

Závodský, Artur

Vzpomínky dvou herců

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1975, vol. 24, iss. D22, pp. [97]-105

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108203>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ROZHLEDY

ARTUR ZÁVODSKÝ

VZPOMÍNKY DVOU HERCŮ*

Paměti herců mají u nás téměř stoletou tradici. Ti, kdož ještě vzpomínali na kočování s divadelními společnostmi, byli vystřídáni autory Národního divadla v Praze, počínajíc prvním jeho ředitelem Františkem Adolfem Šubertem, hercem Jindřichem Mošnou a režisérem Jaroslavem Kvapilem. Řadu vzpomínkových knih napsal Rudolf Deyl starší, paměti po sobě zanechali Leopolda Dostálová, Růžena Nasková, Jaroslav Vojta a mnoho jiných. Někteří divadelníci však odešli dříve, nežli mohli zaznamenat pro příští generace to, čeho byli svědky.

Eduard Kohout splňuje všechny předpoklady pro to, aby vytvořil dobré divadelní vzpomínky. Pracoval v divadle přes 60 let, poznal vynikající režiséry, herce, dramatiky, kritiky, má „hereckou“ paměť, která udržuje zážitky v komplexnosti vjemů, jako kultivovaný divák, čtenář, posluchač umí se vyslovit hned s mírnou ironií, hned se zasněnou nostalgií. Jedna Kohoutova vlastnost bránila, aby vzpomínky byly již dávno zaznamenány — jeho *skromnost*. Herec, už čtyřiaosmdesátiletý, nerad o sobě, o své práci mluvil. Emanuelu Janskému se teprve r. 1958 podařilo přimět tohoto umělce, který vytvořil na 300 divadelních rolí (mezi nimi byl Skalník, Radúz, Hamlet, Kníže Myškin, Oidipus, Orin Mannon, Rekordat aj.) a který hrál také ve filmu, v rozhlasu, v televizi a nescíslněkrát při nejrozmanitějších příležitostech recitoval, aby začal na pamětech pracovat. Janský uveřejnil roku 1959 jako zvláštní přílohu časopisu Národní divadlo studii o Kohoutově mládí. Když pak Janský na podzim r. 1965 zemřel, ztratil Kohout svého podněcovatele i pomocníka a práci na pamětech přerušil. Naštěstí nikoliv navždy. Roku 1972 přišla Olga Spalová a na svého předchůdce navázala. Jak uvádí v recenzované knize „Poznámka na závěr“, docházela Spalová po půldruhého roku každou neděli dopoledne za Eduardem Kohoutem, který jí vypravoval své vzpomínky sahající od jeho dětství až po současnost.

* Eduard Kohout, *Divadlo aneb Snář* (Odeon, Praha 1975. 220 stran textu, 88 obrázků.)

Jaroslav Marvan, *Nejen o sobě*. Podle vyprávění národního umělce Jaroslava Marvana napsal, k tisku připravil a fotografie vybral Petr Hořec. (Melantrich, Praha 1975. 244 strany textu, 70 fotografií.)

Za týden si vždy zpracovanou část přečetli, Kohout ledacos opravil, doplnil a přidal nové stránky. Tím vznikla kniha *Divadlo aneb Snář*.

Kohouta ku psaní paměti nepochybně přiměla nucená prázdeň, do níž se dostal ve svém vysokém věku jako herec. Úkolů valem ubývalo. Nakonec byl Kohout donucen opustit známou Goethovu zásadu, že umělec má tvořit a nikoli mluvit. Ve vzpomínkách prožíval Kohout znovu to, co hrál, a připomínal si ty, s nimiž se na své pouti životem setkal. Napsal o tom: „Snad láká příležitost zase jednou alespoň ve vzpomínce obléci Hamletův kabátec, čapku herce Genesia a nasadit si cyranovský nos. Vidět před sebou Budíla, Vojana, Hilara a besedovat s přáteli, kteří odešli. Zkrátka, prožívat všechny ty krásné chvíle, které „s vodou uplynuly“ (str. 7).

Pomineme-li úvodní esej *Vítězslava Nezvala* z roku 1928, jímž se snaží vystihnout „duši“ herce Kohouta, představitele mladého Hamleta, jak ho cítila poválečná generace, herce, který vyslovil zповěd i dandysmus, je Kohoutova kniha vzpomínek rozvržena zcela podle pravidel teorie klasičeského dramatu — na prolog, pět jednání a epilog.

Prolog nás uvádí do hercova mládí, které se skončilo vykročením na hereckou cestu. Rodem je Kohout Jihočech. Otec měl v Českých Budějovicích truhlářskou dílnu. Byl to velký zpěvák lidových písní. Rodné hercovo jméno znělo *František*, později bylo pozměněno na šrámkovské *Fráňa*. Teprve ve vinohradském angažmá převzal Kohout jméno svého staršího bratra; působil tu nepochybně vliv jména slavného Eduarda — Vojana.

Nový život začal mladému hochovi, když se rodina přestěhovala do Plzně. Zde začal Kohout navštěvovat školu, zde poznal loutková představení, učil se chodit po provaze, v devíti letech viděl ve starém divadle Kvapilovu Princeznu Pampelišku, kterou si poté pro děti sám zrežiroval. Přemýšlení o tom, co v divadle viděl, četba a snění vedly Kohouta k tomu, že napsal hru *Princezna Baldazína*; sehrály ji děti na domovním dvoře. Ve škole Kohout rád přednášel básně, hlavně Erbenovu *Polednici*. A když přijel cirkus Henry, byl Kohout jeho prostředím tak zmámen, že se rozhodl dát se na dráhu provazochodce. Tento sen sice skončil trapně, ale chlapec myslil stále více na to, že bude hercem. Navštěvoval reálku, protože otec chtěl, aby syn se stal v podniku jeho nástupcem. Leč účinkování v plzeňském dětském sboru divadelním rozhodlo navždy. Divadlo Kohoutovi uhranulo. Kohout poznal i práci ředitele Vendelína Budíla v zákulisí. Jako student zdramatizoval *Máchův Máj* a pilně navštěvoval představení v nové divadelní budově — až se rozhodl věnovat divadlu život. Do tajů herecké tvorby ho zsvěcoval Jaroslav Hurt. Vedl ho od recitace k vytváření postav. Byl to Antonín ze Svobodových *Směrů života*, *Jeník z Halbeho Mládí*, *Radúz*, *Cyrano*, *Hamlet*. Hurt vystihl, že Kohout tihne nadáním k veršům.

Oddíl *První jednání* zachycuje deset Kohoutových let učňovských a tovaryšských — od září 1906, kdy vyšel inzerát, jímž se mladík nabízel některé z kočujících společností, až po angažmá na Vinohradech (1914) a v Národním divadle (1916). Těchto více nežli třicet stran v knize je psáno hutně, zkratkovitě, ale s neobyčejnou živostí podání. U společnosti A. Šípkové hraje Kohout *Jeníka z Mládí*; ředitelka ho pochválila. Pak přišla společnost Elišky Zöllnerové. Zde vystupuje Kohout především v operetách; jenom na dobrých štacích uváděla se činohra. Kohout hrál a zpíval všechno, ovšem malé role. Naučil se tu herecké abecedě. Poznal Václava Vydru, který byl ze-

těm ředitelky Zöllnerové. Třetí společnost, k níž Kohout nastoupil (r. 1907), byla solidní společnost Tuttrova. U ní vystupoval pohostinsky Eduard Vojan. Kohout s ním hrál v Lotharově Králi Harlekýnu. Fakt, že mohl Vojanovu hru sledovat zblízka, Vojanův životní příklad i jeho pochopení pro těžkosti začátečníka — to všechno silně Kohouta inspirovalo. Následovala společnost Mary Grossové, u níž Kohout postoupil na prvního milovníka. Když odtud zběhl, dostal se na přímlovu Václava Vydry do Plzně — k řediteli Vendelínu Budilovi (od 1. ledna 1909). Z Kohoutova vypravování vystupuje osobnost Budila-ředitele, vynikajícího pedagoga, velmi plasticky; ale Kohout vysoko oceňuje také Budilovo herectví, když považuje Budila za prvního českého herce po Vojanovi. V Plzni měl Kohout sdostatek příležitosti si zahrát (Laertes, Floricel, Orlando, Francek, Chryssipos ve Smrti Hippodamie atd.). Při plné zaměstnanosti nezapomínal však na další vzdělání — učil se zpívat a hrát na klavír. Prožil však i citové zmatky mládí a pokusil se dokonce o sebevraždu. Když r. 1912 nebyla s Budilem obnovena v Plzni smlouva, odešel Kohout do Prahy — zprvu do Intimního divadla, kde ho viděl K. H. Hilar, pozval na Vinohrady a po představení Wildových Niňilistů angažoval do Vinohradského divadla. Kohout patřil už zde k nejoblíbenějším Hilarovým hercům. A sám se také Hilarovi obdivoval, vytušiv v něm divadelního experimentátora a rozuměje jeho „zmatené“ metaforickým pokynům. Kohout popisuje režijní práci v Hilarově nastudování Molièrový komedie Jiří Dandin. První Kohoutovou premiérou v novém angažmá byl Gérard ve Wildově Bezvýznamné ženě. Hrál také v operetě, až nakonec vystoupil jako smyslný Faun v Knoblochově stejnojmenné hře (režie Václav Vydra). Historik divadla vezme zavděk Kohoutovým popisem nastudování Dykova dramatu Zmoudření Dona Quijota, které bylo dílem Františka Zavřela. Ten obsadil Dolores i Dulcineu jednou herečkou; od té doby se tento postup stal pravidlem. Dvojroli ztělesňovala Božena Durasová, manželka Jana Štursy, již zachytil Kohout v dobrém medailónu. Pokud jde o charakterizaci K. H. Hilara, najde čtenář už zde několik dobrých postřehů, např. ten, že Hilar neshléšoval lidské a umělecké v herci — neuměl se mstit herci, s nímž se dostal do sporu.

Druhé jednání zachycuje Kohoutovo období od r. 1916, kdy vstoupil do Národního divadla ještě za Kvapilova šéfování v činohře, až do roku 1923, kdy K. H. Hilar inscenoval Romea u Julii a padl, poprvé sražen mrtvicí. „Kvapil vytvářel harmonii, Hilar drama. Já se vrátil z expresionismu do počátků impresionismu“ (str. 52). Tak stručně, leč správně vidí Kohout odlišnosti stylu Hilarova a Kvapilova. O herecké koncepci Kvapilových představení rozhodoval Eduard Vojan, s nímž Kvapil před začátkem studia hry vždy konzultoval. Ostatní herci se museli Vojanovi přizpůsobit. Kvapil se soustředil na rámec inscenace, na vytvoření odpovídající nálady. Kohout měl zde příležitost vidět na Vojanovu práci zblízka. Miloval Vojana jako Shylocka, Othella a především jako Macbetha. Proti Vojanovu pojetí Hamleta, který odhalil všechnu špatnost světa a nenáviděl ji, nebo se v Kohoutovi vzpíralo — snad to bylo jeho mládí. V Králi Learovi Vojan — podle Kohoutova mínění — nepředčil Václava Budila. I když provedení patnácti Shakespeareových her uprostřed války (r. 1916) a za jeden měsíc považuje Kohout za obdivuhodný čin, neshledává všechna představení stejně hodnotná. Neméně náročným úkolem byl český cyklus, který připravil Jaroslav Kvapil r. 1918,

kdy v pěti měsících uvedl pětáctýřicet her devětadvaceti českých autorů. V Kohoutově uměleckém vývoji projevilo se směřování k postavám lyričtějším. Roku 1921 v lednu nastoupil do Národního divadla jako šéf činohry K. H. Hilar. Začal studovat Coriolana; zřejmě chtěl Kvapila umělecky porazit právě Shakespearem. V této kapitole podal Kohout několik znamenitých podobizen svých kolegů: Marie Hübnerové, Jarmily Kronbauerové, Zdenky Baldové, Anduly Sedláčkové. Nejsou to podobizny dlouhé, ale postava zjevu je v nich zachycena výstižně. Historik českého divadla rád ocení věty, které věnoval Kohout Hilarově inscenaci Romea a Julie. Kohout ji vyzvedává vysoko i z perspektivy mezinárodní. Není divu: vždyť se jí hluboko poklonil sám Romain Rolland, když ji v Praze zhlédl a vyznal se ze svého okouzlení K. H. Hilarovi.

Třetí jednání zachycuje několik Kohoutových kreací z dvacátých let (Chocholík ze Słowackého Balladyny, kterou Kohout brání, Dauphina ze Shawovy Svaté Jany, opici ve Fauchoisově hře Mluvící opice, pro kteroužto roli studoval Kohout život opice v berlínské zoologické zahradě, Jana Skalníka atd.). Krásně vylíčil Kohout atmosféru, kdy se v Národním divadle připravoval Hamlet. Zprvu se Kohoutovi nevěřilo, že by mohl dánského prince dobře zahrát (nevěřil tomu ani Otokar Fischer). Na několika stranách popisuje Kohout svoji práci na postavě a studium hry. Došlo i ke Kohoutově neshodě s Hilarem. Kohout podal Hamleta jako mladého hochy s citlivými nervy. Představení přineslo jedinečný úspěch Kohoutovi i Hilarovi. S Hamletem pak hostoval představitel nejenom v řadě měst v Československu, ale s velkým ohlasem také v Lublani. Zbytek kapitoly je věnován Kohoutově cestě do Itálie. Herec, okouzlený po celý život výtvarným uměním, vyznává se tu z lásky k uměleckým památkám, k obrazům a sochám italských měst; u Sorrenta potkal Maxima Gorkého. Ale k láskám Kohoutovým patří také čeští umělci: Jan Zrzavý, Kamil Lhoták a Josef Liesler, který Kohouta maloval jako Císařova mima. V hercových vzpomínkách ožívá pavilón Mánes s kavárnou, do níž chodívala početná plejáda umělců (silák Vincenc Makovský, tragický Bedřich Feuerstein aj.) a kritiků. K malířství měl Kohout nejenom úzký vztah milovníka obrazů, ale také na jevišti zpodobil malíře (např. Josefa Mánesa ve hře Oldřicha Kerharta). Némý film poskytl sice Kohoutovi hlavní roli v Děvčeti z tabákové továrny, ale lásku představitele si nezískal. Mnohem bližší poměr měl Kohout k rozhlasu, tomuto „nejnehmotnějšímu“ umění; hrál v něm a recitoval mnoho už v dobách, kdy se všechno vysílalo ještě „živě“.

Čtvrté jednání náleží k nejzávažnějším partiím Kohoutovy knihy. Zachycuje první polovinu třicátých let, vrcholné údobí umělecké práce K. H. Hilara i Eduarda Kohouta. Roku 1928 odešla navždy Jarmila Horáková, roku 1929 Vladimír Gamza, r. 1931 Marie Hübnerová. Kohout byl svědkem duševního onemocnění Romana Túmy na jevišti, odkud byl herec odvezen do ústavu nervově chorých; odsud se již živ nevrátil, r. 1933 ve čtyřiatřiceti letech zemřel. V Králi Learovi užil Hilar poprvé točny, ve hře amerických autorů Andersona a Stallinge Rivalové pohyblivého chodníku. Na některé Hillarovy divadelní postupy (užití skla, dřeva, plechu, uplatnění zvuků šrapnelů a děl) navázal E. F. Burian. Při práci na inscenaci Sofoklova Krále Oidipa byl Hilar vzrušen stejně jako při studiu Hamleta. Kohout popisuje podrobně přípravu této inscenace. Oidipa hrál potom Kohout v jihočeské

Heřmani. Zde se potkal s mladým režisérem Václavem Krškou. V pamětech mu věnuje mnoho místa. Krška si získal Kohouta na celý život — herec pak vytvořil postavy v jeho filmech. Novým úkolem pro Kohouta byl nahořklý šašek Feste; Hilar dobře poznal, že Kohoutovi hrozí nebezpečí v nasládlé jevištní poezii a pověřil ho kontrastním úkolem. Jednou z největších Hilarových inscenací byl O'Neillův Smutek sluší Elektře. Spojila se tu přetlumočená antika s vášnivou sexualitou freudovské proveniencí. Během příprav na inscenaci tragédie Mackbeth Hilar 3. března 1935 zemřel. V Neveuxově hře Julie aneb Snář byl Kohout jako Michal za Frejkovy mistrovské režie a ve výpravě Bedřicha Feuersteina partnerem Jiřiny Šejbalové. Čtvrté jednání obsahuje dva dobré portréty: Františka Zavřela, dramatika s velikášským komplexem, a Josefa Kodička, obávaného divadelního kritika. Kapitola nemůže skončit jinak nežli intimní vzpomínkou na Hilara, který, celým založením člověk velkoměsta, odjel „odpočívat“ na hory.

Páté jednání objímá léta od Hilarovy smrti až do roku 1944, kdy nacisté česká divadla zavřeli. Hilarovým nástupcem se stal Otokar Fischer. Po jeho smrti r. 1938 stanul v čele činohry Jan Bor. Kohout sleduje další hry, v nichž měl významné úlohy (Šašek v Dvořákově Králi Václava IV., Sigismundo v Calderonově hře Život je sen, Krečinskij aj.). Opět se tu mihnou přiléhající portréty — např. Olgy Scheinpflugové (poznáváme Kohoutovu diskretnost), neúměrně však se rozrostl medailón herečky a pak spisovatelky Jarmily Svaté, sledujeme „lyrického matematika“ Jiřího Frejku (měl zásluhu o gramofonové nahrávky divadelních scén) a lehkomyšlného Miloše Hlávku (jeho „případ“ doporučuje Kohout prostudovat). Poznáváme skromnost herce Eduarda Kohouta, který cituje z pochvalných hlasů kritiky jenom někdy a který je naopak sám ke svým výkonům kritický (např. ke svému podivínu Artuši Fabiánovi z Vávrova filmu Turbina). Sympatické je, že Kohout se nesnažil těžit ve svůj prospěch ze své statečnosti; za války totiž dával k dispozici svůj byt pro zasedání ÚV KSČ.

Epilog knihu teskně uzavírá. Úkolů po druhé světové válce bylo málo. (Fakir Rahuma ze Zlatého kočáru, 1. herec z Hamleta, Pelopos a Tantalos z trilogie Vrchlického.) Dostavily se ovšem vnější pocty (r. 1953 zasloužilý umělec, r. 1968 národní umělec). Nicméně smutek houstnul a našel si výraz v obměně veršů Karla Tomana: „Život bez divadla, to jsou sluneční hodiny bez slunce.“

Závěrem třeba zdůraznit, že Kohoutovy vzpomínky se čtou jako vzrušující vyprávění. Coby slovesný umělec je Kohout šťastný zejména tam, kde nechá vzpomínce rozrůst se v ucelený útvar, kde ji z obavy, aby nebyl mnohomluvný, neulamuje. Snad měla zaznamenavatelka jeho vyprávění více herce podněcovat k tomu, aby se o podstatných událostech nebo významných lidech rozpovídal do větší šíře. Zejména období po r. 1945 působí useknutě. Možná, že některý čtenář vytkne, že vypravování o historii umění tolik reagujícím na společenské dění mělo být podáno hlouběji ve vztahu k hospodářským, politickým a kulturním událostem šedesátí let, o nichž je řeč. Jazyk vypravování je vcelku bez kazů. Z chybných drobností bych připomněl: mimo jiných hříchů — str. 78, co se dělo — str. 164.

Olga Spalová sestavila seznam Kohoutových rolí od r. 1916 — nevíme, proč právě od tohoto data, když Kohout hrál od r. 1913 v pražském Intimním divadle a od r. 1914 ve Vinohradském divadle. Alespoň za tato léta

měla být zachycena hercova tvorba v seznamu rolí. Neobyčejně cenné jsou obrazové přílohy (některé zcela neznámé); jen bychom rádi u nich četli jméno postavy, v níž je Kohout zachycen. V popisce k prvnímu obrázku je divadelní ředitelka Šípková uvedena chybně R. — místo Anna.

Autorem obálky, předšátky a grafické úpravy je Libor Fára. Ke chvále jeho i tiskárny S v o b o d a 1 třeba říci, že jejich zásluhou vznikla kniha sličná, již budeme i z těchto důvodů rádi brát znovu do rukou. Snad jenom šíře sazby na stránkách mohla být užší.

*

Zrod knihy *Nejen o sobě* nebyl ani krátký ani lehký. Petr Hořec po několika let vybízel J. Marvana, aby uložil svoje vzpomínky na činnost divadelní, filmovou a televizní do knihy. Marvan rozpačitě váhal. Nakonec si však dal říci. Od r. 1971 vyprávěl do magnetofonu. Petr Hořec pásky zpracoval a připravil pracovní verzi. Oba autoři pak toto znění znova probírali, upravovali a doplňovali. Marvan však se vydání knihy nedočkal; zemřel 12. května 1974 v Praze.

Knihy má 17 kapitol nestejně dlouhých a také svým obsahem nestejně hodnotných. Zásahu či vinu na tom má jednak Marvan, jednak (a to více) Hořec, který mohl svého vypravěče rozhodněji usměrňovat nebo knihu přísněji redigovat. Zhruba by se dalo říci, že první kapitoly jsou lepší: přinášejí více pozoruhodných informací.

Sledujeme-li původ Marvanovy lásky k divadlu a k filmu, musíme ho hledat u jeho předků. Uhranutí divadlem nezdědil herec po otci, poštovním peněžním doručovateli, ale zřejmě po matce, vášnivé navštěvovatelce Pištěkovy arény a jiných divadel. Také strýc, matčin bratr, Antonín Boutín hrál po léta v ochotnických spolicích. Jako mladý chlapec navštěvoval Marvan první americké filmy v žižkovském kině Ponec. Chodil také do kina Deklarace, které se později přeměnilo v divadlo, do Ponrepa i do lidového biografu v Bezovce. Jeho oblíbeným hercem byl Ivan Možuchin. K divadlu pro dospělé dostal se Marvan přes divadlo loutkové teprve v Deklaraci. Prostředí starého Žižkova podařilo se Marvanovi evokovat v řadě živě zachycených detailů. Opět se ukázalo, že stáří si nejživěji vyvolává zážitky z dětství, zejména jeho radovánky.

Také druhá kapitola — „Studentská léta“ — se Marvanovi vydařila. Na reálce, kam chodil, poznal a ve vypravování plasticky zpodobil několik figur — ať už je to páter Kratina, který posílal studenta Marvana s věcmi do zastavárny a externě hrál v orchestru Národního divadla, nebo Jindřich Vodák, který byl podle Marvana nepříjemný kantor češtiny a franštiny, takže se ho studenti báli, či vrchní poštmistr Richard Ackermann, který se stal později intendantem Národního divadla a držel ochrannou ruku nad K. H. Hilarem (jeho portrét podal Marvan velmi zdařile, snad i proto, že se s Ackermannem stýkal po řadu desetiletí).

Přirozené herecké nadání Jaroslava Marvana se nakonec přece jen prosadilo. Nejprve napodoboval ke gaudiu třídy své profesory, ale pak s velkým úspěchem zahrál se žižkovskými ochotníky Šumbala z Našich furiantů a nedlouho potom dokonce Mahenova Jánošíka. Úřednické údobí (krátce v Zeměpisném ústavu ministerstva národní obrany a na poštovním ředitelství v Pra-

ze) musilo tak či onak rychle skončit. Nic na věci nemění, že Marvan strávil nějakou dobu v Užhorodě jako poštovní úředník — vždyť zde hrál divadlo s vyspělými ochotníky, a to nejen jako chválený herec, ale i jako začínající režisér. Marvan pohlíží na postavení českých úředníků v tzv. Podkarpatské Rusi velmi kriticky; uvědomuje si, že jejich dobrý život byl vykupován bídou ukrajinského lidu. Situace, jimiž na Zakarpatsku prošel, dovede Marvan podat s humorem, ba i s jistou dávkou upřímného sarkasmu. Scénu s obsluhou telegrafu, jemuž Marvan vůbec nerozuměl, převzal Vlasta Burian podle Marvanova vyprávění do filmu Přednosta stanice.

Po návratu do Prahy Marvan pilně ochotničil s dramatickým kroužkem Husova fondu a s ochotnickým spolkem Tyl. Navštěvoval divadelní představení v profesionálních divadlech a jeho vzorem se stal Karel Želenský — spolu s Jiřím Steimarem, Bedřichem Karenem a Rudolfem Dylem starším. Zprvu mu však ani nenapadlo, že by se herectví mohlo stát jeho povoláním. Zahrál si ovšem radního Buška ve smíchovském Švandově divadle. A tehdy dostal nabídku k angažmá nejen z tohoto divadla, ale i z Intimního divadla. Fotbalový internacionál Josef Čapek zprostředkoval pak u příznivce fotbalu a někdejšího brankáře Vlasty Buriana, že Marvan byl přijat do Burianova divadla jako externista. Zároveň s Jindřichem Plachtou.

Kapitola „U krále komiků“ je nejlepší částí knihy. Marvan může tu charakterizovat Buriana velmi zevrubně, protože s ním hrával různé ty ředitele, vládní rady, rytmisty, ministry a profesory, dokonce i c. k. polního maršálka Konráda z Hötzenborfu a protože poznal z každodenního styku Burianovu povahu, jeho improvizáčnické umění a všechny herecké ctnosti a nectnosti. Role lorda Chesneye (v Charleyově tetě) znamenala v Marvanově vývoji předěl. Skvěle v ní Burianovi nahrával, Burian se bavil a jeho chování k Marvanovi se změnilo. Z her, které Burianovo divadlo uvádělo, stávaly se estrády pana ředitele. Marvan přesně popsal, jak Burian hrál třetí dějství frašky Děkuji, bylo to krásné, ač je nikdy nečetl. Marvan všelijak situaci zachraňoval, až všechno nakonec přece jenom dopadlo dobře. Jiným kuriózním případem bylo, když Emil Artur Longen, Burianův dramaturg, dodával jako autor hry Cenzurní zákaz text třetího dějství této komedie teprve v průběhu představení. Z Marvanova líčení vynikne i portrét Jindřicha Plachty, původně také úředníka. Plachta míval trému a Burian na jeho komiku žáril. Obdobný byl vztah Vlasty Buriana k Emanu Fialovi, herci, hudebnímu skladateli a dirigentu orchestru Burianova divadla. Živě vyšel Marvanovi medailón E. A. Longena, nesmírně nadaného, ale neukázněného umělce. Vlasta Burian byl všestranným sportovcem (tenista, cyklista, fotbalista, jezdec na koni, střelec atd.). Jeho herecké ambice byly veliké: chtěl ztělesnit Cyrana, Argana atd., ale malá kázeň mu v tom zabránila. Fiaskem skončilo nastudování Klicperova Hadriána z Římsů, které se mělo stát nástupem Burianova divadla k repertoáru vyšší uměleckosti a které uvedl proslovem před oponou dokonce kritik Jindřich Vodák. Příliš — až do rozvláčnosti — roztáhla se Marvanovi příhoda s automobilem Zetkou; obsahuje sice anekdotické jádro, ale s divadlem toho má společného pramálo. Je s podivem, že Marvan nedovede popsat práci herce. Např. Karla Nolla vyzvedává jako herce, který ho fascinoval, ale v čem Nollovo umění záleželo, jaké přesně bylo, to Marvan nepoví.

Dvě kapitoly své knihy („První filmové krůčky“, „Zvukový film“) věnoval

Marvan filmu, do něhož vstoupil r. 1926 jako strážník v Innemannově filmu *Falešná kočička*. Zajímavé je Marvanovo vyprávění o natáčení na Riviéře, kde měl možnost pozorovat Ivana Možuchina při práci na filmu *Seržant X*. Ve zvukovém filmu hrál Marvan hejtmana z *Revizora*. Čekali bychom, že zde Marvan řekne podstatnější věci o způsobu práce některého umělce. Ale jsme opět zklamáni. O Burianovi se dovíme — mimo věci nepodstatné (např. že nechtěl filmovat scénu, protože se cítil unaven) — jenom to, co je obecně známo: že nejlépe mu vyšly ty filmy, jejichž role předtím absolvoval na divadle (To neznáte *Hadimršku*, *C. k. polní maršálek*, *Baron Prášil*, *Katakomby*). Historicky dokumentární je Marvanovo vypravování o zatčení Karla Hašlera dvěma gestapáky. Bylo to při filmování *Městečka na dlani*, při němž působil Hašler jako umělecký poradce. Marvan píše: „Pátral jsem pochopitelně po příčině jeho zatčení a uvědomil si, že v přestávkách natáčení některých scén tohoto filmu zpíval Karel Hašler protinacistické písně. A nejen zpíval, ale v Ronově také skládal. Někdo až příliš bázlivý a loajální, zkrátka udavač, to donesl gestapu, potom se zřejmě našlo dost argumentů proti Hašlerovi ještě víc a to byl jeho konec. Doznávám upřímně, že jsem si Karla Hašlera velice vážil a měl jsem ho upřímně rád a on mě také“ (str. 108). Už r. 1936 byla Marvanovi poslána písemná nabídka k angažmá do Městského divadla na Královských Vinohradech. Nedostala se však tehdy do jeho rukou. Teprve r. 1943 Marvan na Vinohrady přestoupil. Hrál tam *Kohouta ve Svobodově* *Posledním muži* a poté vytvořil touž roli ve filmu *Poslední mohykan*. Mnoho tehdy Marvan filmoval s režisérem Vladimírem Slavínským. Marvan sice reprodukuje několik scén z filmování, ale hlouběji do způsobu práce Slavínského neproniká. Vypravování o filmování v Luhačovicích se nepovznáší nad plytkou anekdotičnost a málo přináší pro historii našemu filmu.

Marvanův vstup do Městských divadel pražských byl úspěšný. Hrál tu *Talbota* v *Marii Stuartovně* a *radního Kalinu* v *Mnoho povyku pro nic*. V srpnu r. 1944 byla česká divadla nacisty uzavřena. Marvan byl nasazen. Ale bylo to nasazení fešácké, protože patřil do skupiny prominentů. Během něho natočil s Martinem Fričem film *Třináctý revír*. Ve Vinohradském divadle a na jeho tehdy poboční scéně *Komorním divadle* měl Marvan několik významných rolí: *Jacobovského* ve hře *Franze Werfela* (režie *Jaromíra Pleskota*), *Barthola* v *Lazebníku sevillském*, *Kozelku* ve *Fidlovačce*, *kuplíře Pandora* v *Troilovi* a *Cressidě*, *Barbarku* v *Periferii* (obě poslední v režii *Jaroslava Kvapila*), *Falstaffa* ve *Veselých paničkách windsorských* (režie *Jiřího Frejky*) aj.

Marvan byl svědkem Burianova uměleckého sestupu (viděl jeho špatný výkon v představení *Nebe na zemi*, které uvedlo divadlo v *Karlíně*). Naposledy mluvil s *Vlastou Burianem*, když Burian odmítl podle návrhu své paní účast na *Wassermannově filmu Plavecký mariáš*. Čtenář se doví různé příhody z natáčení tohoto filmu. Velmi úspěšné, a to nejenom u nás, ale i v *NDR*, v *Maďarsku* atd. byly filmy *Dovolená s Andělem* a *Anděl na horách*, v nichž Marvan vytvořil titulní postavu. Při sjezdu na sáňkách v *Tatrách* zlomil si Marvan nohu. Překvapením byl Marvanův krásný, stylově čistý výkon z *Borského filmu Jestřáb contra Hrdlička*. Působení v Městských divadlech pražských bylo patrně vyvrcholením Marvanovy divadelní činnosti. Tehdy se

chodilo do tohoto divadla na Marvana (Pobědonosikov v Horké lázni, Roškot v Měsíci nad řekou, Tobiáš Řihal aj.).

Od r. 1954 stal se Jaroslav Marvan členem Národního divadla (Vrchní v Lucerně, hrabě Helldorf ve hře Zirnerově Dábelský kruh, Velkoobchodník v Hikmetově Podivínu, Billy Rice v Osbornově Komiku atd.).

Ve filmu hrál Marvan, jak uvádí, snad všechny lidské profese — mimo kominika. Velký úspěch měl jako strojevůdce Matys v Kubáskově filmu Dělník Šebesta a jako režisér Flanderka ve Steklého filmu Poslušně hlásím. Škoda, že Marvan nedovede povědět nic závažného o tvůrčí práci režiséra, herců atd. ve filmu. Co se dovídáme, jsou jenom anekdotické příběhy, rozvedené někdy na menší, někdy na větší ploše (např. o pobytu v Maďarsku s filmovou delegací, příběh s jízdenkou ve vlaku Berlín—Praha, cesta do Jugoslávie). A přece Marvan natáčel s režisérem Jurijem Ozerovem v Moskvě film Veliká cesta, v Maďarsku hrál ve filmu Félix Mariássyho Neděle ve všední den postavu stárnoucího barytonisty Válka atd.

I kapitola „U kolébky televize“ měla dát čtenářům více. Mohl to být znamenitý dokument např. o tom, jak se vysílalo „živě“. Žel, nestalo se tak. Někde sklouzávají Marvanovy paměti až do poloh malichernosti (např. když mluví o tom, že jednou nedostal patřičný honorář). Nejceněnější zde je pasáž, v níž Marvan vzpomíná na vznik seriálu Hříšných lidí města pražského. Oceňuje práci režiséra Jiřího Sequense, který dovedl v krátké době dát všechno dohromady, připomene, že svým výkonem v postavě rady Vacátka inspiroval Jiřího Marka, aby psal dále, atp.

Stručným vyprávěním o chalupě v jižních Čechách (Výšince u Blatné) vrací se Marvan k dobám svého mládí a kruhem obsah knihy uzavírá.

Není pochyby o tom, že Marvan dovede vypravovat. Plasticky, upřímně, bez zastírání, aniž má obavu, že „se shodí“. Na textu knihy je poznat, že vznikl přepisem živé řeči z magnetofonových pásek. Jde většinou o krátké věty. Charakteristická jsou Marvanova přirovnání, šťavnatá, někdy přecházející až do mírné vulgárnosti („promrzli jako drozdi“ — str. 155; „zpcený jako vrata od chléva“ — str. 161). Čtenář, který nemá zájmy divadelně historické, nepřijme s povděkem stereotypně se opakující soudy kritiky, divadelní historik by zase uvítal, kdyby u nich byly připojeny bibliografické údaje (někde chybí dokonce list, z něhož je kritika citována). V knize najdeme někde věcné nepřesnosti (např. národní umělec Josef Budský se nenarodil na Žižkově) a prohřešky proti jazykové správnosti (např.: „opak byl pravdou“ — str. 166; „několik pirožek“ — str. 221; „něco se dělo“ — str. 49; „pro mě“ — str. 11, 136).

Paměti Jaroslava Marvana některými pasážemi a řadou faktů obohacují naše poznání dějin českého divadla i filmu. Ale čekali jsme od nich více.

