

10 let Osvobozeného divadla

1937

zale odvrátili od uznávaných vzorů dokonalosti, budou pohoršovat školometry. A skutečně: filistři a ti, kdo odpřisáhli staré zákony, pocítují jejich přednosti jako kaz, uvádějíce, že výstupy před oponou bývají jen volně přičleněny k ostatní hře, a že se oba herci namnoze stávají diváky a glosátory vlastního dramatu. Na podobné hlasy lze odpověděti nevývratnou pravdou, že tyto Voskovcovy a Werichovy výstupy lidi jiného druhu okouzlují. Obecenstvo, které plní Osvobozené divadlo, vidí v nich spoj se scénou, vidí v nich syntesu autorů a herců, jímž právě tento divadelní tvar skýtá možnost, aby pronášeli myšlenky ve stavu zrodu. Osvobozené obecenstvo poznává ve výstupech před oponou jakousi souvislost s chorem či s překvapující, humornou a směšnou moudrostí Shakespearových lidiček. Voskovcovy a Werichovy výstupy mají tedy nejznamenitější tradici a uskutečňují se v poloze tak nové, že se právem staly středem zájmu. Pokud jde o vžité proporce, musíme ovšem připustiti, že se v řečených výjevech tají nepoměr, rozpor a nesrovnalosti — ale to je to, co nás jímá! To je věc, kterou považujeme za podstatu komična, to jsou prvky, jimiž Voskovec s Werichem měří a přepočítávají text na společného jmenovatele svého umění, to je mohutnost, která přetváří jevištní konvenci v nový a vyšší smysl. Humor Osvobozených je tedy druhu názorového, jednotí protichůdné celky a zaměřuje situace komické i vážné ve smích, o němž platí věta starých škol: smáti se znamená lépe věděti.

DOPIS ROMANA JAKOUBONA JIŘÍMU VOSKOVCOVI A JANU WERICHOWI O NOETICE A SEMANTICE ŠVANDY

... pojem sranda, který
jsme se pokusili obhájit...
(V & W)

Přátelé, byl jsem požádán o příspěvek k Vašemu desítiletému jubileu. V letošním školském roce je však tolik práce se stoletými výročími — Máchovým a Puškinovým, že byste možná příliš dlouho stáli ve frontě. Proto zatím stručně v nevázaném dopisu nastíním ty myšlenky o psině, Vaší hlavní kulturně-historické zásluze, o níž bych rád jednou napsal vážné pojednání. Opakuji: čelná zásluha! Mám sice rád Vaši společenskou satiru a mnohotvárnou literární parodii, ale největší novum, nejpůvodnější a nejčasovější přínos je trvám „bezpředmětná, čirá komika... schopná uvést diváka do nejkouzelnějšího světa absurdnosti“.

Věc stojí za vážný výzkum. Byl by zvláště včasný v době bujného rozkvětu všemožných autarkii, navzájem neprodyšně izolovaných: vážným úvahám prý nic není do smíchu a směšného a humor se nesmí obírat předměty vážnými a úctyhodnými. Tatam je doba romantismu, který vášnivě stíral hranici mezi tragickým a komickým. Tytam jsou liberální časy krásného Mastičkáře, kdy velikonoční hra se záviděníhodnou samozřejmostí zahrnovala i drastickou parodii na vzkříšení:

Uveď! a uveď! a uveď! ať!
Rať tjo, myjtrže, došty špač,

Ustíat jako z nepřítomných místech,
K tomu jste bezmal nešťach.
Dveřugnu tšobye, myštrže, z toho,
Čz my ucynnyl cty pryzelíš mnoho.

Poslední dvojverší přímo paroduje modlitebni: „Chvála Tobě, Bože, z toho, Ježe činíš divov mnoho.“ — Tehdy se fraška nepovažovala za blasfemii stejně jako v ruském lidu mírně spolužijí bohatýrské byliny a štiplavé parodie těchto bylin („nebylicy“).

Zde mi však nejde o censorský dnešek, zakazující zásah frašky do bohatýrů nebo do Labyrintu světa. Mám spíš na mysli dnešek akademický, jehož nezájem o švandu se mi zdá přemrštěný. Literární dějezpyt zaznamenává sice, koho a co tepe satira slavného básníka X, ale technika komična bývá zřídka zkoumána. Ale neběží mi o literární vědu. Jediným úkolem těchto řádek (vedle srdečného blahopřání k desíletí Vaší málem nepřetržité nespoutanosti) je upozornění na význam Vaší produkce pro pomezí problémy noetiky a linguistiky.

Jste příliš *au courant*, abych Vám musil připomínat, že moderní filosofie (fenomenologie, logistika atd.) postupně zkoumá ruku v ruce s obecným jazykozpytem poměr znaků, zejména znaků jazykových k říši předmětové a že je to jeden z nejobtížnějších, nejzávratnějších a nejodpovědnějších duchovědných problémů naší doby. Badání posledních let zvláště upozornilo na závažný rozdíl dvou jazykových funkcí: s jedné strany řeč vypovídací, směřující k úplnosti, ucelenosti a co největší nezávislosti na mimojazykovém kontextu, s druhé strany řeč pouze doplňující tento kontext, stále odkazující k situaci a mimo tuto situaci nesrozumitelná. Každá konkrétní promluva osciluje mezi těmito dvěma extrémními body. Prvky,

plnící obě tyto funkce, se navzájem prolínají. Je nutné je vymezit, a nanejvýš důležitým experimentem by bylo vypnout naši řeč ze situace. Jako bylo zajímavým úkolem pro geometrii Lobačevského zkonstruovat model takového prostoru, pro nějž neplatí Euklidův postulát o rovnoběžkách, stejně potřebuje dnešní významoslovné badání model dialogu, odmyšleného jeho účastníky od situace.

Vyhověli jste bezděky této naléhavé poptávce dnešní jazykovědy. Osoby, které představujete, jdou, jak jste výborně podotkli, „za každých okolností vedle“: „jsou zaměstnáním neutrálové, protože příslušnost k některé z válčících stran by rušila jejich clownskou svobodu, jež jim dovoluje plynouti po celý večer jejich vlastním světem absurdních fikcí a dalekosáhlých nedorozumění. Potýkají se do té míry se skutečností, jež je jim věcí nepochopitelnou, jsou tak metafysicky blbí atd. . . . Nemohou být jeden bez druhého, protože se neustále hádají o metody, jak vyvrát na zlou skutečnost a její úklady; shodnou se jen tehdy, ocitnou-li se oba v naprostém omylu . . .“

Je zapotřebí lepšího dokladu pro ilustraci Bühlerových thesů o zájmenu jako slovu ryze situačním, ukazovacím (*Zeigwort*), než dialog z *Vest pocket revue*?

HOUSKA (blaseovaně): Poslouchal, Áčku, já byl onehdá v klubu a mluvil jsem tam s tím dlouhým doktorem, ví? A von mi povídal, že prej von měl v Ritzu na Zbraslavi nákej škandál. Tak se ho jdu na to zeptat.

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

HOUSKA: No jak to, Áčku, von mi nerozumí, ted' 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, Ačku!

RUKA: Tak to von měl ten škandál, Bobiku! Tak povídal!

HOUSKA: Ale ne, Ačku! Netahal do toho mne, vo kom vlastně mluví? Vo něm anebo vo něm?

RUKA: Prominul, Bobiku, kdybych mluvil vo něm, tak řeknu von, ne? A když mluvim vo něm jako že mluvim, tak řeknu von, no!

HOUSKA: Ačku, teď mi do toho natahal aspoň šest lidí a zatím je v tom jen a jen von.

Mstí se tu pokus odmyslit osobní zájmeno v jeho různých funkcích od situace. Ještě poučňější je motanice kolem slova „ono“ v Robinu Zbojníku, kde se úloha fiktivního podmětu bezpodmětné věty zaměňuje s úlohou ukazovací:

ROURA: ... pak se někam jde a neví se. Vono se neví. Vono se přijde, vono se tady je a vono se neví. Vono je blbé!

TROUBA: Vono drželo hubu a rozkládalo postel, slyšelo?

ROURA: Komu nadávalo? Vono má nejmíň co mluvit!

TROUBA: Kdo?

ROURA: Vono.

TROUBA: A kde je to?

ROURA: Který?

TROUBA: To, co nadávalo?

ROURA: Vono nadávalo!

TROUBA: Tak vono mi říká vono? Tak si dalo pozor, jo?

Klasický dialog „Naše řeč“, složený převážně z kanonických situačních prvků a tvořící bezpředmětnou náhražku řeči vypořádací:

PRACH: A to je nejlépe, člověk se má hned anebo takhle ...

POPEL: ... ano, správně ...

PRACH: ... a vůbec!

POPEL: ... ano ...

PRACH: ... a potom, víte? A potom ...

POPEL: ... ano, a proč ne?

PRACH: ... to jste správně řekl!

POPEL: ... To jsem rád, že jste taky z Prahy, alespoň si máme o čem povídat!

POPEL: Já byl tuhle i tady a tadyhle, všelijak ...

PRACH: ... já byl na těchťz místech!

POPEL: Tak to račte znát!

Taková kvasi-vypovídající řeč vyvrcholuje v parodickém popěvku:

Copak je to požadavek nadlidský
být občas logický, když už ne dycky?
Vemte to, dejte tam
vedle toho toto
umístíme tamhleto tam.
Přece se jen jedná jenom o jedno,
jednak je-li jedno, že je to jedno,
je-li ti jedno,
či jedno je-li to,
je to jenom jedno, je-li to.

Stejně výmluvně vyniká nerozlučná souvislost elyptického rázu řeči s jejím situačním zapětím:

POSITIV: Levá — levá — ievá — —

NEGATIV: Co levá?

POSITIV: Co? Noha!

NEGATIV: Tak to řekněte! Slyším levá, pomyslím si třeba levá ruka ...

NEGATIV: No, prosím. A pak ho máme dohonit!

POSITIV: Koho? Mluvte drobet jasněji, ano?

NEGATIV: Ale ano, milerád!

POSITIV: Tak koho?

NEGATIV: Ale ten vlak!

POSITIV: Vlaky máme různé, prosím.

Solipsista, pro něhož řeč okolí se nezbytně tříští na nesouvislé repliky, neviní však z antisociálního zaměření sebe, nýbrž právě toto okolí:

POSITIV: Tak ten pán si dokonce myslí, že mluví jasně. Slyšel jste to?

NEGATIV: Jasně.

POSITIV: Vono se vůbec dneska mluví strašně.

NEGATIV: Pokračujte!

POSITIV: A to je jenom lenost. Takový dotyčný je líný říct, co si myslí.

NEGATIV: Von leckdo, když něco řekne, tak ví, co chce. Ale jak to mám vědět já?

Neodlučnou závislost jednotlivých významů gramatických forem na kontextu výstižně ilustrují hojná qui pro quo:

POSITIV: No a co by bylo?

NEGATIV: Co by bylo? Mávnou levou rukou a rázem máme čtyři sirotky.

POSITIV: Jaké sirotky?

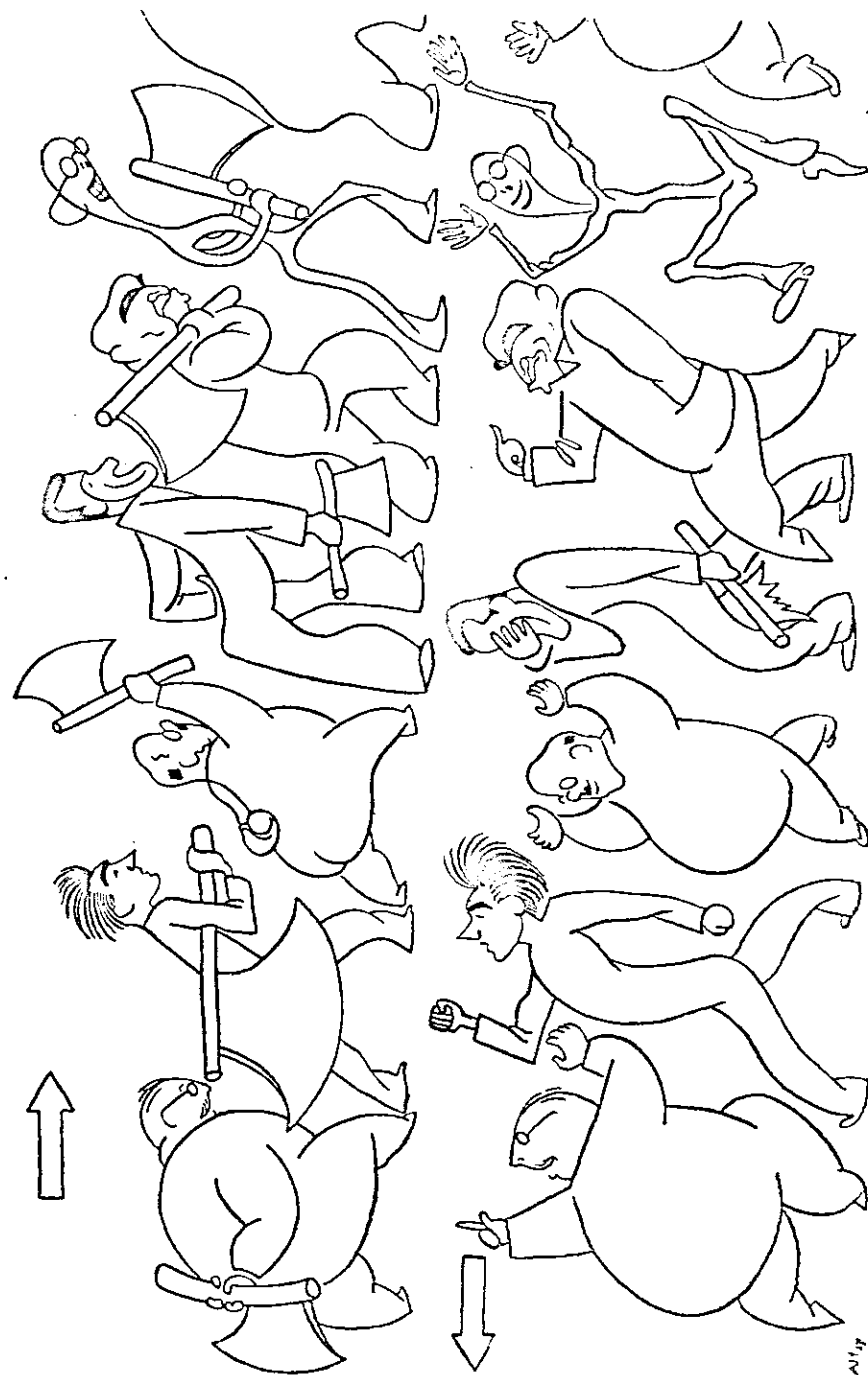
NEGATIV: Ubohé!

POSITIV: A čí pak sirotky?

NEGATIV: Toho stařečka!

POSITIV: Jakého stařečka?

NEGATIV: No, toho stařečka, co šel náhodou okolo a co jsem ho zasáhnul, když jsem mávnul levou rukou.



POSITIV: A ublížil jste mu?

NEGATIV: Ne, zabil jsem ho.

POSITIV: A proč jste to udělal?

NEGATIV: No, povídám, nešťastnou náhodou, jak jsem mávnul rukou při té rychlosti, božítku!

POSITIV: Tak proč pořád máváte levou rukou?

NEGATIV: Když vám povídám, že pořád nemávám levou rukou.

POSITIV: Tak jak se to mohlo stát?

NEGATIV: Dávám příklad, Kriste pane, dávám příklad!

Já zde jen upozorňuji na vědecký materiál, volající po prohloubení a soustavném významoslovném rozboru — ... Leč prosím uchylme se ke konkrétním případům. Vemte dědečka...

TROUBA: Vašeho dědečka?

ROURA: Nikoli, dědečka ad adsurdum, dědečka an sich...

ROURA: Nikoli, dědečka ad absurdum, dědečka nitatis, tedy Vousaté něco.

ROURA: Správně. Nechte toto Vousaté něco spadnouti se schodů.

Kdo by odhalil s větší pedagogickou názorností rozpor mezi přirozeným sklonem posluchače zařaditi vztažné jméno do konkrétní situace a mezi proměnou takového slova v označení obecného pojmu, než to dělá Trouba? Jiná obměna Trouby klopýtá o neshodu emotiv a přímých významů slovních: „Prokristapána! — Co je pro Krista Pána? — Já myslil, že vy máte něco pro Krista Pána!“ (Sever proti jihu).

Můj dopis hrozí přerůstí v úvod do werichožpytu, proto přestávám na zmínce o Vest pocket revui, prababičce dnešní „hlíny“, nevyčerpatelné zásobárně příkladů příručkově výmluvných na všechny otázky významosloví. Soumeznost znaků není vždy soumez-

ností označených věcí: „Ano N-III-529. A povážil, onehdy čtu v žurnálu, že v Golčově Jeníkově ukradli vůz N-III-530. O jedno číslo se ten zloděj splést, neměli jsme vozu více!“ Kriterium pravdy se vztahuje jenom na tvrzení, otázka je útvar sui generis: „Lhal jste mi i tehdy, když jste se mně ptal: Peňuro, byl jsi v lese? — Ano, i tehdy jsem lhal, neboť ty's v tom lese nebyl!“ Jsme tu u problematiky Brentanovy a rovněž k odvěké spleťtí otázce „záporného objektu“, kterou pronikavý Brentano považoval za nesmírně důležitou pro logiku a pro porozumění jazyku, je tu skvělý příspěvek:

HOUSKA: No škoda-Sentinel. Ví, zná tu haubnu, niklovou, šestimetrovou?

RUKA: No jo, to je můj sen!

HOUSKA: No tak vidí, takovou haubnu vůbec nemám! Ale za to ty výfukové trouby, ví, těch šest výfukových trub pěkně pod sebou...

RUKA: No jo, ty znám!

HOUSKA: Tak ty taky nemám!

Ovšem není přímým určením švandy sloužití za pókusné králíky semasiologům a semiologům (sematologům), nýbrž ona je pro posluchače (jako ostatně poesie vůbec, jenže švanda s větší odvahou a vtíravostí) účinným mementem, odhalujícím osobitost a svébytnost jazyka, ba světa znaků vůbec, a jeho složitý, mnohoznačný poměr ke světu věcí. Švanda ruší automatismus zvyku a učí nás nově hmatati, chápati a hodnotiti věc a znak, a v tom je vysoké kulturní poslání „srandy neboli bezpředmětné komiky“.

INSPIROVANÉ HERECTVÍ

Jindřich Honzl

Řekněme, že bych si uložil povědět, proč Voskovec a Werich jsou tak rozhodujícím zjevem v české divadelní kultuře. Neboť, že jsou — o tom přesvědčili i nepřátele: svou desetiletou prací a stovkami repris svých her. Kvalita divadelní tvorby Voskovce a Wericha neustává býti předmětem útoků, souhlasu i nenávisti, lásky i zloby — čili jinými slovy: **kvalita divadelní práce Voskovce a Wericha jest hodnotou živou a pohyblivou.**

Právě tehdy, jedná-li se o živé hodnoty, vychylují se umělecko-kritické manometry tak prudce vlevo a vpravo, jen tehdy, jedná-li se o tak významné umělce, posloužily Tomíčkům, Malým, Zákrejsům, Novotným atd. vlastenecké, náboženské, moralistické důvody k tomu, aby jimi kritikové opřeli nejostřejší odsudky děl a autorů.

Jsou dnes žurnály a revue, kde se jméno Voskovce a Wericha nesmí vyslovit, leda s přívlastky, na něž musí Voskovec a Werich odpovídat podáním žaloby; a naproti tomu jsou zástupy obecnstva, které si přivlastňují Voskovce, Werichovy a Ježkovy písně jako si přivlastnily národní písně nebo hymny. Voskovec a Werich dovedou proti sobě rozdělit do dvou táborů nejen divadelní kritiky, ale i obecnstvo.

Jak jsou divadelní umělci citliví na jméno Voskovce a Wericha, o tom nás už několikrát přesvědčili. Svými

protesty i souhlasy. Tyto věci mi připadají jako experimenty v umělecké laboratoři, kde se odkrývá hlavní nerv hereckého a divadelního umění. Reakce divadelních umělců nejurčitěji dokazují jedinečnost divadelního výrazu Voskovce a Wericha v celé naší divadelní kultuře. Tyto zkušenosti poukazují na zvláštní základ Voskovcova a Werichova herectví, jež nemá souřadného v Čechách — a myslím — v současné době ani za hranicemi.

Víme, že naše divadelní kultura žila od svých počátků až do let svého rozkvětu v těsné souvislosti s vývojem německého divadla — že od něho brala podněty a vzory a že se vyvíjela na pozadí nebo v protikladu k německému divadlu. A lze říci, že české divadlo bylo tak šťastné, že mělo za vůdce i za protivníka tuto velkou a mocnou divadelní kulturu. Od Goetha, Meiningských, Brahma, Fuchse, Reinhardtů, Jessnera, Piscatora bylo se vždy čemu učit a co předstihovat. Původnost a význam J. K. Tyla lze změřit jen na pozadí vídeňského divadla Raimundova a Nestroyova — citlivost Kvapilovu můžeme odvážit jen v odvaze, k níž se zdvihá Kvapilova tvůrčí síla nad to, co právě viděl na shakespearovském jevišti v Mnichově — Hilarovy tvůrčí činy musí být měřeny podle té svobody, která se projevila nad kopii některé scény Reinhardtovy (Jiří Dandín), nebo v odlišení, jež najde Hilarovo jeviště v látce Jessnerově (Eduard II.), nebo v rozdílu, jenž vzdálí estetisujícího Hilara od útočného Piscatora (Rivalové).

Po roce 1918 získávají v české divadelní kultuře na síle proudy, které touží po evropském významu v divadle; to znamená, že se české divadlo touží samostatně orientovat mezi dvěma největšími kulturami evropského kontinentu. Chci-li zjednodušit až do

schematičnosti tendence těchto dvou hlavních kultur, vyjádřím jejich protiklad příkladem.

Myslím, že nenajdu lepší a typičtější příklad německého ducha, než vzpomenu-li na genia velké německé divadelní epochy 19. století: na Richarda Wagnera. Vždyť to byl divadelní umělec, pod jehož vlivem žilo německé divadlo celé půlstoletí před válkou, to byl dramatik takového vlivu na německou veřejnost, že se na jeho divadlo sbíralo podobně, jako se u nás podnikaly sbírky na české Národní divadlo, to byl autor, jehož dílům bylo vystavěno zvláštní, výlučné divadlo. K Wagnerovu „Festspielu“, k jeho „Siegfriedovi“, lze najít ve Francii obdobu stejného významu jen v dramatickém díle Debussyově. Proti německému patetickému „Festspielu“ stavím jako příklad francouzského ducha —: lyrickou a poetickou křehkost „Péleuse a Melisandy“. Skutečně — německé drama od Schillera až k Brechtovi vytváří svůj jednotný vývojový charakter, a tento charakter je dán hlavně tou společenskou funkcí, kterou má německé divadlo právě od Schillerových dob (výchovní ústav), ať už vykládáme výchovné tendence po schillerovsku: in tyranos, nebo po brechtovsku: proti vykořisťovatelům. Tato společenská funkce německého divadla odpovídá také jeho hospodářské situaci jako ústavu, který dostává prostředky buď z rukou feudálních mecenášů nebo od státu.

Také české divadlo dospělo koncem r. 1918 k této společenské funkci; ale české divadlo, vyvrcholivší národně buditecké poslání, musí přejít k novým cílům svého jeviště a svého dramatického básnictví — k úkolům, které dosud nechápe nebo nemůže pochopit naše Národní divadlo (a tím méně i ostatní velká divadla). Kdybychom vyjádřili dialektický vývoj českého divadla, řekli bychom, že divadlo, do-

spěvši ve službě národní samostatnosti až k úplnému sjednocení české státní myšlenky a státního divadla, musí nutně hledat po tomto vyvreholení protiklad oné prvé tendence: musí vyhledávat v zájmu umění (má-li toto zůstat posledním argumentem divadla — ne sice jediným, ale přece posledním, t. j. nejvyšším), musí vyhledávat co největší neodvislost od oficiálnosti v zájmu svobody svého uměleckého výrazu.

Instinktivním, skoro pudovým výrazem této tendence divadelního umění je právě případ Vest-Pocket-Revue Voskovce & Wericha. Neboť to bylo divadelní obecenstvo, které si udělalo z Voskovce a Wericha, z Osvobozeného divadla *své divadlo* tím, že si neustále vyžadovalo opakovat jeden poutavý večer nového divadelního humoru. A že si žádalo nových večerů, až vyplnily tyto večery a tyto hry deset let vývoje Osvobozeného divadla.

A přece se Voskovec a Werich vyznávají: „Neměli jsme divadlo rádi, dávali jsme přednost filmu a činili jsme vše možné, abychom vyjádřili svůj posměch nad divadlem.“

Nelyrický, patetický Festspiel, kterým se snažilo být německé divadlo, ani jeho čeští napodobovatelé se nemohli líbit Voskovcovi, ani Werichovi. Voskovcovou uměleckou láskou byl Apollinaire a moderní francouzští básníci. Film odpovídal mnohem víc lyrismu Apollinairových „básní, zaslechnutých na ulici“, lyrismu zázračného spojení všedních věcí, obyčejných slov, nedekoratивních staveb větných i výtvarných. Tento protiteatrální lyrismus byl i Werichovou láskou potud, pokud se obrážel ve filmu. Werichovi zůstávají i dnes nezapomenutelnými americké grotesky, jejichž fantastní situace jsou obrazovou obdobou „zázračných spojení“ Apollinairových básní, „zaslechnutých na ulici“. Voskovec a Werich říkali tomu „anglosaský

humor“, co na ně působilo z filmu nedivadelně a protidivadelně.

Na jevišti museli oba komikové objevovat „skutečnost divadla“ — neboť to, co bylo do té chvíle v Čechách divadlem, ztratilo svou divadelní skutečnost i svůj skutečný lyrismus. Odsoudil je k zániku právě vliv německé divadelnosti, která tak rozhodně ovlivňovala naše scény. Byla to dekorativnost, stylisovaná disciplína, národní a sociální rozkazy, zesílené patosem veršů a přízvuků.

To, co jsem si uvědomoval při studiu ruského divadla, bylo pocitováno Voskovcem a Werichem a vyjadřováno jako neláska k divadlu a favorisování filmu.

Nemohu najít přesvědčivější příklad stejné pocitové reakce na dojmy z německé divadelní metody, než ocitují-li slova velkého ruského režiséra. K. S. Stanislavskij mluví o vlivu německého divadla na sebe a na své následovníky ve své knize *) tam, kde vzpomíná na Meiningenské a na jejich návštěvu v Moskvě:

„...úžasná disciplína a veškeré příslušenství velkolepé umělecké slavnosti... Vévoda Meiningenský rozvíjel v umělecké formě mnohé z tvůrčích záměrů velkých básníků, a dokázal to zcela režiséřskými, jevištními prostředky, bez talentovaných herců... Režisér může učinit mnoho, ale nemůže učinit všechno. Hlavní věc zůstává v rukou herců, kterým je nutno pomoci a které je třeba postavit do popředí. Oblast režiséřova je vždycky široká a hluboká, ale protože nemůže uskutečňovat bez herce, stávalo se *jeviště* středem představení. Nutnost, aby režisér pracoval za všechny, způsobovala despotismus režiséra... Po-

*) Moja Žizn' v iskusstvė.

strach herců, režisér Chronegk... Pro mne znamenali Meiningenští novou a důležitou etapu. Ale tento vliv měl i svou špatnou stránku. Obdivoval jsem se Chronegkově dresuře a chladnokrevnosti, napodoboval jsem jej a stal jsem se brzo režisérem tyranem: ostatní ruští režiséři napodobovali zase mne, jako já dříve Chronegka. Tak se vytvořila celá generace režisérů despotů. Na neštěstí neměli Chronegkova talentu, ani talentu vévody Meiningenského a stali se pustými dekoratéry, kteří proměňovali herce v rekvizity, v kostymní manekýny, kterými pohybovali jako s dřevěnými částmi svých dekorací.“

Případá mi, jako by četl Stanislavskij českému divadlu z ruky. Je třeba si věc uvědomit aspoň tak, jak si ji uvědomil Stanislavskij, aby české divadlo neztratilo svou světovou orientaci pro orientaci německou (nebo pro dědictví této orientace). Jenom světová, moderní orientace dává hereckému a režisérskému výrazu bohatství, jež vyjadřuje zcela člověka. Kdysi, před premiérou „Balady z hadrů“, jsem viděl v kině žurnál, do něžž byly zařazeny zfilmované scény Čapkovy hry „R. U. R.“, hrané režisérem a herci dobré německé školy. Nic nás tolik nepoučuje o metodě výrazu, jako náhlá změna oblasti, v níž se některé umění vyjadřuje. Divadlo, přenesené do filmu, vyznačuje zcela ostře zvláštnosti svého rukopisu. Ve filmové reprodukci se spatřují prostředky divadelního výrazu ve zvětšení a v ostrosti, tak jako jsou v detailu zvětšené fotografie zvlášť patrné charakteristické tahy Rembrandtova štětce.

Filmové obrázky a zvuková reprodukce začátku scény z Čapkovy dramatu mi ihned vybavily dojem, který se zesíloval v dalších větách i při výstupu následujících herců. Říkal jsem si, že všichni ti herci mluví jako oficiři. Byly to samé výzvy, rozkazy

a „kategorické imperativy“. Z tohoto pocitu, který mi objevil herecké metody divadla názorněji, než to mohlo učinit představení, vyplynula poznámka, kterou jsem vyslovil v jednom interviewu k „Baladě z hadrů“:

„... vitalita, povzbuzení a síla, již má humor, stala se základem nové jevištní skladby Voskovce a Wericha, jejich nového herectví a jejich nového jeviště... Chci se odvrátit od nalíčené krásy jeviště, od toho protivného aranžovaného herectví a režisérství k jinému herectví, jež je opřeno o jistoty bezpečnější, než je přesný postoj, ostrý krok, stylisovaný hlas a truchlivě prázdný výkon — chci hledat a najít *herectví inspirované*, herectví skutečné.“

Tato věta měla původ v dojmu z německého představení „R. U. R.“, ale mimo nadání cítilo se jí dotčeno české divadlo, a český režisér. A přece jsem, v protikladu německé reprodukční školy a skutečně inspirovaného herectví Voskovce a Wericha, chtěl naznačit tendence, které pokládám za budoucí tendence divadelního vývoje, nikoli z rasového, národního nebo estetického předsudku, ale prostě proto, že jsou to tendence *svobody umění, svobody inspirace, svobody výrazu a svobody člověka*. A co jiného může být cílem umění než svoboda, která bude dána člověku novými řády společenskými a potom i novými řády uměleckými, v nichž se bude člověk vyjadřovat cele, úplně, spontánně, dokonale a svobodně — co nejsvobodněji, jak to právě může odpovídat všestrannému rozvoji jednotlivce v nové společnosti?!

Abych mohl vykreslit takový portrét Voskovce a Wericha, na němž jsou potlačeny všechny znaky všední, konvenční, nevýrazné a nevýznamné, a na němž jsou současně vyznačeny jakoby roentgenogramem všechny znaky, které jej činí významným,

podstatným a trvalým — k tomu mi posloužil zase jiný můj veřejný projev. Při rozhlasovém přenosu „Balady z hadrů“ doplnil jsem vysílané představení několika slovy, v nichž jsem pověděl konec děje a podal jsem několika slovy charakteristiku předscén Voskovce a Wericha. Mluvil jsem zvláště o nich, protože pokládám tyto předscény — a jsem jist, že je pokládají se mnou i posluchači Osvobozeného divadla — za jeden z hlavních půvabů našeho jeviště. V nich uvolňují se všechny zákony a všechny divadelní konvence, a divadlo se tu vytváří — jako v mytických dobách počátků řeckého divadla — z dialogu dvou protagonistů, a z jejich emocionálního vztahu k obecnstvu. Svěřoval jsem tehdy rozhlasovému mikrofonu své pozorování, že „předscény V & W nejsou strojovým nebo mechanickým výkonem bez inspirace a bez ducha. Ve Spoutaném divadle hrají dva inspirovaní lidé, dva skuteční komici... Jejich předscény jsou tajemstvím úspěchu Spoutaného divadla. Neboť tu hraje jen *skutečný* humor, zde není třeba těžkopádného divadelního stroje a vycvičených herců. Zde hrají nejpůvabnější tanec slova, jež se stávají herci, slova, jež se převlékají, jež jsou divadelně osvětlována, jež se pohybují po napiatém laně absurdní komiky nad propastí skutečnosti, slova, jež se stávají baletem, hudbou i jevištěm... Nepostrádáme herců ani jeviště, protože si je dovedou Voskovec a Werich vytvořit svými slovy... svou přítomností, sugescí své bytosti.

Hercům Hamleta je nesnadné poskytnouti obecnstvu sugesci strašidelných hradeb Elsynoru. Musí jim pomáhat všechna kouzla divadelního stroje. Ale Voskovcovi a Werichovi není nic snadnějšího, než sugescí vykouzlit divákovi groteskní salon dvou nadvlastenců, v zápletku vyměnit salon za studovnu profe-

sora, který držel neopatrně atom a při jeho rozbití „shořel“, a hned potom za novou oponou slov se ocitnouti ve světě, v němž jezdí lokomotivy ze zlata a dámy nosí na krku železný řetěz jako krávy. V těchto krajích, na těchto jevištích, tak zázračně měnlivých, se pohybují Voskovec a Werich nejjistěji, protože je to svět *jejich kausalit* a *jejich vidění*. Jim je nejsnazší pohybovat se ve světě imaginace a fantasmie — úloha, která je hercům nejobtížnější. Jeviště předscén Voskovce a Wericha je jeviště takové, jaké má být; jeviště zázračně proměnlivé a přece jen pevné, zcela imaginativní a přece zcela skutečné — tak skutečné, jako je všední slovo nebo všední fráze, a současně tak imaginativní, jako je nová představa, kterou tímto všedním slovem vybavují. Voskovec a Werich neučí se svým slovům ani svým představám, slova se rodí z pěny okamžiku; oba popisují jen to, co vidí ve svém světě fantasmie. Řekněme krátce: oni svůj humor žijí. Nehrají, neznázorňují, nepředstavují. V nich máme humor bez zatížení strojem a námahou, bez konvence a nudy.

Zůstává-li něco na tomto starém světě zajímavým a poutavým i pro nejomrzelejšího pesimistu, je to okamžik, kdy se rodí něco nového. To jsou chvíle zázraků. Na normálních divadlech se nerodí nové věci, naopak, divadla jsou často odstrašujícím příkladem bezduché konvence; herecký výkon se tu proměňuje na výkon vojácké dresury a strojovosti, stálého opakování týchž prostředků. Předscény našich komiků jsou místem, kde může divák zastihnouti zážrak inspirace v jeho činnosti, a může býti stržen do jeho magických kruhů... Tyto předscény dávají pocítit sílu, o niž se rozbíjejí všechny války a fašismy, všechna hloupost i zloba — dávají pocítit sílu tvořivé schopnosti lidského ducha. Ta tvořivost je podobného rodu,

jako je tvořivost vědce nebo politika. Zůstává vždycky silou, jež je schopna proměnit svět, vidět nad jeho zbídačelým dneškem svobodný zítřek, vystavěný z dělné tvořivosti všech.“

Tak jsem asi mluvil ze svých poznámek (z nichž tyto věty opisují) před mikrofonem při vysílání „Balady z hadrů“. Několik neděl po tomto projevu jsem se dověděl při rozmluvě se dvěma divadelníky, že moje ocenění Voskovce a Wericha prý znehodnocuje herce. Myslil jsem a myslím, že by bylo zbytečné vykládat těm režisérům a těm hercům, kteří se cítili být dotčeni, že slovo inspirace náleží také do metodologie hereckého umění, a že ti, kdo nesnášejí toto slovo při charakteristice herce, snižují a urážejí herecký stav mnohem hlouběji než já, který vidím ve dvou inspirovaných lidech herce, již náležejí mezi nejlepší.

Poznal jsem znovu, jakým ostrým zkoumadlem na výrazové metody divadel je ocenění a charakteristika Voskovce a Wericha.

Při své přednášce v Praze prohlásil Mejerchold, mluvě o Hauptmannových „Tkalcích“, že jejich realismus nebyl jen tehdy nevýznamným napodobením života, když v poslední scéně smrt dělníka, zabitého četnickou puškou, vyvolávala v divákovi pocit sympatie nebo antipatie, rozdělila hlediště na dva tábory. Použil bych tohoto Mejercholdova postřehu v té interpretaci, že Voskovcova a Werichova herecká metoda je tak významným, neformalistickým elementem obnovujícím a oživujícím naše jeviště, právě proto, že — jako dělníkova smrt rozděluje obecnost v poslední scéně Hauptmannových „Tkalců“ — i herecká metoda V & W rozděluje české divadelníky.

V boji za osvobození herce a jeviště z dresury vojácké nebo tělocvičné stylisovanosti, ve snaze, aby

jeviště bylo místem projevu inspirovaného hereckého básníka, zůstanu a musím zůstat věrný metodě Voskovcových a Werichových předscén, protože mi to znamená, zůstat věrný sobě, zůstat věrný víře, že jen větší a větší svoboda pravého a skutečného lidství, svobodnější a svobodnější výraz člověka, jenž se touží sdělit — vytváří podmínky skutečného umění.

Pozorujeme-li ten metodický rozdíl práce na divadle, kde režisér Chronegk dresurou a disciplínou dokázal, že proměnil herce na rekvisity, jimiž pohyboval po jevišti (liši-li se normální divadelní práce od námahy Chronegkovy?) — a práce, kde dva lidé bez rekvisit jsou celým živým divadlem, poznáme, která metoda vyjadřuje více člověka, protože dává jeho výrazu více svobody. Tyto předscény *se mluví*. Spěch premiéry nechává V & W sotva jeden nebo dva poslední dny k tomu, aby odběhli z divadla do samoty, kde by je nemohl vyhledat ani režisér, ani soudní doručovatel, ani redaktor s interviewem, ani vlastní žena; V & W, ztrativše se tedy ze světa na několik hodin, přinášejí si v mysli náměty na řadu svých předscén: „Viš, Honzle, tady budeme mít předscénu o jídle.“

Poslouchal jsem s unesením — (poslouchal i Werich, jenž slyší — Wericha, který mluví) — v Caesarovi vyprávění těch mnohých snů, jež vyvolával strach ze tmy egyptského chrámu. Škoda, že je nemáme zapísány; snad by se z jejich fantastických situací a představ dal vyčíst způsob komikova představení, neboť to byla vyprávění tak automatická, jako jsou surrealistické falešné interpretace. Snad by bylo možné poznat, anebo se alespoň přiblížit poznání toho myšlení odpoutané fantasmie, jež jmenujeme „básnickým myšlením“.

Ale fantasmie komikova nemá ani někdy komického

záměru. Její úsměv vzniká spíš ze štěstí, že Werich **vidí** uskutečňovat se věci, jejichž existence překvapuje nejvíce jeho, protože vidí se přibližovat a stýkat se věci nejodlehlejší a lidi nejrozdílnější. Neboť komikovo štěstí jest v jeho fantastním vidění.

Vidění — konkrétnost a skutečnost tohoto vidění — jest u obou našich komiků silou, kterou přesvědčují a strhávají obecenstvo. Neboť u komiků — stejně jako u básníků — jde o fantasijsní výtvoř, o řadu slov, o řadu představ, které buď naleznou nebo nenacházejí resonanci v instinktivním jádru naší bytosti. Jsou spojení slov, která přesvědčují — a jsou spojení, která neříkají nic. Myslím, že magická síla, to tajemno, kterému se obdivujeme v herci, jest právě síla a intenzivnost jeho *vidění*, schopnost inspirovat se slovy (která herec říká) do té míry, že vidí svým vnitřním zrakem obrazy, které slovům básnickovým odpovídají. Vidění komikovo, jež jest tím intenzivnější, čím jest konkrétnější („Malý snaživý Hagenbeček, řečený Julius Noe, vezl na své lodi, nazvané podle úmluvy Archa, obvyklou objednávkou zvěře do cirkusu Kludský na hoře Sinai. Vše měl srovnáno podle pořádku; aby se loď nepřevrhla, měl největší zvířata dole, pak nahoře menší, ještě menší, až nahoře byla bleška...“ Vest-Pocket-Revue), čím více zprostředkuje neznámé pomocí známého, čím lépe vyvede syntesi protikladů mezi všedním a neobyčejným, viděným a neznámým. Domyslíme-li si popis biblické potopy provázený Werichovým gestem, který na vrcholek myticky velké lodi pustí ze špetky palce a ukazováčku blešku tak elegantním pohybem, jakým pan Drift, Holand'an, přidává na váhu jeden karát na konečné vyvážení koupeného démantu — nemáme ani trochu pochybnosti o skutečné existenci toho světa, jež nazývám světem jevištní imaginace, zcela

neskutečným a přece tak konkrétním, složeným je-
nom z věcí, které máme na dosah ruky, a ze slov,
slyšených v každém úvodníku, v každé románové pří-
loze nebo v nápisě němeého filmu. Je-li jednou vstup
do toho světa otevřen, a přesvědčí-li komikovo vidění
jeho posluchače, že právě i oni žijí tu s ním — pak
jsou uvolněny všechny proudy těm neobyčejným setká-
ním představ a slov, která způsobují vždycky takové
výbuchy smíchu. Setkání, kde komik váže k sobě
slova a představy všedně i překvapivě, s logikou
i bez logiky. Jaké nové interpretace je možno dáti slo-
vu VODNÍ ze známé předscény — a kterému-
koli slovu Voskovcova a Werichova dialogu! Síla
těchto interpretací není v hříčkách slovních, ale
v konkrétnosti představ a příhod, která tato slova
vyvolávají u Voskovce i Wericha. Tím, že Voskovec
přináší na předscénu imaginaci vody a větru a We-
rich imaginaci země a ohně — právě proto, že jsou
si tak vzdáleni ve svých představách a přece tak
blízcí ve slovech, kterými se projevují, proto povstá-
vají zázračná spojení, která vybuchují ve smíchu obe-
censtva. Ale předpokladem pro to je, aby se Voskovec
i Werich mohli pohybovat ve svých živlech svobodně,
nekonvenčními, zázračnými skoky ducha — předpo-
klad pro to je: pohybovat se mezi nejvšednějšími věc-
mi. Rychlost jejich ducha to je, která činí tento po-
hyb zajímavým, nikoli všednost námětů a slov. Ná-
měty i slova jsou umisťovány ve světě jiného slunce
a jiných hvězd. Ve světě zcela umělém. Řekněme
hned, že tady myslíme na hudbu. Rytmus foxu nebo
rym písně může být kausalitou, která stavi děje na
hlavu. Příčinou gesta je rytmus, a inspirací obrazů a
dějů je černošské blues. Mou nejkrásnější zábavou
v časech, které jsem prožil s Voskovcem a Werichem
u moře v práci na filmu, bylo vidět Voskovce, jak

přimýšlí k hudbě gramofonu příhody a situace: kněze sloužícího máši tak absurdně zrychlenou gestikulací, jak by bylo potřeba zvýšit largo varhanního Credo, aby dosáhlo rytmu foxu „You can't have my sugar for tea.“ Nebo Wericha, který rozvínoval ke gramofonu děj cowboyského seriálu, soustředěného do třiminutového skeče. Hudba nebo vzpomínky na film — to byly nerealistické osnovy, z nichž se nejlépe utkávalo pásmo Voskovecova a Werichovy komiky.

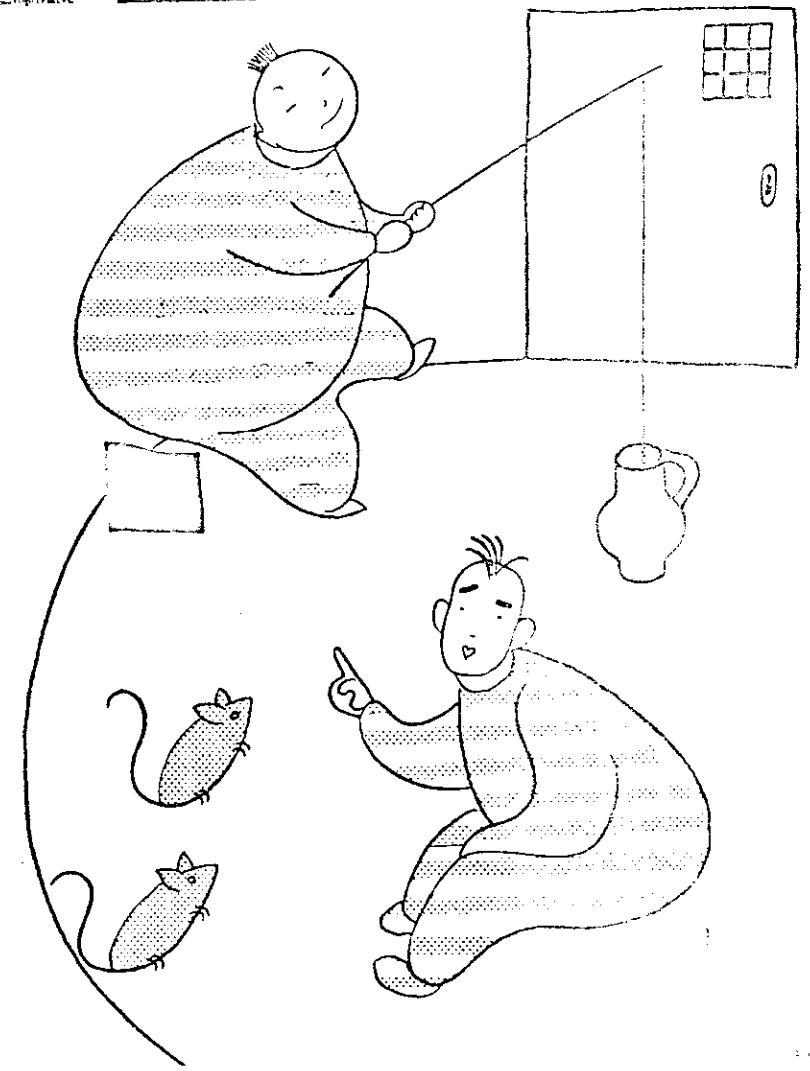
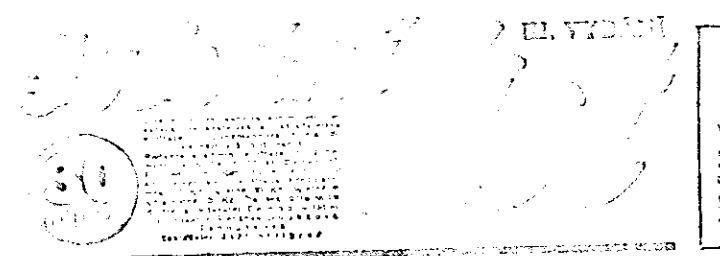
Tvůrčí paradox obou trvá v proměnách, jimiž prochází jejich životní a umělecká dráha. Je to paradox spojení vulgárnosti a neobyčejnosti, všednosti a zázračnosti, skutečnosti a snovosti — paradox každého básnického díla.

Noc a spěch, které mi berou z ruky pero, nutí mne, abych ukončil sotva počatou stať. Tato noc i tento spěch se snad promění v den a v pohodu, s níž budu moci pokračovat ve vzpomínkách a v rozbořech, které jsem tady počal, jež mne obšťastňují tím více, čím hlouběji do nich vnikám.

A řada
lník

o víc než
muže

První verze
dva strany
a tři strany
a čtyři strany
a pět stran
a šest stran
a sedm stran
a osm stran
a devět stran
a deset stran



oživit komickou, plnokrevnou postavu do všech jejích zátočin.

Diváme-li se na tvorbu Voskovce a Wericha pod úhlem teorie kulturně-kinematografické, pak v ní spatřujeme dílo hledající zvláštní, zcela svébytné cesty, kterými by se film přiblížil době i lidem intimně a okamžitě. Vidíme, že se jim vždy jejich úmysl nedaří, jednak proto, že si kladou nesnadné úkoly, jež řeší v krátkém čase mezi pracemi divadelními, jednak proto, že v naší kinematografii výkonné i obchodní nemohou nalézt pevnou základnu pro svá díla. Bylo by nesmírnou škodou, kdyby si Voskovec s Werichem nenalezli příležitost točit nové filmy, protože kromě nich se tu dosud nikdo nenašel, kdo by tak od základu chtěl změnit samu strukturu kinematografie, kdo by viděl tak přesně cíle i prostředky, jak k reformě dojít, a měl nadání ideové i praktické k tomu, aby své plány mohl uskutečnit.

POESIE NA DIVADLE

Několik poznámek k tvorbě režiséra Jindřicha Honzla

Karel Teige

Psal se rok tisící devítistý dvacátý pátý. Skupinu několika mladých adeptů herectví a posluchačů dramatické školy pražské konservatoře, hluboce znechucených passéistickým duchem, jímž bylo toto učiliště řízeno, přivedl tehdy Jiří Frejka, jenž s těmito nadšenými a obětavými amatéry improvisoval několik příležitostných představení, do „Devětsilu“. Příchod tohoto hereckého dorostu byl podnětem k tomu, aby několik básníků a výtvarníků, sdružených v „Devětsilu“, ustavilo při tomto spolku samostatnou jevištní sekci, která přijala název „Osvobozené divadlo“. *Jindřich Honzl* byl pověřen ideovým a uměleckým vedením této scénické sekce „Devětsilu“. Fakt, že ohnisko divadelní obnovy a obrody, jímž od počátku bylo a dodnes zůstává „Osvobozené divadlo“, vytvořilo se v prostředí, nasyceném skepsí, nedůvěrou, nechutí a nevůli k tomu druhu umění, jež bylo provozováno, díky státním subvencím, na těch kukátkových jevištích s alegoricky pomalovanými oponami a s naturalistickými kulisami před patricijským publikem v pozlacených lóžích, může se snad jevit jako paradox tomu, kdo není ochoten uznat, že jedině duch negace je tvůrčí duch. Umělci a básníci, pro něž být či nebýt už přestalo být otázkou, zhnuseni výjevů dánského královice, meditujícího nad Yorickovou lebkou, stanuli tváří v tvář hamletovskému problému

divadla a hamletovskému problému všech druhů umění v jeho přežitých, vysílených, od minulosti zděděných a zaprášených formách a způsobech i prostředcích výrazu. Přišel čas, kdy futuristé naplivali na „Oltář Umění“, kdy Umění bylo sesazeno z trůnu, kdy bylo negováno a likvidováno. Nastala půlnoc Umění. Udeřila hodina Poesie. A v úsvitu, který se záhy začal rozsvěcet, mizela někdejší přehrada mezi uměním a životem a byla setřena hranice mezi oblastmi, které dříve byly pod výhradnou vládou jednotlivých Múz. Objevila se širá krajina bez ostnatých drátů morálek a bez výstražných znamení akademických estetik, ozařovaná velikolepou iluminací Poesie, která sto let si razila cestu ostatními uměními a vyhrazovala si v nich stále rozsáhlejší podíl, která přetvořila všecka umění, řídila jejich postup a obrážela v nich svou tvář, až konečně je zrušila a nastoupila na jejich místo. To, co si Richard Wagner i Stephane Mallarmé představovali jako „*Gesamtkunstwerk*“, totiž jako divadelní kombinaci básně, mluveného slova, zpěvu, hudby, tance, malířství — uskutečnilo se v syntetické formě *jediné poesie*, v níž zanikly jednotlivé obory umělecké práce; té poesie, kterou už Hegel postavil nad všecka umění a kterou prohlásil za „opravdové umění ducha“, za „*jediné universální umění, mluvící umění, jež rozvazuje jazyk uměním a v němž se vrací všecka ostatní umění*“.

„*Osvobozené divadlo*“ bylo negací divadla. Bylo manifestem nadvlády a samovlády Poesie. Bylo pokusem učinit jeviště právě tak privilegovaným místem manifestací lyrismu, jako se jím již dříve staly obrazy, které se ztotožnily s básní. Malířství, které, díky zásahu Pabla Picassa, přestalo napodobovat přírodu a jalo se čerpat své obrazy z imaginativních

představ, bylo prvním uměním, jež strhlo přehradu, oddělující obraz od básně, a přetvořeno poesí, mohlo nadále s ní sdílet společně její funkce. Mělo-li divadlo nastoupit také na tuto cestu, musilo se především, podobně jako malířství, zříci snahy zobrazovat a napodobovat skutečnost, musilo se tedy vymanit z realismu, a nadto musilo se osvobodit od aristotelské estetiky a od pradávných dramaturgických receptů. Bylo třeba hlavně vyslovit a činem uplatnit principiální nesouhlas s oficiálním divadelnictvím i s komerčním kýčem. Bylo třeba popřít to konvenční divadlo a herectví, kterému akademická estetika přisoudila roli reprodukčního umění; vždyť přece re-produkční umění neexistuje: umění je buď produktivní, anebo není uměním. Bylo třeba vyhnat z jeviště akademické patetické deklamace i naturalistickou konversaci.

Typ divadla, který se konstituoval v devatenáctém století, byl pro nás k nepotřebě. Divadlo, určené sloužící Patriae et Musis, jevílo se být navzájem uzavřeno v mezích, které okolo jeviště narýsovaly po sobě následující věky, bylo ustrnulou a zkamenělou formou podívané, jejíž zákony byly určeny minulostí. Vyvíjelo se ve svých dějinách paralelně s vývojem společnosti, ale vždy jen v těch mezích, které mu předepsala akademická estetika, a nesmělo vykročit ze své tradiční základny, která je definuje. Doba poválečných revolučních otřesů, doba nástupu nových uměleckých avantgard, rozšířila do bezhraničného pole toho, co se zvalo uměním; nikoliv na prknech, jež znamenají svět, nýbrž uprostřed skutečného světa, mimo artistní skleníky a akademické hřebčince Krásky, hledala úkoj své horoucí žízň lyrismu. Představa nového divadla, která byla negací tradičního divadelnictví, byla utkána z obrazů a z dojetí, kte-

rými se v duchu básníků zapsaly výjevy z cirkusu a z music-hallu, stínové hry kina, atrakce pouťí a jarmarků, zázraky variété, zrcadlová bludiště, ohňostroje a světelné reklamy, karnevaly a maškarády i sportovní stadiony a uliční demonstrace. Doba, kdy z negace akademického a eklektického divadelnictví se rodilo „Osvobozené divadlo“, neměla — na štěstí — ani v Čechách, ani v cizině veliké dramatické autory, a tak bylo nové divadlo přenecháno básníkům: básníkům slova a básníkům podívané, kteří přeměnili divadlo v scénickou poesii, v *synthetickou poesii*, v *jedinou poesii*. Podmínky této poetické synthesy jsou přesnější než principy operního „Gesamtkunstwerku“. *Synthetická poesie* jeviště předpokládá, že umění, která v tuto synthesu splývají, vyznačují se shodou svého duchovního obsahu, přes to, že jsou vnímána různými smyslovými orgány, a že rytmus každého jednotlivého umění je v nové synthese (totiž v poesii) „aufgehoben“. Sestava umění v tradičním činoherním či operním divadle nebyla synthesou: jednotou protikladů. Synthesa je jen tam, kde jedno umění, totiž poesie, schopná projevovat se všemi prostředky (tedy i prostředky, které až dotud byly monopolem malířství, sochařství, hudby, tance, kinematografie) přetváří a taví všechna ostatní umění, jichž používá jako svého staviva, jako svého materiálu, jako svého nástroje. Tak jako tanec pohlcuje v sobě hudbu, tak jako zpěv pohlcuje v sobě verše, tak v divadelní poesii přestávají existovat jako samostatné ony faktory ostatních umění, z nichž je ve vysokém žáru poetické imaginace ulita scénická báseň. Aby divadlo přestalo být reprodukcí uměním, ústavem, kde herec, dekoratér, hudebník, zpěvák, tanečník a režisér ilustrují myšlenky a děje, zosnované dramatickým autorem, a aby se stalo básnickou tvor-

bou, bylo nutno především vyloučit zevní předměty a děje fenomenické reality a nazírat přírodu toliko ve vztahu k vnitřnímu světu vědomí, uskutečnit poetickou synthesu bytí a vědomí, v níž se transformuje silami, jež jsou lidskému psychismu vlastní, objektivní realita i její zdání v to, co bylo nazváno *nadrealitou*.

Surrealism

Snaha po básnické synthese, snaha dobýt jeviště pro moderní poesii byla okřídlena tímž duchem, z něhož vykrystalisoval *poetismus*, koncepce univerzální poesie, která se projevuje slovem, obrazem, hudbou, tancem, nesčíslnými prostředky a způsoby. Snaha po té *hegemonii poesie nad ostatními uměními*, jejíž principy dokonale přesným způsobem vložil ve své pražské přednášce o „surrealismu v poesii a v malířství“ („Situation surréaliste de l'objet“, 29. 3. 1935) André Breton — tato snaha odevzdat na jevišti všechna práva lyrismu, musila nutně vést „Osvobozené divadlo“ od počátku do konfliktu s divadelní tradicí, musila, spojujíc jeviště s básní, tancem, filmem, a s prvky music-hallu a cirkusu, prohloubit propast mezi divadelní poesii a divadelní prosou, totiž mezi poetickým divadlem a divadlem retoriky, these, didakse, morálky a obrazů ze života.

Divadelní avantgarda oponovala energiicky proti akademismu a oficialisovanému uvadlému expresionismu, který zamořil ta veliká divadla, která v Čechách chtěla být považována za moderní a pokroková, v době, kdy v Německu už expresionismus žil z posledního. Proti eklekticismu, estétství a stylismu, proti passéismu i pseudoexpresionismu, který převládal na oficiálních scénách a jehož ideologii propagovaly přepychové almanachy „Nového českého divadla“, snažil se s počátku reagovat v „Osvobozeném divadle“ Jiří Frejka návratem k tradici com-

media dell' arte. Představení jako Molièrův „Georges Dandin“, Jevreinovova „Veselá smrt“ a Aristofanovy „Ženy o Thesmoforiích“, vyznačovala se nenuceným diletantismem a elánem zeleného mládí, bezdůvodně poskakujícího na laťových konstrukcích a praktikáblech, které podle vzoru ruského jevištního konstruktivismu po prvé v Čechách postavil na scénu Heythum. Avšak odluka od oficiálního divadelnictví musila být hlubší a zlom s odumřelými jevištními tradicemi musil být zásadnější, jestliže měla být scéna uvolněna pro moderní poesii: nestačilo přece odpovídat na akademický eklecticismus a stylistický expresionismus oficiálních divadel tím, že se odvoláme k tradici Gillesa, Dottore, Brighelly, Pierota, Kolombiny a harlekýnů. Jindřich Honzl, jemuž vedení „Dědrasboru“ (dělnického dramatického sboru, který byl prvním proletářským recitačním kolektivem v Československu) dalo vědomí ryzosti dělnictví a práce, a jemuž jeho studijní cesty za avantgardním sovětským divadlem v Moskvě (roku 1925 a pak roku 1935) a jeho iniciativní teoretická činnost, z níž se zrodila bystrá kniha „Roztočené jeviště“ (jež nakreslila panoramatický obraz avantgardních scénických tendencí a formulovala s odvahou a přesností ve své době jedinečnou některé dosud platné podmínky a principy jevištní poesie), daly jasné vědomí cesty — vznesl svým prvním činem v „Osvobozeném divadle“ resolutní veto jak proti expresionistickému estétství, tak i proti estétství, které se pokoušelo znovu probudit commedii dell' arte.

Jindřich Honzl pochopil zavčas, že „Osvobozené divadlo“, má-li být právo svému názvu, který převzalo od Alexandra Tairova*) (německé vydání

*) Český překlad Tairovovy knihy byl vydán s obsáhlým kritickým a teoretickým doslovem Jindřicha Honzla.

Tairových „Zápisů režiséra“ bylo nazváno „Das entfesselte Theater“), a má-li plodně zpracovat poučení, která pro mezinárodní avantgardu vyplývají ze smělych objevů Tairovových a zejména Mejercholdových, musí se zbavit všech estetických konvencí, tedy jak konvencí akademických divadel, tak i konvencí starých komedií, že musí, po příkladu ruského konstruktivismu, vyklidit jeviště, odstranit nejen kulisy a zrušit rampu a oponu, ale i fixní herecké typy a dramatické útvary. Jevištní báseň, osvobozená od příkazu jednoty času, místa a děje, básně, nespojující své korále červenou nití časové, prostorové a kausální souvislosti, nemůže nerozrušit staré přihrádky, oddělující tragedii od komedie, hrdinskou činohru od buffonády. O nezbytné rozluce divadelní poesie od literárního dramatu, která je obdobou rozluky básně od písemnictví, nepochyboval Honzl ani vteřinu. Sestavoval svůj repertoár programaticky z takových her, které se naprosto nepodobaly uznaným dramatickým formám, z her, jaké byly opravdu neproveditelné pro divadla, uctívající tradiční kánony dramatického umění, z her, které oficiální dramaturgie odmítá stejně rozhořčeně, jako oficiální literární kritika je pohoršena knihami, jež staví na hlavu ustálená pravidla románové skladby, před stoletím odvozená z klasických děl realistické výpravné prózy. Honzl si byl příliš jasně vědom, že poesie scény má docela jinou funkci než zobrazovat život a umožnit divákům, aby si z divadla odnesli útěchu a rozřešení svých denních starostí, či posilu pro své filosofické nebo politické názory. Divadlo, má-li se stát ohniskem poesie, nemůže být přece ani volebním agitátorem, ani poradnou pro volbu povolání nebo pro volbu manželství, ani posléze birmováním víry v ten či onen světový názor. Uznáme-li, že divadlo, podle Shakes-

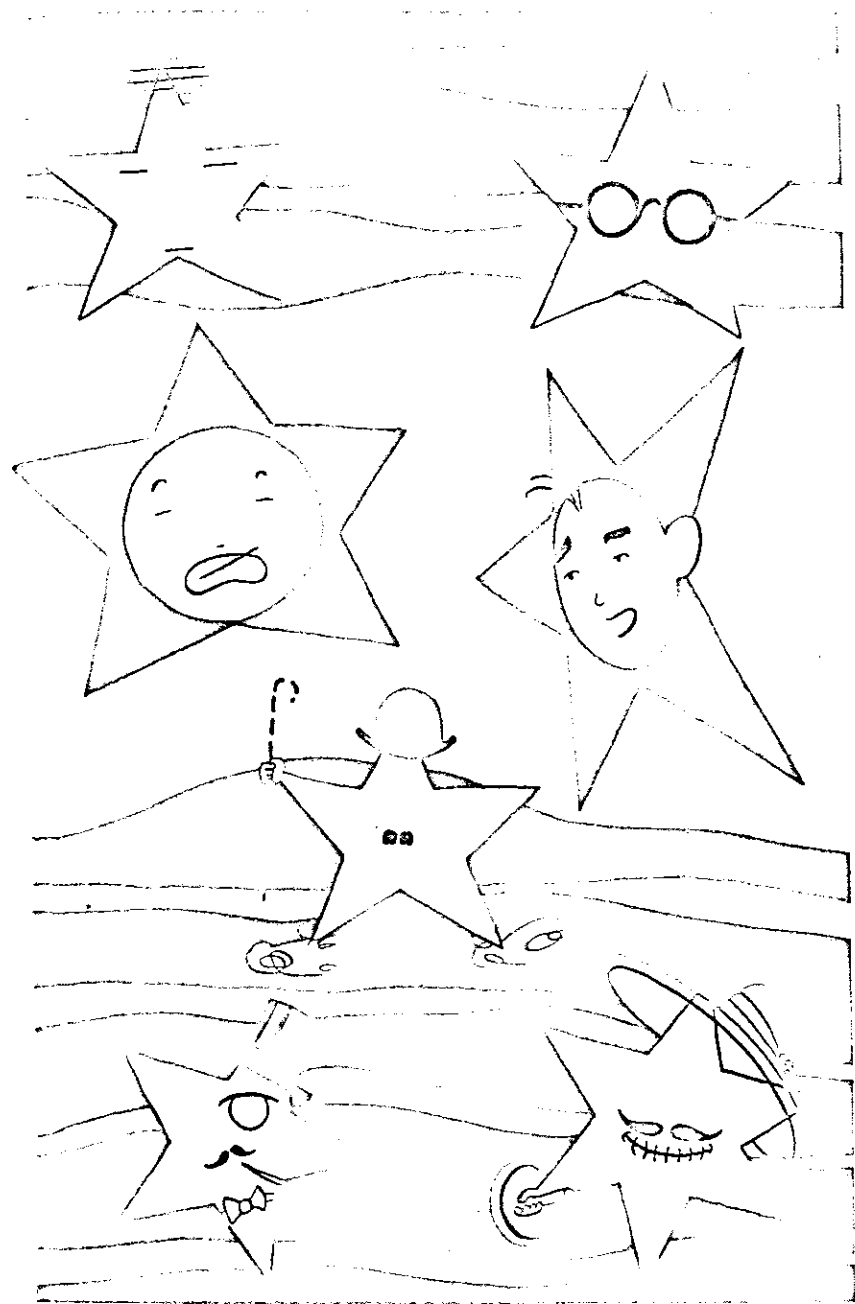
pearových slov, je zrcadlem nastaveným skutečnosti, musíme, nechceme-li je odcizit poesii, uznat, že od Shakespeareových dob se skutečnost mnohonásobně změnila a chce se dnes obrážet v jiných zrcadlech, než byla ta, která jí nastavovala renesanční, klasická či realistická činohra. Jinými slovy: musíme rozšířit pojem skutečnosti, musíme vzít v počet i ty skutečnosti, jejichž existenci realismus a pozitivismus zapíral, a musíme zjemnit a prohloubit svá zrcadla, nebo je nahradit citlivějšími nástroji, podobnými mikrofotografii a roentgenografií. Místo zrcadel, kterými manipuluje romanopisec a žurnalista — zrcadla, jichž se ptáme jako v pohádce, zrcadla, z nichž čteme své touhy, zrcadla zázračná a magická. Zrcadla schopná odrážet příval paprsků poesie: takové byly Honzlovy inscenace od „Němého kanára“ až k „Pokladu jesuitů“.

První čin, s nímž Honzl vystoupil v „Osvobozeném divadle“, byla surrealistická hra G. Ribemonta-Dessaignese: „Němý kanár“ (premiéra 17. 3. 1926). Toto představení setkalo se tehdy u kantorské a reakční kritiky, a přesně řečeno, vlastně u celé pražské kritiky s čímsi horším než s neúspěchem. A přece to bylo jedno z nejsilnějších představení v dějinách novodobého českého divadelnictví, inscenace, která určila na dlouhou dobu cestu nejen „Osvobozenému divadlu“, ale celé české divadelní avantgardě. Cizorodá a zvláštní hra, démonická a hysterická, drsná, žhoucí a krutá, z náčrtu, zaznamenaného básníkem, uskutečnila se teprve na scéně „Osvobozeného divadla“, kde byla vůbec po prvé veřejně provozována. Aby se mohl text Ribemonta Dessaignese rozvinout v divadelní báseň, bylo nutno dokonale vyklidit a zamést jeviště; bylo nutno zbavit scénu nejen naturalistických dekorací, ale i „konstruktivistických“ ku-

lis, učinit její prostor zcela holým a neutrálním prostředím, které mohlo být současně i střídavě ložnicí vášní, pralesem dobrodružství, barem i vládcovou komnatou. Zároveň bylo třeba rozmnožit lidský materiál, aby byl tím kompensován nedostatek všeho jevištního materiálu, jímž divadlo, pracující bez finančních zdrojů, citelně trpělo, a proto Honzl zvýšil počet dramatis personae z tří na deset.

„Prsy Tiresiový“, nadrealistické drama Guillaumea Apollinaire, měly v podivuhodně jemném překladu Jaroslava Seiferta svou premiéru 23. října 1926. Bylo to, téměř po deseti letech, po druhé, kdy se toto nadrealistické drama, dílo fantastického a groteskního lyrismu, na hony vzdálené tomu, co se obvykle zve dramatem, dobrodružství básnické odvahy a humorné fantasmie, která prorazila zářivou cestu moderní divadelní poesii, objevilo na jevišti: ve Francii, v originále, byla tato hra provedena jen jednou. Bylo to představení, které organizovala revue „Sic“, vydávaná P. A. Birotem (— jehož nákladem vyšlo i knižní vydání Apollinaireova dramatu —) v Conservatoire Maubel v rue de l'Orient, v době války, kdy pařížské domy byly bombardovány leteckými eskadrami a Tlustou Bertou, dne 24. června 1917. Toto pařížské první a zároveň poslední představení, které uvedlo diváky do stavu zuřivosti, bylo místem kouzelných setkání. Zde se po prvé setkal André Breton s Paullem Eluardem, zde se opakoval skandál podobný tomu, jaký vyvolalo provedení „Ubu Roi“ v Théâtre de l'Oeuvre, jež bylo srovnáváno s romantickou bitvou o „Hernaniho“. Po prvním jednání Apollinaire křičel na rozběsněný parter: „Prasata!“ a Jacques Vaché v uniformě anglického důstojníka (neboť rád chodil v přestrojení) vyskočil z orchestru do sálu, třímaje v ruce revolver a volal, že bude střilet! České

představení „Prsů Tiresiových“ nevedlo, v mírnějším podnebí pražského temperamentu, k podobně hlučným skandálům. Je možno dokonce říci, že mělo úspěch. Úspěch, jehož znamením bylo dokonalé nepochopení se strany novinářské kritiky a srdečné pochopení a přijetí se strany pokrokového obecnstva. Za necelé dva roky svého trvání dovedlo si „Osvobozené divadlo“ v Praze najít své, třeba nepočtené, publikum, které věrně a s bystrým zájmem sledovalo odvážné experimenty, tím podivuhodnější, že byly prováděny za nejnepříznivějších technických podmínek v chudičké laboratoři, která na to naprosto nebyla zařízena. Obecnstvo, které navštěvovalo večery v divadle na Slupi, podobajícím se spíše kůlně než divadelní budově, nebo v síni „Umělecké besedy“ s podiem malým jako dlaň, které tu sloužilo za jeviště, bylo stejně chudé jako divadlo a jeho herci: úspěch divadla před tímto obecnstvem umožnil, že hry, které ve Francii nebyly vůbec provozovány anebo které tu byly hrány polosoukromě a amatérsky, jednou či dvakrát v malířských atelierech, bez herců a bez jeviště, pro pozvané přátele, anebo poslěze které tu byly při veřejné premiéře zběsile vypískány, mohly se v Praze a dokonce i v jiných českých městech dočkat alespoň několika repris. „Osvobozené divadlo“, které se obrátilo k oficiálnímu divadelnictví a tedy i k snobistickému měšťáckému publiku zády, začalo hledat a nalézat své obecnstvo v řadách pokrokové pracující inteligence a dělnictva. Obecnstvo, které „Osvobozené divadlo“ pro sebe našlo a vytvářelo, obecnstvo, které tvořilo kádr čtenářů moderní poesie a avantgardních časopisů, odvracelo se od divadel, jaká kdysi postavil národ sobě a svým měšťákům, s tímž odporem, s jakým „Osvobození“ reagovali na divadelní oficialitu a akademismus. Existence tohoto



publika umožňovala Honzlovi jeho scénické experimenty. Práce, vysmívaná reakční kritikou, omezená nedostatkem jakéhokoliv technického vybavení divadla, nalezla zájem opravdu elitního diváctva. Jestliže historie vývoje francouzského avantgardního divadla ukazuje, jak tu je téměř pravidlem, potvrzovaným nepatrným počtem výjimek, že umělecký význam divadelního představení je přesně v obráceném poměru k jeho zevnímu úspěchu a počtu repris, můžeme v českém prostředí konstatovat spíše, že úspěch hry u pokrokového obecnstva je tím větší, čím zápornější jsou referáty, otiskované po premiéře v novinách a v časopisech. Proto také osudy české divadelní avantgardy jsou poněkud odlišné od osudů pařížských avantgardních scén. Bez obětí, které přinášejí autoři, režiséři a herci, nebylo avantgardní divadlo uskutečnitelné ovšem ani v Praze, ani v Paříži. Honzl vedl „Osvobozené divadlo“ za podobných podmínek, za nichž založil Paul Fort v epoše symbolismu, své „Théâtre d'Art“ a později „Théâtre de l'Oeuvre“: téměř sám, bez pomoci a bez prostředků. Paul Fort dostával od svých přátel rukopisy, které by byl každý úřední dramaturg a režisér pokládal tehdy za neproveditelné — a hrál je. Hrál Maeterlincka, Lerbergha, Verlaina, Gourmonta, Jarryho, inscenoval i Laforgueův „Concil féérique“ a Mallarméova „Le Corbeau“. Honzl převzal z Fortova repertoáru „Ubu Roi“, jehož monumentalitě, v níž se spájí tragika s komikou, legenda s úžasným humorem, vyhýbalo se české divadelnictví třicet let. Honzl inscenoval „Les Mamelles de Tirésias“, hru, kterou odmítly *všecky* české oficiální scény. Honzl důsledně opovrhoval dramaty se sensačními a aktuálními náměty, jaké mohou zaručit úspěch u buržoasního publika a inscenoval, jednu po druhé, *všecky* ty básně

a básnické náčrty, které pro pomyslnou scénu vytvořila česká i francouzská moderní poesie: „Depeše na kolečkách“, „Strach“ a „Věštírna delfská“ (Nezval), „Učitel a žák“ a „Nemocná dívka“ (Vančura), „Trosečníci“ a „Poklad krále Kadma“ (Mahen), „Nevěsta“ (Hoffmeister), „Peruánský kat“ (Ribemont Dessaignes), „Poklad jesuitů“ (Aragon & Breton), „Račte“ (Breton & Soupault), „Divadélko lásky“ a „Zajatci“ (F. T. Marinetti), „Methusalem“ (Ivan Goll) a j. a j. — Všecky tyto piecy, pro oficiální divadla nevděčné a vpravdě nemožné, vytvořily, za Honzlova vedení, vděčný repertoár „Osvobozeného divadla“. Jestliže ve Francii pokusy divadelní avantgardy byly vždy jen chimérickými rozlety, které velmi záhy ztroskotávaly, pokud tu ve výjimečných případech nezasáhl jako deus ex machina nějaký mecenáš, mohla se česká avantgardní scéna rozvíjet, opírajíc se o své stále početnější pokrokové obecnstvo, které před desíti či dvanácti lety dovedlo jakžtakž udržet při životě tehdejší „Osvobozené divadlo“, a které dnes umožňuje desítky repris při vyprodaných domech nejen nynějšímu „Osvobozenému divadlu“, ale i kolektivu E. F. Buriana D 37. Okolnost, že česká inscenace „Prsů Tiresiových“, ostře odsouzená žurnalistickými recensenty, měla u obecnstva největší úspěch při jedné ze svých posledních repris, kdy byla dávána pro pražské dělnické organizace, není málo významná.

Znamením nové etapy ve vývoji českého avantgardního divadla byla inscenace hry *Alfreda Jarry*: „Král Ubu“. Tato hra, již napsal r. 1888 patnáctiletý lyceista a která byla tehdy improvizována v jeho „Théâtre des Plynances“, a jejíž hlavní postavu vytvořil autor jako karikaturu svého profesora fyziky, zajistila po letech, kdy byla veřejně provedena (v pro-

sinci 1896) v „Théâtre de l'Oeuvre“, Jarrymu slávu, či spíše skandalózní proslulost, a ztotožnila navždy v očích čtenářů moderní poesie postavu s autorem. Autor „Ubu Roi“ se stal, jak napsal André Breton, moderním a vznešeným Père Duchesne. Postava Otce Ubu vystoupila z jeviště do Paříže. Jean Lorrain, autor podivných a temných románů umělých rájů, byl nadšen. Rochefort užíval jména „Ubu“ ve svých politických článcích. Kreslíři Forain a Couturier převzali ubuovskou masku. A přece, nebýt Marcela Schwoba, byl by sám Jarry uprostřed bezpříkladného povyku, který jeho hra vyvolala v pařížském tisku, lhostejně se vysmívaje výsměchu, jemuž byl vystaven, lhostejný i ke svému dílu, nepochopil, že „Ubu“ je signálem nové divadelní poesie, znamením jejího úsvitu.

K českému provedení „Krále Ubu“ spojily se v „Osvobozeném divadle“ (14. listopadu 1928) ony dva rozdílné a přece příbuzné a paralelní proudy, které tu od nějaké doby, totiž od premiéry „*Vest pocket revue*“, spolu postupovaly: Jarryho hra byla uskutečněna spoluprací Jindřicha Honzla s autory, režiséry a protagonisty „*Vest pocket revue*“, s Voskovcem a Werichem. Voskovec, jenž pořídil výborný překlad nesnadného textu, vytvořil tu roli kapitána Vobruby, a Werich podal v titulní úloze opravdu veliký tragický herecký výkon.

Není bez zajímavosti povšimnout si nahodilé podobnosti: právě tak jako „Ubu Roi“ v „Théâtre des Plynances“, byla prvotně i „*Vest pocket revue*“ improvizovaným studentským představením. „Dva přátelé náhodou a z nedostatku jiného zaměstnání udělali jednou večer kariéru v české komice, a k jedné scéně, napsané pro studentský podnik, přidělali revui“ (Honzl v „*ReDu*“, I, 1). Tato hra malá a kapesní.

plná čiré nerealistické komiky a dadaistického humoru, stejně nedefinovatelného jako moderní poesie, humoru, jehož pečetí od Jarryho, přes Raymonda Roussela, Apollinaira, Jacquese Vaché až k Duchampovi a k Dada je poznamenána valná část nové poesie — tedy tato „Vest pocket revue“, přenesena před deseti lety (po prvé dne 15. května 1927) do „Osvobozeného divadla“, kde se dočkala několika set repris, stala se základem dnešní formy „Osvobozeného divadla“. Od „Vest pocket revue“ datuje se historie nynějšího „Osvobozeného divadla“, této specifické scény moderní veselosti. A údobí let prvních pokusů, dvě heroická léta zápasů, směrodatných pro další vývoj české divadelní avantgardy, perioda bojů, které tu vedl Jindřich Honzl, tvoří vlastně krásnou a památnou *předhistorii* „Osvobozeného divadla“. — —

Předhistorie „Osvobozeného divadla“ — krátké polemické údobí prudkých projevů odporu k oficiálnímu divadlu a zběsilého pokřiku kritiky proti avantgardní experimentální scéně, období, vyznačené i ostrým rozporem uvnitř této divadelní sekce, který hned z počátku vedl k tomu, že Frejka a E. F. Burian tehdy, spolu s několika herci, odešli z „Devětsilu“, neklidná léta studijní práce a prvního rozletu, — měla odvahu draze platit svůj odboj proti vládnoucí estetice a ideologii. Osvobození divadla bylo draze zaplaceno a hospodářská tíseň, která jako stín provázela divadelní nonkonformismus, ukazovala praktické meze tvůrčí svobody. Ostatně se již tehdy dostalo Honzlovi z oficiálních míst nejvýznamnějšího vyznamenání, jaké může dát byrokratická kultura revolučnímu umělci: r. 1927 byl Honzl, tehdy svým civilním povoláním učitel, za své zásluhy o moderní české divadlo rozhodnutím ministerstva školství a národní osvěty přeložen do kteréési zapadlé vesnice

na Sedlčansku, a jen energickým protestem pokrokové veřejnosti byl odražen tento nízký útok na Honzlovu režisérskou tvorbu a na uměleckou a hmotnou existenci „Osvobozeného divadla“, které by tehdy bez Honzla nebylo mohlo pracovat. A po letech, docela nedávno, na jaře 1936, poctili Honzla podobným projevem uznání úřední umělci první československé státní scény, zamítнувše všemi hlasy, s dojemnou jednomyslností, jeho spolupráci na Národním divadle.

Nejen počátky „Osvobozeného divadla“, ale i první kapitoly historie osvobození moderního českého divadla z pout estetických i sociálních konvencí jsou spjaty se jménem Jindřicha Honzla, jenž svou režisérskou tvorbou i svou teoretickou činností uvolnil dráhu poesii scény. Příklad Vsevoloda Mejercholda vedl Honzla k tomu, aby podnikl na jevišti, až dosud zaneřáděném akademicko-realistickými kulisami, symbolistickými závěsy, expresionistickými panoramaty či pseudokonstruktivistickým lešením, homerickou čistku, aby vyhodil ze scény všecko staré haraburdí, včetně všech návyků herecké posunciny; na takto obnažené scéně bylo teprve možno organisovat akci, užívající elementárních a ryzích jevištních hodnot, v samostatnou živoucí divadelní báseň, která si nevypůjčuje ozdoby z garderoby minulosti. Honzlova cesta od „Depeše na kolečkách“ a od „Prsů Tiresiových“ k Nezvalovu „Strachu“ a k Aragonovu-Bretonovu „Pokladu jesuitů“ (v „Novém divadle“ dne 17. května 1935), jejíž směr zakreslují knihy „*Roztočené jeviště*“ (1925) a „*Lesk a bída divadel*“ (1937), je *procesem přeměny poetismu v surrealismus*. Svými rannými inscenacemi obnažil Jindřich Honzl jeviště, strhl cudné Thalii její makkartovský kostým. Dnes, po vyklizení starých realistických či expresionistických dekorací, vracení se na scénu podivuhodné věci,

jímavá září, jaká sestavuje náhoda nebo sen: nikoliv jako kulisy, nýbrž jako surrealistické objekty. Dnes nejde již o to roztančit na jevišti balet abstraktních harmonií barevných, světelných, hudebních a slovních, nýbrž o to objektivisovat a materialisovat co nejprecisněji obrazy a děje, zrozené v básnickém snu, v imaginativním světě. Tyto obrazy a děje snaží se nabýt na jevišti téže objektivní evidence a hutnosti, jakou mají věci a události zevní reality. Nejde tu o obrazovou nebo rytmickou kompozici scény, jde o dekompozici skutečnosti v subjektivně-objektivní nadrealitu. Jinak řečeno: kompozice scény není již vyváženou souhrou barev, světla, zvuků a tělesných pohybů, nýbrž dekompozicí reality. Toto *protirealistické divadlo* není dvojsmyslným „únikem ze života“ do stylu a abstrakcí, ani do mystiky fantastična. Neboť „to, co je nejpodivuhodnější na fantastickém, toť to, že není fantastické, nýbrž toliko reálné“ (André Breton). Nejblouznivější obrazy a představy, nejzáračnější děje směřují k tomu, aby se materialisovaly ve fyzické existenci uprostřed každodenní reality. Imaginativní svět, neznámý naší racionální zkušenosti, chce být uplatněn v prostředí všedního skutečna. Proniky snu s denním životem jsou mnohem častější, trvalejší a úplnější než dosud předpokládali psychologové i básníci. Sen, jenž znamená pro pozitivistického realistu totéž, co neskutečno, není než realita, zpracovaná v naší hlavě za podmínky umlknutí vůle a racionální kontroly. V snovém spojení zdánlivě libovolných obrazů a útržků vzpomínek, řízeném zákonem asociace představ, zhušťují se do krajnosti děje, dramatisují se situace, události předcházejí skokem jedna v druhou, věci a osoby jsou navzájem zaměňovány; tlak a útlak společnosti, terorizující touhu, zatlačuje z lidského vědomí to, co se

nesnáší s vládoucí morálkou a ideologií, s rozumem a řádem panující třídy, do temného pozadí nevědomí. Leč i zatlačené touhy, představy a myšlenky chtějí se uplatnit v životě a ve skutečnosti, z níž se přece zrodily. Umění, které se osvobodilo od úkolu napodobování, zobrazování a tlumočení zevní reality a přírody, od pohledů do domácího života a od ideologického poučování, které se osvobodilo od apriorního sujetu, pojímaného ve způsobě racionální či spekulativní myšlenky, které rozpoutalo na scéně svobodnou hru slov s lidmi, s objekty nebo s jejich obrazy, a které cestou syntetické divadelní poezie přiblížilo se k rimbaudovskému soustavnému rozrušování všech smyslů — toto osvobozené umění chce nám podávat věrné obrazy naší vnitřní přírody, přeměňovat svět stínů a přízraků v hmotné tvary a přivést „zobrazování mentálních představ čím dále tím k objektivnější přesnosti“ (Breton). Žhoucí obrazy konkrétní iracionality směřují k fyzickému ztělesnění a překračují oblast fantasmagorických představ. Divadlo a umění, čím více se vzdálilo od realismu, tím více se přiblížilo k bezprostřednímu a nejhlubšímu skutečným, tím jemněji pochopilo život a hnutí lidského ducha. Obrazy fantasmagorie (které ostatně nevznikly ex nihilo samovolným plozením, nýbrž které jsou zpracováním reálné látky, nahromaděné naším vnímáním) chtějí nabýt hmatatelné reálnosti a uvést se do objektivního světla. Proměnit život podle obrazu touhy a snu! Je pravděpodobné, že tou měrou, jak se obrazy *konkrétní iracionality* přiblíží k jevové skutečnosti, bude umění používat výrazových prostředků ilusionistického imitativního barvotisku nebo velkého realistického stylu. Salvator Dalí definoval své malířství, které přešlo od ilusionistických prostředků optického klamu k technice velikých realistů, jimiž byli Velas-

ques nebo Vermeer van Delft, jako „momentní barevnou fotografii jemných, výstředních, mimovýtvarných a mimomalířských obrazů konkrétní iracionality“. Jindřich Honzl, jenž studoval s touž napjatou pozorností právě tak realismus Moskevského Uměleckého divadla MCHAT, v němž vytušil možnosti emocí, které zůstaly realistickým divadelníkům neznámy, jako Mejercholdovy inscenace „Revisora“ a „Dámy s kameliemi“, který s týmž pochopením pronikl surrealistické malířství a proměnil (v „Pokladu jesuitů“) scénu v surrealistický objekt, definoval jevištní báseň jako „dekompozici skutečnosti v nadrealitu, již by bylo možno nazvat, spíše než surrealistickým obrazem, surrealistickou fotografií snu, neboť nadreálná dekompozice snaží se o dokumentární, fotografickou přesnost svých složek“.

První kapitola divadelní revoluce, kterou započal před dvanácti roky Jindřich Honzl, není dodnes uzavřena.

JAROSLAV JEŽEK

Václav Holzknecht

Na umělecký typ Jaroslava Ježka se hodí anglické rčení *well timed*. Je totiž mezi dnešní dobou a mezi jeho zjevem jakýsi druh příčinné souvislosti. Dnešní doba potřebuje talenty rázu Ježkova a naopak Ježek potřebuje právě tuto dobu, aby své nadání mohl uplatnit a rozvinout, jak náleží. Mezi soudobými českými hudebníky sotva lze najít šťastnější souběh osobních a uměleckých dispozic s charakterem a požadavky doby, jak je tomu v jeho případě. Rovněž by se mezi nimi našlo málo takových, jimž bylo dopřáno, aby tak rychle našli své pravé prostředí, aby se vyvíjeli bez zbytečných oklik, aby mířili ke svému cíli s takovou jistotou a s takovým vědomím, co se může a co nesmí. A konečně — a nikoli v nejmenší míře — zřídka kdy se vyskytne, aby šel umělec za tímto cílem s takovou odvahou jako on. K uskutečnění kariéry jazzového komponisty, jakou dokázal v našem prostředí Ježek, je totiž třeba jisté odvahy, neboť je to něco, co se přiči obvyklému názoru na poslání vážného umělce, za něhož třeba považovati hudebního skladatele. Budete-li mluvit o této věci s mnoha hudebníky, můžete být připraveni na otázku: „Lze připustit, aby skladatel, jehož nadání nelze neuznati, skládal písničky pro potřebu aktuálního divadla, místo aby tvořil symfonie nebo opery?“

V takto položené otázce je obsažen především este-

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Přehled desetileté historie

VZNIK DIVADLA A JEHO PRVNÍ PRINCIPY (1926—27)

Poetismus

Osvobozené divadlo bylo založeno roku 1926 jako divadelní odbočka avantgardní umělecké skupiny DEVĚTSIL. Tento kruh mladých pražských umělců, jehož hlavními vůdci byli teoretik K. Teige a básník V. Nezval, usiloval o vytvoření nové poesie jako svrchovaného lidského a uměleckého řádu, jako nástupyně za všechna dosavadní akademická umění, jako jediného pásma absolutní duchovní tvorby. Teigem a Nezvašem definovaný poetismus, stojící na filosofickém podkladě marxismu, navazoval na poesii Apollinairovu, malířství Picassovo a dokonce i na poválečný západní dadaismus. Na druhé straně mu byl blízký nový duch revoluční poesie ruské s Majakovským v čele.

Tairov

Mladí režiséři *Frejka* a *Honzl*, oba členové DEVĚTSILU, založili avantgardní scénu Osvobozeného divadla v intencích teorie ruského divadelníka Tairova, jehož kniha „Osvobozené divadlo“ pokřtila dokonce tuto scénu.

Základním heslem této malé divadelní skupiny a vysvětlením jejího jména bylo: *osvobodit divadelní atmosféru ze stylisátorství, z nereálnosti prostředků a hereckých manýr, z nudojímavosti, z emotivní chudoby soudobé divadelní krise.*

Honzl a Frejka

HONZL, FREJKA spolu s NEZVALEM, skladatelem JEŽKEM a tehdy ještě s E. F. Burianem (dnes šéfem vlastního divadla D 37) pustili se do nadšené osvobozovací práce zatuchlého divadelního umění a vydali se na válečnou výpravu, jež mířila právě tak proti starému akademismu realistickému, jako proti uměleckému zmatku symbolistů a stylisátorství expresionistů.

Poetismus v Osvobozeném divadle

Podle principu českého poetismu Teigova a Nezvalova snažilo se ve svých počátcích Osvobozené divadlo vnést na jeviště svěží stylovou čistotu cirkusových akrobatů, poesii šantánů a pouťových slavností a elementární rytmus němých filmů. Snažilo se znovu objevit v těchto oborech, akademickým uměním odsouzených, čirý zdroj emoce a řád skutečného živého divadla, tak jak se v nich zachoval z lepších časů někdejší commedie dell'arte.

Prsy Tiresiovy

Tak v letech 1926 a 1927 došlo k několika nepravdivým představením menší divadelní práce Nezvalovy DEPEŠE NA KOLEČKÁCH, k provedení hry NĚMÝ KAVALÍR od francouzského surrealisty Ribemont-Dessaignes a k Honzlově inscenaci PRSŮ TIRESIOVÝCH (Les Mammelles de Tirésias) od Guillauma Apollinaira.

Tento největší moderní básník, jenž už před válkou vodil do cirkus Medrana ruského režiséra Mejercholda a nalézal tam s ním mezi clowny a žonglery více divadla, než jim dovedla poskytnout oficiální i neoficiální jeviště divadelní Evropy, stal se už od počátku lyrickým patronem Osvobozených.

VEST-POCKET-REVUE A ZAČÁTKY VOSKOVCE & WERICHA (1927)

Po necelém roce svého trvání, na jaře 1927, počalo se Osvobozené divadlo rozštěpovat. Hrál nepravidelně, ovšem, že amatérsky (jeho členové nebyli place-ni) v maličkém sále (nejdříve na Slupi, pak v Umělecké Besedě) a po neshodách v uměleckém vedení odešli z něho Frejka a Burian s částí ensemblu, aby založili jinou skupinu.

V Osvobozeném zůstal uměleckým šéfem režisér Honzl s Nezvalem a několika herci-amatéry. V téže době uspořádali na jevišti Osvobozeného divadla, ale nezávisle od jeho vedení, dva studenti, Voskovec a Werich, amatérské představení VEST-POCKET-REVUE, kterou si sami napsali.

Tato zvláštní podívaná byla jakýmsi kapesním vydáním t. zv. „revue à grand spectacle“ od počátku do konce komickým, jež zároveň parodovala realistické drama, operetní sentimentalitu, literární snobismus a měšťáckou mondénost. Její scénické prostředky byly minimální, ale to snad jí právě dodávalo kouzla lehounké a velmi fantastické improvisace. Vedle fraškovité persifláže důstojného divadla a všech příliš absolutních a okázalých hodnot, byla tato hra plna okouzleného lyrismu a vyzařovala právě atmosféru onoho „osvobozeného“ divadla, o němž tolik mladé generaci šlo.

Voskovec & Werich sami hráli již v této prvotině role dvou hovorných clownů, které se staly základem pro standardní typy, jež si pro sebe později vytvořili.

Vest Pocket Revue se setkala se sensačním a naprosto neočekávaným úspěchem. Dosáhla celkem počtu 208 repris, založila věrný kádr publika Osvobozenému divadlu a měla takový vliv na pražskou

mládež, že vytvořila jakýsi svět pro sebe s vlastním slangem, humorem a názorem na život a postavila naráz dvojici Voskovce & Wericha pevně na jeviště.

OSVOBOZENÉ DIVADLO PROFESIONÁLNÍ AVANTGARDNÍ SCÉNOU (1927—29)

Záhy po úspěšné premiéře vstoupili Voskovec & Werich se svou Vest-Pocket-Revui do Osvobozeného divadla, které tak získalo repertoar pro podstatně širší kádr publika, než jakému bylo zvyklé a mělo tak možnost střídati reprisy této revue s jinými představeními exklusivnějšího rázu. Zároveň bylo možno aspoň skromně odměňovat herce a dovolovat si o něco málo nákladnější inscenace, takže divadlo se postupně měnilo v pravidelnou profesionální scénu.

První sezona ve středu města

V sezoně 1928-29 přestěhovalo se do většího sálu ve středu města, kde se již stalo každodenně hrajícím profesionálním divadlem. Během této sezony vystřídali Voskovec & Werich několik vlastních her, jež znamenají po spontánní a revoluční Vest-Pocket-Revui hledání vlastního stylu a tvrdou školu divadelních zkušeností. Současně Honzl inscenuje řadu překvapujících a odvážných představení, mezi jinými Dessaignesova KATA PERUANSKÉHO, Lunzův MIMO ZAKON, Cocteauova ORFEA a Jarryho KRÁLE UBU s Werichem v titulní roli.

OBDOBÍ POETICKÉ KOMIKY (1929—31)

Po této první sezoně ve středu města odchází režisér Honzl na místo šéfa činohry do Zemského divadla v Brně.

Insertní část

Vítězslav Nezval, List do památníku	5
Jindřich Vodák, Dopis k jubileu	9
Otokar Fischer, Glosa	14
Edmond Konrád, Ze školy a za školu	16
Vladislav Vančura, Poznámka o humoru Osvobozeného divadla	24
Roman Jakobson, Dopis Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o no- etice a semantice švandy	27
Jindřich Honzl, Inspirované herectví	35
Jan Kučera, V & W ve filmu	49
Karel Teige, Poesie na divadle	55
Václav Holzknicht, Jaroslav Ježek	73
Josef Tráger, Herecký svět Osvobozeného divadla	84
Karel Čapek, Předchůdcové nových časů	90
Helena Malířová, Od února 1927 do února 1937	93
Karel Konrád, Jubilejní kursiva	101
Mejerchold o Voskocovi a Werichovi	105
D. Bernard-Deschamps, Její Milost Fraška	106
S. Tretjakov, K desetiletí divadla V & W	108
Ivan Olbracht, Milý Jene a Jiří	109
Antonín Trýb, Drazí přátelé	111
Kischův pozdrav	113
Osvobozené divadlo. Přehled desetileté historie	114
Deset let Osvobozeného divadla ve fotografii	129
List ze španělského bojiště. Reprodukce dopisu	168