

Dějiny českého divadla 2

Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)

Studijní text pro kombinované studium

HELENA SPURNÁ

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Veronika Valentová, Ph.D.
doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



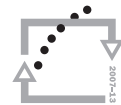
evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Helena Spurná, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3605-0

Obsah

Úvodem	7
1 Pojem avantgarda, geneze avantgardního hnutí v české kultuře a program divadelní avantgardy.....	9
2 Fenomén Osvobozeného divadla: od jevištního poetismu k protifašistické revui	14
3 Divadlo Dada a Moderní studio	26
4 Emil František Burian a jeho „Děčko“	35
Závěrem	42

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony

Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky



Příklad



Literatura, odkazy



Slovníček pojmů, klíčová slova



Úvodem

Milí studenti,

dostává se vám do rukou studijní text pro distanční studium, jehož úkolem je seznámit vás s význačnou etapou českého divadla 20. století, která byla spjata s působením české meziválečné avantgardy. V tomto období od poloviny 20. let zhruba do konce 30. let české divadlo nejenže již srovnalo krok s evropským vývojem, ale stalo se i jeho „právo-platným“ hybatelem; tvorba čelných domácích představitelů avantgardního divadelního hnutí je dokladem přijímání podnětů z Evropy, které leckdy osobitým způsobem rozvíjejí, současně jsou v ní ovšem přítomny i prvky a postupy nové.

Studijní opora může opět poskytnout pouze „vybrané kapitoly“ z této oblasti. Během výuky budete upozorněni na látku, kterou si budete muset sami dostudovat na základě doporučené literatury.

Text tvoří výchozí studijní materiál k předmětu *Dějiny českého divadla 2*, z něhož budete skládat zkoušku a jehož látka bude zároveň součástí závěrečné bakalářské zkoušky.

Výklad postihne v tomto sledu následující témata, dílčí kapitoly ze sledované oblasti:

1. Pojem avantgarda, geneze avantgardního hnutí v české kultuře a program divadelní avantgardy.
2. Fenomén Osvobozeného divadla: od jevištního poetismu k protifašistické revui.
3. Divadlo Dada a Moderní studio.
4. Emil František Burian a jeho „Děčko“.

Základní literaturu k české divadelní avantgardě uvedu již na tomto místě. Připomínám, že jde o soubor *vybraných*, též z hlediska studijních účelů nejčastěji doporučovaných publikací. Měli byste se tedy s nimi seznámit.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. I.–III. Praha 1970–1972.

Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.

Emil František Burian a jeho program poetického divadla. Uspořádal Bořivoj Srba. Praha 1981.

HONZL, Jindřich. *Roztočené jeviště*. Praha 1925.

OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.

PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.

SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988.

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha 1971.

VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla*. Sv. 1–4. Praha 1954–1957.

Další literaturu vztahující se ke konkrétním probíraným otázkám české divadelní avantgardy uvedu v rámci jednotlivých kapitol.

Ráda bych zdůraznila, že výklad bude během přednášky doprovázen obrazovými (příp. zvukovými) ukázkami za účelem názorného předvedení probíraných jevů. Do učebního textu jsem tyto dokumenty nezařadila, ale na příslušných místech odkazuji na obrázky



v publikacích, které cituji. Mějte prosím na paměti, že nastudování těchto obrazových dokumentů představuje neodmyslitelnou a logickou součást vašeho seznámení se s probíranou látkou. Bez nich byste řadu jevů neměli ani šanci pochopit.

Text je koncipován s ohledem na nutnost navodit dialog mezi vyučujícím a studentem, který je přirozeným jevem mluvené přednášky. Text tedy netvoří pouze výklad, ale též prvky podporující aktivitu studenta (viz ikonky).

Na závěr bych ráda vyslovila přání, aby se vám s tímto textem dobře pracovalo a abyste odtud nabyté znalosti dokázali využít v dalším studiu i ve vašem pracovním životě.

Helena Spurná

1 Pojem avantgarda, geneze avantgardního hnutí v české kultuře a program divadelní avantgardy

Průvodce kapitolou:

- ve stručném úvodu vymezíme **pojem „avantgarda“**,
- zaměříme se na **formování avantgardního hnutí v domácím prostředí**,
- přiblížíme **základní východiska české divadelní avantgardy**.



Kde se dozvíte více?

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. I.–III. Praha 1970–1972.
Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.
HONZL, Jindřich. *Roztočené jeviště*. Praha 1925.
OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.



Než vůbec začneme hovořit o české divadelní avantgardě, měli bychom si definovat samotný pojem „avantgarda“, který se stal pojmem *historickým*. Slovo pochází z francouzského „l'avant-garde“, což lze do češtiny přeložit jako přední stráž či také předvoj. Termín tedy vzešel z jiné než umělecké oblasti, kde se začal užívat až kolem roku 1870, v kritických vyjádřeních v souvislosti s výtvarným hnutím impresionismus.

Pojem
avantgarda

V časovém vymezení a definici avantgardy panuje nejednotnost. Někteří historikové kladou počátek avantgardy do prvního desetiletí 20. století, jiní až do období po první světové válce. První časové vymezení vychází z chápání avantgardy jako etapy „postimpresionistického a postsymbolického vývoje moderního umění, kdy počínaje prvním desetiletím 20. století nastává období radikální dekanonizace a rozrušování uměleckých tradic“ (viz Bakoš, Mikuláš. *Avantgarda* 38. Bratislava 1969). Toto pojetí zdůrazňuje aspekt *estetický, umělecké novátorství* avantgardy. Je tu však i jiné, odlišné pojetí. Reprezentuje ho např. italský teoretik Mario de Micheli (*Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964). Micheli vykládá avantgardu jako výsledek roztržky s hodnotami 19. století, přičemž nejde jen o roztržku estetickou. Pokrokoví umělci se rozcházejí s měšťáckou třídou, jejich odboj pak probíhá ve dvou podobách: buď jako dekadentní vykořenění, které Micheli charakterizuje spíše jako „duchovní vysílení“ než „vzpoudu“, nebo dochází ke skutečné *revoltě umělců*, ne už osamělé, ale *organizované*. Avantgardu charakterizuje tedy podle Micheliho nejen *revolučnost formová*, ale i *kolektivní, organizovaná odbojnost společenská*, obracející se proti nespravedlivému společensko-politickému buržoaznímu řádu. K těmto hlediskům ve vymezení avantgardy je třeba přibrat ještě rys další: *programotvorné úsilí*.

Časové
vymezení

Vydeme-li z chápání avantgardy jako té fáze moderního umění, v níž se *umělecké hledačství* spojuje s *programem sociální akce*, pak bychom její počátky zákonitě kladli do období *meziválečného*. Až tehdy se živelná protiburžoazní revolta mění v uvědomělou sociální revolučnost. Pro předválečné průbojné umělecké směry lze užívat osvědčeného pojmu

umělecká moderna. Ten by zahrnul proudy od devadesátých let 19. století do konce první světové války (*impresionismus, symbolismus, kubismus, futurismus a expresionismus*).

Výrazným předělem v dosavadním uměleckém usilování se staly události *Velké říjnové socialistické revoluce*. Socialismus a vize diktatury proletariátu nabídly jasný program pro doposud živelnou protiburžoazní revoltu pokrokových umělců. Nejsilněji se toto sepětí moderního umění se socialismem a přímo marxismem projevilo pochopitelně v SSSR, a potom i u nás. Pro naše umění je tedy pojem meziválečná *levicová* umělecká avantgarda velmi obsažný a konkrétní, vyjadřuje se tím zároveň určitá specifická v kontextu tehdejšího evropského vývoje. Konec první světové války a vznik samostatné republiky pak znamenaly další významné mezníky ve formování českého avantgardního hnutí na počátku 20. let. Ukončení avantgardního umění u nás pak lze vymezit časově de facto přesně, a to rokem 1938, kdy se zcela zásadně mění společensko-politická situace republiky. V umělecké oblasti lze vidět pomyslný mezník v Nezvalově rozpuštění Surrealistické skupiny v březnu 1938.

Proletářské hnutí Česká meziválečná avantgarda se formovala na začátku 20. let pod vlivem *proletářského hnutí*, které zažilo v poválečném Československu nebývalý rozmach (nejinak tomu bylo v Rusku). Vlastnímu vývoji avantgardního umění u nás připravilo toto hnutí ideologická východiska.

Program proletářského umění formulovali ve svých svoláních a manifestech jeho nejvýraznější představitelé, jako byli Stanislav K. Neumann, Ivan Olbracht, Jiří Wolker či Josef Hora. Z požadovaných úkolů a cílů zmiňme tyto tři stěžejní:

1. Konečným cílem proletářského umění má být *socialisticko-všelidský* charakter tvorby. V beztrždní společnosti, jejíž nastolením vyvrcholí proces proletářského boje, bude i kultura *beztrždní* – stane se kulturou, jež je *tvořena všemi a patří všem*.
2. Nositeli proletářské kultury musí být revolučně smýšlející umělci, které spojuje světonázorová *marxistická* orientace. Hlavní smysl děl v duchu programu proletářského umění tkví v šíření revolučních, socialistických myšlenek.
3. Proletářská kultura musí současně usilovat o *uměleckou novost*, musí se bránit zbytečné závislosti na minulých hodnotách.

Slohově proletářská tvorba usilovala o přístupný, názorný umělecký výraz blízký prostotě lidového člověka. *Srozumitelnost, sdělnost, tendenčnost* – to byly základní rysy děl řadících se k tomuto hnutí.

Proletkult V srpnu roku 1921 byla v Československu jako jedna ze složek KSČ založena jednotná organizace pro proletářskou kulturu a šíření revolučních idejí mezi pracujícími – *Proletkult*. Iniciátorem byl jmenovaný S. K. Neumann, členy Marie Majerová, Zdeněk Nejedlý, Ivan Olbracht aj. Vzorem byla stejnojmenná organizace v Sovětském svazu (těžiště činnosti 1917–1920), odkud se šířila do některých dalších zemí Evropy. Proletkult zastřešoval řadu uměleckých a kulturních aktivit, hlásících se k programu socialistické revoluce. Vydával stejnojmenný časopis, pořádal tzv. dělnické akademie, podporoval vznik socialistických divadelních spolků (*Revoluční scéna, Socialistická scéna*).

Devětsil Zásadami proletářského umění se ve své počáteční etapě řídilo též umělecké sdružení mladých autorů – *Devětsil*.

Umělecký svaz Devětsil byl založen z podnětu spisovatele Vladislava Vančury a teoretika umění Karla Teigeho v říjnu roku 1920 v Praze. Sdružoval příslušníky nejmladší generace umělců a teoretiků umění. Prvními členy se stali: Vladislav Vančura (byl zvolen prvním předsedou), Artuš Černík, Karel Prox, Josef Frič, Josef Havlíček, Adolf Hoffmeister, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Ladislav Šūs, Vladimír Štulc, Karel Teige, Karel Vaněk, Karel Veselík a Alois Wachsmann. Později přistoupila celá řada dalších osobností: Antonín Matěj Píša, Bedřich Václavek, Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Karel Konrád, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek, Toyen (Marie Čermínová), Otakar Mrkvička, Bedřich Feuerstein, Jindřich Štýrský ad. V prosinci roku 1923 vzniká tzv. Brněnský Devětsil, úzce spolupracující s pražským ústředím. Devětsil si ustavil vlastní časopisy, z nichž vynikl zejména ReD (1927–1931). Vydával také sborníky. Prvním manifestem Devětsilu se stala Wolkerova stať *Proletářské umění*, přednesená v únoru roku 1922 v kruhu časopisu Var (zde byla také v dubnu téhož roku otištěna).



Počátkem roku 1922 se v Devětsilu začínají objevovat zásadní rozpory v názlehu na proletářské umění. Hlavním zdrojem roztržky se stává básnická tvorba a názory Jiřího Wolkera, která koncem roku 1922 vyústí ve Wolkerův rozchod s Devětsilem. Seifertovi, Nezvalovi, Bieblovi a dalším básníkům seskupeným kolem ústředního představitele formujícího se nového směrování Devětsilu Karla Teigeho, se zdálo, že Wolker ve jménu ideologické sdělnosti a angažovanosti ochuzuje poezii o její vlastní hodnoty *umělecké*. Nové obsahy se tu podle nich kumulují ve starých formách. Od takového pojetí tvorby cítil Teige jako nutnost se distancovat a přesouvá důraz na *inovaci umělecké tvorby*.

V jednom svém dopisu příteli Artuši Černíkovi (s datací 11. května 1921) např. píše: „Tu je nyní Devětsil čistě komunistický, což je pro jeho charakter nesporná výhoda – ale nehodlá ani potom dát si nějaký podtitul komunistický svaz či podobně: nic dobrého bychom z toho neměli, jen nepříjemné závazky vůči komunistické straně, museli bychom si zařídit továrnu na výrobu tendenčních veršů, obstarat všechna slavnostní čísla a malovat rudé fangle – a tím bychom se umělecky zabil.“



Diskuse kolem proletářského umění v konečném důsledku vyústí počátkem roku 1923 ve vytvoření nového programu, z něhož má být zřejmý definitivní příklon Devětsilu k *avantgardě*. Rodí se nový směr, směr specificky český a zejména básnický, *poetismus*.

Poetismus

Zakladateli a teoretickými mluvčími poetismu byli Vítězslav Nezval a Karel Teige. Nejvýznamnějšími představiteli kromě Nezvala básníci Jaroslav Seifert a Konstantin Biebl. Prvními manifesty poetismu byly Nezvalův *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém* a Teigův *Poetismus* (oba vyšly v měsíčníku Host v červenci 1924). Umělecká praxe předcházela zčásti teoretické formulaci principů poetismu; základní básnická kniha poetismu, Nezvalova sbírka *Pantomima*, obsahuje básně a texty napsané v letech 1921–1924. Můžeme ji považovat za úplně první projev rodícího se směru. Součástí sbírky je též „vaudeville“ *Depeše na kolečkách* z roku 1922.

Poetismus kladl důraz na: *svébytnost* umění, *fantazijnost*, *hravost* tvoření, „akrobatickou“ dokonalost v osvojení a užívání básnických prostředků, *asociativnost*. Proti pojmu, myšlenke a tezi stavěl *emoci*, proti logice v rozvíjení syžetu *bleskovou asociaci*. Proti didaktičnosti a vážnosti proletářského umění proklamuje, že umění má být *veselé*, radostné,

plné humoru a pozitivního přístupu k životu. Čerpat má ze soudobého života a projevů velkoměstských zábav, inspirací mu mají být nové technické vynálezy. Poetismus se nechtěl stát pouze záležitostí uměleckou, chtěl být rovněž tak „uměním života, uměním žít a užívat“, moderním epikureismem, „metodou, jak nazírat na svět, aby byl básní“. Poetismus tedy měl představovat mnohem více než jen pouhý umělecký směr.



Je třeba si uvědomit, že poetismus měl řadu společných znaků s dalšími uměleckými směry první třetiny 20. století. Např. inspiraci kubismem můžeme spatřovat v důrazu na svébytnost uměleckých prostředků. Inspiraci dadaismem, k němuž má patrně nejblíže, v improvizaci, hravosti a spontaneitě tvoření.

Program české divadelní avantgardy

Poetistický program a příklon Devětsilu k evropským avantgardám se odrazily záhy také v oblasti *divadla*. Praktické činy ovšem předcházela důkladná *teoretická příprava*, která vzešla od Jindřicha Honzla, jehož můžeme směle nazvat „duchovním otcem“ české divadelní avantgardy.

Jindřich Honzl a jeho koncepce divadla

Rovněž **Jindřich Honzl** (1894–1953), tak jako jeho soupeřníci z Devětsilu, prochází nejprve fází silného ovlivnění proletářským uměním. V roce 1920 zakládá spolu s Josefem Zorou *Dědrasbor* (Dělnický dramatický sbor). Tento sbor pod záštitou Proletkultu recitoval revoluční básně současných autorů a mezi vrstvami pracujících šířil socialistické myšlenky. Z této etapy jsou Honzlovy teoretické úvahy o proletářském divadle (*Dnešní divadlo*, 1920, *Divadlo jako výraz našeho přesvědčení*, 1920, *O proletářském divadle*, 1922).

Kolem roku 1924 se Honzl v rámci Devětsilu stává nejdůležitějším prostředníkem divadla evropské avantgardy. Hojně navštěvoval centra divadelního vývoje (Francie, Německo, Rusko). Byl nejlepším znalcem sovětské divadelní avantgardy.

Pro poetismus na divadle se vyjádřil roku 1924 v doslovu k Nezvalově *Pantomimě*. I divadlo se má podle něj tak jako básnický poetismus snažit podnítit divákovu fantazii, zaujmout jeho smysly, zaútočit na jeho emotivitu. Prostředkem mu k tomu má být zejména *divadelní metafora*. Tak jako básník usiluje ve svých básních skrze metaforu o obrazné vyjádření, musí i divadelní režisér usilovat o *metaforizaci jevištního dění*. Úkolem jeviště bude tedy podle něj *rozhojnit* možnosti metaforického básnění, zmnožit *slovní* metafory o nové metafory *scénické*. Divadlo se má naučit *básnit*. Předpokladem takovéto obnovy divadla však je radikální reforma všech jeho složek.



- **Osvěžte si základní znalosti z literární teorie a vysvětlete pojem „metafora“.**

Ústředním pojednáním Jindřicha Honzla z 20. let je *Roztočené jeviště* (1925).

K tomu, aby jeviště mohlo básnit, musí mít podle něj k dispozici metaforicky básnivý text, dramatu *lyrické obraznosti*. Honzl tedy požaduje drama, ve kterém jednotlivé uměleckou silou není rozvinutý konflikt a psychologický děj, ale proměnlivý proud *básnických obrazů a asociací* (z toho důvodu spatřuje vzor např. v *revui*).

Ostatní složky divadla podle Honzla musí najít k dramatickému textu adekvátní poměr, tedy nikoli ilustrovat, ale *tvořivě rozvíjet* textovou předlohu. Herec se podle něj musí

osvobodit od užívání gest, mimiky a pohybů pouze v *ilustrativním* smyslu (tedy tak jak to dělal realistický a naturalistický herec). Vyžadováno má být užití gesta či pohybu v *přeneseném významu*. Honzl rovněž tak odmítá realisticky popisnou scénu, ale též symbolistický a expresionistický výtvarný styl.

Upozorňuje též na nové možnosti inspirace filmem, lidovým komediantstvím, varieté, revuí či cirkusem, jazzem. Na filmu např. obdivoval akčnost, dynamičnost, byl velkým příznivcem Chaplina herectví.

Podle Honzla je nutné zřídit malá divadélka, která by mohla systematicky a svobodně naplňovat avantgardní program, a vytvářet tak zdravý protipól oficiálním kamenným scénám.

Nutno konstatovat, že již v polovině 20. let k tomu skutečně nastaly vhodné podmínky. Zahájením činnosti Osvobozeného divadla na počátku roku 1926 se české divadelní avantgardě dostane nejdůležitější institucionální platformy k vyvíjení nových jevištních postupů.

2 Fenomén Osvobozeného divadla: od jevištního poetismu k protifašistické revui



Průvodce kapitolou:

- nejprve si popíšeme vznik **Osvobozeného divadla**,
- budeme si charakterizovat **dvě výchozí dramaturgicko-inscenační linie Osvobozeného divadla**,
- popíšeme si, **k jakým změnám došlo s příchodem Voskovce a Wericha**,
- budeme sledovat **vývoj revuálního programu V+W**.



Kde se dozvíte více?

Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.

PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.

VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla*. Sv. 1–4. Praha 1954–1957.

Počátky Osvobozeného divadla

Cesta k založení Osvobozeného divadla (dále OD) byla poněkud složitější.

Na počátku byly příležitostné aktivity mladých pražských konzervatoristů. Tito vystupovali již od roku 1923 pod hlavičkou *Volné sdružení posluchačů konzervatoře* (též *Scéna adeptů*) na různých místech Prahy. Nejčastěji hráli v sále Legie mladých v Praze-Holešovicích nebo v Masarykově síni na Žižkově.

Mezi mladými divadelníky zaujal brzy výsadní postavení **Jiří Frejka** (1904–1952). Z herců vynikali Václav Trégl, Stanislav Neumann, Vlasta Petrovičová, Mira Holzbachová, Bedřich Rádl, Světlá Svozilová či Jarmila Horáková. Frejka se zprvu projevil též jako dramatik (v květnu 1923 provedlo Volné sdružení v Měšťanské besedě jeho hříčku *Kithairon* na antický námět, Frejka si svou hru sám zrežisoval a vytvořil si i výpravu). Poté se Frejka angažoval výlučně už jako režisér. První výrazné inscenace Jiřího Frejky byly *Pojištění proti sebevraždě* od Yvana Golla (scéna Antonín Heythum) a *Veselá smrt* od Nikolaje Jevrejnova (scéna Josef Šíma). Nonkonformnost jevištního zpracování byla více než zřejmá, stejně tak inspirace postupy commedie dell'arte. Další Frejkovou nepřehlédnutelnou inscenací byla adaptace Molièrovy komedie *Georges* (nově *Cirkus*) *Dandin* (scéna Antonín Heythum, hudba Iša Krejčí). Už název adaptace prozrazoval inspirační zdroje a Frejkou užité postupy. Představení hýřilo akrobatickými prvky a dadaistickým humorem. Tato inscenace je obecně považována za první výrazný počín české divadelní avantgardy a zároveň počátek českého jevištního konstruktivismu (výprava arch. Antonín Heythum).

Od prosince 1925 začal Frejkův soubor vystupovat pod hlavičkou *Divadlo mladých* v nově zřízeném pražském Divadle Na Slupi poblíž Karlova náměstí. Zde uvedli např. *Frašku o Mimínovi* a Aristofanovu komedii *Ženy o Thesmoforiích* (pod názvem *Když ženy něco slaví*). Obě inscenace Frejka vytvořil ve spolupráci se svými stálými divadelními spolupracovníky, scénografem Heythumem a hudebním skladatelem Krejčím.

Soubor tedy měl konečně své stálé působiště, avšak podmínky k rozvíjení nového typu divadla nebyly ani nyní ideální. Větším problémem bylo, že divadelní koncese nebyla psána na Frejku, nýbrž na zřizovatele a provozovatele tohoto divadélka, jímž byl *Vzdělávací sbor vyšehradský* (dále VSV). A to způsobovalo nemalé konflikty, neboť VSV měl trochu jinou představu o divadle, než jak ji prosazoval Frejka. Naštěstí se situace záhy vyřeší ve prospěch Frejky. Na pomoc přispěchají Nezval a Teige, kteří Frejkovi od samého počátku fandí, a tak v Devětsilu prosadí usnesení, aby se tento divadelní soubor stal součástí Devětsilu, jeho tzv. *divadelní sekcí*. Novým provozovatelem se tedy stal Devětsil. Na Teigův popud získává tento soubor také nový název – *Osvobozené divadlo*.

Název vznikl volným překladem německého titulu Tairovy knihy *Das entfesselte Theater* (Odpoutané divadlo).



Novými členy divadla se vedle Frejky, jeho herců a nejbližších divadelních spolupracovníků stávají Vítězslav Nezval coby dramaturg a režisér Jindřich Honzl, který je záhy zvolen do funkce vedoucího divadla.

Oficiálním datem zahájení byl 8. únor 1926. Zahajovacím představením se stává opět *Cirkus Dandin* v režii Jiřího Frejky.

Jako scéna Devětsilu si Osvobozené divadlo uložilo za cíl uskutečňovat *poetistický program* v oblasti jevištní tvorby.

V rámci realizace tohoto programu se v počáteční etapě OD nicméně projevují *dvě svébytné dramaturgicko-inscenační linie*. Jedna linie byla spjata s osobností režiséra Jindřicha Honzla (1), linie druhá pak s Jiřím Frejkou (2).

Dvě dramaturgicko-inscenační linie OD

Podívejme se nyní na obě linie blíže:

1) Honzl měl v úmyslu uskutečňovat na divadle program devětsilského poetismu s veškerou *důsledností*. Divadlo chápal jako *laboratoř*, ve které mají být postupy poetismu aplikovány na jevištní vztahy. Honzl přistupoval k inscenační práci vyzbrojen důkladnou a obsáhlou *teoretickou přípravou*. Záměr systematicky sledovat divadelní možnosti poetistického stylu jej přivedl k tomu, že se soustředil na předlohy z okruhu poetismu. Inscenoval i texty, které měly svým založením k poetismu blízko (např. dadaistické či surrealistické hry). V letech 1926–1929 např. inscenoval tyto texty:

Linie J. Honzla

Němý kanár (Georges Ribemont-Dessaignes, insc. 1926)

Prsy Tiresiovny (Guillaume Apollinaire, 1926)

Poklad krále Kadma (Jiří Mahen, 1927)

Methusalem (Yvan Goll, 1927)

Nevěsta (Adolf Hoffmeister, 1927)

Učitel a žák (Vladislav Vančura, 1927)

Orfeus (Jean Cocteau, 1928)

Trosečníci v manéži (Jiří Mahen, 1928)

Račte... (André Breton a Philippe Soupault, 1928)

Depeše na kolečkách (Vítězslav Nezval, 1928) – hru inscenoval před ním už Frejka

Nemocná dívka (Vladislav Vančura, 1928)

Král Ubu (Alfred Jarry, 1928)

Peruánský kat (Georges Ribemont-Dessaignes, 1929)

Zajatci (Filippo Tommaso Marinetti, 1929)



V seznamu autorů bychom měli zdůraznit jméno brněnského spisovatele, publicisty a dramaturga Jiřího Mahena, který sehrál význačnou roli při zrodu české divadelní avantgardy. Poklad krále Kadma a Trosečníci v manéži jsou součástí jeho význačné sbírky filmových libret Husa na provázku (1925).

Výše zmíněné texty, které Honzl v OD v letech 1926–1929 inscenoval, se vyznačovaly mj. těmito základními znaky:

- málo rozvinutý děj,
- nepsychologická výstavba postav,
- důraz položený na lyričnost, významovou mnohoznačnost a náznakovost,
- využití nepravděpodobných až fantastických či absurdních motivů,
- využití alogických spojení mezi situacemi a myšlenkami, jazyková výstavba na základě bleskové asociace,
- hojnost metafor.

Jevištní metafora

Jak už jsme uvedli, vytváření jevištních metafor bylo pro Honzla jakýmsi kritériem moderního inscenačního jazyka. Proto pracoval jen s texty, které mu dovoľovaly či lépe řečeno přímo ho podněcovaly k tomu, aby na jevišti rozpoutal bohatou hru přenesených významů. Jevištní dění podle něj musí na diváka působit jako *scénická báseň*. Nejde tedy jen o metaforicky užitá slova, ale též gesto, pohyb, kostým, hudební motiv, taneční prvek, světlo, diaprojekce a fotomontáž, rekvizity. Recenze z této doby nasvědčují tomu, že jeho jevištní kreace skutečně představovaly jakási básnická pásma, hustý proud metafor. Na jedné straně pro to byl oceňován, na straně druhé mu mnohdy bylo vytýkáno, že nebere ohled na diváka, který není s to zachytit smysl obraznosti překypujícího jevištního děje. Jevištních metafor přitom docíloval různými způsoby. Nejčastěji tak, že *znakovou funkci jedné složky přesouval do složky jiné*, a to takovým způsobem, aby právě vyzdvihl *obraznost* pojmenování. Např. funkci dekorace mohl převzít herec (postava), funkci postavy naopak rekvizita či hudba nebo zvuk.



Uvedme si pár příkladů jevištních metafor z Honzlových inscenací z této doby:

1. Methusalem (1927): funkci postavy plní dekorace (a naopak)

Viz závěrečnou scénu, kdy se student, ruský bolševik, postaví do čela dělníků, kteří jdou proti svému vykořisťovateli Methusalemovi. Honzl – ve shodě s Marxovou poučkou, že hodnota výrobku je koncentrována dělníkovou prací – řešil situaci tak, že proti Methusalemovi povstaly věci, které jsou vlastně lidmi. Student otáčel kulisami ve formě věcí, za nimiž byly ukryty postavy dělníků. Methusalem prchal, student zatím odvázel dělníky od kulisy, a tím je vlastně osvobozoval od vykořisťování a vracel jim jejich lidskou důstojnost.

2. Král Ubu (1928): herec byl nahrazen scénickou rekvizitou

Polského krále a královnu představují na jevišti jen veliké karty, i šlechtici, úředníci a finančníci jsou svršky, spodky, kulová či žaludská esa. Král Ubu dává rozkaz a bířic karty odhazuje „do díry“. Metaforickým způsobem je zde vyjádřen fakt, že členové královské rodiny jsou popravováni se stejnou samozřejmostí, jako se odhazuje karta při hře. Stejně tak se ukazuje, že jejich moc a síla jsou „velké“ asi jako účinek dřevěných mečů. Zvláště významnou a pro svou práci typickou jevištní metaforu vytvořil Honzl tím, že nechal matku Ubu zaznamenávat počet popravených na moderní sčítací pokladně.

Srv. Obst, Milan. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In *K dějinám české divadelní avantgardy*, obr. 27–29.

3. *Nemocná dívka (1928): funkci slova přejímá herecký pohyb.*

Viz scénu vědecké disputace dvou lékařů, kterou Honzl ztvárnil tak, že vypustil dialog a nahradil jej šermířským soubojem.

Srv. Obst, Milan. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In *K dějinám české divadelní avantgardy*, obr. 25.

Jak vyplývá z několika málo uvedených příkladů, důležitým komponentem Honzlovy metaforizace jevištního dění byla *rekvizita*. Honzl ji zapojoval do scénické akce tak, aby nabyla nečekaného významu.

Rekvizita

*V Methusalemu např. na jednom místě tímto způsobem využil pletací vlákno. Je to scéna, v níž dochází ke konfliktu staré měštky Rézi s její mladinkou, romantickou a vzdorovitou neteří Idou. Tuto generační propast znázornil Honzl maximálně úsporným způsobem. Vlnou, z níž Réza plete punčochy, nechal omotat Idu. Rozchod Idy s měšťáckou morálkou své rodiny je pak jednoduchým a rychlým způsobem vyjádřen tím, že Ida v jednom okamžiku zpřetrhá tetina vlákna. Na jiném místě měšťácký mamon Methusalemovy rodiny vyjádřil tím, že Methusalemova syna Felixe nechal pohrávat si s míči označujícími velké sumy peněz; kostým a maska připomínaly účetní knihu (srv. Obst, Milan. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In *K dějinám české divadelní avantgardy*, obr. 11).*



Seznamy rekvizit, které připojil Honzl k některým režijním knihám, ukazují, jak hojně rekvizit užíval, jak široká a vynalézavá byla i zde jeho fantazie. Povšimnout si lze rovněž toho, že Honzl výběrem rekvizit mířil ke skutečností *nejmodernější civilizace*.

Další příklady Honzlovy práce s jevištními metaforami si nastudujte v cit. studii Milana Obsta *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých* (in *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 8–146). Zmiňovaná problematika je popsána na s. 97–106.



2) Obrátme nyní pozornost k **Jiřímu Frejkovi**, reprezentujícímu onu druhou linii divadelního programu OD. Ten oproti Honzlovi představoval umělce tvořícího *spontánněji*, na základě momentálního tvůrčího nápadu. Jinak řečeno: zatímco Honzlovi šlo o systematické uplatnění postupů poetismu na divadle, Frejka se neřídil poetismem tak dogmaticky. Poetismus jej ovlivňoval zejména svým základním optimistickým laděním. Pro divadlo z něj čerpal jeho hravost, uvolněnost a lyričnost. Jeho inscenace se vyznačovaly *dadaistickým komediantstvím, spontánním impulzivním herectvím inspirovaným komedií dell'arte a cirkusovým klaunstvím*.

Linie J. Frejky

Tento typ herectví hájil i teoreticky v knize Člověk, který se stal hercem (1929).



Frejkovy inscenace nebyly myslitelné bez uplatnění hereckých *pohybových kreací*. K stvoření takových představení nepotřeboval jen poetistické hry nebo texty tomuto směru blízké. Na rozdíl od Honzla v OD uváděl rozmanitý repertoár (převážně opakoval své dřívější inscenace). Vedle Molièra (*Cirkus Dandin*) uvedl v roce 1926 *Depeši na kolečkách* či dvě krátké hry *Nezvala Vězeň* a *Madrigal*, vedle starofrancouzské *Frašky o Mimínovi* Jevrejnovovu *Veselou smrt* či v roce 1927 *Pojištění proti sebevraždě* od Yvana Golla.

*Nesoulad
konceptů*

Rozpory mezi oběma režiséry byly patrné od samého počátku jejich společného působení v OD. Frejka nebyl ochoten podřídit se přísné metodice Honzlovy režijní práce. Nevyhovoval mu Honzlův chladný intelektualismus a puntičkářství při přípravě inscenací, nekompromisní a nadřazený vztah k hercům, kteří se museli striktně podřídit jeho tvůrčím záměrům. Výhrady byly pochopitelně i na druhé straně: Honzl nepřijímal Frejkův program divadla postavený na improvizacím, svobodném, rozpoutaném herectví. Vadil mu Frejkův *poměr ke konstruktivismu*; Frejka s konstrukcemi, plošinami, žebříky, lany, hrazdami a dalšími dynamickými prvky scény pracoval jako s prostředky k rozehrání *cirkusových akrobatických výstupů*. Honzl nijak zvlášť nepotřeboval konstruktivistické členění prostoru – vliv jevištního konstruktivismu se u něj projevil nejsilněji hned v jeho první inscenaci v OD, v inscenaci *Němý kanár*.



O konstruktivistickém rázu inscenace svědčí i Honzlůva spolupráce s prvním výtvarným průkopníkem konstruktivismu u nás Antonínem Heythumem.



Způsob, jakým překonával a zároveň využíval přínosů konstruktivistického jeviště, sám Honzl charakterizoval takto: „Modernost prostorového utváření jsem nazval ‚básnickým inženýrstvím‘ naproti ‚dekoračnímu výpravnictví‘ proto, abych dokázal, že prostor scény je tu nejen proto, aby herci měli se po čem pohybovat (konstruktivistická scéna), ale aby členěním prostoru a změnami prostorových proporcí bylo možno působit na diváka stejně jako tancem a gestem.“ (Viz Honzl, Jindřich. O modernost v českém divadle, ReD I, 1927–28, s. 263.)

Trvalý nesoulad mezi oběma režiséry nakonec zákonitě vyústil v rozchod. Stalo se tak na jaře roku 1927. Tehdy již OD sídlilo v divadelním sálku Umělecké besedy na Malé Straně.

Frejka se „odtrhl“ se svou skupinou (mezi nimi např. E. F. Burian, Eman a Josef Trojanové, Lola Skrbková, Hugo Slípka) a zakládá vlastní divadlo *Dada*. Devětsil projevily plnou podporu Honzlovi a zakazuje Frejkovi a jeho novému divadlu užívat texty svých členů.

Nemalé komplikace působilo to, že *Dada* zpočátku sdílelo divadelní prostor Umělecké besedy spolu s OD. Později se přesouvá opět do divadla Na Slupi, kde působilo až do konce sezóny 1927/28.

V OD Honzl s herci jako Antonín Nálevka, Bedřich Rádl, Světlá Svozilová, Vlasta Petrovičová či Miloš Nedbal pokračuje v nastoupené cestě.

Nástup V + W

Krátce poté, co dojde k rozchodu Frejky a Honzla, zažije OD něco, co otřese dosavadním „experimentálním“ směřováním této scény a upoutá pozornost širokého pražského publika.

Postarají se o to **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980) coby autoři slavné *Vest Pocket Revue* (dále VPR).

*Vest Pocket
Revue*

Hra s podtitulem „tu i cizozemské radovánky o devatenácti obrazech“ měla v OD premiéru 19. dubna 1927. Její autoři byli tehdy ještě takřka neznámí studenti práv a příležitostní

spolupracovníci divadla. Původně mělo jít o recesistickou zábavu pro spolužáky a přátele, v hledišti OD, které si V+W k tomuto účelu pronajali, však zasedlo i pár významných osobností tehdejšího kulturního života, několik bystrých kritiků a představitelů avantgardního hnutí, a těm se představení líbilo natolik, že nešetřili veřejnou chválou. Recenze pěly chválu na nestrojený humor a geniální schopnost *improvizace* těchto komiků. Praha byla brzy plná zpráv o nové senzační atrakci v Osvobozeném divadle. Voskovec s Werichem se stali novým fenoménem českého divadla.

Obrovský úspěch VPR (hrála se celkem 208×) měl naprosto nečekané důsledky nejen pro další profesní život obou autorů, ale, jak už jsme naznačili, rovněž pro další programové směřování OD. Revuální program v OD záhy převáží nad Honzlovými ambiciózními jevištními experimenty. Rovněž dochází k proměně statutu OD, které na základě řádné koncese může od podzimu 1927 zahájit pravidelný *profesionální* provoz.

Podívejme se blíže na hru, která již svým názvem slibovala něco zcela jiného, než diváci byli v OD zvyklí vídat. Označení „revue z kapsičky od vesty“ současně dávalo na vědomí, že žánr revue tu nebude k vidění v jeho tradiční efektní a rozbujelé podobě. Divák měl očekávat *revui malého formátu*, vyžadující skromné umělecké i technické prostředky. Homonymická záměna slov „West“ a „Vest“ slibovala inteligentní *slovní humor* (V+W parodovali dobové nadšení západní kulturou i pronikání anglicismů do češtiny). Autorská dvojice si navrhla dekoraci sama. Základem byly tři dvojdílné dřevěné rámy, jež bylo možno postavit v různých úhlech a různě je kombinovat. Stačilo na ně zavěsit snadno vyměnitelné papírové plochy pomalované naivně humorným stylem a scéna byla hotova. Doplněk tvořily laciné předměty – štafle, necky, balónek, ale také atributy moderního života (telefon, reklamní plakáty, telegraf apod.). Oč menší byly požadavky na výpravu, o to více dbali V+W na dokonalou hereckou a orchestrální *souhru a tempo*. Aby nebylo toto tempo ohroženo, zrušili i přestávky mezi obrazy a nahradili je zčásti *improvizovanými dialogickými předscénami* před zataženou oponou. Během doby, kdy se za oponou vyměňovala dekorace, vedli oba komici před diváky rozhovory na aktuální témata.

Těmto předscénám se také říká *forbíny* (z něm. „vor Bühne“).

Největší doménou „*Vestpocketky*“ i všech následujících revuí V+W byl osobitý, nenapodobitelný *humor*. Byl to humor intelektuální a duchaplný, zároveň ale nefalšovaně bezprostřední a hravý. Těžil z postupů němé filmové grotesky i cirkusových klauniád, blízko měl i k typicky českému švejkovskému humoru. Snoubil se v něm smysl pro „*čís-tou*“ slovní komiku se slovní a situační komikou *adresnou*, společensky zacílenou. Byl to humor, který mohl uspokojit široké divácké vrstvy – od intelektuálů až po dělníky.

Následující dialog z VPR je jednou z typických ukázek humoru V+W, v němž se nedorozumění s jazykem snoubí s parodií „blazeované“ mluvy mládeže horních deseti tisíc:

Houska (blazeovaně): Poslouchal, Áčku, já byl onehdá v klubu a mluvili jsme tam s tím dlouhým doktorem, ví? A von mi povídal, že prej von měl v Ritzu na Zbraslavi ňákej škandál. Tak se ho jdu na to zeptat.

Ruka: No tak šel, šel, já ho nebudu zdržovat.

Houska: No tak to, Áčku, von mi nerozumí, teď jsem tu, tak von mi to musí říct.

Ruka: Poslouchal, Bobiku, von je divnej, jak mu to může říct, když tu nikde není.




Houska: Kdo?
Ruka: No von!
Houska: Ale já tu přece jsem, Áčku!
Ruka: Jo tak to von měl ten škandál, Bobiku! Tak povídal!
Houska: Ale ne, Áčku! Netahal do toho mne, vo kom vlastně mluví? Vo něm, anebo vo něm?

Protagonisty tohoto jazykového humoru jsou vždycky V+W. Jako dvojice nerozlučných klaunů se na jedné straně účastnili vlastního děje hry, na druhé straně zpravidla v rámci forbín z tohoto děje vystupovali a *komentovali* jej, přičemž přecházeli do *improvizovaných rozhovorů* na libovolné téma.

Nepostradatelnou součástí „image“ těchto klaunů byly *masky*. Oba protagonisté vystupovali s bíle nalíčenou tváří s klaunsky zvýrazněnými rty a obočím a na hlavě nosili paruky.



Později docházelo k proměně masky v závislosti na vývoji v tematickém zaměření revuální tvorby V+W.

Seznamme se nyní ve zkratce se zápletkou a postavami VPR: Jakýsi Blažej Jossek, sběratel fotografií rozrušených lidí, připravuje výstavu své sbírky, v níž mu chybí pověstný zlatý hřeb jeho celoživotní tvorby, snímek rozrušeného obličej spisovatele, jehož jméno jest Kvido Maria de la Camera van Obscura.



Dovolím si vstoupit do děje s malou poznámkou: autoři charakterizují tuto postavu jako „nesmírně nadutého spisovatele, dokonalého hlupáka a chorobného klidase“. Předlohou k parodii jim byl dobový spisovatel Quido Maria Vyskočil, autor brakových, ale tehdy velmi oblíbených románů a příběhů.

A vraťme se zpět k zápletce: Jediní, kdo by byli schopni Kvida vyvést z míry, jsou Josskovi švagři Publius Ruka (Jiří Voskovec) a Sempronius Houska (Jan Werich). Ti se tedy ujmou úkolu Kvida vyhledat a jaksepatří rozčlít. Slavný spisovatel má svou tvůrčí dílnu, uspořádanou na způsob manufaktury, v níž zaměstnává spoustu lidí, kteří „vyrábějí“ jeho literární díla. Momentálně ale neprožívá radostné chvíle – do čtrnácti dnů musí do tiskárny odevzdat rukopis nového románu a nemá ještě ani námět. Přihraje mu náhoda – zamílne se do něj jeho osobní písařka Josefka. Kvido zkonspiruje cestu po různých koutech světa, na níž se nechává Josefku masochisticky pronásledovat, přičemž dobrodružství, která s ní zažije, mu mají poskytnout materiál pro knihu. Netuší ale, že vedle Josefky jej pronásledují i dva směšní Josskovi švagrové i s Josskem a jeho sluhou Šavlem, kteří mají jediný cíl – rozčlít ho. Nejprve jedou všichni do Paříže, pak nasednou na parník směřující do Ameriky. Nastane bouře, při níž Josefka málem utone díky Kvidově zbabělosti – zachrání ji však fotograf Jossek, s nímž hned po příjezdu do New Yorku uzavírá sňatek. Tím ale revuální putování po světě nekončí – po Americe se celá společnost vydává do Haparandy u Arktického moře. Houska s Rukou letí v balónu. Mezi oblaky navážou známost s poněkud klackovitým andělem Andělou, který létá v pyžamu, kouří egyptky a baví se tím, že vyrábí z cigaretového kouře beránky. Po přistání navštíví kantýnu nordického starce Olafa, a zatímco čekají na zbytek výpravy, sehrají si tu pro zahřátí dva divadelní výstupy na způsob Ibsena. Poté se všichni ještě přemísťují do Tibetu, posléze ale pochopí, že „všude dobře, doma nejhůře“, a vracejí se do vlasti, aby tu sehráli finále. To má

však podobu návratu do „normálních“ kolejí. Jossek se díky Josefce usadí a přestane toužit po fotografiích rozzuřených, Ruka s Houskou uzavírají sňatek ve třech s českou kráskou Olgou a Kvido díky tomuto všeobecnému happyendu případně na definitivní, vskutku „originální“ námět pro svou knihu – napíše milostný román, který končí sňatkem.

Charakterizujme si strukturální znaky tohoto dílka:

- mluvené výstupy jsou prokládány *hudebními čísly* (tanec, zpěv) v rytmu dobové taneční hudby (foxtrot, tango, charleston atd.);
- dějová stavba je *rozvolněná*, jednotlivé obrazy po sobě následují bez hlubšího zdůvodnění, děj je navíc přerušován *dialogickými výstupy* V+W před oponou;
- zápletka je tvořena *nepravděpodobnými až absurdními* momenty, často se střídají místa jednání; opakuje se moment útěku před někým nebo *cestování* po zeměkouli;
- je dána základní *polarita* komické dvojice V+W (Voskovcova komika se silným intelektuálním nábojem má úhledný a uměřený charakter, Werich je zemitější a vitálnější).

Tyto znaky lze vztáhnout i na další revue V+W z tohoto období.

Následující revue *Smoking revue* (premiéra v květnu 1928) již tak úspěšná nebyla. Ani po umělecké stránce už nedosáhla úrovně VPR, což bylo možná způsobeno i tím, že V+W se urputně snažili o zopakování předešlého úspěchu.

Smoking revue

Zápletka hry je banální, hlavní slovo tu připadá nevázanému humoru a bláznivým gagům. Jedním z hlavních motivů je opět revuální cesta kolem světa a pronásledování (zčásti se děj odehrává v Mexiku, zčásti na Macoše). O zábavné situace se stará ponejvíce dvojice klaunů, Pozitiv a Negativ Smokingové. Jednotlivé scény jsou řazeny ještě volněji než ve VPR; zápletka jako by parodovala samu sebe, což byl podle všeho také záměr autorů.

„Děj, tenký a chudý, by vyhlížel trapně,“ píšou V+W v autorské předmluvě, „proto nezbyvá než dějovou nit parodovat, dovolit jednotlivým figurám, aby ji zneužívaly, a zavěsit na ni řadu scén zcela samostatných, připoutaných k ději pouhou asociací nebo analogií.“



S trochou nadsázky bychom mohli říci, že *Smoking revue* byla první hrou V+W, kterou autoři v procesu inscenace výrazně proměňovali podle momentální potřeby publika.

V sezóně 1928/29 vytvořili ještě čtyři další hry: *...si pořádně zařadit*, *Gorila ex machina*, *Kostky jsou vrženy* a *Premiéra Skafandr*.

Další hry sezóny 1928/29

Z těchto čtyř opusů stojí za pozornost hra první. Šlo o volnou adaptaci *lokální frašky* Johanna Nepomuka Nestroye *A jde se řádit* (1842). V+W tentokrát nevytvořili mnohoobrazovou revue, ale tradiční *situační veselohru*. Děj odehrávající se v předrevoluční Vídni přenesli do soudobého českého maloměsta, počestili jména postav, něco vyškrtli, něco připsali, celkově však ctili duch původní předlohy.

- **Přečtěte si hru *...si pořádně zařadit* a buďte připraveni odpovědět na tuto otázku: Jak se jmenují dvě ústřední postavy a jaký děj se tu z jejich iniciativy odehraje?**



Hra měla premiéru v říjnu 1928 již v novém působišti OD – v sále hotelu Adria na Václavském náměstí. Zde soubor setrvá do prázdnin roku 1929.

V+W jsou tu také poprvé režírováni zkušeným Jindřichem Honzlem, který prokázal překvapivý smysl pro tempo jejich akce a upevnil řád hry, aby se nerozpadla v nesouvislou řadu bláznivých gagů. V tomto smyslu byl Honzl pro V+W přínosem i v další jejich spolupráci, a jak si všimla dobová kritika, tato kooperace měla zpětně pozitivní dopad i na Honzlův experimentální inscenační program, v němž jako by se začala projevovat větší uvolněnost a spontaneita. Že by se Honzl nakazil duchem bezprostřednosti těchto dvou komiků?

K revui *Kostky jsou vrženy* (leden 1929) snad jen konstatování, že to bylo to vůbec nejslabší, co Voskovec s Werichem napsali. Projevila se zde již naplno únava a vyčerpání z neustálého boje o diváka a úspěch. Tato hra ani nevyšla tiskem.

O mnoho lépe nedopadla ani *Premiéra Skafandr* (březen 1929). Z hlediska dalšího vývoje autorské dvojice V+W i OD však sehrála důležitou roli. Šlo o první spolupráci V+W s Jaroslavem Ježkem, který pro ně napsal známý foxtrot „Tři strážníci“ nebo waltz „Zasu“. Ježek se posléze stává dvorním skladatelem autorské dvojice; V+W jeho hudbě do značné míry vděčí za svou divadelní popularitu.

OD v paláci U Nováků

Na počátku sezóny 1929/30 se OD opět stěhuje. Tentokrát do zbrusu nového prostředí – do moderního, mnohoúčelového komplexu paláce U Nováků ve Vodičkově ulici. V suterénu tohoto paláce nacházejí V+W divadlo, které jim pražští divadelníci mohli jen závidět.



I Honzl ve stejné době mění působiště. Přijímá nabídku z brněnského Národního divadla. Do Brna s ním odchází i E. F. Burian, který se zde ujme vedení činoherního Studia ND.

Divadlo v paláci U Nováků bylo ve své době jednoznačně nejmodernější a nejúčelněji vybavenou menší scénou v Praze. Mělo prostorné hlediště, jeviště o hloubce 20 m, velkou kulisárnu a rekvizitárnu. Divadlo mělo též k dispozici moderní osvětlovací zařízení, provaziště, několik propadel, pro herce tu byly prostorné šatny.

OD bylo nyní už zcela divadlem tvůrčího tandemu V+W, kteří měli pochopitelně zájem na využití všech možností, které nový prostor skýtal. Inscenace nyní zdůrazňovaly *efektní výpravu a tanečně-hudební čísla*.

První novou inscenací v tomto prostředí byla veselohra s detektivní zápletkou *Líčení se odročuje* (říjen 1929). Příběh odehrávající se v Paříži se opět mnoho nepovedl. V+W v něm tentokrát představovali dva bulvární novináře, kteří se zapletou do případu, v němž figurují gangsteři z vyšších vrstev. Ve hře nechybí obligátní honičky a gagy z němých filmových grotesek. Největším tahákem inscenace byl hostující bulvární komik Ferenc Futurista v roli soudce. Jakkoli Futurista přilákal do OD množství diváků, inscenaci jeho obsazení neprosperovalo. Navíc se tímto jako by potvrdily obavy, že OD směřuje k tomu stát se *komerčním divadlem*. Když V+W posléze dali Futuristovi příležitost, aby v OD i režíroval (*Gunnar Ujpruming, sňatkový režisér*, listopad 1929), vysloužili si ostrou kritiku i od svých dosavadních příznivců.

Julius Fučík, který sledoval činnost OD od jeho počátků, po premiéře Gunnara sarkasticky poznamenal: „Osvobozené divadlo /.../ – ta pěkně platná bankovka v českém divadelnictví, které reprezentovalo, je už proměněna v drobné.“ OD dnes nepředstavuje podle Fučíka víc než „drobné úspěchy“, je to „drobná zábava solidně postaveného bulvárního divadla“. (Viz Ferenc Futurista v Osvobozeném, Rudé právo, 24. 11. 1929.)



Následující revue *Fata morgana* byla obratem k lepšímu. Její premiéra proběhla v prosinci roku 1929. Podnětně zapůsobil o prázdninách toho roku pobyt V+W v Paříži, kde zhlédli vynikající americký černošský muzikál *Black Birds*. Oslnění profesionálními výkony účinkujících a dokonalou vnitřní soudržností složek tohoto díla napsali revui, která se umělecky řadila k tomu nejlepšímu, co vytvořili. Stěžejní důraz byl pod vlivem *Black Birds* položen na hudbu Jaroslava Ježka, jenž byl skutečným spoluautorem *Faty morgany* a který zde dostal široký prostor k předvedení svého výjimečného jazzového talentu.

Fata morgana

K celkovému dojmu z Ježkovy hudby přispělo dokonalé vybavení orchestru OD, který si mohl zadat s dobovými americkými jazzovými orchestry.



Oproti předešlým revuím posílila také *baletní složka*. V+W se podařilo pro tuto revui získat prvotřídního choreografa Josefa Joe Jenčíka, který se svými *girls* nastudoval na Ježkovu hudbu několik parádních čísel.

Třetím nejzdařilejším prvkem inscenace pak byla *výprava* Františka Zelenky. Ten byl rovněž novým spolupracovníkem OD. V dřívějších revuích byla výtvarná složka nejméně propracovanou složkou, neboť se na ni nekladl důraz. Jejím tvůrci také byli většinou sami V+W. Až teprve Zelenka pojal výpravu jako čistě svéráznou *uměleckou kreaci*. Navázal na předchozí naivistické postupy, ale více přitom experimentoval s optickými prostředky. Dokázal taky nezměnitelným způsobem evokovat scénérii exotiky a cizokrajných dálek.

V nastoupeném směru se pokračovalo i v další revui *Ostrov Dynamit* (březen 1930) s postavou „prvního českého kolonisty“ Thomase Bathy.

Sever proti Jihu – Don Juan a comp. – Golem: toť trojice her z let 1930–31, která se někdy označuje jako „romantická trilogie“. Uvádí se tak s poukazem na zvýšenou snahu autorů navodit *poetickou atmosféru dálek* či *pohádkového, romantického světa* fantazie nacházejícího se mimo skutečný čas a prostor. V+W k tomu využili literární či dějepisné legendy a pololegendy.

Romantické revue

Postupy, kterými ozvláštňovali V+W i své dřívější hry, sloužily nyní jako *vědomý únik* před realitou. Doba, v níž tyto hry vznikaly, již zdaleka nebyla tak optimistická jako doposud. Divák má podle nich mít možnost na chvíli zapomenout na neutěšený stav společnosti a politiky.

- Seznamte se podrobněji na základě četby alespoň s jednou z doposud jmenovaných revuí (doporučuji *Smoking revui*, *Fatu morganu* či některou z „romantických“ revuí).



Změna
„kurzu“

Na sklonku roku 1931 se však ukazuje, že umělecká nezúčastněnost na společensko-politických událostech je nadále neudržitelná. Novinami prolétne šokující zpráva o surovém potlačení dělnické stávky ve Frývaldově, která je pro V+W tím rozhodujícím podnětem, aby změnili svůj postoj. Je jim jasné, že nemohou už dále pěstovat divadlo *apolitické*, nijak se neangažující v současné společenské situaci.

Caesar

Prvním uměleckým vyjádřením této změny se stala v březnu roku 1932 premiéra revue *Caesar*. Právě toto dílo stojí na počátku obratu OD k *politické satíře*.

Caesar byla revue s ostře satirickým záměrem. Postavy i prostředí byly připodobněny k tehdejší realitě na evropské politické scéně. Komikové hrají Terentia Bulvu (V) a Tita Papula (W), reprezentující zdravý rozum prostého člověka, který chová nedůvěru k stále se opakujícím praktikám mocných tohoto světa.

Satirické revue
30. let

V této linii V+W pokračovali i v dalších revuích, v nichž společensko-politickou satiru dále stupňovali. Jmenujme tyto nejvýraznější tituly:

- Robin Zbojník* (září 1932)
- Svět za mřížemi* (leden 1933)
- Osel a stín* (říjen 1933)
- Kat a blázen* (říjen 1934)
- Balada z hadrů* (listopad 1935)
- Nebe na zemi* (září 1936)
- Rub a líc* (prosinec 1936)
- Těžká Barbora* (listopad 1937)

Hlavními tematickými motivy většiny her po *Caesarovi* byl despotický režim, politická manipulace, nacionalismus jako podhoubí fašismu, nezaměstnanost a společensko-ekonomická krize. Prostor a doba děje byly různé: antický Kocourkov (*Osel a stín*), fantastické Mexiko (*Kat a blázen*), nejmenované současné velkoměsto (*Rub a líc*) či středověký Eidam (*Těžká Barbora*). Souvislost s aktuálním děním doma i v Evropě však byla nadmíru zřejmá.



- **Přečtěte si jednu z jmenovaných her od *Caesara* po *Těžkou Barboru* a pokuste se pochopit jinotaj příběhu. Uveďte konkrétní příklady.**

Hlavní formální a stylové znaky revui tohoto období:

- dramatická stavba je nyní o mnoho *sevřenější*, soustředěná více k základnímu dějovému jádru (obvykle šlo o vtipný *jinotaj*);
- klaunské postavy V+W, většinou *plebejského* rázu, byly těsněji zapojeny do příběhu (viz oslaře Skočdopolise a zubaře Nejezchlebose v revui *Osel a stín*);
- předscény a písňová čísla slouží vyzrálému *občanskému sebevyjádření*;
- *improvizační* moment herectví V+W nabývá na mimořádné důležitosti; každá revue byla takřka denně obohacována nejčerstvější *aktualitou*.



Posun v charakteristice hlavní komické dvojice s sebou přinesl změny v podobě klaunských *masek*. Prohlédněte si obr. 165 v *Dějínách českého divadla* (IV. díl, s. 307) a pokuste se tuto proměnu popsat.

Umělecký
soubor OD

Přestože ansámbl OD byl velmi proměnlivý, trvaleji v něm zapůsobilo především několik komiků, kteří svou osobitostí mohli rozšířit rejstřík komiky, s nímž pracovali V+W.

Uvedme alespoň pár jmen: Václav Trégl, František Černý, Jindřich Plachta, František Filipovský, Bohuš Záhorský, Miloš Nedbal, Jarmila Švabíková aj.

Jako režisér měl zásluhu na udržení vysokého uměleckého profilu divadla Jindřich Honzl. Opíral se o dekorační a kostýmní vybavení scény, pořizované podle návrhů vynikajících avantgardních výtvarníků. Po Františku Zelenkovi se v tomto období politické satiry osvědčil Bedřich Feuerstein.

Typickým rysem Feuersteinových výprav byl humorný nadhled, ale i vnitřní napětí, které bylo v souladu s vážným spodním tónem politických revuí. Feuerstein tohoto napětí docíloval skrze záměrnou násilnost tvarové kompozice a nápadnou monumentalitu dekorace.



Po Feuersteinově tragickém úmrtí v roce 1936 pro ně pracoval Alois Wachsmann.

V tomto období ještě více posílila úloha skladatele. Ježek nebyl jen mimořádně nadaným skladatelem „hudebních vloček“ dle pokynů V+W, ale namnoze i iniciativním spoluvytvářcem koncepce jednotlivých scén. Vynikal *bluesovými songy* a schopností *parodie*.

Zjevná *protifašistická* orientace OD byla logicky trnem v oku domácích reakčních pravicových sil. OD bylo neustále vystavováno tlakům, narušujícím jeho další činnost.

Přerušeni činnosti OD

Kritickou se stala sezóna 1934/35: fašisté nakoupili 200 lístků na představení *Kata a blázna* a zorganizovali v hledišti skandál. Následovala štvavá kampaň v pravicovém tisku. Situace se stala už natolik neúnosnou, že se V+W rozhodli pro radikální řešení: *přerušit* činnost divadla. Ne však nadlouho, už v listopadu roku 1935 pod tlakem divácké obce a tábora pokrokových umělců a intelektuálů divadlo opět otevřeli. Bylo třeba, aby si uvědomili, že divadlo nyní musí zmobilizovat veškeré své síly v boji proti fašismu. Šlo zkrátka do „tuhého“ a OD představovalo mezi českými divadly antifašistickou scénu číslo jedna.

Avšak vzhledem k tomu, že sál U Nováků byl obsazen novým nájemcem, museli hledat jiné, *nouzové působiště*. Stal se jím sálek Rokoka na Václavském náměstí. Zde zahájili premiérou *Balady z hadrů* pod změněným názvem *Spoutané divadlo*.

Spoutané divadlo

Novým fenoménem stala se od této revue satira vedená z otevřeně levicových pozic.



Na začátku sezóny 1936/37 se opět hrálo U Nováků a opět pod hlavičkou „Osvobozené divadlo“. Útoky však nepolevovaly. V+W jim dokázali vzdorovat do konce sezóny 1937/38, po prázdninách však již divadlo nebylo otevřeno. Poslední uvedenou hrou byla *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* v dubnu 1938.

Ukončení činnosti OD

Rychlý spád nabraly i společensko-politické události. V rámci pomnichovské všeobecné krize Voskovec přichází o koncesi, jako jediné rozumné řešení se jeví *emigrace* obou umělců, k nimž se přidá i skladatel Jaroslav Ježek.

Máme-li shrnout význam OD, je třeba zdůraznit nejen jeho umělecké kvality, ale též společenskou angažovanost. Během 30. let se proměnilo a vyspělo v bojovnou scénu s protifašistickým, levicovým postojem. Získalo si brzy vynikající renomé i v zahraničí (obdivovateli OD byli např. Piscator a Mejerhold). Po boku Burianova Děčka se OD stalo nepokrokovější československou scénou své doby.

Význam OD

3 Divadlo Dada a Moderní studio



Průvodce kapitolou:

- přiblížíme si **dramaturgii a inscenační tvorbu divadla Dada**,
- vysvětlíme si pojem **voiceband** a pokusíme se určit jeho **divadelní přínos**,
- přiblížíme si **dramaturgii a inscenační tvorbu Moderního studia**.



Kde se dozvíte více?

JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. Disertační práce. Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Brno 2006.

JOCHMANOVÁ, Andrea. *Podoby kabaretu a revue v tvorbě Frejkovy skupiny Dada v letech 1927–1928*. Diplomová práce. Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Brno 2003.

JOCHMANOVÁ, Andrea. Zapomenutá Dada-revue Dona Kichotka. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada Q – Teatrologická* 14, 2005, č. 8, s. 87–117.

SPURNÁ, Helena. Voiceband. *Divadelní revue* 12, 2001, č. 3, s. 58–60.

Vraťme se nyní opět do důležitého roku 1927. Jak už jsme uvedli v předchozí kapitole, na jaře tohoto roku dochází k rozluce Honzla a Frejky a založení nové avantgardní scény, zprvu také s amatérským provozem. Toto nové divadlo nese název *Dada*, po jeho zániku naváže Frejka ve svém Moderním studiu.

Divadlo Dada

Jak už jsme rovněž uvedli, jak OD, tak soubor Dada zprvu působily v Umělecké besedě. Na počátku roku 1928 se Frejka se svým souborem stěhuje do Divadla Na Slupi, tedy tam, kde OD v roce 1926 začínalo.

Volba názvu divadla byla zřejmě motivována distancováním se Frejkovy skupiny od čistě poetického programu, který v té době jevil jisté známky vyčerpání a zdál se být příliš vzdálen aktuálním společenským potřebám. Název jen vzdáleně odkazoval k mezinárodnímu hnutí z let 1916–23: k provokativnosti, odporu k tradici a patosu, objevování všudypřítomného „životní dada“ a způsobu humoru.

Program divadla

Dada mělo být zprvu jakýmsi *divadlem aktualit*. Proto se také inspiruje divadelním žánrem, který vstřebává a zpracovává aktuální požadavky, *kabaretem*. Inspiraci Frejka nepocházel mj. v tzv. *Veselých večerech* v Osvobozeném divadle, jež byly komponovány jako pásmo různorodých humoristických výstupů, scének a skečů, hudebních a tanečních vystoupení (na způsob dnešní televizní silvestrovské zábavy). Pro tyto pořady v Dada Frejka volí trefné označení *žurnál*.

Visací stůl č. 1

Dada zahájilo 9. dubna 1927 uvedením Cocteauových *Svatebčanů na Eiffelovce* a kabaretního pořadu *Visací stůl č. 1*, na němž se podíleli členové souboru Emil František Burian, Jaroslav Ježek, Václav Lacina, Hugo Slípka a Josef Trojan. V tomto prvním „Dada-žurnálu“ šlo o *satiru* na aktuální společenská a politická témata.

Program žurnálu byl sestaven z šesti hlavních čísel (např. *O sobě – Jak Pak Teddy tančí na E. F. Buriana – O slovanské politice*). Frejka zde poprvé na jeviště přenesl *typy* lidí z různých společenských tříd, jak je odpozoroval ze skutečnosti. Primát mezi herci nového souboru měl Burian, který konferoval, zpíval, tančil, objevoval se jako hudební klaun, stejně jako vynikající a kritikou oceňovaný komik s velkou improvizací schopností. Jeho Pak Teddy byl zosobněním znučeného mladíka z vyšších společenských vrstev, reprezentantem zlaté mládeže. Doplňovala jej Miss Tchecoslovakia v podání Loly Skrbkové, typ mondény. Nebo pan Mánička Josefa Trojana byl výstižným obrazem pražského měšťáka, hospodského chytráka.

Otázkou volby typů, jaké by se daly na jevišti uplatnit ve větší šíři, se Frejka zabýval i později, kdy se aktuálnost programu divadla Dada odchytila od svého původního kabaretního nasazení a ustálila se v divadelně nosnějších revuálních pořadech. Jeho zájem o tuto problematiku neustal ani ve třicátých letech. Důkazem toho jsou četné typizované postavy především v jeho komediálních inscenacích, ale také kniha Smích a divadelní maska, vydaná v roce 1940. Frejka se otázkami vhodné volby typů, které by vytvořily současnou obdobu komedie dell'arte, zabýval vlastně po celý život.



Jedním z čísel byla Burianova hudební, básnická i taneční kreace parodující Nezvalovu *Abecedu*. V jiných dvou výstupech byli parodováni soudobí politici (např. Karel Kramář), objevují se narážky na vzrůstající se český fašismus.

Zajímavým číslem programu, které se posléze často opakovalo, protože napomáhalo plně zkontaktovat diváky, byla Ježkova klavírní improvizace na čtyři tóny. Jeden z herců předstoupil před obecenstvo a požádal publikum zcela věcně o zadání čtyř jakýchkoliv tónů a konkrétního rytmu či stylu. Během krátké chvíle Ježek tento úkol brilantně a pohotově zvládl, ať byl jakkoli nesnadný.

Visací stoly i pozdější revue byly spíše záležitostí *kolektivní*, Frejka stál při tvorbě těchto představení daleko více v pozadí než dříve. Svou pozornost zřejmě soustředil na to, aby všechny výstupy měly spád a *tempo*. Snažil se také dodržovat hercovu práci s hlasem. Důraz kladl na *improvizaci*. Frejka herce inspiroval k utváření takových kreací, v nichž se uplatní nejen slovní, ale i *pohybová komika*.

Zmínili jsme už E. F. Buriana coby druhou čelnou osobnost divadla Dada. *Voiceband*, který tu byl poprvé představen 22. dubna 1927, byl jeho „vynálezem“.

Voiceband

„Co je to voiceband? Milujete Tanec, Jazz-Band, Podívanou, Krásu české řeči, Plnost života, Moderní rytmy, Básníky, Hudbu. Tedy přijďte poslechnout voice-band. Moderní sborová recitace. – Objevy nových možností hudební a časoměrné prosodie. – Uplatnění krásy rytmu a melodiky slova českých básníků.“ Tato slova stála na plakátu, který zval na první voicebandovou produkci.

Burian vycházel z principů populárních *jazzbandů*, pokoušel se zapracovat poznatky o *zvukových hodnotách* českého verše, jež rozvíjel Roman Jakobson. Snažil se vymanit recitaci ze striktní závislosti na obsahu slova. Tvůrčím principem tedy bylo v prvé řadě vyvolat dojem *fonetickou* stránkou verše. Z jeho melodických a rytmických kvalit dokázal voiceband vytěžit velmi sugestivní účín, působící na smysly a fantazii posluchače.



Jednoduše popsala princip tohoto tělesa Lola Skrbková (viz Voicebandová vzpomínka. Scéna 2, 1977, č. 14–15, s. 5): „Voiceband byla v podstatě sborová recitace, skloubená se sólovou a podřízená hudebním prvkům. Například rytmu – mluvilo se ve ¾ taktu nebo v rytmu charlestonu a nejjednodušeji v rytmu pochodovém. Stejně bylo používáno i melodie, intonace byla zveličena, takže tóny měly větší rozpětí a znělo to nápěvně. Velmi důležitý byl akord – rozestup hlasů – hlasy nesměly být stejné kvality, to znamená samé alty nebo soprány. Každý měl svou polohu, věděl, kam patří, ale současně musel poslouchat toho, kdo mluvil o stupínek níž. Stále měl takový disonanční akord, který musel být dodržován.“

K dosažení takového způsobu recitace bylo zapotřebí intenzivně pracovat a podřídit se zcela vůdčí osobnosti, dirigentu voicebandu. Tím byl sám Burian, svým školením hudební skladatel. Nutno dodat, že tento soubor a nový umělecký „druh“ zároveň byl v českém prostředí absolutní novinkou. Velký ohlas sklídl i v zahraničí.



Voiceband exceloval v září roku 1928 na Mezinárodním hudebním festivalu v italské Sieně. Pro toto vystoupení připravil Burian program sestavený z recitace německých, italských, francouzských i anglických básní v originále.

Burianův voiceband tvořil samostatnou složku divadla Dada, pracoval se všemi členy souboru, včetně tanečníků a hudebníků, připravoval své vlastní koncertní programy. Recitace byla tedy ozvláštňována výrazovým tancem a propojována s moderní hudbou.

Postupně byla jednotlivá čísla zařazována do pestrého kabaretního repertoáru divadla, odkud zřejmě vzešel nápad užívat vystoupení voicebandu i v později uváděných činohrách.

*Schwitters:
Stín*

V květnu roku 1927 bylo uvedeno druhé pokračování kabaretního *Visacího stolu* (*Visací stůl* č. 2). Spolu s ním v rámci jednoho večera došlo k premiéře Schwittersovy krátké hry *Stín*.

„Ve Frejkově režii a překladu, s Mrkvičkovými kostýmy, na Heythumově minimalistické scéně, doplněné prazvláštními sedátky ve tvaru zubních stoliček, skřípajících, kdykoliv se na ně někdo posadil, se odehrával neobvyklý příběh muže hledajícího svůj proradný stín, který se od něj odtrhl, mondénní svůdnice, která vábí každého muže svou vilností, a dívky, kterou si vysnil muž.“ (Cit. z disertační práce Andrey Jochmanové *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. Brno 2006, s. 228.)

Frejka chtěl hlavně podtrhnout Schwittersův princip práce se slovy a jejich zvukem.



Německý dadaista Kurt Schwitters proslul svými zvukovými básněmi (tzv. Klanggedichte), které rovněž sám interpretoval. „Nedělám nic jiného, než že nabízím možnost sólovému hlasu,“ tvrdil. Proslul zejména svou Prasonátou (Ursonate), na které pracoval více než deset let (dokončil ji roku 1932).

Zajímavostí Frejkovy inscenace bylo mj. to, že prakticky ke každé replice se vázala nějaká pohybová akce, ať už gymnastická či atletická, žonglérská či jiná.

Svou zkrácenou divadelní sezónu zakončilo Dada tentokrát celovečerním kabaretním programem *Třetí zavěšení Visacího stolu*. Uveden byl 27. května 1927 rovněž v Umělecké Besedě.

S blížícím se koncem sezóny nastala pro Frejku složitá tvůrčí etapa. Musel začít řešit organizační a provozní problémy spojené s působením souboru v Umělecké besedě. Výsledkem byly tyto změny:

1. Divadlo Dada po složitých peripetiích zakotvilo ve staronovém *Divadle Na Slupi*. Zkoušet se zde začalo až na konci listopadu – tak dlouho trvalo, než soubor po prázdninách opět zahájil divadelní práci.
2. Frejkovi se divadlu podařilo zajistit statut *profesionální scény*.
3. Dada se od linie spíše kabaretního rázu přiklonilo k inscenacím *revuálního* typu (tzv. *Dada-revue*).

Změny v Dada divadle

První „Dada-revue“ měla svou premiéru 26. prosince 1927 a dostala název *Dona Kichotka*. Ústřední stejnojmenná postava v podání Loly Skrbkové procházela celým dějem a provázena Sancho Panzou (E. F. Burian) hledala svého Dulcinea, respektive své dva Dulcinee (Josef a Eman Trojanovi). Jednoduchá dějová linie sloužila ke spojení různorodých výjevů, často samostatných uzavřených výstupů. Byla zde čísla hudebního, tanečního, pantomimického rázu, vystoupení voicebandu bylo prokládáno konferenciérskými vstupy, krátké skeče se střídaly s delšími scénami.

Dona Kichotka

Další úspěšná práce nesla název *Bim Bam Revue* (únor 1928), po ní se však začala tato linie divadla pozvolna vyčerpávat. Téma poslední revue, jejíž premiéra se konala 21. dubna 1928, bylo voleno tak, aby se vyšlo více vstříc mladému, generačně spřízněnému publiku. Vznikla tak „studentská“ revue *Gaučo a kráva* čerpající podněty z rozmáhajících se tramských aktivit.

Bim Bam revue

Touto revue byla kabaretní a revuální činnost Dada de facto završena. Svými satirickými, politicko-společensky angažovanými pořady ozvláštňnými moderními jevištními postupy dosáhla Frejkova skupina svého nezastupitelného významu v tehdejší divadelní produkci. Propojení prvků kabaretu a revue s moderní hudbou, voicebandovou recitací, výrazovým tancem i projevy moderního výtvarného umění vytvářelo originální, *divadelně působivou syntézu*. Ocenit je třeba také *dynamické herecké pojetí*. Specifikem byl moderně pojatý mluvený, recitační i pěvecký projev s akcentem na *dynamiku* a *rytmus*. Celková *rozpohybovanost* herce se projevovala výkony gymnastickými, akrobatickými a tanečními.



Frejka svůj zájem obrátil v první řadě k modernímu dramatu, k tzv. *cyklům dramatických studií*. Tak pro odlišení programové linie divadla souhrnně nazýval inscenace děl soudobého i klasického repertoáru.

Cykly dramatických studií

Cyklus byl zahájen 9. února 1928 Frejkovou inscenací hry tehdy se u nás teprve pro-sazujícího irského dramatika Johna M. Syngeho *Hrdina západu*.

Další Frejkův pokus o inscenaci v rámci cyklu dramatických studií měl tentokrát podobu komponovaného večera. Na programu byla Cocteauova úprava *Krále Oidipa*, Sachsova fraška *O muži, který vysedával telata* a scénická podoba Reverdyho básně *Poutník*. Večer měl premiéru 11. dubna 1928.

Král Oidipus

Cocteauem adaptovaný *Král Oidipus* vychází z původní Sofoklovy předlohy, modernizuje ji a přibližuje současnému diváku. Ve Frejkově uchopení látky vzbudil pozornost zejména antický chór ve voicebandovém podání, který byl jakousi hybnou „hmotou“, zlomyslně parodující všechny skutky Oidipa. Oidipa fenomenálním způsobem ztvárnil E. F. Burian.



Ve své recenzi Jindřich Vodák píše, že Frejka proti sobě postavil „sbor a ústředního hrdinu v protivu dramaticky tak mohutnou, jak jsme ji u nás ještě nezažili, a už to by stačilo dodat celému večeru zvláštního významu. Sbor červených břicháčů stal se tu sborem jakýchsi vymáhavých, potměšilých, škodolibých věřitelů, kteří divoce tlukou do země, aby probudili bohy ke své službě, a pak zákeřně číhají, dotírají, porýpávají, vyzývavě a šklebně popichují, neustávajíce, dokud svého dlužníka neuštvou. Nemají mnoho místa pro sebe, ale nepotřebují ho víc ke svým hlídačským skokům a kanibalským posuňkům, jsou brzy stranou za mřížemi, brzy se vrhnou na zem nebo se vysunou do útočných poloh nebo se seskupí do řady vyšší a nižší a pořád má to svůj silný pohyb toho skoro dravčího věřitelství.“ (Viz Dada na lepších cestách. České slovo 20, 1928, 13. 4. 1928.)

Další části cyklu

Jestliže byl *Oidipus* přijat s rozpaky, druhá část komponovaného večera, Sachsova fraška *O muži, který vysedával telata*, znamenala rozhodný úspěch. Stará masopustní fraška o hloupém sedlákovi, který chce vysedět tele ze sýrové homolky, působila vesele, hravě a do jisté míry záměrně naivně. Ve hře vystupovaly tři postavy, Sedlák (Eman Trojan), Selka (Lola Skrbková) a kněz (Bohuš Záhorský). Kostýmy, líčení i pohyby měly evokovat stylizaci *loutkohry*. Mluvený projev působil zdáním, že byly na jeviště vpuštěny tři hračky na klíček. Jevištní dění ze zákulisí podkresloval voiceband.

Voiceband se uplatnil ve velké míře také v poslední části večera, v pokusu o scénické ztvárnění básně Pierra Reverdyho *Poutník*. Inscenaci doplňovaly *filmové projekce* Karla Smrže, který na Frejkovo přání sestříhal sekvence z Chaplinových grotesek a doplnil je výjevy přírodních motivů.

Mastičkář

Pozoruhodným příkladem Frejkovy a Burianovy spolupráce byla tzv. opera buffa *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský* (květen 1928). Mastičkářský námět byl ovšem převeden autory libreta Josefem Trojanem a Václavem Lacinou do současnosti. Libretisté využili humor charakteristický pro mladou generaci, spojený s karikaturou, groteskními výjevy a narážkami na dobovou společensko-politickou situaci. Mastičkářské téma tedy bylo pojednáno v duchu kabaretní a revuální linie Dada.

Hudba byla založena na *travestii* motivů z klasických operních děl (zazněly motivy z Weberova *Čarostřelce*, Wagnerova *Bludného Holandana*, pro milostný výstup Rubína a Holice bylo do humorné polohy převedeno *Věrné milování* ze Smetanovy *Prodané nevěsty*). Leitmotiv tvořila mastičkářská píseň otištěná v Ambrosově sbírce věnované dějinám hudby. Burian pochopitelně užil i jemu blízký jazz, ze soudobého hudebního projevu dále uplatnil prvky typických hospodských odrhovaček, sentimentálních kupletů, italských serenád, z pochodových písní Armády spásy vznikla například operní parafráze sborové písně *Pochod armády ctnosti*.

Křest sv. Vladimíra

Mastičkářem se uzavřela činnost divadla Dada. S blížícím se koncem sezóny nastala pro Frejku starost o příští zajištění jeho skupiny. Než byla Frejkovi udělena koncese pro zahájení provozu nového divadla, vystupovali členové souboru v Burianových voicebandových

pořadech. Velmi úspěšné bylo ztvárnění Havlíčkovy satiry *Křest svatého Vladimíra* v prostorách Umělecké besedy (listopad 1928), ve kterém dokreslovaly voicebandovou recitaci taneční kreace.

Burian Křest zopakoval o pár měsíců později pod hlavičkou nově otevřené scény Moderní studio. O rok později ho nastudoval i v brněnském Studiu Národního divadla a pak ještě jednou uvedl v D 34. V 70. letech pořídila Lola Skrbková rozhlasovou rekonstrukci této skladby, při níž využila dochovaný text s vlastnoručně vepsanými voicebandovými značkami.

- **Poslechněte si v rámci tutoriálu ukázkou z rozhlasové nahrávky a pokuste se verbalizovat svůj dojem ze slyšeného.**

V únoru roku 1929 se Frejkovi podařilo zahájit divadelní provoz v Umělecké besedě, tentokrát pod hlavičkou *Moderní studio*. Název scény vypovídal o zřejmém odklonu od původní kabaretní a revuální linie, tedy od programu politické a společenské satiry. Frejka snad chtěl změnou názvu poukázat na určitý přerod, příklon k závažnější divadelní práci, rozvíjené všemi prostředky moderního divadelnictví.

První premiérou v tomto divadle dal Frejka najevo, že chce i nadále pěstovat cykly dramatických studií. Na programu byla stará japonská romantická hra *Asagao* od Yamady Kakashiho, Euripidova satyrská hra *Kyklop* a v obnovené verzi také Sachsova masopustní fraška uváděná tentokrát pod zkráceným názvem *Vyседával telata*. Důležitou roli v rámci celého tohoto večera znovu sehrál Burianův voiceband, významně se uplatnila také taneční skupina choreografky Jarmily Kröschlové.

Pozorně si přečtete ukázkou z disertační práce Andrey Jochmanové *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století* (op. cit., s. 263–266). Jejím prostřednictvím se můžete podrobně seznámit s provedením *Hry o Asagao* a *Kyklopa* v Moderním studiu:

Japonská *Hra o Asagao*, z níž byl do češtiny přeložen jeden akt, vydaný v roce 1911,¹ byla Frejkovi pravděpodobně blízká svou lyričností, nesentimentálností a celkově citlivým pojetím smutného příběhu dvou milenců, jejichž cesty se míjely. Krásná Miyuki (Lída Otáhalová), zvaná též modrý svlačec neboli Asagao podle žalostné písně, kterou zpívá, se zamilovala do rytíře Asojiro (Bohuš Záhorský). Nešťastným nedopatřením jsou však milenci rozděleni. Když o její ruku požádá rytíř Komazava, nepochopí Miyuki, že jde o téhož muže, prchá z domu a žalem si vypláče oči. Slepá a tápající najde útočiště v Shimadě u řeky Oigavy, kde se po roce náhodně znovu setkává se svým milým, aniž by to opět byla tušila. I jemu zpívá svou tesklivou píseň o modrém svlačci. Komazava však svou Asagao poznává a nechává jí jako vzkaz vějíř, jenž mu kdysi věnovala, a zázračnou mast, která jí navrátí zrak, bude-li smíchána s lidskou krví. Asagao teprve posléze pochopí, s kým se před chvílí setkala. Snaží se svého milého dohonit, v cestě jí ale leží rozvodněná řeka. Nešťastná dívka se chce utopit, ale v ten moment ji konečně nachází její

¹ Vydáno v souboru *Dvě japonská dramata* spolu s hrou *Terakoya* v překladu Quido Jarníka a Františka Sekaniny nakladatelstvím Aloise Hynka.



Moderní studio

První premiéra MS



bývalý sluha Sekisuke (Václav Trégl) spolu s hospodským, u něhož celou dobu sloužila (Jiří Vasmuť). Ten se pro záchranu dívky obětuje, probodne se dýkou a podává Asagao lék, který jí navrátí zrak.

Frejka z tohoto příběhu vytěžil nejen poetické motivy, ale díky voicebandu také dramaticčnost. Ve hře se často objevují autorem předepsané recitativy, takzvané *li* nebo též *Chobo*. Na japonském jevišti byly předzpívány v sólovém podání za doprovodu harfy na částečně vyvýšeném proscéniu překrytém bambusovými plátny tak, aby nerušily celkový dojem diváka. Frejka naproti tomu ve své inscenaci předsunul voiceband dolů pod scénu, do prostoru pro orchestr, který přikryl lehkou průsvitnou látkou. Recitativy linoucí se z hloubky orchestřiště dodávaly hře téměř magické, pohádkové, hlavně však sugestivní kouzlo. Burian rozdělil hlasy mezi pět členů a sám svým projevem tvořil dominantní prvek. Voiceband se tu uplatnil jako vypravěč, nositel napětí, zprostředkovatel vnitřních emocí postav, tedy projevů něhy, zrady, lásky, žalu, precizně spojující dialogické pasáže postav se sborovým projevem.²

Herci hráli tentokrát v celoobličejových maskách, které záměrně smazávaly všechny rysy obličeje. Stejně jako v případě kostýmů vycházely spíše z určitého vnitřního smyslu díla, jejich záměrem tedy nebylo kopírovat tradiční japonské masky a kostýmy. Pohyb herců byl tanečně stylizován, rytmizován, zcela podřízen úsilí o důslednou poetizaci, stejně jako tomu bylo v případě práce s hlasem. Kalvodová uvádí, že Frejka také využil funkce jevištního znaku, kdy „gong znějící postupně slaběji zastupoval dívku mizející v dálce, zesílení světla bylo znamením dívčina uzdravení ze slepoty“. (Kalvodová, 1976:328) Mrkvičková scéna vytvořená jen s pomocí jemně barevných odstínů bambusových rohoží zavěšených na zdi, několika pruhů pestré látky a také čínskými lampiony jen podtrhovala intimitu celé inscenace.

Druhá část večera vyvažovala lyrickou atmosféru burleskní Hlávkovou úpravou Euripidova *Kyklopa*. V podstatě byl tedy i vhodným zařazením hry do druhé části programu večera zachován duch antické satyrské hry vyvažující tak tragické motivy *Hry o Asagao* osvěžujícím humorem. Zachoval se pouze text s poznámkami pro hudební doprovod, z něhož je zřejmé, že se Frejka snažil inscenaci oživit sborovými i sólovými, pěveckými i tanečními výstupy. Seilenův (E. F. Burian) první vstup, v němž si naříkal nad neblahou službou u *Kyklopa* (Jiří Vasmuť), doprovázel sbor satyrů. Následoval Seilenův tanec, dále loďní sbor linoucí se z blížící se plachetnice a *Odyseův* (Václav Trégl) vstup v rytmu marše. Po dojednání prodeje jehnat a sýra za víno přichází *Kyklop*, který – popouzen ještě proradným Seilenem – považuje *Odyseu* za zloděje. Výjev polykání družiny námořníků se odehrává jako stínohra komentovaná voicebandem. *Kyklop* zmožen dobrým vínem z *Odyseových* zásob při zpěvu usíná a sbor mu odpovídá zpěvem:

*„Opilec, křikloun a lidojed,
hle, jak si houká, krká, funí,
špatně zpíváš, Kyklopíčku,
poslechni naši písničku.
Blažen, kdo milencem hroznů,
Blažen, kdo vínem se opíjí
a sladká bříška žen svým smíchem třísní*

² Dochovala se pouze druhá část voicebandového zpracování textu, tedy *Proměna*, v níž se chce *Asagao* utopit, avšak *Sekisuke* ji zachrání a hospodský ji obdaruje svou vlastní krví. Text uložen v *Pozůstalosti Loly Skrbkové*, doMZM, Brno. (doMZM = divadelní oddělení Moravského zemského muzea, pozn. Heleny Spurné)

*buclaté tváře líbá na lůžku zeleném
lechtaje hedvábné chmýří...“³*

Kyklop se opile probouzí, volá po dívce z písničky, Seilenos mu odpovídá, a to se mu stane osudným. V Kyklopovi se vzbudí erotická touha – jednooký obr zatáhne Seilena do své jeskyně. Než Seilenos pochopí, oč kráčí, ještě stačí být úlisný. Za opile erotické písňe sboru se odehraje následující dialog:

Kyklop (pije): *Div se v tom víně neutopím. Nezdá se ti, že se ta země houpá? A nebe zatraceně vlní, až sláň stříká do nosu. Kdyby tu tak byl milovaný Ganymed. Víš, já pliji na Charibdky, mně jsou milejší hoši než děvčata.*

Seilenos: *Říkají mi, pane, že jsem Ganymedovi podoben.*

Kyklop: *Zdá se mi též. Pojď se mnou do jeskyně.⁴*

Seilena osvobodí až Odysseus, který opilého Kyklopa oslepí. Nato se ozve syčení, řev a řinčení. Kyklop rozzuřeně vybíhá z jeskyně, dohání Odyssea a milosrdně jej propouští za zvuků quadrilly. Závěr hry opět patřil sboru satyrů, který zazpíval za scénou píseň na uctění boha Dionýsa.

Inscenace měla spád, podíl na tom měly také výstupy pestrého zástupu osmi nymf v podání skupiny Jarmily Kröschlové, voiceband dynamizoval děj a dokresloval svou barvitostí iluzi dálek, mořských vln, rozbouřeného moře, divokých lidských pudů atd. Frejka zřejmě vycházel z vydařeného pojetí antického chóru v *Oidipovi*, také v *Kyklopovi*, kdy voiceband rozvíjel dramaticčnost, hudebně a rytmicky dokresloval prostředí.

Scénu znovu opatřil Karel Šourek. V jeho podání se prostor jeskyně skrýval za zataženým závěsem, k němuž vedly schody, na levém boku těsně u portálu byla opřena plošina. Na pravé straně scény visela náznaková mapa s nápisem Ostrov Kyklopa, vedle ní nechal Šourek vztyčit sloup, znázorňující lodní stěžeň s malou čtverhrannou vlajkou. Iluzi přidě lodi znázorňovaly na bok otočené schody doplněné zřejmě z papíru vyrobenou spirálovitou špicí. Zajímavě působilo pojednání masek, především maska pro Kyklopa – štětinatá hlava s rybími pysky a ohromným okem uprostřed – vzbuzovala strašidelný dojem. Humorně byl pojat proradný Seilenos, ten působil jako nevzhledný štrapatý pupkáč, který měl do představy Ganymeda rozhodně daleko. Kostýmní řešení nebylo příliš náročné – všechny postavy měly krátké lehce řasené suknice různých barev. Kyklopovi a Seilenovi zavěsil Karel Šourek kolem spodní části břicha chlupaté lemování, námořníkům ponechal tradičně pruhovaná trička a námořnické čepice.

Se zájmem se čekalo na premiéru Shakespearovy hry *Romeo a Julie*, která díky razantním úpravám Miloše Hlávky, dramaturga souboru, slibovala nevšední zážitek.

Z podrobného popisu inscenace a inscenací dalších ve zmíněné disertační práci Andrey Jochmanové můžeme vytěžit tyto základní poznatky o Frejkových režijních postupech v této době:

- snaha o *dynamizaci* inscenace,
- snaha o výraznou *hereckou stylizaci*; častý byl *taneční pohyb* herce, jenž však nebyl ničím samoučelným, ale sloužil vyjádření *vnitřní emoce*,
- dodržování *symboliky barev* na scéně a v kostýmech,
- užití principů *stínohry*,
- užití *barevných masek*.

³ Citováno podle strojopisu s poznámkami pro hudbu uloženého v doNM, Praha, sign. Č-10964. (doNM = divadelní oddělení Národního muzea, pozn. Heleny Spurné)

⁴ Dtto.

Jak uvádí Jochmanová, Frejka se v této době pravděpodobně začal intenzivněji zajímat o postupy *orientálního divadla*. Skutečnosti, že byl ovlivněn postupy asijských divadelních forem, by nasvědčovalo také uvedení Thákurova *Poštovního úřadu* a výňatků z Kálidásovy *Šakuntaly* (pohostinská režie v divadle Uranie, 1930). Ve své době šlo o ojedinělé pokusy uvést na českou scénu texty orientální provenience.

Závěr MS Z dalších inscenací Moderního studia zmiňme ještě alespoň Frejkovu úpravu klasické Brandonovy frašky *To se řekne aneb Charleyova teta* s jazzovou hudbou Jaroslava Ježka a písňovými texty dvojice Lacina – Trojan. Uvedena byla pod názvem *Charleyho nová teta* (duben 1929). Svůj komediální, improvizací a pěvecký talent mohl opět v plné míře projevit E. F. Burian jako lord Babberley.

V té době začalo v souboru Moderního studia ale docházet k určitému úpadku, způsobenému jak finančními nedostatky, tak nesrovnalostmi v uměleckých otázkách. Nakonec došlo i na konflikty mezi oběma hlavními osobnostmi souboru – Frejkou a Burianem. 1. června je *V. Komorním večerem voicebandu*, věnovaným tvorbě J. Wolkera, činnost Moderního studia ukončena. V rámci tohoto večera Burian debutuje jako režisér inscenací Wolkerovy *Nemocnice*. Ještě předtím, v květnu, uvede Burian v Umělecké besedě velkolepý voicebandový „koncert“ na text Máchova *Máje*. Účinkovalo tu osm sólistů a padesátičlenný sbor.

Frejka byl se začátkem nové sezóny 1929/30 angažován do Národního divadla. Burian ve stejné době počíná svoji anabázi po moravských divadlech (Brno – Olomouc – Brno), pak na krátkou dobu zakotví jako kapelník jazzového orchestru v pražském politickém kabaretu *Červené eso* a čeká na svou velkou příležitost projevit svůj režijní talent. Jeho sen mít vlastní divadlo se mu splní v září roku 1933.

4 Emil František Burian a jeho „Děčko“

Průvodce kapitolou:

- budeme charakterizovat jednotlivé **vývojové etapy Burianova divadla**,
- pokusíme se pojmenovat **specifika Burianovy dramaturgicko-inscenační práce**,
- podrobněji se budeme věnovat **principu světelného divadla zvaného Theatergraph**.



Kde se dozvíte více?

Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.

BURIAN, Emil F. *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981.

OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.

SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988.

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadla E. F. Buriana*. Praha 1971.



Divadlo Emila Františka Buriana zahájilo svoji činnost jako *D 34* v září roku 1933 v koncertním sále Mozarteum v Jungmannově třídě.

„Děčko“ a jeho program

Číslice za písmenem byla pohyblivá v závislosti na sezonách, písmeno „d“ přitom nebylo jen zkratkou slova „divadlo“, ale též úderných slov dalších jako „doba“, „dnešek“, „dělník“, „dílo“, „družstvo“ atd.

V zakladatelském letáku *D 34* „Otevíráme svoji oponu“ Burian toto divadlo programuje jako vědomý protiklad oficiálních divadel. Zároveň podrobuje přísné kritice současný stav českého avantgardního divadla, jehož prvotní protioficiální elán na sklonku 20. let prý zplaněl. Divadlo u nás se podle něj rovněž nebezpečně distancuje od *aktuální sociálně-politické situace*, kterou má naopak *kriticky reflektovat*.

Divadlo *D* se definuje jako divadlo *levicové, sociálně angažované, časové a revoluční*, které *analyzuje* současný život a podílí se na jeho *proměně*. Zároveň se však toto divadlo prezentuje jako scéna *umělecky progresivní*, usilující o *inovaci jevištních postupů*.

Divadlo *D* vneslo do českého divadelnictví novou instituci vybudovanou na *družstevní, nepodnikatelské základně*. Licence byla psána na Buriana, který byl uměleckým vedoucím divadla. Dostával však plat jako každý jiný člen uměleckého souboru či zaměstnanec divadla. Hospodaření i celou ostatní agendu kontroloval každoročně volený správní výbor divadla, který měl také pravomoc konečného rozhodování. Družstevní vlastnictví divadla podmiňovalo *kolektivistickou morálku* a *ansámblovost* tvůrčí práce. Na druhé straně ovšem je třeba zdůraznit, že umělecký program a inscenační styl scény určoval sám Burian, který byl až do uzavření divadla roku 1941 jeho jediným dramaturgem i režisérem.

Družstvo

Umělecký soubor

Pojďme si uvést jména alespoň několika nejvýznamnějších členů uměleckého souboru „Děčka“:

Scénografové: Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban

Choreografové: Saša Machov, Nina Jirsíková

Herci: Emil Bolek, Josef Kozák, Zdenka Podlipná, Zdeněk Podlipný, Jiřina Stránská, Lola Skrbková, Vladimír Šmeral, Marie Burešová, Václav Vaňátko, Bohuslav Machník, Sylvie Havránková aj.

Hudební složku si Burian nejčastěji obstarával sám, spolupracoval ale i s dalšími skladateli, např. s Karlem Reinerem.

Zahajovací představení

Zahajovacím představením byl *Život za našich dnů*. Šlo o lyrickou montáž německého spisovatele Ericha Kästnera s hudbou Edmunda Nicka, reflektující tíhu života za moderního kapitalismu. Inscenace přesně vystihla Burianův záměr předestřít sociálně-kritické, časové, *politicky tendenční* divadlo.

Burian čerpal podněty z *politického divadla Erwina Piscatora*, německého meziválečného režiséra. Inscenace má strukturu *scénické montáže*, v níž se využívá projekce *dokumentů* (statistiky prostituce, rozvodů či nezaměstnanosti).

Inscenace první sezóny

V sezóně 1933–34 vytvořil v duchu *časově politického divadla* zejména tyto další inscenace:

Kavárna na hlavní třídě (1933) – Burianova dramatinizace románu Gézy Včeličky, v níž podal karikaturu ze života měšťáků

Ples manekýnů (1933) – groteska Bruna Jasieňského, kritizující formou satiry oportunistickou politiku sociálních demokratů

Lakomec (1934) – Burianova adaptace Molièra na téma kritiky kapitalismu a jeho morálky

Chceme žít (1934) – scénická báseň ze života nezaměstnaných podle románu Karla Nového

Kupec benátský (1934) – protifašistická a protirasistická adaptace Shakespearovy hry

Proměna v dalších sezónách

V dalších sezónách dochází k citelné *proměně divadelního programu* Děčka. Divadlo si i nadále udržuje sociálněkritický apel, přímočará političnost divadla však poněkud ustupuje *niternějšímu* pohledu na problémy soudobého světa a společnosti. Do popředí vystupuje *umělecká vypracovanost* jevištního artefaktu.

Burianovy pozdější inscenace nesou znaky jeho zralé jevištní poetiky. Byly prodchnuty osobitým *lyrismem* a *poetičností*, vyznačovaly se složitou *prokomponovaností* i použitím široké škály uměleckých prostředků. Burian postupně nacházel svou nezaměnitelnou tvář. Stával se *básníkem jeviště*, exponentem stylu, nazývaného jako *poetické divadlo* (srv. Srba, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, op. cit.).

Vrcholná éra

Své vrcholné inscenace vytvořil v letech 1935–1941. Uvedme alespoň pár nejvýznamnějších titulů:

Vojna (1935) – baletní a voicebandová montáž na slova lidové poezie, sebrané K. J. Erbenem

Máj (1935, 2., tzv. surrealistická verze 1936)

Dobrý voják Švejk (1935)

Procitnutí jara (1936)
Lazebník sevillský (1936)
Evžen Oněgin (1937)
Hamlet III. (1937)
Paříž hraje prim (1938) – pásmo z balad Françoise Villona
Utrpení mladého Werthera (1938)
První lidová suita (Hra o sv. Dorotě – Salička – Žebravý Bakus, 1938)
Věra Lukášová (1938)
Druhá lidová suita (Vojáci sv. Řehoře – Komedie o Františce a Honzíčkovi – Jak se kdysi v Čechách strašovalo, 1939)
Ves Stěpančikovo (1939)
Krysař (1940)
Manon Lescaut (1940)

Na podzim roku 1939 dochází k přestěhování souboru do budovy Legiobanky v ulici Na Poříčí. Divadlo bylo zřízeno v podzemí Legiobanky. Burianovi se dostává velkorysejšího prostoru, který však stále není dostačující.

- **Víte, jaké divadlo dnes v těchto prostorách sídlí?**

Burian snil o velkém, *několikaprostorovém* divadle. V roce 1938 publikoval s architektem Miroslavem Kouřilem projekt nové divadelní budovy v centru Prahy. Nazvali ji *Divadlo práce*. Z finančních důvodů však zůstal projekt nerealizován.

Provoz Děčka se na začátku války rozvětňuje do šíře, instituce se stává místem rozličných *kulturních* a *vzdělávacích* aktivit. Vedle divadelních představení se zde konají koncerty, výstavy, voicebandové recitační večery. Při divadle vzniká roku 1940 malé *d41* pro děti, je tu založena *herecká škola*, organizuje se „Kruh přátel“.

Na počátku 40. let v tvorbě divadla zesílil *národní akcent* a *protifašistický odpor*, což se stalo důvodem k jeho *likvidaci*. Divadlo bylo gestapem uzavřeno v březnu 1941, Burianovi byla následně odňata koncese, přičemž on, Nina Jirsíková a několik dalších spolupracovníků byli zatčeni a uvězněni. Soubor převzalo Vinohradské divadlo.

Pokusme se nyní pojmenovat stěžejní znaky a přínosy Burianovy *dramaturgicko-inscenační práce* v jeho vrcholné tvůrčí etapě:

1. Novátorský přístup k textu a výběru repertoáru

Pro Buriana bylo více než charakteristické, že si pro divadelní ztvárnění vybíral nejen *dramatické texty*, ale i *texty divadlu původně neurčené*. Ve své době mu v tomto ohledu nikdo nemohl konkurovat. V hojné míře inscenoval romány, povídky, novely, básnické skladby – jen s mírnou nadsázkou říkal, že by dokázal na jeviště převést i telefonní seznam.

Přehlédněte opět seznam Burianových vrcholných inscenací z druhé poloviny 30. let a počátku let čtyřicátých. Zjistíte, že pro drtivou většinu z nich sáhl do oblasti prózy či poezie.



Počátek 40. let

Znaky
a přínosy
Burianovy
divadelní práce
30. let



Vybíral si příznačně díla *klasická*, prověřená, spjatá s určitou *interpretační tradicí*, aby překvapil svým *originálním jevištním výkladem*.

Text, který se rozhodl inscenovat, zpravidla podroboval *razantní dramaturgické úpravě*. Předloha v Burianových očích byla pouze *východiskem* k ryze *autorské výpovědi* režiséra-básníka jeviště.



Burian rád vzbuzoval dojem, že původcem všeho, co se na jevišti předvádí, je jen on sám. Bořivoj Srba hovoří o uplatnění principu lyrické subjektivace v Burianově divadelním díle.

Tíhl k předlohám, jež se vyznačovaly *volnou kompozičně tematickou strukturou*. Z tohoto hlediska se *tradiční dramatická forma* Burianovi jevila jako *méně výhodná*. Nejednou tedy postupoval při úpravě dramatických textů tak, že jejich stavebnou sevřenost různými způsoby *uvolňoval, vmontovával nové epizody, přemísťoval repliky, celkově hru epizoval*.

2. Syntetické pojetí divadla a rozšíření uměleckých složek jevištního díla – vynález Theatergraphu

Pro Buriana bylo příznačné chápání divadla jakožto *syntézy*, široce *rozvinuté* a složitě *prokomponované* skladby různých uměleckých složek. Souhra těchto složek byla jednotně organizována podle *hudebních kompozičních principů*. Formální výstavba jeho inscenací byla utvářena zákony *hudebního rytmu, kontrastu, motivické práce, tempovými kontrasty*.

Burian ve svém typu syntetického divadla položil velký důraz na složku *herecky pohybovou, hudbu a práci se světlem*. Jednání postav a dialogy byly v jeho divadle jen jedním z mnoha partů. To vyjadřoval i podrobně vypracovaný scénář, který strukturou připomínal scénář k filmu.



Srv. Srba, Bořivoj. *Poetické divadla E. F. Buriana*, op. cit., s. 31. Zde ukázka ze scénáře k inscenaci *Evžen Oněgin*.

Zasloužil se o *rozšíření výrazových prostředků* divadla. Do jevištního celku zapojoval *filmové a diapozitivní* obrazy; v roce 1936 poprvé použil principu tzv. *Theatergraphu*, jež vynalezl ve spolupráci s architektem a scénografem Miroslavem Kouřilem.



Prostudujte si nyní výklad k Theatergraphu, který vám podávám ve formě encyklopedického hesla. Toto heslo jsem v mírně modifikované podobě publikovala v teatrologickém slovníku *Základní pojmy divadla* (ed. Petr Pavlovský, Praha 2004).

Pokuste se samostatně na základě výkladu a s použitím obrazových příkladů shrnout podstatu a celkový přínos Theatergraphu.

THEATERGRAPH

Princip světelného divadla neboli scénografická a inscenační divadelní technika, jež využívá projekci na průhledné plochy. Toto pak umožňuje vnímat filmový či diapozitivní obraz simultánně s děním na jevišti (zejména akcí živých herců).

Začleňování diaprojekce a filmové projekce do divadelní inscenace nebylo v kontextu českého meziválečného divadla ojedinělé. Využívali je též Jiří Frejka a Jindřich Honzl.

Např. v Honzlově inscenaci *Učitel a žák* (1930) se na zadním plátně objevil detail tváře. První podněty tohoto druhu přicházejí na počátku 20. let z prostředí konstruktivisticky zaměřené sovětské avantgardy (V. Mejerchold). Nejsoustavněji však tuto metodu rozvíjí německý režisér E. Piscator ve svém tzv. politickém divadle používáním dokumentárního filmu a vysvětlujících titulků i filmu hraného. Jako projekční plocha sloužily dekorace, závěs nebo v případě titulků tzv. kalendář – dva a půl metru široké plátno v pravé části jeviště.

Právě piscatorovská tvorba byla významnou inspirací pro divadlo D v prvních letech, kdy Burian rovněž usiloval o kritickou reflexi doby. Na rozdíl od Piscatora však ve svých inscenacích zpočátku pracoval pouze s diapozitivy promítanými na plátno zabudované do dekorace (např. *Život za našich dnů*, 1933, *Chceme žít*, 1934, a *John D. dobývá svět*, 1935). Film použil až v zásadní inscenaci *Máje* (1935). V ní je sice stále ještě promítán na čtyřúhelníkový ekran, ale díky většímu rozměru projekce tu již dochází k částečnému prolnutí s dekoračními objekty. Dvojobraz působil značně chaoticky, avšak toto spojení naznačovalo ideální směr. Změnil se i charakter záběrů. Akce na plátně již nebyla pojata jako kopie dění na jevišti, ale rozvíjela se autonomně, často ve významovém kontrastu. Záběry prostředí zase nebyly jen ilustrací místa děje, ale byly koncipovány jako metafora. To vše zintenzivňovalo prožitek jevištní reality.

Postupy uplatněné v *Máji* byly rozvinuty v dalších třech inscenacích – *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a *Utrpení mladého Werthera*. V této trojici inscenací byl již uplatněn Theatergraph. Technika kombinace světelného obrazu s děním na scéně byla vylepšena tak, aby bylo možné světelný obraz slučovat jen s určitými výseky jevištního obrazu a rovněž nechat vystoupit projekci bez doprovodu scénické akce. Proto byla mezi jevištěm a hledištěm zavěšena průhledná, ale neprůsvitná opona z šedého tylu, která zachycovala světelný obraz. Zároveň ale neznemožňovala pohled na scénu. Vyřazena z činnosti nebyla téměř patrná, a přesto jeviště zahalovala do jakési mlhy a dodávala mu nezaměnitelnou básnickou atmosféru. Umístění tylové opony se v těchto inscenacích různilo. Ve Wedekindově *Procitnutí jara* (1936) bylo použito dvou opon – jedna byla zavěšena nad rampou, druhá, menší, na pravé straně jeviště. V Puškinovu *Evženu Oněginovi* (1937) byla využita přední opona a po stranách přibýly boční závěsy, jež zahalovaly portál. V Goethově *Utrpení mladého Werthera* (1938) byla průhledná opona rozdělena do dvou dílů, přičemž každý byl zavěšen v proscéniovém prostoru v jiném úhlu (herec mohl hrát za ní i před ní).

Zakomponování průhledné opony se muselo přizpůsobit i výtvarné pojetí scény. Projekce si vyžádala zdynamizování a odhmotnění jeviště – odstranění kulisové dekorace a rozčlenění scény praktikábovými konstrukcemi neutrální barvy. Významným doplňkem se stal černý samet, jenž byl využit k vykrytí horizontu i k členění vnitřní hrací plochy. Kvůli zřetelnosti přední projekce bylo upřednostněno bodové osvětlování nad plenérovým.

Projekce se měla podílet na rozvíjení herecké akce a zároveň sloužila jako tvárný prostředek dramatického prostředí. K tomu účelu Burian uplatnil specifikum filmu prezentovat obraz v různých velikostech. Ten pak stavěl do kontrastu s perspektivou jeviště. V *Procitnutí jara* např. šokoval zvětšeninami partií těla a přírodních objektů, které postavy na jevišti doslova pohlcovaly. Ve *Wertherovi* poměr mezi projekcí a jevištěm obrátil, když na plátno promítl miniaturní obraz prostředí a herce učinil nepřírozně velké, jakoby osamocené v okolním světě. Dokonalost propojení jeviště s projekcí pak dokládá plesová scéna z *Oněgina*: Evžen vejde na scénu a projekce kozáka i jevištní akce strne, což vystihuje hrdinovo postavení ve společnosti. Z hlediska komplexního využití Theatergraphu znamenal *Oněgin* vrchol předválečného Děčka.

Theatergraph se zrodil z Burianovy koncepce syntetického, mnohohlasého divadla, rozšiřující jej o nejnovější umělecké disciplíny i tendence na poli techniky. Přestože postupy Theatergraphu využil Burian ještě v několika inscenacích, *Utrpením mladého Werthera* byla série zakončena. Po válce se Theatergraph stal základem experimentálních kinodivadel, z nichž nejvýznamnější byla *Laterna magika* režiséra A. Radoka a scénografa J. Svobody (poprvé 1958, Brusel).



K pochopení principu Theatergraphu použijte obrazové dokumenty v těchto publikacích: Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983, s. 290–297. SRBA, Bořivoj. *Poetické divadla E. F. Buriana*. Praha 1971.

3. Inovace herecké práce – reforma jevištní mluvy

Jedním z osobitých znaků Burianových režii byla *hudební stylizace jevištní mluvy*. Burian, svým původním vzděláním skladatel, dospěl až k jakési *muzikalizaci* jevištního slova. Jevištní řeč propracovával po stránce rytmických hodnot, přízvuků, intonace, délek, pauz i tempa. Můžeme hovořit také o *zvukové režii* slova.

V této souvislosti je třeba znovu zmínit *voiceband*. Burian *voiceband* začleňoval do svých inscenací (např. *Máj* byl přímo ztvárněn jako *voicebandová* inscenace). *Voicebandový* hudebně stylizovaný přednes slova se ale promítl i do způsobu mluvy herce na scéně. Uvedu inscenace, které se vyznačovaly výraznou hudební stylizací jevištní mluvy. V některých z nich dospěl přednes herců až k hranicím *hudební kompozice* (nezřídka se stírala i významová určitost slov): *Dítě* (F. X. Šalda, 1930); *Procitnutí jara* (F. Wedekind, 1936); *Evžen Oněgin* (A. S. Puškin, 1937); *Utrpení mladého Werthera* (J. W. Goethe, 1938); *Věra Lukášová* (B. Benešová, 1938); *Krysař* (V. Dyk, 1940); *Manon Lescaut* (V. Nezval, 1940); *Loretka* (V. Nezval, 1941).

K inscenaci *Krysař* kritik Josef Träger mj. napsal: „Burianův *Krysař* se přímo a doslova rozezpívá opojením z lásky k Agnes. Je to vrchol první části, když se rozradostněný *Krysař* až zalývá přívalem milostného štěstí a kdy své nadšení stupňuje zpěvním refrémem: ‚Jak krásný je svět!‘ Vznáší se jako píseň zazpívaná plně a z nejhlubších plic, skandovaný výkřik a jásot, který zasypává posluchače a který připomene hlasově exaltované kadence Romana Tumy.“



Jindřich Vodák zase vysoce hodnotil Burianovu práci s jevištním mlouvou v inscenaci Evžen Oněgin: „Je pro naše divadlo jen ziskem, že se E. F. Burian nebojí romantického patosu, že do něho stylizuje přednášení Puškinových dojatých nebo nvyých nebo rozduťých veršů a že kadencováním, pomlkami, odstíny tempa a tónu zvyšuje citové jejich znění, jejich zamýšlenost nebo smutek, jejich prudké pobouření nebo vyplašení.“ (Cit. dle Srba, Bořivoj. Poetické divadla E. F. Buriana, op. cit., s. 203 a 205.)



Z výše řečeného myslím vyplývá jasně, jak zjednodušující a vůči Burianovi nespravedlivé je hodnotit jeho místo v české divadelní kultuře z perspektivy poválečné etapy, kdy se projevil jako jeden z nejhrolivějších zastánců *socialistického realismu* v umění. Je vám jistě známo, že v generaci avantgardních umělců nebyl zdaleka jediný, kdo propadl ideologickému dogmatismu 50. let – pravda, byl jediný, kdo svou příslušnost k dobovým kulturtrégrům stavěl na odív svou plukovníckou uniformou. Ani v této temné době

nebylo však vše tak černobílé a jednoznačné, jak bychom to chtěli vidět. Budiž Burianovi přičteno k dobru, že se po roce 1953 dokázal vymanit z pasivní role přítakávače režimu a postupně navázal na program a inscenační poetiku předválečného Děčka. V roce 1955 bylo jeho divadlo vyvázáno ze svazku s armádou (od roku 1951 bylo vedeno jako *Armádní umělecké divadlo*) a Burian se pustil do rekonstrukce svých vrcholných inscenací z 30. let (*Vojna, Máj, Bílé noci, Věra Lukášová, Evžen Oněgin, Krysář* aj.). Na mladou generaci zapůsobily tehdy jako zjevení vyspělé divadelní tvořivosti.

Je nepochybné, že Burianův přínos pro české i evropské divadlo se konstituoval v letech třicátých. Mnohostranná činnost „Děčka“ vyrůstala z báze evropských avantgard. Pojetím inscenační tvorby měla mnoho společného s tvorbou Mejercholda, epický slohový výraz ji přibližoval Brechtovu divadlu. Mnoha rysy (tématy, vypjatě lyrickou subjektivací, hudební prokomponovaností jevištního tvaru) se od ostatních avantgardních počínů odlišovala. Je také třeba zdůraznit, že v pomnichovském a okupačním období představovalo Děčko nejbojovnější českou scénu, úzce spjatou se zápasem českých demokratických sil o uchování národní svobody a lidských práv.

Impulzy, které Burian svým divadlem D vnesl do českého divadelnictví, významně posunuly jeho vývoj a v mnoha směrech ovlivnily následné generace. Tvůrčí přínos a podněty jednoznačně převážily nad negativním dopadem Burianova působení na konci čtyřicátých a počátku 50. let.

Závěrem



Ocitli jste se na konci studijního textu, jehož úkolem bylo seznámit vás s tou etapou českého divadla 20. století, která byla spjata s působením české meziválečné avantgardy. Výklad směřoval k tomu, abyste získali poznatky o osobnostech a inscenačních počinech, jež formovaly jedno z nejvýraznějších období novodobých dějin českého divadla. Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian, Jiří Voskovec či Jan Werich patří k nejvýznamnějším představitelům české jevištní tvorby. Jejich přínos divadlu není omezen pouze na domácí prostředí, česká divadelní avantgarda osobitým způsobem přispěla k rozvoji moderního evropského divadla.

Text mohl zprostředkovat pouze několik tematických kapitol z této oblasti. Dalších vědomostí jste mohli nabýt z doporučené literatury, případně ještě získáte prostřednictvím jiných předmětů v rámci kombinovaného studia oboru divadelní věda.

V závěru tedy stručný seznam důležitých témat, která jsou rovněž součástí sledované oblasti, ale nebyla zahrnuta do našeho výkladu:

1. Jindřich Honzl a jeho působení v Národním (Zemském) divadle v Brně v letech 1929–1931.
2. Emil František Burian a jeho působení v Brně (1929–1930, 1931–1932) a v Olomouci (1930–1931).
3. Jiří Frejka v Národním divadle ve 30. a 40. letech.
4. Honzlovo Divadélko pro 99 (1939–1944).

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.
Dějiny českého divadla 2
Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce VUP
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3605-0

Neprodejná publikace

VUP 2013/434