

Čistredni postavou Mahrerova textu je bohatý kn krčí nosem.“ Ferrnand kromě jiného zdály podobatřednicelidly ečignu Ferrnand Chaherri, který je podobně jako Didierova Wilkes, zaměřena do nejmeně krásky Juany dela Cruz Ferrnand a Juana jednou na procházce v zapadle fran- couzské uličce marzi na podnoží knihkupectví kramník, v jehož výkladní skříně se hrajeje „jedli- nečej výsuk Didierova - s procházkou v zahr- ode“ Zamítnout dvojce neodola, vstoupí a po chvíli je obchodník přivítá jasněsi „výstava- dílem“ skutečně odvezl na palubek nacházející se o několik poschoďů výše, kde se rozprostírá velká okrasující zahrada. Mlčení postupně na- cházíj rábnily s těly strážek Didierových spo- má, které si mají přecítit - nímno jiné také historii o Wilkesovi. Vycházen procházky je moment, kdy společně vstoupí do malé zahrady besidky, kde se před ními na přehlasování postavěčku ob- jeví Estanina, která je „skoro na vás podobna Juanee“. Výjev Juana vyvede autorku z myšl, že ze zahrady v mrazném útece, Ferrnand pátá po ra- donahnu vysvětlou celé záhady, avšak v násle- dujících dnech je knihkupectví zavrtou a také Juana se ukryvá na nemanatém místě. Paralelně musí řešit záškl podstatného slyšce Marceia, jenž určil, že Ferrnandovi má připravitou velké přetí, „dovsedli je nějak originálně utrátil“.

Třetízce se Ferrnand pokouší vyhovět srčcově zá- věti nevedlá, evidentně je pro něj předchozí Ju- antina laskav, znovu ji dopisem žádá o schůzku. Kromě toho uraží mlude z knihkupectřního kram- ku a musí jít, aby mu celou záležitost vysvětlil. Ten proutrad, že je hlavou tajně organizace, kte- rá by chtěla zásadně změnit společenskobáhu- ní poměry a vytvořit tak nový svěd. Jde o rene- sanci v knihkupectřív, či, abyž se lépe vyjádřil - jde o kerzierní „duševní organizování“ mezi lidmi, který nemají o tvořičen opinitování na své- lé žani povědli. [...] Cílovou fází let děláme pokusy, zdomatně bohuče jako chováky, zdomatně po- dové život mládná lid a náli bychom urážl jako vyřít zblábnou, na níž bychom se posom všichni sešli, vychovan otečen pudy, nad nímž se duce- ka krčí nosem.“ Ferrnand kromě jiného zdály podobatřednicelidly ečignu Ferrnand Chaherri, který je podobně jako Didierova Wilkes, zaměřena do nejmeně krásky Juany dela Cruz Ferrnand a Juana jednou na procházce v zapadle fran- couzské uličce marzi na podnoží knihkupectví kramník, v jehož výkladní skříně se hrajeje „jedli- nečej výsuk Didierova - s procházkou v zahr- ode“ Zamítnout dvojce neodola, vstoupí a po chvíli je obchodník přivítá jasněsi „výstava- dílem“ skutečně odvezl na palubek nacházející se o několik poschoďů výše, kde se rozprostírá velká okrasující zahrada. Mlčení postupně na- cházíj rábnily s těly strážek Didierových spo- má, které si mají přecítit - nímno jiné také historii o Wilkesovi. Vycházen procházky je moment, kdy společně vstoupí do malé zahrady besidky, kde se před ními na přehlasování postavěčku ob- jeví Estanina, která je „skoro na vás podobna Juanee“. Výjev Juana vyvede autorku z myšl, že ze zahrady v mrazném útece, Ferrnand pátá po ra- donahnu vysvětlou celé záhady, avšak v násle- dujících dnech je knihkupectví zavrtou a také Juana se ukryvá na nemanatém místě. Paralelně musí řešit záškl podstatného slyšce Marceia, jenž určil, že Ferrnandovi má připravitou velké přetí, „dovsedli je nějak originálně utrátil“.

Třetízce se Ferrnand pokouší vyhovět srčcově zá- věti nevedlá, evidentně je pro něj předchozí Ju- antina laskav, znovu ji dopisem žádá o schůzku. Kromě toho uraží mlude z knihkupectřního kram- ku a musí jít, aby mu celou záležitost vysvětlil. Ten proutrad, že je hlavou tajně organizace, kte- rá by chtěla zásadně změnit společenskobáhu- ní poměry a vytvořit tak nový svěd. Jde o rene- sanci v knihkupectřív, či, abyž se lépe vyjádřil - jde o kerzierní „duševní organizování“ mezi lidmi, který nemají o tvořičen opinitování na své- lé žani povědli. [...] Cílovou fází let děláme pokusy, zdomatně bohuče jako chováky, zdomatně po- dové život mládná lid a náli bychom urážl jako vyřít zblábnou, na níž bychom se posom všichni sešli, vychovan otečen pudy, nad nímž se duce-

nět“. Rozsápné se dostává mezi hady, pláky, záp- ce, kocky a nabosone psy. V klaběhu „krabovav“ kráve pohoboví se zástapci či dabosone panovní- ky přibábně fíle. Žijábně napřábní, že: „Včeb- mo, co nábně trpělo - žije tu šole nosým živo- tem.“ A znučbná, zrazná ečbnas lidni bne i osudkem - vstábní tu krábnějí a vnzdebnějí než- sdám čbněč. - Vládní lidk, kteří řábn ublížbnval - vrazbní se v podobě zřbná, jímž ublížni - nábo- ru k váln.“ Když se dále zjbná o osud lidk, psí panovník ho labonický informuje, že sem se do- stábnou jmom ů, co opravdu trpěli, zřbná „věti- na lid žije nečbnbný - a když je do zrně zahr- bou - je opravdu konec“. Něžbněšbn přebvzpnem je však odhábbn, že pábn krábnem je vlastně zř- smný lamardí Franček Šteazn, jehož klisví po- kousal vztěly pes. Procházbný Honza i Repčk jsou nakonec mlázbní - Honzou, který o svých závbnbných dobnobčbnbných navěly pomůč, však musí být ampurována umrázla právná noha.

Hlasa na provězděhu je svědčbným manifestem nové- ho, moderního typu divadla programové odliš- něbn od soudobé divadelní praxe. Jako celok- íve své jednohdybná, partick polskybn kon- kretní náměry pro principální přebobosbní konvencíbnio nřbnčbní o divadle i spnábnou jeho provozovbní znavečbnio do cenzura zájmu drama- tický text. Málnen jř v předmluvě vyznábne smně, jímž se má podle něj nové divadlo vydat: [...] kno a divadlo, divadlo a cirkus, cirkus a kno, libčna horová i nehorová, nápný v bá- ních i v prově, mgolobny a světná, dvák vyzábbné na jeběbní a domuzbný hráb s námn, amhbnčbn. Kde se uprostřed vyznábne a máti lidě“. Progra- movou plábnou má přbnám nřbnčbní sám nábnv knb- by, který metaforický odkázne k byznosně ne- spouatbnosti a uměbnosť uměbní, ale i jřjí podbnli (Sest Ránbných libret). Ten evidentně není ml- nábn dnobora, ale je předčbnšbn. Vyzábnčbnm autor- ského znábnčbní obchábni řeb divadlní novýmí umě- leckým prověčbnky“ (Stha 2010). Je páč přbnznbné, že žábní z textů obnabčbných v soudob-

tu nemá podobou textu pravidelného dramatu - nupak - jednabně knvy se nřčbn nřbnou formálně i znabčbnky vyznábne. V Málnenových libretbnch se rozvíšbní sbábnčbní a vyzábnosť svěbnosť textu, nábn napřábní zle zánábn tří dramabčbných jedbnou, nábn bnje se cenzbnbní konflkt a rezgnbnce se na ka- nbnm úbnčbn. Kanznbnia a přbnčbnzbn logičbnosť dněť je znabčbné rebnbnbnbná, objektivbnosť zbnbn- znou světna je opobnčbná ve prospěch subjektiv- nbn vřbnčbn. Ve zřbnčbn mlře se progrbnjí také řbn- čbnbnbn, asociabbnosť a uměbn. Řábn textů páč osobbnje mezi dramatem, libnkou a epčkou a žán- rově se pohybnje od autorbných scénářů, libret, dramabčbných fragmentů, resp. specifických jed- noskbnok až k provězbnám, přičbnčbné se v nřbn uplábbnbní postupy obvyklé v probábnčbn, básně- kých pásmbnch, kolábčbn, monábčbní apod. Zá- nřbným temabnbosbním nečbnbnbnbných, nečbn- řábnbn a nečbnbnbnbní sbbnčbn, přebábnčbní typobvbní (nepsychobgnosť) dnabčbnčbní a obá- zbnbní imaginabbnosť se umobčbnje analízbnosť sbčbnčbn, což ve vřbnčbnku vyzobá dnbnm vřbnčbn „dvabčbnčbnosť“ jedbnbných knvn. Na dnabnu sraznu však dáý Málnenově sbosbně zbnbnosť a scénický obábne prověčbnčbnosť jedbnbných scénářů znábnčbn *Hlasa na provězbnu* dnbn do velké mny libretbnm. Prostrábnčbním fantabbnbní mnbvbní a principbnbní bnbnčbnosť dná se přbnám mnbvbní a principbnbní bnbnčbnosť dná se přbnám autor sbábní nabčbnčbnou cožú pedzábnbné z lib- ského úbnčbn a fungovbní světna. V dnbně všebčbn textbnch sboboru páč Málnen vřbnčbná bnbnčbné mnbvbní a postavy (např. bnbnčbnbná věž, Adám a Eva, ječbn, sbbnbnčbnbní knál David), které, po- dnbně jbnlo nečbnbnno před nřbn expbnbnosťbn, přbnznbnje do soudobého světna a s jřčbní pomobčbní křbnčbní umopácký učbný občbnná nové, sbobábné sprá- vedbně sbobčbnosťbn. - Kromě jbnbnbnbných kon- kretů sbábní jedbnbnbní čbnvy vřbnčbnjí i páč specif- kn: *Cenno Calabudo* má vbnbn sbbnou vzbnu na dnbnbnbnbnbný typ dnabčbnčbní panovníbný a řábnu svčbných rřbní s nřbnou bnbnosťbn gbnobčbnou, sbábn znábnčbní obchábni řeb dnabčbní novýmí umě- leckým prověčbnky“ (Stha 2010). Je páč formálně rebnbnčbní filmbny sečbná podbnbn- bnčbnbné, že žábní z textů obnabčbných v soudob-

dynamizuje. Rychle střídání obrazů (zaběrů) a v potvornosti s omamnými texty jednoznačně nepřijímá časové zasnazecké evidenci spíše než z celého souboru. Naopak důležitou klamáním celého filmového světa. Třebaže má jít v zásadě o zá- havy kus, v klamavosti usilí o soliditní distribuci (kolokly) mezi potřebné děti lze dobře rozze- nout pro nezachráněnou zraněnou ideu společenské spravedlnosti, resp. velké (sociální, věkové) revoluce. Rovněž ve *Vlčím srdci* *Bellos- jános* se naprosto podkává principy hned několika ka dobrových proslulých výrazných zejména kuba- ma, resp. kubofuturismu a konstruktivismu. Skutečnost je evokována ještě fragmentarizova- nými net v libretu předlohou, dohova se „řídí do velkého množství plodů a útržků“ (Vlašin 1972). Jednotlivé výjevy zaranžované nemalým péřím a odpjatím lidí jsou posavěny vedle sebe takřka nahodile, bez jakkoliv logické kau- zální či třeba jen surrealistické snové“ prozva- nosti. Účinek tohoto díla odpovídá estetice monodie: jednotlivé kusy - zde zastupující útržky rozhořdění - scényly psalšíme vedle sebe „se nepřimanele sghocují v novou přelivnou, jež je možno pozorovat skvěle tak dole božsky zá- poselá (1963). I toto libretto pak směřuje k ex- zentričtému vyznění, když dovedu ukazuje mo- derní techniku odězných svět, z něhož se dá umlázou pouze sehnat. Text s názvem *Mel, který sedí a píše již tři týdny v hale Kodan- je dramaturgy „negirantelnejš“ kus z celého souboru. Tato groteskní surrealistická jednosa- toka je poprvak dobové médium poznatkům o psychanalýze, kterou částečně jurolog- Znače bízání a mládežný humor tohoto ške- slán Malenka účel v soustředění s cynickým ju- morem francouzského dramatika a románu- ce G. Coctehna, který chce osvěm - v současně- s celým dramaturgickým ohykem - transformovat do- filma. Pro odlehčenou, v podstatě dekadentní zá- jekta nepostupující různá přetvoření ani napí- nane hledání atrakceho polohu, včetně komi- kelho souboje o něj, je toto čelo nejzábavnějším.*

Theatralia | 22 / 2019 / 1, Supplementum |

ni nějaký nesmysl // Negativní nesmysl s dobrým koncem // Ano, a hodně barvy a nesouhlasů“ postává jednoznačnou hierarchizaci obso- vých slozek, když seigný díraz klade nářka na věchno věčné devala. Vyznamově nenutího textu je pak podstatna proměnná vypravěčské perspektivy. Třebaže slm Malenka extt charakter- nje jako pokus „o filmovou podobu“, ve výše- ku jsou *Dikemont* textem do značné míry filoz- fickým, nudoš předkládají jakýsi světovy koncepti světa a lidské společnosti, resp. vyutí- „v myšlenku kritizující nedostatek vzedí a du- chové elastičnosti v životě, vrtolící věrou v mo- nosti a tvrdí potenci fanatiz“ (Štrba 2010). V zá- věrečném, smrtě prozrazovaném libretu *Karl David mezi jmy a meckami* chvil autor odkazí moš- nosti skryté „ve filmu pro děti a o dětech“ (Ma- len 1959). Text je světozným navázáním na jed- nu z lineí Malenovy tvorby, a sice na jeho podkává ze světa zvířat (např. *Co mi říká vypr- sňo*). Částečně autobiografická hlavní postava rozděluje produkty oceňovatele „Čalvíky přes Drobovce do Tupadů“ promje (byť ve smu) neu- věřitelné dobrodružství ve zvířecí říši, které jf přímec nejen spousta zážitků, ale především mnohá poznání. A i v tomto textu obsahujícími minimální dialogi se autor zabývá vážnými soci- álními otázkami. Marnitní hardy jsou chutě, cvrdě pracující děti, pro než tento svět nekvád přiblí ranost a ani jejich vylučky na škarý žvot nejsou různé. V posledním libretu se tak znovu narrazí jeden z motívů úvodního *Člověka Člově- dy - nečinné „sociálně znevýhodněné“ děti a jejich neštěky, téhož znečištěný ústí.*

*Hlas na prvněku patří mezi nejznámější a nej- věrošší Malenova díla. Přiznaje se k jeho humoru jímá litání, jako je např. *Litka odněly* (1917) či *Nemodlná žiti veselivostě Jasmota* (1928), které jsou jakousi protivnou k vážným a co do výstavby spíše tradičně pojatým „celovečerním“ dramatikm s tragickým koncem, jako je *Janašů* (1910) a *Mrtvé moře* (1918). Jako již ctělovovy*

literaci se zde autor přiblíží k linii českého po- etismu, v němž koncem silvětem avangard- ního prouvu, který zasáhli zejména 20. let 20. století - s projevem postává se i Malenka kromě *Hlas na prvněku* a *Nemodlné máčene* seba i v románu *Nový svět dobrodružství* (1929). V této době se poestimmem kromě Malenka ve svých básnických dramatech inspirovi i jiní au- toři, například V. Nezval, jehož *Dopověď na ka- lečků* (1922) - svým motívem celovečerně re- voluce hážkou zejména *Člověka Člověka* -, lze chápat jako svého druhu „manifest avangard- ního pojetí divadla“ (Janoušek 2002). Do této line se tradičně řadí také Vancerovy hry *Ústí* a *žák* (1927), *Nemodlná dívka* (1928) a *Alpomytia* (1929), jakož i některé další dramatické texty, jako například Habšivův rubežový fragment *M- ar* (s podtitulem „Filmové libretto“, řp. 1925) či umože z Kravšič experimentálních připe- kd přestěhových v Decetulárn vydaném časopi- su *Diak - Silesiavě károt* (1925) s podtitulem „Návrh lyrického filmu“ A. Černíka, rozsáhlější sčtatí téhož autora s názvem *Zelených/ seže- ti v ústí* *Basin* (1925) a podtitulem „Filmová tragédie“, *Přívus* (1925) J. Seiferta a K. Tego- ho s podtitulem „Partitura lyrického filmu“ G. „Libreto pro lyrický film“ *Nikotin*; *Blažný dšnu* (1925) J. Voskové. Jisté strukturalní i tematické vzaby Malenových libret le vyhledovat také na poetistickou tvorbu A. Hoffmeistera, např. *klad* v případě komediálního dramatu *Nezab- m* (1927), mluvivého balení *Prst* (1927) G. krákyých grotesk *Fasopertou* a *Trošivce* (obě 1927), jakož i na některé rané hry J. Voskové a J. Werichů (např. *Vstí psoket roman*, 1927).

Theatralia | 22 / 2019 / 1, Supplementum |

ských a myšlenkových pohybů objevených se za, dávávalního souboje mladých profesionálů v návaznosti na první světovou válku. Vychází z potřeby hledat nové a zároveň adekvátnější způsoby umělecké reflexe reality, která se ještě jako problematická „diskontinuitní, heterogenní, dynamická, vzpráječ se uplácenou poznání“ (Horová 1987). V divadelním kontextu měly snahy o subjektivizaci dramatu své kořeny v kritice, měřičanského dramatu, a také v limitech zobrazovacího možnosti tzv. kamenných („Labových“) divadel tradičního typu. Z řad těchto hlediska je *Husa na provázku* také světoznou Mahenovou replikou na nejnovější tendence evropského avantgardního divadla, zejména na teoretické práce A. J. Tarrora, který na počátku 20. let publikoval soubor esejí *Režisurní vzpráječ* (1921, český překl. *Odpočinek divadla*, 1927, předl. J. Horová), kde prozrazoval podobný koncept divadelní tvorby, jaký v *Husě na provázku* prezentoval Mahen: Taktov požaduje divadlo vědnou opouštějící formy dramatické/literární text (pranajelit nanapsat se scénárem) a zároveň divadlo Mladovci velké nároky na herce, kteří se v jeho pojekt sásvij rozhodnutí tvorbu s- hou jednáního díla (Tarror 2005). Vznal divadla, cirkusu a filmu jak pronajelit napříklád i vřez- sé J. Horová, napříklád ve studii *O představení divadle* (1922) oříčivě v Revolučním sborníku *Dveřník Husa na provázku* je bazálně oshně- na předestianu poetizacím, literarizacím aměrem domáci provozence, promozoraným v příběhu 20. let nejpr uměleckou tvorbu, ale i Tarroru teoretických statí a manifestů (např. *Tetigelo žilky Psalozim*, 1924; *Stě, který se smjje*, 1928; *Manojel postumia*, 1928 či *Nevrativa Pjopouk* na *monojela žilky O řeměle kázním*, 1924). Na rozdíl od kázného proudu tohoto směru však Mahen nepochovával stranou „ideologické, fi- (1942–1944) a konečně divadelní kolektiv Kř- lozdrůtky a morální aspekty umělecké tvorby“ (Prošek 2003). Bezprostředním popudem pro sepsání knihy však byla zejména poplatka brněnského Českého studia (k jehož čelým osobnostem patřili herci J. Bezdička a V. Čarn-

napřo, projekta v divadle E. F. Buriana, považno v poválečné experimentální scéně Národního divadla Lazerné magiky. V širokém smyslu je pak Mahenovým avantgardním programem oshvětno celé muzejní studiové diva- del 60. – 80. let (Divadlo Husa na provázku, Hadravský, Studia Vpřáblon, Divadlo na obráží- ipod.), které se principiálně hlásilo ke koncepci na nepravdivé dramaturgie. Přes filimový po- tenciál jednotlivých libret *Husa na provázku* do- sadi nepěla zřetelnost, třebaže některé režiséri, např. R. Mýzeč ve 20. letech 20. století, to měli v úmyslu. Do smezané doby se *Husa na pro- vázku* dočkala dvou knihových vydání (1925 a 1959), přičemž první z libret, *Clona Časádky*, samo- statně vyšel již v roce 1934 v časopise *Piano*. Prvním inscenovaným libretem *Husy na prová- ku* byl šek *Mně, který stál a přer žil žil Pjokl* *Ande Káznia* (přem. 31, 12, 1926, uvedeno pod názvem *Pjokl* *Ande Káznia*). Inscenace byla na- studována v Osvobozeném divadle v režii a vř- pravě J. Horová jako součást sběruotického ve- čera uspořádaného v Mezartě pro Prošek. O výpně komponovaném pořádku zahrnujícím i jiné poetizická, scénicky popřve realizovaná díla (např. *Nevrativa Psalozim* *konzebla*, 1922 a *Alaseta*, 1924), se recenzent Kudelko psá- va vyjadřuje velmi pochvalně – ovšem s výjimkou právě Mahenova libret, který v jedné větě popř- ve nezdravá patřičně oshlavu pro ještání meto- stiky prostoho podla“ (S. 1927). Režiser Horová v Osvobozenem divadle popřve uvedl i *Trout- naby v mazaží* (přem. 26, 1, 1928). M. Majerová v tomto případě vyrobila zejména vřáblat a ho- dební stránku inscenace, na tu se podílela cho- rografa J. Křivohlavá, scénograf O. Mrkvěcha a autoré scénické hudby K. Šrom a J. Kyselák. Ještě žlo vřáblatě polýběna, schematičova- ným, organizovaným a dányšně zahránčova- ným do zdámané kratochvíle bez slov, jež ve- sál bylo považno povzrounu a jsiž vřába znača- molové“ (M. M. 1928). První uvedení *Clona Časádky* se odehralo v roce 1933 (přem. 8, 12, 1933) na scéně Nového avantgardního divadla *Ublane* v režii a choreografii umělecké žilky souboje M. Holubové, dramaturgické úpravě F. Vřezce a výpravě J. Věchy. Tato produkce byla zahrávacím představením zmlutného divadla. Podle kritika A. M. Brouška se v ní znače pro- sázral avantgardní konstruktivismus, který sde- utěnil „z herceých vřáblat vřáblat hercedou keraci A. Kurce v titulní roli, který byl jak v řá- ti, tak minutky a polýběně silný“ (AMB- 1933). Poneklád škrpěcky byl k této inscenaci považno k budoucnosti nové založení divadla i J. Trá- ger, který mnil, že „po divadelní stálec inspi- rasil napřočno úle osobitě [–] své osobitě, ani pšovalho. Herceý materiál mne ve svém pro- jevu sopy řezáneho starého divadla a moosýčá se ani dšubho pátava, jenž znal jež i z obřad- ných scén“ (qrg. 1933). Například J. Křivohlavá val, že díky Vřezcově záblitě úpravě se *Clona Časádky* „sál hrou svřozované akumula“ a přitom zaslal „hrou svřozované banickou“ (re- 1933). K panelibodným, draký ocěnosoným (odkém 44 uveden) inscenacím se přiřadila pantomima *Husa na provázku* (pod tímto názvem se však de hrou inscenovala jen pantomima *Trout- ct v mazaží*) připravovaná pod vedením J. Šimdy v Divadlu pro 99 souboje Věrnák v roce 1942 (přem. 15, 9, 1942). Inscenace, provedená v minimalistickém, archaisce chudém“ scéně- kem řešením (jednotlivě obědňkové podlám se děvina *sojany* a závesnými papjrovými laby, napřoče minimální relaxiz), stavěla na generič- ní senkulacím herceých souboje V. Brodský a J. Pšekot vystupující jako herciAlana, R. Lu- kasey a J. Kubal jako herciClona Časádky vyvolává Šimdorů interpretace stavěla na principu zřivo- jání divadelní hry: divadlo se identifikovalo s cirkusem, ještě předestavující mazaží s opo- třeným ostrovnem. Podle Štry Šimla „tma, že

