

Práce Veroniky Hlavaté obsahuje, kromě nezbytného **Úvodu** a (převážně) zbytného **Závěru** (a **Přílohy**) celkem tři základní kapitoly (**Osobnost Otakara Theera; Umělecké představy a požadavky – Otakar Theer jako divadelní kritik; Pokus o naplnění ve vlastní tvorbě – Otakar Theer jako dramatik**). Dělí se ale rovnoměrně na dva tematické celky, z nichž, jak autorka v práci vícekrát dovozuje, první část koncepčně souvisí s druhou. První část je převážně věnována Theerovi jako divadelnímu kritikovi a druhá, která tvoří nejdelší, čtyřicetistránkovou kapitolu, je věnována tvorbě dramatické. Což v tomto případě nutně vyžaduje soustředit se, až na zanedbatelné výjimky, na jeho jedinou za jeho života provedenou a až posmrtně vydanou tragédii **Faethon**.

I.

Řeknu rovnou, že jde o práci jako celek zdařilou, splňující nejen nároky na bakalářskou práci, ale s úspěchem se v mnohém ohledu vyrovnávající i s parametry práce magisterské. Už jen svými osmdesáti stránkami textu plus dalšími čtrnácti stránkami příloh, ve srovnání s běžným bakalářským formátem, jde o práci mimořádně obsažnou a rozsáhlou. Přesto však považuji za mnohem cennější, soustředěnější a rozhodně méně problematickou její druhou část, **Faetonta**. První část totiž někdy jen „středoškolsky“ opakuje, parafrázuje, vykládá až i 2x či 3x v podstatě totéž - skutečnosti obecně známé a běžně dostupné (ať už z Jana Císaře, Jiřího Žáka, editorky Evy Šormové, Františka Buriánka aj.), tedy věci pro relevantní kontext v nějaké hutné zkratce sice nutné, ale v autorčině pojetí příliš roztažené a znovu a znovu opakované (např. takto opakovaně hovoří o Theerově frankofilní orientaci či o „*důležitém mezníku v divadelní historii první dekády...*“, totiž o datu a okolnostech založení Vinohradského divadla, včetně dějin samostatného města Královské Vinohrady – viz s.16, s.35 aj.), nemluvě o peripetiích a krizích této scény až k nástupu K.H.Hilara („... *tento proces však Otakar Theer pozoruje už jen zpovzdálí, jelikož právě v oné době zanechává své činnosti divadelního kritika*“). Theer tedy kriticky reflektoval Vinohrady – na rozdíl od svých kolegů – necelé tři roky, a nezdá se, alespoň podle vybraných citátů, že by k tomu jako kritik pověděl cokoli jiného, než před ním řekl Šalda nebo Tille, o Vodákovi nemluvě (autorka přesto mluví nadneseně o tom, že Theer v závěru své kritické činnosti „*vypálil salvu, z níž měli (?) zalehnout uši jak ředitelství Vinohradského, tak Národního divadla*“). Podobně autorka bere vážně Theerovu vinohradskou tezi, že „*Za zásadní* [autorčino oblíbené hodnotící adjektivum, např. na s.24 hned 2x, mezi s.35-38 třikrát, vj] *problém považuje klesající úroveň repertoáru, jež si velebí v laciných fraškách a pokouší tím také ND, které tomuto svodu již několikrát podlehlo.*“ K tomu nutno dodat, že ND nepotřebovalo ke „svodům“ žádné Vinohrady, v tomto ohledu si vždycky vystačilo samo, jak dokazuje dávno předtím od konce osmdesátých po celá devadesátá léta jeho repertoár, plný operet, frašek a výpravných „féerií“. V portrétu Theera kritika mi přitom schází to nejpodstatnější – analýza jeho metody, stylu a poetiky, zejména pak nabízející se komparace s jinými kritiky – stejně jako Theer zároveň básníky či dramatiky (Šalda, Tille, předtím Neruda – i když snad jediné tady

se v práci určité komparace najdou). Charakteristiky, jimiž autorka Theera kritika obdarovává, jsou příliš všeobecně, univerzálně přenosné a použitelné na kteréhokoli jiného kritického kolegu – a někdy utonou v bezobsažnou frázi: „*Theerův přístup ke kritizovanému objektu se tak, jako u téměř každého posuzovatele, odvíjí od jeho preferencí v dané oblasti. Své výsady (??), ať už se týkají dramatického či inscenačního hlediska, brání a posuzuje se značnou vehemencí (...)* Jeho slovník se nevyhýbá výrazům ironie. V některých Theerových kritikách se tato forma vyjádření může jevit jako projev prezíravého pohledu na danou problematiku, ale je také příležitostí k humoru, kterým autor text odlehčuje. Přitom si však nebere servítky a předmětně zesměšnění se tak mnohdy stávají i uznávané authority...“ Všechny tyto a podobné charakteristiky (viz hned následná o „*autorově snaze o netradiční úvod*“), rozesté v první půli spisu, mají nulovou informační hodnotu. Neznám totiž významného českého kritika (od Havlíčka, Mikovce, Nerudy, V.V.Zeleného přes Šaldu, Tilleho, Rutteho, Kodíčka až po Machonina, Suse, Rejžka nebo Putnu), na něhož by neplatily. Tam, kde autorka analyzuje Theerův kritický vztah k hercům, se někde ztrácí podmět a předmět věty – nevím, zda je jím popisovaný herec nebo sám kritik. Theer „*vidí před sebou řadu Mošnových postav (na rozdíl od Kvapilové [?], zejména Harpagona, Divíška, Hadriána, ale snaží-li se najít jim společný styl, spojit je formálním společným rysem, nedaří se mu to. Výkony Kvapilové a Vojana dle Theera tuto spojující linii mají (...), nic z toho ovšem nevykazuje Mošna.*“ (s.22) Není mi zcela jasné, zda se to nedaří najít kritikovi (jak by napovídal úvod věty) nebo Mošnovi (jak naznačuje závěr)?

Jinde čteme o pádu Družstva ND, znovu a znovu o ignorování Theerem milované frankofónní dramatiky, o premiérách *Maryši, Našich furiantů, Viny* – a přece stačí jen letmo nahlédnout do Theerovy poetiky a bude nám jasné, i bez těchto zbytečných výletů do dějin ND, proč nástupu realismu či psychologickému realismu nebyl básník z opačného pólu, žijící v mýtu, dávné minulosti i tušené budoucnosti, nemohl být i jako kritik nakloněn a proč takového Stroupežnického, řečeno dnešním sloganem, „nemusel“. Ve snaze říci o divadle té doby vše a všechno pokud možno dovysvětlit, se autorka dopouští i zjednodušení, nepřesností a chyb (opakuje například chybně tradovaný neexistující název **Manifest české moderny** - tedy s velkým M a malým č, zatímco tady bylo pouze volné uskupení umělců a kritiků se svým prohlášením Česká moderna – ironicky se tak samo prohlásilo podle pejorativního Vrchlického označení). Prvá půle práce – naštěstí jen v menší míře to přechází i do té druhé - se hemží publicismy, vstupní slovní vatou typu „*Za zmínku stojí...*“, „*Není bez zajímavosti...*“, vzletnými floskulemi „*Po vlastech českých...*“ „*Stojíme tedy na prahu Theerových dramaturgických představ...*“, „*Po všech peripetiích ve stánku Thálie...*“ Čteme tu i stylistické krkolomnosti typu „*Theerem publikován článek...*“, „*Skrze divadelní kritiku hovoří o hereckých nedostacích...*“, „*scéna (...) neplní své předsevzetí ohledně dopomáhání na jeviště českým autorům...*“ atd. Čteme tu dokonce „vysvětlující“ formulaci o šovinisticko-antisemitských studentských demonstracích proti TGM při hilsneriádě, jež jsou přeloženy do „korektní“, nic neříkající formule, že mladý Theer patřil mezi demonstrující studenty, „*kterí nesouhlasili s TGM v otázce polenského procesu*“ (s.8 – lépe by to o fašounských nepokojích neřekla ani tisková mluvčí PCR).

II.

Narozdíl od první půle je druhá část práce z podstatné části opřena nikoli o literaturu, nýbrž o archiv – např. o Theerovu korespondenci a hlavně o jeho deníky (neznámé ještě A.M.Pišovi a dalším monografistům). Ty si psal od r.1914, tedy v letech příprav hry i inscenace *Faetonta*. Dovídáme se z nich „od pramene“ ledacos o klopotné cestě k premiéře, padá mýtus o režisérské mírumilovnosti a laskavosti jemného „lidumila“ Jaroslava Kvapila, mění se o 180 stupňů původně nadšený obdiv k Vojanovi (Theer – podobně jako jindy třeba Hilbert u Kvapilové – neunesl fakt, že Vojan titulní roli odmítl a vyjadřoval se o ní ironicky - náhle je to starý arogant, „počínal si velkopansky“, zhýčkaná hvězda, která „*má ješitnost primabaleriny*“ (stačí si porovnat tyto charakteristiky ze s.65 s nadšením kritika ze s.23). Pobavilo mě ovšem, že toto momentální rozladění nerzabránilo nikterak Theerovi, aby od samého počátku nemyslel při své příští, pouze započaté tragédii **Nikéforos a Theofané** na nikoho jiného než na Vojana a A.Sedláčkovou (viz poslední předzávěrečná kapitola **Další dramatické pokusy**). Tady všude práce náhle nabere na tempu, není rozbředlá a odbíhavá, čte se pěkně, věcně a bez frází, přináší nečekané, neotřelé souvislosti, pohledy a poznatky. (I když si ani tady autorka výjimečně neodpustí zbytečně dovysvětlovat a tím vysvětlené znejasňovat – např.když mluví **přesně** o Faetontově „*vzporném titánství*“, jakoby tato plně dostačující charakteristika nestačila, dovysvětlí ji v poznámce větou, že „*kult heroismu osamělého hrdiny vzdorujícího osudu se ve světové literatuře objevuje od romantismu do počátku 20.století. Titanismus, jak se tento autorský postoj nazývá, můžeme sledovat např.ve filozofickém dramatu Schelleyho Odpoutaný Prometheus*“ - s.41. Na to se stačí zeptat – když už pomineme skutečné antické Promethey, titany a vzpurníky – a co takový Marlowe? Lze o jeho tragédiích vůbec mluvit, aniž bychom zmínili vzpurný titanismus? Nejde mi teď o to, kdo dřív a kdo později, jde o to, že poznámka tohoto typu je zcela zbytečná).

S tím souvisí v této vynikající části práce i mnohem lepší jazyková, stylistická a terminologická úroveň (až na výjimky: občas chybná koncovka či pád, ve studentských pracích tradičně strašící přechodník - „*E.Kohout, netušíc, že inscenace bude stažena...*“; *Vojta Morys* místo *Vojta Matys*; také jakoby z prvních částí práce sem zavála povšechná formulace o Theerově konceptu dramatu: „*Pro T. zůstává nejvyšším úkolem dramatika postavit na scénu otázku lidské jsoucnosti, proniknout k dramatu lidských bytostí*“ - opět se ptám, pro kterého skutečného dramatika není proniknout k dramatu lidských bytostí základním, samozřejmým úkolem?). Jinak je ale tato část práce – snad až na **Závěr** („*Autor si však svůj sen splnil*“)- převážně věcná, analytická, s mnoha konkrétními doklady jednotlivých tvrzení i výstižnými citacemi ze hry, s konzistentním výkladem versologickým i významovým, i s přesnou odlišností buřiče řádu od „nerebelského“, lidského až váhavého Faethonta Ovidiova (který hrozil způsobit leda tak dnes znovu aktuální ekologickou katastrofu – sucho). Mám jen tři drobné kritické připomínky.

1) Nebyl bych si tak absolutně jistý nezpochybnitelným, jednoznačným diváckým úspěchem Kvapilovy inscenace (škoda, že autorka nepracuje s několikaletou verzí režisérových memoárů **O čem vím**), ale i celé hry, jakož i s Deylovým „titulním“ výkonem, nadřeným tři dny (!) před premiérou namísto pečlivě

přichystaného E.Kohouta („*Hlediště je toho večera vyprodáno, obecnstvo nadšeně tleská, a spolu s herci je na scénu vyvden i autor*“). To už ale přesně takto při premiérách bývá a o úspěchu rozhodují pak převážně reprízy. Tady byly jen dvě – a i další extrémně sporadické reprízy téže hry v pozdějších dobách (Národní ani Vinohrady ji v obnovených premiérách od té doby nikdy nezopakovaly) mluví přece samy za sebe. Jinými slovy – nesvaloval bych stažení inscenace jen na příkaz správního ředitele ND z bezpečnostních rizik letu – ostatně některé kritické recenze mluví o hře i inscenaci trochu jinak než autorův deník. Zejména ona velmi trefná, v práci ostatně vícekrát citovaná, v Právu lidu (mrzí mě, že autorka nerozluštila šifru „k.“ - pod touto značkou v téže době běžně publikoval tehdejší šéf kulturní rubriky PL, známý kritik **F.V.Krejčí**).

2) Když už autorka přináší „andělskou“ analogii mezi Theerovou **Dohrou** a závěrem 2.dílu Goethova **Fausta** – proč ne, díky! - je škoda, že opomněla další nabízející se souvislosti s druhým „antikizujícím“ dílem (Helenin a Faustův syn Euforión, jeho vzpurný i tragický vzlet a „ikarovská“ - nebo „byronovská“? - smrt). Vůbec „ikarovskou paralelu“ bych v práci přivítal.

3) Stejně jako bych přivítal chybějící intenzivní „theerovskou“ odezvu v přemýšlení i v básnickém díle jednoho z jeho přiznaných pokračovatelů – Miloše Hlávky. Ten věnoval básníkovi **Faethonta** přinejmenším čtyři důležité texty (Otokar Theer: Faethón, in **České umění dramatické, I**, ed. Fr.Götz a F.Teatur, Praha: 1941. [Medailon dramatika a rozbor hry]; Otokar Theer, básník nového češství, **Venkov** 36, 1940, č. 58; Český syn slunce, rozhlasová přednáška, in: **Miloš Hlávka. Světák – nebo Kavalír Páně?**, Praha: 2013; Památce básníka „Všemu navzdory“ , 20.12.1937, in: **Ráno vítězné**, Praha: 1939; ostatně i Hlávkův epos **Kormorán**, Praha: 1943, je tematicky Faethontem a Theerem, i co do použití volného, moderně antikizujícího verše, silně ovlivněn). Podobně bych doplnil v literatuře i „theerovské“ reflexe zmíněného J.Götze (**Jasnící se horizont**, Praha: 1926; **Básníci dnešek**, Praha: 1931) a – kromě jednoho uvedeného – i další „theerovské“ texty Šaldovy (**Kritické projevy** 13, 1963 a **ŠZ** 1930/31 a **ŠZ** 1932/33).

I přes všechny přednesené výhrady či hnidy, které, rád doznávám, si trochu auto-vsugerovaly vyšší měřítko práce magisterské (k níž možná ještě dojde), závěrem opakuji, že bakalářská práce Veroniky Hlavaté splňuje veškeré náležitosti bakalářské práce a navrhuji ji zatím známku **velmi dobře** (podle výsledku obhajoby jsem připraven přiklonit se i k nevyššímu stupni).

Prof.PhDr.Vladimír Just CSc