

# TEATROLOGICKÉ STUDIE VRATISLAVA EFFENBERGERA ZE SEDMDESÁTÝCH LET A OTÁZKA JEJICH ZADAVATELE

TOMÁŠ KUBART

## Abstrakt

Literární a filmový teoretik, básník a dramatik Vratislav Effenberger (1923–1986) je odbornou veřejností oprávněně vnímán jako koryfeje československého poválečného surrealismu. Málo je naopak známo jeho rozsáhlé teatrologické dílo ze 70. let minulého století, ovlivněné strukturalismem Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského. Sedm odborných monografií a jedna sbírka překladů s vročenými v rozmezí let 1972 až 1979 je uloženo v rukopisech v Divadelním ústavu a v jeho pozůstalosti. Spolu s nimi v ní dosud zůstávala nevyslovena také otázka, z jakého důvodu byly jeho strukturalisticko-teatrologické studie přehlíženy odbornou veřejností, proč nejsou vnímány na úrovni příspěvků Jindřicha Honzla či Květoslava Chvatíka a zda nenazrál čas k jejich komentované edici.

## Klíčová slova

Vratislav Effenberger, Miroslav Kouřil, Věra Ptáčková, Scénografický ústav, Divadelní ústav, Scénografická laboratoř, strukturalismus, avantgardní divadlo, Osvobozené divadlo, divadelní sloh, tektonika, atektonika

Vratislav Effenberger's theatrical studies from seventies and the question of contracting authority

## Abstract

The literary and film theorist, poet and playwright Vratislav Effenberger (1923–1986) is rightly regarded by the academic community as a galleon figure of Czechoslovak post-war surrealism. On the other hand, his extensive work in the field of theatre studies from the 1970s, influenced by the structuralism of Jan Mukařovský and Jiří Veltruský, is not very well known to the specialist public. Seven scholarly studies and a collection of translations dating from 1972 to 1979 are kept in manuscript form at the Theatre Institute and in his estate. The question remains as to why his structuralist theatrical studies have been overlooked by the specialist public, why they are not perceived at the level of the contributions of Jindřich Honzl or Květoslav Chvatík, and whether the time has not come for an annotated edition.

## Keywords

Vratislav Effenberger, Miroslav Kouřil, Věra Ptáčková, Institute of Scenography, Theatre Institute, Scenographic Laboratory, structuralism, avant-garde theatre, Liberated Theatre, theatre style, tectonics, atectonics

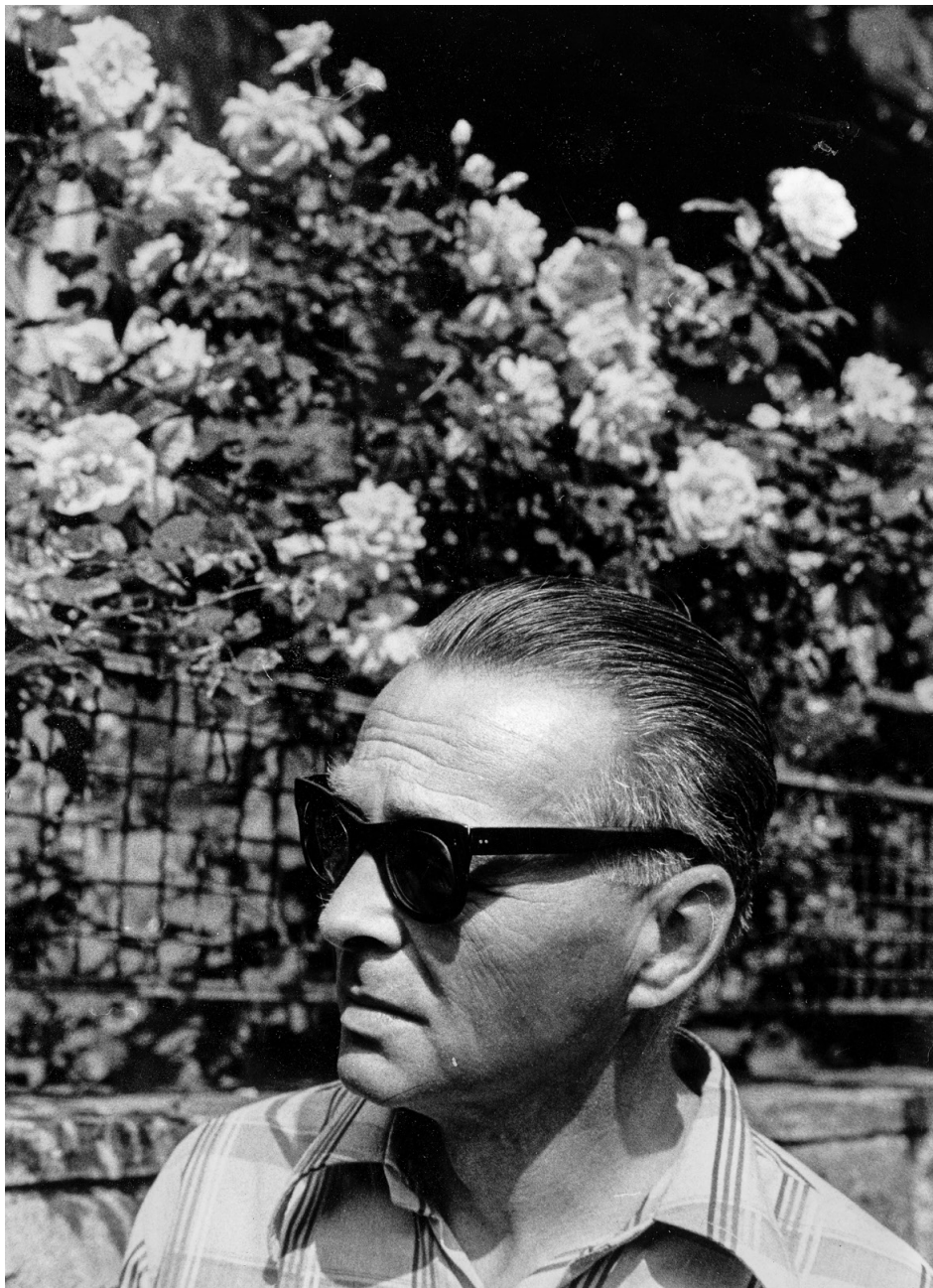
## Filmovým strukturalistou z vášně, teatrologem vlivem okolností?

Jméno Vratislava Effenbergera (1923–1986) nejčastěji zaznívá v souvislosti s poválečnou vlnou československého surrealismu, v níž se tento poslední oddenek avantgardy posunul do utajenosti a ilegality. Právě surrealismus zřetelně ovlivnil Effenbergerovu ranou filmovou tvorbu (Bregant 1991; 1997), zatímco jeho odborné texty o filmu zrcadlily strukturalistická východiska. První filmovou studii vydal již jako šestadvacetiletý v měsíčníku *Kvart* (Effenberger 1949: 59), a dokonce se s Josefem Istlerem podílel na vzniku dnes patrně ztraceného snímku *Nástin studie o zlomku skutečnosti* (Padevět 2018: 138). V druhé polovině šedesátých let se zúčastnil velkého projektu Československého filmového ústavu *Obraz člověka v českém filmu*, jehož výstupem byla rozsáhlá studie, publikovaná ve *Filmu a době* v roce 1968 (Effenberger 1968a: 345–351). Neúnavný organizátor uměleckého a surrealistického života šedesátých a sedmdesátých let se k divadlu přibližuje zpočátku prostřednictvím her a scénářů (Kubart – Lollok – Šotkovská 2023: 31–33), jež mají povahu tzv. *Lesedramat* a nikdy nebyly inscenovány. V jeho teatrologických studiích se snoubí přístup filmového strukturalisty s vášní pro avantgardní divadlo, zejména pro tvorbu V+W a Jindřicha Honzla.

V době, kdy dokončoval studii pro *Film a dobu*, měl za sebou již několikaletou spolupráci s Divadelním ústavem. Od poloviny šedesátých let se jako překladatel podílel na edici *Scénografie, překlady článků ze zahraničních časopisů* (Patočková 2009: 134), již do roku 1963 odborně vedl historik umění Vladimír Jindra a později, od roku 1967, historička umění a klasická archeoložka Věra Ptáčková. Právě z tohoto období pravděpodobně pocházejí překlady 48 divadelních poetik a manifestů Goetheho, Tiecka, de Banville, Zoly, Appii a dalších, jež z angličtiny, němčiny, francouzštiny a ruštiny přeložil a k vydání roku 1976 připravil ve výboru *Literární dokumentace divadelních slohů v 19. a ve 20. století do druhé světové války*. Sedm teatrologických monografií vznikalo za spolupráce s literárním vědcem Jiřím Brabcem (v jednom případě spoluautorství) a Věrou Ptáčkovou, která vypracovala lektorský posudek na jeden z jeho prvních textů, *Otázku expresionismu v Honzlově inscenaci Vančurova Alchymisty (1932)* (197? [před r. 1977]). Další Effenbergerovy monografie, *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti* (1972), *Osvobozené divadlo I. a II. díl* (1974), *Literární dokumentace divadelních slohů v 19. a ve 20. století do druhé světové války* (1976), *Vývoj divadelních slohů v obrazech* (1977), *Scénická poesie Jindřicha Honzla* (1977), *Struktura dramatické skladby ve vývoji divadelní, filmové a auditivní tvorby* (1978) a *Poznámky o scénické znakovosti* (1979), čítají 1 699 normostran, přičemž různé appendixy a strojopisné verze týchž textů dosahují zhruba stejného rozsahu a jejich přípravné rukopisné verze taktéž a dosud byly publikovány pouze fragmentárně.<sup>1</sup>

Vědomí, že Vratislav Effenberger vypracoval tak rozsáhlý odborný příspěvek k dějinám meziválečné divadelní avantgardy a k vývoji divadelních slohů, aniž by byl nějak šířeji odborně reflektován,<sup>2</sup> vzbuzuje otázky. Kdo byl zadavatelem teatrologických studií Vratislava Effenbergera, byl-li vůbec jaký? Jaká byla jejich pragmatika a jaké byly ediční záměry? Jaká jsou jejich specifika v dobovém i dnešním teatrologickém diskurzu?

- 1 Úryvky z prvního dílu *Osvobozeného divadla* vyšly v *Intervenci* 3/1995 a v *Analogon* 22/1998 a část *Scénické poesie Jindřicha Honzla* vyšla zkráceně v *Divadelní revue* 3/1999.
- 2 V tuto chvíli víme o jedné bakalářské práci, *Otakar Schindler – scénografická tvorba* Silvie Hajdíkové, obhájené v srpnu 2023 na Univerzitě Palackého, v níž autorka v seznamu literatury zmiňuje Effenbergerův *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti*, ale nijak z něho necituje. Teatrolog Vladimír Just napsal pro *Divadelní revui* (*Divadelní revue* 4, 1994, č. 3, s. 58–60) recenzi na Schonbergovu monografii o *Osvobozeném divadle* (1992), kterou srovnává s Effenbergerovou dvoudílnou studií *Osvobozené divadlo*.



Obr. 1. Vratislav Effenberger, 26. 6. 1977, © Jakub Effenberger.

## Příliš mnoho stran

Z materiálů uložených v Effenbergerově pozůstalosti (t. č. u filozofa Šimona Svěráka) vyplývá, že autor od začátku sedmdesátých let nabízel své studie přinejmenším dvěma institucím zřizovaným MK ČSR: Scénografickému (SÚ) a Divadelnímu ústavu (DÚ). Na rukopisných verzích je v tiráži ve 3 z 8 případů strojopisů uveden „Divadelní ústav“,<sup>3</sup> a z nich v jednom „Scénografický ústav“, což by mohlo vyvolat mylný dojem, že zadavatelem textů byl Kouřilův SÚ. Tomu Effenberger skutečně, jak vyplývá z jeho pozůstalosti, v únoru 1972 některé texty nabídl: „V příloze si Vám dovoluji předložit návrh na soubor studií k tématu *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti*, o němž jsme spolu jednali. Proším Vás o vyjádření k tomuto návrhu [...]“ (Effenberger 1972a) V říjnu téhož roku obdržel Effenberger trojstrannou smlouvu s nakladatelstvím Dilia a s nakladatelstvím Kouřilova SÚ (Effenberger 1972d). V dopise Miroslava Kouřila z 27. července 1972 se uvádí, že Effenberger odevzdal smlouvenou část textu s téměř dvouměsíčním zpožděním, ale především odevzdaným rukopisem již rozsahově naplnil polovinu zadaného úkolu, a Kouřil jej žádá, aby začal výrazně krátit (Kouřil 1972). Dne 18. září 1972 Kouřil zamítá možnosti vydání *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti* v nakladatelství Scénografického ústavu a Dilia: „I po ústním jednání s Vámi jsme nezískali dosud konkrétnější představu o uspořádání díla.“ (Kouřil 1972a) Na základě nedorozumění ohledně vyplácení záloh a dodržování termínů odevzdávání jednotlivých částí Kouřil spolupráci s Effenbergerem ukončil: „Vytýkal jsem Vám příliš mnoho odboček, nejasnost Vašeho názoru na strukturu divadelní inscenace, kolísání mezi formalistním a jakýmsi sociálně kulturním názorem.“ (Kouřil 1972b) V únoru 1973 požaduje Kouřil odevzdání zbylých částí textu do konce února 1973 (Kouřil 1973), které Effenberger odevzdal se zpožděním až 6. března 1973 (Effenberger 1973b) a které ještě doplnil 27. března 1973 (Effenberger 1973c). Z následné korespondence se SÚ vyplývá, že Effenberger přesáhl zadaný rozsah stran (z 400 normostran na 406 normostran), on sám však naznačuje, že další krácení je obtížné: „považuji za nemožné provést další krácení bez závažných deformací“ (Effenberger 1973d), a snad pro nesnadný úkol krácení přestává dodržovat termíny odevzdávání. Dne 4. června 1973 přichází konečné Kouřilovo vyjádření, v němž Effenbergerovi jeho práci vrací: „zvolili [jsme] druhé navrhované řešení: Vrátit Vám k volnému dalšímu použití ikonologickou a literární dokumentaci k *Vývoji slohů scénické obrazotvornosti*, která by jinak přesáhla smlouvený rozsah i naše honorářové možnosti.“ (Kouřil 1973b) Po redakční avantýře se SÚ nabízí již nakladatelsky uvolněné studie Scénografickému odboru DÚ, s jehož tehdejší vedoucí, Věrou Ptáčkovou, se Effenberger dobře znal z období překladatelské spolupráce. Přesto jedna z monografií, *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti* (1972), nese v tiráži název nakladatele *Scénografický*, a nikoliv *Divadelní ústav*. Jde však jen o zkrácení názvu Scénografický odbor Divadelního ústavu, jenž existoval ve stejném období jako Kouřilův SÚ, a oba dokonce působily v Menhartovském paláci v Celetné ulici. V letech 1959–1974 vedle sebe „existovaly dva ústavy s podobným zaměřením“ (Patočková 2009: 133), což odpovídalo institucionální podmínce, že „v novém ústavu musí vzniknout velké scénografické oddělení“ (Patočková 2009: 135). Část agendy Kouřilovy Scénografické laboratoře převzal roku 1974 DÚ, resp. jeho Scénografický odbor (Gabrielová 2007: 298).

3 *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti, Literární dokumentace divadelních slohů v 19. a ve 20. století do druhé světové války a Poznámky o scénické znakovosti.*

Když Effenberger podepisoval roku 1972 smlouvu s Kouřilovým SÚ a nakladatelstvím Dilia, získal tím také „právo jednotlivých částí volně použít včetně uveřejnění v časopisech, které [SÚ] vydává“ (Scénografický ústav – Dilia 1972). Vzhledem k tomu, že v žádném z odborných periodik, vydávaných Kouřilem,<sup>4</sup> Effenbergerovy texty nenajdeme, lze dovést, že v nakladatelství Dilia nebyl redakční proces dokončen. Korespondence mezi Effenbergerem, Kouřilem a redaktorkou Věnceslavou Dolanskou-Scherlovou, jež se vyjádřila, že Effenberger „na jedné straně vyžaduje moře benevolence a na druhé straně nic neodevzdal“ (Effenberger 1972c), naznačuje, že Effenberger měl „v šuplíku“ stovky stran textů v několika strojopisných variantách. Vzhledem k jádru sporu mezi ním a redaktorkou Dolanskou-Scherlovou je zřejmé, že jeho zájmem bylo odevzdat co nejvíce normostran. To mu Kouřil neumožnil a možná to je jeden z důvodů, proč texty v roce 1972 nabídl Ptáčkové.

### Scénická poesie Jindřicha Honzla (1977)

Z osmi představených Effenbergerových textů měla nejbližší k vydání jeho a Brabcova studie o avantgardním režisérovi *Scénická poesie Jindřicha Honzla*, která je však téměř z jedné čtvrtiny věnována režisérské tvorbě K. H. Hilara. To je znak typický pro Effenbergerovy teatrologické studie: obsahují patchwork úryvků různých témat z různých období a variují se v nich témata scénografie, filmové estetiky a tvůrčích postupů Hilara, Honzla a V+W. Text o Honzlově tvorbě nese čtyři hlavní znaky pokročilé redakční práce: překrytí Jarmilou Vackovou a Jiřinou Hořejší, lektorský posudek Věry Ptáčkové ze srpna 1978, typický normalizační jazyk (a tím nemám na mysli pouze materialistický nebo marxistický), odlišnou strukturu osnovy v porovnání s později vzniknuvší strojopisnou verzí textu. Doplňujícím znakem může být rozsah práce: zatímco dohromady všechny Effenbergerovy teatrologické studie čítají 1 699 normostran, přičemž nejrozsáhlejší (*Osvobozené divadlo I. a II. díl*) má 526 normostran, je *Scénická poesie Jindřicha Honzla* druhým nejkratším Effenbergerovým textem. To plně odpovídá opakovaným požadavkům nejen nakladatelství Kouřilova SÚ a Dilia, ale i DÚ, na důsledné krácení studií: „Původní rukopis byl smlouvou s Divadelním ústavem omezen zhruba na polovinu osnovy z roku 1972.“ (Effenberger 1972g) Právě koncentrovaná výpověď může být podpůrným argumentem hypotézy, že vznik textu byl zamýšlen s „vědecktější“ záměrem než ostatní příliš rozsáhlé a tematicky často s předmětem studie nesouvisející polemiky s představiteli romantické estetiky Tieckem, Schlegelem, Hegelem či Winckelmannem. *Scénická poesie Jindřicha Honzla* již není „hra“ na strukturalismus, nejde o vršení zajímavých citátů a nesourodých metodologických podnětů, ale o zralou badatelskou reflexi Honzlova režijního stylu. Nebo jinými slovy: zhuštěná podoba textu by mohla odpovídat redakčním záměrům v přípravné fázi redakční práce. Další podpůrný argument můžeme najít v samotném tématu práce: zatímco všechny ostatní studie se otevírají inspiraci na škále od Felixe Vodičky, Květoslava Chvatíka, Otakara Zicha a Jana Mukařovského k Ludwigu Tieckovi či Johannu Joachimovi Winckelmannovi, *Scénická poesie Jindřicha Honzla* navazuje na starší Effenbergerovu práci *Otázka expresionismu v Honzlově inscenaci Vančurova Alchymisty (1932) (197?)*, což byla zřejmě první Effenbergerova teatrologická studie. Právě z této odborné tematické kontinuity dovozujeme, že Honzlova avantgardní režie

4 *Prolegomen scénografické encyklopedie (1970–1973)*, *Act scaenographica (1958–1971)*, *Interscaeny (1971–1974)* nebo *Scénografického obzoru (1958–1973)*.

byla pro Effenbergera dlouhodobým teatrologickým zájmem podobně jako Osvobozené divadlo, a tudíž je vyzrálost této jeho odborné studie odpovídající erudici autora.

Z Effenbergerova *Návrhu na výbor z tvorby Jindřicha Honzla (1926–1930)*, který 8. února 1974 zaslal do Divadelního ústavu, tehdy ještě sídlícího ve Sněmovní ulici na Malé Straně, se můžeme dočíst, že plánoval vydání většiny Honzlových režijních knih z raného tvůrčího období, jejichž „přepis [...] by sice vyžadoval často velmi náročné studium jejich významu a vzájemných vztahů, přiblížil by však čtenáři živý obrys představení.“ (Effenberger 1974a: [1]) Je zajímavostí, že téma Honzlových tvůrčích počátků dosud zpracováno nebylo, ale přesto pozornost badatelek a badatelů přitahuje (na podobném projektu v současnosti pracuje v rámci UČL doktorka Eva Šlajsová). Následující poznámka je zřejmě zárodkem pozdější studie *Scénická poesie Jindřicha Honzla*: „Studie, připojená k tomuto výboru, měla by za úkol sledovat Honzlovy dramaturgie z druhé poloviny dvacátých let, stylisaci jeho inscenačního slohu z údajů režijních knih, kritické ohlasy jednotlivých představení a posléze naznačit význam této části Honzlova díla ve vývoji českého divadla.“ (Effenberger 1974a: [2])

V pozitivním posudku Věry Ptáčkové se dočítáme o enormní šíři záběru „autorek“ (oficiálně posudek vznikl na práci Vackové a Hořejší): „Daný materiál nazírá s hlediska daleko komplexnějšího, než skýtá vyhraněná oblast divadla: ke svým srovnáním a k vykreslení situace Honzlových začátků použily autorky téměř rovným dílem jako divadla oblasti výtvarného umění a poesie.“ (Ptáčková 1978: 1) V Effenbergerově pozůstalosti se nachází třetí verze strojopisu *Scénická poesie Jindřicha Honzla* z roku 1978, což by mohlo naznačovat, že jde o verzi po zapracování posudku Věry Ptáčkové. Jenže zatímco verze z roku 1977 má 185 stran, třetí verze strojopisu má stran 263, je tedy o více než třetinu delší, což by znamenalo, že Effenberger požadavky na krácení studie nereflaktoval.

Zatímco původní strojopis z roku 1977 obsahuje kapitoly *Úvod, Zdroje a předpoklady, Utváření Honzlova divadelního názoru, Roztočené jeviště Devětsílu, Osvobozené divadlo 1926–1929, Scénickou poesii a Osvobozené divadlo V+W*, nachází se ve třetí verzi strojopisu z roku 1978 ještě kapitoly *Národní divadlo 1932 (Alchymista), Vývoj Honzlovy meziválečné tvorby, Honzl a V+W, Nová obraznost a Nová věcnost*.

*Nová obraznost a Nová věcnost* vyšly v DÚ jako součásti dvou zcela odlišných samostatných studií (snad) již v první polovině sedmdesátých let: *Nová obraznost* vyšla jako součást textu *Otázka expresionismu v Honzlově inscenaci Vančurova Alchymisty (1932)* někdy na začátku sedmdesátých let a kapitoly *Nová věcnost, Vývoj Honzlovy meziválečné tvorby a Honzl a V+W* byly přiřazeny do studie o *Osvobozeném divadle* již v roce 1974, a současně autor stejný materiál přepracoval do *Scénické poesie Jindřicha Honzla*. Kapitoly *Nová obraznost* i *Nová věcnost* se však také objevují jako appendixy k *Osvobozenému divadlu* ve strojopise z roku 1974. Jednu kapitolu *Scénické poesie Jindřicha Honzla* z roku 1977 Effenberger vyňal z analytické studie o Honzlově inscenaci *Alchymisty* z počátku sedmdesátých let, avšak přiřadil ji jako appendix k *Vývoji divadelních slohů z téhož roku*.

## Osvobozené divadlo (1974)

V dopise Janu Werichovi z května roku 1972 Effenberger sděluje, že mu „Pražský divadelní ústav zadal úkol vypracovat podrobnou a značně rozsáhlou studii na téma Osvobozené divadlo.“ (Effenberger 1972g) V dopise Antonínu Matyáši Kluckaufovi, manželu Adriany Wachsmannové (Voskovcové) a švagrovi Jiřího Voskovce, Effenberger 16. listopadu 1973 napsal, že „práce o Osvobozeném divadle [...] nemá být, alespoň ne

A. M. KLUCKAUF

Praha dne 12.11.1973

Vážený pan Effenbergře,

v příloze Vám zasílám pracně sestavenou bilanci O.D. Náhodou jsem přišel na sporé poznámky v zatouleném sešitě v mé knihovně. Mnoho materiálu mně sebralo gestapo, když zatkli mou ženu Adrienu roz. Voskovcovou.

Budeteli si přát něco vysvětlit, jsem Vám samozřejmě kdykoliv ochoten podat informace.

Upozorňuji, že se jedná o průměrnou sestavu příjmů a vydání jak se mně jeví v těch letech 1932 - 35.

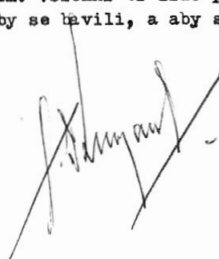
Zisk cca.50.000.- pro každého koncesionáře V - W, jsem jim vyplatil v plné hodnotě až v r. 1934/5, to vím zcela určitě.

Během těch let byly různé výkyvy finančního rázu.

Také se nehrálo, když Voskovec nebo Werich stonal, nebo slabé hry, jako Slaměný klobouk a Panoptikum, značně snížily příjmy divadla. Také gáže herců se měnily případ od případu a i finanční požadavky chefů byly někdy zvýšeny nebo sníženy.

Pro mne, jako ředitele, to byla zábavná záležitost a myslím, že dnešní ředitelé divadla mají větší obtíže s koncesionáři, než jsem měl já. Byl to podnik zajímavý, postavený na důvěře a lásce k divadlu a na respektu každého jednotlivce oproti ostatním. Všichni ti lidé pracovali, aby vydělali peníze, ale také aby se bavili, a aby se také bavilo publikum.

Srdečně Vás zdravím



1. příloha

Obr. 2. Dopis Adolfa Matyáše Kluckaufa Vratislavu Effenbergerovi z 12. 11. 1973, © Šimon Svěrák / Jakub Effenberger.

v dohledné době, publikována; má sloužit jen studijním účelům pražského Divadelního ústavu.“ (Effenberger 1973a) Sám ve strojopise datovaném 15. června 1974 píše, že *Osvobozené divadlo* vyšlo v letech 1972–1973 a je „archivováno jako rukopis“ (Effenberger 1974b: n. s.). Strojopis měly původně otevírat studie *Hilar a Honzl* a *Jindřich Honzl* a „nová věcnost“, ale Effenberger je po úvaze sloučil a následně publikoval samostatně

v novém celku *Scénická poezie Jindřicha Honzla* (jež se původně měla jmenovat *Raná tvorba Jindřicha Honzla*), a stejným způsobem byla z *Osvobozeného divadla* vyňata studie *Chemie inteligence a alchymie humoru* (Effenberger 1972f).

*Osvobozené divadlo*, jehož humor se Effenbergerovi jevil „objektivní, imaginativní, fantastický, absurdní, černý“ (Effenberger 1963), mu bylo nejen celoživotní vášní, ale podle jeho vlastních slov i iniciačním momentem, zasvěcujícím jej do pražského kulturního života a do světa umění obecně, když se s rodiči přistěhoval do Prahy z Nymburka.<sup>5</sup> Na jeho inscenace vzpomíná v rozhovoru s Milanem Nápravníkem z konce osmdesátých let: „Nikdy nezapomenu na tento druh a stupeň fascinace, který se mě tu zmocnil od prvního okamžiku [...]. Nejenže jsem propadl jeho kouzlu (*Těžkou Barboru a Pěst na oko* jsem viděl tak často, že jsem znal z paměti téměř všechny scény) [...]“ (Effenberger – Nápravník 1992: 60)

Své nadšení vyjadřuje zpětně také v dopise Jiřímu Voskocovi, jemuž zaslal tehdy čerstvý výtisk své monografie o Henrim Rousseauovi (SNKL 1963): „[...] poslal jsem Vám ji z nadšení, mladého dnes už, ač je to k neuvěření!, pětadvacet let, co jsem Vás viděl v císařském purpuru žasnout nad věštby Calpurnie. To bylo v dobách, kdy jsme líbali Vaše podobizny, protože jsme ještě nedovedli pojmenovat a pochopit ten nádherný pocit, když něco visí ve vzduchu a někdo to dovede utrhout a nabídnout to s neodolatelnou suverenitou, skoro mimochodem, s tak agresivním smyslem pro skutečnost, že je v něm všechna fantazie a všechen černý humor, dva živly, jimiž se bráníme proti septickým zdrojům v životě.“ (Effenberger 1963)

Ve studii *Osvobozené divadlo* provádí podrobnou analýzu Honzlovy režijní tendence k překonání realistické režijní perspektivy, ve vztahu k jeho inscenacím *Nezvalova Strachu* a *Aragonova a Bretonova Pokladu jezuitů*, tedy i ke způsobu, jakým se Honzl vztahuje k pojetí realismu na jevišti, jak s ním pracuje Vítězslav Nezval. Effenbergerova práce by měla být „příspěvkem k fenomenologii imaginace a humoru na divadle“, jehož plánovaný rozsah byl 350–400 stran odborného textu, 100 stran dokumentárních příloh a asi 100 fotoreprodukcí (přesněji 280, Effenberger s. d. a) a na závěr práce měl být připojen chronologický přehled a soupis literatury (Effenberger 1971a).

Autor výsledně na více než 500 stranách a přinejmenším v šesti textových variantách překládá čtenáři historickou dokumentaci počátků *Osvobozeného divadla*,<sup>6</sup> jež mu bylo „Tajemstvím nebo Záhadou [...] podivně unik[avší] stárnutí.“ (Effenberger 1972h)

- 5 Archiv Národního muzea, fond: Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva, zn.: PŘ – EO, sign. Effenberg.
- 6 V pozůstalosti V. Effenbergera jsou uloženy další strojopisné verze jeho teatrologických textů: 1) nepodepsaný strojopis, nadepsaný na první straně „*Osvobozené divadlo* – definitivní úprava“ (578 s.), 2) strojopis podepsaný „Vratislav Effenberger: *Osvobozené divadlo*“, „Praha 1972–1973“, začínající „Předmlouvou o divadle, které se stalo mýtem“ (495 s.), 3) strojopis nadepsaný „Vratislav Effenberger: *Osvobozené divadlo*“, tužkou vepsáno „original“ (200 s.), 4) strojopis nadepsaný „*Osvobozené divadlo: Literární a obrazová dokumentace*, podepsáno Vratislav Effenberger (286 s.), 5) „*Osvobozené divadlo: Literární a obrazová dokumentace*“, „Vratislav Effenberger: Literární dokumentace k *Osvobozenému divadlu*“ (303 s.), 6) „*Osvobozené divadlo: Literární dokumentace*“ (texty Jiřího Voskovce [2 kopie po 84 s.]), 7) „*Osvobozené divadlo*“, „Dokumentace“, „2. kopie“ (2 x 129 s.), 7a) „*Osvobozené divadlo: články k doplnění*“, 17s., „Nezařazené dodatky k dokumentaci“, obsahuje korespondenci V. Effenbergera s paní Honzlovou, s A. M. Kluckaufem (manželem Adrieny Wachsmannové/Voskocové, sestry Jiřího Voskovce) (3 s.), „Vratislav Effenberger: Literární dokumentace k *Osvobozenému divadlu*“ (5 s.) a dodatky (6 s.), 7b) „*Divadlo, které se stalo mythem*“ (200 s.), 7c) rukopisné/strojopisné poznámky „*Rozbor rolí*“ (80 s.), 7d) dopisy od Alberta Marenčina, 7d) „*Ikonomie*“ (5 s.), 7e) „*Ikonomie*“ (19 s., 33 s., 6 s.), 7f) „*Literární dokumentace*“, „Janu Werichovi k sedmdesátinám“ (7 s., podepsáno „Robert Kalivoda“), 7g) korespondence s Jiřím Voskocem a Janem Werichem (13 s.), 7h) „*Osnova*“ (11 s.).



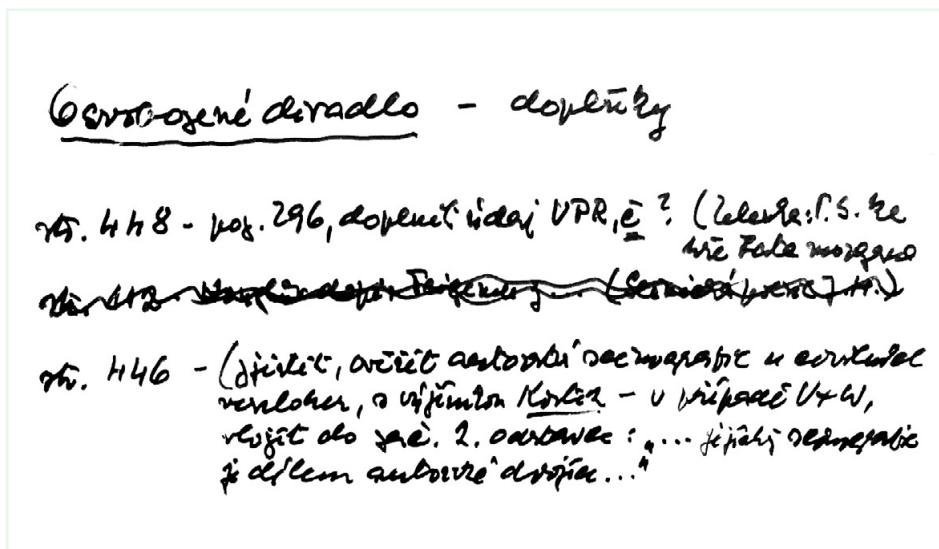
Dopisy Jindřicha Honzla a Karla Teigeho v Effenbergerově doslovném přepisu, v nichž například živě diskutují nabídku externí pedagogické spolupráce, kterou Honzl dostal z dessavského Bauhausu, jsou následovány kalkulací provozních nákladů v každé sezóně, pečlivou analýzou repertoáru a v neposlední řadě jedním z prvních pokusů o pojmenování herectví Osvobozeného divadla. První díl tak obsahuje nejen soupis všech realizovaných revue a inscenací, ale i náčrty zamýšlených, neuskutečněných projektů, neboť podle Effenbergera je „pro poznávání imaginativních postupů důležité znát nejen jejich realizaci [...], ale také projekční, oblačný stav.“ (Effenberger 1972g) Přístupem k tématu Osvobozeného divadla se neomezuje jen na historiografické souhrny, ale směřuje k pochopení principů imaginativní, pro něj klíčové, divadelní tvorby. „Má-li zde být ústředním tématem Osvobozené divadlo v jeho historické podobě a v jeho specifčnosti,“ píše v květnu 1971, „je nutné zachovat zde proporčnost jeho funkčních složek. To znamená, že těžištěm se zde stane tvorba Voskovce a Wericha, aniž by tím byl snižován význam Honzlova a Ježkova podílu, stejně jako účasti dalších umělců.“ (Effenberger 1971b)

Studii měly otevírat texty *Divadlo Devětsilu*, v němž se zabývá působením Jiřího Frejky a E. F. Buriana, a *Honzlova divadelní tvorba* – oba však později z edičního záměru vyňal a připravil je samostatně. A tak *Osvobozené divadlo začíná* padesátistránkovou studií *Voskovce a Werich. Poetismus a Vest Pocket Revue* a následují Voskovcovy básně, Werichovy povídky a tři významné Effenbergerovy studie, jež by si zasloužily samostatnou edici, neboť by uveřejnění např. *Clownského herectví* mohlo doplnit nejen studie samotného Honzla (*Pohyb divadelního znaku*, 1940) či Frejky, ale také studie Andrey Jochmanové (*Jiří Frejka a Osvobozené divadlo 1926–1927*, 2007), Jiřího Hyvnara (*Herec v divadle Jiřího Frejky: Od bravosti k osobnostnímu herectví*, 2008) nebo Martiny Musilové (*Jindřich Honzl's Texts on Acting – Between Convention and Spontaneity*, 2014), zatímco publikace *Vzniku masky a Vztahu mezi maskou a projevem* by mohly doplňovat studie o masce českého teatrologa a Effenbergerova současníka Rio Preisnera (1925–2007). Následuje čtvrtá kapitola, *Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha*, v níž Effenberger definuje sedm vývojových etap Osvobozeného divadla v letech 1927–1938 akribickou pozornost věnuje dramaturgii a struktuře her V+W. V následující kapitole *Inscenace* strukturalisticky pojednává složky inscenačního tvaru a dramaturgickou výstavbu v oblasti hudby, výpravy i kostýmu; v kapitole *Vytváření publika a jeho zpětný vliv na vytváření divadelní koncepce* vstupuje do oblasti kulturní sociologie a pojetí diváctví jako formy sociální komunikace. Kapitola *Imaginativní funkce a ústrojenství humoru* navazuje na autorovu dřívější studii *Vývoj humoru v moderním umění*, otištěnou v *Divadle* v roce 1965 a v níž Voskovce a Wericha řadí do linie Jarryho, Lewise Carrolla a dadaismu:

„A jestliže konstruktivistický funkcionalismus odděloval poetistický názor na humor od dadaistické destrukce, pak odpor vůči jeho příliš teoretickým a programovým tezím musel Voskovce a Wericha s dadaismem naopak sbližovat. [...] V této poloze byl humor Osvobozeného divadla blízký Carrollovu, tomu vážnému, věcnému a logickému myšlení, zcela absurdnímu jen, nepatrným nedopatřením, že bylo uplatňováno na nekonvenčním, konvenčně nesprávném místě.“ (Effenberger 1965: 44–45)

Podstatou humoru je podle něj „konkretizace skutečnostních vztahů“ (Effenberger 1965: 47), jak píše i v příslušné kapitole *Osvobozeného divadla*, zejména v podkapitole *Historické příklady (Rabelais, Swift, Carroll, Chesterton, Jarry, aj.)*. V tomto řetězení myšlenek může čtenář spatřovat nejen Effenbergera jakožto surrealistu, ale také jako

psychoanalytika, materialistu a marxistu, na jehož tvorbu mohla mít vliv i práce jeho kolegy z Filosofického ústavu Roberta Kalivody či teoretické interpretace absurdního divadla Martina Esslina.



Obr. 3. Rukopisná poznámka Vratislava Effenbergera k *Osvobozenému divadlu*, © Jakub Effenberger.

V šesté kapitole se autor zabývá otázkou slohu v *Osvobozeném divadle* a v závěru monografie představuje čtenářům kritické přístupy vůči *Osvobozenému divadlu*. V dokumentační části práce nabízí antologii neznámých textů autorů Osvobozeného divadla a jeho spolupracovníků, např. Voskocův text *O želvě*, Nezvalův *Prolog k Pokladu jezuitů* atp. Poslední částí studie měly být *Ilustrace*, zachycující fotografie z her a dokumentární snímky z Osvobozeného divadla – ty však nejsou součástí strojopisu, uloženého v DÚ, ale nacházejí se v pozůstalosti Vratislava Effenbergera. On sám získával podklady pro něj z Památníku národního písemnictví, a tak jej ve strojopisné verzi DÚ nahrazuje pouze komentář *Vývoj tvorby Osvobozeného divadla v obrazech* jakožto součást kapitoly nazvané *Ikonologie*, s poznámkou „obsažena pouze v originálu (sign. 1722MB/2/1)“, s datací červen 1974. Původním Effenbergerovým záměrem byl ještě *Apendix*, jakýsi exkurz, který měl začínat na straně 523 a končit stranou 640 a měl obsahovat podkapitoly *Hilar a Honzl*, *Jindřich Honzl a „nová věcnost“* a *Chemie inteligence a alchymie humoru* (Effenberger 1972f: 11).

Neznámý Effenbergerův přítel v nedatovaném dopise, jenž obsahově vykazuje známky odborného lektorského posudku, píše: „Pokud se jedná o Honzlův divadelní vývoj, nelze, myslím, pominout první etapu, ochotnickou, tedy jeho práci s Dědrasborem, kde se dá vysledovat, jak po prvním velikém nadšení začíná cítit, že to přece jen není pro něj to pravé, nebo že už mu to nestačí. [...] Jsem přesvědčen, že Honzla po určité době muselo unavovat, ba nudit jisté opakování inscenačních postupů při práci v OD.“ (Nesign. s. d.) Z Effenbergerových rukopisů *Osvobozeného divadla* (viz pozn. č. 2) je zjevné, že Dědrasboru v *Osvobozeném divadle* pozornost nevěnoval, ale podrobně o něm psal ve *Scénické poezii Jindřicha Honzla* na stranách 13–19.

V prosinci 1976 podepsal Effenberger Chartu 77 a mohl být zaměstnán opět pouze jako dělník. Konzistentní postoj ke komunistické straně je zřetelný již z jeho vyjádření, že „Strana nenechala ani takové zelenáče, jakým jsem byl já, na pochybách, za co platí kremrolemi a za co karabáčem.“ (Effenberger – Nápravník 1992: 60) I z toho důvodu jsme na začátku bádání předpokládali, že to byl DÚ, kdo Effenbergerovi pomáhal zadáním konkrétních studií: „Všichni měli jedno společné: neměli práci, režim je odmítl zaměstnat, překázeli mu. [...] honoráře nemohly být [...] propláceny na jejich jméno. Měli jsme tedy navíc ještě ochotné *pokryvače*, tedy ty, kteří honorář přebírali a předávali.“ (Věra Ptáčková in: Patočková 2009: 134)

Se strategií příkrytí souvisí také Effenbergerova pozice v rámci československé cenzury: zcela zjevně mu byla dostupná jen některá zahraniční literatura, resp. spíše ta frankofonní, k níž se dostával přes známé surrealisty ve Francii, a potom materiály knihovny DÚ, k nimž měl přístup jako překladatel edice *Scénografie, překlady článků ze zahraničních časopisů*. Nepodařilo se dohledat, v jaké kategorii čtenářů Národní knihovny v sedmdesátých let Effenberger byl, nicméně lze předpokládat, že k mnoha svazkům mu byl přístup odepřen, jak vysvítá z četných lakunózních poznámek pod čarou a také z faktu, že Effenberger ve svých úvahách velmi často vychází ze sekundární literatury, nikoliv z pramenných zdrojů (např. v interpretaci *Ka Mountain ve Struktuře dramatické skladby ve vývoji divadelní, filmové a auditivní tvorby*, 1978, v níž nevychází z dobových cizojazyčných recenzí).

V textech se tak objevují pasáže, z nichž je patrné, že autor buď neměl k dispozici cizojazyčný materiál nebo se z nějakého důvodu nemohl dostat k publikacím určitých autorů nebo z určitého období. Osobitě například interpretuje anekdotu Stanislavského a Čechovova vztahu ohledně inscenace *Tři sestry* – vykládá ji jako zámenu komediálního dramatického textu za tragédii během čtené zkoušky v MCHAT (srov. Effenberger 1978: 17; Stanislavskij 1946: 250; McConachie 2016: 356). Nejen že se v této anekdotické historii nejednalo o inscenaci *Tři sestry*, jak uvádí Effenberger, ale *Višňového sadu* (McConachie 2016: 356), ale Čechov námítky Stanislavskému předestřel již při prvním čtené zkoušce, a nikoliv až po prvním uvedení. Stanislavskij i přes Čechovovy námítky inscenoval hru jako tragédii: „Dramatik byl přesvědčen, že napsal veselou komedii a při četbě chápali všichni hru jako drama a plakali, když ji poslouchali.“ (Stanislavskij 1946: 251) „To všechno Stanislavskéj,“ chtělo by se zakončit tento drobný exkurz ve výkladu Voskovcovými slovy z dopisu Effenbergerovi z roku 1963, „věřte mi, starýmu šmírákovi.“ (Voskovec 1963b)

Dalším rysem Effenbergerových textů, z nichž lze vyčíst vliv normalizace, je pochopitelně jazyk. Objevují se „revoluční“ pasáže: „Dojem z této [...] hry se stal v psychosociálním a psychoideologickém smyslu mocnějším než společenský dosah Velké revoluce. Buržoasní třída s převzetím moci převzala i ty formy feudálně společenské reprezentace, o jejichž účinnosti byla přesvědčena.“ (Effenberger 1978: 86), nebo: „S tímto vývojem ustupují a zanikají třídní výsady, které ve feudální společnosti činily z divadelního obřadu manifestaci třídní nadvlády a formalizují se i jejich residua (z lóží vedle jeviště zůstává scéna prakticky neviditelná).“ (Effenberger 1977: 25) Ty mohly být autentickým projevem Effenbergera strukturalisty a marxisty, ale vzhledem k tomu, že se podobné formulace v ostatních studiích nevyskytují (přinejmenším ne v takových stylizacích a tolik „neduní“), předpokládáme spíše, že šlo o politické mimikry.

Effenberger sám se však, i přes veškerou snahu svých přátel, nevyhnul perzekuci. Ve vzpomínkách Ivana Wernische můžeme spatřit obraz Vratislava Effenbergera na sklonku sedmdesátých let, tedy v době, kdy dokončuje svou poslední monografii *Poznámky o scénické znakovosti*: „Pohrdal všemi, mezi něž byl nespravedlivě uvržen,

mnou však znatelněji než ostatními hlídači. Ti totiž nevěděli, kdo Vratislav Effenberger ve skutečnosti je, a nemohli jeho štitivý postoj náležitě ocenit.“ (Wernisch 1994: 100) Jeho teatrologické texty, připravované pro Divadelní ústav, nikdy nevyšly tiskem. Můžeme pro tento fakt nabídnout dvě vysvětlení. První bych nazval „skácelovským“, druhé „renčovským“.

Jan Skácel překládal v šedesátých letech Plauta, a i když se v odborných kruzích šířilo, že se pro něj tento druh dramatu vůbec nehodí stylisticky, překládal, aby měl práci. To by mohlo znamenat, že Effenbergerovy texty nevyšly z toho důvodu, že byly sice v jisté fázi redakčního procesu v Divadelním ústavu, ale nedosahovaly potřebné odborné kvality. Druhou variantou je „renčovské“ vysvětlení. Václav Renč dostal za úkol přeložit Senekova *Agamemnóna*, ale k vydání nakonec nedošlo, protože na konci sedmdesátých let přestal být projekt klasických studií financován. Je tak možné, že na vydání Effenbergerových textů neměl DÚ na konci sedmdesátých let peníze. Strojopis *Poznámek o scénické znakovosti* navíc nese rukou psanou poznámku, upozorňující, že je text rozmnožen jen pro vnitřní potřebu Divadelního ústavu (srov. Flaišman – Kosák – Špirit 2019: 272), což může podporovat hypotézu zastavené redakční práce. A tak nám dodnes zůstává „[n]epublikovaný rukopis, [jenž] není artefaktem, není realizovanou tvorbou už proto, že trvale připouští autorské nebo jiné zásahy.“ (Effenberger 1972e: 101) I z toho důvodu jej nemůžeme hodnotit jako hotové badatelské dílo, jde totiž o strojopisy, jež neprošly žádnou redakcí, resp. redakce nebyla Effenbergerem zpracována.

### Mezi Ptáčkovou, Kouřilem a Šaboukem

V letech vzniku Effenbergerových teatrologických prací pro Divadelní ústav přikryly dvě z nich zaměstnankyně Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, jehož ředitelem byl v té době marxistický estetik Sáva Šabouk (1933–1993). Ten ve své knize *Člověk a umění v struktuře světa* (1974) o Effenbergerovi napsal: „Osobní přínos Effenbergerův k apologetice spočívá v tom, že bezostyšně odkrývá to, co jeho druzi stydlivě zaobalují do vznešené fráze: bezprostřední spjatost surrealistické tvorby s pudovým životem.“ (Šabouk 1974: 136) Šabouk tak, jistě se zcela jiným záměrem, než s jakým se citát hodí do této studie, upozorňuje na Effenbergerův hluboký zájem o psychoanalytické metody k odkrývání psychických zřídél umělecké tvorby, aneb chceme-li, imaginace: „Surrealismus je hnutí, které je přesnější označovat jako myšlenkové nebo filozofické než umělecké, protože s uměním a s estetickou nechtělo mít od počátku nic společného, i když se vyjadřovalo prostředky považovanými za umělecké.“ (Effenberger 1968b: 65) Coby žák Jana Mukařovského, propojuje zájem o psychické zdroje kreativity s metodologií strukturalismu, a strukturalistické pojmy tak využívá k přiblížení specifík „filozofického hnutí“ surrealismu.

### Surrealismus a strukturalismus

Effenbergerovo pojetí strukturalismu, které podle slov Jana Mukařovského zažívá na začátku sedmdesátých let opravdový boom (hledají se spojnice mezi Pražským lingvistickým kroužkem a francouzským strukturalismem), je odlišné právě od francouzských autorů kolem časopisu *Tell-Quell* a programově se pokouší navázat na E. F. Buriana a Jindřicha Honzla. Proti francouzskému formalistickému strukturalismu klade strukturalismus funkcionální (Teige, Jakobson, Mukařovský) (Effenberger 1972e: 135). S výše zmíněnými autory byl Effenberger v těsném kontaktu, což můžeme doložit faktem, že již v roce 1947 měl u příležitosti otevření surrealistické výstavy v Topičově salóně přednášku



Posudek na rukopis J. Hořejší a J. Vackové:

Scénická poezie Jindřicha Honzla.

Téměř dvousetstránková studie Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové o scénické poezii Jindřicha Honzla se zabývá ranými pracemi tohoto režiséra a rozbořem jeho uměleckého slohu. Daný materiál nazírá s hlediska daleko komplexnějšího než skýtá vyhraněná oblast divadla: ke svým srovnáním a k vykreslení situace Honzlových začátků použily autorky téměř rovným dílem jako divadla oblasti výtvarného umění a poezie. Přes poněkud zbytečně rozsáhlý úvod netrpí tedy studie odbornou jednostranností, která snižuje kvalitu mnoha současných uměnovědných prací, naopak, podává některé rysy Honzlovy osobnosti i doby z úhlů, které předpokládají široké kulturní vzdělání a schopnost komparace. Dalším nepopiratelným kladem publikace studie je poučená aplikace Honzlova marxistického názoru na jeho uměleckou a teoretickou tvorbu, které pomohla určit autorkám místo a význam Honzlovy osobnosti v dějinách české meziválečné avantgardy.

Práce je rozvržena do sedmi kapitol: 1/ úvod, 2/ zdroje a předpoklady Honzlovy tvorby, 3/ utváření Honzlova divadelního názoru, 4/ Roztočené jeviště Devětsilu, 5/ Osvobozené divadlo 1926–1929, 6/ Scénická poezie J. Honzla 7/ Osvobozené divadlo V a W.

Rozsáhlý úvod na víc než 40-ti stranách rozebírá situaci od úsilí

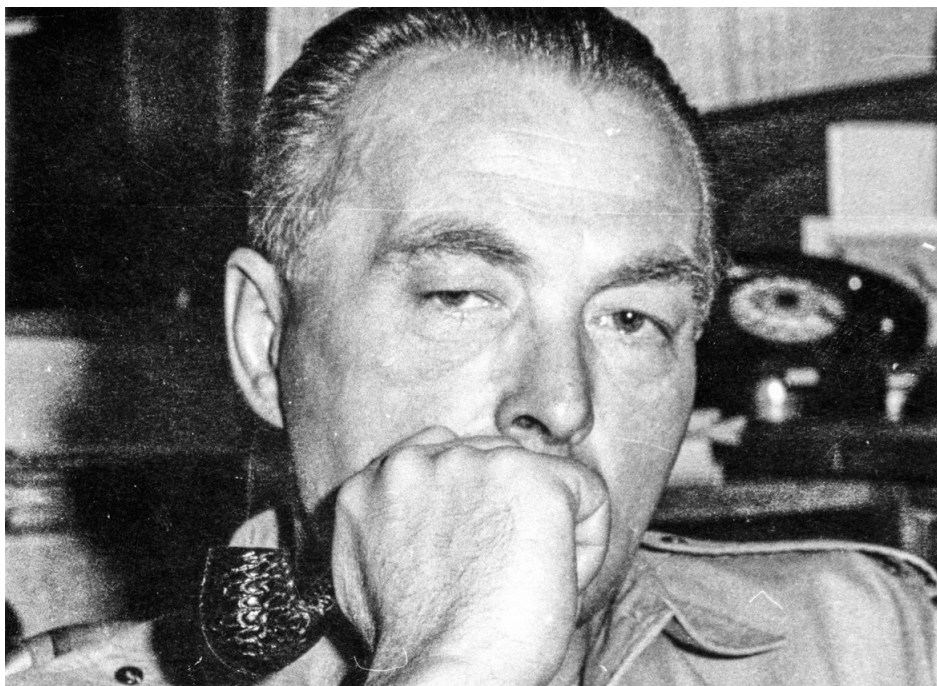
na Žofíně ve velkém tanečním sále, kde bylo představeno 18 autorů, společně s Karlem Teigem, Janem Grossmanem a Jindřichem Chalupeckým (Effenberger – Nápravník 1992: 61). Jenže jakkoliv byl Effenberger v těsném kontaktu s představiteli francouzských strukturalistických proudů, nikdy nebyl součástí uměnovědné výměny jako třeba český filozof a muzikolog Jaroslav Střítecký, který studoval u Theodora W. Adorna, nebo Jindřich Chalupecký, jenž rozvíjel kontakty s francouzskými novorealisty či třeba s Allanem Kaprowem. V otázce Effenbergerovy pozice mezi strukturalistickými autory je také pozoruhodné, že ačkoliv ve svých divadelně vědných textech opakovaně pracuje s teoriemi Jiřího Veltruského, jako by absolutně ignoroval příspěvky Iva Osolsobě, jemuž v roce 1974 vyšlo zásadní sémiotické dílo *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Pokud bychom hledali důležité souřadnice Effenbergerovy orientace v oblastech strukturalismu a surrealismu, našli bychom je bezesporu v následující pasáži Mukařovského studie *Dialektické rozpory v moderním umění*:

„[...] v posledních letech se projevuje, čím dál programověji, umělecký směr kladoucí si za úkol opětné dosazení individua ve funkci opěrného bodu při styku umění se skutečností materiální. Je jím surrealismus. Se svým deformativním vztahem ke skutečnosti empirické je včleněn do vývojového cyklu moderního umění; zejména zřetelné jsou v něm stopy dadaismu. Po stránce noetické je však veden snahou navázati opět styk se skutečností materiální, a to pomocí osobnosti. Nepokouší se však o rekonstrukci psychologického individua romantického, které svou noetickou platnost opíralo o vědomou vůli, nýbrž obrací se k osobnosti biologické. Osobnost je pro surrealisty jev přírodní; odtud snaha proniknout při tvoření uměleckém, pokud možná až k oněm vrstvám života duševního, které se zdají biologické základně nejbližší, totiž k různým druhům psychického automatismu, ke snu atd. Pomocí biologického individua oproštěného od vztahů sociálních hodlají surrealisté nabyti bezprostředního styku se skutečností materiální, která má být člověku nově odhalena. A dále ještě: jestliže romantické individuum do krajnosti odlučovalo svého nositele od lidí ostatních, předpokládá surrealismus, že individuum biologické, byť rozrůzněné typologicky svými dispozicemi, obsahuje přece dostatek rysů přístupných obecnému, nadindividuálnímu dorozumění. Tyto rozdíly mezi romantismem a surrealismem však nemohou zabránit zjištění analogií; tak např. zájem surrealismu o sen stýká se těsně s obdobným zájmem umění romantického: z českých romantiků zaznamenával své sny a využíval jich básnický netoliko Máchá, ale jak nedávno ukázaly materiály uveřejněné Grundem, i Erben.“ (Mukařovský 1966: 257)

Z tohoto inspiračního zdroje Effenberger přejímá nejen slovník, ale i těsné propojení surrealismu a romantismu, a právě inspirace v Mukařovském vysvětluje i čtené citace z Ludwiga Tiecka a J. J. Winckelmanna. Zatímco strukturalistická inspirace přivádí Effenbergera k romantickým estetickým, samotná oblast surrealismu mu přináší především termín *imaginace*, jež pro něj představuje „veliký, kulatý a elastický pojem, který se ve slušné společnosti ani neuzívá,“ jak napsal v dopise Janu Werichovi v květnu roku 1972 (Effenberger 1972h). Imaginace se stala i ústředním bodem nově založené redakce *Analogonu* v roce 1969, jehož osu utváří propletenec surrealismu, psychoanalýzy a strukturalismu, vedle nichž se obtáčí imaginace coby „královna schopností“ (jar 1969: 5). A právě od imaginace, chceme-li přiblížit její pudovou podstatu, je jen krůček k pojmosloví, které Effenberger přejímá ze strukturalistické literární vědy a jež se stává základem několika jeho teatrologických studií: *atektonické* a *tektonické* struktury uměleckého díla.



Obr. 5. Obálka strojopisu *Osvobozeného divadla* (E. Medková, 1977), © Šimon Svěrák.



Obr. 6. Vratislav Effenberger, silvestr 1974 na Smíchově, © Jakub Effenberger.



## Tektonické a atektonické struktury

Jedním z nejdůležitějších pojmů Effenbergerova myšlení jsou tzv. tektonické a atektonické struktury. Rozprostírá jejich dialektiku nad romantickými estetikami J. J. Winckelmana (1717–1768), Ludwiga Tiecka (1773–1853) i nad stylotvornými a estetickými teoriemi Jana Mukařovského, včetně jeho pojmů estetické funkce a estetické normy (Mukařovský 1966: 17–54). Pojmy tektonická a atektonická struktura si Effenberger vypůjčuje z architektonické (τεκτονικός = „týkající se stavebního umění“) a literární teorie. Atektionickou strukturu spatřuje v surrealismu a dadaismu, s kořeny v gotice, romantismu, „posledním z velkých historických slohů“ (Effenberger 1972e: 125). Pro Effenbergera je atektonická struktura strukturou dialektickou, transformační „formou bez pevné vazby“ (Hrabák 1973: 197), „stylem odpoutaného řádu“, jak píše Josef Vojvodík (2008: 91). Atektionická struktura má blíže ke spontánnějším tvůrčím projevům a považuje ji za samotný „cíl tvůrčího vyjádření [...]“, nikoliv „pouze za jeho prostředek.“ (Effenberger 1972e: 55) Za tektonické slohy považuje Effenberger klasicismus a realismus, za atektonické romantismus, symbolismus, futurismus nebo surrealismus a tektonické a atektonické projevy vnímá jako slohové cykly (Effenberger 1978: 39). Tektonická struktura se oproti tomu podřizuje formové estetice, je deskriptivní, je „formou uzavřenou, symetrickou“ (Hrabák 1973: 197). Vratislav Effenberger ve svých odborných teatrologických textech nespojuje pojmy tektoniky a atektoniky s výše uvedenou genealogií, ale s dílem švýcarského historika umění Heinricha Wölfflina (1864–1945): „Wölfflin, kterého imanentní pohyb takto dynamizované historiologie přivedl k otázkám typologické antinomie tektonických a atektonických struktur, už přímo se dotýkající psychologie tvorby a strukturního pojetí znaku.“ (Effenberger 1972e: 10)

Ve své studii *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti* (1972), v níž se pojem „divadlo“ objevuje poprvé až po rozsáhlém uměnovědném úvodu na straně 88, pracuje se specifickým schématem, zachycujícím vývoj scénických slohů, jehož horní část definuje jako tektonickou, spodní jako atektonickou, a údajně vychází z přednášek připravovaného kurzu *The historical foundations for the construction of modern symbolic systems* na Brown University v Providence na Rhode Islandu, z níž sešlo „pro odmítnutí povolení k výjezdu“ (Nesign. 2004: 2): „Nelze zamlčovat nebezpečí schematismu, k němuž by vedlo přílišné ulpívání na výchozí koncepci nebo omezování zkoumaných otázek na dokazování oprávněnosti jednotlivých vektorů či polohy jednotlivých znakových systémů na křížových osách. Pokládejme proto toto schema pouze za studijní mapu, oživanou poznávacími postupy, k nimž může povzbudit badatele.“ (Effenberger 1972e: 70) Schéma rozděluje následovně: a) tektonické pásmo, b) středové pásmo (romantismus – realismus – impresionismus), c) atektonické struktury:

„Barokní, romantické a surrealistické koncepce mají společnou atektonickou (ideologickou) povahu v tom, že představují dynamický, konkrétní a kritický živel, živel dějinné dialektiky a relativních historických podmínek, kdežto renesance, klasicismus a abstraktivismus jako tektonické principy směřují naopak k statickému a abstraktně spekulativnímu chápání, jejich hodnoty jsou ahistorické a absolutizující, předpokládají autonomní estetickou oblast, v níž jsou umělecké tvorbě zásadně cizí jakákoliv mimoestetická stanoviska [...].“ (Effenberger s. d. b: 8)

## Závěr

Mohlo by se zdát, že za zadáním sedmi monografií a jedné překladové sbírky divadelních poetik Scénografickým odborem při Divadelním ústavu v letech 1972–1979 byl motivace běžná pro období normalizace, tj. umožnit přivýdělek intelektuálům a badatelům mimo oficiální struktury. Tuto hypotézu by podporovala tři zjištění: enormní rozsah všech studií a Effenbergerova obrovská nechuť ke krácení, jež vedla až k ukončení spolupráce s Kouřilovým Scénografickým ústavem na přelomu let 1972 a 1973, mizivé stopy po jakémkoliv fázi redakčního řízení (až na jedinou výjimku) a absentující normalizační jazyk ve většině textů (až na jednu výjimku).

Jenže už ze zběžné analýzy Effenbergerových monografií vyplývá, že psal z vášně pro divadlo a své strukturalistické grafomanské texty, jako je *Osvobozené divadlo*, rozsahem dosud nepřekonanou monografií o tvorbě V+W, jejíž zárodečné myšlenky se v něm rodily nejspíše od první poloviny šedesátých let, nebo *Scénickou poezií Jindřicha Honzla a Otázku expresionismu v Honzlově inscenaci Vančurova Alchymisty (1932)*, v nichž vzdává hold svému milovanému režisérovi, různě přeskupoval a nově strukturoval. To vše se pokoušel zkombinovat se sentimentem k romantické estetice, znalostí analytických postupů Pražského lingvistického kroužku a s vědomím, že se k podstatné zahraniční literatuře v období sedmdesátých let zřejmě nikdy nedostane.

Právě v metodologickém propojení německých romantiků a československých strukturalistů nachází specifikum (Osvobozeného) divadla a estetiky vlastní doby: „Tvrzení, že realistické dílo věrně zobrazuje vnější svět, neodpovídá skutečnosti: podává pouze [...] ideál krásy, který je [...] abstraktním, [...] schématem.“ (Effenberger 1972e: 51) A takovým schématem, pokoušejícím se co nejdříve zachytit struktury a jejich vzájemnou dynamiku uvnitř inscenačního tvaru, je rozsáhlá teatrologická práce Vratislava Effenbergera, jenž na vřazení do souřadnic dobové i současné teatrologie stále čeká.

*Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace IDU poskytnuté Ministerstvem kultury.*


## Bibliografie

- Archiv Národního muzea Praha, fond: Policejní ředitelství Praha II – evidence obyvatelstva, zn.: PŘ – EO, sign. Effenberg.
- [jar]. 1969. Tam, kde imaginace je královnou schopností. *Lidová demokracie*, 1969, 9. 1. 1969, s. 5.
- BREGANT, Michal. 1991. Filmová studie Vratislava Effenbergera. In: 2, s. 253–262.
- BREGANT, Michal. 1997. Skutečnost zlomku. *Iluminace* 9, 1997, č. 3, s. 107–116.
- ČADKOVÁ, Daniela (ed.). 2024. Senekův Agamemnon v překladu Václava Renče. *Theatralia* 27, 2024, č. 1 Supplementum, 97 s.
- EFFENBERGER Vratislav. s. d. a. *Osvobozené divadlo. Fotodokumentace. Pozůstalost V. Effenbergera. Uložena u Šimona Svěráka.*
- EFFENBERGER, Vratislav. s. d. b. *Modely a metody. Strojopis. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.*
- EFFENBERGER, Vratislav. 1949. *Studie o filmu. Kvart – sborník poesie a vědy* 5, 1949, č. 1, s. 59–64.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1963. Dopis Jiřímu Voskocovi z 2. 11. 1963. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1965. Vývoj humoru v moderním umění. *Divadlo* 16, 196, č. 6, s. 47–48.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1968a. Obraz člověka v českém filmu. *Film a doba* 14, 196, č. 7, s. 345–351.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1968b. Moderní umění a psychoanalýza. *Orientace* 3, 1968, č. 3, s. 59–68.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1971a. *Otázka expresionismu v Honzlově inscenaci Vančurova Alchymisty (1932)*. Praha: Divadelní ústav, 1971.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1971b. *Osvobozené divadlo*. 1971. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972a. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 16. 1. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.

- EFFENBERGER, Vratislav. 1972b. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 28. 3. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972c. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 16. 9. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972d. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 23. 19. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972e. *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti*. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka, 1972.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972f. „Osnova“. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka, 1972.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972g, 5. 5. 1972. *Vážený a drahý pane Werich*. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka, 1972.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1972h. Korespondence s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem (13 s.). Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1973a. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 16. 11. 1973. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1973b. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 6. 3. 1973. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1973c. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 27. 3. 1973. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1973d. Dopis Miroslavu Kouřilovi z 26. 5. 1973. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1974a. 8. 2. 1974. *Návrh na výbor z tvorby Jindřicha Honzla /1926–1930/*. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka, 1974.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1974b. *Osvobozené divadlo, I. díl*, Praha: Divadelní ústav, 1974.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1974c. *Osvobozené divadlo, II. díl*, Praha: Divadelní ústav, 1974.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1977. *Vývoj divadelních slohů v obrazech*. Praha: Divadelní ústav, 1977.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1978. *Struktura dramatické skladby ve vývoji divadelní, filmové a auditivní tvorby*. Praha: Divadelní ústav, 1978.
- EFFENBERGER, Vratislav – Nápravník, Milan. 1991. Interview. *Analogon* 3, 1991, č. 6, s. 59–66.
- FLAIŠMAN, Jiří – KOSÁK, Michal – ŠPIRIT, Michael. 2019. Rejstřík spoluautorů a spolueditorů, autorů rozhovorů a literatury. Bibliografie Jiřího Brabce (1951–2019). *Slovo a smysl* 16, 2019, č. 32, s. 31–33, 37–39, 42 a 54–55.
- GABRIELOVÁ, Jarmila. 2007. *Kronika Pražského quadriennale*. Praha: Divadelní ústav, 2007.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2011. A Journey into Theatrical Space: The Project of the Scenographic Encyclopaedia and its Prolegomena. *Theatralia* 14, 2011, č. 1, s. 244–253.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka – DIEGO RIVERA PŘÍHODOVÁ, Barbora. 2014. Archaeology of Concepts and Ambitions: Performing Structuralism through the Field of Scenography (Czechoslovakia, 1970s). *Theatralia* 17, 2014, č. 2, s. 111–121.
- HRABÁK, Josef. 1973. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- KOUŘIL, Miroslav. 1972a. Dopis Vratislavu Effenbergerovi z 18. 9. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- KOUŘIL, Miroslav. 1972b. Dopis Vratislavu Effenbergerovi z 20. 9. 1972. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- KOUŘIL, Miroslav. 1973. Dopis Vratislavu Effenbergerovi z 9. 2. 1973. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- KUBART, Tomáš – LOLLOK, Marek – ŠOTKOVSKÁ, Jitka. 2023. *České surrealistické drama*. Praha: Academia, 2023.
- LUKÁČOVÁ, Kateřina. 2018. Úkoly scénografického ústavu. *Theatralia* 19, 2018, č. 1, s. 159–180.
- McCONACHIE, Bruce. 2016. *Theatre Histories. An Introduction*. London: Routledge, 2016.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Nesign. Chronologický přehled I (1968–1989). *Analogon* 2, 2004, č. 41–42, s. 2 a 5.
- Nesign. s. d. Dopis Vratislavu Effenbergerovi, s. d. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.
- PADEVĚT, Jiří. 2018. *Průvodce stalinistickou Prahou 1948–1956. místa – události – lidé*. Praha: Academia, 2018.
- PATŮČKOVÁ, Jana. 2009. *Divadelní ústav 1959–2009*. Praha: Divadelní ústav, 2009.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1978. *Posudek na rukopis J. Hořejší a J. Vackové: Scénická poesie Jindřicha Honzla*. Praha: Divadelní ústav, 1978. (Strojopis. Součástí Effenberger, Vratislav. 1977. *Scénická poesie Jindřicha Honzla*, Praha: Divadelní ústav, 1977).
- PTÁČKOVÁ, Věra – FALTÝNEK, Vilém. Rozhovor. 16. 6., 19. 6., a 20. 6. 2017 v Praze. Uložena v Divadelním ústavu v Praze. Protokol nahrávky: <https://vis.idu.cz/OralHistory.aspx?id=25159>
- Scénografický ústav – DILIA, 14. 3. 1972, *Smlouva*, Strojopis, Pozůstalost V. Effenbergera. Uložena u Šimona Svěráka, 1972.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1946. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946.
- ŠABOUK, Sáva. 1974. *Člověk a umění v struktuře světa*. Praha: Československý spisovatel, 1974.

- VOJVODÍK, Josef. 2008. *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha: Argo, 2008.  
VOSKOVEC, Jiří. 1963a. Dopis Vratislavu Effenbergerovi z 3. 10. 1963. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.  
VOSKOVEC, Jiří. 1963b. Dopis Vratislavu Effenbergerovi z 19. 10. 1963. Pozůstalost V. Effenbergera, uložena u Šimona Svěráka.  
WERNISCH, Ivan. 1994. *Pekařova noční nůše*. Brno: Petrov, 1994.

Mgr. Tomáš Kubart, Ph.D.  
Institut umění – Divadelní ústav  
Kabinet pro studium českého divadla  
tomas.kubart@idu.cz

 <https://orcid.org/0000-0002-7468-6055>

Tomáš Kubart je vědecko-výzkumný pracovník Oddělení pro výzkum moderního českého divadla v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a Kabinetu pro studium českého divadla IDU. Zabývá se performativitou, zejména českým akčním uměním a vídeňským akcionismem, a českým dramatem dvacátého století. Je výkonným redaktorem i-Taneční zóny.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.