

racionalismem režii Dvořákových, neúměrných divákově zkušenosti, a proto neschopných plně ho zasáhnout, a mile nezávazných, spontánních, ale nedomyšlených režii Čechových. I zde bude třeba hledat v příštích sezonách cestu k syntéze náročných inscenačních postupů s mírou divákovy vnímavosti, jeho vkusu a představ, jež má právě divadlo dále formovat a rozvíjet. Má k tomu mnoho předpokladů: kromě schopných režisérů především slušný herecký soubor, na kterém se dá postavit repertoár. Vyčítám příbramské dramaturgii, že nedala dost výrazných uměleckých příležitostí mnoha svým hercům, z nichž jmenujme alespoň Miladu Davidovou, Evu Šedovou, Evu Trunečkovou, Karla Sekeru, Josefa Vondráčka, Pavla Bártla. Chtělo by se psát malé herecké portréty o zajímavé, osobité, leč jednostranné poloze kultivovaného, matematicky přesného klaunství Rudolfa Fleischera, o spontánním, dravém, ale jemném a vkusném lyrickém projevu Jana Faltýnka (rozkošný Lupino z *Dalskabátů*), o prostých a čistých výkonech Josefa Vondráčka, o vyzrávajícím a prohlubujícím se herectví Kamila Olšovského, o herecké tvárnosti mladé Evy Geislerové, citlivosti Hany Houbové (čistá a žensky životná Desdemona), o jadrnosti, ryzosti a půvabu postav Evy Trunečkové a o dalších členech souboru. Tito umělci jsou schopni vytvořit v příbramském divadle onu atmosféru „krátkého spojení“ mezi jevištěm a hledištěm, atmosféru společného zaujetí a kontaktu, pod jehož vlivem odchází divák vzrušen a zaujat, aby se znovu do divadla vracel. S talenty je ovšem třeba hospodařit a vést je: i tu má vedení příbramského divadla své dluhy vůči svým umělcům i vůči divákům. Je samozřejmé, že chyby dramaturgie, riskantní obsazování (Miroslav Zounar v roli Othella, kterého přes poctivost a snahu prostě hrát nemůže) a režijní vedení (Arnošt Borovec jako Stach v Pavlíčkově hře) promítají se do herecké práce ke škodě inscenací. Těm členům souboru, jejichž kvality byly první sezonou prověřeny, je třeba dát jasné umělecké perspektivy, bez nichž se nerodí skutečná tvorba. Toto přesné a konkrétní vědomí cíle, představa o socialistické lidovosti právě v tomto divadle a právě pro tohoto diváka – to je to nejdůležitější, co Příbramským dosud chybí.

1960

MOLIÈRE SOUČASNÝ

„Kdykoliv se divadlo v nové historické situaci rozhlíží po základních pilířích své tvorby, nemůže přejít Molièra jako klasického autora her společenské kritiky. Molière je tedy i dnes naším skutečným autorem, kterého nehrajeme z náhodné volby, ale z úcty ke klasickému odkazu, jak nás o něm poučil Lenin a jak se na naší domácí české půdě rozvíjí kultem a zveřejňováním tvorby oněch spisovatelů, kteří tvoří pevný národní vývojový kmen celé naší dnešní kulturní stavby.

Budeme-li tedy uvádět herce do studia Molièra, nepostačí jenom suché konstatování, že jde o kulturního předbojovníka pokrokové rodící se buržoazie 17. století, ale budeme muset hledat a také nalézt klíč, který sblížuje právě komedii 17. století s naší dnešní historickou situací, to znamená, že musíme rozpoznávat obdoby mezi arganovštinou *Zdravého nemocného* a mezi životem a lidmi našich dnů.“

Slova Jiřího Frejky z Režisérova proslovu ke *Zdravému nemocnému* (Molière: *Zdravý nemocný*, Osvěta Praha 1952) nutí k zamyšlení dvojím směrem: tvoří Molièrovo dílo v celé své vnitřní rozloze či aspoň v těch hrách, v nichž se paralely k dnešku nabízejí nejzřetelněji, skutečně jeden z opěrných bodů „pevného národního kmene celé naší dnešní kulturní stavby“? A jaké místo tu zaujímají dvě poslední představení, jimiž zakončila sezonu dvě přední pražská divadla: je vskutku dnešní a moderní Pleskotův *Zdravý nemocný* na jevišti Národního divadla? Je plně současný *Tartuffe* v nastudování Jaroslava Novotného v Ústředním divadle československé armády?

Nosíme jistě dříví do lesa konstatováním, že česká inscenační a překladatelská tradice Molièra je stará a bohatá, byť přirozeně mladší a chudší než naše tradice shakespearovská. Historikové českého divadla nám dluží její soustavnější prozkoumání z hlediska kulturních

potřeb formujícího se divadelního programu obrozeneckého a zejména poobrozeneckého až k ideovému východisku molièrovských inscenací Kvapilových, Hilarových a zejména Frejkových, jež bezpochyby tvoří základ i páteř naší moderní interpretační molièrovské tradice a mnohde i můstek k dnešním inscenačním postupům. Jejich úlohu nemůžeme a nechceme suplovat výčtem molièrovských inscenací od německy hraných komedií „nach dem Molière“ přes *Šibalství Scapino* a *Směšné preciózky* ve Šporkově divadle na Poříčí z roku 1718, k prvnímu českému *Donu Žuánovi* v Divadle v Růžodole z roku 1789, *Bezděčnému lékaři* ve volném překladu M. J. Sychry ve Stávovském divadle z roku 1828, přes první významnou etapu i skutečný počátek českého Molièra na naší první samostatné scéně, Prozatímním divadle, přes celou plejádu Molièrových překladatelů z konce minulého a počátku našeho století až k dobře známému Frejkovu *Cirkusu Dandin*, jedné z prvních inscenací Osvobozeného divadla ještě na zkušební scéně, a Hilarovu *Donu Juanovi* v Jelínkově překladu v Městském divadle na Vinohradech. Jmenujeme jen tato představení za mnohá, stejně významná, jimiž se úzký pramének molièrovských počátků rozlévá v široké řečiště, do něhož ústí mnohdy překvapivě výrazně představa modernosti divadelní generace – první konstruktivistická scéna u nás, vytvořená Antonínem Heythumem, je spjata právě s Frejkovou artisticko-lyrickou klauniádou, v níž se změnil Molièrův *George Dandin* ve Frejkově *Cirkusu Dandin*.

Chybí-li právě ona historická analýza naší molièrovské tradice, je tím těžší odpovědět na otázku, kterou jsme položili v čelo této úvahy. Odvážíme-li se přesto tvrzení, že v patnácti poválečných letech dějin našeho socialistického divadla netvoří Molière jeden z nedílných základů „vývojového kmene celé naší dnešní kulturní stavby“, pak nemáme jistě na mysli statistický výčet pražských i mimopražských molièrovských inscenací (který by naopak svědčil proti tomuto názoru), ale spíše ducha těchto inscenací, jejich společenský dopad. Je jistě pravda, že i Molière dopltil na rozpačité vztahy ke klasice v prvních poválečných letech, plných extrémů v anachronistickém „aktualizování“ i zas „konzervování“. Zjednodušujícímu didaktickému přístupu k Molièrovi jakožto k prosté ilustraci společenské problematiky jeho

doby splatila svou daň i literární historie těchto let, jež sice splnila společenskou potřebu nového ideového pohledu na Molièrovo dílo, ale při rychlém „přehodnocování“ opomněla či záměrně ponechávala stranou zkoumání umělecké specifiky Molièrovy tvůrčí metody, v níž byla popírána či obcházena klíčová otázka Molièrova vztahu ke klasicistním kánonům. Za největší, vskutku objevitelský tvůrčí čin našeho porevolučního divadla v molièrovské oblasti je možno tedy pokládat dovršení bohaté překladatelské molièrovské tradice, jež představuje čtyřdílný výbor Molièrových her, vydaný v letech 1953–1956 v SNKLHU. Jistě může být – a bývá – předmětem diskuse otázka hovorovosti či knižnosti a literárnosti Kadlecova divadelního jazyka. Avšak úkol, k němuž se v minulosti spojily síly řady významných kulturních tvůrců (po roce 1918 začíná vycházet soubor *Her J.-B. Poqueli-na-Molièra* v překladech Petra Křičky, Antonína Bernáška, Otokara Fischera, Karla Čapka, Bedřicha Fridy, Zdeňka Gintla a Hanuše Jelínka), je nyní splněn nově, vskutku moderně a pro české divadlo nejvyšší podnětně. Nestal-li se Molière živou potřebou současného divadla, jeho organickou součástí, pak důvodem jistě není nedostatek kvalitních českých textů, k nimž přibýly překlady Karla Krause. Je jim spíše trvalá nechuť nalézat Molièrovu lidovost a modernost v něčem jiném než v obecné, neklamně účinné komediálnosti, nechuť vyrovnávat se s vážnými problémy, které pramení z rozporu mezi cítěním dnešního diváka a četnými rysy Molièrovy poplatnosti klasicistické metodě, jimiž jeho dílo navenek stárne a stává se jen kusem velkolepé, leč vzdálené minulosti. Molière neprávem odstraňuje svou nelomenost, přímočarost, klasicistním schematismem i nesložitostí a harmonií, v mnohém tak protikladnou dnešnímu životnímu pocitu. Avšak klasicistická tendence k obecnosti a abstrakci má vedle tohoto rubu i svůj líc: Molièrovy zjednodušené charaktery mají platnost velkých symbolů. Čirá esence lidství v Molièrovi nesmírně ztěžuje modernímu divadelníku úkol nalézt v úzké, ale zároveň nedohledné rozloze typu jeho neopakovatelné dnešní jádro, jeho dnešní společenské podhoubí. Táž vysoká míra závislosti na úzkém historickém kontextu však je – spolu s jasnoživitostí Molièrova naturismu, který je svými filozofickými premisami blízky našemu úsilí o vidění světa a spolu s všudypřítomnou

silou jeho talentu – i zárukou ztajeného jádra jeho živé aktuálnosti. Nechceme-li věřit aforismu, podle něhož je klasika věčná, ale mrtvá, nevolejme k našim divadlům „více Molièra“, ale více dnešního Molièra. Čili: méně náhodnosti, méně odpočinkové nenáročnosti, více důvěry v životnost Molièrova díla bez kvapné a povrchní „aktualizace“, více odvahy v hledání její aktuálnosti skutečné.

Zdravý nemocný, prozaická komedie s tanci o třech dějstvích, je poslední charakterovou komedií Molièrovou. *Tartuffe*, pětiaktová hra v klasických alexandrinech, je první z „vysokých“ komedií (hautes comédies), řečeno s Boileauem, k nimž bývají počítány dva další díly „dramatické trilogie o pokrytectví“ (Brunetière), *Don Juan* a *Misanthrop* a vedle nich *Lakomec*. Boileauovo dělení Molièra na „vysokého“, klasicistického, a „nízkého“, měšťanského, je bezpochyby překonáno. Platí však obecněji jako označení velké vnitřní rozlohy i polarity, jaké nabyl u Molièra historicky dotud jednoznačný pojem „komedie“. Rozdíl mezi „vysokou“ a „nízkou“ tvorbou Molièrovou, mezi *Tartuffem* a *Zdravým nemocným*, je v různosti žánrů, jež si vynucuje rozdílnost uměleckých prostředků i jiné základní ladění her. Ač syžety mnoha Molièrových komedií jsou – kromě první vrstvy frašek – v jádru vážné až tragické, žádná z nich nepřekročila rámeček komedie: rozdíl je však v různé míře mimokomediálních prvků a v jejich podílu na žánrovém obrysu hry. Hra o potrestaném pokrytci je více dramatem než komedií; zorný úhel Molièrova pohledu na témata v jádru vážná vynutil si jiné odstíny barev, v základním tónu velmi si podobných, jinou míru stylizace ústředních charakterů, postavených na jedné dominantě, pohlcující všechny ostatní vlastnosti. Zřetelná odlišnost uměleckého uchopení „nízkých“ a „vysokých“ her nesmí však zakrýt jejich společné rysy, které například *Tartuffa* na hony vzdalují od patosu, který nám dnes zní často dutě z děl jeho současníků, a *Zdravého nemocného* od nezávaznosti půvabných, milých, leč myšlenkově nepříliš hlubokých divertissementů, jaké byly v Molièrově době obvyklou zábavou dvora i měšťanského publika: Molière je v *Tartuffovi* i *Zdravém nemocném* satirik, společenský kritik a tvůrce velkých ústředních charakterů, které mají své společenské zázemí.

Je-li téměř vyloučeno, aby se na našem jevišti objevila inscenace *Tartuffa*, která by ve jménu komediálnosti hry chtěla potlačovat její nesmírně vážný myšlenkový základ, být úsměvnou podívanou místo satirického podobenství, je tomu tak z důvodu zcela prostého: samo téma pokrytectví – a jistě ne jen pokrytectví náboženského – je dosud tak živé, že nutí hledat jeho současnou podobu, projevy a smysl i v dílech minulých epoch.

V žánrově odlišném *Zdravém nemocném* je tomu zdánlivě naopak. Vnější dějový obrys je natolik silně poplatný Molièrově době, jeho osobním názorům, soudobým divadelním konvencím i osobním životním zkušenostem Molièrovým, že se dnes zdá, jako by aktuálnost inscenace mohla být jen jaksi nepřímá – jako by dnešní smysl hry mohl být jen v prosté konfrontaci diváka s těmi problémy minulosti, jež on pokládá právem za vyřešené, překonané (satira proti lékařům), a tedy jen a jen směšné. Za hledáním ideového smyslu *Tartuffa* nesmí se však ztrácet ani ty prvky, které se satirou pojí humor a komediálnost ve zvláštní smích neopakovatelně molièrovský. Cesta nejmenšího odporu po linii čisté komediálnosti může naopak zbytečně oslabit a potlačit onu vnitřní aktuálnost *Zdravého nemocného*, skrytou za prostinkým příběhem ze starých fabliaux, za převleky z frašek a „lazzi“ komedie dell'arte. Tímto konstatováním je zhruba naznačena základní problematika Pleskotova *Zdravého nemocného* a Novotného *Tartuffa*.

Jaromír Pleskot vytvořil na jevišti Národního divadla před dvěma lety inscenaci Molièrova *Dona Juana*, jež se přes jistý chlad a akademismus vryla výrazně do paměti novým, výsostně současným výkladem, překonávajícím poslední zbytky staré barokní fabule, kterou Molière převzal s prastarým námětem. Po „vysoké“ hře volila dramaturgie logicky hru z jiné oblasti dramatikovy tvorby. Otázka, zda *Zdravý nemocný* patří právě dnes na Národní divadlo, je zodpověděna souvislostí s předchozí molièrovskou inscenací. Ta však umožňuje také měřit Pleskota Pleskotem: v míře objevitelské současnosti výkladu dvou žánrově rozdílných her. A tu je nutno konstatovat, že tentokrát jde Jaromír Pleskot cestou zcela opačnou, než jakou zvolil v přístupu k *Donu Juanovi*. Zatímco tam tlumil názvuky fraškovité komiky a prvky předmolièrovské divadelnosti, které neměly překrýt

a znejasnit hloubku nových myšlenek, ve *Zdravém nemocném* jde záměrně ad fontes, ke komedii dell'arte a k básnivému, odpoutanému artistickému klaunství (mezihry), upomínajícímu na postupy Frejkovy. Pleskot má jistě plné právo na takové pojetí, jež hra také nabízí, zvláště je-li skutečně v tak výrazné podobě, jakou představení dávají pod Pleskotovým vedením vynikající mistři hereckého umění i představitelé mladší herecké generace. V rámci zvolené koncepce je inscenace celistvá, bez vážnějšího rušivého kazu. Stylová jednota vzniká z harmonického souladu mezi všemi složkami divadelního výrazu, ať záměrně a nadlehčeně stylizovanou scénou Oldřicha Šimáčka, či barevným laděním kostýmů Jana Kropáčka, Fischerovou lehounkou, jen trochu křiklavou a místy zas unylo hudbou, choreografií Vlastimila Jílka, jež nepředstírá víc než vkusnou podívanou, jen místy maličko podbízivou (španělsko-cikánský tanec) a především ovšem strhujícími hereckými výkony. Podrobný rozbor by si zasloužil překlad Karla Krause, plně jevištní, velmi hovorový, odvážně stírající jazykovou patinu originálu do roviny dnešní běžné konverzační polohy, ojediněle snad až příliš aktualizující v lexikálním výběru ekvivalentů i v syntaktických vazbách v zájmu okamžitého, bezprostředního a konkrétního spojení s divákem, zvyklým na dnešní hovorový úzus. Tento – přes drobné dílčí výhrady – dobrý a po myšlence věrný překlad má podobně jako předchozí Krausův *Don Juan* v jevištní verzi všechny přednosti i nevýhody díla, jež se váže s režisérovou koncepcí či širě s jedním divadelním programem, jehož je zřetelnou součástí i východiskem: hrozí mu přes dokonalou adekvátnost s nejsoučasnějším, právě dnešním jazykovým územ – a právě pro ni – nebezpečí daleko rychlejšího stárnutí než překladům počítajícím se stálými proměnami hovorového jazyka a volícím výraz neutrálnější, ale zato širší platnosti. Živost Krausovy překladatelské dikce je ještě umocněna svěžestí písňových textů v mezihrách, stylizovaných do podoby básnivých tanečních vložek, jež nahrazují drobné molièrovské „děje“, laděním poplatné pastorální sentimentalitě dvorského vkusu a tvořící původně malé hry ve hře. Zachováním těchto meziher, jež v českých inscenacích bývají obvykle škrtnuty, přihlásil se Pleskot k Frejkově tradici. Avšak tím, že zbavil vlastní hru útočnosti, znejasnil i smysl meziher. Mezihry tu

netvoří přirozený protiklad dusné atmosféry Arganova pokoje, protože tu takové atmosféry vůbec není. Nejsou symbolem plného přirozeného života za zdmi měšťanského domu, plného hádek o peníze a starosti o medikamenty – protože hypochondrie Arganova není tu ničím víc než slabošským stařeckým vrtochem, který sice dráždí a obtěžuje, ale i pro Argana samého je jen maskou, za níž se skrývá dobré lidské srdce. Lidová moudrost Toinetty nemůže být v protikladu s dravým sobectvím Arganovým: není tu takového sobectví. Ztrácí-li se tento molièrovský rozpor ze hry samé, je zdůrazňování Toinetty spřízněnosti s radostným, roztančeným světem meziher vlastně zbytečné.

Klíčovou otázkou *Zdravého nemocného* je postava Argana. V Národním divadle jí dává František Smolík celé mistrovství svého zralého umění: tvoří Argana s tak viditelnou hereckou radostí i láskou k postavě, s takovým nepřeborným množstvím precizních komediálních nuancí, s takovou silou a teplem lidské srdečnosti, že jeho Arganovi musíme odpustit i náznaky sobectví a tyranie, protože je jimi vlastně sám obtěžován nejvíce, aniž si toho je vědom. Smolíkův vynikající výkon, věrný hereckému typu i naturelu tohoto umělce, je dokonalým výrazem režijní koncepce, v níž se hra změnila z polohy satirického varování proti sobeckému, netvořivému vztahu k životu v shovívavý úsměv nad lidskými slabostmi. O podmanivosti Jiřiny Petrovické v roli Toinetty bylo napsáno tolik pravdivé chvály, že bychom museli jen jinými slovy opakovat totéž, kdybychom chtěli charakterizovat její tvořivou komediální invenci, její vkus, smysl pro míru i pro nadsázku, temperament i kázeň. Je třeba jen litovat možností, jichž v této inscenaci nemohlo být využito: vedle rozmarné, hravé škádlivosti v hádkách s Arganem dokázala by Petrovická bezpochyby rozehrát i strunu skutečného pobouření a odporu zdravého přirozeného člověka proti ohlupující despotii a egocentrismu. V Pleskotově inscenaci se etické jádro hry vyjevuje zplna jen ve scéně střetnutí vroucné a dívčí Angeliky Naděždy Gajerové, která dokázala oživit molièrovské klišé trpitelské domácí putičky, s Belinou Marie Burešové, která překročila ryze komediální ladění inscenace jemným, nevtrávným náznakem studené Belininy ziskuchtivosti. Výtečně karikovaná galerie šarlatánských podvodníků a tupců, individualizovaných mistrně Jaroslavem

Marvanem (starý Diafoirus), Soběslavem Sejkem (mladý Diafoirus), Stanislavem Neumannem (Purgon), Bohušem Hradilem (Fleurant), je ovšem také stylizována do fraškovité hyperboly hlouposti, v níž divák sotva rozpozná dnešní podobu těchto dogmatiků životní strnulosti a nebezpečí jejich přetrvávání uprostřed našeho života.

Obdiv k hereckým výkonům a režijní fantazii Pleskotově nemožnou překrýt pocit, že tu byla promarněna příležitost dát zaznít na jevišti naší první scény Molièrův osvobozující, bojovný i varovný výsměch všemu malému, sobeckému, arganovskému v nás. Jestliže byl program Národního divadla definován řadou inscenací jako zápas o tvořivou současnost, o tvořivý vztah k životu, pak tento *Zdravý nemocný*, který jen a jen baví, je jeho součástí jen svou stylovou jednotou. Svým myšlenkovým obsahem stojí mimo něj.

Páteř dramaturgické linie Ústředního divadla československé armády tvoří již řadu let vedle původních her domácích velká díla klasická, pro něž mají Vinohradští předpoklady především v bohatých fondech hereckých. Volba *Tartuffa* tvoří součást programu divadla, který se jeví nejzřetelněji právě v této oblasti, méně – ke škodě hereckých talentů – ve vlastní práci jevištní, zvláště režijní. Tuto skutečnost inscenace *Tartuffa* znovu potvrdila. Hostující režisér Jaroslav Novotný usiloval zvýrazněním nelomenosti, prostoty a dramatické přímočarosti Molièrovy hry dobrat se jejího myšlenkového jádra, aniž by přitom zakrýval historickou podmíněnost syžetu. Tato ústřední linka inscenace se nejdůsledněji uplatňuje v stylově čisté scéně Jiřího Procházky, naznačující rozlohou velkého prostoru, rozšířeného o orchestr, blahobyt a pohodlí Orgonova domu, v němž někde v pozadí tušíme *Tartuffa*, jakoby skrytého a číhajícího. Neustálé oddalování *Tartuffova* příchodu na scénu bývá pokládáno za projev mistrné kompozice hry i za zvláštní, dramaticky neobyčejně účinný způsob charakteristiky ústřední postavy charakterizováním postav ostatních, jež k němu zaujímají od počátku vyhraněná stanoviska: z jejich promluv roste před očima portrét pokrytce, protože ho za takového pokládají všichni, kteří svými názory a jednáním získávají důvěru. Okamžik, kdy zločinec prvně vstupuje na scénu, je chvílí velkého napětí (třetí akt, druhý výstup). Zhmotňuje se zlá přetvářka, ovládnuvší již pevně půdu,

zatímco dosud byla patrná jen nepřímou v reakcích obyvatel Orgonova domu, jimž *Tartuffe* a *tartuffovština* bere svobodu. Ve vinohradské inscenaci však rozhodující dramatický čas, určený k pevné, jasné expozici všech postav a k naznačení dvojlomnosti ústředního charakteru, uběhne jaksí bez zřetelné rytmizace a členění, aniž naznačený problém mocně zaujme. Objev *Tartuffa* (Oto Sklenčka) sice rozvlní stojatou hladinu kompozičně nezvládnuté inscenace, ale ne na dlouho: vypjaté a propracované scény (*Tartuffovo* svádění *Elmíry* a vyhnání *Damise*) střídají se bez zřetele ke klenbě celku s výstupy bez tempa a vervy. Rozdrobení směle vrženého celku do řady scén, v nichž se tu více, tu méně jasně prosazuje Molièrův text, je vážnou překážkou oné přímočaré, celistvé molièrovské nelomenosti a velikosti, bez níž by hra byla jen mnohomluvnou historkou o zlém ničemovi, který málem oklamal důvěřivého dobráka. S nedostatky kompozice souvisí i nezřetelné žánrové ladění do přísné polohy, v níž se situační komika i slovní vtíp, neodmyslitelně spjatý s postavou *Doriny*, připouští buď jen výjimečně (vynikající pátý výstup čtvrtého aktu, *Elmířino* odhalení *Tartuffa* před *Orgonem*), nebo je deformován místo jemného náznaku v tlustokresbu potrhlosti, ukřičené zbrklivosti až do toporné chůze a nepřijemně skřehotavého hlasu (*Orgon* v podání *Jaroslava Moučky*). Bylo-li promarněno mnoho příležitostí k nadlehčení základního vážného konfliktu ve jménu ideové naléhavosti výkladu, pak šlo o základní omyl. Jeho důsledkem je pokles soustředěnosti v obecnstvu, pocit únavy z dlouhé řady vážných disputací. Novotný se však správně vyvaroval zesměšňování samotného *Tartuffa*, který je právě zločinec příliš velkého formátu, aby byl komický byt i jen náznakem. Pojal s *Otou Sklenčkou* *Tartuffa* na rozdíl od tradičních svatoušek jako hrubého brutálního trhana, který mohl být v minulosti lupičem nebo falešným hráčem v karty: lenost, kořistnictví a arivismus cítíme jako zázemí této silně dramatické, výbušné a dravé postavy *Sklenčkovy*, s dryáčnickým hlukem maskující okázalou „ctností“ smyslnost a sprostotu. Je otázka, zda má *tartuffovština* našich dnů právě tuto hlučnou, sebejistou podobu. Určitě však je dnešní *Novotného* a *Sklenčkův* důraz na zjištěnost a – moderně řečeno – na kariérismus *Tartuffa* jako hnačí motivy jeho jednání, prosakující pod přetvářkou jemu samému

nepohodlnou, jež více odhaluje, než skrývá. Proti síle tohoto primitivně robustního Tartuffa nemohl být jistě Orgon chápán jako rozumný a střízlivý měšťák, který by se dal zaslepit jen daleko rafinovanějším psychologem. Avšak karikatura hlupáctví, jakou jednotvárně představuje Jaroslav Moučka, je druhým nemyslitelným extrémem. Obě Doriny (Jiřina Jirásková a Jiřina Švorcová) mají víc ječivé hubatosti než lidové moudrosti. Jiřina Švorcová prosazuje postavu energičtější, je průbojnější, vtipnější. Rozdílných charakterizačních schopností obou hereček však nebylo využito k výraznějším variantám postavy. Režisér dal nadto Dorině ustavičně pobíhat z předscény, odkud posílá své mile drzé poznámky do publika, bezmála kolem celého jeviště; dechové zvládnutí „lidového temperamentu“ je nesnadné, a není proto divu, že uniká leckde nuance textu. V práci s výborným Kadlecovým veršem je ostatně precizní jen Světla Svozilová jako svatouškovská paní Pernellová a Antonie Hegerlíkové jemná Elmíra, vkusně tlumená vnější noblesou distingované měštky a vnitřním klidem počestné ženy: pravá molièrovská postava. Mohli bychom dále vypočítávat klady a zápory: je tu výborně nasvícená scéna, ale zbytečné ilustrativní hudební motivy, pojíci se s Tartuffem, nestylová různorodost kostýmů (náznak moderní krinolíny v kostýmu Doriny, ale bledničkovitá unylost bleděmodrých milenců), velké klíčové monology Kleantovy (Gustav Nezval) o pokrytectví v prvním dějství zaniknou, ač by právě zde měl být jeden z opěrných bodů inscenace. Režijní vedení herečů je nevýrazné, nedovede překlenout rozdíl mezi různými typy hereckých projevů. Tato stylová nejednotnost oslabuje náznaky výrazně dnešního vyznění klasické hry.

1960

SARTRE EXISTENCIALISMU ZBAVENÝ?

Míváme nesprávnou tendenci posuzovat dílo tohoto filozofa-umělce podle postoje, který zaujme k té či oné konkrétní politické situaci. Nepochopil maďarské události, je tedy „vinen“ svým existencialismem; odsuzuje válku v Alžírsku a sympatizuje s kubánskou revolucí, překročil tedy hranice svého filozofického názoru. Skutečnost není zdaleka tak jednoduchá.

Sartrova poslední hra *Vězňové z Altony*, uvedená u nás v československé premiéře Východočeským divadlem v Pardubicích, dvě léta po bouřlivě diskutované inscenaci v Paříži, dokazuje zřetelně, že Sartrovův základní filozofický postoj vyvíjí se stále uvnitř jeho vlastního existencialistického systému, který spoluvytvářel svými díly filozofickými i uměleckými. I Sartrovy „výkyvy“ umělecké (na jedné straně protinacistické *Mouchy* nebo protirasistická *Počestná děvka*, a na druhé straně protikomunistické *Špinavé ruce*) mají svou vnitřní logiku: jsou vysvětlitelné právě rozporem mezi Sartrovou subjektivně poctivou vůlí vyrovnat se s problémy poválečného světa a objektivní nemožností nalézt jejich řešení uvnitř existencialistické filozofie. I poslední hra může být důkazem tohoto tvrdošíjného zápasu umělce-myslitele s jeho filozofickými východisky a kritérii: nezměnila se jejich forma, ale mění se jejich obsah. Sartre si v této hře klade tytéž otázky svobody a moci, vztahu člověka a společnosti, problém odpovědnosti člověka za vykonaný čin; klade si je však v nových souvislostech. Směr Sartrova vývoje – odvážíme-li se jej charakterizovat ve zkratce – je ve společenské konkretizaci problémů, viděných zprvu metafyzicky „an sich“. Sartre již nezkoumá svobodu, odpovědnost atd. jako absolutní hodnoty, ale je si vědom, že tyto problémy nabývají konkrétních podob podle toho, v jakém společenském kontextu se objeví. Zatímco například

všehochoť hraničící s nevkusem. Staronová otázka, zda mají v Disku režírovat adeпти režie nebo pedagogové, nabyla poslední inscenací na naléhavosti.

1961

SAMOTA VELKÝCH HERCŮ

Král Lear, to je Shakespeare opravdu velký. Dřív než hrát nutí mysl, neboť se pohybuje právě na té hranici mezi nesmírnou složitostí dějinné tragédie, dějinné filozofie a etiky a čistou prostotou pohádky, jež právě charakterizuje velká díla. Na jevišti čekáš nepřetržitou explozi myšlenky a vášně – vždyť která z postav, zosobněných principů dobra a zla, neodvídá před námi se svým osudem i cestu za svým poznáním? Té nepřetržité exploze jsme se v obnoveném představení zasloužilého umělce Františka Salzera v Národním divadle nedočkali: ano, je to představení shakespearovsky cítěné a viděné, shakespearovsky vzrušené, ne však shakespearovsky myšlené a domyšlené. Obrovské, až otřesné síle Shakespeareovy filozofie, postihující osud lidského jedince v dějinné krizi, režisér nestačil – nedokázal ji vyložit dneškem a pro dnešek, ačkoli právě dnes tolik potřebujeme ne obecnou moralitu starobritské alegorie o zákonitěm pádu zla a konečném vítězství dobra, ale konkrétní poselství mravnosti a lidskosti na křižovatce dějin současných. Salzer podlehl shakespearovské šíři a unikla mu Shakespeareova hloubka, ve snaze říci vše, ztrácí se pořádková síla režisérových myšlenek, která by z ohromného bohatství díla čerpala jedním směrem, aniž by je ochudila. Vratká, nerytmizovaná kompozice představení, sólový princip herecké práce jako bezprostřední důsledek nedostatku jednotící koncepce, nedramatická, bezradná hudba a světlo – to vše nutí ke srovnání s jiným Shakespeareem na téže scéně a v několika případech i s týmiž herci. Pleskotovu *Hamletovi* nemohl nikdo přes všechny námitky, které provázely inscenaci, upřít jedno: obdivuhodně přesný a dnešní výklad díla. Od prvních slov po poslední cítil divák sevření pevné tvůrčí osobnosti, která ho záměrně odněkud někam vede a vnucuje mu prožívat prastarý příběh tak, jako by se odehrával dnes. Salzerův Shakespeare je však především Štěpánkův

Lear, velký král a velký člověk, jak ho vidí, cítí a žije velký herec. Ale právě velkolepý Lear Štěpánkuv, podmaňující si myšlenkovou velikostí i překypující, strhující silou svého herectví celé jeviště tak, že vše ostatní jako by tu bylo ne proti němu, ale pro něho, nemůže být jediným kritériem analýzy představení – už proto ne, že mu v nejlepším smyslu slova dominuje natolik, že se z něho vlastně vymyká. Štěpánkuv Lear, to je námět na samostatnou studii, kterou si mistrné, zralé Štěpánkovo herectví přímo vynucuje. Divadelní noviny věnují výkonu národního umělce Zdeňka Štěpánka zvláštní článek.

Shakespeareův Lear má protihráče mocnější o to, že jsou svým způsobem velcí. Lear Salzerův a Štěpánkuv je nemá a nemá ani opravdové přátele. Je sám. Kordelie Marie Tomášové je totiž především velký zážitek výtvarný. Čistota, cudnost a líbezná krása skromnosti z ní přímo vyzařuje – dokud herečka nezačne bez vnitřní něhy a vroucnosti recitovat svůj part. Je to až protismyslné: Tomášová nás nutí podezírat v koutku duše Kordelii z chladnosti k otcí... a oč se pak může opřít Štěpánkuv Lear, když je tu slabina v místě, které by mělo být východiskem tragédie? Díky Naděždě Gajerové za Kordeliinu hloubku, za její velikou lidskost: své „jak se má můj pán?“, jímž budí spícího Leara, řekne tak, jako by v tu chvíli celý její život závisel na otcově pohledu... a ustavičné vychýlení kupředu, ono naklonění, jímž jako by chtěla Leara chránit, vyjadřuje právě ten cit, který se ostýchá projeviti slovy. Proti Tomášové státnosti, až suchosti, je Gajerová vnitřně dynamická: nové obsazení ukázalo v kultivované lyričnosti hereckého fondu Gajerové onu dotvářející sílu, která jde přes vnější popis k vnitřnímu obsahu role.

V Národním divadle dnes nemůže být malých výkonů, protože tu není malých herců. Velikost inscenace nezávisí však, jak ukazuje právě toto představení velmi jasně, jen na nich, ale ani na takzvaných „režijních nápadech“ – záleží opravdu v režijní koncepci, důsledně ve všech složkách uplatňované. A tak se představení podobá nádherně tkané síti s potrhanými oky – chybějí právě ty nejjemnější nitky od postavy k postavě, které jedna umocňují druhou, aby spolu vytvořily mozaiku celku. Jan Tříška v roli Edmunda byl buď nevhodně obsazen (nutí neustále k srovnání se silným výkonem Vejražkovým), nebo špatně veden. Jak jinak mohl by začít přexponovanou hlasovou křečí, která mu už

vůbec nedovolí gradovat tam, kde by exprese byla opravdu namístě, jak by mohl netvořivě opakovat staré návyky („vzdorný postoj“, ustavičné potrhávání hlavou), jak by mohl odvést výkon přes všechnen křik a halas tak šedý, jednotvárný, tak břeškně cyranovský, tak bez hloubky? A vedle něho ztichlý, do sebe ponořený, prozírající a poznávající Edgar Radovana Lukavského: neteatrální, právě tak jako je Tříška teatrální. Lukavský, bratr Kordeliiny čistoty, proti Štěpánkově lomivé, tápající kantiléně v hlasu kovový, vedle Štěpánka největší a vpravdě nejmodernější výkon představení, jeho filozofická, organizující jistota: s hereckým řádem nese v sobě i řád pravdy, kterou představuje. A vedle něho zase výkony jiného rodu a typu, z nichž každý je koncepcí sám v sobě. Proto třeba vynikající výkon Jiřiny Petrovické – Goneril – nesouhlasí s odlišně tvořenou Regan Jarmily Krulišové. Petrovická postavu psychologicky modernizuje a jakoby zkomorňuje i ve vnějším projevu, například v „drobné“ gestaci. Zřetelně se tu uplatňuje zkušenost v rolích odlišného typu – herečka zdvořile, se sžíravou ironií vysvětluje Learovi spíše jako Goneril Čapkova než Shakespeareova, že by měl „probrat svůj průvod“. Ale za tou ironií jako by nebylo víc než Gonerilina zlá nechápavost a necitlivost – a to je příliš málo. Hluboký vnitřní smysl té scény i celé postavy tlumočí silněji Marie Vášová – která – podobně jako Krulišová – netřístí postavu do zrcadlových plošek malého chytráctví, ale staví ji v nadnesených, přesných obrysech, nebojí se odkrýt pod šlechtickou slupkou Goneril hrubost, vulgárnost, kal a špínu, jež se, marně potlačována, dere na povrch. Tam, kde je Petrovická působivá, je Vášová otřesně pravdivá: odlišný typ charakterizačních schopností hereček nevysvětluje však ještě dvě slohové metody v koncepci. A tak dvojí obsazení vyjasňuje ústřední pojetí představení jen potud, že zřetelněji ukazuje jeho mlhavost.

Stavba tohoto článku je zřejmě poplatna principu představení: nutí k analýze jednotlivin. Jenže tuto etapu práce, kdy z jeviště promlouvali osamoceně velcí herci, má Národní divadlo už za sebou, a nedávné výsledky zavazují naopak ke stále důslednějšímu úsilí stylotvornému. Obnovená inscenace Františka Salzera je v tomto smyslu inscenací starou.

ČESKÉ ANTIDRAMA

Satirická groteska Václava Havla, nazvaná *Zahradní slavnost*, odehrává se v Divadle Na zábradlí na scéně svírající myši svět obłudné malosti všech jeho postav do mříží „atomového“ vězení, jehož čtvrtou stěnu tvoří hlediště. Čtyři akty této politické frašky ionscovského typu provázejí skřípavě deformované fanfáry z *Libuše*. Výtvarná a hudební metafora předznamenává i akcentuje základní autorské a režijní téma „zdravé filozofie středních vrstev“ a stále je specifikuje: některé postavy mají hudební citáty lidových písní, každé dějství má dominantní výtvarný znak, který spoluurčuje jeho smysl (kredenc, povýšená v prostoru na manifest spokojené životní přizemnosti, atd.). Hudební metafora má zobecňující charakter: hraje se nejen o bezpáteřnosti našich let, ale o průkazném rysu českého národního charakteru, o neblahé tradici malosti v našich dějinách, slovem o české průměrnosti. Libušina věštba – „český národ nikdy neskoná, on všechny bědy světa slavně překoná“ – zní v tomto kontextu jako svědectví, že „překonání běd“ znamená v praxi schopnost přikročit se, přitakat, „za určité situace do jisté míry nebýt“, aby „za jiné situace bylo možné o to lépe být“. Patřila-li do praxe let padesátých uniformní heroizace podle hesla „co je české, to je hezké“, čili „malé, ale naše“, je morální páteř tohoto představení datována léty šedesátými, léty odhrdinštění nepravého heroismu. Filozofie Havlova prvního českého „antidramatu“, budovaného s matematickou důsledností v tematické kompoziční a jazykové výstavbě, je filozofií nenávisti a boje proti české charakterové křivici. Havlova *obecná* výpověď souzní s *konkrétní* analýzou „malého českého člověka“ v dějinách, kterou provedl Milan Kundera v linii krútofského „pseudodramatu“ *Majitelů klíčů*, i s Kohoutovou ilustrací povondrovštiny z Čapkovy

Války s mloky. Tato kontinuita témat v dramatu posledních let není jistě náhodná. Tím méně náhodná je skutečnost, že autorem prvních inscenací Kunderovy i Havlovy hry je Otomar Krejča, umělec, jehož tvorbu spíná stále zřetelněji depoetizace lidské malosti ve všech jejích převlecích.

Zahradní slavnost je také stvrzením názorové kontinuity Divadla Na zábradlí. Devátá premiéra v pětiletí vývoje činohry syntetizuje tematickou linii předchozích her. V postavě Huga Pludka ožívá téma odcizení (*Smutné Vánoce*), téma „generace“ a zpředmětnění člověka (*Autostop*), téma společenské přizpůsobivosti (opět *Autostop*, zvláště aktovka *Kam vítr, tam Pejča*, i *Vyšinutá hrdlička* s postavou komentátora, který prezentuje „jeden až tři názory“ na touž věc). Jestliže divadlo sáhlo v Hubalkově *Antigoně* po *cizí* předloze, kterou vyslovilo svůj protest proti morálce společenského utilitarismu, pak v *Zahradní slavnosti* dospělo k *vlastnímu* vyjádření tohoto tématu. V tomto smyslu je Havlova hra vynikajícím dotvořením stavebných i jazykových postupů „divadla absurdity“, které pro české divadlo objevil Vyskočil, tehdy nezávisle na cizích vzorech, dnes už známých.

Metafora šachovnice, na níž Hugo Pludek posunuje lidmi jako figurkami až do posledního matu celé partie, má klíčový význam pro smysl hry, pro její geometrickou stavbu i pro rozpornost autorské metody. Klademe-li hře otázky, znamená to, že si vynucuje víc než popis. Svou intelektuální kultivovaností, charakterizační přesností a jazykovou tvořivostí nesrovnatelně převyšuje současné domácí pokusy o tento typ hry.

Rozpornost Havlovy metody spočívá, domnívám se, ve způsobu, jakým je vytvářena ústřední postava. V Hugovi totiž autor kontaminuje dvě metody. Za prvé dovádí ad absurdum reálnou premisu, to jest středostavovskou a školní výchovu, která Huga naučila stále se přizpůsobovat názorům, jež vyslovují jiní. Potud má být Hugo představitelem generace, kterou dospělí zdeformovali až k anulování osobnosti. Hugo je však za druhé (ale především) oživlé schéma, stroj na zpracování informací, který umožní spustit motor hry. V prvním případě jde tedy o zabsurdňování reality (Hugo jako produkt výchovy), v druhém o zrealňování absurdity (člověk-stroj), který svou absurdní

přizpůsobivostí prověří reálnou přizpůsobivost lidí. Ve výsledku se jeden postup oslabuje druhým: vzniká poloreálná, polofiktivní postava, ani satirická karikatura (jako ostatní postavy), ani filozofická metafora, která by přidala hře hlubší významotvornou dimenzi. Ve hře existují dvě relativně samostatné linie: Hugo jako absurdistická rekvizita, ostatní postavy jako zabsurdněná realita. A protože druhá linie, satirická hyperbolizace skutečné bezpáteřnosti, je vytvořena přesně a důsledně, stává se ona hlavní, zatímco zdánlivě hlavní postava, Hugo, jeví se jako vedlejší přihrávač a rozehrávač „partie“, což je jeho skutečná funkce ve hře. Je ovšem pravda, že by k tomuto posunu ve vědomí diváků došlo patrně i tehdy, kdyby jej bezděčně neprovedl autor sám: satira je na jevišti vždycky zajímavější než spekulace, pokud není v dramatu uskutečněna ona „třetí dimenze“, totiž významové prolnutí reálné i absurdní roviny. Rozpornost autorské metody projevuje se ve stavbě hry: schéma šachu (Hugo) nutí k vypočítání všech „tahů“, linie parodie žádá si stručnou demonstraci, nemá-li působit jako opakování. Čtyřaktová *Zahradní slavnost* je ve skutečnosti dvouaktovka, která se odehraje dvakrát.

Režijní uchopení hry vyplývá z přesného rozpoznání charakteru předlohy. Krejča se soustředil na scelení hry: škrtil proto diskursivní pasáže (dopisy), potlačil Huga a zvýraznil jeho „spoluhráče“, v nichž je text nejsilnější a jevištně nejnosnější. Autorskou individualizaci postav ještě zpřesnil a významově obohatil. Celou hereckou práci opřel nikoli o loutkovitou stylizaci, ale o psychologickou konkretizaci – až do nejmenších gestických „detailů“: např. pohybová unylost likvidační tajemnice (Marie Málková), žoviálně rozpřáhnutá náruč a rozkolébaná chůze Plzáka (Zdeněk Procházka), samolibé diktátorství „přednosta domácnosti“ Pludka (Oldřich Velen) v leitmotivu prudkého a přezíravého mávnutí novinami, gesta, jímž si vynucuje „vládnutí“ doma i v historii, atd. Pro Krejčovu metodu je, zdá se mi, určující postup od konkrétního k abstraktnímu. Režisér dobývá absurditu z reality: čím reálnější jsou postavy, čím vážněji berou svou nesmyslnou situaci, tím jsou, přirozeně, absurdnější. Herectví této režie nepřipouští tedy distanci od postav: herec „neodhaluje“, naopak se s postavou ztotožňuje, pouze ji v groteskně nadsazeném smyslu

předvádí. Ten, kdo odhaluje, je teprve divák, jemuž je tak ponechána základní funkce spolutvářce významu jevištního dění.

Krejčova práce s herci, nesporně znovu přispívající k profesionalizaci souboru, vyjevuje ovšem právě svou důsledností i skryté herecké slabiny. Režisér buduje přesné rytmické celky i tam, kde hra rytmicky klesá, herci je však namnoze rozbíjejí. Představení má „bílá místa“ všude, kde je plynulé a nenásilné „předvedení“ výraznou a odlehčenou hereckou zkratkou rozmělněno popisnou a křečovitou toporností. Jsou to jen vteřiny drahocenného jevištního času, které by patrně ušly pozornosti v inscenaci konvenčního dramatického tvaru. Na textu, který popírá normální děj slovním „pseudodějem“, projeví se okamžitě malá trhlinka jako velká proláklina. Nejde vždy jen o potrhaný rytmus; může se stát, že malý posun ve směru herecké demonstrace postavu vychýlí z žánru. Stalo se tak myslím Zuzaně Stivínové (Amálka), která demonstraci postavy zaměnila karikovanou autostylizací. Profesionálně čistý a technicky přesný výkon Heleny Lehké (Pludková) je zatím jakoby zbaven herecké autenticity: působí jako etuda režijního návodu, který se nestal konkrétní hereckou výpovědí. Oldřichu Velenovi (Pludek) hrozí nebezpečí právě opačné: přemíra herecké autenticity nese stopy šaržirování a zeslabuje tak satirický význam postavy. Bravurní herecká samozřejmost a lehkost, s jakou tvoří Jan Libíček (ředitel) *satirický charakter*, i parodiijní přesnost a britkost (jen místy „ztěžklá“), jakou osvědčil Zdeněk Procházka (Plzák), je určující hereckou kvalitou představení. Pokud jde o Václava Sloupa (Hugo), jsem upřímně na rozpacích: není jasné, zda jeho herecká „přítomná nepřítomnost“ je záměr, nebo projev herecké bezvýraznosti. Zdá se mi však, že zejména v expozici bylo možné určit přesněji Hugův vztah k situaci; závěrečný monolog, traktovaný proti celé výstavbě role najednou jako satirická „diskuse“ s publikem, postavu dále znejasňuje, třebaže je jistě efektní tečkou představení.

V souvislostech současné satiry znamená *Zahradní slavnost* nadprůměrný čin. Je to opravdu nekonformní hra. A proto je také skutečně společensky prospěšná.

v předscénách i v příběhu). Tato komedie dell'arte „po česku“, těžkopádná, pohybově toporná a nevynalézavá v aranžmá, proměňuje herce v bavitele publika, které se proto – zákonitě – nijak vzrušeně nebaví a které z forzírovaného humoru má méně potěšení, než by mohlo mít z herecké práce kultivovanější a jemnější.

S výjimkou vkusně tlumeného a střídmeho projevu Zdeňka Martínka (Tartaglia) jsou všechny masky zaměnitelné, bez výraznějších charakterizačních znaků: zvlášť operně-tragédský patos Pantalona (Rudolf Chromek) působí, jako by sem postava zabloudila z jiné hry. Josef Karlík pak hraje svého Harlekýna na monotónní lince přízemní bodrosti, bez výraznějšího vtípu, bez patrnější snahy o herecké vyjádření smyslu a funkce postavy, která provází a rámuje celý příběh.

Inscenace je složena „z kousků“: sotva se příběh vzepne k celistvé linii, zpomalí se jeho rytmus harlekýnadou, která jej sice prodlouží, ale negraduje: vnitřní tempo se zdvihá a klesá podle toho, jak se který „kousek“ podaří, ne podle toho, jak by vyžadovala stavba inscenace. V linii pohádkového příběhu jsou Miriam Hynková (Turandot) spolu s Jiřím Papežem (Kalaf) postaveni před nevděčný úkol přesvědčit o Turandotině krutosti a Kalafově šlechetné dobrotě, a zároveň přesvědčit (závěrem) o opaku: z Turandot se vyklube čestná a zamilovaná „hodná princezna“, z Kalafa obyčejný претенdent na trůn, kterému se bude docela dobře hodit smečka podvodníků Altoumova dvora. Oba tedy hrají dvě postavy a dva děje, k jejichž psychologickému či situačnímu scelení nemají v textu předpoklady. Nesporným přínosem představení je vtípná, vkusná, moderně čistá scéna Luboše Hrůzy, založená na básnivě znakovosti obrázků rozsvěčujících se v černém horizontu „na pokyn“ pohádkových postav, které si „přičarují“ svůj svět. Ten svět je však už nebásnivý, ale není ani depoetizovaný. Je všední šedí jakési inscenační konfekčnosti, jakési obecné expresivní divadelnosti, která je šita na míru tak přibližnou, že nikomu docela nepadne.

1964

ČÁSTI PROTI CELKU

Havlovu *Zahradní slavnost* jsme v tomto časopise uvítali také – zdaleka *ne především* – jako první české antidrama. Vyjádřil-li Jan Grossman v úvodu formulovaném u příležitosti veřejného čtení pracovní verze nové Havlovy hry *Vyrozumění* (v Městské lidové knihovně) podiv nad tím, že *Zahradní slavnost* byla kritikou vesměs přijímána jako tzv. absurdní divadlo, upozornil tím na příznačné matení pojmů. Odhlédneme-li už od skutečnosti, že vágní termín „absurdní divadlo“ je už dnes sám vlastně absurdní, můžeme připustit souvislost mezi *Zahradní slavností* a zejména Ionescovou technikou raných aktovek, jen pokud jde o stylotvornou, tj. kompoziční a zejména jazykovou, výstavbu Havlovy hry. První české antidrama nezapírá své vzory, ale liší se od nich autorským názorem. Jeho vazba s naší každodenností je nepodmíněná a v rámci lehce dešifrovatelného stylizačního opisu co nejpřímější. Havel je dokonce nejsilnější tam, kde pracuje s umocněnou citací reality, kde reprodukuje – ovšemže prostředkovně – realitu samu, kde charakterizuje postavy frazeologií, jíž se samy charakterizují v životě. Reálný – a dalo by se říci realistický – základ *Zahradní slavnosti* pociťuje účastník pražského představení v hledišti Mahenova divadla v Brně paradoxně mnohem silněji než v Divadle Na zábradlí. Paradoxně proto, že se tu setkává s odlišným typem publika, a tedy s odlišným typem reakcí. Mládež je ovšem také zde velmi citlivá: provokuje salvami smíchu střední generaci, s níž vede boj o odvahu hru pochopit a přijmout. Neboť generaci otců vrostla realita *Zahradní slavnosti* tak do živého masa, že má sklon přijímat ji tak, jako ji přijímá v životě: brát ji vážně.

Střídmá a pečlivá režie Rudolfa Jurdy zřídá se možnosti psychologického rozkrytí textu, neilustruje motivace jednání, demonstuje

jeho hotové, výsledné podoby. V záměru je tedy tato jevištní stylizace oživlé loutkohry à la Ionesco antipodní režijnímu přístupu Krejčovu, s výjimkou obdobně komponovaného třetího jednání a výrazně satiricky pojatého výkonu Zlatomíra Vacka v roli ředitele Zahajovačské služby. Jurdova základní stylizace je jistě možná; nejzajímavější výsledky přináší v jednotlivinách, např. v důsledně oproštěné a funkční scéně Miloše Tomka nebo v přesném tlumočení neosobní a neangažované aktivity Hugovy, jejímž základem je naprostá vnitřní pasivita. Traktování Huga (Josef Husník) jako tupě bystrého kombinátora zvýraznilo jasněji než v pražské inscenaci funkci postavy ve hře, uvnitř níž hraje vnitřně mrtvý Hugo vlastní šachovou partii. Celek brněnské inscenace tvoří ovšem právě jednotliviny: vazebné oblouky mezi nimi nejsou vždy přesně čitelné, pohybují se v hereckém výrazu na rozkmitu od parodie ke grotesce, od popisu k nadsázce a ke zkratce. Demonstrace strnulých modelů jednání vynutila si soustředění k „verbalismu“ jazyka: co se však oslabuje nebo – v exponovaných pasážích – zcela ztrácí, je smysl pronášených nesmyslů, vnitřní rytmus, pohyb a děj hry, prostředkovaný u Havla výlučně slovem a jen na něm spočívající. Zákonitost náhod, tvořící osnovu dramatu, mění se pro diváka v prvotní chaotickou změť, ovšemže stále zábavnou, ale bez hněvnosti usvědčujícího důkazu. Postavy jen mluví, ale mluvením *nejednají*. Jsou směšné, ale divák nemůže reagovat intelektuální revoltou, protože mu byla utajena kauzalita jednání, mechanismus spoluprotvorby a spoluviny postav na tvorbě deformovaného světa. Výstřely smíchu vybuchují v krátkých intervalech vždy tam, kde se lze zachytit jednotliviny vtipu, konkrétní citace reality, a celek nabývá pro diváka podoby trochu nepochopitelného, sympaticky směšného hemžení, kde to občas křísne „prima fórem“, na který se napjatě čeká zas až do příštího „fóru“. Snad nejdůsledněji je tento princip hraní slovního mechanismu uplatněn v Jurdově Plzákovi: záměrně monotónní automatismus stupidní fráze zahltní její význam a skryje její nebezpečnost. Podobně je možné dokumentovat nesklaďebnost inscenace hudbou, která enumeruje charakteristické motivy od předepsaných fanfár k názvuku masové písně, ale nevytvoří už jednotící hudební metaforu.

Brněnská inscenace *Zahradní slavnosti* není vynikající. Posuzovat ji lze podle mého názoru spíš v jednotlivinách, kolísajících stylově i kvalitou od nadprůměru až k spodní hranici průměrnosti, než v nevyváženém celku. Rozhodně však nejde o představení nezajímavé, ani o běžné repertoárové číslo. Nedotvořený pokus je vždycky víc než spolehlivá macha.

jmenované divadelní náležitosti, ale popírá je jediným možným způsobem: přepodstatněním, strukturní proměnou. Děj je zase dějem, jenže jiného druhu; roste z popření děje starého, z napětí mezi zrušením konvence a vytvořením nové atd. Domnívá-li se Emanuel Frynta, že Plichtova hra „není divadlo absurdity už svou mírou abstrakce“, má pravdu. Zbývá dodat, že právě touto absolutní abstrakcí, kterou spolu s režisérem pokládá za estetické novum hry, přestává být *Mezihra* vůbec dramatickým a divadelním materiálem. Neboť je-li jím, je dramatem i jevištní četba Kosíkovy *Dialektiky konkrétního* nebo Kantova *Kritika čistého rozumu*, nebo telefonní seznam, který má také svou logicistní mechaniku a primitivní kombinatoriku (byť statickou), atd. ad infinitum.

Luigi Rognoni ve stati *Hudba experimentální nebo radikální?* (Divadlo 4/1964) mluví o „nejzazší hranici entropie“ vzniklé v okamžiku nejzazší abstrakce: „Zvukové pole vybuchuje skladateli v rukou, zvuk se obrací v hluk nebo v mlčení, což je totéž. Ocítá se – skladatel – znovu na počátku.“

Toto je přesně – v aplikaci – výsledná podoba *Mezihry*. Zamýšlená zákonitost je ve výsledku naprosto chaotická. Záměr se zvrátil v libovůli. Umění se stalo neuměním. Jde o omyl, ne – aspoň doufám – o podvod. Je to omyl o to nepříjemnější, že vyhlíží módně a snobsky. Omyly této povahy, měnící diváky v účastníky seance psychiatrického rázu, jsou právě nyní nebezpečné. Jsou s to diskreditovat svou neuměleckostí moderní umění, které skutečně experimentuje a skutečně má co říci. Nechť se za takové Plichtova „hra“ nevydává, a nechť jí proto není zneužito v občasných útocích na malou komunikativnost tzv. absurdního divadla. Nemá nic společného nejen s ním, ale s divadlem a dramatem vůbec.

1964

KRÁL UBU NA ZÁBRADLÍ

Zbohatnu, všechny povraždím a zas půjdu – takto lapidárně, bez nejmenší stopy sebeironie, formuluje král Ubu svou koncepci života, aplikovanou na koncepci vlády. Technika jarryovského nonsensu dovořila obnažit esenci blbství, hraničícího až s genialitou; fascinující, čirá a bezelstná samozřejmost Ubuovy bezostyšnosti, ustavičně polarizující s objektivním smyslem jeho monstrózních činů, tvoří základní oblouk napětí Grossmanova a Libíčkova představení v Divadle Na zábradlí. Jarryho dílo vydalo na tomto jevišti tajemství své podstaty, skryté pod povrchem lákavě mnohvrstevnatého fragmentu, právě dnes tolik vybízejícího k jednoznačné, a proto povrchní aktualizaci. Historizující metafora dramaturgického zřetězení ubuády jako pohybu v uzavřeném kruhu ovšem prozrazuje Grossmana-brechtologa v logicistní konstrukci, jejímž základním smyslem, obnažujícím se zejména v druhé části večera, je didakticky názorné naučení, nepřiliš blízké Jarryho neskladebně a nespoutaně rozevlátému humoru. To, co bychom mohli nazvat ideovým plánem představení, realizuje se však kontrastem, z něhož roste sugestivní a dráždivá polarita jevištního díla: „naučení“ je prostředkováno mnohanásobnou divadelní metaforikou, řád racionální stavby se vyjevuje v podobě podmanivě bohaté a kultivované imaginace ryze a nepřenosně jevištní. Grossmanova režie není snadno dělitelná na ony složky jevištní syntézy (hereckou, prostorově-výtvarnou, hudební atd.), jejichž čitelné švy vždy ztěžují komplexní komunikaci mezi světem jeviště a hlediště. Inscenací vládne jednotící sémantické gesto, jemuž je podřízena a z něhož zpětně vyrůstá celistvá a – v základních obrysech – neporušená autenticita jevištního světa, který přesáhl dimenzi reprodukce reality a stal se autonomní realitou uměleckou, nadanou mocí spoluvytvářet skutečnost.

Aktuálnost tohoto Ubua roste z jeho nadčasovosti. Ubu Jana Libíčka je pojat jako přírodnina, jako ad absurdum dovedený princip lidského parazitismu, v tom či onom převleku vždy znovu retardujícího dějinný pohyb, jako sama závratnost a svůdnost blbství, jeho monumentální beztvářost, jeho věčně se obnovující nestoudná nenasytnost, jeho strašidelná, úděsná i málem okouzlující bodrost. Představení, které zachovalo provokujícímu dílu dimenzi této aktuálnosti, znovuobjevilo zároveň prvotní magii jeviště: možnost jeho proměny v cokoli, čím je chce mít tvořivá fantazie.

1964

NEUBLÍŽÍ ANIŽ PROSPĚJE

Racine je klasik, jak si všichni pamatujeme ze školy. Existuje rozsáhlá racinovská literatura, ale kdo si dnes dobrovolně přečte *Andromachu* nebo *Bajazeta*? Klasický básník patří k těm nesporným, tradicí kodifikovaným hodnotám, které ožívají ve vlnách periodických návratů: tyto racinovské „vlny“ kladou ovšem vždy znovu otázku po skutečné životnosti díla nesporně řádově vyššího než mnohá dramata s trvalejší jevištní frekvencí. Orátorské gesto jako by nevalilo u schillerovské tragédie, slovní bombast se promítá u Victoru Hugovi, patos Corneillova *Cida* je brán vážně, ale hlubší i prostší *Faidra* se zdá modernímu jevišti jaksí neúnosná. Racina postihl paradoxní osud básníků příliš dokonalých: platí za své výsostné umění zmrtvělostí, zakademičtřením, chladnou úctou prokazovanou hodnotám, z nichž evropská kultura sice dodnes žije, ale jaksí bezděčně, aniž si toho je vědoma. Racinův dramatický svět je tak harmonicky uzavřenou etickou a estetickou strukturou, tak čistou esencí životního a uměleckého slohu své epochy, že se zdá vyjadřovat jen ji samu. Nás však u klasiky zajímá vždy především moment „historického přesahu“, tedy to z podstaty díla, co se upíná k člověku, k jeho základní životní problematice, proměněné staletími mnohem méně, než jsme leckdy ochotni připustit. Inscenovat dnes Racina – zvláště u nás, v zemi zcela odlišného historického vývoje, než jaký dodnes podmiňuje relativní zakotvenost klasicistního umění ve Francii nebo třeba v Polsku – znamená klást si otázku po nejvlastnějším vnitřním smyslu kterékoli jeho hry. Nebudme pokrytečtí: nepředstírejme, že nás zajímají a vzrušují idoly věčné lásky a že jsme zasaženi líčením milostných a mocenských potíží vznešených feudálů, maskovaných římskými tógami. Zajímají nás jen tehdy a potud, pokud a nakolik se v nich poznáváme.

slovní popis nepůjde patrně nahradit němohrou, má-li vedle popisné funkce základní funkci charakterotvornou (Anežka a Horác nevyprávějí „jen tak“, ale sami se sdělením charakterizují, nehledě už k tomu, že rozvíjejí komediální zápletku), že Arnolf není hlupák (hra je naopak postavena na kontrastu chytrého muže a hloupé ženy), že Anežka je naivka ne ve stylu konvencí 19. století, ale v odlišném stylu starší divadelní konvence, že postavy je nutno uvést do předepsaných vztahů a z nich je pak teprve možno budovat jejich moderní režijní transkripci, že vtipná (a dobře zpívaná) Píseň o míči nemá co dělat s tím, o čem se hraje... Výtvarníkovi Václavu Šrámkovi měl kdosi říci, že scéna vytváří prostor pro drama a ne překážku pro herce nebo barevný samoúčel. Atd. atd. Herecký soubor *Školy pro ženy* měl už někdo před vstupem na jeviště naučit mluvit a pohybovat se: jestliže to nebylo možné, neměla valná část ročníku vůbec stanout na prknech Disku. Nadšené herecké ochotnictví bez základů profesionality nemá už dnes, obávám se, budoucnost málem ani v Hronově. V divadlech, kde se dnes zápasí o život, je pak zcela jistě bez vyhlídek.

Snad je to optický klam a kéž se mýlím – mám nicméně pocit, že poslední dvě sezony Disku vykazují prudký sestup co do základního profesionálního vybavení absolvujících ročníků. Což eo ipso signalizuje krizi pedagogických kritérií, která začíná snad už výběrem u přijímacích zkoušek. Důsledky jsou, zdá se mi, v divadlech už patrné, zejména tam, kde je nejslabší článek řetězu celého našeho divadelnictví: na režisérech. Z inscenace *Školy pro ženy* mám dojem, že pedagogický sbor režijní myšlení svých svěřenců nekoriguje a nevede.

Nebo snad vůbec pomíjí jeho potřebnost.

1964

POTŘETÍ MÉNĚ NEŽ POPRVÉ

Setkání s třetí jevištní podobou Havlovy *Zahradní slavnosti* přineslo poznatek, že opakovaný divácký zážitek *Zahradní slavnosti* nebude – nezávisle na její inscenační podobě – gradovat, ale naopak klesat úměrně s počtem zhlédnutých realizací. Havel není dramatický básník, ale dramatický demonstrátor. Básně se dobíráme a vždy znovu ji objevujeme, demonstraci buď chápeme, nebo nechápeme. Těšíme se z její přesnosti a chytrosti, ale známe-li již výsledek šachové partie, přestává se nás vnitřně dotýkat. Topolův *Konec masopustu* lze vidět v šesti různých jevištních podobách a vždy znovu si uvědomovat jeho „neuchopitelnost“, *Zahradní slavnost* nelze zhlédnout čtyřikrát bez rizika pocitu opakování stále téhož. Vyslovuje-li se Havlovo jméno jedním dechem s Topolovým, křivdí se oběma: oběma patří prvenství, každému ovšem v jiném typu dramatu. Typové vymezení může být teprve základem skutečné hierarchizace uměleckých hodnot, které se dřív či později nevyhneme.

Navodila-li Mikulíkova inscenace na Malé scéně Slovenského národního divadla tuto úvahu, není to tak docela její vinou. Profesionalitou přístupu a stylovou jednotou vyrovná se pražskému představení a vysoko předčí inscenaci brněnskou. Její nejsilnější složkou je divadelnost: režisér myslí jevištěm, cítí jeho rytmus, usiluje o zkonkrétnění slovní abstrakce divadelní metaforou, nejčastěji v stylizaci hercova pohybu, jeho „fyzického jednání“. Postup, který v sobě skrývá nebezpečí „rozhýbání jeviště“ na úkor smyslu mluveného dialogu, objeví někdy naopak za slovní abstrakcí její konkrétní základ. Kabinetní ukázkou tohoto rysu Mikulíkova režijního myšlení je pojetí postavy Likvidační tajemnice (Viera Topinková) jako nesnesitelné – a proto směšné – symbiózy svazáckého nadšení idejemi

Ctibor Filčík nalézá postavu až ve chvíli, kdy otřesený Juan vyhlá-
šuje boj nebi i peklu. Od tohoto okamžiku je Filčík osobností, která
jeviště naprosto ovládne a sama je naplní. Racionální analytik života,
duchaplný ironik, sarkastický cynik, který se nakonec přes všechnu
geometrii přepočítá. Na odhalení Lopézovo reaguje chladně a věcně,
téměř zároveň vyjádří Juanovo unavené a pobavené pohrdání ženami
(dámská část souboru počíná si právě v této scéně přímo diletantsky),
epilogem pointuje smysl Juanova tragikomického vítězství – porážky.
Filčíkovo intelektuální herectví je civilní, prosté, přesně myslící kaž-
dou vyslovovanou replikou. Ivan Mistrík je silnější tam, kde je zra-
lý Filčík slabý: v expozici. Filčíkův Juan je vystrízlivý už tam, kde
je u Frische ještě extatický intelektuál, plný iluzí. Mistrík však vejde
na jeviště jako chlapec, který před našima očima dospěje za jedinou
noc v muže. Způsob, jakým Mistrík zvládá celou další plochu role,
dokazuje, že úkolu zatím – přes herecké předpoklady – ještě nedo-
zrál. Jeho Juan je jaksi všední, bez formátu, bez daru výjimečné inte-
ligence. Právě proto asi herec spoléhá na Juanovu „koketerii“, což je
ovšem hrubý omyl. Všude tam, kde Mistrík hraje Juana uchváceného
svou vlastní neodolatelností (návštěva sboru milenek a kněžny z Ron-
dy ve chvíli „kamenné hostiny“), deformuje smysl postavy hledající
„neužitečnou“ pravdu, jíž je sama tragikomickou obětí.

1964

POKUS O DOROZUMĚNÍ

Představení skončilo. Na vysunuté předscéně, takřka na dosah ruky
prvních diváků, leží Husarův kostým barvy krve. Setkání dvou básní-
ků mělo tragickou dohru. Jeden z nich, Husar, zneužil daru fantazie
proti druhému, bezbrannému Jindřichovi, vydanému napospas krás-
né lži Husarových slov: „Ty lžeš, a já tě za to zabiju.“ Všichni „mají
podíl na tý vině“ – nejméně vinen je ten, kdo zabil fyzicky, Rafael
s „andělským jménem“ a se zoufalou touhou vrátit se zpět do světa
Jindřichovy nevinosti. Zabitím však iluze o možnosti návratu zpět
skrze Mariinu lásku končí: mezní situace brutálně ukončila bolest-
né dospívání, učinila chlapce mužem. Rafael však zabil v Jindřichovi
i kus sebe sama, personifikaci svého snu, svého alter ego. Všichni jsme
jej v sobě museli zabít, abychom mohli žít. Jako Musset v Coeliovi,
jako Čechov v Treplevovi, i Josef Topol zabíjí v Jindřichovi svého dvoj-
níka. Neboť – a to je vazba, kterou snad dost nedomyšlíme – nevinný
Jindřich by právě pro svou nevědomost zabil Rafaela, kdyby Rafael
nezabil jeho. Jediný vnitřní konflikt byl transponován do dvou postav,
které se v příběhové rovině hry setkají přímo jen jednou, v okamžiku
zabití. Oba chtěli být Husarem: Jindřich „doopravdy“, Rafael jen nao-
ko. Oba odmítali být sami sebou. Pohozený kostým v závěru Krej-
čovy inscenace Topolova *Konce masopustu* je významová metafora,
ne ornament: převléká-li se člověk za někoho jiného, je-li „falešný“
v topolovském smyslu, nemůže už zastavit řetěz smrtonosných klamů,
nemůže se *dorozumět*. Jen v tomto smyslu je Rafael *také* vinen.

Topol se tváří bezmála „lidově“ a – jak mu také mnozí uvěři-
li – na první pohled docela srozumitelně. Tajemníci úradují, holiči
řídí osvětovou besedu, Král nechce vstoupit do družstva, vesnice ho
k tomu nutí. Je vždycky riskantní představit si, co se s živými lidmi

příběhu stane po doznění poslední repliky hry. Vyslechla jsem rozhovor dvou diváků. Soudili, že „ten starý zůstal sám a bude muset do družstva“. Je to nejpravděpodobnější prognóza: nic jiného Královi nezbyvá. Z vůle autorovy objektivity byl rozdrčen dějinami, s nimiž vedl tragicky nerovný spor.

Ale záleží především na tom? Řekli jsme už, že v příběhové rovině je vztah Jindřich–Rafael nedůležitý, ba dokonce záměrně „nevypracovaný“ – a významová vazba jejich dvojnictví je přitom důležitou vnitřní linií smyslu celé hry. Topolova prostota je jen zdánlivá; zkoušíme-li proniknout hlouběji do tkáně dramatu, nedobíráme se dna. Jako v Čechovovi, také pro Topola je „příběh“ jen záminkou významu, který je prostřednictvím příběhu vyjevován i utajován. Fabulační šifra sama o sobě je jen torzem smyslu, jeho jevem, nikoli jeho podstatou. Smyslu *Konce masopustu* nedojdeme pouhým hodnocením činů jednotlivých postav, ale teprve domyšlením pohnutek a důsledků těchto činů: právě takto, z hloubky, ze samé podstaty filozofie díla, dobírá se Otomar Krejča významu i tvaru své inscenace.

Už Krejčovo olomoucké představení bylo soustředěno k nitru hry. Z něho vycházely ostré významové linie příběhu, ukazující zpět k epicentru, ale neporušující povrchovou vrstvu dramatu. Krejčovo druhé nastudování *Konce masopustu* – konečně, po vrcholně trapné peripetii – v Národním divadle znamená nejhlubší výklad filozofie díla, jaký je ještě jevištně možný, nemá-li dokonalé rozkrytí všech významových rovin i celého filozofického zázemí Topolova básnického obrazu paradoxně překryt první, „jevovou podobu“ dramatu. V některých jednotlivostech inscenačního plánu se Krejča pohybuje na samém pomezí tohoto paradoxu: pronikl natolik do Topolova světa, že na první pohled občas zatemní to, co je zdánlivě evidentní a přímo se nabízející, jako by – opět paradoxně – inscenoval drama pro ty, kdo je už znají, ne pro diváky, které s ním má teprve seznámit, a které tedy musí bezpečně orientovat v příběhu. Charakteristika Krejčova přístupu k dílu byla by však hrubě zkrslující, kdyby především nezdůraznila, čím je jeho výklad tvůrčím činem v pravém slova smyslu: toto jevištní dílo je ucelenou a v sebe uzavřenou koncepcí, v níž všechny jednotlivosti metaforicky směřují dostředně a jejíž všechny

interpretační linie vytvářejí – i při zkusmém propojování zdánlivě odlehklých souvislostí – pevné významové vazby, ústící v myšlenkové jednotě.

Zvykli jsme si, myslím, spojovat s poezií na jevišti – a s Topolovou poezií zvláště – křehkost, tlumenost kontur, nostalgickou citovost. Ale *Konec masopustu* není křehce lyrická hra, naopak přísné, neúprosnou objektivitou až kruté drama, jehož poezie je zakotvena v imaginativním povýšení reality v básnický obraz. Krejča nerozpojuje tuto Topolovu syntézu na „báseň“ a „drama“, na metaforu a akci, ale vytváří na jevišti *dramatickou báseň*. K metaforické podvojnosti směřují všechny složky inscenace. Režijní pojednání vytvoří ze scénické metafory metaforu světa, s nímž je člověk ustavičně v kontaktu i konfliktu. Jeviště je básní, ale nezapírá svou podstatu: usiluje naopak – v dokonalé shodě s Topolovou estetikou – o vklad divákovy fantazie. Metaforicky podvojná je funkce hudby, povyšující citaci autentického motivu na jevištní znak. Antikizující tragická maska, záměrný kontrast masek, stylizovaných po linii lidové básnivosti, má pak přímo význam metonymický: je šifrou ukazující k smyslu díla. Básnické drama nepřestává však být dramatem. Režisér obnažuje dramatické situace k jejich podstatě, prudce akcentuje všechny konfliktní zdvihy, jejichž přesná hierarchizace spoluurčuje rytmus jevištního celku. Dramatická akce chce být v Krejčově rozkrytí básní vždy, i tam, kde autor metaforickou podvojnost jen napovídá: vpojení milostného dialogu druhého obrazu do linie maškar předznamená, rozšiřuje a dotváří významový oblouk Mariina vztahu k Rafaelovi a k vesnici. Příklad může sloužit i jako typická ukázka režijní metody, která dramatický motiv na jevišti neizoluje, nespokojí se s jeho statickým vpojením do významové struktury, ale pracuje s ním důsledně, včetně jej organicky a plynule do jevištního celku jako jeho kontinuální součást.

Krejčovy inscenace charakterizovala vždy dotvořená celistvost jejich konečné podoby. V *Konci masopustu* se však jednotící stylotvorná vůle režijní koncepce prosadila neúplně. Je-li konfliktní podstatou dramatu polarita Král–Smrťák, jak o tom píše Karel Kraus v programové studii k inscenaci, neznamená ovšem osobnostní

antipodnost postav i antipodnost dvojího typu herectví, dvojí interpretační metody uvnitř jednotného stylu inscenace. Jestliže se Radovan Lukavský – Král dokonale s postavou *ztotožňuje*, pak hostující Josef Kemr – Smrťák postavu *demonstruje*: v prvním případě herec režijní záměr *naplní*, v druhém ukáže pouze jeho významový obrys, *deformuje* však jeho smysl. Lukavského Král je autentická topolovská postava, Kemr je autentický pouze jako herec „v roli“. Lukavského Král, herecká dominanta představení, dává hledišti *prožít* jeden tragický lidský osud, Kemrův Smrťák racionálním hereckým zdůvodněním hledišti dokazuje, proč by mělo postavu *intelektuálně odmítnout*. Lukavský všechny významové detaily režijního plánu syntetizuje zevnitř, Kemr syntézu záměru důsledně rozpojuje *vnějším* předvedením charakterotvorných komponent postavy. Dramatický charakter je však nahrazen bravurní hereckou studií, složenou z nepřetržitého sledu skvěle předváděných pohybových a řečnických etud, stojících tu jaksí „o sobě“. Charakterotvorné znaky postavy, intrikánská těkavost a mluvnost, nevyjevují v Kemrově výkonu vnitřní prázdnotu jako osobní podstatu Smrťáka-typu, nejsou *vnějším* zrcadlem jeho nitra: smrtelná prázdnota postavy byla zaměněna za vnitřně ploché a při vši *vnější* plasticitě lineární herecké zpracování role. Kemrova herecká autenticita je ovšem podmanivá: obdivujeme jeho Ževakina v Radokově *Ženitbě*, kde režijní záměr hereckou demonstrací předpokládal. Topolova dramatická a Krejčova režijní metoda však nepřipouští redukci modelové postavy na názorné herecké „vysvětlení“ personifikovaného „principu“. Oživlá teze místo živé postavy, karikatura Smrťáka místo dramatického typu znamená zde nejen stylový, ale i významový posun. Je porušena Topolova objektivita, která publicisticky neobžalovává, ale vyjevuje podstatu lidského charakteru. Záskok olomouckého Františka Řeháka – Smrťáka na jedné z repríz pražského představení pak dokázal, že herecům kvalitativně odlišný přístup k postavě vyjádří režijní záměr funkčně, ne – jako u Kemra – „formálně“. Vnitřní *ztotožnění* s postavou, ustavičně přítomné v každém jevištním okamžiku, dovolilo Řehákovi sdělit metaforický význam i těch sekvencí, které jsou v Kemrově podání žánrovou anekdotou (holení tajemníka) nebo hluchým místem.

Distance od postav oslabuje Krejčovu koncepci i tam, kde bychom to nejméně čekali, u „krejčovských“ hereců Ludka Munzara a Vladimíra Brabce. Z celé vnitřní rozlohy rolí sdělí oba jen část: i jejich „opravdovost“ je jen věrojatností profesionálně zkušených hereců, nikoli autenticitou postavy. Požadavek maximálního vnitřního zaujetí je ovšem prvořadý zejména v postavě Jindřicha, která je jako dramatický charakter přímo založena na neschopnosti distance, na sebeobnažující infantilnosti. Munzar, soustředěný výhradně na *vnější* demonstraci Jindřichova „bláznovství“, neobjevuje dar výjimečné citlivosti jako podstatu, v níž spočívá Jindřichova nedospělost, ale i básnivost. Míjí-li se pak herec zcela s Jindřichovým vztahem k otci, vytrácí se z představení *dílčí* významová linie silné citové vazby Královy rodiny, výrazně vyjádřená Lukavským a Tomášovou. – Brabcova krajně zjednodušená interpretace postavy má pak v struktuře inscenace závažnější důsledky. Není-li Husar básníkem, ovládajícím maškary silou slova (právě Brabec je ovšem nejméně pozorný k Topolovu slovu), ale i ovládaným vlastním talentem až k neodpovědnosti, oslabuje se ozvláštňení celé linie maškar. A je-li motivace Husarova jednání redukována hercem jen na moment pomsty vůči vesnici, na vztek, vybitý na Královi, ocitá se Husar v nebezpečné blízkosti Smrťáka jako jeho spoluviník. Řád Topolovy objektivity, který režisér i pojetím této postavy, v obrysu výkonu patrném, usiluje naplnit, herec deformuje.

Skutečná podoba inscenace vzpírá se ovšem lineárnímu dělení syntézy, která se na jevišti uskutečňuje právě jako syntéza. Nejen pro režijní záměr, ale především pro vnitřní významový a stylový řád hotového díla je směrodatné – protože umělecky nejsilnější – herectví silného vnitřního zaujetí, dokonalé služby dílu, pokorné oddanosti postavám. Herectví Radovana Lukavského, Marie Tomášové, Jana Třísky a – ve smyslu naplnění rolí – herectví Leopoldy Dostalové a Ladislava Boháče. Jsme snad už příliš zhýčkáni mimořádnou hereckou osobností Tomášové, ochotni pokládat – i tentokrát – výjimečný výkon málem za samozřejmost. Marie této inscenace je postavou topolovské hloubky, opravdovosti a vnitřní krásy. Spolu s Rafelem Jana Třísky tvoří dvojici, která výrazně a přesně specifikuje centrální téma hry v ústřední fabulační linii dramatu i inscenace: tento bolestný a navýsost poctivý

pokus o dorozumění je v samé podstatě, kterou tu díky hercům spatříme, hledáním smyslu života. Topol je v tomto centrálním nervu příběhu na jevišti celistvý, plný, herci zde skrže svůj hlas nacházejí hlas básníka: mluví jím za něho i za sebe. Třískova legendární herecká křeč byla vítanou látkou stereotypních soudů tak dlouho, až se stala křečí kritiků. Jaksi jsme si nevšimli, že Tříška v Rafaelovi neposloušně opustil přihrádku, v níž byl pro přehlednost už málem „systemizován“. Pokládám jeho Rafaela za jeden z vrcholných výkonů inscenace. Citlivě veden, nehraje Tříška – na rozdíl od všech dosavadních pojetí postavy – údajného chuligána, ale Topolovo téma dospívání „na hranici života a smrti“, a hraje Rafaelův zoufalý pokus o dorozumění přesně a citlivě, s kultivovanou jemností a výrazným smyslem pro ryzí ražbu Topolova jazyka. Jevištní setkání snad nejmladšího herce souboru s představitelkou nejstarší generace Leopoldou Dostalovou je jedním z vrcholů představení, nejvyšším bodem režijního pojetí i herecké realizace obou postav v našich divadlech.

Herectví demonstrace a distance od postav je rysem, který z Krejčovských inscenací neznáme: objevuje se v *Konci masopustu* poprvé. Krejčova kritéria uplatňovaná na práci herce se nezměnila, jak o tom svědčí řada výkonů představení. Změnila se však vnitřní kritéria Národního divadla jako celku. Vleklá krize naší první scény, tápavá dramaturgie, sled průměrných a podprůměrných představení deformujících herce, bezperspektivnost tohoto stavu – to všechno „pracuje v čase“, neviditelně po milimetrech otupuje zaujetí a někdejší elán, charakteristický pro Krejčovo šéfovské období. Divadlo je buď celek, nebo součet částí, buď má názor a sloh, nebo je sledem tu horších, tu lepších, tu ještě lepších inscenací. Krejčovi se skoro podařil „ten neslušný zázrak“, kterým je velké jevištní dílo. Jeho inscenaci však přece jen chybí *precizní* úplnost tvaru a *dokonalá* slohová jednota.

1964

DRAMATICKÝ SVET JEANA GENETA

Po svetovej premiére *Balkónu* v londýnskom Arts Theatre Club roku 1952 protestoval Jean Genet proti režijnému poňatiu hry príznačnými slovami: „Moja hra sa odohráva vo vznešenom bordeli. Peter Zadek ukázal na javisku obyčajný bordel.“ Režisér Peter Zadek vystihol vo svojej odpovedi nielen podstatu všetkých Genetových sporov s inscenátormi jeho drám, ale poukázal i na príčinu Genetovej neschopnosti stotožniť sa s akoukoľvek javiskovou realizáciou svojich hier ako na inherentný predpoklad jeho dramatickej metódy: „Krajná neschopnosť pristúpiť na cudziu koncepciu svojej vízie robí z Geneta jedného z najväčších dramatikov nášho storočia... V celom Genetovom živote akoby sa vracala výnimočnosť vizionára, ktorý sa usiluje preniknúť realitu sveta svojimi fantastickými predstavami. Ale svet vždy križoval svojich vizionárov, „Svätý Genet“ nie je výnimkou... pre neho samého je dokonalý sen *Balkónu* realitou, a vo svojom úsilí zhmotniť tento sen nás Genet núti obetovať našu realitu, to jest javiskovú podobu diela.“ (Citáty podľa Martina Esslina, *Théâtre de l'Absurde*, Paris 1963, str. 210.)

Pre Geneta, poznamenáva Esslin, nebolo nič paradoxného v nezlučiteľnej požiadavke, aby sa *Balkón* odohrával ako vznešená omša v najkrajšej katedrále sveta, s pokynom, že dráma musí vyzerať ako „vulgárna, násilná a nevkusná“. „Keď vám niekto povie,“ inštruuje režiséra, „že ste inscenovali vkusnú hru, tak ste stroskotali. Moje postavy sa musia podobať najhorším pasákom a prostitútkam sveta.“

Vznešená omša v najkrajšej katedrále sveta, najhorší pasáci a prostitútky v najhoršom bordeli na svete. Dva extrémny, dva protiklady, dvojediný, zrastený, nedeliteľný svet *Balkónu* je svetom všetkých Genetových drám i jeho celej tvorby. Spomenutý rozpor je v nej uskutočnený ako syntéza: dostáva platnosť základného zákona osobnosti a diela.

„Nikdo o ničem nerozhoduje,“ říká ubožácky zavilý Úředník v souvislosti, jež jeho výrok ironizuje. Hra a představení vypovídají jako celek o opaku: všichni rozhodují o všem, a především o vlastních životech – právě tím, jak se z nejrůznějších důvodů, zaštitěni kavárensky pokleslou filozofií „manipulování“, skutečného rozhodování zříkají. Důkaz, že hra na život je hrou s vlastním životem, je tentokrát nejvlastnějším slovem Činoherního klubu k jeho divákům.

1967

VŮLE K TVORBĚ

Československá premiéra

Skandál, který vyvolalo curyšské a nověji londýnské provedení dosud posledního Dürrenmattova díla, tragifrašky *Meteor*, byl v jistém smyslu pochopitelnou reakcí konsternovaného publika na až neuvěřitelnou surovost shakespearovské hloubky i triviálnosti, prosazující se na půdorysu nestroyovské frašky. Avšak vztek, pohoršení, rozpakky nad *Meteorem*, s troufalou drzostí formulované kritikou, svědčí o přesnosti Dürrenmattova zásahu. Jeho v shakespearovském smyslu sprostá hra (kategorie sprostoty tvoří prazáklad divadla, jak věděly všechny velké komediální epochy) není sartrovsky romantickým soubojem s Bohem, ale bilancí současného stavu západokřesťanské civilizace, a tudíž také nezodpovězenou otázkou o její další životnosti či neživotnosti. Tímto tázáním se ovšem záhadnost Dürrenmattovy nejosobnější filozofie – věří v Boha, či nevěří? –, zkoumaná už i na české půdě (studie v Křesťanské revui), nejen neřeší, ale ještě více zatemňuje. *Meteor* je snad divadelně nejpřehlednějším a myšlenkově nejsložitějším dramatem svého autora, neboť i uvnitř jeho díla je hrou mezní. Perzifluje křesťanský mýtus o Lazarově vzkříšení jedinou, bohatě variovanou a jedinečně divadelní situací permanentního jevištního umírání a hned dvojnásobného zmrtnýchvstání věhlasného spisovatele Wolfganga Schwittera, který ve svém racionálním skepticizmu nevěří ve své vzkříšení, aniž nalézá ve své životní filozofii jakékoli vysvětlení pro záhadné přežití své dvojí smrti. Ocítá se tak v prázdném prostoru mezi životem, jež zběsile odmítá, a smrtí, která je mu stejně zběsile odpírána – prázdnými nebesy. Nejen Schwitterova situace je paradoxní, ale i on sám se stává zosobněným paradoxem: svůj nadlidský vitální zápas o smrt, který je při vší makabrálnosti stupňovaně komický, vede k tak naprosté vnitřní osamocenosti, že s nelidskou

necitelností řítícího se meteoru zabíjí všechny, kteří „vpadnou do jeho umírání“, – aniž se ovšem podaří zemřít jemu samému. Autor méně geniální nedovedl by objevit onen Schwitterův meziprostor mimo dobro a zlo, který zcela obrací optiku nazírání na smrt v dosavadní dramatique (včetně Ionescova *Umírajícího krále*), ale především by nedokázal z této filozofické „anekdoty“ vystavět drama tak fascinující divadelnosti, které svou fabulační jednoduchostí zaujme diváka nejméně připraveného, a svou myslitelskou hloubkou uchvátí diváka nejkultivovanějšího.

Významová nadstavba hry vyrůstá ovšem ze situací tak banálních, že tato podvojnost až bere dech: dialog o umění se odbývá ve chvíli, kdy oklamaný manžel tahá postel, na níž se před chvílí se Schwitterem vyspala jeho žena, a svou uměleckou konfesi pronáší spisovatel k hajzlábě, jejíž dcera – prostitutka – zemřela z lásky k němu: nelze si snad představit jarmarečnější motiv nízké literatury. Ale právě výjimečná schopnost povýšit životní a uměleckou banalitu na novou myšlenkovou a estetickou kvalitu zakládá širokou sdělnost této kruté komedie.

Publikum libereckého divadla, jehož režisér Ivan Glanc nastudoval *Meteor* v československé premiéře, sledovalo přesně vypracovanou, inteligentní, autora ctící inscenaci se zaujetím, ale i s rozpaky, příznačnými pro dnešní divácké konvence: hlediště se nemohlo rozhodnout, má-li se odvážit provázet Schwitterovo nekonečné umírání osvobozujícím smíchem, jak je k tomu jeviště v intencích autora napořád provokovalo. Stejně jako v Camusově *Caligulovi* prokázal Ivan Glanc, který má v dramaturgovi Zdeňku Hořínkovi zasvěceného dürrenmattovského znalce, smysl pro tvarový řád díla. Netlumočí-li slohově jednotná inscenace zdaleka vše, co by obsáhnout měla, nevnaší zato do hry žádný význam rušivý a nepatřičný. Zmatňuje sice Dürrenmattovu drastičnost, která si žádá výraznějších hereckých osobností, než jakými divadlo převážně disponuje, ale nezkrusuje předlohu v celku ani v podstatných detailech. Hercům klade ovšem autor tentokrát větší nástrahy než režisérovi: ví-li Glanc přesně, že nesmí hledat pro postavy zdobňující psychologické pozadí, jsou to přece jen herci, kteří musí často v jednom dvou bleskových výstupech vytvořit

typovou zkratku personifikovaného životního postoje a zároveň konkrétní lidskou bytost i divadelní metaforu. Je tedy s podivem, plní-li tyto obrovské nároky několik hlavních představitelů alespoň zčásti. Výkon Vladimíra Volka v roli Schwittera je hoden úcty: herec sice nepřesvědčuje o intelektuálním formátu postavy, zbavuje ji dürrenmattovské obludnosti a zmenšuje její divadelní rozpětí, avšak základní odlidštěnou brutalitu „meteoru“ tlumočí groteskně nadsazenou polohou zejména v gestu a fyzickém jednání: jeho nestvůrný umírající překypuje v bohaté pohybové klauniádě hrůzně směšnou životností, která věrně obráží situační paradox díla. Pro nesnadnou roli Augusty, v jejímž partu převažuje až do cirkusové „augustiády“ variovaná replika „ano, pane Schwittere“, našla Zora Božinová šťastnou základní polohu dojemně komické, ryze ženské hlouposti ve vyjeveně stereotypním úsměvu a ztřeštěnosti pohybu. Ve zvládnuté charakteristice profesionální neosobnosti i tragikomické životní kolize Profesora Schlattera osvědčil Jiří Prýmek schopnost *hrát situaci* a z ní vycházet v „rozevírání“ postavy. Vedle působivé režijní tečky závěru, kdy se zoufalý Schwitter schová před fanaticky halekající smečkou Armády spásy pod postel, je vrcholem večera silná scéna Nomsenové, jak ji hraje Milada Vítová. Na jeviště se vplouží se sloní neohrabaností a přítom děsivou vnitřní majestátností tlustá stařena v černém kostýmu, se svítivě sprostými vlasy staré děvky: je to dürrenmattovsky snově skutečná příšera, která ve svérázném intonačním přízvukování herečky, místy zbytečně ohromující hlediště, vnáší do představení dimenzi irrealnosti. Nebylo by poctivé smlčet, že řada dalších výkonů neobstojí svou nevýrazností a ojedinele i profesionální nezkušeností v prověrce náročným textem. Proti běžně vyráběné divadelní konfekci jde však v tomto herecky ne zcela naplněném představení o *vůli k umělecké tvorbě*.

spolu s Leitnerem, že divák jde především s ní a s Truffaldinem, čeká na její hodnocení situací a hodnotí je jejíma očima a jejími ústy.

Konečně tedy poznámku k výkonu titulní role. Je to role jistě nesmírně náročná a velice obtížná. Po mém soudu se jí Leitner zhostil vcelku velmi úspěšně, zejména pak pokud jde o pohybovou komediálnost, ve které je suverénní, pružný a vpravdě herec k. [komických] gagů c. d. l. [komedie dell'arte]. Myslím jen, že zejména on by měl mít větší kontakt s publikem, tj. i v režijním vedení. Měl by se dovolávat jeho souhlasu důsledně a důsledně s ním počítat jako s partnerem. Měl by být věcnější a mnoho svých akcí spíše glosovat než se na ně pokládat (scéna s chlebem, kde komika spočívá v pohybovém gagu, který L. [Leitner] oslabuje příliš výrazným placírováním slovního komentáře). Měl by být také více nad postavou, více a výrazněji ji hodnotit moderně a dnešně. Měl by mít silnější zejména ryze sluhovskou polohu poníženosti a ustrašenosti, když něco provede – protože nehrajeme přirozeně sociologický rozbor, ale komedii, kde není třeba se takového přístupu k sluhovské postavě bát. Na reprízách přibývá šťastně nalezených detailů (zejména poloha karikatury florindovské panské polohy), Kolářová by v tom případě měla jít s sebou. Vzájemná parodie postav mezi sebou by jistě také přispěla k znásobení komického účinku představení. Pokládám L. [Leitnerův] výkon vcelku za zdařilou práci a její výsledky počítám k nesporným a výrazným kladům představení, které pokládám v rámci dílčích výhrad, o kt. [kterých] se zmiňuji, za stylově čisté, byť ne vždy originální.

Co mi na před. [představení] vadí podstatně, je nestylový přístup k roli u s. [soudruha] Pfeiffera, který je v Hladíkově záskoku odstraněn.

[1963]

NEROVNÝ BOJ S OSUDEM

Jana Patočková

„Je-li obsah pojmu člověk dán především ustavičným vzepětím proti přírodním a společenským determinantám jeho osudu, pak více záleží na tomto vzepětí samém, na touze a snaze čelit zlu, než na výsledku boje často nerovného.“

Eva Uhlířová, *Vývoj jedné konfese*

Jméno Evy Uhlířové, které znají pamětníci i čtenáři divadelního tisku šedesátých let, se v jejich závěru objevovalo stále méně. V únoru roku 1969 ještě kulturní tisk zaznamenal její úmrtí, ale bylo to záhy po smrti Palachově, na prahu roku v úhrnu tak tragického, že dobrovolný odchod jedné z nejnadanějších osobností dozrávající generace divadelních kritiků brzy překryly další zdrcující události.

Publikační činnost této mladé romanistky (1933–1969) dokládá její rychlou cestu k samostatnému kritickému myšlení, a zároveň je dílčím dokladem procesu emancipace od povinného dogmatického myšlení, který probíhal ještě během oněch let, jimž se spolu s hojně zneužívaným epitetem „legendární“ dostává jak nekritického obdivu, tak zdrcující kritiky či podhodnocení, a jimž nelze porozumět, pokud neodložíme sklon k jednoznačným a předpojatým soudům. Teprve při bližším studiu se nám přiblíží v celém svém elánu i rozpornosti, jež byla jejich motorem a zdrojem jejich životnosti.

Máme-li lépe pochopit ona léta, jejichž rychlý let brzy znovu vystřídalo dlouhé období pohybu uměle zadržovaného, je třeba bez příkras ukázat, jakým způsobem se ti, kdo tehdy začínali publikovat, to znamená příslušníci generace narozené v letech třicátých¹, zbavovali povinné

¹ Jejich jména jsou dobře známa (Jaroslav Vostrý, Leoš Suchařípa, Jan Císař, Milan Lukeš, Zdeněk Hořínek, Jindřich Černý). Většinou začínali v divadelním školství a tisku na přelomu let padesátých a šedesátých, jako redaktoři Divadla a Divadelních novin, pedagogové DAMU a FF UK, později řada z nich přešla od teorie i k divadelní praxi, někteří působí pedagogicky a publicisticky dodnes.

doktríny socialistického realismu a marxisticko-plechánovské estetiky, především její rétoriky, a stali se spoluvůdci neplodnějšího divadelního myšlení své doby. Dali novou podobu divadelnímu tisku, svou kritickou činností soustavně pojmenovávali a podporovali, co tehdy v českém divadle vznikalo tvořivého, a zároveň odhalovali jeho letité, přežívající slabiny. Nadlouho tak zformovali jeho nová měřítka.

Eva Uhlířová, která v letech 1957–1968 velmi rychle vypěla v jednu z nejpozoruhodnějších osobností mladé divadelní kritiky, skončila svůj život v závěru šedesátých let. Její texty o divadle proto mohou být ideálním příkladem myšlenkové emancipace od politicko-estetických direktiv, jež měl respektovat každý, kdo v té době pomýšlel na publikování. Příkladem ideálním mohou být proto, že ukazují „cestu svobody“ šedesátých let v projevech osobností, jež byla stejně mimořádná svým nadáním, jako nekonformností, charakterností a idealistickou neúhybností.

Prvním impulsem k vydání našeho výboru byl dávný obdiv i pocítovaný dluh vůči učitelce i přítelkyni řady z nás, kdo začínali svou profesionální dráhu v letech šedesátých. Nové pročitání jejích textů nás utvrdilo v přesvědčení, že s odstupem času jen potvrzují svou hodnotu. Jejich výběr můžeme proto předložit čtenářům s jistotou, že obohatí ediční řadu, připomínající trvalé hodnoty českého teoreticko-kritického myšlení o divadle.

BIOGRAFICKÝ NÁČRT

Pokus o stručnou biografii nemá jiný cíl než přiblížit charakter osobnosti a kontext, v němž žila a pracovala, a přes přispění její rodiny a přátel zůstane fragmentární. Pokouší se o objektivní pohled, ale nezastírá osobní přátelské zaujetí.

O tom, že byla Eva, rozená Bártková², v roce 1951 přijata ke studiu, patrně nerozhodl jen její mimořádný filologický talent (který tehdy hlavním doporučením nebyl), jako spíš to, že její tzv. „kádrové předpoklady“ nebyly zásadním způsobem přijetí na překážku: nepocházela z Prahy, ani z rodiny „intelektuální“. Vynikající studijní výsledky

² Od roku 1956, kdy se provdala za doc. Vladimíra Uhlíře, užívala jména Uhlířová.

dívky, zbavené za války možnosti středoškolského studia, osudy rodiny, rozmetané koncem války norimberskými zákony, to vše by nebylo stačilo, kdyby posudky, které ji na fakultu provázely, psali lidé, kteří by jí chtěli uškodit – což se naštěstí nestalo.

Romanistiku, francouzský a italský jazyk a literaturu, začala studovat spolu s povinnou češtinou v roce 1951, tedy v době, kdy už byli z Karlovy univerzity vymýceni pedagogové, kteří „ideově ohrožovali“ výchovu nové generace oboru. Z těch slušnějších byli ponecháni pouze ti, kdo vědecky příliš nevyčnívali a byli schopni přikřicit se a přizpůsobit. Z literárních vědců tu zbyl pouze doyen oboru, literární historik (dosud přípustný, neb pozitivistický) profesor Josef Kopal. Atmosféru, která panovala na filozofické fakultě začátkem padesátých let, si dnes lze stěží představit, ačkoli byla nejednou popsána oběťmi tzv. čištění³. Už druhá polovina let padesátých se zdála ve srovnání s jejich počátkem mnohem liberálnější, ač se slovníkem příliš nelišila: nehrozila už odchodem „k lopatě“ (nebo do vězení), ale pouze vyhazováním. Mladí zájemci o univerzitní studium tehdy neměli moc na vybranou. Těm, jež kádrový posudek vylučoval ze studia předem, a bylo jich mnoho, byla volba ušetřena, ale ti, kdo přijati byli, museli za to absolvovat studium, jež po celou dobu usilovalo vymýt jim mozek a pokřivit charakter. V mnoha případech se to naštěstí nepodařilo, ale rozštěp mezi myslí a mluvou se stal v té době druhou přirozeností těch, kdo své přesvědčení nemohli projevat otevřeně. Tehdejší studenti ovšem znali jména proskribovaných pedagogů, vzbuzující úctu, i když se nesměla vyslovovat nahlas. Tím spíš se pídili po jejich stopách. V roce 1968 napsala naše autorka v nekrologu jednoho z nich: „Jméno Dr. Jiřího Konůpka jsem poznala mnohem dříve než jeho objevnou a záslužnou překladatelskou a autorskou tvorbu; mladý asistent prof. Josefa Kopala, který v r. 1951 padl za oběť kádrovému „očišťování“ fakulty, byl pro nás stejně jako Václav Černý – k němuž měl ostatně Konůpek blízko – legendou. Věděli jsme, že se pro Konůpka nenašlo v celé Praze místo a že slibný romanista skončil na tři roky na silnici jako asfaltér...“

³ Zvláště sytými barvami a výrazy, ale sotva přehnaně v *Pamětech III* (1945–1972) profesora Václava Černého.

Záleželo v té době více než kdy jindy na studentech samých, jak využijí svého času na fakultě, a Eva Uhlířová ho využila k rozvinutí svého mnohostranného talentu filologického i k rozšiřování svých literárních znalostí. Léta intenzivního ideologického působení ovšem poznamenala počátky její publikační činnosti, tak jako tomu bylo u všech tehdejších začátečníků. Dokladem toho, že s povinnou rétorikou „mladé marxistické romanistiky“ tehdejší student přejímal ve větší či menší míře i povinný způsob myšlení, jsou její první studie a knižní doslovy, neboť i ten, kdo se tehdejšími dogmatům vzdíral, byl nucen přinejmenším naplňovat povinnou míru citací z klasiků marx-leninismu, a také a především akceptovat celkovou perspektivu hodnocení a jeho způsob. Poznamenalo to zejména texty psané pro tehdejší literárněhistorické příručky, obsahující práce z konce padesátých let, které vycházely až v letech šedesátých a neprozrazují ještě ani vlastní myšlenkový přínos, ani jakýkoli spor s neotřesitelnými dogmaty, spojenými s výkladem literárních dějin – tomu by byla ostatně redakce zabránila. Striktně manicheistické „třídně-stranické“ dělení literatury v padesátých letech na reakční (protilidovou) a pokrokovou (spojenou s pokrokovými společenskými třídami, potažmo s marxistickým světovým názorem a posléze komunistickou stranou) vládlo v humanitních oborech ještě dlouho, a to zejména v té literární vědě, kterou na akademické úrovni často reprezentovali stranicky nejinitivnější a zároveň nejméně tvořiví pedagogičtí „čističi“, často i systematictí denuncianti. V době studia Evy Uhlířové mezi nimi zaujímal přední místo tehdejší docent J. O. Fischer⁴, který byl vedoucím její diplomní práce.

Z titulu *Stendhalův poměr k soudobé Itálii* je patrné, že diplomantka v ní spojila lásku k autorovi se zájmem o obě studované literatury; obhájila ji úspěšně v roce 1956, kdy s vyznamenáním absolvovala. Z práce, jež se napohled málo vymykala tehdejšímu povinně „marxizujícímu“ výkladu, je patrná zevrubná příprava, o níž svědčí bibliografie, obsahující maximum literatury u nás tehdy dostupné, ale pamětníku je zřejmé i to, že téma bylo pro autorku tak trochu únikem, podobně

⁴ Ne náhodou byl také – už od let šedesátých profesor francouzské literatury a na dlouhou dobu hlavní „akademický reprezentant“ oboru – na předním místě mezi těmi, kdo se v letech sedmdesátých stali oporou tzv. normalizace.

jako jím byla pro Stendhala Itálie. Téma jí poskytovalo možnost soustředit se na to, co pro ni (a jejím prostřednictvím později i pro její žáky) tak silně aktualizovalo Stendhalovu prózu: osudy člověka, který se nepoddává, třebaže je uvězněn v sítích prošpiclovaných italských režimů po pádu Napoleonově – ať šlo o groteskní knížectví parmského tyra-
na Ranuccia Ernesta, nebo o vládu rakouskou. – Tak se tehdy hledaly skuliny k úniku, alespoň o píď svobodnější půda pod nohama. Samozřejmě bylo uchýlit se k historickým paralelám či autorům, kteří byli ideově „bezproblémoví“, neboť stáli historicky „na správné straně bariády“ (typický obrat z období permanentního třídního boje).

Čerstvá absolventka romanistiky s titulem promované filoložky nastoupila na tzv. umístěnku, tj. přidělené (a přikázané) zaměstnání, jako tlumočnice a překladatelka ve Svazu čs. žen. V této funkci provázela místopředsedkyni Národního shromáždění Anežku Hodinovou-Spurnou (jejíž zdvojené jméno uchovala anekdotická paměť až do našich dní) na cestě do Itálie. Tehdy byla ještě absolventkou politicky neproblematickou, jejíž umístěnka mohla být dokonce pokládána za prominentní. Bylo však pro ni charakteristické, že si místa tak „výhodného“ nijak necenila a rychle je vyměnila za nelukrativní dráhu pedagogickou. Nejenže ji nelákalo finančně slibné a málo namáhavé zaměstnání spojené s tehdejší politickou scénou, ale odpuzovalo ji svou – přinejmenším – úmornou bezduchostí. Přitom si musela uvědomit, že se tím zároveň vzdává možnosti zahraničních cest, což tehdy nebylo zrovna málo.

Už na podzim téhož roku, kdy absolvovala, začala učit na DAMU a vzápětí i publikovat, nejdříve v tehdy jediném odborném časopisu Divadlo, o málo později i v nově založených Divadelních novinách. V jejích článcích záhy postřehneme projevy zájmu o aktuální politické problémy doby a o formulaci vlastního názoru. Nepochybně k tomu přispělo, že ze strnulého kruhu „mladé marxistické romanistiky“ přešla na divadelní fakultě AMU do pedagogického sboru složeného z řady osobností názorově i věkově rozrůzněných, mezi nimiž byli i její vrstevníci. Ve chvíli jejího nástupu v roce 1956 v něm ostatně panovala poněkud uvolněnější atmosféra. Byla to chvíle počínajícího „tání“ ledového stalin-
ského monolitu po XX. sjezdu KSSS. Už na podzim téhož roku, po „polských i maďarských událostech“ (jak byla oficiálně nazývána tamní

povstání), sice následoval velký regresivní nápor dogmatických stranických kruhů, ale pomalý zápas o rozšíření prostoru svobody se už nikdy nepodařilo úplně zastavit. Postupoval ovšem krůčky často tak nepatrnými, že by je dnešní člověk, který rychle uvykl zdání neomezené svobody, stěží postřehl.

Náš ročník oboru divadelní vědy a dramaturgie se s Evou Uhlířovou setkal poprvé v roce 1956. V roce plném nadějí, kdy byla na školu přijata řada uchazečů pocházejících z rodin všelijak kádrově nevhodných. V prvním roce studia jsme kromě starších pedagogů (František Götz, Jan Kopecký, František Černý) dostali také mladé, začínající, jako byli Jan Císař, Dana Kalvodová, Milan Lukeš a Eva Uhlířová. Ti nás oslovili bezprostředně a působili na nás mnohem víc než jejich starší kolegové, a nejen proto, že nám byli věkově blíže. Svým postojem k výuce, věcností, s níž se věnovali probírané látce a vyhýbali obligátním klíšé tehdejší marxistické estetiky a literární či divadelní vědy, byli pro nás nesrovnatelně důvěryhodnější. Ačkoli jsme byli jejich prvními posluchači, byli pro nás autoritami a sotva jsme si uvědomovali, že i oni byli pedagogickými „začátečníky“, protože své kursy vypracovávali a vedli od počátku zcela samostatně. Eva Uhlířová nás z pedagogické nezkušenosti zpočátku málem děsila horlivostí, s níž se snažila sdělit co nejvíc v co nejkratší době, protože látky bylo mnoho a času málo. Neuvědomovala si, jak se změnil věk maturantů i jejich úroveň, jež byla nejen nízká, ale také velmi různorodá (výsledek školské reformy Zdeňka Nejedlého se dostavil velmi rychle). Kursy dějin divadla patřily spolu s obligátním marxismem ke společnému základu studia všech tehdejších oborů, a my jsme v onom ročníku divadelní vědy a dramaturgie, herectví a režie představovali zvláštní směs sedmnáctiletých maturantů, dychtivých vědění, leč málo připravených pro vysokou školu, a adeptů věkově starších, kteří vzhledem k tomu, že museli na přijetí čekat dlouho, nebo měli zcela odlišnou průpravu, nebyli připraveni o nic lépe. V záplavě informací nám zprvu nebyla jasná jejich hierarchie, někteří propadali panice, vyčerpaní snahou zapisovat všecko. Obdivovali jsme ovšem učinnost, jazykové znalosti, duchaplnost, temperament a živost mladé učitelky, a v jejich seminářích jsme se zklidnili: tam jsme mohli, byť dosud ztrémovaní, spolu mluvit a učili jsme se klást otázky. Brzy mezi námi

vznikl velmi bezprostřední kontakt, který časem u některých přerostl v přátelství. Tuto otevřenost a bezprostřednost ve styku s posluchači si mladá učitelka uchovala po celou dobu svého pedagogického působení. Koncem našeho studia přešla spolu s oborem divadelní vědy na filozofickou fakultu, což, jak se záhy ukázalo, bylo pro její další pedagogické uplatnění osudné.⁵

Na katedru divadelní vědy UK přecházela jako lektorka. Bylo to nouzové řešení, provázené příslibem, že toto přeřazení bude záhy upraveno. Po pěti letech samostatné pedagogické práce se proto v roce 1961 ucházela o odbornou asistenturu a ke své přihlášce do konkursu připojila povinný životopis, dokládající lépe než jakékoli líčení politické požadavky i atmosféru fakulty ještě počátkem šedesátých let.

ŽIVOTOPIS

Příloha kádrového dotazníku⁶

Narodila jsem se 10. srpna 1933 v Žilině jako první ze dvou dětí poddůstojníka Jaroslava Bártka. V r. 1939 se rodiče přestěhovali do Zašové u Valašského Meziříčí, kde jsem začala chodit do obecné školy. Otec pracoval po rozpuštění čsl. armády jako hospodářský kontrolor, jako účetní a jako tovární dělník. Z měšťanské školy, kterou jsem začala navštěvovat v Zubří u Valašského Meziříčí, jsem byla za okupace z rasových důvodů vyloučena (matka je Židovka). Studovat jsem nesměla, otec z těchže důvodů byl v r. 1943 zatčen a vězněn v koncentračním táboře až do konce války. Matka byla za několik měsíců po něm uvězněna v Terezíně až do konce války. Mne a mé sestry se ujali v této době cizí lidé, u nichž jsme žily až do návratu rodičů po osvobození. Otec i matka prožili při návratu Květnovou revoluci v Praze, otec bojoval na barikádách a teprve po osvobození Prahy se mohli rodiče vrátit

⁵ Potvrdil to v osobním rozhovoru (28. 6. 2011) prof. Dr. Jan Císař, který s ní učil na DAMU, ale na filozofickou fakultu neodešel a Evě se pokusil její přestup rozmluvit, tuše, co ji tam čeká. – Císař vzpomínal, že se s Evou Uhlířovou seznámil prostřednictvím jejího manžela Dr. Vladimíra Uhlíře, který stejně jako on pocházel z Hradce Králové a jehož sestra byla Císařova vrstevnice. S Evou učili na DAMU od roku 1956. Objasnil mi také, proč první Evin příspěvek do časopisu Divadlo signoval společně s ní: z pověření redakce zprvu provázel Evu a učil ji dívat se na divadlo, neboť byla sice výborně literárně připravená, ale v divadle naprostý nováček. Stačilo však málo a už žádnou pomoc nepotřebovala. Záhy se z ní stal skutečný divadelní kritik a podle Císařových slov určitě jeden z nejlepších z generace, která se formovala na přelomu padesátých a šedesátých let.

⁶ Viz osobní spis Evy Uhlířové v archivu UK.

na Moravu. Otec se stal znovu důstojníkem československé armády, aktivní službu opustil v r. 1956 ze zdravotních důvodů. Do důchodu odešel v hodnosti majora. Otec i matka dodnes trpí následky pobytu v koncentračním táboře, matka přesto pracuje v domovní správě města Valašské Meziříčí jako účetní. Během věznění rodičů mohla jsem chodit pouze do dvojtřídky obecné školy ve Strážce nad Bečvou.⁷ V r. 1945

⁷ K životopisným datům, uvedeným v tomto dotazníku, dodáváme ještě kus rodopisu, který nám poskytli nejbližší žijící příbuzní Evy Uhlířové: její neteř Mgr. Hana Poláčková a její bratranec Ing. Karel Koliš.

Karla (Carola) rozená Fränkelová (1911–2001), matka Evy Uhlířové, byla mimořádně silná osobnost, která po manželově brzkém penzionování svou prací (byla kvalifikovaná účetní) udržovala rodinný rozpočet i rovnováhu. Její otec David Fränkel byl obchodník, pocházel z Kolomyjí (Kolomyje) na Ukrajině. V roce 1910 se v Hamburku oženil s Adele Wolfovou; tam se narodila v roce 1911 dcera Carola. Záhy poté přesídlila rodina do Jablonce nad Nisou, kde se narodily další dvě dcery, Margot (1912) a Cecilie Irena (1918). Manželka D. Fränkela Adele zemřela roku 1919 ve věku třiceti let. Počátkem 20. let se Fränkel znovu oženil a jeho nová žena vychovala jeho tři dcery. Nejstarší Carola se v Jablonci seznámila s poddůstojníkem Jaroslavem Bártkem (1900–1986), rodákem ze Zašové u Valašského Meziříčí, za kterého se provdala. – Druhá Fränkelova dcera Margot, ač postižená vrozenou hluchotou, se přesto díky svým schopnostem a péči své druhé matky v životě uplatnila. Zůstala svobodná a žila v domácnosti svého otce a macechy, v blízkosti své nejmladší sestry Ireny Cecilie, která se provdala za Josefa Koliše. Tato část rodiny žije v Praze. Rodopisnému pátrání vnuka Davida Fränkela Karlu Kolišovi vděčíme za většinu těchto podrobností.

Manželé Bártkovi se záhy po sňatku odstěhovali na Slovensko, kam byl J. Bártke převelen a kde se narodily obě jejich dcery, Eva (Žilina 10. 8. 1933–12. 2. 1969) a Jana (1935–2010), provdaná Vytopilová, jejíž dcera Hana Poláčková a její děti jsou zatím posledními potomky rodiny Bártkovy; jí vděčíme za mnoho informací rodinného charakteru, fotografie a ukázky z Eviných dopisů matce. –

V roce 1939 rodina přesídlila do otcovy domovské obce Zašová. J. Bártke byl propuštěn z armády, která skončila se zánikem Československa, v roce 1943 internován. – Ve druhé polovině roku 1944 zesílil tlak okupačních úřadů a sudetoněmeckých nacistů, aby se „zatočilo také s židovskými partnery ve „smíšených manželstvích“. V polovině ledna 1945 bylo rozhodnuto poslat je „k uzavřenému pracovnímu nasazení“ do Terezína. Transporty byly označeny jako „Arbeitseinsatztransporte“ písmeny AE. Těmito transporty přijelo do Terezína v době mezi 31. 1. a 16. 3. 3657 osob. (V té době již deportační transporty z Terezína neodcházely do dalších táborů a osvobození bylo blízko.) V lednu 1945 byla Carola poslána transportem do Terezína. Záznam v Terezínské pamětní knize, který mi poslal Karel Koliš: „Karola Bártková *16. 5. 1911, transport AE 1 Praha, Terezín 31. 1. 1945 (tímto transportem bylo do Terezína zavlečeno k „uzavřenému pracovnímu nasazení“ 1057 vězňů).“ – Dcer se ujala rodina evangelického sedláka, Bártkova přítele. Třebaže tedy odloučení dcer od rodičů netrvalo příliš dlouho, došlo k němu v jejich kritickém věku. Zejména Eva je zřejmě nesla velmi těžce, podle vzpomínek její sestry Jany (zprostředkovaných její dcerou) se s ním nesmířila a místo očekávaného vděku k hostitelské rodině projevovala se spíš „vzpourně“.

Traumatická zkušenost rozbití rodiny a vyloučení ze studia i z „normálního života“ jí postihly v kritickém pubertálním věku; je příznačné, že o ní skoro nemluvila ani s přáteli.

jsem udělala zkoušku do státního reálného gymnázia Františka Palackého ve Valašském Meziříčí, kde jsem vstoupila v r. 1950 do ČSM. Ve škole mě zajímaly hlavně jazyky a literatury, proto jsem po maturitě, složené v r. 1951 s vyznamenáním, začala studovat na filologické fakultě v Praze francouzštinu, italštinu a češtinu. Během studia na vysoké škole se můj zájem o literaturu vyhranil a soustředila jsem se na studium kultur románských národů. Na fakultě jsem zastávala postupně funkci referenta SČSP, studijního vedoucího a vedoucí pracovní skupiny svého ročníku. Studium jsem ukončila 13. června 1956 státními závěrečnými zkouškami a 26. VI. 1956 byl mi udělen diplom promovaného filologa s vyznamenáním. 13. srpna jsem nastoupila na umístěnkou ve Výboru československých žen, kde jsem pracovala jako překladatelka a tlumočnice. V této funkci byla jsem vyslána služebně do Itálie jako tlumočnický doprovod místopředsedkyně Národního shromáždění s. Anežky Hodinové-Spurné.

Již koncem svého studia zajímala jsem se stále aktivněji o románské divadelní kultury. V době svého zaměstnání ve Výboru československých žen byla jsem divadelní fakultou AMU pověřena externě přednáškami z dějin italského divadla. Poněvadž mému zaměření, zájmům i schopnostem vyhovovala daleko více vědecká práce než činnost překladatelská a tlumočnická, a zejména proto, že můj zájem o divadlo převážil nad zaměřením obecně literárněvědným, podrobila jsem se přijímacímu řízení na místo asistenta na katedře divadelní vědy a dramaturgie DAMU, kam jsem byla přijata jako interní pracovní síla k 1. XII. 1956. Na divadelní fakultě AMU přednášela jsem v letech 1956–1960 dějiny italského, španělského a francouzského divadla, vedla jsem též prosemináře svého oboru a vypracovala speciální kurs o italském divadle 19. a 20. století. Pracovala jsem vedle pedagogické práce aktivně ve fakultním výboru ČSM jako referentka pro styk s pracovními skupinami. V té době počala jsem publikovat divadelněhistorické a kritické studie v odborných časopisech, psala jsem knižní doslovy a předmluvy k divadelním hrám a beletrii italské a španělské. Působila jsem také jako stálá lektorka románské redakce SNKLHU. Od r. 1959 vykonávala jsem funkci tajemnice katedry divadelní vědy a dramaturgie. *Dnem 19. ledna 1959 byla jsem pro nedostatek systemizovaných míst odborných asistentů na DAMU a také proto, že se již připravoval přechod katedry divadelní vědy a dramaturgie na filozofickou fakultu UK, převedena na místo lektorky výnosem umělecké rady AMU.*⁸ Mé odvolání proti tomuto rozhodnutí, které cítila katedra jako poškození oboru, bylo bezvýsledné. Ve školním roce 1960/61 přešla jsem jako lektorka

(Pokud ji vůbec zmínila, pak jen ojedinelou, ale typickou narážkou (třeba na to, jak ji opatrovníci ukřývali před kontrolami v bedně).

⁸ Zvýraznila J.P.

a tajemnice nově vzniklého oddělení dějin divadla při katedře dějin hudby na filozofickou fakultu UK. Externě dosud pedagogicky pracuji na divadelní fakultě AMU v oboru románského divadla. Divadelní fakulta mě ještě před převodem na filozofickou fakultu v r. 1959 delegovala spolu s ministerstvem školství do Francie na divadelní festival Théâtre national populaire v Avignonu.

23. XII. 1956 provdala jsem se za Vladimíra Uhlíře, prom. filologa. Manželství bylo zrušeno rozvodem dne 15. I. 1960.

V Praze dne 10. června 1961

Eva Uhlířová, prom. filolog

O tom, jak proběhl konkurs na místo, které dosud zastávala v postavení lektorky, a jaké bylo výsledné hodnocení uchazečky, chybí v útlém spisu Evy Uhlířové v archivu UK jakýkoli písemný doklad. Vedle přihlášky do konkursu na místo odborného asistenta pro obor divadelní romanistiky (vypsáno podle Věstníku Ministerstva školství a kultury XVII, č. 19, dne 20. 5. 1961, se zvláštním zřetelem na divadlo italské, francouzské a španělské) obsahuje tento osobní spis vyplněný dotazník, výše citovaný životopis a seznam dosavadní publicistické činnosti. Přihláška je datována 10. června 1961, podepsána je Eva Uhlířová, promováný filolog, lektorka oddělení dějin a teorie divadla na FFUK.

Na obálce spisu jsou následující přípisy:

KD k určení konkursní komise.

Mužík, Černý, Fischer,⁹ zást[upce] výboru KSČ – Vyžádat vyjádření FV KSČ.

Takové – ani jiné – vyjádření už na spisu není. Následuje pouze další přípis:

Od 1. 9. 61 lektorka s platem 1.192,- Kčs. *Domluveno osobně se s. děkanem Mužíkem dne 6. 11. 61*¹⁰.

Výsledkem konkursu tedy nebylo uznání, že uchazečka splnila předpoklady pro získání odborné asistentury, nýbrž, jak dokládá další sporá korespondence, pouze prodloužení lektorátu s navýšením platu o jedno sto korun. Jaké byly další vyhlídky pedagogického působení Evy

⁹ Tj. František Mužík, tehdy vedoucí katedry hudební a divadelní vědy a děkan FFUK, a profesori František Černý a Jan O. Fischer.

¹⁰ Zvýraznila J.P.

Uhlířové, sděloval jí v dopisu z 21. prosince 1961 děkan (a vedoucí katedry hudební a divadelní vědy) František Mužík: „Další zvýšení Vašeho základního platu může nastati – splníte-li příslušné kvalifikační předpoklady – ke dni 1. září 1966.“

Když Eva Uhlířová obdržela toto sdělení, že má na odbornou asistenturu čekat dalších pět let (totiž pokud by splnila ještě další, nejobtížnější předpoklad pedagogického postupu, tj. politické angažmá, jímž se tehdy rozuměl vstup do KSČ), s příjmem, který o několik desetikorun převyšoval plat tehdejšího absolventa (v téže době činící 1040,- Kč), pochopila, že nemá na katedře žádnou perspektivu, a oznámila 27. ledna 1962 děkanátu fakulty, že k 31. lednu, před začátkem letního semestru, z fakulty odchází.

Její tehdejší nadřízený František Černý pokládal ještě po mnoha letech za nutné vysvětlit tuto poněkud zvláštní kapitolu z historie katedry ve své vzpomínkové knize *Za divadlem starým a novým*.¹¹ V kapitole „V šedesátých letech na filozofické fakultě“ věnuje Evě Uhlířové dosti místa,¹² ale spoléháje pouze na vlastní paměť, jež tak často upravuje fakta podle našeho přání, nezmiňuje onen konkurs, jehož se jako člen komise účastnil. Musel tedy vědět, že způsobilost uchazečky byla prokazatelná a žádost plně oprávněná: její pedagogické působení přesaňovalo téměř od počátku rámec pouhé „asistentury“, natož lektorátu

¹¹ Univerzita Karlova Praha, Karolinum 2005.

¹² „Eva Uhlířová (1933–1969) byla talentovaná a dobře připravená romanistka. Ovládala italsčinu i španělštinu. Živě se zajímala o divadlo. Jako publicistka nadšeně podporovala pohyb, k němuž docházelo v českém divadle od konce 50. let. Byla to senzitivní, nervní černovlasá žena, kritická vůči společnosti i vůči sobě. Byla sexy. Rozvedená. Sváděla zřejmě těžké zápasy se sebou samou. Musela se i nervově léčit. Na univerzitu přicházela jako lektorka, já však ji hned 23. září 1961, tedy rok po našem příchodu na filozofickou fakultu, navrhl na odbornou asistenturu divadelně-romanistickou. Byl to první můj personální krok, který jsem jako vedoucí teatrologického oddělení udělal. Uhlířová, ač na novém působišti byla teprve krátce, měla pocit, že ji vedení katedry hudební vědy, pod níž jsme patřili, brzdí v kariéře. Proto dala, zřejmě v naději, že tak celou záležitost urychlí, nečekaně výpověď vedoucímu katedry, aniž by mi předem cokoli řekla. Její spekulace však nevyšla. František Mužík ji vzal za slovo – a Uhlířová musela odejít. Před podobnými lícitacemi na univerzitní půdě proto varuji. Uhlířová se pak dost těžko všelijak protloukala. Zemřela 12. února 1969 velice mladá, za tragických okolností. Odešla z vlastního rozhodnutí. Nikdy později jsme již nezískali interního pedagoga, který by mohl tvořivě učit španělské a italské divadlo.“ (Tamže, s. 201–202)

(samostatné vedení prosemináře i seminářů i řada samostatně vypracovaných přednáškových kursů z dějin románských divadel), a zařazení na pozici lektorky mělo být pouze přechodným opatřením při přechodu z DAMU. Přesto její výpověď označil za „spekulaci“, aniž se pozastavil nad postupem děkana a vedoucího katedry, který zřejmě pokládal za plně oprávněný. Jak a s čím mohla Eva Uhlířová spekulovat? Z její povahy i z celé její další životní dráhy je zřejmé, že na zjevnou diskriminaci reagovala rozhořčeně a spontánně, a odešla nepokorně, bez ohledu na to, že odchází ze „zajištěného“ postavení. –

Bylo to v době, kdy se její kritický talent rychle rozvíjel, a rozvoj schopnosti kritického myšlení korespondoval s procesem jejího celkového osamostatňování, provázeného rostoucí odvahou projevat otevřeně své názory na umění a neochotou ke kompromisům ve společenských postojích. (Tak ve veřejné diskusi, kterou katedra divadelní vědy pořádala na podzim 1961 o inscenaci Dürrenmattova *Franka V.*, jehož premiéra 28. 9. 1961 v Divadle EFB v režii Karla Nováka byla nesporně jednou z nejzdařilejších realizací díla tohoto autora u nás, si Eva Uhlířová dovolila oponovat jednomu z vedoucích pedagogů oboru, Janu Kopeckému, který tehdy prohlásil, že nedá jednoho Stehlíka za tisíc Dürrenmattů ...)

Povinné úlitby dogmatických frází a věčné schůzování pro ni byly stále nepřijatelnější, místo ideologického dohledu nad studenty jim nabídla své přátelství, aniž přitom kdy slevovala z pedagogických požadavků. A třebaže byl její spontánní odchod ze školy svým způsobem osvobozující, nebyl proto nijak bezbolestný: učila ráda a pro tuto dráhu ji předurčovalo nejen vzdělání a snaha je rozmnožovat i šířit, ale především tvořivost, založená na schopnosti klást otázky, pedagogický talent, získávající si důvěru posluchačů i vlastní spontánní otevřenost a důvěřivost, vlastní schopností pochybnosti, otevíráním problémů tam, kde jiní předkládali hotová řešení, či spíše hotové formule. Na našich školách bylo vždycky nejvzácnější, kladl-li pedagog otázky jak sobě, tak druhým a nevedl studenty k předem hotovým odpovědím. Vystihla to divadelní publicistka Dagmar Cimická, jedna z jejích posledních studentek, když vzpomínala na diskuse v jejím semináři, kde jedna z položených otázek „nás tehdy zaskočila, ale taky nám objevila možnost docela jiného

přístupu k tomu, v čem jsme žili: možnost ptát se a hledat, mít vlastní názor a zase se ptát.“ Bohužel to musela napsat v nekrologu své učitelky, kde dodala: „Za půl roku Eva Uhlířová nějak divně a náhle z fakulty odešla do Příbrami. Zvala nás tam, říkala, že se jí po nás stýská, a my jsme tam jezdili, poněvadž jsme měli potřebu tam jezdit a zeptat se jí, co si myslí o tom či onom. A to už byla zase v Praze, v Divadelních novinách, kdy jsme se vzájemně volávali a ptali se a odpovědi byly nějak složitější, a už to nebylo jenom divadlo, ale celý tyátr, tyátr života, na který jsme se ptali: Proč? – Proč musím napsat, že Eva Uhlířová byla, proč musím napsat, že na ni nezapomeneme?“¹³ – Podepsána Dagmar Cimická, studijní ročník 1961–1967.

Všichni aktéři i svědci této historie jsou dnes už mrtvi a sotva lze prokázat tvrzení, jež se s publikovanou „oficiální“ verzí F. Černého rozcházela. I bez dalších dokladů je zřejmé, že Evě Uhlířové se přes všechny dosavadní zkušenosti nedostávalo v dostatečné míře požadované mentality ohnutého hřbetu.

Po odchodu ze školy přijala nejprve nabídku režiséra Václava Hartla, který ji angažoval do příbramského divadla jako dramaturga. Krátké divadelní angažmá (1961–1963) bylo pro ni elementární divadelní školou, užitečnou, často i hořkou zkušeností. Poznala zblízka nesnadné podmínky umělecké práce tehdejších oblastních divadel, ale také jejich často malichernou, žárlivou a vztahovačnou atmosféru, rodící se z pocitu izolace a zneuznaných ambicí. (V našem svazku to dokládá jeden z mála rukopisů z pozůstalosti, poznámky k internímu hodnocení inscenace Goldoniho *Shlhy dvou pánů*.) Přesto tato příležitost poznat divadlo „zevnitř“, z druhé strany rampy, jež je pro divadelního kritika k nezaplacení, upřesnila a vytříbila její pohled na hereckou a režijní práci, smysl pro jejich nuance, odlišení litery textu a jeho divadelní realizace. Tuto svou zkušenost brzy využila ve své kriticko-publicistické práci v Divadelních novinách, kde působila jako redaktorka od roku 1963 až do konce svého krátkého života. Ale přestože si pochopení pro obtížnou práci „na oblasti“ uchovala, nikdy nesnižovala ze sentimentálních ohledů měřítko, s nimiž přistupovala k posouzení uměleckého

¹³ In Divadelní noviny XII, č. 12, 26. 2. 1969, s. 2.

výsledku. V něm vždycky hledala především prvky tvořivosti, souboj s rutinou.

Přetvářka, která se mnohým z nás stala druhou přirozeností, zoufale nudné a ponižující komedie povinných „odborových“ schůzí, prvomájových průvodů, volebních rituálů, z nichž se každý snažil nějak vyklouznout, nebo je podstupoval s pohrdáním vůči režimu i vůči sobě, všechny ty ornamentální (ne však morálně bezvýznamné) součásti totalitního pořádku byly pro ni stále nepřijatelnější a nesnesitelnější.

Po volbách v červnu 1964 psala přítelkyni:

„...Stydím se za sebe a vůbec za všechno, právě jsem totiž odvolila. Sledovalo mě při tom osm lidí u dvou psacích stolů (komise) a jedna dáma sedící přímo proti plentě, aby dobře viděla, co se za ní děje. Měla jsem nepopsatelný pocit strašného ponížení. Měla jsem chuť způsobit děsný škandál. Jakýsi obětavý soudruh se mi jal vysvětlovat, že volím do x orgánů a začal mi číst lístky – ty volební. Pravila jsem, že umím číst sama, aspoň to jediné že snad mohu vykonat samostatně, že na to stačím. Pán se posadil a já, stojíc uprostřed místnosti, mezi dvěma psacími stoly (za nimi čtyři lidé z každé strany) jsem dlouze četla a četla volební lístky. Muselo to být krajně podezřelé. Celou tu dobu mi blikalo v mozku, že nic nemá smysl. Dáma proti plentě si přisunula blíž židli, očekávajíc, že zajdu za plentu. V tu chvíli mne popadla největší marnost světa, cítila jsem, jak mi vstupují slzy do očí, jak začínám nezadržitelně brečet vzteky a ponížením. I vykročila jsem přímo k urně, vhodila do ní všechno, co mi dali, a s brekem jsem vyšla ven. Myslím, že z toho ta komise byla vyvedená z míry. Víím teď na vlastní kůži, jak ďábelsky dokáže fašismus – jakýkoli – znemožnit jakékoli svobodné jednání. Protože kdybychom všichni lístky roztrhali, platily by stejně výsledky předem určené. I protest, i statečnost, i riziko je zbaveno smyslu...“¹⁴

V době, kdy psala tento dopis, nebyla Eva Uhlířová už dávno slibnou posilou „mladé marxistické romanistiky“, ale osobností, jejíž myšlenková samostatnost byla stále nápadnější: což sice přispělo k ukončení její akademické dráhy, ale také k její autoritě na nových působištích. Ale nikde a nikdy nebyla její oblíba obecná a její postavení snadné. Neschopna podlézání, lichocení a dalších oblíbených prostředků kariéerního postupu, bez zájmu o funkce, přesto vzbuzovala svým zjevem,

¹⁴ Dopis přítelkyni Emmě Černé, nedatováno [červen 1964].

inteligencí, schopnostmi i znalostmi obdiv, ale i závist. Její pohotový vtip mohl zranit leckterou malou dušičku, ale také ji několikrát uvedl mezi pódiové účastníky Vyskočilova *Nedivadla*. (V *Posledním dnu*, kde mluvení paní Gamové, vlastně jen úsilí o neuskutečnitelnou promluvu, bylo pro neobyčejně výmluvnou Evu Uhlířovou „protiúkolem“, na němž se osvědčil její smysl pro humor).

Její neochota k přizpůsobení se stupňovala: každý okamžik neautentické existence zvyšoval její utrpení působené cyklickou psychickou depresí, jejíž terapie byla tehdy mnohem problematictější i méně úspěšná než dnes (kdy se počet pacientů těchto chorob zvyšuje, ale zároveň je také jejich postavení více chápáno a hájeno) a na jejíž národy muse-la vydávat stále více energie. Práce Evy Uhlířové v Divadelních (později Divadelních a filmových) novinách se přesto zpočátku rozvíjela bez větších výkyvů, což umožnila mj. generační spřízněnost redakčního kruhu v čele s šéfredaktorem (Jan Císar). Psala ráda, ne však „snadno“: psaní byl pro ni vždycky problém, který nedokázala řešit jednoduchým, rutinním obratem, ale znamenal překážku, nutnost podstoupit proces otázek a odpovědí, až k odpovědi konečné. Z přesně formulovaných vět jejích recenzí, limitovaných daným rozměrem (většinou dvou tří stran) čtenář nevidí, kolik je za nimi myšlenkové práce. Vložená námaha na nich není patrná, výsledek je čistý, jasný, přesný.

Změna ve vedení redakce Divadelních novin (od podzimu 1966) přispěla k prohloubení jejích úzkostí a rostoucích nejistot: většinou potřebovala na své příspěvky více času než lhůtu, která postačí pohotovému běhu novinové žurnalistiky, jakému byl zvyklý nový šéfredaktor Josef Träger, který přicházel z deníku. Evě Uhlířové tato žurnalistická pohotovost chyběla spíš programově než z nedostatku schopností, ale v souvislosti s novými ataky nemoci byly pro ni nové nároky nezdolatelné. Její bibliografie dokládá, jak od té doby řídly její původní příspěvky, a jak se penzum povinného psaní snažila nahradit dodáváním množství informací ze zahraničního tisku. Na podzim 1967 musela podstoupit poměrně dlouhou hospitalizaci. Málo účinná psychoanalýza a psycho-terapie (Dr. Knobloch), jejíž součástí byl i pokus překonat pocit izolace „léčbou fyzickou prací“ (pacientka pracovala několik týdnů jako umývačka nádobí), rychlý sled společenských událostí, počínaje studentskou

strahovskou manifestací, o tom všem mluví dopisy matce, která byla její nejsilnější oporou.

„...Dnes mi tedy Knobloch dal potvrzení, které jsem potřebovala, zítra tedy zajdu do té hospody – jmenuje se to U Pešků, a jestli jim to jako garance bude stačit, tedy nastoupím od pondělka 11. prosince jako ficka. Trochu mě to samozřejmě děsí, ale myslím, že mi to pomůže, a to je hlavní.

Dostal se mi do ruky cyklostylovaný dokument studentského ČSM z pražských vysokých škol, kde je podrobně vylíčen průběh říjnové studentské manifestace, o které v Rudém právu bylo deset řádků – já jsem tehdy byla ještě na klinice, tak jsem nic nevěděla. Je to úděs, esenbáci zmlátili řadu studentů do bezvědomí, kopali do nich, mlátili je i na koleji na Strahově, kam je zahrnuli, a to i dívky, a zahraniční studenty, prostě řadu lidí, kteří celý večer seděli doma a o žádné manifestaci nevěděli. Najednou vtrhli do koleje policajti a začali mlátit a stříkat slzotvorný plyn – no hrůza, hrůza. Škoda, že ten dokument nemohu přivést, studenti žádají vládu o řadu opatření – probíhá to všechno po linii ČSM, tedy zcela legálně – o potrestání policajtů, o zveřejnění pravdy o celé věci – dovedu si představit, co by z této ‚veselice‘ udělaly Literárky, opravdu je zničili včas. Vladimír mi říkal, že se ustavila vládní komise, která se studenty a vysokoškolskými profesory musí jednat – jinak studenti hrozí manifestací, vyšlo by jich do ulic 36 000 – jsou naprosto sjednoceni, vede to všechno filozofická fakulta, na což jsem hrdá, a je to vlastně v dějinách první studentská akce, která má jednak takovýto grandiózní rozmach a jednak právní šance na to mít skutečné výsledky. Je charakteristické, že závady v kolejích, o kterých se vědělo 2 roky a na které si studenti nesčetněkrát stěžovali u všech kompetentních míst všemi legálními cestami, budou odstraněny – nebo už jsou odstraňovány – až teprve potom, co byla ta manifestace. Přitom policajti, když zahrnuli studenty do koleje a tam je mlátili, řvali stále ‚světlo‘, protože byli přesvědčeni, že je zhasnuto kvůli nim, že je to provokace!!! Chápeš tu absurdní ironii? Oficiálně se dokonce objevilo v tisku, že celá akce byla ‚vyprovokována ze zahraničí‘ – to prostě už zůstává rozum stát. Napsala jsem příčinlivě, co jsem věděla, svým levicovým přátelům do Itálie, ať vědí, co je to ten socialismus, po kterém tak touží. No, ale stejně Ti to nemůžu všechno vypsát, povíme si to doma. Přivezu s určitostí také projevy ze Sjezdu¹⁵...“ (datováno 7. 12. [1967])

¹⁵ Míněn je IV. sjezd spisovatelů 27.–29. 6. 1967; v září poté odebrána Svazu spisovatelů registrace Literárních novin (tj. bylo zastaveno vydávání), ministerstvo kultury a informací poté začalo vydávat pod původním názvem a hlavičkou „ministrské“ LN (šéfredaktor Jan Zelenka); 31. 10. tzv. studentské nepokoje na Strahově, tvrdě potlačené policií, o nichž je řeč v dopise. Všechny tyto události byly předebranou ledna 1968.

O týden později ujišťuje matku, polekanou jejími zprávami, že její rekonvalescence pokračuje:

„Dr. Knobloch je přesvědčen, že jsem intelektuálně neporušená a že ten zvrat ke zdraví je tedy nevyhnutelný – je to jen a jen otázka času a mé dobré vůle spolupracovat... Tento týden chodím za stravu na 4 hod. denně mýt nádoby a pomáhat v kuchyni v jedné pražské hospodě, jak jsem Ti psala, zítra tam jdu už naposled, v sobotu jsou totiž korektury dvojčísla, tak to půjdu do redakce... Pomáhá mi, když vidím, jak lidé žijí... v podmínkách neskonale horších, než mám já, a mně neschází nic než větší vnitřní rovnováha, kterou časem získám...“

Hektický rok 1968, přinášející tolik nadějí, byl pro ni velmi namáhavý, protože se snažila držet krok se zdravými kolegy, a krutý šok srpna 1968 byl pro ni poslední ranou. Její nemoc se pak stále prohlubovala až k poslední beznaději, k níž nepochybně přispěla i celková společenská atmosféra po smrti Palachově, a v únorových dnech 1969 skončila jejím dobrovolným odchodem. Její poslední recenze, už neuveřejněná, kterou poslala přítelkyni v posledních týdnech života, aby splnila slib, ukazuje, že hrůza ze „smrti ducha“, která ji provázela v posledních letech, pramenila spíš z nároků, které sama na sebe kladla, než z reálného stavu jejích schopností. Ale možná odcházela také s předtuchou, že jí už nestačí síly na život v nastávajícím období, kdy se naší zemi mělo dostat názvu „Biafra ducha“.

OBTÍŽE PŘI PSANÍ PRAVDY

Generace Evy Uhlířové prožila dětství za druhé světové války v okupované zemi a její dospívání poznamenala radikální změna společensko-politického uspořádání, únorový převrat. V polovině 50. let dosud aparát jediné strany zcela ovládal společnost, především všechny instituce, školy a masová média. Umění i kritika sloužily jako nástroj propagandy a byly dirigovány přímými příkazy („umění má, umění musí“) každodenních politických směrnic, aplikacemi usnesení stranických sjezdů a konferencí. *Dobudovávaly se základy socialistické společnosti* – proces, jehož povahu napovídá nedokonavé sloveso. V téže době se však zároveň začínal stalinský ideologický monolit drolit, nastalo

období tzv. tání, u nás mnohem pomalejší než v Polsku a Maďarsku. Vězení a pracovní tábory zůstávaly ještě mnoho let plné nepohodlných nebo nekonformních spoluobčanů, ale přesto se po letech umlčování svobodného názoru začínalo – s odvahou, která dnes leckomu připadá málo smělá – mluvit o skutečném stavu společnosti. Ten, kdo tehdy mohl vystudovat a začít pracovat jako pedagog, publicista, dokonce kritik, a neměl přitom na mysli jen ideologickou nádeničinu, věděl, že i v měnící se situaci bude velmi těžké vyjadřovat kvalifikovaně a soustavně vlastní názor. Cestou svých předchůdců a učitelů jít nechtěl: příliš názorně se na nich ukázalo, jak rezignace na hlavní povinnost učitele a/nebo kritika – svobodné myšlení, vlastní názor a páteř – vede k úpadku lidskému i odbornému a ke ztrátě morální autority.

Předvídavě a prostě to formuloval těsně po únorovém zvratu 1948 Jan Grossman, jeden z mála nekonformních kritiků, který věkem patřil spíše ke generaci „učitelů“, když na dobříšské konferenci spisovatelů řekl: „Kritika musí jít v každém okamžiku proti konvenci, proti ustrnutí myšlenky v heslo, proti fosilii, musí provokovat tam, kde se z pohodlnuje, neboť jen tudy vede cesta k silnějšímu a spravedlivějšímu zítřku. K takovému soudu se ovšem nedospívá – a není to v rozporu s vědeckou erudicí, kterou jsme nastínili jako nutnost kritiky – přes formulku, ale širokým a svobodným rozvojem, nikoliv přes ortodoxnost a pedantství, ale přes samostatné myšlení na vlastní pěst. – *Pravdivost, naprostá pravdivost tu nesmí pro kritiku znamenat hrdinství, ale hlubokou samozřejmost.*“¹⁶

Ale jaká mohla být tehdy míra této „samozřejmosti“ pro mladou kritiku, jejímž nevyhlášeným programem byla emancipace od uložené ideologicko-politické funkce, návrat k estetickým požadavkům? Znamenala především podporu obdobných tendencí, které se začaly paralelně projevovaly v české společnosti i kultuře, v divadle dokonce na naší první scéně. Pokusy o prosazení malých i větších „pravd“ proti globální ideologické lži bylo třeba formulovat obezřetně, a přitom se zaštiťovat frázemi a citáty z „autorit“, především tzv. klasiků marxismu-leninismu. Byla to taktika odpudivá, ale tato generace už od nižších stupňů

¹⁶ Grossman, J.: „O kritice [podle referátu na dobříšské konferenci spisovatelů v březnu 1948]“. In *Analýzy*, Praha 1991, s. 43–44.

školy věděla, že má na vybranou mezi úplným mlčením a tímto kompromisem, který dobře chápali všichni podobně smýšlející.

Rychle ji prohlédli i režimní dogmatikové, kteří neposuzovali slova, ale osoby a jejich činnost. Žádná změna neunikla jejich bdělosti. Jednu z takových změn inicioval absolvent oboru divadelní vědy a dramaturgie DAMU Jaroslav Vostrý, když nastoupil do tehdy jediného odborného časopisu *Divadlo* (1956). Jeho vedoucím redaktorem byl Vojtěch Cach, jehož nekonceptnost, ale i tolerance (snad i pohodlnost) nebránila změnám, jež nový redaktor začal pomalu a cílevědomě prosazovat v programu časopisu, nejprve v okruhu jeho spolupracovníků a autorů. Objevili se v něm ti, kdo byli nedlouho předtím nepřipustní, nebo si dovolili nepřipustně psát o autorech či jevech, pokládaných za nedotknutelné (kritizovat Pavla Kohouta¹⁷, interpretovat filozoficky netradičně A. P. Čechova¹⁸). A především začal časopis záhy soustavně tisknout studie Jana Grossmana¹⁹, který začal znovu publikovat.

Nic z toho, co vynikalo nad průměr a prozrazovalo jakékoli programové úsilí, vybočující z mezí socialistického realismu (jakkoli vágních, ale jeho strážcům jasných), ovšem neprošlo nepovšimnuto. Tehdy to byly především inscenace Alfréda Radoka a celé úsilí Krejčova týmu. Vostrý, sám kritik velkých teoretických schopností, postupně rozšiřoval program časopisu, který od přelomu let padesátých a šedesátých cílevědomě přesahoval úzké divadelní zaměření. Přivedl ke spolupráci další autory své generace – jako byli Jan Císař, Milan Lukeš, Eva Uhlířová –, ale i generace starší a mladší. Změny autorského okruhu, hodnotících kritérií a způsobu psaní vyvolaly útoky bdělých dogmatiků, bojovníků proti tzv. revizionismu. Jednou z velmi agresivních politických intervencí byla konference o činoherní kritice v závěru roku 1958 (1.–2. 12.), jejímž hlavním terčem se stal Grossman a spolu s ním i časopis *Divadlo*, jeho redaktor Vostrý a další autoři, stejně jako Krejčovo vedení činohry ND.

¹⁷ Heřman, Z.: „Pavel Kohout (Cestou k divadlu)“, *Divadlo* 9, 1958, č. 8, říjen, s. 556–574.

¹⁸ Cigánek, J.: „Filosofické marginálie k dílu A. P. Čechova“, *Divadlo* 9, 1958, č. 10, prosinec.

¹⁹ Grossman, J.: „Česká klasika a česká divadelní přítomnost“, *Divadlo* 8, 1957, č. 2; „Autobiografický motiv v díle Eugena O’Neilla“, tamtéž, č. 8; č. 5; „Drama a režisérův sloh (A. Radok)“, *Divadlo* 9, 1958, č. 2; „Glosy k práci Národního divadla“, *Divadlo* 9, 1958, č. 7.

Tyto útoky, jejichž důsledkem byl obvykle existenční postih, mířily především na Grossmana, neboť ovlivňoval mladší generaci tvůrců, teoretiků i kritiků nejen svými kritickými studiemi, ale celým svým působením redaktorským a editorským. Když v nakladatelství Československý spisovatel začala v roce 1958 vycházet edice „Otázky a názory“, věnovaná moderní kultuře,²⁰ připravil Jan Grossman sedmý svazek, který vyšel téhož roku, Brechtovy *Myšlenky*. Do útlé brožury vybral a z větší části z autorových teoretických „pokusů“ (*Versuche*) přeložil ty, jež pokládal za aktuální.²¹ Hned druhou položkou svazku *Myšlenek* bylo „Pět obtíží při psaní pravdy“, návod psaný v emigraci (v sovětské emigraci, odkud posléze znovu musel uniknout) počátkem nacistické diktatury pro domácí obyvatele: „Kdo chce dnes bojovat proti lži a nevědomosti a psát pravdu, musí překonat přinejmenším pět obtíží. Musí mít odvahu psát pravdu, přestože se všude potlačuje; musí mít moudrost rozpoznat pravdu, přestože se všude zastírá; musí zvládnout umění ozřejmit, že pravda je zbraň; musí mít soudnost vybrat si ty, v jejichž ruce bude účinná; musí si osvojit lživost, jak ji mezi těmito lidmi rozšiřovat. Tyto obtíže jsou veliké pro ty, kteří píší za vlády fašismu, existují však i pro ty, kteří byli vyhnáni nebo uprchli, ba i pro takové spisovatele, kteří píší v zemích měšťácké svobody.“²²

Ironická návodnost publikace byla zřejmá, a způsob, kterým Grossman svými komentáři věcně poukazoval na možnosti Brechtovy metody, jíž ostatně sám – a s ním i jiní – používal, mohl být pokládán přímo za drzost. Celá Grossmanova činnost pobuřovala dogmatickou kritickou obec, nejvíc to, jak Grossman své zásady odvážně, neokázale, často ironicky obhajoval. Dělal to celou svou kritickou i životní praxí.²³ Proto

²⁰ Měla připomenout a vrátit na pořad umělecké programy a estetické otázky, položené moderním uměním. Musela přitom pečlivě dbát na to, aby se v ní vedle autorů různým způsobem „nežádoucích“, vydávaných posmrtně po delší či kratší době, objevili i takoví, kteří edici zaštitovali jako zcela nenapadnutelní.

²¹ V témže roce vyšlo za Grossmanovy spolupráce i „brechtovské“ číslo Divadla. Viz Divadlo 9, 1958, č. 6; tamže Grossman, J.: „Teorie a tvorba v epickém díle B. Brechta“.

²² Brecht, B.: *Myšlenky*. Čs. spisovatel, Praha 1958, s. 13.

²³ Na konferenci o kritice 1958 přirovnal strážce „názorových jistot“ k Malvoliům, „kteří jen hygienizují a konzervují, dávají pozor, aby jim nikdo nešlápl na trávník, ale jako opravdoví Malvoliové z komedie Shakespearovy stůňou malostí, ochutnávají s pokaženým

byl neustále osočován stranickými ideology, kteří periodicky připomínali, že – slovy Jiřího Hájka – „není dobojováno“²⁴: „Jedno je dnes jisté: že mezi názory, které měří umění subjektivními náladami a estétskými pověrami, a mezi názory, které hodnotí umění v životní zkušenosti socialismu, není a nemůže být smíru. Otevřít dokořán cestu svěžímu, nové životní energie nabírajícímu proudu socialistické divadelní tvorby znamená proto dobojovat v kritice tyto zápasy. Nebyly dobojovány do konce po roce 1948. Proto se mnoho ideových problémů (celý názorový svět Grossmanův například) téměř doslova vrátilo v jiné historické situaci. Myslím, že dnes už rozhodně není třeba, abychom připustili možnost dalších podobných návratů.“ – „Subjektivními náladami a estétskými pověrami“ byly míněny jakékoli nemarxistické filozofické směry (především existencialismus), aktuální estetické tendence a metody (strukturalismus), a samozřejmě díla autorů, šířících tyto subjektivistické názory či nálady (Kafka, Camus, Sartre, antidrama 50. let, dokonce i citovaný Brecht, nemluvě o surrealismu atd.): zkrátka vše, co zajímalo celý poválečný svět, všechno, co problematizovalo umělou celistvost dogmatického marxismu-leninismu a studenoválečnou hranici mezi dvěma „světy“, Východem a Západem. Neomaleně demonstrováný mocenský postoj, který nepřipouštěl odlišný názorový svět, byl běžný.

Vytrvalé útoky a postihy Grossmana v 60. letech nakonec odvedly definitivně od literatury k divadlu, ale to už svou misi jako vzor nastupující kritické generace naplnil.²⁵ Celou svou poúnorovou praxí ukázal, že charakterní a věcný postoj, nepředpojatost, odolnost vůči ideologiím byly možné, i když za ně musel platit vnučeným mlčením. Jakmile se však otevřela malá možnost svobodnějšího projevu, dokázal jí využít. Jeho kritické působení určovalo měřítko, přesahující domácí obzor, podněcovalo ke studiu, k hlubšímu poznání. Jeho analytická

žaludkem“. – Citováno podle Hájek, J.: „Není dobojováno!“, Divadelní noviny 2, 1958–59, č. 22, 13. 5. 1959, s. 1 a 3.

²⁴ Tamže, s. 3.

²⁵ O mnoho let později, u příležitosti jeho pětadesátin, bylo právem připomenuto: „Naprostou neschopností plout s proudem, netečností vůči počtům, vytrvalou a udivující obrazností, samozřejmostí toho, co říci musí a říci chce, byl a je Grossman svědomím generace.“ Vojtěch, I.: „Janu Grossmannovi k 22. květnu“, Literární noviny 1990, č. 10, 7. 6. 1990, s. 6.

metoda a věcnost argumentace udávaly směr. Také začínající kritika požadovala především věcnost, počínaje *zdanlivě samozřejmým požadavkem znalosti posuzovaného předmětu* – což nebyla vůbec samozřejmost v době, kdy jak literatura domácí, tak veškerá zahraniční, včetně soukromých zásilek, podléhala speciální cenzuře.²⁶ Estetická měřítká místo ideologicko-politických, konkrétnost, analytičnost, důkladná argumentace, to vše se prosazovalo pomalu, a dnes je obtížné posuzovat, nakolik se přitom jednotlivci vymaňovali z nadvlády „falešného vědomí“, nebo se jen zbavovali převzatých hodnotících modelů a frazeologie.²⁷

Patrná byla už změna jazykového výrazu: pro celou nastupující generaci byl charakteristický odpor k velkým slovům, jímž se čelilo zdiskreditovanému budovatelskému nadšení, rádobý poetickým výlevům i alibistickým postojům, vydávaným za stanovisko „našich diváků“. Pro nastupující generaci nebyla představa kritiky spojena s touto okázalostí, s „lyrickým“, většinou zfalšovaným prožitkem, ale s fundovaným poznáním díla, jehož interpretace by neměla být pouhým líčením prožitku či zážitku, ale kritickou analýzou ústící v hodnocení. Vlastní názor se má opírat o věcnou argumentaci. Kritik se má snažit o porozumění smyslu uměleckého díla, ne poslouchat příkazy současné politiky či módy.

²⁶ Výsledkem bylo, že zásilky z ciziny nadlouho téměř ustaly. Ještě v letech, kdy se situace už měnila a vycházelo stále více soudobé „západní“ literatury, jejíž náklady byly ovšem přísně limitované, nebylo snadné opatřit si tyto knihy v originále. Knihy z centrálně kontrolované pošty byly stále ještě často zabavovány a poté se dostaly na zcela jiné adresy, než kam byly určeny: i to patřilo k praxi těchto cenzurních orgánů, které – na rozdíl od tzv. tiskového dozoru – oficiálně ani neexistovaly.

²⁷ Zbavit se ideologického slovníku nebylo jednoduché: o socialistickém umění a jeho „povinnostech“ se velmi vážně diskutovalo ještě dlouho do 60. let a divadelní tisk, tak jako ostatní média, nemohl takové téma ignorovat. Přelom 50. a 60. let znamenal další utužení dogmatismu, mobilizaci (vojenská terminologie byla příznačná) stranických uměleckých kádřů (které už zdaleka nebyly tak poslušné, jak měly být) k neustálému bdělému střežení základů socialistického realismu. V přípravách tzv. Sjezdu socialistické kultury (1959) se k tomu (rádoby) manifestačně, byť často nedobrovolně, ale veřejně, přihlašovaly prominentní osobnosti československé kultury, a na tomto sjezdu byli opět kritizováni největší provinilci. Reálný výsledek byl přesto hubený, v praxi se dbalo stranických příkazů stále méně – zkoušelo se, kam až je možné jít, a po zásahu „shůry“, tj. cenzurního, se opět o kus ustoupilo. Ale nakonec pomohla především vleklá ekonomická krize počátku 60. let, která přinutila stranické vedení alespoň částečně přiznat realitě právo na existenci: následovalo pak poměrně rychlé uvolňování, provázené trvalými snahami o potlačení svobodnějšího projevu.

Za svůj výkon má ručit, jeho soud je subjektivní, ne však libovolný. To byl základ kritického postoje a výkonu, cíl, kterého chtěla mladá kritika dosáhnout. Nebyl to cíl jednoduchý – a nejen tehdy.

Eva Uhlířová se mezi novými autory časopisu *Divadlo* objevila poprvé v roce 1957.

Na rozdíl od jiných významných příslušníků své generace, z nichž většina už prošla vysokou školou divadelní²⁸, a měla proto blíže k divadelní inscenaci jako svébytnému uměleckému dílu, přicházela z univerzity, a zpočátku se proto od svých vrstevníků odlišovala svou velmi pečlivou, ovšem povýťce literární přípravou. Obory jejího romanistického studia odpovídaly dvěma stránkám jejího zaměření i temperamentu: francouzská kultura vyhovovala jejímu sklonu k jasnosti, určitosti, stylu a řádu, italská jí byla blízká tím, že kromě „klasicistních“ hodnot si uchovávala komediantskou radost ze hry, např. ve stále živé tradici lokální komedie. Ve své další práci uměla tento základ velmi účinně uplatnit a rozvíjet, třebaže jí brzy byla upřena možnost pedagogického působení. Vztah k textu a svědomitá literární příprava jí zůstaly, ale rychle si osvojila změnu perspektivy, „divadelní pohled“, jehož východiskem tehdy byla inscenace jako více či méně autonomní jevištní transformace textu. Prošla tím, co bylo později nazváno „školou diváka“. Učila se divadelní kritice opakovaným sledováním repríz inscenace, analýzou jejich jednotlivých prvků a jejich hierarchie v dané inscenaci. O málo později se naučila poznávat nuance herecké a režijní práce i v divadelní praxi.

Její první článek vůbec²⁹ (spoluautor Jan Císař) vyšel v roce 1957. Způsob polemiky s dogmatismem, který sám dnes působí ještě dost dogmaticky, je třeba vidět v kontextu dobových událostí. Aktualizovaný smysl Rollandových her v inscenacích *Hry o lásce a smrti* a *Vlků*, jejichž uvádění v našich divadlech bylo ohlasem XX. sjezdu KSSS, článek spojoval s výkladem o historickém kontextu vzniku *Divadla revoluce*,

²⁸ Studium divadelní vědy bylo v letech 1950–1961 spojeno s oborem dramaturgie na DAMU.

²⁹ „Člověk v revoluci (O pravý smysl Rollandových dramát)“. *Divadlo* 8, č. 7, červenec 1957, s. 578–584.

zejména *Vlků*, jimiž autor reagoval na Dreyfusovu aféru. Na tomto základě článek vyvracel argumenty recenzenta plzeňské inscenace této hry, který vytýkal inscenátorům, že se v závěru přidrželi Rollandova textu a vyhnuli se jednoznačnému „řešení“. Otevřený závěr, poukazující na neřešitelnost konfliktu, znamenal pro autory článku naopak, že inscenace „posiluje naši revoluci tím, že jí připomíná její nerozlučnou dialektickou spojitost se spravedlností“. Tato „dialektická spojitost“, jež domyšlena problematizuje oprávněnost teroru vůbec, se tehdy připomínala po dlouhé době poprvé.

V prvních autorčiných článcích ještě málokde objevíme osobnější přízvuk, svým didaktickým tónem odpovídají tehdejšímu duchu časopisu, který měl divadla usměrňovat a poučovat v intencích státní kulturní politiky a jehož proměna v té době teprve začínala. Hranice povolené dramaturgie se rozšiřovaly jen velmi pomalu. Na pirandellovské jubilejní studii je proto podstatné, že byla prvním seriózním připomenutím autora, vykázaného nadlouho nejen z české scény, ale i z veřejných knihoven: „[...] pro mladou generaci, která nezná Pirandellovy hry z jeviště, ale pouze z několika zastaralých překladů, jež se nyní váhavě vracejí do knihoven (ve většině knihoven se Pirandello dosud nepůjčuje),³⁰ získal Pirandello touto pštroší kulturní politikou dráždivou chuť zakázaného ovoce a přitažlivost opomíjené hodnoty“. Úlohou studie bylo prolomit mlčení kolem autora a prosadit ono „minimum“, že napřed je třeba věc znát a pak je teprve možné ji kritizovat. Proto doporučovala českým dramaturgům studium autora, dosud nežádoucího, jehož některá díla by mohla být uvedena.

V téže době začala Eva Uhlířová publikovat i v dalších časopisech, např. v Květnu, především však v nově založených Divadelních novinách. Byly jí – stejně jako dalším jejím vrstevníkům – svěřovány především neefektní, ale pracné úkoly, jako bylo sledování oblastních divadel, což byl prvořadý úkol těchto novin. Zevrubný pohled na sezony přinášela rubrika V hledišti divadla, pro kterou Eva Uhlířová poprvé referovala

³⁰ Ještě v roce 1960 se vyřazovaly „závadné“ knihy z veřejných knihoven podle nového seznamu prohibít, vypracovaného Hlavní správou tiskového dozoru (tj. cenzurou, lépe známou jen pod zkratkou HSTD), který obsahoval přes šest tisíc titulů (více než 2 300 autorů).

o divadle benešovském, jež platilo „ještě donedávna za onen typický umělecký podprůměr, na jehož citelné pozůstatky stůně naše oblastní divadelnictví jako celek“. Přes úvodní větu, naznačující, že onen nedávný podprůměr patří minulosti, recenzentská novicka, která hleděla pojmenovat a ocenit každý moment poctivé práce, musela konstatovat, že k profesionalitě a tím spíše k umělecké tvorbě má toto divadlo hodně daleko. Když pak jádro souboru přešlo do nového divadla příbramského, jehož ředitelem se stal Antonín Dvořák, jeden z politicky mocných mužů českého divadla, do hodnocení první sezony se asi nikomu příliš nechtělo (výsledky byly, jak se diplomaticky říká, nevyrovnané). Uhlířová si s úkolem poradila věcně a bez diplomacie, její rozbor, stručné a přesné, ukazují na slabost programu i režijních postupů, jejichž nediferencovanost poskytovala jen málo možností k rozvíjení hereckých talentů. Režie jako ústřední element inscenačního divadla byla nejslabším článkem divadel nejen mimopražských, a v tomto směru nešetřila kritička ani ředitele, ani jeho přítele, herce Národního divadla a předsedu Svazu divadelních umělců Vítězslava Vejražku, jehož dramatický opus *Narozeniny*, uvedený v první sezoně příbramské scény, dávno propadl milosrdnému zapomnění.

Začínající kritička se tedy záhy projevila jako osobnost přímá, která nezapírala své pedagogické sklony a svá měřítká nepřizpůsobovala mimouměleckým ohledům. Její pádné soudy byly výsledkem snahy popsat, rozebrat a pojmenovat příčiny nezdaru či úspěchu a přispět tak k jeho pochopení: věřila, že poznání vlastních možností je počátkem cesty ke zdokonalení. Získala tak autoritu a někdy i přátelství: sotva bychom čekali, že právě v tomto divadle jí po odchodu z univerzity nabídnou místo dramaturga.

Od prvních recenzí, komentujících všední podobu našich oblastních divadel, se ta, jež zachycuje pohostinské vystoupení Strehlerova souboru s inscenací Goldoniho *Sluhy dvou pánů*, liší viditelným zaujetím mimořádnou událostí, jakou turné milánského Piccolo Teatro nepochybně bylo.³¹ Z textu je patrné, jak silně na ni toto divadlo zapůsobilo a jak jí

³¹ Ojedinělé zájezdy souborů ze Západu (ale i souboru Brechtova téhož roku 1958) byly vůbec mimořádné. Příjezd milánského souboru, tehdy svým *Arlecchinem* už proslulého, byl jistě usnadněn tím, že Goldoni patřil u nás k doporučeným klasikům; podle

bylo blízké. Nestáčílo jí výjimečný zážitek popsat, cítila potřebu tomuto zážitku porozumět, analyzovat jej a interpretovat, pojmenovat podstatu inscenačního postupu, zasadit jej do historického i současného kontextu a vyvodit odtud poučení pro divadlo domácí. Strehlerova inscenace pro ni zůstala nezapomenutelná: jediná krátká, oslnivá zkušenost, jedno z mála nahlédnutí do soudobých snah italských divadelníků o reinterpretaci domácího klasika, které jí bylo umožněno, zůstalo pro ni měřítkem nové jevištní existence klasických autorů, jakých nebylo mnoho.³² Strehlerův *Sluha dvou pánů / Arlecchino, servitore di due padroni*, později mnohokrát obnovovaný, se ostatně stal jednou z modelových inscenací minulého století, podobně jako v šedesátých letech Plančonova objevná jevištní interpretace *Tartuffa*.

Svá měřítká i škálu hodnot vytvářela kritička systematickou komparací a chránila se tak před libovůlí i náhodností. Ale samozřejmě nesrovnávala nesrovnatelné. Když v recenzi „Optimismus činů proti pesimismu názorů“ (1961) měla posoudit dvě souběžně uváděné inscenace Goldoniho *Poprasku na laguně* – v DISKu a v činohře ND – psala o obou s potěšením, pro každou ovšem volila přiměřená hodnotící kritéria. Měly společné jen jedno – odmítaly „byvší, takzvaně realistický výklad“, jinak byl jejich cíl i přístup ke klasickému textu ve všem vsudy odlišný. Ve školním divadle „se zřekli bez skrupulí Goldoniho; základem představení učinili svou fantazii, která se textem jen inspirovala k vyjádření generačního názoru uměleckého, ale i lidského“, popřeli reálnost příběhu („jeho atmosféra se mění ve vířivou, zcela záměrně protisentimentální, jen a jen divadelní podívanou – ve výsledku je to čistá a radostná crazy komedie“). Na představení ocenila kritička nejvíc to, že tu měli mladí adepti divadla příležitost svobodně rozvinout svou radostnou hravost. Větší část textu věnovala inscenaci Macháčkovi, protože znamenala „opravdovou novost přístupu k textu“. Režisér

oficiální historiografie stál za svého života (kdy buržoazie byla ještě „pokrokovou silou dějin“) tzv. na správné straně a vyhovoval významné kategorii socialistického realismu, „lidovosti“.

³² Během svého krátkého působení v příbramském divadle se snažila poučení z něho zprostředkovat hercům a režisérovi při nastudování *Sluhy dvou pánů*, jak dokládají její dochované poznámky k internímu hodnocení inscenace Ivana Weisse, uvedené v sezóně 1962–1963.

prolomil zdomácnělou konvenci českých inscenací Goldoniho, navyklá klíše operetních kostýmů a těžkopádného humoru. „Ta novost je v harmonizaci a současně živé a jiskřivé polaritě mezi komediálností goldoniovskou, z níž se neztrácí a nezeslabuje ani jediné slovo či gesto – a mezi komediálností dnešní, jak ji cítí a vyjadřuje moderní režisér a herec pro současného diváka.“ Recenzi oceňované Macháčkovy inscenace uzavřela obecnějším shrnutím, týkajícím se nejnovější situace v činohře ND, a tak ji začlenila do série článků, kterou Divadelní noviny věnovaly obraně Krejčova vedení: „Macháčkovo představení *Poprasku na laguně* je spojeno přístupem ke klasice i úsilím o čistotu stylovou (toto úsilí není ještě všude naplněno) s celým směřováním činohry Národního divadla v posledních letech a je současně jedním ze signálů vnitřního vývoje tohoto divadla. Vývoje k životnímu kladu a lidovému optimismu – zrovna ve chvíli, kdy se proti tomuto optimismu činů staví pesimismus uspěchaných proklamací.“ „Uspěchanými proklamacemi“ jsou míněny útoky na vedení činohry ND, které se proti obvinění z pesimismu hájilo myšlenkou tzv. „krušného optimismu“.³³ Eva Uhlířová se tak angažovala v názorových sporech o charakter našeho divadla na přelomu let padesátých a šedesátých ještě dříve, než nastoupila dráhu profesionální publicistky.

Zpočátku nechtěla psát „o všem“, ale okruh jejích námětů, vycházejících z romanistické specializace, se rychle rozrůstal. Poté, co se stala redaktorkou Divadelních novin, plnila zadané redakční úkoly, ale pokud si mohla vybírat, soustředila se na to, co pokládala za současnou tvorbu. Texty jejích dvou, třístránkových recenzí svědčí svou hutností o tom, že podávají jen výsledek předchozí práce: shrnují analýzu, již do formátu nemohla zahrnout, ale kterou si jako svědomitá kritička neušetrila. Zároveň se snažila vyrovnávat tuto denní práci hlubšími, rozsáhlými studiemi, zejména pro Divadlo. V novinách záhy dospěla od recenzí současných původních i přeložených novinek k zobecňujícím úvahám, přesahujícím sledování běžného divadelního provozu, jež je

³³ V závěru této umělecky nejuspěšnější sezony 1960–1961 tzv. Krejčovy éry ovšem prosadili dogmatici zevnitř souboru, podporovaní částí kritiky, která zastávala oficiální stranická stanoviska, na nejvyšších místech (ÚV KSČ) odvolání dramaturgů, po němž O. Krejča složil funkci šéfa činohry).

povětšinou údělem kritikovy profese. Své pojetí kritiky vyjádřila explicitně v recenzi s příznačným názvem „Inscenační konfekce“ (1964): „Pokládám kritiku za činnost, v níž sama volba tématu je už výrazem stanoviska. V brněnském Divadle Jiřího Mahena mne zajímala Havlova *Zahradní slavnost*. Naštěstí nečekaná změna programu nevytvořila pro mne situaci ‚kus za kus‘, tedy ono beznadějné vakuum, ve kterém se člověk octne, když ho hra a priori nezajímá. A na tento nezájem, třeba i ve smyslu součásti vlastní koncepce dramatu či dramaturgie, má kritik nejméně totéž právo jako každý divák. Náhradní představení však bylo lákavé.“ Představení pak sice zklamalo její očekávání, ale poskytlo jí podnět k analýze příčin, proč se pokus uvést Gozziho *Turandot* jako aktuální satirickou komedii nepodařil. Na malé ploše shrnula povrchnost ve způsobu adaptace textu i provedení, které se spokojily s jednotlivými „nápad“ a staré s novým jen ledabyly slepily, takže nevznikl nový, ústrojný tvar, ale těžkopádný hybrid (který „jen porušil řád básnické pohádky, která přestává být tím, čím je, ale není ani tím, čím být měla: je nelogickým protimluvem, kde jedno odporuje druhému a kde se ustavičně střetává básnická a depoetizační linie“).

Léta 1963–1966, z nichž pochází nejvíc prací Evy Uhlířové – recenzi, studií, doslovů i překladů – znamenala vrchol její kritické práce prohlubující se spolu s charakterem soudobé divadelní tvorby i s úkoly, které na sebe brala. V našem divadle to bylo období, kdy se zároveň s růstem jeho tvořivých sil začaly silněji projevovat i jeho vnitřní rozpory. Uhlířová ve svých příspěvcích reflektovala obojí. Rychle vyráběla v osobnost, jejíž představy o divadle a požadavky na ně vycházely z odpovědného etického postoje a jasných měřítek.

Pokládala za samozřejmost přípravu na každý jednotlivý kritický úkol, i další systematické studium, kterým se snažila získat a udržovat si rozhled po literatuře, filozofii a estetice. Začátkem 60. let, kdy se opošťovala od pozůstatků slovního i myšlenkového aparátu zjednodušeného marxismu, vyjadřovala stále zřetelněji názory inspirované filozofií existence. Ve svých kritických soudech byla podobně otevřená, jako byla spontánní a bezprostřední v živém styku. Chyběly jí ochranné mimi-kry, politická opatrnost i osobní diplomacie. Byla maximalistka, která se v práci nasazovala cele, bez rezerv, později bez ohledu na své zdraví.

Cítila nutnost dobrat se hodnoty díla a jeho smyslu, výsledku tvořivého hledání do něj vloženého, a tam, kde je nenacházela, doložit mechančnost, konvenci, pohodlnost, obcházení živých otázek. Nároky měřítek, která kladla, mohly připadat tvrdé, ale zároveň musely povzbuzovat tam, kde cítila spřízněnou snahu. Jak ve volbě a provedení děl přeložených, tak v původní dramaturgii, režii, herectví hledala v divadle tvořivost či snahu po ní, programové směřování, touhu po divadelním umění. Dokázala jako málokdo v jednom nedlouhém článku shrnout podstatné rysy několika inscenací novinky, uváděné houfně po celé republice.³⁴

První aspekt, kterého si všímala, byl dramaturgický: jaké jsou současné hodnotové a divadelní možnosti díla uváděného autora, je-li to, co se hraje, vůbec hodno jevištního provedení. Druhá polovina minulého století přinesla mnoho nových dramát, s nimiž se česká scéna po období nucené izolace seznamovala opožděně, překotně a doslova hltavě. Většinou je také stejně rychle spotřebovala a zas rychle odhazovala v repertoárových vlnách, jež se vynořily, proběhly během jedné, dvou sezon řadou scén, a rychle odezněly. Zároveň byla v témže období uvedena řada novinek domácích, z nichž také jen málokteré bylo dáno přežít pár sezon. Léta, na něž jsme zvyklí nahlížet jako na dynamické období našeho divadla, byla zároveň i lety setrvávajícího průměru a rychlé bulvarizace. To vše česká kritika registrovala, analyzovala a zobecňovala. Eva Uhlířová patřila k těm, kdo touto schopností zobecnění směřovali k diagnóze celkového stavu našeho divadla. Narážela až příliš často na jeho chronickou chorobu: mělkost, povrchnost a nedbalost valné části produkce.

Divadelní síť, jejíž rozměry po roce 1948 odpovídaly výchovně propagandistickému poslání, se s návratem ekonomických požadavků ukázala jako silně naddimenzovaná, mluvilo se o nutnosti její redukce. Divadla tedy svým způsobem bojovala o přežití, v provozním zlhostejnění

³⁴ Požadavky novin, v nichž pracovala, předpokládaly tehdy jako samozřejmost namáhavé objížďení řady divadel, jejichž práci měly sledovat: vydavatelem byl Svaz divadelních, později divadelních a filmových umělců, a ten velmi dbal – se všemi klady a zápory, které to přinášelo –, aby se tato základní povinnost naplňovala. – Výhodou redakce bylo, že v době, kdy v ní Eva Uhlířová začala pracovat, byla si redakční sestava, počínaje šéfredaktorem J. Čišeřem, věkem blízka, vesměs na počátku třicítky.

podléhala tlaku publika, v marném zápase s masovými médii se podřizovala většinovému vkusu. Pro Uhlířovou bylo nepřijatelné, aby jako kritik tento stav pouze registrovala, nebo dokonce omlouvala. Odmítala se smířit s konformismem, neměla smysl pro to, čemu se dnes říká mainstream. V tom ostatně nebyla v šedesátých letech v kritické obci výjimkou. Jí však velmi nápadně chyběla takzvaná laskavost vůči konvenci, líbivosti, konfekci, vůči každé pohodlnosti. Divadlo pro ni nebylo pouhým rozptýlením, ale uměním, jež má vyjadřovat smysl jinak nevyjádřitelný, „dosahovat po nedosažitelném“. Byla kritičkou divadelního umění: divadlo elegantní, ale preferující pokladnu před tvorbou, ji nezajímalo o nic víc než divadlo politicky instrumentální. Obojí pro ni znamenalo podvod divadla na sobě i na divácích, selhání základu umělecké tvorby. (Ale k selhání mohl vést i mylný experiment, jehož sebeklam jí – ostatně zcela výjimečně – vyhnal předčasně z představení: viz její originální „půlrecenze“ „Shlédla jsem první dějství...“ v této knize.)

Proto tak soustavně poukazovala na nedostatek tradice, kontinuity, na nehluboké kořeny české divadelní kultury, která se stále snaží spěchem dohánět „svět“ a nové „trendy“, a zároveň na sebe nedbá: často zanedbává dokonce samy základy profese, jež ve velkých divadelních kulturách zůstávají samozřejmé (to, o čem Jan Grossman řekne, že u nás se divadlo „bere moc vážně, ale nedělá se pořádně“).

Pokud se však setkala s díly nevšedními, věnovala jim opakovaně velké interpretační úsilí.

Na posunech jejich pokusů o charakteristiku díla Ionescova, jímž se od konce 50. let zabývala vícekrát, je patrné, jak se „obtíže při psaní pravdy“ překonávaly postupně; poctivé úsilí o pochopení autora mohlo mít nejen objektivní, ale i subjektivní důvody.

Nejdříve připravila obsáhlou recenzi Ionescových tehdy už proslulých aktovek („K prvnímu svazku Ionescových her“, Divadlo 1959, č. 4), která představovala především to, co jsme označili jako věcné minimum nové kritiky: seznámení s předmětem. Charakteristické zpoždění, s nímž se k nám dostávaly informační zdroje (v tomto případě pět let poté, co svazek vyšel, tedy v době, kdy autor byl už při nejmenším evropsky proslulý), vysvětluje informativní, byť silně ideologicky kritický způsob, jímž je představeno jeho dílo, tehdy ještě v Československu neuvedené.

Krutě výsměšná první Ionescova „antidramata“, dnes už klasika minulého století, v době svého vzniku mnohé šokovala. Eva Uhlířová se jimi dovedla dobře bavit, ale nebrala jejich hlubší výpověď na lehkou váhu, proto jí některé z nich, zejména *Židle*, mohly skutečně připadat cynické.

Další studie v časopisu Divadlo („Ionesco neboli Pastýřův chameleon“, 1963) zdůrazňovala ještě rozdíl mezi Ionescovým světem a pojetím absurdity – a světem „naším“, a vznik původního antidramatu, které mělo ovšem v našich krajích jinou podobu než na Západě, popsala jako „obrodnou vlnu ‚protiabsurdní‘ tvorby nejen u nás, ale všude v zemích socialistického tábora“. Zároveň kriticky posoudila Ionescova další dramatickou tvorbu, v níž od aktovky, jež byla jeho suverénní doménou, dospěl k celovečerním, dokonce angažovaným hrám, a konstatovala, že tyto texty sice na jedné straně vyvrátily domněnky o jeho cynismu a negativitě a mohou se hrát i u nás, umělecky jsou však méně přesvědčivé než první antidramata.

Třetí studie, doslov k českému vydání Ionescových her, mluví už o jednom společném světě, v němž je pocit absurdity společný. A jako Ionescovo dílo vrcholně kritička právem, a pro sebe příznačně, označila tragikomédii *Král umírá*. „Svědectví o smrti jako zápasu, nikoli jako o teatrálním gestu, jehož znaky jsou smlouveny milosrdnou konvenční lží praktického života, tvoří jednu linii ve spleti myšlenkového a motivačního bohatství hry. S krutou důsledností demaskuje autor všechny berlíčky iluzí, jimiž chceme před faktem smrti vykličkovat: od teologických konstrukcí o smrti jako návratu do věčného života přes rituální báje a zaklínadla o splývání člověka s přírodou až po obhajobu praktické účelovosti smrti jako uvolnění místa na slunci jiným. Na konci argumentace je žalostný výsměch, vzteklý pláč, zoufalá a bezmocná hrozba absurditě: ‚Proč jsem se narodil, když musím zemřít?‘“

Poslední velká studie, věnovaná hře *Hlad a žízeň*, je kritická analýza tehdy nového autorova textu, jehož slabiny viděla kritička v tematicky uvolněné stavbě díla a jeho vágní metaforice, již lze (narozdíl od metaforiky Kafkovy nebo Beckettovy, konkrétní v detailech i celku) vykládat různě, ale žádná interpretace přitom neumožní pojetí díla jako celku. Triptych se rozpadl, jeho trojí téma se nepodařilo scelit. Na závěr přesto dodala: „Překonává-li [Ionesco] něčím svou stavebnou nekázeň,

svou mnohomluvnost (danou tentokrát i naléhavostí, s níž se chce vyslovit za sebe a ze sebe) a svůj sklon k zamlžující, a tedy jevištně hluché mnohoznačnosti (*Hlad a žízeň* je jako celek text výrazně nedivadelní), pak tedy patosem moralisty a kazatele, proroka a soudce. Toto konstatování nemá povahu estetického soudu, směřuje k určení autorského postoje, jímž je nesena Ionescova tvorba už od svých počátků.“ Studii uzavřela zobecňující charakteristikou díla, jež bylo v raných aktovkách „novou podobou dramatu-soudu“, „svědectvím o ‚smrti duše‘“. Ionescovo divadlo bylo od počátku dílem moralisty. „Hledá-li tato tendence v posledních Ionescových pracích *Král umírá* a *Hlad a žízeň* svou oporu přímo ve vzdálené analogii, v modelu středověké morality, pojmenovává jen zřetelněji sama sebe.“

Řada ionescovských studií ukazuje názorně jak osobní, tak společenský vývoj oněch let a posuny, provázející „obtíže při psaní pravdy“ o světě, který se dosud, byť stále méně, dělil na „náš“ a „cizí“. Železná opona byla natržena, jistěže zprvu nepatrně, ale rostoucí nároky umělecké tvorby a kritiky přece jen uvolňovaly prostor pro autory, jejichž vydávání i uvádění by o málo dříve nebylo myslitelné.

K Ionescovu dílu, k otázkám, jež položilo, i k perspektivě jeho scénické životnosti, se Eva Uhlířová vracela mnohokrát i nad inscenacemi jeho her, i když koncem 60. let už její zájem o jeho dílo opadal a soustředil se jinam. Nejbližší jí stále zůstali ti autoři dvacátého století, u nichž je lidská existence, permanentně ohrožovaná absurditou, spojena se zápasem tragickým, marným, groteskním – a přesto vytrvalým.

Absurdita nebyla pro ni zdaleka jen základním pojmem humanistické filozofie existence, k níž měla názorově nejbližše, ani neznamenalala pouze humoristický nadhled nad životní malostí a banalitou. Byla jí životou realitou, základní existenciální zkušeností. Proto tak dobře rozuměla zrcadlovému světu vyvrženců esteticky i názorově vylučného divadla Genetova,³⁵ stejně jako v jádře tragickému světu Beckettovu. Obdivovala

³⁵ Jedna z jejích velkých studií, která u nás patrně nebyla v době své publikace příliš známá, vyšla slovensky. Teprve při sbírání a pořádání materiálu pro tuto knihu jsme díky Dr. Zuzaně Bakošové zjistili, že Eva Uhlířová publikovala několikrát i ve Slovenském divadle, především pozoruhodný příspěvek „Dramatický svet Jeana Geneta“, 1965.

dílo Alberta Camuse a dovedla náležitě ocenit liberecké inscenace jeho *Caliguly* („Jdeme s ním až do konce“, 1965) i adaptace *Běsů* („Běsovství v nás“, 1967), vysoce přesahující průměrnou divadelní produkci. A svět díla Kafkova jí byl natolik blízký, že úvahu nad prvním uvedením Kafky na našem jevišti (*Zámek* v Barraultově adaptaci na scéně libeňského Divadla S. K. Neumanna) proměnila v přesvědčivou obranu Kafky před jevištní realizací (pod výmluvným titulkem „Neubližujme Kafkovi“, 1965), kterou odmítla nejen pro slabiny konkrétní inscenace, ale principiálně – v její interpretaci jsou všechny podstatné kvality Kafkova díla „nedivadelní“.

Ze současných novinek ji svou filozofií komedie a pojetím divadelnosti zajímalo asi nejvíce divadlo Dürrenmattovo, provokativním námětem zejména *Meteor*. Jeho libereckou (československou) i pražskou premiéru recenzovala s velkým pochopením pro charakter záměrně pohoršlivého textu, frašce o umírání a permanentním zmrtvýchvstávání spisovatelského monstra, nositele Nobelovy ceny. Titul první z recenzí („Vůle k tvorbě“, 1967) vyjadřoval přilehavě nejen hodnocení inscenace, ale i celkový kritický postoj autorky. (A dal také název přítomné knize.)

Pokud Eva Uhlířová mohla, věnovala svůj soustředěný zájem skoro výlučně tomu, co pokládala za skutečné hodnoty nové divadelní tvorby. Nezajímaly ji divadelní hry publicistické, o nichž se tehdy hodně diskutovalo a jejichž pomíjivá hodnota spočívala v tom, že sdělovaly veřejně to, co si už dávno myslela „němá“ většina obyvatelstva a postupně už pronikalo i do jiných veřejných médií, tisku, rozhlasu, filmu, televize.

Se stejným zaujetím jako soudobým autorům přeloženým, počínaje Ionescem a konče Frischem či Dürrenmattem, se věnovala těm původním českým novinkám, které byly hodny více než zběžné pozornosti.

Bylo to především první české „antidrama“, Havlova *Zahradní slavnost*, a to jak v souvislosti s dosavadním vývojem Divadla Na zábradlí, tak v kontextu tzv. absurdního divadla. Napsala o něm rozsáhlou analýzu („K autorské metodě Havlovy *Zahradní slavnosti*“, 1964), v níž vystihla jeho odlišnost od antidramatu „západního“. Rozebírala specifické rysy, konkrétní dobové i lokální zasazení i neobyčejně precizní stavbu hry (včetně kritických výhrad k modelu, který nutí provést dvakrát schéma „šachové partie“ do závěrečné koncovky, ačkoli

téma odpovídá spíš dvouaktovce), a shrnula její osobitý přínos: „Havel účinně dramaticky pojmenoval typy společenských postojů, které jsou, spolu s nezničitelnou ‚zdravou filozofií středních vrstev‘, filozofií konformismu a bezzásadovosti ‚člověka pro všechny časy‘, podnoží a živnou půdou společenských mystifikací. Konformismus, falešná adaptace k společným potřebám, ničí lidství lidí, ale degraduje a deformuje – a to už v reálu – všechny společenské hodnoty, které vtahuje do myšního světa své malosti a přistřihuje je na svou míru. Skutečná výpověď *Zahradní slavnosti*, chcete-li, její skutečný smysl, je v popření této ‚ideální‘ společenské ‚konstruktivnosti‘ ryze české povahy ve stále nových vydáních.“

Poté, co recenzovala další inscenace této hry, konstatovala: „Setkání s třetí jevištní podobou Havlovy *Zahradní slavnosti* přineslo poznatek, že opakovaný divácký zážitek *Zahradní slavnosti* nebude – nezávisle na její inscenační podobě – gradovat, ale naopak klesat úměrně s počtem zhlédnutých realizací. Havel není dramatický básník, ale dramatický demonstrátor.

Básně se dobíráme a vždy znovu ji objevujeme, demonstraci bud' chápeme, nebo nechápeme. Těšíme se z její přesnosti a chytrosti, ale známe-li již výsledek šachové partie, přestává se nás vnitřně dotýkat. Topolův *Konec masopustu* lze vidět v šesti různých jevištních podobách a vždy znovu si uvědomovat jeho ‚neuchopitelnost‘, *Zahradní slavnost* nelze zhlédnout čtyřikrát bez rizika pocitu opakování stále téhož. Vyslovuje-li se Havlovo jméno jedním dechem s Topolovým, křivdí se oběma: oběma patří prvenství, každému ovšem v jiném typu dramatu. Typové vymezení může být teprve základem skutečné hierarchizace uměleckých hodnot, které se dřív či později nevyhneme.“ („Potřetí méně než poprvé“, 1964)

To už se zabývala i Topolovým *Koncem masopustu* a seznámila se s mnoha jeho jevištními podobami, počínaje prvním uvedením v Olomouci, v režii O. Krejčí a J. Svobody.

Rovněž interpretací hry Topolovy, která, jak ukázal čas, si dodnes uchovává svou „neuchopitelnost“, či obtížnou „uchopitelnost“, se zabývala několikrát. Když byla tato hra o dva roky později konečně uvedena i v pražském ND, připravovala Uhlířová interní hodnocení

Krejčovy inscenace (pro soubor činohry ND). Jeho fragmentární koncept,³⁶ k nesrozumitelnosti pokrytý škrty, přepisováním, vpisky, poznámkami k poznámkám, na okraji a všude, kde zbylo kus místa, zkrátka všemi doklady psaní, jež samo sebe průběžně ověřuje, zavrhuje, mění a zase nespokojeně popírá nepřesné formulace, dokládá zápas o co nejpřesnější vyjádření toho, co má být řečeno, i vědomí odpovědnosti před mimořádným dílem. Rukopis není bohužel ani tak ucelený, ani tak čitelný, aby bylo možné jej publikovat. Jeho finální podoba, recenze Krejčovy pražské inscenace, byla otištěna v Divadelních novinách („Pokus o dorozumění“, 1964) a čtenář ji najde v této knize. Pokud lze posoudit, z původního náčrtu zřejmě dost odpadlo (mnohé se opakuje ve snaze o lepší vyjádření, jiné bylo škrtnuto nebo nebylo dokončeno, a celý koncept působí jako neuzavřená příprava). Z nejčitelnější části tohoto úvodu k diskusi, dokládajícího základní postoj kritičky takříkajíc ve zrodu, stojí za ocitování:

„Hra byla ovšem kritikou přijata nadšeně, obdiv však ještě nevylučuje neporozumění. Před dvěma lety, v době, kdy Národní divadlo nepokládalo *Konec masopustu*, dodnes nepřekonaný vrchol poválečné české dramatiky, za dost dobrý pro své jeviště, probíhala jakási podzemní a neoficiální polemika s Topolovou hrou. Bylo jí tehdy na půdě ND – z míst velmi povolaných (rukopis na okraji: [Jan] Kopecký, [František] Černý) – paradoxně vytýkáno to, co je její nejvlastnější předností: její nesmlouvavá objektivita. Výrok o hře, která ‚nemá dost slunce‘, fidsmucovské úvahy o jejím ‚pesimismu‘, a tedy vlastně malé společenské konstruktivnosti. Ovšem, kritika přijala, tedy všichni jsme přijali *Konec masopustu* s obdivem a úctou, ale obdiv a úcta ještě nevylučují nedorozumění, jak se ukázalo v divadlech. – Krejčova olomoucká inscenace byla označena za vynikající, ale také za nedosti topolovskou. Krejčův přístup k dramatu, s jehož vznikem a vývojem byl a je co nejdůvěrněji spjat, byl označen také jako ‚spíš autorsky osobitý než reprodukcčně objektivní postoj k inscenované látce‘, byl přirovnán k filmovému typu práce tvořivého režiséra, který dramatické látce vtiskuje

³⁶ Jeden z mála jejích rukopisů uchovala Helena Glancová, která byla při této inscenaci asistentkou režie.

svůj tvar a podřizuje ji tak sobě, aniž by se sám cele podřídil látce. Konstatovalo se také, že Krejča hru ‚ideově jednoznačnou‘ obestřel ‚tíživou chmurností a baladickým šerosvitem‘, neboť pojal linii maškar jako danse macabre a ztlumil radost z převahy života nad hrozbou smrti (Träger, in *Divadlo*), učinil z dramatu ‚rekviem za padlé v revolučním boji o socializaci naší vesnice‘. – Toto ocenění Krejčovy režijní osobitosti, originality jeho přístupu k textu, obsahovalo v sobě ovšem eo ipso odlišný výklad hry, než jaký představovala inscenace. Topol napsal – podle názoru některých – přece jen trochu jinou hru, než jakou Krejča znovu vytvořil na jevišti: ten ucelený odlišný výklad hry sice dosud, pokud vím, nebyl podán, existoval však ve formě tušení, impresí. Fragmentární formulace odlišného stanoviska ve formě jednotlivých dílčích postřehů napovídala, že se tu bezděčně přes Krejču opět polemizuje s Topolem, tentokrát nepřimo, bezděčně a nevědomky. Základem té polemiky bylo nepovědomí o skutečném smyslu hry i jejích jednotlivých komponent. [...] Postižení skutečné podoby inscenace, jejích skutečných zisků i proher a ztroskotání není vůbec možné, nejsou-li předem vyloučeny omyly v chápání hry, neboť jakoukoli jevištní podobu *Konce masopustu* lze analyzovat jen vzhledem ke skutečné podobě dramatu. [...] Publicistické drama karvašovského typu nemůže a ani nechce být objektivní: demonstruje apriorní tezi a jí podřizuje dramatický mechanismus – viníci i oběti jsou předem dáni. Estetika Topolova však apriorní tezi vylučuje: neúprosná objektivita, která je prohrěškem proti řádu karvašovského dramatu i proti jeho interpretaci, je v jakékoli jevištní interpretaci Topola *conditio sine qua non*. Nejvlastnější smysl *Konce masopustu* vidím právě v protestu proti apriornímu dělení lidí na vinné a nevinné, proti vztyčenému mentor-skému ukazováku.“ –

Pro kritičku charakteristické polemické nasazení – byla vášnivá diskuterka – je v tištěné verzi značně oslabeno. Z velmi osobní, až patetické dikce úvodu do diskuse je nieméně zřejmé, že její horlení nebylo vedeno touhou předvádět se, ukázat se jako jediný patentovaný znalec, ale snahou vyprovokovat účastníky k diskusi. Dokládá vážnost, s níž přistupuje k dílu, jehož mimořádnost si uvědomuje a jemuž chce být práva. Snaží se o nejpřesnější uchopení i pochopení Topolova textu

a Krejčova přístupu. Ten při všem respektu posuzovala kriticky, ukázala (a to už mluvíme o publikovaném článku), že přes všechny mimořádné kvality nevedl k očekávaně celistvému výsledku, a to pro dvojitý způsob hereckého provedení postav. Tím poukazuje k proměně stavu činohry ND. „Herectví demonstrace a distance od postav je rysem, který z Krejčových inscenací neznáme: objevuje se v *Konci masopustu* poprvé. Krejčova kritéria uplatňovaná na práci herce se nezměnila, jak o tom svědčí řada výkonů představení. Změnila se však vnitřní kritéria Národního divadla jako celku. Vleklá krize naší první scény, tápavá dramaturgie, sled průměrných a podprůměrných představení deformujících herce, bezperspektivnost tohoto stavu – to všechno ‚pracuje v čase‘, neviditelně po milimetrech otupuje zaujetí a někdejší elán, charakteristický pro Krejčovo šefovské období. Divadlo je buď celek, nebo součet částí, buď má názor a sloh, nebo je sledem tu horších, tu lepších, tu ještě lepších inscenací. Krejčovi se skoro podařil ‚ten neslušný zázrak‘, kterým je velké jevištní dílo. Jeho inscenaci však přece jen chybí *precizní* úplnost tvaru a *dokonalá* slohová jednota.“ („Pokus o dorozumění“, 1964)

Čím mimořádnější dílo, tím větší nároky Eva Uhlířová uplatňovala, ale uměla rozpoznat a ocenit každé zřetelné vlastní interpretační úsilí, třeba nebyl výsledek dokonalý; rozhodně mu dávala přednost před banalitou konvence (tu nazývala inscenační „konfekčnost“, která je šita na míru tak přibližnou, že nikomu docela nepadne“).

Sledovala moment tvořivosti v režijním čtení textu i ve stavbě inscenace, srovnávala výkony divadel domácích a zahraničních (byť těchto příležitostí bylo ve srovnání s dneškem velmi málo), minulosti (zřetel historický) a přítomnosti. V tom byla příznačná její úvaha nad Planchonovou inscenací *Tartuffa* („Poučení z Planchona“, 1966), jejíž přínos jednoznačně preferovala před efektními *Třemi mušketéry*, kteří většímu z nás oslnili více.

Přímých zahraničních zkušeností měla málo, kromě pobytu v Paříži a Avignonu v roce 1959 jsou další dvě teprve z roku 1966 a jejich výsledkem je srovnávací studie o Krejčově pražské a bruselské inscenaci *Racka*, v níž charakterizuje zásadní posun v interpretaci textu Čechovovy hry, k němuž režisér došel na základě odlišného obsazení, a „Sovětské

divadelní kontrasty“, výsledek studijního pobytu v Leningradě a Moskvě, věcný referát, v němž ocenila vynikající inscenace leningradského divadla Tovstonogovova a nového moskevského Divadla Na Tagance, ale ostatní divadla nehodnotila zrovna lichotivě. Poprvé a naposled měla příležitost vidět ukázky sovětského divadla na jeho domácí půdě a vůbec se neohlížela na to, jak může zapůsobit její kritika, která neušla pozorností na místech bedlivě sledujících každý pohyb u nás. Ozvala se sovětská ambasáda a následoval cenzurní zásah, provázený obvyklým zastrašováním redakce.³⁷

Reflexe Evy Uhlířové o nutnosti *divadelního umění*, jehož podstata spočívá především na kontaktu jeviště a hlediště, tj. na živém umění hereckém, podřízeném stylovému řádu inscenace, vyzývala divadla, aby se odvážila vsadit na tuto svou specifickou kvalitu, která mu může vrátit diváky právě v situaci, kdy se ozývají nářky na návštěvnickou krizi. („Riskovat se vyplácí“, 1964). Čtenáře překvapí provokativní úvodní větou: „Padesátá léta byla požehnanou dobou českého divadla.“ A pokračuje se stupňovanou ironií: „Co smělych – jak se tehdy říkalo – činů, co ‚žhavé současnosti‘ a myšlenkového bohatství v původní dramatičce, co fantazie a inteligence na jevištích výrazně diferencovaných. A v neposlední řadě: jak velkolepě ‚proorganizovaná‘ návštěvnost! Ta hlediště plná ukázněných občanů, vojáků, penzistů, školní mládeže, funkcionářů (těch nižších) – a vůbec všech, jimž byla návštěva divadla ukládána jako socialistický závazek ‚kulturně žít‘ a málem jako důkaz občanské uvědomělosti! – Léta šedesátá jsou naopak charakterizována krizí divadla. S krizí návštěvnosti (heslo Co Čech, to divadelní divák, přestalo z mnoha důvodů platit) je ohlašována krize divadla jako instituce (neboť i takto bývá divadlo ještě definováno), krize divadla jakožto umění. Divadlu je opět – po kolikáté už v jeho historii! – vystavován úmrtní list.“ Středem úvahy je úspěšná plzeňská inscenace Wilderova *Našeho městečka* a důvod jejího úspěchu, závěr míří k zobecnění: „Plzeňské

³⁷ Jak vzpomíná tehdejší šéfredaktor Jan Císař a zaznamenává rovněž kniha Karla Kaplany *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc* (Barrister&Principal, 2008, s. 460), kde se mezi některými cenzurními zásahy uvádí: „Vypustit pasáže z článku E. Uhlířové ‚Sovětské divadelní kontrasty‘ a z rozhovoru S. Machonina s R. Hrušínským“ (Divadelní a filmové noviny, leden 1966).

představení *Našeho městečka* není dokonalé. [...] Slohovou čistotou předčí však vysoko běžný průměr řady představení, která dnes můžeme vidět v pražských divadlech. Je tak, zdá se mi, významným příspěvkem do dnešních diskusí o krizi divadla. Dokazuje totiž – i diváckým ohlasem na reprízách – že hlediště do budoucna naplní jen představení společující na specifiku divadla, která je nenahraditelná: na humanizující kontakt živých lidí na jevišti s člověkem v hledišti.“

Kritička se proto stále více věnovala herecké tvorbě. Herece viděla jako střed divadla, a často i jeho oběť, v tom pro ni zůstala zkušenost oblastního dramaturga nezapomenutelná. Jejích příspěvků, věnovaných cele hereckému výkonu, je málo, ale jsou z nejlepších, jež z té doby máme. Citovanou úvahu doplnila ještě analýzou výkonu Jany Hlaváčové jako Emilie v *Našem městečku* („Život v roli“, 1965), zaznamenala pohostinské vystoupení Madeleine Renaudové v Beckettových *Šťastných dnech* („Zvonek bezcitného vědomí...“, 1965).

Na divadle ji stále více poutala právě tato jeho jedinečná kvalita, blízkost lidské bytosti v hercově konkrétním fyzickém projevu, jak je stále patrnější v jejích posledních recenzích. Anouilhův *Chudák Bitos* („Bez ohledu na lidi“, 1968), poválečná ozvěna Rollandova *Divadla revoluce* „může souznít s čerstvou zkušeností hlediště, posílit ji uměleckým obrazem, a také klást divákovi otázky hlubší než jen politikářské – otázky o lidskosti či nelidskosti politiky a politiků“. Hra ožila především zásluhou režiséra Josefa Janíka, který silně zkrátil mnohomluvný text a soustředil se na vedení herců, v němž „konkretizuje surovost zápasu souvislou linií groteskních jednotlivin: tak fyzická neohrabanost Bitose, jeho prohřešky proti bontonu i jeho směšné obranné či zas útočné akce vyjadřují skrze hercovo fyzické jednání podstatu charakteru v uzlových bodech příběhu přesněji, než by to mohl demonstrovat jakýkoli slovní projev“. Ta pozornost k hercům a k vývoji jejich „autorizovaných“ rolí je patrná z miniaturních zpráv o stých reprízách komedií *Mandragera* (1967) a *Na koho to slovo padne* (1968) v Činoherního klubu: z těchto příspěvků je patrné, jak pozorně sledovala toto divadlo, které jí svým soustředěním k herecké práci bylo velmi blízké.

Také v příspěvech věnovaných inscenacím divadelních škol ji samozřejmě zajímali povýtce adepty herectví, oceňovala „školní“ inscenace

podle toho, nakolik dokázaly rozvinout jejich schopnosti, dovést je k uvolněnému osobnímu projevu. V tom zůstala stále věrná svým „pedagogickým“ snahám, a její kritiky vyzdvihovaly u hereckých začátečníků osobitost, ne rutinované opakování návodů vedoucích pedagogů.

K herci směřoval také překlad výběru z esejů Louise Jouveta *Nepřevtělený herec*, úvahy o smyslu hercova postavení v divadle a o smyslu divadla vůbec. Jejich osou je potřeba duchovní čistoty povolání, jež je středem divadla. „Hra, tj. hraní divadla, musí být duchovní, zobecňující, umělá, nezaujatá, aby jí nebyl potřísněn nebo deformován ani herec, ani publikum. [...] Z realismu je třeba vyjít, ale je nutné ho povýšit a pročistit, aby se povznesl k zobecnění, tedy k duchovnímu smyslu. – Je to dohoda, úmluva, konvence mezi těmi, kdo divadlo hrají a těmi, kdo mu naslouchají. – Vždy je však třeba věřit v ušlechtilost posluchačů, v jejich ducha.“³⁸

Divadlo stále hledající svůj smysl, divadlo, které „objevuje člověku jeho vlastní podstatu, dává mu pocítit, že má nesmrtelného ducha a nesmrtelnou duši“. Pojmy, jež byly pro Jouveta fundamentální. Ještě v šedesátých letech jsme jim dobře rozuměli, rozuměla jim dobře i Eva Uhlířová, třebaže měla blíž k ateistickému humanismu než k náboženské doktríně. Komu by se tu nepřipomněla „smrt duše“, kterou tak krutě diagnostikovali autoři, kteří byli, ať právem či neprávem, označeni etiketou „absurdisté“?

Dnešnímu divadlu se zdají tyto pojmy stejně vzdálené, jako přísná kritika, která musí v každé době překonávat „obtíže při psaní pravdy“. Kritika, k níž dospěla Eva Uhlířová: tvořivý projev charakterní osobnosti, jež za svou základní povinnost pokládala rozlišování hodnot, ne jejich lhostejně liberalistické směřování.

³⁸ Jouvet, L.: *Nepřevtělený herec*. Praha 1967, s. 17.

Ediční poznámka a vysvětlivky

Eva Uhlířová publikovala v letech 1957–1968. Poslední texty, jež vyšly počátkem roku 1969, byly psány na přelomu let 1968–1969 (několik z nich ještě v lednu 1969, jako recenze sté reprízy inscenace *Na koho to slovo padne* v pražském Činoherním klubu, „100“).

Z její převážně divadelní publicistiky jsme vybraly 79 položek. Chronologické uspořádání umožňuje sledovat proces přechodu od literatury k divadlu, v němž si mladá absolventka filologických oborů, začínající divadelní kritička, osvojovala teatrologické hledisko v přístupu k divadelnímu představení. V našem výboru jsou vedle větších studií a recenzí, jichž je většina, zastoupeny i další žánry její publikační aktivity: článek do divadelního programu, aktuální poznámka, komentář. Z čtenářsky nejdostupnějších knižních doslovů zařazujeme pouze velký doslov k výboru z her Eugèna Ionesca, významný z hlediska celku ionescovských studií a recenzí Evy Uhlířové.

Vycházíme z publikovaných verzí, neboť rukopisy se až na tři výjimky nedochovaly. Z nich jde ve dvou případech o texty z pozůstalosti, dosud neuveřejněné, jež uvádíme na závěr knihy. Poslední rukopis je torzo poznámek k diskusnímu vystoupení, které nepublikujeme, protože nejde o ucelený, uzavřený text, ale o koncept, jehož finální verzi byla publikovaná recenze, přetištěná v této knize. V jednom případě (článek „Specifika autorského divadla?“, *Divadelní noviny* 7, 1963/64, č. 7–8, 27. 11. 1963, s. 1) byla sazba tištěného textu v *Divadelních novinách* na jednom místě porušena, patrně v celém nákladu, jak jsme ověřovaly na řadě exemplářů v knihovnách, místo označujeme [...]. Studii publikovanou v časopisu *Slovenské divadlo* přetiskujeme ve slovenské verzi. Ve výběru jsou zastoupeny hlavní okruhy autorčina zájmu: francouzské a italské drama a jeho reflexe na českém jevišti i v provedení hostujících souborů zahraničních; stav soudobé české scény; divadelní škola a její absolventi; herec jako střed divadla.

Do znění textů nezasahujeme, pouze je přizpůsobujeme současné pravopisné normě kodifikované *Pravidly českého pravopisu* z r. 1993 (s Dodatkem), upravujeme však jejich grafickou podobu: zvýrazňování sjednocujeme na kurzivu, jednotně jsou kurzivou vyznačeny názvy děl. Podle zásad edice rozepisujeme číslůvky základní a řadové, pokud je jejich čtení jednoznačné, letopočty píšeme jednotně arabskými číslicemi. Rozepisujeme též iniciálu křestního jména, dvě a více jmen naopak v iniciálách ponecháváme. Zkratky většinou rozepisujeme, několik

Eva Uhlířová
VŮLE K TVORBĚ

Edice České divadlo
Řada Eseje, kritiky, analýzy
Svazek sedmý
Řídí Jana Patočková a Barbara Topolová

Výbor uspořádala, vysvětlivky a doslov napsala Jana Patočková
Bibliografii sestavily Markéta Dolníčková a Irena Kraitlová,
ediční poznámku napsaly Irena Kraitlová a Jana Patočková
Textová úprava a rejstříky Irena Kraitlová
Redakce Jana Patočková
Redakční spolupráce Kamila Černá, Barbara Topolová
Obálka a grafická úprava Václav Sokol
Na obálce fotografie autorky z výletu do Tater (asi 1965),
na vazbě fragment jejího rukopisu

Vydal Institut umění – Divadelní ústav v Praze, Celetná 17,
jako svou 635. publikaci
Vydání první
Praha 2011
Sazba Robert Konopásek
Tisk ERMAT Praha

ISBN 978-80-7008-281-2