

Tři pokusy o lidský osud

Jan Bernard: *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den.*
Primus, Praha 1994. 200 stran, fotografická dokumentace, náklad neuveden.

Faustovské srdce Karla Högera.

Z dochovaného archivu Karla Högera, dobových dokumentů a vzpomínek současníků k vydání připravili a obrazovou přílohu uspořádali Eva Högerová, Ljuba Klosová a Vladimír Justl, jmenný rejstřík sestavila Zdena Benešová. Knihu edičně připravilo nakladatelství Odeon, vydala Mladá fronta, Praha 1994.
472 strany textu, 80 stran obrazových příloh, náklad neuveden.

Zdeněk Hedbávný: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu.*

Redigoval Vladimír Justl, fotografickou přílohu vybrali Zdeněk Hedbávný a Viktor Kronbauer, jmenný rejstřík sestavila Zdena Benešová. Vydalo Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994.
406 stran, náklad 5 000 výtisků.

Vydavatelský i čtenářský boom filmařských (a jiných) pamětí, vzpomínek, rozhovorů, korespondence a deníků, které jsem na podkladě produkce let 1992 a 1993 analyzoval v *Iluminaci* č. 1/1994 v souhrnné recenzi pod názvem *Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu*, pokračoval i v roce 1994, a ani letos se nezdá, že by se blížil jeho konec. Protože došlo i na tvůrce a autory druhého a třetího plánu, některé pády se ještě co možná prohloubily, zároveň však čas a trpělivá práce přinesly už také projekty, které svým vzletem přiblížily žánr klasické monografie, při zachování čtenářské přístupnosti a řekněme i jisté atraktivnosti. Na sbližování publicistiky s vědou v této oblasti jsme *implicitně* narazili už při úvahách nad několika publikacemi věnovanými Miloši Formanovi (*Formanovské proměny*, *Iluminace* č. 4/1994). Teď bych v nich rád pokračoval nad knihami o Evaldu Schormovi, Karlu Högerovi a Alfrédu Radokovi, zatímco ke zbývajícím řadové produkci se vrátím později, v souhrnném přehledu za léta 1994 a 1995.

I.

Sama se za typickou monografii vydává – a také jí vskutku v plné míře je – kniha **Jana Bernarda** (nar. 1948) *Evald Schorm a jeho filmy*. Poněkud překvapivě se jejího vydání ujalo nakladatelství Primus, známé sice svou náklonností k menšinovým literárním žánrům, rozhodně však nikoli zaměřené na vydávání odborné literatury. To, na co se dalo spoléhat např. u „rozhovoru Marie Valtrové s Otou Ornestem“ *Hraje Váš tatínek ještě na housle?* (Primus 1993), totiž na osobní kontakt autora a portrétované (zpovídané) osobnosti, na pohled za její životní kulisy, právě u Bernardovy knihy takřka úplně chybí. Jak se dozvíme hned z úvodu, Bernard se sice s režisérem Evaldem Schormem (1931 – 1988) od roku 1971 znal i osobně a udržoval s ním „přátelské, byť zřídka styky“, sám však nad textem upozorňuje na „nedostatek biografického materiálu“, který ho přivedl ke chronologické výstavbě studie. Ta prý „není možná vždy nejvhodnější, zvláště pro etapu 70. a 80. let, ale umožnila alespoň prezentovat Schormův život, spojený s tvorbou“.

A opravdu, i když mohl Bernard použít materiálů a informací poskytnutých Schormovou rodinou, i svých vlastních vzpomínek a dokladů (např. korespondence), představují pohledy na Schormův osobní život jen zcela nepatrné procento z celkové rozlohy textu. Charakteristicky se tak hned v druhém odstavci od Schormova dětství a mládí přenášíme na studia na FAMU a od třetího se už

ocitáme uprostřed analýz jeho školních prací. Takový postup má svou výhodu v soustředění na samotné umělecké dílo a na jeho smysl, nevyložitelný přímočaře jen z biografického podloží. Zároveň však neskýtá právě v Schormově případě vždy dostatek opor pro odstíněnější pochopení tvůrčovy letory, jeho smutku a skepse, která se tak naléhavě zračí i z jeho tváře na obou fotografiích Osvalda Schorma na obálce knihy. Na druhé straně najdeme v knize hojnost citací z rozhovorů se Schormem na okraj jednotlivých filmů, z nichž lze celkem spolehlivě rekonstruovat i jeho životní krédo, a Bernard nezamlčuje ani překvapivé a dosud, tuším, nikde nezmníněné Schormovo rozhlasové prohlášení z roku 1978. V něm se tvůrce – patrně v zájmu realizace filmové adaptace Hrabalovy Příliš hlučné samoty – nejen distancoval od festivalu v Benátkách, na němž byly tehdy uvedeny některé filmy české nové vlny, včetně jeho vlastních, ale vyjádřil se také dosti loajálně vůči režimu, který jej dal do klatby. Hrabala mu sice natočit stejně nedovolil, pravdu však má Bernard, že ani toto Schormovo pokleknutí před mocí neubírá celkem nic na obrazu jeho tvůrčí pokory a mravní integrity.

Ještě větší vliv než nedostatek životopisného materiálu mělo však podle mého soudu na konečnou podobu monografie její prvotní určení. Bernard na ní začal pracovat už ve druhé polovině 70. let, v době svého působení ve výzkumném týmu Čs. filmového ústavu, který se tehdy zabýval šířeji koncipovanou analýzou české kinematografie 60. let. Je přirozené, že osobní drama exkomunikovaného tvůrce, jehož díla sama kladla sice nenápadné, ale o to výstražnější otázky, muselo zůstat stranou, když už vůbec bylo možné se jím ještě zabývat. Nakonec pominulo i to: v říjnu 1980 přý Miloslav Kovář z Vysoké školy politické ÚV KSČ svým posudkem nedoporučil Bernardovu práci ani dokončit, ani publikovat. Dnes nese text závěrečnou dataci 13. 10. 1990, což znamená, že byl dopisován jednak nad už uzavřeným dílem Schormovým, jednak v době, která poprvé umožnila zabývat se jím bez ohledu na ty či ony převážně ideologické požadavky a ohledy.

Přesto jako kdyby v něčem Bernard Kováře vyslyšel, natolik jeho kniha právě dnes působí nedokončeně. Co zbývalo dopsat v roce 1980, kdy ji Kovář četl, není jasné, jako už jen dosti chvatný přídatek působí však rozhodně pasáže věnované takřka celým 70. a zejména 80. letům, včetně posledního Schormova celovečerního filmu *Vlastně se nic nestalo* (1988). Přitom možná právě on, příliš pozdní a zcela nedostatečná náhražka za hrabalovský námět, by býval mohl poskytnout odraziště k jakémusi závěrečnému ohlédnutí za dobou, která Schorma z filmu prakticky vyhnala. Pak by ale nesměla scházet ani sumarizace jeho práce pro Laternu magiku, rozbor kreací hereckých a analýza jeho působení divadelního, na které přý bylo nutno rezignovat pro nedostatek času a prostoru (pokud jde o Schormovy divadelní režie, Bernard jenom odkazuje na studii Otakara Roubínka *Evald Schorm – divadelník*, vzniklou na jeho žádost a vydanou v roce 1980 v Čs. filmovém ústavu).

Při pohledu na disproporčnost knihy se ovšem vnucuje spíše domněnka, že autor nepostrádal k dotazení knihy ani tak čas a prostor, jako spíše osobní vytrvalost a důslednost a že prostě v jejím závěru nedostál premisám, které si na počátku sám vytýčil. Metoda konfrontace obecného kulturně politického ovzduší, v němž jednotlivé filmy vznikaly, s jejich kritickými ohlasy a nakonec i s vlastní analýzou a hodnocením je sice aplikována dosti mechanicky, přesto však skýtala určitou jednotnou bázi pro rozbor. Čtenář je však poměrně záhy svědkem jejího vytrácení a deformování, např. v záměnách hlasů kritiky za autorovo hodnocení, zejména mu však schází jejich přehodnocení z dnešního hlediska. Balast citací ze stranických dokumentů a často okrajových kritických a publicistických projevů měl snad smysl v době, kdy se práce teprve rodila, musela počítat s dobově zideologizovaným přístupem a proto svá stanoviska skrývala mezi řádky výlevů, které se v očích normálního čtenáře deklasovaly samy sebou. Dnes stejný postup působí anachronicky a hlavně poněkud pohodlně, zejména tam, kde už pro to vůbec nebyly důvody, tj. právě v závěru.

Bernard vybavil svou knihu soupisem použité literatury a Schormovou filmografií, mohla by tedy kniha sloužit alespoň jako solidní faktografická příručka s příslušnými obsahovými charakteristikami a s vějířem dobových kritických ohlasů. Bohužel i tady vykazuje určité nedostatky, např. ve zkomolených datech, na které jsem upozornil už v recenzi otištěné v Literárních novinách č. 2/1995. Autor mi poté sdělil, že se jedná o chyby spadající spíše na vrub nedostatečné péči redakční, což je řekněme přijatelné vysvětlení pro jiné znění podtitulu na obálce a titulní straně (Odvahu pro všední den) a jiné v tiráži (Odvahu pro každý den), či pro chybné datace některých snímků. Jistě však už nikoli např. pro absenci úlohy kaplana v Mášově *Hotelu pro cizince* (1966) v soupisu Schormových filmových rolí...

II.

Jakkoli jde o knihy žánrově zcela odlišné, přece jako by jakási skrytá podobnost spojovala Bernardovu schormovskou monografii s *Faustovským srdcem Karla Högera*. V čem ji vidím? Jednak v takřka totožném čase, z něhož se vinou kořeny obou projektů, jednak v jisté srovnatelnosti toho, jak se v nich nakládá s prameny.

Také högerovský svazek sahá svou genezí až do 70. let, dokonce ještě do těch časnějších než Bernardův Schorm: už v roce 1974, nad rukopisem memoárů Eduarda Kohouta *Divadlo aneb Snář* (1975), nabídl tehdejší redaktor nakladatelství Odeon **Vladimír Justl** (nar. 1928) Högerovi, aby podobný svazek připravil i on. Höger však odmítl: „Musel bych popravdě o leckom hovořit nedobře, a to nikdy neudělám,“ řekl prý na vysvětlenou. Kohoutovy paměti se pak staly počátkem dnes už proslulé odeonské řady divadelních vzpomínek, v níž postupně vyšly následující tituly: Ladislav Pešek, *Tvář bez masky* (1977), Olga Spalová, *Sága rodu Budilova* (1978), Ladislav Boháč, *Tisíc a jeden život* (1981), František Kovářík, *Kudy všudy za divadlem* (1982), *Thespidova kára Jana Pivce* (1985), Ljuba Klosová, *Život za divadlo* (1986), Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru* (1993), Vlasta Fabianová, *Jsem to já?* (1993), *Kronika rodu Hrušínských* (1994). Nicméně ani Karel Höger (1909 – 1977) nezůstal zcela stranou a z jeho spolupráce s Justlem vznikla – ovšem už po hercově smrti – v Melantrichu kniha *Z hercova zápisníku* (1979, 2., rozšířené vydání 1983), sestavená většinou z dříve vydaných hercových článků. A po dvaceti letech přivedl Justl s pomocí vdovy **Evy Högerové** a teatroložky **Ljuby Klosové** na svět i svůj první nápad.

Ovšem asi už v podstatně jiné podobě, než kdyby býval na textu knihy pracoval sám Höger. Celek, „oscilující mezi memoáry a kaleidoskopicky pojatým druhem monografie“, jak ho žánrově vymezil Justl v ediční poznámce, užitek totiž nejen znovu texty *Z hercova zápisníku*, ale kombinuje je se zápisy z Högerových deníků, s jeho přednáškami na DAMU a FAMU, s vystoupeními na pracovních schůzích činohry Národního divadla, s korespondencí odeslanou i přijatou, s kritikami, články a rozhovory, vzpomínkami a vyznáními kolegů, přátel i manželky i s dalšími prameny. Tmelícím prvkem této mnohočetné a různorodé koláže jsou pak spojovací texty editorů, které proudou dokumentů, kombinujícímu hledisko chronologické s tematickým (oddíl Brněnské mláď, Divadlo, Obraz a slovo, uvnitř tohoto oddílu pak pododdíly Film, Lidský hlas, Televize), dodávají vysvětlující rámec i vnitřní návaznost.

Přesnější by ovšem bylo říci, že zůstalo spíše jen u záměru. Nepoměr mezi takřka bezbřehým přívalem nejrozumnějších archiválií, často i značně efemérní a pohříchu pouze oslavné povahy, a komentářem, který se zase takřka úplně zřekl ambice Högerovu osobnost nejen doložit, ale i vyložit, se totiž překlenout nepodařilo. Výsledný portrét je tak sice náležitě ušlechtilý – to bez ironie, ale také poněkud studený a jako by už navždy bezpečně zasklený. Snad jediný dramatický moment

v sobě kniha obsahuje v kapitole nazvané Škleb let sedmdesátých, v níž je dokumentována náhlá dojemná péče ředitele Národního divadla Přemysla Kočího o Högerovo zdraví, v jejímž pozadí se ve skutečnosti skrýval pokus o hercovu tichou likvidaci. Tady i noblesní Höger dokáže v dopise se zřejmou ironií zvednout hlas na svou obranu, jenže tím to také končí: čekali bychom doplňující svědectví jinde citovaných deníků, jeho ženy, ale kde nic tu nic.

Možná to všechno souvisí s tím, proč Höger sám nechtěl vzpomínky psát, s profesionalismem, s jakým službě herectví odevzdal i své soukromí a s jakým se v tom s ním ztotožnila i jeho životní družka. Člověka však přece jenom jímají pochyby: což opravdu v jeho životě neexistovaly chvíle slabosti a skepse, v jaké se topil Schorm, ani nervně prožívané vztahy ke společenskému dění, jaké odrážejí třeba deníky Radokovy? „Umění musí být umělci osudem, nikoliv živností,“ napsal Höger v roce 1973 v kondolenci ke smrti Vítězslava Vejražky. „Umělci je dáno nejvzácnější z lidských možností – definovat se ve svém díle.“ „... cosi jako Högerův autoportrét,“ dodávají k tomu editoři a přesně v tomto duchu vymodelovali jeho portrét i svou knihu. Věrnost odkazu člověka, který si to svou jednodušeстью opravdu zaslouží, anebo tak trochu i stavění pomníku?

Myslím, že obojí. O prosté samozřejmosti toho prvního asi ani nelze pochybovat, zdánlivé maličkosti poukazují však i na to druhé: třeba že se tu o bývalé Högerově ženě Zdeně Procházkové dozvíme vlastně jenom náhodou mezi řečí, anebo že editoři nepovažovali v dnešní době doslovné exploze deníkové literatury za vhodné seznámit čtenáře ani s tím, jak Högerovy deníky vůbec vypadají a jakou část z nich pro knihu vybírají.

„Kaleidoskopická skladba nicméně souzní se současným trendem, který dává přednost dekonstruovanému a destruktuovanému uchopování látky před ucelenou syntézou,“ napsala o způsobu, jakým je kniha koncipována, ve své recenzi Eva Šormová (Lidové noviny 7. 1. 1995). S tím lze v obecném smyslu souhlasit, ovšem s výhradou, že pak se tedy měli raději autoři svého komentáře vůbec zříci, případně se omezit na nejnutnější vysvětlující minimum, než takto rezignovat na alespoň pokus, doplnit obraz, který o sobě vytvořil převážně Karel Höger sám, také vlastním pojetím. Z něho by se pak bývala jaksi samočinně vyvinula i nutnost podrobit řadu z citovaných pramenů důkladné kritice: je sice hezké, nečiní-li se už žádné rozdíly mezi tím, co, kdo a jak se cituje, neodborník však skutečnou motivaci některých soudů prostě neodhalí. Podobná „postmoderní“ historická spravedlnost se tak v konečném důsledku obrací v hodnotovou laxnost, která pro mnohost jednotlivých soudů brání uvidět kvalitu celku.

III.

Pěkně, myslím, výhrady vůči Faustovskému srdci Karla Högera i vůči Bernardově schormovské monografii dokumentuje srovnání obou knih s prací **Zdeňka Hedbávného** (nar. 1936), nazvanou prostě *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Ani ona není bez chyb: v citátománii, a hlavně v nahrazování vlastního soudu cizím, jde nejméně tak daleko jako Bernard, v možná až příliš oddané službě portrétované osobnosti si nezádá zase nikterak s högerovskými editory. Navíc, jsa napůl radokovskou monografií a napůl memoáry, mohla by trpět i ona neduhy typického žánrového hybridu – a místy také trpí. Přesto limity Hedbávného metody neovlivnily konečnou podobu knihy nijak zásadně – ba dokonce se zdá, že v tomto případě bude mít čtenář spíše sklon připočíst je autorovi k dobru, jako půvabný zlidšťující doplněk jeho úctyhodně monumentálního díla.

Zeptáme-li se proč, leccos nám možná napoví sama geneze díla. Jako mladý dramaturg Národního divadla měl Hedbávný možnost být s Alfrédem Radokem (1914 – 1976) necelé dva roky, až do Radokovy emigrace v srpnu 1968, v přímém pracovním styku. „Pracovní vztahy se postupně změnilly v přátelství, jež mělo zásadní význam pro celý můj další život,“ říká o tom Hedbávný sám na

jednom místě knihy. Když Radok odešel, zůstal s ním ve styku, dokonce se spolu ještě setkali v Německu, pak už si jenom psali. Z korespondence, která je součástí řeči dokumentů, jejichž prostřednictvím Hedbávný takřka výhradně zachytil Radokův exil, záhy přímo vytryskne deziluze, která se Radoka zmocnila nad poměry v göteborgském divadle Folkteater, kde dostal stálé angažmá. „Nuže: žiji na hezkém ostrově, jsou tu hodní lidé, nepotřebují však divadlo. A já nic jiného neumím než právě to divadlo.“ Patrně jako záchranu před vlastní apatií začne tu koncipovat knihu o režii a metodice herecké práce.

Poprvé se Radok o své „knize o divadle“ zmiňuje už v dopise z roku 1971, bohužel však z ní zůstane jen torzo. Hedbávný, který na přání Radoka po jeho odchodu u sebe uložil veškerou dokumentaci jeho práce, cítil jako svou povinnost zveřejnit odkaz svého spolupracovníka, učitele a přítele, proto už v roce 1988 převzal od Marie Radokové rukopis knihy i magnetofonové kazety s Radokovými přednáškami. Nakonec se ale rozhodl jinak: „že nebudu jeho nedokončený rukopis doplňovat a komentovat, ale pokusím se zaznamenat, jak jsem ho přečetl. Jak jsem pochopil a procítil to, co napsal, i to, co napsáno nebylo.“ Proč ta změna, dozvíme se také hned z úvodní poznámky: už když si Hedbávný pro rukopis jel, varovali jej prý někteří – konkrétně kdo, není uvedeno – že Radok nebyl teroetik a že by mu vydání toho, co napsal, mohlo uškodit. Hedbávný prý k tak jednoznačnému závěru nedošel, přesto se ale vlastně jejich rad podržel.

Že asi jednal správně, potvrzují i citované dopisy Václava Havla – hned v tom prvním z 13. 1. 1972 Havel Radoka vyzývá, aby neupadl do osidel „teoretického komplexu“: „Co abyste napsal prostě své vyprávění. O všem možném, co Vás napadne. (...) zvláštní improvizovanou montáž nápadů, postřehů, vzpomínek, záznamů, myšlenek, útoků (...)“ Jenže háček je v tom, že v knize, která je záznamem o četbě toho, co Radok napsal, se ani nedozvíme, jak to tedy vlastně napsal. Pasáže, jež Hedbávný cituje, se zdají spíše nasvědčovat formě, kterou si přál Havel, o těch ostatních si sami představu udělat nemůžeme, a bohužel ani autor nás s podobou, dochováním a charakteristikou rukopisu nijak důkladněji neseznamuje. Pouze v první poznámce k textu upozorňuje: „Pasáže, které cituji, jsou zpravidla stylisticky upravené a někdy doplněné Radokovými úvahami na totéž téma, které namluvil na magnetofonové kazety.“ To znamená, že celistvost jednotlivých pramenů byla porušena, že v průběhu práce došlo k jejich vzájemné kontaminaci a úpravám, které nedovolují udělat si představu o jejich původní podobě.

Navíc Hedbávného text není ani zdaleka jen nějakým převyprávěním radokovských pramenů (také jeho deníků z let 1948 – 1952, 1953 – 1954 a 1954 – 1956), nýbrž monografií se vším všudy, v níž spíše větší než menší váhu mají i prameny další: vzpomínky pamětníků, recenze a kritiky, korespondence, vlastní autorova paměť apod. S výhradou k Hedbávného přístupu k zásadám pramenné kritiky a ediční praxe, kterou příliš nevylepšuje ani připojená ediční poznámka redakce Divadelního ústavu, můžeme proto klidně opustit spíše zavádějící úvodní formule o tom, co nás čeká, a vzít za bernou minci věcné avízo podtitulu Zpráva o jednom osudu. To je totiž vlastní náplní knihy: nikoli jen přetlumočené názory Radokovy na divadlo, ale tyto názory v jednotě s Radokovým celoživotním usilováním praktického divadelníka a také v jednotě a v kontrastu s dobou, kterými se kniha vedle zprávy o jednom individuálním osudu stává současně pochmurnou zprávou o osudu celé jedné historické epochy. Přitom ani Hedbávný se nevyhýbá metodě kolážovitě skladby jednotlivých pramenů a jak upozornil už Vladimír Just (Literární noviny č. 1/1995), trpí až „submisivní úctou k textům druhých autorů“, takže místy zbytečně zahlučuje čtenáře podružnostmi. I tyto podružnosti jsou však bezpečně zasazeny do rámce portrétní nahlíženého vždy v dobových souvislostech, současně však ze stanoviska nepřipouštějícího pochybnosti o tom, kde jsou autorovy estetické i politické sympatie. Nemůže se tu tedy stát, že by čtenář zůstal nad knihou v pochybnostech, jak byl ten který citát míněn. Naopak právě nekolegialita, záštiplnost a chameleonství trubadúrů doby (E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jan Kopecký, Vítězslav Nezval) v protikla-

du s Radokovou osobní mravní integritou a neumdlévajícím spěním za realizací vlastních uměleckých představ tvoří nejvlastnější drama knihy.

Radok sám zahrnul do svého rukopisu období 1945 – 1968, třicet let, kdy prý mohl „dělat divadlo“. Také Hedbávný logicky tomuto období věnoval největší část rozsahu své monografie: zabírá v ní 234 stran, zatímco první část (1914 – 1945) pouze 106 a poslední (1968 – 1976) dokonce jen 30. Právě tam ovšem drama celoživotního Radokova zápasu o svou představu divadla pracujícího s doslova rozvichřenou imaginací, ale také s nebývalými požadavky na přesnost a kázeň vrcholí. „Neboť umění je jen a jen souhrn maličkostí. Ba dokonce tam, kde už se to nedá slovy vystihnout, tam teprve začíná pravé umění. A u nás, zdá se mi, že je každému všechno tak trochu jedno,“ zapsal si 8. 1. 1952, v souvislosti s natáčením filmu *Divotvorný klobouk* (1952). Nepochybně přičítal tento stav pouhonorové mravní devastaci, s níž se dostával napořád do konfliktu, jaké však muselo být jeho zoufalství, když se pak v Göteborgu ocitl v prostředí zcela amatérského divadla řízeného levičáky, kteří s ním zacházeli ještě hůře než českoslovenští straničtí potentáti...

Je samozřejmé, že z hlediska své profese a svého zájmu věnuje Hedbávný v knize prvořadou pozornost Radokovým divadelním realizacím, i když svědectví o nich musel často pracně shledávat v dobových recenzích a kritikách. Naproti tomu Radokovy filmy (kromě *Divotvorného klobouku Daleká cesta*, 1949, a *Dědeček automobil*, 1956) mohl Hedbávný analyzovat přímo a přesto se i u nich spokojil spíše jen s vylíčením vzniku jejich látky a vnějších okolností natáčení. Např. co se tu dozvíme o filmu *Dědeček automobil* je takřka úplně přejato z příslušné kapitoly vzpomínek autora námětu Adolfa Branalda *Valčík z Lohengrina* (1972). Hedbávný na ni také odkazuje, už si ale nevšiml, že kapitola stejného názvu a jen poněkud odlišného znění je i v dalším svazku Branalldových pamětí, nazvaném *Živé obrazy* (1992). Proč? Právě kvůli Radokovi: ve Valčíku z Lohengrina se o něm mluví anonymně jenom jako o režisérovi a Branalld patrně později pocítil vůči němu jakýsi dluh. Podobně je to s vyprávěním Miloše Formana v jeho pamětech *Co já vím?* (1994) o tom, jak když byl v roce 1960 Radok propuštěn z Laterny magiky, nevyhověli on, Vladimír Svítáček a Ján Roháč jeho očekávání, že na protest odejdou s ním, protože se báli o svou existenci. Hedbávný teď potvrzuje, že Radok to skutečně pokládal za zradu a dokonce se začal obávat toho, že mu jeho autorství prvního i druhého programu Laterny magiky bude zcizeno. Branalldova i Formanova dnešní snaha o nápravu je milá, Radok sám by ji však býval potřeboval spíše tehdy, kdy o něco šlo, než teď, kdy už je po smrti.

Možná však právě pro neskandální, věcný odkaz i k těmto dimenzím umělcovy osobnosti a jeho života vychází radokovská monografie z porovnání s portrétem Schormovým i Högerovým daleko nejzdařileji. Dílo není tu nikterak odtrženo od soukromí, ani od dění ve společnosti, čtenář má pocit, že na stránkách knihy komunikuje s živým člověkem. Hedbávnému přálo ovšem štěstí, že měl k takovému pohledu k dispozici dostatek materiálu, zároveň ale nelze neocenit, že až na výjimky dokázal s ním naložit dramaturgicky šťastně, účinně a čtenářsky přístupně i pro neodborníka.

Jan Lukeš