

dílo, významné pro náš národní život. A s touto vážností a opravdovostí se musí nejen autoři, ale i obecnost smířit.

Není tím řečeno, že třeba nade všemi operetami, veselohrami i fraškami vyslovovat kletbu, naopak, každý útvar umělecký plní svůj úkol, je-li vytvářen a podáván v dokonalé podobě způsobem, jenž je tvůrcům ke cti. A sebevážnější úsilí, jež se vydává za vrchol umělecké tvorby, nemá ceny, chybí-li mu ona vnitřní opravdovost, ono vědomí, že cokoliv každý z nás koná, buď na prospěch celku to koná, podle toho jak opravdově s dobrou vůlí se oddává tomu, co koná, a naopak na škodu celku, pracuje-li nedbale a z jiných úmyslů než přispět ke zvýšení úrovně národní kultury.

Obecnost má pro tyto věci velmi jemný cit a koneckonců přese všechny protesty proti „ponurým“ kusům a knihám a přese všechny svůdné výklady o potřebě výroby takzvaného „lehčího žánru“ dovede rozeznat, v čem je pravda – v literatuře i na divadle – někdy i líp než ti, kdo mají právo o tom rozhodovat.

1937

VÁCLAV TILLE A DIVADLO

František Knopp

Tille uctívá opravdovostí svých prací vědecké poznání jako tvořivý klad životní, a proto ani neustrnul v cechařství učeneckém – nezatarasil se ve formulkovou lživědu akademickou, která zná pravdu jen jako předmětnou veličinu zvažitelnou na kvintlík a změřitelnou na píď a dobírá se jí vnějškovým odvozováním – ani neklesl v demagogii vědeckou, kde slouží a obětuje se poznání vědné koketné póze osobního sobectví, kde jest jen míčem, jímž pohrává si badatel na zvýšení své zajímavosti před parterem diváckým. Zájmy vědecké kryjí se mu se zájmy tvořivosti životné v harmonii, jež jest i mým cílem. Mezi tvořivostí vědeckou a uměleckou není mu propasti: jakýsi vyšší tvárný pud dramatický stojí mu za obojí. Tato jiskřivá osobnost vízící obojí a jednotící je v jeho mnohotvaré dílo jest také to, co znepřáteluje mu mnoho lidí – neboť pedantů srdce a pokrytců duše nedopočetl se nikdo ještě v této zemi –, jako činí jej milým jeho přátelům a žákům.

F. X. Šalda (1917)¹

Divadlo bylo jednou z oblastí, v níž se projevoval vědec – literární historik, univerzitní učitel a spisovatel Václav Tille (1867–1937). Nebyl na ně existenčně vázán, což mu dávalo svobodu. Na druhou stranu však nezávaznost vztahu k divadlu vyvolávala určitou osamocenost. V mnoha stopách, jež v českém divadle zanechal, najdeme známky zklamání z toho, jak příkře se rozchází úroveň divadla s jeho představami. Zklamání, jak známo, je hnacím motorem kritiky, a tak se divadelní kritika stala pro Václava Tilleho tím nejpříhodnějším nástrojem vyjádření. Jak moc měl divadlo rád a jak ho rozčiloval jeho současný stav – o tom podává svědectví tato kniha, sestavená z Tilleho divadelních kritik a článků.

V Národních listech i jinde (1891–1914)

K první divadelně kritické zkušenosti došlo nejspíš náhodou. V létě 1891 přijal čtyřicetiletý doktor filozofie a praktikant univerzitní knihovny Tille úkol referovat ve Vilímkově „denním listu výstavním“ Praha o divadelním a výtvarném dění v době pražské jubilejní výstavy. Viděl polské herce se slavným Ludwikiem Solskim, Bozděchovu Zkoušku státníkovu s Bittnerem, Kolárovu Zizkovu smrt se Slukovem, Tylova Strakonického dudáka s Hanou Kvapilovou, tehdy ještě Kubešovou, jako Dorotkou a Mikovcovu Záhubu rodu Přemyslovců. Není bez zajímavosti, že ke dvěma z jmenovaných dramát se po letech vrátil jako jejich radikální upravovatel a že z úpravy textů klasických her jako nezbytného předpokladu jejich moderní jevištní realizace učinil jedno z ústředních témat své kritické práce.

Tehdy ale ještě tímto způsobem inscenace nepromýšlel, dokonce se ani nezdálo, že by po skončení příležitostného divadelně kritického (spíše však novinářsky zpravodajského) „angažmá“ hodlal tímto směrem pokračovat. Žurnalistika ho ale z mnoha důvodů lákala. V knihovnickém zaměstnání², i když si uvědomoval jeho výhody (snadný přístup k pramenům), perspektivu neviděl a o kariéře středoškolského profesora nechtěl – máje před sebou obraz svého otce – ani slyšet. Žurnalistika, pro kterou byl nepochybně disponován literárními vlohami i extrovertním založením, tedy otevírala určité možnosti.

V roce 1891 měl Tille za sebou asi rok trvající publicistickou spolupráci s Národními listy, kam pod šifrou Ω přispíval fejetony do rubriky Z literatury. Psal v nich o staročeských literárních památkách, pohádkách – v tom nezapřel svou čerstvě dostudovanou vědní disciplínu³ – o knihtisku, vydávání a prodeji knih, knihovnách, výchovném působení literatury, úrovni překladů, braku, Ottově slovníku naučném, četbě dětí (nekrolog Julese Vernea, 31. 3. 1905), časopisech, literárních cenách, reklamě, fotografování, honorování umělecké práce a podobně. Divadla se v této rubrice dotýkal spíš okrajově,

rozhodně mu neprojevoval větší přízeň než výtvarnému umění nebo sportu. V jednom fejetonu, přímo nadepsaném O sportu⁴, srovnával posuzování divadelního a sportovního výkonu a dospěl k závěru, že sport, kde platí jasně měřitelná kritéria, je na tom líp než divadlo. Tilleho pozitivní vztah ke sportu je ostatně znám.⁵ Jiří Weil v nekrologu⁶ vzpomínal, že Tille založil první tenisový klub v Praze⁷, že do pozdního věku lyžoval a provozoval horskou (alpskou) turistiku. Všechny tyto aktivity se odrážely v Tilleho publicistice po celou dobu, co se jí věnoval.⁸

Osobní založení projevil Tille v člancích, v nichž – někdy až „podprahově“, ale vždy se značnou novinářskou vynalézavostí – vybízel ke schraňování různých tiskovin a písemností, jejich odbornému zpracování a sepisování. Tato dokumentační a bibliografická orientace pronikala i do jeho psaní o divadle. Ještě než se stal v Národních listech „regulérním“ divadelním kritikem (1910), psal v nich o divadelních cedulích jako důležitém historickém prameni (Efeménní literatura, 28. 5. 1898), který si rozhodně zaslouží sběratelskou pozornost. Při prvním zájezdu Moskevského uměleckého divadla do Prahy se nadehl jeho materiálově bohatými tištěnými programy, jež nazýval „informačními knížkami“ (21. 4. 1906), ve Venkovu 30. 10. 1923 se obrátil už přímo na česká divadla s požadavkem, aby z propagačních, ale i historicko-studijních důvodů pořizovala a archivovala obrazovou dokumentaci. A 14. 12. 1933, kdy už se pomalu s divadelní publicistikou loučil, otiskl v Prager Presse nenápadnou zprávu, že Voskovec s Werichem darovali divadelnímu semináři na pražské filozofické fakultě sto velkoformátových fotografií z inscenací Osvozeného divadla.

Do října 1904, než začal psát divadelní kritiky pro týdeník Přehled, se Tille jako publicista s divadlem stýkával víceméně nahodile. V Národních listech několikrát ironizoval „na jistotu“ nasazovanou hru Mlynář a jeho dítě v „dušičkových“ termínech, a to nejen u ochotníků a v předměstských divadlech,

kde by ji snesl, ale také na první české scéně. Ve Světozoru referoval v dubnu 1895 ve dvou článcích o svých dojmech z divadelní Paříže a vyzkoušel si tak žánr divadelní reportáže, k němuž se bude v následujících letech opakovaně vracet. V Lumíru v květnu 1901 ve dvou osamocených glosách dal na vědomí, že se cosi důležitého začíná dít v činohře Národního divadla pod novým vedením s Jaroslavem Kvapilem jako režisérem.⁹ V exkluzivních Volných směrech se začátkem roku 1902 uvedl detailním popisem pohostinského vystoupení japonské divadelní společnosti herečky Sadda Yacco v Praze.¹⁰ A konečně v roce 1904, před začátkem pravidelné recenzentské spolupráce s Přehledem, publikoval v Nové české revui tři rozsáhlé eseje, každou uvozenou mottem ze Shakespeara; ve třetí rozebral Vojanovo převratné ztvárnění Cyrana v novém nastudování Rostandovy hry v Národním divadle.

První větší Tilleho stati o divadle se vyznačovaly důkladným popisem výtvarné stránky představení. Na nová nastudování Prodané nevěsty, Libuše, Noci na Karlštejně nebo Fausta v Národním divadle¹¹ se Tille díval jako na malířská díla realistického směru. Do nejmenších podrobností popisoval reálné předměty na jevišti, dekorace k jednotlivým obrazům, kostýmy, materiál, z něhož byly vyrobeny, barvy, jež byly použity, atp. – čtenář mohl získat dojem, že o představení nereferuje divadelní kritik, ale muzejní pracovník s fenomenální vizuální pamětí. Zvlášť citlivý byl Tille na to, když režisér či scénograf, ať z pohodlnosti nebo z nezbytí, zopakoval určité výtvarné prvky nebo celé dekorační sestavy z jiných inscenací.¹² Teprve po důkladném výtvarném „výkladu“ přišly na řadu dramatický text a výkony herců. Pozornost k výtvarné stránce inscenace zůstala charakteristickým znakem Tilleho divadelně kritické práce i v pozdějších letech (viz například referáty o Pitoëffově nastudování Brucknerových Zločinců nebo o Reinhardtově salcburské inscenaci Fausta).

Na Kvapilových režiiích si kritik uvědomoval, jak velká moc připadne v divadle v příštích letech režisérovi a jakých vý-

sledků dosáhne, bude-li mít k dispozici takové herce, jaké měl Kvapil v Eduardu Vojanovi a Haně Kvapilové. I „při pečlivém zachování textu lze hrát starý kus,“ ujistil se, když hodnotil nové nastudování Tylovy Paličovy dcery, v němž Vojan jako Valenta „ze starého romantického zločince učinil nezodpovědného alkoholika“.¹³ Ne vždy ale činohra Národního divadla dávala mladému kritikovi důvod k takovému optimismu. Inscenaci jedné dnes už zapomenuté polské hry, kterou na první scénu uvedl režisér Alois Sedláček (otec Tillem později tak zbožňované Anduly), zhodnotil takto: „[režie] projevovala velkou péči o věrnost alamárek a obrazů po stěnách, ale po režii kusu nebylo ani stopy“.¹⁴

Co všechno považoval Tille za nutné sdělit v divadelním referátu, například o premiéře Ibsenovy Paní z námoří 19. 12. 1905? Na prvním místě: „nápadně nedostatečné memorování většiny mužských úloh a pak kašlavá a chrchlavá nálada našeho obecnstva“, „nemístné projevy obecnstva při komických scénách“. Na postavě Cizince (hrál jej Vojan) mu vadil nevhodně vybraný kostým („v námořnickém šatě a plaveckých botách jako přízrak, jako námořník, ne cestující na oné výletní lodi, která připlula do fjordu“). Výkon Hany Kvapilové, která podle kritika F. V. Krejčího hrála Ellidu „na samém rozhraní duševního zdraví a poruchy“¹⁵, shledal Tille jako „pečlivě prostudovaný a namáhavě vytvořený“.¹⁶ Výhrady měl ke Kvapilovu překladu – požadoval „moře (ne námoří!)“. V zásadě však přijal a vyzdvihl hlavní myšlenku hry i inscenace: rozhodnutí ženy dát se cestou svobody. Ale abychom Tillemu v jeho vztahu k Haně Kvapilové nekřivdili, připomeňme, že v posmrtné vzpomínce (psal ji za necelé tři roky po Paní z námoří) vysoko vyzdvihl schopnost herečky ztotožnit se s postavou a mocný dojem, jímž Ellida Wangelová na diváky působila.¹⁷

V době, kdy Tille přispíval do Přehledu, „týdeníku věnovaného veřejným otázkám“, inicioval Kruh českých spisovatelů pořádání tzv. dramatických cyklů ve smíchovském Švandově divadle, do nichž současní domácí autoři zadávali hry drama-

rozuměním; viděl v něm konkurenci, kterou Národní divadlo nutně potřebovalo, a to jak po stránce dramaturgické, tak z hlediska uměleckého růstu herců. Nabádal k riskování, i za cenu umělecké prohry: „Možno že někteří recenzenti budou považovat za svou povinnost napsat rozbor této nedivadelní a nedramatické práce – ale hra ta nemá dosti kvalit, aby byla rozebírána jako divadelní umění. Tím není řečeno, že neměla se octnout na jevišti. Ne. Takové intimní jeviště je tu přece právě proto, aby experimentovalo, aby zkoušelo způsob úspěchu, předvádělo pokusy nových sil. Nikdo nemůže, ani na zkoušce ještě, říci předem, jaký bude mít hra úspěch. Divadlo je právě tak čistě plodem součinnosti všech elementů, jimiž jsou i scéna, osvětlení, režie, hlediště, že teprve premiéra rozhoduje.“¹⁸

V listopadu 1906 vyměnil divadelní kritik Tille list *Přehled* za deník *Nová politika* (Lučan), od 14. 2. 1907 přejmenovaný na *Den*, s podtitulem *Lidový list svobodomyšlný*. Zde pokračoval v pravidelném referování o premiérách činohry Národního divadla a o dramatických cyklech Kruhu českých spisovatelů ve smíchovském divadle (dostaly název „intimní hry“) a v holešovické Uranii. Od 24. 11. 1907 se mu pracovní úvazek rozrostl o Městské divadlo Královských Vinohrad. Jiné soubory v pražském regionu, venkovské společnosti a ochotníky soustavněji nesledoval. Referáty o inscenaci ochotnického Sdružení Studentstvo Haně Kvapilové ve *Varieté* (*Den*, 27. 6. 1908) nebo o provedení Smetanovy *Hubičky*, jímž zahajovalo v prosinci 1909 činnost pardubické divadlo, představují v jeho divadelně kritické bibliografii spíše výjimku. Překvapí Tilleho skepse k masově organizovanému a popularizovanému ochotnickému hnutí, za jehož okázalým entuziasmem tušil konjunkturnalismus, komercializaci a exhibici: „Tylův odkaz obrací se přímo proti umění. Záliba v pouhém divadelnictví ubíjí umělecké cítění a snažení, vede u jedněch k obchodu s jistými společenskými zálibami, u druhých k bezmyšlenkovitému a bezúčelnému napodobení...“¹⁹

vat zahraniční denní a odborný tisk k informování českých čtenářů o divadle v cizině. V dalších letech tento jistě vítaný kulturní servis dál prohloubil – zejména v *Národních listech* a po válce v *Jevišti*. Hlavním zdrojem Tilleho znalostí zahraničního divadla, evropského i mimoevropského, se staly ovšem jeho vlastní divácké zážitky, kterých bylo – díky jeho každoročním cestám – nepočítatelně. V množství osobních zkušeností s živým divadlem ve světě se nemohl s Tillem měřit žádný z jeho současníků. V srpnu až září 1908 publikoval ve *Dnu* seriál o berlínských divadlech (a výstavách) – zde si poprvé podrobněji všiml práce Maxe Reinhardta. Každého setkání s francouzským divadlem využíval k apelům na české herce, aby nepodceňovali kulturu jevištní řeči. Po vystoupení souboru složeného z herců pařížských divadel v sále hotelu *Central* v Praze 15. 12. 1908 napsal: „A deklamace, úcta k slovu, vážnost, s kterou hledí si herci dokonalé krásné a klasické výslovnosti – ne školské správnosti slova, ale vytříbeného uměleckého přednesu –, budí hluboký respekt v nás, kteří co chvíli slyšíme z naší první scény podivné výstřelky všedního nedbalého mluvení a posloucháme celé dialogy odříkávané nejnepsprávnější výslovností a nejnemožnějšími akcenty, jak se právě nahodile octnou na jazyku, když paměť pracně loví zapomenutá slova a ucho nervózně sleduje narážky z nápovědovy budky. Divadlo je Francouzům školou dokonalé mluvy, vzorem přesného akcentu, plyného rytmu a jasného, bezvadného přednesu. A obecnstvo pařížské má sluch do té míry vytříbený, že spíš odpustí herci monotónní reprodukci úlohy než nevážnost k mluvenému slovu. Naším hercům – pozorovali jsme v hledišti pouze paní Laudovou – bylo by bývalo na prospěch poslechnout si, jak i druhořadý francouzský ansámbl dovede krásně a jasně deklamovat a přesně stylizovat hru.“²⁰

Se zvědavostí sledoval vše, co se dělo na okraji hlavního divadelního proudu a co mělo příchutí pokusnosti, raritnos-

ti nebo i senzačnosti: informoval například o divadle v esperantu, jež se neujalo; dřív, než začalo Národní divadlo hrát Prodanou nevěstu v Sárce, psal o úspěšných prázdninových produkcích přírodních divadel ve Francii (Den, 7. 8. 1907). Do této kategorie patří i Tilleho první články o lilmu, v němž hned od začátku rozpoznal nový rodící se specifický dramatický druh, „účinkující jinými prostředky než divadlo“. Koncem roku 1908 publikoval v Šaldově Novině ve třech částech rozsáhlou studii Kinéma, které filmový teoretik Lubomír Linhart prisoudil prvenství i ve světovém kontextu.

V Národních listech, kam se Tille koncem ledna 1910 vrátil, aby převzal po Josefu Kuffnerovi divadelní referát, dospěla jeho divadelně kritická činnost k prvnímu vrcholu. Byla neobyčejně intenzivní, článků v rubrice Dramatické umění, podepisovaných tentokrát šifrou T., se objevovalo i několik do týdne. Zachycují Kvapilovy premiéry v Národním a Hilarovy na Vinohradech, stejně tak reprízy s herci vystupujícími pohostinsky nebo při různých slavnostních příležitostech. S velkými nadějemi sledoval počátky kabaretu Lucerna, v němž by rád nacházel aspoň ozvěnu toho, co znal z pařížských kabaretů. Jaké byly jeho představy, víme už ze staršího referátu o pohostinském vystoupení pařížské kabaretní dvojice v Praze (Den, 10. 10. 1907): „Mají ducha, mají navýsost obratnou, živou a lehkou formu podání, cítí hluboce i umělecky to, co přednášejí, a dovedou s nepřekonatelnou snadností a opravdovostí zaujmout inteligentní obecnost [...] co je tu časových narážek, ostré satiry na slabosti reklamních lidí, glos ke všemu, co se mihne na veřejnosti, a to vše lehce dotýkané, okamžikem zesměšněné a zironizované, přednesené pružným, kvapným slovem, nepatrným výstižným gestem, ale s celou duší“. A nebyl by to Tille, aby nepointoval kritickým postřehem o publiku, jež na francouzské hosty přišlo: „Naše obecnost, které tak rádo pěstuje všecko francouzské – teoreticky, ponechalo z valné většiny pražským Němcům, aby naplnili aspoň obstojně sál Plodinové burzy“.

Na příkladech z francouzského divadla Tille viděl, co může tzv. vysoké divadelní umění k svému prospěchu převzít z jeho tzv. nízkých, méně okázalých forem a jak může být taková symbióza perspektivní. Když v Národních listech 25. 9. 1910 uvažoval o experimentu režiséra Antoina, který do inscenace klasické komedie v divadle Odéon obsadil komika z varieté („není to přece jen maličkost, stát se z klauna klasickým hercem!“)²¹, vybavil se mu z českého divadla jediný aspirant na podobný pokus: kabaretier a písničkář F. L. Šmíd. (Uskutečnit něco podobného si troufl až K. H. Hilar, když o deset let později angažoval do Národního divadla herce z Červené sedmy Sašu Rašilova.)

V době, kdy Tille rozebíral Antoinovy divadelní reformy, byl mu už vzdálen ideál divadla jako umělecké nápodoby skutečnosti. Závěr citovaného článku o pařížské inscenaci Zdravého nemocného o tom nepřipouští pochyb: „Co dodává celé té reprodukci Molièrovy hry klasického stylu, je jistá povýšenost režie i herců nad pouhou imitací zdánlivé skutečnosti. Je to příznačná vlastnost publika i herců v Paříži, že nikdy nechťi zapomenout, že jedná se jen o hru, umělecké podání, ne o klam smyslů, byť to byl i klam umělecký (je-li vůbec klamání smyslů uměním). V podání hereckém je neustále znát vědomí herce, že hraje, přednáší klasické dílo; není to uplatňování vlastní osoby hercovy na úkor díla. Naopak: herec, mnohem dokonaleji než u nás je zvykem, přetvořuje se zcela ve svou roli: ale role zůstává rolí, herec nepachtí se po naturalismu; je mezi ním a hledištěm neustálá tichá dohoda, že jde jen o umělecký vztah mezi umělcem a divákem, kteří nepozbývají ani na chvíli jasného vědomí, že se sešli vytvářet i vnímat klasické umění.“²²

V Národních listech Tille nadále zprostředkoval informace ze zahraničního tisku – nebýt jeho zprávy z 12. 5. 1911 například, těžko bychom se dopátrali, že pařížský časopis Comoedia otiskl Mošnovu podobiznu a nekrolog z pera Hanuše Jelínka. Častěji než dřív recenzoval knižní vydání divadel-

ních her. 4. 10. 1914 referoval o poprázdninové repríze Kupce benátského, jež se udála už za válečných podmínek, kdy lóže zely prázdnotou, ale „místa k stání a vyšší patra byla hustě obsazena do posledního místa“ a Eduard Vojan „byl vítán a provázen po čtvrtletním odpočinku po aktech i mezi hrou s nadšením tak bouřlivým, jakého i premiéry bývají málokdy svědkem“.

To však už Tilleho působení v Národních listech spělo k rychlému, dramaticky gradovanému závěru. Ze není něco v pořádku, naznačoval už od léta 1914 vzrůstající počet Tilleho článků otiskovaných bez jeho autorské šifry. Napětí mezi redakcí mladočeského deníku a divadelním kritikem, udržujícím až donedávna přátelské styky s Karlem Kramářem, zřejmě válečnými událostmi a radikalizací české společnosti ještě zhoustlo. Záminkou k vyhocení konfliktu se stal dopis ředitelství Národního divadla z 15. 12. 1914 podepsaný ředitelem Gustavem Schmoranzem, předsedou Společnosti Národního divadla dvorním radou Jaroslavem Hlavou a šéfem činohry Jaroslavem Kvapilem, v němž si divadlo stěžovalo ředitelství Národních listů na „zaujatost činoherního referenta, jeho národní vlašnost a stranění cizí (německé) dramatické produkci“. „O Trévalově Tiberiu, dramatu to jistě nevšedních kvalit uměleckých,“ pokračovali stěžovatelé, „napsal váš pan referent úvahu formou i obsahem tak ledabylou, povrchní a nemilostivou, že to vzbudilo (a nejen u nás v divadle) všeobecnou nelibost. Když však nazítří hrána v jiném pražském divadle [na Královských Vinohradech – pozn. FK] Kleistova Penthesilea – dílo básníka, o němž bylo jinde správně poznamenáno, že je nejvlastnějším hlasatelem příštího pruského imperialismu –, naplnil týž jindy tak málomluvný referent půldruha sloupce Národních listů posudkem, jehož by se byl ještě nedávno žádný český čtenář, zvláště pak za dnešní těžké, odpovědné, osudné doby národní, jistě nenadál!“ Proti tvrzením se Tille ohradil dopisem „slavné správní radě Národních listů“ z 23. 12. 1914, v němž odmítl obvinění „o osobní předpojatosti, nevážnosti

k české dramatické produkci“, a – s poukazem na propojenost mladočeského listu s mladočeskou Společností Národního divadla – oznámil, že se divadelního referentství vzdává, „maje na zřeteli prospěch strany“. V divadelní rubrice Národních listů zaskočil vždy pohotově připravený Otokar Fischer, jež s deníkem spolupracoval už dřív. Tille od něho dostal dopis (s datem 1. 1. 1915), v němž stálo: „Tolik pak smím o sobě říci, že povedu rubriku v duchu Scény, kde jsem se shodoval s Vámi, Zavřelem i Dvořákem, a že se vynasnažím uplatňovati onen chladný, nezaujatý způsob vidění, jemuž jsem se učil ve Vaší přísné kritické škole.“²³

Léta zralosti

Jméno Václava Tilleho je spojeno se dvěma divadelními časopisy: Scénou a Jevišťem. Ani jeden neměl dlouhého trvání. Scénu (vyšly tři půlročníky, 1913–14) Tille s režisérem Františkem Zavřelem a dramatiky Arnoštem Dvořákem a Jaroslavem Hilbertem spoluzakládal. Byla zaměřena polemicky proti Kvapilovu uměleckému programu (Otokar Fischer, který – jak už víme – do Scény také přispíval, měl pro něj označení „náladkářství“²⁴) a v podstatě vyjadřovala názory nastupujícího divadelního expresionismu. Tille do nového, takto se vyhraňujícího časopisu přispěl jen dvakrát: do úvodního čísla programovým článkem případně nazvaným Divadelní bolesti a pak až do jednoho z posledních čísel referátem o Reinhardtově berlínské inscenaci Strindbergovy hry Pelikán.²⁵

S týdeníkem Jevišťem (1920–22), řízeným Jindřichem Vodákem (v 1. ročníku s Otokarem Fischerem), spolupracoval Tille intenzivněji. Střídal se s Vodákem v psaní úvodníků na různá časová témata divadelní praxe a provozu. Namátkou: státní subvence divadlům, řídicí mechanismy v divadlech, abonentní systém, státní ceny (v roce 1922 byly poprvé uděleny za dramatická díla), potřeba druhé scény pro Národní divadlo (koexis-

tence činohry a opery), pohostinská (výdělečná) vystoupení pražských herců o prázdninách na venkovských scénách atd. Teoretické zaměření časopisu jej podněcovalo k hlubšímu promýšlení určitých problémů. Ve studii Deklamace (1920) se pokusil definovat rozdíly mezi uměleckým přednesem a jevištní řečí. Řeč chápal jako psycho-fyziologický instrument, složitě spjatý nervovým systémem s gestem, pohybem a výrazem tváře. Čteme-li, že „svalová paměť... je zázračnou pomůckou paměti slovní. Pohyby vyvolávají, vynucují případné slovo“, musíme žasnout, protože Stanislavského teorii fyzických jednání tehdy ještě znát nemohl.

Pravidelnou divadelně referentskou praxi, jak na ni byl zvyklý před válkou z Národních listů, do Jeviště nepřenesl, nepočítáme-li dva referáty o hostování skupiny členů Moskevského uměleckého divadla v roce 1921 a referát o Hilarově inscenaci Médeie v Národním z téhož roku. Zato tu však publikoval poměrně rozsáhlé rozbory dramatických textů hlavně francouzské provenience, většinou u příležitosti jejich pražských premiér (Racinův Bajazet, Corneillova Komická iluze, Mussetovy Marianniny rozmary, Crommelynekovi Bláhoví milenci aj.). Dále recenzoval, jak činil i dřív, novinky zahraniční (německé, francouzské) divadelní literatury, například výpravnou edici textů dekoratérů pařížských divadel ze 17. století s podrobnými nákresy Mahelot.²⁶ S největší pravděpodobností v Jevišti redigoval i nepodepsanou rubriku Zrcadlo kritiků a kritik, přinášející týden co týden komentovaný výběr úryvků z deníkových recenzí premiér pražských divadel.

Na stránkách Jeviště se několikrát vrátil k problému, který ho nepřestával zajímat a který si brzy vyzkouší i prakticky: k modernizaci klasických českých dramatických textů. Klasika byla pro Tilleho synonymem kvality. Poučen filologicky na cizích kulturách věděl, jak klasika složitými vazbami souvisí s domácí tradicí a jakou cenu může mít pro uměleckou přítomnost. Nabádal k pokoře vůči vlastní divadelní minulosti, varoval před jejím laciným znevažováním a před bezduchým

kopírováním cizích vzorů. V znovuobjevování vlastní divadelní minulosti shledával i jisté dobrodružství – proto za pár let takové pochopení pro pokusy E. F. Buriana. Zvláštní místo mezi Tilleho texty v Jevišti náleží eseji Polyanna čili kolektivní vkus, psané pod dojmem filmu s Mary Pickfordovou.²⁷ Byl mu podnětem k úvaze, jak se asi bude vyvíjet divadelní a filmové umění pod tlakem masové zábavy a kultu hereckých hvězd.

Svou deníkovou divadelně recenzní činnost, tak dramaticky ukončenou v Národních listech o Vánocích 1914, obnovil Tille až v roce 1921 v novém listu Prager Presse, jenž dostal za úkol vytvářet pozitivní obraz nového státu ve světě. Tilleho pracovní úvazek v tomto deníku byl vůbec nejdelším jeho publicistickým angažmá – trvalo nepřerušeně od založení novin do března 1937. Uvážíme-li, že po celou tuto dobu přispíval ještě do dalších časopisů, přednášel na univerzitě i pro veřejnost, v nakladatelství Sfinx redigoval edici Evropský literární klub (pro nakladatele B. Jandu vypracoval asi šedesát posudků novinek cizí beletrie) a aktivně působil v mnoha domácích i mezinárodních organizacích (za všechny jmenujme Unii pro intelektuální spolupráci při Společnosti národů v Bruselu a Rotary klub), představuje cca 850 příspěvků v Prager Presse úctyhodný výkon.

Na druhou stranu dal tím Tille do ruky zbraň svým kritikům, kteří poukazovali – někteří v humorně laskavé poloze, jiní ostřeji – na povrchnost a rutinérství jeho novinářských výkonů, jež ve svých důsledcích devalvovaly kritickou profesi. Měli do jisté míry pravdu a není vyloučeno, že se k nim připojí podle některých zařazených ukázek i čtenáři tohoto výboru. Na Tilleho obranu lze dodat, že i ten jeho „nejledaby-lejší“, v největším spěchu odevzdaný článek obsahoval osobní názor a alespoň základní hodnocení, byť zkratkovitě podané. Tak například o obnovené inscenaci Jiráskova Gera v Národním divadle sdělil referent ve dvou krátkých větách, čemu diváci o premiéře aplaudovali, že obsazení bylo ucházející a režie často bezradná: „Das Publikum spendete auch diesmal

jenen Stellen, wo der Autor die Slaven zur Einheit ermahnt, reichlich Beifall. Die Besetzung war gut (Herr Vydra als Markgraf, in der Rolle des unvergesslichen Vojan), die Spielleitung manchmal ratlos.²⁸ O hereckém výkonu, třeba právě jmenovaného Václava Vydry, uměl Tille i na malé ploše říci svoje, a bez diplomatických kliček. V Goethově Ifigenii v Tauridě se mu jevil takto: „Thoas páně Vydrův bylo vážné nedorozumění: jest těžko pochopit, čeho chtěl tento jinak vynikající herec se svou špatně memorovanou rolí, zahranou v masce groteskního semity, docílit. Jeho posunky byly bezradné, místy komicky působící tápání a nekonečné mimické přestávky byly nesnesitelné.“²⁹

Tilleho schopnost zachytit herecký projev v hlasové a gestické jedinečnosti zřejmě souvisela s nadáním ukládat si takřka fotograficky do paměti vnější tvářnost člověka v určitých konkrétních situacích. Doložit toto nadání můžeme i na textech nevidadelních, například na vzpomínkovém článku o Milanu Rastislavu Štefánikovi, s nímž se Tille přátelil v Paříži: „Nebyl výmluvný, jeho čeština měla milý slovenský přízvuk, často hledal výraz, mluvil nejjednoduššími větami, ale jeho slova měla vždy váhu, přízvuk hlubokého přesvědčení a rozhodné pravdivosti. Nedal se naprosto uchvacovat ani myšlenkami, ani způsobem podání, ale uchvacoval posluchače tím, co vyprávěl a hlavně jak on to viděl a chápal: nejobyčejnější věci v jeho podání nabývaly originálního zabarvení.“³⁰ A takto nosil v paměti T. G. Masaryka, jehož přednášky z dějin sociologie na univerzitě poslouchal: „Mluvil vždy tiše, bezvýrazně, úmyslně neosobně, zvolna, jakoby bez vlastního zájmu, ale obnažoval každou otázku zcela lidsky, jako cosi živého, úsilně nutného právě v té chvíli.“³¹

Herci si byli vědomi Tilleho schopnosti zachytit jejich jevištní kreace, mnozí (E. Kohout, Z. Štěpánek, L. Pešek, F. Kovářík) mu za jeho kritiky ve svých pamětech vyjádřili vděčnost. Uznání jeho kritické práce projevil v jednom ze svých dopisů i K. H. Hilar: „Vážený pane profesore, dovoluji, abych Vám

vzdal povinně díky za vzácnou a mimořádnou pozornost, kterou jste věnoval scénickému provedení Kleistovy Penthesiley. Váš posudek měl vzácnou věcnou podrobnost a pronikavost, kde co detail pro herce režiséra plno výstižných ponuk a pobídek. Herec i režisér musí si vysoce ceniti takového způsobu rozboru, v němž proniká lapidárně idea a v němž není haněni pochval: v němž ideje se měří a konfrontují. Herci i režisér vidí zrcadelně, odkud vyšel a kam nedospěl, buďsi, ale kam znovu, znovu a znovu chce se bráti a třeba se stonásobným úsilím. Je šťasten, poněvadž jde v paprsku a poněvadž necítí se ve svém úsilí děle sám. A odtud mé nejvřelejší díky. Vaši laskavé pozornosti ceníme si společně, herci i já, stonásob v případě reprodukce tragédie Kleistovy, kde z jiných stran až na nejmenší výjimky nedostalo se nám leč kvalifikace, známky, dobré či špatné, bez zřetele k dílu scénickému a jeho další výrazné potřebě.“³² Přátelský písemný styk Tilleho a Hilara pokračoval i v dalších letech. Tille zřejmě sondařoval možnosti zájezdu činohry Národního divadla do Paříže, eventuálně i pohostinské Hilarovy režie v Paříži. Na Tilleho doporučení nasadila činohra ND na repertoár groteskní komedii Reného Fauchoise Mluvící opice. O ní sděloval 29. 4. 1925 Hilar dopisem Tillemu do Trenčianských Teplic: „Poslal jsem právě Kohouta do Berlína, aby studoval v zoologické zahradě život opic, ježto bude hrát titulní roli.“³³

Z různých oprav a glos na výstřižcích článků v Tilleho pozůstalosti můžeme usuzovat, že ani spolupráce s Prager Presse nebyla bez problémů. Ponejvíc si Tille stěžoval na redakční „sítu“ vedoucího kulturní rubriky Otto Picka, který mu v textech škrtal, zejména v úvodních partiích, pojednávajících o autorovi hry a dramatických syžetech, a také upravoval (zmírňoval) některé formulace. Krácení úvodních odstavců (dobře patrné na referátech o revuích Osvobozeného divadla, kde se k vlastním inscenacím Tille dostával až po zevrubném výkladu o původu literárních předloh, z nichž V+W čerpali) nesl kritik těžce. Dodejme, že Tille a Pick měli divadelní rub-

riku v Prager Presse rozdělenou podle jazykového klíče: Tille psal o českých představeních (v době nepřítomnosti ho zastupoval František Kubka, někdy i Pick), Pick o německých (někdy za něj zaskakoval Pavel Eisner nebo Paul Leppin). Politické tlaky, jaké Tille zažíval v Národních listech, však vpisky na výstřižcích článků z Prager Presse nenaznačují, pomineme-li jednu zmínku (o všemocném „vlivu Scheinpllugové“ na správu Národního divadla).³⁴

Agrárnický Venkov a Peroutkova Tribuna byla další periodika, s kterými Tille navázal žurnalistickou spoluprací. Ve Venkovu publikoval v letech 1921–29 kromě článků o divadle a filmu též vlastivědné a cestopisné causerie a pak řadu fejetonů o různých stránkách každodenního života. Podobně jako Karel Čapek v Lidových novinách všiml si nezdravých jevů, jak je přinášely nové poměry v republice, a apeloval na obyčejnou lidskou slušnost a zdvořilost. Ve fejetonu Auta (Venkov, 12. 1. 1926) například popsal, jak rozdílně se chovají k chodcům automobiloví řidiči v New Yorku, Paříži, Milánu, Mnichově – a v Praze.

Ideální tiskovou platformu našel Tille v Rozpravách Aventina, jejichž vydavatel Otakar Storch-Mariem byl stejně jako on doma v pařížských divadlech, kabaretech a barech. Tilleho pověstné „globetrotterství“, zděděné prý po otci – odborníku na zeměpis, se dobře doplňovalo s „grandseigneurstvím“ Storch-Mariena.³⁵ V Rozpravách Aventina publikoval Tille několik rozsáhlých reportáží, například z návštěv pařížských divadel, bavorských pašijových her nebo vysokých divadelních učilišť ve Vídni, v Berlíně a v Mnichově, vždy s kvalitním obrazovým doprovodem na kvalitním papíře.³⁶ Přálo mu i novinářské štěstí. V době, kdy E. F. Burian sepisoval v Praze učenou knihu Jazz (také vydanou Štorchem-Mariemem), toulal se po Beale Street a Broadwayi a zážitky z neworleanských a newyorských „jazzových divadel“ zachytil v několika pozoruhodných člancích.³⁷

V prvních letech Československé republiky zaměřila Tilleho divadelní publicistika významněji i do zahraničí. Pod jeho

dohledem vzniklo v květnu speciální číslo pařížského časopisu Choses de théâtre věnované československému divadlu (napsal do něj dva příspěvky). Eventuální příspěvky do dalších zahraničních časopisů – kromě jednoho článku k 10. výročí úmrtí Eduarda Vojana v italském deníku z 24. 7. 1930 (názvově bohužel neidentifikovaném) – nejsou zjištěny, ale ani vyloučeny. Jedna zmínka v knize Moskva v listopadu³⁸ naznačuje, že během návštěvy sovětské metropole vyhověl Tille žádosti asistentů režiséra Granovského o příspěvek do jejich divadelního listu.³⁹ Jisté je, že jméno Václav Tille mělo od dvacátých let 20. století v divadelním světě zvuk. Když se v Praze zastavil se svým Komorním divadlem režisér Alexandr Tairov, svěřil se Lidovým novinám, že by se „rád viděl s Hilarem, Honzlem a prof. Tillem, které zná již z dřívějších“.⁴⁰

Na jevišti, v knihách a za katedrou

V době mezi posledním rokem první světové války a polovinou dvacátých let si Tille vyzkoušel divadlo i prakticky. 10. 4. 1917 sice vyvracel v zaslání Venkova zprávu Večera, že Vinohradské divadlo chystá Týlova Strakonického dudáka „podle jeho podkladů“ (a scénických návrhů Františka Kysely), ale připustil, že v únoru napsal scénické poznámky pro Volné směry, „jak si přála jejich redakce“, ty si ale vyžádal – poté co nebyly otištěny – zpět. Pojednání o Strakonickém dudáku skutečně nikdy ve Volných směrech nevyšlo. Strakonický dudák v Tilleho úpravě (a s jeho studií) vyšel ale časem knižně, a to hned dvakrát: v roce 1921 (bez data) v Rosendorfových Hrách českého jeviště a o dva roky později u Fr. Borového jako zahajovací svazek Knihovny Matice divadelní.

11. 10. 1917 se ve Venkovu objevilo Tilleho ohrazení znovu – tentokrát proti tvrzení některých listů, že se „podílí na uměleckém vedení České činohry“. Zanedlouho potom tento soubor nastudoval a 27. 11. v Uranii uvedl v Tilleho textové

úpravě Moniku, v té době už jen výjimečně inscenovanou první hru J. J. Kolára z roku 1847. Otokar Fischer v Národních listech, aniž by jmenoval upravovatele, konstatoval, že „úpravou, která záležela ve škrtech, v malých přeměnách v předhistorii a v poměru obou bratří Felseckých, účinnost starého kusu získala.“⁴¹ J. J. Kolár, titánsky rozkročený mezi literaturou a divadlem, vědou a uměním, byl pro Tilleho celoživotním magnetem, jak o tom svědčí výstižný medailon k 100. výročí jeho narození.

Většího ohlasu než Kolárova Monika došla Tilleho úprava tragédie F. B. Mikovce Záhuba rodu Přemyslovců v Národním divadle 7. 3. 1922. I kritik Fischer byl tentokrát sdílnější. Ocenil razanci úpravy „z ducha dnešní shakespearovské dramaturgie“ a jediné, co vytkl, že „podtitul by neměl znít ‚nově upravil‘, nýbrž ‚podle Mikovce‘ (nebo: s použitím Mikovcova scénáře), napsal V. Tille“.⁴² Totéž konstatovala v Rudém právu Marie Majerová: „Záhuba rodu, kterou jsme viděli včera, je mnohem více dílem Václava Tilleho než F. Mikovce. Literární úprava je radikální, věci ovšem nijak neškodí, naopak. Mikovcovo dílo jediné touto úpravou, tak pronikavou, dochová se a bude dochováno příštím generacím.“⁴³

Rok 1922 byl ve znamení Tilleho–dramaturga. 13. října uvedlo Národní divadlo jeho úpravu Tylovy Tvrdohlavé ženy podepsanou pseudonymem T. Záruba. Zde si Tille počínal ještě radikálněji než u Mikovce. Josef Kodíček v Tribuně napsal: „Zdá se mi, že dosud nikdy nebylo naloženo s dílem starého data způsobem tak volným jako tentokrát, kdy byly přikomponovány celé scény, osoby změněny, do děje valně změněného vloženy aktuální narážky a kdy málokteré místo dialogické zůstalo nezměněno. Soud o tak obsáhlých dramaturgických úpravách, při nichž ovšem jméno úpravcovy by se nemělo skrývatí anonymitou, zůstane víceméně subjektivní.“⁴⁴ Dále konstatoval „značné přiblížení úpravy vkusu průměrného diváka“, zalitoval ztráty „starého rysu naivity zcela bezprostřední... [kde] dýše opravdu svěžest raného života národního, jež nepo-

třebuje symbolických výkladů úpravy s ozvuky na Potopený zvon Hauptmannův a na některé rysy pohádek...“.⁴⁵ Ještě rázněji se klasika zastala pobouřená Marie Majerová: „Pokládáme-li však své klasiky nebo některá jejich díla za taková nedochůdčata, že musíme jejich práci převrátiti naruby, tu je raději zavřeme do zásuvky a nemluvíme o nich. Tyl jistě už zaživa dostal pro své chyby a nedostatky svůj díl od kritiků, kteří mluvili tuze zpříma (Havlíček); nyní ovšem touto novou úpravou se mu dostává ještě větších výtek.“⁴⁶ Slova uznání pro Tilleho adaptace klasických textů české dramatiky měl po letech Jindřich Vodák. V medailonu k Tilleho sedmdesátinám napsal: „nevyšla od něho bez porušení Mikovcova Záhuba rodu Přemyslovců, porušila se mu ještě více jeho pohádkovými teoriemi Tylova Tvrdohlavá žena, ale zato Kolárovu Moniku znamenitě osvěžil a povznesl přízpůsobením textu k dnešnímu vkusu a slohu. Bylo to kdysi v provedení benon/i/ské České činohry jako zjevení.“⁴⁷

Pseudonym T. Záruba, jímž Tille podepsal úpravu Tvrdohlavé ženy, už jednou použil, a sice jako autor jednoaktovky Velká hra, inscenované v lednu 1920 v kabaretu Červená sedma, kde ji ve vlastní silně kubizující výpravě režíroval Jiří Dréman s herci Mílou Pačovou, Gabrielem Hartem (ten v Uranii režíroval Kolárovu Moniku) a Ferencem Futuristou.⁴⁸ Byla to detektivka, drsná satira na nové republikánské poměry, kde „tečou miliony, špína – a krev“. Podle svědectví Eduarda Basse byla aktovka – de facto Tilleho jediná známá původní dramatická práce (nepočítáme-li dvě pohádkové hry pro maňásky) – přijata diváky příznivě.⁴⁹

Konkrétní dramaturgické impulsy vycházely občas i z Tilleho publicistiky. V Jevišti č. 41/1921 rozebral veršovanou hru belgického autora Paula Spaaka Kaatje a přidal doporučení, že je „jak stvořená pro Vinohradské divadlo“. Dramaturgickým objevem, který se mu podařilo protlačit až na jeviště, se stala hra jiného belgického dramatika, Příští Mesiáš Henriho Soumagnea. Nastudování této „metafyzické grotesky“ ohlásilo

pražské Národní divadlo na začátku sezony 1924/25 s tím, že jde o dílo „neobyčejné kvality ideové a zvláštní originality formové“.⁵⁰ Hru předcházela výtečná pověst – v Paříži ji režíroval Lugné-Poe, do češtiny ji přeložil Tille a překlad podepsal pohádkářským, už dostatečně známým pseudonymem V. Říha. Odehrává se o štědrovečerní noci v zapadlé varšavské krčmě. Hrdinovi, zbohatlému židovskému navrátilci, se v opileckých snech zjevují Paní Fantazie, Bůh-otec, Osiris a Isis, Buddha, Indický kněz, Zeus, Jupiter, Homér, Vergilius, Jahve, Alláh, Mohamed a Ježíš Kristus, kteří spolu diskutují. Přítomnost posledně jmenovaného na jevišti v málo důstojném prostředí způsobila, že se Příští Mesiáš hrál v Národním divadle jen jednou. Už premiéra 5. 1. 1925 byla ohrožena cenzurním zákazem, ale policejní ředitelství jej na poslední chvíli stáhlo. Premiéra, na kterou přijel autor, měla bouřlivý průběh: předem zjednaná klaka dávala pískotem a výkřiky najevo nesouhlas s údajnou vulgárností hry a urážkami náboženského cítění, představení se však dohrálo. Kritika⁵¹ zhodnotila drama jako mělké, začátečnické, ale ocenila nápaditou režii Karla Dostala a herce (V. Vydru, E. Vrchlickou, E. Kohouta aj.), které hra zjevně bavila. S poukazem na nepokoje v hledišti o premiéře obnovilo policejní ředitelství zákaz a už ho neodvolalo. Ředitelství Národního divadla protestovalo, obhajovalo v dopise Zemské politické správě v Praze z 8. 1. vážné umělecké záměry autora⁵² a upozorňovalo na hrozící ztrátu 100.000 Kč, nebude-li inscenace reprízována. V tisku se po celý leden a ještě v únoru přetřásaly otázky umělecké svobody, mravnosti a cenzury, připomínala se i starší Hilarova inscenace Lerberghova Pana na Vinohradech s nahými herečkami (šéf činohry ND Hilar se v době aféry kolem Příštího Mesiáše zotavoval po těžkém záchvatu mrtvice). Zvláště bojovné hlasy s otevřenými antisemitskými výpady zaznívaly z katolického Čecha, Lidových listů a Pražského večerníku. Právo lidu tisklo na několik pokračování k případu anketu, v Lidovém domě a v Národním domě na Vinohradech proběhly – bez Tilleho účasti – dva diskusní

večery. Po neveřejném dopoledním představení Příštího Mesiáše pro cenzurní radu 21. 1. 1925 policejní ředitelství v Praze další uvádění zakázalo s definitivní platností. Příští Mesiáš se už – ani nikdy později – na českém jevišti neobjevil. Zůstalo knižní vydání, jež zaštitila tři velká jména české kultury: F. X. Salda jako autor předmluvy, Václav Tille jako překladatel a Otokar Fischer, jenž z polemických hlasů v českém tisku sestavil doslov.

Václav Tille napsal tři knihy s divadelní tematikou. Do Divadelních vzpomínek vybral v padesátém roce svého života to, co z článků publikovaných do té doby ve Volných směrech, Lumíru, Přehledu, Národních listech a jinde považoval za bilanční ukončení jedné životní etapy. Knihu s obálkou vyzdobenou secesně tvarovanou hereckou tváří, jako by sem přenesenou z Volných směrů, podepsal ne svým jménem, ale časopiseckou šifrou T.⁵³ U Tilleho krok nijak překvapivý – jen málo svých časopiseckých příspěvků signoval jménem a jen zcela výjimečně celým jménem Václav Tille. Čtenář věděl, kdo je autorem Divadelních vzpomínek, a současně musel vzít na vědomí, že důležitější než autor jsou v jeho knize Eduard Vojan, Hana Kvapilová a celá ta plejáda velkých osobností francouzského, německého, ruského, italského a japonského divadla. A režisér František Zavřel, do něhož Tille vkládal tak velké naděje a kterému vyhradil závěrečnou, nejdelsí kapitulu. Jeden z pěti zavřelovských článků, z nichž je kapitola poskládána, vyšel původně v novinách s připojenou zprávou berlínského korespondenta o průběhu inscenace Wedekindovy Lulu ve Švandově divadle. Tille ji pochopitelně do své knihy nezařadil, ale ona zpráva si zaslouží být zachována a opakována jako ojedinělé svědectví o šanci, kterou divadlo v Praze mělo ještě v dubnu 1914 (kdy se Lulu ve Švandově divadle hrála). Neznámý zpravodaj telegrafoval do Berlína: „Bylo to poprvé, kdy Němci a Češi seděli společně v pražském divadle a stejné poctivé nadšení u zástupců obou národností bylo silnější než zavlilý národnostní spor. Češi slavili německého básníka

a potlesk Němců platil českým hercům. Byla prokázána nejen naděje, ale i možnost pokusu o národnostní dorozumění lidí ducha v Praze...“⁵⁴ Divadelní vzpomínky vyšly s datací 1917, ale ke čtenářům se dostaly až počátkem následujícího roku. Ohlas v kritice nebyl velký. F. X. Šalda je přivítal jako knihu, „která má vlastnosti jemného i vášnivého milovníka divadelního z významné doby přechodné: svěží pud zvědavosti, podnikavou odvahu nového, uměleckou opravdovost a vroucnost“.⁵⁵

Tak jako Divadelní vzpomínky v pravém slova smyslu „vzpomínkami“ nebyly, ani kniha Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu (1935) neodpovídala názvově tak úplně obsahu – „vzpomínky“ by se v tomto případě hodily víc. Ale kniha byla autorovi zadána jako pokračovací (5.) díl reprezentačního historického projektu Dějiny Národního divadla, zaměřeného k jubilejnímu 50. roku této scény. Na rozdíl od Otokara Fischera, který zpracoval předchozí díl (Činohra Národního divadla do roku 1900), připadlo Tillemu období, které jako divák zažil a jako kritik spoluvytvářel. Ze svých kritik v Přehledu, Dnu a Národních listů také vydatně čerpal, což mu pak všichni recenzenti vyčítali. Citoval ale rovněž z kritik kolegů, zejména Jindřicha Vodáka z Času a F. V. Krejčího z Rozhledů. Kniha nemá poznámkový aparát (ten nemá ani Fischerův svazek), ale uvádí (relativně) přesná data premiér i citovaných kritik. Od zpracovávaného období dělil autora už odstup celé jedné generace, což představovalo v tomto případě zásadní předěl, proměnu stylu – divadla i života. Jako hlavní znaky éry Jaroslava Kvapila v Národním divadle definoval Tille „novou tvořivost režie a nové hodnocení hereckého výrazu na jevišti. Autoři ustupují jako tvůrci scény do pozadí, vlády se ujímá režisér jako samostatný tvůrce scény, který si podrobuje autory i herce, vytváří nové vztahy mezi osobami na jevišti, nové hodnoty scénického obrazu a nový vztah mezi hercem a scenerií. [...] Divadlo stává se především divadlem.“⁵⁶ Vzápětí však se do Tilleho úvah vkrádají obavy, kam takový vývoj k absolutnímu perfekcionismu dospěje: „Tato

samostatná tvůrčí činnost režisérská skrývá v sobě ovšem zárodek nebezpečí, jenž se rozrůstá, čím skvěleji se uplatňuje režisérská tvořivost, a jeho vlivy jsou znatelný již v době, kdy Reinhardtem, Moskevskými, Ďagilevovým Ruským baletem, Bakstovými inscenacemi scénický obraz vykvétá v nejskvělejší květy.“⁵⁷ Obsáhlou pasáž⁵⁸ věnoval Tille opět režiséru Zavřelovi, který v Národním divadle režíroval jen jednou (a ještě jako host) a jehož vliv se prosadil až v následujícím Hilarově období. Monografie se setkala s chladným přijetím, kritika jí vyčetla „soupisovost“ a metodologickou nejasnost. Miloši Hlávkoovi se jevila „málo vědecká“, ocenil však alespoň „oprotěnost od všeho ideologického a slovního balastu“⁵⁹, Miroslav Rutte ji naprosto ztrhal včetně výběru snímků, Tilleho přístup označil za „téměř diletantský“.⁶⁰

Literárně nejzdařilejší, žánrově nejčistší, ze tří Tilleho divadelních knih byla ta prostřední – reportážní zápisky Moskva v listopadu (1929) vzniklé na nakladatelskou pobídku O. Štorcha-Mariena. Novinářskou zkušeností vypěstovaná stylistická lehkost se spojila s odbornou divadelní erudicí a dala vzniknout knížce schopné i po letech zaujmout širší čtenářskou obec. Kritika ji kladla nejvýš z těch, jež u nás v tom roce o sovětském Rusku vyšly⁶¹: „Je to kniha psaná nejvyrovnanějším slohem“ (B. Václavek)⁶², „Z žádného jiného cestopisu neb odborné knihy o Rusku jsem neměl nikdy tak jasné představy, co je to vlastně nové ruské divadlo“ (M. Hlávka)⁶³, „Moskva v listopadu je kniha správného vidění“ (J. Weil)⁶⁴. „Když opět a opět vypravuje na mnoha stránkách obsahy a scénické provedení her, jež viděl v moskevských divadlech, nebo když probírá takřka číslo za číslem celý katalog divadelního muzea, mohlo by to opravdu někde až unavovat svým prodléváním, kdyby každou chvíli nevyšlehl nějaký záblesk nové zajímavosti. Tady lze se přesvědčit, co je to pragmatičnost, starost o poučení, zpravodajská služba a svědomitost!“, shrnul v Českém slovu Jindřich Vodák.⁶⁵ Jiného mínění byl Ladislav Štoll, jemuž jako marxistovi chyběl „světonázor“. Jak zdůraznil, „pečlivá a poučná faktografie“,

mylně vydávaná za „objektivitu“, nemůže nahradit „světonázor“, který jediné „dává smysl jednotlivostem a určuje směr člověkovu jednání“.⁶⁶

V Moskvě v listopadu Tille podrobně popsal dvě Mejercholdovy inscenace (Ostrovského *Les a agitku o „sblížení města s venkovem“* Okno do vsi), přednášku Sergeje Ejzenštejna o filmu (chce „totéž co Mejerchod v divadle, odstranit rampu nebo, jiným slovem, zrušit divadelní kouzlo...“), zkoušku na inscenaci slavnostní hry z dějin Francouzské revoluce (o „prvním komunistovi“ Babeufovi) u režiséra Tairova, inscenaci Suchovo-Kobylinova *Procesu* v MCHAT I. s Michaiilem Čechovem v roli Muromského („V podání Uměleckého divadla změnila se předválečná satira v strašný obraz společenského rozkladu“), inscenaci protikolonialistické agitky v jidiš v Židovském divadle v režii Granovského a pietně udržované Vachtangovovo nastudování Gozziho *Princezny Turandot* z roku 1922 ve stylu komedie dell'arte. Divadlem svého druhu byly pro Tilleho ovšem i různé společenské akce-obřady, jimiž hostitelská strana nešetřila. Skvěle popsal například řečnický výkon Henriho Barbussea, rétora-profesionála, na úvodním „seznamovacím“ večírku nebo masové shromáždění k 10. výročí bolševické revoluce na Rudém náměstí. S přesností filmového dokumentaristy zachytil detaily: „Vpředu sedí Klára Zetkinová, s kožešinovou čapkou na šedých vlasech. Je jí šestaosmdesát let, má žlutou, svraskalou pleť, zapadlá ústa s tenkými rty, ale velmi jasné černé oči pronikavě hledící, živé, rychlé pohyby a oživenou tvář, když se hbitě obrací k mužům, stojícím za jejím sedadlem. Bucharin je těsně za ní opřen o kout zábradlí. Má tmavou rubašku s pasem a s přezkou, přes ni tmavý kožený kabát. Jeho svěží drobný obličej s růžovými tvářemi a úzkou plavou brádkou vyzívá přátelivě zpod placaté čepice se štítkem a jeho malé bystré oči mají velmi inteligentní výraz. Za ním stojí Stalin v tmavém šatu z uniformové látky a s vojenskou plochou čepicí, obličej má ostré rysy, tmavé velké oči hledí přísně; je na něm znát kavkazský původ.“ Tilleho

vášeň pro knihy, historii a systematický výzkum museli uspokojit moskevští „bukinisté“ (nabízeli předražené předválečné knihy a levné nové, mezi nimi i právě vydané Stanislavského memoáry „se slevou dvou rublů“) a návštěvy několika muzeí, z nichž divadelnímu Bachrušínovu vyhradil v knize celých třináct stran. A nebyl by to Tille, kdyby kriticky nesrovnával: „Kolik rukopisů zbylo v našem divadelním archivu z doby před Národním?“⁶⁷

Pamětníci, Tilleho žáci, se shodovali, že byl obrovský rozdíl mezi tím, co jejich učitel při různých příležitostech ať už veřejně, na akademické půdě, nebo soukromě – převážně improvizovaně – o divadle pronášel, a tím, co o divadle napsal.⁶⁸ Oceňovali jeho řečnické výkony za katedrou a improvizací schopnosti a litovali, že nebyla po ruce pokročilejší fonografická technika, jež by tyto kvality zachytila pro budoucnost. Co přednášel Tille o divadle posluchačům na univerzitě se můžeme jen zprostředkovaně domýšlet. V jeho literární pozůstalosti se dochovaly strojopisy několika přednášek⁶⁹, ale jsou to spíše koncepty, osnovy spatra pronesených přednášek. Pouze jediná z nich dostala tištěnou podobu (*Ruské divadlo*) a je zařazena do tohoto výběru.

Oddělení pro studium divadla na katedře srovnávacích dějin literatur na Karlově univerzitě otevřel Václav Tille v zimním semestru 1929. Nebyla to úplná novinka. Seminární cvičení s divadelní tematikou probíhala už od počátku dvacátých let v rámci výuky srovnávacích literárních dějin: buď s označením „knihy o divadle“, nebo „nárys současného divadla západoevropského“.⁷⁰ Oficiálně se nový seminář nazýval „seminář pro srovnávací studium dramatické literatury a její inscenace“ a měl být podle Václava Sommera „jen počátkem akce pro zřízení samostatného divadelního institutu, ve kterém chtěl profesor Tille pracovat i po skončení svých univerzitních čtení, k němuž mělo letos dojít. Před 5–6 lety byla myšlenka zřízení divadelního institutu již tak blízko uskutečnění, že byly už vypracovány stavitelem, který prováděl tehdy adapta-

ci budovy rektorátu univerzitního v Celetné ulici, podrobné plány zařízení sedmi místností podle projektu prof. Tille: velká přednášková síň s pokusnou scénou a promítací stěnou, místnost pro divadelní knihovnu, jiná pro sbírky obrazů, fotografií a maket, jiná pro filmotéku a diskotéku, pracovna pro členy, pracovna ředitele a pracovna asistenta. Od tohoto projektu, který názorně ilustruje Tilleho pojetí divadelně vědecké práce, ustoupilo se v poslední chvíli ve prospěch požadavků německé univerzity – k velké lítosti profesora Tilleho.⁷¹ Seminář se odbyval dvouhodinové v týdnu v učebně ve Velešlavínově ulici a s mateřskou katedrou sdílel knihovnu, kterou Tille budoval s představou jejího pozdějšího osamostatnění.⁷² Podle svědectví pamětníků navštěvovali divadelní seminář v hojném počtu i posluchači jiných oborů a lidé neakademictí – divadelní praktici. (Situace se zopakuje o dvacet let později, za působení Jana Mukařovského na filozofické fakultě.) Například Voskovec a Werich v době, kdy chystali hru *Osel a stín*, přišli se do Tilleho semináře poradit o antických rekvizitách, jak po letech vzpomínala jedna z tehdejších studentek.⁷³ Náměty referátů si studenti volili sami. Důležitější než referáty samotné byly diskuse o nich, otevřené i nejvzdálenějším tématům. Mistrem „odboček“ nazval Tilleho František Kovárna⁷⁴, a bude to patrně nejpřiléhavější charakteristika Václava Tilleho – pedagoga.

O divadle přednášel Tille i mimo univerzitu. Krátce po návratu z Moskvy se přednáškou *Divadelní kouzlo* zapojil 22. 11. 1927 do cyklu Masarykova lidovému ústavu o moderním divadle. Miloš Hlávka si odtud zapsal výrok, nepochybně související s Tilleho čerstvými zážitky z divadelní Moskvy: „Divadlo musí být i u nás útočné, to jediné je ještě může zachránit.“⁷⁵ Veřejně přístupné byly Tilleho výklady o současném divadle v rámci univerzitních extenzí v zimním semestru 1929. Probíhaly v úterní podvečery v Břehové 5 a výtah z hlavních tezí otiskl v několika člancích Venkov. Z úvodní přednášky si autor článku (F. Černovský) například vypsál: „Antic-

ké divadlo... je pro nás mrtvé. Nemluví k nám, protože u nás zůstává jen text. Není hudba, dojem krásného přednesu, rytmus a tanec. Vše, co dnes dosahuje jen černošský jazz synkopií a tempem.“⁷⁶ V dalších přednáškách probíral Tille, podle téhož autora⁷⁷, problém happy endu v současných hrách, katarzi u Ibsena, styl Stanislavského („nejpozoruhodnější je vyhrávání pauz“), ruské avantgardní režiséry, Reinhardta a současné francouzské režiséry.

Pedagogickou činností na univerzitě, směřující k osamostatnění dějin a teorie divadla jako plnohodnotného vědního oboru, vyvrcholilo působení Václava Tilleho v českém divadle. Sem přesunul hlavní těžiště, jako by pozoroval, že jeho novinářská publicistika, provozovaná v neztenčené míře dál (v *Prager Presse* a nově v *Literárních novinách*), se vyčerpává ze své podstaty. Rozhodně v ní přibýlo skeptických akcentů. Na otázku *Světozoru*, jak se mu jeví současné české divadlo, odpověděl: „Představa, že divadlo – alespoň divadlo oficiální a subvencované – má být vyvrcholením národní kultury a vést národního ducha, se dnes nesplňuje. Dnešní obecnost měří hodnotu divadla zábavou, kterou poskytuje, ne ideami, které ztělesňuje. Je třeba hledat režiséra, který by dovedl zabavit dnešní obecnost a přitom stvořit na jevišti ideál, úměrný duchu nové doby. Anebo autora, jenž by dovedl obecnostu vnutit dokonalé dílo. Ostatně je otázka, jestli dnešní forma divadla není veteš, která naprosto se už nehodí do nového života.“⁷⁸

Ten, který věděl, jak se v průběhu tisíciletých dějin divadla stěhovalo „divadelní kouzlo“, jak měnilo nositele, ale vždy v nějaké formě fungovalo, jako by najednou v této věci znejistěl. Ne náhodou se Tille čím dál častěji při hledání nového „divadelního kouzla“ dostával za hranice divadla, i za hranice evropských kulturních okruhů. Kouzlo nacházel v Thákuřově recitaci, již rozuměli i ti, kdož neznali básníkův jazyk, prožil je v pařížském kinu při sledování cestopisného snímku s „živou“ účastí tibetských kněží-hudebníků (*Everest*, Venkov, 17. 3. 1925).⁷⁹

V posledním desetiletí své divadelně kritické činnosti rozšířil Tille záběr o avantgardní scény profilující se polemicky k oficiálnímu divadlu. Z nich se jeho největší přízní těšilo Osvobozené divadlo. Kromě Vest Pocket Revue a čtvrté hry V+W Gorila ex machina referoval Tille v Prager Presse o všech premiérách V+W, až do Nebe na zemi z podzimu 1936. Články evokují atmosféru Osvobozeného divadla, jeho jedinečnost spočívající v součinnosti hlediště a jeviště. (Publikum a jeviště byly „na jedné lodi“, píše v jednom z těchto článků.) Je pravda, že v takových chvílích se projevoval víc jako „součinný“ divák než kritik, což mu někteří vyčítali.⁸⁰

Navštívit divadelní představení znamenalo pro Tilleho víc než jen zhlédnout a zhodnotit dramatické dílo a jeho jevištní provedení. Zahrnoval do svého vnímání i dojem z divadelního sálu, architektury budovy, z prostor určených k občerstvení, společenské konverzaci, atd. Otevřenost všem těmto počátkům, vědomí společného a neopakovatelného sdílení divadelního zážitku s ostatními, chápání divadla jako jevu nejen estetického, ale i sociologického, byly u kritika Tilleho silnější než u jeho kolegů.

Celá téměř půlstoletá divadelněkritická dráha Václava Tilleho je zrcadlem permanentního střetávání tvůrčího a komerčního pojetí divadla, „divadla jako umění“ a „divadla jako obchodu“. Uvědomoval si nutnost koexistence obou těchto principů v rámci rozumně nastaveného systému. S čím se však ale odmítal smířovat, bylo zaměňování odborné divadelní kritiky a novinového „recenzentství“, jež není ničím jiným než skrytou reklamou. Proti němu vystupoval vehementně po celou dobu, co o divadle psal. Varoval před neschopností nebo i neochotou novinových redakcí čelit „marketingovým“ tlakům divadel: „Tato placená a někdy bohužel i neplacená reklama, která se dere do uměleckých rubrik denních listů a svým neomaleným, chvástavým slohem útočí bezohledně na dobrý vkus obecnosti a je skutečným nebezpečím, mate nejzákladnější pojmy, znehodnocuje všechnu úsudek a kupuje si prostě laci-

no to, co opravdová kritika výkonům, reklamou chváleným, odpírá.“⁸¹

Do konce života nepřestal Tille apelovat – naposledy článkem Optimism – pesimism – na „vážnost“ divadla, to jest na jeho „opravdovost“, na profesionalitu přístupu k divadelnímu umění, bez ohledu na jeho druh. Tím, že opakovaně a pro někoho možná až úmorně vytahoval z minulosti divadlo starých Reků, středověká mysteria, Shakespeara a Molièra, a stavěl je na oči současníkům jako vzor, sloužil vlastně přítomnosti. Není vyloučeno, že „tilleovské“ injekce divadelněhistorického myšlení mohou prospět i dnešnímu divadlu.

Poznámky

- 1 F. X. Šalda, Václav Tille. Kmen 1, 1917/18, č. 2, 22. 2. 1917, s. 8-9 → FXŠ, Kritické projevy 10. 1917-1918. Čs. spisovatel 1957, s. 95-99.
- 2 Od r. 1889 do r. 1907 prošel Tille v pražské Univerzitní knihovně, s krátkou přestávkou v Olomouci, funkcemi: volontér, praktikant, definitivní amanuensis, skriptor a kustod.
- 3 O Tilleho studiích na Karlo-Ferdinandově univerzitě a následné akademické kariéře podrobně D. Blümllová, Formování osobnosti Václava Tilleho – podněty a inspirace. In: Acta Universitatis Carolinae. Historia UC Pragensis 30, 1990, Fasc. 2, s. 57-79.
- 4 Národní listy 18. 11. 1904.
- 5 V literární pozůstalosti se nachází výstřižek (blíže neurčený, zřejmě z Národních listů) článku O českém šermu. Podává V. Tille. (Z přednášky na společenském večeru Českého šermířského klubu v Hotelu Central 6. dubna v Praze.)
- 6 Panorama 15, 1937, č. 7, 1. 9., s. 196-197.
- 7 V Národních listech 26. 5. 1911 vyšel na sportovní straně Tilleho obsáhlý erudovaný referát ze 17. mezinárodního tenisového turnaje ČLTK.
- 8 Přímou se nabízí v této souvislosti uvést, že jediný (!) novinový článek k Tilleho jubileím v roce 2007, otištěný ještě k tomu v regionálním periodiku, byl nadepsán titulkem Tille miloval les, psy a šermování (Táborský deník 28. 6. 2007).
- 9 Z glosy v Lumíru 3. 5. 1901, v níž Tille předpověděl rozhodující, syntetizující funkci režiséra v divadle příštích let, čerpal O. Fischer v historické studii Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním a Městském (in: Československá vlastivěda 8. Umění. Praha, Sfinx 1935, s. 374-375). Odvolával se na ni také E. Turnovský ve studii Jiráskův Jan Hus, in: Listy z dějin českého divadla 1. Praha, Orbis 1954, s. 63-141.

- 10 Tilleho esej ve Volných směrech je s recenzemi v Meziaktí Národního divadla (2, 1901/02, č. 13, s. 123 a 224) a Divadelních listech (3, 1902, č. 6, 20. 2., s. 164–166, autorka O. Fastrová) veškerým českým ohlasem vystoupení japonského souboru v Praze. Národní listy o události nereferovaly – hostování se uskutečnilo v Neues deutsches Theater.
- 11 První tři studie se staly součástí Tilleho knihy Divadelní vzpomínky, studii o Faustovi z Přehledu přetiskujeme v tomto výboru (s. 22–31).
- 12 Například scéna čarodějné kuchyně v Kvapilově inscenaci Fausta připomněla Tillemu scénu z inscenace Čerta a Káči. Viz referát v Přehledu 9. 11. 1906; zde na s. 26.
- 13 Nová divadelní režie. Národní listy 46, 1906, č. 219, 10. 8., s. 6.
- 14 Přehled 4, 1905/06, č. 51, 14. 9. 1906, s. 883. – W. Perzyński, Lehkomyslná sestra.
- 15 Právo lidu 21.12. 1905, cit. dle F. Černý, Hana Kvapilová. Praha, Orbis 1960, s. 248.
- 16 Přehled 4, 1905/06, č. 14, 30. 12. 1905.
- 17 T., Divadelní vzpomínky (1917), s. 33–35.
- 18 Přehled 4, 1905/06, č. 7, 11. 11. 1905, s. 143.
- 19 Národní listy 54, 1914, č. 19, 20. 1.
- 20 Den 2, 1908, č. 348, 17. 12.
- 21 T., Divadelní vzpomínky (1917), s. 104.
- 22 T., Divadelní vzpomínky (1917), s. 108–109.
- 23 Vše citováno z: Konvolut dokladů (11 ks.) Jak jsem odešel z Národních uspořádání V. Tillem. S úvodní strojopisnou poznámkou V. Vostřebalové. LA PNP, fond Tille, č. inv. 307/39.
- 24 O. Fischer, Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním a Městském. In: Československá vlastivěda 8. Umění. Praha, Sfinx 1935, s. 413.
- 25 Poznámka pro čtenáře časopisu Scéna: šifru T. zde používal kritik E. Taussig.
- 26 Právě k této recenzi, či spíše studii, se nedávno vrátil J. Vostrý ve 2. části své studie Od podívané ke scénickému obrazu. Italský vynález scénografie a směry evropského divadla (Disk č. 3, březen 2003, s. 33).
- 27 L. Linhart tuto esej, neznámo proč, do svého filmografického výboru nezařadil.
- 28 Prager Presse 4, 1924, č. 148, 29. 5., s. 8.
- 29 Prager Presse 2, 1922, č. 7, 7. 1., s. 5 – citováno z přeloženého úryvku, in: Jevišťe 3, 1922, č. 2, 12. 1. 1922, s. 28.
- 30 Vzpomínky na Štefánika. Venkov 14, 1919, č. 107, 7. 5., s. 1–3 → in: Národní hrdina generál Dr. M. R. Štefánik. České Budějovice, Svátek 1919, s. 27–34. – V Literárních novinách 9, 1936/37, č. 9, 16. 1. 1937, s. 1 byla otištěna Tilleho fotografie Štefánika s popiskem „Milan Rastislav Štefánik v svém bytě v Paříži, Rue des Écoles 6, v létě roku 1912“.
- 31 Masaryk jako profesor. Venkov č. 57, 7. 3. 1920, s. 7–8.
- 32 Podepsán K. H. Hilar, dramaturg Městského divadla Král. Vinohradů, Karlovy Vary, 23. 12. 1914.
- 33 LA PNP, fond Tille, 6/J/15.

- 34 V ručně psané poznámce na okraji výstřížku referátu o premiéře Světa za mřížemi v Osvobozeném divadle, Prager Presse 26. 1. 1933.
- 35 V druhém dílu svých vzpomínek Ohňostroj (1969) O. Štorch-Mariem nezapomenutelně zvětšil Tilleho jako návštěvníka koncertu J. Bakerové v pražské Lucerně a zaznamenal dvě Tillem s oblibou vyprávěné židovské anekdoty.
- 36 Zvláštní je, že ač si Tille s nakladatelem Štorchem-Mariem dokonale rozuměl, do jeho ambiciózního edičního projektu, sborníku Nové české divadlo, redigovaného J. Kodíčkem a M. Ruttem, nepříspěl ničím.
- 37 Škoda, že z amerických reportáží publikovaných v letech 1925–29 ve Venkovu nevznikla kniha. „Červenec v New Yorku“ mohl být stejně dobrá kniha jako Moskva v listopadu, ne-li lepší.
- 38 V. T., Moskva v listopadu (1929), s. 212.
- 39 Pomíjím spolupráci s londýnským časopisem The Athenaeum, pro nějž Tille v letech 1892–1904 vypracovával celoroční přehledy novinek české literatury včetně dramatické. Odkazuje na ně O. Fischer na dvou místech knihy Činohra ND do roku 1900 (1933, s. 191 a 236).
- 40 Lidové noviny 38, 1930, č. 174, 5. 4., s. 9.
- 41 Národní listy 52, 1917, č. 334, 5. 12., s. 4.
- 42 Národní listy 62, 1922, č. 68, 9. 10., s. 4–5; podepsáno Ot. F.
- 43 Rudé právo 3, 1922, č. 58, 9. 3., s. 7–8; podepsáno M. M.
- 44 Tribuna 4, 1922, č. 242, 15. 10., s. 5.
- 45 Tamtéž.
- 46 Rudé právo 3, 1922, č. 243, 17. 10., s. 7; podepsáno M. M.
- 47 České slovo 29, 1937, č. 41, 17. 2., s. 10; podepsáno jv.
- 48 Pseudonym T. Záruba je v knižním vydání hry z roku 1920 rozšířen na Tomáš Záruba, v této podobě jej převzali i editoři J. Kotek a J. Kazda v antologii Smích Červené sedmy (Čs. spisovatel 1981, s. 219). V dopise E. Basse V. Tillemu z 19. 1. 1920 (viz níže citovaná kniha E. B. Moje kronika) však zní pseudonym Tadeáš Záruba. K dovršení zmatku Jiří Červený ve vzpomínkové knize Červená sedma (Orbis 1959, s. 211) označil pseudonymního autora aktovky Velká hra (na jiném místě Velký případ) jménem V. Záruba. Tuto podobu pseudonymu (i s druhým názvem jako podnázvem hry) převzal 4. díl Dějin českého divadla (Academia 1983, s. 50).
- 49 E. Bass, Moje kronika, Čs. spisovatel 1985, s. 146.
- 50 Národní a Stavovské divadlo 2, 1924/25, č. 14, 28. 11. 1924.
- 51 Např. M. Rutte, Národní listy 65, 1925, č. 7, 7. 1., s. 5.
- 52 Sofistikovaná obhajoba titulu stojí za ocitování: „[dílo vyjadřuje] patetickým stylem bolest doby religiozního mýtu zbavené a tudíž beznáboženské, vroucí kolektivní touhu lidstva po novém náboženství a tragikomiku všech těch nových mesiášů, kteří přicházejí k poznání nutnosti nového náboženství, aniž mají nový náboženský obsah, v nichž funguje jen jaksi naprázdno potřeba náboženská, takže každým novým činem vlastně potvrzují náboženství stávající [...]“ Citováno z dopisu Ředitelství českého zemského a Národního divadla, č. j. 111/25.
- 53 Podobně o jedenáct let později Karel Čapek signoval 1. díl Hovorů s T. G. Masarykem šifrou K. Č.

- 54 Národní listy 54, 1914, č. 108, 21. 4., s. 2–3.
 55 Kmen 1, 1917/18, č. 51, 31.1. 1918, s. 7 → FXŠ, Kritické projevy 10. 1917–1918, Čs. spisovatel 1957, s. 468.
 56 V. T., Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu (1935), s. 109–110.
 57 Tamtéž.
 58 Cit. dílo, s. 89–107.
 59 Literární noviny 8, 1935/36, č. 12, 28. 2. 1936, s. 4.
 60 M. Rutte, 20 kázání o divadle (Fr. Borový 1940), kap. Dějiny, jež nejsou dějinami, s. 51.
 61 Nebylo jich právě málo: G. Duhamel, Cesta do Moskvy; Z. Fierlinger, Sovětské Rusko na nové dráze; E. E. Kisch, Caři, popi, bolševici; J. Kopta, Cesta do Moskvy; J. E. Šrom, V říši Stalinově; K. Velemínský, Rusko včera a dnes.
 62 ReD 3, 1929/31, č. 4, [leden 1930], s. 114–115.
 63 Studentský časopis 9, 1929/30, č. 7, 5. 3. 1930.
 64 Rozpravy Aventina 5, 1929/30, č. 11, [prosinec 1929], s. 124–125.
 65 České slovo 21, 1929, č. 299, 22.12., s. 7.
 66 Tvorba 7, 1932, č. 16, 21. 4., s. 253–254.
 67 Zajímavé je, že spisovatel–legionář Josef Kopta, který se s Tillem, Nejedlým a Vančurou zájezdu do Moskvy v listopadu 1927 na pozvání ruské Vše-svazové společnosti pro kulturní styky s cizinou rovněž účastnil, popsal své zážitky podobným stylem jako Tille. Jeho kniha Cesta do Moskvy, vydaná o něco dřív (Čin 1928), je učleněna podobně jako Tilleho Moskva v listopadu: má kapitoly Co jsme viděli 7. listopadu, Vězení, ach vězení..., Obrazárny, malíři a lid, Tairov u dělníků, Dělníci u Tairova, Mejercholdovo Okno do vsi, Československé legie v Muzeu revoluce, ad. Koptova kniha, na rozdíl od Tilleho, nezbudila ani ten nejmenší zájem teatrologů.
 68 „...znal, jak jiskří víno ducha, jež však, bezprostředně a ostře svítit v přímé rozpravě, jako by pak leckdy pohasínalo cestou projevu písemného, zdušeno na ní autorovým relativismem“, konstatoval básnický v Tilleho nekrologu A. M. Píša (Právo lidu 46, 1937, č. 151, 29. 6., s. 4), „Do jakého to zakletí vstupoval Václav Tille, jak jen vzal pero do ruky“, posteskl si dvacet let po jeho smrti v Lidové demokracii M. Novotný, autor dodatků k Tilleho monografii o Boženě Němcové (LD 13, 1957, č. 42, 17. 2., s. 5).
 69 Strojopisné přednášky v LA PNP mají názvy: Belgické divadlo /4 listy/, Divadelní herec, film a divadlo /4 listy/, Divadlo a film /1934, 3 listy/, Divadlo americké /10 listů/, Divadlo německé /4 listy/, Ruské divadlo /1932, 14 listů/.
 70 J. Träger, Václav Tille, náš první divadelní vědec. Plamen 9, 1967, č. 8, srpen, s. 59.
 71 V. Sommer, Divadelní odkaz profesora Tille, Listy pro umění a kritiku 5, 1937, září, s. 355–356.
 72 Cit. článek, s. 356.
 73 A. Pospíšilová, Syn věku rozumu. Dějiny a současnost č. 6/1967, s. 18–21.
 74 F. Kovárna, Václav Tille na univerzitě, Literární noviny 9, 1936/37, č. 20, 24. 7. 1937, s. 1–2.
 75 V článku O moderní divadlo (Host 7, 1927/28, č. 4 [leden 1928], s. 127–128) podal M. Hlávka přehled celého přednáškového cyklu. Tilleho přednášce

- Divadelní kouzlo předcházela 15. 11. 1927 přednáška J. Kodíčka Proudý v současném divadle, následovali K. H. Hilar (zastoupen B. Korenem) 29. 11. přednáškou O moderní režii (Hlávka si poznamenal: „Přednáška působila vůbec dost chladně na nejčetnější návštěvnictvo“), J. Bor 6. 12. přednáškou O divadelní režii a J. Honzl 13. 12. přednáškou Básník a režisér cyklus uzavřel.
 76 Venkov 24, 1929, č. 257, 2. 11, s. 7; podepsáno fč.
 77 Venkov 24, 1929, č. 262, 8. 11, s. 6; č. 274, 22. 11., s. 6; č. 279, 28. 11., s. 6, vše podepsáno fč.
 78 Rozhovor o věcech kulturních. Světozor 34, 1934, č. 19, 10. 5., s. [1].
 79 Stojí v této souvislosti za zmínku, jaké tituly ve vánoční čtenářské anketě Lidových novin roku 1935 Tille uvedl jako nejzajímavější. Vedle francouzského překladu knihy antropologa J. Frazera Strach z mrtvých v primitivním náboženství to byl český překlad Seabrookova Ostrova černých kouzel. Tuto populární knihu o haitském kultu woodoo doporučoval ještě ve školním roce 1965/66 v historickém semináři posluchačům divadelní vědy na filozofické fakultě J. Kopecký.
 80 Např. F. Götz v medailonu k Tilleho sedmdesátinám napsal: „Tihne silně k proudům nejmladším, jež často až nekriticky vyzvedává, a nemá často dosti spravedlnosti pro ostatní divadelní umění.“ (Národní osvobození 14, 1937, č. 40, 16. 2., s. 6; podepsáno G.)
 81 Jevišťe 2, 1921, č. 51, 22. 12., s. 774; nepodepsáno.

Literatura (výběr)

- Blümllová, Dagmar: Formování osobnosti Václava Tilleho – podněty a inspirace. In: *Acta Universitatis Carolinae. Historia UC Pragensis* 30, 1990, Fasc. 2, s. 59–79.
 Brambora, Josef: V Tilleho semináři. *Divadelní noviny* 10, 1966/67, č. 13, 8. 2. 1967, s. 4–5. ■ V čísle dále na V. T. vzpomínali J. M. Kvapil, Lubomír Linhart a Jan Wenig.
 Černý, František: Svědek Václav Tille. *Tvar* 10, 1999, č. 14, 9. 9., s. 9.
 Fischer, Otokar: Václav Tille. Soupis prací prof. dr. V. Tille (s. 45–64) sestavil Josef Šup. Praha, Česká akademie věd a umění 1938. 64 s.
 Götz, František: Václav Tille. (K 70. narozeninám.) *Národní osvobození* 14, 1937, č. 40, 16. 2., s. 6; podepsáno G.
 Kovárna, František: Václav Tille na univerzitě. *Literární noviny* 9, 1936/37, č. 20, 24. 7. 1937, s. 1–2. ■ V čísle též vzpomínky Edmonda Konráda (Hovorné mlčení a Umřel soused), J. M. Kvapila (Do posledních dní činný /Návštěva u profesora Tille v pražském sanatoriu/), Miloslava Novotného (Poznámky pohrobní), Josefa Trägera (Sbohem, pane profesore; předneseno v hodinu a den pohřbu V. Tilleho 30. 6. 1937 v pražském rozhlasu).
 Lormanová, Jarmila: Hovory s Václavem Tillem. Praha, Nakladatelství ELK 1947. 61 s. (Vydáno jako novoročenka k Novému roku 1948.)

Lormanová, Jarmila: Václav Tille (1867–1937). *Časopis pro moderní filologii* 70, 1988, příl. *Philologica Pragensia* 31, č. 2, s. 1–18.

Rutte, Miroslav: Počátky moderního českého divadla a kritika. Trochu retrospektivy. *Národní listy* 69, 1929, jubilejní číslo, prosinec [21. 12.], 11. příloha k jubilejnímu číslu, s. 12–13.

Rutte, Miroslav: Prof. Václav Tille a divadlo. (Zemřel 26. t. m. ve věku 70 let.) *Národní listy* 77, 1937, č. 175, 27. 6., s. 11.

Sommer, Václav: Divadelní odkaz profesora Tille. *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, září, s. 355–356. ■ Do „tilleovské“ části čísla dále přispěli A. M. Brousil (Václav Tille divadelník), Miloš Hlávka, Jiří Ježek (Od Roncesvalles k Soumagneovi), J. M. Kvapil (Poslední seminář), Milada Marešová, Vladimír Müller (Hovory po premiéře), Josef Šup, Frank Tetauer, Josef Träger (Stařec a smrt), Jiří Weil a René Wellek (Václav Tille jako literární teoretik).

Träger, Josef: Václav Tille, náš první divadelní vědec. *Plamen* 9, 1967, č. 8, srpen, s. 59–61.

Vodák, Jindřich: S Václavem Tillem u sklenky vína. *Program D 37*, sezona 1936/37, č. 8, 31. 3. 1937, s. 235–237.

EDIČNÍ POZNÁMKY A VYSVĚTLIVKY

První, kdo přišel s myšlenkou vydat výbor z divadelní publicistiky Václava Tilleho (1867–1937), byl asi F. X. Šalda, když v roce Tilleho padesátin s uznáním přehléžel jeho dosavadní mnohostranné vědecké a umělecké dílo (Kmen 1, 1917/18, č. 2, 22. 2. 1917). V následujících letech se myšlenka výboru z „divadelního“ Tilleho znovu vracela v jubilejních rocích, nejhlasitěji v roce jeho smrti 1937. Nevyšlo však nic, i když doba podobným projektům ještě přála. Nejvíce se idea knižního výboru přiblížila k uskutečnění v roce 1947, kdy nastupovala do veřejného života agilní skupina posluchačů Tilleho divadelního semináře na pražské filozofické fakultě. Zřejmě už během okupace připravovala Věra Vostřebalová, skrytá za pseudonym Jan Vorel, výbor s názvem *O nové divadelní kouzlo*. Vybrala do něho padesát převážně časopiseckých příspěvků z let 1920–37, tedy již z poválečného období, kdy Tille zveřejňoval články o divadle hlavně v Jevišti, Prager Presse, Venkovu, Rozpravách Aventina a v Literárních novinách. Kritickou zeň z období před první světovou válkou, kterou autor sám vyhodnotil a uzavřel v knize *Divadelní vzpomínky* (1917), ponechala stranou. Výbor rozdělila do dvou oddílů; do prvního soustředila stati obecného úvahového rázu, do druhého příležitostné články spjaté s konkrétními osobnostmi nebo inscenacemi (VIZ Příloha I, s. 465). K promyšleně uspořádanému výboru napsal předmluvu (VIZ Příloha II, s. 466) předčasně zemřelý Václav Sommer (1906–1945), rozhlasový režisér a teoretik, patrně jeden z nejnadějnějších posluchačů Tilleho semináře. Knihy se ujal Josef Träger, rovněž Tilleho žák, a zařadil ji do plánu edice výtvarného odboru Umělecké besedy Divadelní perspektivy. Během roku 1947 informoval Věru Vostřebalovou v několika dopisech, zachovaných v pozůstalosti adresátky, o tom, jak pokračuje výroba knihy. V dopisu z 1. 9. 1947 si stěžoval, že paní Tilleová „znesnadňuje editorskou práci“, a oznámil zaslání obtahu ke korektuře. V dopisu z 29. 11. 1947* sdělil editorce, že dostal z tiskárny zbývající část knihy a že jí vrací „obrázky páně profesorovy a rovněž obraz Milady Marešové, jehož reprodukce bude použita v knize jako frontispice“. Anonce knihy se objevila na inzertní straně Divadelního zápisníku č. 1 z 25. 4. 1948 (s. 63), hned za tituly svazků již vydaných v edici Divadelní perspektivy (J. Kopecký, *O divadelní kritice*; J. Träger, *Dvě přednášky z války o divadle*; V. Sommer, *Divadelní dopisy z Paříže*). Inzertní ohlášku (s poznámkou V tisku) zopakoval časopis hned

* K dopisu někdo později připsal tužkou: „Kniho nevyšla, protože v únoru 1948 byla dána do stoupy.“