mdlá jako barová láska a červené světlo žhnulo pravdivým ohněm vzpoury, shakespearovské plakáty nesly namalované lavičky, a přece to byly pevné parkové lavičky, na nichž se scházejí milenci a spí nezaměstnaní.

A herci? To je těžké mluvit o hercích v D 34. Mladý hoch hrál pana Schmidta, ale možná, že ho nehrál, možná, že to byl sám pan Schmidt, já toho pana Schmidta někdy potkával na chodníku Kolonienstrasse a to jméno třeba ani není takové, je velmi podoben panu Novákovi, který má také hlad a nemá práci a bydlí ve vagonové kolonii za Vršovicemi. Tak se dá hovořit o hercích D 34. A není tam nikoho, o kom by bylo možno mluvit zvlášť. Nikoho. Neboť kolektiv D 34 tvoří osmnáct lidí na scéně i za scénou, a je-li spravedlivé uvést jména, pak jména všech: E. F. Burian, J. Kozák, Mareš, Cimler, Brožík, Vl. Sušánková, M. Burianová, Stránská, Skrbková, Otáhalová, Hájková, Podlipná, Podlipný, Šmeral, Liška, Šára, Bolek, Kalus.

S Erichem Kästnerem jim pomáhali Šaršeová, Bidlo a Arnsteinová.

A to bylo konečně divadlo našich dnů.

Tvorba r. VIII, č. 38, 21. 9. 1933 pod zn. -jef-

Roman Tuma

UŽ DÁVNO ho neslyšelo nechápavé obecnstvo premiér Národního divadla. Už dávno ho neslyšeli dělníci, kteří se ztichle dívali na jeho hezká ústa, když recitoval Majakovského *150 milionů*. Už dávno vlastně je mrtev český herec Roman Tuma. Pro svou práci zemřel před čtyřmi lety, kdy se po Praze roznesla smutná zpráva, že byl dopraven do sanatoria pro nervově choré. Ještě jednou se vrátil, ještě jednou se pokusil o dobytí scény, ještě jednou hrál – bylo to před dvěma roky – a vyčerpán jediným vystoupením, znovu se zhroutil. Odešel z jeviště a to je hercova smrt. Teď jenom padla opona na konci hry, v níž dohrál v prvním jednání.

Vzpomene se ještě docela spravedlivě, kdo to byl Roman Tuma? Na to, jaký to byl talent? Na to, jak poctivě pracoval? Na jeho inteligenci, stále tak vzácnou v hereckém tvoření? A na jeho charakter, povahu ještě vzácnější?

Začal, když mu bylo šestnáct let, v holešovické Uranii. Ukázalo se hned, co v něm je. A po prvních vystoupeních byl angažován k plzeňskému divadlu. Pak stoupal rychle v hereckém úspěchu k Hilarovi, který ještě tehdy dělával divadlo, do vinohradského a pak do Národního divadla. Tady se končí veliké herecké talenty. Tuma, herec expresionismu, který byl vždy zosobněním nadšení nebo utrpení nebo vůle nebo tragické bezmocnosti, už neměl dále příležitosti, aby opravil směr svého tvoření, když se ukázalo, že expresionismus je jenom přechodná a nezachraňující fáze měšťáckého divadla. Byl příliš poctivý, než aby dovedl skákat z ismu do ismu jako jiní, šťastnější, příliš poctivý, než aby v krachu expresionismu necítil krach celého toho divadelního umění starého světa. A přece divadlo bylo jeho život. Zhroutil se v tápání, v hledání nové cesty, kterou na oficiální státní scéně nemohl najít.

Často recitoval revoluční ruské básníky dělníkům a studentům na večerech, z nichž odcházel šťasten a posilněn. Hledal tam toto posilnění. „Víš,“ řekl mi jednou, „tady je to, čeho je nám třeba, nám, hercům. Poslouchají tě, jako by mluvili s tebou. Rozumějí ti.

Rozumíme si. Říkáme si jednu věc ústy i očima. Takové publikum čekám. Až tam k nám do divadla přijde – pak to teprve bude divadlo.“

Nemohl se dočkat. Do divadla, které ho zabilo, nemohlo přijít toto nové, tvořící obcenstvo.

A už se tedy nedočká. Zemřel ve středu 25. října večer, mlád 34 let.

Rudý večerník 27. 10. 1933 pod zn. -jef-

„Bílá garda“

Hra ve dvanácti obrazech od M. A. Bulgakova – po prvé ve
vinohradském divadle 7. listopadu v režii Jana Bora

PROGRAMOVÝ věstník vinohradského divadla nám praví, že „Bílá garda“ Michaila Afanasjeviče Bulgakova je nejúspěšnější hrou moskevského divadla po revoluci. Sedíme tedy plné čtyři hodiny ve vinohradském a po čtyřech hodinách nás napadnou chmurné myšlenky o sovětském divadelnictví. Začínáme být přesvědčeni, že – jde-li skutečně o nejúspěšnější sovětskou hru – je s ním zle a že – co do bídy – hnedle dohání divadelnictví české. Ale to nás přivede opět k podezření, že třeba tohle ani není to, co bylo příčinou úspěchu Moskevských, a že třeba právě tohle je divadelní projev ryze český.

A to se nemýlíme. Podezření je správné. Michail Afanasjevič Bulgakov ani moskevští herci nejsou vinni „Bílou gardou“ vinohradskou. Bulgakov, pravda, napsal takový román a pak jej – méně šťastně – zdramatisoval. Moskevské divadlo, pravda, hrálo tyto zdramatisované „Dny Turbinových“ čili „Bílou gardu“. Ale – jak je hrálo? „Dny Turbinových“ v moskevském divadle byla *groteska* z osudů rodiny carských důstojníků a jejich přátel v době vlády hetmana Skoropadského nad Ukrajinou, *groteska* o kontrarevoluční společnosti z let 1918 a 1919, která se rychle rozkládala při nástupu anarchistického Petljury, zbaběle se rozutekla, když udeřil na Kyjev, a docela se vzdala po vítězném nástupu Rudé armády. A v téhle *grotesce* – v níž byl zachycen nejen politický, ale morální rozklad této společnosti – byl jeden znak hluboké *tragiky*: osud bílého plukovníka Alexeje Vasiljeviče Turbina, který jediný neutekl, jediný nepodlehl zbabělosti, a když viděl, že je opravdu vše ztraceno a že pro ně není budoucnosti, vědomě šel do boje padnout. Právě v kontrastu mezi okolní *groteskou* a touto osobní *tragikou* vyrostla figura Aljošky Turbina a Moskevských do velikosti, která byla příčinou odmítavého postupu části sovětského

obecenstva a kritiky proti této hře jako glorifikaci hrdinství bělogvardějských plukovníků. Ale právě v tomto kontrastu se také jasně ukázalo, jak osamocené a vzácné bylo toto hrdinství v táboře kontrarevoluce.

Takhle to bylo u Moskevských. Takhle vznikl úspěch této hry v Moskvě. Ale na Vinohradech?

Předně: překlad *sovětské hry* byl svěřen osvědčenému *redaktoru „Národních listů“* Vincenci Červinkovi, který ještě před měsícem – pohříchu nepřeháním – psal ve svém listě o dětském mase naloženém v husím sádle. Zdálo by se, že překladatel má být alespoň z dálky příbuzný svým názorem duchu překládaného díla. Toto stanovisko však česká oficiální divadla pokládají za překonané, alespoň pokud jde o sovětské autory, a tak se stal pan Červinka houževnatým „tlumočníkem“ sovětské divadelní tvorby. Bulgakov vypadá podle toho.

Za druhé: Jan Bor jako režisér učinil vše, aby se odpoutal od vzoru Stanislavského v Moskvě. A udělal tedy „Bílou gardu“ ne jako grotesku, ale jako tragedii. A poctivě proměnil všecka živá místa v persifláž nebo hluchotu. Scény Vasilije Lisoviče, které vyvolávaly nadšený smích moskevského publika, působí na Vinohradech jen zívající nudu. Svůdnická scéna poručíka Šervinského a Jeleny byla v Moskvě nádhernou komedií úpadku měšťácké morálky. Na Vinohradech ji hráli vážně, docela vážně, ačkoli i Červinkova slova dávala tušit, že tahle vážnost není v pořádku. Ba i pasáž, v níž prchající pobočník hetmanův radí telefonem jiným, aby bránili vlast – i ta chtěla mít na Vinohradech pečeť tragiky.

A tak nemohla „Bílá garda“ na Vinohradech dopadnout jinak, než dopadla: jako špatná, nezábavná hra, která jaksi oslavuje marnou statečnost ruské kontrarevoluce. Něco ve stylu her o statečnosti aristokracie, jdoucí pod gilotinu Velké revoluce francouzské. Ale o sto dvacet let horší.

Jen dvěma hereckým typům se podařilo prorazit ztrnulou koženost Borovu: *Vladimíru Hlavatému* v Larjósikovi a *Františku*

Kovářikovi ve školníkově gymnasia. Těm dvěma se úloha přímo vzbouřila v rukou, musili přexponovat svůj výkon až do grotesky, která je přiblížila Moskevským. Dovedli to udělat dokonale a alespoň oni ukázali, jaká *měla být* „Bílá garda“. Směšné a přitom tak hluboké zoufalství a utrpení Kovářikovo dovedlo vytvořit z jeho nepatrné epizody velkou úlohu.

Zdeněk Štěpánek byl pravý Aljoška Turbin, bílý plukovník. Ale co byla platna jeho dokonalost, co byla platna jeho velká tragika, co byl platen jeho umocněný tragický výraz ve scéně loučení s bílou gardou, ten skvělý souhrn bohatství lidského dojetí a vzrušení – co to bylo platno, když celá jeho úloha bez kontrastu s okolím, které mělo být a nebylo groteskní, vyznělo hluše.

Tak i ostatní, přes tvrdošíjné úsilí zvládnout celé figury (pánové Korbelař, Kreuzman – řečí upoutal V. Boček a německý host Ferdinand Hart), doplatili na tón, který nasadila režie, nejtěžší cenou: bezvýrazností, plochostí. I to necht' jde na účet režie.

Halo noviny 8. 11. 1933 pod zn. Kv.

Burianův „Lakomec“

I.

NENÍ TO zcela spravedlivé, přiřkneme-li E. F. Burianovi celé autorství té podivuhodné hry, kterou kolektiv D 34 hrál v pátek 26. ledna po prvé pod starým molièrovským titulem. Ale ještě méně spravedlivé by bylo přičíst Molièrovi oteckou účast v tomto díle. To, co bylo postaveno na scénu D 34, není adaptovaný, zmodernisovaný Molière, to je *nové drama*, které se jen v rysech tváří podobá svému pradědečkovi, které nezapře jeho krev, ale které už jinak žije, které má jiné starosti a jiné, domyšlené názory.

Lakomec Molièrův, staříčkový, dvěstěpětašedesátiletý pán, je figura směšná ve svém nenávisném skrblictví, odporně směšná v tom, jak terorizuje svou rodinu a své služebnictvo, aby naplnila svůj měsíc, v němž je skryta i její smrt. Lakomec Burianův je potomek, který se zrodil po půl třetím století. Není směšný, neterorizuje jen svou rodinu, ale miliony svých zaměstnanců a jeho osud není osudem jednotlivce, ale celé třídy. U Molièra to byl typ výjimečný, který také sám sebou výjimečně umíral. U Buriana je to typ reprezentující celou třídu, který žije podle řádu a umírá zabít třídou, kterou nemohl vyssát ze všech jejích sil. Molière má Lakomce, který strádal jměníčko, Burian jeho potomka z pátého pokolení, který je generálním ředitelem světovládné akciové společnosti. Chamtivě naspořené jmění Molièrova Lakomce stalo se základem obchodu lakomcova syna, jehož syn vládl první továrničkou, jež vzrostla v kartely a trusty lakomce Burianova.

Burianův lakomec je velkokapitalista ve třicátých letech dvacátého století.

Molière byl zlý, když kreslil svého lakomce Harpagona. Burian byl nenávistný při té práci. Molière chtěl odpudit od špatných vlastností své figury. Burian ponouká k nenávisti k *základům*, z nichž rostou Harpagonové. A to je po čertech velký rozdíl. Neboť pak je odporná tvář Harpagonova nejen proměněna dobou půl třetího

století, ale je také viděna *docela jinou třídou*, je zhmotňována s *docela jinou třídní perspektivou*. To není poučení pro měšťáckou morálku, ale pro proletariát.

A pak se ovšem i La Flèche, Harpagonův sluha, mění od základu. U Molièra to byl darebácky zchytralý chlapík, který byl Harpagonovým nepřítelem proto, že ho chtěl okrást. U Buriana je to dělník, v němž se probouzí vědomí třídní síly a který je Harpagonovým nepřítelem proto, že je jím okrádán. A tím se mění i nosnost této figury. Neboť u Molièra byli lidé jeho hry takoví, jak je viděl Harpagon. U Buriana jsou takoví, jak je vidí La Flèche.

Ale Burian chtěl v Lakomci zachovat tu příbuzenskou tvář, kterou má jeho Harpagon společnou s Harpagonem Molièrovým. Měl k tomu různé dobré důvody a z nich důvody taktické byly, myslím, nejdůležitější. Udělal to. A vzniklo z toho nejen nejdokonalejší dílo, jaké se dosud objevilo na repertoiru D 34, ale i dílo, které má sílu velmi mocného, účinného a strhujícího výboje v české dramatice. Držel se důsledně Molièrovy skladby a zachoval pečlivě všechny důležité a slavné pasáže té klasické hry. A dosáhl právě tím hlubokého, řekl bych historického účinku. Neboť na půdorysu, nakresleném Molièrem před 265 lety pro skrblický domek Harpagonův, vystavěl obrovský mrakodrap novodobé moci kapitalismu a před oči diváků postavil celou tu úžasnou obludnost této budovy, spočívající na tak malých, neúměrně malých základech, které pochopitelně (přímo názorně je to tu vidět) nemohou udržet rovnováhu stavby při otřesu půdy.

To je v zásadě o Burianově „Lakomci“. Ale je třeba stejně promluvit o tom, jak jej tvořil jeho herecký kolektiv. A o tom přistě.

II.

Řekl jsem, že by nebylo zcela spravedlivé přiřknout Burianovi celé autorství toho nového, současného „Lakomce“, který nám byl představen na scéně D 34 při páteční premiéře. Nebylo by to spravedlivé ne proto, že bychom ubližovali Molièrovi, upírajíce mu

jeho otcovství, ale proto, že bychom ubírali na zásluhách kolektivu, s nímž Burian pracuje. V situaci, jaká u nás je, není možno si představit herecký soubor kteréhokoli většího divadla, který by se v takových rozměrech účastnil tvůrčí, autorské práce, jako to dovede kolektiv D 34. To je třeba vědět, abychom pochopili způsob, jímž se nám – divákům – dostává velké a čisté práce v podobě uměleckého díla.

Burian při práci na „Lakomci“ měl stále před očima *herce*, s nimiž může počítat, přesvědčoval se o jejich nosnosti a do svého výrazu mohl vkládat výraz jejich, protože věděl, že je tu ideologická jednota u jiných divadel neznámá. Při metodě jeho práce byl tento fakt daleko důležitější než to, že Molière před 265 lety napsal hru tak vhodnou pro základ nového dramatu. Nemyslím, že je Burian sám o sobě tak dokonalý dramatik, aby vytvořil hru velikosti jeho „Lakomce“ – jeho zásluhou.

D 34 je již svou existencí spoluautorem „Lakomce“. Tak se tomuto mladému divadlu daří ukázat přímo v základech, co je to herec, co je to herecký výkon tam, kde jde o skutečné divadlo.

Je třeba vážít slova a šetřit titulem mistrů, ale přece není možno nemluvit o mistrovských výkonech tam, kde jsou. A tady v „Lakomci“ D 34 *byly*.

Herecký kolektiv D 34 není založen na systému starů, hvězd. Proto má – při nejmenším možném počtu svých členů – schopnost proměnlivosti repertoiru, protože titulním hrdinou může být kdokoli z nich, a proto také při hodnocení možno herecké výkony řadit k sobě podle významu postav, jež reprezentují. Na Národním divadle by to znamenalo skandál, kdyby pan Karen dostal úlohu sluhy, který přinese dopis, stejně jako kdyby herec, obšťastňovaný takovými hereckými „psy“, dostal úlohu plukovníka Švece. Na scéně D 34 vidíme dít se takové věci s každou novou hrou a bez skandálu. Je to tam samozřejmost, je to tam pracovní metoda dobrého divadla a dělá to skutečně dobré divadlo.

V „Lakomci“ stojí v čele *Podlipný* jako představitel Harpagona. Harpagon je nositelem hry u Molièra, je nositelem hry u Buriana,

neboť i tehdy, kdy La Flèche přejímá vůdčí úlohu kritika, je přece jen Harpagon tím, na kom je demonstrován úpadek, nesmyslnost a nemorálnost kapitalistického řádu. Podlipný v úvodu sebral klasického Harpagona, chamtivého skrčence, který vyrůstá v rychlém běhu staletí na obchodníka, fabrikanta, až mocného náčelníka trustu. Nový Harpagon, Harpagon 1934, není skrčeným lakomcem, je velkým podnikatelem, je uctívaným pánem, který myslí na své peníze přes tisíce podniků, a Podlipný to vše zvládl pevnou rukou i pevným hlasem, vytvářeje typ korektního kapitalistického ničemy. To, že unesl celou tu obrovskou tíhu závěrečné scény, v níž žije uzavřen v podzemním ocelovém krytu před dělnickými bouřemi a umírá zasažen generální stávkou, jež mu uzme spojení, světlo i vzduch, to, *jak* dovede unést tíhu této scény bez jediného přehmátnutí do falešných tónin nadsázek, to nás opravňuje mluvit o mistrovském hereckém výkonu.

Co do významu v nosnosti hry je na druhém místě Elisa, Harpagonova dcera, jako reprezentant úplného morálního rozkladu měšťácké rodiny. A tu opět můžeme mluvit o mistrovských scénách, jež vyjadřovala slečna *Hájková*. Byl to vůbec jeden z nejvzácnějších ženských výkonů na scéně, protože úloha Elisy tu kladla veliké požadavky: vyjádřit citovou hrubost, sprostotu, páchnoucí nestydatost buržoasní slečny a přitom zachovat míru, již vyjadřuje umělecké dílo. Zde by každý tón mohl stejně dobře umělecky strhávat jako odpuzovat. Bylo třeba velké umělecké ušlechtilosti, aby bylo vyjádřeno tolik sprostoty.

La Flèche u Buriana je kolektivem. *Šmeral* cílevědomě odlišil svého patheticky revolucionářského měšťáka Hamleta z úvodu od La Flèche, sluhy s revolučním uvědoměním, který slouží s trpělivostí a pod touto střízlivou maskou bouří netrpělivým očekáváním odplaty. La Flèche tu mohl být také jen zjevem nepříjemně papírovým, neboť tvoření kladných hrdinů v proletářském umění na Západě je dosud spojeno s takovým těžkým nedostatkem. Nebyl jím, žil velmi intensivně na scéně –

nadto Šmeral jej vytvořil tak živým, překonáváje nejobtížnější překážky takových příliš vnitřně přesvědčených figur.

Nemohu pohříchu rozbírat takto všechny herecké výkony v „Lakomci“ D 34, ačkoli není v tomto celku nic, co by nemělo po stránce umělecké stejnou závažnost jako titulní hrdina. Je třeba vážít slova a šetřit titulem mistrů. Ale není možno zamlčet mistrovský výkon hereckého souboru, i když vymezený čas a místo nedovolují rozbor té velké herecké práce, jakou tu ukázali Bolek, Šára, Skrbková, Podlipná, Liška, Stránská, Kalus i Kozák. Herecká práce D 34 překvapovala i tehdy, kdy se na repertoár tohoto divadla dostaly hry hříšné nedokonalosti („Bankrot“). Tady, v „Lakomci“, strhává. Neboť tito herci nereprodukuje, ale dobývají výrazu.

Rudé právo 28. a 30. 1. 1934

Osvobozené divadlo znovu začíná

PRVNÍHO září zahájili Voskovec a Werich novou sezónu svého divadla. Pro člověka, který po dva roky nemohl zblízka sledovat jejich činnost, který je neviděl v nouzových místnostech na Václavském náměstí, který přeskočil celou dvouletou periodu jejich vývoje, pro takového člověka je vnějšně začátek nové sezóny pokračováním dřívějšího Osvobozeného divadla. Ale právě takový člověk také nejlépe pocítí, jak se ve stejném prostředí divadla u Nováků změnili Osvobození *vnitřně*, jak se vyvinuli dál, jak se dostali hlouběji pod povrch, jak se přiblížili svému pravému úkolu: nebýt jen divadlem „nestranně“ karikujícím, ale být skutečným bojovným divadlem, v jehož karikujícím zrcadle se šklebí strašná tvář pánů, ale v němž je také bez jakéhokoli zrcadla vyjadřována hluboká nespokojenost, nesouhlas, nenávist těch, kteří jsou porobeni a kteří tu porobu nechťejí strpět a nestrpí.

Loňská „Balada z hadrů“, kterou Osvobození zahájili svou novou sezónu a která tu už dosáhne půl třetího sta představení, je takový veliký krok vpřed a do hloubky. A ona je také příkladem, jak každé přiblížení Osvobozených k jejich *politickým* úkolům stupňuje i jejich dramatickou úroveň. „Balada z hadrů“ je dramaticky nejpevnější a nejvyspělejší ze všeho, co V. & W. dosud vytvořili, a víc: je skutečným dramatem.

Obecenstvo Osvobozeného divadla, které srdečným přivítáním osvobozených herců a hudebníků ukázalo pevný svazek mezi hledištěm a jevištěm tohoto divadla, přijalo opakování „Balady z hadrů“ na začátku nové sezóny zřejmě jako znamení, že cesta V. & W. vpřed a do hloubky už tu nebude opuštěna ani – že na ní nebude kolísání. Osvobození mají před sebou právě v nové sezóně skutečně nemalou práci. A nemálo záslužnou, takovou, jakou dějepisci nezanášejí jen do divadelní historie.

A s tím je vítáme znovu na scéně Osvobozeného divadla: aby bylo ještě silněji divadlem, které pomáhá osvobozovat.

Rudé právo 3. 9. 1936 pod zn. -jef-

Burianův čin

Beaumarchais-Burian: „*Lazebník sevillský*“. Premiéra 22. září 1936
v D 37

DÁVNO už jsem neviděl v činnosti kolektiv E. F. Buriana. A teď, kdy mám psát referát o jeho „*Lazebníku sevillském*“, zjišťuji, že je třeba hledat nová, či lépe: jiná měřítko, aby mohl být oceněn tvůrčí čin E. F. Buriana. Je to opravdu něco jiného než divadelní práce, s kterou se normálně setkáváš. *Všecko* odlišuje tuto malou scénu od ostatních – i to, jak je rudá, i to, jaké velké věci se na ní dějí, i vnitřní prokomponovanost celého souboru i jasná záměrnost celého D 37. Řekneš-li tu tedy: je to dobré!, znamená to bezmála tolik, jako by sis pochvaloval neuvěřitelný zázrak. A skutečně není daleko od zázraku, dovede-li E. F. Burian v trpasličím prostoru vykouzlit davové scény takové strhující síly, jako to dokázal v „*Lazebníku sevillském*“.

V nich, v těchto davových scénách, byla vyjádřena všechna *aktualisace* Beaumarchaisovy komedie, staré půl druhého století. E. F. Burian tu nepřepracovává text, jako na příklad u svého „*Lakomce*“, nezasahuje hluboko do struktury staršího díla, jako na příklad u Shakespearova „*Kupce benátského*“, ale domýšlí skutečného Beaumarchaisova „*Lazebníka*“, rozvíjí jeho útok na nové frontě proti „*spravedlivci*“, který už je jen *bývalý*. A tak najednou stará slova Beaumarchaisova, aniž byla nějak měřena, dostávají nový smysl, najednou je podtrhováno to, co se nezdálo dříve tak docela důležité, a najednou to není scénická *vzpomínka* na dávnou revolučnost dávné hry, ale docela, do písmene *novodobá* hra, dramatický výraz právě *těchto* dnů, v kterých žijeme. A tohle dokázal Burian, zasahuje do textu jedině v závěru, dokázal to několika davovými scénami a songy, zdánlivě tak věčnými, že by mohly stejně dobře žít i u Beaumarchaise. Je to *nejvnitřnější aktualisace*, jakou je jen možno si představit. A chce-li kdo vidět, co je

to revoluční přejímání tradic, nechť se jde podívat na Burianova „Lazebníka sevillského“.

Při dokonalé skloubenosti kolektivu D 37, v němž všichni jsou zřejmě prostými vojáky i hodnotami zároveň, bylo by snad spravedlivé psát o dobrém výkonu celého souboru. Ale jsou tu přece jen tři postavy, které zasluhují zvláštního zdůraznění: především *Machníkův* Bartolo, živé svědectví toho, jak v kolektivu D 37 dovedou růst kádry do podivuhodných kvalit, *Bolkův* Figaro, dokonale hrající ve velikém rozpětí od lišáctví až k vydávání skutečného masového hesla, a *Vaňátkův* pouliční zpěvák, neobyčejně působivý svou prostotou.

A co je ještě třeba zdůraznit: Burianův kolektiv je u nás zatím *jediný*, který skutečným *uměleckým* projevem reaguje na takovou otřásající historickou skutečnost, jako jsou dnešní boje ve Španělsku.

Rudé právo 24. 9. 1936 pod zn. -jef-

V. a W.: Nebe na zemi

S hudbou Jar. Ježka za režie J. Honzla po prvé v Osvobozeném divadle 23. září 1936

NIKDY patrně neměli Osvobození tolik času k přípravě nové revue, nikdy patrně neměli Voskovec a Werich tolik možnosti pilovat, upravovat, prohlubovat jako v případě „Nebe na zemi“. A přece z premiéry této nové revue si odnášíš přesvědčení, žeš viděl *polotvar*, něco, co se teprve rodí, něco, co má osnovu, co má páteř, ale kolem ní jen ještě neuspořádanou změť nervů, svalstva i *přebytečného* tuku.

Páteř to ovšem má – a to je důležité. Potvrzuje to, že V. a W. i v takové nevázané féerii jsou si vědomi závaznosti svých prohlášení, která měla tak dokonalou formu „Balady z hadrů“; že jsou si vědomi *odpovědnosti*, kterou jim dává popularnost jejich divadla. Tu páteř tu netvoří starý Fletscher, jehož námětu ze „Španělského kněze“ použili. Tvoří ji sami, novou, soudobou – a vytušíš, že si dobře představují možnost „nebe na zemi“, jeho dnešní překážky i jeho podmínky pro budoucnost, zpívané v ústřední písni:

*Pro toho, kdo chce žít,
je na světě plno krás.
A z těch krás nebe mít,
záleží jenom od vás.
Jen od vás, věřte mi,
záleží, kdy přijde čas,
kdy pro nás začne
nebe na zemi.*

Ale na tuhle páteř je nanесeno tolik různorodých i nepotřebných věcí, že ji to vážně ohrožuje. A když říkám nepotřebných, myslím *divadelně*, dramaticky nepotřebných. „Věříme hluboce a věrně ve fantastickou podstatu divadla a jsme vášnivými vyznavači

divadelního kouzelnictví," píše V. a W. ve svém divadelním programu, a to zní dokonale rozumně. Ale v „Nebe na zemi“ je najednou a docela neočekávaně tolik nefantastického *naturalismu*, že se na mnoha místech mění divadelní kouzelnictví v operetu kouzla zbavenou. Je tu na příklad tolik „sex-appealu“, kolik bys ho nenashbíral po všech dosavadních revuích Osvobozeného, a ten „sex-appeal“ tu v situacích, narážkách i tancích dopadá na tebe s neférickou tíhou. I rozkoše a blahobyť pozemského nebe jsou tu vyjadřovány s takovým naturalismem („Hostina“), že se pod ním ztrácí všechna krása absurdnosti. Vždyť i pevná ruka Honzlova tu mnohdy klesá pod touto tíhou a místo rozevláté fantasie bohatství a všech krás světa vychází z toho jen zmateně přehnaná směsice neúčinných skutečností.

Je tu ovšem také řada znamenitých věcí, na příklad skvělá „opera“ ve třetím obraze, Dardova „poslední vůle“ a pod., ale celek je příliš únavně zatížen, než aby mohl být dobrý. Mezi hledištěm a jevištěm Osvobozeného divadla je tak těsné spojení, že není možno, aby si V. a W. neuvědomili takový pocit diváků. A „Nebe na zemi“ patrně prodělá velké přeměny, bude se musit zbavit mnohého neosvobozeného tuku, bude musit více ukázat pevnost své páteře, bude se musit obohatit i o tradiční – a dobře a zdravě tradiční – předscény Voskovce a Wericha, aby alespoň z vážnější části plnilo očekávání, spravedlivě vzniklé po „Baladě z hadrů“. A to přece dnes už Voskovec a Werich musí vědět, že se od nich očekává *mnoho*.

Jednu věc – řekl jsem už – skutečně plní: „Nebe na zemi“ není abstraktní revue s aktuálními přílepkami, ale aktuální revue s přesným zacílením. To je *klad*, který je třeba zdůraznit.

Na premiéře se ukázal – ne tak docela nezávisle na tomto prvním kladu – i klad druhý: herecké výkony. Herecký soubor Osvobozeného divadla má nyní zvlášť dobrou úroveň, třebaže nelze říci, že je jednotný. Tady právě dokázal Honzl velmi mnoho, když dovedl uvést v soulad několik značně odlišných individualit. V. Šmeral, který prošel přísnou školou Burianovou, přinesl si do

Osvobozeného ukázněnost, jež mu pomohla dobře zapadnout do nového prostředí a nezůstala bez vlivu i na ostatní. Velkolepou figuru vytvořil Jindřich *Plachta*, kolohnát, který třemi kroky přejde jeviště s právě takovým strhujícím půvabem, s jakým se dovede zaplést do duchny a uložit v krátkých necičkách. Plachtův Bartolus je postava takové komiky, jaká se tvoří jen z velkého kumštu.

Rudé právo 25. 9. 1936 pod zn. -jef-

Statečné divadlo svobody

„Rub a líc“, optimistická komedie o prologu a devatenácti obrazech
v Osvobozeném divadle

PŘED ČTYŘMI roky namaloval Adolf Hoffmeister pro Osvobozené divadlo mapu Evropy a Voskovec a Werich k ní zpívali situační rumbu jako pouťoví zpěváci. V nové hře Osvobozeného „Rub a líc“ ukazují tuto mapu jako historickou připomínku a rozvinují novou. Mapu Evropy roku 1936.

Jak se ta mapa změnila! Jak se změnila tvář toho světadílu, který je na ní karikaturistou *portrétován*! Jaké hrubé fašistické rysy dostala, jak vycenila zuby války a jak už krvácí z těžkých ran! Stalo se z ní všechno to, co bylo předvídáno a před čím přece tolik lidí – v jiných případech dokonce moudrých – zavíralo oči jako před nemožností. Nebezpečně se změnila tvář Evropy a Voskovec a Werich si z této změny a z toho nebezpečí jasné vyvodili své *povinnosti* v nové hře.

Osvobozené divadlo bylo vždy aktuální, ať vtip i úmysl jeho tvůrců a vůdců brousil kdekoli. S tou čtyřletou změnou Evropy se také měnilo i Osvobozené a stávalo se – třeba ne právě přímou cestou – stále víc a více divadlem *bojovým* a uvědoměle bojovým. Od „Světa za mřížemi“ k „Baladě z hadrů“ – to jistě není malý krok. Ale „Rub a líc“ jde ještě dál i ve své aktuálnosti i ve své bojovnosti.

V. a W. tu berou nejsoučasnější současnost v jejím nejprítomnějším tvaru a stavějí svou novou hru tak, jako by ji procházela ulice denních událostí, jako by ji hráli přímo na ulici a jako by ses pokračování mohl dočíst v novinách, které si po představení koupíš před divadlem.

To už byla *odvaha*. Tvůrčí odvaha. Neboť je nepoměrně snadnější zachycovat šílenou grotesknost dnešních událostí v historických kostýmech a používat pralodivoda Noe či boha Joviše ke karikování současnosti než dělat totéž v šatech dneška, výlučnými slovy dneška a s hrdiny dneška. Je tu příliš mnoho svůdných příležitostí ke sklouznutí do banality, sentimentality či prázdného říkání. Ale

Osvobození projeví tu odvahu – a dokázali, že jsou k tomu oprávněni. Zmocnili se skutečnosti tak dokonale *jako divadelníci*, že není okamžiku, aby jejich hra nestrhávala. I po „Baladě z hadrů“ je „Rub a líc“ jejich nejsilnější a divadelně nejpevnější hra, kterou kdy hráli.

Ale V. a W. se nespokojili – a nemohli spokojit jen dokonalým divadelním zachycením současnosti. Když na sebe vzali tento úkol, vzali na sebe i povinnost říci k tomu nejzřetelnější, nejvýraznější a nejpřesnější slovo o cestě dál, o cestě vpřed. A *řekli je*.

A právě v tom se projevila *statečnost*. Politická důslednost a statečnost. Neboť v této době nejzvěšilejších útoků reakce, v této době, která tak zatraceně zřetelně páchne fašistickými koncentračními tábory, nalézáme stále ještě tisíce demokratů, kteří strkají hlavu do písku či zalézají do děr celí, aby svým zjevem a svou činností „nedráždili“ fašistickou potvoru, která opravdu nepotřebuje nic lepšího než právě tuto pštrosí hloupost a tuto zbabělost. Osvobození v „Rubu a lici“ prohlásili jasně a důrazně: Nechceme být pštrosi! Nechceme být zbabělci! Nechceme dále ustupovat! Víme, že by to byl konec. Proti fašismu se musí bojovat! Proti fašismu se musí spojit všechny síly v jedné frontě! Vy blázni, kteří se bojíte tohoto boje, abyste neprohráli, prohráváte jej tím, že nebojujete!

A tohle neříkají v náznacích a jinotajích, to říkají *naplno*, to říkají *důrazně*, to říkají tak, že nikdo nemůže být na pochybách o odhodlanosti vést tento protifašistický boj.

*„Svět patří nám, pro všechny dosti místa,
Jen za to vzít a plivnout do dlaní!
Svět patří nám, a kdo je optimista,
Bez řečí půjde s námi, bez ptaní!
Svůj život utrací, kdo se bojí snad
Jít s námi za práci, za mír bojovat.“*

To je centrální pochod hry „Rub a líc“. A už v něm můžete vidět vážné rozhodnutí, které V. a W. svou novou hrou udělali. Rozhodli

za sebe, ve jménu svých diváků, rozhodli však také za mnoho jiných pracovníků kultury a umění.

A proto také premiéra „Rubu a líce“ byla taková, jaké nebyly dosud ani ty nejradostnější premiéry v Osvobozeném divadle. Statečnost a jasnost projevu Osvobozených strhla diváky k nadšeným demonstracím. Ano, ty bouře potlesku, ta půlhodina strávená téměř všemi diváky v hledišti po skončení představení za zpěvu Ježkových písní, které se staly *lidovými* písněmi – to byla *demonstrace*. Demonstrace proti fašismu, demonstrace za bojovnou obranu demokracie, demonstrace za jednotu všech, kdo chtějí být svobodní. Byla v tom překrásná síla – a byl to i významný okamžik. Až se bude po letech psát historie našich víc než pohnutých dní, bude tam nepochybně zaznamenán i 18. prosinec 1936, den premiéry „Rubu a líce“, jako jeden z těch vážných dní, z kterých vytékaly prameny sjednocení pokrokových sil, které se musí spojit a spojí v potopu pro reakci.

Je jistě mnoho věcí na nové hře Osvobozených, o nichž je třeba promluvit. A především je to nadšení, které celý soubor Osvobozeného divadla přivedlo ke krásným výkonům. Dnes však tu již jenom chceme stisknout ruku všem Osvobozeným, nejenom za jejich odvahu a za dobrou práci, ale také jako slib, že nebudou sami za těch útoků reakce, které je zcela nepochybně očekávají.

Rudé právo 20. 12. 1936 pod zn. -jef-

„Rub a líc“ v Osvobozeném

Divadelního referátu část druhá

NAPSALI jsme již v nedělním čísle o *politickém* významu, jaký má nová hra Osvobozeného divadla „Rub a líc“. Je třeba také promluvit o tom, *jak* Voskovec a Werich udělali svou novou hru, o její režii a hereckých výkonech, o prostředcích, jimiž Osvobození v „Rubu a líci“ dosahují tak mocného účinku.

Politická jasnost, pro niž se V. a W. rozhodli – a znovu zdůrazňují vážnost tohoto rozhodnutí – zapůsobila ovšem hluboce i na jejich umělecké rozhodování. Daleko vzadu zůstal vtíp klasického gymnasia, s nímž tvořili „Vest Pocket Revui“ a který na tak dlouho vtiskl ráz jejich tvorbě. Ve své přednášce v rozhlasu velmi dobře promluvili V. a W. o stálé spolupráci se svými diváky, o tom, jak z jejich reagování, z jejich smíchu, z jejich potlesku vyvozují správnost a účinnost svých slov a gest na scéně. V této spolupráci s diváky rostli V. a W. nejen jako herci, ale také jako autoři. A v „Rubu a líci“ dokončili v podstatě ten proces růstu – *k lidovosti*.

Zmocnili se kalendářového příběhu, pouťových nápadů a novinářských zpráv, jako se na příklad Rictus zmocnil lidového žargonu k silnému, účinnému výrazu uměleckých zámyslů, a ukázali tak i sami sobě docela nové cesty nejen v tomto případě, ale také pro příští tvoření. V „Nebi na zemi“ dělali naturalisticky Boska-kouzelníka a viděli v tom „divadelní kouzelnictví“. V „Rubu a líci“ šli na to se zcela jiné strany – a to, co na scéně vytvořili, to bylo *skutečné divadelní kouzelnictví*. Vykouzlili v něm nejen dramatičnost vtípu, ale dramatičnost akce a v ní pojednou zespoda pramení silná lyričnost, jaké u nich ještě nebylo. Nebáli se použít ani ošemetně starých divadelních efektů, ani nejobyčejnější sentimentality – a hle, skutečné divadelní kouzelnictví tu před tebou z těchto efektů čaruje zcela nové a hluboce působící dramatické prvky, netušené obohacující Osvobozenou scénu.

Jak tohle všechno „viselo ve vzduchu“, jak to bylo *nutno* udělat, jak se to očekávalo a přímo s otevřenou náručí, může každý poznat z naprostého *souzvuku*, do něhož hned napoprvé zapadli autoři hry i autoři podivuhodné výpravy – Zelenka, Šíma s mistrovskou oponou i Hoffmeister se svou velmi a velmi vtipnou mapou Evropy – a také muzikanti (*Ježkova* skvělá předehra k druhé části, „pra-pra-prabába“, i ústřední pochod, který se zřejmě stane právě tak lidovou revoluční písní jako „Protí větru“ a „Hej rup“), režie i herci. Honzl v „Rubu a líci“ – to je docela jinak silný režisér než v „Nebi na zemi“, to je režisér cele ve svém živlu, který pevně ovládá přímo závodní trysk hry a ještě ji pobízí, ještě urychluje její spád. Elán, s kterým V. a W. psali „Rub a líc“, cítíš stejně také z dekorace i z režie. A tím určitěji jej cítíš ze živých lidí na scéně – z herců.

Nové figury se objevily ve hře – a nové kvality objevily v hercích Osvobozeného. Vezměme jako příklad slečnu *Švabíkovou*. V divadelních referátech byla známa jako „osvědčená herečka“. Jsou takové termíny. Ale tu najednou vidíš daleko víc než jakoukoli osvědčenost, najednou se tu objevuje neobyčejně silný herecký výraz, podivuhodně vyjádřená něha prostého pracujícího člověka, jeho cudnost v lásce a jeho vášnivost v boji. Takové výkony se dělají jen tehdy, je-li schopnost spojena s nejvnitřnějším zaujetím *pro věc*.

A takto analogicky bychom měli hovořit o *všech* hercích Osvobozeného hrajících v „Rubu a líci“. Uvidíte tu, že Jindřich *Plachta* dovede nejen až k pláči rozesmát, ale také dojmout až k pláči. Uvidíte tu, že „*kostroun*“ Černý, který už svými tvary vyvolává smích, dovede vás chytnout za srdce jako statečný bojovník, aniž jen na okamžik opustí svou směšnost. Uvidíte tu novou sílu *Záhorského*, který v nejnevěděnější roli dokáže, abyste nenáviděli toho, koho představuje. A také na *Šmeralovi* poznáte, jaké divy dělal ten nový elán Osvobozeného v „Rubu a líci“. Viděli jsme v „Nebi na zemi“ jeho boha Joviše. Jeho výkon kázně. Ale tu v „Rubu a líci“ poznáte, že jeho kázeň je vášnivá, že to není chladné poslouchání, ale cílevědomost plná vroucnosti.

Ano, vroucnost, to je to, co vanulo z každého hereckého výkonu v „Rubu a líci“ a co jsme mohli také po prvé vycítit z tanců, řízených *Machovem* (Večeře chudých – hle, příklad divadelního kouzelnictví). A vroucnost to byla, která proměnila i herecké výkony Voskovce a Wericha. Slyšeli jsme u nich nové tóny, v kterých zanikla docela všechna ta občasná povýšenost vtipu pro vtip, hluboké tóny rozechvění, které je obohacují.

Na scéně Osvobozeného se objevili nejlidštější lidé: takoví, kteří trpí a kteří před ničím nezavírají oči, ale kteří ani na okamžik neztrácejí svůj optimismus, protože *vědí*, že zvítězí.

Rudé právo 22. 12. 1936 pod zn. -jef-

100× „Rub a líc“

PRVNÍHO března slavili Osvobození jubileum, jež je pravidelné u všech jejich úspěšných her: sté představení „Rubu a líce“.

Sto představení – to znamená osmdesát až devadesát tisíc diváků, to znamená velikou sílu, jež se z jeviště Osvobozeného přelila mezi masy publika nejen z Prahy, ale i z různých jiných míst republiky a ovlivnila je myšlenkou, vtípem nebo písní, to také naopak znamená veliký zpětný vliv publika na scénu, na které každé představení je pilováním a zdokonalováním předcházejícího.

Sté představení u většiny her Osvobozeného bývalo leckdy až z poloviny jinou hrou, než jsme viděli na premiéře. Tak působila spolupráce V. a W. s obecnstvem. „Rub a líc“ tu však tvoří významnou výjimku. Je to hra tak pevná a tak dokonale dramaticky postavená, že v její struktuře nebylo třeba žádných oprav. Ovšemže aktuální rozhovory Voskovce a Wericha před scénou se mění podle aktuální situace, ovšemže jednotlivé scény i herecké výkony jsou hlouběji propracovávány, ale to všechno jen zdůrazňuje tu dobrou práci, s níž byla celá hra jako úplně hotové a dokončené dílo postavena na scénu již při premiéře.

A přece, když se díváš na „Rub a líc“ po druhé, po třetí či po páté, nalézáš v něm stále nové klady. Je to proto, že Voskovec a Werich pronikli skutečně hluboko pod povrch a vyjádřili v divadelní zkratce velmi a velmi mnoho z těch věcí, jimiž v posledních letech žijí miliony lidí. „Rub a líc“ přerůstá dosavadní rámec Osvobozeného divadla. Je to hra, k níž se divák vrací vždy znovu jako čtenář k dobré a moudré knize.

Rudé právo 3. 3. 1937 pod zn. -jef-

Svoboda na bidýlku

„VACHKOVO ‚Bidýlko‘, jež chystalo na březén Městské divadlo, bylo nutno zatím odložit, neboť bylo potlačeno censurou.“

Tuhle zprávičku čteme v divadelním programu vinohradských divadel. Je rozhodně ve své krajní stručnosti velmi výmluvná. Ukazuje, *kdo* už ve skutečnosti rozhoduje o tom, co se hraje a bude hrát. Připomíná, že Vachkovo „Bidýlko“ je již *šestá hra* v pouhých 75 dnech od Nového roku, kterou censura připravuje k pohřbu nebo přímo pohřbívá *jen* v Praze. A konečně přesvědčivě dokumentuje vývoj „divadelní svobody“. Vždyť Vachkovo „Bidýlko“ není novinka, vždyť už bylo hráno na pražské scéně, vždyť už jsme je viděli ve Stavovském divadle a tenkrát censura nenašla na něm pranic závadného. Změnilo se snad „Bidýlko“ od té doby? Anebo je prostě jen víc odvahy u reakčních pánů, kterým byla ponechána v ruce mocná zbraň úřední i kterými si reakce zabezpečuje provozování svých diktátorských zájmů? To je jen řečnická otázka. Neboť „Bidýlko“ se nezměnilo.

Že to není žádná revoluční, bolševická hra, to není ani třeba dokazovat. Pod jakou záminkou je censura „potlačila“, nevíme. Ale to už opravdu ani není důležité. Vždyť tu každý může vidět, že nejde o nějaké zvláštní důvody, ale o reakční zvůli. „Zachce se, zakážu, zachce se, povolím.“ Vytýkat to jenom služebníkům reakce nemá smyslu. Od toho jsou právě služebníky reakce, aby jí sloužili. Ale páni demokraté, kteří tak dlouho mlčí a kteří začasté si chtějí „zachraňovat“ kůži nebo alespoň zakrývat oči zkrásněním všelijakých omluv pro reakční řádění – ti teď dostávají tolik ran, že už by se měli věru probudit. Či jim stačí k vlastnímu potěšení demokratická svoboda jako kanárek na bidýlku – *v kleci*?

Rudé právo 19. III. 1937 pod zn. kv

Burianův „Hamlet III.“

I.

TO NENÍ příjemná úloha psát o Burianově „Hamletu III.“, který měl ve středu premiéru v D 37. Není to příjemná úloha pro nikoho, kdo má kladný poměr k této scéně, malé rozměry, ale velké uměním – a právě jen kladný poměr k ní přikazuje, abych neodložil pero a nemlčel o Burianově „Hamletu“ jako o trapném nedorozumění.

Co je ten Burianův „Hamlet“? Co jím chce E. F. Burian říci? *Proč* vůbec je? To je otázka. Vezměme na potaz Burianův úvod v divadelním programu. Už to je ovšem znamení nedobré, když ti příležitostný úvod má říci, co ti neřeklo dílo samo. Ale nezbyvá než se utéci k tomuto prostředku. A dovíš se, že:

„Hamletův duch by mohl sloužit za příklad všem, kteří poznali, že hniloba je nejlepší pařeníště nových zjevů života. Nenalezl-li Hamlet vůbec nic, co by ho vyvedlo z bludiště Elsinoru, našel východisko. Ovšem, *on není schopen* podat důkaz o svém objevu. On je ten, který provedl destrukci. Podaří-li se ostatním to pochopit, pak jim nad rozvalinami Elsinoru zažehne slunce svoji pochodeň.“

To čteme v úvodu a *toto* je jistě mocně nové a mocně *pravdivé* pojetí Shakespearova Hamleta. Je třeba zničit Elsinor, to je to, co – podle úvodu – doříkává E. F. Burian v roce 1937, když to Hamlet před staletími ještě nedovedl a nemohl doříci. Hamlet tu – podle úvodu – není revoluční snílek, jak byl mnohdy zpodobován, ale inteligentní destrukter a blaseovaný dekadent, který si svět – Elsinor – celkem správně vykládá, ale nedovede jej změnit a vůbec mu ani nenapadá jej měnit. Měnit svět, to už je úkol druhých – a scéna Burianových hrobníků (Marx: „Měšťáctvo vyrábí především své vlastní hrobaře“) nasvědčuje, že E. F. Burian *snad chtěl* ze Shakespearovy postavy vytvořit novou hru, v níž by své pojetí Hamleta dovedl až do konce.

Říkám výslovně: *snad to chtěl* udělat. Neboť ve hře, kterou postavil na scénu D 37, naprosto nepoznáš úmysly vyslovené v úvodu. Naopak: ten Burianův Hamlet je všechno možné, jen ne právě to, co bychom podle uvedeného citátu mohli očekávat. Zůstalo-li snad to jeho pravdivé pojetí jako hlavní osnova jeho hry, pak je ta osnova zavalena takovou spoustou všemožných postranních nápadů a myšlenek, že ji prostě nerozeznáš. A tyto nápady a myšlenky daly hře nakonec docela jiný směr, přímo protichůdný tomu, co bylo theoreticky vyjádřeno v úvodu. Ano, přímo protichůdný i celému smyslu D 37.

D 37 – jak je znám, a tak si je stále také představuji – je obráceno k lidu, ústí do ulice, kterou proudí lid, a pro něj je také otevřeno. „Hamlet III.“ je však obrácen do *kavárny*, ústí do kavárny, kde se z velikých problémů stávají klepy, povyšované na problémy, a je opravdu přístupný jen tuze zasvěceným artistickým profesionálům, pro něž šlápnutí na kuří oko prostého člověka je praobyčejná příhoda, ale šlápnutí na kuří oko umělce je událost zasluhující rozhořčený protest široké veřejnosti. Ano, kuří oko – to jsou problémy artistických profesionálů, zatím co boj za svobodu umění, tak nerozlučně spjatý s bojem za svobodu veškerého lidstva a bez něho nemyslitelný, je právě jimi přehlížen jako něco příliš vulgárního, příliš nečistého pro lesk umění.

A E. F. Burian, skutečný kumštýř, projevuje najednou v Hamletu snahu spojit boj o svobodu lidstva ne s uměleckým bojem za svobodu, ale s malichernými artistními „starostmi“ a tupí si svůj vtip i důvtip ve výpadech, které, žel, nejsou ani quijotovské. Musíš dobře znát Shakespeara, abys alespoň chutnal, jak si s ním Burian hraje, musíš ostražitě sledovat ten proklatě oslabující nesoulad mezi D 37 a Osvobozeným divadlem, abys pochopil, proč Burian říká svému „Hamletu“ optimistická tragedie, když Osvobození nazvali svůj „Rub a líc“ optimistickou komedií, musíš být všemi mastmi mazaný účastník tak zv. „uměleckých debat“, abys pochopil, proti čemu všemu protestuje, co všechno paroduje, komu dává co proto a koho to hájí E. F. Burian ve svém „Hamletu“.

Probohy, Emile Buriane, cožpak to sám necítíš, jak strašně „vedle“ je tohle všechno, s jakou křečovitou hluchostí znějí všechny ty invektivy, protože bijí úplně do prázdna! Jak je možno nelitovat vlastního ducha i námahy, jak je možno nelitovat překrásné hluboké umělecké oddanosti herců pro tak málo?

II.

*„Šat strakatý mi dejte jen
a volnost promluvit, jak chci...“*

to motto napsal E. F. Burian před svou novou hru, motto ze Shakespeara, ne však z jeho „Hamleta“, ale z komedie „Jak se vám líbí?“. I v tomhle naroubování je nějaký smysl. Je v tom tak trochu symbolicky vyjádřena ta „volnost promluvit, jak chci“, kterou se snaží Burian proklamovat ve svém „Hamletu“. Nevím, chce-li to tak skutečně domýšlet až do konce, ale ať chce či ne, přece se z jeho Hamleta ozývá „volnost“ divadelní samoučelnosti, „volnost“ nějakého zvláštního, na všem ostatním nezávislého, nad všemi řády stojícího uměleckého řádu, „volnost“ – *lartpouarlartismu*. Je to jistě silné slovo tam, kde mluvíme o E. F. Burianovi, ale jeho „Hamlet“ přímo volá po slovech nejsilnějších právě proto, že je v něm tolik nahromaděného nebezpečí pro E. F. Buriana, pro další práci jeho divadla.

„Dej mi volnost promluvit, jak chci“ – ke komu to volá E. F. Burian? Na kom žádá tu volnost? Na reakci? Či – na svém publiku a na všem tom, co D 37 na sebe přijalo jako divadlo *revoluční*? A Hamlet odpovídá do ledového ticha hlediště: na vás, na svém publiku, na svých dějinných závazcích se mi zachtělo žádat „volnost“.

Slyšel jsem ho snad špatně? Slyšelo ho snad špatně to Burianovo obecnstvo, které hltavě čekalo a nedočkalo se? Znovu jsem hledal potvrzení v divadelním „Programu D 37“ a – pohříchu jsem je tam našel. E. F. Burian se tam v odpovědi na dopis tří studentů – diváků svého divadla – rozhořčuje proti tomu, že jsou někteří umělci

hodnocení jako „nepochopitelní“ a že je jim vytýkán útek do „věže ze slonoviny“, a píše:

„Ti nejlidštější mezi lidskými, lidé umělci, jejichž duch je dnešní skutečností provokován k dílům slavné přítomnosti a kteří jsou za to kaceřování zprava i zleva... těm vy dáváte ‚věž ze slonoviny‘...“

Ta věta věru špatně zní z úst E. F. Buriana. „Nejlidštější mezi lidskými... kaceřovaný zprava i zleva“ – jaký to znamenitý *idealistický* portrét umělce, který „stojí nad stranami a nad třídami“, a je proto „nechápán“ jedněmi i druhými! Nechť revoluční kumštýř E. F. Burian pošle opravu, že tahle věta nikdy nevyšla z jeho úst a že mu byla podvržena, neboť nemá co dělat ani s revolucí, ani s uměním!

Očekával snad kdy E. F. Burian, že bude „chápán“, to je: že bude potřebou měšťácké reakce? Ne, pokud vím, to neočekával a běda pro něho, kdyby byl. Byl však někdy „nechápán“ svým *lidovým* publikem? Ne, pokud vím. Byl chápán, byl potřebou tohoto lidového publika, byl součástí jeho života a přestal jím být zatím jen v jediném případě: právě v tom případě, kdy ústy Hamleta rozvlekle opakoval názor, který jsem citoval v jediné větě z jeho „Programu“. Jak vůbec přišel E. F. Burian na to, aby užil pro sebe a pro sobě blízké výrazů, kterými se dnes utěšují už jen zahořklá umělecká nedochůdčata?

„Nepochopení!“ Přenechte, u čerta, tuhle útěchu těm, kteří nic nesvedou! Nezval je „chápán“, protože je skutečný básník, rostoucí z lidu, a kruh jeho „chápačích čtenářů“ bude stále větší podle toho, jak poroste kulturní úroveň všeho lidu. Ale Brouk není „chápán“ a „chápán“ nikdy nebude, protože to je neplodný břídil, hrající si poněkud okatě se svým pohlavím, když nic jiného neobvyklého nedovede.

Pro koho pak, Emile Buriane, proklamuješ „chápaní“ a pro koho proklamuješ „volnost“ umění a koho to chceš bít jako hlupce „kaceřující zleva“?

Podivně zmatený lartpouurlartistický manifest – to je „Hamlet III.“ díky tomu, že se E. F. Burian chtěl „vzbouřit“ proti jakémusi

imaginárnímu „konformismu“, který jej ve skutečnosti nesvírá a nikdy nesvíral a jehož pocit mu – jinak to nedovedu pochopit – byl naštěpován zvenčí. Jak je to smutně charakteristické, že právě Hamlet, který v pojetí Burianově má být destruktivním dekadentem, se stává jeho uměleckým mluvčím...

Bylo mi těžko psát tyto řádky. Ale bylo by těžší nenapsat je. E. F. Burian a D 37 znamenají příliš mnoho v českém revolučním umění, než aby kdokoli poctivý mohl lhostejně či zdvořile přehlédnout každé jejich zakolísání. A „Hamlet III.“ je zakolísání. Jsem přesvědčen, že nic víc než zakolísání, ale dosti vážné, aby o něm bylo vážně jednáno.

A je mi tak líto, že jsem nezapomněl českou řeč na ty tři hodinky o premiéře „Hamleta III.“ v D 37. Byl bych z vlastní viny nerozuměl tomu, co bylo na scéně říkáno, ale byl bych se za to dal unášet zvukem hereckých hlasů, jejich pohyby, světlem scény. Byl bych teď mohl nadšeně psát o divadelním kouzelnictví režiséra E. F. Buriana, o dramatickém napětí Kouřilovy scény, o velikém výkonu Machníka a Skrbkové, o údivném Hamletu Vaňátkově a Ofelii Jiřiny Stránské. Ale nedovedu než se omluvit jim a celému souboru D 37, že bych nenalezl dosti vřelých slov, abych ocenil práci tak velikou – a tak marnou. Cítím jen, že to bylo snad jedno z nejkrásnějších představení v D 37, ale což je možno oddělit scénu od hry?

Rudé právo 2. a 3. 4. 1937

Desetiletí stvořitelé divadla

19. dubna 1927 byla po prvé hrána „Vest Pocket Revue“, kterou napsali dva studenti: Voskovec a Werich. Voskovec – jen v nejužších literárních kruzích známý autor několika exklusivních veršů; a Werich – docela neznámý. Nad premiérou jejich „studentské taškařice“ visela hlavička: „Osvobozené divadlo“ – a Devětsil, jehož sekci tenkrát Osvobozené divadlo bylo, nebyl zcela jednotný v názoru, že tato příliš nezjištěná dvojice nepoškodí umělecký prestiž jeho scény.

Neboť desáté výročí premiéry „Vestpocketky“ není zcela přesně desátým výročím Osvobozeného. Ale je v každém případě desáté výročí toho dne, kdy se tisíce lidí začaly ptát jiných tisíců: „Už jste byl v Osvobozeném?“ a kdy divadelní úsluví začala přecházet s jeho scény do úst lidu.

Osvobozené divadlo mělo už tenkrát za sebou téměř dva roky velké průkopnické práce i těžkého boje za nový divadelní projev, za skutečnou divadelní poesii. V těch letech byl ražen zvuk režisérských jmen Jindřicha Honzla a E. F. Buriana, v těch letech pracoval Jiří Frejka na svých nejlepších režiiích, v těch letech rostly také desítky nových herců, z nichž mnozí dnes slavně pracují a jiní slavně zakrňují na oficiálních scénách. V těch letech se na divadle po prvé objevují Nezval, Vančura i Ad. Hoffmeister a Honzl tvoří památné představení Apollinairových „Prsů Tiresiových“.

A ty dva „předhistorické“ roky Osvobozeného divadla – jež nejsou široce známy – je třeba připomenout v den desátého výročí Osvobozeného divadla, které je *známo*. Neboť „historie“ tu netrhá svou nejužší souvislost s „předhistorií“. Voskovec a Werich zůstali věrni zásadám Osvobozeného divadla, zásadám pevným jako skála a na té skále vzdělali svou scénu. *Stvořili divadlo*, o jakém snili básníci, a protože je stvořili *dokonale*, stalo se divadlem *lidovým*. Uskutečnili divadelní poesii, a tím zlidštili divadlo. Zdůraznili jsoucnost divadelní rampy mezi hledištěm a jevištěm, a tím dosáhli, bez čeho nemůže být skutečné divadlo: spojení hlediště s jevištěm,

splynutí diváka s hercem. Odpoutali divadlo od přetvářky, od předstírání „života“, a tím tisíckrát zmnožili jeho životnost; udělali z něho zbraň, kterou zasahují do všech bojů.

O jejich vývoji za deset let ještě budeme mluvit. Ale jejich dílo, to, že stvořili skutečné divadlo, *skutečné lidové divadlo* – to je to, zač je pozdravujeme v jejich desetiletí, je, Honzla, Ježka i celý jejich soubor.

Rudé právo 18. 4. 1937 pod zn. -jef-

„Panorama 1927–37“

Rodinná slavnost v Osvobozeném

Od „Vestpocketky“ po „Rub a líc“

„...a v tom na stropě: Buch!“

„Bůh Otec!“

„Ne, buch – zvuk...“

A bylo těch buchů – zvuků devadesát osm a bylo jich devadesát devět a nakonec se z toho vyklubala stonožka, která se zouvala...

... a to byl kousek Vestpocketky, to byl kousek pradávných začátků V. a W. v Osvobozeném divadle. Vzpomínka na 19. duben 1927, který se v ní opakoval 19. dubna 1937.

Osvobozenému divadlu Voskovce a Wericha bylo právě deset let. A na jeho scéně i v jeho hledišti se sešlo mnoho přátel k rodinné slavnosti. Početná rodina. Mnozí, kteří už před deseti lety asistovali při premiéře „Vest Pocket Revue“, byli ještě čtenější, kteří od té doby přibyli. A byli už také mnozí, kteří chyběli. Buď, že se rozběhli do světa, nebo že z něho odešli. Tedy vše, čeho je třeba k radosti, smutku vzpomínání právě rodinné slavnosti.

Tohle ovzduší viselo nad prvním představením přehlídkové revue „Panorama 1927–37“ a těžko se ho zbavíš i při referování. Ta drobná vzpomínka na „Vestpocketku“ připomněla příliš mnohé – a nejenom z Osvobozeného divadla. Rok 1927 se zdá blízko. A i když řekneš: deset let uplynulo, nemáš přesnou představu, že to je vlastně dlouhá doba. Ale když se díváš na tu zkratku z „Vest Pocket Revue“, uvědomuješ si najednou jasně, co všechno se změnilo od těch dob, které se ti z odstupu dneška zdají dobami klidnými a téměř nádherně idylickými.

Není to prostě vzpomínka na „rané mládí“. Ta změna v posledních deseti letech je daleko hlubší než pouhé fyziologické změny v člověku. Jsou to historická léta, která prožíváme, a v nich se dějiny vaří po čertech rychle.

Ale tuze daleko bychom zašli, kdybychom si začali důkladně vysvětlovat to ovzduší bohatého vzpomínání a srovnávání, které obklopuje „Panorama 1927–37“ v Osvobozeném divadle. V. a W. chtěli tu přibližovat každé období z uplynulých deseti let a to se jim podařilo. Jde však o to, abychom se podívali, jak se oni sami vyvíjeli od „Vest Pocket Revue“ až po „Rub a líc“.

Čím strhávala „Vest Pocket Revue“? Nevázaným veselím. Vždy a všemu bylo možno se smát, ze všeho si dělat legraci. Tady byly objeveny nové prameny humoru, divadelního humoru. Ve slovech, v gestech i ve scéně (při čemž scénická nouze ještě veselí napomáhala). Jenže „Vestpocketka“ – to dnes vidíš docela jasně – byla ještě *úzká*. Seděla (nebo skotačila) ve školních škamnách – a to je myšleno doslova. Nosila ještě krátké kalhoty a našel by se na ní i studentský sametový baret. Autoři v ní objevovali prameny nového divadelního humoru, ale nabírali z nich spíše poslepu a rozhodně ne z plné jejich hloubky.

Pak jde řada uměleckých letopočtů. Smoking Revue, Don Juan, Golem, Caesar, Osel a stín, Kat a blázen, Balada z hadrů, Rub a líc. Co v nich zůstává z první improvisace? Veliký, mocný smích, silný humor, jehož prameny jsou nevyčerpatelné. Ale ten smích je stále větší a mocnější, ten humor stále silnější. Veselí zůstalo nevázané, ale *nikoli nezávazné*. Roste postupně do výšky, do šířky i do *hloubky*. Nesouvisí už se školními škamnami, ale s celým životem společnosti. V. a W. přestávají improvizovat a začínají tvořit. Objevuje se hospodárnost, která v umělecké práci není příkazem nouze, ale potřeby řádu.

V. a W. ve svém divadelním programu ironicky připomínají, jak o nich ještě před šesti, sedmi lety s uspokojením psávali různí divadelní referenti reakčních listů, kteří jim dnes smějí jen nadávat. Snad je to i trochu udivuje. Ale je tu pramálo údivného. Mohli „uspokojovat“, pokud se zdáli jen znamenitými clowny. Ale „clowni“, jejichž písně zpívají dělníci na demonstracích, ti už jsou ovšem pro reakci zatraceně „neuspokojující“.

A právě tak se V. a W. za těch deset let vyvinuli. Vyvinuli se od studentské improvisace k *lidovému divadlu*. Důraz je na obou těch slovech.

A „Panorama 1927–37“ věrně zachycuje ten vývoj Osvobozeného, vývoj, kterým neprošli a neprocházejí jen Voskovec a Werich – autoři, ale také Voskovec a Werich – herci, i Jindřich Honzl, jejich režisér, i J. Ježek z rodu velkých muzikantů.

Rudé právo 21. 4. 1937 pod zn. -jef-

F. X. Šalda u E. F. Buriana

Šaldovo „Dítě“ v D 37

CO OFICIÁLNÍ divadlo bylo dlužno Šaldovi, to už mu nikdy nesplatí. Co bylo dlužno obecenstvu, to za ně dal teď E. F. Burian. A bud'me vděčni úřední kulturní politice za nevděčnost k F. X. Šaldovi, protože oficiální nezájem umožnil Burianovi, aby na své scéně spolupracoval se Šaldou-dramatikem.

Šalda měl již za sebou padesátku života, plnou bohaté tvorby, když po prvé sáhl po dramatickém tvaru pro své umění. Bylo to v období velké poválečné vlny revoluční a Šalda cítil, že dosavadní jeho výraz mu nestačí, aby se co nejvíce sblížil se zástupy, toužil být tribunem, který živým slovem přímo mluví k živým lidem a čte slova jejich odpovědí přímo z jejich tváří. Nic nemohlo ukojit tuto jeho touhu kromě divadla. A tak, pramálo dbaje zákonů divadelní stavby i techniky, píše své „Zástupy“. Ale „Zástupy“ zůstávají jen knihou, je to knižní drama, které – když se potom po dlouhých letech dostává konečně na scénu – potřebuje hlubokých změn, aby se alespoň zčásti stalo divadlem.

„Zástupy“ tedy neukojily Šaldovu touhu. Šalda se však nevzdává, úporně hledá svůj divadelní výraz, výraz, který by byl skutečně divadelní a přitom také lidový. Neboť Šalda měl přesnou představu o divácích, k nimž chce mluvit. To měly být skutečné zástupy, s nimiž si chtěl cele rozumět, zástupy v hledišti, s nimiž by si stiskl ruku jako jejich básník. Šalda tu vzpomíná na masovou úspěšnost realistického divadla a volí realistickou stavbu, či lépe *realistický rámec* pro svou komedii „Dítě“.

„Dítě“ bylo hráno po prvé před čtrnácti lety. Režie mu tenkrát porozuměla jen zpola, měšťácká kritika pranic a galerie cele. Opravdu, jen ten „lid na galerii“, částka toho kolektivu, pro který Šalda psal, pochopil, oč Šaldovi šlo, a rozuměl zřetelně jeho slovům i pod návalem nechtěných kýčovitých sentimentalit, které v polonaturalistickém režijním pojetí musily tehdy vyniknout.

Neboť bylo potřebí divadelního kouzelníka čisté krve a revoluční myšlenky, aby dovedl i zachovat úmyslný *realistický rámec* (znovu zdůrazňuji toto slovo) i vyjádřit to podstatné, co Šalda v „Dítěti“ uložil jako umělecký tribun lidu.

Takového divadelního kouzelníka našlo Šaldovo „Dítě“ teprve nyní. Našlo jej v E. F. Burianovi.

Všechno, co je v E. F. Burianovi nejsilnějšího a nejdokonalejšího, bylo tu v „Dítěti“ zmobilisováno. Cítíš to snad dvojnásob mocněji při vzpomínce na křečovitého a úpadkového „Hamleta III.“, ale abys vystihl Burianův růst, musíš jeho „Dítě“ srovnávat s nejlepším z jeho režijní tvorby. Tohle je skutečné *šaldovské* představení, tu se cele dostává k slovu Šalda dramatik, který své dialogy psal o oktávu výše, než dovedli dosud divadelníci rozeznat. A právě tohle Burian pochopil a právě tohle také dovedl scénicky vyjádřit. Přenechal jiným, aby lkali – a často tak falešně – nad skolem Šaldovým, a učinil vše, aby byl Šalda živ, živ právě na divadle, jež bylo jeho velkou a stále nešťastnou láskou. E. F. Burian v „Dítěti“ dokázal, že tato láska byla nešťastná nikoli Šaldovou vinou.

Pochopil váhu Šaldova slova. Jeho *vnitřní*, nejvnitřnější smysl. Reflektory v jeho rukou staly se tentokrát roentgenem, který prosvětluje Šaldova slova do největších hloubek. A všechno se stává pojednou tak prosté, právě takové, jaké to Šalda chtěl mít.

Průzračně čistá práce je Šaldovo „Dítě“ u E. F. Buriana. Tady se objevily tak podivuhodné tóny bohaté prostoty, taková strhující soustředěnost, že ani v Burianově režijním díle nenajdeš pro to mnoho obdoby.

Šalda byl humanista blížící se ve vývoji na dosah ruky novému, socialistickému humanismu. E. F. Burian v „Dítěti“ dokončil tento vývoj, oprostil „Dítě“ od všeho, co mohlo překážet, aby ten rys socialistického humanismu u Šaldy zřetelně vystoupil.

Šalda dbal úzkostlivě toho, aby postavy jeho zdánlivě realistické hry nebyly figurkářské. Byly to pro něho symboly – symboly, které je tak ošemetné stavět na scénu. E. F. Burian je dotvořil jako *typy*. Společenské *typy*. Ale tu se už „Dítě“ rázem stalo skutečným

divadlem. Také ta „kuchyně“, do níž Šalda úmyslně umístil svou komedii a která kdysi na Národním divadle znemožňovala svým naturalismem přehled po pravém zámyslu Šaldově, stala se v D 37 skutečnou scénou (postavenou M. Kouřilem opět se stejnou průzračnou čistotou a prostotou, jako celé představení E. F. Burianem).

Šalda jako dramatik nejnezkušenější, ale umělecky vždy nejnáročnější vyžadoval od režiséra desetkrát víc než kdokoli jiný. E. F. Burian mu to dovedl dát. A to je velká věc.

A dovedl mu to dát také celý herecký soubor. Dramatická akce u Šaldy je uvnitř, v myšlenkách, které vyjadřuje. Můžeš jeho slova pronášet jako konversaci – a pak není dramatu, pak se prostě nic neděje. Každý tón, každý přízvuk hlasu, ba každý vdech a výdech – to je u Šaldy akce. To ovšem sotva stačí na chválu dramatika, ale je to víc, než je třeba k nadšení pro herce, kteří to dovedou udělat.

Nejsložitější úkol tu měl *Vaňátko* jako Aleš a *Havránková* jako Františka. Do nemocného, až k nesympatiím slabošského intelektuála Aleše vložil Šalda všechny své sympatie. Vaňátko musil z hlubin Alšovy slabosti vylovit sílu, kterou tam Šalda vložil, musil hrát najednou na třech strunách, aby jeho konečná vzpoura měla přesvědčivě vítězný akord. Vaňátko to zahrál. A scéna, v níž k svému traktátu o umění bubnuje nervosními prsty na stůl, až to vrcholí v kulometnou palbu války – ta scéna sama už patří ke klasickým hereckým výkonům.

Františka M. Havránkové byla pak úplně soustředěna jen do hlasu. A v ní obdivuješ, jakou úžasnou škálu tónů je možno najít v naprostém pianissimu a pod nehybnou maskou tváře.

V těch dalších čtyřech postavách už dovedl Šalda uložit více viditelných znaků dramatických. Ale přesto bylo třeba velkých výkonů, aby Z. *Podlípna* udělala z Heleny Kostarovičové uhlazenou měšťáckou sprostáčku, L. *Liška* skvělý typ dobře vychované příživnické a dekadentní nuly a H. *Honzíková* šťavnatou holku, která se lumpenproletarisuje směrem nahoru. J. *Kozák* zahrál svého Alexandra Kostaroviče jako „literárního dědečka“ Šaldu. V jeho

masce s jeho výsměšně i laskavě přivřeným okem, s jeho hlubokou ironickou nenávistí ke všemu starému.

Jeho postava na scéně zdůraznila, že představení „Dítěte“ v D 37 není prostou pietní vzpomínkou, ale uměleckým holdem celému a živému F. X. Šaldovi.

Rudé právo 5. a 6. 5. 1937

Šaldovo „Dítě“ v Plzni

MĚSTSKÉ divadlo v Plzni uctilo památku F. X. Šaldy provedením jeho komedie „Dítě“ a k režii pozvalo z Prahy Jindřicha Honzla, režiséra Osvobozeného divadla. Byla to tedy událost dvojnásob významná a byla také zasazena do slavnostního rámce. Den předtím přednášel v Plzni o Šaldovi Karel Teige a premiéru „Dítěte“ zahajoval proslov básníka Josefa Hory. Na Plzeň, velké město, ale s velmi chudým kulturním životem, přišla tu najednou lavina kultury.

Honzl ve své režii vyšel z předpokladu, že Šaldy má být vzpomenuto v jeho duchu odvahou experimentu. Nešetřil vskutku odvahou, aby uvedl do pohybu celé jeviště. Honzl dokáže dát život věcem na scéně, dokáže, aby se věci hýbaly a dýchaly jako člověk – a tuhle vlastnost vdechl svým scénickým věcem v „Dítěti“ tím silněji, čím více scénické slabosti je v této Šaldově komedii. Ale ten svéprávný vzruch, který režisér na jevišti stvořil, nebyl přece práv Šaldovu „Dítěti“. Honzl při něm zanedbal slovo, slovo, v němž je u Šaldy ukryta všechna dramatická a které velmi naléhavě určuje celý styl hry. Se scény ti stále znělo něco jako nedorozumění mezi autorem, režisérem a herci. Autor naplňoval svou hru jakýmsi zvláštním symbolickým realismem, režisér naplnil scénu surrealismem a herci v ní pronášeli slova svých postav většinou zcela realisticky. Takový poměr mezi autorem a režisérem či mezi herci a autorem či konečně mezi režisérem a herci mohl by být v určitých případech zcela zákonný, ale nesoulad tří oslaboval nakonec všechny tři, takže i největší klady neměly zcela pravou chuť.

Z hereckého souboru plzeňského divadla byly pečlivě vybrány nejlepší síly – S. Valdenová, V. Plachý-Tůma, B. Hradil, J. Fišer, M. Steinbergrová a k nim se přiřadila D. Hůrková, hrající pohostinsky Františku. Zejména Hradil v Alšovi ukázal své dobré nadání a S. Valdenová silně vytvořila postavu paní Heleny Kostarovičové.

Rudé právo 22. 5. 1937 pod zn. -jef-

Aby Eidamští zmoudřeli

„Těžká Barbora“ – nová hra Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle

EIDAM je malé *svobodné* město s mírumilovným obyvatelstvem. Jeho sousedem je říše Yberlandská, jejíž synthetický režim má zálusk na svobodu Eidamu a chystá válku proti Eidamským. Chystá ji ovšem tak, aby Eidam mohl být prohlášen za útočníka a Yberland s propašovaným dělem „Těžkou Barborou“ mohl jít k sousedovi „dělat pořádek“. Úspěch je zaručen, neboť přepadení Eidamu je připraveno za účinné spolupráce zrádného eidamského hodnostáře *zemana* Vandergrunta. Ale k „zaručenému úspěchu“ nedojde, protože se do toho zapletou dva komičti žoldnéři a náhle probuzený učitel Gustav Harmoniensis, kteří odhalí úklady o svobodu Eidamu a včas jeho obyvatele varují.

Těch „devatenáct obrazů o zmoudření Eidamských“ je – jak tvrdí jména osob i inscenace – hra ze „středověku“. Proti zvyklostem vypravuji tu však její „politický obsah“ nejen proto, abych předem ukázal, jak málo je středověká; vypravuji jej také proto, že právě na jeho podkladě velmi názorně formulovali Voskovec a Werich své místo v dnešním českém divadle v dnešní společnosti.

Ti dva komičti žoldnéři jsou ovšem oni: V. a W. Jsou jimi v podstatě nejen na scéně, ale již jako autoři hry. Dělají vtipy a hrají si se slovy často velmi daleko od toho, čemu jsem řekl „politický obsah“ hry. Rozpoutávají skutečně svobodný smích písničkou o zracionalisovaném vodníkově z vodovodu, který nepatří ani do Yberlandu, ani do Eidamu, ani do středověku. A vůbec celou tu „Těžkou Barboru“ píší a hrají jako typickou lidovou frašku, jako „lidovou hru se zpěvy a tanci“ přímo tylovského rázu. Rozveselí tě, rozradostní tě tímto zábavným divadlem a úsměv ti zůstane na tváři jako pevná pečeť ještě dávno po představení. Ale – a to je právě to specifické u nich – zároveň s tím a pomocí toho, bez strašení smrtí, ale naopak s největším elánem optimistického života odhalují

úklady, které ti hrozí, zrádce, kteří se spojují s nepřítelem svobody, odhalují je a varují před nimi. „Těžká Barbora“ je lidová hra se zpěvy a tanci a „s morálkou“, jak bychom mohli říci, v jejím středověkém rámci, nebo snad přesněji: s divadelním posláním, které je posláním politickým. A nepustí vás z divadla, aby vám je co nejvážněji a celým sborem neopakovali ve své ústřední písni:

*„Nebud'te, lidi, hluší a nastavte uši,
Chceme vás, na mou duši, upřímně varovat:
Nemáte ani zdání, že jsou s vámi páni,
Falešně hrají s vámi, chtějí vás obehřát.
Co na světě mám rád, nedám si brát,
Než s lumpy tancovat, to se chci radši prát!
Nebud'te, lidi, hluší a nastavte uši,
Nechceme, na mou duši, nic víc než varovat.“*

A celá ta veselá a radostná hra o „Těžké Barboře“ je veliké varování a výstraha, aby zmoudřeli soudobí „Eidamští“, aby zmoudřeli a otevřeli uši i oči ti, kteří nechtějí být pohlceni fašismem.

Svým významem se „Těžká Barbora“ čestně řadí po bok „Rubu a líci“ a formálně je to opět krok vpřed. Napsat během deseti let přes dvacet her a nalézt pro ně nové divadelní tvary, není věru lehká záležitost. Ale V. a W. v posledních hrách – „Balada z hadrů“, „Rub a líc“ a nyní „Těžká Barbora“ – nalézají nejen nové, ale stále vyšší divadelní tvary, stále pevnější, hospodárnější a přitom účinnější. Už „Rub a líc“ – vlastně po prvé v desetiletých dějinách Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha – dal plně vyniknout celému hereckému souboru Osvobozených a to znamenalo velké rozmnožení scénického účinku. Bylo to i k prospěchu V. a W. jako herců, protože pak na jejich bedrech nespočívala všechna tíha hry. V „Těžké Barboře“ dokazují, že se z této zkušenosti velmi poučili, a režisér Jindřich Honzl má už nyní možnost skutečně držet pevně v rukou celou hru tak, jako osvobození herci mají možnost uplatnit své celé schopnosti. V „Rubu a líci“ pojednou ukázala J. Švabíková, jaká je herečka – a v „Těžké Barboře“ už vyrostla v krásný *typ*

lidového děvčete. *F. Filipovský* ve velké úloze učitele, který shazuje brýle pokory a zaslepené úcty před zrádnými pány, ukazuje v Osvobozeném vlastně po prvé celou sílu svého hereckého fondu. Osvědčený „intrikán“ *Záhorský* se tu objevuje jako herec zcela zvláštní, strohé a silné komiky, a naopak opět *Šmeral* v docela nezvyklé úloze intrikána vytváří velmi působivou figuru statkářského zrádce a objevuje ve svém výrazu zcela novou intonaci. A ještě jednoho z toho radostného souboru hereckého je třeba zvlášť jmenovat: je to jeho nový člen *R. Hrušínský*, který našel tak krásný výraz pro svého lyrického sýraře Krištofa, že v něm vyjádřil i všechnu lidskost, dobrotu nejprostšího člověka, milujícího spravedlnost a svou práci. I to byl *typ* a velký *typ*.

Jaroslav Ježek v hudbě a *Saša Machov* v tancích našli tentokráte nejsilnější výraz ve scénách lidového křepčení. Vůbec, při představení „Těžké Barbory“, při naslouchání její řeči i hudbě, při zkoumání její dramatické stavby se stále vybavuje to slovo: lidovost. A vybaví se i při pohledu na *Wachsmannovu* výpravu, která by věru mohla hrát příkladnou úlohu pro jeho další výtvarnou práci.

Rudé právo 9. 11. 1937 pod zn. -jef-

Poznámka o Osvobozeném divadle

HLEDÁŠ-LI v dějinách podobenství pro náš dnešek, musíš velmi často vzpomenout na probuzenská léta konce osmnáctého a začátku devatenáctého století. I tenkrát byla celá Evropa v pohybu, Velká revoluce francouzská a existence Francouzské republiky působily na občany ostatních zemí, na jejich myšlení, naděje i činy obdobně, třeba ne tak přímo a silně, jako dnes Velká socialistická revoluce říjnová a existence Sovětského svazu. Ovšem, dějiny se nikdy neopakují a jen formy lidského vyjadřování, jež se zpožďují za formami dějinného vývoje, připomínají nám někdy známou podobu. A zacházíš-li s ní dobře a opatrně, je ti to kužitku v orientaci.

Na probuzenská léta si také nutně vzpomeneš, pozoruješ-li dnešní vývoj a působení Osvobozeného divadla. Nepatrná česká ochotnická scéna, založená v Praze před sto padesáti lety, vytvořila v dějinách divadelnictví i v dějinách celého národa velkou, novou kapitolu, zatím co nepoměrně lépe vybavené, a nikoli bezvýznamné divadlo oficiální vstoupilo do historie těch let jen prostým záznamem. Bylo to proto, že ta malá probuzenská scéna – jejíž umělecké klady samy o sobě je věru těžko nalézt – plnila velký historický úkol.

U Osvobozeného divadla bychom se ovšem mohli spokojit i hodnocením jeho uměleckých kladů. Je bohaté i v tomto směru, nalézá nové cesty divadelního výrazu a především rozvíjí a prohlubuje český dramatický humor, při čemž z valné části buduje na humoru lidovém a zase naopak na něj působí. Ale jako divadlo *probuzenské* má opět především charakter politický. Ne prostě proto, že se v něm dělají politické vtipy. To se dělávalo i dříve a dělá se to dnes i na jiných scénách. Je politické svou *působností*.

Ve vzpomínkách starých českých probuzenců nalezneš mnohé zmínky o začátečnickém českém divadle, jak působilo svou existencí, jaké naděje vyvolávalo, jaké nadšení nejen u těch, kteří byli jeho diváky, ale i u těch, kteří o něm pouze slyšeli vypravovat

a kteří se v těžkých dobách utěšovali alespoň citováním jeho neumělých veršů a nepříliš zvučných českých dialogů.

A když nyní přijedeš někam do dalekého českého městečka, odkud se i v těchto dobách rychlé dopravy jezdívá do Prahy jen zřídka, buď jist, že se tě dobří lidé, toužící po jiném životě, než jim tato doba dává, zeptají kromě všeho jiného také: A co Osvobození? A pak se seskupí blíž a budou se usmívat, když stručně a kostrbatě začneš vykládat obsah nové hry Osvobozeného divadla, jak se eidamský velkostatkář spojil zrádně sybrlandským diktátorem a smluvil s ním přepadení Eidamu, jak počestný sýrař, dobrácký a nebojácný demokrat, který říkával: „Já mám nejlepší sejra v městě a ty mě nemáš rád,“ jak ten dobrácký sýrař konečně prohlédl a pustil se do boje za svobodu svého Eidamu, jak pan učitel zahodil brýle mámení a odhalil zkorumpovanou honoraci, jak ti dva žoldnéři Voskovec a Werich, prostí ybrlandští vojáci, zmátli svým vtípem všechny rozpočty svých velitelů a jak se nakonec Eidamští ubránili, zahnali nepřitele zahraničního a vyhnali nepřitele domácího.

A už ti lidé, kteří jen tak kostrbatě slyší obsah, ochuzený o všechno to bohaté jevištní dění a vodotrysk slov, se usmívají docela zvláštním úsměvem, který má plný nárok na přídomek: *optimistický*. A to je to, čím právě dnes Osvobozené divadlo tak mocně působí a zasahuje přímo do politického života. Právě to plně opravňuje jeho titul: *Osvobozené divadlo*. Není osvobozeno od času a prostoru, naopak, úplně se ponořuje do *dneška* a do našeho prostředí, výslovně to také zdůrazňuje, výslovně *varuje* před nebezpečím, které hrozí všem lidem svobody, ale zároveň naplňuje každého svého diváka silou optimismu, jasného pohledu vpřed, který je zbraní všech svobodmilovných lidí. Být takto uvědoměle radostný a působit takto optimisticky v dobách takového silného zmatku, jaký vládne dnes – to je veliká a nedocenitelná zásluha a projev statečnosti.

A Osvobozené divadlo v tomto směru roste. Vyrostlo vysoko již v „Rubu a líci“ a nyní se zvlášť upevnilo v *lidové* hře se zpěvy a tanci, kterou nazvalo „Těžkou Barborou“.

Tvorba r. XII, č. 47, 19. 11. 1937

Slavnosti na Vinohradech

30 let vinohradského divadla

24. listopadu uplyne třicet let od prvního představení v Městském divadle na Král. Vinohradech. A již od neděle oslavují Vinohradští toto třicáté výročí, ačkoli s nemalou slávou vzpomněli i svého čtvrtstoletí. Není to ovšem ani nic podivného, ani nic neoprávněného. Vinohradští *mají nač* vzpomínat, mají dokonce víc než být hrdi v daleké minulosti než v minulosti zcela nedávné. Ale toto vzpomínání bude možno hodnotit kladně jen tehdy, připomene-li všem dobrým silám vinohradského divadla – a těch není málo – že sláva minulosti jen zvětšuje požadavky přítomnosti.

Slavnosti na Vinohradech byly zahájeny zajímavou výstavkou ve foyeru divadla, výstavkou ne sice nejúpravnější, ale zato bohatou. A hodinu po otevření výstavy zahájili členové Kruhu sólistů městských divadel vzpomínkové matinée, které bylo nejzajímavější ve své první části, v níž bylo úryvkovitě reprodukováno slavnostní matinée zahajovací z 24. listopadu 1907: Foerstrova „Předehra“, část zahajovací řeči Ot. Hostinského (přednesená nyní A. Strnadem), úryvek Smetanovy „Vltavy“ a Dykova scéna „Před otevřením“. Druhá půle vzpomínkového matinée byla věnována mrtvým členům, hercům, režisérům i dramatikům vinohradského divadla, jichž bylo vzpomenuť recitací epitafů napsaných Antonínem Veselým. Nejmocněji působila recitace A. Iblův, přednášející epitaf Hilarův.

Vinohradské oslavy pokračovaly v neděli večer slavnostním představením „Maryši“ bratří Mrštíků a rozvinou se dále v tomto týdnu ve středu jubilejním představením Tylovy „Fidlovačky“ v režii Salzrově a v sobotu slavnostní premiérou Langrový „Dvaasedmdesátky“, jejíž režii má Bohuš Stejskal.

Rudé právo 23. XI. 1937 pod zn. f

Ve znamení minulosti

Slavnostní představení Tylovy „*Fidlovačky*“ ve vinohradském divadle 24. listopadu 1937

VE VINOHRADSKÉM divadle má divák leckdy příležitost vzpomenout na jeho minulost: vzpomenout ve zlém na jeho lepší minulost, kdy právě na té scéně bylo více tvůrčí odvahy, průbojnosti, svobodnosti (a to nemyslím jen na „zlaté časy“ Hilarovy). Tentokráte však vinohradské divadlo samo připomíná svou minulost a důrazně oslavuje třicátý rok svého trvání, ačkoli ne zcela ještě vyprchala chuť oslav jeho čtvrtstoletí.

Přesně v den, kdy uplynulo třicet let od zahajovacího představení na tehdy nové scéně vinohradské – „druhém Národním divadle“ – zahráli na Vinohradech stoletou „Fidlovačku“ J. K. Tyla. Tak nejen oslavy vůbec, ale i volba této hry se stala připomínkou dobré minulosti Vinohradských. Vždyť právě na Vinohradech měli odvahu hrát Tylovu vlasteneckou „Fidlovačku“ ve válečném roce 1917 a svou odvahou strhnout proudy diváků k manifestacím proti válčící monarchii. To byl tenkrát velký politický čin, jakého se už dnes vinohradské divadlo neodvažuje – a jakým ovšem dnes už také „Fidlovačka“ není.

Udržet i slavnostní představení ve znamení minulosti – v tom byli na Vinohradech důslední. Režisér Fr. Salzer se snažil *obnovit* Tylovu hru v celé její šířce, zachytit celé to ovzduší, *divadelní* ovzduší, jaké asi vytvářela již v dobách Tylových. Zařadil znovu všechny dávno vyškrtané partie Tylova textu, obnovil všechny hudební vložky Škroupovy a sám vedl hru, jako by chtěl vyvolat představu těch starých časů, kdy „režiséra nebylo“. Někdy jsi cítil, že by škrtů bylo třeba jako soli, chvílemi to bylo příliš literárně historisující, ale jako celek mělo toto představení „Fidlovačky“ zvláštní půvab. Bylo to prosté a opravdu divadelní divadlo, v němž obnovená minulost působila tak trochu jako současný objev.

V té jasné pohodě, kterou tak Salzer vyvolal, zazněla slova Tylova nějak bezprostředněji a i herecké typy se v ní projevíly přímo; poznával jsi v nich ne jejich role, ale je samotné, jejich hereckou přirozenost. A v tomhle bylo to jubilejní představení „Fidlovačky“ vlastně nejzajímavější a také nejradostnější. To, pane, není chudé divadlo, které má soubor takových hereckých temperamentů, jako jsou Kreuzman, Hlavatý, Kovářík, Vošalík nebo s divadlem jubilující jeho staré členky Šlemrová, Májová, Ptáková, Friedlová – a úmyslně jmenuji právě ty „starší“ – to věru není chudé divadlo. A mohlo by mnohé z tohoto hereckého bohatství pro českou kulturu nahospodařit.

Tím připomenutím se jubilejní oslavy vinohradského divadla, stojící ve znamení minulosti, obrátily k přítomnosti. Jaká je, chce říci vinohradské divadlo v sobotu slavnostní premiérou hry svého dramaturga Františka Langra „Dvaasedmdesátka“.

Rudé právo 26. 11. 1937 pod zn. -jef-

Langrova nová hra

František Langer: „*Dvaasedmdesátka*“. Po prvé na vinohradském divadle 27. listopadu 1937 za režie Bohuše Stejskala

ZLOČINEM není vinen jedinec (anebo: *jen* jedinec), který jej provádí. Zločinem je vinna společnost, která jedince k němu vede a nutí. A ruce těch, kteří jsou odsuzováni pro vraždu, mohou být čistší než ruce jejich soudců a city spravedlnosti vraždícího člověka mohou být vyšší než spravedlnost zákonná. Mnoho zločinů by zmizelo, kdyby nebylo „lidí“, kteří znemožňují člověku lidsky žít, a mnohá těžká nespravedlnost by byla odstraněna, kdyby zákon řádu dovoľoval člověku lidsky myslit a soudit.

I to je možno vyslouchat z nové hry Františka Langra, kterou vinohradské divadlo jaksí programově zařadilo do oslav svého třicátého výročí. Ale Langer sám píše o své hře, k níž mu strohý námět poskytla Olga Scheinpflugová, že ho od začátku zaujala především *formální* část námětu: „Hra ve hře. Příležitost k důslednému provedení této formy, která se obyečjně na scéně objevuje jen jako rámec nebo jako pouhý prvek dějový.“ A i bez těchto Langrových slov musíš přímo z jeho hry poznat, jaký důraz v ní kladl na tuto záležitost, jak se mu chvílemi celý ten nadhozený problém zločinu, spravedlnosti a společnosti zužoval jen a jen na problém divadelního řemesla. A to vadí, to chvílemi velmi překáží. Neboť ta řemeslná dokonalost je někdy příliš viditelná sama o sobě. Je v ní umělecká odvaha i chytrost a slabina je právě v tom, že tuto chytrost chvílemi cítíš. Že si říkáš: Ach, jak chytře je to uděláno!, místo abys byl unášen dramatickým proudem bez přerušení.

Ale přece ti zůstává obdiv k té odvaze i únosnosti, s jakou Langer vytvořil tu svou hru ve hře. Není to po prvé, co dramatik nalézá zvýšený dramatický účín v takové hře na druhou, ale v takové šíří a s takovou divadelní absolutností, jako to dělá Langer, se o to dosud nikdo nepokusil. Je třeba stručně říci, oč ve hře jde, aby to bylo možno dokumentovat.

Dvaasedmdesátka je číslo vězně, je to žena, která byla nevinně odsouzena pro vraždu svého muže. Po osmnácti letech v žaláři napíše divadelní hru, v níž opakuje příběh svého života a znovu dokazuje svou nevinu. Její hra je hrána na vězeňské scéně, autorka sama tvoří svou vlastní postavu – a náhodným divákem je vězeň Melichar, muž, který zabil jejího manžela.

A teď autor řeší nelehký problém: opakování hry ve hře, násobení hry, kterou diváci již znají. Melichar, tesař, přestupující zákon přílišnou statečností a spravedlností svého srdce, opakuje její hru znovu, scénu za scénou, a jen malými novými detaily v ní ukazuje, „jak to opravdu bylo“.

Ale i pak má Langer ještě sílu po třetí opakovat jednu scénu, v níž vězněný herec Kolben hraje Melicharovy myšlenky jedné vteřiny, které Melichar sám nedovedl vyjádřit a které odhalují jeho vnitřní čistotu, jeho prostou a krásnou lidskost.

V tom, že Langer dovedl účinně rozřešit problém tak složitý, v tom je skutečná dramatikova síla. A pak v tom, co celou jeho hru tak kladně odlišuje od Pirandella, na jehož „Šest postav“ při „Dvaasedmdesátce“ nutně vzpomeneš: přes všechny výhrady, jež jsem řekl, není překvapivost stavby u Langra tak samoúčelná jako u Pirandella. A působí to především dvě ústřední postavy, jež v Langrovi *našly* svého autora: postava Marty, dvaasedmdesátky, a postava tesaře-vězně Melichara. Ta složitá lidskost, kterou do nich vložil, vyvažuje citelnou schematičnost ostatních postav, obětovaných stavbě hry. Jen násilným happy endem jim Langer ubližuje – a ubližuje tak své celé hře. Neboť ten nevyjádřený optimismus Melicharův říká víc a dává lepší výhledy do budoucnosti, než když je vyjádřen sladkými slovy. Langer v „Dvaasedmdesátce“ na mnoha místech podněcuje diváky k úvahám, mnohé ponechává pro ně k přemýšlení. Tím spíše měl jim k přemýšlení ponechat další osudy trpící Marty a statečného Melichara.

Rudé právo 30. 11. 1937 pod zn. -jef-

Provedení Langrovy „72“

ŘEKLI jsme včera úsudek o nové hře Františka Langra „Dvaasedmdesátce“. Podívejme se dnes, jak byla provedena na scéně vinohradského divadla.

Dramatika poznáš podle toho, jak velký prostor ve své tvorbě dává tvoření herců. Dobrý herec nemůže vždy spravedlivě vyjádřit hodnoty celé hry, ale dovede ti přesně říci, psal-li jeho roli skutečný dramatik nebo jen dramatisující epik. A dovede ti to říci i tím, jak ji hraje. Proto vidáme někdy velké herecké výkony i ve zcela nenáročných veselohrách a zase naopak marný zápas herecký ve velkých básnických dílech, kterým divadelník s poněkud pohrdavým pokrčením ramen říká „knižní“. Mluví se o „plnokrevných“ postavách, které dramatik vytvořil. To ovšem není přesné. Plnokrevnou postavu – zůstaneme-li již u tohoto obrazu – může na scéně vytvořit jen dramatik a herec, krevnatost velké scénické postavy vzniká jen smíšením bílých krvinek dramatických s červenými krvinkami herce a dramatik je slabý tehdy, nedovede-li vytvořit dostatek bílých, i tehdy, přidává-li k nim sám červené.

A tu tedy František Langer v „Dvaasedmdesátce“ znovu ukázal, že dramatikem je. Takový typ, jako je Melichar, nebo taková ženská postava, jako je Marta-dvaasedmdesátka, není často dávána hercům k tvoření. A ty dvě postavy – i všechny, které se k nim *přímo* přimykají, nenašly na Vinohradech jen svého autora, ale i své herce.

Především Melichar. Je to chlapík s drsným povrchem a lyrickým srdcem, jak ti to Langer řekne nakonec naplno, ale jak to představitel Melicharův musí dát tušit již i svým nejvlastnějším výrazem. Básník by patrně nitro člověka Melichara uložil do jeho dobráckých očí. Ale oči hercovy jsou pro většinu divadelních diváků příliš vzdálené, příliš nepostřehnutelné. Hudebník by snad do Melicharovy symfonie vložil violu. Ale realista Langer nedává svému Melicharovi mnoho příležitosti k měkkým hlasovým tónům. Otomar *Korbelář*, hrající Melichara, vyhrál jeho charakter, jeho nitro

rameny a rukama. Drsný povrch – to byla jeho slova, hlas a kroky. A v jeho chlupatých rukou byla bohatá lidská srdečnost a něžnost. Jako by těma rukama stahoval člověka do své hloubky – nu, podívej se přece, človče, podívej se na mne pořádně, poznej mě! A tak se pomalu do něho noříš a poznáváš, jak je dobrý. Scéna, v níž vězněný herec Kolben vyjadřuje nevyjádřené myšlenky Melicharovy, je pak už jen potvrzením tohoto poznání. A je také vyvrcholením celého toho Korbelářova pojetí Melichara, když mlčky, stručnými pohyby rukou a ramen doprovází slova, mluvená *za něj* Kolbenem.

To byl velký herecký výkon a k němu hned je třeba připojit první z těch postav, která se v Langrově „Dvaasedmdesátce“ přimyká k Martě a Melicharovi: vězněného herce Kolbena, hraného Jiřím *Plachým*. To vlastně není jedna úloha, to jsou úlohy tři, z nichž první je v podstatě dvojité. Plachý tu musel hrát i ničemného manžela Marty i kus Melichara – i vlastní postavu vězněného herce, který je jen vězněm, dokud se domnívá, že nikdo nezná jeho slavnou minulost, ale který rychle vyrůstá a maskuje všechnu svou bídu, když mu je minulost připomenuta. Tohle vyjádřil Plachý nejmocněji. A správně. Protože v tom byla také možnost silného odlišení ostatních úloh, jejichž spojení v jedné hře kladlo na herce požadavky opravdu nemalé.

A pak tedy druhá hlavní postava, jež záměrem dramatickým měla být jistě postavou nejhlavnější, ale jejíž značně zdůrazněná pasivnost byla překonána aktivitou Melicharovou: Marta, dvaasedmdesátka, Jiřina *Štěpničková*, hrající tuto úlohu, byla postavena před úkol, jaký ve své práci ještě neměla. Zdálo se, že na vyjádření vězněné Marty by bylo třeba herečky zkušenější, životem přece jen bohatší. Ale ku podivu: Jiřina Štěpničková nejdokonaleji vytvořila právě tu ztrápenou, krvavě plačící bytost se stopami mříží na těle i v hlase – ale nedovedla zahladit tyto stopy ani v prvním díle hry, kde vášnivě mladá Marta by byla přesvědčivější. Nejvýše vystoupil její výkon tam, kde je Langrova hra nejbásničtější: v té překrásné prosbě vězněné ženy k času, aby prchal.

S Martou je opět třeba spojit další velkou postavu „Dvaasedmdesátky“: Ludvíka. Je to vlastně postava Melicharova, jak ji vidí Marta ve svých představách. Jediný světlý bod v ponuré tragedii jejího života. Není to postava rozměrná, ale musí ti zůstat v paměti, i když už dávno zmizela se scény. A to František *Vnouček*, představitel Ludvíka, skutečně dokázal. Vtrhl na scénu, jako by se ho netýkalo nic, co se tam děje, přetékal životností, vysněným lyrickým půvabem, překypoval slovy, bylo to něco docela jiného než ti ostatní – tak, jak to mělo být. Neboť takový byl sen Marty. Ale protože na scéně nevystupuje sen, nýbrž živý herec, byla to postava krásně vytvořená.

Řekl jsem již, že ostatní figury Langrovy „Dvaasedmdesátky“ jsou ve větší či menší míře obětovány stavbě hry. Nedostává se jim často potřebných bílých krvinek a je těžko z nich vytvořit něco velkého a pamětihodného. Výjimku tu učinila hostující Světlá *Svozilová* v Julče, kterou velkoryse zbavovala jednostrannosti, dopuštěné dramatikem. Ale i s těmi ostatními schematy počínali si vinohradští herci oddaně a učinili vše, aby „Dvaasedmdesátka“ byla jedním z nejdokonalejších představení vinohradského divadla.

I v tom smyslu chceme chápat „Dvaasedmdesátku“ v rámci vinohradského jubilea jako programový slib. Režisér Bohuš *Stejskal* ve scéně, znamenitě řešené Janem *Sládkem*, pracoval do hloubky a se vzácnou jemností odvážil sensačnost hry i její poslání. Silně odlišil vnitřní svět hlavních postav od povrchnosti jejich „diváků“ na scéně. Především jemu je možno děkovat za to, že v „Dvaasedmdesátce“ vyniká to, co tě nutí přemýšlet o osudu lidí a lidské společnosti.

Rudé právo 1. XII. 1937 pod zn. -jef-

Plzeňské divadlo v Praze

Klub českých a německých divadelníků v Praze uspořádal v pondělí 13. prosince na vinohradském divadle noční představení plzeňské činohry, která k dvojímu jubileu – výročí smrti Jaroslava Vrchlického a 35. výročí otevření Městského divadla v Plzni – sehrála Vrchlického „*Soud lásky*“. Pohostinská hra plzeňského divadla byla uvedena proslovy intendanta dra Šípa a Evy Vrchlické. Plzeňští byli dobře přijati četným obecnstvem, jehož většinu tvořili pražští herci. Mezi diváky byl také ministr zahraničí Dr Kamil Krofta.

Plzeňské divadlo je ti v Praze často připomínáno. Není mnoho těch herců, tvořících dnes hlavní kádr pražských scén, kteří by byli neprošli divadlem plzeňským. A vůbec bývala Plzeň velkou „štací“ velkých českých divadelníků. Prvním ředitelem toho „druhého kamenného českého divadla“ (po Národním divadle v Praze) byl slavný shakespearovský herec Vendelín Budil; v Plzni hrával Zakopal a po dlouhá léta M. Bečvářová; v Plzni začínali předčasně zesnulý Roman Tuma a V. Matys; z Plzně vyšla Otylie Beníšková, Václav Vydra a Eduard Kohout, Vojta, Deyl i Bedřich Karen; Václav Talich, dnešní šéf opery Národního divadla, býval v Plzni dirigentem; a snad polovina dnešního souboru vinohradského divadla prošla plzeňskou scénou: Korbelář, Kreuzman, Majer, Kovářík, Kandert, Řepa, Hlavatý, Hilmar, Ptáková, Freslová a mnozí jiní. Plzeňské divadlo – to je velký kus historie českého divadla. Nebo přesněji: herecké historie. Neboť jedno plzeňská scéna nikdy nezplodila: silnou tvůrčí osobnost režisérskou.

Ted' tedy toto divadlo živých dějin hereckých přijelo do Prahy ukázat svou přítomnost. Byl to jiný, radostnější zájezd než ten, který Plzeňští uspořádali před více než deseti lety. Tentokrát přijeli s prací jen jedinou, ale skutečně hotovou, pevně postavenou na scénu, dokonce tak pevně, že snesla bez vážnějších poruch i nezkoušené přesazení do prostředí jiného divadla.

Půvabná veselohra Jaroslava Vrchlického „Soud lásky“ zlákala mnohé české režiséry k tomu, aby v ní ztvárňovali své představy divadelnosti. „Soud lásky“ Plzeňských však nevolá po srovnávání s nimi. Jeho mladý režisér J. Škrdlant je herec a jako herec tvoří celou hru. Bylo to čisté, lahodné představení, v němž byl důraz položen na slovo básníkovo, aby se rozehrálo všemi barvami. Tomu byla věnována největší péče a s tím plzeňské divadlo zase – přímo tradičně – ukázalo, že ani nyní nestrádá nedostatkem silných hereckých zjevů. Byl to především *Plachý-Tůma* v roli hraběte Ventimile a pak režisér večera J. Škrdlant jako troubadour Simon Doria, kteří v tomto představení nesli tu tradici silného herectví plzeňské scény.

A tu si hned vedle těchto dvou mladých také hned uvědomíš poctivost výkonu J. Fišera. Mnozí herci vyrostli vedle něho a odešli na jiné scény, J. Fišer zůstal věren plzeňskému divadlu a vytvořil v něm již sta postav, ale zůstal také věren důkladnosti a čistotě svého projevu.

A i u jiných – u Hradila, Zemánka, Hůrkové, Niny Bártů – se ti vrací ta stará myšlenka, co by musilo být z plzeňského divadla, kdyby jeho herecké kvality měly někdy uměleckého vůdce velkého formátu.

Vždyť kolik elánu bylo v tom představení „Soudu lásky“ a kolik jasné barvitosti, herecké barvitosti, kterou tak výrazně dovedla podtrhnout i inscenace S. Kuttnera.

A je třeba si uvědomit, kolik tvůrčí síly musí být v *Plzni* uloženo do takového radostného představení. To už je tvůrčí zápas téměř heroický. Plzeň je po Praze největší město v Čechách, má přes sto tisíc obyvatel, má *jediné* divadlo – a jeho hlediště zeje snad celých sedm dnů do týdne prázdnotou. V celém Československu nenajdete místo, kde by byl tak hluboký úpadek kulturních zájmů, jako je v Plzni, městě sice průmyslovém, ale bez proletariátu, neboť všechno dělnictvo bylo vytlačeno do vzdálených obcí. Stálo by za celou zvláštní studii to prostředí kulturní i společenské nevšímavosti, jež se vytvářelo od okamžiku, kdy byla Plzeň obehnána čínskou zdí

proti všem pokrokovým myšlenkám. Uchovat si v takovém prostředí vůli k umělecké tvorbě – to bývá výjimečným zjevem u básníků, u jednotlivců. V Plzni si ji snaží uchovat divadelní kolektiv, žijící i uvnitř divadla ne vždy v podmínkách nejružovějších. A vzpomenete-li na to, stává se vám i ten půvabný „Soud lásky“ tak trochu bojovným činem.

Rudé právo 15. 12. 1937 pod zn. -jf-

Meierchold a pražská hysterie

TO NENÍ špatný rys povahy mnohých českých intelektuálů, že mají k sovětským záležitostem poměr tak vřelý jako k svým vlastním a že je bolí srdce při pomyšlení, že se *tam* snad něco nezdařilo nebo že se v něčem chybuje. Neboť v sovětské společnosti jsou ještě nedostatky a mohou být dělány chyby a každý upřímně pokrokový člověk má povinnost přiložit ruku k dílu, aby je podle svých sil *a na pravém místě* pomáhal skutečně odstraňovat.

K tomu ovšem nestačí pouhé umění „nekompromisního“ pokřiku, ba nestačí ani tak zvaný „dobrý úmysl“. Dobrý úmysl vůbec k ničemu dobrému nestačí. Pán, který na rokycanské silnici posvítil sirkou šoferovi do nádržky, aby viděl, kolik má ještě benzínu, měl patrně „dobrý úmysl“, ale nepřiznali mu jej ani lokálkáři píšící o pohřbu obou.

A tu nejde jen o nějakou dobromyslnou hru s benzinem, tu jde o vysoké zájmy pokroku a zlomyslné úklady reakce; tady můžeš s „dobrým úmyslem“ a příslušnou dávkou neznalosti a politické neuvědomělosti napáchat větší škody než nejzavilejší nepřítel. A nepřítel s tím počítá. Vždyť to je teď jeden z velkých úseků jeho činnosti, že pod ruku mnohých intelektuálů dodává celé baterie plynových bomb, spoléhaje na to, že jejich pojistka bude s „dobrým úmyslem“ otevřena: neotráví-li to Sovětský svaz, otráví to alespoň tebe, levicový intelektuále; a i to je úspěch pro reakci.

Nuže, to je právě již víc než smutný rys povahy některých českých intelektuálů, že takovým nepřátelským šejdířům sedají teď bez valného otálení na lep a že někdejší sovětofilskou úzkost o zdar společného díla snadno a rychle zaměňují za protisovětskou hysterii.

Ano, hysterii. Těžko je provést jinou diagnosu. Vždyť už se tolikrát mohli přesvědčit, na jak falešné základně vybuchovalo jejich rozčilení a jaký falešný směr mu byl dáván, že nové, stejně nepravé záchvaty je možno vysvětlit jen hysterií, nesnášející se s rozvahou. Leda ovšem, že by to již bylo nepřátelství.

Co se teď nosí v protisovětském pokřikování?

Vsevolod Meierchold.

Do moskevské „Pravdy“ napsal P. Keržencev článek s odsudkem divadla Meiercholdova. Česká měšťácká žurnalistika plnými tvářemi dula do článku Keržencevova, až z něho udělala příslušný balon sensace:

„Meiercholdovo divadlo úředně zavřeno.“

„Meierchold vyloučen ze sovětské společnosti.“

„Meierchold zatčen.“

Míru „seriosnosti“ těch jednotlivých listů můžeš posoudit jen podle stupně úmyslného přehnání a zkroucení skutečnosti. Neboť pouhou a prostou pravdou se nespokojil žádný z nich. A přece se našlo dost českých intelektuálů – a nikoli beznadějných – kteří se dali pobláznit těmi měšťáckými žvásty a vylévají proudy svých citů přímo na mlýn protisovětských šejdřů, místo aby se kriticky podívali, oč opravdu jde, a *kriticky zasáhli jako spolupracovníci*, jestliže by to pokládali za nutné. A že by to za nutné měli pokládat, o tom nepochybuji.

Aby mi bylo zcela jasně rozuměno:

Miluji dílo Meiercholdovo. Ten velkolepý divadelní básník proměnil ve slova veliké básně i věci, které kdysi na scéně jen ztrnule překážely. Objevil nové síly divadelního účinu, které před ním ani nebyly tušeny. Objevil zcela kolumbovsky nové prostory na starých čtverečních metrech divadelního podia a oživil je novým pohybem nejen pro sebe, ale pro celé světové divadlo. Jeho objevy – to je velký kus historie sovětského divadla vůbec. A není nového divadla ani v Sovětském svazu, ani v západní Evropě, které by se bylo alespoň částí své tvorby nedalo vést poučením Meiercholdovým. Tohle prostě nelze zapomenout, tohle prostě nelze ani oddebatovat, neboť živým svědectvím toho je valná většina soudobých moderních divadel, v nichž dnes i nadále zůstává atom „meiercholdovštiny“ jako část všeobecného pokroku scénického umění.

To je Meierchold, rostoucí z živé půdy Velké socialistické říjnové revoluce. Bez ní by Meierchold nemohl být Meiercholdem. A nemohl by jím zůstat, kdyby se jí odcizil. I to je zcela jasné a Meierchold sám se postaral o názorný příklad.

„Byl jsem u Meiercholda na generální zkoušce a vrátil jsem se rozčarován. Zkoušeli Ostrovského – nového, „Jak se kalila ocel“ – a nevěřil jsem vlastním očím, jak si Meierchold dovedl dohrát až do špatného kýče (v originále: „chaltury“). To bude proval...“

Tak mi psal ještě před článkem Keržencevovým moskevský kamarád, s kterým jsem strávil mnoho svých moskevských večerů v divadle Meiercholdově a s kterým jsme nadšeně tleskávali, často tím hlučněji, čím méně ozvěny jsme cítili v ostatním publiku. Jeho dopis mi připomněl nejen ty radostné večery, ale i jeden večer neradostný, kdy jsme měli ruce rozpačitě složené do klína a lítostí jsme na sebe raději ani nehovořili. Byl to večer Čechovův „33 mdlob“. Tehdy nás pojala až hrůza z toho, jak velký umělec s hlomoznou námahou stavěl na scénu mrtvá schemata, jak samoúčelnost zabíjela všechno: každou scénu, celého Čechova – i Meiercholda.

Byl to jen náhodný nezdár jednoho představení, jaký může v životní tvorbě potkat každého umělce? – Následující nezdár s Ostrovského „Ocelí“ i sama odpuzující křečovitost představení čechovovského tomu nenasvědčují. Ne, v případě Meiercholdově došlo skutečně k určitému (nevím jen, jak dalekosáhlému) odcizení umělce bouřlivě rostoucí sovětské skutečnosti, k odcizení, jaké známe – žel – i na Západě; a dospělo ke konfliktu podrážděné a krajně nedůtklivé umělecké individuality s organizovaným revolučním kolektivem, ke konfliktu, jaký se již také v několika případech na Západě objevil a v němž dochází výrazu krach t. zv. „avantgardního“ subjektivismu.

Obrovská a hluboká problematika doby, v níž se rodí nová lidská společnost pro celý svět, neztroskotá na chvilkové malichernosti sebevětších individualit. Ale velké individuality mohou na ní lehce

ztroskotat. Je třeba tomu bránit, pokud to jde. Špatná, falešná, nespravedlivá kritika může natropit mnoho zla. Ale v tak vážném okamžiku je i ta nejmizernější kritika – dotýká-li se třeba jen kouskem podstaty věci – činem tisíckrát záslušnějším než jakékoli „přátelské“ pochlebování a ukolébávání umělce, aby neotevřel oči k sebekritice. Nová společnost, jejímž zrodem se chvěje celý svět, chce od revolučních umělců – jako od nás všech – víc v této chvíli než kdykoli předtím. Je třeba mít zapuštěny kořeny v její půdě, abys to cítil v každé žilce svého života. A vykořenit se, znamená smrt. Hrát si na „umění mimo čas a prostor“ mohou dnes opravdu jen mrtví.

Kus Meiercholda žije ve všech soudobých moderních divadlech. Bláznovská představa, že by nežil na své vlastní scéně, může se stát skutečností jen jeho zásluhou – a nikomu přitom nemusí ani napadnout, aby zastavoval činnost jeho divadla.

Ten, kdo miluje někdejší dílo Meiercholdovo – a mají proč je milovat všichni milenci umění – může jeho osudy spojovat jen s velkými problémy. Malichernost klepařů a všelijakých pohotově se „nonkonformujících“ lidiček je mu právě tak nebezpečná jako celému modernímu umění vůbec.

Jak nebezpečná, ukazuje právě příklad pražské hysterie. Keržencev napíše do moskevské „Pravdy“ jeden článek o Meiercholdovi – a z úplně neinformovaného rozčilení pražských kumštýřů už se vynoří jeden z neposledních pracovníků vinohradského divadla s návrhem na vydání... protestního slovníku na „záchranu Meiercholda“. A hejno špinavých zmetků kontrarevoluce už se rozletí po pražských kavárnách: pište, protestujte, „zachraňte“ Meiercholda. Jaká to báječná a nenamáhavá příležitost vyslovit se radikálně pro „svobodu umění“ – a být k tomu ještě nadšeně citován všemi nejreakčnějšími novinami.

Vinohradskému divadlu – není tomu tak dávno – se přihodila jiná věc. Jeho režisér a jeho herci připravili krásné představení

sovětské hry „Zkáza eskadry“ a uskutečnili ten „zázrak“, že do jejich jinak hodně izolovaného divadla proudili dělníci z pražských závodů. Kdo by mohl pochybovat o mocném významu takového kulturního úspěchu i pro dělnické diváky i pro divadlo samo? Česká agrární reakce však nejen vychrlila sérii článků proti vinohradskému divadlu; česká agrární reakce si vynutila úplný *zákaz* představení „Zkáza eskadry“, t. j. zničení kusu umělecké práce Vinohradských. A ani tomu dnes tak „iniciativnímu“ pracovníkovi vinohradského divadla, ani jinému dnes „svobodmilovnému“ intelektuálovi nenapadlo, že proti skutečnému ničivému řádění české reakce by byl bojovný slovník opravdu na místě. *Jeden článek* moskevského autora však stačí – k útokům na SSSR.

Ten příklad mluví o mnohém. Ale především ukazuje, k jakým absurdnostem už došla ta pražská intelektuální hysterie v poměru k Sovětskému svazu, hysterie, která zatemňuje vědomí, že cokoli podnikneš proti Sovětskému svazu, proti nejpokrokovější zemi světa, obrátí se proti pokroku vůbec.

Není špatný, nýbrž naopak dobrý, znamenitý rys povahy mnohých českých intelektuálů, že mají k sovětským záležitostem poměr tak vřelý jako ke svým vlastním a že je bolí srdce při pomyslení, že by se *tam* snad mohlo v něčem chybit. Ale je už jednou provždy potřebí důkladně říznout přes prsty všechny ty politické zaslepence, kteří si dali reakcí vtisknout do rukou pilku kontrarevoluční propagandy a hystericky podřezávají větev, na níž sedíme my, oni i to, co je skutečně nového a dobrého v moderní tvorbě umělecké.

Tvorba r. XIII, č. 1, 7. 1. 1938

„Uriel d'Acosta“

Druhé představení hebrejského „Habima“ v Praze

PO HŘE „Dybuk“, s níž hebrejské divadlo „Habima“ zahájilo letos – jako před deseti lety – svá pohostinská představení v Praze, působí druhá jejich hra letošního zájezdu značné rozčarování. „Dybuk“ je hra mystická, svým obsahem docela cizí soudobému českému diváku, a přece je to umělecké dílo tak dokonalé, tak podivuhodně krásné, že na tebe hluboce působí přes všechn téměř museální ideový chlad, který z něho vane. Veliký sovětský režisér Vachtangov, který ji nastudoval před dvaadvaceti lety, žije v ní tak velce a silně jako v mohutné „Turandot“. Jeho dílo se nezřítilo, protože bylo tvořeno s živými herci, ne na nich, ne nad nimi.

Ale právě srovnání „Dybuka“ s druhou hrou Habimy, s „Urielem d'Acostou“, názorně ukazuje, že i ti největší herci nestvoří dokonalé jevištní dílo *bez* takového velkého režiséra. Zdůrazňuji: takového velkého režiséra, který dovede tvořit *spolu s nimi*, jak to dovedl právě Vachtangov. I v „Uriel d'Acostovi“ hraje slavná Hanna Rovina i v něm hraje E. Bertonov, jehož posla v „Dybuku“ nelze nikdy zapomenout, i v něm hraje Čemerinský, Friedland, Ben Chaim a J. Govinská, dovedoucí tak skvěle zastupovat Hannu Rovinu v její hlavní úloze v „Dybuku“. A přece je „Uriel d'Acosta“ jen připomínkou jejich umění, a ne uceleným uměleckým dílem. Už dávno z něho vyprchala působivá životnost, kterou jen snad na chvíli dovedl vybavit režisér Alexandr Granowsky, práce se rozpadla na drobné úseky několika velkých hereckých výkonů (Friedland, Ben Chaim) a chabé spojení mezi nimi bylo nakonec zcela přerušeno, protože všelijaké ty aktuální nápadečky režiséra se ukázaly příliš lacinými, než aby vydržely žít několik let.

Byl tedy „Uriel d'Acosta“ po „Dybukovi“ rozčarováním. Ale byl poučný.

Rudé právo 29. 1. 1938 pod zn. -jef-

Villon u Buriana

François Villon v překladu O. Fischera a E. F. Buriana: „*Paříž hraje prim*“. V D 38 v únoru 1938

PO TVŮRČÍM bloudění, jež hrozilo být už nebezpečné, našel E. F. Burian opět svůj pravý výraz. François Villon na jeho scéně je z onoho silného a poctivého rodu, z něhož pochází i „Vojna“, dotud nejplnější dílo Burianovo.

François Villon není nová láska Burianova a není v ní také nic překvapivého. Ten neklidný básník a buřič z doby rozkladu středověku dovedl vždy rozehřát básnická srdce i v obdobích méně rozvrácených, než je naše. A od světové války se u nás již několikrát silně ozvala villonovská nota – v poesii (nejposlednější, ale nikoli jediný je příklad „hořkých balad“ pseudonymního Roberta Davida) i na scéně (na př. „Balada z hadrů“ v Osvobozeném divadle), ale u E. F. Buriana to není jen villonovská nota. V jeho „*Paříž hraje prim*“ promluvil básník Villon přímo. A v tom se právě znovu plně projevila dramatická síla Burianova.

Burian je celou svou podstatou režisér *lyrický* a jen silná lyrika, která ho dovede uchvátit, dovede ho také inspirovat k mocnému projevu dramatickému. Proto vidíme v počátcích jeho scénického tvoření skutečně dramatické sborové recitace velkých lyriků, recitace, které přímo volaly po tom, aby jejich slova a tóny byly provázeny i pohybem a barvou. Z nich pak opravdu vyrostlo divadlo Burianovo a jeho nejkrásnější díla; divadlo vpravdě básnické.

Kdyby Burian netvořil, byl by při nejmenším ideálním čtenářem veršů, vychutnávajícím až do dna všechny jemnosti básníkovy výrazu, každou myšlenku i každý pocit, vyjádřený třeba jen přízvukem na slabice. Ale Burian dovede právě z toho tvořit jako divadelník. To ukázal velce ve „Vojně“, dramaticky rostoucí z lidové lyriky, to ukázal nyní znovu na Villonovi. Z toho a tak

vznikají u něho velká umělecká díla. A uvědomíš si to zejména na jeho Villonovi.

Bylo potřebí básníka rozumějícího Villonovi, aby byl Villon villonovsky přetlumočen do češtiny. Otokar Fischer byl takový básník. Ale bylo potřebí opět básníka, aby byl Villon villonovsky přetlumočen do scénického života. A E. F. Burian je takový básník. Pro toho, kdo uslyší verše Villonovy v D 38, budou již trvale znít tak, jak je tu uslyšel a *uviděl*. Tak zákonitě je spjato tvoření Burianovo s tvorbou Villonovou. Není tu také ani špetka toho umělecky nezákonného násilnictví, které se kdysi u „Hamleta“ snažil Burian marně obhájit pokřikem o „umělecké svobodě“. Na Villonovi v D 38 znovu vidíme, jak úzce je spojen a musí být spojen Burian s básníkem, aby vytvořil umělecké dílo, a jak každé násilí, které by spáchal na svém básnickém spojenci, je násilím na sobě samém, oslabováním a rozvracením vlastního tvoření.

Mnoho se v poslední době hovořilo o umělcově službě pokroku a mnoho se už nazneužívalo slovo „posluhování“. A hle, právě Villon u E. F. Buriana může být názorným příkladem takové pravé, poctivé a umělecky čisté služby pokrokové. Popouzí tě přímo k tomu, abys po návratu domů sáhl po verších, a nejen Villonových; taková je to služba poesii. Ale popouzí tě zároveň v tom i ve všem jiném také k tomu, abys přísnými vahami veliké lidské kultury zvážil současnost i své jednání v ní, abys jasněji viděl, jasněji cítil a aby ses podle toho musil rozhodnout pro skutečnou kulturu, a tedy i boj za novou společnost, protože v té poznáš – už místa pro velikou kulturu není! Taková je ve Villonovi pokroková služba E. F. Buriana a jeho kolektivu.

Naleznuv opět svůj pravý výraz, našel opět také své pravé místo. Doufáme, že už definitivně.

Tvorba r. XIII, č. 9, 4. 3. 1938 pod zn. -jef-

Osvobozené divadlo

čili

„Lid sobě“

Voskovec a Werich: „*Pěst na oko aneb Caesarovo finale*“. Hudba:

J. Ježek, režie: J. Honzl, výprava: F. Muzika, balet: S. Machov.

Po prvé v Osvobozeném 8. dubna 1938

KDYŽ na scénu nastoupí – teď už tradiční – „všci“ k zvuknému finále, když dozpívají svou finálovou píseň a opona definitivně spadne za ukončenou hrou, začíná o premiéře o mnohých reprisách v Osvobozeném divadle zcela zvláštní, nikde nevidané pokračování: diváci sedí dál na svých místech, hlučný potlesk se organizuje rytmicky a do jeho rytmu se všech stran hlediště zazní pojednou sborově skandovaný požadavek: „Hej rup! Hej rup! Hej rup!“ (Ta Ježkova píseň se stala bojovou hymnou Osvobozeného divadla – divadla, rozuměj: jeviště + hlediště.) Ježek zvedne taktovku, Voskovec a Werich zazpívají první slova této spontánní hymny – a pak stojí před rampou a naslouchají, jak mocně zní ozvěnou z hlediště.

Světové strany divadla se obracejí: *hlediště* zpívá, *jeviště* naslouchá. Naslouchá svým divákům, naslouchá hlasu bezejmenného publika, kterým je *lid*. Neboť v tom publiku nalezneš zastoupeny všechny lidové vrstvy, dělníky i úředníky, studenty i řemeslníky, lidi tvořící, lidi pracující. Bílé vrány, jež tu občas nadto zahlédneš, rozeznáš snadno podle kyselých zobců. Všichni ostatní se smějí, usmívají nebo přímo září vzrušením, jaké zachvacuje člověka, který spoluploš něco, co celou bytostí pokládá za dobré, významné a potřebné. A oni skutečně spoluploš svým smíchem, svým úsměvem, svým vzrušením, svým *rozuměním* jevištnímu dění, které konkretisují v denní životní skutečnost.

Už dávno hraje lid v Osvobozeném divadle úlohu velmi aktivní, a proto je i divadlo samo o sobě tak naplněno životní aktivitou. Co

takové hlediště znamená pro jeviště – a co naopak takové jeviště znamená pro hlediště – ukázala nová hra Osvobozených „Pěst na oko“.

Politický teror kupčící reakce a zbabělost těch, kdo v „boji“ proti ní se nedovedou a nechtějí opřít o sílu lidu, vytvořily ovzduší, v kterém se velmi těžko dýchá a ještě hůře tvoří. Svobodnému projevu byly vymezeny hranice tak úzké, že mu stačí právě jen k zalknutí, jestliže... Jestliže nezní, abychom se vrátili k obrazu divadla, najednou s jeviště i hlediště, lidového hlediště.

Psát novou živou hru v takové chvíli bylo i pro Voskovce a Wericha zkouškou zajisté vážnou. A mohli ji napsat jen proto, že si svým předcházejícím divadelním dílem zasloužili, aby mohli plně spoléhat na spolupráci publika. Spolehli na ni – a právem.

Lid tentokrát již i thematicky překročil rampu a octl se na scéně jako její jediný hrdina. „Četl jste, pane,“ říkají si V. a W. na scéně, „četl jste, pane, někdy parte: umřel lid!? Nečetl, pane, nikdy jste takové parte nečetl. Protože všichni umřou, i Caesar umřel, ale lid je nesmrtelný.“

Tohle je základ „Caesarova finale“. Je to nejhluběji pozitivní formulace, jaká kdy byla v Osvobozeném vyslovena, a to vtisklo celé nové hře i velmi vážný ráz, který cítíš i ve chvílích nejbujnějšího smíchu. Z her Osvobozeného divadla bude moci příští dějepisec poznávat živě vývoj celého našeho období. Když dojde k této poslední hře, nebude ani na okamžik pochybovat o nesmírné vážnosti situace na jaře roku 1938. Ale bude také – jako i vy dnes – vyslovovat svou úctu *statečnosti*, kterou Osvobozené divadlo projevovalo v posledních letech a kterou zejména projevilo teď, kdy tolik jiných propadlo ubohé panice a ustrašenosti. Osvobození neutekli, Osvobození neustoupili, Osvobození bojují.

Skladbou připomíná „Pěst na oko“ prvotní revuální formu Osvobozených. I v tom se zřejmě projevuje tlak doby. Viděli jsme, jak Voskovec a Werich od „Balady z hadrů“ stále více usilovali o první drama. Nejdál a k nejširší dokonalosti v tom dospěli ve své minulé hře, v „Těžké Barboře“. A jistě to nebyla jen jejich

vynalézavost, která je přiměla k tomu, aby svou novou hrou „Pěst na oko“ nepokračovali ve svém úsilí; aby znovu rozbili levnou dramatickou konstrukci a skladebně vytvořili ovzduší zdánlivé improvisace. Prostě, nemohli *dnes* jinak vyjádřit to, co vyjádřit chtěli a musili. A tak je „Pěst na oko“ opět rozmarnou féerií, jako byla na příklad „Vest Pocket Revue“, ale to je jen ve stavbě hry. Je tu však vyšší myšlenková stavebnost, jež pevně spojuje všechny ty obrazy, v nichž se střídá Odysseus s Kolumbem a pan Čehona s Caesarem, mluvícími vždy dnešním jazykem. A je to také mnohem víc než revue, které ti připomíná, protože jednotlivé obrazy jsou tu prokresleny, jsou stavěny do hloubky, neznají jen rozmarný smích, ale také tragiku. Ten Caesar na příklad, který nebyl zavražděn, protože dýky vrahů probodaly tělo jeho bezejmenného dvojníka z lidu, a který je přesto a právě proto mrtev a který zvedá svou stařeckou pěstičku a bezmyšlenkovitě opakuje s lidem „Caesar je mrtev! Sláva! Ať žije republika!“ – to je postava velice tragická, stejně jako komická; a je to vzácná postava, která ti vnuká plno nových představ o nových dramatech, jež s takovými „hrdiny“ mohou být stvořena.

Caesarův rozhovor s Marcem Antoniem je také – vedle lodnické scény – nejdefinitivnější a nejučinnější. Lodnická scéna je ovšem z nejkrásnějších v Osvobozeném a z nejtýpčtějších pro toto divadlo. Tu je to pravé osvobozené divadelní kouzelnictví i autorů i Ježka i výtvarníka Muziky (pracujícího v celé výpravě s básnickou čistotou) i režiséra Honzla i herců.

Herci – to je tentokrát zvlášť zatížený prvek divadla. Herci nikdy nemají rádi malé role, jimž velmi rozhořčeně přezdívali „psů“, a tu zdá se, skládá se celé představení ze samých „psů“ a na každého připadají dvě, tři, čtyři takové úlohy. Zdá se, říkám, že je to tak. Ve skutečnosti však tu vůbec není „psů“ a na každém herci je žádáno, aby *vytvořil* za jeden večer ne jednu, ale několik skutečných postav. Tak Šmeral je tu vyhraněnou figurou Michelangela i vyhraněnou figurou Caesara (tu je zvlášť dojmavý ve scéně před Bulvovou vinárnou). Záhorský střídá offenbachovského Odyssea

s tragickou maskou Marca Antonia, *Hrušínský* je řeckým dragounem, Kolumbovým lodníkem, Caesarovým centuriem i výborným Čehonou, *Filipovský* po dragounovi a renesančním snobovi tvoří letmou, a přece vynikající a trvalou postavu Kolumbovu. *Machov* tu není jen tanečník, ale také účinný mim a *Švabíková* s *Honzíkovou* přecházejí od lehké frivolnosti Trojanek k tragické recitaci silných veršů Jaroslava Seiferta. To znamená, že je na hercích žádáno mnoho, velmi mnoho – a že to dávají, to je velký klad celého hereckého souboru. A ovšem i velká práce Jindřicha Honzla, neboť tu bylo třeba dvojnásobné i trojnásobné režisérské vynalézavosti a dvojnásobné i trojnásobné síly, aby celá hra, jež je vlastně soustavou několika dramatických výsečí, byla jedním a jednotným divadlem.

Úhrnem zase tedy divadelní čin. Čin *lidového* divadla, do něhož by se ti, kdo rozhodují, měli chodit učit. Učit statečnosti a učit *naslouchání* hlasu lidu. Uslyšeli by v potlesku i smíchu Osvobozeného divadla odsouzení zbabělosti i kapitulantství a výzvu k odvaze a rozhodnosti všeho, co chce být svobodné.

Rudé právo 10. 4. 1938

„Nová Elektra“

Jean Giraudoux: „*Nová Elektra*“. Hra o dvou dějstvích. Přeložil Jindřich Hořejší. Režie: K. Dostal; výprava: F. Muzika; hudba: M. Ponc. Po první ve Stavovském divadle 11. dubna 1938

NÁRODNÍ divadlo zavedlo nedávno zvláštní „večery divadelní poesie“, což svádí k zlomyslné úvaze, že mimo tyto večery nemá divadelní poesie v Národním divadle místa. Byl by to však patrně úsudek přece jen přehnaný a „večer divadelní poesie“, jak se zdá, je tu možno vyjádřit naopak takto: to, co nemusilo být. Jakýsi luxus. Ale k luxusu v umění nelze se chovat shovívavě.

Cocteau, muž laciných efektů, byl první z toho, co bylo zbytečné. Jean Giraudoux se svou „starou Elektrou“ je nyní druhý. Ne proto, že by byl také tak levný, ale proto, že jeho „Elektra“ je tak zmatená. Chaos není dílo a „Nová Elektra“ je chaos až běda. Ne ovšem svou stavbou. Giraudoux pro sebe před lety objevil antické divadlo, opřel se o ně, našel v něm pro formu svých her „hlubinu bezpečnosti“ a mnoho zajímavého už v tom dokázal. Ale v „Nové Elektře“ tak sám neví, co chce a kam se postavit, že klasická forma jen zdůrazňuje jeho zmatenost.

Jeho „nový Argos“ má být jakýmsi ztělesněním starého řádu, plného hříšnosti, a „Nová Elektra“ ztělesněním revoluční spravedlnosti. Z toho by bylo možno něco *udělat*. Ale Giraudoux si revolucionářku dovede představit jen podle schematu: je to bytost neživá, a především bez lásky k životu. Jeho Elektra nenávidí svou matku a nemiluje nikoho kromě svého bratra; ale i toho bratra miluje jen proto, že se stane nástrojem její pomsty. Revolucionář bez lásky k lidem však není revolucionář. A proto se stane, že Elektra, v níž máš vidět věčnost čistoty a pravdy, tě odpuzuje jako hysterický tvor, jako ničivá zběsilost, schopná obětovat celé město, aby se pomstila Klytaimestře, odpuzuje tě jako něco špatného, zlobného, protismyslného a ve srovnání s ní je ti i špinavý vrah Aigisthos člověk bezmála sympatický. A to nejen tobě, nejen

divákovi, ale i sám autor stál zřejmě zmateně nad tím svým stvořením a marně se ptáš, na čí stranu se přiklání: na stranu té špinavé „životnosti“ pánů Argosu nebo na stranu té protiživotní „čistoty“ a „spravedlnosti“ Elektriny. Zase jednou je tu „žhavý problém současnosti“ intelektuálně vykalkulován až k bodu mrazu.

Studené je to – a poesie není studená. A tak mnoho zvukných slov musil Jindřich Hořejší vyplýtvat pro dokonalý překlad chaotické hry, mnoho důmyslu musil K. Dostal vynaložit pro svou režii, mnoho úsilí vložili herci do svých rolí, ale večer poesie z toho nebyl. Jen monumentální výprava Muzikova měla svůj řád, neotřesený zmatkem Giraudouxových slov a slov a slov, s nimiž se velce dovedla rvát Olga Scheinpflugová, aby z nich vykřesala jinou figuru. Podařilo se jí to za cenu zjednodušení: její Elektra byla jednoznačně tvorem, popuzujícím proti sobě.

Rudé právo 13. 4. 1938 pod zn. -jef-

Šalda o českém divadle

F. X. Šalda: „*O naší moderní kultuře divadelně dramatické*“. Vydal O. Gírgal v Praze 1937. Stran 38, Kč 12,-

TEPRVE po smrti Šaldově vyšla po prvé tiskem jeho pozdní studie „*O naší moderní kultuře divadelně dramatické*“. Podmínky jejímu vydání za života F. X. Šaldy nebyly příznivé. Ku podivu pohoršovala representanty oficiálního světa divadelního, kteří měli být jejími vydavateli. Říkám ku podivu! Neboť tato studie neobjevuje nějaký nový poměr Šaldův k divadlu a zejména k českému divadlu, neznamená nějaká nová, netušená hodnocení; je v podstatě jen prokreslením celého Šaldova soudu o české kultuře divadelně dramatické, přehledným literárně historickým dokumentováním tohoto soudu v tom smyslu, v jakém byla před třiceti lety jeho „*Moderní literatura česká*“ přehlednou dokumentací jeho soudů literárních.

Je v ní i táž methoda jako v „*Moderní literatuře české*“; je to alej bleskových portrétů významných pracovníků českého divadla od Tháma po Honzla, Buriana a Nezvala, při čemž stejný důraz je na těchto bleskových portrétech, které se ti vrývají do paměti, jako na tom, že je to alej – t. j. cesta, po které kráčela česká kultura divadelně dramatická a která naznačuje své pokračování.

Neznám celý plán vydávání díla F. X. Šaldy, jež – budiž to radostně konstatováno – vychází i po smrti svého tvůrce tempem poctivým; možná tedy, že i vydavatel má na mysli to, co tu chci vyslovit: že jeden ze svazků Šaldova díla by měl shrnout thema „*Šalda a divadlo*“. A otisknout v tom svazku i Šaldovy práce dramatické i jeho divadelní studie i výbor z divadelních referátů. Studie „*O naší moderní kultuře divadelně dramatické*“ byla by v centru kritické části tohoto svazku a k ní by se – jako rozvedení jednotlivých jejích partií – přimykaly články ze „*Šaldova zápisníku*“ (na příklad „*Dnešní krise dramatická a divadelní*“, „*O budoucnosti Národního divadla*“) i z jiných časopisů různých období, ať

z „Noviny“ či „Literárních listů“. Neboť divadlo přitahovalo Šaldu od počátku a hlouběji a vášnivěji, než je obecně známo. Právě při zakládání „Noviny“ na příklad vybral si Šalda divadelní rubriku a vyplňoval ji sám, sleduje pozorně po celý rok pražskou divadelní tvorbu. A taková divadelní kritika vyžaduje mnoho oddanosti a lásky k divadlu, protože častější než večery dramatické poesie jsou večery, jež tě ženou k deserici.

Nejde tu ovšem jen o Šaldův zájem. Významné a rozhodující je tu to, že Šalda v poměru k divadlu nekonkretněji formuloval své požadavky na umění vůbec. Nad jiné charakterisuje Šaldu ta skutečnost, že v období revoluční vlny po světové válce, kdy chtěl již uměleckým slovem *přímo* mluvit *k lidu*, nezvolil k tomu ani formu theoretické stati, ani formu povídky či románu, ale po prvé ve svém životě sáhl k nejsociálnějšímu útvaru uměleckému, k dramatu. A čtete jeho úvahy o soudobém divadle a o divadelní kultuře vůbec v „Šaldově zápisníku“:

„O kultuře divadelní může se mluvit teprve tam, kde podzemní životný nerv spojuje metodicky v tajemnou jednotu všechny činitele divadelní: autory, režiséry, herce, obecnstvo i s kritikou. O divadelní kultuře se může mluvit jen tam, kde si divadlo vede stavitelsky a budovatelsky, kde *vytváří životné vzory a typy*, jež jsou lačným životem přejímány a tvárně napodobovány; *kde divadlo vplývá do života* a působí v něm jako kvas všecko prolínající a do všech cév jeho se větvící.“ (Š. z. VI, str. 80.)

A dále:

„...česká dramatická kultura potřebuje nového Smetanu, jemuž *nebylo rozporu mezi uměním a lidovostí*, který utkával svými díly právě ten cit společenskosti dnes tak ochořelý. Podávat celé umění, a přece *umění pro všechny*, umění bez koncesí, a přece živné a životné, hle, *v tom* je kultura divadelní.“ (Š. z. VI, str. 83.)

K takovému pojetí divadla se Šalda vrací stále a stále. Když mluví o „dnešní krizi dramatické a divadelní“, zdůrazňuje znovu, kde vidí východisko z této krise:

„Základní snahou... je stvořit opravdové divadlo lidové, které by integrovalo dav a ne ho diferencovalo, které by nevylučovalo nikoho a vázalo všechny a každého v jedno vyšší pouto účastné radosti.“

Uskutečňování takové snahy vidí Šalda na příklad v „Osvobozeném divadle“, ale zato vždy velmi zle odsuzuje faleš, které se dopouštějí režiséři, když nepravé, protože nelidové divadlo zachraňují „režiséřskými triky a kejklady jen zdánlivě novými a odvážnými, vpravdě však náhražkovými a banálními“.

Tento Šaldův poměr k divadlu je tedy přehledně literárně historicky dokumentován jeho studií „O naší moderní kultuře divadelně dramatické“. Šalda v ní zařazuje české divadlo do vývoje evropského, aby zdůraznil všechny zvláštnosti vývoje českého divadelnictví, ale především a všude uplatňuje své měřítko: „vplývání divadla do života“, „celé umění, a přece umění lidové“. A dochází k poznání, že „životně kulturní úkol plnila zcela bezesporně a zcela integrálně divadelní a jevištní tvorba česká v dobách obrozenských, kdy vyrůstala z podmínek zcela konkrétních a plnila úkoly dané nutností věcně a funkčně, jak si toho žádaly“. V dalším pak se české divadlo vyvíjelo až „k reprezentačnímu artiklu, kterým se majetná vládnoucí třída měšťácká chtěla vyrovnat vládnoucí třídě cizích národů“.

Tu vidíš, jak se Šalda svými závěry shoduje se závěry marxistického bádání v dějinách českého divadla. Víme, že každá nová třída vyjadřuje své zájmy jako zájmy všech členů lidské společnosti a že každá „revoluční třída – už jen proto, že stojí proti určité třídě – vystupuje ne jako třída, ale jako zástupce celé společnosti“. (Marx a Engels o Feuerbachovi.) Tak i mladá česká buržoasie jako revoluční třída tvoří i své divadlo jako divadlo lidové, které „integruje dav a váže všechny v jedno vyšší pouto účastné radosti“, divadlo, které „zcela integrálně plní životně kulturní úkol“. To je doba obrozenská v českém divadle a ta trvá dlouho, v některých svých dozvucích až do konce světové války. V dozvucích ovšem, ne již ve své plné síle – a to Šalda krásně vidí,

když ukazuje hned na počátcích Národního divadla, jaký „náklad procoviny společenské“ byl tu hned nanesen a jak to „rozladilo“ Jana Nerudu, který pro postavení Národního divadla tolik vykonal, ale který do postaveného Národního nikdy nevstročil.

Jen někdy je Šalda ve své zkratkové charakteristice schematický, a proto nespravedlivý. Myslím tu zejména na Josefa Jiřího Kolára, který byl podle Šaldy „geniální, naprosto ne genius, byl náhražka, a náhražka, jak dnes vidíme, velmi laciná“. Nu, tu je Kolárovi zřejmě ubližováno a velmi ubližováno. Po tom, co jsem již řekl, pochopíš asi, proč tu Šalda tak tvrdě soudil, uvědomíš-li si, že v J. J. Kolárovi přišel do českého divadla první velký měšťák, ne už „syn lidu“, jako byl na příklad J. K. Tyl, ale pravý syn české buržoasie. V citové historii nebylo v tomto příchodu opravdu pranic sympatického. Znamenalo to v podstatě vypuzení Tyla z pražského divadelního života, jeho vyhnání z Prahy do smutného a ubíjejícího kočovnictví, jemuž Tyl nakonec podlehl. Ale z toho nelze vinit Kolára. To nebylo jeho dílo, to byl „vděk“ českého měšťáctva Tylovi, který již ke konci první poloviny minulého století byl české měšťácké společnosti „příliš lidový“ a „málo reprezentativní“.

Kolár sám však českému divadlu také něco přinesl. Jistě nebyl genius ani jako dramaturg, ani jako dramatický básník, ale rozhodně také nebyl jen laciná náhražka. Opožděný divadelní vývoj český potřeboval takového muže, který by v divadle „doháněl Evropu“ – a to nebyla jen potřeba „náhražková“, jen nějaká vnější reprezentační potřeba. Kolár hrál v českém divadelnictví úlohu jakéhosi – dokonce poněkud předčasně – Jaroslava Vrchlického a hrál ji dobře jako člověk vzdělaný, znalý a velice nadaný, jako muž, který se k této své úloze také důkladně připravil.

Ale je zřejmě nespravedlivé mluvit o Kolárovi jako o pouhém „geniálníkovi“, vzpomeneme-li na jeho herecké dílo. Dnes ovšem nemůžeme soudit Kolára-herce z našeho vlastního poznání. Je to zlý osud herců – dnes jenom částečně ulehčovaný filmem – že jejich dílo umírá s nimi nebo dokonce již s jejich mužným věkem. V oceňování minulého hereckého díla musíme tedy dát na svědectví

současníků – a tu i nejkritičtější současníci hovoří o herecké síle Kolárově s hlubokou úctou. Úctu před hercem Kolárem neztratil na př. Vítězslav Hálek ani po tom, kdy odhalil a velmi ostře odsuzoval plagiáty v Kolárově dramate. Ostatně velký herec nezemře přece jen nikdy zcela, vždy zůstane z něho něco živého v hercích, kteří se na něm učili; a o herecké velikosti Kolárově svědčí pěkná řádka jeho přímých žáků.

Šaldův úplný a tvrdý odsudek Kolára je tedy jistě nespravedlivý. Ale i přes tento odsudek umisťuje Šalda Kolára správně ve vývoji českého divadla, protože *správně vidí celé směřování tohoto vývoje*. Proto jsou platné i jeho perspektivy i jeho požadavky na další vývoj, které ve studii „O naší moderní kultuře divadelně dramatické“ naznačuje a které v jiných svých divadelních studiích, zejména ve svém „Zápisníku“, vyslovuje naplno.

Tvorba r. XIII, č. 16, 24. 4. 1938 pod zn. -jef-

Goldoni na Vinohradech

Carlo Goldoni: „*Sluha dvou pánů*“. Česká parafráze a písně
K. M. Walló. Režisér: Fr. Salzer. Výprava: Fr. Zelenka. Hudba:
M. Ponc. Dirigent: A. M. Nademlejnský. Po prvé na vinohradském
divadle 21. dubna 1938

DNE 7. února 1793 odhlasoval revoluční konvent francouzský stálou pensi uměleckému emigrantovi z Itálie, 86letému Carlu Goldonimu. Členové konventu, přijímající návrh horlivého bratra, básníka Chéniera, na tuto materiální poctu italskému dramatikovi, nevěděli ještě, že své usnesení činí již jen pro dějiny. Carlo Goldoni zemřel v bídě den před tím. Ale je možno alespoň říci, že rodící se měšťácko-demokratická republika francouzská správně pochopila a snažila se činem ocenit Goldoniho význam pro novodobou tvorbu divadelně dramatickou, souvisící právě s mocným demokratickým hnutím mladé třídy buržoasní.

Carlo Goldoni, zakladatel italského divadelního realismu, byl divadelník až do morku kostí. A jako divadelník vnímal všechnu tu průpravu ke změně společenského ústrojí, která se kolem něho dala, všechen ten růst sil nové společenské organizace, která už „visela ve vzduchu“. Vyvodil z toho i novou vnitřní organizaci divadla i nové společenské úkoly, které tu divadlo má mít. Chtěl vytvořit a vytvořil novou komedii, jež má být dokonalým divadlem, má rozpoutávat svobodný smích a přitom – jak sám zdůraznil na počátku své divadelně reformátorské činnosti – „napravovat vady, což je hlavní, dávnou a nejvznešenější úlohou komedie“. A proto na podkladě slavné benátské „*commedia dell'arte*“, která v jeho době byla již v úpadku, vytváří novou komedii s pevnými texty a především s novými charaktery, pestřejšími, hlubšími a lidštějšími, než byly již ztrnulé figury *commedia dell'arte*. Studuje své herce a studuje své publikum (ne to, které sedí v lóžích, ale to, které stojí v parteru), chodí po ulicích Pisy i na benátská tržiště a učí se řeči lidu, již nazývá „živým textem“ – a z toho tvoří. A tak vzniká jeho živá,

divadelně uchvacující komedie, která přežila svého tvůrce, přežila všechny jeho odpůrce, ba přežila i všechny, kdo ji naturalisticky znetvořovali ve svých napodobeninách divadelního rádobý „realismu“.

Proto i dnes mohou dramaturgové oběma rukama sahat do divadelního bohatství vytvořeného Goldonim. A to ovšem znamená: tvořit s ním. Slavné herečky jeho komedií Teodora Medebacova i Corallina chodily ještě odpoledne na tržišti po provaze a večer hrály v jeho divadle své velké úlohy. Herecký výkon bude tedy jiný dnes, kdy se slavné i neslavné herečky o poutích na provazech neprodukují. V lóžích jeho divadla se scházela benátská smetánka, která pokládala za požadavek dobrého tónu nevšímat si příliš představení a hrát karty v okamžicích největšího divadelního kouzelnictví, zatím co trhovci, nakladači a gondoliéři, stojící v parteru, s napjatou pozorností sledovali každé slovo, každý pohyb herců a vypukali v nadšení nad každým dobrým a přílehlavým vtipem. Pro toto publikum hrál Goldoni především, je chtěl přivést do divadla – a proto ideové pojetí jeho hry bude dnes zajisté nové a ostřejší, půjde-li o to, aby nebylo hráno jen pro novodobou smetánku, ale pro novodobé „trhovce, nakladače a gondoliéry“. A dále: Goldoni – přes to, že zavedl komedii s pevnými texty, na rozdíl od improvizované *commedie dell'arte* – psal své hry často pro určité herce, kteří k předepsaným úlohám improvisovali celé velké partie, přidávali aktuální narážky, vtipy, čili sami tvořili každý den nově a nově. Tak na příklad právě „Sluha dvou pánů“, který je nyní hrán na Vinohradech, byl Goldoni napsán přímo na popud nejslavnějšího představitele úlohy Truffaldina, znamenitého herce Antonia Sacca. A Sacco pro své improvisace na scéně bedlivě sledoval všechn veřejný život, studoval dějiny, studoval staré filosofy a z toho tvořil každého večera své nové a nové pasáže, jimiž uchvacoval své posluchače, protože říkal vtipná i moudrá slova právě o tom, čím žili.

Co z toho vyplývá? Vyplývá z toho, že Goldoni *dnes* potřebuje velkého tlumočníka, který by hru naplnil právě tak živými

a aktuálními slovy, jako to dělal Sacco ve spolupráci s Goldonim. Vyplývá z toho, že u nás máme skutečné a silné a zcela samostatné dědice Goldoniho divadla ve – Voskovci a Werichovi. A vyplývá z toho nakonec, že jsme na Vinohradech viděli jen Goldoniho *půl*. Jeho tlumočník K. M. Walló byl práv mrštné řeči Goldoniho, ale nebyl práv životnosti jeho představení; nedal totiž do svého textu nic, co by bylo dravě aktuální – a bez toho Goldoni není celý Goldoni.

Tak se stala z Goldoniho na vinohradském divadle jen pěkná pestrá podívaná, zábavná, ale nikoli silná. A to je škoda. Škoda, protože hlavní nositel divadelní akce, sluha dvou pánů Truffaldino, byl v rukou herce, který i z *tohoto* kusého Truffaldina dovedl něco udělat. Vladimír Hlavatý v této úloze byl postava opravdu goldoniovská, živá, bystrá, svěží a kolikrát jsi čekal: teď, teď už vpadne do toho nejvlastnějšího tónu saccovského a začne s obecenstvem hovořit přímo o dnešku. Nezačal však, protože text hry mu k tomu nedává příležitost a „improvisovat je zakázáno“. I Vladimír Řepa – Pantalone – a Vladimír Majer – doktor Lombardi – jsou postavy dobré a unesly by právě také tu dnešnost, kterou Pantalone a Dottore nosili u Goldoniho.

Fr. Salzer ve své režii se spokojil půlkou Goldoniho, již mu dal tlumočník; udělal ji tedy alespoň zábavně. Jen M. Ponc ve svých hudebních vložkách uhodil myslím cele na ty tóny, které kdysi zněly z Goldoniho scény.

Poučení? Páni divadelníci, sahejte po Goldonim, berte ho oběma rukama, ale berte ho celého. Stvoříte dobré, krásné a živé divadlo.

Rudé právo 23. 4. 1938 pod zn. -jef-

Poznámky o „Pampelišce“

Jaroslav Kvapil: „*Princezna Pampeliška*.“ Pohádka o jedenácti obrazech. Výprava: Josef Wenig. Písně J. B. Foerster. Po prvé na vinohradském divadle 13. května 1938

VZPOMÍNKA na májové divadelní oslavy před dvaceti lety připomněla šéfům pražských činoher i české hry nenapsané v posledním měsíci. A tak jsme viděli v Národním Stroupežnického „Naše furianty“ a uvidíme Dvořákova „Václava IV“ a tak jsme na Vinohradech viděli znovu také Kvapilovu „Princeznu Pampelišku“.

Byla to však příliš retrospektiva. Kvapil sám se ujal režie, vrátil se daleko zpět, snad skutečně až k prvnímu provedení „Pampelišky“ a tíha starých inscenací ulehla na jeho křehkou pohádku, žes musil vidět, jak zestárla chuděrka Pampeliška za těch čtyřicet let! Vždyť se tak mnoho změnilo v divadelní technice, tolik nových možností má dnes režisér, aby nemusil svírat básnickou myšlenku přemírou dekoračních látek a prken – proč toho všeho nového nebylo použito, aby z „Pampelišky“ bez překážek znělo to, co je v ní živé: její lyrika. Oblaka táhnou celou poesii Kvapilovou, oblaka symbolisují i osud Pampelišky – kde zůstal projekční aparát, ten spolutvůrce divadelní poesie, aby nadnesl, zvedl celou tu pohádku opravdu do oblačné výšky? Odpadly by i ty krátké, a přece jen citelné přestávky, které trhají lyriku Pampelišky a působí ti nepříjemnosti, jako když musíš obracet gramofonovou desku uprostřed symfonické věty. A jiné než poetické spojitosti tu není; myšlenkovou silou neoplývala „Princezna Pampeliška“ ani před čtyřiceti lety a za ta léta ovšem nenabyla na ideové důraznosti.

Jinak více než kdy předtím poznáváš nyní, že se Kvapil právem hájil proti výtce nápodoby „Potopeného zvonu“ Hauptmannova. Reakce na divadelní naturalismus zřejmě „visela ve vzduchu“ v Německu jako u nás ve druhé polovině let devadesátých – a novoromantická „Princezna Pampeliška“ vykvetla z prsti

Shakespeara, v němž Kvapil vždy více než sílu hledal a nalézal *půvab*. Půvab – to je to, co i dnes ještě žije v „Princezně Pampelišce“.

Půvab – to je to, co „Princezna Pampeliška“ především žádá od své hlavní představitelky. Nataša Gollová jí jej dala. Byla to pohádková bytost, křehká zjevem i hlasem, květinovité děvčátko, rozvíjející se k zlaté kráse i vadnoucí – prostě Pampeliška, jak má být. A i verše Kvapilovy zní většinou dobře z jejích úst.

Zdůrazňuji to, protože to je vzácnost. Starší generace herecké, učící se právě na Shakespearech, vládly rozhodně lépe českým veršem než mladší generace, ničené konverzačkami i častým nesprávným režisérským pojetím jevištní dikce. Dnes jako u celku možno se učit řeči veršů opravdu jen u herců v divadle Emila Buriana, hudebníka. Nedostatek dokonalosti jinde porušíš zejména tehdy, kdy na jevišti znějí přesně uzavřené veršové formy až akademické – jako na příklad právě v Kvapilově „Princezně Pampelišce“. I Otomar Korbelář v Honzovi ukázal jen místa k plnému zvládnutí verše – a Korbelář dovede mluvit.

Jediný, před kým za dokonalou mluvu veršů možno smeknout klobouk hodně hluboko – byla Honzova máma, Marie Ptáková. To byla radost poslouchat, jak se rozdělují slova a slabiky, aby se znovu sbíhaly v hudební rytmus veršů. A mimochodem: tuhle paní Ptákovou chtěli prý na Vinohradech pensionovat. Nechápu a nikdy asi už nepochopím, proč se tak spěchá s pensionováním herců. Herci – jak říká můj přítel, jeden z nich – jsou jako víno: čím starší, tím lepší. Neplatí to ovšem, jako každé pravidlo, vždy; jsou i takoví, kteří zkysnou – ale to jsou jen výjimky. A proč tedy zbavovat herce života. Hraní je umění, to není úřadování; nechceš-li si sám odpočinout, neodpočineš si v pensi, ale zahyneš. Rybě také neposloužíš, dáš-li ji na sucho, aby si její žábry oddechly. A v umění nemůže platit: staří, udělejte místo mladým! Tohle heslo je však po čertech zlá věc, vzniklo jen z nouze, z krise, vždyť pro skutečné dobro lidské společnosti je lidí stále málo, starých i mladých. Ale právě v umění je vidět jasně celou jeho nesmyslnost. Kdo může říci:

starý Cézanne, odejdi, aby mohl přijít mladý Picasso nebo něco podobného? A i na divadle je to takové. Ne, nespěchejte s pensionováním herců. Ochuzujete divadlo. Příklad paní Ptákové je názorný.

Rudé právo 15. 5. 1938 pod zn. -jef-

O Wertherovi v divadle E. F. Buriana

I. Dopis oktavánky

V Praze dne 10. května 1938

Vážený pane redaktore,
čekala jsem dlouho na kritický postoj „Tvorby“ k nové hře v D 38. Myslím, že je to otázka velmi důležitá, ač chápu, že teď musí ustoupit kultura politice. Poněvadž Utrpení mladého Werthera je hra mladého autora o mladých lidech, domnívám se, že je na místě můj dopis, kterým bych chtěla vyjádřit, co hra v dnešním mladém člověku vyvolává.

Utrpení mladého Werthera mělo by nám být již jen historickým dokladem, vysvětlujícím psychologii XVIII. století, t. j. psychologii člověka stojícího mimo společnost, člověka, jehož zajímá jen jeho vlastní nitro. Měli bychom se dívat na Werthera, na jeho tragedii se stejným úsměvem a shovívavým pochopením, jako se díváme dnes na formanský vůz. A čekali bychom od pokrokového divadelníka, že nás k tomu přivede zvládnutím problematiky Goethova románu, když uznal za vhodné nám jej přiblížit. Čekali bychom, že vřadí hrdinu do lidského celku, že nám na něm ukáže, jak malicherné je jeho vzdychání a zklamaná láska proti práci, která čeká každého z nás. Čekali bychom, že nám ukáže nesmyslnost a marnost unikání do nadsmyslného světa, že nás naplní důvěrou v život a pevným vědomím, že dovedeme život zkrášlit a že jej zkrášlíme. Avšak v poslední době, která působí pochmurně na každého, a zvláště na precitlivělého mladého člověka, se zdá, že jasná literatura, zdůrazňující kolektiv a radící se v boji mezi obyčejné, „všední“ lidi, nevychází ze srdce autorova, ale že je mu diktována.

V D 38 se dostáváme do nálady probouzejícího se mládí, které se domnívá, že mu každý ubližuje, které se zarývá s rozkoší do svých

bolestí. Stálé příšeří činí z lidí nehmotné bytosti, unikající před dotykem. Podobají se neurčitým, rozptýleným stínům. Jen na chvíli se promění stín – ozářen reflektorem – v člověka, u něhož je zdůrazněna osamělost a vytržení z celku.

V tomto neurčitém a chorobném prostředí bezděky si přivodíme na mysl verše, které charakterisují dobu, o které jsme doufali, že minula:

*V podzimní šero, slabé zamžené,
plá měsíc svitem lampy stažené
a jeho kontura tak chorobně a mdlé
se občas náhle zachví v řeky zrcadle.*

(Karel Hlaváček: Pozdě k ránu.)

Táž přejemnělost a touha po bledosti třebas prozrazuje souchotiny.

Werther, mladý člověk, který bohužel by našel mnoho dvojníků i dnes (to poněkud vysvětluje volbu hry), střetá se bolestně se světem, který se mu zdá hrubý. Je v zástupu před přehradou, jejíž hráz povoluje. Nepřiloží kámen, aby zahradil potopě cestu, nepoučí ostatní, kteří od něho čekají záchranu, o jejich síle a moci, ale zavírá oči a dává se na útěk. A poněvadž se po pavučině na hvězdy vyšplhat nemůže, utíká ze světa.

Jsme mladí jako Werther. Toužíme po kráse jako on. Dovedeme být smutní jako on, i my pochybujeme někdy o smyslu života, i my bychom se rádi opili hustým a palčivým vínem, i my bychom rádi zavřeli oči, i my hledáme něco pevného, oč se lze opřít. A hledáme to právě u umělců. Avšak naši umělci vycházejí příliš ze své doby, a ať jakkoli touží utéci do nadsmyslna, zůstávají ne na zemi, ale při zemi a hádankovitou formou se snaží zakrýt smutek a svůj dojem bezvýchodnosti.

Nechceme od nich návod k šťastnému životu, nechceme básně popisující výrobu hřebíků, ale chceme cítit, že jsou lidé, kteří věří,

kteří pracují, kteří se smějí, kteří milují svět, kteří svou lásku konkrétně dokazují.

Odcházíme od Werthera smutni. Ty z nás, které oslabil tíživý prožitek, nutí sugestivní dojem z divadla buď se opít, nebo hledat rozřešení smrti.

Ale venku svítí slunce, v dálce tušíš veselou paseku a na východě je země, kde mají všichni co jíst. A ty zhluboka dýcháš, aby ses zbavil nezdravého vzduchu z temného skleníku, a chce se ti zvolat: „*Werthere, co máš na práci v našem století?*“

Sleduji umělecký vývoj D 38 a jsem E. F. Burianovi zavázána za mnohé. Po posledních několika hrách se však obávám, že se Burian dostává na scestí, nijak nepodobné tápání ostatních umělců, kteří utíkají od svých uměleckých povinností k úzké subjektivní problematice. Zdá se mi, že nelze přejít takové omyly uctivým mlčením, i když jde o umělce kvalit E. F. Buriana. Prosím Vás proto, pane redaktore, abyste se nějak k mému dopisu vyjádřil, neboť, jak víte, byla Burianova hra v posledních dnech (snad ne zcela právem) zatažena do sebevraždy studenta, a to již socialistický kritik musí promluvit.

Děkuji Vám předem.

Mirka Trnková, oktávánka.

II. Odpověď oktávánce

Nesnažte se prosím chápat, že „teď kultura musí ustoupit politice“. Není to správné. Jen nedorostlá kultura a neprozíravá politika se mohou takto dostat do rozporu. Nepsal jsem o „Utrpení mladého Werthera“ z příčin méně „zásadních“, ačkoli působivých: chtěl jsem si po druhé zajít do D 38, abych si ověřil některé své soudy po premiéře – a zabránila mi v tom nemoc.

Nemohu tedy s Vámi souhlasit, když mé mlčení částečně omlouváte „předností politiky“. Ale to je také v podstatě jediné z Vašeho dopisu, v čem s Vámi nesouhlasím. Vyjádřila jste přesněji, než mohu udělat já, jak musí působit Burianův „Werther“ na

mladého člověka, na mladé lidi, k nimž Burian chtěl a snad ještě chce především mluvit. Neodcházel jsem sice od Werthera s tíživou potřebou buď se opít, nebo hledat rozřešení v smrti, ale to patrně jen proto, že již nejsem oktaván. Odcházel jsem však stejně jako Vy smuten z neplodné zmatenosti kdysi průbojného umělce naší doby a dopálen umělou vlčí mlhou, kterou si potírá oči, aby mohl passéismus vykládat jako avantgardnost. Máte pravdu: takový Werther nemá co dělat v našem století.

Před sto padesáti lety nebyl sentimentalismus „Mladého Werthera“ zjevem výjimečným. Sentimentalismus patřil k celému hnutí „Sturm und Drang“ a Werther byl jen jeho nejjasnějším výrazem. Ale kdo to byl Werther? Jen přecitlivělý mladíček, nešťastně zamilovaný do provdané krásy? Ne, to byl typ slabého, skutečně příliš citlivkovitého člověka, rozrušeného rozkladem feudální společnosti, kterou již nenáviděl, a nedovedoucího najít pevnou půdu pod nohama. To bylo geniální, jak v něm Goethe dovedl vyjádřit konflikt takto rozloženého člověka se skutečností. Ale nesmíme zapomenout, že to byl druhý typ, který umění Goethovo vylovilo ze srážky dvou dějinných epoch, a že rok před „Wertherem“ vytvořil Goethe drama „Götz von Berlichingen“, v němž silný a činný rytíř Götz povstává a *bojuje* za svou pravdu a je poražen jen proto, že se izoluje od masového hnutí revolučních sedláků. Proč na to nesmíme zapomenout? Abychom pochopili, jak umělec Goethe viděl *celou* rozlohu a *plný* tvar konfliktu osobnosti a skutečnosti, která ji obklopuje, jak uměleckým geniem Goethovým byl obsáhnut i vyjádřen rub i líc tohoto konfliktu.

A přece ani jeho současníci nebyli souhlasní se závěrem jeho „Werthera“. I jim se zdálo, že nebylo dořčeno vše, co Goethe vyslovit chtěl a měl. Lessing – ten Lessing, jehož „Hamburská dramaturgie“ se Burianovi stala kmotrem jeho „Pražské dramaturgie“ a jehož citát stojí v čele knihy Burianovy – ten Lessing byl velmi znepokojen závěrem „Werthera“ a naléhavě žádal Goetha, aby napsal ještě jednu kapitolu: ještě jednu kapitolu, v níž by se vysmál uplakané slabosti Werthera a ukázal, jak činně a ne

sebevraždou si má člověk vyřešit svůj konflikt s tísnivou skutečností. Jeden z přátel Lessingových, nerozměrný Nicolai, napsal dokonce „nového Werthera“ se „šťastným koncem“: Werther se v něm žení s Lottou. Byla to ovšem korektura směšná, přízemní, ale nevyrostla jen, jak by se nám dnes zdálo, z ducha šosáctví. Byl to jen malicherně nepodařený výraz nesouhlasu, který s vyzněním „Werthera“ projevovali velcí duchové nové německé společnosti.

A Goethe sám? Nevyhověl sice naléhání Lessinga, nenapsal výsměšnou poslední kapitolu, ale předeslal novému vydání „Werthera“ osm veršů, které končí:

*Wertherův duch – poslyš! – velí tobě:
„Ty buď muž a nejdí cestou mou!“*

Tyto verše měly být překážkou v mánii sebevraždy, jež vypukla po „Wertherovi“ mezi německou mládeží. Ale můžeme z nich bez námahy vyčíst i Goethovo stanovisko k jeho hrdinovi: Nebuď jako Werther! Buď jako muž! Neutíkej ze života! Vyřeš si *mužně* svůj konflikt se skutečností!

I v tom se ukazuje, jak cele, jak plně viděl Goethe tento konflikt. A Burian po sto padesáti letech? Nemá a přímo manifestačně nechce mít široký a hluboký pohled Goethův. Utíká *jen* k Wertherovi, vidí jen jeho, hraje si jen s jeho „utrpením“, které se však právě proto stává nejmalichernější záležitostí. To už není ani trochu obecnější problém, to je problémek jednoho mladíka, ucházejícího se o klín hezké a trochu sadistické paničky. A proč je to? Protože nejen jeho Werther, ale sám Burian utíká ze života. Vzpomněla jste si na Hlaváčka? Právem. Dekadence je to, do níž dnes upadá E. F. Burian. Vždy se na chvíli vzepne a pak zas malátně upadá; utíká před velkou problematikou doby a zapadá do problémečků. Což není rozdíl v kvantitě, ale v kvalitě. Proto mu tak zmalicherněl Hamlet, proto mu tak zmalicherněl i Werther.

Je to, jak vidím z Vašeho dopisu, zřetelné i jeho pozornému publiku. To by mu snad mohlo pomoci. Proto Vám děkuji za Váš

dopis, který může posílit každého, kdo zná nebo chce znát své místo
v zápasech dneška.

S pozdravem Váš

Julius Fučík

Tvorba r. XIII, č. 20, 20. 5. 1938

Staré drama nově slyšené

Arnošt Dvořák: „*Král Václav IV.*“ Drama o pěti dějstvích. V režii K. Dostala a výpravě V. Hofmana po prvé v Národním divadle dne 20. května 1938

DRAMATICKÁ kariéra Arnošta Dvořáka nebyla dlouhá. Začala knižním „*Knížetem*“ (1908), po dvou letech scénicky vysoko vyrostla v „*Králi Václavu IV.*“ a dosáhla vrcholu v „*Husitech*“, kmotřencích převratné doby po světové válce. To, co potom přišlo, byl sestup: i prázdná, dutě znějící „*Bílá hora*“ i kýčovitá „*Lvice*“ a „*Pidras ohněstrůjce*“ a i první verze „*Matěje Poctivého*“, velmi živá ve své době, by dnes sotva dovedla přežít své vzkříšení. Smutný osud Dvořákovy „*Bílé hory*“ ukázal, jak se mýlili ti, kdo z něho mocí chtěli udělat „tvůrce dramatického mythu“. Nebyl jím a nemohl jím být, protože neměl myšlenkovou sílu, aby dovedl zvládnout celý problém dějin. A vydávaje na to marně všechny své síly, ztratil v „*Bílé hoře*“ i tvar a musil ztroskotat.

Ale „*Král Václav IV.*“ a „*Husité*“ – to jsou díla dramatické síly a jistoty, jakých nemáme mnoho v české dramatice. Mají vzduch, v němž se divadlu krásně dýchá, mají hutnou a plodnou půdu, z níž divadlo radostně sklízí hojnou úrodu; jejich postavy – velké i ty nejmenší – jsou z divadelního masa krve a jejich řeč má šťávu. Zle učinilo Národní divadlo, když tak dlouho nedalo promluvit dramatikovi Dvořákovi. A díky jubilejním slavnostem divadelním, které daly alespoň vnější podnět k tomu, aby se „*Král Václav IV.*“ opět dostal na scénu. I tak by to mělo být chápáno jen jako poloviční krok a do kmenového repertoiru Národního divadla současně s „*Václavem IV.*“ by měli být zařazeni i Dvořákovi „*Husité*“, aby bylo učiněno zadost tvořivé spravedlnosti k němu i k divadlu.

Jubilejní představení „*Krále Václava IV.*“ na Národním divadle je vzornou příležitostí k studiu divadelní kultury. F. X. Šalda si jednou ve svém „*Zápisníku*“ odpovídal na otázku, co je divadelní kultura, a řekl: „O kultuře divadelní se může mluvit teprve tam, kde

podzemní životný nerv spojuje metodicky v tajemnou jednotu všechny činitele divadelní: autory, režiséry, herce, obecenstvo i s kritikou... kde divadlo vplývá do života a působí v něm jako kvas všecko prolínající a do všech cév jeho se větvící..." A teď jdi do Národního divadla, kde hrají „Krále Václava IV.“, a dívej se, jak se tato theorie zvolna taví ve skutečnost.

Řekl jsem, že Arnošt Dvořák nebyl silný myslitel. Nebyl jím ani v „Králi Václavu IV.“. Ne myslit, ale cítit dovedl vřele; měl bázeň před velikým problémem, ale nebál se mít rád člověka. A tak mu s krví a masem dával na scénu i srdce. Jeho živý tvar musí inspirovat živého režiséra. Karel Dostal dovede stále lépe chodit po této zemi a vidět dál a hlouběji. Porozuměl dramatikovi a jednotí se s ním a *jejich* „Král Václav IV.“ už je něco většího a plnějšího než ten, kterého znáš z knihy. Rytmus spojením první a druhé složky divadelní kultury se zrychluje. Třetí složka: herec. Mluvívá se o dokonalém „reprodukčním“ umění velkých pražských scén, což můžeš ve skutečnosti chápat jen jako obvinění z neumělecké řemeslnosti, z chabosti těchto scén. Ale to nebyla „reprodukce“, co jsme viděli v „Králi Václavu“, to bylo radostné a vzrušené *tvoření* z materiálu, který dal dramatik, i z *doby*, která divadlo obklopuje. Jako by se byly provalily nějaké přehrady a herci vtrhli na scénu ve svých pravých *hereckých* podobách, aby slovům dramatika dávali svůj výraz a svůj důraz, přinášeny přímo ze života. Jak přítomnostně, jak zcela nehistoricky se vzpínala bujnost *Štěpánkova* krále Václava, dobráka, který by chtěl štěstí pro všechny a nechápe, že k tomu nestačí jen dobrá vůle; ale jaká zcela současná vřelost zároveň zalévala scénu, když hovořil o svých „prostných“, o lidu této země! Jaká současná lidskost a kolik nového smyslu bylo v bláznivé moudrosti králova šaška, když je říkal Eduard Kohout! Jak byla vyzdvižena mladost a čistota lidových rádců králových, jak se v nich obrážela budoucnost! A jak naopak byla na příklad v Peškově Otovi z Bergova významně zdůrazněna nenávisť českých pánů k lidu, usilujícímu o vítězství pravdy a spravedlnosti!

To byl „Král Václav IV.“ docela nově viděný, který musil rozezvučet nervy diváků, laděné současností. A pak přistoupila i ta čtvrtá vážná otázka divadelní kultury: obecnstvo. Premiérové obecnstvo věru nemusíš Národnímu divadlu závidět. Ale všechno, co v něm není jen pyšný, nastrojený balast, pohnulo se k splývání se scénou a naplnilo si ji nejživější současností. Hle, „čeští“ páni – jak mají dnešní tvář! Hle, „prostní“ krále Václava – jak je to dnešní lid! Hle, jak dnešně zní Žižkova slova v závěru, jímž odpovídá zrádným pánům: Svou svobodu budeme bránit třebas proti celému světu!

Na nic z toho dneška nemyslil dramatik Arnošt Dvořák, když před čtvrtstoletím psal svého „Krále Václava IV.“. A přece jeho slova takto silně zazněla; zazněla, když dramatik, režisér, herci i obecnstvo splynuli v jedno. A zazní ještě daleko silněji, až v lóžích a parteru nebude žádný balast, až bude vyvětráno hlediště, aby je mohli naplnit ti, kdo na scéně nesou pravdu dramatu: prostní této země.

Rudé právo 22. 5. 1938 pod zn. -jef-

Večer ruské komedie

N. V. Gogol: „*Hráči*“. A. P. Čechov: „*Labutí píseň*“ a „*Bankovní jubileum*“. Přeložil B. Mathesius. V režii G. Harta a výpravě Vl. Rady po prvé na vinohradském divadle 25. května 1938

UŽ PODLE palce poznáš obra. Gogolova aktovka „*Hráči*“ je v jeho díle jenom epizoda, ale jak i tu dovede Gogol ze společnosti, která ho obklopuje, vylovit přeživé figury, plnokrevné typy lumpíků a ubožáků zároveň, jakou silou výrazu dovede naplnit svou časově nerozměrnou scénu! Čechov je z jiného těsta, ale i on v obou hraných aktovkách – velmi rozdílných ve svém zaměření – vytváří silné divadelní typy, stále živé a přímo volající po hereckém ztvárnění.

Ty tři různé aktovky byly na Vinohradech spojeny trochu odvážně; byl to spíše večer ukázek než večer jednotné dramatické působnosti. Gogolovi bylo při tom dáno méně než Čechovu. Jako by to chvílemi bylo jen improvisováno; rozhodně nebyla zcela doceněna charakterisační velikost Gogolova. Příliš to ulpělo na povrchu. Jeho figury plně zvládli vlastně jen Fr. Kovářík, Vl. Hlavatý a Vítězslav Boček. Oběma aktovkám Čechovovým se však dostalo, což jejich jest. A přece to nebylo snadné, zejména u jeho „*Labutí písne*“.

„*Labutí písne*“ je básnický experiment. Na dvou figurách postavil Čechov tuto svou „dramatickou studii“: na herci Světlovidovovi, který mluví půlhodinový monolog, a na napovědovi Váničkovi, který na scéně mlčí. Obojí je těžký úkol pro herce; dramatikova odvaha žádá tu stejně velkou odvahu hereckou a neobyčejné množství výrazových prostředků, schopných soustředit pozornost diváků na jeden bod po dobu velmi dlouhou. A to bylo tedy velké dílo, jak František *Kovářík*, herec z nejpocitivějších tvůrčitelů, rozehrál svou celou polyfonní bytost, aby byl opuštěným starcem i nadšeným tvůrcem, Othelem, Hamletem i Cyranem; aby vyzpíval Světlovidovovu labutí písne. Ne často má Kovářík takovou

příležitost k rozvinutí svého zvláštního silného talentu. Škoda. Vždyť také ne často můžeš zaslechnout vyjádření děsu a stařeckého zoufalství, soustředění tak mocné v jediném jen opakovaném slově „Tma! Tma!“ – jak to právě zaslechněš od Kováříkova Světlovidova. A kolik smutku zase dovedl vyjádřit Vl. *Hlavatý* pouhým postojem a pouhým skloněním hlavy, uměním ztrácet se skromně v setmělé scéně jako ten, komu bylo připomenuto jeho stáří, ale zároveň i to, že nemá útěchy ve svém tvůrčím talentu.

Po této „dramatické studii“, jež je studií tragickou, rozveselila se scéna Čechovovým žertem o bankovním jubileu. A to bylo dokonale laděno i v režii i ve vtipné secesi výpravy v barvitých, ostře typisovaných figurách, zejména v znamenitém Kuzmovi Vl. *Řepy*, živé karikatuře předsedy správní rady Fr. *Kreuzmana* a charakteristické výřečnosti Merčutkinové – Marty *Májové*.

Zvláštní zásluhu o nové pochopení těchto ruských klasických aktovek má B. *Mathesius* svým překladem. Je to právě ta řeč originálu, kterou teď mluví jeho lidé česky. Vymycuje všechny rusismy, všechny zkomoleniny ve stavbě vět, které měly kdysi charakterisovat ruské prostředí, a rafinovaně užívá nejprostší a dramaticky nejúčinnější řeči lidové.

Rudé právo 27. 5. 1938 pod zn. -jef-

Dvě Klicperovy veselohry

Václav Kliment Klicpera: „*Divotvorný klobouk*“ a „*Poslední prázdniny*“. V režii Fr. Salzra, výpravě Fr. Zelenky a s hudbou M. Ponce po prvé ve vinohradském divadle 14. června 1938

NEJODDANĚJŠÍ a nejnadšenější vykladač Václava Klimenta Klicpery – Fr. Ad. Šubert – jmenuje jeho veselohru „Poslední prázdniny“ mezi pěti či šesti Klicperovými pracemi, jež „nelze zachránit před zaslouženým osudem zapomenutí“. A vinohradský režisér Salzer sáhl právě po této veselohře, spojil ji se známým „Divotvorným kloboukem“ v jeden celek, v jednu „dvoudílnou frašku“ a dokázal i proti oddanému klicperovci Šubertovi, že ani „Poslední prázdniny“ nejsou z těch, jež by zapomenutí zasloužily. Zase jedna vlaštovka dělající jaro. Neboť přece jen můžeš pozorovat, jak mladí čeští divadelníci nalézají v Klicperovi praotce novodobého českého divadla, jak konečně začíná být tvořivě doceňována síla jeho dramatického výrazu, jeho dokonalé vládnutí čistou jevištní a přitom zcela lidovou mluvou.

Dramatik Klicpera dlouho čekal na své režiséry. Snad se jich konečně dočká. Po výborné Burianově inscenaci veselohry „Každý něco pro vlast“ a po loňském „Rohovínovi čtverrohém“ a „Veselohře na mostě“ znovu sahá po Klicperovi Fr. Salzer na Vinohradech a tvoří s ním jádrné divadlo s dobrou odvahou a láskou. Salzer se nebál poslechnout rady samého Klicpery a upravil si jeho scény, nepřekračuje přitom meze své kompetence a zachovává úctu k duchu i výrazu dramatikovu. A jak je ten dramatik živý a *jaký* je to dramatik, to se pak ukázalo i v tom, jakou tvůrčí pohodu dal svým „aktérům“, s jakou radostí se hrálo Vl. Hlavatému, Vnoučkovi, Strnadovi, Hilmarovi (dobrý a vpravdě klicperovský nápad, svěřit jednomu herci vytvoření dvou protikladných typů strýce Koliáše a mlynáře Lebedy a do jednoho herce také vtělit oba typy hostinských Barnabáše a Krušiny), Kováříkovi, Bočkovi, Svobodové i všem ostatním. A klicperovská

láska k volným prostorům nalezla nyní ve spojení s moderní divadelní technikou dobrého spolupracovníka ve Fr. Zelenkovi, zejména v „Posledních prázdninách“.

Rudé právo 16. 6. 1938 pod zn. -jef-

Starý Šamberk

F. F. Šamberk: „*Kulatý svět*“. Fraška se zpěvy. V režii Ant. Kanderta, výpravě J. Weniga a s hudbou A. M. Nademlejnského v Komorním divadle dne 15. června 1938

STARÝ herec Šamberk, znamenitý český figurkář, věděl dobře, jaké slovo vložit herci do úst, aby se nenáročné publikum rozesmálo, jaké licousy mu přilepit, aby rozesmál už jeho zjev, a kdy na scéně nemotorně zakopnout, aby si lidé cestou z divadla říkali, že to bylo veselé. Problémy neměl rád, a tak se jeho frašky hrávají na konci sezóny, kdy už jsou večery krátké, slunce dlouho hřeje a lidé na plovárnách raději tělo než ducha cvičí. Z jeho nejlepších prací by mohly být dnes na scéně vytvořeny dobré grotesky, ale obyčejně se hrává jen tak, jak bývalo za jeho časů. I v Komorním divadle se tím spokojili. V posledních letech vyčerpali jeho nejlepší repertoar, a tak nyní sáhli po slabším „*Kulatém světě*“. Režisér večera Ant. Kandert si vytvořil šamberkovsky účinnou masku pro svého advokáta Semilského a jinak bylo ponecháno každému herci na vůli, aby naplnil svou úlohu po svém, jako zpěváci v italských operách po svém přičiňovali koloratury a recitativy. A tu nejvydatněji iniciativní a tvořivý byl František Kreuzman jako Bartoloměj Moták. Zvláštní zmínky zasluhuje maskování. V tom se nejen A. Kandert, ale i Vl. Majer, Řepa, Veverka, Beneš, Lukášová, Halová a Tomič nejvíce přiblížili tomu, co by dnes Šamberkovi tak svědčilo: grotesce.

Rudé právo 17. 6. 1938 pod zn. -jef-

Národní svépomoc

Jiráskův „Jan Roháč“ na Lidové scéně v Praze

„PROTOŽE naše divadlo vytvořila skupina nezaměstnaných herců z Košic, z Bratislavy i z jiných míst, nepokládejte je, prosím, za divadlo herecké svépomoci,“ obraňoval režisér Kurš „Lidovou scénu“, jež je od počátku tohoto měsíce novým pražským divadlem. Měl pravdu. To není herecká svépomoc, to je svépomoc *národní*. Samozřejmost volby jeho premiéry, ovzduší, které naplňuje divadlo za představení, duchovní kontakt dramatika a herců s publikem, hluboce pozorné naslouchání slovům, která zní z jeviště a zapalují hlediště – to vše tě přesvědčuje o tom, že toto divadlo nevzniklo z potřeby nezaměstnaných herců najít zaměstnání, ale z potřeby daleko vyšší a obecnější: z potřeby českého lidu opřít se znovu přímo o českou kulturu a zejména o divadlo, které v novověkých dějinách našeho národa hrálo úlohu tak vynikající. Nouze tísni zástupy, lidé si musí mnohé odříkat, ale hlediště dobrých českých divadel jsou plnější než předcházející léta; a naplňuje je i obecenstvo, dychtivě naslouchající a nadšeně aklamující každé slovo, z něhož slyšíš tradici českého národa.

Pro tuto potřebu i vedle jiných činoherních pražských divadel právem vznikla nová scéna a hned na začátku ukázala, jak je na svém místě a jak poctivě chce plnit svoje úkoly. Jiráskův „Jan Roháč“, ten husitský bojovník, který zůstává sám proti Zikmundovi, a přece se nevzdá a nepřizpůsobí, protože ví, že tisíce Roháčů v jeho jménu přijdou za ním – to byl začátek programatický, to je vyznání víry v život a sílu českého národa.

A „Lidová scéna“ dovede věrně tlumočit, co Jirásek do svého „Roháče“ vložil. Její „Jan Roháč“ není výpravná historická hra, jak ji známe z velkých divadel – i malý prostor jeviště i nedostatek prostředků nutil tady k nesmírné úspornosti a... pomohl najít nejdramatičtější podstatu Jiráskovu. Je to vlastně kus uměleckého zázraku, co tu režisér Kurš s autorkou výpravy Z. Schwarzrovou

(a s malým souborem na jevišti, které téměř není jevištěm, protože nemá hloubku) dovedli dokázat, aniž v tobě vznikne dojem, že to či ono určovala nouze. Naopak, dosahuje tu dramatického napětí a soustředění na to nejdůležitější, nejzákladnější, co Jirásek chtěl říci českému divákovi těsně před válkou a co mu říká dnes. Jistě tu spolupůsobí i doba, ale takto přímo působící dramatickou sílu jsme z Jiráskových her přece ještě nepocítili. Je to ovšem i dílo hereckého souboru „Lidové scény“, z něhož dvě postavy třeba jmenovat zvlášť: Karla Hradiláka, tvořícího figuru Roháče, a zejména Vladimíra Šmerala, který v úloze Zikmunda (a především v závěrečných scénách) postavil na jeviště jednu z velkých postav našeho divadla vůbec.

Nová svoboda r. XVI, č. 3, 9. 2. 1939 pod zn. -f-

Přestárlé umění

Konfiskace

JE TO vůbec divný a nečlověcký pořádek světa, když staří, kteří jsou ještě plně schopni pracovat a plnit své užitečné povinnosti, musejí odcházet, aby „udělali místo mladým“. Na světě není příliš mnoho, nýbrž příliš málo lidí a při dokonalejší organizaci jeho nesměla by se ztratit žádná zkušenost a žádná energie tak zvaných „přestárlých“, kteří nemusejí být mladým překážkou, ale pomocí a úlevou v práci. Tak to jednou bude. Ale tak to ještě není, a proto se – ač neradi a přehlízejíce osobní tragedie, které to znamená – smiřujeme s tím, že z pracovního místa odcházejí i lidé schopní dobrého díla. Musíme se s tím smiřovat, i když víme, že je to mrhání drahocennou lidskou energií.

Jsou však případy, kdy se s tím smířit nemůžeme, protože jde o energii tak vzácnou, že mrhat jí bylo by proviněním na celé lidské společnosti. Takové případy jsou na příklad v umění. Jak přetěžká škoda by byla způsobena české kultuře, jak nesmírně by se ztížila tvorba mladých, o jejichž „vpřed!“ se nyní tak mnoho mluví, kolik své vlastní síly by musili ztrácet a jak by je to zdržovalo v jejich díle, kdyby nebylo na příklad té obrovské práce, kterou vykonal F. X. Šalda ve svém „Zápisníku“. A Šaldův „Zápisník“ začal vycházet právě v tom roce, kdy by byl Šalda podle zákona o přestárlých měl jít do pense – a podle téhož zákona nesměl pokračovat v literární činnosti, protože pensista „si nesmí přivydělávat“. Víte, jakou ztrátu by to znamenalo pro českou literaturu, kdyby neměla studií „O nesmrtnosti díla básnického“, „O smyslu literárních dějin českých“, „O krásné próze Máchově“, „O básníkovi a politice“ a desítek přesných a nabádavých soudů a portrétů literárních, psaných vesměs „přestárlým“ Šaldou po jeho dovršené šedesátce? Šalda tu byl jako strom: člověk v něm lety stárl, ale umělec rostl a košatěl a dával bohaté, šťavnaté a živné plody moudrosti a znání.

Ale to není výjimka, takovým stromem je každý umělec, který ještě tvoří a tvořit opravdu může, ať je letopočet jeho díla jakkoli vzdálen od letopočtu jeho zrození. Pošlete do pense Leopoldu Dostalovou, Václava Vydra a Rudolfa Deyla, znemožněte jim herecké tvoření – a podetnete živý strom, plný plodů a listnaté krásy. A ještě se k tomu dovolávat mladých! Jaké štěstí pro ně růst s vědomím, že budou vykáceni v okamžiku, kdy budou nejbohatší!

A tu jde o skutečné bohatství, které *narůstá*. Balladynu mohla hrát Leopolda Dostalová před patnácti lety, ale svou velkou postavu ve „Vasje Železnové“ mohla vytvořit teprve nyní po letech tvůrčí akumulace hereckých i životních zkušeností; nikdy předtím a také nikdo jiný by nemohl dát této postavě to, co jí dala Leopolda Dostalová – „pensistka“. Bylo třeba mnoha a mnoha let veliké herecké práce a cílevědomého úsilí o zvládnutí celého divadelního prostoru, aby Václav Vydra dorostl na příklad do samozřejmosti Boha v Giraudouxově „Elektře“. A snad nejvýmluvnější z těchto tří je příklad Rudolfa Deyla, který vlastně teprve v posledních letech dorostl opravdové herecké velikosti, odhodil někdejší rétorický pathos, překonal „naturalismus na kothurnu“, zvroucněl a zlidštil své umění a je plný živé, tvořivé síly – podívejte se jen na jeho krásnou postavu v Bozděchově „Zkoušce státníkově“! Uprostřed života přichází smrt – praví básník. Jsme ještě slabí proti smrti. Ale můžeme snad zabránit, aby uprostřed tvoření přicházela pense, jež se smrti rovná.

Ano, smrti. A nemyslím tu nikterak jen na osobní úděl umělců, kteří mají být odsouzeni k zalknutí nevyčerpanou silou tvořivou. Myslím zase na celek, jak by byl postižen takovým násilným přerušením umělecké tvorby. Co by bylo dnes s českým divadlem, kam by bylo dospělo, kdyby se bylo vždy praktikovalo, co je teď prosazováno? Jak daleko zpátky bychom byli, kdyby byli čeští herci i v minulosti opouštěli divadlo v šedesáti a herečky v pětapadesáti letech? Máme se snad vrátit do dob Tylových, kdy takové nenapravitelné škody české kultuře zabíjením tvůrčitelů působila bída?

Konfiskace

Pěkná část velkých hereckých individualit dneška se na příklad učila u Vendelína Budila. Ale v době, kdy byl učitelem nových hereckých generací, byl by musil podle zákona o přestárlých být již jen sotva vzpomínanou minulostí, nikoho by byl neučil, nikomu by nebyl velikým a živým příkladem, nic by byl ze svého bohatého tvůrčího fondu neodkazoval budoucnosti, to jest právě dnešku. „Přestárlý“ Vendelín Budil však dovedl být nejen učitelem a rádcem mladých, „přestárlý“ Vendelín Budil dovedl ještě mocně tvořit a jeho král Lear i v pětadesátce byl strhujícím výkonem, který mu – jako jednomu z mála českých herců – zajistil slávu světovou.

Nebo vzpomeňte na Jindřicha Mošnu, třeba na jeho „Lakomce“, kterého léta piloval, léta propracovával až k nejvyšší dokonalosti, jíž dosáhl právě v letech, kdy by byl – „měl jít do pense“.

Nebo vzpomeňte na Vojana nebo na Marii Hübnerovou – ano, jen si na těch, kteří mohli tvořit až do konce svých sil, jen si na tom, co nám dali v době svých „pensijních let“, představte, oč by bylo české divadlo, a tím i život národa oloupen, kdyby se dnes žijícím dramatickým umělcům zabraňovalo pokračovat v uměleckém díle! Národ pláče, když mu smrt vezme některého z jeho velkých lidí, kteří mu mohli ještě mnoho dát.

Konfiskace

Nová svoboda r. XVI, 9. 2. 1939 pod pseud. Jiří Štěpán

Jindřicha Mošny pracovní jubileum

TENTO článek, vyvolaný dotazem čtenáře A. H. z Prahy, patřil by vlastně do „Pošty“, ale nutnost rozvrhnout jinak místo v listě, přivedla jej až sem. Ono jubileum Jindřicha Mošny, na něž se čtenář A. H. z Prahy ptá, je jubileum pracovní. 28. března tomu bylo 75 let, co veliký komik Jindřich Mošna po prvé vystoupil v pražském Prozatímním divadle v úložce posla Pindara v Shakespearově „Juliu Caesarovi“. Bylo to vystoupení na zkoušku a dopadlo dobře: Mošna byl angažován.

Ovšem, že to nebylo první objevení Jindřicha Mošny na scéně, jak se čtenář A. H. správně domnívá; a ten předcházející herecký životopis Mošnův je tak zajímavý, že jej zde budeme vypravovat poněkud obsírněji. Jindřich Mošna se narodil roku 1837 v Karlíně, který byl tenkrát jen docela malou vsí za hradbami Prahy. Mošnův otec Josef byl kovářem, a protože vydělával málo, chodívala matka Johanka dvakrát týdně vypomáhat do hostince „Na lišku“ za vyšehradskou branou, aby se rodině lehčeji žilo. Přesto se pokusili dát synovi Jindřichovi středoškolské vzdělání a poslali ho k piaristům na reálku, která byla ovšem německá, protože jiných tenkrát v Praze nebylo.

Německá vyučovací řeč dělala malému Jindřichovi potíže. Ale hlavní potíže byly v bídě jeho rodičů, a tak nemohl Jindřich dostudovat a šel „na učení“ k svému strýci, mosazníku Boehmovi ve Vodičkově ulici. Po čtyřech letech učení zhotovil mosaznou žehličku jako „gesellenštyk“ a byl cechovními mistry prohlášen za samostatného tovaryše. A pak, jak se tenkrát slušelo na pořádného tovaryše, vypravil se na vandr a po mnoha veselých i smutných dobrodružstvích a bez krejcaru v kapse se dostal přes Linec až do Vídně.

To jsou hlavní příběhy života dítěte, studenta, mosaznického učně a tovaryše Jindřicha Mošny. Ale jsou ještě příběhy vedlejší, které byly pro jeho slavnou životní dráhu ve skutečnosti nejdůležitější. Jednak Jindřich rád zpíval a za druhé rád chodil do

divadla a každý nastrádaný šesták utratil za lístek na galerii do Stavovského nebo Novoměstského divadla, kde se v neděli odpoledne hrávalo česky a večer německy. Díval se vždy s napětím a doma, když byl sám, se často vžíval do hereckých úloh. A i první večer ve Vídni strávil v divadle, když dostal zlatku za tři hedvábné šátky, které v nouzi zastavil.

A právě ve Vídni se uskutečnilo, o čem v Praze snil. Nepochybně by byl k divadlu došel i jinou cestou, ale pomohla mu náhoda. Když si našel práci, hledal přístřeší, „postel“, a našel ji u muže, který byl – sboristou u divadla v Josefově. Dobrý tenor Mošnův se sboristovi zalíbil, a tak snadněji podlehl naléhavým prosbám Jindřichovým a bral ho z počátku na kostelní kůr v Lerchenfeldu a později dokonce i na scénu divadla, kde Mošna „zaskakoval“, když nějaký člen sboru onemocněl.

Mošna ovšem chodil i na galerii do vídeňského Burgtheatru a velmi na něj působila trojice znamenitých komiků Treumanna, Nestroye a Scholze. Zvláště poslední „mu udělal“ a Mošna si kupoval hry, v nichž Scholz hrál, a učil se doma jeho úlohám. Tím se jeho touha po divadle ještě stupňovala a Mošna se rozhodl, že nechá řemesla a půjde k divadlu. Jeho bytný schválil jeho úmysl a doporučil mu, aby požádal režiséra Forsta z josefovského divadla o nějakou episodku. Forst si již dříve Mošny všiml a dal mu – úlohu tanečníka. Mrštnost Mošnova se osvědčila a dopomohla mu k první slovní úložce: přesně řečeno, jako vozka ve hře „Der Wirt von Hetzendorf“ pronesl *dvě* slova. Ale řekl je tak dobře, že již příště dostal samostatnou figurku v lupičské hře „Die beiden Grasl“. Ačkoliv i to ještě nebyla velká úloha, vzbudil přece nemalou pozornost obecenstva, a to především tím, jak dokonale jakožto lupič dovedl vylétnout oknem, aby unikl vojsku, které za ním vniklo do domu. Nadání i svědomitosti Mošnovy bylo pak ředitelstvím divadla častěji užíváno, ačkoliv Mošna nebyl angažován. Po čase odešel z josefovského divadla ke kočující společnosti v Meidlingu u Vídně. Tam – ačkoli také ještě ne angažován – hrával již velké úlohy milovníků, na př. Konráda v „Mlynáři a jeho dítěti“. Seznámil

se zde také s divadelním agentem, který mu zprostředkoval první skutečné divadelní angažmá, a to u společnosti ředitele Strampfera v Temešváru. Ale tu se vyskytla překážka. Než mohl Mošna nastoupit, byl vyzván, aby se dostavil do Prahy k odvodu. Musil ovšem poslechnout. Odveden sice nebyl, ale do Temešváru již nejel. Přátelé mu rozmlouvali jeho divadelní nadšení, poukazovali na to, že jako tovaryš vydělával 15 zlatých týdně a jako herec měl dostávat jen 30 zlatých měsíčně atd., atd. Mošna zakolísal, na čas se vrátil k strýci Boehmovi, ale divadlo ho přitahovalo dál. Seznámil se s ředitelem Švandou a u toho se v soukromí učil dramatickému umění. Přitom se také náhodou naučil úloze Kosinského ze Schillerových „Loupežníků“ a to se mu velmi hodilo, když po čase přišel s doporučením k režisérovi Stavovského divadla, slavnému J. J. Kolárovi, a žádal jej o nějakou malou úložku.

„Dobrá,“ řekl Kolár, „zadeklamují mi něco.“

Mošna si vzpomněl na úlohu Kosinského a začal ji „deklamovat“.

„Dost!“ přerušil ho Kolár, „mohli by to v neděli hrát?“

Napůl poděšený a napůl rozradovaný Mošna prohlásil: „Můžu.“

To bylo v pátek – a v neděli skutečně již hrál, protože herec mající hrát Kosinského byl stále ještě nemocen. Ještě několikrát dostal Mošna úlohy od Kolára, měl i slušné úspěchy, ale angažován nebyl a ani honoráře nedostával. A protože se chtěl věnovat divadlu profesionálně, přijal angažmá u divadelní společnosti Prokopovy a později, r. 1860, u společnosti Štanderovy. Režisér této společnosti Polák všiml si zvláštního charakteru Mošnova nadání a usměrnil jeho uměleckou dráhu v tom směru, v němž potom Mošna dobyl své největší slávy: ke komice.

Když zemřel proslulý herec Sekyra, přijel režisér Prozatímního divadla, Pavel Švanda ze Semčic, do Plzně, kde Mošna právě hrál, a ujednal s ním pohostinské hry v Praze, které by – jak slíbil – mohly končit angažováním Mošny. A tak 28. března 1864 hrál Mošna v odpoledním představení úlohu Pindara v „Juliu Caesarovi“ –

a vyhrál. Byl angažován na Prozatímní a pak na Národní divadlo k prospěchu celého českého divadelního umění.

Svět v obrazech r. II, č. 15, 9. 4. 1939 bez podpisu

OBSAH

Upozornění pro čtenáře	5
Nejvyšší oběť	6
Dítě	9
Šalda a jeho „Dítě“	13
Tři hry Jiřího Wolкера	16
Země mnoha jmen	20
Čin formy	24
Čtvrcený Shakespeare	27
Strašidla	30
Těžké nedopatření	34
Stilmondský starosta	37
Okolo divadla	42
Dvě veselohry	45
J. W. Goethe: Faust I. díl	46
Louskáček	49
Frant. Zavřel: Boleslav Ukrutný	51
Okolo divadla	52
Turandot	55
Plzeňská činohra j. h.	59
I.	59
II.	61
III.	62
IV.	65
Večer blaseovanosti a nudy –	69
Ingeborg	71
Okolo divadla	73
Uzel	77
Čtyři akty od včerejška	79
Nová firma	82
Komedie konců	84
Lysistrate	88
Nám se to líbí	91

Drama prosatéra	95
Bezvýznamný večer.....	98
Problém: „nový, seriosní časopis divadelní“?	99
Dokola	103
Láska.....	105
Běda vítězům!.....	108
I.....	108
II.	110
III.	111
Kniha Jobova	113
Baron Goertz.....	114
Zimní pohádka.....	116
Zklamaná pokladna.....	118
Stavitel Solness.....	120
Co viděl Matěj, dříve poctivý,.....	122
O „Hippodamii“ referát činoherní	124
I.....	124
II.	125
Strýčínkův sen.....	127
Spása ve lži	128
Aristofanes bratří Čapků	130
Divadelní Silvestr	131
Kolumbus.....	132
Tragedie bludných ctností.....	134
Swinburnův „Chastelard“ na Národním divadle – recitační matinée Machara a Sovy	137
Člověk lidský a nelidský.....	140
J. K. Tyl znovu na pražských jevištích.....	142
Box v tragedii	145
G. B. Shaw: Svatá Jana.....	147
Rok dramatické bídy	149
Georg Kaiser: Kolportážní příběh	156
Současní Italové na jevišti.....	157
I.....	157

II.	158
Prostoduchost páně Hilbertova	160
Shawismus.....	164
Desertér realismu.....	172
Arnošt Dvořák.....	177
Filosofie, drahý, samá filosofie,	185
Nové drama na starý motiv	187
Trojí poučení.....	193
Čtyři hodiny dějepisu.....	197
Původninka	199
Neoficiální divadlo	201
I. Theorie	201
II. Pražská praxe.....	203
„Lidové divadlo“	203
Revue	204
Švandovo divadlo.....	204
Komedia,	205
Rokoko.....	205
A Vlasta Burian	205
Bloudící divák?.....	207
O nový projev divadelní	210
Divadlo je mrtvo, ať žije divadlo!	211
I.	211
II.	213
Sezóna.....	217
Revoluce na divadle	221
Komplet.....	223
Tylův cyklus	225
I.	225
II.	226
Šaldovy komedie	227
Program a kritika	236
Divadelní liberalismus	238
Representace didaktická	238

Rozhovor v klubu	239
Defensiva	240
To ostatní.....	242
Extempore čili návrat k biedermeieru	243
Od ženicha Kondelíka k otci Kodíčkoví	244
Vančurova scénická báseň.....	247
Král Ubu v Osvobozeném	250
Voskovec a Werich: Kostky jsou vrženy	252
Ribémont-Dessaignes: „Peruánský kat“	254
Voskovec a Werich píšou veselohru	256
Ono se řekne „Charleyova teta“,	257
Shaw bez režie.....	258
Odzbrojená satira.....	260
Obnovená Vest Pocket... ..	263
Gilotinovaná lyrika.....	264
I.....	264
II.	266
Divadelní dluh	268
Divadelní dluh Marný pokus.....	271
Máchův „Máj“ ve voicebandu	272
První scénování „Urfausta“	274
Jindřich Honzl do Brna	276
Wolker ve voicebandu	277
Česká veselohra pro Národní divadlo.....	278
Vražda před porotou ve vinohradském divadle.....	280
Hannibal před branami.....	283
Letní veselohra	286
Burian zahajuje.....	287
Václave, nechod' tam...!.....	288
I.....	288
II.	288
III.	290
IV.....	291
V.	292

VI.....	293
VII.....	294
VIII.....	295
IX.....	295
Hra o lásce.....	297
A přece jsme to vydrželi	300
Referát o premiéře, která nebyla.....	301
M. Hübnerová	302
Anna Karenina	303
Ferenc Futurista v Osvobozeném.....	304
Vlasta Burian co státní úředník	305
Ida Popper dělá kariéru	306
2½ hodiny	307
Po proudu	308
Fata Morgana.....	309
Referát o malé holčičce.....	312
Vest Pocket Revue, Fata Morgana, případ Dada	313
I.....	313
II.	315
Voskovec a Werich polemizují.....	320
Konec dramatu.....	321
Ferdinand Bruckner.....	323
Generální zastoupení pro ČSR.....	327
„Postavte nám nové divadlo...“	328
„Ostrov Dynamit“ v Osvobozeném.....	332
Druhé křivé zrcadlo.....	334
Zahájení divadelní sezóny	337
Burianovo divadlo	337
Rokoko.....	337
Za pět minut dvanáct?	339
Fixl – pamflet.....	343
Paradox Oskara Nedbala.....	344
Burian se přestěhoval.....	346
Stránka do dějin: plzeňské divadlo	348

Zemřel Karel Vávra	353
Karel Vávra	354
Osvobození hrají politickou revui	356
Voskovec a Werich: Caesar	358
Svět za mřížemi	359
Kultura na tři hodiny zachráněná	362
„Stoprocentní panna“	364
Na periferii sezóny	365
Sen noci svatojanské	369
Život v D 34	373
Roman Tuma	376
„Bílá garda“	378
Burianův „Lakomec“	381
I.	381
II.	382
Osvobozené divadlo znovu začíná	386
Burianův čin	388
V. a W.: Nebe na zemi	390
Statečné divadlo svobody	393
„Rub a líc“ v Osvobozeném	396
100× „Rub a líc“	399
Svoboda na bidýlku	400
Burianův „Hamlet III.“	401
I.	401
II.	403
Desetiletí stvořitelé divadla	406
„Panorama 1927–37“	408
F. X. Šalda u E. F. Buriana	411
Šaldovo „Dítě“ v Plzni	415
Aby Eidamští zmoudřeli	417
Poznámka o Osvobozeném divadle	420
Slavnosti na Vinohradech	423
Ve znamení minulosti	424
Langrova nová hra	426

Provedení Langrovy „72“	428
Plzeňské divadlo v Praze.....	431
Meierhold a pražská hysterie	434
„Uriel d'Acosta“	439
Villon u Buriana	440
Osvobozené divadlo čili „Lid sobě“	442
„Nová Elektra“	446
Šalda o českém divadle	448
Goldoni na Vinohradech	453
Poznámky o „Pampelišce“	456
O Wertherovi v divadle E. F. Buriana.....	459
I. Dopis oktavánky.....	459
II. Odpověď oktavánce	461
Staré drama nově slyšené	465
Večer ruské komedie	468
Dvě Klicperovy veselohry	470
Starý Šamberk	472
Národní svépomoc	473
Přestárlé umění	475
Jindřicha Mošny pracovní jubileum.....	478
OBSAH	482

Julius Fučík
Divadelní kritiky

Vydala **Městská knihovna v Praze**
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání
Verze 1.0 z 7. 8. 2015

ISBN 978-80-7532-042-1 (pdf)