

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta
Historický ústav

Jitka Rauchová

**Divadelní avantgarda v kontextu české společnosti
dvacátých let 20. století**

disertační práce

školitel: doc. Dagmar Blümlová, CSc.

České Budějovice 2007

Prohlašuji, že jsem předloženou disertační práci *Divadelní avantgarda v kontextu české společnosti dvacátých let 20. století* vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury.

České Budějovice 29. června 2007

.....

Předkládaná disertační práce pojednává o fenoménu české divadelní avantgardy nikoliv jen v divadelních, ale především v širokých kulturněhistorických souvislostech, kterým dosud byla věnována pouze okrajová pozornost. Po nezbytném úvodním vymezení tématu a kritickém zhodnocení pramenů a literatury je zařazena kapitola bilancující základní teoretická východiska práce – tedy podstatu středoevropské avantgardy, místní a časové zařazení tématu a konečně i vzájemný vztah levicově orientovaného avantgardního umění a politické praxe Komunistické strany Československa. Druhá kapitola je zaměřena na obecné souvislosti pražského divadelního života první poloviny dvacátých let a na ranou činnost režiséra Jindřicha Honzla. Následující kapitola je věnována počátkům divadelní avantgardy, které jsou spojeny s činností posluchačů pražské Státní konzervatoře hudby. Její součástí je i rozbor dobových zájmů a zálib, které osobitým způsobem formovaly podobu divadelního výrazu. Další dvě kapitoly pak nejen pojednávají o vlastních avantgardních divadelních představeních, ale snaží se zařadit proměny divadelní poetiky avantgardních divadélek do širších společenských souvislostí.

This thesis deals with the phenomenon of the Czech theatre avant-garde not only in the theatrical connection but above all in the broad cultural-historical context. Only small attention has been paid to this theme so far. After an indispensable definition of the topic and after the critical source and literature analysis there is a chapter concerning the nature of the middle Europe avant-garde, the local and time definition of the topic and at last the mutual relationship between the left-wing orientated avant-garde art and the political practise by the Communist Party of Czechoslovakia. The second chapter is focused on the general context of the Prague theatre life of the first half of the twenties and on early activities of the producer Jindřich Honzl. The following chapter attends to the beginning of the theatre avant-garde, which is connected with the Prague State conservatoire of music. There is also an important part that analyses contemporary interests and special likings, which were participating in the final shape of the theatrical expression. Next two chapters deal not only with theatrical performances but try to put the theatrical poetics of avant-garde theatres to broad social connections.

Obsah

Místo úvodu.....	6
Avantgardní divadlo pod lupou. Prameny a literatura.....	10
1. Teoretická východiska.....	20
1. 1 Babylon pojmů – moderna, experiment, avantgarda.....	20
1. 2 Praha, srdce Evropy.....	27
1. 3 Levicovost avantgardy – mýtus nebo realita?.....	35
2. Před avantgardou.	
Nástin proměn výrazu a funkcí divadla v samostatném Československu.....	43
2. 1 Divadelní scéna v prvních letech republiky.....	43
2. 2 Vyrovnávání se s divadlem. Teoretik Jindřich Honzl.....	51
2. 2. 1 Dědrasbor.....	56
2. 2. 2 Čas roztáčení jeviště.....	60
2. 2. 3 Moskva na dotek.....	66
3. Linie praktického zkoumání možností divadla.....	71
3.1 Dramatické oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze.....	71
3. 1. 1 Nejmladší generace českého divadla.....	74
3. 1. 2 Konzervatoristé v průsečíku sociologických ukazatelů.....	77
3. 1. 3 Pokus o rekonstrukci zájmů.....	79
3. 1. 3. 1 Pohyb, sport a kult těla.....	81
3. 1. 3. 2 Braková literatura – cesta k destrukci slova a příběhu.....	87
3. 1. 3. 3 Kavárny a centra lidové zábavy.....	90
3. 1. 4 Studium – očekávání versus realita.....	94
3.2 První divadelní pokusy nejmladší generace.....	101
4.3. 2. 1 České Studio.....	102
3. 2. 2 Pokusné scény konzervatoristů.....	104
3. 2. 2. 1 Kithairon –první spolupráce.....	104
3. 2. 2. 2 Žižkovská a holešovická skupina.....	109
3. 2. 2. 3 Přípravy ke vzniku samostatné scény.....	118
4. Dějiště střetu – Osvobozené divadlo 1926-1927.....	127
4. 1. První Osvobozené divadlo.....	127

4. 1. 1 Vznik divadelní sekce Devětsilu.....	127
4. 1. 2 První sezóna –úspěchy i problémy.....	129
4. 1. 3 Poslední sezóna.....	133
4. 1. 4 Umělecké studio – konkurence na stejném jevišti.....	141
4. 2. Hledání výrazu – poetiky divadelní avantgardy.....	145
4. 2. 1 Nové herectví – společný znak avantgardní poetiky.....	145
4. 2. 1. 1 Pohyb a jeho divadelní možnosti.....	146
4. 2. 1. 2 Sémantické možnosti jazyka.....	148
4. 2. 2 Jindřich Honzl – cesta k jevištní metafoře.....	153
4. 2. 3 Linie jevištního lyrismu Jiřího Frejky.....	161
4. 2. 4 Tanec a hudba.....	166
5. Osvobozené divadlo V+W, Dada a Moderní studio.....	177
5. 1. Ekonomické postavení malých scén.....	177
5. 1. 1 Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha.....	178
5. 1. 1. 1 Vest Pocket Revue.....	180
5. 1. 1. 2 Dva roky hledání – Osvobozené divadlo v letech 1927-1929.....	188
5. 1. 2 Krátká historie divadla Dada.....	200
5. 1. 3 Moderní studio.....	215
5. 2. Repertoár – podoby kabaretu a artistního divadla.....	222
5. 2. 1 Revue a kabaret – žánrová bilance.....	222
5. 2. 2 Lyrické divadlo – podoby avantgardní dramaturgie.....	230
Závěr.....	234
Seznam zkratk.....	238
Prameny a literatura.....	239
Summary.....	259
Seznam příloh.....	263
Přílohy I.- XXXIII.	

Místo úvodu

Každá práce, snažící se postihnout vnitřní pohyby kultury - ať již vnímané v užším, či širším významu tohoto slova - z historického hlediska, je nucena vyrovnávat se s mnoha potížemi, které tento způsob interpretace vyžaduje. Primárním problémem je již samo nejasné vymezení pojmu kultury, popřípadě kulturních dějin. Jsou tyto dějiny opravdu jen chronologicky seřazená umělecká díla, artefakty, generalizací jejichž společných znaků je možné definovat umělecký styl historické epochy? Jak však hledat společné rysy v moderním umění, charakteristickém svou pluralitou? Dá se za kulturu označit způsob trávení volného času, spojený s jakoukoli uměleckou prezentací a vyžadující jistý způsob chování v daném prostředí? Nebo je snad kulturou zavedený rámec smluvních postojů a chování, pro něž se v běžné řeči používá přízvisko kulturní chování? Či je snad kultura souhrnem všeho výše uvedeného, tedy jakýmsi obecným označením pro celý konvolut skutečností vytvářejících společně dobový způsob života, dobové myšlení a vnímání, pro něž mají mnohé západní jazyky označení civilizace? A jak se s jakkoli definovanou kulturou má vyrovnat historie, věda tematizující specifickým způsobem minulost?

Problém vymezení pojmu kultury a jejího poměru k historii se stal v dějepisectví klíčový v celé druhé polovině dvacátého století a není možné říci, že již byl uspokojivě vyřešen. Po diskusích vedených ve státech západní Evropy, především ve Francii a v Německu, se po politických událostech roku 1989, jejichž důsledkem byla i emancipace české vědy, dostala tato problematika i do středu zájmu české historiografie. Není však účelem těchto odstavců rekapitulovat proměny pojetí kulturní historie v průběhu věků ani popisovat soudobý stav této problematiky v české vědě; k tomuto tématu již ostatně v této době existuje dostatek odborné literatury¹. Pravá podstata této úvodní rekapitulace spočívá ve snaze definovat alespoň v základních obrysech takové pojetí kulturních dějin, které se stalo

¹ Nejnověji se tomuto tématu věnoval sborník *Kultura jako téma a problém dějepisectví*, jež již svým názvem, jak sami editoři – Tomáš Borovský, Jiří Hanuš a Milan Řepa – podotýkají, odkazuje k e stejnojmenné, v českém kontextu objevené studii Jaroslava Marka z roku 1992, otištěné v Českém časopise historickém. Sborník, který se ve své první části zaměřoval především na metodologické otázky, přinesl mnoho důležitých postřehů z oblasti specifikace dosud nepřesně užívaných pojmů či ze vzájemného poměru historických a sociálních věd. Mnohost pohledů na kulturní dějepisectví, nazíraných však spíše z jejich vývojového hlediska, zachytil i o něco starší sborník *Čeněk Zíbrt a kulturní historie* z roku 2003. Dagmar BLŮMLOVÁ (ed.), *Čeněk Zíbrt a kulturní historie. Studie a materiály*, České Budějovice 2003; Tomáš BOROVSKEÝ – Jiří HANUŠ – Milan ŘEPA (edd.), *Kultura jako téma a problém dějepisectví*, Brno 2006.

východiskem pro napsání této práce, a do tohoto rámce pak zařadit interpretace kulturně-společenského jevu, nazývaného českou divadelní avantgardou.

Snad nejlépe vystihl základní smysl kulturních dějin ve své práci *Variety kulturních dějin* Peter Burke, který napsal, že „*kulturní historie je překladem kultury z jazyka minulosti do jazyka současnosti, z pojmů současníků do pojmů historiků a jejich čtenářů*“². Kulturní dějiny by skutečně měly přiblížit minulost a učinit ji srozumitelnou jejím následovníkům. Pochopení pohnutek jednání, vycházejících z dobové mentality, totiž mnohdy učiní srozumitelnější i přítomnost. Tento způsob interpretace uplynulého je snad nejvíce aktuální v oblasti soudobých dějin, kterým dosud nebyla věnována pozornost, protože se všem jevíly příliš současné, a tudíž snadno vysvětlitelné. Přestože prameny vztahující se k tomuto období jsou psány podle stejných syntaktických pravidel na obyčejném papíře, někdy dokonce na psacím stroji, a jejich lexikum a pravopis jsou podobné současnému - chybí jim tedy ona primární „historičnost“, patina jiných časů - , jejich skutečný význam často právě kvůli tomuto pocitu aktuálnosti uniká.

Tato zdánlivá „jasnost“ se bohužel vznáší i nad českou divadelní avantgardou, jejímž symbolem se pro mnohé stalo Osvobozené divadlo Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Mnozí si snad vzpomenou ještě na Jindřicha Honzla, který dvojici těchto komiků režíroval jejich slavné filmy, a někteří si snad s avantgardou spojí i Emila Františka Buriana, malého divadelního generála, který v padesátých letech inscenoval hry v Armádním uměleckém divadle v uniformě. A právě v tomto zjednodušeném pohledu je největší potíž. Voskovec s Werichem jsou téměř legendární postavy, jakási součást českých poválečných „nekomunistických“, tedy „správných“ dějin, mající tudíž punc nedotknutelnosti. Osvobozené divadlo se stalo monumentem, studnou pravého českého humoru a moudrosti, dobře známou institucí, kterou netřeba již dále zkoumat. Takto vnímané Osvobozené divadlo však odpovídá především realitě třicátých let dvacátého století. Je nutné si ale připustit, že avantgardní proudy zapustily v českém divadle kořeny již dříve.

Krátké období mezi léty 1923-1930, kdy lze hovořit o období nástupu avantgardních tendencí, je dobou velmi zajímavou a dynamicky se proměňující nejen v oblasti umění, ale i v politice a ekonomice. Divadlo je navíc médiem, které na tyto proměny reaguje nejcitlivěji, protože sama podstata jeho tvoření je zaměřena do přítomnosti, musí oslovit soudobého diváka. A právě divák je onou zpětnou vazbou, která v druhém plánu zapojuje divadlo i do

² Peter BURKE, *Variety kulturních dějin*, Praha 2006, s. 200.

roviny obchodu. Nezájem diváka se totiž rovná nulovému zisku a nemožnosti realizovat další představení. Tento základní koloběh, jednoduchá rovnice, je základem každého úspěšného profesionálního divadla a zároveň nejtěsnějším poutem mezi uměním a žitou skutečností. Vyrovnávání se s touto zákonitostí nemohla uniknout ani divadelní avantgarda, v dosavadních zpracováních jejích dějin však tento rozměr chyběl.

Tato práce tak v sobě již z hlavního předmětu zájmu, tj. kulturních dějin divadelní avantgardy, nese dvojitý rozměr. První, dalo by se říci „exaktně“ historický, souvisí se snahou nově interpretovat skutečnost divadelní avantgardy bez faktografických chyb, ideologických nejasností a úmyslného zamlčování. Tato etapa jakéhosi „nového“ pozitivismu, shromažďování množství fakt, pomocí nichž je nastíněn z dnešního pohledu „objektivní“ konstrukt minulosti, se pak může stát východiskem pro vlastní hledání odpovědí na otázky zařazení divadelní avantgardy do společenského kontextu prvního desetiletí samostatného Československa.

Divadelní avantgarda by již z podstaty svého názvu měla být skupinou prosazující jednotný postup v prosazování společenských i uměleckých změn. Je tedy možné tyto prvky nalézt i v českém prostředí? Je možné avantgardisty nahlížet jako jakousi uzavřenou strukturu, propojenou stejným systémem hodnot a požadavků? Je-li tomu skutečně tak, jak pak vysvětlit pozdější interpretaci tohoto období, která byla realizována až na výjimky prostřednictvím jednotlivců? A jak moc byla divadelní avantgarda spjata s vývojem tehdejšího Československa? Jednalo se skutečně o zahraniční import, který neměl v českém prostředí tradici, nebo bylo sepětí avantgardistů s českou realitou mnohem užší, než si chtěli ve své touze bořit starý svět připustit? A konečně, jaké byly důvody rychlého vzestupu a pádu divadelní avantgardy ve dvacátých letech a co z jejího přínosu bylo využito i v následujícím vývoji?

Otázek se v souvislosti s divadelní avantgardou tudíž může objevit spousta. Ale slovy Miroslava Hrocha, „*nejde jen o to, jaké otázky si klást, ale také o to, jak při zobrazení a výkladu (...) postupovat*“³. Již naznačené tázání otevřelo prostor různým přístupům; divadelní avantgarda může být nahlížena skrze kolektivní biografie, dějiny mentalit, sociální a genderové dějiny a s nimi související snahu o přesné vymezení dané skupiny, která se v mase ostatního obyvatelstva mohla některými svými distinkčními znaky jevit jako marginální. Každý z těchto přístupů je však, právě kvůli své snaze postihnout co nejmenší

³ Miroslav HROCH, *Na prahu národní existence*, Praha 1999, s. 5.

detail, svým způsobem jednostranný. Vysvětlit podstatu divadelní avantgardy, její kauzální souvislosti, příčiny vzniku i rozpadu či pojmenovat její hlavní inspirační zdroje je možné pouze z doby, v níž tento jev vznikl. Moderní historická věda nazývá toto zapojení jevu do širokých společenských, politických, kulturních a ekonomických souvislostí analýzou diskurzu, tento termín je ale snad i ke své škodě sám o sobě tak nejasný, často mylně používaný a zavánějící touhou po laciném zvědečtění, že by bylo snad lépe se mu vyhnout. Předmětem této práce se tak zkrátka stalo nové zařazení divadelní avantgardy do kontextu myšlenkových souřadnic dvacátých let dvacátého století.

Vznik této práce by nebyl možný bez velkorysosti institucí, nezištné pomoci archivářů a knihovníků a cenných rad, pozornosti a trpělivosti ostatních. V první řadě je tak nutno poděkovat celé rodině Honzlově, především jejímu nejmladšímu članku, Zitě, která mi umožnila trávit v soukromí jejich bytu dlouhé hodiny nad pozůstalostí Jindřicha Honzla. Děk patří i vedení Archivu hlavního města Prahy, jež mi umožnilo studovat nezpracované fondy, jejichž bohatství mi pomáhal objevovat pan Tomáš Jelínek. Můj vděk patří i paní Evě Bílkové, ředitelce detašovaného pracoviště Památníku národního písemnictví ve Starých Hradech. A konečně - za cenné rady, trpělivost a přátelské vedení vděčím především paní Dagmar Blümlové.

Avantgardní divadlo pod lupou. Prameny a literatura.

Snaha o zařazení české divadelní avantgardy do kontextu české společenské reality dvacátých let dvacátého století, která byla pro vznik této práce nejpodstatnější, vyžadovala nejen odlišnost interpretačních přístupů k pramenům již studovaným, a zdánlivě tak vytěženým, ale také nutnost objevit prameny nové, dosud v této souvislosti nevyužité.

Výběr archivních pramenů byl v největší míře podmíněn způsobem interpretace avantgardy jako sociokulturního jevu. Z tohoto pohledu je totiž možné tento jev nahlížet jako kolektivní záležitost nebo naopak jako sevřené úsilí jedinců, především divadelních režisérů, kteří dávali české divadelní avantgardě skutečnou tvář. Druhé hledisko je tradiční; následuje již zavedené způsoby studia divadelní avantgardy prostřednictvím proměny individuálních poetik. Studium avantgardy prostřednictvím osobnosti, individuality, však svým způsobem odporuje kolektivnímu charakteru tohoto jevu. Ve své podstatě byla sice česká avantgarda tvořena především jedinci, a tím se stala oprávněnost užití tohoto termínu pro toto období do jisté míry diskutabilní, přesto je potřebné alespoň zčásti nahlédnout i ty druhé – především začínající herce a divadelní nadšence, kteří vytvořili kolektiv ochotný hledat nový divadelní tvar. Ač byl tento kolektiv tvořen z větší části později významnými divadelními a filmovými herci, k jednotlivým aktérům se z převážné většiny nezachovaly žádné celistvé archivní materiály. V podstatě jediným cenným dokladem života mladého herce se tak stal zlomek korespondence Jarmily Horákové, dochovaný nejspíš náhodou ve fondu Josefa Trägera⁴.

Významným prostorem, kde se mladí divadelníci střetávali a diskutovali své představy o moderních divadelních formách, se v první polovině dvacátých let stalo zejména nově vzniklé dramatické oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze. V Archivu hlavního města Prahy je uložen rozsáhlý nezpracovaný fond této školy, jehož součástí je i agenda dramatického oddělení. Vůbec nejčennější složkou těchto materiálů úřední povahy jsou katalogy studentů, které přinášejí informace o všech posluchačích, mladé avantgardisty nevyjímaje. Z jednotlivých katalogových listů je tak možné odvodit nejen studijní výsledky, ale mimo to i sociální postavení jednotlivých žáků. Pro rekonstrukci školních dramatických

⁴ Korespondence Jarmily Horákové byla v držení Jiřího Frejky, po jeho smrti však s celou pozůstalostí přešla do majetku Josefa Trägera. Ten sice Frejkovu pozůstalost předal Divadelnímu oddělení Národního muzea, ale dopisy Jarmily Horákové, které byly Jiřímu Frejkovi základem pro napsání knihy *Deník Jarmily Horákové*, z ní zřejmě vyňal. Do Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze se proto dopisy, adresované herečce Emě Hráské, dostaly až s celou Trägerovou pozůstalostí. Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP) Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí, Jarmila Horáková.

vystoupení, která zastřešovala konzervatoř, lze využít tzv. knihy večírků, které se však bohužel nezachovaly v souvislé řadě a výtisky vztahující se k letům 1923-1925 bohužel chybí. Cenným zdrojem informací se pak může stát i pečlivě vedená kniha recenzí a výstřižků.

Kromě dosud nevytěžených materiálů z fondu Státní konzervatoře hudby v Praze však prameny ke „kolektivním dějinám“ divadelní avantgardy prakticky neexistují. Druhý způsob poznání tohoto jevu se pak proto logicky obrátil k jeho jednotlivým aktérům. Cesta nejprve vedla do fondů a pozůstalostí osobností, které svou činností a mírou svého vlivu tvář české divadelní avantgardy nejpodstatněji formovaly; jednalo se o tři výrazné režiséry této epochy – Jindřicha Honzla, Emila Františka Buriana a Jiřího Frejku. Již v této fázi pramenného výzkumu se však začaly objevovat první komplikace, spojené zejména z torzovitostí fondů a jejich ne vždy šťastným zpracováním.

Zdánlivě nejlépe zpracovaný fond se vztahuje k Emilu Františku Burianovi. V Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze na Strahově je uložen tzv. Kabinet Emila Františka Buriana, úctyhodný osobní fond o rozsahu padesáti kartonů, v němž se však objevují materiály mající vazbu ke dvacátým letům dvacátého století pouze sporadicky. Pečlivě budovaný fond měl totiž rekapitulovat především Burianovu uměleckou činnost v divadle D, které se stalo častou obětí marxistických dezinterpretací. Nejcennější součástí archivu zůstává výstřižkový archiv, především pak materiály vztahující se k činnosti Burianova voicebandu a uměleckým drahám herců s Burianem spolupracujících. Cennou výpovědní hodnotu si uchovávají i některé osobní doklady, především životopisy, v nichž Burian zajímavým způsobem reflektoval svůj poměr k divadlu i Komunistické straně. Cesta k Emilu Františku Burianovi jako člověku a počátkům jeho divadelní činnosti však přes jeho osobní uspořádaný fond skutečně nevede. Jistou alternativu pohledu sice nabízejí především nejnovější materiály, získané Památníkem národního písemnictví v devadesátých letech minulého století, jejichž studium však značně komplikuje dosavadní neuspořádanost, zajímavé dílčí poznatky je možno získat i z osobního fondu Burianovy manželky Zuzany Kočové⁵. Nejcennější prameny k poznání postavení E. F. Buriana v českém divadle dvacátých let, především jeho korespondence, jsou však roztroušeny v jiných archivních fondech.

⁵ Fond Zuzany Kočové se sice primárně vztahuje k druhé polovině dvacátého století a k její vlastní umělecké činnosti, v pracovních materiálech a rukopisech je však možné objevit prameny vztahující se k činnosti jejího manžela E. F. Buriana, které shromažďovala pro svou práci o Armádním uměleckém divadle.

Fond Jiřího Frejky je rovněž velmi snadno nalezitelný. Je totiž součástí Divadelního oddělení Národního muzea v Praze. Jedná se ve své podstatě o velmi celistvý fond, který po sebevraždě Jiřího Frejky a smrti jeho ženy Dagmar Vondrové získal rodinný přítel, divadelní kritik Josef Träger, a postoupil jej této instituci. Velkou slabinou této jinak velmi cenné pozůstalosti je její špatná zpracovanost; k fondu neexistuje žádná archivní příručka, pouze lístkový katalog obsahující několik stovek hesel. Obecně lze však říci, že k nejcennějším součástem patří Zápisníky z dvacátých let, ojedinělý pramen obsahující celou řadu postřehů, myšlenek a vysvětlení. Odpovědi na otázky teoretických východisek divadelní práce Jiřího Frejky pak dávají četné rukopisy a rukopisné poznámky. Určitým zklamáním se může stát bohatá korespondence, jež má však význam především pro výzkum kulturní situace čtyřicátých a padesátých let. Pro epochu rané divadelní avantgardy tak je nejcennější především vzájemná korespondence s Emilem Františkem Burianem. Součástí fondu je pak i zlomek úřední agendy vztahující se k činnosti divadla Dada a Moderního studia. Ač se Divadelní oddělení Národního muzea snažilo centralizovat všechny prameny k životu a činnosti Jiřího Frejky ve svém archivu, je stále ještě část materiálů vztahujících se k této osobnosti uložena v pacovském Muzeu Antonína Sovy. Pro dobu dvacátých let mají významnou hodnotu především Frejkovy rukopisy a fotografie.

Pozůstalost Jindřicha Honzla se, kromě zlomků, uložených v Muzeu dr. Aleše Hrdličky v Humpolci⁶, stále nachází v rukou rodiny, která s velkou vstřícností umožňuje badatelům její studium. Péče o tyto cenné materiály je ze strany potomků zcela příkladná; pozůstalost byla v minulých letech nově uspořádána⁷ a i když vykazuje jisté odlišnosti oproti běžné archivní praxi, je prostřednictvím přehledného inventáře velmi dobře poznatelná. Nejcennější součástí pozůstalosti, mající velkou výpovědní hodnotu k situaci ve dvacátých letech, je tak především rozsáhlá korespondence, dokumentující vzájemné vztahy uvnitř avantgardního hnutí, „cestovní deník“ Jindřicha Honzla z výpravy za sovětskými divadly v roce 1925, materiály k ranému Osvobozenému divadlu a Svazu moderní kultury Devětsil.

⁶ Významnější součástí tohoto fondu je zejména korespondence Jindřicha Honzla s Milošem Jirkem, dokumentující způsob propagace avantgardních her, a Listinná a jiná dokumentace k oslavám J. Honzla, jejíž součástí je i tisk *Jindřich Honzl. Román lásky a cti* obsahující vzpomínky pamětníků.

⁷ Nové uspořádání pozůstalosti Jindřicha Honzla bylo umožněno prostřednictvím grantu Fondu rozvoje vysokých škol, který získala Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Kabinet divadelních studií při semináři estetiky. Nositelka grantu Andrea Jochmanová k pozůstalosti vypracovala inventář, který je možné studovat i v Knihovně Divadelního ústavu v Praze. Andrea JOCHMANOVÁ, *Seznam materiálů z pozůstalosti Jindřicha Honzla*, Brno 2005.

Velký význam má i výstřížkový archiv, který je však k velké škodě často nedostatečně bibliograficky specifikován.

Vedle těchto tří rozsáhlých fondů se zachovaly větší či menší pozůstalosti dalších osobností, majících k divadelní avantgardě dvacátých let úzký vztah. Jedná se především o fondy uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, jejichž nejdůležitější součástí se z hlediska této práce staly zejména složky korespondence⁸ či materiály uložené v Knihovně Divadelního ústavu v Praze. Ostatně dějiny mohutné pramenné základny k dějinám avantgardy, kterou vlastní nearchivní instituce-knihovna, jsou více než pozoruhodné. V sedmdesátých letech totiž tehdejší ředitelka knihovny Jarmila Hruběšová stála u zrodu aktivity, na jejímž počátku byl rozhlasový cyklus *Avantgarda bez legend a mýtů*⁹. Součástí tohoto po umělecké i odborné stránce mimořádného pořadu byly i autentické vzpomínky dosud žijících pamětníků, které se Hruběšová rozhodla zachovat. Oslovila tudíž mimo jiné Bedřicha Rádlu, Jana Mikotu a Vladimíra Müllera, kteří pro interní potřebu Divadelního ústavu vypracovali strojopisné vzpomínky. Největší pozornost si v tomto kontextu zaslouží především materiály spjaté s osobou právníka a bývalého nadšeného divadelníka Bedřicha Rádlu. Ten nejenže předal do majetku knihovny nejen svůj rukopis *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*, jehož vznik spadá do období kolem roku 1955, ale i rozsáhlou komentovanou dokumentaci vážící se k činnosti Uměleckého studia, Osvobozeného divadla, divadla Dada či Moderního studia. Součástí této dokumentace jsou

⁸ Velký význam pro poznání života divadelní avantgardy má poměrně malý, dosud neuspořádaný fond tanečnice, herečky a pozdější spisovatelky Miroslavy Holzbachové, především část rukopisů a rukopisných poznámek vztahujících se k období její aktivní divadelní činnosti. LA PNP Praha, Fond Miroslava Holzbachová, rukopisy. Zajímavé informace především o proměnách tanečního umění je možné nalézt v rukopisech, uložených v malém fondu Niny Jirsíkové. LA PNP Praha, Fond Nina Jirsíková, Rukopisy. Obecnou situaci v českém divadelnictví je pak možno rekonstruovat prostřednictvím korespondence osobností, které podobu českého divadla významně určovaly, mimo jiné Karla Hugo Hilara či Stanislava Loma. Blíže viz soupis pramenů. Pro poznání vzájemných sociálních vztahů uvnitř české avantgardy a následného vymezení postavení její divadelní části jsou pozůstalosti Vítězslava Nezvala a Karla Teiga. Zatímco v Teigově fondu je zajímavá především složka rukopisů, často později publikovaných, které umožňují rekonstruovat osobní definici postavení Devětsilu v systému evropských avantgard, z pozůstalosti Vítězslava Nezvala přináší nové informace některé doklady a především zápisníky. LA PNP Praha, Fond Karel Teige, Rukopisy; LA PNP Praha, Fond Vítězslav Nezval, Doklady, rukopisy, deníky. Specifické postavení pak má neobyčejně rozsáhlý a dosud nezpracovaný fond divadelní historičky Evy Šmeralové-Adámkové, která se divadelní avantgardě po celý život věnovala a mezi pamětníky této epochy měla mnoho přátel, mimo jiné ji poutal úzký vztah k Lole Skrbkové. Ve fondu Evy Šmeralové-Adámkové je tak možno nalézt soubor materiálů k divadelní avantgardě, mimo jiné výstřížky, výtisky knih či vlastní rukopisné studie. LA PNP Praha, Fond Eva Šmeralová-Adámková, neuspoř.
⁹ Rozhlasový cyklus *Avantgarda bez legend a mýtů* byl vysílán od 1. března do 14. června 1967. Vzbudil mimořádnou vlnu ohlasu, neboť jeho součástí byly kromě ukázek z díla i autentické vzpomínky pamětníků a odborné komentáře, mimo jiné Vratislava Effenbergra a Květoslava Chvatíka. Československý rozhlas později scénáře pořadů rozmnožil pro odbornou potřebu užšího okruhu posluchačů. *Avantgarda bez legend a mýtů. Rozhlasový cyklus o patnácti dílech*, Praha 1967.

vedle zlomků korespondence, úředních dokladů či divadelních programů především fotografie, neboť Bedřich Rádl fungoval v počátcích avantgardního divadla jako jakýsi jeho „oficiální fotograf“. Páteří tzv. Rádlových alb, tří vztahujících se k Osvobozenému divadlu a tří majících obecný vztah k avantgardě, jsou tak především unikátní fotografie, zachycující nejen výjevy z představení a scénické konstrukce, ale i každodenní život divadelníků¹⁰.

Materiály uložené v Knihovně Divadelního ústavu, které lze považovat za jakési vydané prameny, ustrnulé uprostřed cesty ke čtenáři, tak otvírají široký okruh publikovaných pramenů, do nichž je možné řadit paměti, korespondenci, vlastní teoretickou činnost hlavních představitelů avantgardního divadla i jejich oponentů, ale i texty samotných divadelních her. Problematické postavení, vyžadující od čtenáře i badatele jistou míru pozornosti a obezřetnosti, mají především publikované paměti, jejichž vydávání prodělalo zejména v šedesátých letech minulého století nebývalý rozvoj. Vzpomínky jedince na vlastní minulost jsou totiž vždy determinovány individuální arbitráží - tříděním a zhodnocováním, jejímž výsledkem není pravý obraz minulosti, ale pouze jeho konstrukt podmíněný okolnostmi doby vzniku. Nedílnou součástí paměti je navíc i vědomé či skutečné zapomínání a občas i upravování či úmyslná destrukce pravdy¹¹. Kromě této individuální arbitráže však v šedesátých a sedmdesátých letech přicházela ke slovu i vnější cenzura, ať již skutečná či existující v podvědomí autorů samých, která vzpomínky tvarovala podle formy jednoduchého marxistického výkladu, do něhož se některé osoby ani skutečnosti zkrátka nevtěsaly.

Z velkého množství publikovaných pamětí, z nichž se však většina dotýká problému divadelní avantgardy jen okrajově a slouží především k průniku do dobového způsobu myšlení a vnímání¹², stojí za pozornost především kniha architekta Karla Honzika *Ze života avantgardy*, která osobitým způsobem přibližuje každodennost člena spolku Devětsil a buduje tak velmi živý obraz meziválečného uměleckého světa. Zajímavé postřehy zejména o činnosti marxistickým režimem dlouho tajených divadel Dada a Moderního studia, spatých

¹⁰ Blíže k soupisu materiálů deponovaných v Knihovně divadelního ústavu, jejichž specifikace je vzhledem k místu uložení poněkud neobvyklá, viz soupis pramenů v závěru této práce.

¹¹ K problematice lidské paměti a jejímu využití v historických vědách Jakub GRYGAR, *Historie, paměť, autobiografie (Poznámky k tematizování minulosti)*, Lidé města. Revue pro etnologii, antropologii a etologii komunikace 4, 2002, č. 7, s. 139-152.

¹² Cenným pramenem k poznání myšlenkových souřadnic dvacátých let se staly zejména paměti Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Adolfa Hoffmeistera, Adolfa Branalda, Václava Černého či Zdeňka Kalisty. Informace vztahující se k divadelnímu životu této doby je možné získat mimo jiné z díla Ladislava Boháče, Eduarda Kohouta, Ladislava Peška či Jaroslava Průchy. Za zmínku v této souvislosti stojí i drobné vzpomínky, spíše jakési glosy, otištěné především v odborných časopisech v době významného výročí, vztahujícího se k dějinám avantgardy. Autory těchto postřehů byli především Stanislav Neumann, Lola Skrbková či Miloš Nedbal. Přesné bibliografické údaje v soupisu pramenů a literatury.

se jménem Jiřího Frejky, přinesla kniha Václava Laciny *Co vám mám povídat* a vzpomínka Josefa Trojana¹³. A konečně poslední vzpomínkovou knihou, jejíž přínos spočívá v cenných informacích o vývoji tance jako integrální součásti avantgardního divadla, jsou ideologií místy až neúměrně zatížené paměti Jožky Šaršeové *Tak to jsem já...*

Neopominutelnými prameny se v neposlední řadě staly i teoretické studie samotných divadelníků, jež vycházely často v edicích či výběrech¹⁴, ale i texty divadelních her, které - především v případě dramatiky Jiřího Voskovce a Jana Wericha - zrcadlily společenskou realitu se všemi přednostmi a nedostatky. Zajímavým pramenem je pak i kniha Olgy Barényi *Šťastná Jarinka*, beletrizovaný životopis herečky Jarmily Horákové, která si více jak patnáct let po smrti této výrazné osobnosti divadelní avantgardy nalezla mnohé čtenáře.

Česká avantgarda je tématem, které v sobě obsahuje ne jeden hluboký vnitřní rozpor. Vzhledem k početnosti existující literatury by se navíc mohlo zdát, že je to téma natolik vytěžené, že na tomto prooraném poli již nebude možné najít žádné cenné, dosud neznámé plody. Všechny dosavadní práce, a především ty zaměřující se na divadelní avantgardu, však byly do značné míry limitovány určitým úhlem pohledu, který není v současnosti již platný a který jejich mnohdy opravdu cenné výsledky v dnešních dnech relativizuje. Problematická je totiž především doba vzniku těchto děl. Počátek skutečného vědeckého zájmu o avantgardu je možné, podobně jako v celé Evropě, datovat do šedesátých let dvacátého století, kdy se začala o slovo hlásit nová, vzpomínkami a osobními přátelstvími nezatížená generace badatelů, schopných podstatu avantgardy a její skutečný přínos objektivně zhodnotit. V českém prostředí¹⁵ se o otevření této otázky zasloužila především pražská strukturalistická škola, vedená Janem Mukařovským. Jeho žáci, především pak Květoslav Chvatík, začali hledat odpovědi na otázky o podstatě avantgardy, pokusili se teoreticky vymezit termín samý a specifikovali její vnější a vnitřní znaky. Vedle faktograficky cenných kompendií, jejichž pečlivě shromážděná fakta jsou často vzhledem k socialistické vědecké realitě přizpůsobena požadovanému modelu sdělování informací, stojí však jen minimum děl snažících se zasadit

¹³ Josef TROJAN, *Divadla mladých ve dvacátých letech*, in: *Kniha o Praze 1962*, Praha 1962, s. 207-231.

¹⁴ Systematického výboru z teoretického díla se dočkal v padesátých letech pouze Jindřich Honzl, Spisy Jiřího Frejky mohly začít vycházet až po polovině šedesátých let, nejprve ovšem v dílčí podobě časopiseckých studií. Větší soubor Frejkových statí vyšel poprvé až počátkem osmdesátých let, nejúplnější výbor pak byl vydán v roce 2004 Divadelním ústavem. Dílo E. F. Buriana se dočkalo nejpohnutějšího údělu; v padesátých letech vyšlo mnoho jeho studií, vycházejících však zejména z poválečného, marxismem podmíněného dobového kontextu. Určitou nápravu obrazu E.F. Buriana zjednal až na počátku osmdesátých let reprezentativním výborem Adolf Scherl.

¹⁵ Problematice teoretického vymezení avantgardy je věnována následující kapitola, v níž jsou zmíněny i některé zásadní práce českých teoretiků na toto téma.

divadelní avantgardu do dobového kontextu, společenských struktur a myšlenkových souřadnic.

Divadelní avantgarda je samozřejmě již z titulu svého názvu tématem, které se snažili vytěžit především teatrologové a badatelé v oblasti dějin divadla. Přesný popis jednotlivých představení a faktograficky tu více, tu méně přesná chronologie se staly součástí jak dílčích studií zabývajících se tématem české divadelní avantgardy, tak i velkých kompendií o dějinách divadla, vycházejících z cílené snahy Kabinetu pro studium českého divadla Československé akademie věd v době sedmdesátých let minulého století vytvořit reprezentativní syntézu. Výsledkem tohoto úsilí jsou čtyřdílné *Dějiny českého divadla*. Jako každá syntéza má toto dílo řadu slabin, trpí především způsobem svého zniku, tedy nedostatečně koordinovanou kolektivní prací, jejímž výsledkem jsou občas tematicky se překrývající kapitoly. Přes již v úvodu nastíněná marxistická východiska přinesly však *Dějiny českého divadla* nejen cenný poznatek, poodhalující mnohdy roušku skutečných vývojových souvislostí, která byla v předcházejících desetiletích panující marxistické ideologie nad pravým obrazem avantgardy pečlivě rozestřena.

Dalo by se jistě bez nadsázky říci, že jakýmsi prokletím skutečného poznání české divadelní avantgardy dvacátých let je existence Osvobozeného divadla Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Toto divadlo, vybudované na základech vymezených avantgardou, ale proslavené osobním charizmatem Voskovce a Wericha, na sebe strhlo veškerou pozornost českých i zahraničních badatelů a i laická veřejnost měla díky obratným sebepropagačním krokům obou komiků pocit, že toto divadlo je jí důvěrně známé. Doba předcházející jeho vzniku tak byla většinou odbyta několikastránkovou úvodní kapitolou, které nikdo nevěnoval větší pozornost a jejíž základní faktografický rámec se ve všech dílech víceméně opakoval, aniž by byl opřen o pečlivý pramenný výzkum. K Osvobozenému divadlu tak existuje nepřeborné množství více či méně kvalitní literatury, která však paradoxně vycházela především v zahraničí¹⁶, a rozsáhlé publikace se vztahují i k osobnosti Jana Wericha.

¹⁶ Např. Jarka M. BURIAN, *The Liberated Theatre of Voskovec and Werich*, *Educational Theatre Journal*, 1977, č. 29, s. 153-178; Igor INOV, *Jan Werich*, Leningrad 1971; Barbara Teresa JANKOWSKÁ, *Przygoda Teatralna Voskovca i Wericha (1927-1938)*, Wrocław 1977; Daniele MONTMARTRE, *Le Théâtre Libéré*, Paris 1983; Johanna POSSET, *Osvobozené divadlo: seine Geschichte und eine sprachliche Analyse der Stücke von V&W*, Wien 1987.

Odborné shrnutí této divadelní epochy však dlouhou dobu chybělo a jeho geneze byla lemována častými omyly¹⁷.

První odbornou sumarizaci dějin Osvobozeného divadla přinesl v roce 1957 muzikolog a generační vrstevník Václav Holzknacht ve své knize *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Kniha je to pozoruhodná hned z několika důvodů; na půdorysu osobních vzpomínek se Holzknacht pokusil vystavět seriózní vědeckou práci, nezátíženou marxistickým výkladovým dogmatismem, která však přesahuje hranice svého zájmu a pokouší se pojmenovat i společenská východiska, která vznik Osvobozeného divadla umožnila. Holzknacht svým způsobem jako první upozornil na výjimečnou roli pražské konzervatoře v procesu formování české divadelní avantgardy. Jeho poznatek, založený na osobní zkušenosti, byl sice odbornou veřejností akceptován, ale bohužel nebyl nikdy prozkoumán pečlivěji.

Osvobozené divadlo po Holzknachtově pokusu celistvou monografií zhodnoceno nebylo, dílčích studií však bylo vydáváno pozhnaně. Situaci změnila až práce beletristy Jaromíra Pelce z roku 1981 *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*¹⁸, která však vyvolala v odborné veřejnosti značné rozpaky. Pelc totiž čtivou formou shrnul všechny dosavadní dostupné poznatky, bohužel se v mnoha případech uchýlil k přímému plagiátorství. I přes četné výtky však zůstával Pelcův nepodařený pokus o uchopení dějin Osvobozeného divadla osamocen a kvalitativní změnu způsobil až příliv kvalitní překladové literatury v devadesátých letech. Vedle překladu dvacet let staré knihy Igora Inova *Jak to všechno bylo, pane Werichu?* je nutno zmínit dílo Michala Schonberga *Osvobozené*, původně objemnou dizertační práci, vydanou v roce 1988 ve zkrácené podobě v nakladatelství 68 Publishers Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové. České vydání z roku 1992 je svým způsobem originálem, excerptovaným z původní disertační práce, jejíž rozsah byl snížen téměř na čtvrtinu. Schonberg shromáždil ve své knize úctyhodný materiál, a i když je jeho dílo zaměřeno především ke třicátým letům, přinesl cenné poznatky o tvorbě Voskovce a

¹⁷ Blíže k literatuře vztahující se k tématu Osvobozeného divadla Radan DOLEJŠ – Václav KOFROŇ, *Osvobozené divadlo v literatuře aneb Poněkud nepřehledná studie místo doslovu*, in: Michal Schonberg, *Osvobozené*, Praha 1992.

¹⁸ Básník a literární publicista Jaromír Pelc vydal s rozdílem pouhého jednoho roku dvě knihy s tematikou Osvobozeného divadla – v roce 1981 knihu *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo* a v roce 1982 *Zprávu o Osvobozeném divadle*. V podstatě se však obě publikace liší pouze názvem, obrazovou přílohou a komplikovanějším systémem citací a poznámek. Obě knihy vyšly ve velkých nákladech, *Zpráva o Osvobozeném divadle* dokonce v nákladu 61 000 výtisků.

Wericha před rokem 1929, kdy docházelo k jejich vyrovnání se s objevy divadelní avantgardy.

Podstatně méně literatury než k tématu Osvobozeného divadla se vztahuje k obecné problematice divadelní avantgardy dvacátých let dvacátého století. Většina z těchto prací je navíc ve své podstatě založena na biografickém principu, a pokud je jejím tématem více divadelních poetik, nepřekročí rámec komparace. Z hlediska faktografického patří - i z odstupe čtyřiceti pěti let, které dělí dnešek od doby jejího vzniku - k nejcennějším, a dosud snad i nepřekonaným dílům s tématem české divadelní avantgardy kniha *K dějinám české divadelní avantgardy*, vlastně dvě samostatné studie z pera Milana Obsta a Adolfa Scherla, věnující se osobnostem Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana. Jedná se o knihu tak významnou, že mnozí badatelé se domnívají, že k tématu divadelní avantgardy již není možné přinést nové poznatky a tuto zajímavou epochu dějin opomíjejí. Pro období dvacátých let dvacátého století je především cenná Obstova studie, vystavěná na dokonalé obeznámenosti s dobovou situací a osobním přátelství s pamětníky. I přes chybné, marxismem inspirované interpretace některých Honzlových aktivit, přinesl Obst mnoho poznatků o dobové atmosféře a společenské situaci. Studie Adolfa Scherla, jednoho z největších znalců díla Emila Františka Buriana, je však pro téma dvacátých let významná jen okrajově, neboť jejím ústředním zájmem je režijní Burianova režijní tvorba v následujícím desetiletí.

Podobné cíle jako Obst a Scherl si snad kladl i Antonín Dvořák ve své práci *Trojice nejdůležitějších*, dokonce se je snad v mnohém toužil překonat šíří svého zájmu. Postavil vedle sebe tři režisérské osobnosti - Jindřicha Honzla, Jiřího Frejku a Emila Františka Buriana - a pokusil se ozřejmit motivy jejich jednání na jakési psychologické platformě. Dvořák však svou knihu zatížil nepřesnostmi a přílišným osobním zaujetím, neboť se se všemi třemi režiséry osobně znal. Kniha, která poprvé vyšla již v roce 1961 a byla i přes své nedostatky považována za průlomovou, neboť vrátila do kontextu české divadelní avantgardy Jiřího Frejku, byla sice v osmdesátých letech přepracována, svých nedostatků se však nezbavila. Pro dnešní výzkum tak má pramalou hodnotu a je spíše reliktem o způsobu nahlížení avantgardy v raných šedesátých letech.

U výsledků dosažených na sklonku šedesátých let se výzkum prakticky zastavil. Na vině bylo i znemožnění publikační činnosti významných znalců problematiky divadelní avantgardy, mimo jiné Vratislava Effenbergera, jehož reprezentativní publikace o

Osvobozeném divadle¹⁹, čítající téměř tisíc stránek strojopisu, zůstala uložena pouze díky velkorysosti a osobní statečnosti vedoucí knihovny Jarmily Hrubešové ve formě interního studijního textu v Divadelním ústavu. Zájem o avantgardu se tak soustředil především na ediční činnost, a sedmdesátá léta se tak stala neobyčejně významná v oblasti edic textů hlavních avantgardních teoretiků, a to nikoliv jen pro oblast divadla²⁰.

Novou vlnu zájmu o divadelní avantgardu, způsobenou především přílivem informací ze zahraničí a vydáváním literatury, která byla dosud k dispozici pouze v samizdatových či exilových vydáních, znamenala devadesátá léta. Praha už však dávno ztratila výsadní postavení vědeckého centra; tuto roli začalo zastávat stále více Brno, kde zájem o avantgardu zasel Bořivoj Srba, jeden z největších znalců díla Emila Františka Buriana. Pozornost si zaslouží aktivity Kabinetu pro divadelní vědu při semináři estetiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, kde se na divadelní avantgardu dvacátých let dvacátého století, především na činnost Jiřího Frejky, zaměřuje Andrea Jochmanová, která ve svých studiích přinesla již mnoho cenných poznatků a nových závěrů

Většina dostupné odborné literatury – jak je patrné z výše uvedeného – pochází z oblasti teatrologie; výborně sice interpretuje všechny proměny stylu a umělecké nuance jednotlivých režijních poetik, zařazení avantgardního divadelnictví do společenského kontextu meziválečného Československa a především odhalení fungování onoho zvláštního kolektivu, organismu divadelníků snažících se kráčet jinými, dosud nevyšlapanými cestami, jakési avantgardní divadelní „reprezentace“²¹, však dosud učiněno nebylo. Dějiny avantgardy jsou tak známé, dějiny těch, co ji tvořili, nikoliv.

¹⁹ Vratislav EFFENBERGER, *Osvobozené divadlo*, Praha 1974.

²⁰ Na tomto místě je nutné zmínit především rozsáhlý ediční počín, vycházející ještě z atmosféry šedesátých let, třísvazkovou edici *Avantgarda známá a neznámá*. Divadelní ústav pak především prostřednictvím Ludmily Klosové a Jarmily Kopáčové vydával teoretické stati Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana.

²¹ V současné historiografii často používaný termín reprezentace je v této práci používán ve významu, který nastínila ve své práci *Moderna a historismus* Lenka Řezníková, tj. jako vnitřními souvislostmi spojené reference pevně zabudované v minulosti, které sekundárně vypovídají o způsobech dobového myšlení. Blíže k rozboru termínu reprezentace Milena BARTLOVÁ, *Reprezentace*, in: Tomáš Borovský, Jiří Hanuš, Milan Řepa (edd.), *Kultura jako téma a jako problém dějepisců*, Brno 2006, s. 63-70.

1. Teoretická východiska

1.1 Babylon pojmů – moderna, experiment, avantgarda

Když v roce 1962 vydal Renato Poggioli v Boloni svou knihu, nesoucí jméno *Teoria dell'arte di avanguardia*²² (Teorie avantgardního umění), jednalo se o první systematickou teoretickou práci snažící se vědecky vymezit podstatu avantgardy a popisující její projevy v první polovině dvacátého století. Poggioli však byl jen špičkou ledovce, která byla nejvíce vidět, a vzbudila tak nejvíce zájmu a diskusí. Ostatně stejné diskuse vyvolávala i situace v umění, které v šedesátých letech zažívalo masivní vlnu návratů k avantgardě – neoavantgardismus. V téže době se tudíž začalo období avantgardy, především její výtvarné a literární projevy, hodnotit v mnohých evropských státech, tehdejší socialistické Československo, prožívající v šedesátých letech období mírného ideologického tání, nevyjímaje. Vymezování hranic diskusí o avantgardě zahájila - shodou okolností ve stejném roce, kdy vyšla práce Poggioliho, tj. v roce 1962 - kandidátská práce Květoslava Chvatíka *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, která otevřela mnohá dosud tabuizovaná témata, mimo jiné vrátila do povědomí veřejnosti jméno hlavního teoretika české avantgardy, Karla Teigehe. Chvatík, vycházející ze strukturalistické školy, která měla prostřednictvím Jana Mukařovského k okruhu osobností meziválečné avantgardy velmi blízko, se v této práci pokusil propojit teoretickou estetiku s historickou analýzou avantgardy a narušit tak dosavadní dogmatické představy o tomto období, které jeho souhrnný význam bagatelizovaly. Až do počátku sedmdesátých let, kdy vlivem politických událostí byly umlčeny mnohé vědecké názory, panovalo v české estetice silné napětí mezi novým, vývojově interpretačním pojetím avantgardy a starou dogmatickou kritikou²³.

Hlavním problémem samých počátků vědeckého bádání o umělecké avantgardě se stal již termín samý, respektive přesné vymezení jeho významu a dějinného smyslu. Původní význam slova avantgarda se váže k francouzské vojenské terminologii – označuje malé předsunuté oddíly, které postupují před hlavním vojenským tělesem – gardou. Již sám tento vojenský termín ve své podstatě obsahuje všechny pozdější znaky uměleckých avantgard – tedy metaforicky užitého označení uměleckých skupin, snažících se proklestit masovému

²² Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna 1962.

²³ O období masivního nástupu strukturální estetiky v šedesátých letech a jejím přijetí v oficiálních kruzích blíže *Rozhovor Jaroslava Hrocha s Květoslavem Chvatíkem*, in: Květoslav Chvatík, *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*, Praha 2004, s. 349-270.

umění nové cesty. Společné znaky původního označení a jeho metafory jsou tak na první pohled více než jasné, společnými jmenovateli zde jsou tři základní charakteristiky - skupinovitost, boj o nové pozice a čelní postavení. Takovéto vymezení však nestačí. Vždyť cesty k novému umění svým způsobem hledají všichni umělci, každý umělecký čin, pokud je vytvářen skutečně pouze s uměleckými úmysly, se snaží být něčím novým, překonat průměr doby a vytvořit nový umělecký kánon. Avantgarda tak vzbuzuje celou řadu otázek. Jaký je například její poměr ke směru, pro který je vědeckou i laickou veřejností akceptován termín moderna? Jak se tedy liší moderna od avantgardy? Jedná se pouze o historickou přehledností vynucené označení časově následujícího období moderního umění, jsou tyto dva termíny ve vztahu vzájemné podmíněnosti, či je mezi avantgardou a modernou výrazný významový rozdíl? A do jaké pojmové podmnžiny je možno vsunout experiment, termín, který kráčel dvacátým stoletím často ruku v ruce s modernou i avantgardou? A jak je možné tyto pojmy využít pro označení kulturního hnutí, které vzniklo společně s nově založeným Československem a bývá pravidlem označovat jej v literárním dějepise i dějinách umění termínem avantgarda? A jaká situace byla ve stejné době v českém divadelnictví? Vykazovalo vůbec nějaké znaky avantgardy, experimentu a modernismu? Pokud ano, v jakém poměru?

Výše položené otázky nejsou samozřejmě žádným ukončeným výčtem tázání, které s sebou nese každá seriózní vědecká práce. Ostatně, teoretické zhodnocení pravé podstaty meziválečné avantgardy v Československu je úkolem především teoretických disciplín, mimo jiné estetiky a kritiky. Ale i pro dílo z oblasti kulturních dějin je nutno nalézt alespoň jakési smluvní vymezení pro tři základní termíny, s nimiž je zvykem pracovat v souvislosti s otázkami umění dvacátého století - modernu, avantgardu a experiment. Tyto tři základní pojmy jsou používány naprosto běžně, ztratily mnoho ze své původní odborné exkluzivity a staly se jakousi široce chápanou, a přesto ne zcela pochopenou skutečností. Je až s podivem, jak je jejich vymezení ve většině případů vágní. Přitom pouhý pokus o nalezení několika základních charakteristik, určujících rámcem daného termínu, může pomoci nahlédnout na skutečnosti, považované za jasné, ve zcela novém světle. Navíc vymezení jejich základních distinkčních znaků může ozřejmit způsob volby tematických okruhů této práce.

Nejvíce používaným - a zároveň nejméně přesně specifikovaným termínem z výše uvedeného trojlístku - je bezpochyby moderna, modernost, modernismus a další slovtvorné varianty tohoto slovního základu. Ostatně, jistou vinu na tomto stavu má široké pole využití

tohoto označení v rozličných oborech lidské činnosti – moderní může být názor, umělecké dílo, ale i třeba stříh šatů. Moderna však nikdy nemůže stát sama, vždy se musí vymezovat k jiným skutečnostem, označovaným pestrou škálou pojmů jako minulost, tradice, klasika, konzervatismus nebo i nejméně přesným přímým opozitem nemodernost²⁴. Nutným protipólem moderny se tak stává „nesoučasnost“, která je základem diferenciacie moderny. Vedle této vědomé opozice vůči starému v sobě zdánlivě jasný význam modernosti navíc obsahuje prvek neukončenosti, vývojové progresivity - modernost s novými a novými generacemi a proměnami společnosti stále ožívá, obnovuje se, je vždy směřována do budoucnosti a ve své podstatě obsahuje optimistickou variantu jejího řešení. Slovy Konrada Paula Liessmanna, současného filosofa umění, snahu o popsání této periody provádí „nejistota, zda se ještě pohybujeme v epoše nebo projektu, který se nazývá moderna“²⁵. Neustálá aktualizace moderního tak vlastně svým způsobem vyvolává zvláštní paradox překonávání sebe sama – moderna, střídaná novou modernou, se stává minulostí a z tohoto začarovaného kruhu, totožného s časovostí, vývojem, tak vlastně není cesty ven. Shodou okolností, právě tyto přelomy epoch, nahrazení jednoho modelu moderny druhým, se stávají obdobím zvýšeného teoretického zájmu o podstatu moderny a vytváření nových modelů interpretace²⁶.

Při každém serióznějším pokusu o vymezení jevu²⁷ označovaného termínem moderna, modernost je téměř vždy shledána podstata jeho vzniku ve výrazných proměnách, kterými společnost procházela v průběhu 19. století. Moderna je tedy obrazem nového, prudce se měnícího - slovy Maxe Webera - „odzázračněného světa“, nahlíženého plně emancipovaným individuem. Je však možné s tímto strohým vymezením ztotožnit i oblast moderního umění? Je skutečně celé jen reflexí na změnu společnosti, jakýmsi jejím zrcadlem, anebo se

²⁴ Mario de Micheli dokonce ve své práci věnované uměleckým avantgardám dvacátého století došel k závěru, že moderní umění se zrodilo nikoli evolucí z umění 19. století, ale radikálním přelomem v hodnotách. Podstata tohoto přelomu však nebyla založena pouze na estetických kritériích, ale byla výsledkem historických a ideologických pohnutek. Mario DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano 1992, s. 9-10.

²⁵ Konrad Paul LIESSMANN, *Filozofie moderního umění*, Olomouc 2000, s. 9.

²⁶ První pochybnosti o charakteristice moderny přinesla již třicátá léta dvacátého století. Otázku po podstatě moderny si pak s vyšší či nižší mírou nutnosti kladli filosofové a vědci v každém nastávajícím desetiletí. Dobou nových konceptů se stala především šedesátá léta, v jejichž průběhu mimo jiné vystoupil s provokujícím příspěvkem *Doba nové literatury* Leslie A. Fiedler, konstatující vyčerpanost moderny a nutnost návratu k pokleslým žánrům. Fiedler tak stanul symbolicky na počátku konceptu postmoderního vidění světa, aktuálního především v 80. a 90. letech minulého století, který však ve výsledku nepřinesl očekávané výsledky. Nové milénium, rozvířující opět otázky budoucího vývoje, se tak do určité míry neslo na křídlech vědecké revize pojmu moderny.

²⁷ Nejnověji např. Dagmar BLÜMLOVÁ – Bohumil JIROUŠEK (edd.), *Čas moderny. Studie a materiály*, České Budějovice 2006; Lenka ŘEZNÍKOVÁ, *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu 19. století*, Praha 2004.

modernost umění zakládá v hledání nových výrazových prostředků, tedy v jakémsi l'art pour l'artismu? Nejpřesnější, a stále platnou odpověď zřejmě přinesl již v šedesátých letech²⁸ Květoslav Chvatík.

*„Definoval jsem kdysi moderní umění jako umění krize, jako umění, které tuto krizi vztahu člověka k prudce se měnícímu obrazu světa našeho století reflektuje proměnou své vnitřní struktury; nedomnívám se, že by dnes byla tato krize překonána: nabyla jen jiné širší podoby“.*²⁹

Z hlediska uměleckého se tedy jedná o období autonomizace umění, jeho vymanění z područí náboženských a politických heteronomií a vytvoření pluralitního rámce, jehož důsledkem bylo potvrzení možnosti jakéhokoliv způsobu tvoření. Právě tato pluralita umění je pro modernu typická, je vyústěním Hegelova „konce umění“, existencí několika typů umění paralelně vedle sebe, vystavěných na ruinách dosavadního jednotného slohu. Tato pluralita je sama o sobě předpokladem výběru, volby určitých skutečností, specifikovaných dalšími znaky, například politickou či náboženskou orientací.

Jasnějším vymezením než moderna se může pochlubit – mimo jiné i díky zvýšenému badatelskému zájmu uplynulého půlstoletí³⁰ - termín avantgarda, lépe řečeno tzv. historická umělecká avantgarda, vztahující se k evropskému umění a vytvářející z dnešního pohledu již uzavřený celek. Jednoznačně dané, nebo spíše obecně ustálené, je její časové zařazení; jako počáteční mezník se tradičně označuje rok 1912, spjatý s vydáním díla Guillauma Apollinaira, „apoštola“ nového uměleckého myšlení, a významnějšími manifesty italských futuristů, epocha avantgardy se pak uzavírá na sklonku třicátých let³¹.

²⁸ Nejkomplexněji je rozbor problematiky moderního umění pojednán v Květoslav CHVATÍK, *Smysl moderního umění*, Praha 1965; Květoslav CHVATÍK, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970;

²⁹ Květoslav CHVATÍK, *Rozloučení s avantgardou (K aporiím umění 20. století)*, in: Květoslav Chvatík, *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filosofie a literatury)*, Praha 2004, s. 121.

³⁰ Zájem o uměleckou avantgardu na rústal od počátku šedesátých let a neomezoval se pouze na stanovování historických a teoretických východisek, ale i na bohatou kritickou ediční činnost. Na některé nejvýznamnější edice a studie, z nichž je pouze zlomek přeložen do češtiny, upozornil Květoslav Chvatík. K. CHVATÍK, *Rozloučení*, s. 133.

³¹ Téměř pro každý evropský stát zasažený fenoménem avantgardy, by bylo možné definovat na sklonku 30. let nějakou událost, symbolizující uzavření epochy avantgardního umění. Květoslav Chvatík ve studii *Rozloučení s avantgardou* uvádí jako klíčový rok 1938, v němž proběhly následující události: sebevražda Majakovského, emigrace André Bretona do USA, Nezvalovo rozpuštění Surrealistické skupiny, Hitlerovo tažení proti „Entartete Kunst“ a Stalinova kampaň proti „kosmopolitismu, formalismu a buržoazní dekadenci“. Blíže K. CHVATÍK, *Rozloučení*, s. 123.

Časový rámec však pro specifikaci avantgardy nestačí; v pluralitním kulturním systému je nutné stanovit další charakteristiky, vydělující proud avantgardy z bezbřehého pole umění tohoto období. Jedny z nejlepších postřehů na toto téma přinesla více jak čtyřicet let stará, již výše zmiňovaná práce Renata Poggioliho *Teorie avantgardního umění*³². Poggioli vymezil několik klíčových rysů, které se dle jeho názoru objevovaly ve větší či menší míře u všech uměleckých projevů, souhrnně označovaných termínem umělecká avantgarda. Prvním z těchto rysů je aktivismus – ve své podstatě bezcílňá touha po změně, která je pro avantgardisty synonymem vzpoury, dobrodružství a zábavy. Dále Poggioli hovoří o antagonismu a nihilismu, dvou úzce propojených hodnotách, souvisejících s často bezohledným bojem avantgard proti dosud platným kulturním a společenským hodnotám. V souvislosti s touto charakteristikou je třeba zmínit i samými avantgardisty často proklamovanou revolučnost, která se však projevovala často způsobem ne nepodobným kulturnímu terorismu. Ne nadarmo se tak stal v očích současníků nejcharakterističtějším projevem avantgardy skandál, vnější provokace, snaha vyděsit měšťáka, šokovat jej a otrást jeho pevným řádem. Jean Cocteau, sám typický představitel francouzské avantgardy, o podstatě skandálu napsal:

„Co je to schválný skandál? Bylo by možno vymeziti jej takto: Schválný skandál záleží v tom, že úmyslně se dáš nalevo v zemi, kde všichni se dávají napravo. A skandál bezděčný? Skandál bezděčný je v tom, že dáš se sice napravo, ale že předjíždíš ostatní vozy, protože jsi mladicky horečný nebo že máš hlubší znalost cirkulace. V obojím případě hluk, který z toho vzejde, je týž. „³³

Jinou, velmi podstatnou charakteristikou avantgardy v Poggioliho taxonomii je umění sebepropagace, průbojné prosazení vlastního názoru všemi dostupnými prostředky, a velký nárůst medializace umění, jejímž konkrétním projevem byly záplavy uměleckých manifestů, prohlášení a uměleckých revue. Dalšími kategoriemi jsou pak i kult mládí, umělecká hravost, agonismus a především poznatek, že ve většině avantgard převažovala poetika nad dílem – je tudíž možné lépe rekonstruovat model avantgardních požadavků z teorie než jej vyvodit z konkrétního díla. Poggioliho exaktně velmi přesnou typologii je vhodné rozšířit ještě o

³² R. POGGIOLI, *Teoria*.

³³ Jean COCTEAU, *Skandály*, Tvorba 1., 1926, s. 245.

desetiletí mladší poznatek německého teoretika Petera Bürgera³⁴, který hlavní podstatu avantgardy spatřoval v dovršení konceptu otevřeného umění, jež se vrací do každodenního života jedince jako jeho integrální součást.

Jak je patrné z výše uvedených charakteristik, vzájemný vztah moderny a avantgardy je založen na společných dějinných a sociálních základech, avantgarda je však svým způsobem fenoménem mnohem užším než moderna, ačkoliv je její integrální součástí. Dokladem toho je i skutečnost, že sami avantgardisté v počátcích své proklamativní činnosti s termínem avantgarda téměř nikdy nepracovali, toto označení jim bylo přisouzeno většinou zvnějšku; své umělecké požadavky zastřešovali přívlastky moderní či nový. Specifikem avantgardy - a tudíž i jejím hlavním odlišením od moderny - je tak především její společenská angažovanost a bojovnost, které často byly mnohem důslednější než formulace teoretických uměleckých požadavků. Klíčovým dokumentem každého avantgardního hnutí se tak stávají nikoliv umělecká díla, ale především ideologické proklamace, vycházející ze základního střetu se současnou společností a jejím uměním. Zatímco moderna je promyšlenou cílenou prací, racionální reakcí na dosavadní umělecké výsledky, avantgarda nepostrádá spontaneitu, náhodnost, emoce a i jistý druh umělecké nepevnosti a názorové proměnlivosti. Oproti modernosti navíc učinila avantgarda jistý krok vpřed - nestačí jí vymezit se vůči dosavadní situaci, chce svou teorii budovat mimo tento rámeček, doslovně na předních pozicích, na výspě. Byla-li tak heslem moderny změna, avantgarda ji obohatila o ostrý protest a cílenou izolaci od zbytku společnosti, jakési vědomé elitářství. Moderna i avantgarda jsou tedy umělecké etapy, zrozené ze stejných dobově a společensky podmíněných východisek, pramenících ve své podstatě z rozštěpu tradiční kulturní, politické a historické jednoty Evropy³⁵, ale způsoby vyrovnání se s touto skutečností jsou odlišné. Snad nejlépe tento vzájemný poměr dokáže objasnit staré skotské přísloví, které říká, že do jednoho domu vždycky vede více cest.

Posledním termínem, s nímž se dříve či později každá práce o umění dvacátého století střetne, je experiment. Již samo slovo má ve své podstatě dvojí rovinu vnímání, která výmluvně dokumentuje postoj masové společnosti k uměleckému experimentu. Původní význam slova experiment vykazuje značnou míru serióznosti, a tak je i v kontextu svého původního využití vnímán – váže se totiž ke způsobu vědeckého poznání, při němž se

³⁴ Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

³⁵ M. DE MICHELI, *Le Avanguardia*, s. 19.

zkoumají za kontrolovaných a řízených podmínek určité jevy. Slovo experiment však záhy získalo i svůj druhý, přenesený význam, který se mnohým vybaví i v uměleckém kontextu - označení nevyzkoušené činnosti s pochybným výsledkem³⁶. Důvodů, proč umělecký experiment většinou nepožívá stejné vážnosti jako experiment exaktní vědy, může být několik. Především – výsostným atributem umění je jeho neopakovatelnost, a tudíž nemá - a ani nechce mít - žádná přesně stanovená pravidla, která by mohla umělecký experiment korigovat a jejichž shodným použitím je možné dosáhnout téhož výsledku. Umělecký experiment má však možná k logice blíže, než by se mohlo zdát; jeho základním předpokladem je totiž ve většině případů promyšlená forma či struktura výsledného tvaru, snaha vytvořit nový umělecký kánon, který je ale mnohdy tak komplikovaný, že jej recipient umění odhaluje pouze stěží. A právě v procesu vnímání nejspíš tkví příčina „špatné pověsti“ experimentu – umělecký experiment bývá nahlížen přes mřížku nesrozumitelnosti, nepochopitelnosti a úmyslného zakalování pravé podstaty věcí. Neznámé a nesrozumitelné samozřejmě vždy vzbuzuje strach, který bývá často zárodkem agrese. Na druhou stranu, odmítáním experimentu a jeho neoblíbou v kruzích široké veřejnosti jsou často vinni i sami autoři-diletanti, kteří mnohdy zaměňují skutečnou touhu po hledání nových, nevyzkoušených způsobů s touhou po snadném zviditelnění se dílem, které vyvolává pouze jeden velký otazník. Začarovaný kruh nepochopení podstaty uměleckého experimentu se tak stává pevnějším a jeho rozetnutí méně možným.

Je-li tedy moderna a s ní související avantgarda jakýmsi postojem ke skutečnosti, způsobem jejího vnímání a reflektování v uměleckém díle, je experiment jedním z možných praktických výsledků tohoto postoje. Na základní, často přehlížený rozdíl mezi experimentem a avantgardou, který se ve své podstatě odehrává v metodologické rovině, upozornil ve svém eseji *Skupina 63, experimentalismus a avantgarda* Umberto Eco.

„Experimentalismus se rozehrává v jednotlivém díle, z něhož může kdokoli vydedukovat nějakou poetiku, ale jež má především platnost jako dílo; avantgarda se rozehrává ve skupině děl nebo anti-děl, z nichž některá nejsou ničím víc, než pouhými

³⁶ Vysvětlení významu slova experiment převzato z *Akademický slovník cizích slov*, Praha 2000, s. 213.

příklady poetiky. V prvním případě se z díla vydedukuje poetika, v druhém případě se z poetiky vytěží dílo.“³⁷

Jak vyplývá z výše naznačeného pokusu o zpřehlednění tohoto zmatení pojmů, termíny moderna, avantgarda a experiment obsahují mnoho společných prvků, které umožňují jejich poměrně široké využití, ale v exaktním významu komplikují výslednou přesnost chápání. V jejich vzájemném vztahu je však možno objevit i jistou provázanost, která svým způsobem představuje linii od všeobecnosti termínu moderna k nejužšímu vymezení označení experiment. Moderna tak v sobě obsahuje především základní rozměr kontrastu, reakce na dosavadní společenské, politické a kulturní hodnoty doby, snahu o vymezení se k této skutečnosti a hledání nových cest uměleckého výrazu a formy, vytvořených na principech negace dosavadního. Na stejném základě je vybudována i avantgarda, která je však do určité míry již i reakcí na modernu a odlišuje se od ní - a snad i distancuje - jiným způsobem sebevyjádření, často primárně založeného - na rozdíl od konstruktů moderny – na pouhé destrukci, negaci či hlasitém protestu. Tento protest je však zaměřený na celou společnost, kterou má vyburcovat k proměně dosavadních hodnot. Experimentem je pak možné označit konkrétní, praktický výsledek činnosti, jejímž cílem je vytvoření nové normy.

1. 2 Praha, srdce Evropy

Cílem předcházející kapitoly bylo vytyčit alespoň základní pole teoretického pojmosloví, které je pro uměleckou Evropu dvacátých a třicátých let používáno. Systematizace obecných znaků avantgardy je nezbytným východiskem pro vymezení přesné oblasti zájmu z hlediska poetického. Od vytvořené generalizace – nalezené podstaty avantgardy, jejího postavení v rámci moderního a experimentálního umění -, která je jakousi množinou všech podstatných rysů jednotlivých evropských hnutí, je však v tuto chvíli nutný

³⁷ Umberto Eco se ve svém eseji pokusil přesně vymežit i kvality vzájemného vztahu autor-recipient, při němž vycházel především z oblasti literatury. Jeho závěry je však možné aplikovat na všechny oblasti umění. „*Avantgarda se týká vztahů mezi empirickými autory a čtenáři, experimentalismus vztahů mezi modelovým autorem a čtenářem.*“ Umberto ECO, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002, s. 125-126.

návrat k jednotlivosti, podmnožině vyznačené geografickými a časovými východisky. Touto podmnožinou je meziválečná střední Evropa, pro úplné zpřesnění jakýsi střed tohoto geografického prostoru – Praha.

Na specifika středoevropského prostoru, která odlišují samu podstatu i výsledky umělecké avantgardy, upozornil ve své knize *Zo seba vystupujúce umenia*³⁸ Tomáš Štrauss, slovenský kunsthistorik a zastánce konceptu estetiky krajiny. Štrauss se sice zaměřuje především na středněvýchodní prostor, zahrnující území Slovenska a Maďarska, tudíž není možné všechny jeho závěry aplikovat na území jazykově česká³⁹, některé jeho názory však přesto stojí za povšimnutí a jejich platnost má univerzálnější charakter. Štrauss mimo jiné tvrdí, že střední Evropa je výrazně determinována svou hraniční polohou mezi východem a západem, která způsobila mimo jiné zcela odlišný způsob industrializace a modernizace společnosti a jejímž důsledkem tak jsou i odlišné zdroje vzniku moderního umění. Zatímco západní moderní umění se zaměřovalo na formální analýzu, organicky navazující na výsledky předcházejícího uměleckého vývoje, východní umělci se věnovali společenské analýze, následné kritice a snaze o revoluční změnu. Středoevropské umění se tak ocitlo v pasti těchto dvou koncepcí, které se snažilo většinou neúspěšně sevřít v jeden výsledný tvar. Středoevropské avantgardy se tak vyznačují v kulturně-politickém významu mnohem větší mírou společenské angažovanosti a zaměřením na celospolečenské, nikoli jen umělecké změny, na druhé straně se jim nedostává západní formální progresivnosti a buřičství. Středoevropská avantgarda – a o její české variantě to platí obzvláště – byla zkrátka tak nějak slušnější, méně pobuřovala a k vulgárnímu skandálu se uchýlovala jen velice zřídka. Neboť, jak napsal Josef Kroutvor, „*zdůrazňování morálky, solidnosti, tolerance a duchovních kvalit je pro 1. republiku typické*“⁴⁰.

Ostatně hraniční postavení střední Evropy mezi západem a východem si velmi dobře uvědomovali i meziváleční politikové a umělci a snažili se z něho naprosto cíleně vytvořit základní devízu nově vzniklého státu. Zrodila se tak idealistická koncepce Československa

³⁸ Tomáš ŠTRAUSS, *Zo seba vystupujúce umenia (Prispevok ke stratifikácii európskych avantgárd)*, Bratislava 2003, s. 11-26.

³⁹ Tato odlišnost je nejvíce patrná v závěru o odlišnosti kulturních zvyklostí a právního řádu, která je snadno obhájitelná pro oblast Zálitavska, samostatně se vyvíjející součásti rakousko-uherského soustátí. Čechy, Morava a Slezsko byly však vývojově mnohem více spjaty s realitou západního kulturního modelu. Rozdvojení mezi východem a západem tak vzniklo nejspíš jako důsledek obrozeneckých snah o zařazení se do kontextu slovanských států. Východní orientace sice byla v českém prostředí po celé devatenácté století bezprostředně přítomná, ale nevycházela z kořenů české společnosti, byla do ní pouze uměle transplantována.

⁴⁰ Josef KROUTVOR, *Potíže s dějinami*, Praha 1990.

jako mostu mezi západem a východem, kulturního a společenského centra vysoké důležitosti a strategického významu. Závažným kritériem pro podporu této tendence byla i multikulturalita československého státu. Vedle tradičního živlu německého se po roce 1918 stalo součástí nového státu obyvatelstvo slovenské a rusínské, výrazně rozšiřující dosavadní sociální a ekonomické spektrum. Ve třicátých letech tak mohlo být sebevědomě raženo heslo, že „Československo je národně-politickou laboratoří Evropy“⁴¹.

Středoevropský prostor i samotné Československo jsou však pro avantgardu stále příliš širokou oblastí. Jak již bylo uvedeno dříve, k základním charakteristikám avantgardy patří její kolektivnost a systematická sebepropagační činnost, vlastnosti, které již z podstaty své existence vyžadují konkrétně vymezený, sevřený prostor, usnadňující vzájemnou vnitřní komunikaci. Navíc je avantgarda jevem, který je výrazně stratifikován i sociálním prostorem⁴² - jedná se o umělecké hnutí výrazně spjaté s vrstvou inteligence. Ideálním průnikem těchto prostorových konstant se tak stává jasně definovaný prostor, charakterizovaný uzavřenou vnitřní strukturou, prostorovou sevřeností a ideálními ekonomickými podmínkami - velké město. Československo v meziválečné době, charakteristické hlavně svými středně velkými městy⁴³, tak mohlo nabídnout požadavkům avantgardy pouze několik center – Prahu, Brno či Ostravu. Zejména dvě první lokality se skutečně staly v první polovině dvacátých let živými místy avantgardních snah, v počátcích tohoto období dokonce význam Brna převýšil i pražské centrum. V případě divadelní avantgardy, která ze své podstaty vyžaduje rozvinutý divadelní systém a zkušeného diváka, se ale možný prostor mnohem více zužuje a zahrnuje ve své podstatě pouze hlavní město Prahu.

Praha počátku dvacátých let se stala po svém rozšíření na oblast tzv. Velké Prahy⁴⁴ jakýmsi zrcadlem československé společnosti. Na přesně definovaném prostoru se střetávaly

⁴¹ Václav SOMMER, *Mezi Paříží a Moskvou*, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 260.

⁴² Termín sociální prostor je zde použit ve významu, který mu přiřkl Pierre Bourdieu, tj. je tvořen vzájemnými vztahy sociálních pozic, stanovených na principu dvojí diference – kulturní a ekonomické. Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání*, Praha 1998, s. 9-25.

⁴³ K charakteristice československé urbanizace blíže Pavla HORSKÁ – Eduard MAUR – Jiří MUSIL, *Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa*, Praha-Litomyšl 2002.

⁴⁴ Hlavní město Praha (tzv. Velká Praha) vzniklo 1. ledna 1922 na základě zákona č. 114/1920 Sb. n. a z. a prováděcích nařízení vlády připojením 37 obcí a osad. Připojeno bylo 8 obcí karlínského okresu: Bohnice, Hloubětín, Karlín, Kobylisy, Prosek, Střížkov, Troja, Vysočany (vládní nařízení 459/1921 Sb. n. a z.), 14 obcí smíchovského okresu: Břevnov, Bubeneč, Dejvice, Hlubočepy, Jinonice, Košíře, Liboc, Motoly, Radlice, Sedlec, Smíchov, Střešovice, Veleslavín, Vokovice, 10 obcí král. vinohradského okresu: Braník, Hodkovičky, Hostivař (bez osad Milíčov a Háje), Krč, Michle, Nusle, Podolí, Vršovice, Královské Vinohrady, Záběhlice (vinohradský okres současně zanikl, obce Chodov, Šeberov a nová obec Háje byly převedeny do říčanského

různé společenské třídy a vrstvy, v tomtéž městě žily různé národnosti, vedle industrializovaných předměstí se rozkládaly zemědělské čtvrti.

Zdánlivou nepřekonatelnou vzdálenost jednotlivých pražských čtvrtí bylo možné záhy překonat prostřednictvím hromadné dopravy, jejíž struktura se stávala rok od roku bohatší. Možnost přemísťování se, kterou dávaly tramvajové linky a později autobusy, nepřímo otevřela cestu masivnímu rozmachu pražského uměleckého života. Lidé byli za těchto podmínek ochotni cestovat za kulturou i z odlehlých míst a naopak. Na tuto skutečnost samozřejmě reagovala i divadla. Vedle stálých, již zavedených kamenných scén, především Národního divadla a jeho pobočných scén a Městského divadla na Královských Vinohradech, zažívaly bouřlivý rozvoj i malé scény - divadla soukromých podnikatelů, kabarety a varieté⁴⁵. Neobyčejná pestrost ve výběru zábavních a kulturních podniků byla nutným předpokladem pro tříbení vkusu diváka, schopnosti publika odlišit úroveň jednotlivých programů a vytvoření vnitřně diferencované návštěvnické struktury. Jedině pražský divák, mající v mnohosti možnost srovnání, se tak mohl stát recipientem avantgardních divadelních snah, reagujících na oficiální proud.

Z periodizačního hlediska je česká avantgarda jevem, který lze zcela specificky časově vymezit. V kontextu umění se totiž hovoří o epoše avantgardy v souvislosti s obdobím existence tzv. první republiky, v zásadě totožným s dvacátými a třicátými lety dvacátého století. V době předválečné se sice v českém umění, především výtvarném, objevovaly pokusy o vyrovnání se s modernistickými a avantgardními proudy, jejichž ozvuk do střední Evropy doléhal především z Francie a Německa, ale podle výše vymezené taxonomie by bylo tyto snahy možné zařadit spíše do kategorie experimentu, neboť jejich výsledkem nebyla teorie, ale především konkrétní dílo. Skutečné avantgardě tak otevřela dveře až poválečná doba. Ukončení války a vznik samostatného státu se skutečně staly prvotním impulsem, otevřenou možností a předpokladem proměny společnosti, která po období úzkosti propadla načas euforii, nadšení a touze měnit svět. Raně poválečné období je v celoevropském kontextu charakterizováno rozsáhlým nárůstem utopického výkladu

okresu, Kunratice do zbraslavského okresu), 4 obce žižkovského okresu: Hrdlořezy, Malešice, Staré Strašnice, Žižkov (žižkovský okres současně zanikl, obec Štěrboholy byla převedena do říčanského okresu), 2 části obcí zbraslavského okresu: osada Malá Chuchle (z obce Velká Chuchle), část Modřan zvaná Zátíší (zároveň připojena k Hodkovičkám). K dosavadním čtvrtím a obvodům Královského hlavního města Prahy přibylo roku 1922 dalších 37 měst a obcí. Vládní nařízení 7/1923 Sb. s účinností ode dne vyhlášení (17. ledna 1923) rozdělilo Prahu do 13 obvodů označených římskými čísly I–XIX.

⁴⁵ Ke struktuře českého poválečného divadelnictví blíže *Dějiny českého divadla IV.*, Praha 1983.

budoucnosti Mnozí spatřovali ve válce prostředek očištění společnosti od všeho zla, jakéhosi splacení dluhu prvotnímu hříchu, z něhož se zrodil nový, minulostí nezatížený člověk. Veškerá činnost počátku dvacátých let je tak zasažena silnou vlnou humanismu a sociálního zájmu. Specifickou pozici v tomto procesu pak získalo umění, které toužilo tuto novou skutečnost nejenom zobrazovat, ale chtělo se stát i její integrální součástí, tvořit nový svět a zušlechťovat člověka. Přesně toto poslání vystihl František Šmejkal:

„Umění je přirčena mesianistická funkce, má nejenom obohacovat a zjemňovat senzibilitu, ale stát se i nástrojem vnitřní proměny člověka, tvůrcem zdravého, hygienického a účelně organizovaného životního prostředí, jež má zpět formovat návyky, chování a reakce jeho uživatelů.“⁴⁶

S touto nově definovanou funkcí se umění vědomě pokusilo nejen navrátit se ke svým kořenům, základním formám vyjádření, ale nalézt i nového recipienta, obyčejného člověka, jehož synonymem se stal pro mnohé dělník, proletář. První polovina dvacátých let je tak mimo jiné nesena na křídlech zájmu o naivní umění, kulturu primitivních národů, mystiku Orientu, rozvíjen byl i kult pokory k člověku, náboženské i humanitní⁴⁷.

Z tohoto myšlenkového klimatu vycházela i generace, narozená kolem přelomu století, již se válka přímo nedotkla, neboť pro uvědomění si všech hrůz byli její členové příliš mladí. O to více ji však zasáhla poválečná euforie, která se v českých zemích ještě znásobila vznikem samostatného státu. Nereálná utopická touha, k níž směřovaly generace předků, se přece stala v této době skutečností, a nepřímou tak vzbudila u mladých dojem, že je skutečně možné dělat zázraky. Čerství maturanti, stržení vírem státotvorného nadšení, cítili mladickou touhu změnit svět a po počátečním hledání se pro mnohé stalo prostorem pro tuto změnu umění. Klíčovým byl zejména rok 1920, přímo těhotný touhou po radikálním uměleckém vyjádření, v němž se rodila jedna umělecká skupina, s nejasnými názory, ale radikální touhou po změně, za druhou⁴⁸. Život těchto spolků nebyl nikdy příliš dlouhý, ale spojovalo je

⁴⁶ František ŠMEJKAL, *Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil*, in: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV/2., Praha 1998, s. 149.

⁴⁷ Bližší rozbor těchto hodnot, zpracovaný současně v František GÖTZ, *Tvář století*, Praha 1930.

⁴⁸ Přinejmenším je nutno zmínit vznik Uměleckého klubu v prosinci 1919, jakéhosi kulturního mecenátu V. V. Šaka, který finančně podporoval kulturní podniky skupiny (k nejvýznamnějším patřilo bezesporu vydávání časopisu Orfeus), tvořené např. Zdeňkem Kalistou, Karlem Vaňkem, Jiřím Weilem, Vladislavem Vančurou či Jiřím Wolkrem, a brněnské Literární skupiny v únoru 1921, kolem níž se seskupili mimo jiné František Götz, Lev Blatný, Čestmír Jeřábek.

v zásadě jedno – touha po společenství nikoliv ve významu pouhé záštity, pozadí pro rozvíjení vlastních názorů, ale ve významu silného jednotitého proudu se společnými cíli a názory. Heslem těchto skupin navíc nebyla zpočátku avantgarda, ale revoluce, umění začínalo ztrácet původní přesně ohraničený význam a rozšiřovalo se na všechny oblasti lidského života. Největší vůli k životu nakonec projevil Umělecký svaz Devětsil (později přejmenovaný na Svaz moderní kultury Devětsil), původně studentský spolek utvořený na gymnáziu v Křemencově ulici, jehož existence byla oficiálně vyhlášena provoláním, otištěným 6. prosince 1920 v Pražském pondělí⁴⁹. Tvář tohoto spolku byla v této době utvářena především Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem, později do hry vstoupil Vítězslav Nezval..

Nebylo to však společenství jednotité a myšlenkově ucelené; ze své podstaty avantgarda taková ani nemůže být. V desetiletí své existence procházela skupina mnoha myšlenkovými proměnami a zvraty, po počáteční umělecké návaznosti na českou kubistickou tradici, především Tvrdošíjně, a činnost časopisu S. K. Neumanna Červen se skupina přiklonila ke koncepci proletářského umění, které zrodilo talent Jiřího Wolkra. Stále však ještě není možné mluvit o avantgardě – chybí zde protest, touha šokovat, předstihnout vývoj a svým chováním jej zformovat. Tato linie do tvorby Devětsilu přichází až kolem roku 1922, kdy se skupina začíná zbavovat ideálu nového prostého člověka a náhradu nalézá v jeho pozitivních, především slasti, veselí, radosti a smíchu. Nespoutaný hedónismus Devětsilu, hledání všech krás světa, které dostalo název poetismus, je nejryzejším projevem avantgardy u nás. Nejedná se o buřičské gesto, skandál a pobouření, cílem je pouhé opojení štěstím, které však má na společnost stejný dopad jako vulgární symbol, typický například pro futuristy.

Avšak ani poetismus nebyl dogmatickou, neproměnlivou estetikou. Výrazným mezníkem v této poetice se zdá období mezi léty 1927-1929, kdy dochází k masivní revizi uměleckého programu, postihující všechny oblasti umění, a k s ní souvisejícímu bilancování dosavadních výsledků. V podstatě až na prahu třicátých let se tak poprvé v uměleckém slovníku teoretiků generace objevuje pro označení předcházejícího desetiletí termín avantgarda, jejíž budoucnost se v této době stala relativizovanou hodnotou. Zatímco ve dvacátých letech byla ve většině manifestů použita nepřiliš jasně vymezená terminologie, zahrnující slova moderní, nový, revoluční či zlomový, a pro označení uměleckého směru se používaly výrazy proletářské umění, nové umění a poetismus, třicátá léta dospěla

⁴⁹ Celý text je součástí edice *Avantgarda známá a neznámá I.*, Praha 1971, s. 81-83.

k uměleckému zevšeobecnění a vědomému zařazení se k celoevropskému proudu uměleckých avantgard. Charakteristika avantgardy z pera Karla Teiga se tak stala obecně platnou a uznávanou i pro české země.

„Od zániku slohové jednoty a diferenciacie kulturního života, související s rozvrstvením soudobé společnosti, od doby romantismu, stal se „prokletý básník“ typickým zjevem a moderní literární proudy, usilující o řešení myšlenkových, formových a metodologických problémů, které vývoj přináší, musí polemickými zápasy probíjovat si možnost projevů a uplatnění. Tyto boje avantgardy, jež jsou funkcí dialektiky uměleckého vývoje, jimiž se uskutečňuje obnova tvorby ztotožňují se s t. zv. bojem generací. Na rozdíl od generačního nástupu je avantgarda soubor průbojných skupin, spojených teoretickým programem nebo společným opozičním stanoviskem bez ohledu na generační příslušnost.“⁵⁰

Přelom dvacátých a třicátých let není jen dobou názorového zrání generace, narozené na prahu dvacátého století; je i dobou bohatou na události, které je možno pod pozdějším pohledem označit jako milníky či mezníky avantgardy - na sklonku dvacátých let se rozpadá skupina, často mylně považovaná za jediné synonymum československé avantgardy, Svaz moderní kultury Devětsil. V této době začínají vycházet básnické sbírky, v nichž je původní lehkost nahrazena závažnějšími motivy, výrazně se mění vnější inspirace malířství, které se začíná, především v tvorbě Jindřicha Štyrského a Toyen – v jejich artificialismu, přiklánět k surrealistické linii zobrazování lidského nevědomí, k nepředmětné konkretizaci dřívějších dojmů, pocitů, vzpomínek a představ. Nové cesty k realizaci funkčního bydlení hledá i architektura. A svůj mezník má i divadlo – v létě roku 1929 tři nejvýraznější režisérské osobnosti avantgardního divadla, Jiří Frejka, Jindřich Honzl a Emil František Burian, vstupují do organismu oficiálních scén, konkrétně pražského Národního a brněnského Zemského divadla.

Časové vymezení avantgardního divadla, které bývá často nepřesně ztotožňováno s epochou Svazu moderní kultury Devětsil, je však namístě zpřesnit. V počátcích činnosti Devětsilu bylo divadlo považováno za mrtvé umění a nikdo se jím hlouběji nezabýval. Jeho dosavadní základní princip, totiž zobrazování skutečnosti, se v epoše filmu jevil být mnohým jako překonaný. Navíc v koncepci nového umění jako součásti života nebylo pro pouhé

⁵⁰ LA PNP Praha, Fond Karel Teige, Rukopisy, Tge – Avantgarda – strojopis.

zobrazování místo. Divadelní Praha počátku dvacátých let se navíc vyrovnávala s modernou, kterou zosobňoval režisér Karel Hugo Hilar. Jak již bylo uvedeno, avantgarda je ve své podstatě jevem, založeným na moderně a k ní se vymezujícím. Divadlo však teprve své období moderny zažívalo, a pro avantgardu zde tak ještě nebylo místo. Objevovaly se sice dílčí snahy, především z prostředí dělnických spolků, revidovat sociální status umělce a nahradit profesionála dělnickým amatérem, ale jejich pozice byly vystavěny na starých divadelních základech a za avantgardu je lze považovat jen stěží.

Situace se začala zvolna měnit kolem roku 1924. Hilarův původně výbojný a rebelantský režijní styl se začal zvolna měnit v oficiální divadelní poetiku, což vyvolalo především v nově nastupujících divadelních potřebu revize. Potřeba přehodnocení, hledání nových cest a využití dosud neznámých metod, které české diváky šokovaly, to jsou základní charakteristiky, které divadelní úsilí nově nastupující generace, sdružené pod hlavičkou mnoha malých scén, spojují s hnutím avantgardy. Na druhou stranu jejich snahy vykazují celou řadu specifík, která oprávněnost používání termínu avantgarda v souvislosti s jejich prací relativizuje. Předně, mladé české divadlo postrádalo pamfletickou bojovnost. Jejich představení sice vzbuzovala v široké veřejnosti emoce, ale postrádala pro avantgardu tolik typickou hrubost, agresivitu a vulgaritu. S divadelní avantgardou je v českém kontextu snad nejvíce možné spojit názor, který ve své knize *Tvář století* načrtl František Götz⁵¹; ve válce se dle jeho názoru vyčerpala bojovnost, nastupující pragmatická generace postrádala ideologickou nesnášenlivost, její vnitřní konfliktnost se v zásadě omezila na konflikty egoistických snah a zájmů a konflikty politické.

Česká divadelní avantgarda byla skutečně spíše bohatší na osobní spory, kterými se pražská společnost škodolibě bavila, než na konkrétní bojovné proklamace svých uměleckých a politických cílů. Z celé české avantgardy vydala její divadelní sekce nejmenší počet manifestů, dokonce by se dalo říci, že mimo úvodní proklamační leták, vymezující poslání a úkoly Osvobozeného divadla, se v celé pětileté historii žádné kolektivní prohlášení nepodařilo uskutečnit; všechny publikované studie totiž byly většinou projevem snahy o vymezení individuální poetiky. Ostatně právě postoj Jindřicha Honzla, který vstoupil do praktického divadla vyzbrojen zkušenostmi předního teoretika moderního umění, míru avantgardnosti jeho práce relativizuje. Avantgarda většinou nevzniká z teorie, ale sama tuto

⁵¹ F. GÖTZ, *Tvář*.

teorii teprve vytváří. Předchozí vymezení teoretických východisek a jejich následné naplnění konkrétním obsahem díla je tak spíše charakteristikou experimentu.

Česká divadelní avantgarda je tak do jisté míry pouze jakýmsi smluvním termínem, neboť se jí nedostává některých kvalit, vymezených komparací s projevy evropských hnutí, souhrnně označovaných termínem avantgardy. V evropském kontextu, zvláště ve srovnání s výsledky sovětskými, tak je míra oprávněnosti užití výrazu divadelní avantgarda velmi rozporuplná. Jiná situace však nastává v případě zúžení prostoru zájmu na oblast Československa. Z hlediska kontinuity uměleckého vývoje je proud avantgardního divadla přímou reakcí na modernu, snahou nalézt nové vyjadřovací prostředky a vydobýt pozice před současným stavem umění. I české divadlo tak jejím prostřednictvím zápasilo s dosavadním uměleckým materiálem a tento zápas pro něj byl na určitý čas formou boje proti společnosti. Avantgardní divadlo již z podstaty své existence, založené na přímém vztahu diváka a zobrazovaného díla, nemohlo – i vzhledem ke svému nedostatečnému finančnímu zabezpečení - obhajovat svá umělecká očekávání radikální formou protestu, protože by tento svůj základní rozměr, pochopení diváka, ztratilo. Tuto skutečnost si hlasatelé divadelní avantgardy uvědomili na sklonku dvacátých let, kdy byli nuceni konstatovat bezvýchodnost situace avantgardy, která nedokázala najít odezvu. Situaci vyřešil již zmiňovaný odchod divadelníků na oficiální scénu v roce 1929. Až období třicátých let dvacátého století, přinášející proměnu společenského klimatu a jeho výrazné zpolitizování, umožnilo avantgardě, jejíž základy byly ovšem položeny již v desetiletí předcházejícím, plně rozvinout své umělecké možnosti.

1. 4 Levicovost avantgardy – mýtus nebo realita?

Česká meziválečná avantgarda bývá již tradičně spojována s okruhem levicově orientovaných umělců, někdy bývá dokonce i považována za jediný český projev levicového umění. Ztotožňovat avantgardu pouze s levicí, je však tvrzení značně zjednodušující. Ještě horším omylem, rovněž však hojně rozšířeným, je názor, že je možné avantgardní hnutí spojovat s počátky českého komunismu. Marxistická teorie byla sice jedním z proklamovaných východisek avantgardy, ne však jediným. Již v době nejplodnějšího uměleckého kvasu vyvolával postoj umělců k politickým praktikám komunistické strany

velké napětí, čehož je mimo jiné důkazem i problematický postoj Devětsilu k oficiální stranické organizaci Proletkultu.

Ostatně toto mechanické zařazení avantgardy do kategorie komunistického umění je s největší pravděpodobností i příčinou malého soudobého zájmu o obecné otázky tohoto hnutí. O avantgardě totiž již bylo zdánlivě vše řečeno; tomuto názoru svým způsobem přitakává i četná literatura a ediční počiny, které však byly i přes novost mnoha svých myšlenek stále poplatné marxistickému modelu interpretace. Avšak nyní, po téměř dvaceti letech existence demokratického státu, který není svázán s konkrétní ideologií, ale umožňuje svobodu bádání, snad nastal čas postupného vyrovnávání se s minulostí, jehož důsledkem bude i nově definované postavení avantgardy v systému české meziválečné společnosti. V tomto přehodnocování musí logicky zaujmout klíčovou pozici hledání odpovědi na otázku důvodu přitažlivosti komunistické ideologie pro meziválečné intelektuály.

Poprvé se stala otázka svůdnosti marxistické ideologie aktuální především pro filology a sociology západního světa již v počátcích existence nově rozděleného, tzv. bipolarizovaného světa, v padesátých letech dvacátého století. Nejpresnější, a i v dnešní době platné odpovědi našel ve své knize *Opium intelektuálů*⁵² francouzský filosof, sociolog a politik Raymond Aron. V českém prostředí mohla být problematika vztahu ideologie a umění diskutována až po rozpadu východního bloku v roce 1989. I přes svou nespornou aktuálnost se však nejedná o téma nijak zvláště reflektované, v historické vědě pak toto konstatování platí dvojnásob. První práce o vzájemném poměru Komunistické strany Československa (KSČ) a levicově orientované inteligence se tak začínají objevovat až na prahu nového milénia⁵³ a jednu z hlavních zásluh na změně původního stavu je možné přičítat mohutnému projektu Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, jehož výsledkem se

⁵² Kniha Raymonda Arona *Opium intelektuálů* vyšla poprvé v roce 1955. Český čtenář měl možnost seznámit se s ní pouze v rámci samizdatového překladu p. Jochmana. Oficiálního vydání se tak tato kniha dočkala až téměř o půlstoletí později v rámci edice Myšlenky nakladatelství Mladá fronta. Raymond ARON, *Opium intelektuálů*, Praha 2001.

⁵³ Ucelenější monografií toto téma svým způsobem otevřel Ladislav Cabada, který v roce 2000 vydal knižní podobu své dizertační práce *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900-1939*. Přes některé chyby a interpretační zjednodušení se tak v zásadě jedná o jediné kompletnější shrnutí hlavních okamžiků vzájemného poměru inteligence a strany. Cabada o pět let později svou knihu vydal s mírnými úpravami pod názvem *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. Stejná interpretační východiska jako Cabada zachovává ve své drobné monografii 27. 6. 1950. *Poprava Závěše Kalandry* i Jaroslav Boček. Srov. Jaroslav BOČEK, 27. 6. 1950. *Poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*, Praha 2006; Ladislav CABADA, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900-1939*, Praha 2000; Ladislav CABADA, *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*, Plzeň 2005.

stala pětice sborníků nesoucích jednotný název *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*⁵⁴. V tomto mohutném konvolutu, shrnujícím různé metodické a interpretační přístupy k tématu, zaujímají z hlediska problematiky vztahu levicových intelektuálů a strany čelné místo studie Jiřího Křesťana⁵⁵.

Jaká tedy byla skutečná podstata vztahu levicové inteligence a politické platformy – Komunistické strany Československa k marx-leninské teorii? Čím je vlastně tato idea vábila, jaké hlavní myšlenky a názory byly oběma skupinám společné a v jakých ohledech se jejich myšlení rozcházelo? A jaký byl vzájemný, snad je dokonce možno říci „mezilidský“, vztah těchto dvou skupin, zdánlivě spojených jednotným světovým názorem? A jakou roli v tomto „střetávání se“ sehrávali avantgardisté či ještě lépe řečeno představitelé české divadelní avantgardy?

Raymond Aron spatřoval hlavní společný bod v myšlení umělecké a politické avantgardy v nadšení pro revoluci, která znamenala radikální osvobození. Ovšem již v této prvotní, spíše intuitivní pohnutce nachází jasný interpretační rozdíl. Zatímco intelektuálové toužili po celkovém osvobození lidského individua, jeho vytržení ze společenských řádů a omezení, tedy po jakési společenské anarchii, politický komunismus žádnou prudkou změnu morálních hodnot nevyhledával, ba naopak pro něj byly základním opěrným bodem. Tento Aronův závěr je možné beze zbytku vztáhnout i na realitu v poválečném Československu. Z řad intelektuálů patřili mezi příznivce komunismu na počátku dvacátých let především dřívější anarchisté, buřiči, v jejichž čele stanul Stanislav Kostka Neumann. Ostatně anarchismus měl v českých zemích dlouhou tradici, etabloval se již od devadesátých let devatenáctého století a i po válce si jeho nonkonformismus udržoval značnou přitažlivost. Na zákruty překotné cesty své generace k marxismu, vycházející spíše z anarchistických myšlenek než z marxismu samého, která se počátkem dvacátých let mimo jiné uskutečňovala

⁵⁴ Zdeněk KÁRNÍK – Michal KOPEČEK (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I.*, Praha 2003; Zdeněk KÁRNÍK – Michal KOPEČEK (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu II.*, Praha 2004; Zdeněk KÁRNÍK – Michal KOPEČEK (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu III.*, Praha 2004; Zdeněk KÁRNÍK – Michal KOPEČEK (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu IV.*, Praha 2005; Zdeněk KÁRNÍK – Michal KOPEČEK (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu V.*, Praha 2005.

⁵⁵ Především se jedná o následující studie: Jiří KŘEŠŤAN, *Intelektuálové bez rozumu? Zdeněk Nejedlý a fascinující půvab komunismu*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu V.*, Praha 2005, s. 15-41, 333-337; Jiří KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý a Komunistická strana Československa v letech 1921-1925. Příspěvek k historii vztahů mezi KSČ a levicovou inteligencí*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I.*, Praha 2003, s. 15-42, 285-292.

v kavárně Union, vzpomínal i Zdeněk Kalista: „*Ocitai jsem se tváří v tvář problémům a otázkám, jichž jsem doposud nepoznal a s nimiž jsem zápasil zcela nemotorně a nešikovně. Mluvílo se o anarchii, o Kropotkinovi, o Bakuninovi, vedly se rozsáhlé debaty o poměru mezi marxismem a anarchismem. Revoluce byla samozřejmým cílem.*“⁵⁶ Většina anarchistů a jejich sympatizantů se po válce ztotožnila nikoli cestou revoluce, ale spíše evoluce s komunismem a stala se i právoplatnými členy strany. Ve své podstatě ale zůstávali tito „salónní komunisté“ věrní anarchistickým ideologickým východiskům, především svému přesvědčení o zvláštní úloze vzdělání v prosazování revolučních idejí⁵⁷. Čeští intelektuálové si tak od samých počátků udržovali jistý elitářský odstup od dělníků, kteří byli k skutečnému přínosu vzdělánecké elity skeptičtí⁵⁸.

Dalším důvodem přitažlivosti marxismu pro intelektuály se dle Arona stal jeho eschatologický rámec, víra ve spasení dělnickým kolektivem, která byla v období po první světové válce obzvláště aktuální. Pro intelektuála, který po válečném utrpení ztratil víru v Boha, se stal marxismus vítanou volbou, neboť byl vystavěn ve své podstatě na stejných základech jako křesťanství. Marxova morálka byla totiž vyhraněně humanistická, člověk byl v jejím pojetí nejvyšší bytostí v řádu bytí i hodnot, jemuž však soukromé vlastnictví dosud nedovolilo naplnit svou úlohu a osvobodit se. Jak upozornil Jozef Maria Bocheňski, jednalo se v podstatě o prométheovskou morálku, v jejíchž intencích se jedinec obětuje, aby v boji zlepšil objektivní svět⁵⁹. Postupným zužováním takto vnímané svobody se marxismus v pozdější době dostal do blízkosti determinismu, názoru zcela opačného, který lidskou existenci natolik podmiňuje objektivními historickými a společenskými faktory, že se pojem svobody stává jen pouhou jazykovou hříčkou. Toto nebezpečí však v počátku dvacátých let nikdo nevnímal.

⁵⁶ Zdeněk KALISTA, *Kamarád Wolker*, Praha 1933, s. 25.

⁵⁷ V roce 1919 tak S. K. Neumann o úloze „socialistického“ intelektuála napsal: „*Tvůrčí duchové však jsou v jádře nejneznišitelnější a nejvíce užitečnou částí lidstva, poněvadž svému úsilí věnují tolik ze sebe samých a tolik vzácného úsilí, že jim to nikdo nikdy nezaplatí, leč posmrtnou památkou. Obětují své nejlepší pro svůj národ a skrze svůj národ pro celé lidstvo. Myšlenka, vědecký objev, umělecké dílo, pokud je tvůrčím činem, jsou hodnotou nezaplacitelnou a věčným statkem lidstva. Proto mají tvůrčí duchové právo a povinnost zjednat si moc, která by zabránila tomu, aby jejich myšlenka byla komolena a zapřažena jako tažný kůň do panského kočáru měšťáckova, aby jejich objevů bylo zneužíváno k zotročování slabých a k vraždění jinak mluvících, aby jejich umění ozlacovalo toliko pustou existenci bohatých a bylo umělé zadržováno chudým.*“ Neumann si tehdy představoval jako ideálního šířitele socialistických myšlenek organizaci vzdělavců, intelektuálních dělníků, apoštolů socialismu, kteří by se věnovali jakési osvětové činnosti v řadách nevzdělaného proletariátu. Stanislav Kostka NEUMANN, *Internacionála osvětových dělníků*, in: *Avantgarda známá a neznámá I.*, Praha 1971, s. 53.

⁵⁸ Jiří Křesťan navíc upozornil i na rostoucí skepticismus vůči přínosu vzdělavců dělnickému hnutí i mezi intelektuály samými. Blíže J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 16-17.

⁵⁹ Jozef Maria BOCHEŇSKI, *Marxismus-leninismus. Věda nebo víra*, Olomouc 1994, s. 19.

„To, co křesťana na dělnickém prostředí a na marxistické ideologii nevědomky okouzluje, jsou přežívající ohlasy náboženského prožitku: proletáři a aktivisté, stejně jako první křesťané žijí v očekávání nového světa, zůstávají čistí, otevření lásce k bližnímu, neboť oni své bližní nevykořisťují; třída, nesoucí v sobě mládí lidstva, se staví proti staré hnilobě. Levicoví křesťané subjektivně zůstávají katolíky, ale náboženskost odkládají až za revoluci.“⁶⁰

Skutečnost, že Marxovo učení bylo intelektuály akceptováno vlastně jen částečně, neboť většina z nich se stále pokládala za alespoň formální křesťany, je snadno doložitelná i na příkladu českých avantgardistů. Zdánlivý rozpor křesťana a komunisty tak v sobě spojoval třeba Iša Krejčí, Jiří Frejka, Zdeněk Kalista a zpočátku dokonce i Vítězslav Nezval. Ztotožnění se s marxismem nebylo rozumovou, ale intuitivní, dobovou atmosférou podmíněnou záležitostmi, navíc významně spjatou i s velmi nízkým věkem českých avantgardistů. Ostatně stav poznání hlavního Marxova a Leninova díla nedosahoval v nově vzniklém Československu žádných závratných výšin. Vydávání socialistické literatury bylo značně zmatené, u veřejnosti byly tradičně oblíbené především spisy anarchistů, z Marxova díla byl známý prakticky pouze *Komunistický manifest*. Ten však měl pro mladé čtenáře neobyčejné kouzlo, slovy „starého bolševika“ Arnošta Kolmana, významného sovětského aparátčíka a později politického vězně, „naivní, romantická, ale upřímná myšlenka, spíše od srdce než z rozumu, mému mladému citu neodbytně napovídala, že bych se měl úplně věnovat boji za osvobození lidstva, za nové spravedlivé uspořádání společnosti“⁶¹. *Komunistický manifest* byl kromě anarchistických spisů a děl vydávaných nakladatelstvím Československé sociální demokracie téměř jedinou skutečně významnou socialistickou literaturou, kterou většina mladých příznivců komunismu znala. Leninovo dílo se dostalo do Československa až ve dvacátých letech paradoxně z Ameriky; zásluhu na tom měly především spolky českých vystěhovalců v Chicagu a New Yorku⁶².

Malá znalost skutečné podstaty marxismu však nebyla pro mladou generaci překážkou absolutnímu ztotožnění se s tímto učením a veřejnému proklamování loajálnosti

⁶⁰ R. ARON, *Opium*, s. 97.

⁶¹ Arnošt KOLMAN, *Zaslepená generace. Paměti starého bolševika*, Brno 2005, s. 70.

⁶² Na kritickou situaci upozornil i vždy oslavující Václav Kopecký. Blíže viz Václav KOPECKÝ, *ČSR a KSČ. Pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo*, Praha 1960, s. 121-122.

s dělníky a komunisty. Ne náhodou byl Umělecký svaz Devětsil v roce 1920 proklamován v předvečer prosincové dělnické stávky, reagující na obsazení Lidového domu⁶³. S přesným výkladem marxismu si avantgardisté Devětsilu ostatně nikdy nedělali žádné zvláštní starosti – interpretovali spojitost uměleckého a politického názoru vždy velmi volně a pouze v myšlenkové rovině. V počátcích teoretické činnosti Devětsilu tak byl revoluční marxismus ztotožněn se společenskou silou, pomocí které bude možné uskutečnit nové umění. V roce 1922 tudíž hlavní teoretik Devětsilu Karel Teige tvrdil:

„Považujeme marxismus nejen za jediný možný a užitečný světový názor, nýbrž i za schopný ovlivnit všechny oblasti teoretické. Tedy vidíme nutnost nahradit dnešní idealistickou, bergsonovsko-croceovskou uměnovědu uměnovědou, estetikou a kritikou novou, vyvozenou z principiálních bodů marxismu. Z téhož důvodu, opíráme-li se o dějinný názor Marxův, není pro nás věc proletářského umění problémem, nýbrž faktem, i kdyby se mělo teprve uskutečňovat v příštích deceniích.“⁶⁴

Po příklonu uměleckého sdružení k pozitkářskému poetismu pak zdůvodňoval Karel Teige v manifestu tohoto směru zásadní odchytky od oficiální Marxovy filosofie tvrzením, že umění nemá žádnou filosofickou orientaci, přejímá jen marxistický světový názor⁶⁵. Uvolnil tak vlastně prostor k libovolnému nakládání s hesly marxismu a možnosti přijetí jen jejich oslovujících tezí. Navíc docházelo v politickém myšlení českých levicových umělců, ale i ve vedení strany samé v průběhu dvacátých let k jistému vývoji, který vzájemný vztah ideologie a umění proměňoval. Poetismus a jeho propagátoři se tak svým způsobem vědomě odtrhli od politické podstaty komunismu a snažili se emancipovat umění z područí proletariátu, kam směřovaly snahy oficiální kulturní organizace KSČ, Proletkultu, který se od roku 1924 soustředil především na otázky propagační a vzdělávací⁶⁶. Komunistická strana se ostatně začala po V. kongresu Kominterny více radikalizovat a přimykát vlivem nově nastupujících

⁶³ Blíže např. Jacques RUPNIK, *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*, Praha 2002.

⁶⁴ K. TEIGE, *Nové umění proletářské*, in: *Avantgarda známá a neznámá I.*, Praha 1971., s. 249.

⁶⁵ V prvním manifestu poetismu z července 1924 Karel Teige o marxismu napsal: *„Poetismus je bez filosofické orientace. Přiznal by se asi k diletantskému, praktickému, chutnému a vkusnému eklekticismu. Není světovým názorem - tím je nám marxismus, ale životní atmosférou, a to jistě ne atmosférou pracovní, bibliotéky, muzea.“* Karel TEIGE, *Poetismus*, in: *Avantgarda známá a neznámá I.*, Praha 1971., s. 557.

⁶⁶ K proměně postavení organizace Proletkult v rámci KSČ blíže L. CABADA, *Intelektuálové*, s. 72-80.

aktivistů k jednotné bolševické linii, řízené ze Sovětského svazu⁶⁷. Politická činnost strany v této době naprosto zastínila kulturní přínos a levicoví intelektuálové se svou liberálností a názorovou pluralitou začali stávat obtížnými. Nově nastolenou situaci ve straně lakonicky komentoval Vladislav Vančura: „*Není pochyby, že historický materialismus a leninismus jsou disciplíny, které lze vyznávat bez zevrubné znalosti. Ars est longa, nuže, tyto obory se prakticky nazývají názorem, avšak nejsou již více než názorem v nejužším smyslu politickém.*“⁶⁸

Vyvrcholením nového směřování KSČ, které bylo pro mnohé intelektuály nepřijatelné, se stal známý V. sjezd strany v roce 1929, na němž prakticky převzala moc bolševická skupina vedená Klementem Gottwaldem. Symbolickým uzavřením kapitoly neujasněného emotivního postoje intelektuálů ke komunismu, příznačného pro celá dvacátá léta, bylo prohlášení sedmi spisovatelů, kteří - stejně jako na počátku dvacátých let - volali dělníky k záchraně strany⁶⁹. Prohlášení sedmi se stalo rovněž výrazným dělicím momentem v dosud jednotném, nepřiliš angažovaném postoji intelektuálů v politických otázkách; třicátá léta byla pak celá nesena ve znamení váhání mezi politickou loajálností se stranou a její kritikou.

Ještě komplikovanější vztah než generace Devětsilu měli k marxistické ideologii a Komunistické straně Československa mladí avantgardní divadelníci, rekrutující se především z řad konzervatoristů. Podstata této odlišnosti vzhledem k členům Devětsilu, kteří byli, ač často bez stranické legitimace, přívrženci komunismu, vycházela s největší pravděpodobností ze skutečnosti, že konzervatoristé byli většinou téměř o pět let mladší než většina osazenstva Svazu moderní kultury Devětsil. Tato „mládež“ tak přímo neprožila rané období proletářského umění, symbolickou touhu po ztotožnění se s davem a splynutí s jeho kolektivní mocí. Předmětem jejich úvah nebyl chudý člověk – dělník, ale obecná kategorie lidskosti. Dalo by se říci, že pouhých pět let stačilo k tomu, aby si mladí umělci přestali uvědomovat rozdíly tříd a jejich význam. Ostatně v poměru věk - stranickost je možné nalézt jistou zákonitost - zatímco generačně nejstarší konzervatoristé, narození na prahu dvacátého

⁶⁷ O problematice vnitrostranických krizí centrálně řízených z Moskvy za účelem podmanění strany pod jednotné vedení blíže Zdeněk KÁRNÍK, *Pravé a levé politické extrémity v Českých zemích a Československu především meziválečné doby, zvláště pak fašismus a komunismus*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu III.*, Praha 2004, s. 47-51.

⁶⁸ Vladislav VANČURA, *Proti sekretářům své strany*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 229.

⁶⁹ Prohlášení sedmi spisovatelů bylo pod názvem *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům* otištěno v Lidových novinách 25. 3. 1929 a podepsali je J. Hora, M. Majerová, H. Malířová, S. K. Neumann, I. Olbracht, J. Seifert a V. Vančura.

století, s komunismem více než otevřeně koketovali, jejich mladší spolužáci již tolik fascinováni kouzlem této ideologie nebyli. Oslovovaly je sice také myšlenky sociální spravedlnosti, ale postrádali pravé nadšení pro revoluci. Mladá herečka Jarmila Horáková sice zaníceně ve svém dopise volala „*Pane Bože, aby tak Rusko mělo vliv na naše!*“⁷⁰, sama však chápala povahu nově vznikajícího sovětského systému jen prostřednictvím diskusí s novými přáteli z řad Devětsilu. Mladí divadelníci navíc byli zřejmě více než jejich starší souputníci nuceni vyrovnat se s osobností Tomáše G. Masaryka a okruhem, který se kolem něj vytvořil. Zatímco tyto adepty Thálie, narozené kolem roku 1905, nestihla většinou pohltnout prudkost revoluce, procházející Evropou mezi léty 1918-1920, protože na její plné pochopení byli příliš mladí, obraz prezidenta-hrdiny, který sám měl k sociální problematice také velmi blízko, se jim vryl do podvědomí trvaleji. Jejich způsob přijetí komunismu tak postrádal prvek spontánnosti a touhy, marxismus pro ně i přes proklamace nebyl světovou ideologií a posláním. Ostatně právě míra podřízenosti umění ideologii a tendenci stála u zrodu prvních konfliktů uvnitř divadelní avantgardy.

Celkově lze tedy konstatovat, že téměř celá poválečná nastupující generace byla ve zjitřené době svého mládí, ve zlatých dvacátých letech, zasažena vlnou sociálního humanismu a okouzlením myšlenkou nového světa, vzniklého revolucí. Není však možné automaticky ztotožňovat toto silné sociální cítění se sympatiemi této generace ke Komunistické straně Československa. Marxismus ji totiž nelákal jako politické východisko, jejímu myšlení byl spíše blízký svou humanistickou ideologií, zosobněnou mesianistickými hesly sociální rovnosti, spravedlnosti a svobody. Nutnost vyrovnat se s primární političností marxismu ve stranických intencích ve dvacátých letech pociťovala jen nepatrná menšina avantgardních umělců, ostatní se řádnými členy strany nestali. V této době tak vedle sebe de facto paralelně existovalo mnoho pojetí marxismu, byl zde jakýsi neortodoxní pluralitní systém, jehož složky se v některých chvílích vzájemně prostupovaly. Zlom v tomto myšlení a nástup výrazné politizace marxismu tak v zásadě představoval především rok 1929, kdy byla ve straně oficiálně zahájena linie jednotné bolševizace. Známé vystoupení spisovatelů z řad KSČ bylo jen jakýmsi symbolickým gestem, uzavírajícím toto vzájemné myšlenkové nedorozumění.

⁷⁰ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí, Jarmila Horáková Emě Hráské, dopis z 10. 2. 1925.

2. Před avantgardou.

Nástin proměn výrazu a funkcí divadla v samostatném Československu

2. 1. Divadelní scéna v prvních letech republiky

V době, kdy čeští revolucionáři začali shazovat rakouské orlice z průčelí domů, zažívalo české divadlo snad trochu paradoxně své zlaté období. V posledním roce války se stali právě divadelníci, především Jaroslav Kvapil, nejvíce exponovanými osobnostmi, využívajícími síly účinku divadla na diváka v šíření nacionálně motivovaného ideálu samostatného československého národa. Národní divadlo, v němž Kvapil působil jako šéf činohry, na sklonku války symbolicky uzavřelo hlavní úkol, kvůli němuž bylo vybudováno; stalo se opravdovou národní tribunou zastávající teprve nyní cele ty funkce, které požadoval v prohlášení Sboru pro zřízení českého Národního divadla v Praze v roce 1851 František Palacký⁷¹. Předválečný ideál divadla jako instituce vzdělávací, politické a estetické, proti jehož okovům se mnozí umělci bouřili již od devadesátých let devatenáctého století, se však tímto vzepětím definitivně vyčerpal a v nové skutečnosti samostatného státu ztratil definitivně svůj význam. Symbolicky řečeno, v roce 1918 se na divadle definitivně uzavřelo „dlouhé devatenácté století“.

Ani tehdy však nestálo české divadlo úplně na rozcestí, ale kráčelo dále již vyznačenou cestou. Od desátých let se totiž nezávisle na produkci Národního divadla začaly objevovat snahy o nový jevištní výraz, inspirované především výsledky německého a francouzského divadla⁷². Jednalo se o menší studiová divadla, kterým oproti oficiálním scénám chyběla finanční subvence, a jejich život tak nebyl příliš dlouhý. Tím zajímavější však byla pro veřejnost, na kterou jejich náhlý vznik a rychlý zánik působil svým způsobem

⁷¹ Palacký v tomto prohlášení od divadla očekává, „že bude školou života a mravů, (...) semenišťem krasoumy (...) a pomníkem nabyté rovnoprávnosti konstituční.“ Faksimilie tohoto prohlášení je přetištěna v akademických Dějinách českého divadla. *Dějiny českého divadla II.*, Praha 1969, s. 369.

⁷² Rozhodující význam měla především aktivita Pavla Neriho a Karla Machoně, kteří roku 1911 založili Intimní divadlo, ovlivněné modernistickými směry, především symbolismem. V jejich herecké skupině se objevil vedle Jiřího Steimara a Bedřicha Vrbského i Vojta Novák, který o rok později založil s Nerim a Machoněm Divadlo Umění, přejímající svůj název podle pařížské avantgardní scény Théâtre d'Art. Skupina uvedla několik významných, symbolicky laděných představení, v nichž usilovala o zdivadelnění myšlenky, prostředkem čehož se měl stát především herec na odhmotněném jevišti.

senzačně. Významnou úlohu v prosazování nejmodernějších tendencí evropského divadla od roku 1913 zastávalo nové divadelní periodikum – Scéna, tvořené skupinou kolem Josefa Kodíčka a Miroslava Rutteho. Jednou z největších zásluh skupiny kolem tohoto časopisu se stalo vyjednání hostování pražského rodáka, později režiséra několika významných německých scén, Františka Zavřela, k němuž došlo v roce 1914⁷³. Zavřel reprezentoval typ režiséra, které české prostředí dosud nepoznalo; byl autokratickou osobností, jejímuž úsudku se museli podrobit nejen herci a scénografové, ale i dramatický text. Jeho prostřednictvím se navíc poprvé v Čechách objevil jevištní expresionismus, od této chvíle určující směr divadelní poetiky.

Rozhodující slovo v oblasti moderně pojatého divadla však nakonec získala oficiální, pražským magistrátem subvencovaná scéna Městského divadla na Královských Vinohradech. V roce 1913 zde totiž jakýmsi „palácovým převratem“, jehož součástí byly - za velkého zájmu Pražanů, objevujících v této době kouzlo bulvárních informací - intriky, pomluvy a ženská vypočítavost, získal místo nejprve dramaturga, později šéfa činohry Karel Hugo Hilar. Jeden z hlavních Hilarových příznivců, kritik Miroslav Rutte, o dopadu této změny na divadelní život o více než třicet let později napsal: „*Po harmonickém lyrismu Kvapilově přichází období rozpoutaných sil.*“⁷⁴ Hilarův režijní styl, odpovídající v zásadě německému expresionismu, byl skutečně oproti Kvapilovi odlišný – výrazně stylizovaný, vzdálený realitě, bouřlivý, plný dynamické akce, výrazných gest a deformovaných postav a skutečností. První světová válka tudíž byla v českém divadle obdobím hledání nového scénického vyjádření, výrazových možností komponentů scény a zhuštěného a zjednodušeného scénického výrazu⁷⁵. Všechny tyto prvky rozbily divadelní iluzi reálnosti představení a atakovaly divákovo vnímání pouze scénickými prostředky. V poválečné době dodal Hilar svým inscenacím ještě další rozměr – kolektiv, dav a masy, které se staly rozhodujícími hybateli dějinných zvrátů. V listopadu 1919 Hilarův inscenační styl vyvrcholil v nejkřiklavější podobě při uvedení *Husitů*⁷⁶ Arnošta Dvořáka. Česká divadelní kultura činností

⁷³ V lednu 1914 uvedl Zavřel na scéně Národního divadla drama Arnošta Dvořáka *Král Václav*, na jaře uvedlo Švandovo divadlo jeho režii Wedekindovy *Lulu* a operety *Mikado*. Klíčový význam pak mělo Zavřelovo zpracování Dykova *Zmoudření Dona Quijota*, hry, kterou Jaroslav Kvapil odmítl jako neproveditelnou, jejíž premiéra se odehrála v Městském divadle na Královských Vinohradech 4. června 1914.

⁷⁴ Miroslav RUTTE, *Hilarův kritik*, in: Hilarovská vigilie. Sborník vzpomínek a rozjímání k šedesátému výročí narození dr. K. H. Hilara, Praha 1956, s. 13.

⁷⁵ Hilar sám své válečné expresionistické období bilancoval ve stati *Český expresionismus scénický*, která vyšla v roce 1925 v jeho souboru esejí z let 1915-1925 *Boje proti včerejšku*. Karel Hugo HILAR, *Boje proti včerejšku*, Praha 1925, s. 246-254.

⁷⁶ Premiéra se uskutečnila v Městském divadle na Královských Vinohradech 26. 11. 1919.

Karla Hugo Hilara jakoby zázrakem vyrovnala dosud se opoždující krok se západním světem, a pražské divadelnictví tak kolem roku 1920 nepocíťovalo žádnou výraznější potřebu revidovat dosavadní stav divadelního výrazu. Divadelní soubory spíše procházely obdobím vyrovnání se s Hilarem. Nadějí na modernizaci celého českého divadelnictví navíc v očích mnohých znamenalo angažování Karla Hugo Hilara⁷⁷ na místo šefa činohry Národního divadla, které se uvolnilo po odchodu Jaroslava Kvapila do státní správy. „*Když vstupoval do Národního divadla, byl Hilar praporem divadelní modernosti a byl napadán konservativními kruhy jako revolucionář, jenž nemá místa na oficiální scéně.*“⁷⁸

Hilar byl na počátku dvacátých let osobností, která strhávala, okouzlovala, lákala. Jeho charisma a pověst rebela a dekadenta, procházejícího Prahou počátku století s napudrovanou tváří, mocně působily především na romantickým představám nakloněné mladičké začínající divadelníky, kteří si ve svém zaslepení nepřipouštěli význam i ostatních pražských scén, především realistickou tradici rozvíjejícího Vinohradského divadla⁷⁹, kde působil v roli dramaturga Karel Čapek. Vždyť jak mohl křehký, slušný, laskavě humorný, seriózní a nekonfliktní Karel Čapek, přítel prezidenta Masaryka a autor sice evropsky proslulých, ale příliš mravokárných dramát⁸⁰, konkurovat egoistickému, robustnímu, obřadně se pohybujícímu Hilarovi, libujícímu si v konfliktech a střetech, který donutil i ty největší hvězdy Národního divadla podvolit se jeho vůli. Toto okouzlení Hilarem přetrvalo až do roku 1925, kdy byl Hilar nucen po záchvatu mrtvice ustoupit na čas do pozadí a přenechat vedoucí úlohu v Národním divadle režisérovi Karlu Dostalovi. V této době se ostatně jeho koncept vášnivého, silně výrazového divadla zcela vyčerpal, a Hilar musel po svém návratu do divadla hledat novou divadelní poetiku, jíž se mu podařilo zčásti nalézt v proudu nové věčnosti.

⁷⁷ K angažování Hilara do Národního divadla došlo v roce 1921.

⁷⁸ František GÖTZ, *K. H. Hilar v Národním divadle*, in K. H. Hilar. *Čtvrt století české činohry*, Praha 1936, s. 243.

⁷⁹ Vinohradské divadlo se po odchodu K. H. Hilara stalo jakousi základnou realistů psychologického směru. V roce 1921 zde převzal funkci šefa činohry Jaroslav Kvapil, který kolem sebe vytvořil skupinu mimořádně talentovaných herců – analytiků člověka, kterou tvořili Olga Scheinpflugová, Zdeněk Štěpánek, František Smolík a Hugo Haas. Dramaturgem Vinohradského divadla byl v letech 1921-1923 Karel Čapek, který volil velmi vyvážený repertoár psychologického a filosofického zaměření. Jeho zásluhou navázal s Vinohradským divadlem spolupráci i dramatik František Langer, jehož i v zahraničí úspěšná hra *Periférie* měla premiéru právě zde.

⁸⁰ Karel Čapek vydal v roce 1921 své drama *RUR*, které mu otevřelo cestu do světa. Ještě téhož roku byla hra nastudována v Cáchách, v letech 1922-24 pak ve Varšavě, Bělehradě, New Yorku, Londýně, Vídni, Curychu, Budapešti, Krakově, Paříži či Tokiu. František ČERNÝ, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000, s. 260-261.

Z okruhu inspirativních oficiálních scén dvacátých let není možné vyloučit pražské německé divadlo, právě jehož zásluhou Praha v četných pohostinských vystoupeních poznávala soudobé trendy nejen německého divadla⁸¹. Ostatně ani vlastní linie tohoto divadla není bez zajímavosti. Paralelně s úsilím Karla Hugo Hilara zde byla totiž - Hansem Demetzem v činohře a Alexandrem von Zemlinským v opeře - mezi léty 1914-1924 za velké pozornosti českého i německého publika bojována bitva za prosazení jevištního expresionismu⁸².

Mnohá inspirativní zahraniční pohostinská představení vzešla v první polovině dvacátých let i z aktivity smíchovské Arény. V prosinci 1921 tak na této scéně uvedl, zřejmě na osobní pozvání Ference Futuristy, svůj *Večer syntetického divadla* vůdce italských futuristů Filippo Tommaso Marinetti a vzbudil tím nebyvalý zájem Pražanů o tento svým způsobem již přežitý směr. Marinetti se pak do Prahy vrátil ještě v následujícím roce, kdy na scéně Stavovského divadla uvedl svou hru *Ohnivý buben*.

Pražský divadelní život se však v této době neomezoval pouze na oficiální scény; byl již bohatě strukturovaný a nabízel repertoár pro nejširší společenské vrstvy. Poválečná doba navíc svou dosud nestabilizovanou ekonomickou situací⁸³ přála houfně vznikajícím malým scénám⁸⁴ a kabaretům, které vytlačily dlouho se konstituující systém předměstských divadel, působících mimo dosah vlivu Národního divadla a spoléhajících se na patriotismus a věrnost obecnstva svých čtvrtí. Vznik Velké Prahy a prudký rozvoj městské hromadné dopravy, který mnohonásobně zvýšil mobilitu Pražanů, však životnost tohoto systému výrazně relativizovaly. Nápor malých scén byl v první polovině dvacátých let tak masivní, že z prudkého varu vystupující a zase v něm zanikající jména jednotlivých divadélek nestačili zaznamenávat ani samotní Pražané. Mnohdy tak docházelo, samozřejmě k nelibosti provozovatelů, k záměnám jednotlivých scén. K tomuto stavu často přispívali i samotní herci

⁸¹ Pražské německé divadlo pozvalo k pohostinským vystoupením například Leopolda Jessnera, který v roce 1922 v Praze inscenoval Shakespearova *Richarda III.*, Maxe Reinhardta, ale později i i Alexandra Tairova a Ďagilěvův ruský balet.

⁸² Velmi inspirativní a v českém prostředí velmi ojedinělou studii tomuto tématu věnoval v roce 2000 Adolf Scherl. Adolf SCHERL, *Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách*, Divadelní revue 11., 2000, č. 4, s. 36-43.

⁸³ Československo zasáhla v poválečné době vlna deflace, která byla zastavena až v roce 1923. Blíže o ekonomické situace Československa první poloviny dvacátých let Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře první republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky*, Praha 2003, s. 197-238.

⁸⁴ Termín malá scéna je zde používán v širokém významu jako souhrnné označení produkce pražských šantánů, lidových kabaretů a varieté první třetiny 20. století.

kabaretních scén. V této době totiž vznikala nová kasta jakýchsi „kabaretních hvězd“, diváky milovaných osobností, které bez uzardění proplouvaly často mezi několika kabarety zároveň a těžily ze své obliby maximum. Několik kabaretů a nočních barů dokázali během jednoho večera vystřídat Vlasta Burian a Ferenc Futurista, vzájemní rivalové, kteří tímto svým chováním zvedli vlnu nevole majitelů těchto podniků.

Systematizovat svět pražských malých scén první poloviny dvacátého století je úkol natolik obtížný, že se jej i přes dílčí pokusy uspokojivě nezhostil dosud žádný badatel. Pro pozdější vývoj českého avantgardního divadelnictví naštěstí mělo zásadnější význam několik pražských kabaretů, představujících v dosavadním pražském zábavním systému dva zcela nové typy – luxusní kabaret mezinárodní, určený pro dvojjazyčnou movitou klientelu, a kabaret literární, zaměřený především na intelektuály⁸⁵.

Prvním pražským luxusním kabaretem mezinárodního typu se stala roku 1910 otevřená česko-německá Lucerna, součást několik let stavěného moderního komplexu bytů, kina, kavárny a kabaretu, financovaného podnikatelem ing. Václavem Havlem. Patřičný lesk začínajícímu podniku dodala jména Jaroslava Kvapila, nového uměleckého šéfa, jehož účast však může být považována spíše za formální záležitost, scénografa Josefa Weniga a Karla Hašlera, který se po válce stal novým kabaretním ředitelem. Program, který nebyl spojený vstupy konferenciéra, ale jednotlivá čísla na sebe navazovala v předem ustáleném sledu, byl složený z dlouhé řady divadelních výstupů, skečů a náladových obrázků, jejichž literární úroveň nebyla příliš valná. Na scéně Lucerny si vybojovali první kabaretní ostruhy, a tím i přízeň publika, mnozí; hlavní hvězdou programu byl samozřejmě se svými staropražskými písničkami Karel Hašler, ale oblíbení byli i Emil Artur Longen a jeho manželka Xena. Hlavní přínos Lucerny pro následující vývoj se zakládá s největší pravděpodobností právě na osobnosti Hašlera-písničkáře. Hašler úspěšně navázal na od šedesátých let devatenáctého století rozvíjenou tradici českých zpěváků-kupletistů, kterou v pražském kontextu úspěšně vybudoval zřizovatel prvního šantánu U Zlatého soudku⁸⁶, „pražský Pepík“ František

⁸⁵ Novým typem se rozumí kabaret inspirovaný především francouzskými podniky a německým tingl-tangle. Rozhodující podnět k založení takto inspirované scény dali jednak Max Reinhardt, jenž Prahu se svou družinou Schall und Rauch navštívil roku 1903, a pak polský kabaret Momus, který v Praze hostoval v roce 1910. Blíže Hana ŠOBROVÁ, „Vítejte tu v kabaretu“. *Pokus o zmapování neoficiálních divadelních scén Prahy 20. a 30. let*, České Budějovice 2003, s. 12-17.

⁸⁶ Šantán U Zlatého soudku vznikl v roce 1892 na rohu Ostrovní a Mikulandské ulice. Podnik byl koncipován podobně jako pozdější divadla malých forem; měl stálý soubor, pořádal pravidelná představení zakončená jednoaktovou hrou, na něž bylo vybíráno pevné vstupné. Blíže Josef KOTEK, *Zapomenutí předchůdci malých divadel*, Šantán z červenou lucernou aneb Ať žije Baj-Kaj-Laj!, Praha 1985, s. 13-42.

Leopold Šmíd. Hašler obohatil toto dědictví o nostalgickou atmosféru bezstarostné předválečné Prahy období fin de siècle a politickou aktualitu.

Jakýmsi zárodkem druhého typu, literárního kabaretu, se stala Červená sedma⁸⁷, která se z původně studentského spolku roku 1913 změnila na profesionální kabaret. Většina členů však byla nucena za války narukovat, a tak kabaret obnovil svou činnost znovu až roku 1918 v sále hotelu Central v Hyberské ulici. Zařazováním původního repertoáru se autoři – především Jiří Červený a Eduard Bass - snažili dosáhnout výrazně výš než dosavadní, mnohdy velmi laciná kabaretní zábava. Červená sedma, jejímž organismem prošla nejedna pozdější významná osobnost meziválečné zábavy, do jisté míry vytvořila základní profil pražského literárního kabaretu, který pozdější scény pouze drobně variovaly. Hlavním jádrem programu Červené sedmy, který se odehrával pod heslem „Na počátku byla parodie a duch boží se vznášel nad vodami“ na jevišti v sále se stolovou úpravou, byly jednak satirické výstupy, skeče, recitace, anekdoty a operní parodie, jejichž prostřednictvím se snažil nový kabaret bojovat proti šantánovému nevkusu. Na druhé straně byly nedílnou součástí i výstupy lyrické, při nichž byla přednášena hodnotná díla především předválečných básníků šrámkovské generace. Všechny výstupy byly spojeny osobou obratného konferenciéra Eduarda Basse, který byl dle autora publikace *Proměny malých scén* Vladimíra Justa „ideálně vybavenou kabaretní osobností. Hlavně všestranným zájmem o nejrozmanitější formy velkoměstského života, zejména o typické lidové zábavy: sport, cirkus, varieté“⁸⁸. Důležitým objevem nejen Karla Hašlera, ale i Červené sedmy bylo využití hudebnosti; její uplatnění se však rozcházelo. Zatímco Hašler využíval písňovou formu spíše tradičně pro nijak závažné sdělení a občasnou politickou aktualitu, Červená sedma rehabilitovala hudbou poezii, která byla dosud vnímaná jako výlučný a nedotknutelný literární druh. Básnické texty tak byly přiblíženy širší veřejnosti.

Červená sedma se stala na počátku dvacátých let oblíbeným generačním podnikem, v němž vystupovala celá řada hvězd⁸⁹. Milostivě ji však přijala i kritika, která s nadšením vítala především kouzlo nadšeného amatérství a vysokou míru vynalézavosti. Největší rozmach zažíval kabaret na přelomu let 1919/1920, kdy se Červená sedma rozšířila z hotelu

⁸⁷ Historii Červené Sedmy od jejích nejrannějších počátků knižně zpracoval její zakladatel Jiří Červený. Jiří ČERVENÝ, *Červená sedma*, Praha 1959.

⁸⁸ Vladimír JUST, *Proměny malých scén*, Praha 1984, s. 42.

⁸⁹ Vedle zakládajících osobností Jiřího Červeného, Eduarda Basse, Jiřího Drémána a Karla Ballinga prošli Červenou sedmou Vlasta Burian, Ferenc Futurista, E. A. Longen, Saša Rašilov, Eman Fiala, Jarmila Kronbauerová, Jindřich Plachta či tanečník a choreograf Joe Jenčík. *Dějiny českého divadla IV.*, Praha 1983, s. 50.

Central i do divadla Rokoko a nebývale se začalo dařit i vedlejší aktivitě tohoto kabaretu, umělecké agentuře. Začali se objevovat první napodobovatelé, ale úspěch s sebou přinesl i první vlnu kritiky, která vycházela z vlastních řad a upozorňovala na nebezpečí prosazované koncepce systému hvězd, která by mohla kabaret snadno svést na scesti komerce.

Kvůli osobním neshodám se v roce 1920 od Červené sedmy odtrhla skupina sedmi komiků⁹⁰, vedená Emilem Arturem Logenem, která vytvořila v dosud druhořadém kabaretu Adrie na Václavském náměstí novou scénu, nesoucí úderné přízvisko Bum. Záhy se však ukázalo, že Longenem plánovaná hvězdná skupina nemůže mít vzhledem k povahové odlišnosti komiků dlouhého trvání; sedm kohoutů vydrželo na jednom smetišti pouhých šest měsíců, poté se kabaret Bum rozpadl a jeho hvězdy se rozešly do různých pražských zábavních podniků.

Emil Artur Longen se po neúspěchu kabaretu Bum původní literární kabaretní linii vzdálil a v osiřelém sálu Adrie zřídil podnik blízký lidovému kabaretu, který inspiroval a dráždil již svým jménem Revoluční scéna. Longen většinou dokázal dobře odhadnout tendenci doby a s podnikem, odkazujícím svým názvem k proměnám, kterými procházelo sovětské Rusko, přišel v pravý čas. Celý podzim 1920 se totiž nesl ve znamení sociální krize, důsledku válečného hospodářství, jejímiž průvodními jevy byly sociální bouře, stávky a celkové vychýlení společnosti k ideálům a teoriím krajní levice, usnadňující vznik samostatné komunistické strany. Na podzim roku 1920 se však radikalizovala nejen politika, ale i kultura, vznikl Dělnický dramatický sbor – Dědrasbor, ustanoven byl Svaz kultury Devětsil. Navíc Praha v létě následujícího roku zažila I. dělnickou spartakiádu, velkolepou podívanou, myšlenkově vycházející ze symbolistických davových scén⁹¹, na níž se dělnické spolky připravovaly již od pozdních zimních měsíců.

Po formální stránce nepřinesla Revoluční scéna nic nového; v zásadě kombinovala již vyzkoušené metody kabaretního programu, který byl později zčásti nahrazován celovečerními hrami. Zajímavé však byly především náměty těchto her, vycházející z bizarních pražských zákoutí, a objevující tak plebejskou Prahu sociální periferie. Tato linie,

⁹⁰ Emila Artura Longena následovali Ferenc Futurista, Vlasta Burian, Saša Rašilov, Josef Rovenský, Karel Noll a Eman Fiala.

⁹¹ Obliba davového divadla, vycházejícího ze symbolistické estetiky divadla jako lidové slavnosti a chrámu pro tisíce věřících spojených obřadem divadla, v Evropě vyvrcholila po roce 1900 především zásluhou Maxe Reinhardta a Divadla lidu Romaina Rollanda. V českých zemích se tento typ monumentálních představení více uplatnil především v choreografii slavnostních scén sokolských sletů v roce 1907, 1912 a 1920, na kterých se podíleli mimo jiné i režisér Jaroslav Kvapil a výtvarník Josef Wenig. Blíže *Dějiny českého divadla III.*, Praha 1977, s. 372-373.

variující osobitým způsobem determinismus naturalismu, byla blízká především starší generaci autorů bohémského, mystifikačního, buřičského a anarchistického okruhu, sympatizujících v popřevratových letech s levičáctvím a komunismem. Revoluční scéna tak uvedla *Nanebevstoupení Tonky Šibenice* Egona Erwina Kische, expresivní hru komunistického básníka Antonína Macka *Dáma a vrah* či dramaturgii souběžně vydávaného Haškova románu *Dobrý voják Švejk ve světové válce* s Karlem Nollem v hlavní roli. Silná expresivnost výrazu, ostrá kritičnost a agresivní satira nejenže nedokázaly dlouhodobě přitáhnout diváky, ale záhy pozvolna ztratily i svou sdělovací hodnotu. Roku 1922 se tak činnost Revoluční scény definitivně uzavřela.

Před polovinou dvacátých let ukončila kvůli zvyšujícímu se daňovému zatížení, důsledku neustále vzrůstající daně ze zábavy, svou činnost většina pražských kabaretů. Obhájení vydobytých pozic kromě těchto ekonomických okolností ztěžoval i masivní nápor nového, neokoukaného divadelního žánru, revue, který, nezatížen na rozdíl od kabaretů daní, započal roku 1923 své vítězné tažení Prahou. Satirické a parodické tvůrčí postupy a především zcela nové komické herectví, které se v popřevratových kabaretech zrodily, nastupující avantgardní generaci velmi výrazně inspirovaly.

Jak je patrné z tohoto stručného nárysu situace, Praha první poloviny dvacátých let byla místem s bohatě strukturovaným systémem divadel, který vyvolával nadšení a dokázal uspokojit téměř celou škálu obyvatelstva. Na poměrně malém prostoru se během pouhých pěti let v prudkém víru střetávaly nejrozmanitější tendence, které Evropa objevovala již několik desítek let předtím. Divadlo v této době strhávalo mnohé proměnami své podoby, živostí a aktuálností sdělení. Přímo před očima diváků se tak odehrávala prudká divadelní revoluce formy a výrazu, tak nápadná, že se divadlo stalo lákavým druhem umění i pro četné socialisticky orientované skupiny. Kolem roku 1924 se však tato etapa pomalu uzavřela. Divadlo srovnalo krok s Evropou a podobně jako ona se zastavilo před otázkou, co bude následovat dál, jakým způsobem je možné zachytit rapidně změněnou poválečnou společnost a co jí v konkurenci lacinějších a mnohdy zábavnějších podniků vlastně nabídnout. Nastal čas rekapitulace a hledání nových východisek, do něhož aktivně vstoupila především předchozím vývojem nezatížená generace dvacetiletých příznivců Thalie, studentů konzervatoře a elévů Národního divadla. S novou situací se však museli vyrovnat bez rozdílu všichni, kdo se chtěli divadlu i nadále věnovat na umělecké úrovni. Výjimkou nebyl ani

učitel Jindřich Honzl, jehož cestu od okouzlení masovým divadlem, přes zájem o teoretické aspekty divadla až k samostatné režijní tvorbě je do jisté míry možné ztotožnit s procesem zrodu divadelní avantgardy dvacátých let, jejích sympatií a antipatií, impulsů a překážek, inspirací a zklamání.

2. 2 Vyrovňávání se s divadlem - teoretik Jindřich Honzl

Jindřich Honzl⁹², rodák z malebného, avšak chudého Humpolce, se jako většina mimo Prahu narozených divadelníků s divadlem seznámil v dětských letech při oblíbených ochotnických představeních Dělnické besedy, jichž se účastnila i jeho matka. Honzl těmto představením, která se odehrávala v sále hostince Na Kuchařovč, věnoval v roce 1938 velmi lyrickou vzpomínku, jednu z nejlyričtějších a nejosobnějších prací, která z jeho díla kdy vzešla.

„Oblouky kaštanových větví, které se spínaly nad vchodem zahradního hostince na kraji města, větve kaštanů, ověšené několika lampiony, vedly mne k sálu, jehož kouzlo mi nevytizí z paměti. Vzpomínka na něj je jedním z těch blesků, kterými se mi otevřela noc nejranějšího dětství, jest jedním z těch fotografických snímků, z nichž skládám album svého štěstí, dalekého času dětství.

Dítě, byl jsem přitahován k jevišti blízko, a stanul jsem až pod samou řadou lamp, vzhlížel jsem vzhůru k zázraku proměny, jež mi představila přátele mých rodičů a mé známé v novém, neznámém světě. Lampy na okraji jeviště, malovaná oblaka na pozadí a kulisy, jež byly tajemnými kryty osob, jež sem posílala nevyzpytatelná pravidla hry, plné překvapení a kouzel – to vše uzavíralo v sobě svět nepředvídanosti, strachu i radostného výkřiku osvobození.“⁹³

⁹² Jindřich Honzl se narodil 14. 5. 1894 v Humpolci jako syn krejčovského mistra, matka pracovala jako dělnice v soukenické továrně.

⁹³ Jindřich HONZL, *Ochotnická představení v hostinci „Na kuchařovč“*, in: Jindřich Honzl, *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959, s. 105.

Divadlo se pro Jindřicha Honzla stalo již od dětství vášní, které se však mohl plně věnovat až v dospělosti. Odtrženost od skutečného „velkého“ jeviště jeho touhu ještě násobila a vedla jej k intenzivnímu promýšlení otázek divadla zpovzdálí či snaze změnit dosavadní praxi amatérských představení. Skutečnost, že se Honzl stal opravdovým divadelníkem, byla důsledkem souhry šťastných náhod, především ale osobnostních charakteristik, mezi nimiž nechyběly houževnatost, pracovitost a píle.

Pro Jindřicha Honzla byla zřejmě jednou z nejdůležitějších konstant jeho života rodina, která výrazným způsobem ovlivnila jeho umělecké, politické i etické hodnoty. Na rozdíl od jiných svých vrstevníků, kteří v raném věku opustili kvůli studiím domov, byl Honzl až do založení vlastní rodiny s rodiči, především matkou, v téměř každodenním kontaktu. Rodina se poměrně záhy z existenčních důvodů přestěhovala do Prahy, kde mladičká Honzl po předcházejícím absolvování měšťanské školy vystudoval učitelský ústav⁹⁴ a v roce 1914 nastoupil na měšťanskou školu⁹⁵ na místo učitele chemie a fyziky. Jelikož se celá rodina politicky angažovala, Honzlův strýc Antonín Bláha byl dokonce později zakladatelem komunistické strany na Humpolecku, a účastnila se mnohých kulturních podniků sociální demokracie, i mladý Jindřich se celkem pochopitelně již od dob svých studií podílel na činnosti sociálnědemokratického hnutí. Jindřich Honzl byl ostatně celou svou bytostí společenský a iniciativní člověk, nikoliv ve smyslu kolektivní zábavy, typické pro generaci „bar-barů“ Devětsilu, ale ve významu smysluplné kolektivní práce, kterou rád organizoval, často pedantsky řídil a puntičkářsky promýšlel do nejdrobnějších detailů. Byl celou svou podstatou - a ostatně i svým učitelským zaměřením na fyziku a chemii - logik, který si, jak je patrné ze všech jeho teoretických studií, potrpěl na řád a dokonalou přesnost vyjádření, vysvětlení všech nesrovnalostí a matematicky přesný jazyk. Tato láska k logice a touha po kolektivu jej vedle rodinných předpokladů zavedly již v roce 1921 do řad KSČ. Učení Karla Marxe jej lákalo především svou vnitřní logikou, jasností a srozumitelným podáním, ale jeho praktické provedení mu již tak blízké nebylo - neměl totiž

⁹⁴ Ve vzpomínce B. Vackové, jejíž strojopis je uložen v Muzeu Aleše Hrdličky v Humpolci, jsou zachyceny okolnosti Honzlových odpoledních školních příprav, které musel často z důvodu přeplněnosti jediné místnosti bytu rodičů vypracovávat v prádelně. Muzeum Aleše Hrdličky Humpolec, Fond Jindřich Honzl, Listinná a jiná dokumentace k oslavám Jindřicha Honzla 1961 (k výročí založení KSČ), tisk Jindřich Honzl – Román lásky a cti.

⁹⁵ Na poznámky o soukromém životě skoupý Honzl o důvodu této volby později napsal: *Také mne bylo se rozhodovat před r. 1918 (od. R. 1914 jsem působil jako učitel) mezi dvěma skutečnostmi: mezi „Zachovej nám hospodine“ – a mezi hodnotou, kterou má vyučování dětí. Rozhodl jsem se vyučovat děti, protože se mi to líbilo.* Jindřich HONZL, *O krizi kriterií a charakterů*, in: Jindřich Honzl, *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959, s. 123.

nijak zvlášť rád politiku a ostatně jí ani příliš nerozuměl. Členem KSČ byl sice podobně jako většina jeho příbuzných již od samého jejího založení v roce 1921, jeho spolupráce s ní se však ve dvacátých letech omezovala, podobně jako u mnoha dalších intelektuálů, především na kulturní činnost. V polemice s Ivanem Sekaninou, která vznikla na sklonku dvacátých let, Honzl svůj vztah ke straně popsal následujícími slovy:

„Nemluvil jsem nikdy do politických událostí komunistické strany. Dělal jsem jen vždy, co mi sedělo a co jsem mohl. Divadelního teoretika, organisátora a vůdce Dědrasboru, režiséra Osvobozeného divadla , dramaturga Nár. divadla v Brně. Dělal jsem to vždy maximalisticky.“⁹⁶

Svůj organizační talent začal Jindřich Honzl rozvíjet záhy po ukončení války, kdy je možné datovat počátek jeho intenzivního zájmu o divadlo. Již na tomto počátku je však nutné přesně vymezit, jak vlastně Honzl divadlo vnímal, co od něj očekával a s jakými nadějemi vstupoval do jeho soukolí. Předně, divadlo pro Honzla nebylo jen uměním, ale vnímal jej, jako ostatně tehdy mnozí, především jako kulturně-společenskou tribunu, jako hlásnou troubu nových idejí a snů, které přinášel socialismus a s nimiž se mělo právě prostřednictvím divadla seznámit co největší množství lidí. *„Divadlo není jen uměleckou skutečností, divadlo, víc, než kterékoli jiné umění, je skutečností společenskou.“⁹⁷* Nejdůležitější charakteristikou divadla tak byla jeho schopnost sdělení, zhmotnění ideje a její předání mase diváků. Nad prvotním okouzlením, citovým vzruchem tak nejspíš zvítězila Honzlova schopnost přesného analytického myšlení, která mu umožnila nahlédnout všechny možnosti, které divadlo vedle pouhého vizuálního okouzlení nabízelo. Již tato prvotní motivace, která jej vedla k divadlu, Jindřicha Honzla výrazně odlišila od mladší generace divadelníků, s nimiž později spojil své úsilí o vytvoření umělecké divadelní avantgardy. Zatímco jejich pohnutky byly především artistní, Honzl myšlenkově vycházel ještě z předválečného pojetí angažovaného divadla. Již v roce 1920 bylo tak zaseto první semeno následujících nesrovnalostí a problémů.

Vzhledem ke svému sociálnímu postavení, které neumožňovalo platit si soukromého učitele herectví ani vstoupit na čerstvě otevřené dramatické oddělení pražské konzervatoře, si Jindřich Honzl velmi dobře uvědomil, že „jeho“ divadlem se stanou především ochotnická

⁹⁶ Jindřich HONZL, *O krizi kriterií a charakterů*, in: Jindřich Honzl, *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959, s. 121.

⁹⁷ Jindřich HONZL, *Roztočené jeviště*, Praha 1925, s. 9.

představení, na nichž se sám bude moci aktivně podílet. Ostatně právě ochotníci mohli podle Honzla vytvořit nové divadlo, neboť nebyli zatíženi manýrou oficiálních scén a za jejich práci se skrývalo opravdové nadšení a láska. „*Rozhodně je tedy jisto, že dnešní ochotnictví je květ dnešního divadla.*“⁹⁸ Poměrně záhy se tak Honzl stal aktivním členem Sdružení demokratických herců při pražské Dělnické akademii, ústřední vzdělávací sociálnědemokratické organizaci⁹⁹.

Jeho pohledu neunikala ale ani činnost oficiálních pražských divadel, jeho pozornost poutaly v této době především výbojné režie K. H. Hilara¹⁰⁰. Ctižádostivý a nesmírně pilný Honzl však nechtěl být pouze hercem, mluvící loutkou s příliš slabým hlasem, chtěl celé divadlo řídit, vdechnout mu vlastní světový názor, promlouvat jeho prostřednictvím a ovlivňovat masy. Poprvé si funkci režiséra vyzkoušel v roce 1920, kdy uvedl v rámci kulturního pořadu Dělnické akademie hru *Jan Hus* Josefa Kajetána Tyla. Zprávy o úrovni tohoto představení se nezachovaly, ale s největší pravděpodobností nijak nevybočilo z průměru ostatních ochotnických inscenací. Jindřichu Honzlovi v této době ještě chyběl jasný umělecký názor; byl velmi nevyhraněný a snad i vzhledem ke svému mládí se nechával okouzlovat různými podobami divadla, které měly jedno společné: hlásaly revolučnost, ať již skutečnou, či domnělou. Ve velmi zjitřené poválečné době toto heslo mnohdy stačilo k tomu, aby strhlo na svou stranu mnohé. A tak se mezi ranými divadelními inspiracemi Jindřicha Honzla, s nimž se v průběhu celého následujícího pětiletí s nesmírnou pílí vyrovnával, objevily jak velké manifestační slavnosti, jejichž ohlas přilétal na křídlech revoluce i do Československa, tak i výsledky režijního úsilí K. H. Hilara, A. Tairova či F. T. Marinettiho.

V době svých prvních režijních pokusů byl Jindřich Honzl především silně ovlivněn symbolistickým konceptem divadla¹⁰¹, který byl snadno využitelný i pro potřeby revoluce; stejně jako ona se romanticky opájel utopickými představami „návratu k pramenům“ -

⁹⁸ Tamtéž, s. 14.

⁹⁹ Blíže k vzniku a postatě Dělnické akademie Jiří POKORNÝ, *Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století*, Praha 2003.

¹⁰⁰ Jindřich Honzl již na sklonku roku 1919 žádal K. H. Hilara, v té době uměleckého šéfa Vinohradského divadla, o možnost účastnit se zkoušek. V Hozlově pozůstalosti je uložena Hilarova odpověď, která žádosti vyhovuje. SarH Praha, Korespondence přijatá – jednotlivci, složka H – K. H. Hilar, dopis z 10. 1. 1920.

¹⁰¹ Okouzlení symbolismem je patrné i Honzlově nepřítli dlouho trvajícím pokusu o básnictví. Pod pseudonymem Jindra Ryskán publikoval kolem roku 1920 v levicově orientovaných periodikách několik básní a básnických próz, které se formálně blížily jednak šrámkovské lyrice, na druhé straně však odpovídaly i symbolice zástupů.

k teatralizovaným masovým lidovým svátkům či k všestranně tvořivému člověku budoucnosti, jakémusi dělnickému Mesiáši. Honzl, okouzlený již před válkou mohutným účinkem davových scén, které byly uváděny v přírodním divadle v Šárce a stávaly se pevnou součástí choreografie sokolských sletů, tak vědomě navázal na směr, který prosazoval sovětský Proletkult¹⁰². Jakousi biblí tohoto učení se stala kniha Platona Kerženceva *Tvůrčí divadlo*¹⁰³, která byla přeložena do mnoha jazyků a již v roce 1920 o ní napsal několik referátů do Práva lidu bývalý legionář dr. Vincent Charvát¹⁰⁴. V roce 1920 však byl k mání stále jen ruský originál knihy a Honzl rusky neuměl. Svou představu ideálního divadla tak vystavěl na skutečnostech, které se mu zdály být Keržencově teorii podobné: na myšlenkách Richarda Wagnera¹⁰⁵, lidových divadelních formách a antickém konceptu divadla, jehož základem byl sbor¹⁰⁶. Tento základ Honzl ještě obohatil o rozměr, podmíněný především dobou vzniku – o sílu slova, deklamovaného či vykřičeného hlasem zástupů. Navázal tak na tendenci typickou pro celou první třetinu dvacátého století, na niž upozornil francouzský kritik André Berge, totiž že duch nového století je symbolizován hudbou, která se nejlépe dokáže přizpůsobovat nekonečně proměnnému proudu času. Promyšlením nové divadelní hudebnosti, založené na slově davu, se Jindřich Honzl zabýval již od samého počátku své aktivní divadelní práce. V časopise Jevišťe tak již v březnu 1920 uveřejnil svůj článek „*Snaha po jiném*“ v dramaturgii, v němž mimo jiné napsal:

„*Dramatik má býti právě symfonikem lidských hlasů. Z jejich znění má vytvářet dramatické hodnoty. Tu nejde jen o básnický rytmus a básnický rým, ale v první řadě o*

¹⁰² Proletkult vznikl v porevolučním Rusku v době vojenského komunismu (1917-1920) a jeho hlavním úkolem bylo vytvoření nové proletářské kultury širokých mas, jejíž nejvýznamnější součástí se mělo stát právě divadlo.

¹⁰³ Platon Keržencev, (vlastním jménem Platon Michajlovič Lebeděv), autor světově známého díla *Život Lenina*, zcela jasně vycházel z dobového symbolistního konceptu, vlivného především v kultuře předválečného Ruska. Jeho *Tvůrčí divadlo* vycházelo z myšlenkového ovzduší přelomu století, které formovali především F. Nietzsche, H. Bergson, či A. Schopenhauer, a navazovalo na knihu Romaina Rollanda *Divadlo lidu* a četné manifesty ruských symbolistů. Blíže Jan HYVNAR, *Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozenému*, Disk 2, 2005, č. 12, s. 130.

¹⁰⁴ Přesné informace o statích Vincenta Charváta, vztahujícím se ke knize Platona Kerženceva, je možné nalézt v Milan OBST, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 16.

¹⁰⁵ Jindřich Honzl navázal především na klíčové dílo Richarda Wagnera *Oper und Drama*, které vyšlo poprvé roku 1851. Wagner zde vyslovil svou myšlenku komplexního divadla, založeného především na úzkém spojení s hudbou a úzkém kontaktu s divákem. Své vlastní vidění teorii Richarda Wagnera Jindřich Honzl shrnul ve své studii Richard Wagner jako divadelní revolucionář. Jindřich HONZL, *Richard Wagner jako divadelní revolucionář*, in: Jindřich Honzl, *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 73-85.

¹⁰⁶ Na téma antického divadla, o něž se začal hlouběji zajímat, napsal Jindřich Honzl jednu ze svých prvních studií s divadelní tematikou. Byla otištěna v druhém ročníku *Kmene* pod názvem *Etos a drama* v roce 1919. Viz poznámka č. 20 v M. OBST, *Práce*, s. 20.

dramatický účín zvukový. Síla jeho působení je závislá nejen na melodii, ale i na dynamice hlasů. Nejen osamělý, virtuosně osamělý nástroj herecký je prostředkem dramatikovým, specificky dramatické účinky lze budít polyfonií hereckých hlasů kompozičně vyvíjenou. (...) Nositelem zvláštního dramatu je nejen děj, scéna, slovo, herecký pohyb – literární drama má i svůj orchestr. (...)

*Málokterá století více než naše vědí, jaká síla, jaká drtící moc je ve hlasu davů lidových. Ten jako řecká osudová vlna tíží a zdvíhá náš život. A počala-li řecká tragedie z osudu a viny, proč nelze, aby naše drama povstalo z výkřiků zástupů?*¹⁰⁷

K praktickému potvrzení svých úvah dostal Jindřich Honzl příležitost na podzim roku 1920. Společně s Josefem Tancibudkem, který vystupoval pod uměleckým jménem Zora, totiž v rámci Dělnické akademie zorganizovali skupinu, jejíž účinek na diváka byl tak mohutný, že jí matky dlouho strašily své děti – Dělnický dramatický sbor Velké Prahy, známý pod zkratkou Dědrasbor.

2. 2. 1 Dědrasbor

Bezprostřední podnět ke vzniku Dělnického dramatického sboru Velké Prahy – Dědrasboru přišel v létě roku 1920 z Ruska. Bohumil Šmeral se právě tehdy z této země vrátil a začal uveřejňovat v periodiku Sociální demokrat své statě nazvané *Pravda o sovětském Rusku*. Honzl o několik let později ve své knize *Roztočené jeviště* na tyto statě vzpomínal: „A tam jsem četl jednoho dne o nových uměleckých produkcích ruských. O „sborové recitaci“. Byla to prudká, podivná radost, co jsme pocítili.“¹⁰⁸

Jindřich Honzl společně se svým vrstevníkem, původně učitelem a pozdějším recitátorem a zaměstnancem Dělnické besedy, Josefem Zorou-Tancibudkem otiskli počátkem října 1920 ve Večerníku Rudého práva, v Dělnické osvětě a ve Večeru Dělnické akademie výzvy, kterými lákali dělníky k účasti na nově připravovaném podniku, který měl organizačně podléhat sociálnědemokratické Dělnické akademii. Po zápisu členů, který proběhl koncem října 1920, se konala 7. listopadu 1920 první schůzka - symbolicky v den

¹⁰⁷ Jindřich HONZL, „Snaha po jiném“ v dramaturgii, in: Jindřich Honzl, K novému významu umění, Praha 1956, s. 40-41.

¹⁰⁸ Jindřich HONZL, *Roztočené jeviště*, Praha 1925, s. 27.

vítězství revoluce v Rusku, na níž byl dohodnut repertoár a termíny zkoušek. Ty se uskutečňovaly s neuvěřitelnou pravidelností každou neděli. Jeden den zkoušek týdně byl velmi málo a nemohl postačovat na dokonalé zvládnutí textu, jak si původně Honzl se Zorou představovali. Přesto však byl výsledný účín sborové recitace¹⁰⁹ ohromující, jak si mohli 20. prosince 1920 ověřit účastníci Večera Dělnické akademie v Revoluční scéně.

Dědrasbor se tak stal v sezóně 1920-21 jednou z největších atrakcí Prahy a nalákal na kulturní večery Dělnické akademie mnoho diváků-zvědavců. Nebývalý zájem obecnstva nakonec umožnil Honzlovi a Zorovi zkomponovat zcela samostatný večer, který se pod názvem První máj Dědrasboru¹¹⁰ uskutečnil v neděli 1. 5. 1921 v půl osmé večer ve Švandově smíchovské Aréně. Po úvodním slově Jindřicha Honzla na téma *Rusko v současných básnících*, přednesu Majakovského *Levého pochodu*, o který se postarala druhá žena Stanislava Kostky Neumanna Soňa, a Gusevičových *Zvonů*, provedených Josefem Zorou, následoval hlavní hřeb večera, sborový přednes poemy Alexandra Bloka *Dvanáct*, pojaté na dosavadní praxi Dědrasboru snad až příliš divadelně. Honzl se poprvé systematictěji pokusil o skutečně divadelní tvar se samostatnými jevištními postavami a byl nucen si připustit, že na takovouto práci amatérský soubor nedostačuje. V příštích vystoupeních se tak proto opět soustředil na vizuální rozměr vystoupení - na statickou, secesí ovlivněnou stylizaci seskupení, která působila vysoce ornamentálním dojmem a jejíž účinnost byla podle technického vybavení sálu ožívována světelnými efekty.

Program prvního samostatného večera Dědrasboru je zajímavým důkazem spolupráce tohoto spolku s Devětsilem. Na programu totiž spolupracovaly dvě klíčové osobnosti tohoto čerstvě založeného uměleckého sdružení – Karel Teige, autor scénického návrhu, a Jaroslav Seifert, který společně s J. Bílkem – pod pseudonymem se skrýval Roman Jakobson – poemu *Dvanáct* přeložil¹¹¹. Spolupráce to nebyla nijak úspěšná; za nejhorší představení Dědrasboru

¹⁰⁹ Dědrasbor na tomto svém prvním vystoupení provedl recitaci básní Josefa Hory *Demonstrace a Zpěv svobody* a díla Adolfa Hoffmeistersa *Vyplnění*.

¹¹⁰ Informace o večeru vycházejí z přetisku divadelní cedule publikované jako první obrazová příloha studie Milana Obsta. M. OBST, *Práce*, za str. 64.

¹¹¹ Na okolnosti překladu Blokovy poemy Jaroslav Seifert po letech s humorem zavzpomínal ve své vzpomínkové knize *Všecky krásy světa*: „*Jakobson se všude u nás dobře domluvil. Mluvil záhy česky. Naučil se za tři neděle. Když jsem se sním sešel podruhé nebo po třetí, vytáhl z kapsy originál Blokových Dvanácti a navrhl mi, abych báseň přeložil. Diktoval mi pak verš za veršem a já vzápětí jsem jeho text překládal do špatných veršů. (...) Stalo se však tehdy něco, čemu se Jakobson smál ještě po třiceti či více letech, když mě v Praze navštívil. V básni je místo, kde nevěstky pokřikují na mimojdoucí muže své večerní milostné nabídky. Díky mému mizernému překladu neporozuměl Honzl veršům a dal je říkat rudoarmějci, který stál na stráži s puškou a bajonetem a v staré ruské helmici. Naštěstí si toho nikdo nevšiml. Nešťastného vojína hrál budoucí nakladatel Jan Fromek.*“ Jaroslav SEIFERT, *Všecky krásy světa*, Praha 1999, s. 323.

označil přednes této básně později Jindřich Honzl¹¹², kriticky se k večeru, na němž se sám podílel, vyjádřil v Rudém právu i Jaroslav Seifert.

„Pokus o zdramatizování této básně byl odvážný. Soudruh Honzl zdolal jej však skvěle. Jeho pečlivou práci musel uznat každý, kdo slyšel a viděl pověstné „davy“ p. Hilarovy. Sbory měly své role bedlivě nacvičeny a zvládly je dokonale. (...) Celkovou harmonii porušovaly však ženské sbory, jež, přespočetné, přetížily rovnováhu sboru a v mužné vyznění hry přinesly trochu sentimentality.

Plynulejšímu toku přednesu vadil kostrbatý překlad, ve kterém ten, kdo četl originál, našel jistě několik nedopatření. K. Teige navrhl dynamické vyřešení scény, odpovídající rytmickým veršům básně. Bohužel nemohly být tyto návrhy provedeny pro úplný nedostatek rekvizit Švandova divadla.“¹¹³

Obliba Dědrasboru byla však i přes tento neúspěch, nebo spíše nespokojenost tvůrců s výsledkem, stále velmi vysoká a recitační sbor patřil k tomu nejzajímavějšímu, co mohla Dělnická akademie vůbec nabídnout. Logickým důsledkem tohoto „nedotknutelného“ postavení bylo angažování dělnického dramatického sboru na první masové slavnosti, organizované Federací dělnických tělocvičných jednot (FDTJ), První dělnické spartakiádě. Choreografii *Zástupové slavnostní scény*, zlatého hřebu celého programu, měl plně ve svých rukou Jindřich Honzl, který ji koncipoval ve stylu ikonografie francouzské revoluce jako mystérium setkání zástupů, Vůdce a Ženy-Revoluce¹¹⁴. V celém vyznění scény se opět projevil Honzl-logik a didaktik, volící jasné, široce srozumitelné, avšak i přesto působivé obrazy.

Po tomto nebyvalém úspěchu čekal Dědrasbor pozvolný ústup ze slávy. V srpnu 1921, po ustanovení oficiální kulturní organizace Komunistické strany Československa - Proletkultu¹¹⁵, vystoupil Dědrasbor ze svazku Dělnické akademie a stal se právoplatným členem tohoto nového centrálního proletářského ústředí. Dědrasbor účinkoval ještě na

¹¹² J. HONZL, *Roztočené jeviště*, s. 28.

¹¹³ Jaroslav SEIFERT, *První máj Dědrasboru*, in: Jaroslav Seifert, *Publicistika 1921-1932*. Dubia. Společná prohlášení, Praha 2004, s. 84.

¹¹⁴ Přesný popis průběhu scény viz Jindřich HONZL, *Zástupová scéna tělocvičných dnů federace DTJ*, in: Jindřich Honzl, *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 92-93.

¹¹⁵ Blíže o okolnostech vzniku Proletkultu mimo jiné Jiří KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý a Komunistická strana Československa v letech 1921-1925*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I.*, Praha 2003, s. 29-31.

několika politicky významných akcích¹¹⁶, ale pozice, které si v předcházejícím roce vydobyl, se mu již nepodařilo překonat. Sám Jindřich Honzl se navíc postupně začal, jako větší část levicové inteligence, vymaňovat z područí utopického snu o příchodu revoluce, která nastolí šťastné a sociálně spravedlivé zítřky. Praha v této době byla hostitelkou mnoha zahraničních divadelních souborů, s jejichž pomocí Honzl definitivně pochopil, že moderní divadlo není možné dobře dělat s amatéry, ale pouze s profesionálními divadelníky a cesta k modernímu divadelnímu výrazu nevede přes sílu hlasu zástupů, ale zachycení každodenní reality všedního dne novými, dosud nevyužitými divadelními prostředky.

Dělnický dramatický sbor byl jedním z nejvíce dobově podmíněných projektů, které české divadelnictví ve dvacátých letech vytvořilo. Do určité míry byla tato skupina odpovědí na otázky po budoucnosti, které si v této době kladl ne jeden intelektuál, ale i prostý člověk. Ohromný recitující sbor ve své podstatě zvěstoval nové náboženství bez boha, kult nového, válkou nepotřísněného člověka-dělníka, který povstal jako Fénix z popela a s mnoha dalšími bezejmennými vytvořil v odcizeném, krutém světě ničím nezastavitelnou sílu, masovou vůli, s níž je možné čelit všem překážkám. Není správné Dědrasbor jednostranně zařazovat mezi agitačně propagandistické akce rané Komunistické strany, jak k tomu docházelo v letech předcházejících; mnohem více než propagandou, ke které ostatně Komunistická strana měla v počátcích své činnosti jen pramálo chuti a ještě méně prostředků, byl rituální kastou, duchovně mystickou komunou v duchu tezí ruských symbolistů, vyvolávající intenzivnější pocit příslušnosti člověka ke společnosti a snažící se jej kultivovat a zušlechťovat¹¹⁷. Dědrasbor a další podobné akce tak nebyly v žádném případě revolucí; navazovaly pouze v poněkud zradikalizovanější podobě na dědictví, které Evropě zanechalo období *belle époque*. Na sklonku roku 1922 však byl koncept symbolistického divadla plně vyčerpán, což přesně vyjádřil ve své stati *Lékař churavého divadla* František Götz: „*Divadlo je přece dům komediantů, kouzelníků a ne básníků – kněží. Divadlo je svět nespoutané fantasmie, která metá kozelce, jež bují, divočí, kypí po svých zvláštních zákonech.*“¹¹⁸ Poválečný pesimismus a víra ve spasení proletářským kolektivem byly v pomalu se zlepšující ekonomice Československa nahrazeny optimismem, radostností a touhou zmocnit se celého světa. Nejen proměna

¹¹⁶ Posledním vystoupením Dědrasboru pak byl Večer Jiřího Wolkera, uvedený 11. prosince 1922 v Tylově divadle v Nuslích.

¹¹⁷ Blíže J. HYVNAR, *Jindřich*, s. 132.

¹¹⁸ František GÖTZ, *Lékař churavého divadla*, Host 2., 1922-23, s. 63.

myšlení společnosti však byla hlavní příčinou ukončení činnosti Dědrasboru v roce 1922. Jeho postavení problematizovala i vnitřní situace v Proletkultu, který byl stále více kritizován komunistickým vedením jako intelektuální a reformistická organizace, což samostatnou činnost jeho složek paralyzovalo. Na tento zlom samozřejmě zareagoval i Jindřich Honzl, který Dědrasbor a podobné aktivity spjaté s proletářským divadlem na čas opustil a vydal se na cestu divadelního teoretika, snažícího se najít pro svou ideální představu divadla nové formální vyjádření.

2. 2. 2 Čas roztáčení jeviště

Dvouleté působení v Dělnickém dramatickém sboru Velké Prahy vedlo Jindřicha Honzla k zásadnímu poznání, že cesta k novému divadelnímu výrazu nevede přes kolektiv, který nedokáže vyjádřit jemné odstínové nuance, ale přes herce, živý a tvárný nástroj v rukou režiséra. Cesta k tomuto poznání by jistě nebyla možná bez okouzlení divadlem symbolismu, které ve své podstatě završilo proces dehumanizace herce a jeho suspendování na roli pouhé loutky. Herec po dokončení tohoto procesu, který vyvrcholil právě konceptem zástupového divadla, se objevil znovu na scéně divadel v očištěné podobě, nezatížený divadelní manýrou předcházejících staletí. Právě od roku 1922 je tak možné nalézt v bohaté záplavě Honzlových divadelních studií, podmíněných také jeho novým působením ve funkci výkonného redaktora časopisu *Divadlo*¹¹⁹, zvyšující se počet článků, věnujících se jednotlivým hereckým typům, způsobům vyjádření a výrazovým prostředkům. Hraničními modely herectví se pro Honzla staly projevy Vlasty Buriana a Eduarda Vojana – na jednom pólu se objevilo elementárního herectví, vlastně spíše uvolněné improvizace, na druhém stál ukázněný herecký projev cele založený na do nejmenšího detailu propracovaném gestu, slovu a výrazu. V průběhu následujících tří let nakonec Jindřich Honzl dospěl za ozvuku sovětských reformních divadelních teorií k radikálnímu požadavku spojení těchto dvou extrémů - k novému herectví, založenému na dokonale ovládnutém jednoduchém a účelném pohybu a gestu, které však v nových souvislostech, vymaněných z dosavadních okruhů vnímání, získávají zcela

¹¹⁹ Jindřich Honzl vedl revuální část časopisu *Divadlo*, oficiálního listu Organizace českého herectva, od května do října roku 1922. Za jeho vedení do časopisu přispívala řada jeho přátel z okruhu avantgardy, mimo jiné Artuš Černík, Karel Teige, Jiří Wolker, Zdeněk Kalista či začínající Vítězslav Nezval.

nový význam¹²⁰. Plně jeho požadavky na nové divadlo a především nového herce vytryskly v nejzávažnější knize první poloviny dvacátých let s divadelní tematikou, *Roztočeném jevišti*.

„Vrátíme se k herci, ale jen tehdy, až nesubjektivní a dobře organisovaná figura mechanického baletu, která přesně plní svou úlohu – bude u herce vyvážena tím, co jeho organismus činí sugestivním a vitálně působivým. Komediantské boudy – arena – kabaret – dancing – cirkus.“¹²¹

Cesta k tomuto zjištění by však nebyla s největší pravděpodobností možná, kdyby Honzl nenavázal více než důvěrné styky s Uměleckým svazem Devětsil. Vývoj jeho uměleckých názorů a především inspirací je s proměňujícími se požadavky tohoto elitářského spolku v nápadné shodě. Bohužel není zcela jasné, jakým způsobem se o šest let starší učitel Jindřich Honzl dostal do kontaktu s čerstvými maturanty gymnázia v Křemencově ulici, je však pravděpodobné, že u počátku těchto styků stála s největší pravděpodobností osobnost Vladislava Vančury. Ať již byla cesta do této družiny jakákoliv, jméno Jindřicha Honzla se objevilo již brzy po ustanovení¹²² mezi členy Uměleckého svazu Devětsil. Jelikož se jako jediný ze všech zajímal živě o divadlo a byl činným, tj. platícím členem, stal se poměrně záhy právě za divadelní múzu členem rozhodujícího orgánu Devětsilu – poroty.

Členství v Devětsilu bylo zpočátku snad spíše formální záležitostí, neboť se Honzl výrazně nepodílel na žádné kulturní akci, kterou tato skupina organizovala. Spolupráci nakonec navázali spíše Devětsiláci s Honzlem – jednalo se o už výše zmíněné zaangažování Karla Teiga a Jaroslava Seiferta na přípravě pro Dědrasbor určené dramaturgické Blokvy poemy *Dvanáct*. Význam Devětsilu pro teoretické zrání Jindřicha Honzla však ve vzájemné spolupráci ani netkvěl - mnohem podstatnější totiž bylo otevírání uměleckých obzorů, třibení názorů, četné diskuse a polemiky a koneckonců i nedocenitelné kontakty se zahraničím. To

¹²⁰ Honzl tímto požadavkem nového herce svým způsobem předznamenal pozdější sémiologické koncepty podstaty divadla, které rozpracoval mimo jiné i Umberto Eco, který napsal: „*Jinými slovy, primární prvek divadelní reprezentace (...) je dán živým a pohybujícím se tělem. Pohybující se lidské tělo se prezentuje jako pravdivá věc, případně jako objekt možných znaků (...) Ale znakový prvek divadla spočívá ve faktu, že toto lidské tělo už není věcí mezi věcmi, protože někdo je předvádí, vyčleňuje z kontextu reálných událostí a utváří je jako znak – a zároveň pohyby, jež vykonává, a prostor, do něž se pohyby vpisují, ustavuje jako označující*“. I přes poněkud odlišný slovník je totiž vyznění Honzlových a Ecových domněnek o podstatě divadla a funkci herce i přes odlišná východiska velmi podobné. Umberto ECO, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002, s. 53.

¹²¹ J. HONZL, *Roztočené jeviště*, s. 81.

¹²² Přesná doba vstupu Jindřicha Honzla do Devětsilu není vzhledem k mizivému zlomku zachované dokumentace spolku známa. V prvním veřejném prohlášení skupiny, otištěném v Pražském pondělí 6. 12. 1920, však jeho jméno ještě nefiguruje.

všechno otevřelo Jindřichu Honzlovi, zahleděnému dosud do předválečných konceptů umění a proletářských řad, s nimiž byl spjat celý jeho dosavadní život, úplně jiný, mnohem současnější svět moderního poválečného člověka v podobě, jakou zachytil mimo jiné i Josef Hora.

„Pohled'te na plná kina, oživenou slávu cirkusů, na rozmach pohyblivého sportu, jenž stal se divadlem, místo aby byl hygienou, není to doklad, že z nejmocnějších faktorů ducha je dnes planoucí fantazie? Lidé odměňují se sami za nucené podřízení se dnešní společenské anarchii zvichřením dobrodružných prvků a sil svého nitra. Myslitelé upadají ve vážnosti. Svět má rád muže činu a vtipu, dáváje na jedné straně přednost dobytelským kapitalistům, na druhé praktickým revolucionářům před hloubavými maloměšťáky y trpělivými sociálpatrioty.“¹²³

Významný příklon k poetice Devětsilu je možné v této době sledovat i na způsobu Honzlova vyjádření. Zatímco dosud používal jasné větné konstrukce, do nichž byly občas vloženy symbolické metafory, kolem roku 1923 se do jeho statí začínaly vkrádat nové prvky: cizí, dosud nepoužívaná slova, enumerace a zámlky. Netradiční podoby se dočkala i grafika – využití pomlčky, tučného písma či zavrnutí velkých písmen v názvech¹²⁴. Honzl v této době myslel devětsilsky, či se o to alespoň snažil, neboť lze předpokládat, že toto s logikou jen málo spjaté vyjádření mu bylo spíše vzdálené. Přesto však tento způsob myšlení významně uplatnil při konstruování svých metaforicky náročných, náznakových večerů jevištní poezie, realizovaných na scéně Osvobozeného divadla.

Vedle osvojení si odlišného způsobu uměleckého vidění Honzl významně čerpal z kontaktů, které se Devětsilu podařilo navázat v zahraničí, především Francii. Nedocenitelnou hodnotu tak mělo přátelství s malířem Josefem Šímou, který byl výtvarníkem avantgardní pařížské scény Art et Action a byl prostředníkem mezi Devětsilem a francouzskými avantgardními dramatiky, mimo jiné například Ivanem Gollem či Georgese Ribémontem Dessaignesem. Honzl tak měl mimo jiné i díky korespondenci s Šímou vynikající přehled o situaci ve francouzském divadelnictví. Když pak poprvé o vánočních

¹²³ Josef HORA, *Konec sociální poesie?*, in: Avantgarda známá a neznámá I., Praha 1971, s. 665.

¹²⁴ Nejmarkantnějším projevem této tendence se stala právě kniha Roztočené jeviště, vydaná v roce 1925 nakladatelstvím Jana Fromka Odeon. Jednotná grafická úprava všech knih, publikovaných v tomto nakladatelství pod černým diskem Devětsilu, byla jedním z praktickým projevů „spotřební“ estetiky tohoto spolku.

prázdninách na přelomu let 1924 a 1925 navštívil společně s Vladislavem Vančurou Paříž, věnoval z těchto příčin svou pozornost jen předem vytipovaným divadlům. Ve své době tak Jindřich Honzl patřil k nejlépe informovaným českým divadelníkům v otázkách francouzského moderního a avantgardního divadla¹²⁵.

Ale nebyl to jen Devětsil a impulsy z něj vycházející, které formovaly v prvních letech Honzlovy divadelní názory. Dostatečnou inspiraci nabízela v té době i Praha, která se stala v první polovině dvacátých let vítanou zastávkou mnoha zahraničních divadelních společností, nebo snadno dosažitelná Vídeň.

K jednomu z nejpodnětnějších hostování došlo v prosinci roku 1921¹²⁶, kdy čtyři své *Večery syntetické poezie*¹²⁷ předvedl ve Švandově divadle na Smíchově Filippo Tommaso Marinetti, částečně známý především z Neumannova časopisu Červen¹²⁸. Praha se tak poprvé setkala s opravdovým excentrickým divadelním výrazem, který provokoval, dráždil a inspiroval, a na čas podlehla vlně futurismu, díky níž nejenže vyšla v roce 1922 Marinettiho *Osvobozená slova*, ale založil na ní svou slávu i komik Ferenc Futurista, jehož samotné umělecké jméno působilo na mnohé jako magnet. Zájem o Marinettiho byl v letech 1921-22 zřejmě skutečně nevídaný. Reagovalo na něj totiž i jinak velmi opatrné a konzervativní Národní divadlo, které na své po válce nově získané pobočné scéně – Stavovském divadle, uvedlo Marinettiho hru *Tamboro di fuoco – Ohnivý buben*¹²⁹.

¹²⁵ V roce 1933 napsal na toto téma rozsáhlou studii, ve své podstatě po dlouhou dobu v českém kontextu jedinou na toto téma. Jindřich HONZL, *Francouzská divadelní avantgarda*, in: Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 86-110.

¹²⁶ F. T. Marinetti uspořádal svůj večer, sestávající se z jeho řečnického, pamfletického vystoupení, dvanácti aktovek, které sám komentoval, a vlastní recitace, 14. 12. 1921.

¹²⁷ Večery scénického futurismu se konaly mezi 12. a 17. prosincem 1921. Jaroslav Seifert napsal ve svém referátu o atmosféře jednoho večera následující: „Samo sebou se rozumí, že Švandovo divadlo, kde předváděny byly dramatické „syntézy“ jeho a jeho přátel, natřískáno bylo buržoazním publikem do posledního místečka. Menší elegán, přítulostlý, s pleší, zklamal snad poněkud iluzi pražských dam. Když však promluvil, poznali ho všichni. Prudce výbušný, ohromil spoustou bizarních nápadů. Výkřiky a nadávky dokonale kvitoval.“ Jaroslav SEIFERT, *Hvězdy nad rajskou zahradou. Publicistika 1921-1932. Dubia. Společná prohlášení*, Praha 2004, s. 169.

¹²⁸ První zprávy o Marinettim přivezl z Paříže roku 1912 Josef Čapek, který o futurismu referoval v článku pro *Umělecký měsíčník*. Z Paříže si přivezl i několik knih futuristických autorů, což podnítilo jeho bratra Karla k prvnímu českému překladu Marinettiho poezie, který nesl jméno *Papežův jednoplošník* a byl otištěn roku 1913 v časopise *Lumír*. Na konci roku 1913 se pak v Praze uskutečnila výstava italských futuristů (mimo jiné zde byla zastoupena díla U. Boccioniho, C. D. Carrà či L. Russola. Blíže viz Ladislava PETIŠKOVÁ, *F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let*, *Divadelní revue* 2., 1991, č. 3, s. 35.

¹²⁹ Hra F. T. Marinettiho *Ohnivý buben* byla ve Stavovském divadle uvedena v režii Karla Dostala 20. 12. 1922. Inscenace byla velmi působivá jak z hlediska hudebního a hereckého, tak i výtvarně. Scénické a kostýmní návrhy totiž provedl přímo Enrico Prampolini.

Na generaci českých avantgardistů zřejmě nejvíce zapůsobila Marinettiho myšlenka jakéhosi totálního umění, které zasahuje do všech oblastí lidského života a hledá své zdroje v každodenním životě a lidové zábavě mas. Snad právě Marinetti zvedl u členů Devětsilu vlnu zájmu o okrajová umění – kabaret, music hall a varieté, který byl později rozhodující záminkou sporu o tzv. lidovost umění, v jehož důsledku spolek opustil Jiří Wolker. Kouzlu Marinettiho osobnosti, gejzíru jeho imaginace a podmanivosti jeho myšlenek podlehl během prvního večera i Jindřich Honzl. Rozhodující zlom v jeho myšlení však znamenalo vydání *Osвобоzených slov* v roce 1922. Tištěné myšlenky postrádaly výmluvnost přednesu a Honzl začal ve futuristických teoriích objevovat ne jeden bod neslučitelný s jeho uměleckými požadavky. Své výhrady pak vtělil do statě *Marinettiho manifesty*, otištěné v červenci 1922 v časopise *Divadlo*, v níž konstatoval:

„Předem je nutno říci: Marinetti zklamal. Spíše ubral ze své pověsti a ze svého významu, který mu byl přikládán, pokud se manifesty před válkou četly a rozšiřovaly jako nejnovější kulturní skandály. V Marinettim je cosi z té rozkladné síly, jež se projevila ve společenském životě před válkou. Popření, negace, výsměch, groteskní tanec všech znehodnocených hodnot.

(...)

Pořád mu nejde o nic jiného, než o to, prostituovati všechno soudobé a klasické umění. K nám tedy Marinetti přišel pozdě. Nám už není třeba dokumentů o úpadku a ozřejmení toho, že umění předválečné a válečné je ve slepé ulici. A už nám ani nejde o vyhledávání nových základů. Válka vyčistila předsudky až ke kořenům a z její hrůzy mechanického civilismu, jenž ukázal svou nelidsky ničivou sílu (...), roste touha po novém umění, lidštější náplně a lidštějšího činu. Marinetti zůstane jen dokumentem uměleckého úpadku!“¹³⁰

¹³⁰ Jindřich HONZL, *Marinettiho manifesty*, in: Jindřich Honzl, *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 108-110.

Kolem roku 1923 začala Honzlovu pozornost poutat zcela jiná koncepce divadelního umění, jejíž ohlasy přicházely - společně s prvními návštěvníky¹³¹ - z Ruska. Všem těmto postřehům bylo společné jediné – zaznamenání zvýšeného zájmu o divadelní kulturu, jež se stala v prvních letech sovětského Ruska rozhodujícím a nejmasovějším uměním, které se vedle masových zástupových her projevuje i snahou po nalezení nové divadelní formy. Honzla tato myšlenka zaujala, neboť se v ní spojovaly oba jeho požadavky, které na nové divadlo měl – vytvoření nového divadelního tvaru a zaměření na obyčejného diváka. Sovětské divadlo se tak stalo hlavním objektem jeho zájmu, informace o jeho teoretických východiscích, vedoucích ke zkonkrétnění Honzlovy představy, však byly velmi kusé a obtížně sehnatelné. První možností, jak se přiblížit ke kořenům ruského divadla, se tak stalo německé vydání knihy Alexandra Tairova *Das entfesselte Theater* v roce 1923¹³². Honzl se v této době seznamoval nejhloběji právě s Tairovovou prací, neboť Komorní divadlo, v podstatě nejméně revoluční podnik, se snažilo poměrně záhy po stabilizaci nového režimu v Rusku navázat styky se zahraničím, k čemuž mělo přispět i evropské turné tohoto souboru, zaměřeného zpočátku především na Německo a Francii. V roce 1923 měl dokonce Tairovův soubor pohostinsky vystoupit v Praze, podle slov K. H. Hilara tomu však bylo z politických důvodů zabráněno¹³³. Jaký byl skutečný důvod tohoto kroku není zcela jasné, ale Jindřich Honzl později nepřímou vinil právě K. H. Hilara z nedostatečnosti úsilí, které věnoval uskutečnění vystoupení Komorního divadla v Praze¹³⁴. Ostatně právě vlivem poznání závěrů sovětského divadla, které se vyznačovalo jasnou a propracovanou teoretickou základnou a přesně definovanými složkami divadelního projevu, začal být Jindřich Honzl k režisérskému přínosu K. H. Hilara značně skeptický. Sice stále vysoko oceňoval Hilarovu schopnost sladit všechny výrazové složky v jeden umělecky působivý tvar, ale jako celek se mu celá Hilarova dosavadní režijní práce začala jevit jako teoreticky nedostatečně zdůvodněná, příliš eklektická a názorově nepevná¹³⁵.

¹³¹ Pro poznávání reality sovětského Ruska měly rozhodující význam velmi subjektivní deníkové záznamy, které vydali mimo jiné Bohumír Šmeral, Ivan Olbracht či Marie Majerová.

¹³² Aleksandr TAJROV, *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Reggiseurs*, Potsdam 1923.

¹³³ „Před více než dvěma roky (...) byly již smlouveny pohostinské hry Tairovova ansamblu v Praze, když přepřave Tairova jako nebezpečné politické propagace“. K. H. HILAR, *Boje*, s. 72.

¹³⁴ Jindřich HONZL, *Sovětské divadelní vlivy a česká avantgarda*, in: Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 14.

¹³⁵ V roce 1926 otiskl Honzl v *Tvorbě* kritickou statí *Historie Hilarových úspěchů*. Nejcelistvější rozbor Hilarovy režijní metody však publikoval až později, v roce 1937, jako součást sbírky esejí *Sláva a bída divadel*.

První možnost spatřit na vlastní oči Komorní divadlo se tak Jindřichu Honzlovi naskytla až od dva roky později, v červenci 1925, kdy tento soubor hostoval ve Vídni. Pro Jindřicha Honzla, jenž v této době znal prostřednictvím Marie Majerové i osobnost Vsěvolda Mejercholda, bylo sledování Lecocqovy operety *Giroflé-Girofla* jistě silným zážitkem, který však byl o pouhých několik měsíců později překonán dojmy mnohem většími – návštěvou ruských divadel přímo v kolébce jejich zrodu – Moskvě.

2. 2. 3 Moskva na dotek

„Není to Utopie ani Nová Harmonie, ani zaslíbená země, o čem tu chceme referovat. Dokonce pak se to nepodobá ráji. Je to fronta a dílna, neromantická fronta třídního boje a střízlivá dílna s továrensky věcnou atmosférou.“¹³⁶

V červenci 1924 byla v časopise *Var*, redigovaném Zdeňkem Nejedlým, vydána výzva, v níž bylo dáno na vědomí všem případným zájemcům, že se připravuje nová nadstranická společnost československo-sovětského přátelství, která je otevřena všem případným sympatizantům. Tato událost, která následovala bezprostředně po politické konsolidaci vztahů se Sovětským svazem, formálně vyjádřené uznáním existence tohoto státu *de iure* většinou západních mocností, vyvolala značnou vlnu zájmu především v řadách starších českých intelektuálů, pro něž stále byly Rusko a jeho kultura velmi lákavé, ale dosavadní společenská organizace nedovolovala žádné pevnější navázání vzájemných vztahů. Naděje, které byly zpočátku vkládány do organizace Proletkult, vedené Stanislavem Kostkou Neumannem, se ukázaly být liché a nové sdružení, koncipované již od samého počátku nestrannicky a nepodléhající tak žádnému politickému diktátu, se zdálo být zajímavou alternativou. Zřizování nové společnosti se proto stalo velmi záhy prestižní a takřka demonstrativní záležitostí. V listopadu 1924 se pro založení společnosti oficiálně vyslovilo padesát vědců a umělců, mimo jiné i Marie Majerová, Bohumil Mathesius či František Xaver

Jindřich HONZL, *Historie Hilarových úspěchů*, Tvorba 1., 1926, s. 240-244; Jindřich HONZL, *Moje divadelní praxe*, in: Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 121-152.

¹³⁶ Bohumil MATHESIUS, *Úvodní poznámky o sovětské společnosti*, in: Bohumil Mathesius (ed.), *SSSR. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem v roce 1925*, Praha 1926, s. 7.

Šalda. Dne 2. března se pak konala valná hromada, na níž byla Společnost pro kulturní a hospodářské sblížení s Novým Ruskem¹³⁷ ustavena a do jejího čela byl zvolen Zdeněk Nejedlý¹³⁸. Mezi mnoha signatáři zřizovacího dokumentu, otištěného v časopise Var, je možno nalézt i jméno Jindřicha Honzla.

První - a z pozdějšího pohledu i nejvýznamnější - akcí společnosti se stalo uspořádání měsíčního zájezdu českých kulturních pracovníků do Sovětského svazu, jejímž vyvrcholením se měla stát účast české delegace na oslavách 200. výročí založení Akademie nauk v Leningradě. Složení delegace, kterou vedl Bohumil Mathesius, bylo pečlivě připravováno; měla čítat celkem osm členů-odborníků¹³⁹, kteří budou schopni pravdivě nahlédnout všechny klady a zápory nově organizovaného státu a o svých poznatcích informovat českou veřejnost¹⁴⁰.

Jakýmsi zapisovatelem či kronikářem celé delegace, která odjela z Prahy 15. října 1925 a vrátila se o měsíc později, 16. listopadu, se stal Jindřich Honzl, kterému se podařilo do skupiny dostat jako odborníkovi na otázky školství. Díky jeho pečlivým zápiskům¹⁴¹, které jsou uloženy v jeho pozůstalosti, je tak možné do nejmenšího detailu zrekonstruovat nejen přesný průběh výpravy z hlediska programu, ale i odhalit, jaké skutečnosti sovětského divadelního života zaujaly návštěvníky ze střední Evropy nejvíce¹⁴².

Ač se Jindřich Honzl zúčastnil několika návštěv sovětských škol, byla pro něj pedagogická odbornost pouze záminkou, jak se blíže seznámit s na všech místech tolik diskutovaným fenoménem sovětského divadla. A tento pravý důvod jeho účasti ve výpravě byl předem jasný téměř všem účastníkům delegace, vesměs Honzlovým přátelům. Jediným

¹³⁷ Nejnověji se Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem věnoval Jiří Křest'an. Blíže Jiří KŘEST'AN, *KSČ, Společnost pro hospodářské a kulturní styky s SSSR a obraz Sovětského Ruska v prostředí české levicové inteligence (1925-1939)*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, Praha 2004, s. 84-109, 321-326.

¹³⁸ *Provolání přípravného výboru Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem*, Var 3., 1924-1925, s. 351-352.

¹³⁹ Výpravy se zúčastnili: Bohumil Mathesius, Zdeněk Nejedlý, reprezentant univerzitní vědy, Vladimír Procházka, odborník na politické a hospodářské otázky, Karel Teige, odborník v oblasti výtvarného umění, Jaroslav Seifert, odborník na literaturu, Gabriel Hart, odborník v otázkách divadla, Theodor Bartošek, odborník na otázky církve, Jiří Stolz, odborník na poli sociologie, Jindřich Honzl, odborník v oblasti pedagogiky.

¹⁴⁰ Sumarizací výsledků těchto pozorování se stal sborník Bohumil MATHESIUS (ed.), *SSSR. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem do SSSR v roce 1925*, Praha 1925.

¹⁴¹ Honzlovy poznámky se v revidované podobě staly součástí výše citovaného sborníku. Rukopisné poznámky, psané na malých lístečcích, jsou pak uloženy v Honzlově pozůstalosti. Soukromý archiv rodiny Honzlovy (dále SarH) Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 10 – Zájezd do Ruska, 10-109 – Zápisník dojmů.

¹⁴² Honzl s pedantskou pečlivostí zachytil sovětskou realitu do nejmenších detailů. Tématem jeho zápisků tak byly vedle rozborů divadel a popisů oficiálních záležitostí i počasí, oblečení, zásobení trhů, ceny, zdraví obyvatel, čistota továrny na čokoládu či odlišnost denního programu Rusů.

problémem se tak stal režisér Gabriel Hart, který měl být hlavním delegátem v oblasti divadla a jehož bouřlivý nástup Honzla-divadelníka, který byl potvrzen i jeho německy proslovenou přednáškou *Theater und Proletariat im Tschechoslowakei* 30. 10. 1925 v budově Státní akademie uměleckých věd v Moskvě, odsunul do pozadí. Navíc se Honzl s Hartem neshodli ani na základních divadelních otázkách; Hart jako představitel českého jevištního realismu velmi nelibě nesl Honzlovu kritiku¹⁴³ poměrů v českém divadle, především umělecké nepružnosti a opoždění za evropským vývojem. Tyto Honzlovy výtky podle Hartova názoru vrhaly na Československo zbytečně nelichotivé světlo¹⁴⁴. Hart rozhodně nebyl nadšen sovětským divadlem ve stejné míře jako ostatní. Jako jediný divadelník – praktik viděl i jeho odvrácenou tvář, v podstatě jakýsi rub masových divadelních úspěchů¹⁴⁵.

Jindřich Honzl však podobně jako zbylá část delegace podléhal v Rusku téměř nekritickému nadšení z výsledků práce tamního divadla. Během svého pobytu navštívil neuvěřitelný počet představení¹⁴⁶ a navázal mnoho cenných osobních kontaktů, mimo jiné i s Alexandrem Tairovem, který později právě na základě osobních styků umožnil Honzlovi přeložit do češtiny proslulé *Zápisky režiséra*. Největší dojem na něj ale bezesporu udělal Vsěvold Mejerchold, kterého začal považovat za největšího génia moderního divadla a věnoval mu v pozdější době celou řadu dílčích studií¹⁴⁷.

¹⁴³ Honzlova přednáška *Theater und Proletariat im Tschechoslowakei* se – poté, co odmítla dosavadní tradici československého divadelnictví - víceméně omezovala na informace o proletářském a avantgardním divadle. Hlavní páteří sdělení se tak staly informace o Dědrasboru a činnosti konzervatoristů, v čele s J. Frejkou, A. Heythumem a B. Feuersteinem, která se dle Honzla jediná přiblížila ruským vzorům. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 10 – Zájezd do Ruska, kopie přednášky *Theater und Proletariat im Tschechoslowakei* (originál uložen v Centrálním státním archivu říjnové revoluce v Moskvě).

¹⁴⁴ Gabriel Hart výhrady proti Honzlovi vyslovil ve své přednášce Ruské divadlo před revolucí a po ní, která se uskutečnila 1. 3. 1926. Přednáška se v základních bodech shodovala s později tištěným textem, výtky proti Honzlovi však byly s největší pravděpodobností formulovány ostřeji. Jednalo se především o fakt, že Honzl dostatečně neocení české divadelní tradice v práci moderních českých režisérů. Blíže M. OBST, *Práce*, str. 75-76.

¹⁴⁵ Ve své stati *Ruské divadlo před revolucí a po ní* upozornil Hart na příčiny masového zájmu o divadlo, které dle jeho názoru vyplývají především z bezplatného zadávání představení organizacím ze strany státu, po zestátnění jediného zřizovatele divadel. Upozornil i na praktický dopad Lunačarského dekretu z 20. 11. 1920, v jehož důsledku byla všechna divadla rozdělena do dvou skupin, na divadla revolučně tvůrčí a dobrá divadla předrevoluční. Blíže Gabriel HART, *Ruské divadlo před revolucí a po ní*, in Bohumil Mathesius (ed.), SSSR. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem, Praha 1926, s. 212-229.

¹⁴⁶ Podle Honzlových zápisků je možné rekonstruovat zhruba následující seznam navštívených představení: Stravinského balet *Petruška*, Chopinovy *Silfidy*, Římského-Korsakova *Španělské capriccio* ve Velkém divadle, *Hamlet* v Moskevském uměleckém divadle, vystoupení Modré blůzy, balet *Legenda o Josefu Překrásném* S. N. Vasilenka, *Trst D. E. I. Erenburga*, Erdmanův *Mandát*, Ostrovského *Les* a Gogolův *Revizor* v Mejercholdově divadle, lidové hry *Noc na starém rynku* a *200 000* v Židovském divadle Habima, Romašova hra *Vozdušný pirog* v Divadle revoluce a dokonce dvakrát *Princezna Turandot* ve Vachtangovově divadle.

¹⁴⁷ Mezi nejdůležitější statě, které se týkají bezprostředně Vsěvolda Mejercholda lze řadit následující: Jindřich HONZL, *Vsěvold Mejerchold*, Tvorba 1., 1925-1926, s. 149-155; Jindřich HONZL, *Vsěvold Mejerchold a revoluční októbr divadla*, in Jindřich Honzl, *Divadelní a literární podbizny*, Praha 1959, s. 50-58.

„Jediné, čím Mejerchold může být potřen – to jsou nové, stejně odvážné a ještě modernější úspěchy této začaté cesty. Ale Mejerchold není z těch, kteří by zůstávali zpět. Nikdo jiný v Rusku nedovede vycítit a instinktivně pochopit krok světového tempa jako on. Neopožďuje se. Vyrovnal se ohromným a krvavě zstrašujícím rytmem revolučních zástupů, a „Internacionála“, kterou první z divadelníků zazpíval, byla tak zvučná, že strhla k němu nejen zástupy ruských revolucionářů, ale obrátila k němu oči celého světa.“¹⁴⁸

Zájezd do Sovětského Svazu znamenal v Honzlově divadelním myšlení výrazný přelom. Zatímco dosud jej poutala především nově se ustavující poetika poetismu, pro níž však zatím marně hledal odpovídající divadelní výraz, čehož výmluvným důkazem je velice inspirativní, přesto však myšlenkově ne zcela ujasněná kniha *Roztočené jeviště*, osobní střet se sovětským divadlem mu otevřel zcela nový pohled na možnosti využití čistě divadelních prostředků a pomohl mu specifikovat dosud nepřilíš jasnou představu ideálního herce. Jeho oddanost sovětským teoriím byla zřejmě pro něj osudovou záležitostí, s níž se potřeboval vyrovnávat po delší čas. Pouze takto je možné interpretovat až zarážející nezáměr o ve stejné době v Německu probíhající inspirativní pokusy Bertolta Brechta a Erwina Piscatora, rovněž budované na ideologické základně marxismu. Jindřich Honzl o jejich činnosti, jak je patrné z některých jeho poznámek, věděl, ale teoreticky jim nevěnoval žádnou pozornost. Na sklonku roku 1925 se tak právě vlivem návštěvy sovětského Ruska pevně ustanovil jeho umělecký názor, který se – geograficky řečeno – obracel ke dvěma směrům; pod vlivem Devětsilu jej lákala Paříž, především soudobá francouzská literatury, pracující se zcela novou imaginací, skutečné divadlo mu však byla schopná nabídnout jen Moskva.

Právě v době návratu Jindřicha Honzla ze Sovětského svazu se otevřela reálná možnost zřídit samostatnou divadelní sekci v rámci Devětsilu, která by umožnila všechna teoretická východiska vyzkoušet v praxi. Souběhem mnoha příznivých okolností se tak Jindřich Honzl stal na sklonku zimy 1926 protektorem a uměleckým šéfem Osvobozeného divadla, které však v jeho očích nemělo být ani tak avantgardní, bouřliváckou scénou, jako dílnou experimentu. Ve své podstatě byla avantgardnost, tj. snaha provokovat a urážet skutkem samým, nikoliv jeho myšlenkovou podstatou, Jindřichu Honzlovi bytostně cizí.

¹⁴⁸ J. HONZL, *Vševold Mejerchold a revoluční októbr divadla*, s. 58.

Před mladickým pobuřováním dával přednost promyšlené, teoreticky podložené práci, kterou by bylo možné v případě kritiky v rámci odborné diskuse obhájit¹⁴⁹. Tento pevný postoj ke způsobu vedení divadelní práce byl na počátku roku 1926 ve značném rozporu s názory ostatních členů nově vzniklého Osvobozeného divadla, teoreticky nepřliř poučených, ale zdravě mladicky bujných a přiměřeně konfliktních absolventů konzervatoře. Již v samých počátcích svého vzniku tak stála česká divadelní „avantgarda“ před zásadním problémem, kterým byla nejen názorová odlišnost, ale i samotný způsob vymezení jejích vlastností a očekávání, jež měla svou existencí naplnit.

¹⁴⁹ Svou představu moderního divadla Jindřich Honzl vyslovil v účinné zkratce ve své polemice s oficiální divadelní linií: „Pravím, že nové divadlo není ani cirkem, ani baletem ani kinem. Novost divadla nespočívá v reflektoru ani baletním sboru, novost divadla tvoří spolehlivost pracovních metod.“ . J. HONZL, s. 243.

3. Linie praktického zkoumání možností divadla

3. 1. Dramatické oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze

Pro divadelní vývoj meziválečné Prahy měla značný význam událost, která často nebývá divadelními historiky potřebně zdůrazněna; touto událostí je otevření dramatického oddělení na pražské konzervatoři hudby, k němuž došlo téměř bezprostředně po ukončení první světové války roku 1919. V září 1919 pak začala škola přijímat první adepty studia herectví a vyučování bylo definitivně zahájeno k 6. říjnu 1919¹⁵⁰.

Důvodem poměrně rychlého otevření nového oddělení konzervatoře, která fungovala již od počátku 19. století¹⁵¹, byla nejen vhodná politicko-spoločenská situace v nově zrozeném Československu, jejímž důsledkem bylo mimo jiné i zestátnění¹⁵² této původně německé školy a její následné přidělení pod přímou správu Ministerstva školství a národní osvěty¹⁵³, ale především systematická přípravná práce a především kampaň v tisku, za níž stály dvě vlivné osobnosti pražského divadelního života prvních desetiletí dvacátého století – Jindřich Vodák a Marie Laudová Hořicová. První z jmenovaných novou školu zaštitil svým jménem uznávaného kritika, funkcí správy divadelních věcí na Ministerstvu školství a národní osvěty a vypracováním prvních osnov¹⁵⁴, herečka Marie Laudová Hořicová pak

¹⁵⁰ Informace především ve výročních sbornících konzervatoře a v tisku. Srov. Václav HOLZKNECHT (ed.), *150 let pražské konzervatoře. Sborník k výročí ústavu*, Praha 1961; –os- ml- *Do dvaceti let dramatické školy*, Naše divadlo a zákulisí 3., 1940.

¹⁵¹ Moderní syntetické dějiny pražské konzervatoře dosud nebyly uceleně zpracovány. Pro orientaci v historii této školy před vytvořením samostatného Československa je možné využít práci dlouholetého pedagoga konzervatoře a pozdějšího správce Jana Branbergera. Pozdější zpracování dějin školy se vztahuje k rozmanitým jubileím a jejich charakter je reprezentační a obecně informativní. Výjimku tvoří sborník, připravený za redakce Václava Holzkněcha ke 150. výročí vzniku. Jeho součástí je mnoho fundovaných studií z dějin jednotlivých oddělení konzervatoře. Jan BRANBERGER, *Konzervatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému výročí založení ústavu*, Praha 1911; V. HOLZKNECHT, *150 let; 175 let pražské konzervatoře. Sborník k výročí ústavu*, Praha 1986.

¹⁵² Činnost k tomuto účelu zřízené Komise pro zestátnění konzervatoře hudby koordinoval především Karel Jonáš, šéfredaktor deníku *Venkov*.

¹⁵³ Funkci na Ministerstvu školství a národní osvěty v této době zastával režisér Jaroslav Kvapil, jehož vliv pro vznik dramatického oddělení nelze rovněž podceňovat.

¹⁵⁴ Jindřich Vodák vycházel především z dostupných konceptů dramatických škol a z praxe divadelního semináře při operním oddělení konzervatoře. Osnovy tak byly zbytečně zatíženy hudebními disciplinami. Hodinovou dotací osnovy posílily především vliv fonetiky a praktické výslovnosti, důraz byl kladen i na všeobecné vzdělání, znalost historie divadelních stylů i dramatických textů. Pozornost byla rovněž věnována cizím jazykům. Pohybová průprava byla zastoupena hodinami tance a šermu. Nejúplněji o vývoji učebního plánu a osnov a jejich problémových bodech v Milan SVOBODA, *Vývoj učebné osnovy dramatické konzervatoře pražské*, *Divadlo a hudba* 20. 11. 1941.

nabídla praktické zkušenosti s výukou mladých umělců¹⁵⁵, nepolevující energii a množství popularizačních článků v tisku¹⁵⁶.

Ostatně bylo nač navázat. Snahy o vznik dramatické školy se počaly objevovat již v dobách Josefa Kajetána Tyla a s většími či menšími úspěchy vstoupily i do nového století. K nejdůležitějším pokusům je možné počítat činy, které vyprovokovaly rozmanité instituce – Národní divadlo, pražský magistrát či Svaz českého herectva¹⁵⁷. Pro další vývoj je však podstatná především snaha pěveckého oddělení konzervatoře vyškolit začínající operní pěvce v mimice, zřetelné artikulaci a účelném pohybu. Roku 1909 byla pro tuto výuku angažována herečka Otýlie Sklenářová Malá, která se od roku 1912 věnovala i hlasově méně disponovaným studentům, pro něž byl přechod od opery k činohře vítaným východiskem.

Na činnost Sklenářové Malé navázala roku 1916 Marie Laudová Hořicová a v příhodné době po vzniku republiky dokázala původně pouze pomocné dramatické oddělení proměnit na samostatný studijní obor. Stala se rovněž jeho první učitelkou a roku 1920 byla Ministerstvem školství a národní osvěty jmenována profesorkou¹⁵⁸. Druhou, v historickém kontextu zraní avantgardní generace mnohem významnější postavou, se stal Jaroslav Hurt, praktik odchovaný kočovným divadlem i scénou Národního divadla. Jeho postavení však bylo problematičtější než u Laudové. V roce 1919 byl sice stejně jako ona jmenován docentem, v roce následujícím ale pouze mimořádným profesorem. Jeho neustále se opožďující definitivita tak nakonec vyústila v rozchod s dramatickým oddělením v roce

¹⁵⁵ Po pracovním úraze, který jí znemožnil práci v divadle, byla Marie Laudová Hořicová povolána v roce 1916 na operní oddělení konzervatoře, kde vyučovala deklamaci, mimiku a jevištní studium operních rolí.

¹⁵⁶ Marie Laudová Hořicová byla od roku 1916 poměrně pravidelnou přispívatelkou deníku agrární strany Venkov, v němž publikovala i své postřehy vztahující se k nutnosti otevření dramatické školy. K nejdůležitějším článkům s touto tematikou patří *Výchova hereckého dorostu*, Venkov 12. 1. 1918; *Divadelní škola*, Venkov 4. 1. 1919; *Z ovzduší divadla a hudby*, Venkov 11. 10. 1919; *Příspěvek k dějinám české dramatické školy*, Venkov 12. 6. 1920. Na kampani podporující otevření dramatické oddělení konzervatoře se rovněž podílel již uvedený Jindřich Vodák příspěvky v Čase a Hanuš Jelínek v Národní Politice.

¹⁵⁷ Národní divadlo otevřelo svou divadelní školu z podnětu ředitele Františka Adolfa Šuberta v roce 1892. Pedagogicky školu vedli Otakar Hostinský, Otýlie Sklenářová Malá, Josef Šmaha a Edmund Chvalovský. Škola fungovala dva roky a její absolventi byli spíše nevýznamní. Dramatickou školu v místnostech České banky se pokusil na přelomu století zřídit i pražský primátor dr. Srba. Ani vedení nejuznávanějšího herce doby, Eduarda Vojana, školu při životě neudrželo. Svaz českého herectva pak finančně podporoval soukromou večerní a nedělní školu režiséra Stanislava Langra. I tato škola po roce pro nedostatek žáků zanikla. Její učební plán však byl využit Jindřichem Vodákem při tvorbě osnov dramatického oddělení. Více v Miroslav HALLER, *Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře*, in: Václav Holzknicht (red.), *150 let pražské konzervatoře*, s. 281-285.

¹⁵⁸ Marie Laudová Hořicová byla pověřena vyučováním deklamace a mimiky. Archiv hlavního města Prahy (dále AhMP) Praha, Fond Státní konzervatoř, Osobní spisy profesorů, Marie Laudová Hořicová, Jmenování z 14. 9. 1920.

1928¹⁵⁹. Dobrý zvuk škoie zajišťovala i jména Zdeňka Nejedlého, Otakara Fischera, Miloslava Hýska, Alberta Pražáka či Antonína Frinty.

Škola měla v systému československého školství specifické postavení. Otevřena byla pro studenty, kteří dosáhli patnácti let, ale věkově se neuzavírala nikomu. Zakončena nebyla maturitní zkouškou, nýbrž u uměleckých škol běžným absolutoriem. Organizační strukturou i titulaturou pedagogů se pak konzervatoř rozkročila mezi střední a vysoké školství. Snad i tato okolnost bezprostředně po druhé světové válce umožnila rychlou transformaci této umělecké školy v Akademii múzických umění.

První desetiletí existence dramatické školy bylo poznamenáno i četnými zásahy do učebních plánů, které odstraňovaly praxí objevené omyly v původní koncepci osnov. Postupně byl posilován význam praktického hereckého učení, rostl význam herecké souhry a pozornost byla věnována studiu celých inscenací namísto původního studia jednotlivých výseků her. Inovace studijních plánů v souvislosti s novými trendy na scénách divadel prosazovala neúnavně především Marie Laudová Hořicová¹⁶⁰. Ač se koncem dvacátých let začala především v odborných divadelních kruzích šířit kritika vyučovacích přístupů na dramatickém oddělení konzervatoře, celá škola měla v české společnosti velmi dobrý zvuk zásluhou věhlasných učitelů hudby Vítězslava Nováka, Josefa Suka, J. B. Foerster. Slovy studenta Václava Holzknechta: „*Celková atmosféra konzervatoře po první válce byla výbojná a ústav vzbuzoval respekt u širší veřejnosti.*“¹⁶¹

Pražská konzervatoř, která sídlila až do počátku roku 1919 v reprezentativní budově Rudolfiny, byla po svém zestátnění nucena hledat si nové přístřeší. Volba nakonec padla na rozsáhlý komplex Emauzského kláštera Na Slovanech. Konzervatoristé tak trávili většinu volného času v těsném sousedství s několika mnichy, v hygienicky problematických

¹⁵⁹ Jaroslav Hurt byl s oddalováním své definitivy nespokojený již od roku 1924. Ač vedení rektorátu jeho definitivní profesuru ministerstvu navrhovalo, ministerstvo bylo vůči politicky poměrně konfliktnímu Hurtovi velmi obezřetné. Jaroslav Hurt od této doby téměř každý rok vyhrožoval demisí, k níž se nakonec definitivně uchýlil v červenci 1928. Mimiku, deklamaci a studium rolí po něm převzal Rudolf Deyl. AhmP Praha, Osobní spisy profesorů - Jaroslav Hurt, Korespondence s MŠANO 1924-1928.

¹⁶⁰ Významný byl zejména její návrh na odstranění štěpení studentů do skupin dle jednotlivých profesorů deklamace, který byl přijat roku 1925. Zajímavou reakcí na dobově podmíněnou módu moderního tance a jazzové hudby byl pak Laudové návrh, kterým roku 1928 prosazovala zřízení hodin moderního tance a jazzového kurzu. AhmP Praha, Konzervatoř – spisy, A- Dramatická škola 1921-1950, Zápisy ze schůzí z let 1924-1928.

¹⁶¹ Václav HOLZKNECHT, *Iša Krejčí*, Praha 1976, s. 47.

prostorách, které záhy přestaly vyhovovat i po stránce kapacity. Klášter však měl i přesto svou osobitou atmosféru¹⁶², kterou zachytil ve svém *Pražském chodci* i Vítězslav Nezval.

„Znám jen jediné místo, kde jsem se cítil být během dlouhých let svého pobytu v Praze tak bezmezně vyňat z jejího celkového rytmu, tak bezmezně vzdálen všem těm jejím cestám, po kterých se ubíráme k povinnosti – a tímto místem je stará pražská konzervatoř z dob, kdy byla umístěna v rohu nádvoří kláštera Na Slovanech.“¹⁶³

Prostory konzervatoře se brzy konstituovaly jako osobitý prostor střetu nejmladší umělecké generace. Nedostatečný počet učeben byl často příčinou slučování jednotlivých oddělení, jehož důsledkem bylo přirozené promísení jednotlivých uměleckých oborů, vznik nových přátelství a uměleckých ovlivnění. Klášterní chodby a rajský dvůr se staly jakousi obdobou generačních kaváren - epicenter uměleckého dění – spjatých zejména s literaturou a výtvarným uměním. Skupina konzervatoristů, která zvolila místo teoretické přípravy a pečlivého studia soudobých divadelních trendů, jako tomu bylo v případě Jindřicha Honzla, cestu vypořádání se s novými požadavky divadla v praxi, vytvořila, mimo jiné i pod vlivem učebních metod dramatického oddělení, první linii českého avantgardního divadla.

3. 1. 1 Nejmladší generace českého divadla

Dramatické oddělení konzervatoře již v prvním roce své existence přivábilo velké množství zájemců o studium herectví a do určité míry předčilo především skladbou studentů očekávání. Hlásil se totiž velmi vyrovnaný počet dívek i chlapců. Původně byl předpokládán vyšší příliv děvčat, neboť předcházející pokusy o herecké školení byly vždy vnímány trochu zkresleně jako jakási náhrada rodinné školy pro zámožná a nerozhodná děvčata.

Počátkem dvacátého století se navíc vztah společnosti k divadlu a k herectví zvolna proměňoval. Herectví pomalu přestávalo být vnímáno jako sociální stigma a divadelníci

¹⁶² Půvabnou vzpomínku na původní sídlo konzervatoře v klášteře Na Slovanech má ve své práci o Išovi Krejčím Václav Holzkmacht. Do školy se vstupovalo kolem chrámu, přirozeným centrem studentského života pak bylo druhé nádvoří s košatým stromem a lavičkami. Nedostatečnost prostor pak charakterizuje i skutečnost, že výuka probíhala i v zahradním pavilonu, v jehož sklepech pěstovali mniši žampiony. V. HOLZKNECHT, *Iša*, s. 47-49.

¹⁶³ Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec*, Praha 2003, s. 102.

postupně přecházeli z okrajů společnosti do jejího centra a začali být vnímáni širšími společenskými vrstvami jako lidé s významným společenským a politickým vlivem. Zásahu na této proměně stereotypů vnímání divadla a jejím urychlení, způsobené vznikem samostatné republiky, měl jistě Jaroslav Kvapil, osobnost uznávaná pro svůj nekompromisní protirakouský postoj¹⁶⁴, který zastával v průběhu první světové války, poznamenané politickým oportunismem. Toto nové pojetí upevnila i všeobecně známá spojitost významných dramatiků, především Karla Čapka a Františka Langra, s politickou linií prezidenta Tomáše G. Masaryka a úspěch jejich her v zahraničí.

Po umělecké stránce zájem o divadlo navíc zvyšovaly od počátku desátých let zcela nové inscenační postupy, které prosazoval zejména šéf činohry Městského divadla na Královských Vinohradech Karel Hugo Hilar. Jeho inscenační tvorba ovlivněná počátkem dvacátých let výrazně variantou německého expresionismu¹⁶⁵, byla vnímána jako vrchol modernistických snah a poutala pozornost mnoha mladých lidí. Jednalo se, slovy Bedřicha Rádla, o „*generaci návštěvníků vinohradských představení*“¹⁶⁶. Nadšení z představení tyto studenty gymnázií přivedlo k četbě literatury s divadelní tematikou a kolem roku 1920 do zákulisí vinohradského divadla, kde rozšířili řady statistiků. Právě v zákulisí Vinohradského divadla se v souboru statistiků začaly vytvářet první přátelské vazby, na nichž byly později vybudovány první samostatné divadelní pokusy nejmladší generace. V zákulisí se setkali mimo jiné bratři Rádlové, Otto a Bedřich, se studenty Jiráskova klasického gymnázia v Resslově ulici Josefem Schettinou a Jiřím Frejkou.

Pozitivní přístup nejmladší generace ke K. H. Hilarovi ji výrazně odlišoval od Jindřicha Honzla, pro nějž byl vinohradský režisér hlavním představitelem pokryteckého měšťáckého divadla. Nejmladší generace přistupovala k divadlu intuitivně a nezátížena snahou vtisknout umění sociální rozměr, což požadoval starší a zkušenější Honzl. Ani v pozdější době nedokázali mladí své nadšení pro Hilara opustit a tento obdiv se stal jedním z důležitých můstků mezi avantgardou a oficiální scénou. Tuto skutečnost výmluvně dokládá list Otto Rádla adresovaný Hilarovi na sklonku roku 1924:

¹⁶⁴ Činnost Jaroslava Kvapila v odbojové organizaci Maffie a jeho podíl na vzniku Manifestu českých spisovatelů je všeobecně velmi známá.

¹⁶⁵ K proměnám inscenační tvorby K. H. Hilara i k jeho osobnosti více např. *Hilarovská vigilie. Sborník vzpomínek a rozjímání k šedesátému výročí narozenin dr. K. H. Hilara*, Praha 1946; *K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry*, Praha 1936.

¹⁶⁶ Knihovna Divadelního ústavu (dále DÚk) Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rukopis (dále Rkp.).

„Toto vánoční setkání vyplnilo mé dávné přání. Neboť jméno Hilar zasáhlo do života celé řady nás mladých tak silně jako nezasáhlo druhé. Strhlo všechn náš zájem od literatury k divadlu a pevně nás připoutalo.

(...)

Mezi námi v studentstvu, v komparech a na druhé galerii měl jste vždy své nejoddanější nadšence. A dnes, kdy se pokoušíme o divadlo svými prvními pokusy, jsme vašimi nejskromnějšími žáky.“¹⁶⁷

Po Hilarově odchodu na post šéfa činohry Národního divadla se za ním přesunuly i řady komparzistů. V Národním divadle byla zavedena tradice elévů, čekatelů Thalie, kteří za minimální honorář stávali v mnohých inscenacích. Nedostávalo se jim žádného odborného vedení, byla to škola života a učení nápodobou. V řadách elévů tak zůstávali především studenti. Pro ty, kteří měli ve svých představách o divadlo skutečný zájem a jejichž rodiče se uvolili platit školné, otevírala své brány a lepší vyhlídky na uplatnění konzervatoř.

Poměrně záhy mezi studenty dramatického oddělení konzervatoře vykristalizovala skupina mladých lidí, které vzájemně spojoval stejný umělecký názor na podobu moderního divadla. Jednotliví členové tohoto seskupení nebyli vázáni na určitý studijní ročník. Skupina se konsolidovala napříč strukturou nejen ročníkovou, ale i strukturou jednotlivých oddělení konzervatoře. Jako nejvýznamnější se však přesto jeví ročník dramatické konzervatoře, který byl otevřen na podzim roku 1919 pro celkem sedmdesát žáků, z nichž jména deseti se později objevují v souvislosti s divadelními pokusy mladých. Druhou významnější skupinu pak tvořil ročník nastupující na konzervatoř ve školním roce 1923/1924. V této době začalo konzervatoř navštěvovat osm později významných osobností moderního divadla¹⁶⁸. Na základě dochovaných katalogových listů je možno rekonstruovat dílčí profily studentů podílejících se na pokusech o moderní divadlo a vytyčit základní sociologické ukazatele, charakterizující tuto skupinu.

¹⁶⁷ Divadelní oddělení Národního muzea (dále NMD) Praha, Pozůstalost K. H. Hilar, sign. Č 7443 II - Korespondence přijatá, inv. č. 53 – Dopis Otto Rádl z 29. 12. 1924.

¹⁶⁸ Zatímco v ročníku 1919-1920 se studenti zajímající se o moderní divadlo rekrutovali z dramatického oddělení, o tři roky později se moderním snahám otevřela i jiná oddělení, především varhanní a klavírní oddělení či oddělení pěvecké. AhmP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Grundbuch 1911 – 1934.

3. 1. 2 Konzervatoristé v průsečíku sociologických ukazatelů

Konzervatoř navštěvovaly necelé tři desítky osob, které později více či méně významným způsobem zasáhly do procesu utváření nové jevištní poetiky a jejichž jména je možné odvodit z dalšího pramenného materiálu¹⁶⁹. Výpovědní hodnotu pak mají především materiály vztahující se k třiceti studentům, kteří školu navštěvovali v rozmezí let 1920 – 1926¹⁷⁰. Celkem jednoznačně je možné stanovit místo a datum narození, sociální postavení jejich rodin, vyznání a průběh studia.

V takto vymezené skupině konzervatoristů byla poměrně významná převaha mužů. Všichni zmiňovaní studenti a studentky se svým datem narození vztahovali ke generaci přelomu století, která do kulturního života vstoupila v meziválečném období. Horní a dolní hranice dat narození je vymezena roky 1900 a 1907. Tento údaj je v přímé souvislosti s analytickými údaji demografie, podle nichž patřil přelom 19. a 20. století z hlediska absolutních ročních počtů narozených k vrcholům celého 20. století¹⁷¹.

Zajímavějším údajem než datum narození je věková hranice vstupu na konzervatoř. Škola byla v osnovách koncipována jako ústav, na němž mohli být vyučováni studenti starší patnácti let. Tato věková hranice však v prvním desetiletí existence dramatického oddělení konzervatoře odpovídala skutečnosti jen občas a ještě měla svá specifika. V patnácti letech na konzervatoř vstupovaly především dívky z bohatších rodin, přednost byla navíc dávána hudebním oborům, které měly větší tradici a sociální status jejich absolventů byl přece jen výrazně lepší než v případě herců. Valná většina studentů dramatického oddělení konzervatoře do školy vstupovala mezi 17. a 20. rokem, kdy již většinou za sebou měli odborná či střední studia. Liberálnost konzervatoře k věku a předchozímu vzdělání studentů však měla i svou odvrácenou tvář. Nejenže věkový rozdíl žáků ve třídě často dosahoval až

¹⁶⁹ Jména mladých divadelníků je možné odvodit především z memoárů, korespondence a divadelních plakátů. Poslední zmíněný pramen je však velmi nespolehlivý, neboť studenti, kteří nesměli účinkovat v divadelních představeních mimo večírky konzervatoře, kryli často svou totožnost smyšlenými jmény. U později významnějších herců jsou tyto pseudonymy známé, u ostatních je rekonstrukce velmi problematická.

¹⁷⁰ Jedná se o katalogové listy následujících studentů: Bohumil Záhorský, Jiří Waszmuth, Jaroslav Tumlíř, Václav Trojan, Václav Trégl, Jiřina Šejbalová, Světa Svozilová, Aloisie Skrbková, Josef Schettina, Otto Rádl, Eliška Posnerová, Kamil Postránecký, Miroslav Ponc, Božena Malypetrová, Jaroslav Ježek, Ema Hráská, Jarmila Horáková, Miroslava Holzbachová, Jiří Frejka, Olga Dobešová, Ludmila Čtvrtečková, Helena Červenková, Miloslav Cibulka (pseudonym Miloslav Jareš), Anna Bártů, Emil František Burian, Ladislav Boháč, Miloš Nedbal, František Salzer, Jan Škoda, Václav Vaňátko. AhMP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Grundbuch 1911 – 1934.

¹⁷¹ Blíže v Vladimír SRB, *1000 let obyvatelstva českých zemí*, Praha 2004; *Časové řady základních dat demografické statistiky ČR v letech 1900-1990*, Praha 2000; *Obyvatelstvo českých zemí letech 1754-1918 II.*, Praha 1978.

sedmi let, což zejména mezi dospívajícími představuje značný rozdíl především v rovině názorové, problematickým se ale záhy ukázalo být i velmi nesourodé vzdělání posluchačů.

Zajímavé skutečnosti rovněž vyplývají z údajů vztahujících se k místu narození a bydlišti v době studia. Valná většina studentů se totiž narodila přímo v Praze¹⁷² či v některém větším městě, kde je možné předpokládat bohatší kulturní život. Navíc rodiny drtivé většiny osob narozených mimo Prahu se ještě během dětství do hlavního města přestěhovaly či do Prahy odešlo za studiem dítě samotné¹⁷³. Tato skutečnost ostatně odpovídá údajům o vnitřní migraci obyvatelstva v Československu¹⁷⁴. Je možné tedy předpokládat, že rozhodujícím stimulačním faktorem pro příklon k divadelnímu umění byl v tomto případě přímý kontakt s realitou pražských divadel.

Většina konzervatoristů pocházela z úřednických a obchodnických rodin, tedy ze středních a vyšších společenských vrstev. Řemeslníky byli otcové pouze čtyř studentů. Skupinu konzervatoristů by tedy z hlediska původu bylo možné zařadit do sociální vrstvy inteligence¹⁷⁵. U těchto mladých lidí je tudíž možné předpokládat zhruba stejný systém životních hodnot, vštípených jim rodinou, podobné postoje k žité skutečnosti a víceméně stejné hmotné zabezpečení, v němž vyrůstali, charakteristiky nesmírně důležité pro vnitřní názorovou celistvost skupiny. S touto problematikou rovněž úzce souvisí i vyznání studentů. Katolíky bylo téměř 73% konzervatoristů, 13% se hlásilo k Církvi československé a 14% jich bylo bez vyznání.

Podle výše uvedených ukazatelů je patrné, že skupina konzervatoristů vykazovala celou řadu shodných či velmi podobných znaků. Nejdůležitějším z těchto skutečností je zřejmě příslušnost k téže sociální třídě a především městský způsob života; tyto dvě okolnosti do jisté míry celou generaci mladých divadelníků charakterizují a zároveň determinují. Nepopíratelný význam má však v tomto případě i datum narození a s ním související způsob recepce první světové války. Mladí konzervatoristé tak většinou válku prožili ještě v dětském věku a dotkla se jich pouze druhotně. Tato skutečnost částečně stratifikuje i českou

¹⁷² Studentů, kteří se narodili přímo v Praze či v obcích, které po roce 1922 utvořily tzv. Velkou Prahu, bylo ve sledovaném vzorku celkem 13, ve větších městech (Brno, Plzeň, Vídeň atd.) 11.

¹⁷³ V době svého nástupu na konzervatoř uvádělo Prahu jako místo svého bydliště 25 studentů.

¹⁷⁴ V období bezprostředně po vzniku Československa se vnitřní stěhování statisticky nesledovalo. Poprvé byly údaje o místě narození a pobytu zohledněny při sčítání obyvatelstva provedeném v roce 1930. Tehdy bylo zjištěno, že celých 60% z obyvatelstva Prahy bylo narozeno jinde. Blíže viz Milan KUČERA, *Populace České republiky 1918-1991*, Praha 1994.

¹⁷⁵ Systematické sociologické pojednání, vztahující se k této společenské vrstvě a jejích odlišnostech vzhledem k nižším společenským vrstvám společnosti Arnošt BLÁHA, *Sociologie inteligence*, Praha 1937; Arnošt BLÁHA, *Sociologie sedláka a dělníka. Příspěvek k sociologii společenských vrstev*, Praha 1937.

avantgardu samou. Generace roku 1900, která zakládala Devětsil, byla válečným stigmatem poznamenána hlouběji a nevyhnula se tudíž uměleckému bilancování v podobě proletářské poezie, které u nejmladší divadelní generace chybí.

3. 1. 3 Pokus o rekonstrukci zájmů

Výše uvedené ukazatele charakterizují skupinu konzervatoristů z hlediska obecných demografických a sociologických ukazatelů. Problematičtější situace však nastává v případě stanovení jejich myšlenkových souřadnic. V tomto případě je nutné pracovat především s prameny osobní povahy, jejichž výpovědní hodnota je samozřejmě výlučně subjektivní. Avšak vzhledem k výše vytyčeným podobným znakům sledované skupiny, ke stanovení zhruba podobného společenského statusu jejich členů a vzhledem k následnému vývoji jednotlivých individualit je možné předpokládat alespoň částečnou názorovou shodu na objektivní okolnosti. S touto problematikou velice úzce souvisí i vlastní pojetí hlavních principů divadelního umění, tj. vymezení přibližné divadelní poetiky nejmladší generace v souvislosti s vlivy domácí i zahraniční divadelní tradice.

Je však třeba upozornit i na skutečnost, že snaha vytyčit hlavní okruhy zájmů mladých divadelníků významně přesahuje okruh výše zkoumané skupiny. Naopak se jedná o záliby, které se často dotkly většiny poválečné městské generace, v některých případech pak té její části, které kulturní dějepis přiřkl označení avantgarda.

Na druhou stranu skupina mladých divadelníků, především právě studentů konzervatoře, stála mimo proud univerzitně vzdělaných intelektuálů, typických především pro členskou základnu Devětsilu. Konzervatoristé tak stály na jakémsi pomezí mezi elitním Devětsilem a běžnou stavovskou mládeží, a byli tak nositeli vlastností obou těchto skupin. Prožívali mnohdy bez povšimnutí takovou skutečnost, kterou Devětsil vkládal do svých teoretických statí. Život a teorie tak byly v této době ve vzájemné symbióze, jejímž spojovacím článkem byla realita.

Odlíšnost nastupující generace byla vnímána již od počátku dvacátých let. V čase poválečných bilancí, kdy se neustále vkrádala otázka smyslu dějin a existence člověka, jejichž logika se zdála být masakrem války zcela přetrhána a vyvolávala tak úzkost nejistoty, působila bezstarostnost mladých, většinou pouze nepřímo zasažených poválečným

skepticismem a expresionismem, až rušivým či k minulosti neuctivým dojmem. Často byly v nastupující generaci viděny symptomy předpovězené filosofy; radost mládí byla nahlížena jako typický opojný vitální dionýsovský typus Friedricha Nietzscheho, způsob jejich uměleckého tvoření byl pak odsuzován slovy José Ortegy y Gaseta jako hluboká neúcta k hodnotám, jejímž důsledkem je proměna umění z obřadu v sport¹⁷⁶.

Mladí, kteří teprve se skončením války opouštěli školu a zázemí rodiny „byli veselí. Po dlouhé a kruté válce prodělávali mocnou vlnu vitalismu: žilo se rychle, tančily se foxtroty, shimmy a tanga, flámovalo se. (...) Byla to doba opojení“¹⁷⁷. Právě radost, opojení, veselí a smích se staly dokonce programovými hesly poetismu, směru, ke kterému se po raně poválečném období proletářské poezie a poezie pokory přiklonilo určující české avantgardní sdružení Devětsil.

Úzkost intelektuálů samozřejmě nebyla jedinou příčinou kritiky mladých. Přidružilo se i odvěké téma střetu mladé a staré generace, které zachytil ve svých vzpomínkách i Václav Lacina. Zároveň v nich s nadsázkou pojmenoval i základní okruhy zájmů mladých.

„Při všem zájmu o básně, o problémy prózy, o otázky filosofické i náboženské zbývalo dost času na detektivky, kovbojky, kino a sport, takže se už tehdy starší a rozváznější pozastavovali nad povrchními zábavami a přesportovaností mládeže, nad jejím nemožným chováním a malou vděčností za všechnu péči, které se těm mladým dostává.“¹⁷⁸

Hlavní zábavou městské mládeže dvacátých let, bez rozdílu vzdělání či uměleckých ambicí, byly skutečně sport, četba a nejrůznější zábavní podniky, kinem počínaje a cirkusem či kabaretem konče. Všechny tyto oblasti měly samozřejmě řadu variací odpovídajících vkusu zájemců. Podle vzpomínek mladých divadelníků však některé druhy sportu, četby či zábavy měly na jejich další umělecký vývoj výraznější vliv.

¹⁷⁶ V podstatě komentovaná excerpta z názorů moderní filosofie na kulturu a její situaci ve dvacátém století přinesl v knize *Tvář století* František Götze, František GÖTZ, *Tvář století. Několik průhledů do psychologie dneška*, Praha 1930.

¹⁷⁷ V. HOLZKNECHT, *Iša*, s. 49.

¹⁷⁸ Václav LACINA, *Co vám mám povídat*, Praha 1966, s. 52.

3. 1. 3. 1 Pohyb, sport a kult těla

Téměř celé dvacáté století je poznamenané revolucí ve vnímání lidské tělesnosti, která proběhla především ve dvacátých letech. Zájem o tělesnou kulturu a pěstění těla je sice staršího data¹⁷⁹, ale dvacátá léta dvacátého století tělo vyvedla z intimních sfér, obnažila jej a nabídla jej v nepersonifikované formě umění veřejnosti. Sport se stal pro poválečnou generaci ideálním vyjádřením „umění života“, živoucí oslavou dynamiky moderního světa a jeho estetizace představuje jednu ze základních kategorií poetické antropologie a estetiky¹⁸⁰. Krása lidského těla se stala novou estetickou hodnotou, neboť „*sport a atletika daly nám poznati, že tělesná krása je výrazem zdraví a výsledkem kultury, povznesly moci nahého lidského těla. Sport, kultura smyslů, instinktů, impulsivních sil i školení inteligence, dá nám zážitky nové dynamické krásy, novou kinoplastickou řeč, nové sense závrtných rychlostí a nové radosti, rozkoše obnažené pleti ve větru, nové dojmy své všeobecné polyrytmie a polydynamiky.*“¹⁸¹

Toto zcela nové vnímání tělesnosti souvisí s masivními strukturálními změnami, kterými prošla celá společnost. Válka, obnažující intimní sféru až do morku kostí, donutila Evropu vystavět zcela nový systém estetických hodnot, který bude schopen odrážet mimo jiné i radikální proměnu postavení ženy ve společnosti¹⁸². Secesní obraz nehmotné, andělsky krásné múzy tak byl nahrazen ideálem chlapecké krásy, kamarádství a lásky ke sportu. „*Sukně ke kolenům, plochá poprsí, zánik tzv. „tajle“, ustřižené vlasy, nalíčené rty a v nich cigareta, to bylo víc než pouhý vývoj módy, to byla revoluce pohlavních konvencí.*“¹⁸³

Období první republiky je tak epochou masivního nástupu ženských sportů a především nebývalého rozvoje tanečního umění a rytmiky. Tato tendence však má hlubší kořeny v době, kdy se lámala dvě století. Lidské tělo a jeho pohyb byly objeveny jako specifický a velmi účinný prostředek k vyjádření emocí a nových životních pocitů. Zdroje inspirace byly nacházeny v přírodě, ve folklóru, grotesce, oslovovaly i exotické kultury či specifika pohybu postižených. Byl objeven výrazový tanec i tanec zdravotní - rytmika,

¹⁷⁹ Zvýšený zájem o sport jako organizovanou systematickou činnost je patrný od 60. let 19. století a souvisí s rozvojem spolkového života. Blíže Michal NINGER – Jiří KOLIŠ, *Český sport 1862-1914*, Praha 2003.

¹⁸⁰ Josef VOJVODÍK, *Imagine corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006, s. 276.

¹⁸¹ Karel TEIGE, *Svět, který se směje*, Praha 2004, s. 78.

¹⁸² Strukturálními změnami poválečné společnosti v Československu se ve svých esejích zajímavým způsobem zabývá Josef Kroutvor. Josef KROUTVOR, *Dandy&Manekýna*, Brno 1999; Josef KROUTVOR, *Potíže s dějinami. Eseje*, Praha 1990; Josef KROUTVOR, *Praha, město ostrých hran*, Praha 1992.

¹⁸³ Jiří VOSKOVEC, *Klobouk ve křoví*, Praha 1966, s. 27.

určený pro nový typ člověka, žijícího uprostřed přetechnizovaného města. Především léčebné cíle tak plnily například za války otevřené kurzy dr. Heleny Vojáčkové, která zpřístupňovala zdravotní gymnastiku americké lékařky Bess Mensendieck. Kromě pohybové přípravy v nich totiž byla zvýšená pozornost věnována i anatomii a fyziologii lidského těla a zdravotním účinkům pohybu.

Nové tendence v tanečním umění a skutečnost, že balet je životnou formou, která se dokáže podobně jako jiné druhy umění vyjádřit, donutil Evropu poznat již v době předválečné Sergej Pavlovič Ďagilev se svou soukromou baletní společností Les Ballets Russes¹⁸⁴. Vedle baletu a společenského tance, který sloužil především k pobavení a navázání prvních intimních kontaktů mezi mužem a ženou, vznikl umělecký tanec, který se radikálně odvracel od nezdravé klasické baletní techniky a prostřednictvím přirozeného pohybu usiloval o umělecké sdělení či popis skutečnosti. Se zrodem tzv. novodobé techniky jsou spjata jména Émile Jacques Dalcroze, Rudolfa Labana či Isadory Duncanové. Isadora Duncanová se navíc stala vedle Sarah Bernhardové i jakousi ikonou art nouveau a trvalou inspirací pro kostýmní výtvarnictví¹⁸⁵. V době secese se stal tanec módou a výnosným obchodním artiklem, a tak si většina významných tanečnicků především v druhém desetiletí dvacátého století zakládala vlastní taneční školy, které se staly živými centry moderního tanečního projevu. Moderní tanec úzce propojený s vnitřní seberealizací byl úzce spojen i s myšlenkami emancipace, a největší nadšení tak vyvolával především u žen-amatérek, kterým klasicky vzdělané tanečnice přezdívaly podle jejich metody pohrdlivě „novodobářky“ či „bosonožky“.

V českém prostředí si výrazový tanec získal, na rozdíl od baletu, jenž ve dvacátých letech procházel rovněž značnou proměnou, velkou oblibu široké veřejnosti. Ohlas si získal především Émile Jacques Dalcroze¹⁸⁶, teoretik zdravotně chápané rytmické gymnastiky,

¹⁸⁴ Blíže k způsobům propagace tanečního umění v období secese Pavel KLEIN, *Nástup secese a východiska moderní divadelní propagace (Les Ballets Russes)*, Divadelní revue 17., 2006, č. 4, s. 27-44.

¹⁸⁵ Americká tanečnice Isadora Duncanová (27. 5. 1877-14. 9. 1927) prosazovala lehký vzdušný kostým inspirovaný antikou a tančila zásadně bosa na téměř prázdném jevišti. Významná byla její spolupráce s pozdějším pařížským krejčím a pozdějším tvůrcem moderní světové módy Paulem Poiretem, který pro ni navrhl šaty odvozené ze siluety antického sloupu.

¹⁸⁶ Švýcar Émile Jacques Dalcroze (6. 7. 1865 – 1. 7. 1950) zasáhl vývoj tanečního umění spíše nepřímo svou metodou rytmické gymnastiky, jejímž cílem bylo kromě zdravotních účinků pohybu i využití pohybových vjemů k citlivějšímu procítění hudebních rytmů. Rytmická gymnastika pak byla ve specifickou taneční disciplínu rozvinuta Dalcrozovými žáky z Hellerau.

který v těsné blízkosti českých hranic, v Hellerau¹⁸⁷ u Drážďan, založil roku 1911 taneční školu a několikrát hostoval v Praze¹⁸⁸. Již v této době školu navštěvovali i mnozí zájemci z českých zemí. Právě tehdy se stala diplomovanou učitelkou Dalcrozovy rytmiky mimo jiné i Anna Dubská¹⁸⁹, která tuto metodu vyučovala nejen na pražské konzervatoři, ale i v kurzech pro děti a dospívající mládež, realizovaných pražským Spolkem Jacques-Dalcrozovy metody.

Největší význam pro popularizaci moderního tance v českých zemích však měl studijní pobyt pracovníků Sokola Augusta Očenáška a Karla Pospíšila, kteří v Hellerau studovali v letech 1911-1914. Ti zprostředkovali průnik moderních pohybových a tanečních metod do sokolské tělovýchovy¹⁹⁰. Spolek sám byl již od dob svého vzniku charakteristický sklonem k teatralitě, jejímž projevem bylo mimo jiné kostýmování, obřadné oslovování či samotná choreografie sletů, reflektující na počátku dvacátého století moderní tendence symbolistního davového divadla¹⁹¹. Vlastní kolébkou českého rytmického tělocviku se stala sokolská jednota žižkovská, spojená se jménem Hany Burgerové-Dubové. „Právě zde začaly ženy cvičit bosé a oblečené do chitónů – objevuje se tu fata morgana antického ideálu, která vládla počátkům moderního neakademického tance obecně.“¹⁹² Není zcela jistě náhodou, že právě z řad sokolek se rekrutovalo velké množství neakademických tanečnic. Velký ohlas si rytmický tělocvik získal i v Dělnických tělocvičných jednotách (DTJ), dle slov Emanuela Siblíka „neujalo se žádné tělocvičné odvětví tak rychle a nedošlo k takové oblibě u všech ženských odborů tak jako rytmický tělocvik“¹⁹³.

¹⁸⁷ Hlavní budovu taneční školy v Hellerau navrhl roztocký architekt Heinrich Tessenog a na vnitřní výzdobě se podílela celá řada významných moderních tvůrců, Hellerau se navíc stalo významným kulturním centrem, neboť jej často navštěvovaly i osobnosti, zajímající se o tanec pouze nepřímo (V. I. Němirovič-Dančenko, K. S. Stanislavskij, G. B. Shaw). V roce 1925 se pak škola přestěhovala do tereziánského zámku v Laxenburgu u Vídně. Ivana KLOUBKOVÁ, *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918-1945)*, Praha 1989, s. 2.

¹⁸⁸ Poprvé Dalcroz navštívil Prahu v březnu 1911, kdy v hudební konzervatoři v prostorách Rudolfiny předváděl výsledky své metody nazvané rytmická gymnastika. V říjnu následujícího roku pak v Praze přednesl přednášku na téma Hudba a rytmus, doplněnou praktickými ukázkami rytmické gymnastiky a plastické improvizace. Božena BRODSKÁ, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006, s. ?

¹⁸⁹ V Hellerau studovala v letech 1913-1915.

¹⁹⁰ O českém rytmickém tělocviku více v Karel POSPÍŠIL, *Základy rytmického tělocviku sokolského I., II.*, Praha 1928.

¹⁹¹ Blíže k dějinám československého Sokola a projevům jeho činnosti Zlata KOZÁKOVÁ, *Praha, pohyb, Sokol*, Praha 1998.

¹⁹² Nina VANGELI, *Podíl českého Sokola na zrození současného tance v Čechách*, *Taneční zóna* 5., 2001, č. 4, s. 4-6.

¹⁹³ Emanuel SIBLÍK, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937, s. 144.

Poněkud menší vliv než Dalcrozova rytmika mělo v českých zemích učení Rudolfa von Labana¹⁹⁴, který od roku 1910 provozoval svou školu v Mnichově. Význam jeho školy v Čechách však vzrostl především ve dvacátých letech zásluhou jeho přímé žačky Milči Mayerové.

Právě Milča Mayerová bezesporu patří mezi nejznámější české tanečnice a choreografky spolupracující s divadelní avantgardou. Nesmrtelnou ji učinila *Abeceda* Vítězslava Nezvala, ale její postavení nebylo zdaleka jedinečné. Mezi konzervatoristkami se našlo mnoho dívek, které absolvovaly kurzy rytmiky a při pokusných inscenacích rozvíjely zejména pohybovou složku, mezi jinými je nutné jmenovat Miru Holzbachovou, v divadelních počátcích avantgardy hlavní choreografku a ve dvacátých letech taneční hvězdu první velikosti.

Vedle speciálních tanečních škol, které se snažily své frekventanty systematicky zasvětit do taneční metody, jsou dvacátá léta rovněž dobou vzniku nového typu společenského tance, který opustil salón a taneční sál a stal se vítanou kratochvílí nočních podniků, barů a vináren. S touto změnou místa se proměnily i stereotypy společenského chování – taneční sezóna ztratila svou exkluzivitu a tanec se stal každodenní realitou, zábavou bez pevně vymezených společenských pravidel.

Moderní společenský tanec má svůj původ především v zámoří, ať už se jedná o argentinské tango či americký charleston a black bottom, který proslavila čokoládová Josephine Bakerová. Obliba těchto tanců přímo souvisela s nástupem jazzu, který postrádal exkluzivitu klasické hudby a stal se tak oblíbeným u nejširších společenských vrstev. Moderní tance novou škálou pohybů pružně reagovaly na poválečnou změnu rytmu doby, který se stal mnohem dynamičtější, nepokojnějším a odrážel i psychologii nového městského člověka, který miloval ironii a snažil se vybudovat nový, mnohem uvolněnější mravní řád. Moderní tanec a jazz navíc dle Emanuela Siblíka odpovídal i prvorepublikovému kultu těla.

„V ohledu fyziologickém jsou moderní tance jedním z důsledků změněného životního tempa, odpovídající především zvýšené sportovní horlivosti, která zachraňuje dorůstající

¹⁹⁴ Maďar Rudolf von Laban je známý jako tvůrce taneční metody založené na analýze prostorových atributů pohybu a vzájemném respektu sólistů a sboru. Je autorem tzv. kinetografie, pohybové notace využívané po celém světě. I. KLOUBKOVÁ, *Výrazový*, s. 3.

*generace od stejně morálních jako materiálních důsledků mezinárodního vyvražďování poslední války.*¹⁹⁵

Proměna funkce tance ve společnosti, jeho zevšednění a zpřístupnění a objev výrazových možností lidského těla, jeho pohybové krásy a zároveň i fyziologických možností samozřejmě výrazně ovlivnily i uměleckou sféru. V oblasti divadla vznikala už od desátých let řada koncepcí nově využívající pohybovou složku v představení. Tento trend samozřejmě postihl i nastupující uměleckou generaci a vtiskl výrazné znaky její divadelní poetice.

Výraznější rozvoj tanečního umění jako samostatné kategorie však v meziválečném Československu pozastavilo vládní nařízení ekonomického charakteru. V nařízení o přechodném hospodářství obcí a měst s právem municipiálním z 27. dubna 1922, č. 143 sbírky zákonů, byla totiž § 3 uvalena i na tanec obecní dávka ze zábav, jejíž výše často dosahovala závratných čtyřiceti procent¹⁹⁶.

Kromě zvýšeného zájmu o tanec a estetiku těla se samozřejmě po ukončení první světové války rozvíjela i celá řada dalších, především mužských sportů, které významným způsobem formovaly a dokonce i stratifikovaly společnost. O neuvěřitelném nárůstu významu české fotbalu pro všechny společenské vrstvy či dosazení tenisu na místo exkluzivního a módního sportu majetných snad ani není třeba mluvit. Pro mladou generaci modernistů, sdružující se pod praporem levé avantgardy, měl fotbal také opojné kouzlo, stačí připomenout fotbalovou metaforu členů Devětsilu Karla Konráda¹⁹⁷, ale významu tance pro moderní scénické umění nedosáhl. Významnou úlohu však sehrál pohyb, který je jen stěží možné v tehdejších podmínkách považovat za sport – obyčejná chůze. Umění ovlivnila nikoliv svou pohybovou podstatou, ale spíše nepřímo, v rovině témat a motivů.

Nastupující generace dvacátých let, která trávila především v Praze svá studijní léta či stála na prahu umělecké kariéry, byla nucena setkat se tvář v tvář s tzv. městskou či - slovy Jiřího Frejky - „přemýšlivou“ chůzí. Donutila ji k tomu zejména její ekonomická situace.

¹⁹⁵ E. SIBLÍK, *Tanec*, s. 334.

¹⁹⁶ Nařízení o povinné dávce ze zábav mělo svůj původ v rakousko-uherském Anenském patentu, platném od 1. 1. 1916, který nařizoval daň ve výši 10%. Tato dávka byla upravena nejprve zákonem č. 329 z 12. 8. 1921, a poté vládním nařízením č. 143 z 27. 4. 1922. Vypsání sazby byly následující: do 1 Kč 10 haléřů, do 2 Kč 40 haléřů, do 5 Kč 20%, do 10 Kč 30%, do 20 Kč 40%, nad 20 Kč 50%. Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu 1898-1965*, Praha 1967, s. 35.

¹⁹⁷ Karel KONRÁD, S. M. K. *Devětsil*, in: Karel Konrád, *Nevzpomínky*, Praha 1963, s. 27-31.

Tramvaje byly drahé a pokud student nezískal stipendium a kolej, neměl nárok na slevu. V zařízení levných studentských bytů pak většinou chyběla kamna, a tak se jejich obyvatelé po zavírací hodině oblíbených náhražek tepla domova, kaváren, často vydávali na nekonečné noční procházky Prahou, během nichž byly často řešeny a promyšleny zásadní umělecké problémy a otázky. Nejznámější svědectví o významu těchto nočních „pražských chodců“ podal Vítězslav Nezval:

„Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Prahou, kdy, věříce v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vynalézavost, a kdy cítíce svou sensibilitu, nenávidíce literátství, těžkopádnost a kariérní sny, vidouce rozkvétat jaro, pohybovati se hvězdy a cítíce žhavé přátelství, vynalezli jsme s Teigem poetismus.“¹⁹⁸

Dalším typem chůze oblíbeným u nastupující generace se pak stala chůze v přírodě, cesty za odpočinkem vně hranice města. Neobvyklou konjunkturou procházela turistika a zejména služby s ní spojené. Vznikala vyhledávaná turistická centra, nebývalé oblíbě se těšily vyjížďky lodí a novým, postupně stále více oblíbeným výletním prostředkem se stal i automobil. Nové podněty přinášela i oficiální instituce, Klub československých turistů¹⁹⁹. Kromě značení a tradiční pěší turistiky se začal Klub otevírat i dalším sportům a turistika začala využívat bicykly, motocykly, pozornost byla obrácena i k vodním tokům, zimním sportům a vysokohorské turistice. Největší popularitu však Klubu českých turistů přineslo zřizování levných studentských nocleháren s jednotným režijním poplatkem 2 Kč a budování turistických ubytoven na dosud těžko přístupných místech.

Turistika obecně se stala fenoménem doby. Cesty do přírody, vzniklé jako kompenzace městského života, se staly módou, znalost základních tábornických dovedností takřka nezbytností a zalíbení v nich našli všechny společenské třídy²⁰⁰. Právě v této době začaly vznikat první víkendové osady napodobující vnější poetikou, způsobem života i specifickým vnitřním společenským řádem realitu amerického Západu, poznaného ze stránek

¹⁹⁸ Vítězslav NEZVAL, *Manifesty poetismu*, Praha 1928, s. 48.

¹⁹⁹ Nejvýznamnější československá turistická organizace navázala v roce 1918 na činnost Klubu českých turistů, vzniklého 11. 6. 1888. Mojmir KRÁL, *Československá turistika*, Praha 1988.

²⁰⁰ O způsobech rekreace družiny mladých divadelníků existuje mnoho zmínek především v korespondenci. Časté byly především společné výlety či delší prázdninové pobyty, které zároveň sloužily jako letní pokusná divadelní scéna a místo nových nápadů a divadelních plánů. Skupina přátel Jiřího Frejky například v roce 1926 trávila prázdniny ve Zruči nad Sázavou. Známa je také osada v jižních Čechách u řeky Malše, kam se sjížděli mladí umělci.

dobrodružné četby. S oblibou amerických reálií souviselo nejen pojmenování osad, které vznikaly především v Praze blízském Posázaví, dostupném navíc levným Posázavským Pacifikem, ale i všeobecné rozšíření vášně pro poameričt'ování a zefektivnění obyčejných českých jmen. Právě prostřednictvím zahraničního příkladu se tak v české divadelní avantgardě objevila Lola (Aloisie), Mira (Miroslava).

3. 1. 3. 2 Braková literatura – cesta k destrukci slova a příběhu

„Meziválečná léta byla zlatou dobou literárního braku šířeného zejména v tenkých sešitcích kliftonek a nickcarterovek, ale také v překládání podřadných wallaceovek a pak v masovém šíření románových sešitů.“²⁰¹

V souvislosti s výrazným umělecky hodnotným přínosem meziválečné avantgardní generace může často působit jako nepochopitelný rozpor fakt, že její nejoblíbenější četbou doby dospívání byla umělecky kontroverzní či často přímo braková literatura, pro níž se v literární vědě vžil termín paraliteratura. Jména Julese Verna, Jamese Fenimora Coopera či Karla Maye se řadila po bok klasických autorů, po bok známých literárních postav se zařadil detektiv Leon Clifton²⁰², Buffalo Bill a kapitán Nemo. Záliba ve fantastických vizích budoucnosti, které přinášel Jules Verne, byla již staršího data a souvisela s okouzlením technikou, typickým již pro konec devatenáctého století. „Mayovky“ zase dokázaly uspokojit touhu po exotice, čestných a spravedlivých hrdinech, romantice a dobrodružství, kterého se civilizované společnosti nedostávalo. Zřejmě stejně motivovaná byla i neuvěřitelná popularita dobrodružných a detektivních románů, vydávaných v sešitové úpravě na pokračování, a především Rodokapsu²⁰³. Obliba těchto okrajových žánrů zřejmě vycházela již ze schématu předválečné společnosti a jejích reakcí na proměny doby. Novinkou však

²⁰¹ Josef HRABÁK, *Napínavá četba pod lupou*, Praha 1986, s. 89.

²⁰² Všechny detektivní příběhy s postavou Leona Cliftona měly podtitul *Z paměti amerického detektiva Leona Cliftona* a začala je jako první vydávat Anna Tylová na Žižkově. Jméno autora bylo úzkostlivě tajeno, pravděpodobně se však jednalo o učitele na penzi A. B. Šťastného.

²⁰³ Edice Román do kapsy – Rodokaps měl původně značné tematické rozpětí; žánry charakterizovalo osm zkratk: Cowb. (cowbojský román), Det. (Detektivka), Dob. (dobrodružný román), Fant. (fantastický román), Sport. (sportovní román), Let. (letecký román), Vyzv. (vyzvědačský román). Záhy se však začala produkce rodokapsu ztotožňovat především se silným meziválečným trampingovým hnutím, které preferovalo především kovbojky. J. HRABÁK, *Napínavá četba*, s. 214-215.

byla skutečnost, že umělci se k mladické zálibě v braku přiznávali téměř programově, dokonce ji mnohdy stavěli mezi nejdůležitější inspirační zdroje moderního umění.

Tato proměna vkusu, která snad byla dávana najevo až příliš ostentativně, velice úzce souvisela se snahou o proměnu sociální struktury české společnosti. Pro poválečnou dobu, kdy celý svět upíral pozornost na nově vzniklý stát, který byl řízen dosud přehlíženou společenskou vrstvou, na sovětské Rusko, je příznačný silný příklon obyvatelstva k levicovým názorům a postojům. Sociální cítění a snaha o spravedlivou společnost byly všeobecným dobovým příznakem, nikoliv jen průvodním znakem příznivců komunismu. Nejcitlivěji na toto téma samozřejmě reagovali mladí lidé – intelektuálové, pro něž se stal spojnicí k pochopení lidového člověka právě jeho vkus.

Ostatně lidový vkus a jeho záliba v satíře, parodii a erotickém dvojsmyslu se velmi dobře hodil mezi zbraně mladých avantgardistů. Poezie ulice pobuřovala, nalamovala tradiční morálku, opovrhovala tradičními hodnotami a přesto byla známá širokým kruhům městského obyvatelstva, i když často nepřiznaně. Tento aspekt nově vznikající městské lidovosti byl zřejmě ve výsledku významnější než prvoplánová vize soucitu s chudým a jeho životem. Koneckonců, právě kvůli odlišným postojům k dělníkům prošel Devětsil první vážnější krizí, v jejímž průběhu zvítězila právě touha po uchopení všech krás světa, přístupných obyčejnému člověku. Na druhou stranu bylo však toto pojetí svým způsobem pouhým východiskem z nouze, neboť obliba brakové literatury byla celospolečenským fenoménem. Detektivky, nejvíce právě cliftonky i carterovky, miloval i avantgardisty neoblíbený pravičák Ferdinand Peroutka²⁰⁴...

Vedle těchto ideových spojitostí, které souvisely s obecnými problémy umění, však braková literatura měla na tvorbu nové poetiky zcela specifický vliv. Jednou z jejích nejvýraznějších vlastností totiž byla jednoduchost, v případě překladové knihy pak i nedostatečná pečlivost při převádění díla do češtiny. V příbězích tak často byly ukryty jazykové chyby, z nichž anakolut patřil k nejnevinnějším. Vnímavý čtenář tak byl postaven před zajímavou skutečností. Slovo a z něho vystavěný jazykový systém, které byly ve své dokonalé a jazykově přesné formě až dosud považovány za základ uměleckého vyjádření, najednou nebyly podstatné, a příběh přesto uchvacoval a okouzloval. Jazyk tudíž ztrácel své

²⁰⁴ Slávka PEROUTKOVÁ (ed.), *Ferdinand Peroutka. Deníky, dopisy, vzpomínky*, Praha 1995, s. 243.

výsadní postavení na úkor příběhu a jím vyvolávaných pocitů. Čtenářské vzrušení, vnitřní napětí a touha znát závěr tak překlenuly vlastní formu sdělení²⁰⁵.

Ostatně chybný nebyl u těchto literárních žánrů jen jazyk. Samotné zápletky často postrádaly vnitřní logiku, postavy se v ději objevovaly a zase mizely bez ohlášení, jejich vnitřní výstavba pak odpovídala černobílému schematismu s přesně oddělenými póly dobra a zla. Hlavní sílu těchto knih, v tomto případě příběhů Leona Cliftona, shrnul literární kritik dnešních dnů Josef Rauwolf: „*Dodnes si je pamatuji, i tehdy mi to přišlo jako něco pěkně ujetého, a to jsem ještě nedokázal tak ocenit úžasně šroubovaný jazyk, krkolomná souvětí a obraty, skoky, s nimiž si dodnes neznámý autor ulehčoval rozuzlení děje.*“²⁰⁶

V době, kdy Filippo Tommaso Marinetti²⁰⁷ osvobozoval slova z područí syntaktických vazeb a vytvářel tak nový básnický jazyk, pro svou exkluzivitu a abstraktnost však přístupný jen nemnoha vyvoleným a zaujatým, prokázaly kliftonky neocenitelnou službu nejen divadlu. Nejenže prokázaly funkčnost a působivost umění i vně rámec logiky, ale otevřely cestu i k poznání možností jazykové komiky založené právě na porušení logického rámce výpovědi a koherence textu. Sama braková literatura se pak navíc stala vítaným objektem parodie a typologie jejích postav, všeobecně známá a předvídatelná, vstoupila na scény divadel například v hrách Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, které svou vnitřní stavbou, zápletkou a rozvržením postav půdorys těchto literárních děl napodobovaly²⁰⁸.

²⁰⁵ Na problematiku jazykové komiky detektivních románů, šlágrů a nadávek upozornil ve svých studiích z šedesátých let Oleg Sus. Oleg SUS, *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Praha 196103-3, s.

²⁰⁶ Josef RAUVOLF, *Leon Clifton se vrací...*, Instinkt 6., 2007, č. 13, s. 40.

²⁰⁷ Vlastní manifest *Osvobozená slova* publikoval F. T. Marinetti již roku 1912 v Miláně. Čeští čtenáři se s tímto dílem mohli seznámit na stránkách časopisu Červen Stanislava Kostky Neumanna a v roce 1922 konečně i v českém překladu. Filippo Tommaso MARINETTI, *Osvobozená slova*, Praha 1922.

²⁰⁸ Právě hra *Gorila ex machina* čili Leon Clifton neboli tajemství Cliftonova kladívka byla vůbec prvním dílem Voskovce a Wericha, které se vymykalo žánru revue či adaptace. Michal SCHONBERG, *Osvobozené*, Praha 1992, s. 82.

3. 1. 3. 3 Kavárny a centra lidové zábavy

O významu kavárny v kulturním životě bylo napsáno již mnohé. Kavárny bývaly komunikačními centry, místy navazování přátelství a uměleckých kontaktů, klubovnou uměleckých spolků a díky vybavenosti domácími i zahraničními novinami a časopisy i zdrojem vědomostí. I nově nastupující generace měla své typické kavárny²⁰⁹, kde se často střetávaly i osobnosti s naprosto odlišnými názory uměleckými i životními. Kavárny byly denním domovem mnoha umělců, kde se za mnohdy minimální náklady mohl člověk věnovat své práci až do večerní zavírací hodiny, a samozřejmě i místem setkávání, diskusí a často i zábavných her²¹⁰.

Zaujetí kavárnami vycházelo ze starších kulturně historických stereotypů, vzniklých již v době sklonku devatenáctého století. Jistý posun je však možné zaznamenat v oblasti nočního života. „*První republika osvobodila společenský život, dala volný průchod zábavě. To je základní strukturální změna ve společenském vědomí, změna psychická i sociální.*“²¹¹ Zatímco ještě generace buřičů vytvářela uzavřené stolní společnosti v oblíbených hostincích, poválečná mládež podlehla inspiraci amerického způsobu života a noci trávil v barech, dancinách a nočních kavárnách. Záliba v barech, velmi blízká odsuzovanému a snobskému art decu, odrážela programovou snahu mladé generace o stvoření stylu moderního člověka, jejímž projevem byl mimo jiné i pánský časopis Gentleman, na ženy zaměřená Eva či společenský týdeník nového formátu Pestrý týden²¹², které jsou spojeny s mnoha jmény významných umělců. Skutečnost, že se umělec vzdal své společenské výlučnosti a naopak stanul v čele těch, kteří formují podobu životního stylu mas, pro mnohé současné umělce představa zcela neuvěřitelná, souvisela se základním požadavkem poetismu jako životního slohu propojujícího moderní estetiku s radostmi všedního života.

²⁰⁹ Slavný popis kaváren Devětsilu, především Národní kavárny, Slávie či Metra, přinesl v šedesátých letech ve své vzpomínkové architekt Karel Honzík. Karel HONZÍK, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovi*, Praha 1963.

²¹⁰ Václav Lacina vzpomíná například na společnost Jiřího Frejky, scházející se v Národní kavárně, jejíž hlavní zábavou bylo kromě hovorů o umění, které často inicioval Bernard Kosiner, vyprávění mysliveckých a zabíjáčkových anekdot, vymyšlení etymologických vtipů či tzv. hra na bíbra – „*závod o to, kdo uvidí během dané doby nejvíce plnovousů.*“ V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s. 78.

²¹¹ J. KROUTVOR, *Potíže*, s. 17.

²¹² Časopis Gentleman vznikl již v roce 1924, všeobecného uznání však dosáhl až po roce 1929, kdy jej převzal nakladatelský dům Aventinum spojený se jménem Otakara Štorcha Mariena. Časopis Eva naopak začal vycházet v roce 1926 z podnětu Bedřicha Fučíka v Melantrichu. Mnohem větší význam než tyto exkluzivní časopisy však měl právě Pestrý týden, redigovaný Stašou Jílovskou či později Jaromírem Johnem. V Pestrém týdnu vedla významnou ženskou hlídku Milena Jesenská, která získala řadu spolupracovnic mezi mladými umělkyněmi, mezi jinými např. Milču Mayerovou.

Rozvoj městské kultury, snížení společenských rozdílů a nástup nových typů zábavních podniků v době první republiky znamenaly pro rozvoj moderního umění nové významné impulsy. Lákaly kabarety, music hally, ale i cirkusy a varieté, slibující lačným divákům v pestrém a rychlém sledu ohňostroje barev a pohybů žádanou exotiku či kuriozitu. A především lákaly biografy, kterých promítalo v Praze v roce 1921 již více než padesát²¹³ a jejichž počet neustále rostl. Premiérová či reprízová kina, která se lišila nejen repertoárem, ale především cenami, vedle masivní německé produkce brzy po válce objevila i film americký, a český divák poprvé uviděl Charlese Chaplina, Douglase Fairbankse²¹⁴, Rodolfa Valentina či Mary Pickfordovou. Film uchvacoval především svou vizuální novostí, zcela novým způsobem fabulace a účinkem beze slov. Film byl širokou návštěvnickou obcí vnímán jako nezvyklá technická atrakce, která se tak záhy stala široce oblíbenou lidovou zábavou. Kino poválečnému divákovi, uvyklému na příliš silné dojmy, které přinesla válka, slibovalo především dosud nepoznanou zábavu, vzrušení, humor.

Česká intelektuální veřejnost, vyznávající především tradici přemýšlivého přístupu ke skutečnosti, si však dlouho nemohla najít k biografu cestu a filmovým uměním opovrhovala. Významným představitelem tendence negace filmu a jeho dopadu na kulturní potenciál obecnosti byl mimo jiné i Karel Scheinpflug²¹⁵. Již před první světovou válkou právě v těchto kruzích vykrystalizovalo trojí pojetí funkce filmu – kromě funkce zábavné, která byla nejrozšířenější, začaly být promyšleny i pedagogické možnosti kin a rovněž využití filmu v umělecké sféře. Kino tak přestalo být pouhou senzací, která krátkodobě láká diváky; naopak film mohl být podroben uměleckému zkoumání, na jeho úspěšnosti navíc bylo možné definovat vkus veřejnosti.

Počátkem dvacátých let již celý kinematografický průmysl obsahoval další význačný rys – stal se velmi prosperujícím obchodním odvětvím. Mnohé oslovoval zejména americký a německý příklad, kde měla kinematografie větší tradici. Počátky českého filmového podnikání jsou tak zpočátku velmi chudé, ale již tehdy byly navázány cenné kontakty filmařů s literáty, které však zatím zůstávaly nere realizovány²¹⁶.

²¹³ Miroslav HONZÍK – Jan GALANDAUER, *Praha 1921*, Praha 1981.

²¹⁴ O oblíbenosti těchto herců v nejmladší generaci svědčí i fakt, že Charles Chaplin a Douglas Fairbanks se stali čestnými členy Devětsilu.

²¹⁵ Převzato z Viktoria HRADSKÁ, *Česká avantgarda a film*, Praha 1976, s. 13.

²¹⁶ Mezi autory scénářů se zařadili mimo jiné Karel a Josef Čapkovi, František Langer, Jaroslav Kvapil, Ivan Olbracht.

Pro nastupující generaci bylo však vyrovnání se s filmem mnohem jednodušší, neboť většina z nich se již do „filmové doby“ narodila. Film nevnímali optikou tradičních umění, ale jako samostatný umělecký žánr, nezatížený tradicí a vyznačující se nebyvalou dynamikou. Postupně tito mladí avantgardní umělci přestali být filmem ovlivňováni, ale naopak se rozhodli jej sami ovlivnit. Film dokonale splňoval požadavky, kladené na moderní umění obecně – lidovost, modernost a poetičnost. Do určité míry se v nadšeném propagování filmu projeví i dozvuky futuristického kultu techniky, která však tentokrát nebyla považována za cíl, ale naopak prostředek k dosažení maximální lyričnosti a emotivnosti. Film se tak začal volně zbavovat původní epičnosti a logického děje a postupně získával znaky poezie. Spojitost byla shledávána zejména mezi lyrickým pásmem a filmovou montáží, které byly vybudovány na totožných principech. Karel Teige o takto pojatém filmu napsal:

„Staré romány a eposy, vyčichlé a archaické, staly se dokonce někdy přijatelný, zpracovány filmem. Ztráta slova, živého, mluveného a melodického, přinesla n o v o u v ý r a z n o s t. Film jakožto báseň beze slov příkladem moderní poesii, která den co den se stává výtvarnější a optičtější, aby nahradila zmenšení hodnoty a efektivity slova. Filmoví herci nepotřebují mluvit literaturou, jsou akrobaty, žongléry a clowny; prosodie filmu není prosodií velkovýmluvnosti, ale p r o s o d i í t ě l e s v p o h y b u.“²¹⁷

Film však znamenal největší inspirační zdroj a zároveň i nejnebezpečnější konkurenci pro divadlo. Počátkem dvacátých let dokonce mnozí předpovídali klasickému divadlu právě v důsledku nástupu filmu zánik. Divadlo však dokázalo na nástup filmu reagovat a vytěžit z něj cenné postřehy, tvůrčí metody a principy.

Ve filmu byl ve své podstatě prezentován nový způsob herectví, který svou povahou naplňoval představy o nové funkci umění. Slovy Jindřicha Honzla – „ztráta slova přivedla kino k objevům nového herectví.“²¹⁸ Bylo to herectví časové, nezakotvené v opoře textu a pracující se zcela jinými prostředky. Oproti tradičnímu pojetí přinesl biograf společně s cirkusem zvýšenou dynamiku pohybu, důraz na kinetické schopnosti lidského těla a zálibu v mimickém detailu. Filmový herec nebyl nucen překonávat jevištní vzdálenosti, a tak se herecký projev více přiblížil civilnosti a autentičnosti běžného prožitku. I přes absenci řeči je

²¹⁷ Karel TEIGE, *Estetika filmu a kinografie*, Host 3., 1923-24, s. 148.

²¹⁸ Jindřich HONZL, *Roztočené jeviště*, Praha 1925, s. 77.

pak vlastní vyjádření srozumitelné širokým masám. Kromě výrazné dynamizace scény a snížení důrazu na význam slova tak film pomohl divadlu především v procesu rozpojení herce a dramatické postavy a následném zrušení bezprostředního dialogického vztahu mezi živým hercem a divákem²¹⁹.

Jak je patrné z výše zkoumaných okruhů, do sféry každodenního života, především pak do oblasti volného času, čím dál více pronikaly vlivy americké kultury. Obliba amerických tanců, nevídaný úspěch revue, téměř zbožnění hrdinů amerických filmů či záliba v barech společně se zájmem o dobrodružnou četbu vztahující se k americkým dějinám vytvářely podobu nového životního stylu a postupně modifikovaly i základní společenské hodnoty. Mnozí současníci si však již koncem třicátých let začali uvědomovat nově vznikající problém zvyšující se industrializace, nového vnímání vzdáleností a unifikace společnosti podle měřítek konzumu, tedy souboru procesů, které dnešní doba nazývá globalizace. Slovy sociologa Ferdinanda Frieda, *„jde teď vlastně jen o to, má-li tento proces vyústit do jednotné světové kultury, která nemá rozdílů, do proslulé americké kultury konserv a jazzu, nebo má-li svět přece jenom navazovat na staré kulturní hodnoty a zůstat ještě rozčleněn.“*²²⁰

První republika, a především generace, která společně s jejím zrodem vstupovala do produktivního života, se tak formovala pod vlivem tří základních orientací – francouzské, sovětské a americké, které však neměly v původním státě rakousko-uherské monarchie hlubší kořeny. Meziválečná společnost tak byla vystavěna na velmi vratkých základech, které druhá světová válka a následná změna politické orientace poměrně snadno rozvrátila.

²¹⁹ Teoreticky tuto novou divadelní estetiku dokumentoval Jan HYVNAR, *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*, Praha 2000, s. 150-151.

²²⁰ Ferdinand FRIED, *Sociální revoluce. Proměna hospodářství a společnosti*, Praha 1943, s. 87 an.

3. 1.4 Studium – očekávání versus realita

Většina mladých lidí, která se později podílela na hledání nového jevištního výrazu, se rozhodla navštěvovat konzervatoř buď v důsledku okouzlení divadelními hvězdami, počátkem dvacátých let především herci Annou Sedláčkovou, Eduardem Kohoutem, Václavem Vydroun či již výše zmíněným Hilarem, nebo z jakéhosi vnitřního puzení k divadlu, těžko postižitelného stavu vystupování z vlastní podstaty a fantazijního prožívání jiných životních osudů²²¹. Jiří Frejka ve své studii *Člověk, který se stal hercem*, která vyšla roku 1929 jako přímá reflexe vnitřního života mladých herců, tento princip touhy hrát nazývá „instinktivním impulsem či bojem s inhibicí“.

„Zmínili jsme se již nadpisem, že první etapa práce může být označena jako boj s inhibicí. Může býti charakterisována ve svém základě jako hercova touha „vyhrát se“, a zde se musíme na chvíli zastavit u instinktivní a emotivní cesty k hereckému výrazu, do jisté míry i u otázky herecké imitace a hry. Hry ve smyslu projevu hravosti. Základ herectví je instinktivní. Nemůžeme se spokojit s tak jednoduchým výkladem herectví, jako by byl výklad pomocí imitace. Herectví vůbec nemůže býti pokládáno za primérní projev lidské inteligence a lidského vědomí, cesta k němu je mnohem komplikovanější.“²²²

Mnozí ze zájemců si dramatické oddělení konzervatoře víceméně nejasně představovali jako instituci, která jim dokáže vštěpit vše potřebné k zvládnutí hereckého řemesla. Konkrétnější povědomí o možné metodice výuky či akceptaci moderních divadelních proudů a trendů, celkem pochopitelně vzhledem k věku zájemců o studium a k teprve počínající existenci školy, chybělo. Všem studentům však byla společná obava z možného osobního selhání, nedůvěra ve vlastní schopnosti a strach z možného nedostatku talentu. Devatenáctiletá Jarmila Horáková se například svěřila své přítelkyni Emě Hráské: *Ale divné myšlenky a nápady mě přepadají. Myslím si totiž, že nejsem ani trochu talentovaná.*

²²¹ Určitou zajímavostí je, že tato vnitřní motivace rozhodnutí stát se hercem byla častým tématem prací o ženách-herečkách především ve čtyřicátých letech. Zajímavá je z pohledu této práce především kniha medailónů Mileny Novákové *Ohnivý žebřík*, v níž jsou zastoupeny mimo jiné i portréty Milady Matysové, Lídy Otáhalové, Loly Skrbkové či Jiřiny Šejbalové. Pokud se herečky snažily vysvětlit své důvody k volbě povolání, velice často se v jejich řeči objevovaly obraty jako „plné soustředění na prožití fantazijní role“, „odtržení od reality“, „opojení ze schopnosti napodobit druhé“, „dětské převlekové hry“. Milena NOVÁKOVÁ, *Ohnivý žebřík. Setkání ve snu a v pravdě*, Praha 1944.

²²² Jiří FREJKA, *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929, s. 13.

*A to je hrůzný pocit! Horší než byl ten souchotinový*²²³. Neustálé pochybnosti o sobě samém se pak staly pro většinu herců stálým životním průvodcem. Již v průběhu studia na konzervatoři se museli mladí herci vyrovnávat s jedním s podstatných zdrojů psychické zátěže²²⁴.

Dramatické oddělení konzervatoře, jak se záhy projevilo, nedokázalo plně uspokojit požadavky svých studentů. Největší problém byl především v učební metodě a pedagogích samých. Postupem dvacátých let rostlo obecné povědomí kulturní veřejnosti o soudobých zahraničních trendech, vzrůstající zájem poutalo zejména divadlo sovětského Ruska. Divadelní škola však na tyto změny nedokázala reagovat. V jejích osnovách stále byly v samostatných předmětech zastoupeny obory jako mimika, deklamace a studium divadelní role, do roku 1926 dokonce naprosto chyběla ansámblová souhra. Posluchač prošel školením stupňující se obtížnosti; zatímco v prvním ročníku se učil pouze recitovat báseň, od druhého ročníku se začaly studovat role, jejichž úroveň se stupňovala dle škály snazší, větší, vrcholná. Ani ostatní předměty, vztahující se zejména k ve dvacátých letech tak často skloňovanému tanečnímu a pohybovému umění, se neoprostily od odstupňování technické úrovně jednotlivých ročníků. Od rytmiky v prvním ročníku se student na konci studia propracoval až k základům baletu a šermu. Posluchač tak tímto školením získal pouze základní povědomí o možnostech svého hlasového projevu, těla a individuálního prožití role. Ve vyšších ročnících byly zařazeny i hodiny kabaretního a filmového herectví²²⁵, jejichž jednosemestrální dotace však tyto předměty již předem odsuzovala do role pouhého úvodu. Posluchači, kteří se snažili již v průběhu studia uplatnit u divadel, záhy zjistili, že průprava, kterou jim dává konzervatoř, je pouze prvním krůčkem k osvojení si profese herectví a že od amatérů je odlišuje pouze schopnost kultivovaného mluvního projevu, kterou si osvojili v prvních dvou ročnících. Mnozí z nich proto školu nedokončili a zkušenosti získávali přímo na scénách divadel.

Studenti se rovněž začali již v průběhu prvního ročníku štěpit do dvou v určitém smyslu protikladných skupin, jejichž základním dělicím principem byla osobnost pedagoga, který vyučoval herecké disciplíny, tj. recitaci, mimiku, deklamaci, studium role. Hlavní

²²³ Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP) Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí, Jarmila Horáková Emě Hráské 25. 5. 1923.

²²⁴ Psychologii herce, nejdůležitějším zdrojům stresu v tomto povolání a problémům v sebepojetí se po vzoru švédských metodických modelů v současné době věnují pracovníci Psychologického ústavu Akademie věd Ivo Čermák a Jitka Lindénová. Blíže v Ivo ČERMÁK – Jitka LINDÉNOVÁ, *Povolání herce. Kritické momenty v pracovním životě herců*, Brno 2000.

²²⁵ Údaje o hodinové dotaci předmětů a jejich rozvržení čerpány z M. SVOBODA, *Vývoj*.

vyučující těchto oborů²²⁶, Jaroslav Hurt a Marie Laudová Hořicová, svým hereckým naturelem čistí realisté, se totiž lišili nejen přístupem k výuce, ale i přístupem ke studentům. Zatímco Laudová dávala přednost především dokonalé deklamaci monologu a stylizovanému pojetí pohybu, takže výsledné pojetí postavy bylo formálně dokonalé a vyznačovalo se značnou mírou zdobnosti, Hurtovy požadavky na předvedení role byly mnohem prostší a výrazově čistší. Chovala-li se Laudová ke svým žákům s koketní noblesou a šarmem, dbala na bonton a nikdy nikoho do ničeho nenutila²²⁷, získával si Hurt studenty především otcovským přístupem a ochotou diskutovat. Studenti, zapsaní původně do třídy profesorky Laudové, kteří toužili po herectví civilnějším a bližším realitě, tak začali většinou již v průběhu prvního pololetí přecházet do třídy Jaroslava Hurta. Podstatu jeho přístupu dokumentuje i vzpomínka herce Ladislava Boháče:

„S profesorem Hurtem jsem pracoval na přednesu básní, jak to pro první ročník předepisovaly osnovy. Rád na pana profesora a na práci s ním vzpomínám. Do ničeho nenutil; jenom nám vyložil, jak máme k básni přistoupit, jak máme napřed proniknout do její stavby, k jejímu smyslu, k její podstatě. A jak ji pak máme pro recitaci vybudovat.

Pane profesore, byl jste to právě vy, kdo mě naučil lásce k poezii a porozumění pro ni – věřte, že jsem se po celý život snažil dbát vašich rad. Vy jste to byl, kdo nám říkal: „Umět recitovat a hrát divadlo vás naučit nemohu: to buď máte nebo nemáte. Ale mohu vám pomoci najít cestu, jak toho dosáhnout. Ulehčit vám hledání.“

Za to jsem vám vděčen, pane profesore. A ještě za něco: za ty vycházky po vltavském nábřeží a po Vyšehradě, při kterých jste nám tak pěkně povídal o divadle a vůbec o umění.“²²⁸

Jaroslav Hurt²²⁹ byl u posluchačů konzervatoře až na výjimky²³⁰ mimořádně oblíbený. Důvodem byl mimo jiné i jeho vstřícný postoj k prvním krůčkům konzervatoristů na

²²⁶ Vedle Jaroslava Hurta a Marie Laudové Hořicové vyučovala mimice, deklamaci a studiu rolí i herečka pražského Národního divadla Anna Suchánková. Angažována byla v roce 1924 z důvodu časté absence Laudové, která byla způsobena jejím zdravotním stavem. Blíže AhmP, Fond Státní konzervatoř Praha, Osobní spisy profesorů – Marie Laudová Hořicová, Anna Suchánková. Význam Anny Suchánkové ve smyslu vedení studentů k uvědomění si různých cest hereckého projevu však nebyl natolik významný jako u obou výše zmíněných pedagogů, u nichž odlišnost jejich stylu představovala určité mezní hodnoty dobového pojetí.

²²⁷ Adolf BRANALD, *Pražské promenády*, Praha 2000, s. 55.

²²⁸ Ladislav BOHÁČ, *Tisíc a jeden život*, Praha 1987, s. 35 an.

divadelních prknech. Oficiálně studenti mimo konzervatoř vystupovat nemohli a za porušení tohoto nařízení hrozilo vyloučení ze školy²³¹. Jaroslav Hurt nejenže tento zákaz obcházel svým formálním protektorátem nad pokusnými inscenacemi konzervatoristů, vydávanými za ročníková představení, ale rovněž velkoryse, pouze s upozorněním na možné důsledky, toleroval individuální účinkování konzervatoristů na komerčních scénách. Mimo jiné i díky jeho benevolenci tak vstoupily do života první scény, stojící na hranici mezi studentským divadlem a seriózní studiovou scénou moderního zaměření.

Ostatní profesori se již zdaleka netěšili takové úctě. Neoblíbení byli především vyučující z hudebního oddělení kvůli svému přílišnému důrazu na svůj obor. Největším problémem většiny studentů byly předměty, které dramatické oddělení zdědilo po původní hudební škole. Většina prospěchových potíží se tak vztahovala především k hodinám obligátního klavíru a umělého zpěvu. Přílišné úctě se kupodivu netěšil ani nový vyučující, Milan Svoboda, bývalý učitel dívčí měšťanské školy, který v teoretických předmětech nahradil Otokara Fischera a Miloslava Hýska²³² a v teorii se důrazně zasazoval o zavedení studia režie a zařazení skupinové souhry do plánu oboru. Situaci těchto hodin a jejich, viděno optikou studentů, bezvýznamnost, výmluvně dokumentují zmínky začínající herečky Jarmily Horákové, které utrousila v listu spolužačce Emě Hráské: *„Protože je málo času, vyškrtli rytmiku ve 3. ročníku, ale zato Miláneček přednáší pořád. Fischer, Hýsek a jiní už tu nejsou,*

²²⁹ Blíže k životu a osobnosti Jaroslava Hurta v DÚk Praha, Vladimír Müller, Divadelní vzpomínky. Interní studijní text Divadelního ústavu. Pozůstalost Jaroslava Hurta je uložena v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

²³⁰ Určitou nelibost vyvolával zejména Hurtův nekompromisní postoj ke Karlu Hugo Hilarovi. Když byl totiž Hilar povolán jako režisér a šéf činohry do Národního divadla, vzbudily jeho metody odpor u větší část původního hereckého souboru, do jehož čela se postavil právě Jaroslav Hurt. Ten podal jménem ansámblu oficiální protest proti uměleckému vedení činohry po stránce repertoárové, režijní a scénické. Když jeho stížnost nebyla akceptována, jako jediný demonstrativně opustil soubor Národního divadla. Známý je především ostře protihilarovský postoj Bedřicha Rádlu známého z pozdějších avantgardních divadel. Sám sice konzervatoře nenavštěvoval, studoval práva, ale prostřednictvím svého bratra Otty byl se studenty v živém kontaktu. Je tudíž pravděpodobné, že jeho stanovisko zastávali i někteří jeho přátelé. Z dochovaných materiálů, především korespondence Jarmily Horákové, vychází najevo, že právě Rádl byl autorem řady anonymních pomlouvačných článků v bulvárních periodikách. Sám se ve svých vzpomínkách přiznal k tomu, že „v zákulisí se bijou za Hilara a zatracují Kvapila a Hurta“. Blíže DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp; LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí, Jarmila Horáková Emě Hráské.

²³¹ Podle paragrafu 9 prozatímního školního řádu směli před absolutoriem veřejně účinkovat se souhlasem třídního profesora a svolením rektorátu jen mimořádně vyspělí posluchači. Bez povolení, ale ovšem i bez nároku na honorář bylo možné vystupovat pouze ve prospěch dobročinných podniků. V tomto případě odpadal i poplatek ve prospěch podpůrného žakovského fondu, který jinak musel uhradit každý, kdo žádal o povolení k účinkování posluchačů konzervatoře. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Divadlo Umělecké Studio. Vzpomínky a dokumentace.

²³² Milan Svoboda se stal mimořádným profesorem Státní konzervatoře již ve školním roce 1924-25. Již v předcházejícím školním roce však vyučoval na škole režii. Přednášel českou a světovou dramatickou literaturu, rozbory dramát a základy filozofie. AhMP Praha, Fond Státní konzervatoř, Osobní spisy profesorů – Milan Svoboda.

protože ‚my režiséři‘ převzal všechno. To koukáš, jak se ta konzervatoř pořád reformuje.“²³³

V dalším listě pak Horáková Svobodovy hodiny již definitivně zavrhla: „*Svoboda nás otravuje, ale je do nás zamilován, hlavně do Anduly Šternwaldové, která si z něj dělá ouchcapky a tedy si můžeme dělat, co nás napadne.*“²³⁴

Celkově konzervatoř ve studentech vyvolávala dojem obřadné ztuhlosti, problémem byla i malá profesionalita většiny vyučujících a jejich odtrženost od praktických problémů divadla. Sám princip školy, na níž chyběly učebnice, však profesionalitu pedagogů, jejich souhru a důkladnou propracovanost hodin vyžadoval. Již v prvních letech existence školy se projevila problematičnost osnov, v nichž byly naddimenzovány teoretické předměty a praxe naopak byla dotována poměrně malým počtem hodin. Do širšího povědomí se rovněž začaly v této době dostávat informace o způsobu studia role v ruských divadlech, s jejichž praxí se zejména po politickém uznání Sovětského Svazu v roce 1924 začalo prostřednictvím studijních cest seznamovat stále více lidí. Ač byly osnovy několika zásahy revidovány, stále kopírovaly schéma výuky poplatné počátku dvacátého století. Studentům tak škola dokázala dát především solidní řemeslné vzdělání, které absolventy do určité míry zvýhodňovalo v očích divadelních ředitelů před ostatními zájemci o herectví. Slovy Jiřího Frejky: „*Absolvent odcházel připraven – podle svých vloh – jako více méně dobrý řadový voják.*“²³⁵

Posluchači tak většinou až vlastní divadelní praxí objevovali specifika herecké práce a různost možných přístupů k vnímání divadelní hry a ke studiu role. Posluchačstvo konzervatoře se tak začalo diferencovat nejen vnějškově, tj. příslušností k pedagogovi, ale i vnitřně, svým vztahem k pojetí úkolů divadla. Vytvořilo se tak jakési křídlo konzervativních tradicionalistů, kteří poslušně kopírovali vštěpované zásady, a křídlo moderních novotářů, popírajících dosavadní přístupy a hledajících nové cesty. Rozštěpení posluchačů se projevovalo především při praktické prezentaci přístupů, tj. při pravidelných dramatických večírcích.

Vypjatý styl herectví vyznačující se přílišnou psychologizací si oblíbili především málo talentovaní studenti. Na večírcích konzervatoře pak předváděli velice exaltované výkony, které sice byly poměrně kladně přijímány referenty konzervativnějších novin a časopisů, jelikož odpovídaly dosavadní divadelní praxi, na druhou stranu však odpor těch, kteří toužili po skutečném umění hry, ještě více posilovaly a dráždily. Obrannou reakcí se

²³³ Jiří FREJKA, *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1940, s. 130.

²³⁴ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí - Jarmila Horáková Emě Hráské, dopis z 4. 11. 1924.

²³⁵ Jiří FREJKA, *Železná doba divadla*, Praha 1945, s. 111.

staly nejen revolta, pohrdání a přehlížení. Touha najít i jiné možnosti divadla, protikladné k dosavadnímu pojetí, se rovněž stala jedním z impulzů k vlastní, zcela nové umělecké tvorbě. Na pokusných scénách, stále ještě zaštitěných prostřednictvím protektorství profesora Hurta konzervatoří, si někteří posluchači již poměrně záhy vyzkoušeli i jiné přístupy a realistické, psychologizované herectví si u nich začalo vysluhovat pouze úsměšky a někdy až přehnané přezírání. Nejmladší divadelní generace, která je v dnešním kontextu pokládána za zakladatelku moderního herectví, si tímto přístupem vysloužila u starší generace nejedno pokárání a na její vrub byl napsán nejeden odsuzující článek. Moderní konzervatoristé začali být dávání do širších společenských souvislostí a záhy byli přiřazeni po bok představitelů avantgardního sdružení Devětsil. Již tehdy se tak začal tvořit kult poválečné nastupující generace. Recenzent oficiálního divadelního časopisu Československé divadlo Emanuel Jánský, shodou okolností generační soupeř avangardistů, si například v roce 1925 za využití téměř již ustáleného souboru hlavních výtek proti avangardistům, kterými byly povýšenost, plochost a povrchnost, posteskl:

„Leč přitom nelze pominouti mlčením, že většina adeptů trpí příznaky budoucí pochybné duševní orientace. Je faktem, že část adeptů poslední dobou pro málo vážnosti k svému životnímu úkolu, který představují si poněkud jinak, nežli ti, jejichž umělecké ambice jsou opravdovější. Svůj úsudek opírám o řadu veřejných výkonů na konservatoři i mimo ni, v nichž projevovala se mentalita těchto jednotlivců způsobem nejmarkantnějším. Nevím, zda náleží ke slušnému způsobu a kolegiální účtě nejapné poznámky při výkonech jiných spolužáků a rušivé, skorem provokativní chování po dobu představení. Konstatuji, že v povaze těchto adeptů vyvíjí se škodolibá samolibost a domýšlivost, která jistě neprospěje zesílení uměleckého školení. (...) Řekl bych, že jsou to všeobecné symptomy sotva školní povinnosti odrostlé generace, překvapující hroznou prázdnotou a frásovitou chvástavostí. Není zde pravého poměru k umění, jehož význam seslabuje se pohrdavým podceňováním skutečných hodnot. Hraní na divadlo a umělce není účelem výchovy adeptů dramatické konservatoře a naivní koketování najde vždy jenom odpor těch, na umění zainteresovaných.“²³⁶

²³⁶ Emanuel JÁNSKÝ, *O nový dorost dramatický*, Československé divadlo 3., 1925, s. 90.

Situace na konzervatoři se stala především koncem dvacátých let častým tématem časopiseckých polemik střední i nově nastupující generace divadelníků. Po desetileté existenci, kdy nejcennější plody přinesli divadlu absolventi, kteří se vydali vlastní uměleckou cestou, začala být zdůrazňována nutnost revize školních plánů a učebních metod. Bilancování bylo posíleno i desetiletým výročím založení školy. I přes dílčí revize však konzervatoř neopustila své původní učební schéma a rozhodujících změn bylo dosaženo až v průběhu válečných let, kdy se na nich podílela nová generace pedagogů, divadelní praxí úzce spjatých s pokusy o moderní divadlo ve dvacátých a třicátých letech.

Hospodářsky úspěšný konec desetiletí rovněž přál mnoha plánům na zřízení pokusných divadelních scén, které by po vzoru slavných ruských Studií Moskevského uměleckého divadla sloužily jako divadelní laboratoř. O možnosti výstavby nového divadla v Praze se ostatně spekulovalo již dlouho²³⁷. Hlavním důvodem sice byla nedostatečná kapacita Národního divadla, ale postupně se začala prosazovat i myšlenka studiové scény. Deník *Přítomnost* na podzim roku 1928 dokonce zorganizoval z iniciativy mladého režiséra Jiřího Frejky²³⁸ rozsáhlou anketu, jejímž prostřednictvím se dotazoval významných osobností českého divadla na jejich názor na potřebnost zřízení studiové scény při Národním divadle. Většina oslovených vyjádřila s případným zřízením Studia souhlas. I tato iniciativa stála u zrodu ze strany uměleckého vedení²³⁹ již dlouho promyšleného Studia Národního divadla, které vzniklo pouze na velmi krátkou dobu roku 1930, ale pro většinu účastníků pokusů o moderní divadlo, vycházejících z konzervatoře, znamenalo výrazný posun.

²³⁷ Kolem poloviny dvacátých let se s podobnými aktivitami hlásil o slovo zejména Karel Hugo Hilar s okruhem svým příznivců a Josef Kodíček. V roce 1924 Jarmila Horáková informovala Emu Hráskou o tom, že na jaře 1925 se má stavět podle plánů francouzského architekta nové divadlo proti Obecnímu domu či na Žofíně. Dá se předpokládat, že velkorysé Hilarovy plány byly zhačeny náporom nemoci, která jej v roce 1925 na čas vyřadila ze společenského života. LA PNP Praha, Fond Josef Tráger, Korespondence cizí - Jarmila Horáková Emě Hráské, Dopis z 24. 11. 1924.

²³⁸ Dle názoru Ladislavy Petiškové, editorky výboru prací Jiřího Frejky *Divadlo je vesmír*, zřejmě Jiří Frejka anketu realizoval s formálním souhlasem odpovědného redaktora *Přítomnosti* Ferdinanda Peroutky. Jiří FREJKA, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 637, poznámka ke straně 515.

²³⁹ Možnost zřízení Studia již zřejmě promýšlel kolem roku 1925 Karel Hugo Hilar.

3. 2. První divadelní pokusy nejmladší generace

S výše zmíněnými školními představeními velice úzce souvisí otázka následného uplatnění absolventů konzervatoře. Nadějí většiny z nich bylo získání angažmá v některé z pražských divadelních společností. Ostatně sama závěrečná představení byla orientována tímto směrem. V publiku totiž převažovali právě divadelní ředitelé, kteří si mezi účinkujícími vybírali vhodné adepty pro své podniky. Kromě ročníkových veřejných vystoupení konzervatoře, která se konala v různých pražských divadelních sálech²⁴⁰, konzervatoristé často sami hráli v různých divadlech. Svou pravou totožnost však z obavy před vyloučením ze školy, která, jak již bylo řečeno, účinkování v komerčních podnicích bez úředního povolení zakazovala, ukrývali pod pseudonymy. Velmi oblíbeným divadlem konzervatoristů byla Komedia²⁴¹, jejíž dramaturg dr. Jan Klepetář často sháněl mladé herce²⁴², kterým platil poměrně slušné odměny. Navíc se toto divadlo snažilo uvádět na scénu různorodý repertoár; vedle kasovně úspěšných představení byl dáván prostor i uvádění umělecky náročnějších her. Vedle sebe tak stanuly kabaret s hlavní hvězdou Ferencem Futuristou, jehož představení plnila pokladnu, finančně propadávající komorní hry, které režírovali mladí režiséři a v nichž hrály téměř bez nároku na honorář především elévky Národního divadla, a konečně běžný repertoár, který však občas okořenila účast režisérů z Národního divadla.

Komedia byla pro konzervatoristy především cestou finančního přilepšení, smlouvu s ní však chtěl uzavřít málokdo. Trvalé angažmá si posluchači toužili nalézt v renomovanějších větších divadlech i za cenu malých rolí, nízkých příjmů a nutnosti rodičovské podpory²⁴³. Protože hlavní pražská divadla byla pro většinu mladých v polovině dvacátých let uzavřena, někteří z absolventů byli nuceni nalézt si angažmá mimo Prahu.

²⁴⁰ Konzervatoř nedisponovala vlastním divadelním sálem, využívala proto především smluvních pronájmů. Nejčastěji se veřejné večírky dramatického oddělení konaly v sále Umělecké besedy, absolutoria pak v dopoledních hodinách na scéně Městského divadla na Královských Vinohradech.

²⁴¹ Divadlo Komedia bylo otevřeno na podzim roku 1923 v místnostech bývalého Hašlerova kabaretu Lucerna ve Vodičkově ulici. Ředitelem se stal spisovatel Felix Achille Cámara, šéfem výpravy Prokop Laichter a režisérem Jára Sedláček. Divadlo často měnilo styl, přes francouzské komedie, pikantní operetky a komiku Ference Futuristy se načas přiklonilo i k židovskému humoru. Koncem května 1927 divadlo Komedia vyhořelo a již nebylo obnoveno. *Dějiny českého divadla IV.*, Praha 1983, s. 158-159.

²⁴² Na podzim 1924 například v divadle Komédie vystupovali posluchačky H. Červenková, P. Marková, J. Horáková, M. Holzbachová., představení se účastnil i E. Rádl.

²⁴³ Fakt, že většina mladých herců byla zpočátku odkázána na finanční pomoc rodičů, je patrný z dopisu Jarmily Horákové. Zmiňuje se v něm o výhodném postavení absolventky konzervatoře v plzeňském divadle, na níž „z domova doplácet jen 150 – měsíčně, to není opravdu mnoho pro začátek.“ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí - Jarmila Horáková Emě Hráské, dopis z 24. 11. 1924.

Dobré jméno mělo především plzeňské divadlo²⁴⁴ a lákala i divadla slovenská. Ta v mnohých vzbuzovala představu, že nedostatek tamní divadelní tradice umožní tvorbu divadla, vyvázaného z dosavadních stereotypů oficiálních scén. Konzervatoristy lákalo především divadlo v Košicích, kde byla roku 1924 ustavena stálá scéna, jejímž prvním ředitelem se stal bratr oblíbeného profesora Jaroslava Hurta, Josef.²⁴⁵

3. 2. 1 České Studio

Mnoho mladých divadelníků strhl rovněž podnik, který svou novostí neměl dosud v české divadelní tradici obdoby. V roce 1924 vznikl v Brně zcela nový typ kočující společnosti, Divadelní skupina České Studio. U jejího zrodu stáli Vladimír Gamza a Josef Bezdíček. Tito dva herci se seznámili v době svého brněnského angažmá a spojovala je především nespokojenost s dosavadní hereckou tradicí a jevištním stylem. Tehdy byl dramaturgem brněnského Národního divadla²⁴⁶ spisovatel Jiří Mahen, jehož hlavní snahou bylo nejen přihlížet k potřebám a vkusu lidového publika, ale rovněž jej rozvíjet a kultivovat. Právě Mahen v roce 1923 inicioval vznik Českého Studia, které zaštitil uměleckou patronací, jejímž praktickým důsledkem byl především zisk koncese²⁴⁷. Bezdíček s Gamzou tedy roku 1923 vypracovali pro nové divadlo řád a stanovy, poté následovalo tiskem vydané svolání, v němž „plní mladého zápalu a nadšení hovoří o obětování všech osobních zájmů a vytvoření vlastního hereckého stylu“²⁴⁸. Požadavek naprosté demokracie a kolektivního rázu umělecké práce oslovil především mladé herce, a tak bylo České Studio v roce 1924 ustaveno

²⁴⁴ V Plzni se uplatnili konzervatoristé Otomar Korbelař, Olga Dobešová.

²⁴⁵ Košickému divadlu se však záhy stala právě nedostatečná domácí tradice osudnou. Josef Hurt sice se svým padesátčlenným ansámblem provozoval činohru i zpěvohru, přesto si však divadlo nenašlo diváky. Soubor tedy po pouhých čtyřech měsících Košice opustil. Z konzervatoristů byli v Košicích angažováni např. Josef Škoda, Bártů a Zapletalová. Blíže *Dějiny IV.*, s. 180.

²⁴⁶ V roce 1919 převzal post ředitele zkušený divadelní rutinér Václav Štech, který se musel po celou dobu svého působení potýkat se závažnými finančními problémy divadla. Veškerá tíha výběru repertoáru tedy ležela především na Jiřím Mahenovi, který byl dramaturgem v letech 1918-1922. Divadlo uvádělo především realistická dramata, ale z finančních důvodů se na repertoár dostávaly i kusy nevalné umělecké úrovně, které však dokázaly přitáhnout diváka. Tato praxe záhy vyvolala kritiku především brněnské Literární skupiny, na kterou v roce 1922 Mahen reagoval svou rezignací. *Dějiny IV.*, s. 165 an.

²⁴⁷ Koncesi získal Vladimír Gamza od Zemského úřadu pro zemi moravskoslezskou.

²⁴⁸ Ch. D., *České Studio*, Host, 4., 1924-1925, s. 309.

především z mladých herců, posluchačů pražské a brněnské konzervatoře²⁴⁹, kteří často neměli ani absolutorium.

Metodou své práce i vnitřní strukturou divadla je možné České Studio definovat jako vůbec první profesionální poválečnou avantgardní skupinu. Metodicky České Studio vycházelo z příkladu Studia Moskevského uměleckého divadla, práce na divadelní roli se opírala o systém zážitku vypracovaný Stanislavským. Byla to zásluha především Vladimíra Gamzy, Čechorusa, jenž byl před svým příchodem do Československa hercem několika významných ruských scén²⁵⁰. Například výrazný vliv Jevgenije Vachtangova je patrný z požadavku umělecké i administrativní rovnosti všech členů. Ti nedostávali žádný plat, dělili se rovným dílem o tržbu. Podle Divadelního řádu Českého Studia však musel být každý herec členem Svazu československého herectva a měl povinnost řádného nemocenského pojištění²⁵¹. Dramaturgicky na skupinu působil především Jiří Mahen, a tak byly uváděny především hry symbolicko-dekadentní či impresionistické²⁵².

Režiséry Českého Studia byli Vladimír Gamza, jehož inscenace byly typické mírně expresionistickým herectvím a širokým dozníváním scén, Josef Bezdíček, tichý divadelní lyrik impresionistického založení, a konečně Jaroslav Tumlíř, vůbec první poválečný žák konzervatoře, o jehož režijním stylu bohužel jakékoliv zmínky chybí. Právě on však nejspíš stál na pozadí roztržky, která otrásla Českým Studiem na sklonku roku 1924 a vyvrcholila na jaře 1925. Důvodem byly především neutěšené finanční podmínky. Kočovné divadlo s moderním jevištním výrazem, které bylo nadšeně přijato především pražskou kritikou, si nenašlo na Moravě, divadelní tradicí velmi chudé, obecenstvo a jeho dluhy tak záhy dosáhly výše 20. 000 korun. Existenční stísněnost členů souboru ještě posilovala na sklonku roku 1924 propuknuvší ledvinová nemoc tuberkulózního původu Vladimíra Gamzy a nejistota, zda bude souboru prodloužena divadelní koncese. Mnozí mladí tento silný psychický tlak

²⁴⁹ Z posluchačů pražské konzervatoře se stali členy Českého Studia J. Tumlíř, H. Červenková a E. Hráská, o angažmá po dokončení konzervatoře uvažovala i J. Horáková.

²⁵⁰ Vladimír Gamza (1901-1929) se učil herectví u Kačalova i ve Stanislavského Studiu. Z osobní zkušenosti znal práci Mejercholda, jehož však nepovažoval za divadelníka, ale politického propagátora, a Tairova. Vzorem se mu stala divadelní práce Vachtangova. V roce 1919 přijel jako ruský uprchlík do Prahy a ještě téhož roku byl na doporučení Eduarda Vojana přijat Karlem Hugo Hilarem do činohry Městského divadla na Královských Vinohradech. Po Hilarově odchodu do Národního divadla krátce působil v Nuselském divadle, roku 1921 pak přijal nabídku na angažmá v Národním divadle v Brně. Blíže např. Marie CALTOVÁ, *Český jevištní konstruktivismus II.*, Acta Scenographica 9., 1968-69, s. 114-124; Marie LOUCKÁ, *Vladimír Gamza*. Diplomová práce, Praha 1966; Vladimír KOLÁTOR, *O Vladimíru Gamzovi*, Praha 1931.

²⁵¹ Richard FLEISCHNER, *Divadlo v přerodu. Studie k sociologii divadla*, Olomouc 1937, s. 43.

²⁵² Uvedeny byly např. hry: *Lásky hra osudná* bratří Čapků, Marinettiho *Ohnivý buben*, Čechovův *Strýček Váňa*, Vildracův *Koráb Tenacity*.

nevydrželi a divadlo opustili, a tak se České Studio muselo potýkat i s nedostatkem herců. Tyto příčiny nakonec v roce 1925 vedly k zániku Českého Studia. Gamza se pokusil ještě se skupinou svých příznivců udržet divadelní soubor při životě, a tak se jeho družina v Luhačovicích spojila se skupinou Emila Artura Longena. V červnu 1925 tak vznikl Sečestal, Sjednocené ensambly České Studio, jehož život však rovněž nebyl vzhledem k odlišnostem povah i uměleckých přístupů obou hlavních představitelů příliš dlouhý.

Paradoxem Českého Studia se stal fakt, že jeho nejúspěšnější a nejvíce novátorské představení bylo zároveň představením posledním. Jednalo se o uvedení *Periferie* Františka Langera. Hra měla premiéru 23. dubna 1925 v Třebíči. Právě zde tak byla poprvé v českých zemích užitá v praxi konstruktivistická scéna. Českému Studiu sice nebyla zcela vzdálená touha po novém scénickém prostoru, tentokrát však byla scéna s holými stěnami a pouze nejnutnějšími rekvizitami smutným důsledkem neradostné finanční situace divadla. Hra totiž měla šestnáct obrazů a společnost neměla prostředky na jejich rychlý sled. V této situaci se stalo konstruktivistické rozvržení scény vítaným řešením.

České Studio Vladimíra Gamzy stálo vlastně na počátku nové divadelní epochy. Tuto jeho pozici charakterizovalo i přijetí kritiků. Zatímco oficiální kritika v Gamzovi objevila pokračovatele své divadelní tradice, především z důvodu rozvíjení realistického herectví, kultivované stavby dialogu a niterně pojatých postav, teoretiky avantgardy, tedy především Jindřicha Honzla, zaujal především princip kolektivismu uplatňovaný mezi členy Studia.

3. 2. 2 Pokusné scény konzervatoristů

3. 2. 2. 1. Kithairon – první spolupráce

Kromě uplatnění na zapřenou v oficiálních divadlech či úplného zběhnutí ze školy někteří posluchači objevili ještě jinou možnost, jak uplatnit své zatím víceméně teoretické poznatky v praxi. Studenti se totiž pokusili nalézt v přísném školním řádu skulinu, která jim umožnila dělat divadlo dle vlastních představ. Přibližně od roku 1923 tak začali fungovat pokusné scény, jejichž představení zaštiťoval svou uměleckou patronací především Jaroslav Hurt. Hlavní podíl na vzniku Volného sdružení posluchačů dramatické konzervatoře, což je zřejmě nejranější označení této skupiny, je třeba spojit se jmény posluchačů, kteří na konzervatoř vstoupili v letech 1920 a 1921. Neúnavným organizátorem byl především

Miloslav Cibulka, mimořádný student zbavený povinnosti platit školné, který však do povědomí širší veřejnosti vstoupil pod svým uměleckým jménem Miloslav Jareš. Druhou klíčovou postavou se pak stal Josef Schettina. Jeho nadšení sice zřejmě bylo větší než skutečné nadání²⁵³, ale dokázal pro divadlo strhnout nejednoho svého přítele. Jedním z nich byl i Schettinův spolužák z Jiráskova klasického gymnázia v Resslově ulici, Jiří Frejka.

Jiří Frejka, maturant klasického gymnázia, se začal o divadlo zajímat právě díky Schettinovi. Po Schettinově přestupu na konzervatoř v roce 1920 s ním stále udržoval přátelství, které jej nejednou zavedlo na divadelní galerii i do zákulisí, kde se seznámil s několika činoherními elévy. Konzervatoř se i díky vynikajícímu profesorskému obsazení stala Frejkovým ideálem²⁵⁴. Doba Schettinova vstupu na konzervatoř se tak přibližně shoduje s dobou počátku Frejkova teoretického zájmu o divadlo, jehož výrazem bylo studium dostupné divadelní literatury a první pokusy o recenze a kritiky v tisku²⁵⁵. Klasické vzdělání, láska k antickým autorům, básnická tvorba ovlivněna především Otokarem Březinou a vrozená plachost zpočátku nijak nenasvědčovaly jeho pozdějšímu zájmu o moderní umění. První literární a kritické pokusy otiskl jako mnoho jeho vrstevníků ve Studentském časopise²⁵⁶, kde se seznámil s mnoha svými pozdějšími spolupracovníky a přáteli²⁵⁷. Do těsné blízkosti „opravdového“ moderního umění, reprezentovaného několika uměleckými sdruženími vzniklými hned na počátku dvacátých let, jej však zavedl i Zdeněk Kalista²⁵⁸,

²⁵³ Svědčí o tom nejen fakt, že v absolutoriu bylo jeho nadání hodnoceno známkou dobře, což bylo u většiny konzervatoristů ohodnocení výrazně podprůměrné, ale i skutečnost, že Schettina se na rozdíl od svých spolužáků divadle výrazněji neprosadil. AhmP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Katalogy studentů – Josef Schettina.

²⁵⁴ Jiří Frejka dokonce využíval přátelství s Josefem Schettinou k navázání nových kontaktů a jeho prostřednictvím zasílal především Otokaru Fischerovi a Miloslavu Hýskovi své básně k posouzení. LA PNP, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Josef Schettina Josefu Trägerovi 3. 11. 1964.

²⁵⁵ Frejkův dlouholetý přítel Josef Träger ve svém bilančním textu o Frejkově životě připomíná Frejkovu kritiku dobově nesmírně populární hry Karla Čapka *Věc Makropulos*, kterou v roce 1922 označil v časopise *Redeamus* jako smluvní konvenční dílo. Josef TRÄGER, *Zrození režiséra*, *Plamen* 4., 1962, č. 10, s. 95-97.

²⁵⁶ Studentský časopis vycházel v letech 1922-1942 a na jeho stránkách začínalo mnoho významných osobností české meziválečné a poválečné kultury. Nebyl přesně umělecky ani ideologicky vyhraněn a sloužil jako pluralitní názorová tribuna středoškolských studentů. Hlavním organizátorem listu byl středoškolský profesor Jaroslav Sochor. Více Karolina PÁTKOVÁ, *Studentský časopis*. Diplomová práce, České Budějovice 1998.

²⁵⁷ Příspěvky do Studentského časopisu psali mimo jiné: Emil František Burian, Milada Červinková, Karel Šourek, Josef Träger, Mirko Očadlík, Walter Feldstein, Jan Mikota či Jiří Voskovec.

²⁵⁸ Zdeněk Kalista byl, alespoň dle údajů uvedených v jeho vzpomínkách, s rodinou Jiřího Frejky příbuzensky spřízněn. V době seznámení o tom však ani jeden z nich nevěděl. Zdeněk KALISTA, *Po proudu života I.*, Brno 1997, s. 36.

počátkem dvacátých let nadšený levičák a výrazná postava brněnské Literární skupiny²⁵⁹, který už měl jisté zkušenosti i s divadlem²⁶⁰.

Pražská levicově orientovaná avantgarda zažívala v průběhu roku 1923 výrazné proměny umělecké orientace. Vnějšíkově se tyto změny projevovaly ostrým názorovým rozkolem především mezi Jiřím Wolkerem a skupinou prezentovanou Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem. Vnitřními otřesy procházela i brněnská Literární skupina, jejíž periodikum Host se snažil Devěsil postupně podmanit. Někteří členové na znamení protestu Literární skupinu opustili²⁶¹. Zdeněk Kalista se právě v této době, kdy se částečně ocitl v umělecké izolaci, sblížil s Jiřím Frejkou a jeho přáteli.

„A tenhle nový shluk mladých lidí, který se s Frejkou objevil v mé blízkosti zasáhl mne hlouběji, než jsem sám očekával a než jsem v té době dovedl odhadnout. (...) Rozhovořili jsme se o Gollově Chapliniádě, jejíž kus v mém překladu přineslo rovněž Honzlovo Divadlo. A tyto hovory nabývaly jaksi konkrétnější podoby, když se vedle Frejky vynořili další mladí lidé s prohloubeným zájmem o umění dramatické. Pro mne bylo zejména důležité, že to byla nová perspektiva, naprosto nedotčená tím, co jsem nedávno prožil na půdě našeho života literárního, a noví lidé, kteří nevěděli nic, anebo skoro nic, o intrikách a intričkách, skupinách a skupinkách, zájmech a zájmečcích otravujících život mého pokolení literárního, a kteří ve své mladosti – značně naivnější ještě a nezkušenější, než byla tehdy mladost naše, ale o to právě krásnější a pro mne přitažlivější, - byli rozkřídleni k letům ve světle.“²⁶²

Jiří Frejka v této době napsal svou dramatickou prvotinu, antickou frašku *Kithairon*²⁶³, ovlivněnou především jeho výrazným zájmem o starověk. Příležitost k jejímu uvedení mu dali právě konzervatoristé, k nimž se přidružili i někteří elévové Národního

²⁵⁹ O aktivitách Zdeňka Kalisty v moderním umění blíže v Zdeněk KALISTA, *Kamarád Wolker*, Praha ; Zdeněk KALISTA, *Tváře ve stínu (Medailóny)*, České Budějovice 1969.

²⁶⁰ Zdeněk Kalista se pokusil v Benátkách nad Jizerou režirovat *Krkavce* Jana Bartoše, napsal dokonce i divadelní hru. V roce 1922 pak navázal bližší přátelství s Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem. Právě jejich prostřednictvím se v této době seznámil s Jindřichem Honzlem, pro něhož přeložil z francouzštiny divadelní hry *Julese Romainse (Cromedeyre-le-vieil)* a *Ivana Golla (Chapliniáda)*.

²⁶¹ Literární skupinu v roce 1923 mimo jiných opustili Z. Kalista, A. Ráz, K. Biebl, F. Kropáč, J. Landa, či K. Hradec. Zdeněk KALISTA, *Tváře*, s. 232.

²⁶² Z. KALISTA, *Po proudu života II.*, Brno 1996, s. 237.

²⁶³ Dějová zápletka *Kithaironu* odráží tehdejší zájmy a názory Jiřího Frejky. Příběh se odehrává ve fiktivním státě mrzáků – původně odložených spartských dětí. Hlavním tématem hry je střet konvence, reprezentované zmrzačenou většinou, a výjimečnosti či odlišnosti, kterou představuje několik zdravých postav. Zápletka je vystavěna na sporu Nehrbatého o dědictví štěňat po otci. Jeho odlišnost mu však nedává šanci spor vyhrát.

divadla. Schettinovým přičiněním vzniklo Volné sdružení posluchačů konzervatoře, které si vedle svolení rektorátu konzervatoře k účinkování posluchačů ve hře zajistilo i patronaci Dorostu Červeného kříže. Dorost Červeného kříže se tak stal vlastně východiskem pro možnost hru uvést. Konzervatoristé totiž využili ustanovení, že ochotnická divadelní představení smí pořádat i volná sdružení osob pod podmínkou, že celý výtěžek věnují na předem stanovené dobročinné účely. A zisk měl získat Dorost Červeného kříže. Tradice dobročinných sbírek pro Červený kříž pocházela z válečných časů, kdy byla na jeho konto zasílána část zisku ze zábavy. Spojení konzervatoristů s Československým červeným křížem se i přes tento fakt jeví jako velmi zajímavé a nepřímě vypovídá o tehdejších postojích mladých divadelníků.

Československý červený kříž²⁶⁴, jehož hlavní propagátorkou a první předsedkyní v meziválečném období byla Alice Masaryková, byl veřejnosti prezentován jako organizace dodržující základních sedm principů: humanita, neutralita, nestrannost, nezávislost, dobrovolnost, jednota a světovost. Přes propagovanou nestrannost a velmi pestré složení vedení, tzv. Hlavního stanu²⁶⁵, byl ve společnosti podvědomě vnímán jako „dceřiná“ vládní organizace²⁶⁶. Dorost Červeného kříže²⁶⁷ se pak především zaměřoval na morální rozvoj mladistvých a na organizaci jejich volného času. Kdo navázal spojení konzervatoristů právě s Československým červeným křížem je nejisté. Mohlo snad jít o aktivitu Zdeňka Kalisty, který v této době v důsledku těžké životní situace objevoval křesťanství, ale pravděpodobnějším se zdá vysvětlení, že kontakt navázal Jiří Frejka. Pro toto tvrzení svědčí nejen fakt, že Frejkova rodina byla spojena s církevními hodnostáři, ale především skutečnost, že s Československým červeným křížem spolupracoval již v roce 1921, kdy společně se spolužáky z gymnázia účinkoval při slavnostech v Průmyslovém paláci ve hře Jaroslava Vrchlického *Diogenes v sudě*²⁶⁸. Velmi pravděpodobný je rovněž podíl Miloslava Jareše, který v této době navázal s Československým červeným křížem bližší pracovní kontakty. V každém případě skutečnost, že spolupráce s Červeným křížem trvala několik let,

²⁶⁴ Více k historii Československého červeného kříže mimo jiné Otakar DORAZIL, *Československý červený kříž 1919-1929*, Praha 1929; Josef ŠVEJNOHA, *80 let činnosti Československého červeného kříže*, Praha 1999.

²⁶⁵ Členy Hlavního stanu, který měl 24 členů, byli mimo jiné Xaver Dvořák, Hana Benešová, Růžena Svobodová či Marie Majerová. Josef ŠVEJNOHA, *Alice Masaryková. První předsedkyně Československého červeného kříže*, Praha 2003, s. 49.

²⁶⁶ Členství z důvodu stranictví a politikaření tak odmítla např. Nina Kramářová.

²⁶⁷ K morálnímu rozměru Dorostu Červeného kříže blíže Alice MASARYKOVÁ, *Československý Červený kříž*, Praha 1935, s. 48-59.

²⁶⁸ Hru režíroval Josef Schettina. Jiří Frejka se představil v roli Alexandra. František SMAŽÍK, *Spolužák Jiří Frejka* in: Josef Träger (ed.), Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám, Praha 1964, s. 26.

svědčí do určité míry o jejich tehdejší malém politickém uvědomění. Většina dělnických skupin, jejichž politický názor byl v této době již poměrně pevně prokomunisticky vyhraněn, což demonstrovala i jejich příslušnost k Svazu Dělnických divadelních ochotníků československých (SDDOČ)²⁶⁹, s podobnými institucemi vůbec nespolupracovala a pro svůj dorost zakládala vlastní organizace. Nejmladší generace umělců, pocházející většinou ze středostavovských vrstev, však většinou ve dvacátých letech nepociťovala potřebu vymezit se jednoznačně k otázkám vyžadujícím politické stanovisko. Socialismus, křesťanství ani pravicová politika prezidenta Masaryka pro ně nestály v rozporu, neboť jejich protikladnost pro většinu tehdejších mladých neexistovala. Doba postrádala ostré dělící čáry a politické vnímání nebylo zdaleka tak bigotní, jak prosazovala historie v desetiletích před rokem 1989. Lakonicky tento stav později charakterizoval Václav Lacina: „*Socialistické sklony se vyskytovaly v prvních letech jen ojediněle a ve formách velice mírných.*“²⁷⁰ Projevil se zde již v raných formách problém tzv. poputčků, sympatizantů s ideály ruské revoluce, kteří však nebyli členy strany.

Prostor, který si posluchači našli pro svou dramaturgii *Kithaironu*, se nacházel v prostorách Měšťanské besedy pražské ve Vladislavově ulici v Praze II., v Nosticově zahradě v prvním patře dřevěného domu. Divadelní sál využívali většinou mladí ochotníci, kteří pod patronací církve secvičovali divadelní představení k významným svátkům. Ve své podstatě se jednalo o Frejkův autorský večer, neboť se na něm podílel jako autor, režisér i jevištní výtvarník²⁷¹. *Kithairon* nebylo dílko, které by vybočovalo z řady novostí pojetí či osobitostí výstavby. Veřejnost jeho premiéru, jež se odehrála 15. května 1923²⁷², téměř nezaznamenala, v hledišti se tak objevili spíše náhodní návštěvníci, na jejichž reakci Bedřich Rádl vzpomínal takto:

„*Náhodní diváci přijali toto představení, oživované štěkáním sboru konzervatoristek, stále se pletoucích po čtyřech po jevišti, podle temperamentu. Někteří s prostým údivem, jiní*

²⁶⁹ Svaz Dělnických divadelních ochotníků československých se stal po vzniku Komunistické strany Československa součástí Proletkultu KSČ. Blíže o dělnických divadlech František KUBR, *O divadlo života. Kapitoly z historie dělnického divadla v Československu*, Praha 1959.

²⁷⁰ V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s. 45.

²⁷¹ Emanuel JÁNSKÝ, *Jiří Frejka a počátky scénografie české divadelní avantgardy*, in: Josef Träger (ed.), Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám, Praha 1964, s. 41.

²⁷² Večer měl pevnou strukturu, za níž stojí s největší pravděpodobností opět právě Frejka. Z jeho tehdejšího přátelství se Zdeňkem Kalistou vyšla úvodní přednáška *Cesty za divadlem*, přednesená právě Kalistou. Následovala recitace Ely Posnerové, která přednesla Wolkerem ovlivněné Frejkovy básně *Prosím* a *Balada o svatém, který neměl přijít do nebe*. Poté následovalo představení samé.

*se smíchem, většinou s hubováním. Podobně reagoval i rektorát konzervatoře a pedagogové hereckých adeptů, a tak pokus Frejkův ztroskotal na nepochopení nikoli bezdůvodném.*²⁷³

Skutečný význam *Kithaironu* tak tkví především ve faktu, že se na dramatizaci této prvotiny sešel pracovní kolektiv, který o několik let později vytvořil základ avantgardnímu divadlu. *Kithairon* se zkoušel velmi intenzivně v hodinách herecké práce v konzervatoři Na Slovanech, kde Frejku v roli režiséra zastupoval Josef Schettina, který se v této roli objevil i na plakátech, tištěných se souhlasem rektorátu konzervatoře. Ve volných chvílích se pak zkoušky odehrávaly ve vinohradském bytě Ely Posnerové, považované především Marií Laudovou za nejlepší recitátorku konzervatoře²⁷⁴. Hlavní role Nehrbatého připadla Františku Salzerovi, v dalších rolích se objevili Václav Trégl, Hana Červenková, Ludmila Frohmanová, Olga Dobešová, Nina Bártů, Ela Posnerová, Madrána Slámová a oba bratři Rádlové²⁷⁵.

Po tomto počátku se cesty konzervatoristů v oblasti umělecké spolupráce načas rozešly. Frejka začal studovat na Filosofické fakultě a divadlu se věnoval především v rovině teoretické, popřípadě se snažil navazovat důležité kontakty²⁷⁶.

3. 2. 2. Žižkovská a holešovická skupina

Přibližně ve stejné době, kdy byl pod hlavičkou Volného sdružení posluchačů dramatické konzervatoře realizován *Kithairon*, se začali konzervatoristé shlukovat do pevnějších uměleckých uskupení, v rámci kterých se pokoušeli dát jasnější obrysy způsobu uchopení herectví. Pro mladé nastupující herce byly tyto skupiny na jednu stranu vítanou příležitostí, na stranu druhou ovšem pocítovali jejich limity – realizovaná představení většinou nepřesahovala ochotnickou úroveň a takto byla vnímána i divadelními recenzenty,

²⁷³ DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

²⁷⁴ O hojně spolupráci Posnerové s Laudovou a jejím častém angažování na mimoškolních akcích svědčí především údaje z knih večírků. AhmP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, *Knihy večírků 1914-1925*.

²⁷⁵ Údaje o obsazení je možné získat z oficiálního plakátu, který se dochoval v dokumentaci Bedřicha Rádla, či porovnáním vzpomínek pamětníků. DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.; *DÚk Praha*, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1926-27*. Dokumentace I.; F. SMAŽÍK, *Spolužák*, s. 27.

²⁷⁶ Nejenže nadále sledoval činnost konzervatoristů, ale právě v této době Jiří Frejka požádal Karla Hugo Hilara o povolení sledovat jeho zkoušky v Národním divadle. Archiv Národního divadla (dále NDa) Praha, Spisovna, Dopis J. Frejky K. H. Hilarovi z 13. 6. 1923, K. H. Hilar J. Frejkovi 27. 6. 1923, J. Frejka K. H. Hilarovi 4. 5. 1924; K. H. Hilar J. Frejkovi 14. 5. 1924 – Pozvání na návštěvu.

kteří jim nepřikládali větší pozornost. Výjimku tvořila pouze představení, která byla zaštitěna jako oficiální dramatický činoherní večer konzervatoře.

V Praze brzy získaly pro konzervatoristy největší význam dvě sdružení, umožňující hranou produkci. Jedna z těchto skupin, jejíž práce byla o poznání systematictější, se sdružovala v Holešovicích a své přístřeší jí poskytla tzv. Legie malých. Druhá skupina sdružovala většinou mladší konzervatoristy, kteří hráli v anonymitě či pod pseudonymy pod křídly Kulturní komise československých socialistů na Žižkově.

Holešovickou skupinu uvedl do života posluchač třetího ročníku konzervatoře Miloslav Cibulka-Jareš, který objevil ve školních budovách v Holešovicích, v bývalé Plynární ulici, divadelní a přednáškový sál²⁷⁷. Skupina posluchačů se začala scházet v tomto domě Legie malých²⁷⁸, který se kolem roku 1924 stal centrem významných lidovýchovných podniků. Pořádaly se zde odpolední kroužky pro mládež či vzdělávací a umělecké večery pro dospělé²⁷⁹. Konzervatoristé brzy začali vystupovat pod hlavičkou Legie malých²⁸⁰, pobočky sociální instituce Dorost Československého červeného kříže zaměřující se především na preventivní zdravotní program a hygienu dětí, ale organizující i mimoškolní zábavu a vzdělávání dětí sociálně slabých rodičů²⁸¹. Navázání spolupráce s Legií malých bylo pro konzervatoristy velmi výhodné – pronájem sálu byl zdarma výměnou za vedení dětských dramatických kroužků.

Není zcela přesně jasné, kdy Jareš spolupráci s Legií navázal, ale vzhledem k datu uvedení prvního představení, Drimlovy *Začarované země*, je pravděpodobné, že k tomu nedošlo před polovinou roku 1922. Režisérsky se nejprve na produkci Legie malých podíleli mimo jiné i Josef Škoda, František Salzer a Jiří Vasmuť a spolupráci hudební, výtvarnou i taneční se scénou navázalo mnoho později významných umělců. Pro vývoj divadelnictví je však podstatný především rok 1923, kdy po odchodu ostatních vedoucích režisérů převzal

²⁷⁷ Sál se nacházel v suterénu a byl na svou dobu velmi dobře vybavený. Bylo zde 20 metrů dlouhé a 14 metrů široké hlediště pro 440 osob a jeviště o rozměrech 10x3,5 metru. Sál měl k dispozici i topení a především 2 jevištní reflektory a 6 reflektorů v jevišti. Alfred JAVORIN, *Divadla a divadelní sály v českých krajích II. Divadelní sály*, Praha 1949, s. 37.

²⁷⁸ Dům Legie malých byl vystavěn z prostředků Amerického červeného kříže, se kterým Alice Masaryková spolupracovala již od počátku vzniku české instituce.

²⁷⁹ Podle vzpomínky Miloslava Jareše v Holešovicích vystupovali například Moravští učitelé či Sukovo České Kvarteto. Miloslav JAREŠ, *Legie mladých. Hrou radost ze hry*, in: Velké divadlo pro malé diváky, Praha 1961, s. 39.

²⁸⁰ Legii malých založila dr. Alice Masaryková počátkem 26. 1. 1921 v rámci Dorostu Československého červeného kříže.

²⁸¹ Jiří PROCHÁZKA – Josef ŠVEJNOHA, *80 let dorostu Českého červeného kříže*, Praha 2000. s. 9-17.

vedení organizačně zdatný Miloslav Jareš a divadélko přetransformoval za spolupráce Josefa Schettiny ve Scénu adeptů²⁸², která se o rok později přejmenovala na Legii mladých²⁸³, jejíž náplň se začala postupně proměňovat. Poměrně brzy se však v divadélku začaly projevovat odlišné tendence ve směřování vedoucích pracovníků, které poměrně záhy vedly k vydělení ryze moderní divadelní linie.

Miloslav Jareš patřil k velmi precizním režisérům, kteří dbali na precizní přípravu představení, jejíž přirozenou součástí byla dokonale propracovaná herecká a scénická složka. V poslední čtvrtině roku 1924 uvedl několik zajímavých představení, na nichž výtvarně spolupracoval Vojta Michal²⁸⁴. Jareš však brzy navázal bližší kontakt s uměleckou ředitelkou Legie malých Annou Pokornou a zcela organicky a nenásilně přešel k programové tvorbě divadla pro děti. Kolem Jareše se vytvořila skupina zajímavých spolupracovníků, dramaturgicky se na divadelních představeních podílel například Erich Adolf Saudek. Mezi Legií mladých a konzervatoristy však nadále zůstaly přátelské svazky, které mnohdy vyústily v krátkodobé herecké hostování.

V době počátků Legie mladých, kdy divadélko sloužilo pouze jako pokusná scéna konzervatoristů, pracujících pod uměleckou patronací Jaroslava Hurta a Otokara Fischera, se na tamní scéně uskutečnilo několik veřejných představení dramatického oddělení konzervatoře, kterých si letmo povšimla i soudobá kritika²⁸⁵. Zájem vzbudilo především uvedení Molièrova *Misanropa* v režii Hanuše Theina, který byl dokonce několikrát uveden jako zájezdové představení²⁸⁶, a Šrámkova *Června* v režii Josefa Schettiny, kde přihlížející uchvátila začínající herečka Jarmila Horáková, později považovaná za jeden ze symbolů nového herectví. Ta o premiéře *Června*, která byla 27. 10. 1924, a o obecné atmosféře divadla poznamenala: „27. října jsme měli v Legii večer poezie a hráli jsme Šrámkův *Červen*, který docela slušně dopadl. Hrála jsem *Lidku*, *Malypetrová Ledyňskou*, *Jeníka Cibula* a *Sošana(?) Postránecký*, ten byl nejslabší. Připravujeme *Moliéra* a *Giacosa: Muž milencem mé ženy*. Ale dodnes nedostala jsem roli, tak si myslím, že kluci pro tu *Komedii* se na mne

²⁸² M. JAREŠ, *Legie*, s. 39.

²⁸³ Drahomíra ČEPOPANOVÁ, *Divadlo mládeže Legie malých*, Divadelní revue 2, V., 1994, s. 67.

²⁸⁴ Jednalo se především o *Lásky hru osudnou* bratří Čapků a *Frašku o kádi*, které byly uvedeny na společném večeru 5. 10. 1924 na scéně Legie malých.

²⁸⁵ Zájem vzbudily mimo jiné tyto hry: Gogolova *Ženitba*, *Lásky hra osudná* bratří Čapků či Hoffmansthalův *Člověk a smrt*. DŮK Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

²⁸⁶ Jarka M. KVAPIL, *Setkání s Jarkou Horákovou*, Divadelní noviny 10., 1966-1967, č. 19-20, s. 8.

rozhněvali. Říkáme si teď kon Scéna adeptů, vedoucími jsou Cibula a Schettina, uměleckým protektorem je Hurt. Výpravu dělá (se mnou v neustálém sporu) Michal.“²⁸⁷

Tato představení přitáhla zpět k Scéně adeptů i studenta filosofie Jiřího Frejku. Tomu Miloslav Jareš umožnil, po podílu na režii *Lásky hry osudné*²⁸⁸ bratří Čapků, parodie na milostná zklamání mladí ve stylu komedie dell'arte, nastudování první části silvestrovského večera²⁸⁹, pro který si skupina zvolila harlekynádu *Veselá smrt*²⁹⁰ Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova, ruského autora, jenž se svým dílem snažil rozbít mechanické návyky, osvobodit lidskou duši ze zajetí stereotypního životního rytmu, estetizovat život a rozpoutat utajené lidské vlohy²⁹¹. Poprvé měl český divák možnost seznámit se s Jevrejnovým dílem na sklonku roku 1923, 23. prosince, kdy jeho hru *Co je nejhlavnější* uvedlo v režii Vojty Nováka Národní divadlo. Hra tehdy zaujala především svou dramatickou technikou, která v sobě skrývala „zajímavou směs lyrismu, filosofie, buffonerie a kabaretního výsměchu“²⁹².

Jevrejnov se zajímal i o podoby divadla v dějinách a ustálené divadelní typy se pokoušel uvést znovu na jeviště svého Starodávného divadla. Prostřednictvím těchto představení pak vypracoval teorii, podle níž je základem veškerého života hravost, jíž je nutné využít i v divadle²⁹³. V tomto duchu *Veselou smrt* režíroval na sklonku roku 1924 i Jiří Frejka. Za výtvarné spolupráce Josefa Šímy²⁹⁴, který navrhl velmi prostou scénu se světlým horizontem a zdviženou plošinou s barevnou plochou představující postel²⁹⁵, vyslal Frejka na jeviště klasické postavy komedie dell'arte – Harlekýna, Pierota a Kolombínku. Herečka Jarmila Horáková si o charakteru představení poznamenala: „*Hrála jsem Kolombinu v Jevrejnovu. Postel nám Šíma namaloval na podlahu, ale bylo to hezčí než nuda na*

²⁸⁷ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence cizí - Jarmila Horáková Emě Hráské, Dopis z 4. 11. 1924.

²⁸⁸ Veršovaná aktovka Josefa a Karla Čapka *Lásky hra osudná* poprvé vyšla v roce 1922 a v režii Bohumila Mathesia měla nečekaný úspěch na scéně kabaretu Červená sedma. Emanuel JÁNSKÝ, *Počátky scénografie české divadelní avantgardy*, Acta scenographica 4., 1963-1964, s- 125.

²⁸⁹ Jevrejnova *Veselá smrt* byla uvedena od 20 hodin, ve 23 hodin pak následovala *Fraška o kádi*, jíž režíroval Miloslav Jareš.

²⁹⁰ *Veselá smrt*, kterou snad již dříve uvedl Josef Schettina, byla uvedena v překladu Jiřího Frejky a Věry Fischerové.

²⁹¹ Karel MARTÍNEK, *Ruská divadelní moderna*, Praha 1970.

²⁹² Miroslav RUTTE, *Tvář pod maskou*, Praha 1926, s. 136.

²⁹³ Jan HYVNAR, *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*, Praha 2000, s. 161.

²⁹⁴ Josef Šíma byl v tomto období přechodně ovlivněn vizí Karla Teiga o mechanické reprodukovatelnosti, která umožnila do jeho tvorby krátký průnik abstrakce. Přímou aplikací této výtvarné poetiky byla právě scénografie k Jevrejnovově *Veselé smrti*. František ŠMEJKAL, *Josef Šíma*, Praha 1988, s. 72.

²⁹⁵ Marie CALTOVÁ, *Český jevištní konstruktivismus III.*, Acta Scenographica, 9., 1968-69, s. 119

konzervatoři. *Jsem smutná, že na jevišti dělám babské obličej a že moje Kolombina nebyla jasnější.*“²⁹⁶

Hudbu k představení, jejíž součástí bylo i několik pěveckých partů, složil posluchač skladebné třídy profesora Karla Boleslava Jiráka a zároveň student prvního ročníku Filosofické fakulty Iša Krejčí²⁹⁷.

Představení *Veselé smrti* bylo do určité míry pro budoucí vývoj avantgardy klíčové. Jiří Frejka se právě v této době seznamoval se základním dílem moderního ruského divadla, *Odpoutaným divadlem* Alexandra Tairova, které vyšlo v roce 1923 v Německu. Tairov se stal pro Frejku na dlouhou dobu vzorem především svým důrazem na jevištní výpravu a taneční a pantomimickou složku představení a jeho dílo nasměrovalo pozornost mladého filosofa k sovětskému modernímu divadelnictví. Podněty vycházející z Tairovovy divadelní poetiky byly včleněny právě do inscenace *Veselé smrti*. Nejenže došlo prostřednictvím Josefa Šímy k navázání spolupráce s moderním výtvarným uměním a mladí adepti si mohli uvědomit význam scénografie jako organické složky inscenace, ale po vzoru Komorního divadla se stal významnou součástí představení a zároveň i jeho významotvornou složkou tanec. Nejvnímavější mladí herci, mezi nimiž vynikala především Jarmila Horáková, si tak prostřednictvím Jiřího Frejky začali hledat konkrétní tvar moderního herectví. Pouhé pokusné, poloamatérské scény se tak zvolna přetvářely v první ohniska divadelní avantgardy.

Veselá smrt byla významná i pro upevnění vlivu Jiřího Frejky jako hlavního uměleckého vůdce konzervatoristů. Záhy tudíž začala holešovická skupina zkoušet pod jeho vedením novou hru, kterou sám vybral – *Pojištění proti sebevraždě* Ivana Golla. Již v této době, jak vyplývá s korespondence Jarmily Horákové, zřejmě skupina uvažovala o zřízení nového moderního divadla. Tato snaha s největší pravděpodobností ztroskotala na nedostatečném vstupním kapitálu a zřejmě i na nemožnosti získat koncesi. Gollovo *Pojištění proti sebevraždě* tak bylo po téměř třech měsících usilovné práce uvedeno 31. března 1924 v sále konzervatoře Na Slovanech společně s Jevrejnovovou *Veselou smrtí* pod hlavičkou V. dramatického činoherního večera²⁹⁸.

Gollova hra byla v českém divadelnictví prvním představením realizovaným podle principů syntetického moderního divadla. Ke scénické spolupráci byl snad i Hurtovým

²⁹⁶ J. FREJKA, *Deník*, s- 133.

²⁹⁷ Iša Krejčí pak hudbu zkomponovanou pro divadelní potřeby využil 12. 5. 1925 na večeru kompoziční třídy K. B. Jiráka v prostorách konzervatoře. Nedochovaná skladba nesla název *Divertimento – kasace* a sklídila nečekaný úspěch. V. HOLZKNECHT, *Iša*.

²⁹⁸ Oficiálně v roli režiséra opět na oficiálních oznámeních figuroval Josef Schettina.

příčiněním²⁹⁹ tentokrát přizván architekt Antonín Heythum, jehož scénický rukopis vykazoval oblibu syrových barev a antiiluzivní řešení jevištního prostoru. Tato koncepce, ačkoliv ještě postrádala konstruktivistickou výbojnost, působila v porovnání s barevnou expresionistickou scénografií oficiálních divadel, jejichž určující osobností byl Vlastislav Hofman, velmi konfrontačně a neotřele. Společně s Jiřím Frejkou vytvořil scénu s půlkruhem dveří, na níž herci nepřicházeli, ale přijížděli po šikmém prkně jako po skluzavce či se vzájemně vozili na vozíčku. V *Pojištění proti sebevraždě* byl poprvé významně zdůrazněn herecký pohyb a jeho odpoutání od slova.

Přítomné diváky toto zcela nové pojetí herectví překvapilo, někteří jím byli nadšení, jiní je odsuzovali jako amatérismus. Oficiální časopis Československé divadlo výběr her považoval za nešťastný a pro výchovu mladých herců neúčinný. „*Horší věcí je, že studenti obě hry si režírovali sami. Ze stanoviska pedagogického by se nemělo připustiti, neboť nemohou býti vůdci ti, kteří mají býti vedeni. A pak v těchto dvou experimentech nezralost a bezradnost žáků objevila se v plném a nepříznivém světle.*“³⁰⁰ Ať již však byla reakce jakákoliv, mladí konzervatoristé a Jiří Frejka se dostali do povědomí moderní kulturní veřejnosti a jejich způsob práce vzbudil zájem i v uměleckém svazu Devětsil, který si dosud jejich snah nepovšiml, o čemž svědčila i recenze Vítězslava Nezvala, v níž stálo, že „*vítáme tyto zajímavé a odvážné pokusy mladých adeptů a polemizujeme předem se všemi, kdož by je chtěli souditi s upřílišněnou akademickou hyperkritičností, poněvadž jeden opravdově moderní experiment znamená pro vývoj mnohem více než všechna rutinérská, oficiální kultura*“³⁰¹.

Zcela odlišné podmínky skýtala konzervatoristům Kulturní komise československých socialistů v Žižkově, která jim dávala každou sobotu a neděli možnost hrát pod jejich hlavičkou ve Štítného ulici v Masarykově divadelní síni, adaptovanou v roce 1919 z původní gymnaziální kaple svatého Prokopa³⁰² na divadelní sál. Masarykova síň byla původně zřízena

²⁹⁹ Antonín Heythum, absolvent architektury na Českém vysokém učení technickém, si scénické výtvarnictví vyzkoušel poprvé v roce 1923 v divadle v Ostravě, kde byl pravděpodobně stálým jevištním výtvarníkem. Spolupráci s Národním divadlem zprostředkoval právě Jaroslav Hurt, který si jej jako výtvarníka přizval ke své inscenaci hry L. N. Andrejeva *Rozum* (premiéra 15. 5. 1924). Marie CALTOVÁ, *Antonín Heythum*, Prolegomena scénografické encyklopedie 10, Praha 1972, s. 36-46.

³⁰⁰ R., *Státní konservatoř hudby. V. večer dramatický činoherní*, Československé divadlo 3., 1925, s. 90.

³⁰¹ Vítězslav NEZVAL, *V. dramatický večer žáků konzervatoře*, Rudé právo 5. 4. 1925.

³⁰² Na místě Masarykovy divadelní síně původně stával zájezdní hostinec U Hodanů, v jehož nádvořním křídle byla taneční síň. V devadesátých letech poté budovu koupila žižkovská obec a přebudovala ji na gymnázium.

k lidovýchovným účelům, konala se zde celá řada významných kulturních a vzdělávacích akcí, od roku 1923 zde pak bylo vybudováno i stálé jeviště³⁰³.

Představení žižkovské skupiny měla zcela odlišný charakter než inscenace v Legii malých. Oproti pečlivým zkouškám a dlouhodobé přípravě, typickým pro holešovickou skupinu, konzervatoristé v Masarykově síni zkoušeli ve spěchu. Každá hra byla totiž uvedena vždy pouze jednou, tudíž byli mladí herci často nuceni k improvizaci. Představením navíc chybělo pevné režijní vedení, zkoušky byly prováděny pouze v prostorách konzervatoře a generální zkouška byla vzácností. Přesto se na Žižkově podařilo uskutečnit několik kvalitních her, uvedeny byly večery klasické veselohry, cyklus světové klasiky či cyklus světových autorů. Konzervatoristé hráli většinou pod pseudonymy, a jejich pravou totožnost tak je dnes možné odkrýt pouze prostřednictvím vzpomínek pamětníků³⁰⁴. Herci se na Žižkově naučili především umění improvizace a pohotovosti, které využili i ve své následující divadelní praxi.

I přes všechna negativa žižkovská skupina mladé herce lákala právě tím, že do ní bylo snadné vstoupit a po jedné či dvou rolích ji zase opustit. Holešovičtí byli z tohoto hlediska mnohem uzavřenější, vykazovali již znaky pevné pracovní skupiny, která se snaží dát své práci řád. Žižkovská zkušební scéna však byla zajímavá i osobou dramaturga a občasného režiséra; stal se jím rodilý Žižkovák Stanislav Neumann, syn bohéma a vzoru mladé generace Stanislava Kostky Neumanna a Kamily Neumannové, která si získala uznání vydáváním edice *Knihy dobrých autorů*. Stanislav Neumann, ač nestudoval na konzervatoři, měl již řadu hereckých zkušeností³⁰⁵.

Po úspěchu Gollova *Pojištění proti sebevraždě* se skupina Jiřího Frejky začala poohlížet po scéně, na níž by bylo možné uvádět experimentální představení. Sál Legie malých byl sice technicky dokonale vybavený, ale pro program moderního divadla nebyl

Gymnázium bylo zrušeno a nahrazeno odbornou školou. Jeho kaple byla v roce 1923 přestavěna na divadelní sál s jevištěm (11x6 m) bez propadel a hledištěm (12x11 m) pro 285 diváků. A. JAVORIN, *Divadla I.*, s. 240.

³⁰³ První regulérní divadelní představení se zde konalo 14. března 1923; uvedena byla hra Ladislava Stroupežnického *Zkažená krev*.

³⁰⁴ Bedřich Rádl ve své Dokumentaci uvádí, že Lola Skrbková hrála v Shakesperově Komedii plné omylů (uvedena 20. 12. 1925) pod mužským pseudonymem Hájek, stejně tak se pod jménem Stránský skrývala Světlá Svozilová. Jméno K. Hanuš tajilo Josefa Grusse, Bůža Horský byl jinotaj Bohuše Záhorského a pseudonym R. Kneschke tajil Hugo Slípku, pozdějšího propagátora biomechaniky. DŮK Praha, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.*

³⁰⁵ Stanislav Neumann nejprve působil u Zöllnerovy kočující společnosti, poté získal angažmá v kladenském divadle, v Ostravě a Českých Budějovicích. Od roku 1924 se stal členem souboru elévů Národního divadla. Petr HOŘEC, *Stanislav Neumann*, Praha 1963.

prostor organizace zaměřující se na volný čas mládeže i přes přátelské vztahy s vedením vhodný. Konzervatoristé proto využili žižkovské Masarykovy síně a pod jménem Zkušebna scéna uvedli 10. května 1925 před plným jevištěm pod názvem *Cirkus Dandin*³⁰⁶ adaptaci klasické Molièrovy hry.

Cirkus Dandin, ač je jeho význam teatrologie často znevažován s poukázáním na chybějící vůdčí ideu a pouhé bezmyšlenkovité napodobování sovětských vzorů, nejen že vyvolal v Praze senzaci, ale zároveň se stal prvním uceleným programovým představením nejmladší generace.

Francouzská klasicistní společenskokritická hra byla nastudována v podobě dráždivé cirkusové frašky s postavami majícími svůj základ v typologii figur komedie dell'arte. Antonín Heythum tentokrát vytvořil první ryze konstruktivistickou scénu v českém prostředí, která se svou barevností a tvarovou rozmanitostí významně lišila od sovětských konstruktivistických scén. Dřevěná laťková konstrukce prostor vertikálně rozčlenila, s dějem nesouvisející plakát umístěný ve středu scény hravě odkazoval k inspiračním zdrojům cirkusu a kostýmy klaunů, harlekýnů i pražských Pepíků, do nichž byli herci ustrojeni, provokovaly svou nestylovostí³⁰⁷. Představení na konzervativní diváky působilo jako nesmyslná, bláznivá fraška, která se vymyká jakémukoliv logickému vysvětlení. Tento názor ve své kritice zformuloval nejuznávanější soudobý kritik Jindřich Vodák.

Herci samotní byli však možnostmi konstruktivistické scény, která umožňovala volný tvůrčí fantazijní pohyb, nadšení. Jejich veselost a spontánnost společně s hravostí a pestrostí scény, to vše za hudby Iši Krejčího, oslovila i početnou skupinu diváků a především upevnila zájem Devětsilu. V Rudém právu tak otiskl nadšený referát o představení Jindřich Honzl, v němž mimo jiné napsal:

„Jest nám uvítat tyto mladé herce a herečky, kteří s mladým režisérem a odvážným architektem překvapili obecenstvo a připoutali živý zájem pro klasického Molièra, který se jimi stal novým a nevídaným – stejně jako se staly pestré figury commedie dell'arte působivou příčinou veselosti a smíchu. (...) Jeviště přestalo být mrtvou dekorací, které bylo nebezpečno se dotknout, ale stalo se oporou nebo nástrojem herce pro jeho pohybový výkon.

³⁰⁶ Molièrovu hru Jiří Dandin čili Ošálený manžel, přinesl dle vlastních vzpomínek do skupiny Stanislav Neumann. Není se ostatně co divit; divadelní hra vyšla v roce 1914 v překladu Arnošta Procházky péčí jeho matky Kamily Neumannové v edici Kniha dobrých autorů. Stanislav NEUMANN, *Jak bych začal...*, Divadelní noviny 10., 1966-67, č. 1, s. 2. Stanislav NEUMANN, *Vzpomínám*, Listy pro umění a kritiku 2., 1937, s. 275.

³⁰⁷ M. CALTOVÁ, *Český jevištní konstruktivismus III.*, s. 120-121.

(...) *Myslíme, že p. Frejkovi je nutno vzdát dík za tento umělecky úspěšný a význačný večer.*“³⁰⁸

Vnější inspirace *Cirkusu Dandin* je tak více než jasná; bylo to okouzlení světem lidové zábavy, cirkusem, groteskou, ale i filmovým herectvím, které vyžaduje především pohybovou akci, a ozvuky nového pojetí divadla, které postupně přicházely z východu.

V době uvedení *Cirkusu Dandin* měla skupina konzervatoristů zřejmě již vytvořeny některé úzké přátelské vztahy s představiteli Devětsilu. Zřejmě se zvolna uvolňovalo původní pouto Jiřího Frejky ke Zdeňku Kalistovi a jeho nové literární skupině Algol, do jejíhož časopisu M 20 ještě na konci jara 1925 přispěl³⁰⁹. Svědčí o tom mimo jiné i skutečnost, že Jiří Frejka společně s Jarkou Horákovou uvedli v Rakovníku z podnětu tamního spolku Krakovec nezvalovský večer³¹⁰. Právě Vítězslav Nezval sledoval již dříve divadelní pokusy mladých se značným zaujetím. V dosavadní činnosti Devětsilu, s výjimkou teorií Jindřicha Honzla, totiž zájem o divadlo chyběl. Karel Teige navíc zpočátku považoval divadlo za mrtvé umění, které bude nahrazeno filmem. Členové Devětsilu sice zřejmě o pokusech mladého divadla věděli, informace o nich mohl zprostředkovat mimo jiné Josef Šíma či Antonín Heythum³¹¹, který se v únoru roku 1925 stal členem svazu, nejevili však o ně větší zájem. Situaci tak změnil zřejmě až Vítězslav Nezval.

Nezvala totiž zajímal žánr dramatu, inspirován byl především svým brněnským přítelem Jiřím Mahenem, který v první polovině dvacátých let zastával v brněnské činohře funkci dramaturga a sám byl autorem několika dramatických textů. Skutečnost, že před uvedením Gollova *Pojištění proti sebevraždě* a Molièrova *Cirkusu Dandin* přímé tvůrčí spojení s Devětsilem, které se často považuje za jediné hlavní východisko mladé divadelní avantgardy, neexistovalo, dokládá Nezvalovo povzdechnutí v dopise adresovaném Jiřímu Mahenovi 9. února 1925.

³⁰⁸ Jindřich HONZL, *Cirkus Dandin*, Rudé právo 12. 5. 1925.

³⁰⁹ První číslo časopisu M 20 – My 20. století, pojaté jako *Leták syntetismu*, obsahovalo Frejkův text *Tendence a scéna*. J. FREJKA, *Divadlo*, s. 646.

³¹⁰ Dle zápisníku Jarmily Horákové, do kterého si zapisovala všechny své role, se jednalo o zájezd v podstatě celé Scény adeptů, jimž dopravu a pobyt hradil rakovnický spolek Krakovec. Představení byla sehrána v budově rakovnické Sokolovny mezi 31. 5. a 2. 6. 1925. Nejprve byla jako literární matiné uvedena recitace básní Vítězslava Nezvala, nazvaná *Týden v barvách*. Druhý den večer byla uvedena Molièrova hra *Šibalství Scapinova* v režii Josefa Schettiny a třetí večer patřil právě *Cirkusu Dandin*. LA PNP Praha, Fond Josef Tráger, Rukopisy cizí, Jarmila Horáková, Zápisník divadelních rolí z let 1914-1927.

³¹¹ Antonín Heythum žádal o zprostředkování vstupu do Devětsilu Jindřicha Honzla. SarHPraha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá, A. Heythum J. Honzlovi 19. 2. 1925.

„Dělám rozsáhlé divadlo – balet, tentokrát definitivně. Člověk musí napřed všechno, co je, poznat, aby mohl něco vynalézt. Mám přesně konstruovanou dramaturgii, estetiku a choreografii až do posledních kostýmů. (...) Až to budu mít napsáno, pošlu Vám. Chci to ostatně číst v Brně jako přednášku koncem února. (...) S Vámi bych chtěl mnoho a mnoho mluvit, pracovat a učit se. Zde v Praze prozatím krom Honzla nemá o divadlo zájem žádný z mých kamarádů, kteří mě to úplně přenechali a těší se (Teige), vyleze-li z toho co k světu.“³¹²

Cirkus Dandin ve své podstatě znamenal i jistý první bod zlomu v pojetí moderního divadla, který později vyústil v známý rozpad prvního Osvobozeného divadla. Zatímco Jiří Frejka se svou skupinou plánoval, oslněn úspěchem, vznik samostatného divadla, Jindřich Honzl zvolna opouštěl své nadšení z konstruktivistického Cirkusu Dandin a přikláněl se k názoru, že je nutné osvobodit se od moderních metod, pokud nejsou funkční, ale mají pouze ilustrační funkci³¹³.

3. 2. 2. 3 Přípravy ke vzniku samostatné scény

Mladí divadelníci, potěšení úspěchem *Cirkusu Dandin*, toužili provozovat experimentální divadlo pod vlastními jmény i nadále. Skupina, která získala jakousi nálepku pražské senzace, dostala, jak je patrné z její následující činnosti, několik pozvání na vystoupení k příležitosti spolkových oslav či dobročinných večerů. Stále však chyběl prostor k stálé a soustředěné práci. Jediným způsobem, jak toho dosáhnout, zůstávala stále, vzhledem k mizivým prostředkům většiny a nepravděpodobnosti získání divadelní koncese, žákovská představení. Přirozeně plachý Jiří Frejka se dokonce z těchto důvodů přihlásil na dramatické oddělení pražské konzervatoře, po prvním veřejném výstupu³¹⁴ však školu nakonec raději opustil.

³¹² Vítězslav NEZVAL, *Depše z konce tisíciletí*, Praha 1981, s. 258-259.

³¹³ Milan OBST, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s- 66.

³¹⁴ Jiří Frejka se stal posluchačem v oddělení Jaroslava Hurta. Ten se svými studenty připravil na 4. 11. 1925 ve spolupráci s třídami Anny Suchánkové a Marie Laudové první žákovský večer, na němž měla být scénicky provedena báseň Svatopluka Čecha *Ve stínu lípy*. Jiří Frejka, který měl ztvárnit roli šumaře, nebyl vůbec

Jiří Frejka si již delší čas, zřejmě pod vlivem vlastních citových problémů, pohrával s nápadem uvést Aristofanovu hru *Ženy o Thesmoforiích*, komedii o důsledcích moci žen nad muži, která byla vydána v překladu Augustina Krejčího v roce 1914. Konkrétnější podoby tato touha nabyla někdy na počátku druhé poloviny roku 1925, kdy se Jiří Frejka spřátelil s bývalým elémem Národního divadla Jindřichem Vacínem a jeho druhy, studenty práv a statisty Národního divadla, Bedřichem Rádlem a Františkem Vnoučkem³¹⁵. Již na konci září se tato čtveřice sešla na první tajné schůzce, jejímž hlavním obsahem byly plány na zřízení scény, která měla nést název České Studio. Zda volbou názvu Frejka vědomě navazoval na Gamzovo kočovné divadlo stejného jména, které zaniklo v létě 1925, nebo se jednalo o pouhou shodu náhod, není známo. Prvním podnikem nového divadla mělo být právě uvedení Aristofanovy hry, které bylo plánováno již na 3. 10. 1925.

Zřejmě v této době došlo k významnějším změnám v souboru obklopujícím Jiřího Frejku. Svědčí o tom i charakter lístku, jímž Frejka zval ostatní zúčastněné na schůzku a který byl opatřen hlavičkou „důvěrné“³¹⁶. Od podzimu 1925 se omezila či úplně odezněla spolupráce například s Josefem Schettinou, Jarmila Horáková již rovněž nevěnovala Frejkovým inscenacím tolik času. Naopak se postupně objevila jména Loly Skrbkové a Světlý Svozilové, které svým hereckým projevem budovaly především nový typ ženského komického herectví, prohloubena byla i spolupráce s Mirou Holzbachovou, související se vzrůstajícím důrazem na pohybovou složku představení. Tato personální proměna Frejkovy skupiny nebývá zdůrazněna, ale nespíš měla ve vývoji divadelní avantgardy značný význam. Z původně široké skupiny konzervatoristů, kteří chtěli pouze hrát, vykryštovalo jádro, zaměřující se systematicky na moderní umění. Frejkovo rozhodování získalo v nové skupině výraznější autonomii, která byla formálně vyjádřena poukazem na jeho umělecké vedení.

Z celkem pochopitelných důvodů se nepodařilo Aristofana nastudovat ve třech dnech, a tak schůzky, obohacené o nové členy Lolu Skrbkovou, Miru Holzbachovou, Stanislava Neumanna, Lídu Čtvrtníčkovou a Marii Vorlovou, která měla zastávat administrativní funkci, pokračovaly³¹⁷ a zkoušeny byly s největší pravděpodobností i jiné hry. Jak je patrné podle jmen osob, skupina krystalizující okolo Jiřího Frejky se zvolna vymaňovala

schopen vyjít na jeviště a jeho roli musel odrecitovat sám Jaroslav Hurt s omluvou, že posluchač onemocněl. Rdv, *Báseň Svatopluka Čecha ve stínu lípy*, Československé divadlo3., 1925, s. 298.

³¹⁵ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.

³¹⁶ Tamtéž.

³¹⁷ Dle vzpomínek Bedřicha Rádla se zkoušející scházeli především před Národním divadlem a samy zkoušky a přípravy probíhaly v kavárně Slavie či blízkém bytě Jiřího Frejky v ulici V Jirchářích.

z konzervatorního prostředí, a měla tak tendence stát se na škole nezávislou pokusnou scénou. Někdy v době po první schůzce byl zřejmě přehodnocen i název připravované scény. Jedině takto lze vysvětlit skutečnost, že když skupina přijala pozvání Spolku pro stavbu nemocnic na Slovensku, zúčastnila se již pod názvem Osvobozené divadlo³¹⁸ dobročinného večera, uspořádaného ve vládní budově v Bratislavě 17. 10. 1925.

Bratislavský večer měl několik vzájemně ne příliš pevně souvisejících částí. Pořad byl zahájen Frejkovou přednáškou *Moderná snezibilita a moderné umenie*, která byla doprovázena světelnými obrazy, poté následovaly recitace veršů Jiřího Wolкера, Jaroslava Seiferta, Zdeňka Kalisty a Vítězslava Nezvala a taneční vystoupení Miry Holzbachové. Název divadelní skupiny a důraz kladený na pohybovou složku dokazují dosud nejvýznamnější přímé spojení s poetikou Alexandra Tairova. K večeru se navíc s největší pravděpodobností váže dochovaný program, který obsahuje i text „Jury Frejky“ *O novú senzibilitu divákov*, v němž je vytyčen hlavní význam zájezdního představení právě v souvislosti s Tairovovým pojetím pohybu.

„Na svojom improvizovanom zájazde (...) pokúsime sa ukázať na úzku súvislosť pohybového školenia a tanca s vlastnou hereckou tvorbou a s mimikou a deklmáciou. Ukázať, ako nesmierne se rozširujú výrazové možnosti čo možná všestranným školením herca a jak se prenášajú rytmové skúsenosti, najmä tanečné, i na rytmike a tvorení hlasu. (...) Proti jednostrannej výchove dnešních hercov usilujú mladí o d'aleko slobodnejšiu tvorbu, plnú žiariacej fantázie, i technicky dokonalú a úplnu. Sme istí, že nezáiskáme skor svojich divákov filmu alebo športu, dokiaľ sa sami dokonale nepripravíme tvoriť slobodne, technicky precízne a životne.“³¹⁹

Název Osvobozené divadlo, skupina sama a ani její umělecký program nebyly krátce po svém vzniku, v polovině října 1925, nijak stabilní. Zatímco totiž Frejka proklamoval v Bratislavě zásady nového divadla, tentýž večer, tedy 17. října 1925, se uskutečnilo v Malém sále Městského divadla v Teplicích-Šanově vystoupení Umělecké scény z Prahy.

³¹⁸ Názvem Osvobozené divadlo skupina dávala jasně najevo svůj příklon k divadelní poetice Alexandra Tairova, která především Jiřího Frejku oslovila již dříve. V létě 1925 však Alexandr Tairov se svým Komorním divadlem v rámci Evropského turné zavítal do Vídně a jeho představení si nenechal ujít ne jeden významný divadelník. Neexistují sice zprávy, zda Vídeň navštívil i Jiří Frejka, ale proklamace příklonu k Tairovovi a jeho letní cesta po Evropě spolu nepochybně úzce souvisejí.

³¹⁹ Jiří FREJKA, *O novú senzibilitu divákov* in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 90.

Bratři Otto a Bedřich Rádlové zde s větší částí souboru³²⁰ uvedli realisticky pojatou inscenaci *Periferie* Františka Langera. Navíc se v této době mladí herci stále účastnili pravidelných týdenních premiér v Masarykově síni na Žižkově, kde byla v této době zřízena jakási pokusná scéna, kterou využívali při výběru nového ansámblu především venkovští divadelní ředitelé.

Značná překotnost provázející přípravu jednotlivých představení, nepropracovanost dílčích inscenačních složek a časté proklamace, dávající tyto pokusy do souvislostí s moderním uměním začaly vrhat na skupinu Jiřího Frejky v očích avantgardistů nelichotivé světlo. Hlavním kritikem způsobu práce mladých byl tehdy zřejmě Jindřich Honzl, jemuž ochotně naslouchal Vítězslav Nezval. V dopise z počátku listopadu 1925 tak Nezval Jiřímu Mahenovi rozhodně napsal, že „*Honzl je jediný z mladých schopen opravdu vážně a moderně divadelně pracovat. Frejka to lepší z chvatných nápadů a je mu kdejaký efekt dobrý*“³²¹.

Ke konci roku 1925 se Jiřímu Frejkovi a jeho přátelům konečně podařilo najít divadelní sál, vhodný pro moderní produkci. Vzdělávací spolek vyšehradský, ochotnický spolek spojený se jménem Václava Sommera – Jakuba Rydvana, redaktora oficiálního časopisu Československé divadlo, totiž od roku 1924 na pomezí Nového Města budoval nové divadlo, které mělo být „nejúčelnějším v Praze“³²². Podle návrhu architekta Josefa Barka, který zároveň přijímal žádosti o pronájem divadla veřejností, vzniklo dřevěné divadlo, jakýsi pozůstatek dřívějších dřevěných arén, vybavené pouze stáložárovými kamny, které nabízelo místa až 317 divákům³²³.

„Už jenom matně si vzpomínám, jak vlastně vypadalo Divadlo Na Slupi. Stálo v ulici Na Slupi, trochu šikmo naproti kostelu. Byla to přízemní dřevěná – nedá se říci přímo bouda, ale také ne budova, tedy něco mezi tím. Byla řešena se spartánskou úsporností, ale stačila. Portálkem, hrdě předvádějícím parodii kubistické architektury, se vcházelo do vestibulu, tedy příčné chodby, kde byly šatny, odtud po stranách a středem do hlediště. Kolik v něm bylo míst, nevím – odhadla bych asi 150, možná víc. Sedadla byla dřevěná, vesele natřená jasnou

³²⁰ Podle divadelního plakátu, dochovaného v dokumentaci Bedřicha Rádla, se představení zúčastnili F. Vnouček, F. Velebný, B. Záhorský, S. Neumann, S. Svozilová, L. Skrbková, M. Makariusová, F. Fencel a F. Kurka. Inscenaci režíroval Bedřich Rádl, jeho bratr Otto byl autorem výpravy. DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.*

³²¹ V. NEZVAL, *Depeše*, s. 261.

³²² První zprávu o stavbě nového divadla přinesly divadelní časopisy již v říjnu roku 1924. Rdv, *Nové divadelní budovy*, Československé divadlo 2., 1924, s. 250.

³²³ A. JAVORIN, *Divadla*, s. 231.

oranžovou barvou, sklápěla se a vyklápěla s třeskem a vrzáním. Herecké šatny byly pod jevištěm, tedy ve sklepě – závan sklepní zatuchlosti smíšené s vůní šminků... Vodák sem chodil i za ochotníky, protože zastával názor, že ten, kdo má tu drzost vylézt na jeviště, má to dělat pořádně, ať už za peníze nebo z ochoty.³²⁴

O možnosti využít prostory nového divadla se mohli posluchači doslechnout na konzervatoři, která začala prostory využívat k činoherním večerům. Jiří Frejka se svou skupinou v této době stále neměl koncesi a vzhledem k tomu, že toto úřední povolení se vydávalo pouze osobám, které již měly divadelní zkušenosti, nebyla ani naděje do budoucna, že by ji mohl získat. Byla tudíž uzavřena dohoda přímo s vyšehradskými ochotníky, kteří poskytli mladému divadlu záštitu vlastního spolkového jména. Vzniklo tak Divadlo mladých Vzdělávacího spolku vyšehradského. Soubor však musel být k dispozici i nově angažovanému režiséru ochotníků, Eduardu Nádvorníkovi, neboť valná většina původního souboru po roztržce, způsobené právě stavbou divadla, odešla.

První představení, na němž se mladí podíleli, byl silvestrovský komponovaný večer. Po první, ochotnické části, kde byla uvedena v režii Josefa Barka Mahenova *Ulička odvahy*, následovala tři vystoupení Divadla mladých. Hlavní pozornost návštěvníků na sebe strhla svou pohybovou skicou *Taneční orchestrion* Mira Holzbachová. Poté byla předvedena starofrancouzská farce v režii Jiřího Frejky *Fraška o mistru Miminovi* a na samý závěr nastudoval staročeskou hru *O třech Mariích* Eduard Nádvorník.

Fraška o mistru Miminovi vycházela z dobové oblíbenosti středověkých her – na programu téměř každého většího divadla se nějaký takový titul objevil. *Fraška o mistru Miminovi* navíc svou zápletkou, založenou především na tehdy velmi oblíbeném slovním humoru, odpovídala náladě silvestrovského večera. Zpráva o průběhu večera se nedochovala v žádných novinách, a tak je nutné při jeho rekonstrukci spoléhat pouze na vzpomínky Bedřicha Rádla³²⁵. Scénu opět v duchu konstruktivismu navrhl tentokrát architekt Otakar Mrkvička a vertikálně ji rozčlenil žebříky a houpačkami. Frejka se s největší pravděpodobností poprvé režijně zaměřil na zvukovou stránku slova. Herce donutil k nerealistické deklamaci využívající nejen rejstřík přes prsní tón až k fistuli, ale i rytmickou modulaci, zpěv, či změnu intenzity a síly hlasu. Se slovem byla těsně propojena i scéna –

³²⁴ Alena URBANOVÁ, *Vzpomínání bez záruky I. (Vzdělávací sbor vyšehradský, Divadlo na Slupi, vzpomínky na provoz.)* Amatérská scéna 31., 2001, s. 18-19.

³²⁵ DÚK Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

houpavá řeč byla pronášena z houpačky, při lezení na žebřík byla slova fázována podle jednotlivých příček. Části souboru však toto osvobozené herectví nebylo blízké a tito herci se dostávali s nesmlouvavým Frejkou, který nebyl ochoten ze své představy ustoupit, do drobných sporů. Frejka byl ale jediným režisérem souboru, práce jiného moderního režiséra jim zatím nebyla známá, Jindřicha Honzla většina znala spíše podle jména. Ač v této době soubor procházel významnou proměnou z amatérského studentského divadélka v profesionální scénu, mezilidské vztahy stále odpovídaly přátelství.

„Frejka nebyl však pomalý a překypoval nápady, rád se smál a osobně byl neobyčejně srdečný a roztomilý, takže všichni herci ho měli rádi a snažili se vypořádat s jeho dojemnou neobratností teoretika, nadto ještě zatíženou těžkou abstraktní dikcí.“³²⁶

Již na silvestrovský večer byla plánována premiéra dlouho připravované Aristofanovy hry *Ženy o Thesmoforiích*, přejmenované Frejkou na *Když ženy něco slaví*. Pro silvestrovský komponovaný večer se však nezdála hra být vhodná, a tudíž byla poprvé a naposledy uvedena 9. ledna 1926. Hra měla nebyvalý úspěch, celé divadlo bylo vyprodáno. Důvodem byla však zřejmě především skutečnost, že němé role získaly i hlavní ikony Devětsilu, Karel Teige a Vítězslav Nezval. Obecenstvo se tak z větší míry rekrutovalo z rozsáhlých řad Nezvalových přátel a příznivců, což bylo zřejmé při jeho výstupu. Když se Karel Teige v němé roli piště Tere dona usadil společně s Nezvačem, oděným do trikotu a zahaleným škraboškou, na praktikábl, byli přivítáni „*důstojným řevem a radostným houkáním, v němž zaniklo básníkovy kvílení na flexaton*“³²⁷.

Představení svým celkovým pojetím nepřekonalo i přes svou delší a pečlivější přípravu³²⁸ *Cirkus Dandin*. Obnaženou scénu s červeně natřeným praktikáblem, dvěma žebříky vedoucími na plošinku s šibeničkou a čínským lampiónem, se šplhacím lanem, Petersonovým hřebenem, žiletkou v nadživotní velikosti a houpačkou v podobě kruhu opět navrhoval Antonín Heythum. Osobité byly i kostýmy – antické ženy byly oblečeny v úborech revuálních tanečnic s krátkými sukénkami a bílými tričky, muži měli trikoty, popřípadě

³²⁶ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

³²⁷ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

³²⁸ V pozůstalosti Jiřího Frejky je uložena režijní kniha tohoto představení. Je velmi pečlivě a systematicky vypracovaná, Frejka například různými barvami odlišoval složku hudební a taneční. Součástí režijní knihy jsou i přesné rozpisy pohybu herců po jevišti. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, Režijní knihy – Č 10959 – Aristofanes – *Když ženy něco slaví*.

frakovou vestu a motýlek. Výtvarné řešení představení tak v základních obrysech odpovídalo manifestu, který v prosinci předcházejícího roku společně publikovali Antonín Heythum a Jiří Frejka a jehož vznik patrně souvisel s přípravou Aristofanovy hry. Definovány zde byly tři základní složky, které architekt může v součinnosti s režisérem funkčně využít při tvorbě moderní scény – složka reálná, ireálná (do této složky jsou řazeny fantazie, mentalita, emotivita tvaru, lyričnost materiálu) a konečně i sám herec a jeho mimika, pohyb a hlasový projev. „*Divadlo neroste jen z materiálu, ale i z poetičnosti básnickova libreta a režisérovy invence. Odtud ony „ireálné faktory“, které právě na divadle jsou dokonale skutečné; vrženy a vpočteny režisérem do jevištního pásma nabývají vlastního svého smyslu – poezie dvou hodin o třech jednáních.*“³²⁹

Představení³³⁰ bylo zábavné, mnozí kritici mu však vytýkali nedořešenost, absenci myšlenky, nelogičnost využití konstrukce a především neorganickou textovou montáž – Jiří Frejka totiž do Aristofanova textu, zřejmě ve snaze volně asociovat různé podoby vzájemného střetávání mužů a žen, vkomponoval několik monologů ze dvou Shakespearových her, *Romea a Julie* a *Zkrocení zlé ženy*. Kladně hodnocena naopak byla Jarmila Horáková za svůj výkon v titulní roli Mikky, pozornost si zasloužil i tanečně laděný projev Míry Holzbachové v roli pištce Agathona a pohybový výkon Stanislava Neumanna. Na studentské scéně se tak začaly rodit první hvězdy, které divadlu zajišťovaly příznivce i do budoucnosti, ale zároveň se objevovaly i první známky řevnivosti a hvězdných manýr.

Zajímavější než z větší míry oprávněná kritika úrovně představení je postřeh kritika Miroslava Rutteho, který snahu mladých přijímal poměrně benevolentně, jenom korigoval jejich terminologii poznámkou, že spíše než k sovětskému konstruktivismu, naplněnému řádem, inklinuje k hravosti poetismu. Ve svém referátu rovněž upozornil na skutečnost, kterou si začal uvědomovat již i Jindřich Honzl – totiž na nebezpečí, že ve snaze zbořit všechna divadelní kliše mladí svou nekoordinovanou honbou za moderností a módností vybudují kliše nová, velmi povrchní, nemající navíc v českém divadelnictví organičtější původ³³¹.

³²⁹ Jiří FREJKA – Antonín HEYTHUM, *Spolupráce architekta a režiséra v divadle*, in“ *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 153.

³³⁰ Vynikající rozbor jednotlivých divadelních složek představení *Když ženy něco slaví* zpracovala Andrea Jochmanová. Andrea JOCHMANOVÁ, *Frejkova inscenace Když ženy něco slaví*, Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity – řada teatrologická, Brno 2004, s. 67-90.

³³¹ Miroslav RUTTE, *Tvář pod maskou*, Praha 1926, s. 80.

Hra měla být pro velký zájem veřejnosti opakována o čtyři dny později, ale jelikož konzervatoristé vystupovali bez povolení rektorátu konzervatoře, vedení se snažilo pod pohrůžkou vyloučení ze školy jejich opětovnému vystoupení zamezit. Nakonec však byla hra zakázána policejně z důvodu mnohem prozaičtějšího a postrádajícího dobrodružný rozměr – Jiří Frejka totiž opomněl autorský zákon a překladatel Augustin Krejčí se lehce domohl zákazu provozování. Policejní zákaz představení, který by vešel v platnost pouhých několik okamžiků před zahájením, Praha od dob Rakouska - Uherska nezažila, a tudíž ve společnosti vzbudil značný ohlas a zaujetí. Začaly se šířit fámy a spekulace, divadlo bylo zavaleno dotazy a chybami, vzniklá nejspíš z neznalosti či nedbalosti, zajistila souboru nebývalou reklamu. V této době vrcholila jednání Jiřího Frejky s vedením Devětsilu o možnosti záštity mladého divadla tímto spolkem a tato „pražská senzace“ s největší pravděpodobností jednání zrychlila. Herecký soubor sice ještě 6. února 1926 odehrál v režii a rokokové dekoraci Eduarda Nádvorníka představení romantické veselohry Karla Gozziho *Rozmary lásky*, ale již v té době byly vylepeny plakáty ohlašující představení Osvobozeného divadla, divadelní sekce Devětsilu.

Na počátku roku 1926 se tak uzavírá epocha pokusných divadelních scén, úzce spojených s pražskou konzervatoří. Posluchači a absolventi konzervatoře sice stále působili v Osvobozeném divadle a jeho pozdějších mateřských scénách, rozdíl je však v tom, že tyto podniky byly již profesionální, vlastnily divadelní koncesi a jejich program byl často vypracován v součinnosti s uměleckým programem. Epocha experimentů a ověřování možností divadla spojená s jistou formou studentské divadelní recese a s výrazným vlivem oficiálního pojetí konzervatoře, které sloužilo jako hlavní diferenciativní zdroj, se uzavírala, vynořily se již první problémy a limity nově vznikající poetiky a začínalo období průzkumu a přehodnocování vlastních východisek. Mladé divadelnictví se již vymezilo vůči oficiálním scénám a nyní jej čekalo důležité porozumění sobě samému.

Dramatické oddělení konzervatoře sehrálo v tomto procesu významnou a dosud nedostatečně doceněnou roli. Nejenže se metoda jeho práce stala první inspirací pro kritiku a zavdala podnět snaze nalézt nový divadelní výraz, ale konzervatoř fungovala jako stimulující prostor, které umožnilo náhlou dynamizaci projevů modernizace. Svou roli zde sehrávalo především samo prostředí, které umožňovalo navázání významných kontaktů mezi posluchači rozmanitých oddělení, není však možné podcenit ani přínos pedagogů samých,

kteří svým studentům dokázali všítipit velmi dobrou technickou přípravu, která byla základním kamenem pro stavbu nového pojetí. Ač byla konzervatoř ve dvacátých letech zřejmě jednou z nejkritizovanějších škol ze strany svých studentů, bez její existence by snaha o nápravu divadla moderními scénickými prostředky měla mnohem delší a méně zřetelný průběh.

4. Dějiště střetu – Osvobozené divadlo 1926 - 1927

4. 1. První Osvobozené divadlo

4. 1. 1 Vznik divadelní sekce Devětsilu

Jednání mezi skupinou Jiřího Frejky a Devětsilem byla svým způsobem bizarní. Ač se odehrávala především v kavárnách, nejčastěji v Národní kavárně - Nárkavu či ve Slavii, jejich průběh byl přesně podřízen stanovám Svazu moderní kultury Devětsil. Podle nich musela o přijetí nových členů rozhodovat porota, v níž bylo každé umělecké odvětví zastoupeno minimálně jedním členem. Jiří Frejka si zároveň vymínil sepsání přesně formulované smlouvy, která dávala divadlu značnou míru nezávislosti na vedení Devětsilu.

Není známo, kdy došlo ke konečné dohodě a jak intenzivní jednání jí předcházela. Faktem však zůstává, že koncesi³³² Devětsil, coby řádně zapsaný spolek s platnými stanovami, nezískal, ale prostřednictvím Jindřicha Honzla, který mohl vykázat úředně požadované zkušenosti, dostal právo provozovat svou vlastní amatérskou scénu. Honzl, člen poroty za oblast divadelních umění, si tak mohl v nově vznikajícím divadle vymínit funkci režiséra a jednoho ze správců. Jak je patrné ze smlouvy mezi Devětsilem a jeho divadelní sekcí, spojenectví mělo pevnější charakter právě prostřednictvím osobnosti Jindřicha Honzla, který do již fungujícího souboru vstoupil jako víceméně známá osobnost s věhlasem nejlepšího teoretika avantgardního divadla, a disponující tak značnými pravomocemi. Osvobozené divadlo mělo na Devětsilu nezávislou finanční správu, která podléhala pouze hlavní revizi. V majetku divadla byl rovněž fundus. Administrativní vedení převzala Marie Vorlová, známá již ze slupského Divadla mladých, která společně s Honzlem a Frejkou byla třetí osobou ve správním triumvirátu Osvobozeného divadla.

Značnou svobodu získalo i umělecké vedení divadla, které bylo na Devětsilu víceméně nezávislé a mělo právo veta. Ve smlouvě se navíc píše, že „*ke spolupráci jsou zváni členové Ústředí v první řadě, ovšem správa Osvobozeného divadla není vázána na jejich spolupráci*“³³³. Smlouva byla podepsána zřejmě počátkem února 1926 Marií

³³² Počínaje rokem 1850 zavedla rakouská státní správa systém organizace profesionálního divadla na živnostenském základě (divadlo mohl provozovat pouze držitel divadelní koncese, jednotlivé produkce podléhaly cenzuře v kompetenci místní policejní správy), který v podstatě převzal právní systém první republiky.

³³³ Soukromý archiv rodiny Honzlovi (SarH) Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 45 –Osvobozené divadlo, 45-V. – Smlouva mezi SMK Devětsil a Osvobozeným divadlem.

Vorlovou, Jiřím Frejkou a Jindřichem Honzlem za Osvobozené divadlo, Devětsil byl zastupován Karlem Teigem a Jaromírem Krejcarem.

Vnitřní personální situaci divadla smlouva nijak nekomentovala, byly tedy zřejmě plně v kompetenci správy. Členy divadla se tak zcela organicky stali herci Divadla mladých – kolektiv vytvořený Jiřím Frejkou. Novou tvář divadla ve funkci dramaturga, kterou dosud neprofesionální divadélka nepotřebovala, se stal Vítězslav Nezval, funkci lektora zastával Karel Teige. Mezi členy Osvobozeného divadla se v této době začal objevovat i Emil František Burian, velice talentovaný skladatel a hudebník, který měl za sebou již celou řadu úspěchů³³⁴. Burianův příchod do Osvobozeného divadla byl ostatně jen otázkou času; znal se z konzervatoře s Frejkou a ostatními tamními studenty, práce v amatérském dělnickém divadelním souboru jej přivedla do blízkosti Jindřicha Honzla, zároveň se od druhé poloviny roku 1925 úzce přátelil s Vítězslavem Nezvalem a filmařkou Zet Molas³³⁵.

Již od samého začátku však Osvobozené divadlo bylo plné osobních i uměleckých rozporů. Jindřich Honzl, který nejprve vítal pokusy mladých s nadšením, se po vydání své knihy *Roztočené jeviště* a po zkušenostech získaných zájezdem do Moskvy v listopadu 1925 začal na Frejkovo umělecké pojetí dívat s jistým despektem a přehlížením. Po osobním setkání s realitou sovětského divadla se mu začala česká představení jevit jako pouhé neznalé plagiátorství a snaha zaujmout publikum módním neotřelým trendem. Ihned po jeho příchodu do divadla docházelo dle Bedřicha Rádl k ostrým výměnám názorů mezi Honzlem a Frejkou, kdy Honzl upozorňoval, že pouhým plagiátorstvím ruských metod se česká avantgarda pouze zesměšní před oficiální kritikou³³⁶. Honzlovi se ostatně nelíbil ani název nového divadla; ještě tři roky po jeho vzniku tak ve své studii o moderním českém divadle podotkl: „*Osvobozené divadlo – jméno, jehož původ náleží Tairovovi (Das Entfesselte Theater, název německého vydání Zápisků režiséra) – bylo přijato sekci Devětsilu zase*

³³⁴ Emil František Burian měl i přes své mládí za sebou již několik významných skladatelských úspěchů. První operu *Alladin a Palomid* na text Maurice Maeterlincka rozpracoval již v roce 1923, dokončena však byla až o více než čtvrtstoletí později, roku 1949. V této době Burian rozpracoval ještě několik oper, největší úspěch pak zaznamenala opera *Před slunce východem*, která byla uvedena v Národním divadle 24. 11. 1925 za řízení Otakara Ostrčila. V této době se Burian začal, jako aktivní člen Komunistické strany (do KSČ vstoupil v roce 1923), angažovat v organizacích Proletkultu a pro Federaci proletářské tělovýchovy (FPT) složil několik scénických melodií pro symbolistické tělocvičné scény. Kolem roku 1925 se jeho zájem po vzoru Alexandra Tairova a pařížské Šestky přesune k baletní hudbě. Blíže Adolf SCHERL, *E. F. Burian divadelník (1923-1941)*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 151-155; Helena SPURNÁ, *K méně známým kapitolám hudebního divadla Emila Františka Buriana*, *Divadelní revue* 11., 2000, č. 2., s. 26-41.

³³⁵ O přátelství s E. F. Burianem svědčí Nezvalův dopis, který zaslal bez přesnější datace Jiřímu Mahenovi. Vítězslav NEZVAL, *Depeše z konce tisíciletí*, Praha 1981., s. 259.

³³⁶ DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo* Rkp.

z nepřilíš sympatického eklektického estétství.“³³⁷ Kontrast mladicky veselého Frejky, milujícího dadaistický humor a absurdní slovní konstrukce, a vážného, zasmušilého a existenčními starostmi zatíženého Honzla, který zpočátku humoru mladých nerozuměl, byl více než nápadný. V souboru začala postupně panovat napjatá atmosféra, kterou čas od času svým pověstným sarkasmem a nevybíravým slovníkem přiostrčil E. F. Burian.

4. 1. 2 První sezóna – úspěchy i problémy

Pro první představení pod hlavičkou nového divadla, jehož plakáty nově zdobil černý disk – znak Devětsilu, ale které stále hrálo v původních prostorách divadla Na Slupi, byla zvolena nově nastudovaná a přeobsazená³³⁸ hra *Cirkus Dandin*. Zcela se změnila výprava Antonína Heythuma. Především z úsporných důvodů byly převzaty praktikáblý a žebříky z představení *Když ženy něco slaví*. Scéna připomínala oplocený vchod do cirkusu, nové byly dva plakáty a lampión.

O inscenaci se nedochovalo příliš mnoho novinových recenzí; jako kdyby Praha již akceptovala avantgardní divadélko, oblíbené především mladými intelektuály a studenty. Způsob, jakým byla nová scéna přijata, a jaká do ní byla vkládána očekávání, ve své recenzi rozšafně shrnul recenzent Rozprav Aventina Adolf Hoffmeister:

*„Mně se to líbilo, něco však chybělo k úspěchu, myslím, že bych řekl solidnost, šetrnost ve výrazu a nezadržitelná linie postupu hry, Frejka říká, že chybí jen čas a peníze. Ty věci jdou spolu a úspěch přijde za nimi.“*³³⁹

Divadlo stálo na počátku února před zásadním úkolem. Po víceméně obnovené premiéře *Cirkusu Dandin* muselo totiž zvolit linii uměleckého směřování pro nadcházející období. Po každodenních vzrušených debatách a tajných či veřejných schůzkách se uskutečnilo 13. února 1926 významné setkání vedení Osvobozeného divadla s jeho dramaturgem v Národní kavárně. Kromě uzavření závažných provozních ustanovení došlo

³³⁷ Jindřich HONZL, *O modernost v českém divadle*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 622-623.

³³⁸ V roli Anděly se představila Mira Holzbachová, Klitandra ztvárnil Jindřich Vacín.

³³⁹ A. H. (Adolf Hoffmeister), *Osvobozené divadlo (Cirkus Dandin)*, *Rozpravy Aventina* 1., 1925-1926, s. 79.

také k narovnání vztahu Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, což vedlo k pročištění atmosféry uvnitř divadla. Dále byly zvoleny hry pro zbytek sezóny³⁴⁰ a přijato rozhodnutí, že o možnosti uvedení dalších her bude kvůli autorskému právu jednáno se svazem nakladatelů Kmen.

Právě zde se v plné podstatě projevil vliv Vítězslava Nezvala, který zastával roli dramaturga. Nezval neměl žádné předcházející zkušenosti, těžko říci, zda si vůbec dokázal v této době uvědomit vzájemnou provázanost provozu divadla a jeho zisků³⁴¹, a proto se jednoznačně zaměřil na repertoár, kterému se ostatní česká, ale evropská divadla vyhýbala. Zatímco dosud hry vybíral především Jiří Frejka a upřednostňoval své oblíbené antické a klasické autory a hry napsané klasickou formou, které moderně adaptoval, Nezval začal prosazovat dramaturgii ryze moderního soudobého repertoáru. Divadelní avantgarda začala opouštět hranice formálního experimentu a sblížovala se s pojetím komplexního moderního divadla založeného především na nově pojatém dramatickém textu. Nezvalův výběr her odstranil poslední limitu, kterou představoval autorský text, a umožnil rozvinout jevištní lyrismus v celé jeho šíři.

V počátcích byl prostor ponechán především Jindřichu Honzlovi. Zatímco Jiří Frejka již měl se svým souborem několik her nastudovaných a mohl se věnovat jejich propracování, pro Honzla, ač měl již divadelní zkušenosti, byla práce s profesionálním hereckým souborem novinkou. Jeho metoda práce se od Frejkových intuitivních a často téměř nesdělitelných nápadů a postupů diametrálně odlišovala svou systematickostí, přesností a pečlivostí. Oba dva sice považovali režiséra za klíčovou osobu celé inscenace a zřídka připustili tvůrčí zásah herců, Honzl však dokázal svůj záměr lépe vysvětlit a tento přístup byl pro mnoho herců schůdnější. Kromě odlišností v pracovním přístupu a povaze se navíc již poměrně brzy začala projevat názorová rozdílnost Frejky a Honzla v oblasti sepětí divadla s politikou. Zatímco Frejka, politicky rozkročený mezi úctou ke klasickým pravicovým hodnotám zastřešeným osobností prezidenta Masaryka a intenzivní touhou po sociální rovnosti a spravedlnosti, považoval divadlo za umění, které by mělo zůstat na politice neúčastné, Honzl požadoval angažované divadlo s jasným politickým názorem. Zatímco pro Frejku byl konstruktivismus spíše hrou, námětem, prostředím, které umožňovalo rozpoutání hercova pohybu, pro Honzla

³⁴⁰ Jindřich Honzl měl nastudovat hru G. Ribémonta Dessaignese *Němý kanár*, nezvalovský večer dostal za úkol připravit Jiří Frejka a Emil František Burian mohl uvést svá *Příslaví*.

³⁴¹ Bedřich Rádl ve svých vzpomínkách uvádí, že v průběhu vzrušené schůzky v Národní kavárně 13. 2. 1926 Marie Vorlová, starající se o administrativu a finance Osvobozeného divadla, požadovala repertoár zaměřený na diváka. DÚK Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo* Rkp.

se stal názorem, obecným principem, způsobem uchopení života, protivníkem klasických umění, „*leninským zápasem o organizaci hmotných základů života*“³⁴².

Po únorové schůzce a především úspěších, kterých mladá scéna na jaře 1926 dosáhla, se situace stabilizovala. Jiří Frejka a Jindřich Honzl si našli způsob, jak spolu v prostředí jedné scény vycházet, jejich vzájemná korespondence dokonce dává tušit jistou formu přátelství. Umělecké otázky se pokoušeli řešit na společných schůzkách, které se víceméně pravidelně odehrávaly dvakrát týdně³⁴³. Zvolna se navíc kolem každého z režisérů začala vytvářet sympatizující skupina, o níž bylo možné se v jevištních realizacích opřít.

Stálým problémem divadelního provozu však byly finance. Divadlo nezískalo žádnou státní dotaci ani nenašlo bohatého mecenáše, provoz byl tedy financován především z příspěvků herců³⁴⁴. Financí na vybudování divadelního fondu se nedostávalo vůbec, a tak představení často vznikala v improvizovaných podmínkách za vydatného přispění manuální zručnosti herců, kteří hráli téměř zadarmo³⁴⁵.

Osvobozené divadlo vedle uvádění vlastních divadelních představení, kterých se uskutečnilo poměrně málo, nejvíce pět do měsíce, vyvíjelo intenzivní kulturní a společenskou činnost, odpovídající raným požadavkům Devětsilu. Začátkem března se konal věneček v hostinci U Macháčků s programem *Excentric – improvizace*. Akce se snažila navázat na velmi úspěšný Karneval brněnského Devětsilu, který se uskutečnil před rokem, v únoru 1925, a byl vybudován na cíleném zdůraznění excentrických znaků moderního umění³⁴⁶. Výběr hospody U Macháčků nebyl nikterak náhodný. Jednalo se totiž o velmi oblíbený generační podnik, který lákal především jazzbandem, jehož členem byl pravý, nefalšovaný černoš, údajně jediný v Praze. Součástí podniku tak byla i tančírna, kde často vystupovaly tanečnice Milča Mayerová a Mira Holzbachová, v oblíbenosti však s těmito umělkyněmi soutěžili i členové architektonické sekce Devětsilu - ARDEVu, kteří U Macháčků pravidelně stepovali³⁴⁷.

³⁴² Jindřich HONZL, *O modernosti v českém divadle*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 624.

³⁴³ SarH Praha, *Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, Složka F – Jiří Frejka – dopis bez datace* (zřejmě z doby před uvedením Nezvalovy Depeše na kolečkách, tj. před 17. 4. 1925).

³⁴⁴ Dle dochované pokladní knihy byly příspěvky herců značně rozdílné. Nejvíce – až 270 Kč měsíčně – přispívala Jarmila Horáková, která pocházela z bohaté obchodnické rodiny a byla považována za nejmajetnější. Výše příspěvků ostatních herců se pohybovala mezi 35-100 Kč. Zisky s představení se pohybovaly mezi 100-300 Kč. SarH Praha, *Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 – Osvobozené divadlo – Hlavní kniha Osvobozeného divadla*.

³⁴⁵ Výše měsíčního honoráře záležela na ziscích, ale z počátečních 30 Kč se v dubnu zvýšila na 50 Kč.

³⁴⁶ O společenském životě brněnského Devětsilu blíže Karel HONZÍK, *Ze života avantgardy*, Praha 1963, s. 58.

³⁴⁷ Tamtéž.

V polovině března³⁴⁸ pak byl vedle samostatného úspěšného tanečního večera Miry Holzbachové³⁴⁹ uspořádán přednáškový večer *Divadelní abeceda*, na němž Jindřich Honzl, Vítězslav Nezval a Jiří Frejka posluchačům objasnili hlavní principy moderního divadla. V květnu se vedení Osvobozeného divadla zúčastnilo vernisáže výstavy Devětsilu, organizované v prostorách Krasoumné jednoty, kde Jiří Frejka jednal s několika architekty o možnosti výstavby samostatné budovy³⁵⁰ Osvobozeného divadla. O pouhý den později pak byla Osvobozeným divadlem uspořádána přednáška³⁵¹ dadaisty Kurta Schwitese.

Osvobozené divadlo se navíc stalo oblíbeným tématem společenských časopisů a kulturních příloh deníků. Především Pestrý týden, Světozor, Letem světem či nedělní příloha legendárních novin nakladatelství Orbis - Prager Presse přinášely fotografie konstruktivistických scén, ale i portréty herců. Osvobozenému divadlu se začínaly hrnout od začínajících herců, a dokonce i od operních subret žádosti o angažmá³⁵².

Na prázdniny tak odjížděl Jiří Frejka plný nových nápadů a plánů do budoucnosti. Během červencového pobytu na letním bytě v Oušovci u Zruče nad Sázavou společně s Lolou Skrbkovou, Marií Vorlovou, Světlou Svozilovou, Ottou a Bedřichem Rádlem Frejka vypracoval koncepci jakéhosi abonentního divadla, které bude dotováno prostřednictvím příspěvků tzv. Kruhu přátel Osvobozeného divadla³⁵³. Součástí letáku, který nechal Frejka na sklonku léta vytisknout, byl i plánovaný program na další sezónu. Plánován byl především původní český a francouzský moderní repertoár³⁵⁴, z něhož se však nakonec realizoval pouhý zlomek.

³⁴⁸ *Divadelní abeceda* se konala v Akademickém domě 15. 3. 1926.

³⁴⁹ Taneční večer Miry Holzbachové se uskutečnil 11. března 1926. Holzbachová předvedla tradiční javánský tanec s maskou, druhý tanec, spíše pantomima, nesl název *Blázen*, a jednalo se o psychologickou pohybovou improvizaci bez doprovodu hudby. Následovala groteskní taneční parodie *Umírající labuť* a konečně *Cirkus*, v němž Holzbachová vystoupila v rolích krasojezdkyně, klauna a veřejného mínění. O. Š. M., *Taneční večer Miroslavy Holzbachové*, Rozpravy Aventina 1., 1925-1926, s. 96.

³⁵⁰ S největší pravděpodobností Jiří Frejka jednal s Jaromírem Krejcarem, zakladatelem Klubu za novou Prahu. V lednu 1927 se totiž Osvobozené divadlo oficiálně připojilo k požadavku výstavby nového moderního divadla, který inicioval právě Klub za novou Prahu.

³⁵¹ Vernisáž výstavy Devětsilu se uskutečnila 18. 5. 1926, Kurt Schwiters vystoupil v Akademickém domě o den později, 19. 5. 1926.

³⁵² Mnoho těchto žádostí je zachováno v korespondenci Jindřicha Honzla. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, Složky A – Ž.

³⁵³ Výše členských příspěvků byla, jak je patrné z tištěného propagačního letáku, stanovena na 100 Kč, které mohly být složeny ve dvou splátkách. V letáku se dále veřejnost žádá o příspěvky na stavbu nové budovy Osvobozeného divadla a zájemcům je nabízena možnost vstupu do elévské školy. Zajímavý je rovněž bod týkající se tzv. Inmodkultu – InSTITUTE moderní kultury Devětsil, jejíž součástí měla být i divadelní fakulta. DŮk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo Rkp.

³⁵⁴ Osvobozené divadlo pro sezónu 1926/27 plánovalo uvedení následujících her: M. Achard – Marlborough jde do boje – Chcete se mnou hrát?, G. Apollinaire – Prsy Tiresiovy, L. Arragon – Libertinage, P. A. Birot – Člověk

V srpnovém čísle časopisu Reflektor Frejka na podporu svého plánu otiskl článek *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*, v němž shrnul hlavní principy, inspirační zdroje a cíle Osvobozeného divadla³⁵⁵. V řádcích tohoto textu se ukrývala víra ve správnost práce a očekávání další sezóny. Podzim však přinesl mnohé komplikace, které původní Frejkovo nadšení změnily ve zcela opačný pocit.

4. 1. 3 Poslední sezóna

Sezóna byla zahájena 23. října 1926 premiérou Apollinairovy hry *Prsy Tiresiovy*, kterou nastudoval Jindřich Honzl. Pár dnů předtím byl signován - nejspíš pod vlivem nedávno vzniklého Uměleckého studia³⁵⁶ - nový jednací řád Osvobozeného divadla, který důkladně specifikoval přesnou podobu spolupráce uměleckého vedení³⁵⁷, pokutné za absenci ve zkouškách a při představení, ale především přinesl důležitý precedens o roli režiséra jako vůdce inscenace. Soubor do nové sezóny vstoupil v proměněné podobě – několik původních členů odešlo do jiných divadel, významná byla především ztráta Jarmily Horákové a Stanislava Neumanna, kteří odešli do Národního divadla, a jediného fyzicky zdatného herce Jindřicha Vacína. Vítězslav Nezval byl po mnoha odkladech donucen nastoupit alespoň krátkou formální vojenskou službu a Bedřich Rádl se v souboru objevoval vzácně, protože

rozsekaný na kousky, J. Cocteau – Manželé z Eiffelky, G. Ribémont Dessaignes – Čínský císař, I. Goll – Methusalem, A. Hoffmeister – Nevěsta, G. K. Chesterton – Létací hostinec, A. Jarry – Král Ubu, J. Luncz – Nový pól světa, Molière – Hraběnka s Eskabarnas, V. Nezval – Muž za 18 – Podivuhodný kouzelník – Deus ex machina, W. Shakespeare – Večer tříkrálový, B. Shaw – Methusalem, F. Tetauer – Nová revue. DÚK Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo Rkp.

³⁵⁵ „*Smích, odpor k patosu, fantazijní křepkost jsou znaky této scény. Smích nejprve. Smích, který je jaksi filosofickým nástrojem tohoto nepraktického století. Je projevem fantazie, velmi jasně a pozorně ke světu. Hlupák se nesměje ničemu, lépe řečeno, směje se díky své bránici sám sobě. Ale ostře postřehnout věci, vyhledávat mezi nimi absurdní spojení a smát se jim jako básnickým metaforám – což to není umění fantazie? Znamená to hledat svět nepatetický a neromantický, hledat svět jasný a lyrický, nedávat se předem ovládnout nějakou mystickou náladou, ale dát se vzrušit každou věcí jako nějakým kouzlem, jen je-li dost bezprostřední a nová.*“ Jiří FREJKA, *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem* in: Avantgarda známá a neznámá II., Praha 1972, s. 265.

³⁵⁶ Viz kapitola věnovaná Uměleckému studiu.

³⁵⁷ Umělecké vedení bylo jednacím řádem odděleno od administrativního. Jeho povinností bylo projednávání otázek členství, repertoáru, režie a obsazení. Umělecké vedení mělo povinnost scházet se po každém představení a diskutovat jeho výsledky. Dvakrát týdně se pak konala schůze administrativního a uměleckého vedení, jejímž programem byly výše podpor členů a rozpočet. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 - Osvobozené divadlo, Jednací řád Osvobozeného divadla.

dokončoval studia práv. Na podzim 1925 prožíval osobní krizi, spojenou s úmrtím otce³⁵⁸, i Emil František Burian, který se uzavřel do sebe a potýkal se s nervovou nemocí³⁵⁹.

Pod jednacím řádem se však 20. října podepsali již i noví členové – Jiří Voskovec, Jan Werich, Miloš Nedbal³⁶⁰, Hugo Slípka, Milča Mayerová, Saša Machov, Josef Trojan či Antonín Nálevka. Původní strukturu nalomila i událost, jíž bude ještě věnována pozornost – otevření Uměleckého studia, které uskutečnil Vladimír Gamza. Pevný plat, pravidelná představení a pracovní smlouva zlákaly nejednoho herce Osvobozeného divadla; do Uměleckého studia odešli Václav Trégl, Ladislav Boháč či Světla Svozilová.

Jiří Frejka a Jindřich Honzl si v této době začali uvědomovat omezení nepravidelného provozu divadla, které dosud hrálo pouze ve volných dnech. Exkluzivní postavení Osvobozeného divadla coby vrcholné scény moderního divadelního projevu v očích veřejnosti částečně diskreditovala i skutečnost, že častější než jeho představení jsou Na Slupi nedělní odpolední dětská představení s Kašpárkem. Zřízení Gamzova Studia navíc znamenalo značnou konkurenci, která navíc byla podporována i kladnou kritikou. V prosinci byla situace vyřešena opětovným uvedením osvědčeného *Cirkusu Dandin*. Herci se, zřejmě na popud Jindřicha Honzla, kterému chyběli herci pro jeho koncepci biomechanicky motivovaného divadla, přihlásili na hodiny tělocviku v Akademickém domě. Zde provozoval své hodiny biomechaniky Hugo Slípka, spolužák Bedřicha Rádlu z žižkovského gymnázia a od podzimu 1926 nový člen Osvobozeného divadla.

Na podzim 1926 začal soubor Osvobozeného divadla umělecky stagnovat. Zkoušelo se sice několik her, ale žádná nebyla nakonec uvedena. Situace uvnitř souboru se stabilizovala až počátkem prosince 1926. K tvůrčí činnosti se opět přihlásil Emil František Burian³⁶¹, který zvolna začal přecházet z role hudebníka k herectví. Událostí se tak stal až

³⁵⁸ Otec Emila Františka Buriana, pěvec Emil Burian (12. 12. 1876 - 9. 11. 1926), měl nepřilíživě silný, příjemný, tenorově zbarvený baryton, který dokonale technicky ovládal. Proslul perfektní výslovností v češtině, němčině i italštině. Byl vynikajícím interpretem českých oper, jejichž postavám dal moderní střízlivou podobu, a vytvořil interpretační tradici. Emil Burian ukončil svůj život tragicky. V roce 1925 utrpěl na jevišti úraz, který zpočátku nevypadal nebezpečně. Vyvinul se však z něj sarkom, lékaři byli donuceni při druhé operaci k amputaci nohy a po dočasném zdánlivém zlepšení zdravotního stavu pacient nemoci podlehl.

³⁵⁹ Svědčí o tom zachovaný dopis adresovaný Jindřichu Honzlovi z 13. září 1926. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka B – Emil František Burian, dopis z 13. 9. 1926.

³⁶⁰ Miloš Nedbal, konzervatorista, který byl pro ledabylou propuštěn, se stal členem Osvobozeného divadla i přes odpor svého otce. V pozůstalosti Jindřicha Honzla se totiž dochoval dopis akademického malíře prof. V. Nedbala, ve kterém píše: „*Pěstuje se ve Vašem divadle úpadkové a nemravné umění francouzské. Nevychovával jsem syna, abyste z něho udělal za rok cynika.*“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka N. - V. Nedbal, lístek bez datace.

³⁶¹ Emil František Burian zaslal 4. 12. 1926 Jindřichu Honzlovi recesistický dopis, v němž píše: „*Tak jsem chtěl zase dělat nějaký voloviny pod tvou režisérskou taktovkou. Jsem takto opuštěn a opomíjen jako stará prostitutka*“

silvestrovský večer, jenž ale měl tradiční komponovanou formu a svým obsahem se blížil nezávaznému zábavnému představení, které nepřinášelo žádné významnější umělecké impulsy. Zajímavější bylo pouze uvedení sborově recitovaného *Podivuhodného kouzelníka* Vítězslava Nezvala, který byl možná poslední záminkou pro ustavení Emilem Františkem Burianem dlouho promyšleného voicebandu, k němuž došlo v průběhu ledna na ustavující schůzi³⁶².

V lednu byl v časopise Host, jako reakce na stagnující činnost Osvobozeného divadla, uveřejněn ostrý výpad Erika Adolfa Saudka, dramaturga Jarešova divadla Legie mladých, nazvaný *Paralýza století čili Císařovy nové šaty*. Saudkovy argumenty mnohdy postrádaly pochopení hlavních principů divadelní avantgardy, ale jeho výpad se stal první kritikou vycházející z vlastních generačních a názorových řad. Saudek Osvobozenému divadlu vytkl především absenci světového marxistického názoru, jeho produkci obvinil z povrchního měšťáctví a pouhé touhy po módnosti, kritice neunikli ani herci či publikum.

„Za čtvrté: publikum, a to je nejhorší. (...) Měšťácká intelektuální smetánka, neschopná jakéhokoliv citového nákladu, blazeovaná, unuděná, ex offo nadšená. Pohled, mami, jak jsem moderní. Že tu jde o varieté třetího řádu a že bychom se v smíchovské Aréně bavili neskonale lépe, to si myslíme. Ale neříkáme to, protože bychom byli považováni za kulturní hňupy bez „senzibility, naivity, konzumentské nevinnosti“ atd.“³⁶³

Ačkoliv text je mířen především proti Jindřichu Honzlovi, jehož jméno autor několikrát zmínil, kritika se dotkla především Jiřího Frejky, který měl k měšťáckému divadlu blíž, než si byl sám ochoten připustit. A snad i toto upozornění „hlasu veřejnosti“ na skutečnost, že je Osvobozené divadlo vnímáno jako módní měšťácký podnik, zasel zrnko nedůvěry mezi Frejkou a Honzlem

Snad i Saudkova kritika probudila Osvobozené divadla z podzimní letargie. Do souboru se vrátil i Vítězslav Nezval, kterému se podařilo vojenskou službu ukončit

hodící se spíše k namáčení štětky záchodové čili lajzpanzlu než k slušnému živůtku nebo podprsence. Jsem Tvůj dokonalý blbec Mikuláš Ježíšek zvaný Sylvestr Burian.“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka B – Emil František Burian, dopis z 4. 12. 1926.

³⁶² Ustavující schůze voicebandu, jejímž svolavatelem byl kromě Buriana i Honzl, se konala dle svědectví zvacího dopisu 9. 1. 1927 v kanceláři Osvobozeného divadla Na Slupi. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-1927. Dokumentace I.

³⁶³ Erik Adolf SAUDEK, *Paralýza století čili Císařovy nové šaty*, in: Avantgarda známá a neznámá II., Praha 1972, s. 323.

lékařským potvrzením, diagnostikujícím u velkého básníka psychózu. Počátek roku 1927 se tak stal pravým opakem předcházejících měsíců nečinnosti. Osvobozené divadlo vyjednalo nájemní smlouvu s Uměleckou besedou a získalo tak možnost stálého provozu. Sál na Malé Straně³⁶⁴, který byl otevřen společně s nově postaveným sídlem Umělecké besedy v roce 1926, byl sice navržený především pro koncertní účely, čemuž odpovídaly i vestavěné varhany, ale jak ukazovala dosavadní praxe Uměleckého studia, které tu našlo azyl, pro divadelní potřeby byl rovněž vhodný. Navíc byl mnohem lépe dosažitelný pro pražské publikum, neboť v jeho blízkosti byla stanice čtyř tramvajových linek³⁶⁵. Osvobozené divadlo se v sále Umělecké besedy střídalo právě s Uměleckým studiem – pro jeho produkci byly vyhrazeny čtvrtky a soboty. Pravidelný provoz umožnil Osvobozenému divadlu jistotu příjmu, z něhož mohli být podle smluvních podmínek vypláceni i herci³⁶⁶. Příмым důsledkem nově se rýsujících finančních jistot se tak stalo i založení nového účtu Osvobozeného divadla u Poštovní spořitelny, na nějž přispěla základním členským vkladem řada významných intelektuálů³⁶⁷.

Sami divadelníci vnímali počátek roku 1927 jako zlomový. Byly vytištěny zcela nové propagační letáky, které lákaly obecnost ke spolupráci s Osvobozeným divadlem, v nichž byl charakterizován hlavní cíl divadla jako *„čistota a přesnost umělecké práce, učiniti divadlo přístupné všem, jednak cenami ne vyššími než ceny kina, jednak přiblížením jeviště diváku veselostí, vtípem a úplným zaujetím diváka“*³⁶⁸.

Zahajovací představení, které bylo plánováno na čtvrtek 20. ledna 1927, bylo především prezentací díla Jindřicha Honzla. Jiří Frejka měl své režie uvést v sobotu 22. ledna, ale zdárný průběh večera poznamenala epidemie chřipky, která zasáhla Prahu. Rychlá improvizace sice rozveselila diváky, kteří se bavili především Jindřichem Honzlem v roli konferenciéra suše vyjmenovávajícího všechny onemocnělé herce, ale zřejmě pokazila

³⁶⁴ Dům Umělecké besedy, který se nacházel v Besední ulici na Malé Straně byl postaven v roce 1926 podle plánů architektů Františka Jandy a Čenka Vořecha. Původně koncertní sál byl přebudován pro divadelní účely v roce 1928. Alfred JAVORIN, *Divadla a divadelní sály v českých zemích I. Divadla*, Praha 1946, s. 232.

³⁶⁵ Osazenstvo Osvobozeného divadla na tuto skutečnost speciálně upozorňuje na svých plakátech, vytištěných při příležitosti zahájení stálého provozu v Umělecké besedě. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-1927. Dokumentace I.

³⁶⁶ O výši pevných platů jednali v neděli 23. ledna 1927 v Národní kavárně Jindřich Honzl, Emil František Burian a Marie Vorlová. Nemocného Jiřího Frejku zastupoval Bedřich Rádl. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

³⁶⁷ Základní vklad, který činil 180 Kč, na účet Poštovní spořitelny vložilo 33 osob, mimo jiné Artuš Černík, Karel Honzík, Roman Jakobson, Egon Ervin Kisch, Jiří Mahen, František Halas, Vítězslav Nezval, Josef Šíma, Vít Obrtel, Toyen, Jaroslav Seifert, Jaromír Krejcar aj. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 6 – Devětsil – zřízení účtu OD u Poštovní spořitelny.

³⁶⁸ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-1927. Dokumentace I.

radost Jiřímu Frejkovi. Představení, které se konalo začátkem února a na kterém byly uvedeny inscenace obou režisérů, navíc vyznělo spíše ve prospěch Jindřicha Honzla. Jiří Frejka, řešící v této době intenzivně svůj soukromý citový život, se po odchodu svých oblíbených herců, se kterými se již naučil pracovat téměř intuitivně, začal cítit opuštěný, ztratil svou dřívější režijní jistotu, které dosahoval v okruhu jemu blízkých herců. Navíc se v této době začalo kazit i jeho přátelství s Bedřichem Rádlem, který se začal přiklánět k Jindřichu Honzlovi. V divadle opět zavládla, tentokrát snad spíše vinou Jiřího Frejky, napjatá atmosféra. Záminkou neshod se v této situaci stal i časový rozvrh zkoušek. Jiří Frejka si v této atmosféře zapsal 23. února 1927 do svého deníku následující:

„A prostřed gaunerských Honzlů, hloupých Nezvalů, uprostřed všech těchto lidí stojím zde velmi osamocen, a najednou jako bych ztrácel chuť žítí. (...) Tohle není už dětská nemoc, to je spíše počátek stáří. Tak brzy? Bože, tak brzy? S vlky výtí – kdy se naučím?“³⁶⁹

Osvobozené divadlo se pozvolna stále více dostávalo jak umělecky, tak i ideologicky do područí Jindřicha Honzla. Právě on často zajišťoval představení pro Proletkult, jehož byl spolupracovníkem, či pro učitelské organizace. Divadlo tak získávalo stále větší politický podtext a začalo být veřejností vnímáno jako divadelní výspa Komunistické strany. Svědčila o tom i bližší spolupráce s Juliem Fučíkem, který zahajoval svou přednáškou 10. února *Večer moderního básnictví*. Dalším signálem veřejnosti, k jaké politické straně se Osvobození hlásí, byla i přednáška Ilji Erenburga *O moderním umění*, k níž došlo na improvizovaném večeru 14. února 1927³⁷⁰. Honzlovi bylo takovéto angažované divadlo blízké, skutečnost, že takto pojaté divadlo může prosperovat, si ověřil při svém zájezdu do Sovětského svazu v roce 1925. Jiří Frejka se sice v průběhu roku 1926 v několika svých studiích³⁷¹ snažil, zřejmě pod vlivem přátelství s mladými komunisty Rádlem, Skrbkovou a Holzbachovou, s komunismem a proletářstvím vyrovnat, spojení umění a politiky mu však nikdy nebylo příliš blízké a cítil se tím příliš svázán. Vyhovovala mu dosavadní nadstranická pozice, díky níž se mohl

³⁶⁹ NMd, Fond Jiří Frejka, Č 11. 308 – Zápisníky, A 17 344 – Zápisník 1925-1928.

³⁷⁰ Herci Osvobozeného divadla narychlo připravili recitaci části Blokvy poemy *Dvanáct* a některých básní Jesenina a Majakovského. Obecenstvo však tvořili především mladí lidé, které zajímal především Ilja Erenburg. Po skončení jeho přednášky se tak večer proměnil v jakousi autogramiádu. . DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

³⁷¹ Snaha přiblížit se k proletariátu prostřednictvím umění se objevuje mimo jiné ve studiích *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem* (Reflektor 1926, č. 16), *Beztrždnost divadla?* (Reflektor 1926, č. 21.) a *Uspořádáme manifestační průvod* (Rudé právo večerník 26. 5. 1926). Jiří FREJKA, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004.

umělecky angažovat na scéně levicově vnímaného Osvobozeného divadla a zároveň i přispívat do promasarykovsky orientovaného Demokratického středu, pro jehož rubriku Kulturní přehled byl získán Zdeňkem Kalistou.

Jiří Frejka, spřátelený s administrativní šéfkou Marií Vorlovou, si navíc začínal stále více uvědomovat uzavřenost nejen Osvobozeného divadla, ale i celého systému moderního umění proklamovaného Devětsilem veřejnosti. Očekávaný příklon proletářů k avantgardě se vzhledem k intelektuálně náročnému programu neuskutečnil a divadlo si kromě spíše přelétavých, módu sledujících zájemců nedokázalo vytvořit stálé publikum. Jiří Frejka ale byl na rozdíl od Jindřicha Honzla komerčně podnikavý a nebylo mu proti mysli využít ve prospěch divadla reklamu, uveřejněnou ve společenských časopisech³⁷². Nad reklamní prezentací Osvobozeného divadla bděla Marie Vorlová³⁷³, která měla coby pracovnice pojišťovny bohaté zkušenosti s finančnictvím. Jelikož soubor neměl prostředky na kvalitní profesionální fotografie, které si pořizovaly prosperující scény, úlohu fotografa zastávali bratři Rádlovi. Mnohým členům souboru však tento způsob prezentace připadal příliš samolibý a navíc odpovídal spíše povrchním módním společenským trendům než profilu protispolečenského, pobuřujícího divadla, jakým se Osvobozené divadlo chtělo stát. V očích Jindřicha Honzla nebylo třeba reklamy, lidé si dle něj dokázali pravé umění nalézt sami.

V této době se začíná podle svých sympatií k hlavním režisérům diferencovat i samotný soubor a představení začínají být vnímána jako konkurenční podniky. Bitevním polem slovních přestřelek, ve kterých většinou vítězil sarkastický a uštěpačný E. F. Burian, se stala i divadelní šatna, a situace se tak pro většinu souboru stala neúnosnou.

Rozhodný zvrat přinesl 24. březen 1926. Toho dne se měla v Osvobozeném divadle uskutečnit premiéra dlouho připravované Cocteauovy hry *Svatebčané na Eiffelce* v režii Jiřího Frejky. Představení mělo být doplněno ještě *Stínohrou* Kurta Schwitterse. Světla Svozilová o průběhu sporu informovala svého partnera Bedřicha Rádla, který krátce předtím odjel do Paříže, takto:

³⁷² Svědčí o tom především Frejkova spolupráce s adventinským Pestrým týdnem. Představení, připravovaná Frejkou, se často prezentovala ukázkami z inscenací či kostýmními návrhy. Cestou reklamní propagace vykročil Jiří Frejka i později se svým divadlem Dada. Osvobozené divadlo začalo reklamu využívat až po nástupu Voskovce a Wericha.

³⁷³ V Rádlově dokumentaci je dochován dopis Marie Vorlové, v němž upozorňuje na nutnost dodání fotografií souboru do tisku na počátku sezóny 1926-27. DÚk Praha, Bedřich Rádla, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.

„Měla jsem hrát za Balcarovou, která onemocněla zápallem plic, ve „Stínohře“ a roli jsem dostala den před premiérou. (...) Roznemohla se Majerka a mezi Honzlem a jimi spor vyvrcholil, takže představení by byl dal Honzl policejně zakázat, kdyby se bylo snad dělalo. Hezké, což?!? Frejkovci vystoupili nadobro z Osvobozeného divadla.“³⁷⁴

Bohužel se k této významné epizodě v dějinách české divadelní avantgardy nedochovaly materiály obou zneprátelených stran. Žádná reakce Jindřicha Honzla, kterou by prezentoval svůj pohled na vzniklou situaci, bohužel není známa³⁷⁵. Je tudíž nutné pokusit se o jednostrannou rekonstrukci pouze s využitím materiálů vztahujících se k Jiřímu Frejkovi, který v této vyhrocené době zaslal Jindřichu Honzlovi dopis, v němž se snaží ještě o smírné řešení situace³⁷⁶. Z Frejkova pera rovněž pochází i text *O rozštěpení Osvobozeného divadla*, v němž je za viníka rozpadu označen odlišný vztah dvou generací, pracujících v Osvobozeném divadle, k divákovi. Zatímco Jiří Frejka s Emilem Františkem Burianem usilovali o nové zpředmětnění divadla ve smyslu realistické satiry, spekulativní Honzl budoval linii nepřístupného laboratorního divadla, v němž dovedl plodné požadavky konstruktivismu ad absurdum³⁷⁷. Fakt, že hlavním důvodem sporu se mohl stát i způsob, kterým se Osvobozené divadlo obracelo na diváka, naznačuje i názor Bedřicha Rádl v dopise Honzlovi, který zaslal bezprostředně po rozvratu uvnitř Osvobozeného divadla, napsal:

³⁷⁴ DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

³⁷⁵ Nejblíže jeho tehdejšímu vnímání rozpadu původního Osvobozeného divadla bude zřejmě názor, publikovaný roku 1934 ve studii *Situace divadelní avantgardy*. „Česká mladá režie – jaké každé hnutí mladých – nebyla ovšem jednotná. Aby se stala skutečnou avantgardou, tj. skupinou umělců, která jde za vědomím cíle, aby nebyla jen protikladem mládí a stáří, k tomu bylo třeba času a práce, která odděluje lidi i významy.“ Jindřich HONZL, *Sláva a bída divadel. Režisérův zápisník*, Praha 1937, s. 19.

³⁷⁶ Dopis, uložený v Honzlově pozůstalosti, má následující znění:

„Milý Honzle,
myslím, že je lépe Ti psát. Budeš snad mít víc klidu, nebudeš se dívat na mne, ale budeš moci klidně uvážít, co píši. Prosím Tě o to.

Zdá se mi, že dochází ke Tvé nechuti vůči mne. Příčiny neznám, protože jsou hlubší než jsi mi řekl a protože nechci věřit nějakým dohadům – zavádělo by nás to oba příliš daleko. Nechápu, proč Tvá nechuť došla tak daleko, že neříkáš mně přímo, o co jde. Věřím, že důvody jsou uměleckého rázu. Není možno o nich mluvit? Dělá-li chybu, uznám ji velmi rád, ale k čemu je to ostatní?

Domníval jsem se, že náš poměr je přátelský. Co se tedy děje, že jím nemůže být? Budu velmi rád, vyjasní-li se všechno a poctivě dohodne.

Srdečně Tvůj
Frejka“

SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka F, Jiří Frejka, dopis b. d.

³⁷⁷ Text je uložen ve formě strojopisu ve Frejkově pozůstalosti v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Poprvé byl otištěn v roce 1967 v *Divadelních novinách*, ve zvláštním dvojčísle věnovanému třicátému výročí uvedení Voskocovy a Werichovy hry *Vest Pocket Revue*. Jiří FREJKA, *O rozštěpení Osvobozeného divadla*, *Divadelní noviny* 10., 1967, č. 19-20, s. 1., 9.

„Všichni Ti, kdo s Frejkou opustili nyní Osvobozené, byli snad dobrými kamarády, ale kochali se příliš ve své samolibosti a nedovedli pracovat pro kolektivní věc. Pomohu Ti po svém návratu hledat nové lidi, budeme-li potřebovat.“³⁷⁸

Odchod skupiny³⁷⁹ Jiřího Frejky byl tak nenadálý, že nebyly vyřešeny ani běžné provozní záležitosti. Plánovanou přednášku Bedřicha Václavka Problémy moderní poezie, která měla být doplněna reprízou *Svatebčanů* a *Stínohry*, bylo nutné nakonec zrušit. Vystoupením ze svazku Devětsilu zaniklo Frejkově skupině právo na divadelní fundus i peněžní zisky z představení. Jelikož však Osvobozené divadlo opustila s účetní knihou, s peněžními zisky za nerealizované představení a s přístupem ke kontu, zřízeném na počátku roku 1927 u Poštovní spořitelny, i Marie Vorlová, která již od samého počátku upozorňovala na finanční nerentabilitu Honzlem uváděných her, měl Frejka možnost vyjednávat. V listu datovaném 28. března 1927 tak v rámci návrhu podmínek, za jakých opustí Osvobozené divadlo, požadoval Jiří Frejka společně s Marií Vorlovou vyrovnat nedoplatky odešlým členům. Finanční nesrovnalosti navrhovali vyrovnat přenecháním výpravy k připravovaným hrám – Cocteauovým *Svatebčanům na Eiffelce* a *Stínohře* Kurta Schwitese. Skupina byla ochotná vzdát se názvu Osvobozené divadlo a ponechat jej Honzlově družině, požadovala však možnost působit dále v sále Umělecké besedy³⁸⁰. Střídání souborů bylo nutností, neboť Umělecká beseda byla v této době mateřskou scénou již tří nezávislých scén – po Uměleckém studiu a Osvobozeném divadle zde od poloviny února zahájili sezónu Neodvislí, občas v tisku nazýváni Neodvislé jeviště, jejichž činnost však byla spíše sporadická a kterým při představeních vypomáhali především členové Gamzova divadla.

Důležitá opatření však učinil i Devětsil. Novým předsedou Osvobozeného divadla byl zvolen Jindřich Honzl, obchodní a provozní agenda byla převzata zkušeným nakladatelem Janem Fromkem. Burianovi a Frejkovi, kteří vystoupili z Devětsilu, bylo zakázáno přejímat divadlem připravovaný repertoár, což výrazně poznamenalo jejich původní plány založit nové divadlo především na komerčně úspěšných *Veselých večerech*, kde byly předcítány

³⁷⁸ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka R, Bedřich Rádl, dopis z 30. 3. 1927.

³⁷⁹ Společně s Jiřím Frejkou Osvobozené divadlo opustili Jaroslav Ježek, Marie Vorlová, Emil František Burian, Lola Skrbková, bratři Eman a Josef Trojanové, Hugo Slípka a Ludmila Matějovská (provdaná Burianová).

³⁸⁰ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 – Osvobozené divadlo, 45 – X. – Návrh smlouvy ohledně podmínek, za kterých Frejka a jeho skupina opustí Osvobozené divadlo.

především ukázky z tvorby členů Devětsilu³⁸¹. Na většině Frejkou stanovených podmínek se tak zneprátelené skupiny neshodly. Nejdůležitější věc však Devětsil ovlivnit nemohl – pronájem sálu v Umělecké besedě, o kterém rozhodoval majitel sálu, Umělecká beseda. Ta, nezatížena osobními spory, pronájem svého sálu novému divadlu umožnila a stala se na krátký čas mateřskou scénou i nově vzniklého divadla Dada.

4. 1. 4 Umělecké studio – konkurence na stejném jevišti

Jak již bylo výše uvedeno, Osvobozené divadlo nebylo jediným divadelním souborem, který hrál v sále Umělecké besedy. Umělecké studio založil v roce 1926 Vladimír Gamza, zkušený divadelník s osobními znalostmi Stanislavského metody. Po několika neúspěšných pokusech o vedení samostatné scény, jejímž vzorem mělo být i podle jména moskevské Vachtangovo studio, se Gamzovi podařilo díky přátelství s Vladimírem Kolátorem³⁸², synem významného břevnovského majitele realit, sehnat potřebný kapitál pro otevření nového divadla. V té době byla dokončena stavba Umělecké besedy a její sál se zdál být pro pokusné moderní divadélko ideální.

Vznik nového divadla byl vítán především ze strany kritiků. Antonín Matěj Píša kupříkladu napsal: „*Vedle Osvobozeného divadla vyrůstá tu druhá experimentální scéna. Nutno vítati, že tak byl zrušen monopol průbojnosti Osvobozeného divadla, nebezpečný ostatně nejvíc jemu samému*“³⁸³. V době, kdy ještě stálo Osvobozené divadlo náhodností svých představení na pomezí profesionální a amatérské scény, mohl Gamza díky finančnímu zázemí zajistit nové scéně pravidelný provoz, hercům nabídnout pracovní smlouvy se stanovenou pevnou výší platu³⁸⁴ a účast konzervatoristů vždy podmínit úředním svolením rektorátu. Soubor divadla tvořilo vedle uměleckého vedoucího Gamzy a tajemníka Kolátora

³⁸¹ Jindřich Honzl informoval o těchto opatřeních Devětsilu Bedřicha Rádla, který pobýval v Paříži, prostřednictvím dopisu, jehož citace je uvedena v Rádlových Vzpomínkách. DÚK Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

³⁸² Vladimír Kolátor se stal tajemníkem Uměleckého studia a v době Gamzovy nemoci převzal z větší míry i režijní práci.

³⁸³ Antonín Matěj PÍŠA, *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*, Praha 1978, s. 5.

³⁸⁴ V pracovních smlouvách se Umělecké studio zavazovalo platit hercům pevně stanovenou měsíční gáží ve výši 700 Kč při povinnosti účinkování ve dvaceti představeních. Za každou roli nad tento plán měl herec právo na odměnu ve výši 10 Kč

osm členů³⁸⁵, především absolventů konzervatoře, kteří měli povinnost zastávat funkce ostatního personálu.

Umělecké studio vytvářelo v českém prostředí neobvyklou divadelní komunu, navazující na symbolistickou tradici divadla-chrámu a herců-sloužebníků. Formálně měla skupina přesně vymezená práva a povinnosti svých členů, základem tohoto divadelního řádu byla především rovnost všech. Ladislav Boháč na tento pozoruhodný dokument, jehož některé body se později objevily i v řádu divadla D 34 Emila Františka Buriana, napsal:

„Divadelním řádem se řídil život celého kolektivu. Pamatovalo se v něm na všechno. Pracovní a umělecké problémy se řešily na pravidelných společných poradách. O dramaturgickém plánu nerozhodoval jednotlivec, ale všichni herci. Vypracoval jej režisér Gamza a dva členové jmenovaní kolektivem. K přednesenému návrhu měl právo ba přímo povinnost vyslovit se na schůzi každý. Pak byl určen režisér. O režii mohl požádat každý člen kolektivu, a mohl také režitovat, dostal-li důvěru herců. (...) V našem divadle byla rovněž zrušena funkce inspicienta a nápovědy. Všechny zvuky za scénou, hudbu, příchody a odchody, jež normálně řídí inspicient, jsme ve Studiu dělali a řídili my sami, herci, kteří jsme právě nebyli zaměstnaní na jevišti. Vycházelo se z přesvědčení, že herec musí žít svou roli i v době, kdy není na scéně přítomen.“³⁸⁶

Vedle precizního přístupu Jindřicha Honzla, který měl dokonale promyšlené každé hercovo gesto, působil Gamzův přístup velmi naivně, ale zároveň lákal svou vnitřní svobodou. Uzavřený kolektiv herců dokázal vytvořit na malé scéně neuvěřitelnou souhru. Představení Uměleckého studia byla formálně vybroušená a propracovaná, souhra a kázeň souboru dosahovaly mimořádných kvalit. Dílo Vladimíra Gamzy si zamilovali oficiální divadelní kritikové; stal se pro ně ztělesněním moderního způsobu divadelní práce, která nebažila po laciné módnosti biomechanických pohybů a konstruktivistické senzaci.

Počátek sezóny se zdál být nadějný. Po prvním představení, výrazně expresionisticky laděném *Dětském karnevalu* Saint Georgese de Bouhéliera, následovala romantická poema Alexandra Bloka *Růže a kříž*, kterou přebásnil sám Vladimír Gamza. Umělecky nadprůměrné

³⁸⁵ Členy Uměleckého studia se stali původní členové Českého studia Emilie Hráská, Viktor Očásek a Hana Kubásková, jejichž řady rozšířili Ladislav Boháč, Ilona (Helena) Kubásková, Světa Svozilová, Bohuš Záhorský a Václav Trégl.

³⁸⁶ Ladislav BOHÁČ, *Tisíc a jeden život*, Praha 1987, s. 42-43.

hry, inspirované repertoárem Moskevského uměleckého divadla a v Čechách uváděné často vůbec poprvé, však neoslovily publikum, a soubor tak byl nucen hledat divácky atraktivnější témata. Volba Molièra mohla být snad inspirována úspěchem *Cirkusu Dandin*, režii Vladimíra Kolátora však chyběly nápady a hra přinesla jen zklamání. Jedinou skutečně divácky úspěšnou, a přesto umělecky kvalitní hrou se tak stal *Cvrček u krbu* Charlese Dickense, vystavěný metodou hereckého prožitku, jež inscenaci prodchla intimností a hlubokou lidskostí.

Představení Uměleckého studia se vyznačovala obnaženou scénou, jemně hravou lyričností, symbolistními náznaky, mírnou ironií a zájmem o psychologizaci. V podstatě se jednalo o typ divadla, který se začal prostřednictvím režii Vojty Nováka a Pavla Neriho v Intimním divadle a Divadle umění prosazovat v těsně předválečných letech³⁸⁷. Umělecké studio o desetiletí později dokončilo vývoj, který přerвала válka. Velmi dobře si tuto skutečnost uvědomoval Jindřich Honzl, který výše zmíněné předválečné pokusy osobně sledoval. Gamzův způsob tvorby tak považoval za překonaný. Umělecké směřování Uměleckého studia však mělo pravděpodobně určitý vliv na vývoj divadelního vnímání Jiřího Frejky, v jehož následné činnosti, především v překonání konstruktivistického divadla a příklonu k zrealističtění scény ve smyslu společenského divadla, ale i ve zvýšeném zájmu o Vachtangovovo dílo, hlavně o jeho vrcholnou inscenaci *Princezna Turandot*, je možné nalézt stopy vlivu Vladimíra Gamzy.

Práce Uměleckého studia měla přijít do pražského prostředí dříve. Praha již byla na sklonku roku 1926 expresionistickým a realistickým herectvím, které právě v Uměleckém studiu dosahovalo svých nejčistších forem, nasycena a žádala si zábavu, barevnost, veselí, jazzovou hudbu, spoře oděné tanečnice – novodobářky, zkrátka senzaci, kterou skýtal Osvobozené divadlo. Paradoxně se tak stalo v historii Uměleckého studia komerčně nejúspěšnějším nejslabší představení - cirkusové burleska Marcela Acharda *Chcete si se mnou hrát?*, která byla v roce 1925 s úspěchem uváděna v Brně. Jako host ji režíroval Josef Schettina, vzdalující se kolektivu Osvobozeného divadla. Vladimír Gamza a jeho soubor si nedokázali vytvořit stálé obecnstvo a divadlo se brzy dostalo do finančních obtíží. Celou situaci navíc komplikovala i prohlubující se Gamzova tuberkulóza, která jej trápila již řadu let. Přesto však pro další sezónu plánoval proměnu umělecké linie divadla, jejímž základem

³⁸⁷ Činnost Intimního divadla byla započata v roce 1911 jako reakce na zvyšující se nespokojenost veřejnosti s činností Národního divadla. Základem práce této scény byl herec na odhmotněném jevišti. Jan CÍSAŘ, *Přehled dějin českého divadla II. Od roku 1862 do roku 1945*, Praha 2004, s. 101-102.

se mělo stát spojení klasické řecké tragédie a alžbětínského divadla s moderními divadelními prvky – tancem, hudbou a zpěvem. Gamza údajně navrhoval podobu divadla, kterou se pak snažil uskutečnit i Jiří Frejka ve svém Dada, divadlo ve stylu Wunderbaru, kde by se snoubila modernost soudobé kultury s umělecky pojatým zábavným programem³⁸⁸. Finanční situace však uskutečnění těchto smělejších plánů nedovolovala a Umělecké studio bylo po poslední premiéře, Shakespearově *Večeru tříkrálovém*³⁸⁹, nuceno ohlásit ukončení činnosti. Vladimír Gamza byl sice ihned angažován jako režisér do Národního divadla, což vzbudilo značná očekávání především mezi mladými, jeho zdravotní stav se však nadále zhoršoval a počátkem roku 1929 zemřel.

Tato předčasná smrt znamenala pro české divadelnictví do určité míry i uzavření několik desetiletí přetrvávajícího obdivu k hereckému umění Moskevského uměleckého studia, jehož ideovým pokračovatelem právě Gamza byl. Chiméra „příkladu moskevských“, nedostižitelného hereckého stylu byla posílána v roce 1921 pohostinským představením, které však z hlediska divadelního vývoje ustrnulo na úrovni předcházejícího desetiletí. Praha ale tehdy takovéto herce neměla, jejím divadlům byla cizí i vnitřní kázeň a souhra souboru, a proto se tyto hodnoty staly na dlouhou dobu měřítkem úspěchu. I přes nepochybný umělecký přínos Karla Hugo Hilara tu stále ještě byli moskevští, s nimiž se české divadlo nedokázalo vlastními silami vyrovnat. Karel Čapek tento pocit vystihl ve svém referátu, v němž píše, že *„máme-li dohonit světovou úroveň, je třeba aspoň jednoho: pořádné práce, a tedy především času a příležitosti k pořádné práci, o níž nám Moskevští dávají příklad. (...) Toť vše, myslím, bylo by na prospěch hercům, režii, obecenstvu i divadelním kasám; ale hlavně bylo by to na prospěch našemu jevištnímu umění, v němž sebystřejší osobní iniciativa nezmůže tolik jako změna celého systému“*³⁹⁰. Právě tato vášeň české společnosti pro předválečné ruské divadlo byla nejspíš i důvodem obliby Uměleckého studia u konzervativní kritiky. Způsob práce v tomto divadla však i přes překonané umělecké směřování znamenal pro následný vývoj českého divadla značný posun a důsledkem jeho činnosti se mohlo stát i otevření Studia při Národním divadla na počátku třicátých let.

³⁸⁸ Nárys budoucích plánů Vladimíra Gamzy přinesl ve své knize jeho spolupracovník Vladimír Kolátor. Vladimír KOLÁTOR, *O Vladimíru Gamzovi*, Praha 1931.

³⁸⁹ Premiéra Shakespearovy hry *Večer tříkrálový* proběhla 18. dubna 1927.

³⁹⁰ Karel ČAPEK, *Divadelníkem proti své vůli. Recenze, stati, kresby, fotografie*, Praha 1968, s. 81.

4. 2. Hledání výrazu – poetiky divadelní avantgardy

4. 2. 1 Nové herectví – společný znak avantgardní poetiky

Osvobozené divadlo sice vzniklo účelovým sjednocením Frejkových herců s Devětsilem, ale již od samých počátků docházelo v jeho vnitřní struktuře k významným přesunům v oblasti umělecké a lidské. Bylo by tedy snad lepší říci, že pod jednou hlavičkou vlastně existovala divadla dvě, jakési prototypy, jejichž odlišnost širší nezasvěcené veřejnosti zatím unikala. Staly se však hlavním stavebním kamenem dvojí linie avantgardní poetiky, která se plně objevila až po rozpadu prvního Osvobozeného divadla. Navíc se často zapomíná na skutečnost, že Osvobozené divadlo nebylo jen místem soupeření Honzlova a Frejkova pojetí divadla. Zcela osobitě se zde emancipovaly hudba a tanec, stojící u zrodu následné revuální linie české avantgardy.

Ač nakonec vzájemná spolupráce Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla skončila nezdarem, přesto je v jejich rané práci možné nalézt jisté společné prvky, jejichž rozvinutí, či naopak utlumení formovala výsledný stav divadelní řeči těchto tvůrců. Jedná se o obecné kategorie, které v meziválečném období ve zvýšené míře zajímaly nejen umění, ale i exaktní vědy; Frejku i Honzla ve zvýšené míře zaujala problematika pohybu, řeči, obecných principů komunikace a dorozumění a v neposlední řadě ho zaujaly i způsoby smyslové recepce a schopnosti obrazného vnímání. Tyto kategorie úzce souvisí i s oblastí hudby a tance, k jejímuž rozvoji Osvobozené divadlo v necelém roce svého provozu významně přispělo.

4. 2. 1. 1 Pohyb a jeho divadelní možnosti

Tím, co vedle konstruktivisticky vypravené scény nejvíce zaujalo diváky na představeních Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, byl především od dosud známé divadelní praxe naprosto vzdálený pohyb herce. Jejich pojetí však v zásadě nebylo v rozporu s dosavadním divadelním vývojem, v němž se problematika osobnosti herce a různé míry využití lidského těla objevovala již od sklonku devatenáctého století³⁹¹, především v souvislosti s rozvojem symbolismu. Avantgarda tak tento vývoj pouze zrychlila a z původních pokusných komorních jevišť se pokusila vytvořit scény, které se svým společenským významem měly rovnat oficiálním divadlům.

Proud avantgardního divadla, který vyrostl z opozice proti násilnému kopírování vnějších stránek života naturalismem, si stanovil za cíl rozložit klasické realistické divadelní vnímání - zrušit vztah herce a postavy, vyvarovat se hlubinné psychologie, setřít rozdíl mezi hercem a kulisou a ve výsledku vytvořit prostřednictvím dynamické akce účelné zobrazení. Jedním z prostředků, jak dosáhnout tohoto cíle, bylo i nové pojetí hereckého pohybu, který byl dosud v područí prožitku diktovaného literárním textem. Ve Francii, Itálii, Německu a Rusku se proto od počátku druhého desetiletí dvacátého století začaly objevovat rozmanité koncepce avantgardního herce³⁹².

Nejdůsledněji byly avantgardní požadavky nového divadla realizovány v zemi, která světu dala do nejmenšího detailu propracovanou školu perfektního hereckého přetělesnění – v Rusku. Prostředkem překonání této známé metody, jejíž objev byl přiřčen Konstantinu Stanislavskému, ruskými modernisty druhého desetiletí se stal právě herecký výkon, jehož význam začal být objeven v účinnu stylizačních prostředků orientálního herectví, založeného na vynikajícím kontaktu s obecnstvem, znalosti divadelního symbolu a utajené řeči náznakového gesta. Nejdůsledněji vizi nového herectví v protikladu k metodě

³⁹¹ Zcela zásadní význam pro rozvoj moderního divadelního herectví představují koncepce Adolpha Appia (1862-1928) a Edwarda Gordona Craiga (1872-1966). Zatímco Appia, ovlivněný především hudbou Richarda Wagnera a jeho ideou souborného umění – „Gesamtkunstwerk“, vypracoval na sklonku 19. století ve svých dílech *Režie Wagnerova dramatu* (1895) a *Hudba a inscenace* (1899) koncepci herce-tanečníka, který se prostřednictvím hudby zřekne svého těla a vytvoří kolektivní pohybovou duši, Gordon Craig uvažoval o možnosti nahradit herce loutkou – dokonalým symbolem, schopným uskutečnit divadlo jako syntézu akce, slova a rytmu, neboli hercovy hry, literární předlohy a tanečního projevu. V obou případech se z divadla ztrácel herec jako živý tvor, prezentující se určitými formami chování a především citovým životem a byl nahrazen hereckými prototypy založenými na pohybové akci. Blíže mimo jiné Martin DREIER, *Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928)*, Divadelní revue 13., 2002, č. 1, s. 35-41; Milan LUKEŠ, *Craig s odstupem let*, Divadelní revue 12., 2001, č. 4, s. 72-74.

³⁹² Blíže viz Jan HYVNAR, *Herec v moderním divadle. Víze, metody a techniky herectví 20. století*, Praha 2000.

Konstantina Sergejeviče Stanislavského budoval Vsěvold Emilievič Mejerchold, který ji vystavěl na základech klasické italské komedie dell'arte, vyznačující se bezprostředním vztahem přednesu, dynamického pohybu a gesta. Z tohoto pojetí plynoucí zvýšený důraz na improvizaci a pohybovou kulturu hereckého projevu Mejercholda ještě před dobou jeho politické angažovanosti dovedl k objevu biomechaniky, „*pohybové akce, v jejímž konečném výsledku neměl vznikat pravděpodobný, hodnověrný citový prožitek, ale koncentrovaný divadelní výraz*“³⁹³. Mejerchold později koncipoval svou biomechaniku jako proces ovlivněný zautomatizováním tovární práce, účelností lidského pohybu a rytmem moderní taneční hudby³⁹⁴.

Podobnou cestou jako Mejerchold, jejímž hlavním cílem bylo vytvoření nové koncepce hereckého pohybu, se vydal i Alexander Tairov. Na rozdíl od Mejercholdových technických inspirací byl však mnohem více spjat s vývojovými tendencemi umění počátku dvacátého století, zaujat byl především novými směry ve výtvarném a tanečním umění³⁹⁵, jejichž výsledky se snažil aplikovat i v divadle. Jako první postuloval tezi, že podstatou divadla je herec. Vznikla tak koncepce nového herectví usilujícího o dokonalý a zcela organický vztah mezi pohybem a přednesem, jehož hlavními jevištními prostředky se staly rytmický přednes, dynamický pohyb a mimický tanec³⁹⁶.

S impulsy moderního divadla, které se snažilo o renesanci hereckého projevu především prostřednictvím stylizovaného pohybu, se již v těsně předválečném období začalo vyrovnávat i české divadelnictví. Prvním krokem na této cestě se stal v českém prostředí expresionismus, který se stal zásluhou Karla Hugo Hilara³⁹⁷ oficiálním uměleckým směrem Národního divadla. Jeho podstatou byla podobně jako u realistického divadla, psychologizace, ale celkový účín byl znásoben právě deformací hereckého projevu, gesta i hlasu. Důraz byl však kladen, shodně s novými psychologickými poznatky Sigmunda Freuda, na skryté stránky lidské psychiky, důsledkem čehož se expresionistický divadelní projev vyznačoval téměř hrůznou nahotou³⁹⁸. České divadlo dvacátých let poznalo i důsledky

³⁹³ Karel MARTÍNEK, *Ruská divadelní moderna*, Praha 1970, s. 39.

³⁹⁴ K životě a díle V. E. Mejercholda blíže Karel MARTÍNEK, *Mejerchold*, Praha 1963.

³⁹⁵ A. Tairov obdivoval především taneční umění Isadory Duncanové a konstruktivisticky pojaté dílo Vladimíra Jevgrafoviče Tatlina.

³⁹⁶ Blíže K. MARTÍNEK, *Ruská divadelní moderna*, s. 59-64..

³⁹⁷ Vysvětlení motivací přijetí expresionismu i způsobů jeho aplikace v českém prostředí viz Karel Hugo HILAR, *Boje proti včerejšku*, Praha 1925.

³⁹⁸ Na divadelní scéně se tak objevil mnohem důslednější a agresivnější útok na divákovy pocity a vědomí, který se realizoval vyhrcozenou dynamikou děje. Divadelní expresionismus rozbíjel pevné formy dramatu a převládající monologičnost. V tragédii dospíval až ke stavům hysterickým a extatickým. V komedii pak byla

craigismu – nahrazování herce symbolem. Tato linie, z níž vycházely mimo jiné Maeterlinckův *Modrý pták*, Rostandův *Chantecler* či Widmanova *Komedie o chroustech*, ovlivnila v českém prostředí například bratry Čapky při psaní veleúspěšné hry *Ze života hmyzu*, měla vliv na *Lišku Bystroušku* Leoše Janáčka či měšťácký opus Lva Blatného *Ko-ko-dák*.

Před polovinou dvacátých let již vliv expresionismu na českých scénách kulminoval a bylo nutné vyrovnat se se silným ohlasem metod sovětského divadelnictví. Teoreticky se o to pokusil právě Jindřich Honzl, praktické ověření nosnosti sovětských idejí pak poprvé vyzkoušel Jiří Frejka. Promyšlení funkce pohybu v nově pojatém herectví však bylo inspirováno mnohem širěji; nezastupitelnou roli sehrál vliv filmu, moderního sportu, ale i každodenního lidského pohybu spojeného s prací či zábavou.

Touha tvořit syntetické divadlo, poetisty proklamovanou podívanou pro pět smyslů, a okouzující novost pohybově pojatých sovětských divadelních představení byly předpokladem pro časté zkoušení možností pohybu v inscenacích pražské divadelní avantgardy. Způsoby, jakým bylo lidské tělo využíváno, se různily; zatímco Honzl dával přednost dokonale technicky zvládnutému pohybu, který byli schopni zvládnout především tělesně zdatní jedinci, Frejka miloval emotivní sílu baletu. Ať již však byly tyto cesty k „rozhybání“ divadla jakékoliv, byly plně v souladu s dobovou atmosférou, vyznávající kult lidského těla a jeho fyzických možností.

4. 2. 1. 2 Sémantické možnosti jazyka

Poválečné avantgardní směry, uměleckou linii Svazu moderní kultury Devětsil nevyjímaje, navázaly své další umělecké snažení na několik premis, které byly vytvořeny již v předválečném období. Jednou z neplodnějších, která v pozměněné podobě udává tón experimentálnímu umění i dnes, byla koncepce osvobozených slov italského futuristy Filippa Tommasa Marinettiho, který aplikoval na umění problematiku, vzrušující rovněž vědce, filosofy a lingvisty. Futurismus sice vývojově vycházel ze stejného okouzlení okamžikem

preferována křečovitě nadsazená groteska. Expresionismus zahrnoval různé tendence - od divadla funkce sociálně apelativní (pro expresionistické tvůrce je příznačné znechucení měšťanskou společností) až k polohám rozvrácené psychiky a erotického exhibicionismu. Místo jedince, který je ponořen do svých nálad a prožívá okouzlení životem, se na jevišti objevuje člověk iracionální pudovou sférou své psychiky, člověk, který hledá životní a sociální jistotu.

jako impresionismus, na rozdíl od tohoto směru však nechtěl podržet pouhou vteřinu, ale celý jejich sled, k čemuž dle názoru čelných představitelů tohoto směru vedla cesta jen přes naprostou destrukci veškerého dosud známého světa a umění³⁹⁹.

V první polovině dvacátých let byla Marinettim okouzlena celá Praha. Na sklonku roku 1921 se uskutečnil ve Švandově divadle na Smíchově, v proslulé Aréně, Večer scénického futurismu, jehož součástí byla Marinettiho přednáška o futurismu, recitace vlastních básní, ukázka montáže abstraktní výpravy z jednoduchých zástěn a konstrukcí, ale i třináct krátkých scén, které za režijního vedení Ugo Dadoneho nastudovali mimo jiné Ferenc Futurista a Olga Scheinpflugová. Skutečnost, že výstup Marinettiho byl živě sledován příslušníky české avantgardy sdružené v Devětsilu, potvrzovalo závěrečné zvolání „Vive Devětsil, vive la Prague futuriste“⁴⁰⁰.

Úspěch večera inicioval vydání českého překladu Marinettiho *Osvobozených slov*⁴⁰¹, který s obálkou od Josefa Čapka vyšel v roce 1922⁴⁰². V témže roce pak byla Marinettiho hra *Ohnivý buben*, napsaná však v klasické formě, uvedena za režie Karla Dostala a ve scénické výpravě Enrica Prampoliniho, autora manifestu *Scenografia e coreografie futurista* (Futuristická scénografie a choreografie, 1915), na scéně Stavovského divadla. Představení bylo hojně navštíveno mladými divadelníky. Recenzi představení ve Studentském časopise otiskl i osmnáctiletý Jiří Frejka⁴⁰³.

Je paradoxní, že mnohem více než samotný koncept futuristického divadla, založeného pochopitelně na dynamizaci scény, zaujala českou veřejnost futuristy otevřená problematika jazyka a jeho výpovědních možností. Když 11. 5. 1912 italští futuristé vrhli na světlo světa další z celé řady svých manifestů, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Technický manifest futuristické literatury) a o rok později *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (Bezdrátová obrazotvornost a osvobozená slova), málokdo předpokládal, že

³⁹⁹ V českém kontextu bohužel chybí důsledné monografické zpracování tématu futurismu, a tudíž je nutné vycházet z cizojazyčné literatury. Systematicky se futurismu věnují celkem pochopitelně Italové, ale až práce pocházející z šedesátých let se s tématem futurismu vyrovnaly jako s již uzavřenou kapitolou kulturních dějin. Blíže např. Giuseppe BARTOLUCCI, *Il gesto futurista*, Roma 1969; Enrico CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Laterza 1987; Luciano DE MARIA, *Marinetti e i futuristi*, Milano 1994; Paolo FOSSATI, *La realtà attrezzata*, Torino 1977; Livio GIGI, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano 1976; Mario VERDONE, *Il futurismo*, Roma 2003.

⁴⁰⁰ Blíže Ladislava PETIŠKOVÁ, *F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let*, Divadelní revue 2., 1991, č. 3, s. 35-45.

⁴⁰¹ Filippo Tommaso MARINETTI, *Osvobozená slova*, Praha 1922.

⁴⁰² Recenzi *Osvobozených slov*, či lépe zhodnocení Marinettiho postavení v moderní poválečné kultuře, otiskl 15. července 1922 v časopise *Divadlo Jindřich Honzl* pod názvem Marinettiho manifesty. Jindřich HONZL, *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920-1922*, Praha 1956, s. 108-110.

⁴⁰³ Jiří FREJKA, *Ohnivá radost ohnivě naděje*, Studentský časopis 2., 1922-1923, č. 6, s. 179-180.

se zrodily klíčové dokumenty, které výrazným způsobem změnil směřování dosavadní evropské kultury. Nejen svou snahou rozbít hranice mezi uměním a skutečností, ale především touhou po destrukci klasických schémat se futuristé v těchto manifestech dotkli programově i jednoho z nejuzavřenějších a nejkonzervativnějších systémů světa – jazyka.

Futuristické negaci jazykových struktur dalo nový rozměr válkou zrozené hnutí dada. Z podobných principů rovněž vyrůstal i v zaum ruských futuristů. Způsob dekonstrukce řeči, provedený dadaisty, upozornil na jazykové paradoxy a v důsledku tohoto poznání umožnil rozvinout komickou stránku absurdnosti a protikladů skrytých v každodenním zmechanizovaném užití jazyka. Právě dada, snažící se upozornit na extrémní alogičnost světa, která se projevila již i v nejpřirozenějším lidském styku – komunikaci, stálo na prahu nevídaného poválečného nárůstu obliby jazykového humoru, označovaného často literárními pojmy čistá či bezpředmětná komika. Zvláštním paradoxem rozvrácenosti poválečné doby byla skutečnost, že nejlépe vypointované jazykové vtipy vznikaly v prostředí nedotčeném problémy moderního umění – v kabaretech, cirkusech, ale i v běžných hospodách a barech. Tato skutečnost byla natolik nápadná, že se na ni pokusil ve své studii *Svět, který se směje* upozornit Karel Teige.

„Kde se vzaly nové verse a druhy vtipů, nové formy humoru, které tak dobře a neodvolatelně účinkují na nervy lidstva, a které se zcela shodují s formami nového umění svým principem záporu konvenční logiky, metodou náznaků, šifry, překvapivosti, zkratky, principem vzdálených a rychlých asociací, svou stručností, a hlavně svým nesporným bezprostředním fyziologickým efektem, který je tu zjevně vydatnější než kdekoliv jinde?“⁴⁰⁴

Za nejlepší doklad této bezpředmětné jazykové komiky mnozí pokládají vedle projevu Švejka proslulé „psiny“ a „srandovno“ Voskovce a Wericha. Ti jako první použili jazykový nonsens jako hlavní stavební princip svých divadelních her. Komický „nadjazyk“⁴⁰⁵, jakási součást běžného jazykového kódu vzniklá jeho parodií, však byl charakteristický i pro zcela běžnou komunikaci mladých intelektuálů. Slovní humor byl

⁴⁰⁴ Karel TEIGE, *Svět, který se směje*, Praha 2004, s. 22-23.

⁴⁰⁵ Termín Nadjazyk používá ve své studii *O „bezpředmětné“ komice slov*, publikované ve sbírce esejí *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Oleg SUS, Oleg SUS, *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Praha 1963, s. 16.

podle vzpomínek mnohých typický i pro Jiřího Frejku a jeho přátele⁴⁰⁶, a stal se tak nedílnou součástí programu raného Osvobozeného divadla a později revuálních programů divadélka Dada.

V době, kdy Marinetti proklamoval požadavek osvobození slova z okovů gramatických pravidel a rozvinutí jeho zvukových kvalit, vznikala z podnětu Ferdinanda de Saussura nová lingvistika, založená na důsledném rozlišení jednotlivého řečového aktu a uspořádaného systému znaků, která svým způsobem rozkládala tradiční vnímání závaznosti jazykově pojmenované skutečnosti. Jazyk se prostřednictvím de Saussura stal respektovaným vědeckým tématem a záhy ovlivnil i literární vědu, která se začala emancipovat jako samostatná vědecká disciplína z dosavadních vazeb k historii, sociologii či psychologii. Prvním směrem, který se o to pokusil, se stal ruský formalismus, který vznikl v polovině druhého desetiletí ve dvou hlavních ruských centrech – Petrohradu a Moskvě⁴⁰⁷. Po období diskusí a polemik, kdy se v podstatě konstitovala nově pojatá literární věda, se počátkem dvacátých let začala ruská formalistní škola zabývat vztahem zvukové formy a významu slova. Do středu pozornosti se tak dostaly teorie verše, vztah rytmu k syntaxi a intonaci, slovní zásoba a sémantika. Právě v této době se nejvýznamnější představitel Moskevského kroužku, Roman Jakobson, přesunul do Prahy⁴⁰⁸, která se v meziválečném století stala centrem moderně koncipované lingvistiky a literární vědy. Záhy po Jakobsonovi pak přišli do Prahy další ruští formalisté⁴⁰⁹ a skupině se podařilo navázat kontakty s německými lingvisty. Postupně se ke slovu začali dostávat i čeští lingvisté Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, zvláště pak zcela mimořádný Jan Mukařovský.

Ruští formalisté však nezůstávali pouze v zajetí vědy, ale udržovali čilý společenský život, mnoho přátelství navázali s představiteli pražské avantgardy. Ve vile Tereza, žižkovském sídle sovětské mise, vedené velvyslancem Antonovem-Ovsjenkem, se

⁴⁰⁶ Pověstný dadaistický nonsensový humor Jiřího Frejky zachytilo ve svých vzpomínkách mnoho jeho současníků, mimo jiné i Václav Lacina, Eduard Kohout či Ladislav Pešek. Eduard KOHOUT, *Divadlo aneb Snář*, Praha 1976; Václav LACINA, *Co vám mám povídat*, Praha 1966; Ladislav PEŠEK, *Tvář bez masky*, Praha 1977.

⁴⁰⁷ V roce 1915 založil Roman Jakobson společně s Petrem Bogatyrevem a Grigorijem Vinokurem Nosjevský lingvistický kroužek, o rok později pak v Petrohradě vzniklo z iniciativy Viktora Šklovského, Borise Ejchenbauma či Lva Jakubinského Sdružení pro studium básnického jazyka.

⁴⁰⁸ Roman Jakobson v roce 1920 dostal nabídku na místo v zahraniční sovětské misi v Estonsku, po návratu do Moskvy se pak stal překladatelem mise Červeného kříže v Praze, jejímž úkolem byla repatriace válečných zajatců z doby Rakouska-Uherska a navázání diplomatických styků. Jakobson přijel do Prahy 10. 7. 1920, již v září však na své místo v misi rezignoval a začal studovat Slovanskou filologii na Karlově univerzitě. V této době se rovněž seznámil se Saussurovým Kurzem obecné lingvistiky. Tomáš GLANC (ed.), *Roman Jakobson. Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha 2005, s. 272-273.

⁴⁰⁹ Sergej Karcevskij, Nikolaj S. Trubeckoj, Petr Bogatyrev, Dmitrij Čyževskij

pořádala řada společenských recepcí hojně navštěvovaných levicově orientovanými umělci. Vila Tereza se tak stala místem, kde se sovětské umění stýkalo s českým a kde byly navázány mnohé důležité kontakty.

Ve stejné době, kdy začínala druhá sezóna Osvobozeného divadla, 6. října 1926, se ve Veleslavínově ulici v pracovně Viléma Mathesia, profesora anglického jazyka a literatury na Karlově univerzitě, sešla odpoledne skupinka lingvistů⁴¹⁰, aby vyslechla přednášku německého jazykovědce Henrika Beckera o „europeizaci“ evropských jazyků vlivem společné kultury. Dohodli se, že v takových schůzkách budou pokračovat. To byl okamžik zrodu Pražského lingvistického kroužku (Cercle Linguistique de Prague). Schůzky se pak konaly zprvu měsíčně, pak po čtrnácti dnech, v Anglickém klubu, ale i formou „bytových seminářů“⁴¹¹. Vůdčí postavou byl Mathesius, který, zklamán už za svých studií převládajícími psychologizujícími a historizujícími tendencemi v jazykovědě, spatřoval východisko ve vytvoření obecné lingvistiky, která by byla vědou v podobném smyslu jako přírodověda. Už v roce 1909 měl vyhraněný přístup, zakládající se na rozlišení mezi statickým a dynamickým pojetím jazyka, jímž o několik let předešel Saussurovo shodné rozlišení mezi synchronním a diachronním přístupem⁴¹².

Všechny tyto vnější inspirace, které s různou silou působily na pražské umělce dvacátých let, se tvůrčím způsobem promítly i do divadelní praxe. Základem se stalo proklamované uvolnění divadla z područí literatury, které bylo uskutečňováno právě prostřednictvím destrukce klasických vztahů promluvy k realitě. Slovo přestalo být odrazem vnitřního prožitku, stalo se součástí pohybu a hlasivky herce byly považovány za prostředek tělesného výkonu. Již nestačila klasická libozvučná deklamace, hlas začal být deformován v souvislosti se zvukovou kvalitou slov. Dadaistický žert byl spojován s jemu odpovídající zvukovou deformací, která zdůrazňovala jeho nelogickou podstatu, popřípadě na ni upozorňovala, čímž bylo dosahováno maximálního komického účinku. Zvuková stránka mluveného slova, která mohla být nejučinněji rozvíjena právě na divadle, se stala od počátku roku 1927 předmětem zájmu Emila Františka Buriana, který v následujících měsících rozvinul unikátní systém rytmizované sborové řeči – voiceband.

⁴¹⁰ Přednášky se zúčastnili Roman Jakobson, Bohumil Trnka, Bohuslav Havránek a Jan Rypka

⁴¹¹ Při desátém výročí založení na dobu zrodu Pražského lingvistického kroužku v časopise Slovo a slovesnost vzpomínal Vilém Mathesius. Slovo a slovesnost 2., 1936, s. 137–145.

⁴¹² Blíže Jiří FIALA, *Prager Urquell*, Vesmír 45., 2006, č. 9, s. 503.

Vedle konstruktivistické výpravy bylo nově pojaté pohybové a slovní vyjádření herce nejmarkantnějším rozdílem, který v očích diváků moderní divadlo přinášelo. Původ málokterého výrazového divadelního prostředku byl navíc tak úzce spjat s dobovými proměnami společenské mentality. Závažnost těchto změn si uvědomila i novodobá filosofie a tělo a problém jazyka se tak staly ve dvacátém století jejími dominantními problémy. Mluva začala být podmiňována tělesností, tělo bylo vnímáno jako zdroj lidského vědomí světa⁴¹³. Tato problematika se může zdát poetice raného Osvobozeného divadla velmi vzdálená, ale ve skutečnosti tomu tak není. Ač měly poválečná obliba kabaretů, music hallů a cirkusů, divadelní pokusy mladých a vědecká lingvistika a filosofie vnějškově zcela jiné charakteristiky, jejich kořeny vycházely z naprosto totožných myšlenkových a společenských základů.

4. 2. 2 Jindřich Honzl – cesta k jevištní metafoře

Jindřich Honzl, teoretik, jehož zkušenost v praxi moderního divadla byla však zatím velmi malá, započal svou první práci v Osvobozeném divadle s naprosto jasnou představou a erudovanou, teoreticky propracovanou poetikou, kterou v předcházejícím roce shrnul v zásadním díle *Roztočené jeviště*. Vycházel ve své podstatě ze stejných požadavků jako Jiří Frejka - toužil očistit jeviště od falešné hry na realitu, nalézt nové herectví, vyjadřující se nejen mimikou a deklamací, ale celým souborem výrazových prostředků a vytvořit lyrické divadlo, nikoliv však prostřednictvím textu, ale pomocí ryze divadelních postupů.

Honzl již v této době cítil potřebu vymanit moderní avantgardní divadlo z područí jednostranného vlivu sovětského konstruktivismu – chtěl tak divadlo nejen osvobodit, ale i vytvářet. První hra, kterou společně s Vítězslavem Nezvalem vybrali⁴¹⁴, tak vycházela

⁴¹³ Problém vztahu ideje a skutečnosti, koncipovaný již Platónem, byl nově prostřednictvím klíčového postavení lidské tělesnosti v procesu nazírání formulován především filosofií existence Martina Heideggera, objevuje se však i v myšlenkách Nikolaie Hartmanna či Michela Foucaulta. Blíže k této problematice, aplikované na problémy filmařského umění, divadlu velmi blízkého Jan BERNARD, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*, Praha 1995.

⁴¹⁴ Hru měl údajně prosadit Jindřich Honzl, Vítězslav Nezval s Karlem Teigem jej v tomto záměru pouze podpořili. *Němého kanára* Jindřichu Honzlovi doporučil malíř Josef Šíma, jak je patrné z dochované korespondence. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence - jednotlivci, Složka Š - Josef Šíma.

z tradice francouzského moderního umění – jednalo se o dosud nikdy neuvedenou hru⁴¹⁵ dadaisty Geogese Ribémonta Dessaignese *Němý kanár*⁴¹⁶, kterou Jindřich Honzl přeložil. Zároveň tato volba odpovídala i uměleckému směřování Devětsilu k francouzskému umění.

V této jednoaktové hře byla autorem předepsaná jediná dekorace – žebřík, později nahrazený štaflemi. Nejedná se však o bezúčelné očištění scény, žebřík i štafle mají symbolický význam – metaforicky znázorňují svět a rozvrstvení v něm žijící společnosti. První jevištní realizace Jindřicha Honzla tak přinášela, oproti předešlým veselým improvizacím mladých, závažné sdělení o stavu společnosti - lidé sice sdílejí jeden svět, jehož příčky jsou si blízko, oni sami se ale vnitřně mívají, nikdy se nesetkávají na shodné vlně komunikace. Svůj vzájemný vztah postavy vyjadřují během hry vertikálním pohybem po jednotlivých příčkách a jejich obsazováním na rozdílných úrovních. Zápětka hry byla vystavěna na chatrném, ve své podstatě tragickém dějovém klišé tragédie milostného trojúhelníku, které je však dadaisticky zesměšněno. Děj ale nebyl klíčový, podstatnější roli sehrávaly představy, iluze a sny hlavních postav – jakýsi soukromý uzavřený vnitřní svět. Vítězslav Nezval v článku *Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla* k tomuto hlavnímu rozměru hry napsal:

*„Již touto volbou Ribémonta Dessaignese říká své veto módnímu hnutí, umísťuje jeho osoby na různé stupně zakletých kruhů. Jeho obraznost daruje této vidině nové lidi a rekvizity, které slouží síle aktérů jako chórus beze slov a působí na krystalizaci tohoto mystéria“.*⁴¹⁷

Jindřich Honzl Ribémont Dessaignésův text upravil pro možnosti slupské scény a chudého fundusu Osvozeného divadla⁴¹⁸. *„Protože ze všech jevištních materiálů byl k dispozici*

⁴¹⁵ V uvádění Ribémont Dessaignesových dramát na jeviště sehrálo nejvýznamnější úlohu pařížské divadlo Art et Action (Umění a čin), které založili a vedli (1919 – 1930) manželé Edouard Autant a Louisa Lara.

Představovali si jej jako laboratoř, která bude objevovat nové autory. Na této experimentální scéně byl dán prostor novým autorům (Ivan Goll, Louis Aragon, Pierre Albert-Birot, Stanislaw Wyspianski...), novým scénografickým výbojům (použití filmové projekce) i novým formám divadla (Divadlo knihy - veřejná četba s náznaky hry, doplňována popisy; Universitní divadlo - dialogizace klasických literárních i filosofických děl; Spontánní komedie - improvizace herce se slovy). Ve dvacátých letech uvedlo na své scéně tři hry Ribémont Dessaignese: Čínského císaře, Peruánského kata a Sanatorium. S divadlem výtvarně spolupracoval Josef Šíma, kterému je pravděpodobně možno přičíst zásluhu za vytvoření spojnice s Devětsilem.

⁴¹⁶ V polovině dvacátých let byla navázána prostřednictvím Karla Teiga čilá spolupráce právě s Georgesem Ribémontem Dessaignesem. Karel Teige se svolením autora přeložil přímo z rukopisu několik jeho románů, které byly vydány v nakladatelství Jana Fromka Odeon v často velmi zajímavé grafické úpravě pod znakem Devětsilu - černým diskem. Georges RIBÉMONT DESSAIGNES, *Ano či ne čili klec v ptáku*, Praha 1926; Georges RIBÉMONT DESSAIGNES, *Pštros se zavřenýma očima*, Praha 1925.

⁴¹⁷ Vítězslav NEZVAL, *Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla*, ReD 7, I., 1928.

na slupském jevišti jen materiál – žádný, vzali jsme divadelnímu sluhovi schůdky s prknem, abychom ze všech možných horizontálních rovin vytvořili alespoň dvě. A všechny ostatní změny a divadelnost přenesl jsem na jediný divadelní materiál jsoucí po ruce - lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Dessaignesovy ze tří na deset (nemaje jich zase víc).“⁴¹⁹ Hlavní role manželů ztvárnili osvědčení herci Mira Holzbachová a Stanislav Neumann, důležitou postavou byl i Jindřich Vacín, jehož artistické schopnosti Honzl organicky využil.

Premiéra hry *Němý kanár* se uskutečnila 17. března 1926. Jelikož se jednalo o krátkou aktovku, byl večer vyplněn ještě koncertem Emila Františka Buriana⁴²⁰ a recitací Vlasty Petrovičové a na závěr byla uvedena repríza Jevrejnovy hry *Veselá smrt* v režii Jiřího Frejky. Představení bylo zaznamenáno ve stručných recenzích, které chválily poctivost práce a herecké výkony. Odsuzující recenzi přinesl již tradičně pouze Venkov, který pohrdlivě hovořil o dětech hrajících si pod dozorem pana učitele Honzla⁴²¹. Chybějící ostré a odsuzující reakce, typické pro počátek tvorby kolektivu Jiřího Frejky, a naopak pochvala vhodného využití konstruktivismu na scéně svědčí o proměně vnímání avantgardního divadla veřejností. Reakce tehdejší kritiky si byly v zásadě podobné: ocenila obětavost a nasazení mladého souboru, přitakala odhodlání pouštět se neznámými cestami, avšak celou jejich snahu shledala samoučelnou. Snad nejvíc ji popudilo, že se nedbá na divákovu porozumění, a už vůbec na kontakt s ním. Nový model dramaturgie byl přijat za běžný a sám se stal prostředkem pro hodnocení.

České divadlo se kolem roku 1925 ocitlo v krizi, způsobené nemocí dosud hlavního tvůrce určujícího divadelního stylu, Karla Hugo Hilara. Jeho moderní inscenace znamenaly pro většinu průměrných referentů vrchol modernosti a odchylky od této linie byly vnímány negativně. S nemocí Hilara však přestalo fungovat důležité a osvědčené měřítko. Bylo nutné

⁴¹⁸ Scénu vytvořil zkušený Antonín Heythum ve velmi skrovném duchu; před bílým horizontem s černým diskem uprostřed na jevišti stály jen štafle, prkno a jednoduchá lať. Prostor doplnily ještě reálné předměty, naprosto vzdálené konstruktivistickému pojetí - reklamní slunečník, malý stolek a stylizovaný nápis se jménem autora. Jeviště bylo kritiky i přes Honzlovy protesty téměř bezvýhradně považováno za jeden z nejlepších dokladů konstruktivismu v českém prostředí. Pouze v inscenaci *Němého kanára* totiž konstruktivismus odpovídal svému ruskému vzoru – konstrukce nesloužila pouze pro odpoutaný pohyb herce, jak tomu bylo u Frejkových představení, ale byla organickou, významotvornou součástí hry. Sám konstruktivismus však nebyl schopen plně vyjádřit Honzlovu zálibu v metaforickém sdělení, mající svůj základ ještě v jeho původním obdivu k symbolismu. V dalších jevištních realizacích se proto Honzl začal navracet k scénické předmětnosti.

⁴¹⁹ Jindřich HONZL, *Moje divadelní prakse*, in: Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel*. Praha 1937, str. 131.

⁴²⁰ E. F. Burian zahrál především moderní taneční skladby (E. Satie – Ragtime parade, F. Pouleuc – Valse, L. A. Polovinkin – Foxtrot). *Foxtrot* L. A. Polovinkina byl dokonce v Praze uveden poprvé. V druhé části pak uvedl premiéru vlastního *Dua pro housle a violoncell, o opus 3*, které zahráli S. Novák a M. Frank.

⁴²¹ Výstřižek recenze z deníku Venkov, který nebyl datován, převzat z DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1926-1927*. Dokumentace I.

najít nový způsob, jak „změřit modernu“. Formální novost inscenací Osvobozeného divadla a pověst avantgardní a senzační scény tuto mezeru zaplnila. Během necelého roku došlo k rychlé proměně vnímání konstruktivismu - z urážlivé senzace se stal běžný postup, natolik obecně přijatelný, že konstruktivistickou výpravu, typologii komedie dell'arte a odpoutaný pohyb pro inscenaci hry F. X Šaldy *Tažení proti smrti* zvolil i režisér Národního divadla Karel Dostal. Kritika toto představení dokonce nazývala divadelní revolucí, aniž by však brala v úvahu dosavadní přínos divadla mladých⁴²².

Němý kanár byl uveden ještě v několika reprízách, vždy spolu s některou z dalších kratších her Osvobozeného divadla. Jindřich Honzl do konce divadelní sezóny již žádné nové představení neuvedl. Soustředil se na další obtížný úkol – uvedení Apollinairovy hry *Prsy Tirésiovy*⁴²³, dosud všemi považované za neproveditelnou. Toto „nadrealistické drama“ přeložil Jaroslav Seifert a vyšlo se Šimovými ilustracemi v témže roce v kmenovém nakladatelství Devětsilu, Fromkově Odeonu. Hra byla pro Honzlovo směřování této doby typická - jejím obsahem bylo nesmírně závažné téma proměny společnosti. Vedle sebe stály problém emancipace, která otřásala tradičním pojetím role muže a ženy ve společnosti, a síla moderní žurnalistiky, především novinářské senzace. Oč byl obsah závažnější, o to větší lehkosti a zábavnosti dosahovala hra sama. A to byl cíl, který si Honzl stanovil - ukázat divákovi skutečnost, závažné problémy společnosti pouze prostřednictvím náznaku, metafory, odpoutané obraznosti.

Prsy Tiresiovy, které měly premiéru 23. října 1926, byly formálně natolik vybroušeným představením, že jeho kvality museli ocenit i kritici, jimž byla poetika moderního divadla vzdálená⁴²⁴. Hra se tak stala první skutečně uznávanou inscenací Osvobozeného divadla, která přesáhla rámec pouhé žertovné hříčky a senzačnosti

⁴²² Inszenace *Tažení proti smrti* měla premiéru 4. 5. 1926 v budově Národního divadla. Autorem scénické výpravy byl Vlastislav Hofman. Konstruktivisticky pojatá scéna vzbudila mezi členy Osvobozeného divadla velkou nevoli, uspořádána byla protestní manifestace, během níž bylo Národní divadlo obžalováno z uměleckého plagiátorství. Protest Osvobozeného divadla vyvolal tiskovou kampaň, využívající často i zbytečně ostré invektivy vůči Osvobozenému divadlu. Více o sporu Marie CALTOVÁ, *Český jevištní konstruktivismus III*, Acta scenographica 9., 1968-1969, s. 132-133.

⁴²³ *Prsy Tiresiovy* jsou, podle slov autora samého, mladickou prací. Vznikly již roku 1903, v roce 1916 k nim Apollinaire připsal prolog a epilog a poprvé byly uvedeny ve válečném roce 1917. Hlavní dějová zápletka se týká vzpoury dosud vzorné manželky Terezy proti svému tradičnímu ženskému úkolu – mateřství. Chce se věnovat politice, získat slávu, a proto se zbaví svých tradičních ženských znaků. Tato základní zápletka je pak zdrojem celé řady humorných situací, které nakonec vyvrcholí ve smírný závěr. K ději blíže např. Alena MORÁVKOVÁ, *Prsy Tiresiovy v Osvobozeném divadle*, Disk 1., 2002, s. 126-129.

⁴²⁴ Alena Morávková uvádí ve své studii zajímavou reakci Jaroslava Hilberta, otištěnou 26. 10. 1926 ve Venkově, v níž představení velmi ocenil a poukázal především na jeho svěžest, žertovnost a půvab. A. MORÁVKOVÁ, *Prsy*, s. 128.

neorganického užití dosud neznámých přístupů a nahradila je skutečně novým tvarem⁴²⁵. Příprava představení však byla nesmírně náročná, Honzl v něm poprvé důkladněji použil metodu svého „básnického inženýrství“⁴²⁶, o čemž svědčí vzpomínka Miloše Nedbala, který si v roli manžela odbyl svou divadelní premiéru.

„Strašné bylo, že já, herecké embryo, který jsem neměl ponětí o ničem, jsem se setkal s režisérem maximalistou, který měl velice přesnou a vytříbenou představu o herectví, který měl nesmírné požadavky na herce a nemínil z nich slevit ani písmeno, a k tomu nad textem velice exkluzivním, který jsem tehdy ani nemohl pochopit. (...) Honzl byl nesmlouvavý a neúprosný, šel za realizací své představy. Každý krok, každé gesto, každý pohyb prstu, každý pohled! Byla to mravenčí, úmorná dřina. Zatínal jsem zuby, často slzy v očích, často jsem měl pocit, že to nevydržím. (...) Později jsme tomuhle způsobu práce začali říkat „stonožkování““⁴²⁷.

Prsy Tiresiovy znamenaly pro Osvobozené divadlo i zajímavý předěl v oblasti vnímání tohoto divadla společností. Právě tato hra totiž zrodila nové hvězdy tohoto souboru. Nejen v roli hudebníka se v *Prsech Tiresiových* poprvé výrazněji uplatnil Emil František Burian. Sehrál zde, oblečený do fraku a cylindru, hlomozící roli „Zanzibarského lidu“, jejíž podstatou bylo vyplnit volná místa v textu hřmotem různých nástrojů a předmětů. Emil František Burian využil tichou podmanivou jazzovou hudbu, do hry však zasahoval i svými glosami a poznámkami⁴²⁸. Apollinairova hra upevnila i postavení Míry Holzbachové v roli hlavní hvězdy souboru. Po odchodu Jarmily Horákové do Národního divadla to byla právě ona, kdo ženským půvabem a přitažlivostí, které vynikly v jejích pohybových kreačích, lákal do Osvobozeného divadla diváky. Mira Holzbachová se stala oblíbenou ikonou obálek módních a společenských časopisů.

⁴²⁵ Představení, o jehož výpravu a kostýmy se postarali Karel Teige a Otakar Mrkvička, bylo plné svěžích nápadů. Ze scény se vytratila konstrukce, nahradily ji však významotvorné rekvizity. Například při scéně, kdy se Tereza zbavuje svých prsou, Mira Holzbachová symbolicky vypouští od své hrudi dva balónky. Manžel Miloš Nedbal naopak porodil dítě, které vytvořil z lepenky. Rovněž zvuková stránka představení byla velmi nápaditá – Honzl zde využil rytmizace řeči, nikoliv však expresionisticky zkřivenou, ale dodávající významu textu, metaforicky využitá byla i hudba. Nejvíce patrná byla tato skutečnost právě v „balónkové scéně“, která byla doplněná populární kabaretní skladbou *Jak jsou krásné ty ženské vnady...*

⁴²⁶ Tento termín Honzl poprvé použil v roce 1926 v hudebním letáku Tam-tam, který vedl mimo jiné Emil František Burian. K objasnění tohoto termínu se pak vrátil v dubnu 1928 na stránkách Revue Devětsilu. Jindřich HONZL, *O modernost v českém divadle*, in: Avantgarda známá a neznámá II., Praha 1972, s. 626.

⁴²⁷ Termín „stonožkování“ vysvětluje Nedbal velmi roztomilým příkladem - učitel Honzl v něm herci precizně vysvětluje pohyb každé ze sta nohou stonožky v jednu určitou chvíli. Popis je jasný, žádané herecké ztvárnění však nikoliv. Miloš NEDBAL, *Připadá mi to jako včera*, Divadelní noviny 10., 1967, č. 19-20, s. 5.

⁴²⁸ Blíže viz, Jaroslav KLADIVA. *E. F. Burian*, Praha 1982, s. 35; Adolf SCHERL, *E. F. Burian*, s. 156.

Osvobozenému divadlu byla tato „star“ nepochybně užitečná, neboť Jindřich Honzl své divadlo prezentoval pouze prostřednictvím virtuózních, ale pro širší veřejnost nepříliš zábavných teoretických postřehů a apologií. Dokladem toho je i poměrně obsáhlý, v mnoha ohledech pravdivý, ale formálně sžíravě jízlivý text, otištěný jako reakce na kritiku *Prsů Tiresiových* Otokara Štorcha Mariena v časopise *Rozpravy Aventina*.

„Pane, redaktore, všichni umělci musí souhlasit v tom, že ladné nebo sličné není synonymem pro umělecké. S lidmi, již to nepochopí, nehovořím. A Vám, abych to dokázal, připomínám Chaplina, nebo třeba... třeba Nerudu.“⁴²⁹

V Honzlových slovech bylo mnoho pravdy, ale jeho literární polemika mohla v nové době zaujmout především hrstku kritiků, kteří měli své sympatie, či naopak antipatie k Osvobozenému divadlu již dávno utvořené. Apologie Osvobozeného divadla v čase rozkvětu reklamy a vzniku prvních reklamních kanceláří je velmi výmluvným důkazem Honzlovy příslušnosti ke starší, polemické generaci, zosobněné Karlem Čapkem či Ferdinandem Peroutkou, a jeho názorového zakořenění v době předválečné. Mladší avantgardisté neměli nikdy potřebu se omlouvat a vysvětlovat veřejnosti podstatu svého umění. Útočností nikdy nestála po boku apologie, jako tomu bylo v Honzlově případě.

Představení *Prsů Tiresiových* se s velkým úspěchem několikrát opakovalo, v jednom představení se dokonce poprvé jako divadelní herec představil pod pseudonymem Tonar Jiří Voskovec⁴³⁰. Do konce roku tak Jindřich Honzl nepřipravil žádné významnější představení. K dobré náladě tradičního silvestrovského večera Osvobozeného divadla přispěl režii skeče Jiřího Mahena *Poklad krále Kadma*, mnohem zajímavější ale byl program, který připravil tentýž den pro silvestrovský pořad Komunistické strany. Honzl totiž připravil zábavný skeč *Abeceda od Macháčků*, ve kterém byl použit tzv. jazyk zaumský; jednalo se o různě zabarvená písmena abecedy, jejichž význam si divák domýšlel. Jindřich Honzl se tak navrátil k době svého počátečního okouzlení futurismem a k jeho požadavku emancipace slova z područí gramatiky. Úplné odpoutání slova od skutečnosti pak *Abecedu* přiblížilo

⁴²⁹ Jindřich HONZL, *Jindřich Honzl o sobě v Osvobozeném divadle*, *Rozpravy Aventina* 2., 1926-1927, s. 64.

⁴³⁰ V dokumentaci Bedřicha Rádl je uložen Honzlův lístek, v němž je Rádl zván na zkoušku a kde se mimo jiné píše: „Přijď jistě. Musíme vidět, jak to dopadne s Voskovcem.“ DÚK Praha, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1926-1927*. Dokumentace I.

k dadaismu a proklamovaný název k ruskému zaumu⁴³¹ – nejvíce k fonetické poezii a divadlu Ilji Zdaněviče⁴³². Za zájmem Jindřicha Honzla o specifickou problematiku sémantiky řeči s největší pravděpodobností stálo jeho důvěrné přátelství s Romanem Jakobsonem a jeho rodinou. Závažné teoretické pozadí většině diváků uniklo, ale program zaujal svou zábavností, aktuálností⁴³³ a novostí. Zaumština se pak stala oblíbeným číslem repertoáru Osvobozeného divadla a doplňovala jednotlivá kratší představení a samostatné výstupy.

Od počátku roku 1927 se Honzl se svým souborem vrhl do nastudování další hry Ivana Golla, kterou přineslo Osvobozené divadlo, *Methusalem*⁴³⁴. Premiéra hry se uskutečnila 10. března 1927 před plným sálem Umělecké besedy. Gollovo satirické drama bylo opět velmi pečlivě nastudováno – A. M. Píša pro něj použil atributy ucelené, promyšlené, temperamentně vtipné⁴³⁵. Rovněž recenzent Rozprav Aventina J. J. Paulík představení hodnotil velmi kladně, cenil si především společensky závažného tématu, které předchází Honzlově inscenaci chybělo⁴³⁶. Obecenstvo však chladně krásná režie *Methusalema* nenadchla. Ostatně hra sama nebyla nikterak bravurní, postrádala dramatičnost, textovou brilantnost a jasnost, a tak většina diváků pochopila jednotlivé části, ale celkové vyznění hry jim unikalo. S větším úspěchem tak byla několikrát uvedena dílčí scéna z Gollovy hry, nesoucí název *Revoluce zvířat*.

Methusalem byl poslední premiérou Osvobozeného divadla před roztržkou uvnitř souboru. Důsledkem odchodu Frejkovy skupiny byla nutnost přestudování některých rolí, která snížila počet repríz již uvedených inscenací a téměř znemožnila přípravu nových představení. Pro Honzla i Frejku se však stalo věcí osobní cti udržet svá divadla v provozu.

⁴³¹ Zaum – transmentální jazyk, překračující možnosti racionální analýzy. Pro ruské futuristy představoval zaum básnický prostředek, znemožňující přisoudit označujícímu nějaké označované; umožňoval tak oddělovat rovinu výrazu od roviny obsahu. Autorem termínu zaum je Vladimír Vladimirovič Chlebnikov.

⁴³² Obšrný výklad této problematiky Jindřich Honzl přinesl ve svém textu Slovo na jevišti a ve filmu. Jindřich HONZL, *Slovo na jevišti a ve filmu*, in: Jindřich Honzl, Sláva a bída divadel. Režisérův zápisník, Praha 1937, s. 178-207.

⁴³³ Představení reagovalo na v tisku často probíranou skutečnost, že hostinec U Macháčků v Karlově ulici, který byl oblíbený především avantgardní generací, má být uzavřen. O charakteru těchto diskusí svědčí i text Adolfa Hoffmesitra Lokál generace. „Byli jsme oloupení o vlast nové generace. Kdo nám zaručí, že to není jejím koncem? Nerozpadneme se pijiče každý jinde svůj cocktail anebo whisky či grog?“ Adolf HOFFMEISTER, *Lokál generace*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 144.

⁴³⁴ Hru podle vydání ve francouzském a německém jazyce přeložil sám Jindřich Honzl.

⁴³⁵ A. M. PÍŠA, *Divadelní avantgarda*, s. 16.

⁴³⁶ Jaroslav Jan PAULÍK, *Ivan Goll – Methusalem*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 166.

Nejsnazší cestou pro Osvobozené divadlo se v této situaci ukázaly být komponované *Veselé večery*⁴³⁷.

Větší samostatnou režijní práci se Honzlovi podařilo uskutečnit až 18. dubna 1927, kdy Osvobozené divadlo uvedlo Nezvalovu „lyrickou syntesu“, jejíž původní název *Malá revue* Osvobození upravili na *Revue v povijanu*⁴³⁸. Opět se jednalo o variantu na Veselé večery, neboť podstatou této revue byly básně Apollinairovy, Baudelairovy, Halasovy, Marinettiho a dalších, kombinované s ukázkami z dosud nastudovaných her a s tanečními výstupy, v nichž poprvé v Osvobozeném divadle vystoupil tanečník Saša Machov. Představení mělo slušný úspěch, diváky lákal především Nezval, který svým nezapomenutelným způsobem recitoval některé básně.

K *Revue v povijanu* se však vztahuje událost, která na dlouhou dobu poznamenala život pražských levicových intelektuálů. Repríza hry, která se uskutečnila 23. dubna 1927, byla totiž doplněna výstupem ruského básníka Vladimíra Majakovského - vývěska s touto informací se stala pražskou senzací a zajistila Osvobozenému divadlu vyprodaný sál. Na osobitost Majakovského projevu vzpomínal ve svých pamětech ne jeden český literát, sílu jeho hlasu a účinek veršů *Levého pochodu* na obecnostvo popsal mimo jiné i Adolf Hoffmeister:

*„Večer mluvil v Osvobozeném divadle. V Besedním sále. Ale nebylo rozdílu. Jeho osobnosti a jeho hlasu byl každý prostor malý. A když domluvil, jako když na velikonoce odletí zvony do Říma. Při velkých dojmech se obecnostvo vždy zajíká. A teprve pak, za chvíli, se roztleká – a neví kdy přestat.“*⁴³⁹

Poslední premiérou sezóny se pak stala poetistická hříčka Adolfa Hoffmeistera *Nevěsta*, uvedená 25. května 1925⁴⁴⁰. Jindřich Honzl tak mohl svou první skutečnou

⁴³⁷ Veselé večery se uskutečnily 2. dubna (finančně výnosné zadané spolkové představení) – hlavní náplní večera bylo uvedení Marinettiho hry *Divadélko lásky*, 12. dubna (pro Socialistické sdružení učitelů) – na tomto večeru nazvaném *Tanec – groteska – konference – synthese* pohostinsky vystoupila Mira Holzbachová a předvedla svůj *Revoluční tanec*, recitačně Honzlovi vypomohl jeho spolupracovník z Dědrasboru Josef Zora.

⁴³⁸ Součástí představení byly i Nezvalovy *Coctaily*, vypravené Vitem Obrtelem, *Epilog a Psaní vojákovi*, které Nezval recitoval za hudebního doprovodu Iši Krejčího.

⁴³⁹ Adolf HOFFMEISTER, *Podoby a předobrazy*, Praha 1988, s. 383.

⁴⁴⁰ K uvedení hry, která se nevyznačovala nikterak komplikovaným dějem, se vztahuje vzpomínka Adolfa Hoffmeistera: „Dne 25. května 1927 byla v Osvobozeném divadle, sekci S.M.K. Devětsilu, premiéra mé taneční hry *Park a mé americké veselohry ve třech jednáních* Nevěsta. Představení mělo tempo. Výpravu jsem si dělal sám. (...) Nevěsta byla v řadě her, které umělečtí šéfové Osvobozeného divadla Nezval a Honzl vybírali pro

divadelní sezónu uzavřít s uspokojením. Uvedl několik dokonalých profilových inscenací, v nichž jasně nastínil způsob svého divadelního vidění, založeného na básnické obraznosti, hře náznaku, a především na dokonale zvládnuté herecké práci. Již během zkoušek Nezvalovy *Malé revue* se však v zákulisí divadla objevila nová konkurence, která donutila později Honzla přehodnotit své teoretické závěry o podobě české divadelní moderny. Svou studentskou recesistickou *Vest Pocket Revue* začali totiž zkoušet studenti Jiří Voskovec a Jan Werich. Hra měla premiéru 19. dubna 1927, zaznamenala výrazný ohlas u veřejnosti a výrazným způsobem změnila směřování Osvobozeného divadla. A tak není jistě náhodné, že právě 19. duben 1927 bývá považován za pravé datum vzniku Osvobozeného divadla a předcházející roky nesnadné divadelní práce získaly nálepku pouhé prehistorie.

4. 2. 3 Linie jevištního lyrismu Jiřího Frejky

V počátcích Osvobozeného divadla využil Jiří Frejka repertoáru, který již nastudoval pro pokusné scény. Základem byl úspěšný *Cirkus Dandin*, k němuž byla většinou připojena další kratší hra. Nově nastudovány tak byly třeba *Fraška o Míminovi* či Jevrejnova *Veselá smrt*. Právě toto představení je zajímavé svou formální novostí. Jiří Frejka již při realizaci Aristofanových *Žen o Thesmoforiích* novým způsobem využil ženský taneční sbor, tvořený především tanečně vzdělanými konzervatoristkami. *Veselá smrt*, uvedená 23. února 1926, však byla nová. Tančily v ní totiž tentokrát profesionální tanečnice ze skupiny Jarmily Kröschlové, které ten samý večer uvedly vlastní taneční výstupy – *Infantčiny narozeniny* na motivy pohádky Oscara Wilda a taneční fantazii na hudbu Clauda Debussyho *Hračková skříňka*⁴⁴¹.

Již v této době⁴⁴² se však Jiří Frejka připravoval na tzv. nezvalovský večer, o jehož uvedení se rozhodlo 13. února během schůzky ve Slavii. Společně s Vítězslavem Nezvalem zvolili program, který byl komponován ze zřejmě nejslavnějšího počínu raného

svou koncepci poetismu. *Že jsem vždy jak na divadle, tak v reportážích i v karikaturách míchal poezii s karikaturou a karikaturu s poezií, to jim nevadilo. Představení se rozvíjelo od milostné básně po grotesku a zpět pod přísným dozorem Honzlovým. Obecenstvo se místy dokonce smálo.*“ Adolf HOFFMEISTER, *Hry z avantgardy*, Praha 1963, s. 18.

⁴⁴¹ Blíže v kapitole věnované tanci a hudbě na scéně avantgardního divadla.

⁴⁴² Frejka pojetí *Depeše na kolečkách* promýšlel ihned po přidělení hry 13. 2. O necelé dva týdny později, již měl připravený úvodní proslov, v němž se snažil vystihnout hlavní principy hry. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, Režijní knihy, Č 10 9444 – Vítězslav Nezval – *Depeše na kolečkách*, Úvodní proslov z 24. 2. 1926.

Osvobozeného divadla – scénického provedení *Abecedy*, kterou k tanci Milči Mayerové recitovala Jarmila Horáková. Součástí programu byly i baletní scény *Vězeň* a *Madrigal*. Vyvrcholením večera se pak měl stát vaudeville *Depeše na kolečkách*, který byl poprvé uveřejněn v devětsiláckém sborníku *Život II.* v roce 1922.

Právě *Depeše na kolečkách* znamenala přelom v dosavadní podobě jevištní poetiky Jiřího Frejky. Zatímco dosud na jeviště přiváděl veselé, ale neskutečné postavy, ovlivněné typologií komedie dell'arte a expresionistickou deformací lidské podstaty, Nezvalova hra vyžadovala zcela nový typ herectví, založený na nepatetickém citovém prožitku. *Depeše na kolečkách* skutečně tento nový herecký výraz objevila prostřednictvím představitelů ústředních postav Prodavačky ryb a Námořníka – Jarmily Horákové a Stanislava Neumanna.

Ve Frejkově pojetí byl Nezvalův vaudeville hrou pojednávající o citové krizi Evropy, o podobách lásky a hledání podstaty kolektivu a individuality. „*Krystalizační centra jsou dvě: kolektivní emoce davu (...) a individuální emoce lyrických scén Námořníka a Prodavačky.*“⁴⁴³

Milostná scéna Námořníka a Prodavačky, vlastně pouhý zlomek děje, lyrické podobenství o hledání pravé lásky ve světě zahlceném tělesností, se stala pro celé představení klíčovou. Vyvolávala v divácích velmi silný emocionální zážitek, okouzlovala, dojímalá, ale nikoli laciným patosem, spíše účelností, odvrhující každou zbytečnost. Frejka společně s Neumannem objevili způsob, jak jevištně zobrazit lidský cit v celé své civilní podstatě, odpovídající poválečné každodennosti.

„*Po pravdě byla Prodavačka velký dar vlastní generaci. Bylo to nové vysvětlení citovosti v podobě cudné, plné zdravého vznětu, něco, co bylo potřebí na jevišti stvořit, co všichni čekali, co Seifert, Halas, Nezval vyjadřovali veršem, pro který byli předmětem útoků, než se stali předmětem – obdivu. Před svým odchodem odtud, z tohoto přátelského kruhu, dala mu však Jarka instinktivní osvobození od choroby, která se jmenovala strach z citovosti.*“⁴⁴⁴

Premiéra scénického večera se uskutečnila v prostorách divadélka Na Slupi 17. dubna 1927 a pro mnohé zúčastněné se stala ztělesněním syntetického divadla, uměním pro pět

⁴⁴³ Tamtéž.

⁴⁴⁴ Jiří FREJKA, *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1940, s. 161 - 162.

smyslů. Hra se stále nezříkala poetické hravosti – kostýmní výprava Antonína Heythuma a Josefa Šímy, kterou scénicky doplnil architekt Karel Honzík, sice ztratila konstruktivistický rozměr, ale zaplnily ji rozverně, avšak dějově významné předměty. Přetrvávalo i spontánní okouzlení pohybem, vedle propracovaných choreografií Milči Mayerové se na scéně uskutečnilo i mnoho akrobatických prvků, inspirovaných poetikou cirkusu a klaunstvím – Ladislav Boháč, hrající Radiotelegrafistu, vstoupil například na scénu průskokem papírovým kruhem. Frejka navíc poprvé k dokonalosti dovedl využití hudby a světla, které inscenaci dodávaly silný lyrický náboj.

Depeše na kolečkách byla na dlouhou dobu jediným představením, které Frejka v Osvobozeném divadle nastudoval. Přes optimistické letní plány se mu nepodařilo uvést žádný nový celistvý jevištní útvar a vedle Honzlových profesionálně dokonalých představení začaly původní Frejkovy poetické studentské hříčky působit velmi amatérským dojmem. Pro silvestrovský večer bylo připraveno scénické provedení Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, které bylo zajímavé především způsobem provedení recitace. Za aktivní účasti Vítězslava Nezvala, jenž ovládl většinu zkoušek svou nevyčerpatelnou energií a záplavou připomínek ke správnému způsobu deklamace, které provázel velmi častým vlastním přednesem, se Jiří Frejka pokusil novým způsobem využít sborové recitace a významové rytmizace řeči.

Linii nového nastudování starých her odpovídalo i uvedení Gollova *Pojištění proti sebevraždě*. Tentokrát však Frejka původní pojetí hry od základu změnil. Hra byla nově obsazena⁴⁴⁵, o výpravu se tentokrát postarali hlavní výtvarní teoretici Devětsilu Karel Teige a Otakar Mrkvička. Hudbu společně zkomponovali přátelé Iša Krejčí a Jaroslav Ježek, o choreografii se postarala Mira Holzbachová. Od předcházejícího uvedení se hra odlišovala i svou vnitřní strukturou – Frejka použil svou oblíbenou metodu montáže, kterou poprvé uplatnil u Aristofanových *Žen o Thesmoforiích*, a do textu vkomponoval skladbu *Idioteon* E. F. Buriana. Premiéra hry, plánovaná na 22. ledna 1927, sice byla narušena epidemií chřipky, která v Praze vypukla, a nakonec musel po onemocnělém Frejkovi převzít režii Bedřich Rádl, přesto večer dopadl nad očekávání dobře. O spokojenost obecnstva se ten večer postaral i

⁴⁴⁵ Hlavní roli dr. Kulečníka ztvárnil čerstvý doktor práv Bedřich Rádl, v roli Cammemberta vystoupil jako host Miloslav Jareš. V představení dále vystoupili E. F. Burian, L. Skrbková, M. Nedbal, E. Svobodová. Poprvé se na scéně objevili také bratři Trojanové, v etapě divadélka Dada nejdůležitější pilíř Frejkova hereckého souboru. S Josefem Trojanem se Frejka seznámil během svého krátkého působení v literárním sdružení Algol, iniciovaném Zdeňkem Kalistou. Josef Trojan tehdy působil jako administrátor spolkového časopisu M 20 a Jiřího Frejku seznámil se svým bratrem Emanem. Josef TROJAN, *Divadla mladých ve dvacátých letech*, Kniha o Praze 1962, Praha 1962, s. 216.

Vítězslav Nezval, který pružně nahradil plánované taneční vystoupení *Tango Argentina* onemocnělé Miry Holzbachové vlastní recitací Podivuhodného kouzelníka.

Jak je patrné z postupné proměny jevištního ztvárnění již dříve uvedených her, doba prožitá v Osvobozeném divadle Jiřího Frejku výrazně umělecky formovala. Vedle systematického a teoreticky nesmírně vzdělaného Jindřicha Honzla si začínající režisér mohl utřídit své nároky na moderní divadlo, naučil se systematické práci a hlouběji se seznámil s lyrickými možnostmi soudobého repertoáru.

Právě proměna přístupu k dramaturgii se zdá být pro pozdější Frejkův umělecký vývoj nejpodstatnější. Vedle okouzlení z Nezvalových veršů, z krásy jejich jazyka a nespoutané fantazie, kterému podléhali téměř všichni jeho současníci, se začal Jiří Frejka významně orientovat na francouzské kulturní prostředí, které dosud stálo mimo oblast jeho zájmu. Svou roli snad sehrála i jistá míra soutěživosti s režijně úspěšnějším Honzlem, který se orientoval společně s celým Devětsilem především na moderní francouzský repertoár. Zájem o práci francouzských surrealistů vyvrcholil překladem pantomimy *Svatebčané na Eiffelce* Jeana Cocteaua. Frejka si úmyslně zvolil hru, jejíž první provokativní uvedení v červnu 1924⁴⁴⁶ se stalo evropsky proslulým a které ztělesňovalo symbol moderního avantgardního divadla. Text hry přeložil Jiří Frejka společně s Milošem Hlávkou⁴⁴⁷ a byl vydán na podzim 1926 ve Fromkově Malé edici Odeonu⁴⁴⁸.

Premiéra hry byla velmi dlouho překládána a nakonec se právě ona stala hlavní rozbuškou, vedoucí k vyvrcholení napjaté atmosféry Osvobozeného divadla. Ačkoliv celá její příprava souvisela s prostředím Osvobozeného divadla, svou premiérou uvedla v život divadlo zcela nové – slupské Dada.

⁴⁴⁶ Hra *Svatebčané na Eiffelce* byla provedena tanečnický-herci ze souboru Švédského baletu, pod vedením Rolfa da Maré. Choreografii připravili Jean Borlin společně s Jeanem Cocteauem na hudbu Erica Satie. Hra je básnickou hříčkou – volně komponovaným celkem mluveného slova, pantomimy, tance, hudby a výtvarných dekorací (podíleli se na ní skladatelé tzv. pařížské Šestky, kterou Cocteau spoluzakládal). Prostředí, v němž se odehrávají útržkovité děje – proslulá pařížská věž – vyvolává atmosféru století moderních strojů, vynálezů, ale také naznačuje její jemnou karikaturu (texty replik všech postav přenášeli dva hlučné gramofony, mezi nimiž byl instalován obrovitý fotoaparát). Důležitým prvkem hry směšných nesmyslů, snových představ a nepochopitelných dramatických situací je divákova fantazie. Titulní motiv svatebčanů se váže k radostnému životnímu pocitu, ale je i záminkou k smíchu nad lidskou hloupostí, tlachavostí, duševní prázdnotou, krutostí a cynismem. Oscar G. BROCKETT, *Dějiny divadla*, Praha 1999.

⁴⁴⁷ Miloš Hlávka (15. 9. 1907 Horšovský Týn - 7. /?/ 5. 1945 Praha), v této době čerstvý student Právnické a Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, se jako romanista živě zajímal o francouzským autory. Překladem Cocteauových *Svatebčanů na Eiffelce* začala jeho mnohaletá spolupráce s Jiřím Frejkou, která byla ukončena až Hlávkovou smrtí v roce 1945 v průběhu květnového Pražského povstání.

⁴⁴⁸ V tomto vydání je již uveden odkaz o uvedení hry Osvobozeným divadlem na podzim 1926. Vzhledem k obtížné situaci, která v této době panovala v Osvobozeném divadle, byla nakonec premiéra hry plánována až na konec března 1927. Jean COCTEAU, *Svatebčané na Eiffelce*, Praha 1926.

V době existence Osvobozeného divadla Jiří Frejka dostal minimum příležitostí k propracování své divadelní poetiky v konkrétních jevištních realizacích. Přesto však znamenaly roky 1926 a 1927 období výrazného uměleckého posunu především v oblasti pojetí syntetického divadla a v ověření možností soudobých dramatických textů. Právě v Osvobozeném divadle, v konfrontaci s inscenacemi Jindřicha Honzla, vykristalizovala linie Frejkovy tvorby, která výrazně ovlivnila podobu českého divadla ve třicátých a čtyřicátých letech – čistý jevištní lyrismus. Jiří Frejka měl svým divadelním pojetím, které zformuloval poprvé v roce 1929 ve své knize *Člověk, který se stal hercem*⁴⁴⁹, velice blízko především k Alexandru Tairovovi. Podobně jako on usiloval o nalezení divadelního výrazu odvěkých lidských problémů, součástí jehož uskutečnění se mohl stát i mocný citový prožitek, herecký ideál pak spatřoval v herectví Jarmily Horákové - v temperamentním projevu, odpoutaném od autostylizace, který uměleckého účinku dosahuje především dokonalým rytmizovaným přednesem a plastičností téměř tanečního pohybu.

Při srovnání režijní linie Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla se na první pohled ozřejmují umělecky neslučitelné odlišnosti obou poetik, které však mají společný původ, vycházející z uměleckého programu poetismu. Zatímco Jindřich Honzl sledoval svou režisérskou linii především společenské cíle a zajímaly jej především tituly, které pod slupkou metafory skrývaly závažný společensko-kritický rozměr, Jiří Frejka upřednostňoval ve výběru her poetickou hravost, nadsázku, inteligentní humor a křehkou lyričnost. Tyto charakteristiky pak také určovaly hlavní rozměr jeho divadelní poetiky. Upřednostňoval-li Jindřich Honzl významovou přesnost pohybu a gesta, Frejka obdivoval pohyb sice kontrolovaný, ale nepostrádající fantazijní rozměr. Chtěl-li Honzl svými hrami vzbuzovat v divácích společenskou odpovědnost, Frejkovi šlo o omámení jejich smyslů. Celá Honzlova tvorba vycházela z logiky, přesného plánu, Frejka režii stavěl na nápadu, senzibilitě a intuici. Režijní přístupy Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla byly svým způsobem ztělesněním základního rozporu poetismu coby teoreticky vymezeného směru – chladná krása účelnosti Honzlových představení a smyslové okouzlení a citová závrať Frejkových inscenací byly dvěma stranami téže mince, jejím rubem i lícem, a navíc i počátkem a koncem směru, který Karel Teige vymežil těmito slovy: „*Poetismus je korunou života, jehož báží je*

⁴⁴⁹ Jiří FREJKA, *Člověk, který se stal hercem* Praha 1929.

*konstruktivismus. (...) Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdorysu.*⁴⁵⁰

4. 2. 4 Tanec a hudba

Již na první pohled upoutá program Osvobozeného divadla velkým zastoupením samostatných tanečních večerů, které stály po boku večerům moderní poezie a přednáškám s tématem moderního umění. Výrazový tanec zažíval v Československu dvacátých let zlaté časy svého zrodu, který byl umožněn již zmiňovaným rostoucím zájmem o tělesnou kulturu⁴⁵¹ a dynamickým rozvojem taneční hudby jako hlavního zdroje večerní zábavy městské společnosti. Joe Jenčík, jeden z nejlepších meziválečných tanečníků, propagující spojení klasického a výrazového tance, dobovou situaci suše okomentoval:

*„Nynější sportovní éra si oblíbila pohybové umění a strká jej do kdejakého kulturně zábavného podniku současné společnosti. V poslední době tančí každý druhý člověk a každý třetí předstírá, že rozumí tanci. (...) Chorobě charlestonu totiž pomáhá móda, která prostě současníkům velí. Móda chce, aby byli lidé útlí, bledí, vrásčítí, přišedivělí a aby tančili charleston. Tak jej tedy lidé tančí, vyhazují nohama jako jankovitý kuň a , to je to nejzvláštnější, hrají si na negry.*⁴⁵²

Pod vlivem módní vlny se roztančilo i Osvobozené divadlo. Zvýšený důraz na pohybovou složku inscenací sice zpočátku souvisel se snahou přenést do českého prostředí vlivy Tairovova a Meiercholdova divadla, založeného na nové jevištní významovosti pohybu, tanec se však záhy vymanil jako samostatná složka programu a byl často vítaným způsobem, jak vyplnit nedostatečný repertoár. Během pouhého jednoho roku se tak v důsledku své otevřenosti modernímu tanečnímu umění stalo Osvobozené divadlo scénou nejvýznamnějších českých propagátorek novodobého výrazového tance.

⁴⁵⁰ Karel TEIGE, *Poetismus*, in: *Avantgarda známá a neznámá I.*, Praha 1971, s. 556.

⁴⁵¹ Blíže viz podkapitola Pohyb, sport a kult těla.

⁴⁵² Joe JENČÍK, *Skoky do prázdna*, Praha 1947, s. 72 a 103.

O rozvoj taneční složky v Osvobozeném divadle se zasloužil především Jiří Frejka⁴⁵³. Taneční umění jej velmi lákalo, což je patrné i z jeho referátů, které psal v letech 1926-1928 pro kulturní rubriku legionářského Národního osvobození a jejichž častým tématem byly právě taneční večery či popis tanečních složek recenzovaných divadelních představení. S mladými tanečníky se navíc běžně setkával v Legii malých, která vytvořila ve svých klubovnách azyl i nejedné mladé progresivní taneční skupině.

Kromě uvědomělého hereckého pohybu, určeného dramatickým záměrem, začal Jiří Frejka od roku 1926 intenzivně promýšlet otázku zapojení tance do organismu jevištní inscenace jako jeho integrální součásti. Inspirovala jej k tomu nejen spolupráce s mladými tanečnicemi a choreografkami, ale i obecně známá úcta Alexandra Tairova k tanečnímu umění Marie Petipy či spolupráce Jeana Cocteaua s choreografy Rolfem de Maré a Jeanem Borlinem⁴⁵⁴. V době počínajícího hlubšího přátelství s Emilem Františkem Burianem, který tehdy tvořil svou koncepci polydynamiky, začal Jiří Frejka jevištně realizovat tzv. dynamizaci divadla, která výrazněji vykryštovala při uvedení večera Nezvalovy scénické poezie. Významové využití tance ostatně charakterizuje i nejproslulejší a emocionálně nejdokonalejší scénu Prodavačky a Námořníka, v níž bylo původně Nezvalem předepsané objetí nahrazeno pomalým tancem za tónů bottom waltzu Rio Nights, reprodukováného starým gramofonem.

První skutečnou tanečnicí a choreografkou Osvobozeného divadla se stala Míra Holzbachová⁴⁵⁵. Přítelkyně Jiřího Wolкера se jeho prostřednictvím záhy dostala do okruhu Devětsilu, ve kterém byla jedinou tanečnicí. Osobitým způsobem se prezentovala na vůbec první veřejné akci Devětsilu – na výstavě v Krasoumné jednotě, na níž byl vystaven profesionálně vyvedený odlitek jejích nohou v taneční pozici⁴⁵⁶. Do Osvobozeného divadla a divadel jemu předcházejících vstoupila především jako herečka, ale již při prvním avizovaném večeru Osvobozeného divadla v Bratislavě vystoupila s několika samostatnými tanečními čísly. V rámci Divadla mladých, vystupující ještě pod hlavičkou ochotnického

⁴⁵³ Ke genezi Frejkova zájmu o taneční umění nejméně Ladislava PETIŠKOVÁ, *Vesmír v pohybu*, Taneční listy 40, 2003, č. 4, s. 30-32.

⁴⁵⁴ Tamtéž.

⁴⁵⁵ Míra Holzbachová (1901- 1982) se zpočátku věnovala krasobruslení. Po ukončení první světové války se společně s rodiči přestěhovala do Prahy, kde začala na přání rodičů studovat na Vysokém učení technickém chemii. Zároveň však navštěvovala konzervatoř, kde se v hodinách rytmiky Anny Dubské seznámila se základy Dalcrozovy metody. Po absolutoriu konzervatoře a dvou letech působení ve sboru elévů Národního divadla nepřijala nabídku na angažmá a v roce 1924 odjela na studijní pobyt do Dalcrozovy školy v Hellerau a do Labanova studia v Hamburku, které v době její návštěvy vedl Kurt Joos. LA PNP Praha, Fond Miroslava Holzbachová, Dokumenty, Vlastní životopis.

⁴⁵⁶ Bazar moderního umění byl uskutečněn v sálech Krasoumné jednoty – Rudolfinu, v zimě roku 1923. *Devětsil*, in: *Avantgarda bez legend a mýtů*. Rozhlasový cyklus o patnácti dílech, Praha 1967, s. 4.

Vzdělávacího sboru vyšehradského, vystoupila Holzbachová společně s Vlastou Petrovičovou a Ilonou Bělskou na silvestrovském večeru se svou taneční skicou na hudbu Vladimira Rebikova *Taneční orchestrion*. Za klavírního doprovodu Išy Krejčího pohybově ztvárnily části Princové, Kocourové a Vojáčkové.

Při studování Aristofanových *Žen o Thesmoforiích* s Frejkou navíc spolupracovala i na choreografii. Podíl tanečních čísel v představeních postupně narůstal, a Holzbachová tak v letech 1926-27 vytvořila svůj vlastní specifický taneční styl, pro nějž byly typické na jedné straně dráždivé rytmy tanga a charlestonu, na straně druhé pak křehké lyrické a intimní melodie. Hudba určovala rytmus tance, který pohybově vycházel především z nápodoby zautomatizovaných pohybů každodenního života. Tato parodistická linie tvorby Miroslavy Holzbachové, stojící navíc na pomezí tance a herectví, vhodně doplňovala linii zábavného repertoáru Osvobozeného divadla. Taneční vystoupení Miry Holzbachové se tak stala stálou složkou programu Osvobozeného divadla⁴⁵⁷.

Mira Holzbachová se stala v polovině dvacátých let ve společnosti velmi oblíbenou a takřka módní umělkyní. Její temperamentní, mladý a odvážný taneční projev okouzloval, postrádal však technickou dokonalost, což vedlo k narůstající kritice ze strany odborné taneční veřejnosti. Pražskému publiku však výtky k profesní nedokonalosti Holzbachové nevadily, a nárůst popularity tak mladé tanečnici umožnil otevřít v roce 1928 svou vlastní taneční školu, z jejíž nejlepších posluchaček vytvořila během tří let Umělecké studio, které fungovalo až do roku 1937⁴⁵⁸.

Mladé divadlo a jeho důraz na pohybovou kulturu záhy přilákaly další jednotlivce i taneční skupiny. Novou spolupráci navázal Jiří Frejka s taneční skupinou Jarmily Kröschlové⁴⁵⁹, jejíž pojetí pohybového vyjádření, výrazově se podobající Tairovým premisám, mu bylo osobně velmi blízké. Kröschlová, absolventka Dalcrozovy školy v Hellerau a propagátorka těsného propojení zdravotní gymnastiky a výrazového tance, se

⁴⁵⁷ V první polovině roku 1927 se uskutečnilo mnoho samostatných večerů Miry Holzbachové: 2. 4. 1927 byla uvedena taneční pantomima *Cirkus*, 18. 4. taneční improvizace *Rose of Waikiki* a konečně 25. 5. balet Adolfa Hoffmestera *Repertoár Osvobozeného divadla*, ReD 7, 1928, s. 247-248.

⁴⁵⁸ Marta LAJNEROVÁ, *Lucerna našich novodobárek*, Taneční listy 36., 1999, č. 4, s. 9.

⁴⁵⁹ Jarmila Kröschlová (1893-1983) začala po absolutoriu působit na Dalcrozově škole v Hellerau jako učitelka nauky o pohybu a lektorka pohybové výchovy. Zde si také v roce 1920 vytvořila ze svých posluchaček první Skupinu. Již v počátcích své tvorby (v roce 1921) uvedla na scénu ve svých krátkých impresionistických vystoupeních tanec bez hudby. Její činnost v této době výrazně směřovala do tanečně pantomimické oblasti, kdy cílem jejích vystoupení nebyla jen kroková choreografie, ale především taneční režie samostatného pohybového vyjádření tanečnic, usměrněného k žádanému uměleckému vyjádření. Ivana KLOUBKOVÁ, *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918-1945)*, Praha 1989, s. 20-22.

snažila se skupinou dívek, kterou kolem sebe shromáždila již v Hellerau, realizovat shodou okolností v prostorách Legie malých pod hlavičkou Divadla pohybu novou syntézu jevištního tanečního umění. Právě v Legii se skupina Jarmily Kröschlové seznámila se skupinou Jiřího Frejky a dalšími konzervatoristy, kteří i přes existenci svého divadla stále uváděli hry i v divadle Miloslava Jareše. Výsledkem byla první společná práce právě na *Veselé smrti*. Pro nové nastudování této Jevrejnovy hry skupina připravila pantomimický tanec bez hudebního doprovodu⁴⁶⁰.

Skupina Jarmily Kröschlové znamenala pro vývoj českého tanečního umění určitý mezník. Již od roku 1925 se pokoušela o vytvoření nového typu scénického projevu, jehož podstatou mělo být funkční spojení režie a choreografie. Základem vystoupení se tak stala taneční myšlenka, které byl vlastní pohyb podřízen. Důsledkem tohoto postupu byl často taneční výraz, který nebyl pro obecnost, zvyklé na revuální krásu, příliš líbivý⁴⁶¹. První ukázkou tohoto směřování se stalo uvedení Maeterlinckovy *Smrti Tintagalovy*, pantomimy s doprovodem mluveného slova v orchestru, v únoru 1925 na scéně brněnského divadla Reduta. Uvedení baletů *Hračková skříňka* na Debussyho hudbu, kterou proslavilo především Tairovovo Komorní divadlo, a Wildeovy pohádky *Infantčiny narozeniny*, v této základní linii pokračovalo.

Třetí představitelkou moderního tance, která působila v Osvobozeném divadle, se stala Milča Mayerová⁴⁶². Její taneční projev, jasně nesoucí stopy Labanovy školy, se od ryze módního pojetí tanečně nadané Holzbachové a důsledně promyšleného režisérismu Jarmily Kröschlové výrazně odlišoval. Mayerová byla svým způsobem nejpoučenější a nejsystematičtější českou výrazovou tanečnicí, jakou poválečná Praha viděla. Ve svých představeních s matematickou přesností dokázala rozvrhnout taneční prostor a ke zvýšení účinnosti vystoupení využít estetické účinky barev a světla. Celkový dojem však nepůsobil stroze jako v případě Labana, taneční projev Mayerové mu naopak dokázal dát křehkost a poetičnost. V raném období Osvobozeného divadla spolupracovala Mayerová s Jiřím Frejkou

⁴⁶⁰ Kolombínku hrála Jarmila Kröschlová, Pierota tanečnice Šáři Wotočková a Harlekýna Jožka Šarševová. Jožka ŠARŠEOVÁ, *Tak to jsem já...*, Praha 1981, s. 79.

⁴⁶¹ Pavla STEHNOVÁ, *Jarmila Kröschlová a její skupina*, Rozpravy Aventina 3., 1927-1928, s. 154.

⁴⁶² Milča Mayerová (1901-1977) absolvovala nejprve pražskou dalcrozovskou školu vedenou Annou Dubskou. Její strýc Hugo Boettinger, známý příznivec dalcrozovské taneční školy, jí po válce doporučil studium v Hellerau. Po jeho ukončení Milča Mayerová dva roky studovala v Hamburku u Rudolfa Labana, v jehož škole získala pedagogický diplom. Následoval roční pobyt v Paříži u Madame Popardové, poté se vrátila opět do Labanovy školy, kde získala roku 1928 choreografický diplom. Božena BRODSKÁ, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006, s. 165.

na choreografii nezvalovského večera, pro nějž připravila taneční zpracování *Abecedy*. Provedení bylo velmi kultivované a umělecky iniciativní, neboť její pohyby netvořily pouhou ilustraci přednášeného textu, ale samostatnou rovnocennou složku, vytvořenou stejnou metodou poetických asociací jako Nezvalova báseň. Mayerová připravila i choreografii ke Cocteauovým *Svatebčanům na Eiffelce*, uvedeným však až v divadle Dada.

Vedle trojice tanečnic se v raném Osvobozeném divadle objevila ještě jedna osobnost, mající silný vliv na podobu moderního tance, Saša Machov⁴⁶³. Rodák ze Zhoře u Pacova znal již od dětských let Jiřího Frejku, vyrůstajícího v nedalekých Outěchovicích. V moderním divadle se poprvé umělecky angažoval již v období Scény adeptů a Legie malých, z existenčních důvodů byl však nucen tančit i v bulvárních podnicích⁴⁶⁴, proto nebyl jeho podíl zpočátku příliš významný. Především pro „novodobářky“ však byla představa spolupráce s ním velmi lákavá, neboť umožňovala postavit do kontrastu staré a nové pojetí tance. Machov byl ostatně jedním z mála klasických tanečníků ochotných k tomuto experimentu.

Machovova spolupráce s Osvobozeným divadlem byla v době jeho rozpadu teprve na počátku. S Milčou Mayerovou začal studovat roli Generála v Cocteauových *Svatebčanech*, uvedených v Dada, zároveň se však podílel i na *Revue v povijanu*, kterou přibližně ve stejné době uvedlo Osvobozené divadlo. Machov, který přišel do divadla až v době vypjatých osobních vztahů a byl pracovně vázán i na jiných místech, necítil, ostatně podobně jako Milča Mayerová, potřebu přehodnocovat svůj vztah k oběma režisérům a v následných sezónách rozvíjel spolupráci s oběma znepřátelenými soubory. Je patrné, že tanečníci, ač byla jejich čísla integrální součástí většiny inscenací, stáli mimo hlavní divadelní proud a byli na něm nezávislí.

S rozvojem tanečního umění úzce souvisel i dynamický vývoj hudby. Zájem skladatelů se právě v této době přesunul z opery na balet a tanec obecně, což do hudby vneslo mnoho nových impulsů. Toto nové směřování souviselo s vývojem francouzské hudební kultury ve dvacátých letech dvacátého století, především pak s činností tzv. Pařížské

⁴⁶³ Saša Machov, vlastním jménem František Mařha (1903-1951), se začal tanci věnovat až na prahu dospělosti. Na rozdíl od Holzbachové, Mayerové a Kröschlové získal u primabaleríny Národního divadla Jelizavety Nikolské klasické taneční vzdělání. Blíže k životu a dílu Saši Machova Vladimír VAŠUT, *Saša Machov*, Praha 1986.

⁴⁶⁴ Machov zřejmě vystupoval ve smíchovské Aréně, v Novém německém divadle, v Lucerně, ale i v blíže neurčených pražských nočních barech a podnicích.

šestky⁴⁶⁵, spojené s na skandály bohatou činností Jeana Cocteaua a Erika Satie. Moderní francouzské hudební směry měly silný vliv na československé skladatele, jejich působení se nevyhnul ani Bohuslav Martinů či Leoš Janáček. S modernou se však úspěšně vyrovnávala i pražská konzervatoř, která svým studentům prostřednictvím vynikajících pedagogů Vítězslava Nováka, Aloise Háby, Josefa Suka či Karla Boleslava Jiráka díla soudobých ruských, francouzských a německých skladatelů umožnila studovat.

Pražská konzervatoř stále školila své žáky pro tvorbu jistého druhu artistní hudby, zatímco meziválečné Československo se rozeznělo novou taneční hudbou – rytmy jazzu, charlestonu či již dříve objeveného tanga. K těmto tendencím samozřejmě nezůstala mladá generace netečná, byly ostatně dokonalým ztělesněním nové doby, její rychlosti, hlučnosti a radostnosti. Nová hudba do povědomí veřejnosti však většinou nepronikala tradičními cestami; právě jazz je jednoznačně hudebním žánrem v historii hudby snad nejvíce poplatným komerčním záměrům. Jeho finanční úspěšnost na scénách kabaretů totiž byla jedním z prvních impulsů jeho masového rozšíření. Na nástup nové hudby, která okouzlovala i šokovala zároveň, ale i na její úzké propojení s lidovou komerční zábavností, určenou pro nejširší masy, vzpomínal ve sborníku vydaném k výročí deseti let existence Osvobozeného divadla i Karel Čapek:

„Do vídeňského valčíku, do pařížského kankánu, do dusné a opiové exotiky Orientu najednou zazněl drsný americký ragtime. (...) Ale skutečným zjevením, které nás doslovně očarovalo, bylo Varieté: první stepující Negři místo arabských tanečnic kroužících tučným pupkem; první hudební excentrikové.“⁴⁶⁶

„Neakademickým“ zdrojem, který měl vliv na prosazování nových hudebních tendencí do díla mladých českých skladatelů spolupracujících s avantgardními divadelními

⁴⁶⁵ Po první světové válce se ve francouzské hudbě vydělily tři základní okruhy, v podstatě odpovídající nástupu jednotlivých generací. Nejstarší generace, reprezentovaná především Mauricem Ravelem, Paulou Dukas a Albertem Rousselem, navazovala na odkaz Clauda Debussyho. Skupina označovaná jako "Pařížská šestka" si naopak vytvořila program, jehož hlavními požadavky byly reakce proti impresionismu, návrat k jednoduchosti a příklon k estetice "music-hallu". Po první světové válce se takto orientovaní hudebníci sdružili v Paříži a hledali inspiraci ve městě: objevovali poezii ulice, předměstských čtvrtí, kabaretů a jejich kapel, nadchli se pro techniku. Nejmladší vrstva skladatelů se seskupila kolem osobnosti Erica Satie pod názvem "Ecole d'Arcueil". Nejvýznamnější výsledků dosáhli Maxime Jacob a Henri Sauguet. Blíže mimo jiné Gracian ČERNUŠÁK, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972, s. 335-354.

⁴⁶⁶ Karel ČAPEK, *Předchůdcové nových časů*, in: 10 let Osvobozeného divadla, Praha 1937, s. 90-92.

scénami, bylo bezpochyby vedle kabaretní hudební produkce především v podstatě nové, a po válce se utěšeně rozvíjející médium – rozhlas.

Pravidelné rozhlasové vysílání bylo v Československu zahájeno společností Radiojournal 18. května 1923 a jeho náplní se měly stát především úzce profilované kulturní pořady⁴⁶⁷. Z hudebního hlediska tak v počátcích vysílání převažovaly drobné ukázky z klasické české hudby, které měly pozvednout vkus průměrného posluchače. V konkurenci německých vysílacích stanic, které na svých vlnách vysílaly především moderní reprodukovanou zábavnou hudbu, žádanou většinou posluchačstva, se Radiojournal dostal před zásadní rozhodnutí, zda si udržet vysokou uměleckou úroveň, kterou je schopen oslovit pouze minimální počet zájemců, nebo otevřít vysílací prostor zábavné hudbě, vyžadované stále se zvyšujícím počtem koncesionářů. Po roce 1925 se tak začala do hudebního programu zvolna dostávat moderní hudba. Postupně byly zaváděny večery operetní, večery šansonů, čtyřikrát do měsíce se konal přímý přenos produkce jazzového orchestru Espritjazz, ve složení Dvorský, Cink, Vokáč, Ranson. Radiojournal se však stále snažil vyhledávat především české hudební talenty, což otevřelo široké pole uplatnění mimo jiné i Jaroslavu Ježkovi. Ostatně podle Václava Holzknechta byl právě rozhlas jedním z důvodů masové obliby Ježkovy hudby.

Rozhlas umocnil nárůst obliby hudebních nakladatelství, která vedle notací a textů, oblíbených již od dob pražských kabaretních a šantánových zpěváčků, především Josefa Švába Malostranského, prodávala i zvukové nosiče, umožňující opakovanou reprodukci hudby. Významné bylo především velmi dobře vybavené Springerovo hudební nakladatelství v Praze, jehož zaměstnancem byl mimo jiné i apoštol českého jazzu, R. A. Dvorský. Právě on měl vedle rozhlasu, jehož ostatně velmi efektivně využíval, největší podíl na meziválečném zlidovění jazzu, jehož prvky již od roku 1919 vnášel do programů pražských tanečních škol⁴⁶⁸. Ačkoliv mělo jeho pojetí nové vznikající hudby významný přídech módní záležitosti vyšších společenských vrstev, R. A. Dvorský působil i v Červené sedmce a podílel se i na vzniku nového typu tanečních událostí, tzv. odpoledních čajů, které uváděl v hotelu Central.

⁴⁶⁷ Programovou koncepci vysílání vytvořil redaktor Národní politiky Miloš Čtrnáctý a byla zaměřena především na osvětu a výchovu národa. Páteří vysílání se staly živé zpravodajské, dramatické a hudební výstupy, v nichž účinkovali mimo jiné i žáci pražské konzervatoře. Blíže Jaroslav PACOVSKÝ, *Na vlnách rozhlasu (1923-1993)*, Praha 1993.

⁴⁶⁸ Lubomír DORUŽKA – Ivan POLEDŇÁK, *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Praha- Bratislava 1967, s. 16.

Kromě kontinuálního působení R. A. Dvorského a jeho v roce 1926 vzniklého souboru Melody Makers byly silným podnětem koncerty zahraničních hudebníků, kterých se Praha v druhé polovině dvacátých let stala častou hostitelkou. Zcela výjimečné pak bylo dlouhodobé angažování londýnského orchestru Savoy Orpheans s dirigentem Teddy Sinclairem v Lucerna baru, známého již předtím prostřednictvím rozhlasových přenosů, k němuž došlo 28. března 1928.

V úsilí o hledání nové podoby nejen moderního hudebního výrazu v pražském prostředí dvacátých let sehrál ne nepodstatnou úlohu časopis Tam-Tam, vzniklý z podnětu Emila Františka Buriana, mimo jiné jednatele Sdružení pro současnou hudbu Přítomnost. Tam-tam⁴⁶⁹, vycházející z dobové vlny programatických uměleckých časopisů, měl podobu hudebního letáku a soustředil se především na dosud opomíjené otázky estetiky, hudby, divadla a filmu. Časopis se snažil o nezávislé postavení neakcentující žádným způsobem problémy uměleckých skupin, a přinášel tak příspěvky mladých autorů rozmanité umělecké orientace. Tam-tamu však nechyběl ani satirický a ironický rozměr, který do časopisu vnášel právě Burian. Tato linie nadsázky a satiričnosti představovala v porovnání s ostatními uměleckými generačními časopisy odlišnost a dávala redaktorům i velkou míru volnosti. Humor totiž zlomil ostří nejedné rozmlíse, a na stránkách Tam-tamu tak prakticky nedocházelo k teoretickým přestřelkám, typickým pro jiné revue.

Všechny tyto tendence samozřejmě oslovovaly i nově nastupující generaci sdružující se v prostorách konzervatoře v emauzském klášteře a později na divadelních scénách či v pražských kavárnách. K jazzu se svým způsobem vyjádřili téměř všichni mladí hudebníci – konzervatoristé, kteří spolupracovali s divadlem. Míra jejich vlivu je různá, k nejvýznamnějším lze bezpochyby počítat především E. F. Buriana a Jaroslava Ježka, kteří vyšli z jazzového základu, své hudbě však dokázali dát osobitý ráz.

Na počátku spolupracoval s konzervatoristy na jejich představeních především jejich spolužák ze skladebné třídy a dirigentství Iša Krejčí, hudebním výrazem blízký především prostotě novoklasicismu pařížské Šestky. Jeho hudba byla typická nečekanými detaily a překvapivými spojeními, které svědčily o neobvyklém skladatelově citu pro detail. Podstatou své tvorby byl však Iša Krejčí příliš svázaný s domácí hudební tradicí a především s odkazem

⁴⁶⁹ V redakci časopisu Tam-tam byli C. Blatný, E. F. Burian, J. Mařánek a J. Hybler, kterého od čtvrtého čísla vystřídal V. Nezval. Své studie v Tam-Tamu otiskovali mimo jiné J. Honzl a J. Frejka. J. KLADIVA, E. F. Burian, s. 18 a 343.

Wolfganga Amadea Mozarta⁴⁷⁰. Pro potřeby avantgardního divadla tak byl příliš hudební a málo podléhající taneční módě. Jeho místo tedy záhy obsadili jeho spolužáci z konzervatoře – Miroslav Ponc a především Jaroslav Ježek a Emil František Burian.

Miroslav Ponc navázal kontakty s Osvobozeným divadlem, především s Jiřím Frejkou, v době letní atmosféry roku 1926, naplněné očekáváním. Žák Aloise Háby v této době načrtl hudební schéma ke scénické hudbě *Svatebčanů na Eiffelce*. Požadované exkluzivní nástroje si však po roztržce v Osvobozeném divadle nemohla Frejkova skupina dovolit, a protože Ponc v té době pobýval v Berlíně, hudební doprovod nakonec zajistil Jaroslav Ježek. Miroslav Ponc tak načas z okruhu avantgardistů zmizel, ale v pozdějších letech navázal především s Jiřím Frejkou novou spoluprací.

V období těsně před rozpadem původního Osvobozeného divadla s ním navázal těsnější spoluprací i Jaroslav Ježek, kterého nejprve do zákulisí přivedl E. F. Burian. Jeho první, neplánované vystoupení na jedné z repríz Veselého večera, mělo značný úspěch. Obecenstvo se bavilo jeho improvizovanými parodiemi děl známých autorů a kompoziční bravurou, s jakou uváděl v život nejnepatrnější hudební nápady a myšlenky⁴⁷¹. Pro Jiřího Frejku složil společně s Išou Krejčím scénickou hudbu ke Gollovu *Pojištění proti sebevraždě a Cocteauovým Svatebčanům na Eiffelce*.

Vlivům pařížské Šestky v počátcích své tvorby podléhal i Emil František Burian, který patřil již v době svých studií na konzervatoři k nejinformovanějším studentům v otázkách moderní hudby. Vedle francouzských vlivů však sledoval i ostatní hudební inspirace, které ve dvacátých letech procházely Evropou, a proto jeho pozornost záhy zaujala moderní taneční hudba, přicházející na válkou zničený starý kontinent z Ameriky a svým jasným rytmem srozumitelná nejširším masám, jazz. Emil František Burian od poloviny dvacátých let intenzivně promýšlel podobu moderní hudby, což se projevilo i na charakteru jeho hudebních kompozicí. Byl přesvědčen zejména o produktivnosti hudby vycházející z prapůvodní podstaty člověka, tedy i jazzu coby žánru vytrysklého z původní kultury Afroameričanů. Jazz byl ideálním produktem moderní doby – spojoval v sobě dynamiku vývoje, radost z pohybu a tolik oblíbený primitivismus.

Zájem o jazz je možno časově ztotožnit s událostí, která významně ovlivnila jeho pozdější umělecký vývoj – jedná se o počátek Burianovy aktivní účasti na scéně

⁴⁷⁰ Blíže viz Václav HOLZKNECHT, *Iša Krejčí*, Praha 1976.

⁴⁷¹ Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957, s. 25-26.

Osvobozeného divadla. Tato doba je také mezníkem Burianova uměleckého směřování – jeho tvorba se začíná štěpit mezi hudbu a divadlo, které nakonec zvítězilo. Polovina dvacátých let je ostatně dobou Burianovy neobyčejně intenzivní kulturní činnosti – podle vzoru italských futuristů se snažil zasahovat do veškerých odvětví umění nejen vlastní tvorbou, ale i technickými inovacemi. Vhodného partnera našel v architektovi Karlu Honzíkovi, s nímž se po vzoru Luigi Russola pustil do vynalézání nových hudebních nástrojů v oboru hřmotičů, které novostí svého zvuku podnítl vznik nového hudebního výrazu.

Emil František Burian byl členem Osvobozeného divadla již od jeho počátků. Nejprve zde vystupoval jako autor doprovodné hudby k divadelním představením a tanečním výstupům, stále víc byl však poután problémy divadla samého a stal se i oblíbeným hercem. Intenzivní kontakty s divadlem a jeho praxí přivedly Emila Františka Buriana k promýšlení specificky divadelních otázek. V této době rozvinul pozoruhodný koncept tzv. polydynamiky, mnohosti temp, rytmů a tónin, jejichž vzájemný shodný i protikladný pohyb umožňuje vytvářet stále nové podoby umění. Polydynamika nebyla však vnímána pouze hudebně; měla v sobě zahrnovat slovo, hudbu, výtvarné umění, tanec i režii, a stála tak vlastně na počátku Burianova pojetí syntetického divadla.

V roce 1925 tak začal pracovat na knize věnující se problematice jazzu, silně ovlivněné výrazovými prostředky devětsilské generace, která byla dokončena právě na počátku roku 1927. Burian, tehdy již člen Devětsilu, patřil k nejrenomovanějším znalcům této hudby v Československu, a v duchu proklamované vzdělávací činnosti Devětsilu tak byl povinen zprostředkovat své poznatky případným zájemcům. V sobotu 29. ledna 1927 se tak v Osvobozeném divadle uskutečnil večer Paula Whitemana, na němž Burian přednesl přednášku o moderní jazzové hudbě a na gramofonu reprodukoval ukázky z díla v Československu dosud neznámého skladatele⁴⁷².

⁴⁷² Burianův večer inspiroval Adolfa Hoffmeistera k další z jeho satirických básní, vycházejících v Rozpravách Aventina pod titulkem *Zvěřinec generace*.

A B C D E F Burian

*Zborcená hoj harfo tón
Ztrhaná struno zvuč
Virtuos na gramofon
Hrál zručně na obouruč*

*No to přec je zaměstnání
Těžký ale hezký
Měnit jehly po přehrání*

Emil František Burian vnesl svým pojetím hudby do Osvobozeného divadla zcela nového ducha. Vedle romantického Iši Krejčího, experimentátorského Miroslava Ponce a tanečního Jaroslava Ježka představoval proud hledající úzké spoje mezi hudbou a mluveným slovem. Hudba se tak přiblížila samé hranici divadelnosti. Tyto nároky E. F. Burian s největší pravděpodobností přejal od Ferdinanda Pujmana a snad i od Vladimira Němroviče-Dančenka, tvůrce nového konceptu hudebního divadla⁴⁷³.

Hvězda Emila Františka Buriana se však naplno rozsvítila až v nově otevřeném divadle Dada. Právě zde uvedl svou první samostatnou režii voicebandu, který však byl zpočátku iniciován spoluprací s Jindřichem Honzlem a jeho ranými pokusy o sborovou recitaci v Dědrasboru.

Pouhý rok existence původního Osvobozeného divadla a poměrně malé množství premiér nebyly, jak je patrné optikou dnešních dnů, tak velkou překážkou pro rozvoj nového typu divadla, jak se zdálo tehdejšími jeho představitelům. Pro vytvoření hlavních vývojových tendencí v oblasti režie, hudby, tance i jevištního výtvarnictví to bylo naopak období dostatečně dlouhé, a na sklonku března 1927 tak stály před volbou odchodu či setrvání na této scéně již zralé osobnosti, které následným vývojem své umělecké směřování jen víceméně kultivovaly. Jiří Voskovec a Jan Werich, kteří se stali pro dnešní dobu symbolem Osvobozeného divadla, však měli toto období uměleckého hledání teprve před sebou.

A vybírat desky

*Hrom praš' do not do pian
Klasici pijí mi krev krev
Za psinu ručí jméno Burian
Hle Vlasta hle E. F. oba jsou ef ef.*

Adolf HOFFMEISTER, *Zvěřinec generace VI.*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 128.

⁴⁷³ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Hudba – integrální součást Frejkova divadla*, in: Eva Šormová – Michaela Kuklová, *Miscellanea theatralia*. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám, Praha 2005, s. 445.

5. Osvobozené divadlo V+W, Dada a Moderní studio

5. 1. Ekonomické postavení malých scén

Po rozpadu Osvobozeného divadla na dva soubory a následném vzniku konkurenční scény Dada, dvou divadel pro diváky téměř totožných⁴⁷⁴, zaměřujících se na podobný styl, se několikanásobně zvýšila palčivost otázky jejich ekonomického zajištění. Po počátečním ryzím nadšení, s nímž mladí divadelníci vstupovali do Osvobozeného divadla a prakticky bez nároku na honorář platili provoz především ze svých členských příspěvků, donutila zvyšující se potřeba materiálního zabezpečení mnohé herce k odchodu na umělecky nepřilíš kvalitní, ale rentabilní scény. Ostatně již samotný právní status spolkové scény Osvobozenému divadlu herecké výplaty a jiné zisky neumožňoval. Každodenní kontakt s Gamzovým Uměleckým studiem, s jeho systémem pracovních smluv a pevných platů finanční nezakotvenost Osvobozených ještě zdůraznil. Avantgardní scéna musela začít řešit problém, kterým z pozice své levicové orientace hluboce opovrhovala. Umění pro pět smyslů začal nebezpečně ohrožovat kapitál.

Nicméně od počátku roku 1927 se účetnictví Osvobozeného divadla začalo pomalu otáčet do roviny zisků. Zásluhu na tom mělo zejména nasazení futurismem inspirovaných Veselých večerů, které se skladbou svého repertoáru přibližovaly dobově populárním revuím, nebo zadávání představení spolkům a pohostinská představení. Slibně rozjeté podnikání však roztržka v souboru zasáhla na nejcitlivějším místě. Ztráta části hereckého souboru rozlomila repertoár, několik nasmlouvaných představení muselo být zrušeno⁴⁷⁵ a stávající herci byli nuceni bez nároku na vyšší odměnu v krátkém čase nastudovat několik nových úloh. Nečekaný úspěch *Vest Pocket Revue*, společného dílka studentů Voskovce a Wericha, které utěšeně plnilo po každém uvedení divadelní pokladnu, se tak zdál být darem z nebes. Po počátečním váhání, ke kterému divadlu se připojit, po koketování s Dada i Švandovou Arénou, se těsně před ukončením sezóny Voskovec s Werichem definitivně rozhodli pro Osvobozené divadlo. Finanční úspěch revue a nezájem publika o umělecky vyhraněná Honzlova představení však stály u zrodu nových problémů, s nimiž se muselo Osvobozené divadlo v následujících sezónách vyrovnat.

⁴⁷⁴ O často nevědomém ztotožňování obou scén svědčí mimo jiné divadelní program, uveřejňovaný v periodiku Venkov. Produkce divadla Dada byla mnohokrát připsána pod hlavičku Osvobozeného divadla.

⁴⁷⁵ Palčivost situace zachytil Jindřich Honzl ve svém dopise adresovaném Bedřichu Rádlovi. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-29. Dokumentace II.

Zatímco Osvobozené divadlo stále ještě spoléhalo na relativní úspěšnost dosavadního repertoáru a především se mohlo opřít o již zavedené diváky a zázemí nasmlouvaného divadelního sálu Umělecké besedy, skupina Jiřího Frejky se ocitla v nezáviděníhodné situaci. Bez finančních prostředků, s úzkým repertoárem a především bez koncese a divadelního sálu stáli opět na samém počátku cesty, kterou již jednou prošli. Pouze vynikající Frejkovy kontakty s podnikatelskou vrstvou a vytěžení obchodního potenciálu senzace, kterou rozkol v Osvobozeném divadle v Praze vyvolal, umožnily otevření nového, stále však ještě amatérského divadla v době, kdy se již chýlila sezóna ke konci. Rovněž Dada se muselo vyrovnávat s novým uměleckým zaměřením, i když v případě Jiřího Frejky nebyla nutnost orientace na komerční repertoár v tak zásadním rozporu s hlavními zásadami uměleckého směřování, jak tomu bylo u Jindřicha Honzla.

Jaro 1927 tak pro český divadelní vývoj znamenalo výraznou změnu. Dosud jednotná avantgardní scéna se rozštěpila na dva tábory, které se od sebe vzdalovaly nejen lidsky, ale i umělecky. Po zkušebním, především amatérském období se avantgardní divadla, pokud skutečně chtěla vytvořit platný a z historického hlediska závažný umělecký program, musela postavit tvář v tvář ekonomické realitě a pokusit se svůj program profesionalizovat a především získat si diváka. Způsoby, jakými se snažilo vedení divadel tohoto cíle dosáhnout, se různily a různý byl i jejich účinek. Avantgardní divadla se začala významně diferencovat nejen v rovině umělecké, ale především odlišnostmi svých obchodních strategií.

5. 1. 1. Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha

Téma Osvobozeného divadla, spjatého se jmény Jiřího Voskovce a Jana Wericha, patří v české i zahraniční teatrologii k jednomu z nejoblíbenějších a nejlépe pramenně doložitelných. V rovině uměleckého přínosu tak bylo Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha dostatečně zhodnoceno, vydána byla i celá řada vzpomínkových knih a vzájemné korespondence. Vlastní okolnost existence divadla, totiž její ekonomický rozměr, nutný předpoklad nevídané konjunktury divadla v letech třicátých, však bývá často přehlížen. V povědomí veřejnosti totiž přetrvává mnoho omylů a klišé, které často při životě udržovali sami komici. Navíc je nutné hledat i odpovědi na otázku, jak je možné, že studentská recese

natolik pohltila pražské publikum, že její autoři byli schopni vlastnit divadlo a zřídit i filmovou společnost. Obecně známé skutečnosti však přesto není možné zcela vyloučit, neboť i ony jsou mnohdy při jiném pohledu klíčem k odpovědím. Navíc bylo období mezi roky 1927-1929 důležité pro nalezení nové divadelní formy, typické pro tuto scénu v průběhu třicátých let. Osvobozené divadlo tak nelze opomíjet, neboť představovalo zajímavou a vnitřně velmi proměnlivou strukturu v mnohém se odlišující od ostatních malých scén, a je tak více než na místě základní fakta připomenout.

Zakládajícími členy nově pojatého Osvobozeného divadla se stali víceméně náhodou dva studenti práv, Jiří Voskovec a Jan Werich, ač, jak je doloženo v mnoha vzpomínkách, v podstatě neměli rádi divadlo. Jejich hlavní společnou zálibou byl film a dobrodružné knihy. Ostatně zájem o film byl možná jednou z cest, po níž se vyloučený člen Devětsilu⁴⁷⁶ Jiří Voskovec vrátil oklikou přes Osvobozené divadlo do tohoto elitářského spolku. Jeho přítel ze studentských let, kdy oba navštěvovali prestižní gymnázium v Křemencově ulici na Novém městě, Jan Werich, totiž začal přispívat recenzemi do časopisu Český filmový svět. Jeho odpovědnou redaktorkou byla herečka, režisérka, scenáristka a filmová teoretička Zdena Smolová, známá v tehdejší umělecké Praze pod jménem Zet Molas⁴⁷⁷. Právě ona se v roce 1926 úzce spřátelila s Vítězslavem Nezval⁴⁷⁸, rovněž přispěvatelem Českého filmového světa, a byla častým hostem na zkouškách mladého divadla.

Jak svědčí podpisy Voskovce a Wericha pod divadelním řádem Osvobozeného divadla⁴⁷⁹, na počátku sezóny 1926-1927 již byli oba právoplatnými členy divadla. Přijetí Jiřího Voskovce do Osvobozeného divadla navíc Jindřich Honzl údajně považoval za jistou formu pokání, která by mohla vést k jeho znovupřijetí do Devětsilu. Jiří Voskovec, který se zpronevěřil vysoce uměleckému krédu Devětsilu a přijal nabídku na účinkování v komerčním němém filmu *Pohádka máje*, však po návratu do elitářského Devětsilu netoužil, neboť se obával jeho přílišného elitářství a znesvobodňování členů. V té době navíc vedl kulturní rubriku legionářsky orientovaného týdeníku Přerod a navázal nová cenná přátelství mimo okruh Devětsilu; v redakci Přerodu se setkával nejen s odpovědným redaktorem Hubertem

⁴⁷⁶ Historie vyloučení Jiřího Voskovce z Devětsilu je poměrně známá. Voskovec byl bez svého vědomí vyloučen za účast na natáčení komerčního filmu, *Pohádky máje*, kterou režíroval Karel Anton.

⁴⁷⁷ Časopis vycházel především díky finanční podpoře manžela Z. Smolové, bohatého obchodníka. Igor INOV, *Jak to všechno bylo, pane Werichu?* Praha 1992, s. 17-18.

⁴⁷⁸ Vítězslav NEZVAL, *Depeše z konce tisíciletí*, Praha 1981, s. 259.

⁴⁷⁹ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 – Osvobozené divadlo, II - jednací řád.

Ripkou, pozdějším ministrem Benešovy vlády, ale i se svými spolužáky, s filmovým recenzentem Janem Werichem a divadelním kritikem Vladimírem Müllerem.

Osvobozené divadlo však Voskovce svým novátorským programem přece jen velmi lákalo. Kromě pověsti pražské moderní senzace Voskovce, a ještě více Wericha přitahoval podnikatelský rozměr divadla, úspěch a finanční zisk⁴⁸⁰, což byly veličiny, kterým se Osvobozené divadlo dosud vzhledem ke svému levicově orientovanému profilu vyhýbalo. Spojení těchto požadavků mladých studentů práv s umělecky i politicky jasně vymezeným Honzlem dávalo tušit nejednu potíž již v samých počátcích tohoto nového uměleckého triumvirátu a samozřejmost spojení těchto umělců na sklonku sezóny 1927 výrazně relativizovalo. V této době totiž byli Voskovec s Werichem majiteli obchodního artiklu s velmi silným potenciálem – *Vest Pocket Revue*.

5. 1. 1. 1 Vest Pocket Revue

Poprvé Jiří Voskovec vystoupil na jevišti bez valné důvěry Jindřicha Honzla pod pseudonymem Tonar v lednovém uvedení částečně přeobsazených *Prsů Tirésiových*. V té době již měl za sebou, coby předseda zábavního výboru spolku bývalých žáků československého oddělení ve francouzských lyceích, i první úspěch v přípravě mikulášské zábavy, uskutečněné v Dennisově institutu⁴⁸¹. Voskovec zde poprvé veřejně spolupracoval s Werichem a na večeru uvedli svůj absurdně vystavěný skeč o hrobce⁴⁸².

Pro velký úspěch bylo Voskovci členy spolku navrženo, aby na jarní měsíce připravil další zábavné představení. Ke spolupráci si Voskovec, čerstvý absolvent první státní zkoušky na právnické fakultě, opět přizval svého přítele Jana Wericha a během „perného třínedělí“ stráveného na chatě Voskovcových rodičů v Sázavě vznikla *Vest Pocket Revue* – kapesní revue, svým názvem připomínající oblíbený kapesní fotoaparát Vest Pocket Kodak. V letáku

⁴⁸⁰ Primární orientaci na finančně úspěšné divadlo potvrdil v roce 1929 ve svém článku, uloženém v Rádlově dokumentaci, i Emil František Burian: „Vzpomínám si, že jsme kdysi hovořili v pražské Národní kavárně o potřebě divadelního kšeftu. Byli jste zrovna před West-Pocket. Byli jste toho plni a přece tak ohromní. Váš elán se nezměnil od těch dob. A přesto, že jste si vědomi potřeby úspěšného divadelního provozu jako tehdy, nezměnilo se ve Vás jedno: Váš enormní talent a odvaha uskutečňovat pod opršalým titulem „zábava“ věci, které se neodvažuje tvořit nikdo z oněch snobských revolucionářů, kteří mají plná ústa avantgardy.“ DÚK Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁴⁸¹ DÚK Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

⁴⁸² I. INOV, *Jak to všechno bylo, pane Werichu?*, s. 24-25.

Švandova divadla Meziaktí Voskovec s Werichem popsali vznik *Vest Pocket Revue* s nadsázkou těmito slovy:

„Doma je útulno.

Jednoho únorového večera byla zakoupena u pana Nepraše v menší obci východních Čech láhev rumu za 24 Kč. Téhož večera obsah láhve byl smíchán s horkou vodou, oslazen, přidáno citrónové šťávy a získaná kapalina byla vypita.

Na dně vyprázdněné prázdné láhve byla nalezena Vest Pocket Revue.

Výklad těchto tří slov je sporný. Zdá se, že obec typografická orientuje se na Západ, neboť jakmile se jejím příslušníkům naskytne příležitost, nahradí při sázení jednoduché V dvojitým, takže docílí zajímavé představy Revue Západní Kapsy.

Jinak lze považovat Vest Pocket Revue za malou kapesní revue, do té míry kapesní, že trvá přesně tak dlouho jako každá jiná.“⁴⁸³

Pokud je vůbec možné objevit v literatuře dvacátých let nějaké dílo, dokonale vystihující dobu svého vzniku, je to právě *Vest Pocket Revue*. Všechna témata, nahlížena s parodickou nadsázkou, přesně popisují životní styl Prahy dvacátých let, její lásky, slabosti i rozmary⁴⁸⁴. *Vest Pocket Revue* narážela i na známé osobnosti, které se v satirických skečích často poznávaly. Hlavní postava Kvida Marii de la Camera van Obscura tak například vznikla kombinací jmen dvou oblíbených soudobých autorů brakové literatury Quida Marii Vyskočila a Felixe Achilla de la Cámara, který byl ředitelem právě zkrachovalého divadla Komedia. Povahovými rysy se tato postava přibližovala nakladateli Otakaru Štorchu Marienovi, pověstnému pražskému dandymu a ješitovi. Ušetřena nezůstala ani Milena Jesenská, předloha Olgy, místní krásky střední Evropy, „jejíž pozérství spočívá v tom, že je ostentativně všeho pozérství prosta“.⁴⁸⁵

Zřejmě právě Voskovcova a Werichova příslušnost ke členstvu Osvobozeného divadla umožnila, že se večírek pro studenty francouzských lyceí, na jehož programu Vestpocketka byla, odehrál v prostorách Umělecké besedy, ač jej ještě oficiálně zaštiťoval

⁴⁸³ Jiří VOSKOVEC – J. W. RICH, *Vest Pocket Revue doma a za hranicemi*, Meziaktí 17, 1927, s. 1.

⁴⁸⁴ Minimální syžet, tvořený víceméně pouze sjednocující ideou o cestování, dovozoval spojení do devatenácti dílčích obrazů, parodujících pražskou společnost. V komickém pásmu tak vedle sebe stály milostná zápletka z červené knihovny, taneční hudba, filmové plakáty, parodie naturalistického herectví, postavy z dobrodružných románů či smyslně svůdné prostředí Orientu. Blíže k ději a jednotlivým obrazům *Vest Pocket Revue* Michal SCHONBERG, *Osvobozené*, Praha 1992, s. 49-53.

⁴⁸⁵ Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH, *Hry III.*, Praha 1956, s. 12.

Spolek bývalých žáků dijonského lycea. Představení se sice uskutečnilo mimo dny zamluvené Osvobozeným divadlem na měsíc duben⁴⁸⁶, ale nějak ze zvyku začalo být vnímáno jako podnik Osvobozeného divadla, ač s ním ve skutečnosti nemělo kromě některých herců a prostor vůbec nic společného. Jindřichu Honzlovi, který po secesi části svého souboru bojoval s nedostačujícím repertoárem, se tato situace bezpochyby rovněž hodila, ač neexistují žádné doklady o tom, že by již po premiéře *Vest Pocket Revue* toužil navázat s Voskovcem a Werichem další tvůrčí spolupráci, přesahující vztah režisér-herec. Úspěch *Vestpocketky*, která se i v době své premiéry 19. dubna 1927 vyznačovala větší než malou mírou amatérismu a k jejímu autorství se Jan Werich raději přiznával průhledným pseudonymem J. W. Rich, byl omračující. Důvody této nikým neočekávané obliby díla dvou studentů naznačil již v roce 1937 A. M. Brousil:

„Voskovec a Werich už od útlého věku, abych mluvil slovníkem oslavovatelským, neměli rádi divadlo. Legendární jejich premiéra „Vest-Pocket-Revue“ nebyla výrazem touhy po divadle; byla jen příležitostí ukázat laicky, co je mladým lidem v roce 1927 k smíchu. Vyšlo najevo, že potřeba výsměchu všemu, co bylo a překáželo, byla tehdejší mladé generaci společná. Tak tato studentská revue dosáhla 250 repris. A objevila novou generaci, ochotnou státi se obecnstvem nového divadla. Neboť neměla divadla. Měla po výtce kromě povinného zájmu o dramatickou literaturu jen kino, hřiště a ring. (...) Voskovec a Werich potvrdili sociologické východisko, že divadlo vzniká a roste z hlediště.“⁴⁸⁷

I přes příznivé kritiky a nadšený zájem publika, které vykoupilo vstupenky i na dvě následující reprízy, uskutečněné pod hlavičkou v Umělecké besedě sídlícího divadla Dada, v této době zřejmě nikdo ještě nevěřil, že se z Voskovce a Wericha stanou profesionální divadelníci. Oba byli organismu divadla zatím příliš vzdáleni, nasvědčuje tomu ostatně i jejich nevymezený postoj k Jiřímu Frejkovi a Jindřichu Honzlovi. Zatímco většina herců, pro něž bylo divadlo rozhodujícím zdrojem finančních příjmů, zaujala jasné stanovisko a postavila se za svého oblíbeného režiséra, Voskovec s Werichem, podobně jako mnozí tanečníci a hudebníci podílející se na provozu původního Osvobozeného divadla, měli díky

⁴⁸⁶ Osvobozené divadlo mělo s Uměleckou besedou dvouměsíční nájemní smlouvu, jejímž obsahem bylo zajednání prostorů sálu mezi osmou a desátou hodinou večerní. V měsíci dubnu připadal pronájem na 16., 18., 23. a 30. dubna. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 11 d -1 – Smlouva s Uměleckou besedou v Praze.

⁴⁸⁷ A. M. BROUSIL, *Zdivadelnění divadla Voskovcem a Werichem*, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 291.

své nezávislosti nadále s oběma skupinami dobré vztahy a necítili se být žádné z nich zavázáni. S *Vest Pocket Revue* se dokonce nezdráhali na konci června vystoupit ani ve Švandově divadle⁴⁸⁸, kterému, alespoň podle reklamního článku, otištěného v divadelním periodiku *Meziaktí*, přislíbili angažmá v příští sezóně.⁴⁸⁹

Zásluhu na úspěchu měla bezpochyby i hudební složka, a to i přes fakt, že kuplety mnohdy neodpovídaly svým rozsahem hudebnímu aranžmá. Voskovci a Werichovi se totiž podařilo získat pro realizaci *Vestpocketky* svého spolužáka z gymnázia v Křemencově ulici, proslulé líhně členů *Devětsilu*, Josefa Kyselku, který spolupracoval již na zábavném mikulášském večeru. Ten se svým orchestrem *The Foolish Fellows Vest Pocket Revue* doprovodil a přímo se podílel na výběru skladeb⁴⁹⁰, z nichž však žádná nebyla původní. Jeden ze základních rozměrů *Osvobozeného divadla*, který je pro jeho existenci určující i v dnešním vnímání, totiž vlastní hudební repertoár, komponovaný Jaroslavem Ježkem, v původní recesistické koncepci *Vest Pocket Revue* zcela chyběl.

Vest Pocket Revue na jaře 1927 zatím nepředstavovala pro ostatní revuální scény přímou konkurenci. Byla považována za pouhý studentský žertík, náhodu, která nebude mít další pokračování. Lakonicky to shrnul ve svých vzpomínkách Jára Kohout, oblíbený lidový herec pražských bulvárních divadel, kterého rádi sledovali i Voskovec s Werichem, v době uvedení *Vestpocketky* angažovaný smíchovskou Arénou:

*„Nebyla to pro nás konkurence. Oni v začátcích dadali, my jsme už tehdy drastili, dva absolutně různé druhy humorů, i když vycházely ze stejných principů, z nápodoby slavných francouzských filmů a v cirkuse Medrano bratří Fratelliniů.“*⁴⁹¹

⁴⁸⁸ V Dokumentaci Bedřicha Rádl se dochoval propagační leták smíchovské Arény lákající diváky na představení *Vest Pocket Revue*, které se odehrálo ve třech reprízách mezi 25.-27. 6. 1927. DÚK Praha, Bedřich Rádl, *Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.*

⁴⁸⁹ V textu se doslova píše: „*Vest Pocket Revue, první česká literární a satirická revue, jež dosáhla v Praze jedinečného úspěchu, byla nově upravena a rozmnožena o několik nových obrazů a nově nastudována pro pohostinské hry ve Švandově divadle. Snaživí autoři J. W. Rich a Jiří Voskovec, s hereckým souborem byli správou divadla získáni i pro příští saisonu, kdy v rámci nového repertoárního programu překvapí divadelní obecnost pražské. Novým originálním podnikem, o jehož působivosti a jedinečnosti není možno pochybovat po zdařilém pokusu o novou moderní divadelní hru, jež je plna originálních a působivých nápadů.*“ *Vest Pocket Revue*, *Meziaktí* 17, 1927, s. 3

⁴⁹⁰ Podle údajů Michala Schonberga při premiéře *Vest Pocket Revue* tvořily hudební doprovod především foxtrot a blues, doplněné několika operními áriemi, operetními melodiemi a lehkou doprovodnou hudbou. M. SCHONBERG, *Osvobozené*, s. 53.

⁴⁹¹ Jára KOHOUT, *Hop sem, hop tam*, Praha 1991, s. 87-88.

Neutuchající zájem publika o *Vest Pocket Revue* však nakonec donutil uznat i ostřílené revuální divadelníky, že Praha získala novou autorskou dvojici. Po jarním lavírování mezi různými scénami, dvou reprízách ve Frejtkově divadle Dada, které jim nepochybně bylo stylem humoru bližší, odkud je však záhy vystrnadil Emil František Burian, zakotvili Voskovec a Werich na počátku léta 1927 napevno v přístavu Osvobozeného divadla. Již 2. června 1927 se zúčastnili v kavárně Opera schůze členstva Osvobozeného divadla⁴⁹², přesto si však stále nechávali otevřenou možnost jiného, finančně výhodnějšího angažmá. Především Jan Werich, pocházející oproti Voskovcovi z chudých poměrů, si dobře uvědomoval peněžní nestabilitu Osvobozeného divadla a svůj příklon k divadlu podmiňoval i finanční rentabilitou. Významným důvodem váhání byly i malé sympatie a nedostatek důvěry k Jindřichu Honzlovi, který se zdál dvaadvacetiletým vyznavačem suprareality⁴⁹³ - okamžiku, vyjmutého z průběhu skutečnosti a nahlíženého v nových komických souvislostech – příliš puntičkářský a nudný.

*„Honzl byl protivný a povahově jsme se nesnášeli. On byl puntičkář, zdánlivě studený patron, chtivý a dovedl být nepříjemný. Neměl rád otevřenou srandu, ačkoliv smysl pro humor měl. Divný člověk. Taky by se vám nelíbil. Měl žaludeční obtíže, byl kyselý. Gastrický pán. Hubený. Nesměl jíst moc věcí. A na lidi měl vztek.“*⁴⁹⁴

Nakonec se Jindřichu Honzlovi podařilo v průběhu léta sjednat s Voskovcem a Werichem takové podmínky, za nichž byli ochotni provozovat své hry pod hlavičkou Osvobozeného divadla. Oproti dosavadnímu stavu však byl status Osvobozeného divadla nově stanoven. Divadlo přestalo být divadelní sekci Devětsilu, mělo být provozováno na řádnou úřední licenci. Jindřich Honzl se totiž rozhodl vstoupit na nejistou cestu divadelního podnikatele a získat koncesi. Jeho dosavadní zkušenosti bohatě pokryly státní požadavek minimálně čtyřleté divadelní praxe. Překážkou pro získání divadelní koncese se tak staly především finance; k jejímu získání byla totiž třeba částka 10 000 korun. Právě v této době se

⁴⁹² V Rádlově pozůstalosti je dochována Honzlova pozvánka. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁴⁹³ Svou koncepci suprareality Jiří Voskovec koncipoval ve velmi složitém článku, věnujícím se podstatě filmu a fotografii, již na jaře roku 1925. Volnější vnímání a spíše parodické použití termínu je typické až pro jeho spolupráci s Werichem. Jiří VOSKOVEC, *Fotogenie a suprarealita*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 146-147.

⁴⁹⁴ Michal SCHONBERG, *Rozhovory s Voskovcem*, Praha 2005, s. 63.

na scéně Osvobozeného divadla objevil Josef Háša⁴⁹⁵, investor a agilní a schopný podnikatel, jedna ze skutečných osobností, podílejících se na nesmrtelnosti Osvobozeného divadla. Umělecké vedení měli podle smlouvy ve svých rukou společným dílem Jindřich Honzl, Josef Háša, Jiří Voskovec a Jan Werich. Honzl si ještě vymínil požadavek, že do mezi plánované revue budou vloženy hry lyrického repertoáru. Tento bod se v budoucnu ukázal být pro spolupráci uměleckého vedení nejproblematictější a ve výsledku vedl až k odchodu Jindřicha Honzla do brněnského divadla. Zatím však dosavadní události žádné potíže nenaznačovaly, a tak začal Jindřich Honzl v průběhu léta 1927 shánět herce. Shodou okolností již v další sezóně neotevřel své Umělecké studio Vladimír Gamza, který dal vzhledem ke své prohlubující se nemoci přednost spolehlivému místu režiséra Národního divadla. Mnoho herců, kteří ještě v červenci věřili ve znovuvzkříšení Studia, se tak ocitlo bez zaměstnání a pracovní smlouvy⁴⁹⁶, nabízené Jindřichem Honzlem a nabývající platnosti k 15. září 1927, ke dni první premiéry v Osvobozeném divadle, se tak staly vítaným východiskem⁴⁹⁷. Přitažlivost Osvobozeného divadla musela být pro mladé herce opravdu vysoká, neboť některá jiná divadla, například i Frejkovo konkurenční Dada, nabízela mnohem vyšší gáže. Honzl však byl o vlastním projektu divadla a jeho úspěšnosti plně přesvědčen a jeho nadšení strhlo i ostatní⁴⁹⁸. Vítanou úlevou se pro něj stalo nejen ukončení činnosti Gamzova Uměleckého studia, ale i odchod Frejkova divadla Dada ze sálu Umělecké besedy. Dada totiž dle jeho názoru dělalo na mnohé diváky špatný dojem a zkreslovalo

⁴⁹⁵ O způsobu, jakým se Josef Háša do Osvobozeného divadla dostal, existuje celá řada verzí, s největší pravděpodobností se však Háša spřátelil s Honzlem, neboť bydleli ve stejné části Prahy. Josef Háša použil na zálohu, potřebnou pro získání divadelní licence, věno své manželky. Blíže viz např. Jan WERICH, *Jan Werich vzpomíná... vlastně potlach*, Praha 1982, s. 21.

⁴⁹⁶ Smlouva, dochovaná v Rádlově Dokumentaci, se od podobného typu, uzavíraného například Vladimírem Gamzou, liší větší mírou přísnosti v otázkách povinností herce. Ten nejenže byl bezprostředně podřízen režisérovi a kapelníkovi, ale ještě měl povinnost přijmout každou roli či zajistit si na vlastní náklady kostýmy, odpovídající soudobé módě. Smluvní výše platu byla stanovena na 600 Kč s povinností účinkování v 18 představeních měsíčně. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁴⁹⁷ Tato skutečnost se týká mimo jiné hereckých a v té době i životních partnerů Bedřicha Rádla a Světlý Svozilové. V dopise ze 17. 8. 1927, kterým potvrzuje své členství v Osvobozeném divadle, však Rádl ještě plný obav píše: „Musím se Ti přiznat, že jsem byl velmi překvapen velikostí obnosu, který nabízíte. (...) Dada ručí za celoroční vyplácení. Gamza je slíbil. Honzle, bylo by to strašně surové, nechat nás někdy v listopadu v bryndě uprostřed nezaplacených pohledávek, víš-li, že máme teď zaručené závazky jinam. Výše gáže: 600 Kč. Dada nabízí o 100%, Gamza o 50% víc.“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá – jednotlivci, složka R – Bedřich Rádl, dopis z 17. 8. 1927.

⁴⁹⁸ Vedle Voskovce, Wericha a Háši, kteří se podíleli i na uměleckém vedení, byl ansámbl Osvobozeného divadla tvořen B. Rádlem, S. Svozilovou, V. Petrovičovou, M. Nedbalem, A. Nálevkou, A. Wichtou, M. Holzbachovou, která zároveň působila i jako tanečnice. Dirigentem orchestru se stal Josef Kyselka, technikem divadla Alois Ducháček zvaný Čochtan, jako taneční duo se v divadle uplatňovali Saša Machov a Marie Zdeňková. Novým inspicentem, kterého dosud žádná scéna neměla, se stal mladý, nadějný kritik Josef Träger.

pravou podstatu Osvobozeného divadla. V lístku adresovaném Bedřichu Rádlovi, v němž jej informoval o provozních záležitostech, tuto skutečnost Honzl lakonicky shrnul: „*ty rozpočty se změnilo proto, že jsou teď 4 představení týdně a návštěva jistá. Nemusím se dělit o Frejkovy, Stínohry*“⁴⁹⁹.

Na začátku září se v Osvobozeném divadle začala zkoušet obnovená premiéra *Vest Pocket Revue*, která byla plánována na 15. září 1927 a na programu divadla se bez přestávky udržela až do 6. května 1928. Počátek září byl však v mnoha ohledech pro Osvobozené divadlo kritický, neboť na konci léta 1927 se vyhroutil vztah Jindřicha Honzla s oficiálními místy, konkrétně s jeho zaměstnavatelem, Ministerstvem školství a národní osvěty. Honzl samozřejmě nijak netajil, že je aktivním členem Komunistické strany Československa, a tak se stal ostře sledovanou osobou. Strukturální změny, kterými KSČ po roce 1926 začala procházet, eliminování vlivu oportunistického Bohumíra Šmerala, jenž byl vyřazen ze hry angažováním v Sovětském svazu, nástup tzv. karlínských kluků, pravého jádra počínající řízené bolševizace⁵⁰⁰ a nevhodné, až dětinské chování bolševických poslanců na půdě parlamentu popudily většinu politicky dosud vlažné české veřejnosti proti komunistům. Honzl snad ještě nevědomky přilil oleje do ohně svým překladem Tairovových *Zápisů režiséra*, jemuž předcházela vzájemná korespondence⁵⁰¹. Proti Honzlovi coby učitel-komunistovi vytáhl do boje zejména deník *Venkov* s hesly „komunističtí učitelé nepatří do našich škol“ a „komunisté jsou jed ve slovanské krvi a na slovanském těle“⁵⁰² a státní reakce na sebe nedala dlouho čekat. Honzl byl k 1. září 1927 přeřazen z Prahy na učitelské místo v malé obci Dubá na Sedlčansku⁵⁰³. Nečekaně silná vlna solidarity s Honzlem, projevená především ze strany levicově orientovaných spisovatelů, působících ve většině tehdejších českých periodik, která trvala celé září, mnohé zaskočila. Honzl se stal doslova bulvárním případem v moderním slova smyslu. Na jeho obranu vystoupili především Vítězslav

⁴⁹⁹ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁵⁰⁰ Ohledně těchto událostí existuje mnoho literatury, přinášející různé úhly pohledu. Tradice komunistického výkladu je samozřejmě hojněji zastoupená, nechybějí ale již ani moderní seriózní současné zhodnocení. Blíže např. Václav KOPECKÝ, *ČSR a KSČ., Praha 1960*; Pavel REIMAN, *Ve dvacátých letech. Vzpomínky*, Praha 1966; Jacques RUPNIK, *Dějiny komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*, Praha 2002.

⁵⁰¹ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá – jednotlivci, Složka T – Alexandr Tairov.

⁵⁰² Parafrazované úryvky článku z deníku *Venkov*, otištěné 5. a 26. září 1927.

⁵⁰³ V Honzlově archivu je dochována bohatá složka dokumentů, vztahujících se k případu z roku 1927. Cennou součástí je zejména výstřižkový archiv. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 12 – Honzlův případ z r. 1927 - výstřižky.

Nezval⁵⁰⁴, Marie Majerová, Antonín Matěj Píša⁵⁰⁵, ale i představitel oficiální provládní orientace František Langer, který se snažil celou kauzu poněkud zlehčit⁵⁰⁶. Honzl, jehož situace se stala zoufalou, neboť se v té době jeho rodina rozšířila o nového člena, čerstvě narozeného syna Jana, byl nakonec nucen obrátit se proti svému přesvědčení na hrstku vlivných přátel, které měl. Kontaktoval svého interního lékaře J. Brumlíka⁵⁰⁷, jehož pacientem byl kvůli žaludečním potížím již od roku 1924. Ten zprostředkoval kontakt na referenta Zemské školní rady J. Patočku, který údajně zakročil v Honzlův prospěch⁵⁰⁸. Výsledkem celé aféry se stala Honzlova neplacená dovolená, která mu sice umožnila zůstat v Praze, ale postavila jej nad propast finanční krize. Plánovaná úspěšnost Osvobozeného divadla, v počátcích projev pouhého ryzího nadšení, se tak pro Honzla stala nutností a příznak možného krachu zesiloval jeho již tak problematické žaludeční potíže. Osvobozené divadlo tak vstupovalo nejen do nové sezóny, ale do celé nové epochy své existence s úspěšným představením *Vest Pocket Revue*, ale i se závazky především pro Voskovce a Wericha jeho úspěch zopakovat.

⁵⁰⁴ Vítězslav Nezval se sice o události dozvěděl až zprostředkovaně z novin, neboť trávil léto v Dalešicích, přesto obratem napsal apologetický článek. Zaslal rovněž podporující dopis Honzlovi, v němž tento básník, astrolog, chiromatik a fatalista suverénně napsal: „*Jsem doma a jinak nemám zpráv, a nevím tedy, jak se to s Tebou mohlo stát. – Ale v každém případě v tom vidím pokyn osudu, že se máš vysrat na školu a cele se vrhnout do divadla, kde je Tvá jediná budoucnost (i finanční za krátký čas, čemuž jistojistě věřím!) (...)* Drahy Honzle, snad se směješ, že se mi to lehko mluví, ale já mám neochvějnou víru, že se ti to podaří, poněvadž znám Tvůj ohromný talent, Tvou energii a Tvou lásku k divadlu.“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá, složka N – Vítězslav Nezval, dopis z 6. 9. 1927.

⁵⁰⁵ Jejich články je možné nalézt v zářijových číslech deníků Rudé právo, Právo lidu a Národní osvobození. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 12 – Honzlův případ z r. 1927, 12-9 – Výstřížkový archiv.

⁵⁰⁶ Ve svém článku *Úřad a kultura (Honzlův případ)*, otištěném 29. 9. 1927 v Národním osvobození, František Langer mimo jiné napsal: „*Straníci pana Honzla by z tohoto přesazení rádi udělali nějakou politickou persekuci. Ale tomu já nechci věřit. Podle mého, myslím, není to nic jiného, než úřední předpis o praxi, definitivě, povýšení atd.*“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 12 – Honzlův případ z r. 1927, 12-9 – Výstřížkový archiv, Národní osvobození 29. 9. 1927.

⁵⁰⁷ Docent J. Brumlík byl známým mecenášem avantgardních umělců. Byl mimo jiné i ošetřujícím lékařem Jindřicha Štýrského. Blíže viz Vítězslav NEZVAL, *Z mého života*, Praha 1959, s. 189-191.

⁵⁰⁸ Korespondence s J. Brumlíkem je uložena v Honzlově pozůstalosti. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá, složka B – J. Brumlík.

5. 1. 1. 2 Dva roky hledání – Osvobozené divadlo v letech 1927-1929

„Nové“ Osvobozené divadlo zahájilo sezónu obnovenou premiérou *Vest Pocket Revue* 15. září 1927. Hra se reprízu od reprízy proměňovala a Voskovec s Werichem, původně naprostí herečtí a divadelní amatéři, začali postupně pronikat do tajů divadelního řemesla a zákonitostí výstavby dramatických situací. *Vest Pocket Revue* zatím publikum neomrzela. Zásahu na tom mělo i neutuchající nadšení herců, kteří své party stále vylepšovali a snažili se svou komičností předstihnout všechny ostatní. Hrál se před zcela vyprodaným sálem, kde se nedostávalo vzduchu ani hercům, ani obecnstvu. Werich s Voskovicem situaci humorně komentovali slovy, že Vestpocketka „chcípá“, zájem diváků a především jeho přímý důsledek, plní se pokladna, však svědčily o opaku.

Menších úspěchů dosahoval svými formálně vybroušenými, ale pro diváky nepříliš atraktivními lyrickými večery Jindřich Honzl. Ihned na počátku sezóny začal zkoušet hru Vladislava Vančury *Učitel a žák*. Dílo provázela malý skandál, neboť Vančura původně hru zadal Národnímu divadlu, které ji však odmítlo. Jedině tato skutečnost zaujala senzacechtivou Prahu konce dvacátých let a zavedla mnohé diváky na představení, které zlatá kaplička odmítla. Ač byla hra oproti předcházejícím Honzlovým inscenacím zpracována velmi civilně a téma bylo svým obecně platným lidským rozměrem široce srozumitelné, nenašla si tato inscenace dostatek diváků a zisku *Vest Pocket Revue* nemohla konkurovat. Sám Vančurův text byl navíc velmi problematický, na což upozornil i Bedřich Fučík: „*Ano, metafora Vančurova je mistrná. Zdá se však, že autor ji přecenil, poněkud přehnětl a položil v přílišném množství (dramatická báseň) na nepravé místo*“⁵⁰⁹. Oproti lehkosti, přirozenosti a nespoutané zábavnosti revue byla hra příliš zatěžkána rozumem a problémy, které si v této dynamické, rozvíjející se době nechtěl nikdo připustit. Špatná volba hry však nebyla tím jediným, co již od počátků problematizovalo Honzlovo postavení na jeho mateřské, pracně vytvořené scéně. Při zkouškách se totiž začaly projevat i první problémy v mezilidských vztazích, zejména mezi Honzlem a Werichem, jejichž způsob práce – požadavek naprosté poslušnosti a kázně na jedné a nespoutaný temperament a neovladatelnost na straně druhé – byl již od samých počátků ve velmi palčivém rozporu. Werich ostatně svůj vztah ke způsobu Honzlovy práce lapidárně shrnul slovy: „*Nikdy jsem nebyl přítelem moderního divadla za*

⁵⁰⁹ Bedřich FUČÍK, *Kritické příležitosti I.*, Praha 1998, s 158.

každou cenu. Připadalo mi, že Honzl to tak tehdy dělal“⁵¹⁰. Navíc k realizaci Vančurova díla, bohatého na postavy, chyběli herci a bylo nutné najmout externisty, povětšinou herce známé již z předcházejících divadelních podniků. Na scéně Osvobozeného divadla se proto znovu objevili Miloslav Jareš, Milada Matysová či Ladislav Boháč a Václav Vaňátko⁵¹¹. Právě *Učitel a žák* tak položil základ budoucímu hereckému obsazení Osvobozeného divadla, jehož konečná podoba se ustálila až počátkem 30. let.

Premiéra, která se odehrála ve dvou termínech, 14. a 15. října 1927, byla hojně navštívena kritiky, zúčastnil se jí dokonce i František Xaver Šalda. *Učitel a žák* ukončil svůj krátký život na prknech Osvobozeného divadla o pouhých několik dnů později, v neděli 23. října 1927, kdy se konala jeho repríza před poloprázdným sálem. Honzl v té době začal zkoušet novou hru, *Krále Ubu* Alfreda Jarryho, v níž však Voskovec s Werichem demonstrativně odmítli vystupovat, což téměř na celý rok znemožnilo nastudování této v Čechách dosud neuvedené hry. Především obchodnický myslící Werich se dostal do ostrého konfliktu s Honzlem, který pro premiéry i reprízy svých nerentabilních her vyžadoval nejlepší sobotní a nedělní termíny⁵¹². Napjatou situaci tak pomohl vyřešit až odjezd Voskovce a Wericha do Paříže na začátku listopadu⁵¹³, který sice postavil Honzla před nutnost přeobsazení jejich partů, ale situace v divadle se na čas uklidnila. Přispěla k tomu do značné míry i 50. repríza *Vest Pocket Revue*, za niž byli herci odměněni zvláštní premií 50 Kč a jako jejíž přímý důsledek byl natočen pro filmový večerník *Aktualita* propagační snímek o Osvobozeném divadle⁵¹⁴.

Honzl tak byl již v této době víceméně odsunut z uměleckého vedení divadla a do konce roku se s Voskovcem a Werichem kromě občasných pracovních schůzek víceméně nestýkal. Až před Vánoci tak začal připravovat další vlastní večer, dedikovaný Jiřímu Mahenovi, jehož hlavním obsahem se stala pantomima *Trosečníci v manéži*. O hlavní část večera se nakonec postarala taneční skupina Jarmily Kröschlové, která měla v plánu na večeru uvést vlastní taneční fantazii *Robinson a Pátek* na hudbu Vittoria Rietiho. Kröschlová

⁵¹⁰ J. WERICH, *Jan*, s. 30.

⁵¹¹ Informace o obsazení je možné získat z divadelního plakátu k představení, který je součástí Rádlovy dokumentace. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁵¹² DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

⁵¹³ Voskovec s Werichem poslali ansámblu Osvobozeného divadla humornou pohlednici, na níž byl každý řádek dedikován jednomu členu divadla včetně technického personálu. Honzlovo jméno zde chybí, objevuje se však větička „*Dlouho Nic nezdravíme Tě*“, která samozřejmě může být bez významu, ale v kontextu celého textu působí dojmem více než zvláštním. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁵¹⁴ DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

se jménem svého Divadla pohybu na Honzla obrátila s žádostí o spolupráci počátkem roku 1928⁵¹⁵. Donutily ji k tomu především vážné finanční okolnosti; skupina totiž na většině svých představení prodělávala, ale činnost nemohla kvůli vytvořenému abonentnímu systému zcela ukončit. Kröschlovou navíc lákala i možnost umělecké spolupráce se Sašou Machovem, klasicky vzdělaným tanečníkem, který se nebránil spojení klasického a moderního výrazového tance. Za jakých podmínek nakonec k navázání spolupráce mezi Divadlem pohybu a Osvobozeným divadlem došlo, či zda se jednalo pouze o soukromou dohodu s Honzlem, není známo, v každém případě však měla tato skutečnost pro divadlo jeden příjemný důsledek. Honzl se zaměstnal přípravou představení a možný názorový a umělecký střet mezi ním a dvojicí Voskovec a Werich tak byl pro tuto chvíli eliminován.

Osvobozenému divadlu, které ve svém organismu začalo opět ukryvat dva naprosto odlišné umělecké i lidské rozměry hlavních tvůrců, se začalo finančně velmi dobře dařit, jediným stínem na pozdním podzimu se tak pro celou mladou generaci stalo vážné onemocnění⁵¹⁶ bývalé spolupracovnice, nejnadhšenější realizátorky moderního divadla a později velmi úspěšné členky Národního divadla, půvabné Jarky Horákové, „sestry básníků“, milované celou mladou uměleckou generací. Právě Jindřich Honzl nakonec inicioval při příležitosti premiéry vlastního básnického večera, 26. ledna 1928 počáteční básnický výstup Vítězslava Nezvala, stále ještě dramaturga divadla⁵¹⁷, k připomenutí jejího života. Večer měl vcelku pozitivní ohlas, více než Mahenova hra však diváky i kritiky zaujala, ba dokonce i podmanila taneční kompozice skupiny Jarmily Kröschlové, jíž dominovala v titulní roli Pátka Jožka Šaršeová. K žádné renesanci lyrického divadla, po níž v skrytu duše toužil Jindřich Honzl, nedošlo, a tak byla hra po dvou reprízách stažena z repertoáru. Jindřich Honzl si však stále v očích odborné veřejnosti udržoval dobrou pověst nápaditého a kvalitního režiséra, o čemž svědčí i v zásadě pochvalná slova referenta z Venkova, k avantgardě velmi často

⁵¹⁵ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá-jednotlivci, složka K – Jarmila Kröschlová, dopis z 2. 1. 1928.

⁵¹⁶ Jarmila Horáková již v roce 1924 trpěla počínajícími projevy tuberkulózy, které se však častými pobyty u Jaderského moře podařilo zastavit. Horáková se vrhla do víru divadelní a filmové práce a i přes vážné zranění, které utrpěla při automobilové nehodě na sklonku léta 1927, neustávala ve studiu rolí pro Národní divadlo. Na podzim 1927 se však její stav prudce zhoršil, lékaři u ní diagnostikovali masivně postupující mozkový tumor, který záhy zasáhl i zrak a vedl ke slepotě. Jarmila Horáková zemřela po vyčerpávajícím boji s nemocí 20. 1. 1928.

⁵¹⁷ Vznik básně, věnované Jarce Horákové, má téměř tragikomický charakter. Je na místě citovat pamětníka oněch událostí, Bedřicha Rádlu: „Přibližuje se večer, herci jsou mrzutí, že se k tomu Nezval nemá, ale Honzl je uklidňuje: žádné strachy! Až o šesté hodině zavře Honzl Nezvala do malé rekvizitárny divadla na balkónu a řekne básníkovi, že ho nepustí dřív, než bude mít hotovou báseň. Neuplyne ani čtvrt hodiny a Nezval se bušením domáhá vyproštění. Na dvou lístcích z bloku předává rukopis básně, ve kterém je jediné škrtnutí.“ DÚK Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

neprátelského. „*Slepička přece jen vyhrabala nějaká zlatá zrníčka a ta nechť stojí za opravdové hledání svědomitého Honzla. Lepší poctivá prohra než laciné vítězství*“⁵¹⁸.

Po krátkém vstupu Honzla na scénu začala program Osvobozeného divadla opět monotematicky naplňovat pouze *Vest Pocket Revue*, což bylo vzhledem k horečné činnosti ostatních malých avantgardních scén žalostně málo. Poklid Voskovce a Wericha, využívajících bezstarostně finančních zisků, začala na sklonku zimy 1928 narušovat skutečnost, že *Vest Pocket Revue* postupně slábla návštěvnost. Vidět Vestpocketku sice bylo módním diktátem doby, ale počet pražského obecenstva byl přece jen omezený a tato chvíle i přes nejrůznější zpestření původního rámce hry, mezi něž patřil i *Vest Pocket Sylvestr* či *Vest Pocket karneval*⁵¹⁹, jednou nastat musela. Již od počátku sezóny byla na divadelních plakátech inzerována nová hra, nesoucí název *Smoking Revue*, o níž začali Voskovec s Werichem přemýšlet již v létě roku 1927, kdy ještě dlouhodobý úspěch jejich prvního společného díla nikdo nepředpokládal.

K vlastní práci na nové revue se Voskovec s Werichem s největší pravděpodobností dostali až na začátku jara 1928⁵²⁰. Poučení o zákonitostech divadla a principech úspěchu, které si se vzrůstajícím počtem repríz *Vest Pocket Revue* osvojili, napsali nové dílo s neobyčejnou pečlivostí, jíž padla za oběť i jejich nejsilnější společná devíza – spontánní improvizace. *Smoking revue*, která měla premiéru 8. května 1928, se možná až nerevuálně snažila být dějově jednotná, kvůli tomu byl výrazně omezen počet hudebních čísel. Nápaditost postrádala i režie, jíž se stejně jako v případě *Vest Pocket Revue* ujali samotní Voskovec a Werich. I přes svých osmdesát osm repríz a fakt, že herci začali vydělávat slušné peníze a byly jim dokonce ušity kostýmy, se jednalo ve své podstatě o neúspěšné představení, které natěšené pražské obecenstvo, očekávající novou *Vest Pocket Revue*, hluboce zklamalo. Slovy Otokara Štorcha Mariena: „*Kumšt z revue páně Werichovy a Voskovcovy rozhodně neztlostne, ale je to dobré zboží a hlavně zábavné*“⁵²¹.

Ve slovníku recenzentů se tak ve spojitosti s Osvobozeným divadlem začala stále častěji objevovat slova jako zboží na úkor mnohem lépe znějícího termínu umění. Pro Jindřicha Honzla, jemuž finanční závislost na divadle, jeho jediném zdroji příjmů, svazovala ruce, bylo toto období jistě velmi obtížné. Pokusil se sice bezprostředně po *Smoking Revue*

⁵¹⁸ -rok-, *Mahenovi Trosečníci*, Venkov 28. 1. 1928.

⁵¹⁹ *Vest Pocket Sylvestr* se uskutečnil 31. 12. 1927, *Vest Pocket karneval* pak 16. 2. 1928.

⁵²⁰ Michal Schonberg ve své knize odkazuje v tomto tvrzení na poznámky Jiřího Voskovce, jejichž pravdivost nezávisle potvrdil i Josef Kyselka. M. SCHONBERG, *Osvobozené*, s. 68.

⁵²¹ O. Š. M. (Otokar Štorch Marien), *Smoking Revue*, Rozpravy Aventina 3., 1927-1928, s. 238.

oživit tradici vysoce uměleckého profilu divadla uvedením skeče André Bretona a Philippa Soupaulta⁵²² *Račte...?*, drobného dílka útočícího proti přeintelektualizování divadla, ale ani tento večer neodpovídal jeho uměleckým zásadám. Hra totiž byla 11. května 1928 uvedena ve společném večeru s lyrickým *Mysem dobré naděje* Evy Škeříkové, balancujícím na hranici sentimentálního kýče, který Honzl uvedl pouze z přátelství k Vítězslavu Nezvalovi, jenž ho coby dramaturg navrhl⁵²³. Hra byla pozoruhodná z budoucího pohledu pouze tím, že se zde poprvé v hlavní úloze představila Jiřina Štěpničková, již tehdy sebevědomě prohlašující, že co nevidět stane na prknech Národního divadla.

Sezóna 1927-28 byla definitivně uzavřena 16. června 1928. Závěrečné představení se jakoby symbolicky opět navrátilo k původnímu uměleckému směřování Osvobozeného divadla. Jindřich Honzl znovu nastudoval pro avantgardní dvacátá léta klíčovou *Depeši na kolečkách* Vítězslava Nezvala. Příprava se však neobešla bez potíží; Honzl chtěl své zpracování výrazně odlišit od Frejkova legendárního pojetí a případné úpravy chtěl konzultovat s Nezvalem. Jejich vzájemná spolupráce však začala váznout a jeden osočoval druhého z odpovědnosti na tomto stavu⁵²⁴. Honzl se tak na konci sezóny začal ocitát ve stále větší izolaci, kterou však nedokázal nijak ovlivnit. Příprava premiéry *Depeše na kolečkách* však mírně stabilizovala vztahy s Voskovcem a Werichem. Ti se sice Honzlovy režie neúčastnili, ale na večeru se podíleli vlastní scénkou *Kufry*. Ve stejném dnu byla uvedena ještě repríza hry *Račte...?*

⁵²² Uvedení drobné dramatické hříčky, na níž se Soupault autorsky podílel, bylo zřejmě opožděnou reakcí na návštěvu tohoto autora v Praze na jaře roku 1927. Soupault přijel společně s francouzským esejistou Pierre Quintem a v Praze přednesl každý jednu přednášku o francouzské literatuře. Quint hovořil o Marcelovi Proustovi, Soupault pak o vývoji francouzského románu.

⁵²³ V Honzlově pozůstalosti je uložen Nezvalův dopis, datovaný 13. 11. 1927, v němž se mimo jiné píše: „*Přišla mi sem jako „dramaturgovi“ krásná, sladká anonymní hra o třech malých aktech, jež se jmenuje – Mys dobré naděje – a psalo ji nějaké anonymní ženské pohlaví – je to něha a jemnost sama a klidně bych to mohl sám podepsat a dalo by se to dobře spojit na večer s Tvou realizací Depeše na kolečkách a byl by to krásný večer komorní divadelní hudby.*“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá – jednotlivci, složka N – Vítězslav Nezval, dopis z 13. 11. 1927. Nezvalova hlavní motivace, s níž se snažil prosadit hru, měla však s největší pravděpodobností velmi prozaický důvod., o němž Nezval mlčel – finance. V Nezvalově pozůstalosti je totiž uložen dokument, potvrzující že z nakladatelství R. Škeřka dostal za vydání svých knih v roce 1928 v součtu 19 250 Kč. LA PNP Praha, Fond Vítězslav Nezval, kart. 29/D/17 – Osobní materiály, Potvrzení z 23. 5. 1929.

⁵²⁴ V Honzlově pozůstalosti je zachován dopis, datovaný 8. 4. 1928, v němž píše: „*S Depeší nevím, co si mám počít, protože jsem počítal s Tvou spoluprací v úpravách, kterou jsi mi však vypověděl.*“ Ve výboru z Nezvalovy korespondence *Depeše z konce tisíciletí* je otištěn Honzlův dopis, datovaný ke stejnému dni, tj. 8. 4. 1928, v němž stojí: „*S Depeší jsem zatím na mrtvém bodu, protože jsi mi, ó nebesa, vypověděl dramaturgickou pomoc.*“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence odeslaná, složka N – Vítězslav Nezval, Dopis z 8. 4. 1928; V. NEZVAL, *Depeše*, s. 187.

Již od dubna 1928 se dostala do popředí zájmu vedení Osvobozeného divadla otázka nájmu nového sálu. Umělecká beseda přestala již plně profesionalizované scéně vyhovovat technicky, mnohá představení totiž nebylo možné v důsledku nevybavenosti sálu vůbec realizovat, především ale svou kapacitou a problematičtější dosažitelností. I přes menší úspěchy *Smoking Revue* byl o program Osvobozeného divadla stále v pražském měřítku nebývalý zájem a několik stovek míst, které nabízel sál Umělecké besedy, nestačilo. Problémem Umělecké besedy bylo i nedostatečné zázemí sloužící hercům, šatna zde byla například společná pro muže a ženy. Družina architektů kolem Devětsilu se v této době opět vrátila k myšlence stavby nového divadla, odpovídajícího již svou vnitřní dispozicí potřebám avantgardní scény⁵²⁵. Voskovec s Werichem a především pragmatický Háša však na realizaci utopických snů avantgardistů příliš nevěřili a snažili se nalézt nový divadelní sál sami. Nakonec se jim podařilo získat sál na nejlepším možném místě vůbec – na Václavském náměstí, které se stalo za první republiky moderním bulvárem a tepnou společenského života Prahy. Divadelní sál v hotelu Adrie se podařilo Josefu Hášovi získat do podnájmu na sezónu 1928-29. Technické potíže Umělecké besedy sál v Adrii sice nijak zvlášť neřešil, ale jeho neoddiskutovatelnou výhodou byla - vedle výhodné polohy - i skutečnost, že svou minulostí, kdy v jeho útrokách působily Revoluční scéna Emila Artura Longena a divadlo Vlasty Buriana, jasně ukazoval, na jakou divadelní tradici chtějí Voskovec s Werichem navázat. Pro herce však nebylo nové místo působiště nijak přitažlivé, o čemž svědčí vzpomínka Bedřicha Rádla:

„Po pravdě řečeno to nebyl sál nijak valný – byla to dlouhá studená nudle bez intimity malostranského sálku, svítícího novostí, s ubohoučkým balkónem. Ani zákulisí za mnoho nestálo – za hereckou šatnu sloužila větší místnost, rozdělená dřevěnými přepážkami v maličké kabiny, v nichž se mohli herci převlékat jen s velikou obratností. Ale je tu už poměrně velké jeviště, na němž může režisér přece jen leccos podniknout.“⁵²⁶

Nájemné sálu v Adrii bylo samozřejmě vzhledem k výhodné poloze mnohem dražší záležitostí než pronájem Umělecké besedy. Prostor však mohlo po celý týden využívat pro své produkce pouze Osvobozené divadlo, jemuž finanční situace v této době dovolila již i

⁵²⁵ Je to patrné již z obálky devětsilského časopisu ReD, jehož sedmé dubnové číslo bylo věnováno Devětsilu. Obálku revue totiž zdobí návrh obří budovy nového divadla.

⁵²⁶ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp..

najmout si divadelního mistra a maskéra. Dramaturgem v této době stále byl Vítězslav Nezval, post šéfa výpravy obsadil malíř Jindřich Štýrský, hudebním dramaturgem se stal Karel Šrom a kapelníkem zůstal Josef Kyselka. O taneční složku se staral Saša Machov. Z rozšiřujícího počtu pracovníků, kteří doplnili původní svépomocný herecký soubor, je patrné, jaký významný kus cesty k profesionalizaci Osvobozené divadlo pod taktovkou obchodníků Háši, Voskovce a Wericha ušlo.

Sezóna byla zahájena reprízou divácky úspěšné *Vest Pocket Revue*, souběžně byla na programu i *Smoking revue a Depeše na kolečkách*. První oficiální premiéra, proběhnoucí 11. září 1928, pak byla zasvěcena Jindřichu Honzlovi a jeho lyrickému divadlu. Představení *Orfea* Jeana Cocteaua opět spojilo Jiřího Voskovce, překladatele hry a představitele hlavní role sklenáře Heurtebisea, a Jindřicha Honzla. Voskovec sice nejednu zkoušku propásl, což dovádělo přesnost milujícího Honzla k zoufalství, výsledek však byl překvapivě velmi čistý a Voskovcovy herecké kvality nadchly mnohé kritiky.

Složení podzimního repertoáru Osvobozeného divadla dávalo tušit nový nápor divadelní energie Jindřicha Honzla, který zřejmě dokázal vytěžit ze spolupráce s dramaturgem Vítězslavem Nezvalem, jež na sklonku předcházející sezóny skomírala, maximum. Nejspíš došlo i k určitému vyrovnání vztahů s Voskovcem a Werichem, kteří si začali uvědomovat, že jejich repertoár zatahuje výsostně avantgardní scénu do hlubin lidové zábavy, která nemá s opravdovým uměním mnoho společného. Tato premisa, totiž že Honzlova produkce byla jakýmsi závažím, které mělo jazyček vah umění, vychýlený revuemi k pólu kýče, opět neutralizovat, se nepřímou vyskytuje v mnoha materiálech⁵²⁷.

Nezvalem načrtnutý dramaturgický plán byl umělecky velmi velkorysý a Honzl se jej snažil naplnit v co nejkratší době. Tak již velmi brzy po *Orfeovi*, 26. září 1928, uvedl další hru, Vančurovu *Nemocnou dívku*⁵²⁸. Vyvrcholením programu Honzlova artistního divadla se pak stala dlouho ohlašovaná premiéra *Krále Ubu* Alfreda Jarryho, k níž došlo s téměř ročním

⁵²⁷ V programu k *Nemocné dívce*, jak uvádí Michal Schonberg, Honzl výslovně napsal, že Vančurovo drama vybral z důvodu vyvážení linie poetických komedií Voskovce a Wericha. Jan Werich pak ve svých vzpomínkách míru uměleckosti vlastních prvotin bilancoval následovně: „Proto jsme neustále sepisovali. Abychom přežili. Nikoliv abychom psali Umění. To nás ani nenapadlo. (...) Opravdu ne – neboť když člověk něco dělá, tak to dělá proto, aby to bylo. A jestli je to kumšt, to se jednou samo ukáže. A když se neukáže, tak to tedy kumšt nebyl“ . J. WERICH, *Jan*, s. 25-26.

⁵²⁸ Bedřich Fučík základní problém dramaturgizace Vančurových děl Osvobozeným divadlem shrnul ve svém referátu pro časopis *Host*: „Vančurův obraz je krásný, plný, ač ne vždy divadelní, nejlepší tam, kde je konkrétní a vizuální. Je však pochybné, že by Vančura našel adekvátního herce či recitátora. Herci Osvobozeného divadla jsou, co se týče slova, zcela nekultivovaní, zatěžkáni těmi nejhoršími neřestmi Národního divadla. Kde zůstává pak onen Vančura – umělec a cizelér slova? B. FUČÍK, *Kritické příležitosti I.*, s. 239-240.

zpožděním 14. listopadu 1928. V hlavní roli otce Ubu exceloval Jan Werich, který poprvé pražské veřejnosti dokázal, že není jen komikem, ale především hercem širokých výrazových, pohybových a hlasových možností, což ve svém později často citovaném referátu neopomněl zdůraznit Julius Fučík:

*„Ale Werich myslím byl zde poprvé objeven. Lehkost, spíše vrozená než zpracovaná, s kterou se přenášel přes všechny situace plné humoru nebo i nudy v revuích a veselohrách, nemohla nikdy být zcela určitým dokladem opravdového hereckého talentu. Mohlo se mu věřit nebo o něm pochybovat. Werichův Král Ubu byl však nepochybně veliký výkon“.*⁵²⁹

Po umělecké stránce dosáhla spolupráce Voskovce a především Wericha s Jindřichem Honzlem na podzim roku 1928 zřejmě svého nejvyššího možného vrcholu. Avšak ač divadlo budilo zdání prosperity a mohlo si dovolit přijímat nové herce, mezi jinými například Ninu Bártů, Jiřinu Štěpničkovou či Jana Pivce, finanční potíže, vyvstávající především z nerentability Honzlových uměleckých podniků a z nižší výnosnosti veseloherních a revuálních představení, kterými Voskovec a Werich neúnavně zásobili v téměř méně než šestinedělních periodách scény⁵³⁰, se začínaly opět stávat důvodem rozmíšek ve vedení divadla. Přílišné lidovosti ansámblu divadla se v této době začal vzdalovat i Vítězslav Nezval a především Jindřich Štýrský, který začínal mít právě v této době vážné zdravotní a psychické problémy. Na chvíle počínajícího lidského odcizení, které mělo pro Osvobozené divadlo citelnější důsledky než umělecké rozpory, vzpomínal ve svých memoárech i Vítězslav Nezval:

„Štýrský, já i Honzl patřili jsme k devěsilácké sektě a jisté sektářství v nás zbylo. Honzl měl nejvíc z nás tři příležitost odvykat si je v běžné každodenní spolupráci s ansámblem. Štýrský si je neodvykl nikdy a já jsem se kamarádil se Štýrským a chtěl nechtěl isoloval jsem se vlivem tohoto přátelství od mnoha lidí. (...) Má funkce, spojená s měsíčním

⁵²⁹ J. FUČÍK, *Divadelní kritiky*, s. 218.

⁵³⁰ Voskovec a Werich uvedli 17.10. 1927 premiéru hru ...*si pořádně zařádit*, napsanou na motivy Johana Nepomuka Nestroye. Původní hra *Gorila ex machina* čili *Leon Clifton nebo-li tajemství Cliftonova kladívka*. pak měla premiéru 28. 11.

platem 1000 Kč, zabrala mi jen velmi málo času. Dalo se spočítat na prstech, které avantgardní hry máme zahrnout do repertoáru.“⁵³¹

Sezóna 1927-28 byla navíc mimořádně vyčerpávající pro Voskovce a Wericha. Zatímco v předcházejícím roce si užívali slávy, kterou jim přinesla *Vest Pocket Revue*, v následujícím období na jejich bedra plně padla odpovědnost za celé divadlo a nutnost neustálého pracovního nasazení. Oba mladí autoři se však museli mnohému teprve učit. Jejich humorný pohled na svět byl sice cennou devízou, ale nebyl samospasitelný. Voskovec s Werichem obtížně hledali správnou formu, kterou by svou životní „filosofii srandovna“ dokázali nejlépe sdělit, a tak v tomto období zkoušeli účinnost různých žánrů, jejichž využití často bylo krokem vedle, který jen zbytečně odrazoval publikum. Na druhou stranu, žádná jejich hra nebyla vyloženým diváckým propadákem a oproti Honzlovým inscenacím, staženým z repertoáru po dvou třech reprízách, se jejich dramatické pokusy dočkaly mnoha repríz. Ostatně veškerá Honzlova produkce⁵³² začínala mít přídomek výlučného repertoáru, u něhož se již v programovém rozložení nepočítalo s více než několika málo reprízami. Tento osud stihl mimo jiné i dramaturgii freudismem inspirovaného *Peruánského kata*⁵³³ George Ribémonta Dessaignese, u něhož byla již v pozvánce na premiéru 19. února 1929 plánována pro následující den pouze jedna repríza, neboť „výlučnost hry *Peruánský kat* vyřazuje ji z pravidelných her“⁵³⁴. Toto opatření zřejmě inspirovala „světová premiéra“, mimořádně neúspěšná dramaturgie Luncovy⁵³⁵ hry *Mimo zákon*⁵³⁶, jejíž pomalý spád děje nudil diváky natolik, že se po skončení dvouhodinového představení podívovali nad tím, jak krátká vlastně byla⁵³⁷. Hra byla kvůli Honzlovi nasazena sedmkrát, hrála se však před poloprázdným hledištěm.

⁵³¹ V. NEZVAL, *Z mého života*, s. 185.

⁵³² Jindřich Honzl se snažil propagovat svá představení sám. Vyhýbal se však přímé reklamě, spíše oslovoval známé redaktory a žádal je o uveřejnění zprávy o premiéře nové hry. Nejplodnější spolupráci tohoto charakteru navázal s redaktorem Českého slova Milošem Jirkem. Muzeum Aleše Hrdličky Humpolec, Fond Jindřich Honzl, Korespondence odeslaná, Miloš Jirko.

⁵³³ Hra Georgese Ribémonta Dessaignese, oblíbeného autora Jindřicha Honzla, s nímž byl prostřednictvím Josefa Šímy ve styku, se poprvé hrála v divadle Paris Studio Art de Action v roce 1926. Osvobozené divadlo tak bylo mimo jiné i díky dobrým stykům s autorem první scénou, která tuto hru uvedla za hranicemi Francie.

⁵³⁴ Pozvánka na premiéru hry George Ribémonta Dessaignese *Peruánský kat* je součástí Rádlovy Dokumentace. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1927-1930. Dokumentace II.

⁵³⁵ Dílo předčasně zesnulého teoretika Lva Lunce přivezl do Čech z Ruska Jiří Weil a vlastní překlad Luncovy hry *Mimo zákon* předložil Nezvalovi a Honzlovi, kteří ji zahrnuli do dramatického plánu divadla. M. SCHONBERG, *Osvobozené*, s. 84.

⁵³⁶ Premiéra se konala 7. 1. 1928.

⁵³⁷ Blíže DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rkp.

Soubor, uvnitř kterého stále panovala přátelská atmosféra, zažil v zimě roku 1928 opravdu velmi těžké období. V šatnách divadla v Adrii se netopilo, a tak se stali herci jedněmi z prvních obětí epidemie chřipky, která na čas vyřadila Osvobozené divadlo prakticky z provozu. Navíc se zoufale nedostávalo peněz, divadlo dlužilo vysoké částky, a tak bylo nutné uchýlit se k vložení inzerátů a reklam do divadelních programů.

„Byla to hrozná sezóna. Přišly strašné zimy a pan domácí netopil. Tři a půl měsíce se hrálo při takové teplotě; obecnstvo sedávalo v hledišti v kožiších a hercům šla pára od úst. Každou chvíli někdo z herců marodil a nemohl hrát. Za takových okolností skončila sezóna velmi pasivně. Dluhy narůstaly.“⁵³⁸

Voskovec s Werichem i přes tyto obtíže uvedli 11. ledna 1929 další revue, *Kostky jsou vrženy*, a následující hru, *Premiéra Skafandr*, mohli diváci navštívit o dva měsíce později, 12. března 1929. Tato hra měla konečně větší úspěch. Více než podstatnou roli jistě sehrála i hudební složka. Po studijním pobytu v Paříži⁵³⁹ se totiž v Praze objevil Jaroslav Ježek, kterého se Voskovec s Werichem odvážili požádat o napsání meziaktní hudby. Ježek nabídku oprávněně zvažoval, neboť si uvědomoval, že spolupráce s komediálním divadlem mu s největší pravděpodobností uzavře dveře mezi seriózní skladatele „vážné“ hudby, a že jeho příští díla by získala příděch operetního zboží. Jeho učitel Josef Suk mu však nové angažmá schválil, podporoval jej i K. B. Jiráček. Ježek nabídku nakonec přijal, a z jeviště tak poprvé zazněly melodie *Tří strážníků*, *Zasy* a *Skafandr Foxu*.

Premiéra Skafandr byla v této sezóně poslední hrou z pera Voskovce a Wericha. Osvobozené divadlo zakončilo rok své činnosti v Adrii opět premiérou v Honzlově režii. Večer 29. dubna 1929 byly společně uvedeny jednoaktovky *Zajatec* od Filippa Tommase Marinettiho a *Jiskra* Julese Romainse, jejichž repríza se uskutečnila již následujícího večera. Premiéra byla zároveň Honzlovou labutí písní v Osvobozeném divadle. Jeho dlouhodobé styky s představiteli brněnské činohry konečně dostaly jasný charakter a Jindřich Honzl se rozhodl definitivně vyměnit potápějící se vlastní scénu, původně koncipovanou jako skutečně

⁵³⁸ DÚk Praha, Jan Mikota, Kapitoly z dějin české divadelní avantgardy 20. a 30. let. Rkp.

⁵³⁹ Jaroslav Ježek zakončil studia na konzervatoři absolutoriem v červnu 1927. U kritiků vzbudil nevoli jeho klavírní koncert, který byl založen především na soudobých tanečních melodiích vnímaných jako bulvár. Mnohé posluchače však koncert nadchl, mimo jiné i právníka J. Mandiče, který se stal mecenášem ročního pobytu v Paříži, kam Ježek odjel v září 1928. Blíže viz Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957, s. 27.

moderní avantgardní divadlo, za mnohem méně svobodné, ale finančně zabezpečené oficiální divadlo. Honzl neodcházel z Osvobozeného divadla kvůli osobním sporům, s Voskovcem a Werichem stále udržoval dobré vztahy⁵⁴⁰, což ostatně umožnilo i jeho pozdější návrat. Možným důvodem Honzlova odchodu tak snad mohly být vedle touhy být konečně finančně zajištěný i pocit vyhoření, ztráta smyslu divadelního snažení a touha oslovit svou prací větší množství diváků. Do Brna si však Honzl odvezl divadelní koncesi, vydanou na jeho jméno, bez níž se stávala existence Osvobozeného divadla velmi nejistou.

Osvobozené divadlo čekaly na sklonku sezóny vedle odchodu Honzla i další ztráty. Ostatně Honzlův odchod byl ve svém důsledku pro Osvobozené divadlo finanční úlevou. Nejen že tak skončilo nesmyslné dotování finančně nerentabilních her, ale divadlo mohlo i přestat zaměstnávat osobnosti, které byly přes přátelství z Devětsilu na Honzla bezprostředně napojené. Do nové sezóny tak hodlalo Osvobozené divadlo vstoupit bez dramaturga Nezvala a výtvarníka Štyrského, který však toto rozhodnutí velmi nelibě nesl⁵⁴¹. Divadlo opustil i kapelník Josef Kyselka, který se rozhodl dokončit již dávno započatá studia práv. Nejhorší však bylo, že majitel divadelního sálu v Adrii, Richard Tichý, se rozhodl málo prosperujícímu divadlu vypovědět smlouvu o pronájmu a prostor změnit na biograf, což byl ostatně jeho původní záměr. Josef Háša tak musel znovu začít hledat novou scénu. Zadluženost divadla se rozhodl Voskovec s Werichem vyřešit vynikajícím obchodním krokem – zájezdními představeními. Zatímco Praha již byla *Vest Pocket Revue* přesycená, česká a především moravská města ji přijímala s nebyvalým nadšením⁵⁴².

Ostatně léto 1928 nebylo jen ve znamení ztrát, ale i zisků. Do Osvobozeného divadla trvale vstoupil Jaroslav Ježek, který se stal mnohem právoplatnějším a vyrovnanějším členem triumvirátu Osvobozeného divadla, než býval Jindřich Honzl. Divadlo zaměstnalo jako

⁵⁴⁰ Igor Inov ve své knize *Jak to všechno bylo, pane Werichu?* cituje Honzlův dopis adresovaný Miloši Nedbalovi, v němž je mimo jiné napsáno: „*Samozřejmě že bych dal přednost práci s Vámi než té tupé práci v Brně. Říkal jsem to Hášovi, Voskovcovi i Werichovi(...)* Já nejdu z Osvobozeného, že bych se s nimi nějak nepohod. Naopak, mrzí mne to, že chystám dostat se do prostředí mnohem méně bystrého“. I. INOV, *Jak to všechno bylo, pane Werichu?*, s. 49.

⁵⁴¹ Štyrský rozpoutal v říjnu 1929 v časopise Odeon svým článkem *Povedený trojlístek* známou kampaň, v níž osočil Voskovce a Wericha po angažování Ference Futuristy z ekonomického kalkulu a zrady avantgardních uměleckých zásad. Diskuse, která v zásadě hledala odpovědi na otázku, kam vlastně směřuje divadelní avantgarda, když její čelní představitelé přijali povětšinou nabídky oficiálních divadel, dále pokračovala na stránkách Odeonu v Štyrského rubrice Koutek generace. Texty vztahující se k tomuto tématu je možné nalézt v Jindřich ŠTYRSKÝ, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu (texty 1923-40)*, Praha 1996, s. 39, 42-43, 54-55, 63-64.

⁵⁴² V rámci zájezdního vystoupení navštívilo Osvobozené divadlo mimo jiné Kolín, Hradec Králové, Brno či České Budějovice. Hned po jejich turné začaly ochotnické scény v masovém měřítku jejich hru uvádět jako součást vlastních představení.

tajemníka i organizačně schopného Jana Mikotu, bývalého člena voicebandu, a herecký soubor se rozmnožil o Jindřicha Plachtu, Václava Trégla a především o komerční hit - Ference Futuristu. Spolupráce Osvobozených s Ferencem Futuristou, již se s největší pravděpodobností podařilo vyjednat kvůli neshodám Futuristy a Járy Kohouta v divadle Rokoko až na počátku nové sezóny, byla na podzim roku 1929 jednou z největších senzací. Josefu Hášovi se na osiřelé místo choreografa, které opustil Saša Machov, podařilo v prosinci získat vynikajícího tanečníka Joe Jenčíka, který si s sebou přivedl šest baletně vzdělaných tanečnic v čele s Ninou Jirsíkovou – „šest děvčátek z Lucerny“, které si začaly říkat s nadsázkou Jenčíkovy girls.

Prázdniny Voskovec s Werichem trávili ve Francii a Španělsku, kde načerpali nejednu inspiraci pro nové hry, zatímco Josef Háša neúnavně organizoval status nové scény. Nejenže se mu podařilo protekčně získat přes mnohé obtíže, mimo jiné i dobře vedený odpor Svazu divadelních ředitelů⁵⁴³, obávajícího se v dobách návštěvnické krize konkurence nového divadla v centru města, na jméno služebně staršího herce Jiřího Voskovce koncesi, ale především získal pro divadlo nové⁵⁴⁴, téměř ideální prostory v čerstvě dostavěném paláci U Nováků ve Vodičkově ulici, který své sály otvíral i dalším kulturním podnikům.

Po odchodu nekomerčního Honzla mohl Josef Háša také naplno zrealizovat masivní reklamní kampaň, založenou na proslulosti *Vest Pocket Revue*. Název hry se stal žádanou obchodní značkou, která stála v záhlaví divadelního časopisu, redigovaného Stašou Jílovskou s pomocí již zmiňovaného Jana Mikoty. V Hášových předstávách tak měl název *Vest Pocket* v očích veřejnosti postupně nahradit spojitost Voskovce a Wericha s Osvobozeným divadlem, příliš spjatým s avantgardou. Háša tak plánovala podle vzoru komplexních zahraničních scén vznik společenského *Vest Pocket Clubu* či *Vest Pocket Varieté*, kde měl vystupovat se svými loutkami Josef Skupa⁵⁴⁵.

⁵⁴³ Svaz divadelních ředitelů, v jehož čele stál Voskovec a Werichem odmítnutý ředitel smíchovské Arény Antonín Fencel, vytáhl do boje proti Osvobozenému divadlu se zákonem, který umožňoval vznik divadla jen do úrovně suterénu. Sál v domě U Nováků byl však projektován jako druhý suterén. Koncesi Jiří Voskovec od Policejního ředitelství nakonec získal pouze za cenu snížení počtu sedadel z 1000 na 800.

⁵⁴⁴ Zisk podzemního divadelního sálu v paláci U Nováků, o nějž měla zájem celá řada kulturních podnikatelů, byl velkým obchodním úspěchem Josefa Háši, který přesvědčil předsedu Správy domu U Nováků, ing. Červenku, o obchodně výhodném propůjčení sálu módnímu divadlu, které přiláká návštěvníky i do ostatních provozoven působících v domě. Háša se s pronájmem divadla U Nováků dostával do velkého rizika, neboť roční nájem činil závratných 50 000 Kč a v dalším roce se tato částka měla ještě o 100% zvýšit. DÚk Praha, Jan Mikota, Kapitoly z dějin české divadelní avantgardy 20. a 30. let. Rkp.

⁵⁴⁵ Plány na budoucnost Osvobozeného divadla načrtli Voskovec a Werich v textu *Třetí etapa*, otištěném v prvním čísle divadelního časopisu *Vest Pocket Revue*. Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH, *Třetí etapa*, in: Květoslav Chvatík – Zdeněk Pešat, *Poetismus*, Praha 1967, s. 163.

Odvážné plány Josefa Háši se nepodařilo naplnit. Osvobozené divadlo si ponechalo svoje jméno a na sklonku roku 1929 nabralo nový dech; Voskovec s Werichem konečně našli vlastní styl, což se projevilo na úspěchu hry *Fata Morgana*, kterou uvedli do života premiérou 10. prosince 1929. Na snahu po hmotném zabezpečení divadla, která byla podmíněna od avantgardních východisek velmi vzdálenou marketingovou strategií, tak navázala i nová stylová tvář divadla, typická pro celá třicátá léta. Teprve na prahu roku 1930 se tak zrodilo Osvobozené divadlo v té podobě, s níž je spjato v povědomí veřejnosti dodnes.

5. 1. 2. Krátká historie divadla Dada

Jiří Frejka začal ihned po svém odchodu z Osvobozeného divadla na konci března 1927 hledat možnost, jak v co nejkratším čase založit Osvobozenému divadlu vzdoroscénu. Hnacím motorem mu zřejmě byly především silná nenávist k Jindřichu Honzlovi⁵⁴⁶, která ostatně byla oboustranná a přetrvala až do počátku padesátých let, a zároveň i touha ukázat světu vlastní umělecké kvality.

Okolnosti vzniku divadélka Dada jsou dnes ne příliš jasné. Dochovalo se mnoho poznámek pamětníků⁵⁴⁷ o „finančních injekcích“ z hradních kruhů či finanční pomoci dr. Jaroslava Preisse, kapitána vlajkové lodi československého bankovníctví – Živnostenské banky⁵⁴⁸. Tyto informace je možné nalézt v materiálech publikovaných především na

⁵⁴⁶ Na vzájemnou osobní nevráživost je možno usuzovat podle událostí, které následovaly v pozdějších letech. Známý je mimo jiné podíl Jiřího Frejky na zmaření Honzlova angažování Národním divadlem v roce 1935. V roce 1945, kdy se Honzl stal šéfem činohry Národního divadla, pak Jiří Frejka raději odešel do Městských divadel pražských. Spory přetrvávaly i v době společného působení na Akademii múzických umění. K době bezprostředně související s tématem této práce, tj. ke sklonku dvacátých let, se váže i výmluvná vzpomínka Ladislava Boháče na nabídku angažmá, kterou mu Frejka učinil. „*Chtěl, abych k němu šel do Studia. Na moji námitku, že mám již podepsanu u Honzla, mi odpověděl: „To je jedno, ať má vztek!“*“ Ladislav BOHÁČ, *Tisíc a jeden život*, Praha 1987, s. 68.

⁵⁴⁷ Václav LACINA, *Co vám mám, povídat*, Praha 1966.

⁵⁴⁸ Jaroslav Preiss (1870-1946) se společně s Aloisem Rašínem podílel na konsolidaci ekonomiky poválečného Československa. Po jejím upevnění se soustředil na posílení vlivu Živnostenské banky především prostřednictvím fúzí s průmyslovými podniky. V polovině dvacátých let organizoval Preiss také fúzi plzeňské Škodovky s automobilkou Laurin a Klement v Mladé Boleslavi. Pod patronací Živnostenské banky došlo také k fúzi Dobřanských kaolinových závodů se Západočeskými kaolinovými závody v Horní Bříže. Možno tedy říci, že jako nejsilnější banka v předválečném Československu kontrolovala Živnostenská banka asi šedesát firem, včetně největších, a ovlivňovala mnohé jiné. Současně rozvíjela styky s francouzskými a britskými bankami.

počátku šedesátých let dvacátého století⁵⁴⁹, kdy začala být rehabilitována česká divadelní avantgarda jako umělecky významná epocha českých kulturních dějin. Jiří Frejka byl však stále ještě nazírán jako odpadlík, nebo spíše emisar buržoazní kultury, jehož spojení s avantgardou bylo náhodné a nevýznamné. V epoše tehdy stále ještě přetrvávajícího socialismu bylo i přes reformní snahy přiznání spojenectví s vysokými finančníckými kruhy skutečně zásadním argumentem. Ostatně ani přiznání závislosti levicového umění na zisku, který byl podmínkou jeho existence, nebylo téma nijak zvlášť zdůrazňované.

Žádné přímé doklady v podobě smluv či účetních materiálů, vztahující se k finančnímu zabezpečení Dada, sice bohužel nebyly nalezeny, ale spojení Frejky s politicky i finančně vlivnými kruhy je více pravděpodobné, než se na první pohled může zdát. Jiří Frejka totiž od roku 1926 přispíval do týdeníku *Demokratický střed*, kam jej zlákal Zdeněk Kalista. Orientace časopisu byla tehdy vnímána jako výsostně prohradní, silný vliv v něm však měli i stoupenci Jaroslava Preisse. Všechny tyto okolnosti neodradily tehdy ještě levicově orientovaného Kalistu od intenzivnější spolupráce, jejímž cílem bylo vytvořit „výraznou protiváhu proti frontě, která se zatím zformovala v našem uměleckém životě pod vedením Karla Teigehe“⁵⁵⁰. Právě tato výrazná protidevětsilská opozice snad mohla Jiřího Frejku inspirovat ke spolupráci, jejímž důsledkem s největší pravděpodobností bylo i překlenutí počátečního krizového období divadla Dada.

Prvním krokem, který Frejka, v ekonomických záležitostech podporovaný Marií Vorlovou, učinil, bylo vyřešení nájemních vztahů s Uměleckou besedou, která s ním přes nesouhlas Devětsilu uzavřela nájemní smlouvu⁵⁵¹. To umožnilo divadlu Dada uvést 9. dubna 1927 první samostatné premiérové představení. Praha tak po dlouhých peripetiích poprvé konečně uviděla Cocteauovu hru *Svatebčané na Eiffelce*, která byla doplněna kabaretním *Visacím stolem*. Představení bylo dlouho očekáváno celou pražskou kulturní veřejností, bavící se na první pohled malichernými osobními spory uvnitř levého šiku avantgardistů, krácejících pod hesly jednoty kolektivu. Navíc Jiří Frejka učinil několik propagačních kroků, jejichž prostřednictvím prosazoval především žánrově nový *Visací stůl*⁵⁵², revue-žurnál,

⁵⁴⁹ Zmínka o finanční podpoře z hradních kruhů či o spojenectví s dr. Jaroslavem Preisem se objevuje mimo jiné ve vzpomínkách Václava Laciny. Upozorňuje na ně i Milan Obst ve své zásadní práci o režisérské práci Emila Františka Buriana, zde často citované.

⁵⁵⁰ Zdeněk KALISTA, *Po proudu života II.*, Brno 1996, s. 264.

⁵⁵¹ Podle Ladislavy Petiškové byla smlouva uzavřena zřejmě po přímluvě předsedy literárního odboru Viktora Dyka, dobrého přítele Zdeňka Kalisty. Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka, básník jeviště. Život a dílo*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 20.

⁵⁵² Autorsky se na *Visacím stole č. 1* podíleli V. Lacina, E. F. Burian, J. Ježek, H. Slípka, J. Trojan.

koncipovaný jako fotbalový zápas pro šest hráčů, rekordně výkonných improvizátorů⁵⁵³. I tato skutečnost byla příčinou úspěchu večera, který popsal Josef Trojan:

„V neděli 9. dubna mělo Dada silný úspěch, neboť netoužilo po jiné lyrice než groteskní a po jiném projevu než vtípu a satíře. Malovali jsme kulisy na papír v šatně i na jiném prostranství a byla to náramná legrace v partě připravovat další nádherné představení. Diváci stáli namačkání všude a chtěli se stůj co stůj bavit. Cocteauova pantomima „Svatebčané na Eiffelce“ byla ovšem beznadějná podívaná pro toho, kdo ji chtěl rozumově ovládnout (...), ale o obsah přece nešlo – byla v tom ovšem poezie pohádky.“⁵⁵⁴

Mnozí zúčastnění kritici si povšimli, že komika divadla Dada se v mnohém přiblížila absurdnímu humoru satirického časopisu Trn⁵⁵⁵. Tuto linii do divadla zřejmě vnesl společně s Emilem Františkem Burianem Eman Trojan, pražský bezstarostný bohém, známý z hospůdek i od táborových ohňů, který byl příspěvatelem satirických časopisů Trn a Tramp. Podobné inspirace jako Eman Trojan přiznal i Emil František Burian ve svém, samozřejmě ironickém profilu, uveřejněném v Rozpravách Aventina: *„Jinak projevuje sklony spíše tamtamistické než mystické a z filosofických soustav je mu nejbližší trnismus. (...) Řada jeho opusů je řada velmi neakademicky nezarovnaná, protože si – vyznáváje nedůslednost i teoreticky – dělá zásadně a programově co a jak chce.“⁵⁵⁶*

Podle nadšené reakce publika Praze absurdní humor a satira, které se po smrti Jaroslava Haška vytratily, chyběly a Dada tento nedostatek více než vhodně odstranilo. Eman a Josef Trojanovi se ostatně postupně stali vedle Emila Františka Buriana nejzajímavějšími komiky celého divadla, kteří diváky přiváděli k výbuchům smíchu svou dětinskou prostotou a naivitou, s níž procházeli scénářem předepsanými zápletkami. Tato linie přilákala i Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří pod hlavičkou Dada uvedli první dvě reprízy své veleúspěšné *Vest Pocket Revue* a podíleli se i na přípravě dalších inscenací. Spojenectví,

⁵⁵³ Jiří FREJKA, *Visací stůl. Revue – žurnál*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 180.

⁵⁵⁴ Josef TROJAN, *Divadla mladých ve dvacátých letech*, in: *Kniha o Praze*, Praha 1962, s. 219.

⁵⁵⁵ Trn byl považován za časopis studentské a trampské levicově orientované generace. Začal vycházet za redakce Karla Konráda jako hektografovaný orgán studentů Masarykovy koleje. Nahradil satirický časopis Sršatec, pod vlivem expresionistických zahraničních časopisů (především *Simplicissimus* v redakci Georga Grozse) však opustil původní realistickou věrohodnost původních secesních humoristických časopisů a nahradil ji ze zkratky a abstrakce vycházející karikaturou. Silný vliv na Trn měl rovněž komunistický časopis *Avantgarda*. Radko PYTLÍK, *Český kreslený humor XX. století*, Praha 1988.

⁵⁵⁶ Jiří MAŘÁNEK, *Profil E. F. Buriana*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 128.

kteřé jim nabídl Frejka, se ostatně v době, kdy se na další představení nedostávalo z fondu absolventů dijonského lycea peněz, zdálo být velmi výhodným. Kromě dvojího uvedení *Vest Pocket Revue* Voskovec s Werichem hráli i v revuálních *Visacích stolech*, pro které napsali společně s Jaroslavem Ježkem skeč *Růže z Jericha*. Voskovec a Werich by pravděpodobně s Dada udrželi spolupráci, ale vyostřily se jejich vzájemné nesympatie s E. F. Burianem, o němž Jiří Voskovec i přes propast několika desítek let napsal: „*Buriana jsem nikdy neměl rád. To byl fouňa a vejtaħa a takový zvláštní šejdř.*“⁵⁵⁷ Ke konci sezóny se spory natolik vyostřily, že se Voskovec a Werich vrátili na scénu Osvobozeného divadla. Ostatně, k tomuto přestupu stačilo pouze přijít do Umělecké besedy v jiný den...

Do konce sezóny se tak repertoár divadla Dada nijak výrazně neproměnil. Ostatně mnoho večerů se již ani nepodařilo uskutečnit – před prázdninami se odehrála pouhá tři představení. Grotesknější obdoba Veselých večerů Osvobozeného divadla, kabaretní *Visací stoly*, byly součástí každého večera a lákaly návštěvníky mnohem více než málo srozumitelná Cocteauova pantomima a intelektualizovaný, ale nepřilíš zábavný *Stín*, původně Stínohra Kurta Schwitterse.

Jednou významnou událostí se však divadlu Dada ještě podařilo Prahu zaujmout. Emil František Burian, který si ve své jazzové opeře *Bubu z Montaparnassu*⁵⁵⁸ ověřil, že jazz nedokáže spasit moderní hudební divadlo, totiž konečně zrealizoval dlouhodobě promyšlenou koncepci voicebandu, nového způsobu sborové i sólové recitace, založeného na rytmických a melodických kvalitách lidského hlasu.

Prvotní impuls ke vzniku voicebandu dal s největší pravděpodobností Jindřich Honzl⁵⁵⁹, který se účastnil 7. ledna 1927 i ustavující schůze. Honzlův Dědrasbor však nebyl pro Buriana jedinou inspirací; velmi významnou úlohu v procesu vzniku voicebandu sehrály i produkce amerického jazzového vokálního kvarteta The Revellers⁵⁶⁰ a lingvistické teorie

⁵⁵⁷ M. SCHONBERG, *Rozhovory*, s. 65.

⁵⁵⁸ Blíže o opeře *Bubu z Montaparnassu*, která byla znovuuvedena Státní operou v Praze roku 1999 Josef HERMANN, *Opera z let poetismu*, Divadelní noviny 8, 1999, č. 8, s. 6.

⁵⁵⁹ Sám E. F. Burian k počátkům voicebandu napsal: „*Jednou, po domácí debatě s Honzlem a Zorou, kdy jsme vzpomínali na dobrou funkci Dědrasboru, napadlo mne přemýšlet o zdivadelnění slova. Vznikl voice-band. Původně jsem myslel, že vznikne mezi mnou a Honzlem spolupráce v tomto směru. Náhoda tomu chtěla, že se Osvobozené divadlo rozštěpilo na Dada a nové Osvobozené. Já přešel s Frejkou k Dada a Honzl zůstal s Osvobozenými. Zdivadelnění slova jsem se tedy věnoval sám a založil jsem voice-band, který prošel s úspěchem světovým fórem a nadělal jistě v té době tolik rámusu, že netřeba na to zvlášť vzpomínat*“. Emil František BURIAN, *Od divadla k politickému jevišti*, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 56.

⁵⁶⁰ Široká obliba The Revellers v Československu, jejíž ohlas se projevil v mnoha dobových hudebních projektech (mimo jiné jimi byly inspirováni i trampští Settleři) byla způsobena i prostřednictvím

Romana Jakobsona. Teoreticky své pojetí voicebandu postuloval Burian v několika odborných statích, nejucelenější výklad však přinesla jeho klíčová kniha sklonku dvacátých let – *Jazz*⁵⁶¹.

První veřejné vystoupení pětičlenného⁵⁶² voicebandu, v jehož čele stál, dirigoval, recitoval a obsluhoval bicí nástroje Emil František Burian, se uskutečnilo pod hlavičkou divadla Dada 22. dubna 1927. Účinkující se na holém jevišti postavili za notové pulty, na nichž měli pouze rozmnožené básnické texty. Na programu byla původní česká tvorba, z níž Burian uvážlivě vybral především skladby vyznačující se silnou melodičností. Na jednom večeru tak odezněly verše Karla Hynka Máchy, Jana Nerudy, Karla Jaromíra Erbena společně s dílky Adolfa Hoffmeistera, Karla Schulze, Jindřicha Hořejšího, Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla. Určitým zpestřením tohoto statického obrazu, útočícího na city diváka přízvukem, časomírou, prodlužováním samohlásek i rytmem jazzových písní, či slovy nelogicky roztrženými synkopou, se stalo až závěrečné číslo. Na rytmus básně Konstantina Biebla *Varieté-Akord-Tango* tančila Milča Mayerová se Sašou Machovem tango a za rytmu Seifertovy *Svatební cesty* předvedla táž dvojice charleston⁵⁶³.

Počátkem května se konal druhý voicebandový večer, během něhož usedlo za recitační pultíky již více osob⁵⁶⁴ a program byl rozšířen o Apollinairovo *Pásmo* a Burianovu skladbu *Válka*, která vyšla knižně o pouhých několik dnů později. Úspěch voicebandu byl naprosto nečekaný, Československo na sklonku dvacátých let zavalila móda recitačních souborů, objevila se i první posměšná pojmenování a voiceband byl překřtěn na „*kvokální soubor*“⁵⁶⁵. I odborná kritika tak byla nucena E. F. Burianovi přiznat jistý význam pro vývoj divadelního umění. Nejzásadnějším projevem tohoto uznání se stalo jeho přizvání ke spolupráci na reprezentativní publikaci *Nové české divadlo*⁵⁶⁶, která vznikla z podnětu Dramatického svazu. Ostatně přizvání Buriana k autorskému podílu reprezentativní divadelní

Johna Gollwella, vlastním jménem Jana Borůvky. Tento pražský rodák studoval jazz přímo v jeho kolébce, v USA. Po svém návratu založil v Praze populární kvarteto New Rewellers, ve kterém účinkoval i oblíbený operetní pěvec Jára Pospíšil.

⁵⁶¹ Emil František BURIAN, *Jazz*, Praha 1927.

⁵⁶² Na prvním večeru vedle E. F. Buriana vystoupili E. Trojan, J. Trojan, L. Skrbková, N. Balcarová, K. Koval-Schleiss.

⁵⁶³ Jan MIKOTA, *E. F. Burian a jeho voiceband*, Prolegomena scénografické encyklopedie 14, Praha 1972, s. 86.

⁵⁶⁴ Novými sboristy se při voicebandovém večeru, který se uskutečnil 8. května 1927, stali H. Slípka, N. Popelová a K. Mašek.

⁵⁶⁵ J. KOHOUT, *Hop*, s. 95.

⁵⁶⁶ E. F. Burian zde otiskl svou studii *Sborová recitace a scénická hudba*. Emil František BURIAN, *Sborová recitace a scénická hudba*, in: Josef Kodíček – Miroslav Rutte, *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927, s. 90-93.

publikace svědčí rovněž i o jistém vyjasnění vzájemných poměrů mezi oficiální kritikou a Dada. Největší zásluhu na tom zřejmě měl Jiří Frejka, který k demokraticky orientovaným tvůrcům střední generace ve skutečnosti nikdy neměl příliš daleko a právě tyto styky mu v budoucnosti umožnily dosáhnout vysokého postavení na oficiálních scénách. Ostatně toto sblížení s pravicí, jehož průvodním znakem bylo pro mnohé ztotožnění se s konzumním městským životním stylem, bylo na sklonku dvacátých let symptomatické pro mnoho levicových intelektuálů. Většina z nich se sešla v redakci módního společenského týdeníku *Pestrý týden*, jehož profil určovali vedle odpovědné redaktorky Staši Jílovské především Adolf Hoffmeister se svou tehdejší partnerkou Milenou Jesenskou. Levičáctví a tak řečená avantgarda se zkrátka tehdy „nosily“, byly snobsky módní⁵⁶⁷, a kulturní zápas se tak odehrával především v předstávách bigotních komunistů, kteří se začali hlásit o slovo po roce 1925.

S vědomím úspěchů, kterých Dada za pouhé dva měsíce své existence dosáhlo, se Jiří Frejka v průběhu léta 1927 pokusil nejen připravit pro nadcházející sezónu nový repertoár, ale zajistit amatérskému divadélku status profesionální scény, která by mohla nabídnout více jistot svým členům. V letních měsících tak uspořádal v pronajaté chatě na Svatojánských proudech tvůrčí soustředění souboru, které se podobalo spíše zábavnému trampskému táboření⁵⁶⁸, během něhož bylo navázáno přátelství s členy osady *Ztracená naděje*, mimo jiné i s Karlem Schulzem a Jaroslavem Mottlem. Sám Frejka horečně vyjednával podmínky zrodu nové profesionální scény s okruhem Karla Čapka. V průběhu léta 1927 byla totiž ustavena společnost *Nová scéna*⁵⁶⁹, usilující o oživení drobného scénického umění. K dohodě nakonec došlo a Frejka se začal se svou skupinou přibližovat okruhu proslulých pátečníků a avantgardisty nenáviděné *Peroutkově Přítomnosti*⁵⁷⁰. Na konci léta tak zbývalo zařídit provozní formality - koncese byla zemským úřadem vydána Jiřímu Drémanovi, zkušenému kabaretiérovi *Červené sedmy*, divadlo dostalo vlastní divadelní řád⁵⁷¹ a na počátku listopadu

⁵⁶⁷ K vytváření této snobské módy programově přispívala právě Milena Jesenská se svou módní rubrikou v *Národních listech*. Blíže Jaroslava VONDRÁČKOVÁ, *Kolem Mileny Jesenské*, Praha 1991, s. 61.

⁵⁶⁸ J. TROJAN, *Divadla*, s. 227.

⁵⁶⁹ Zakládajícími členy *Nové scény*, družstva pro jevištní umění v Praze, spol. s r. o., byli dr. Nebesář, dr. Příkryl, bratři Čapkové, J. Kopta, K. Poláček, arch. J. Dréman. –ns-, *Znovuzrozené Dada*, *Československé divadlo* 6., 1928, č.2., s. 25.

⁵⁷⁰ Mezi přátele ředitele dr. Jiřího Drémána samozřejmě patřili jeho spolupracovníci z *Červené sedmy*, ředitel Ochranného sdružení autorského Karel Balling, který se dokonce autorsky podílel na repertoáru divadla Dada, či Eduard Bass, pražský redaktor *Lidových novin*.

⁵⁷¹ *Divadelní řád Dada* má v kontextu ostatních dokumentů podobného zaměření specifické postavení. Je formulován ve stylu jakéhosi hereckého jedenáctera, jehož příkazy přesně vymezují hranice svobody herců.

tak mohly být v kanceláři Melantrichu, u žurnalisty Arne Laurina, podepsány právoplatné smlouvy o angažmá s členy hereckého souboru⁵⁷². Repertoár divadla měl být orientován na politický kabaret, satiru zaměřenou na pravicové strany. Toto zaměření se jeví v souvislosti s hlavními mecenáši divadla, rekrutujícími se z okruhu přívrženců Hradu, jako více než pozoruhodné. Dada však spíše než na vlastní politickou orientaci státu útočilo na určité společenskopolitické stereotypy a na způsob oficiální prezentace Československa v zahraničí. Ostřejší výpad si dovolilo jen proti ultrapravicové straně Jiřího Stříbrného.

Původní plán na pronájem některého z divadelních sálů⁵⁷³ v centru Prahy, který nabyl konkrétnější podoby při uvolnění prostor divadla Mozarteum⁵⁷⁴, se bohužel nepodařilo realizovat, a tak snad právě Jiří Frejka navrhl po dlouhém období hledání již osvědčené divadlo Na Slupi, které prošlo v průběhu roku 1927 rekonstrukcí⁵⁷⁵. Sál zatím neměl žádné nájemce, a tak si jej mohlo divadlo Dada pronajmout na pět dnů v týdnu. Odlehlost sálu, ač byl v dosahu tramvaje, mnohé naplňovala obavami o osud nové scény. Svědčí o tom i dochovaný text *Divadlo nadšení*, který začíná slovy: „*I v tom je velký kus odvahy, zakotvit s divadlem v tak mrtvé části Prahy. (...) Kdo by v těch místech hledal divadlo?*“⁵⁷⁶ Mladí divadelníci však naivně důvěřovali vlastnímu umění a schopnosti přilákat diváky a

„Divadelní řád Dada

1. *Nepřijdeš pozdě nejen vzhledem k pokutě, ale již z kolegiality k ostatním, které tím zdržuješ;*
2. *Druhý den umíš roli;*
3. *Staráš se o rekvizity a svou upravenost na jevišti;*
4. *Herce tvoří vědomá práce, ne primadonské nároky;*
5. *Režiséru patří rozhodnouti na jevišti. Každou stížnost mu řekni a vadu připomeň;*
6. *Divadlo je kolektivní práce. Mysli a pracuj na jeho zlepšení. Každou roli a práci je možno udělat nadprůměrně dobře a nadprůměrně rychle;*
7. *Vše, co je trestné před zákonem, třeba jen jako přestupek, přináší v divadle okamžitou výpověď;*
8. *Odepření role je odepíráním práce;*
9. *Omluvou pro nedostavení se na zkoušku je pouze nemoc. Omluvenkou pouze úřední lékařské vyšetření;*
10. *Návštěvy přijímejte doma, kde se jistě před hosty nepřevlékáte. Vyhněte se stíhání pro překročení policejního zákazu;*
11. *Hrubství bude hrubě trestáno.“*

NMd, Fond Jiří Frejka, Č 11 287 – materiály Dada, A 15 755 – Divadelní řád Dada.

⁵⁷² V profesionalizovaném divadle Dada vedle Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana působili bratři Trojanové, Hugo Slípka, Jiřina Šejbalová, Bohuš Záhorský, Lída Otáhalová, Lola Skrbková, Saša Machov. Smlouvy byly uzavřeny k 1. 11. 1927.

⁵⁷³ Podle informace otištěné v časopise Československé divadlo měl být divadlu Dada pronajat nově adaptovaný sál (původně kinosál) na Národní třídě, patřící provozovateli levičáky nesmírně oblíbené kavárny Metro, panu Kleinhamplovi. –ns-, *Znovuzrozené Dada*, s. 25.

⁵⁷⁴ Svou činnost právě v této době ukončila Komorní scéna, založená spisovatelem Františkem Šormem. O získání Mozarteu se však začal vedle divadla Dada ucházet i bývalý dramaturg Švandova divadla J. Lébl. –k -, *V Mozarteu bude divadlo*, Československé divadlo 6., 1928, č. 13., s. 203.

⁵⁷⁵ V červnu 1926 dával Vzdělávací sbor vyšehradský tuto skutečnost na vědomí všem, kteří mohli mít o pronájem sálu zájem. AhmP Praha, fond Státní konzervatoř Praha, Konzervatoř-spisy, A1 – Dramatická škola 1921-1950, Vzdělávací sbor vyšehradský rektorátu státní konzervatoře 22. 6. 1927.

⁵⁷⁶ NMd, Fond Jiří Frejka, Č11 287 – Materiály Dada, A – 15 757, -ad- Divadlo nadšení.

nepřipouštěli si případné těžkosti, plynoucí ze značné odlehlosti scény, která divadlo Dada, ve srovnání s vysokým počtem dobře přístupných scének, již předem vyřazovala z boje o přízeň publika.

Optimisticky vyhlížející začátek sezóny tak Jiřímu Frejkovi a Emilu Františku Burianovi umožnil začít spřádat plány na rozvinutí široce koncipovaného kulturního proudu, kterým by mohlo divadlo Dada ovlivňovat, podobně jako Devětsil, kulturní dění Prahy sklonku dvacátých let. Ideálem se jim stal proslulý curyšský kabaret Voltaire, který otevřeli ve válečných letech dadaisté v čele s Tristanem Tzarou. S tímto účelem byla založena skupina⁵⁷⁷ odpovědná za rozvoj široce pojaté kulturní činnosti, především za vydávání časopisu Dd (Dnešní dílo), ale i zvláštní oddělení taneční, v jehož čele měl stát Joe Jenčík, a oddělení hudební, spravované Burianem. Z odvážných plánů se nakonec podařilo zčásti realizovat pouze vydávání časopisu; v periodiku Signál, redigovaném Františkem Kovárnou, začala vycházet kulturní příloha D-blok, která však po jednom roce zanikla v souvislosti s přeměnou formátu Signálu na noviny.

Profesionální divadlo Dada zahájilo pravidelný provoz uvedením první ze série plánovaných dada-revui, kritiky i diváky rozpačitě přijaté revue *Dona Kichotka*⁵⁷⁸, která byla uvedena 26. prosince 1927. Hra, na níž se autorsky podílela široká skupina umělců⁵⁷⁹, byla zřejmě rozdělená do sedmadvaceti či osmadvaceti obrazů a parodovala nejen zaběhnuté společenské stereotypy hraničící mnohdy s absurditou, ale v postavě hlavní hrdinky Dony Kichotky i slavné Honzlovo představení *Prsů Tirésiových*⁵⁸⁰. Jazykovou hravostí některých výstupů, především úvodního obrazu Horoskop a girls, s výrazně akcentovanými významy jednotlivých znamení zvěrokruhu, snad mohl satirický osten divadla Dada zasáhnout i kultovní postavu Devětsilu, Vítězslava Nezvala, známého svou zálibou v okultních vědách. Nejvíce kritizovaná přílišná exkluzivnost hry, jejímž důsledkem bylo divákovo nepochopení, tak mohla být osobitým vyrovnáním se s divadelními postupy Jindřicha Honzla, které bylo tak dovedně skryto, že mu skutečně nikdo neporozuměl.

⁵⁷⁷ Vedle členů souboru se ve skupině angažovali i různě orientovaní intelektuálové, jako např. Mirko Očadlík, František Kovárna, Ctibor Blatný, Karel Smrž či Jaroslav Kučera. L. PETIŠKOVÁ, *Jiří*, s. 20.

⁵⁷⁸ Vynikající rekonstrukce této hry se stala tématem odborně fundované studie Andrey Jochmanové. Andrea JOCHMANOVÁ, *Zapomenutá dada-revue Dona Kichotka*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2005, s. 87-117.

⁵⁷⁹ E. F. Burian, J. Dréman, V. Lacina, H. Slípka a J. Trojan.

⁵⁸⁰ Tomu nasvědčuje nejen úvodní Kichotčin proslov („*Byla jsem víc mužem než ženou. Chtěla jsem dobývat, vládnout, ale co je to platné, jsem přece jen žena.*“), ale i výstup v obrazu nazvaném Vysoké učení politické, v němž Kichotka, během deklamované karikatury politického tisku a žurnalismů, vystupuje v úloze vřeštěcího a vrnícího dítěte, přebalovaného souborem tanečnic – girls.

Kichotka se na repertoáru udržela pouhé dva měsíce. Divadlo Dada se začalo dostávat do stále hlubších finančních problémů, způsobených mimo jiné i odlehlostí slupského divadla, kam se chtělo v čase široké nabídky zábavních podniků v centru Prahy trmáčet málokterému divákovi. Představení však bylo pro Frejku významné hned z několika důvodů; pomalu totiž začal chápat vkus průměrného účastníka divadelních představení a způsob jeho vnímání satiry a zároveň se mu podařilo navázat spolupráci s lidmi, kteří byli jeho uměleckému názoru velmi blízcí – se smyslně krásnou a talentovanou herečkou Jiřinou Šejbalovou, vycházející hvězdou českého divadla a nástupkyní Jarmily Horákové, a mladičkým, vždy odměřeně elegantním architektem Karlem Šourkem⁵⁸¹, o němž Václav Lacina napsal:

„Karel Šourek, mladík svěže zeleného obličej, tehdy ještě bez kníru, byl dosti dlouho přezírán přes útlý věk. On si však z toho nic nedělal; celkem nemluvný, rozhovořil se, když došlo na nějakou zásadní otázku scénické výpravy, tu ohromoval vědomostmi a nápaditostí.“⁵⁸²

Karel Šourek byl Jiřímu Frejkovi - alespoň pokud lze soudit porovnáním jejich tvůrčího rukopisu, především stylu vyjadřování v zásadních studiích - velmi blízký svým obrazným a velmi komplikovaně vyjádřitelným způsobem myšlení. Frejka tak v Šourkovi našel prvního výtvarníka, který dokonale porozuměl jeho koncepci. V době, kdy po odeznění konstruktivistického období hledala česká avantgarda nový scénický výraz, bylo toto nalezení „ideálního“ tvůrce pro zhmotnění režisérových představ velmi důležité. Bohužel spolupráce se Šourkem neměla dlouhodobý charakter, a tak byl Frejka nucen navrhnout si většinu výprav sám.

Počátkem roku 1928, kdy se Dada přestalo dostávat financí, byla zahájena, zřejmě z popudu Marie Vorlové, rozsáhlá reklamní kampaň, přinášející nejen rozhovory s tvůrci divadla, ale především záplavu atraktivních fotografií, otiskovaných především na stránkách Pestrého týdne. Nejenže byly zobrazovány záběry z představení, důraz byl kladen i na nejpřitažlivější hvězdy – vedle Jiřiny Šejbalové byl častým objektem kamer urostlý Hugo

⁵⁸¹ Ucelená monografie o Karlu Šourkovi (1909-1950) neexistuje, jistý průlom do tématu tak znamenala výstava, uskutečněná v Galerii hlavního města Prahy 26.6. – 2. 9. 1990. Součástí katalogu je mimo jiné i stručná životopisná studie Marcely Pánkové a kapitola věnovaná Šourkovým scénografickým pracím z pera Marie Judlové. *Karel Šourek (1909-1950). Katalog výstavy*, Praha 1990.

⁵⁸² V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s. 78.

Slípka, který v Dada zastával funkci „vůdce biomechanické skupiny žonglérů, akrobatů a atletů“⁵⁸³.

Dada se snažilo svým divákům nabídnout vše, co by mohlo upoutat jejich zájem, kabaretní vtip, revuální veselí, akrobatické senzací i taneční vystoupení, která zajišťovala skupina Jarmily Kröschlové. Navíc mělo oproti ostatním scénám trumf – Burianův voiceband. Přesto diváky, které v této době nejvíce vzrušovaly okultismus a rozmanitá jasnovidická vystoupení, která se stala „šlágregem“⁵⁸⁴, nezískalo. Pravdivými se tak ukázala být slova Prokopa Laichtera, ředitele zkrachovalého divadla Akropolis a recenzenta revue Naše doba, který napsal, že „obecenstvo je zhýčkané jak rozmarné děcko. Co kdysi odhodilo, k tomu se dnes vrací. Forma revuální se mu přejedla – jazzová hudba vrátila ho k šlágru a nasládlým melodiím(...) Obecenstvo pluje po povrchu a živí se v své zábavě sentimentalitou, lascivností a sensací“⁵⁸⁵.

Po pokusu o závažný repertoár, dramaturgii *Hrdiny západu* Johna Millingtona Synge, jejíž premiéra se odehrála 9. února, byla dána opět přednost titulu, jehož finanční úspěšnost byla pravděpodobnějši. Na samém sklonku února, v den, který se opakuje jen jednou za čtyři roky, 29. 2. 1927, byla uvedena další ze série plánovaných dada-revui – *Bim Bam Revue* autorů Karla Ballinga, Jiřího Drémána a Jindřicha Plachty, známých z Červené sedmy, kterým sekundoval Josef Trojan. Svižně napsaná revue se setkala s příznivým přijetím kritiky⁵⁸⁶, ale očekávaný příliv diváků se bohužel nedostavil. Situace byla často tak tíživá, že většinovými diváky byli kromě recenzentů, účastnících se zdarma premiér, zrovna neúčinkující herci.

Snaha kombinovat závažný repertoár s kabaretním programem určila charakter dubnových premiér. Večer dramatických studií, během něhož byly 11. dubna 1928 uvedeny hry *Král Oidipus*, klasická Sofoklova trágédie v přebásnění Jeana Cocteaua, *Muž, který vysedával telata*, rozmarná středověká hříčka Hanse Sachse, a *Poutník* Pierra Reverdyho, byl

⁵⁸³ Termín skupina byl ve skutečnosti značně nadsazený. Celá „skupina“ se totiž skládala pouze ze Slípky samého a akrobata Hargena, který vystupoval se svým tříletým synem.

⁵⁸⁴ Pestrý týden například od února 1928 přinášel pravidelnou diskusní přílohu, která se vztahovala k návštěvě Marie Silbertové, rakouského média. V roce 1929 pak Prahu vzrušily hypnotické seance, pořádané slavným jasnovidcem Erikem Janem Hanussenem. Jeho nebývalý úspěch měl dokonce soudní dohru, poté co jej mnozí udali za špatnou věšteckou radu v oblasti cukerního podnikání. Na tzv. litoměřický proces vzpomínal mj. i pražský Němec Bedřich Rohan. Bedřich ROHAN, *Kafka bydlel za rohem*, Praha 1997, s. 94.

⁵⁸⁵ Prokop LAICHTER, *Divadelní bilance*, Naše doba 36., 1929, s. 562.

⁵⁸⁶ Výmluvná je především kritika objektivního A. M. Píši, který představení předpovídal velký divácký ohlas: „Konečně – jestliže při *Doně Kichotce*, ignorující publikum, obecenstvo ignorovalo na oplátku rovněž divadélko *Na slupi*, bylo by to pochopitelné. Kdyby však měla i nyní hrát družina Dada před prázdným hledištěm, netrpěla by svou vinou.“ A. M. PÍŠA, *Divadelní avantgarda*, s. 11.

inscenován k oslavě uvedení pětadvacáté premiéry, a měl tak podobu bilančního večera. Vedle závažného Oidipa a kabaretního Sachse se objevila na scéně v Reverdyho *Poutníku* skupina Jarmily Kröschlové, která hlavní námět, pocházející z proslulého Chaplinova filmu, zachytila prostřednictvím typických buřinek. Svým způsobem se Dada takto vyrovnávalo i s konkurencí. Uvedením Oidipa reagovalo na únorovou premiéru, která se odehrála v Umělecké besedě, nikoliv však pod hlavičkou Osvobozeného divadla, ale druhého tamního souboru – Neodvislých. Jejich „zcivilnění“ Sofokla, které uvedli pod pikantním názvem *Oidipova aféra*⁵⁸⁷, bylo nelítostně a jednohlasně ztrháno všemi kritiky⁵⁸⁸. Pro uvedení veselé taškařice *Muž, který vyesedával telata* norimberského ševce a básníka Hanse Sachse se stal vzorem *Rozpustilý večer masopustních her Hanse Sachse*, uvedený s malým úspěchem divadlem Akropolis⁵⁸⁹, další scénou bojující na pražské periferii o přízeň diváků.

Poslední revuí sezóny bylo společné dílko Karla Melíška a Josefa Trojana *Gaučo a kráva* (*Revue pro studenty, trampy a politiky včetně*), uvedené 27. dubna 1928. Touto revuí dala skupina Jiřího Frejky nejjasněji najevo své nové politické zaměření, které bylo vzhledem k tradičně levicově chápané avantgardní minulosti divadelníků dlouho přehlíženo.

„Divadlo Dada vyhouplo se z této politicky indiferentní linie úseky své nové revue ‚Gaučo a kráva‘ a přesunulo se úplně k politickému nástupu. Říkalo-li se, že Dada jako literárně divadelní skupina společnosti ‚Scéna‘ je vlastně ve službách určité politické falangy, neměl nikdo valné chuti tomu věřiti, třebaže některé znaky ustavení společnosti tomu nasvědčovaly stejně jako nebyly tyto zprávy dementovány. Přesto však Dada svým uměleckým programem, svou snahou projíti výhni nových cest divadelního projevu nutilo

⁵⁸⁷ Premiéra Oidipovy aféry, kterou zadaptovali Horák, Glückmann a R. Gottlieb, se uskutečnila 14. 2. 1928.

⁵⁸⁸ Československé divadlo například přineslo tento názor: „*Přes všechno úsilí a dobrou snahu tito experimentátoři ztroskotali tak, že se tak brzo neodváží nového pokusu. K novostem je třeba rozvahy a umění. Obě jim však schází.*“ Dá se předpokládat, že představení mohlo mít úroveň odpovídající nejranějším představením Legie malých či Masarykovy zkušební síně. Experiment se však v této době stal již příliš běžným a byly na něj kladeny zvýšené požadavky. – jp -, *Neodvislí v Umělecké besedě*, Československé divadlo 6., 1928, č. 2., s. 25.

⁵⁸⁹ Divadlo Akropolis bylo uvedeno do provozu v roce 1927, kdy byl dokončen podle návrhů architekta Svobody dům, jehož vlastníkem byl spolek pro pohřbívání žehem Krematorium. Poloha divadla na rozhraní Žižkova a Vinohrad, kde byla převaha lidového obyvatelstva, vyvolávala v mnohých otázky po jeho životnosti. Od ledna 1928 zde zahájil pod vedením Prokopa Laichtera sezónu soubor ze zaniklého divadla Komedie, mezi jehož členy patřili mimo jiné konzervatoristé z okruhu Zkušební scény Jaroslav Tumlíř, nyní zastávající funkci dramaturga, a Václav Trégl. Divadlo nabízelo vhodný repertoár pro lidové publikum, jako problematičtější se však mnohým jevila režie a podprůměrné herecké výkony. Divadlo tak v létě 1928 zaniklo a do nové sezóny získalo nového ředitele. *Dějiny českého divadla IV.*, Praha 1983, s. 163-164.

*k pozornosti i kriticky upřímné účasti, neboť je-li novému divadlu dán výhradně umělecký úkol, nutno respektovati takovou pomoc podnikatele, ať je jím kdokoli.*⁵⁹⁰

Slupské divadélko si začalo pomalu získávat okruh příznivců, jejich premiéry dokonce byly považovány za společenskou událost a účastnila se jich pražská smetánka ve večerních róbách. Bohužel vzrůstající zájem přišel příliš pozdě. Divadlo začali opouštět herci, které zlákaly finančně výhodnější nabídky, a Dada se tak ke konci sezóny ocitlo před finančním krachem. Vzpomínka Václava Laciny⁵⁹¹, že věnec buřtů, rekvizita z revue *Gaučo a kráva*, byl často jediným pořádným jídlem herců vypadá jako ironická nadsázka, ale pravda nebyla zřejmě zase tak vzdálená. Jedinou prosperující složkou se tak v zásadě stal Burianův voiceband, v jehož režii byla vůbec poslední premiéra divadla Dada, středověká hra *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský*, uvedená 23. května 1928.

Emil František Burian začal ostatně Jiřího Frejku zastiňovat i v oblasti odborného uznání. Voiceband totiž nadchl Aloise Hábu, pedagoga pražské konzervatoře a evropsky uznávaného objevitele nových tónových systémů. Ten jej nejen přesvědčil o možnosti spolupráce s konzervatoři⁵⁹², ale také jako jednatel československé sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu Burianovi nabídl možnost zúčastnit se s voicebandem mezinárodního hudebního festivalu v Sieně⁵⁹³. Burian nabídku přijal a strávil společně se členy rozrůstajícího se voicebandu⁵⁹⁴ nadcházející léto přípravami na tuto prestižní událost. Ctižádostivý Burian se totiž rozhodl připravit mezinárodní program – přednes básní

⁵⁹⁰ Ej. (Emanuel Jánký), *Politické divadlo*, Československé divadlo 6., 1928, č. 8., s. 1.

⁵⁹¹ V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s.77.

⁵⁹² Emil František Burian podal na Ministerstvo školství a národní osvěty, zřizovatele konzervatoře, žádost na zřízení jazzového a voicebandového oddělení. Počátkem září byl jeho návrh zredukován na šestitýdenní jazzový kurz s dvouhodinovou týdenní dotací. Ani tento návrh nebyl ministerstvem přijat, neboť jazz je „věcí časovou a efemérní“. AhMP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Konservatoř – spisy, A1 – Dramatická škola 1921-1950, složka Jazzové oddělení.

⁵⁹³ Bezprostředně po ukončení první světové války byla ustavena Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu, jejímž předsedou se stal profesor cambridgeské univerzity Edvard J. Dent. Projevem její činnosti bylo především pořádání mezinárodních festivalů soudobé hudby. První se konal v roce 1924, při festivale uskutečněném v následujícím roce v Benátkách dosáhl značného úspěchu Leoš Janáček. V roce 1927 se stala místem konání dalšího festivalu italská Siena. Organizátoři se rozhodli na program zařadit zvláštní *Matinée cecoslovacco*, jehož organizaci převzal právě Alois Hába. První polovinu programu tak tvořila čtvrttónová hudba, ke spolupráci na druhé pak Hába přizval právě Buriana, čerstvého absolventa mistrovské kompoziční školy (absolutorium v roce 1927). J. MIKOTA, *E. F. Burian*, s. 88.

⁵⁹⁴ Členy voicebandu, kteří se zúčastnili mezinárodního festivalu v Sieně byli M. Hlávka, J. Mikota, J. Kučera, B. Záhorský, L. Skrbková, A. Franclová, M. Staňková a L. Burianová-Matějovská, Burianova první manželka, která soubor doprovázela hrou na klavír.

v italštině, němčině, francouzštině a angličtině⁵⁹⁵. Na festivalu v Sieně působilo voicebandové představení, které se odehrálo 12. září 1928 v raně odpoledních hodinách, jako zjevení; zahraniční noviny se naplnily zprávami⁵⁹⁶ o nové hudební metodě, objevily se nadšené i odsuzující reakce. Voiceband však každopádně obhájil svou pověst ryze moderního, avšak plně funkčního hudebně dramatického útvaru. Voicebandová skupina uzavřela exkluzivní dohodu s uměleckou agenturou Ente italiano del concerto, která jí zprostředkovala finančně zajímavé zimní turné po italských a evropských velkých městech⁵⁹⁷. Italské publikum si Burian získával především oživením principů středověkého moteta a caccia, starých společenských pěveckých her, typických právě pro raně renesanční Itálii. Toto využití starých hudebních postupů Buriana zaujalo a snad právě italský úspěch se stal impulzem k jeho pozdější systematické práci s klasickými texty, kterou si poprvé vyzkoušel již v květnu v dramatinizaci Mistra Ipokrase.

Italský úspěch samozřejmě našel svou odezvu i v Československu, kde byla uzavřena řada smluv na pohostinská vystoupení⁵⁹⁸. Emil František Burian se tak částečně osvobodil od mateřského divadla Dada a vyšší příjmy mu umožnily několikrát si pronajmout oblíbený a divácky navštěvovaný sál Umělecké besedy pro voicebandová představení. Vedle repertoáru uvedeného na sienském festivalu byl pro I. komorní večer nastudován *Křest svatého Vladimíra*⁵⁹⁹ Karla Havlíčka Borovského, který byl obohacen i o vizuální rozměr – pantomimickou akci, zprostředkovanou skupinou Jarmily Kröschlové. K režijní spolupráci byl přizván v té době divadelně zahálující Frejka, hlavní atrakci večera, voiceband, řídil však Burian sám. Do konce roku 1928 pak Burian ještě inscenoval, opět s pomocí Jiřího Frejky a s choreografickým podílem Milči Mayerové, parafrázi *Písně písní*⁶⁰⁰, uvedenou v rámci druhého komorního večera voicebandu. Biblickému textu dodal překlad Maxe Broda mnohem civilnější vyznění. V tomto představení navíc voiceband dosáhl vysoké

⁵⁹⁵ Jednalo se o francouzsky přednesené básně *Il pleut* G. Apollinaire a *Chanson* P. Soupeulta, *The Python* H. Bellocka v angličtině, německou báseň *Der arme Peter* Heinricha Heina a konečně italsky přednesenou skladbu *Con fuoco* A. Curcii.

⁵⁹⁶ Přepisy zahraničních recenzí uvádí ve svém textu Jan Mikota. J. MIKOTA, *E. F. Burian*, s. 89-93.

⁵⁹⁷ Během prosincového turné navštívil voiceband Milán, Turín, Benátky, Palermo, Bratislavu, Vídeň, Záhřeb, Lublaň, na začátku roku 1929 pak bylo sjednáno měsíční angažmá v Londýně.

⁵⁹⁸ V průběhu října a listopadu 1928 voiceband vystoupil v Brně, Olomouci, Plzni, Hradci Králové i Českých Budějovicích. LA PNP Praha, Kabinet E. F. B. – Výstřížkový archiv, V 163-182 – články o voicebandu.

⁵⁹⁹ Večer voicebandu se sienským repertoárem se uskutečnil v Umělecké besedě 9. 10. 1928, I. komorní večer, jehož hlavní náplní byl právě *Křest svatého Vladimíra*, o měsíc později, 14. 11. 1928.

⁶⁰⁰ II. komorní večer voicebandu proběhl v sále Umělecké besedy 15. 12. 1928.

divadelnosti, neboť vedle samostatného hlasového projevu a tanečních čísel byly funkčním způsobem využity i kostýmy a dekorace.

Podzim roku 1928 a počátek roku následujícího představovaly pro E. F. Buriana vyvrcholení dosavadního uměleckého směřování. Po úspěchu voicebandu začal být žádán, mnohé scény si vzpomněly i na jeho skladatelské umění. Městské divadlo na Královských Vinohradech, scéna, která již klasicky hostila samostatná vystoupení pražských moderních tanečnic⁶⁰¹, uvedlo v rámci Tanečního večera Milči Mayerové, která se po neúspěchu Dada rovněž vydala vlastní cestou, Burianem komponovanou pantomimu *Autobus*. Další Burianův balet mělo na repertoáru dokonce i Národní divadlo; jednalo se o dílo *Fagot a flétna*⁶⁰², jehož původní libreto, zkomponované Vítězslavem Nezvalem, bylo nahrazeno méně nápaditým textem Ferdinanda Pujmana⁶⁰³.

Náročnost podzimního programu u členů Burianova voicebandu zastínila starosti, kterými procházel Jiří Frejka, jehož scéna zvolna upadala. Iniciativní Frejka se snažil založit nové divadlo, v jeho představách se mělo jednat o skutečně profesionální scénu, která by sdružovala všechny mladé divadelníky a fungovala by po vzoru moskevských studií jako divadelní dílna. V době Burianovy nepřítomnosti však zůstalo pouze u plánů, neboť k založení nového souboru chyběli herci. Nejistota, pramenící z nedostatečného existenčního zajištění, tak na podzim roku 1928 Jiřího Frejku donutila zapsat se na nově zřízenou Knihovnickou školu, oblíbenou mnoha absolventy Filosofické fakulty, strachujícími se o své uplatnění. Její absolvování mohlo posluchači zajistit místo koncipisty ve vědecké knihovně⁶⁰⁴. K výběru této školy jej snad mohl inspirovat i osud herce a dramaturga Jaroslava Tumlíře, spolužáka Jarmily Horákové z konzervatoře, který si po mnoha neúspěšných divadelních pokusech našel seriózní zaměstnání v městské knihovně⁶⁰⁵. Nepříznivý vývoj jeho umělecké dráhy a osamělost na Frejku intenzivně doléhaly. Začal se zabývat hledáním příčin nepředvídaně špatného ohlasu dada-revui a některé jeho závěry svědčí o jistě ne výjimečných pocitech venkovského člověka, přemístěného do organismu

⁶⁰¹ Na scéně Městského divadla na Královských Vinohradech, které nemělo vlastní operní ani baletní soubor, několikrát excelovala vynikající tanečnice, stojící mimo vlnu módních proudů, Anka Čekanová. Blíže viz Joz JENČÍK, *Skoky do prázdna*, Praha 1947, s. 119-123.

⁶⁰² Taneční večer Milči Mayerové se uskutečnil 20. 11. 1928, premiéra *Fagotu a flétny* pak proběhla 2. 2. 1929.

⁶⁰³ Jiří SVOBODA, *Přítel Vítězslav Nezval*, Praha 1966, s. 138.

⁶⁰⁴ Vzpomínky na Knihovnickou školu zaznamenal ve svých pamětech Mirko Novák. Mirko NOVÁK, *Úsměvné vzpomínání*, Praha 1998, s. 91.

⁶⁰⁵ O osudu dramaturga divadla Akropolis, Jaroslava Tumlíře, referoval ředitel divadla Prokop Laichter. Prokop LAICHTER, *Divadelní bilance*, Naše doba 36., 1929, s. 564.

velkoměsta. Frejka tak na stránkách časopisu Signál, jehož součástí byla dadaistická příloha d-blok, nevědomě shrnul základní paradox poválečné městské civilizace, na který upozorňovali i sociologové – její vnitřní nezakořeněnost, neschopnost akceptovat nový životní rytmus a jeho dynamicky se proměňující mravní rámec a z těchto skutečností plynoucí rostoucí odcizení a izolace městského anonymního člověka⁶⁰⁶.

„Přišli jsme nešťastnou náhodou do dnů, které bylo tak lehké dobýt. A dobyli jsme je tedy. Ale náhle panorama nekonečnosti se stalo kulisou, a skutečnost, relativní a odporná, vztahuje ruce nějak neočekávaně skutečné. A tak my, kteří se zdáme překypovati výboji a silou, jsme konec konců smutni pod svou smavou maskou. Smích je dav, uprostřed něhož toužíme po úsměvné samotě.

My venkované, kteří jsme přišli do měst, domnívali jsme se, že jsme je dobyli, znajíce jejich plán. Ale zatím jsme neznali a nikdy nepoznáme životní, přírodní zákony těchto měst a jejich civilizace, která nás zaskočila a má nás.“⁶⁰⁷

Frejka se však i přes narůstající pocit osamění a touhu zakotvit v rodinném životě⁶⁰⁸, jehož předpokladem však bylo solidní hmotné zabezpečení, stále pokoušel uplatnit se v divadle. S pomocí věrné Marie Vorlové, hospodářky všech dosavadních divadel, se pokusil založit nové divadelní družstvo, do jehož čela se sám postavil. Nové divadlo tak mělo být organizováno na principu akcí, které se Frejka pokusil nabídnout bankám a významným osobnostem kapitálového světa. Zřejmě opět zapůsobily Frejkovy dobré styky a jeho napojení na finanční skupinu⁶⁰⁹ sdružující se kolem Demokratického středu, neboť na počátku února zahájila činnost nová profesionální divadelní scéna – Moderní studio.

⁶⁰⁶ Mimo jiné na kritický dopad městského konzumního způsobu života upozornil Ferdinand Fried. Ferdinand FRIED, *Sociální revoluce. Proměna hospodářství a společnosti*, Praha 1943.

⁶⁰⁷ Jiří FREJKA, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 148.

⁶⁰⁸ Viz poznámky ve Frejkových denících. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, Č 17 360 – Deník 1929.

⁶⁰⁹ Vzpomínky E. F. Buriana opět svědčí o finanční účasti dr. Jaroslava Preisse. Adolf SCHERL, *E. F. Burian divadelník (1923-1941)*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 163.

5. 1. 3. Moderní studio

Moderní studio představuje v dějinách české avantgardy scénu, k níž s výjimkou divadelních recenzí, odkazujících především k proměnám uměleckých poetik, neexistuje téměř žádný pramenný materiál. Rouškou tajemství jsou zahaleny finanční zdroje, na jejichž původ lze usuzovat pouze ze svědectví vzpomínek. Pravdou zůstává, že v této době se Frejka velmi těsně přiblížil k hradním kruhům, o čemž svědčí nejen zadání knihy *Člověk, který se stal hercem* koncernu Melantrich, ale i počínající spolupráce s Přítomností Ferdinanda Peroutky. Ostatně již samé poslání Moderního studia odpovídá nárokům, které představitelé oficiální politické linie vznášeli na oficiální divadelnictví.

Konec dvacátých let je dobou intenzivních jednání o budoucnosti Národního divadla. Divadlo mělo být vyňato z pravomoci Zemského úřadu, pod který od roku 1918 spadalo, a funkci přímého správce, rozhodujícího především o finančních otázkách, měl zastávat přímo stát. Vyjasnění finanční situace, které by odstranilo dosavadní vázanost scény na finanční výnosnost, dávalo naději na zisk finančních prostředků pro provoz experimentálního studia, pokusné scény Národního divadla, o němž Karel Hugo Hilar uvažoval již před polovinou dvacátých let. Jiří Frejka v době nejvypjatějších jednání založil na družstevní formě organizovanou Všenárodní koalici pro nové divadlo mladých umělců, jejíž proklamované směřování k založení nepolitické tribuny mladého českého divadelního umění, de facto jakési herecké školy, dramaturgicky nevyhraněné, jejímž jediným cílem je experimentální hledání nového jevištního výrazu⁶¹⁰, bylo s představami vedení Národního divadla v nápadné shodě.

Je velmi pravděpodobné, že Frejka plánoval otevřít Moderní studio k počátku roku 1929⁶¹¹, mohl snad dokonce uvažovat i o uvedení silvestrovského večera, který vždy přinesl jeho souboru štěstí. Zahájení sezóny mu však zhatilo lednové měsíční londýnské hostování Burianova voicebandu, jehož členové, mimo jiné i nový dramaturg, romanista Miloš Hlávka, byli páteří nového divadla. To vedlo k prvním vážnějším sporům mezi Burianem a Frejkou, o čemž svědčí Burianův dopis datovaný k 3. lednu 1929. Na vině zřejmě však byly i rozcházející se názory obou ohledně Frejkova politického směřování, jehož důsledkem byl právě i vznik Moderního studia. Umělecky Frejka spolupracoval stále s týmiž lidmi, a tak je snad možné Burianovu poznámku - „*nikdy bych nevěřil, že se tak dalece zapomeneš a*

⁶¹⁰ ej. (Emanuel Jánský), *Všenárodní koalice pro nové divadlo mladých umělců*, Večerní list Praha 18. 10. 1928.

⁶¹¹ Na tuto skutečnost poukazuje fakt, že herečce Národního divadla Marii Hübnerové odeslal 21. 12. 1929 jménem Moderního studia přání k Vánocům. Ljuba KLOSOVÁ, *Život za divadlo*, Praha 1986, s. 212.

obrátiš se proti mně a proti sobě se stranou, která nezná než nízkost a podlost života“⁶¹² - směřovat především na Frejkovy nové přátele, jejichž politická příslušnost mohla skutečně na komunistu Buriana dělat dojem podlosti a nízkosti.

Moderní studio se nakonec podařilo otevřít k počátku února 1929. Již 1. února opakoval Emil František Burian v sále Umělecké besedy úspěšný *Křest svatého Vladimíra*. Pravidelný provoz divadla, zaměřujícího se dle v novinách proklamovaného vyjádření na zpěv, tanec a herectví, byl zahájen k 10. 2. 1929 a měl pokrýt šest večerů týdně⁶¹³. První premiérou se stala nově nastudovaná hra *Mastičkář*, vědomě navazující na poslední představení divadla Dada a využívající opět především sílu Burianova voicebandu. Jiří Frejka se však v Moderním studiu, věren jeho proklamovanému experimentálnímu profilu, snažil zkoušet i nové, dosud neprozkoumané cesty, a to jak v oblasti dramaturgie, tak i scénických postupů. Naprostou novinkou se tak stalo uvedení titulu *Hra o Asagao*, který pocházel z pera japonského autora Yamady Kakašiho. S největší pravděpodobností se jednalo o vyrovnání se s Evropou procházející vlnou zájmu o orientální divadlo, které podleli při hledání nového hereckého výrazu i Vsěvold Mejerchold či Jevgenij Vachtangov. Zájem o kulturní hodnoty Orientu byl ostatně příznačný pro celé evropské poválečné myšlení. Mohutný nárůst zájmu o buddhismus či indickou filosofii byl přirozenou reakcí na hledání nových východisek z krize, kterou způsobil válečný zážitek. Právě v této době Evropa objevila Rabindranatha Thákura, který jasnými slovy objasnil odlišnost Evropy a Asie⁶¹⁴.

Vykrystalizování této dramatické linie při volbě repertoáru Moderního studia zřejmě umocnila Frejkova letní návštěva pařížských divadel⁶¹⁵, při které zhlédl i zpracování Gozziho hry *Princezna Turandot*⁶¹⁶, kterou proslavil v době premiéry v roce 1922 již umírající

⁶¹² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, Č 11. 682 – Rukopisy, A 30. 813 – Dopis E. F. Buriana J. Frejkovi z 3. 1. 1929.

⁶¹³ *Divadlo Moderní studio zahajuje svou činnost*, České slovo 27. 1. 1929; *Divadlo Moderní studio*, Národní listy 27. 1. 1929.

⁶¹⁴ Na poválečný trend silného příklonu k Orientu upozornil ve své studii *Tvář století* jeden z hlavních představitelů brněnské Literární skupiny a pozdější lektor činohry Národního divadla; František Götze. František GÖTZ, *Tvář století*, Praha 1930, s. 84.

⁶¹⁵ Jiří Frejka byl pozván francouzským divadelníkem Firminem Gémieřem k účasti na druhém ročníku festivalu Société universalle du Théâtre, o němž referoval v *Národním osvobození*. J. FREJKA, *Divadlo*, s. 149-152.

⁶¹⁶ Hra Carla Gozziho *Turandot* byla často inscenována na scénách především italských divadel již od svého prvního uvedení v roce 1762 a nepřekračovala nijak výrazně dobovou produkci divadelních her. Zcela nové režijní pojetí, které zdůraznilo především její blízkost s prvky orientálního divadla a kořeny v neapolských povídkách a figurách komedie dell'arte oživil před polovinou dvacátých let až Jevgenij Vachtangov. Právě jeho pojetí se stalo určujícím i pro pařížskou adaptaci této hry, kterou navštívil Frejka. Blíže o historii uvádění Gozziho hry *Turandot* a jejích lingvistických a metaforických charakteristikách Carla Chiara PERRONE, *Introduzione*, in: Carlo Gozzi, *Turandot*, Padova 1990, s. 7-29.

Jevgenij Vachtangov. Frejka zhlédl představení v nastudování Louise Jouveta, které však nepostrádalo základní kvality ruského originálu. I zde se na jevišti uskutečnilo dokonalé prolnutí hudby, pantomimy, tance, barev a světla, jehož nositeli byli především herci, přetělesnění do typů komedie dell'arte. Z Francie si Jiří Frejka kromě intenzivních divadelních zážitků přivezl i francouzský překlad Kakašihova hry. Do češtiny ji pak převedl Miloš Hlávka.

Kakašihova dvoudílná rytířská romance *Hra o Asagao* byla sehrána proti japonské tradici virtuózního mimického herectví v maskách, které naopak nedovolovaly herci využít mimiky. Tlumočení podtextu jejich rolí tak obstarával ze zákulisí promlouvající voiceband. V průběhu premiérového večera, 14. února 1929, byly uvedeny ještě dvě další hry – fraška Hanse Sachse *O muži, který vysedával telata*, známá již z divadla Dada, a do grotesky stylizované Euripidovo satyrské drama *Kyklops*.

Zatímco první autorský večer Moderního studia byl přijat kritiky s laskavostí, velký rozruch a nevoli způsobila další únorová premiéra – klasická Shakespearova hra *Romeo a Julie*, uvedená 28. února 1929. Hru upravil Miloš Hlávka a výsledná podoba připomínala Shakespeara jen vzdáleně, neboť byla seškrtána téměř na polovinu, některé postavy se dokonce úplně vytratily. Okleštěná dějová linie byla doplněna pohybovými kreacemi skupiny Jarmily Kröschlové, zásadní význam měla nejen černobíle laděná scéna, kterou vytvořil Otakar Mrkvička, ale i hudba a světlo.

Vizuálně krásné a do nejmenších detailů propracované představení však způsobem, jakým zpracovalo shakespearovské téma, považované od dob uvedení na scéně Národního divadla na počátku dvacátého století za téměř posvátné, vyděsilo diváky i kritiku. Pražané sice již byli zvyklí na nejrůznější módní experimenty, ale v jejich podvědomí byl stále zakódován seznam hodnot, jejichž tradiční pojetí sveřepě hájili. Na Frejkovu hlavu se tak sesypala vlna kritiky a podle mínění mnohých právě *Romeo a Julie* Modernímu studiu, jinak reklamně velmi obratnému, nejvíce uškodilo. Přitom patří *Romeo a Julie* zřejmě k nejucelenějšímu projevu Frejkova divadelního myšlení. Společně s Alexandrem Tairovem hledal v divadle možnost, jak diváku ukázat základní témata života, která se však projevují v nekonečné mnohosti variant. Shakespearova hra pro něj byla svým obecně známým tématem ideální volbou. Divák do divadla vstoupil s přesnou vědomostí základního dějového konfliktu, což Frejkově režii umožňovalo ve výrazně seškrtaném textu aktualizovat jedno ze základních témat – vztah muže a ženy, který se tak proměnil v nadpozemské mystérium

čistoty lásky. Neporozumění této základní ideji je patrné i z referátu Jindřicha Vodáka, který se nesnažil tento nový koncept pochopit a bránil Shakespeara jako autora textu před jeho divadelním zpodobněním. V podstatě zde Moderní studio opět narazilo na základní problém divadla, který byl diskutován již od devadesátých let devatenáctého století, na přílišnou podřízenost divadla literárnímu textu a nedocení básnických možností samotných divadelních prostředků, které nepotřebují oporu básnického slova.

„Dělává se to tak se Shakespearem ve venkovských divadlech. Kde se herci neradi učí, nemajíce ani dost pokdy, a kde dvanáctičlenná družina musí hrávat i kusy o 30 osobách. Nutno však doložit, že ani ten zbyteček, jež si Moderní studio vybralo, nezůstal v původním znění, nýbrž měněn zcela libovolně a namnoze zbaven všeho, co se nazývá básnickým půvabem. (...) Něco takového se smí odvážit na boží světlo právě jen tehdy, když znalost Shakespeara poklesla na nejmenší míru.“⁶¹⁷

Vývoj dalšího repertoáru nasvědčuje tomu, že Frejka s Hlávkou se z chyby při inscenaci *Romea a Julie* poučili. Začali nasazovat čísla poplatná mnohdy vkusu průměrného diváka, která byla v přímém rozporu s proklamovanou experimentální a objevitelskou linií Moderního studia. Prázdnou zejmí sál se dařilo zvolna naplnit po nasazení titulu *Kocour Felix v Čechách*, dětského představení, které spojovalo českého kocourka v botách a Felixe, americké filmové hvězdy. Burianův voiceband tuto hru nastudoval pouze ve spolupráci s tanečnicemi Jarmily Kröschlové Úspěch mělo i představení *To se řekne – Charleyho nová teta*, jazzová parafráze staré Brandonovy frašky *Charleyova teta*. S menším nadšením diváků se setkala hry *Pod mostem wechémským* a dramatisace románu Julese Romainse *Kumpáni*⁶¹⁸.

Ostatně v dobách existence Moderního studia se zajímavým způsobem proměnil pohled kulturních recenzentů na tuto scénu, který snad mohl mít souvislost právě s podprahově vnímanou vládní podporou. Pozoruhodný je především přístup agrárního listu *Venkov*, dosud většinou stíhajícího malá divadélka pouze posměchem. Jeho recenzenti totiž již od roku 1928 cíleně budovali v představách čtenářů hranici mezi Honzlovým Osvobozeným divadlem, zástupcem mladé generace, a Frejkovými družinami, nazývanými nejmladšími. Pro většinu kritiků nepřijatelné provedení *Romea a Julie* tak *Venkov* ohodnotil

⁶¹⁷ Jindřich VODÁK, *Shakespere. Kritikův breviář*, Praha 1950, s. 305.

⁶¹⁸ Erckmann-Chatrianova hra *Polský žid*, uvedená pod názvem *Pod mostem wechémským*, měla premiéru 16. 3. 1929. Následovalo uvedení *Kocoura Felixe v Čechách*, napsaného Václavem Lacinou, 20. 3. 1929, *To se řekne* T. Brandona 6. 4. 1929 a *Kumpáni* J. Romainse 29. 4. 1929.

s téměř mateřskou shovívavostí. „*Díváme se na ně, jako se díváme na naše děti, které se právě počínají uplatňovati v životě: máme radost z jejich snažení a věříme v jejich budoucnost*“⁶¹⁹. V počátcích divadla Dada Venkov nikdy takovouto velkorysou kritiku nepřinesl - stále zde byl akcentován především posměch umělecky neschopnému levičáctví, které se snaží halasným experimentem zakrýt vlastní nemohoucnost. Až Moderní studio, formálně i personálně přímý následník Osvobozeného divadla a divadla Dada, začalo být nahlíženo s velkorysostí. Jiří Frejka společně s dramaturgem Milošem Hlávkou se tomuto zařazení příliš nebránili. Jejich základní touhou bylo především oslovení diváka a nastolení základních životních otázek, vizualizovaných divadelními prostředky. Tato tendence organicky vycházela z dosavadní české divadelní tradice, kterou však významným způsobem modifikovala. Příznivé přijetí kritiků se tak v očích hlavních představitelů Moderního studia stalo hlavní cestou, jak si diváka získat. Cesta Emila Františka Buriana se již v této době začala natolik výrazně odklánět od programového směřování Jiřího Frejky, že toto nové vnímání Moderního studia již Burian nemohl a snad ani nechtěl prosazovat. Vytvářel tak vlastní linii divadla, na Frejkovi víceméně nezávislou, a o vnější prezentaci divadla se v náporu nové práce zpočátku příliš nezajímal. U výbušného Buriana byla však přímá konfrontace pouze otázkou času.

Situace se vyhroutil na jaře 1929. Přímý střet, podobný průběhu rozpadu Osvobozeného divadla, byl nakonec zažehnán především zásahem zvnějšku. Emil František Burian totiž nakonec situaci vyřešil odchodem z Moderního studia a pokračováním v samostatné, dosud úspěšné linii komorních večerů voicebandu⁶²⁰, během kterých se začínal ujímat i role režiséra, dosud svěřované výhradně Jiřímu Frejkovi.

Důvod Burianova odchodu z Moderního studia byl v zásadě velmi prostý a vzhledem k nebyvalému nárůstu popularity jeho voicebandu se dal víceméně dříve či později očekávat. Na jaře 1929 dostal E. F. Burian nabídku z Brna, kde nové vedení tamního divadla, rekrutující se z řad bývalé Literární skupiny, usilovalo o zřízení avantgardního studia. Burian tak do Brna následoval Jindřicha Honzla a společný pobyt v dosud neznámém městě oba dříve zneprátelené umělce částečně usmířil⁶²¹. Přesun avantgardního centra z Prahy do Brna

⁶¹⁹ J. H., V. „*Moderním studiu*“ *Romeo a Julie*, Venkov 27. 2. 1929.

⁶²⁰ V rámci IV. komorního večera byl 15. 5. 1929 uveden Máchův *Máj*, V. komorní večer byl věnován tvorbě Jiřího Wolкера (1. 6. 1929).

⁶²¹ Svědčí o tom korespondence z léta 1929, uložená v Honzlově pozůstalosti. SarH Praha, Pozůstalost Jindřich Honzl, Korespondence přijatá - jednotlivci, složka B – E. F. Burian.

nalákal mnohé herce, kteří opustili nejistotu poloamatérských pražských scének s jepičím životem a podepsali řádnou smlouvu s brněnskou činohrou.

Moderní studio formálně zaniklo až na sklonku léta 1929. Frejka se pokusil uvolněné místo hudebního dramaturga obsadit svým přítelem Miroslavem Poncem, ale vzhledem k dalšímu vývoji událostí to byl zřejmě jen formální krok, který Poncovi pomohl získat státní stipendium⁶²². Angažování Ponce však mohlo být i projevem drobné mstivosti, kterou byl Frejka proslulý, neboť Ponc podobně jako Burian experimentoval se scénickým využitím lidského hlasu.

Po neúspěchu Moderního studia se Frejka pokusil navázat uměleckou spoluprací se smíchovskou Arénou, zároveň však organizoval anketu Přítomnosti, jejímž hlavním tématem bylo zřízení studia při Národním divadle. Po smrti Vladimíra Gamzy, který byl právě pro podobný studiový projekt angažován, se v Národním divadle uvolnilo místo režiséra a Frejka nejspíš prostřednictvím svých politických přátel postřehl možnost jeho obsazení. Snad i krátká epizoda Moderního studia měla být pro vlivné protektory možností, jak mladého režiséra zbavit příděchu avantgardního revolucionáře a uhladit mu cestu na oficiální scénu. Gamzova smrt tuto možnost otevřela snad až příliš brzy. S počínající sezónou 1929-1930 sice Jiří Frejka skutečně do Národního divadla vstoupil, ale nečekala jej režiséřská sláva, pouze vyčerpávající práce ve funkci asistenta Karla Hugo Hilara. K obsazení Frejky do funkce režiséra tak zřejmě neuzrála politicky vhodná chvíle, jeho pověst bývalého avantgardisty donutila jeho patrony, mezi něž patřil vedle Karla Hugo Hilara i Ferdinand Peroutka⁶²³, v době převratu uvnitř Komunistické strany k opatrnějšímu postupu.

Na sklonku dvacátých let se tak osud pražské divadelní avantgardy po pouhém pětiletí existence, naplněném nesmírnou vnitřní dynamikou, uzavřel. Původně skupinový charakter byl záhy nahrazen silnou režiséřskou individualitou, což vlastní podstatu avantgardy značně komplikovalo. Podobně jako francouzský avantgardista Louis Jouvet byli i čeští divadelníci donuceni z existenčních důvodů přejít na oficiální scény, které slibovaly jistotu stálého příjmu. Do druhého desetiletí existence samostatného Československa tak divadlo vstupovalo se stejně nejasným programem jako po roce 1918. Nově nabyté zkušenosti však ukázaly, že se mladý stát způsobem své kultury, především jejím finančním rozměrem, přiblížil

⁶²² J. PACLT, *Miroslav*, s. 113.

⁶²³ Julius FIRT, *Knihy a osudy*, Brno 1991, s. 221.

k západním zemím. Ideál světové revoluce, přicházející z východu tak byl mnohými intelektuály opuštěn podobně jako představa pokrokového divadla, které dokáže udržet při životě pouhý zájem nově aktivizované společenské třídy – proletariátu. Po všeobecné únavě z avantgardy, kterou pociťovali režiséři i herci, tak nastalo hledání nových cest, jak výsledky avantgardní divadelní zkušenosti vhodně využít v následující divadelní praxi. Situaci sklonku sezóny roku 1929 a mezi divadelníky tehdy častý pocit nutnosti revize dosažených výsledků tak o téměř desetiletí později přesně zachytila avantgardní herečka Lola Skrbková:

„Byly tu už i podněty od členů, začínala opravdová umělecká spolupráce. Ale i tato sezóna skončila finančním neúspěchem. Avantgardní divadlo dosáhlo určité formy, ale k obsahu se již nedostalo. Voiceband byl uznávanou složkou, dosáhli jsme jistého stupně virtuosity, ale já sama jsem v něm začala pociťovat únavu. Všude aplaudovaný voiceband stál ve slepé uličce. Neviděla jsem cestu, po které by mohl jít dál a zuřila jsem při představě, že mám stále sedět za pultem, že se mám stále nechat vozit jako virtuos od města k městu a kdyby mě i vozili po celém světě, viděla jsem, že v práci nemohu dál. Připadala jsem si jako pes na řetěze. (...) Sezóna 1928/29 skončila, Honzl a Burian odešli z Prahy, Frejka šel do Národního divadla v Praze, voiceband se rozpadl, členové divadelní avantgardy se rozešli k různým scénám, kde se ponenáhlu přizpůsobili reakčnímu stylu, v Praze bylo jen Osvobozené divadlo v rukou Voskovce a Wericha, pěstující revue. Kam jít? Co dělat?“⁶²⁴

⁶²⁴ Lola SKRBAKOVÁ, *Pohled nazpět*, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 272.

5. 2. Repertoár – podoby kabaretu a artistního divadla

5. 2. 1 Revue a kabaret – žánrová bilance

„Bylo po válce a po každém velkém odříkání nastane velké jásání a očekávání, co nám svoboda přinese. Brány do světa se otevřely a ze západu začaly proudit všechny krásy světa. (...) První americké bary s vysokými židličkami, drinky, fordky, král módy Poiret a bubikopf, ale pro divadelní scénu šok největší – revue. Kabaret vyvedený z intimity oblíbených lokálů na divadelní scénu.“⁶²⁵

Takto sugestivně popsal nástup nového divadelního žánru ve svých o několik desetiletí mladších vzpomínkách Adolf Branald. Skutečný účinek revuí na divadelní život západní Evropy a její integrální součásti, Československa, byl s největší pravděpodobností ještě několikanásobně větší. Již sám název se stal módou a s tímto naprosto novým žánrem se ve svých teoretických pracích vyrovnávali téměř všichni divadelníci (jistou výjimku tvořil Jindřich Honzl, který se svým proklamovaným příklonem k sovětské avantgardě tomuto západnímu žánru programově vyhýbal). Masivní nástup revue v druhé polovině dvacátých let snad i zvětší míry znemožnil rozvoj divadelní avantgardy v její přirozené podobě.

Revue coby typický produkt americké konzumní kultury byla úzce spjata s rozvojem jazzové hudby, moderního společenského tance a s nástupem nového obchodního odvětví – zábavního průmyslu. Nešlo však o žádný převratně nový umělecký žánr; funkčním způsobem bylo pouze využito dědictví evropského způsobu nenáročné středostavovské zábavy – operety, varieté a kabaretu. Spojení hudby, tance a mluveného slova se tak stalo základem tohoto žánru a v budoucnosti i hlavním polem pro transformaci revue pro potřeby náročnějšího diváka. Voskovec a Werich s nadsázkou, ale v podstatě hluboce pravdivě, popsali vznik revue takto:

„Říká se tomu revue a vzniklo to v okamžiku, kdy music-hall necítil už dost síly k pouhému varietnímu programu a běžel si vypůjčit od operety subretu, od baletu dívčí nohy, z kabaretu chansoniery, z činohry nápovědu a ze svého ponechal si pouze clowny a to ne vždycky.“⁶²⁶

⁶²⁵ Adolf BRANALD, *Pražské promenády*, Praha 2000, s. 75-76.

⁶²⁶ Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH, *Music-hall a co z toho pošlo*, ReD, 1., 1928, s. 265.

Jako první se samozřejmě žánr revue objevil v bulvárních pařížských podnicích, nejúrodnější prostředí pro její rozvoj však skýtalo rozvrácené Německo, především jeho tehdejší kulturní centrum Berlín. Právě tam vyrazil na „studijní cestu“ Antonín Fencel, od roku 1923 umělecký ředitel divácky velmi oblíbené Arény na Smíchově, specializující se především na hudební komedie a operety. Výsledkem této cesty byla první pražská revue, nazvaná *Dnes je celá Praha vzhůru*, odehrávající se ve smyšleném zábavním podniku Eden. Značnou devízou nového představení byla nejen účast oblíbeného komika Ference Futuristy, ale i hostování jediného černochoha v Praze, který byl zaměstnán v hotelu Šroubek⁶²⁷.

Nečekaný úspěch revue ve smíchovské Aréně vábil i jiné divadelní podnikatele, a tak se v průběhu roku 1923 stal tento divadelní žánr hojně rozšířeným po celé Praze. Revue totiž měla pro podnikatele ještě jeden významný klad – ač se jednalo o vyloženě zábavní produkci, při projednávání daně ze zábavy byl obhájen její dramatický původ a revue tak nepodléhala zdanění⁶²⁸. Revue navíc do Čech přinesla i novou podobu ženské krásy – jejím prototypem se staly krásné girls, dlouhonohé polonahé tanečnice, jejichž krásné tváře byly k nerozeznání.

Barevností, opojnou nelogičností a dějovou montáží byli okouzleni i členové Devětsilu, který procházel proměnou uměleckého směřování proklamovanou mimo jiné heslem příklonu k lidovosti. Revue v této době představovala ideální spojení cirkusu, music hallu, výrazového tance a kabaretu, které prosazovali západní avantgardisté již v předválečném období. Příliš však byla spojená s masovou kulturou, což bylo v přímém rozporu s hlavními požadavky avantgardy. Teoreticky zdatný Karel Teige však dokázal za pomoci avantgardní ekvilibristiky vystavět poetistický koncept nových zábavných podniků, jejichž revuální původ byl cíleně zamlčován.

„Bylo by úkolem poetismu zřídit uprostřed velkoměst práce a výroby Epikurovy zahrady poesie, velkolepé zábavní podniky, zázračné magic-city. Magic-city poetismu, jež byla by odlišná od obdobných podniků starého světa právě svým novým duchem. Magic-city, která by byla prostě sídlem zábavného uličnictví, rozpustilosti, radosti z ukrutných pohybů, překvapení, sensací, odvahy a obratnosti aktérů i strojů, radosti z podívané na akce i

⁶²⁷ Adolf BRANALD, *Tichý společník*, Praha 2005, s. 188.

⁶²⁸ Ši-, *Kina, předměstská divadla, revue*, Československé divadlo 3., 1925, č. 16, s. 1-2.

atrakce, optickým potěšením z barev a tvarů, potěšením poslouchat hluk i zvuky, zkrátka radosti všech smyslů v bezstarostném slohu.“⁶²⁹

Sama divadelní avantgarda původně pracovala se stejnými výrazovými prostředky, ale výsledný tvar se od revue lišil především přítomností dramatického textu. Pozdější Veselé večery Osvobozeného divadla se svou vnitřní strukturou zase více blížily syntetickým večerům futuristů. Již od konce roku 1926 se však především Jiří Frejka začal zabývat otázkami aktuálního divadla, které by navázalo na tradiční politickou satiru a kabaretní slovní humor a přiblížilo by se tak každodennímu životu. Sblížení s revuální formou mohlo být zprostředkováno i pravidelnými setkáními s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem, kteří od února 1927 psali svou *Vest Pocket Revue*.

Po roztržce v Osvobozeném divadle a následném založení divadla Dada se tak na počátku dubna vyhranily uprostřed dosud jednotného avantgardního divadelnictví dva osobité proudy kabaretní a revuální tvorby⁶³⁰, které měly mnoho společných formálních východisek, přesto je však mnohé odlišovalo. Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha uplatňovalo kabaretní a revuální principy vyváženě, Frejkovo Dada mnohem více směřovalo k podobě původního pražského kabaretu, kladoucího důraz především na mluvené slovo a aktualizaci. Výjimečné bylo také uplatnění typizovaných figur, které odpovídaly typologii komedie dell'arte.

V programatickém článku, ve kterém se Jiří Frejka pokusil umělecky vymezit příčiny rozpadu Osvobozeného divadla a formulovat program dalšího směřování divadla Dada, tak mimo jiné napsal: „*A tak se stalo, že mladší frakce obrátila se o lék k nejkonkrétnějšímu životu a k divadelnímu žánru jemu nejbližšímu, k satíře, kabaretu a živým novinám*“⁶³¹. Divadlo Dada tak osobitým způsobem aplikovalo divadelní styl, který v Sovětském svazu uskutečňovaly amatérské divadelní soubory Modré blůzy⁶³², ale zároveň zůstalo věrné

⁶²⁹ Karel TEIGE, *Svět, který se směje*, Praha 2004, s. 88-89.

⁶³⁰ Uceleně tuto problematiku zpracovala Andrea Jochmanová, která se dlouhodobě zabývá problematikou kabaretní tvorby Jiřího Frejky a skupiny Dada. Andrea JOCHMANOVÁ, *Podoby kabaretu a revue v tvorbě Frejkovy skupiny Dada*, *Moderní revue* 15., 2004, č. 4, s. 82-95.

⁶³¹ Jiří FREJKA, *O rozštěpení Osvobozeného divadla*, *Divadelní noviny* 10., 1967, č. 19-20, s. 9.

⁶³² Modré blůzy, sovětské amatérské divadelní skupiny, přijaly název podle barvy oděvu, v němž vystupovaly. Hlavním organizátorem se stal především B. Južanin, který vytvořil se svými spolupracovníky nový formát kabaretu, tzv. Živé noviny. Skladba tohoto komponovaného pořadu skutečně odpovídala struktuře žurnálu – jednotlivá čísla představovala úvodník, telegramy, politické zprávy, kroniku dne, prováděnou nejčastěji ve formě častušky, a konečně i fejeton, kde našla prostor rozmanitá artistická a taneční vystoupení. Soubor se záhy profesionalizoval a doznal značného zahraničního úspěchu. V Praze se první skupina Modrých blůz objevila

domácí kabaretní tradici. Do štítu divadla Dada tak Frejka vetkl program obnovy kabaretu, který se pro něj stal cestou k hledání kontaktu s širším okruhem publika.

Úzké spojení s kabaretem bylo v případě divadla Dada samozřejmě rovněž umožněno působením Jiřího Drémána, člena proslulého kabaretu Červená sedma. Ten byl držitelem koncese, a v divadle tak zastával funkci ředitele. Právě Červená sedma stála u zrodu malých scén, které po válce vytlačily tradiční podobu příměstských kabaretních divadel a vytvořily nový model repertoáru, založeného na kombinaci satiry a závažnějších uměleckých děl. Jak napsal Josef Trojan, Červená sedma byl „*kabaret literárních forem a satirického zaměření se smyslem pro eleganci a společenský lesk*“⁶³³.

Podobnou koncepci zábavního podniku se snažilo uskutečnit i divadlo Dada. Kabaretnímu zaměření odpovídaly dada-žurnály, nesoucí podle u stropu zavěšené rekvizity název *Visací stůl*. Pro dokonalé porozumění dějové linii představení se Frejka pokusil zavést šest ustálených, obecně srozumitelných postav, které měly svůj předobraz v rozvrstvení společnosti. Nejvýznamnější úlohu ve *Visacích stolech* zaujal nonšalantní konferenciér Pak Teddy, ztvárněný E. F. Burianem, který ve fraku, bílé vázance a s brilantinou v černých vlasech vypadal jako filmový milovník. Byl představitelem vrstvy bezstarostných gentlemanů, pražské zlaté mládeže, která právě ve dvacátých letech používala s oblibou po vzoru Francouzů vycpávkové slovo „pak tedy“⁶³⁴. Jeho partnerkou, rekrutující se ze stejné společenské vrstvy, byla Miss Tschechoslovakia, od *Visacího stolu* č. 2 vystupující pod přesnějším jménem Miss Aloisie Žekoslovakia. Nesouměrný obličej Loly Skrbkové, vybrané pro tuto postavu, odkazující k první volbě královny krásy, byl jasnou parodií, která však byla umocněna ještě vypočítavou honbou této hrdinky za vlastní krásou a bohatým mužem.

Osobitým komentátorem dada-žurnálů byl i Josef Trojan – Máníčka, „*mořská řasa v moři pivních myšlenek*“⁶³⁵. Ze stejné společenské vrstvy „hospodských intelektuálů“ se rekrutovala i další postava, Es Ka Fanda, pražský Pepík z Podskalí, který byl určen Emanu Trojanovi. Od *Visacího stolu* č. 2 byla však tato postava pro větší přehlednost nahrazena

v únoru 1926, jejich počet však rychle narůstal. Vedoucím pražské skupiny, která podléhala dozoru DDOČ, se stal František Němec, značné obliby dosáhl především komik Karel Bauer. František KUBR, *O divadlo života. Kapitoly z historie dělnického divadla v Československu*, Praha 1959.

⁶³³ J. TROJAN, *Divadla*, s. 212.

⁶³⁴ Toto vysvětlení je běžně přijímané a objevuje se ve většině vzpomínek současníků na epochu kabaretního divadla Dada. Zároveň je však možné, že jméno Pak Teddy mohlo být narážkou na kapelníka orchestru Lucerna baru Savoy Orpheans, který se jmenoval Teddy Sinclair. Ztělesnění této postavy E. F. Burianem, který jazz miloval a toužil jej oprostít o snobismu, k této domněnce jenom přispívá.

⁶³⁵ Jiří FREJKA, *Visací stůl*, Rozpravy Aventina, 2., 1927-1928, s. 180.

Máničkou juniorem. Skupinu doplňoval ještě Hugo Slípka, oživlý Diskobolos, a úhořovitý Konjunkturista, jednou obchodník, podruhé diplomat, kterého představoval Karel Koval. Tato základní skupina byla v jednotlivých představeních oživována ještě dalšími figurkami – v *Druhém zavěšení visacího stolu* se jako Dva muži mimo husu objevili Jiří Voskovec a Jan Werich, herečku Xenu, jakýsi parodický obraz sebe samé, ve třetím *Visacím stole* odehrála Xena Longenová, v roli Dámy, jak ji znáte se revuí se mihla i Milča Mayerová. *Visací stoly* tak vycházely touto společensky podmíněnou typologií nejen ze všude proklamované inspirace komedií dell'arte, ale navazovaly i na linii expresionisticko symbolického konceptu odlidštění herce a jeho nahrazení loutkou, o což usiloval Edward Gordon Craig. Podobné snahy o společenskou typologii je možné v poválečném Československu nalézt v Plzni, kde s velkým úspěchem spatřil světlo světa dřevěný Spejbl⁶³⁶.

Již v samotné typologii postav se objevuje první významná odlišnost s *Vest Pocket Revue*, vzniklé ve zhruba stejné době, a dílech po ní následujících. Voskovec a Werich své role pojímali jako charaktery dvou klaunů, rozvíjejících absurdní dialogy, detailní neměnnou charakteristiku však neměli a ve své podstatě ji ke způsobu své hry ani nepotřebovali. Zatímco Frejkovy postavy byly symboly, přesně charakterizovanými jednoznačnými kritiky své doby, prototypy jejich negativních vlastností, klauni Voskovce a Wericha byli víceméně bez vlastností a charakterově se tak blížili spíše k Haškovu Švejkovi. Podstatu jejich divadelních postav dobře vystihl Igor Inov:

„Jan s Jiřím nepoučovali, nevnucovali nikomu své sympatie, nehlásili: ‚My máme rádi tohle, a odmítáme támhleto!‘, ale jako by říkali: ‚To je k popukání!‘ A při tom se nakažlivě smáli tomu, co jim připadalo směšné ve světě, který je obklopoval, na lidech kolem i na sobě samých. (...) Vest Pocket Revue však byla jednoduchá jako cirkusová klauniáda, scény se prudce střídaly jako záběry na filmovém plátně, byla inspirující, řízná, nenucená, šibalská jako improvizované představení komedie masek.“⁶³⁷

Po profesionalizaci Dada se však nápaditá společenská satira *Visacích stolů* z repertoáru vytratila a byla nahrazena modernějším a s uměním Sovětského svazu méně svázaným formátem - dada-revuí. Jejím prostřednictvím mělo divadlo Dada, již běžná

⁶³⁶ *Avantgardní divadlo II.*, in: *Avantgarda bez legend a mýtů*. Rozhlasový cyklus o dvanácti dílech, Praha 1967, s. 10.

⁶³⁷ I. INOV, *Jak to všechno bylo, pane Werichu?*, s. 31.

profesionální scéna, která byla nucena uvažovat v první řadě o finančním zisku svých představení, přilákat lidového diváka. Každá revue byla koncipována jako satirické podobenství určitého absurdního společenského symptomu; *Dona Kichotka* reagovala na ženskou emancipaci či žurnalistická klišé, „metafyzická“ *Bim Bam Revue* se dvěma cestujícími duchy, snažícími se napravit společnost, byla osobitou odpovědí „Vestpocketce“. Podle A. M. Píši byla tato hra pro lidové publikum „výsměchem dnešní erotiky, politiky, státní byrokracie, pražské pomníkové akce, diskuse o smysl českých dějin, falešné horečky vzdělanosti a smutného údělu českého studenta“⁶³⁸. Politicky nejkontroverznější revuí sezóny 1927-1928 se stala pro svůj vyhraněný pohled na společnost poslední uvedená hra *Gaučo a kráva*. Nákupem vstupenky s razítkem červené krávy se divák dostal do divadla *přetékajícího aktualitami* a za své peníze mohl vidět revue, jež má „humor mnohem nenucenější než minulá, *Burian je méně křečovitý a vtipy mají jiskřivý kontakt*“⁶³⁹.

Při svém dalším působení v Moderním studiu již Jiří Frejka, i přes nátlak E. F. Buriana, v revuální a kabaretní produkci nepokračoval. Produkce Dada však byla svým způsobem originální; přinášela nejostřejší politickou satiru, která zároveň nenásilně nutila diváka nad pranýřovanými nešvary přemýšlet. Rychlým sledem premiér se divadlu dařilo stále udržovat svou aktuálnost, která byla podpořena kvalitními dramatickými texty, vycházejícími z per zkušených kabaretiérů. Určitou novinkou oproti tradici Červené sedmy bylo systematické propagování moderních divadelních metod a trendů – hudby, voicebandové recitace, tance i výtvarného umění. V Praze druhé poloviny dvacátých let byl takovýto podnik ojedinělý a v době stagnace tvůrčí činnosti Voskovce a Wericha tak načas přebíral post módního zábavného divadla.

Oproti košaté kabaretně-revuální linii divadla Dada byla původní tvorba Voskovce a Wericha mnohem jednodušší, a tak i průhlednější. Studentská recese byla pro Pražany, zvyklé na konstruovaný dvojsmyslný humor pražských bulvárních divadel, něčím novým a skutečně zábavným. U představení se navíc nemusely dívky červenat a rodiče se nemuseli bát špatného dopadu na morálku dětí. Nejvýstižněji všechny přednosti *Vest Pocket Revue* shrnul Jan Wenig:

⁶³⁸ A. M. PÍŠA, *Divadelní avantgarda*, s. 19.

⁶³⁹ M. M (Marie Majerová), *Gaučo a kráva*, Rudé právo 25. 4. 1928.

„Vidět *Vest Pocket Revue* je zrovna tak módním příkazem jako vidět Adama Stvořitele nebo *Dover-Calais*. V tom, čemu se ve studentském životě říká „cancání“ nebo „blbnutí“, dosáhli tito nadějní mládenci takové virtuosity, že s úspěchem atakují bránici i zásadového škarohlída. Je to revue, která není dělána podle pražského střihu, není v ní – bohužel pro některé vrstvy – ani nahých žen, ani přepychové výpravy, ani girls, je tu však dobrý, dokonce jednosmyslný vtíp a to znamená veliké plus. A druhé morální plus pro tuto mladou družinu je to, že všechny revuální scény z ní skutečně kopírují. Je to jakási revuální secese, avantgarda nových směrů tohoto dramatického útvaru, který se stane přechodem k revue budoucnosti – revue literární.“⁶⁴⁰

Nepředvídatelný úspěch *Vest Pocket Revue*, který překvapil nejvíce samotné autory, se však stal pro Voskovce a Wericha v mnohém obtížným. Jejich pozice komiků Osvobozeného divadla je nutila do produkce dalších her, které by vyvážily vážnou linii Honzlova repertoáru. Na květen 1928 tedy připravili novou hru, *Smoking revue*, pro níž vymysleli, snad pod vlivem teoretika Honzla, jehož linii uměleckého divadla se začali svou v podstatě lidovou zábavností nápadně vzdalovat, nové žánrové označení vest-pocket. Vest-pocket byl podle jejich představ útvar, „který spočívá v první řadě na skoro clownské absolutní komice centrálních rolí, na parodickém ději, ne groteskních figurách a na fonetickém zpěvu k moderní taneční hudbě“⁶⁴¹. Voskovec a Werich se tak v této charakteristice v mnohém přiblížili právě podstatě dada, které stavělo svou komiku na pouhém účinku absurdnosti nesmyslu a nezaměřovalo se na politické a společenské souvislosti. Těchto souvislostí se ostatně Voskovec s Werichem, snad i ve spojitosti s jasnou političností a společenskou kritičností divadla Dada, proklamativně vzdali a uchýlili se k čisté komice, která „neznamená nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci“⁶⁴².

V období tápání, typického pro roky 1927-1929, Voskovec s Werichem urputně hledali formu, ale stylovým zásadám zůstávali ve své podstatě věrní. Absurdní zápletky jejich her i přes občasné přílišné zaměření na syžet byly stále zcela nové a naprosto vzdálené dosavadní praxi divadla a filmu. Jejich hry se vyznačovaly ničím nespoutanou divadelní fantazií, rychlou změnu situací a zároveň i střídavým výrazem a zhuštěnou zkratkou.

⁶⁴⁰ Jan WENIG, *Revue. Několik glos k dnešku*, Československé divadlo 6., 1928, č. 1., s. 12.

⁶⁴¹ M. SCHONBERG, *Osvobozené*, s. 70.

⁶⁴² J. VOSKOVEC – J. WERICH, *Music-hall*, s. 267.

Základním prvkem jejich tvorby však stále zůstávala řeč, slovo, které se přes rané pokusy Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky, snažící se jeho význam na divadle relativizovat, vrátilo v nové podobě do divadla. Bystrý a citlivý Josef Träger, jeden z mála skutečně objektivních kritiků, blízkých okruhu avantgardy, způsob jejich práce nepřekonatelným způsobem popsal ve své studii *Dvojitý svět komický*, uveřejněné v reprezentativní publikaci *Nové české divadlo 1930-32*.

„Nejvlastnější nástroj svého projevu vypracovali si Voskovec s Werichem v řeči, v slovu. (...) Zbavili je ovšem vši zdobné přítěže a užívají ho v jeho civilní podobě. Ve scénářích Voskovce a Wericha není slovní přeplněnosti, jaká obyčejně zastírá chudobu divadelní invence. Voskovec a Werich přepisují myšlenku v úpornou zkratku a završují ji v břitkou pointu. Nesplošují však funkci řeči jen v její sdělovací úlohu. Dovedou vyvážit z každého slova i jeho lyrickou hodnotu. S futuristickou zálibností opájejí se zvukovou barevností jazyka. (...) pro své výstupy stvořili si Voskovec a Werich zvláštní osobitou mluvu, která má svůj řád a zákon. Její slovník obohacují s neumdlévající vynalézavostí, která je jakýmsi jazykovým sportem. (...) Nejde jen o určitý výběr slov a o jejich významové variace, v nichž jsou skutečnými mistry, ale i o změněnou syntaktickou stavbu. K tomu se druží odlišná výslovnost, jejíž komický účín tkví ve zvláštním přízvukovém důrazu jednotlivých slov i celých větých celků. V dialogu Voskovce a Wericha, který má sice pevnou osnovu, ale je denně obměňován a dotvářen jedinečným improvizátorským uměním, slovo vybuchuje za slovem, vybavuje bohaté zvukové imaginace a sprádá nepřetržitý proud slovní magie.“⁶⁴³

Osvobozené divadlo i divadlo Dada uskutečňovala v totožné době formálně dva velmi podobné divadelní cíle, které si svým způsobem vynutila atmosféra Prahy sklonku dvacátých let. V době návštěvnické krize bylo nutné najít novou divadelní formu, která zhýčkané obecnstvo znovu přitáhne. Voskovec s Werichem i Frejka se svými spolupracovníky správně odhadli, že cesta k divákovi nejsnáze povede přes chytrý humor a satiru, kterou moderní velkoměsto po zániku většiny klasických předválečných kabaretů postrádalo. Voskovec a Werich se však přiklonili k mnohem životnější nadčasové formě, která nevyžadovala dobovým chápáním podmíněnou typologii postav, ale byla založená na obecně

⁶⁴³ Josef TRÄGER, *Dvojitý svět komický*, in: Josef Kodíček – Miroslav Rutte, *Nové české divadlo 1930-32*, Praha 1932, s. 82.

srozumitelné struktuře řeči a porušování její vnitřní logiky. Děj a dobová aktualizace se tak na rozdíl od praxe divadla Dada a Moderního studia stávaly mnohem méně důležitými, naopak byl nebývalý význam přiřazen divákovi a publiku obecně, neboť právě jejich reakce se stávaly přímými regulátory děje. Skutečnost, že do třicátých let přetrval pouze konstrukt divadelní komiky Voskovce a Wericha a že Frejkova linie zanikla, není možné jednostranně ztotožňovat s menší aktuálností dada-žurnálů a dada-revue. Osvobozené divadlo mělo v této době pouze větší štěstí na obchodní vedení, které mělo šťastnou ruku nejen při volbě zaměstnanců, ale i místa působení divadla. Po mnoha letech pokusů tak skutečně novou nedivadelní formu divadla, která se stala touhou mnohých divadelníků už od přelomu století, našli dva přátelé „srandovna“, kteří neměli rádi divadlo, ale v pravý čas pochopili, co si vzrušená moderní doba v srdci Evropy žádá.

5. 2. 2 Lyrické divadlo - podoby avantgardní dramaturgie

Jak již bylo v samostatných kapitolách, věnujících se profilům pražských avantgardních scén po roce 1927, mnohokrát zdůrazněno, vedle zábavného repertoáru, zaměřeného na publikum, se divadla snažila uvádět linii vysoce uměleckého, náročného repertoáru, zaměřeného především na moderní lyrickou hru. Po počáteční anarchii při výběru her nastoupila právě kolem počátku roku 1927 do volby her jistá promyšlenost, kterou je možné ztotožnit s počátky avantgardní dramaturgie⁶⁴⁴.

U Honzla a jeho dramaturga Nezvala je možné případnou dramaturgickou linii i v době vstupu Voskovce a Wericha do Osvobozeného divadla ztotožnit s činností Devětsilu, a to jak s jeho inspiračními zdroji, tak i s konkrétními výsledky tvorby jeho jednotlivých členů. Honzlův výběr byl tak v první řadě motivován racionálně, volil vždy hry soudobých

⁶⁴⁴ Jako první na tuto problematiku v roce 1937 upozornil v Listech pro umění a kritiku, v čísle, věnovaném divadelní avantgardě, Josef Träger. V době protektorátu a době následující po Vítězném únoru 1947 bylo toto téma až do počátku šedesátých let tabuizované, neboť relativizovalo umělecký přínos mnoha národních umělců jedinému akceptovatelnému směru - socialistickému realismu. Téma otevřel v době pozvolného uvolňování na sklonku padesátých let v oficiálním periodiku Divadlo Adolf Scherl svou studií *K dramaturgii naší divadelní avantgardy*, v níž poprvé otevřeně upozornil na nesprávnou interpretaci fenoménu české avantgardy dosavadní vědou. Scherl v článku mimo jiné napsal: „*Jesliže pozdější období vývoje levé avantgardy je nám v tomto mnohém jasnější, právě neznalost jejích začátků vede k dvojímu škodlivému extrému. Na jedné straně dává vznikát ilusím o možnosti dalekosáhlé rehabilitace experimentální práce levé avantgardy jako příkladu tvůrčí odvahy a v podstatě jediné možné tvůrčí cesty, na druhé straně vede k pohodlnému a – jak uvidíme – nesprávnému názoru, že jde o období, jež lze z živé tradice pokrokové české dramaturgie bez valné škody vyškrtnout.*“ Adolf SCHERL, *K dramaturgii naší divadelní avantgardy*, Divadlo 10., 1959, s. 983.

autorů, jejichž způsob zpracování mu umožňoval rozvíjet moderním způsobem dílčí složky divadelního projevu. Jiří Frejka byl v tomto směru mnohem emocionálnější, hry většinou zpočátku nevybíral podle přesně vymezeného ideového rámce, ale podle vlastních pocitů. Důležité pro něj zejména bylo to, aby ho hra oslovila i v rovině obecně lidské. Zatímco Honzl tak cíleně budoval svůj repertoár a uváděl na scénu nové hry českých levicových spisovatelů, především svých vrstevníků, Vladislava Vančury a Jiřího Mahena, a díla moderních francouzských spisovatelů, mnohdy realizovaná mimo Francii vůbec poprvé, Frejka volil hry různé provenience, které měly určitý etický podtext a dovolovaly vyjádřit se k základním, různou optikou nahlíženým tématům života. Již v této době, ztotožňované ještě tradičně s obdobím avantgardního experimentu, se tak ve Frejkově divadelním myšlení začíná objevovat později zastávaný koncept hluboké vnitřní spojitosti divadla a života. V roce 1929 tak Frejka napsal do Peroutkovy Přítomnosti:

„Není pochyby, že současný život hospodářsky i společensky se tvořícího státu je nejsilnější daností pro umělce, že vzniká všude, že zanechává své stopy na každém díle. Že každé dílo musí snést konfrontaci s tímto životem, s divákem jím vychovaným a uzpůsobeným. Naturalismus dneška, toť nejprve dnešní nervy. Kus syrové skutečnosti, vsazený do díla. Živí a dnešní, dneškem komplikovaní lidé. Zdaleka ne iluzionismus v inscenaci, v kulisách, ale v zachycení atmosféry pomocí sebenaturálnějších zvuků, zachycení lidí co nejkonkrétnějšími rysy, plastičnost, demagogickou výmluvnost divadla, víc plastičnosti. Všechny ismy schematisovaly život do obrazu, do plochy své formule. Divadlo potřebuje horké a palčivé lidi, vydrakslované a uhnětené; rozpálené atmosférami zcela konkrétními. Mluvící věci blízké a aktuální.“⁶⁴⁵

Z tohoto pohledu je pak Frejkova volba her a jeho často kritizovaná záliba v klasické literatuře v mnohém jasnější. Ať již se jednalo o Syngeova *Hrdinu západu*, Cocteauova *Krále Oidipa*, Reverdyho *Poutníka*, Kakašihovo *Hru o Asagao* či Shakespearova *Romea a Julii*, vždy byl ve hře obsažen etický rozměr, nabízela způsob řešení situace, do níž dnes a denně přicházely tisíce lidí na světě. Zatímco Honzl ukazoval pravé divadelní umění, vizuální virtuozitu, Frejka se snažil člověku nastavit zrcadlo. Tento výrazný posun ve směřování

⁶⁴⁵ Jiří FREJKA, *Poznámky k dramatickým, inscenačním a jiným úkolům eventuálního divadla mladých*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 520-521.

nebyl bohužel téměř nikým postřehnut; diváci většinou očekávali avantgardní podívanou, jejíž hlavní zbraní byl odlišný vizuální a sluchový efekt. Frejka se však snažil inscenacím dodat ještě další rozměr, k němuž zůstala většina diváků hluchá, neboť neodpovídal jejich očekávání. Skutečně experimentální divadlo, jehož síla spočívala především ve scénickém vyjádření, nikoliv v závažnosti myšlenkového námětu, tak v této době tvořil Jindřich Honzl, i když i do jeho děl, především do inscenací metaforických podobenství Vladislava Vančury *Učitel a žák* a *Nemocná dívka*, začal pronikat obecně platný etický rozměr.

Oběma režisérům byla i přes diferenciaci ideového směřování her společná touha převést na jeviště čistou poezii, nalézt takové divadelní prostředky, které by měly na diváka stejný účín jako básnická řeč. V roce 1927 již přestali odmítat slovo, základní prostředek básnictví, pokoušeli se však jeho účinek rozmanitými prostředky znásobit, dosáhnout jeho účínu nejen na sluch, ale i na ostatní smysly. Důsledkem touhy po lyrickém zobrazení však byla ztráta syžetu u většiny takto vystavěných dramatických děl, jejichž oblíbenými divadelními prostředky zobrazení stále zůstávaly pohyb, scénografie, světelná režie a hudba. Rezultátem této orientace však bylo podobně jako u Bertolta Brechta popření dosud platných pravidel dramatické stavby vycházejících z aristotelské *Poetiky*. Pouhá lyričnost a nejasná výstavba postavy a její autorské hodnocení však záhy nestačily. Po prvotním okouzlení poezií bylo nutné začít hledat pro divadlo nový směr. Frejkovi se to dařilo, jak již bylo uvedeno výše, velmi problematicky, Jindřich Honzl poprvé vystavěl opravdovou scénickou báseň kolem skutečného dramatického jádra v Cocteauově *Orfeovi*, ve Voskovcem přeložené hře o tajemství smrti, pro níž navrhl Jindřich Štyrský působivou dekoraci.

V období mezi léty 1927 až 1929 tak české moderní divadlo, vystupující před očima veřejnosti více či méně halasně pod praporem avantgardy, procházelo nesmírně důležitou proměnou. Z pouhého scénického artismu a senzačnosti, typických pro první představení konzervatoristů se zrodila skutečná dramatická forma, vyžadující nejen bujnou hravost, ale i usměrněný divadelní řád. Tento proces také vysvětluje mnohdy nepochopitelnou skutečnost, že režiséři, začínající svou systematickou činnost ve svobodném prostředí avantgardních scén, na sklonku dvacátých let dali přednost angažmá oficiálních scén. Vzhledem k přehodnocení dramaturgické linie moderního divadla pro ně přestala být oficiální divadla uzavřenou záležitostí. Honzl, Frejka i Burian pochopili, že i klasická hra může mít aktuální obsah a tato aktualizace, nejen myšlenková, ale i scénická, je zcela v rukou režiséra.

Uvědomění si této skutečnosti do určité míry přidalo oficiálním scénám, především velmi liberálnímu městskému divadlu v Brně, na atraktivitě.

V roce 1929 se tak definitivně uzavřela první epocha české divadelní avantgardy. Uplynulé roky prokázaly, že samotný status avantgardy coby kolektivního protispolečenského hnutí je v českém prostředí více než relativní. Všechny pokusy o samostatnou divadelní scénu provozující moderní divadlo nakonec zproblematizovaly osobní neshody vedoucích činitelů. Kolektivismus ostatně nebyl v těchto divadlech, kde byl hlavní osobností režisér, ani možný. Postavení avantgardy bylo na počátku třicátých let v celé Evropě dosavadní praxí natolik zpochybněno, že režisér Jindřich Honzl ve svém eseji *Situace divadelní avantgardy* napsal:

„Divadelní avantgarda. Co je to? Kde a jak tato avantgarda existuje? V poválečných letech byli jsme – i obecně – jisti, že avantgarda jest, že jest uměleckou hodnotou i mocí, která si podávala ruku přes hranice států a národů. Dovedla se nejen bránit, ale i útočit.

Řeknu hned, že dnes si nejsme jisti ani přesvědčení, že divadelní avantgarda je mocí mezinárodní a stále tak významnou. Nejsme ani jisti, že existuje.“⁶⁴⁶

Nečekaný generační zájem o divadlo, který se zrodil v polovině dvacátých let, však měl pro budoucí vývoj divadla i divadelních poetik jasný význam. Kromě významných objevů v oblasti nového využití divadelních prostředků bylo toto období důležité pro poznání vnitřních zákonitostí trhu, jehož součástí bylo i avantgardní divadlo. Potřeba zisku jako bezpodmínečného zdroje obživy vyžadovala existenci zajištěné scény a divácky přitažlivého repertoáru, což základní ideové směřování avantgardních scén významně ovlivnilo a ve své podstatě zapříčinilo i jejich rozpad. Avantgardní divadla třicátých let mohla těžit právě z těchto cenných poznatků, k nimž vedla často velice zdlouhavá a nejednou nespravedlností lemovaná cesta.

⁶⁴⁶ Jindřich HONZL, *Situace divadelní avantgardy*, in: Jindřich Honzl, *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 169.

Závěr

Česká divadelní avantgarda je bezpochyby fenoménem, který byl často mylně či pouze jednostranně interpretován a kterému se zájem historiků dosud vyhýbal. Vinou těchto skutečností je dnes toto období vnímáno jako jakýsi mrtvý, neaktuální relikv, popřípadě jako dílo několika glorifikovaných, či naopak neznámých osobností, které je pro současnost víceméně uzavřené. Tato práce si dala za úkol toto omezené a chybné vnímání ne-li změnit, tedy alespoň poopravit.

Počátky české divadelní avantgardy, tedy skutečné zahájení praktické činnosti, nikoliv teoretické promýšlení, lze položit přibližně do roku 1924, kdy se při ročníkových vystoupeních posluchačů pražské Státní konzervatoře hudby sešla skupina lidí spojených stejnou touhou změnit dosavadní podobu divadla. Většina z nich neměla v této době o hnutí zvaném avantgarda, ani ponětí, jejich pokusy o změnu výrazu byly intuitivní a skupina ve své podstatě vystupovala jako otevřený kolektiv bez jasné ideologické koncepce. Co však bylo všem posluchačům konzervatoře společné, byly velmi podobné životní hodnoty, dědictví jejich středostavovského původu, a téměř shodné zájmy a záliby, které skýtalo svým obyvatelům hlavní město Praha. Posluchači konzervatoře vlastně byli jistým obrazem nastupující velkoměstské generace, inspirované především poetikou města a jeho zábavními podniky, v první řadě kinem. Od ostatních mladých Pražanů se odlišovali pouze zájmem o divadlo, které však pro ně představovalo hlavně zábavu, a jejich raná představení se tak podobala spíše amatérským či studentským vystoupením. Situace se poněkud změnila s příchodem Jiřího Frejky. Ten sám nedokázal hrát, do mladého kolektivu však vnesl nejen prvky teoretického uvažování, ale i první informace o praxi sovětského avantgardního divadla, především o konstruktivismu. Původně kolektivní charakter skupiny se již v této době začínal rozpadat a divadelní práce se dostala pod zesilující vliv jednotlivce.

Je však třeba zdůraznit, že do poloviny roku 1925 se česká divadelní avantgarda vyvíjela bez přímých kontaktů na Svaz umělecké kultury Devětsil a nepodléhala ani jeho estetickému diktátu. Stejně znaky v poetikách obou skupin jsou tak především odrazem jednotného duchovního klimatu doby, nikoliv cílené společné snahy. Právě tyto společné prvky nejspíš vyvolaly zájem členů Devětsilu o činnost mladých divadelníků, a posléze tak došlo z praktických organizačních důvodů k sloučení obou skupin a vytvoření samostatné divadelní sekce Devětsilu v podobě Osvobozeného divadla.

Celkově lze konstatovat, že skupina konzervatoristů měla původně k cílené avantgardní práci velmi daleko a její činnost byla především důsledkem společného studia herectví a touhy po experimentu. Posluchači konzervatoře byli mnohem méně než členové Devětsilu svázáni požadavky moderního umění, svět pro ně byl otevřenější, podléhali více módním vlnám a nezdráhali se vystupovat ani v komerčních podnicích nevalné umělecké úrovně. Devětsil byl naopak sdružením zastávajícím elitářské umělecké názory a prohřešky proti nim velmi přísně trestal. Navíc obě skupiny oddělovala i jistá věková přehrada; ač bývá obvyklé nazývat generaci, nastupující uměleckou dráhu v prvních letech existence samostatného Československa, jednotně generací roku 1900, v jejím lůně bylo mnoho rozporů, které se vztahovaly především ke způsobu prožití války a poválečné revoluční euforie. Pouhých pět let stačilo k ochladnutí touhy měnit svět, neboť po roce 1923, kdy začal v Československu ekonomický růst, toho ani mnoho měnit nebylo zapotřebí. Již v poválečné době tudíž nastalo mnohem rychlejší generační střídání, než bylo dosud obvyklé, jehož projevem bylo i odmítnutí předválečné generace, spjaté především se jmény bratrů Čapků, Devětsilem. Ze samé podstaty tak bylo spojení konzervatoristů a Devětsilu vystavěno na vetších základech a v dlouhodobém výhledu nebylo udržitelné. Cestu k rozštěpení tohoto umělého konglomerátu, vytvořeného nikoli na bázi totožnosti, ale pouhé podobnosti, uspíšil Jindřich Honzl.

Jindřich Honzl byl typickým příkladem osobnosti uvízlé v důsledku války mezi dvěma generacemi. Zatímco veškerou svou bytostí přináležel k čapkovské generaci, byla mu blízká její umělecká ctižádostivost, cílevědomost, pracovitost a touha po jasně daných uměleckých východiscích, generace Devětsilu mu byla bližší svou počáteční touhou změnit svět a obrodit nejprostšího člověka. Ke generaci nejmladší, ke konzervatoristům, jej pak nepojilo vůbec žádné pouto. Naopak skutečnost, že většinu z nich mohl učit, v něm již vzhledem k společenské roli učitele vyvolávala jistý pocit autority a nadřazenosti. Ale ve vzájemném vztahu Honzla a skupiny konzervatoristů nešlo jen o generační problém. Podstatně odlišný byl i jejich sociální původ. Honzl pocházel z vysloveně nuzných poměrů a studium dokončil jen díky neuvěřitelné pílě a pracovitosti. Mladí posluchači konzervatoře, kterým rodiče mohli zaplatit ne zrovna levné školné, byli v jeho očích jakousi „zlatou mládeží“, pro níž je divadlo pouze krátkodobým pobavením a není schopná dlouhodobé práce. Světy Jindřicha Honzla a posluchačů konzervatoře si byly ve své podstatě velmi

vzdálené, a jejich vzájemné prostoupení tak dokumentuje poválečné sociální pohyby, jejichž důsledkem bylo vytvoření nového středního stavu.

Existence několika paralelních scén s velmi podobným programem - přímý důsledek rozštěpení původně vnějškově jednotné linie české divadelní avantgardy - otevřela často zdůrazňovaný nový okruh hledání uměleckého výrazu, ale především postavila původní amatéry před organizační a ekonomické problémy, spojené s profesionalizací divadla. Fakt, že česká divadelní avantgarda v sobě skrývala dvě naprosto odlišné linie, jejichž kořeny vycházely z rozdílných sociálních, politických a ekonomických vrstev, tak výmluvně dokumentují i způsoby, které volili Jindřich Honzl a Jiří Frejka pro zajištění vstupního kapitálu divadla a zisk koncise. Značným distinktivním rysem se pak stala i otevřenost nově vzniklých divadélek k možnostem sebepropagace, které otvírala právě v této době vznikající reklama. Ani jedno z divadel, ať už se jednalo o Osvobozené divadlo, divadlo Dada či Moderní studio, však nedokázalo najít takový divadelní tvar, který by oslovil soudobého diváka. Během necelých pěti let, naplněných intenzivní praktickou a teoretickou činností, ale přetížených osobními spory, se tak avantgarda velmi vzdálila běžnému životu, a divákovi tak neměla co nabídnout. Celý skloněk dvacátých let se nesl ve znamení revize programu a hledání nových výrazových prostředků, které zcela náhodně objevili dva studenti práv, Jiří Voskovec a Jan Werich, v žánru „intelektuální revue“. Vstupem Jiřího Voskovce a Jana Wericha do organismu divadelní avantgardy se pak obě linie avantgardního divadla, tedy Honzlovo artistní a společensky angažované divadlo a zábavná, módními trendy lehkou ovlivnitelná, veselá a mladicky emotivní linie konzervatoristů, reprezentovaných v této době především Jiřím Frejkou, znovu spojily.

Česká divadelní avantgarda dvacátých let tak nebyla předvojem, jak hrdě hlásalo její jméno, ale byla spíše důsledkem přirozeného vývoje. Její výslednou podobu formovaly silné proměny, kterým byla vystavena česká společnost poválečného období. Dynamický vývoj avantgardy plný vnitřních zvrátů a protikladů tak nepřímou reflektoval proměny společenských zájmů, odrážel ekonomickou situaci Československa, na sklonku dvacátých let pak dospěl až k přímému střetu s politickou realitou, která se stala častým terčem parodie a satiry. Zobrazovací a výrazové prostředky a postupy avantgardy byly obrazem zvýšeného zájmu první republiky o jazykovou kulturu, fascinace vývojem moderní techniky a její účelností či zaujetí lidským tělem a s ním související sexualitou. Zrcadlem společnosti byly i samy původní dramatické texty - nejprve jejich prostřednictvím autoři hledali stabilitu, pevné

citové zakotvení generace v upřímnosti citového projevu, posléze hry parodicky odrážely stav celé poválečné společnosti.

Do třicátých let tak vstupovala divadelní avantgarda oslabená, neboť nedokázala udržet ani jednu ze svých scén v původní podobě. Jediné přeživší Osvobozené divadlo se vydalo pod taktovkou Voskovce a Wericha na krátký čas cestou komerčně úspěšných, avšak umělecky diskutabilních podniků společně s Ferencem Futuristou. „Trojice nejodvážnějších“, Jindřich Honzl, Emil František Burian a Jiří Frejka, dala přednost bezpečnosti a stabilitě oficiálních scén. Politické změny však určily avantgardnímu divadlu nový směr, a staly se tak de facto jeho spásou. Tím se však otevírá další kapitola dějin avantgardního divadla, která nebyla předmětem této práce.

Seznam zkratk

AhmP	Archiv hlavního města Prahy
SDDOČ	Svaz Dělnických divadelních ochotníků československých
DÚk	Knihovna Divadelního ústavu
FDTJ	Federace dělnických tělocvičných jednot
KSČ	Komunistická strana Československa
LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví
MŠANO	Ministerstvo školství a národní osvěty
NMd	Divadelní oddělení Národního muzea
SarH	Soukromý archiv rodiny Honzlovy

Prameny a literatura

1. Prameny

1.1 Archivní prameny

Archiv hlavního města Prahy

Fond Státní konzervatoř Praha – knihy večírků, osobní spisy profesorů, katalogy studentů, kniha recenzí a výstřižků, spisy A1 – Dramatická škola 1921-1950.

Archiv Národního divadla Praha

Spisovna 1918-1930 – korespondence přijatá.

Divadelní oddělení Národního muzea Praha

Pozůstalost J. Frejky – celý fond.

Pozůstalost K. H. Hilara – korespondence.

Knihovna Divadelního ústavu Praha

Jan Mikota, Kapitoly z dějin české divadelní avantgardy 20. a 30. let, strojopis 1973.

Jan Mikota, Zánik Gamzova Uměleckého studia v Praze 1927, strojopis 1972.

Vladimír Müller, Divadelní vzpomínky. Interní studijní text Divadelního ústavu, strojopis b. d.

Bedřich Rádl, Vzpomínky a dokumentace I. Divadlo Umělecké studio v Umělecké besedě, strojopis 1979.

Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo, strojopis 1955.

Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo, Dokumentace I. – III. (tzv. Rádlova alba), b. d.

Bedřich Rádl, Repertoire Osvobozeného divadla, jak jsem si je z pilnosti psal, strojopis b. d.

Bedřich Rádl, Vzpomínky na avantgardu I.-III. (fotografická alba), 1976.

Literární archiv Památníku Národního písemnictví Praha

- Fond E. F. Burian – celý fond.
Fond František Götz – korespondence.
Fond Karel Hugo Hilar – korespondence.
Fond Mira Holzbachová – celý fond.
Fond Karel Horký - korespondence
Fond Nina Jirsíková – celý fond.
Fond Zdeněk Kalista – korespondence.
Fond Zuzana Kočová – korespondence, rukopisy.
Fond Hugo Kosterka – korespondence.
Fond Stanislav Lom – korespondence.
Fond Vítězslav Nezval – doklady, rukopisy.
Fond Eva Šmeralová-Adámková – celý fond.
Fond Karel Teige – rukopisy.
Fond Václav Tille – korespondence.
Fond Josef Träger – korespondence, rukopisy.
Fond Miroslav Rutte – korespondence.
Fond Kabinet E. F. Buriana – celý fond.

Muzeum dr. Aleše Hrdličky Humpolec

- Fond Jindřich Honzl – celý fond.

Muzeum Antonína Sovy Pacov

- Fond Jiří Frejka – celý fond.
Fond Saša Machov – dokumenty, korespondence.

Soukromý archiv rodiny Honzlovy Praha

- Pozůstalost Jindřicha Honzla – deník cesty do SSSR, dokumenty (Dědrasbor, Devětsil, Osvobozené divadlo, Proletkult, Modré blůzy aj.), korespondence, výstřižky.

1. 2 Vydané prameny

Paměti a korespondence

Bass, Eduard, Moje kronika, Praha 1985

Bauch, Jan, Barvy století, Praha 1963.

Boháč, Ladislav, Tisíc a jeden život, Praha 1987.

Branald, Adolf, Pražské promenády, Praha 2000.

Branald, Adolf, Tichý společník, Praha 2005.

Brod, Max, Pražské hvězdné nebe. Hudební a divadelní zážitky z dvacátých let, Praha- Bratislava 1969.

Brod, Max, Život plný bojů, Praha 1966.

Čep, Jan, Události a lidé, Praha 1991.

Černý, Václav, Paměti I. (1921-1938), Brno 1994.

Červený , Jiří, Červená sedma, Praha 1959.

Deylová, Eva, Romeovy děti, Praha 1983.

Firt, Julius, Knihy a osudy, Brno 1991.

Frejka, Jiří, Deník Jarmily Horákové, Praha 1948.

Frejka, Jiří (ed.), Památník Jarmile Horákové, Praha 1928.

Hájek, Ladislav, Paměti A. Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén, Praha 1942.

Hoffmeister, Adolf, Čas se nevrací! Podoby č. 2, Praha 1965.

Hoffmeister, Adolf (ed.), Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků, Praha 1958.

Hoffmeister, Adolf, Podoby a předobrazy, 1988.

Honzík, Karel, Ze života avantgardy. Zážitky architektovy, Praha 1963.

Jähn, Karl Heinz – Stich, Alexander (edd.), Kavárny & spol. Pražské literární kavárny a hospody, Praha 1990.

Janoušek, Jiří, Rozhovory s Janem Werichem, Praha 1994.

Kalista, Zdeněk, Kamarád Wolker, Praha 1933.

Kalista, Zdeněk, Po proudu života I.-II., Brno 1996.

Kalista, Zdeněk, Tváře ve stínu. Medailony, České Budějovice 1969.

Klosová, Ljuba, Život za divadlo, Praha 1986.

Kohout, Eduard, Divadlo aneb Snář, Praha 1976.

- Kohout, Jára**, Hop sem, hop tam, Praha 1991.
- Kolman, Arnošt**, Zaslepená generace. Paměti starého bolševika, Brno 2005.
- Konrád, Karel**, Nevzpomínky, Praha 1963.
- Lacina, Václav**, Co vám mám povídat, Praha 1966.
- Lacina, Václav**, Da, Da!, Divadelní noviny 10., č. 1, 1966-1967, s. 2.
- Machonin, Sergej**, Příběh se závorkami (Alternativy), Brno 1995.
- Mareš, Michal**, Ze vzpomínek anarchisty, reportéra a válečného zločince, Praha 1999.
- Neumann, Stanislav**, Vzpomínám, Listy pro umění a kritiku 3., 935, s. 274-275.
- Nezval, Vítězslav**, depeše z konce tisíciletí, Praha 1981.
- Nezval, Vítězslav**, Z mého života, Praha 1959.
- Norr, A. C.**, Život nebyl sen I., II., Brno 1994.
- Novák, Mirko**, Úsměvné vzpomínání, Praha 1998.
- Novotný, Antonín**, O mládí téměř staropražském, Praha 2000.
- Peroutková, Slávka** (ed.), Ferdinand Peroutka. Deníky, dopisy, vzpomínky, Praha 1995.
- Pešek, Ladislav**, Tvář bez masky. Skutečnost a sen, Praha 1977.
- Pilař, Jan**, Sluneční hodiny, Praha 1989.
- Průcha, Jaroslav**, Má cesta k divadlu, Praha 1977.
- Reiman, Pavel**, Ve dvacátých letech. Vzpomínky, Praha 1966.
- Rélink, Karel**, Pražská bohéma. Vzpomínky na vynikající české umělce, Praha 1945.
- Rohan, Bedřich**, Kafka bydlel za rohem. Vzpomínky na Prahu 20. a 30. let, Praha 1997.
- Seifert, Jaroslav**, Hvězdy nad rajskou zahradou. Publicistika 1921-1932. Dubia. Společná prohlášení, Praha 2004.
- Seifert, Jaroslav**, Všecky krásy světa, Praha 1999.
- Scheinpflugová, Olga**, Byla jsem na světě, Praha 1994.
- Schonberg, Michal**, Rozhovory s Voskovcem, Praha 2005.
- Skácelík, František**, Krásná setkání, Praha 1970.
- Skrbková, Lola**, Herec o scéně a D34, Acta scenographica 4., 1963-1964, s. 33-36.
- Skrbková, Lola**, Pohled nazpět, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 270-274.
- Stehlík, Ladislav**, U krbu, Praha 1987.
- Steinbach, Karel**, Svědek téměř stoletý, Praha 1990.
- Svoboda, Jiří**, Přítel Vítězslav Nezval, Praha 1966.
- Šaršeová, Jožka**, Tak to jsem já..., Praha 1981.

Štorch Marien, Otakar, Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II., Praha 1969.
Štorch Marien, Otakar, Sladko je žít. Paměti nakladatele Aventina I., Praha 1992.
Štorch Marien, Otakar, Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele Aventina III., Praha 1993.
Štyrský, Jindřich, Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923-1940, Praha 1996.
Tille, Václav, Moskva v listopadu, Praha 1929.
Tvrzník, Jiří, Šest dýmek Františka Filipovského, Praha 1981.
Vančurová, Ludmila, Dvacet šest krásných let, Praha 1967.
Vondráčková, Jaroslava, Kolem Mileny Jesenské, Praha 1991.
Voskovec, Jiří, Klobouk ve křoví, Praha 1966.
Werich, Jan, Jan Wercih vzpomíná... vlastně potlach, Praha 1982.
Wolker, Jiří, Listy příteli, Praha 1951.
Závodský, Artur (ed.), Vzájemná korespondence Viléma Závady a Vojtěcha Martínka, Praha 1981.
Hilarovská vigilie. Sborník vzpomínek a rozjímání k šedesátému výročí narozenin dr. K. H. Hilara, Praha 1946.

Beletrie

Barényi, Olga, Šťastná Jarinka, Praha 1944.
Cocteau, Jean, Svatebčané na Eiffelce, Praha 1926.
Gozzi, Carlo, Turandot, Padova 1990.
Hoffmeister, Adolf, Hry z avantgardy, Praha 1963.
Mahen, Jiří, Husa na provázku, Praha 1925.
Majerová, Marie, Den po revoluci, Praha 1924.
Molière, Jiří Dandin čili Ošálený manžel, Praha 1914.
Nezval, Vítězslav, Pražský chodec, Praha 2003.
Nižinská, Romola, Nižinský. Románový životopis, Praha 1936.
Norr, A. C., Jedno pokolení, Praha 1931.
Nováková, Milena, Ohnivý žebřík. Setkání ve snu a pravdě, Praha 1944.
Olbracht, Ivan, Cesta za poznáním, Praha 1952.
Ribémont Dessaignes, Georges, Ano či ne čili Klec v ptáku, Praha 1926.
Ribémont Dessaignes, Georges, Pštros se zavřenýma očima, Praha 1925.

Rudloff, Jaroslav, Z divadelní bonboniery. Veselé historky o divadle a lidech od divadla, Praha 1943.

Šmeral, Bohumír, Pravda o sovětském Rusku. Denní záznamy z cesty do proletářské říše, Praha 1920.

Šmeral, Bohumír, Výbor z díla I. (1902-1921), Praha 1981

Voskovec, Jiří – Werich, Jan, Hry III., Praha 1956.

1. 3 Díla teoretiků avantgardy

Výběrová bibliografie.

Burian, Emil František, Černošské tance, Praha 1929.

Burian, Emil František, Divadlo za našich dnů, Praha 1962.

Burian, Emil František, Idioteon. Malé grotesky, Praha 1927.

Burian, Emil František, Jazz, Praha 1928.

Burian, Emil František, O moderní ruské hudbě. Populární úvod ke studiu, Praha 1926.

Burian, Emil František, Polydynamika, Praha 1926.

Burian, Emil František, Sborová recitace a scénická hudba, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1927, Praha 1927, s. 90-93.

Burian, Emil František, Zameřte jeviště, Praha 1936.

Frejka, Jiří, Divadlo je vesmír, Praha 2004.

Frejka, Jiří, Jevištní řeč a verš tragedie, Praha 1944.

Frejka, Jiří, O divadlo vskutku národní, Praha 1939.

Frejka, Jiří, Předbojník K. H. Hilar, Divadelní zápisník 1., 1945-46, s. 83-91.

Frejka, Jiří, Režie jako projev průbojného ducha. Výbor z teoretických studií a statí, Praha 1980.

Frejka, Jiří, Smích a divadelní maska. Úvodní poznámky o vzniku dnešní komedie dell'arte, Praha 1942.

Frejka, Jiří, Sovětský vliv na naší divadelní avantgardu, Divadelní zápisník 2., 1947, s. 198-202.

Frejka, Jiří, Živé divadlo. Sešit poznámek, Praha 1936.

Frejka, Jiří, *Železná doba divadla*, Praha 1945.

Honzl, Jindřich, *Elementární herec*, Host 3., 1923-1924, s. 187-192.

Honzl, Jindřich, *Historie Hilarových úspěchů*, Tvorba 1., 1926, s. 240-244.

Honzl, Jindřich, *K novému významu umění. Divadelní programy a úvahy 1920-1952*, Praha 1956.

Honzl, Jindřich, *Konstruktivismus, moda, práce*, Tvorba 1., 1926, s. 220-228.

Honzl Jindřich, *Moderní ruské divadlo*, Praha 1928.

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

Honzl, Jindřich, *Sláva a bída divadel*, Praha 1937.

Honzl, Jindřich, *Vševold Mejerchold*, Tvorba 1., 1926, s. 149-155.

Honzl, Jindřich, *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963.

Klosová, Ljuba – Kopáčová, Ludmila (edd.), *Odkaz české divadelní avantgardy. Sborník statí J. Honzla, J. Frejky a E. F. Buriana*, Praha 1990.

1. 4 Periodika (celé ročníky)

Československé divadlo 1922, 1924, 1925, 1928.

Host 1922-1929.

Listy pro umění a kritiku 1933-1937.

Pásmo 1925-1926.

Pestrý týden 1926-1930.

ReD 1927-1930.

Rudé právo 1924-1928.

Rozpravy Aventina 1926-1930.

Tvorba 1926-1930.

Venkov 1928-1930.

2. Literatura

- Altman, Karel, Zlatá doba štangastů pražských hospod, Brno 2003.
- Aron, Raymond, Opium intelektuálů, Praha 2001.
- Avantgarda bez legend a mýtů. Rozhlasový cyklus o patnácti dílech, Praha 1967.
- Balvín, Jaroslav (ed.), Praha a národnosti, Praha 1998.
- Bartolucci, Giuseppe, Il gesto futurista, Roma 1969.
- Bartošek, Luboš, Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu, Praha 1957.
- Bass, Eduard, Malé scény. Kus divadelní historie, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1928-1929, Praha 1929, s. 65-68.
- Bergson, Henri, Smích, Praha 1994.
- Berka, Miroslav, Posázavský Pacifik, Praha 1991.
- Bernard, Jan, Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy, Praha 1995.
- Bláha, Arnošt, Sociologie inteligence, Praha 1937.
- Bláha, Arnošt, Sociologie sedláka a dělníka. Příspěvek k sociologii společenských vrstev, Praha 1937.
- Boček, Jaroslav, Kapitoly o filmu, Praha 1968.
- Bocheňski, Józef Maria, Marxismus-leninismus. Věda nebo víra, Velehrad, Olomouc 1994.
- Bouček, Jaroslav, 27. 6. 1950. Poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ, Praha 2006.
- Brecht, Bertolt, Myšlenky, Praha 1958.
- Breton, André, Manifesty surrealismu, Praha 2005.
- Briosi, Sandro, Marinetti, Firenze 1967.
- Brockett, Oscar G., Dějiny divadla, Praha 1999.
- Brodská, Božena, Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, Praha 2006.
- Brodská, Božena – Vašut, Vladimír, Svět tance a baletu, Praha 2004.
- Brousil, A. M., Zdivadelnění divadla Voskocem a Werichem, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 291-293.
- Brůžek, Miroslav, Zrání meziválečné generace 1918-1938, Praha 1979.
- Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- Burke, Peter, Variety kulturních dějin, Praha 2006.

- Cabada, Ladislav, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900-1939*, Praha 2000.
- Cabada, Ladislav, *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*, Plzeň 2005.
- Caltová, Marie, Antonín Heythum, *Prolegomena scénografické encyklopedie 10*, Praha 1972, s. 36-46.
- Caltová, Marie, *Český jevištní konstruktivismus I. – III.*, *Acta scenographica 9.*, 1968-1969, s. 93-103, 114-124, 119-134.
- Cardullo, Bert, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, in: Cardullo, Bert – Knopf, Robert, *Theater of the Avant-garde 1890-1950: a Critical Anthology*, New Haven 2001, s. 1-39.
- Ceballosová, Sylva, Yvan Goll – pozapomenutý absurdní surrealist (Dramatická tvorba a teorie naddramatu Yvana Golla), *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická*, Brno 2004, s. 27-34.
- Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství. Taneční konzervatoř hlavního města Prahy 1945-2005*, Liberec 2005.
- Ciccotti, Eusebio, *Avanguardia e cinema*, Roma 1989, s. 7-11.
- Císař, Jan a kol., *Cesty českého amatérského divadla*, Praha 1998.
- Císař, Jan, *Přehled dějin českého divadla II. Od roku 1862 do roku 1945*, Praha 2004
- Corduas, Sergio, *La duplice rivoluzione del poetismo praghese*, in: Karel Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino 1982, s. 9-23.
- Crispoliti, Enrico, *Storia e critica del futurismo*, Laterza 1989.
- Čapek, Karel, *Divadelníkem proti své vůli. Recenze, stati, kresby, fotografie*, Praha 1968.
- Časové řady základních dat demografické statistiky ČR v letech 1900-1990*, Praha 2000.
- Čeporanová, Drahomíra, *Divadlo mládeže Legie mladých*, *Divadelní revue 5.*, 1994, č. 2, s. 67-68.
- Černý, František, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.
- Černý, František, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978.
- Černý, Václav, *O povaze naší kultury*, Brno 1996.
- Čermák, Ivo – Lindénová, Jitka, *Povolání herec. Kritické momenty v pracovním životě herců*, Brno 2000.
- Černušák, Gracian, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972.
- Československý rozhlas na vlnách času*, Praha 1993.

- Dějiny českého divadla II., Praha 1969.
- Dějiny českého divadla III., Praha 1977.
- Dějiny českého divadla IV., Praha 1983.
- Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV./2, Praha 1998.
- De Maria, Luciano, Marinetti e i futuristi, Milano 1994.
- Demetz, Peter, Praha černá a zlatá. Výjevy ze života jednoho evropského města, Praha 2004.
- De Micheli, Mario, Le avanguardie artistiche del novecento, Milano 1992.
- Digrin, Zdeněk, Bohuš Záhorský, Praha 1968.
- Doležal, Jan, Stolovníci z čítanek. Kapitoly o pražských stolních společnostech a slavných štangastech, Praha 1979.
- Dreier, Martin, Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928), Divadelní revue 13, 2002, č.1, s. 35-41.
- Dorazil, Otakar, Československý Červený kříž 1919-1929, Praha 1929.
- Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan, Československý jazz. Minulost a přítomnost, Praha, Bratislava 1967.
- Dvořák, Antonín, Trojice nejodvážnějších, Praha 1988.
- Dvořák, Antonín, Zápisy o divadle, Praha 1979.
- Dvořák, Antonín – Forman, Pavel – Hanuš, Jan – Kopecký, Jan a kol., Kdo vytváří divadlo? Autorství v divadle, Praha 1944.
- Eco, Umberto, O zrcadlech a jiné eseje, Praha 2002.
- Effenberger, Vratislav, Osvobozené divadlo (rukopis), Praha 1974.
- Eisner, Pavel, Milenky, Praha 1992.
- Endler, Alfred, Světový názor nového dramatu, Host, 1., 1922, s. 110-111.
- Fiala, Jiří, Prager Urquell, Vesmír 45., 2006, s. 503.
- Fleischner, Richard, Divadlo v přerodu. Studie k sociologii divadla, Olomouc 1937.
- Fossati, Paolo, La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi, Torino 1977.
- Foucault, Michel, Archeologie vědění, Praha 2002.
- Foucault, Michel, Myšlení vnějšku, Praha 1996.
- Fried, Ferdinand, Sociální revoluce. Proměna hospodářství a společnosti, Praha 1943.
- Fučík, Bedřich, Kritické příležitosti I., Praha 1998.
- Fučík, Julius, Divadelní kritiky, Praha 1984.
- Fučík, Julius, Divadelní liberalismus, Tvorba 2., 1927, s. 33-43.

- Gigi, Livio, *Il teatro in rivolta*, Milano 1976.
- Gillar, Jaroslav, Bedřich Feuerstein (1893-1936), *Divadlo* 17., 1966, s. 36-42.
- Gillar, Jaroslav, Bedřich Feuerstein jako divadelní výtvarník, *Acta scenographica* 5., 1964, s. 205-213.
- Götz, František, *Básnický primitivismus Ch. L. Philippa*, *Host* 2., 1922-1923, s. 58-60.
- Götz, František, *Dva typy nové komedie*, *Host* 2., 1922-1923, s. 249-252.
- Götz, František, *Lev Blatný – dramatik*, *Host* 1., 1922, s. 129-132.
- Götz, František, *Několik slov o našem vyznání uměleckém a sociálním*, *Host* 1., 1922, s. 185-188.
- Götz, František, *Tvář století. Několik průhledů do psychologie dneška*. Praha 1930.
- Grygar, Jakub, *Historie, paměť, autobiografie (Poznámky k tematizování minulosti)*, *Lidé města* 2, č. 7., 2002, s. 139-152.
- Guth-Jarkovský, Jiří, *Turista. Turistický katechismus*, Praha 2003.
- Hájek, Jiří, *Jiří Frejka a moderní česká divadelní tradice*, *Divadlo* 13., 1962, č. 9, s. 44-52.
- Havelka, Jiří, *Kronika našeho filmu 1898-1965*, Praha 1967.
- Hilar, Karel Hugo, *Boje proti včerejšku*, Praha 1925.
- Hilar, Karel Hugo, *Divadelní promenády*, Praha 1915.
- Hilar, Karel Hugo, *Pražská dramaturgie*, Praha 1930.
- Hilar, Karel Hugo, *O divadle*, Praha 2002.
- Hilar, Karel Hugo, *Odložené masky (1907-1925)*, Praha 1925.
- Holzknicht, Václav, *Iša Krejčí*, Praha 1976.
- Holzknicht, Václav, *Jaroslav Ježek*, Praha 1982.
- Holzknicht, Václav, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957.
- Honzík, Miroslav – Galandauer, Jan, Praha 1921, Praha 1981.
- Horská, Pavla – Maur, Eduard – Musil, Jiří, *Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa*, Praha – Litomyšl 2002.
- Hořec, Petr, *Sebrané spisy I.*, Praha 2002.
- Hořec, Petr, *Stanislav Neumann*, Praha 1963.
- Hrabák, Josef, *Napínavá četba pod lupou (Ze studií o paraliteratuře)*, Praha 1986.
- Hrabák, Josef, *Od laciného optimismu k hororu. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku*, Praha 1989.

- Hradská, Viktoria**, Česká avantgarda a film, Praha 1976.
- Hurikán, Bob**, Dějiny trampingu, Praha 1990.
- Hyvnar, Jan**, Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století, Praha 2000.
- Hyvnar, Jan**, Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozenému, Disk 4., 2005, č. 12, s. 130-138.
- Chalupecký, Jindřich**, Smysl moderního umění, Praha 1944.
- Charle, Christophe**, Intelektuálové v Evropě 19. století, Praha 2004.
- Chudoba, Bohdan**, Jindy a nyní. Dějiny českého národa, Praha 1946.
- Chvatík, Květoslav**, Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky, Praha 1962.
- Chvatík, Květoslav**, Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře, Praha 1992.
- Chvatík, Květoslav**, Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filosofie a literatury), Praha 2004.
- Chvatík, Květoslav**, Strukturalismus a avantgarda, Praha 1970.
- Chvatík, Květoslav – Pešat, Zdeněk** (edd.), Poetismus, Praha 1967.
- Illing, Frank**, Jan Mukařovský und die Avantgarde. Die strukturalische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus, Bielfeld 2001.
- Inov, Igor**, Jak to všechno bylo, pane Werichu? Praha 1992.
- Jánský, Emanuel**, Počátky scénografie české divadelní avantgardy, Acta scenographica 4., 1963-1964, s. 125-136.
- Jareš, Miloslav**, Legie mladých. Hrou radost ze hry, in: Velké divadlo pro malé diváky, Praha 1961.
- Javorin, Alfred**, Divadla a divadelní sály v českých krajích I. – II., Praha 1949.
- Jenčík, Joe**, Skoky do prázdna, Praha 1947.
- Jenčík, Joe**, Taneční letopisy. Komentáře a posudky, Praha 1946.
- Jiránek, Jaroslav**, Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Divadlo 9., 1958, s. 77-81.
- Jochmanová, Andrea**, František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2005, s. 245-247.
- Jochmanová, Andrea**, Frejkova inscenace Když ženy něco slaví, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2004, s. 67-90.

- Jochmanová, Andrea, Jarmile Horákové – ke stému výročí narození, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2004, s. 180-182.**
- Jochmanová, Andrea, Podoby kabaretu a revue v tvorbě Frejkovy skupiny Dada, Divadelní revue 15., 2004, č. 4, s. 82-95.**
- Jochmanová, Andrea, Poznámky k rozštěpení Osvobozeného divadla a vzniku divadla Dada, in: Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc., Brno 2006, s. 269-284.**
- Just, Vladimír, Proměny malých scén, Praha 1984.**
- Just, Vladimír, Vlasta Burian. Mystérium smíchu. Život a dílo krále komiků, Praha 1993.**
- Just, Vladimír – Schonberg, Michal, Suchý, Jiří – Suchý, Ondřej, Taussig, Pavel, Jiří Voskovec a Jan Werich. V divadle, ve filmu, v soukromí, Praha 2001.**
- Kalista, Zdeněk, K stykům Ivana Golla s českou literární avantgardou po první světové válce, Literární archiv 2, 1967, s. 115-131.**
- Kárník, Zdeněk, České země v éře první republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929), Praha 2003.**
- Kárník, Zdeněk, Právě a levé politické extrémy v Českých zemích a Československu především meziválečné doby, zvláště pak fašismus a komunismus, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu III., Praha 2004, s.12-57, 183-189.**
- K.H.Hilar. Básník jeviště i slova, Praha 1945.**
- K. H. Hilar. Čtvrt století pražské činohry, Praha 1936.**
- Kladiva, Jaroslav, E. F. Burian, Praha 1982.**
- Klein, Pavel, Nástup secese jako východisko moderní divadelní propagace (Les Ballets Russes), Divadelní revue 17., 2006, č. 4., s. 27-44.**
- Kloubková, Ivana, Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918-1945), Praha 1989.**
- Kočová, Zuzana, Kronika Armádního uměleckého divadla, Praha 1955.**
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1918-1926, Praha 1926.**
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1927, Praha 1927.**
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1928-1929, Praha 1929.**
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1930-1932, Praha 1932.**
- Koenig, Jerzy, Politické divadlo Erwina Piscatora, Scénografie 2, 1964, s. 33-39.**
- Kolátor, Vladimír, O Vladimíru Gamzovi, Praha 1931.**

- Konrád, Edmond**, Hledá se nový sloh, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), *Nové české divadlo 1930-1932*, Praha 1932, s. 37-47.
- Kotek, Josef**, Zapomenutí předchůdci malých divadel, in: Šantán s červenou lucernou aneb *At' žije Baj-Kaj-Laj!*, Praha 1985, s. 13-42.
- Kozáková, Zlata**, Praha, pohyb, Sokol, Praha 1998.
- Krakešová, Eva**, Ve službách Terpsichory. Vějíř medailonů českých tanečnic, Praha 1997.
- Krác, Mojmír a kol.**, Československá turistika, Praha 1988.
- Kraus, Rosalinda E.**, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1984.
- Kröschlová, Jarmila**, Nové směry tanečního umění, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), *Nové české divadlo 1918-1926*, Praha 1926, s. 94-95.
- Kroutvor, Josef**, *Dandy&Manekýna*, Brno 1999.
- Kroutvor, Josef**, *Potíže s dějinami*, Praha 1990.
- Kroutvor, Josef**, *Praha, město ostrých hran*, Praha 1992.
- K** rozhlasové historii. Sborník příspěvků z jarního semináře 2002, Praha 2002.
- Křesťan, Jiří**, Intelektuálové bez rozumu? Zdeněk Nejedlý a fascinující půvab komunismu, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu V.*, Praha 2005, s. 15-41, 333-337.
- Křesťan, Jiří, KSČ**, Společnost pro hospodářské a kulturní styky s SSSR a obraz Sovětského Ruska v prostředí české levicové inteligence (1925-1939), in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu II.*, Praha 2004, s. 84-109, 321-326.
- Křesťan, Jiří**, Zdeněk Nejedlý a Komunistická strana Československa v letech 1921-1925, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I.*, Praha 2003, s. 15-42, 285-292.
- Kšicová, Danuše – Pospíšil, Ivo** (edd.), *Moderna-avantgarda-postmoderna*, Brno 2003.
- Kubr, František**, *O divadlo života. Kapitoly z historie dělnického divadla v Československu*, Praha 1959.
- Kučera, Milan**, *Populace České republiky 1918-1991*, Praha 1994.
- Lacina, Vlastislav – Hájek, Jiří**, *Kdy nám bylo nejlépe? Od hospodářské dezintegrace k integraci střední Evropy*, Praha 2002.
- Lajcha, Ladislav**, *Pohyb divadla*, Bratislava 1984.

- Liessmann, Konrad Paul, *Filozofie moderního umění*, Olomouc 2000.
- Lo Guidice Anna, *Il primo manifesto del futurismo tradotto da Decio Cinti in Renato Badali (ed.), Satura. In onore di Franco Lanzo, Viterbo 2001, s. 161-192.*
- Lukeš, Milan, *Craig s odstupem let*, *Divadelní revue 12.*, 2001, č. 4., s. 72-74.
- Máčel, Otakar, *Karel Teige a ruská avantgarda*, in: *Vztah české a ruské avantgardy*, Praha 2002, s. 31-41.
- Machalický, Jiří, *Josef Šíma*, Praha 1991.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Osvobozená slova*, Praha 1922.
- Masaryková, Alice, *Československý Červený Kříž*, Praha 1935.
- Maria, Jaroslav, *Hilar*, Praha 1935.
- Martínek, Karel, *Ruská divadelní moderna*, Praha 1970.
- Martínek, Karel (ed.), *Moderní tvář divadla (Mejerchold, Ochlopkov, Tairov)*, Praha 1962.
- Mathauser, Zdeněk, *Česká a ruská avantgarda a jejich filosofický průvodce*, in: *Vztah české a ruské avantgardy*, Praha 2002, s. 9-30.
- Mathesius, Bohumil (ed.), *SSSR. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem v roce 1925*, Praha 1926.
- Matiegka, J., *Duše a tělo. Theorie o vztahu duševní činnosti k tělesné povaze*, Praha b. d.
- Mázerová, Romana, *E. F. Burian a rozhlas 1928-1938*, Praha 1995.
- Moldanová, Dobrava, *Avantgarda mezi imaginací a ideologií*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Studia moravica 1*, sv. 4, 2005, s. 49-56.
- Moravec, Jaroslav, *Pražský případ doktora Maye. Banální kapitola z nakladatelských dějin*, Praha 1997.
- Morávková, Alena, *Prsy Tiresiovy G. Apollinaira v Osvobozeném divadle*, *Disk 2.*, 2003, s. 126-129.
- Morávková, Alena, *Vztah české a ruské divadelní avantgardy*, in: *Vztah české a ruské avantgardy*, Praha 2002, s. 78-84.
- Mukařovský, Jan, *Jindřich Honzl jako teoretik divadla*, *Divadlo 8.*, 1957, s. 723-742.
- Müller, Vladimír K., *Mladé české herectví*, *Listy pro umění a kritiku 3.*, 1937, s. 294-297.
- Nadeau, Maurice, *Dějiny surrealismu*, Olomouc 1994.
- Narození na přelomu století. K stému výročí narození Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Karla Teiga, Jiřího Weila, Jiřího Wolkra aj.*, Praha 2000-2001.

- Neff, Ondřej, Něco je jinak, Praha 1981.
- Nekolný, Bohumil, Studiové divadlo a jeho české cesty. Polemika o problémech, konfliktech a myšlení, Praha 1992.
- Nezval, Vítězslav, Manifesty poetismu, Praha 1928.
- Ninger, Michal – Koliš, Jiří, Český sport 1862-1914, Praha 2003.
- Obst, Milan, Dramatizace v režisérském díle E. F. Buriana, Divadlo 17., 1966, s. 43-50.
- Obst, Milan, K historii divadelní poezie nesmyslu, Divadlo 18., 1967, s. 10-18.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf, K dějinám české divadelní avantgardy. Jindřich Honzl, E. F. Burian, Praha 1962.
- Obyvatelstvo českých zemí letech 1754-1918 II., Praha 1978.
- Odehnalová, Alena, Vybrané kapitoly z dějin kultury 20. století, Brno 2001.
- Opavský, Jaroslav, Za Jindřichem Honzlem, Divadlo 4., 1953, s. 687-691.
- Paclt, Jaromír, Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy, Praha 1990.
- Pacovský, Jaroslav, Na vlnách rozhlasu (1923-1993), Praha 1993.
- Pátková, Karolina, Studentský časopis 1922-1942. Diplomová práce, České Budějovice 1998.
- Pečínka, Pavel, Pod rudou vlajkou proti KSČ. Osudy radikální levice v Československu, Brno 1999.
- Pelc, Jaromír, Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo, Praha 1981.
- Pelc, Jaromír, Zpráva o Osvobozeném divadle, Praha 1982.
- Petišková, Ladislava, F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let, Divadelní revue 2., 1991, č. 3., s. 35-45.
- Petišková, Ladislava, Hudba – integrální součást Frejkova divadla, in: Šormová, Eva – Kuklová, Michaela (edd.), Miscellanea theatrialia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám, Praha 2005, s. 445-458.
- Peronne, Carlachaiara, Introduzione, in: Carlo Gozzi, Turandot, Padova 1990, s. 7-29.
- Pfaff, Ivan, Zápas o českou divadelní avantgardu, Ateliér 12., 1999, č. 16-17, s. 2.
- Píša, Antonín Matěj, Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941, Praha 1978.
- Píša, Antonín Matěj, Dvacátá léta. Kritiky a stati, Praha 1969.
- Píša, Antonín Matěj, Směry a cíle. Kritické listy z let 1924-1926, Praha 1927.
- Píša, Antonín Matěj, Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty, Praha 1967.

- Poggioli, Renato, Teoria dell'arte di avanguardia, Bologna 1962.
- Pokorný, Jiří, Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století, Praha 2003.
- Pospíšil, Karel, Základy rytmického tělocviku sokolského I., II., Praha 1928.
- Procházka, Jaroslav, Generace za Hilarem a Ostrčilem, Praha 1947.
- Procházka, Jaroslav, Paradoxy Osvobozeného divadla, Divadelní noviny 2., 1958, č. 20, s. 1, 4.
- Procházka, Jiří – Švejnoha, Josef, 80 let dorostu Československého červeného kříže, Praha 2000.
- Prolegomena scénografické encyklopedie 3, Praha 1971.
- Průcha, Václav a kol., Hospodářské dějiny Československa v 19. a 20. století, Praha 1974.
- Příbáň, Michal (ed.), Z dějin českého myšlení o literatuře I. (1945-48). Antologie k Dějinám české literatury, Praha 2001.
- Pytlík, Radko, Český kreslený humor 20. století, Praha 1988.
- Pytlík, Radko, Pražské kuriozity, Žďár nad Sázavou 1993.
- Renna, Catia, Il dibattito critico degli anni Venti sulla letteratura russa di emigrazione e la „nota praghese“: M. Slonim e A. Turincev, eSamizdat 2., 2004, s. 23-31.
- Rey, Jan, Deset let českého tance, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 300-303.
- Ripellino, Angelo Maria, Magická Praha, Praha 1996.
- Rookmaaker, Hans R., Moderní umění a smrt kultury, Praha 1996
- Rupnik, Jacques, Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci, Praha 2002.
- Rutte, Miroslav, Divadlo a doba, Praha 1931.
- Rutte, Miroslav, Doba a hlasy. Essaye, Praha 1929.
- Rutte, Miroslav, Jaro generací, Praha 1929.
- Rutte, Miroslav, Skrytá tvář. Kniha essayí, Vyškov 1925.
- Rutte, Miroslav, Tvář pod maskou. Essaye o divadle, Praha 1926.
- Rutte, Miroslav, 20 kázání o divadle, Praha 1940.
- Rutte, Miroslav – Bartoš, František, Moderní česká scéna, Praha 1938.
- Ryšánková, Jiřina, Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima, Praha 1968.
- Řezníková, Lenka, Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století, Praha 2004.

- Schaffelhofer, David, A. M. Píša – ze života intelektuála první poloviny 20. století. Diplomová práce, České Budějovice 1998.
- Scherl, Adolf, E. F. Burian – dramatik, Česká literatura 8., s. 267-297.
- Scherl, Adolf, Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách 1914-1925, Divadelní revue 11., 2000, č. 4., s. 36-43.
- Scherl, Adolf, K dramaturgii naší divadelní avantgardy, Divadlo 10., 1959, s. 983-993.
- Scherl, Adolf, Několik tezí o české divadelní avantgardě a realismu, Divadlo 9., 1958, s. 318-327.
- Schnirer, Miloš, Hudba 20. století, Brno 2005.
- Schonberg, Michal, Osvobozené, Praha 1992.
- Siblík, Emanuel, Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy, Praha 1937.
- Sirovátka, Oldřich, Literatura na okraji, Praha 1990.
- Slavík, Bedřich, K. H. Hilar intimní, Praha 1938.
- Smolka, Jaroslav, Hudba v první Československé republice, Praha 1999.
- Sommer, Václav, Mezi Paříží a Moskvou, Listy pro umění a kritiku 3., 1935, s. 257-262.
- Srb, Vladimír, 1000 let obyvatelstva českých zemí, Praha 2004.
- Srba, Bořivoj (ed.), Emil František Burian a jeho program poetického divadla, Praha 1981.
- Srbová, Olga, Smrt divadelní avantgardy, Listy pro umění a kritiku 2., 1934, s. 139-140.
- Srp, Karel, Ztracený ráj, in: Sny a skutečnost Jindřicha Štyrského. Katalog výstavy, Ústí nad Orlicí 1997.
- Stachová, Jiřina (ed.), Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování, Praha 1992.
- Sus, Oleg, Český poetismus 1924, Divadlo 15., 1964, s. 28-37.
- Sus, Oleg, Metamorfózy smíchu a vzteku, Praha 1963.
- Svoboda, Milan, Dramatická škola pražské konzervatoře, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1928-1929, Praha 1929, s. 103-105.
- Špurná, Helena, K méně známým kapitolám hudebního divadla Emila Františka Buriana, Divadelní revue 11., 2000, č. 2, s. 26-41.
- Šalda, František Xaver, O nejmladší poezii české, Praha 1928.
- Šalda, František Xaver, O poetismu, Tvorba 2., 1927, s. 163-168.
- Šmejkal, František, Josef Šíma, Praha 1988.
- Šobrová, Hana, „Vítejte tu v kabaretu“. Pokus o zmapování neoficiálních divadelních scén Prahy 20. a 30. let. Diplomová práce, České Budějovice 2003.

- Šourek, Karel, O novou ilusi divadelní scény, *Listy pro umění a kritiku* 3., 1937, s. 303-308.
- Štrauss, Tomáš, *Zo seba vystupující umenia*, Bratislava 2003.
- Švejnoha, Josef, Alice Masaryková. První předsedkyně Československého červeného kříže, Praha 2003
- Švejnoha, Josef, 80 let činnosti Československého červeného kříže, Praha 1999.
- Tairov, Alexander, *Odpoutané divadlo: Zápisky režiséra*, Praha 1927.
- Taufer, Jiří, *Portréty a siluety*, Praha 1980.
- Tanečnice ve fotografii, Praha 1944.
- Teige, Karel, *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino 1982.
- Teige, Karel, *Jarmark umění*, Praha 1964.
- Teige, Karel, *Osvobozování života a poezie*, Praha 1994.
- Teige, Karel, *Sovětská kultura*, Praha 1928.
- Teige, Karel, *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra (1919-1927)*, Praha 1927.
- Teige, Karel, *Svět, který se směje*, Praha 2004.
- Teige, Karel, *Svět, který voní*, Praha 2004.
- Telcová, Jiřina, *Výtvarná složka Honzlových a Burianových inscenací v Brně (1929-31)*, *Acta scenographica* 5., 1964, s. 158-159, 176-177.
- Träger, Josef, *Dvojjí osobnost režisérská*, *Listy pro umění a kritiku* 3., 1935, s. 482-491.
- Träger, Josef, *Dramaturgie naší divadelní avantgardy*, *Listy pro umění a kritiku* 3., 1937, s. 283-291.
- Träger, Josef, Jiří Frejka. *K nedožitým šedesátinám*, Praha 1964.
- Träger, Josef, Jiřina Šejbalová, Praha 1966.
- Träger, Josef, *Zrození režiséra*, *Plamen* 4., 1962, č. 10, s. 95-97.
- Trojan, Josef, *Divadla mladých ve dvacátých letech*, in: *Kniha o Praze 1962*, Praha 1962, s. 207-231.
- Tušek, Karel, *Karel Hašler (1879-1941)*, Praha 1992.
- Vangeli, Nina, *Podíl českého Sokola na zrození současného tance v Čechách*, *Taneční zóna* 5., 2001, č. 4, s. 4-6.
- Vašut, Vladimír, *Případ Machov a příhoda s knížkou o něm*, *Divadelní revue* 4., 1993, č. 3., s. 39-44.
- Vašut, Vladimír, *Saša Machov*, Praha 1986.

- Velké divadlo pro malé diváky. Sborník k 25. výročí práce československého divadla pro děti a mládež, Praha 1961.
- Verdone, Mario, Futurismo e futuristi: appunti sulle avanguardie storiche a Praga, in: Ciccotti, Eusebio, Avanguardia e cinema, Roma 1989, s. 12-44.
- Verdone, Mario, Il Futurismo, Roma 2003.
- Voda, David (ed.), Hra v kostky. Vítězslav Nezval a výtvarné umění, Olomouc 2004.
- Vodák, Jindřich, Shakespeare. Kritikův breviář, Praha 1950.
- Vojvodík, Josef, Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě, Brno 2006.
- Voskovec, Jiří – Werich, Jan, Humor na scéně a jeho chemie, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1928-1929, Praha 1929, s. 69-71.
- Voskovec, Jiří – Werich, Jan, Music-hall a co z toho pošlo, ReD 2., 1928, s. 264-267.
- Vrtiš, Jan, „Labuť a růže“. Životní a umělecká pout' Erika Adolfa Saudka, Diplomová práce, České Budějovice 1996.
- Vztah české a ruské avantgardy (K 80. narozeninám Jiřího Froňka), Praha 2002.
- Wellmer, Albrecht, K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi, Praha 2004.
- Wildová Tossi, Alena, Angelo Maria Ripellino e il teatro ceco, eSamizdat 3., 2005, s. 439-445.
- Zykmund, Václav, Poznámky o Karlu Teigovi a třetím ročníku ReDu, Divadlo 16., 1965, s. 24-32.
- 10 let Osvobozeného divadla V+W (19. 4. 1937), Praha 1937.

Summary

Theatrical Avant-garde in the Context of Czech Society in the 1920s

The Czech theatrical avant-garde is a phenomenon which has been wrongly or subjectively interpreted and has so far been overlooked by historians. There are several reasons for this. First and foremost errors have been made in the actual definition of the terms modern, avant-garde and experimental and how they interrelate. It is difficult to define this phenomenon in terms of place and time. Last but not least, the Czech avant-garde is burdened by its orientation towards the left, which, before November 1989, was considered irreversible despite the problematic relationship many artists had towards Marxist ideology.

This dissertation attempts not only to find new answers to these problems, but also aims particularly at incorporating the theatrical avant-garde into the context of Czech society in the 1920s. The beginnings of the Czech theatrical avant-garde, meaning when practical work actually started as opposed to theoretical thought, date back to around 1924, when at the end-of-year performance of the students of the Prague State Conservatory a group of people got together who all shared a common desire to change the form of theatre as it appeared at that time. Most of them had then never heard of the movement known as avant-garde, and their attempts to bring about change were intuitive; the group acted as an open collective with no clear artistic or ideological concept. What all the conservatory students had in common, however, were very similar life values, middle-class roots and similar interests and tastes as regards what was on offer to those living in Prague. The conservatory students were a clear reflection of the upcoming metropolitan generation, inspired by the poetics of the city and its entertainment facilities, primarily the cinema. They were different from the other young people of Prague in their interest in the theatre, which was mostly a source of entertainment for them – their early performances were more like amateur or students performances. The situation changed with the arrival of Jiří Frejka. Unable to act himself, he brought elements of theoretical consideration to the young collective, together with the first information about the work of the Soviet avant-garde theatre. It was then that the original collective nature of the movement began to fall apart and theatre work began refreshingly to be dominated by the individual.

It is worth emphasising that before the middle of 1925 the theatrical avant-garde developed without any direct contact with the Devětsil Artistic Culture Association and was

in now way subject to its aesthetic dictate. Motifs common to the poetics of both groups are principally a reflection of the same spiritual climate of the period rather than any individual focused effort. It was these shared elements that awoke the interest of the members of Devětsil in the young theatrical artists and eventually led to both groups merging and forming a separate theatrical section of Devětsil in the form of the Osvobozené divadlo (Free Theatre).

Overall the group of conservatory students can be said to have been far removed from any directed avant-garde work and their activities were mostly the result of a common drama-school background and a desire to experiment. The conservatory students were less bound by the demands of modern art than the members of Devětsil, they perceived the world in a more open sense, they were more subject to fashion trends and did not hesitate to perform in commercial venues of poor artistic standard. Both groups were divided by a definite age gap; though it tends to be referred to as a generation, the upcoming artistic path of the first years that Czechoslovakia was in existence, jointly as the generation of 1900, at the heart of which a great many disputes arose, mostly concerning how people lived out the war and the post-war revolutionary euphoria. It only took five years for the urge to change the world to cool, as after 1923, when the Czechoslovakian economy began to grow, there was no need to change much. In the post-war years, however, the generations began to interchange more rapidly than previously. In purely fundamental terms the connection between the conservatory students and Devětsil was founded on an antiquated basis and was not sustainable in the long term. The road to the break-up of this artificial conglomerate, built not on a basis of identity but mere similarities, was hastened by Jindřich Honzl.

Jindřich Honzl was a typical example of a person trapped between two generations as a result of the war. While the whole of his being pertained to the older, skull-cap generation, he keenly felt aspirations and a desire for clearly defined artistic starting points and the Devětsil generation was closer to this urge to change the will and revive man's simplest form. There was nothing binding him to the youngest generation, to those from the conservatory. On the contrary, there was the fact that he could teach most of them, and that he inspired a feeling of authority and superiority with regard to the social role played by the teacher. Yet the problem inherent in the relationship between Honzl and the conservatory students was not merely a generational problem. They also came from different social backgrounds. Honzl came from a very poor family and only managed to finish his studies through incredible

effort and hard work. The conservatory students, whose parents could afford to pay expensive school fees, were the “golden youth” in his eyes, for whom theatre was just a fad and who were unable to work in the long term. The worlds of Jindřich Honzl and the conservatory students were essentially very far removed. Their intermingling and mutual adaptation are, however, a reflection of the post-war social flux, which resulted in the creation of a new middle class.

The existence of several parallel scenes with a very similar agenda opened up a new search for artistic expression, but mostly put these people, originally amateurs, up against the organisational and economic problems involved in the professional theatre. The fact that the Czech avant-garde was made up of two wholly different schools, due to differing social, political and economic strata, also eloquently documents the methods chosen by Jindřich Honzl and Jiří Frejka to provide initial capital for the theatre and make a profit on concessions. A major distinctive feature was the openness of the little theatres being set up as regards the opportunity for self-promotion as offered by the flourishing advertising industry at the time. However, none of the theatres – the Free Theatre, the Dada Theatre and the Modern Studio – managed to settle on a theatrical image which would reach out to the contemporary theatregoer. In less than five years, packed with intensive practical and theoretical activity yet burdened by personal conflicts, the avant-garde distanced itself from ordinary life and had nothing to offer the audience. The whole of the end of the twenties was taken up by revising the program and searching for new means of expression, which were discovered completely by accident by two law students, Jiří Voskovec and Jan Werich, in the genre called “intellectual revue”. The arrival of Jiří Voskovec and Jan Werich onto the theatrical avant-garde scene meant that the two branches of avant-garde theatre, in other words Honzl's artistic and socially-committed theatre and the entertaining, trend-driven, cheery and youthfully emotive work of the conservatory students, represented at this time by Jiří Frejka in particular, came together again.

The Czech theatrical avant-garde of the twenties was not the vanguard, as its name proudly proclaimed, but more the result of natural development. Its final form was shaped by the powerful transformations Czech society underwent after the war. The dynamic development of the avant-garde, full of internal turmoil and contradictions, thus reflected the transformation of public interests, mirrored the economic situation of Czechoslovakia and, in the closing years of the nineteen twenties also came into direct conflict with political reality,

which was often the butt of parody and satire. The means of portrayal and expression and the procedures applied by the avant-garde were then an artistic representation of society's burgeoning interest in the culture of language, its fascination with the development of modern techniques and how useful they could be, or a fascination with the human body and the sexuality inherent in it. Society was also mirrored in dramatic scriptwriting – the playwrights first used them to find stability, a firm emotional anchoring point for the generation in the directness of emotional expression, while eventually the plays parodied the situation of post-war society as a whole.

The theatrical avant-garde entered the thirties enfeebled, as it had not managed to keep any of its scenes in its original form. The only survivors, the Free Theatre under the guidance of Voskovec and Werich, briefly followed the path of commercially successful but artistically dubious commercial enterprises together with Ferenc Futurista, the “Trinity of the Bravest”, Jindřich Honzl, Emil František Burian and Jiří Frejka, preferring the safety and stability of official scripts. The political changes, however, gave avant-garde theatre a new direction and actually turned out to be its salvation. Yet this is the start of a new chapter in the history of avant-garde theatre, and is not covered by this work.

Seznam příloh

- Příloha I. Soupis premiér avantgardně orientovaných divadelních představení a vystoupení v období 1923-1929.
- Příloha II. Tabulka posluchačů konzervatoře, podílejících se na raných avantgardních divadelních představeních
- Příloha III. Jindřich Honzl.(J. Honzl, Základy a praxe moderního divadla, Praha 1963.)
- Příloha IV. Jiří Frejka. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha V. Miloslav Jareš (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha VI. Jarmila Horáková (Pestrý týden)
- Příloha VII. Mira Holzbachová (Pestrý týden)
- Příloha VIII. Marie Vorlová. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha IX. Lola Skrbková (Pestrý týden)
- Příloha X. Světa Svozilová. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XI. Budova divadla Na Slupi. (Alfred Javorin, Divadla a divadelní sály v českých krajích, Praha 1949.)
- Příloha XII. Karel Teige a Vítězslav Nezval (zleva) jako herci inscenace *Když ženy něco slaví*. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XIII. Vítězslav Nezval a Karel Teige (zleva) v zákulisí Osvobozeného divadla. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XIV. Vladimír Gamza. (Vladimír Kolátor, O Vladimíru Gamzovi, Praha 1931.)
- Příloha XV. Jindřich Vacín. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XVI. Emil František Burian. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XVII. Večírek Osvobozeného divadla v hostinci U Macháčků. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XVIII. Jiří Frejka a Lola Skrbková v Oušovci na Sázavě v létě 1926. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XIV. Zkouška hry Prsy Tiresiovy. Zleva Mira Holzbachová, Emil František Burian a Jindřich Honzl. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)

- Příloha XV. Celkový pohled na scénu ke hře Prsy Tiresiovy. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XVI. Milča Mayerová. (Pestrý týden)
- Příloha XVII. Jarmila Kröschlová (Taneční listy.)
- Příloha XVIII. Jiří Voskovec. Reklamní filmová fotografie. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XIX. Jiří Voskovec a Jan Werich. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XX. Výjev ze hry Osvobozeného divadla Učitel a žák. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XXI. Propagační materiál Osvobozeného divadla, oznamující počátek nové sezóny 1928-1929. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XXII. Výjev ze hry Král Ubu Osvobozeného divadla. V popředí Jan Werich. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XXIII. Pozvánka Osvobozeného divadla na premiéru hry Peruánský kat. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XXIV. Reklama divadla Dada na hru Svatebčané na Eiffelce v časopise Pestrý týden. (Pestrý týden)
- Příloha XXV. Pozvánka divadla Dada na premiéru hry. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XXVI. Ansámbl divadla Dada. V popředí s dýmkuou Jiří Frejka. (DÚk, Bedřich Rádl, Vzpomínky na avantgardu. Dokumentace I.)
- Příloha XXVII. Akrobati divadla Dada. Zprava Hugo Slípka a akrobat Hargen se svým synem. (Pestrý týden)
- Příloha XXVIII. Jiřina Šejbalová. (Pestrý týden)
- Příloha XXIX. Hugo Slípka. (Pestrý týden)
- Příloha XXX. Eman a Josef Trojanovi v Bima-Bam revue divadla Dada. (DÚk, Bedřich Rádl, Vzpomínky na avantgardu. Dokumentace I.)
- Příloha XXXI. Výjev z revue divadla Dada Gaučo a kráva. Zcela vpravo Jožka Šaršeová, uprostřed Eman Trojan. (DÚk, Bedřich Rádl, Vzpomínky na avantgardu. Dokumentace I.)
- Příloha XXXII. Výjev ze hry Hrdina západu. Lída Otáhalová a Bohuš Záhorský. (Pestrý týden)
- Příloha XXXIII. Reklamní strana divadla Dada v časopise Pestrý týden. (Pestrý týden)

Příloha I.

Soupis premiér avantgardně orientovaných divadelních představení v období 1923-1929

Použité zkratky:

R – režie, H – autor hudebního doprovodu, CH – choreografie, K – kostýmní návrhy, L – libreto, P – překlad, V – výprava, Ú – úprava, Prem. - premiéra.

Období před založením samostatné scény (1923-1926)

Volné sdružení posluchačů dramatického oddělení Státní konzervatoře hudby a Dorost Červeného kříže

Jiří Frejka, *Kithairon*.

R. Jiří Frejka (signováno Josef Schettina), V. Jiří Frejka.

Součástí večera přednáška Zdeňka Kalisty *Cesty za divadlem* a recitace básní Jiřího Frejky *Prosím a Balada o svatém, který neměl přijít do nebe*.

Prem. 15. 5. 1923 Měšťanská beseda..

Scéna adeptů – Zkušební scéna – Divadlo malých

Večer české poezie. K výročí samostatnosti Československa.

R. Josef Schettina.

Součástí večera přednáška Jiřího Frejky *O charakteristických rysech mladé české poezie* a recitace básní S. K. Neumanna, J. Hory, Z. Kalisty, A. M. Píši, J. Wolkra, J. Seiferta, V. Nezvala.

Prem. 27. 10. 1924 Scéna adeptů v Legii malých.

Silvestr 1924. Komponovaný večer.

Jiří Frejka, *Vstupní předehra*.

Nikolaj Jevrejnov, *Veselá smrt*.

P. Věra Fischerová a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka a Josef Schettina, V. Jiří Frejka a Otokar Cibulka, H. Iša Krejčí.

Molière, *Amfitryon* (monolog); *Dva generálové tance*; Karel Lhota, *Sázka*; Arkadij Averčenko, *Starci*; Anonym, *Fraška o kádi* (Le couvier).

R. Miroslav Jareš.

Prem. 31. 12. 1924 Scéna adeptů v Legii malých.

5. dramatický večer Státní konzervatoře hudby.

Ivan Goll, *Pojištění proti sebevraždě*.

P. Věra Fischerová a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka (pro konzervatoř převzal Josef Schettina), V. Jiří Frejka a Antonín Heythum.

Nikolaj Jevrejnov, *Veselá smrt*.

P. Věra Fischerová a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka (pro konzervatoř převzal Josef Schettina), V. Jiří Frejka a Josef Šíma, H. Iša Krejčí.

Prem. 31. 3. 1925 Sál konzervatoře Na Slovanech.

Molière, *Jiří Dandin čili Ošálený manžel. Cirkus Dandin.*
P. Arnošt Procházka, R. Jiří Frejka, Konstrukce Antonín Heythum, H. Iša Krejčí.
Prem. 10. 5. 1925 Zkušební scéna Masarykova síň na Žižkově.

Vítězslav Nezval, *Týden v barvách.*
R. Jiří Frejka, Přednes Jarmila Horáková.
Prem. 31. 5. 1925 Matiné spolku Krakovec, Rakovník.

Osvobozené divadlo – Praha. Komponovaný večer.
Součástí programu přednáška Jiřího Frejky *Moderná senzibilita a moderné umenie*, recitace a taneční fantazie Miry Holzbachové (Jiří Wolker, *Balada o námořníku*; Johannes Brahms, *Marcato, Appassionato*; Jaroslav Seifert, *Moře*; Zdeněk Kalista, *Švédsko*; Vítězslav Nezval, *Abeceda, Klára, Patetická*; Fryderik Chopin, *Valčík*; Francis Jammes, *Mám lulku*; Jiří Wolker, *Poštovní schránka*; Ignacz Jan Paderzewski, *Menuet*.
Prem. 17. 10. 1925 Spolok pre stavbu nemocníc na Slovensku, Bratislava.

Osvobozená scéna z Prahy.
František Langer, *Periferie.*
R. Bedřich Rádl, Umělecké vedení Jiří Frejka.
Prem. 20. 5. 1925 Teplice-Šanov.

Večer silvestrovský.
Jiří Mahen, *Ulička odvahy.*
R. Josef Barke.
Vladimír Ivanovič Rebikov, *Taneční orchestrion (Princové, Vojáckové, Kocourové).*
Ch. Mira Holzbachová, Hudební doprovod Iša Krejčí.
Anonym, *Fraška o Míminov.i*
P. Jaroslav Šalamoun, R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka a Otakar Mrkvička, H. Iša Krejčí.
Anonym, *O třech Mariích.*
R. a V. Eduard Nádvorník.
Prem. 31. 12. 1925 Vzdělávací sbor Vyšehradský, Divadlo Na Slupi.

Aristofanes, *Když ženy něco slaví..*
P. Augustin Krejčí, Ú. Jiří Frejka, R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka a Antonín Heythum, H. Iša Krejčí.
Prem. 9. 1. 1926 Divadlo mladých v Divadle Na Slupi.

Dvě hry o smrti.
Nikolaj Jevrejnov, *Veselá smrt.*
P. Věra Fischerová, R. Jiří Frejka, V. Josef Šíma a Karel Teige, H. Iša Krejčí.
Bloud a smrt.
R. Miroslav Jareš.
Prem. 29. 3. 1927 Scéna adeptů v Legii malých.

Osvobozené divadlo, sekce S. M. K. Devětsil (1926-1927)

Molière, *Cirkus Dandin*.

P. Arnošt Procházka, R. Jiří Frejka, Konstrukce Antonín Heythum, K. Otakar Mrkvička a Karel Teige, CH. Mira Holzbachová a Milča Mayerová, H. Miroslav Ponc.
Prem. 8. 2. 1926.

Anonym, *Fraška o Mimínovi*.

P. Jaroslav Šalamoun, R. Jiří Frejka, V. Otakar Mrkvička.
Prem. 19. 2. 1926.

Nikolaj Jevrejnov, *Veselá smrt*.

P. Věra Fischerová, R. Jiří Frejka, V. Josef Šíma a Karel Teige, H. Iša Krejčí.
Taneční večer skupiny Jarmily Kröschlové.
Oscar Wilde, *Infantčiny narozeniny*; Claude Debussy, *Hračková skříňka*.
CH. Jarmila Kröschlová.
Prem. 23. 2. 1926.

Taneční večer skupiny Miry Holzbachové.

Prem. 11. 3. 1926.

Gerorges Ribémont-Dessaignes, *Němý kanár*.

P. Jindřich Honzl, R. Jindřich Honzl, V. Antonín Heythum.
Nikolaj Jevrejnov, *Veselá smrt*.
P. Věra Fischerová, R. Jiří Frejka, V. Josef Šíma a Karel Teige, H. Iša Krejčí.
Hudební vystoupení Emila Františka Buriana, Stanislava Nováka a Jaroslava Francla.
Prem. 17. 3. 1926.

Nezvalův večer.

Vítězslav Nezval, *Vězeň – Madrigal - Podivuhodný kouzelník*.

R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka, Josef Šíma a Karel Teige.

Vítězslav Nezval, *Abeceda*.

Recitace Jarmila Horáková, CH. Milča Mayerová.

Vítězslav Nezval, *Depeše na kolečkách*.

R. Jiří Frejka, V. Josef Šíma a Antonín Heythum, CH. Milča Mayerová.

Prem. 17. 4. 1926.

Večer Osvobozeného divadla.

Součástí večera byly přednáška Jiřího Frejky, Jindřicha Honzla a Vítězslava Nezvala, *Divadelní abeceda*, hudební výstup Iši Krejčího *Kasace*, recitace básní (Mira Holzbachová, *Cirkus*) a reprízy her *Fraška o Mimínovi* a *Němý kanár*.

Prem. 3. 5. 1926.

Guillaume Apollinaire, *Prsy Tiresiovy*.

P. Jaroslav Seifert, R. Jindřich Honzl, V. Otakar Mrkvička, Karel Teige, František Zelenka, H. E. F. Burian, CH. Míra Holzbachová.
Prem. 23. 10. 1926.

Veselý večer Osvobozeného divadla a Modré Blůzy pro Proletkult..

Vítězslav Nezval, *Podivuhodný kouzelník.*

R. Jiří Frejka.

Jindřich Honzl, *Scéna v jazyce zaumském.*

Jiří Mahen, *Poklad krále Kadma.*

R. Jindřich Honzl.

E. F. Burian, *Coctaily, Přísloví.*

Prem. 31. 12. 1926 Mozarteum.

Ivan Goll, *Pojištění proti sebevraždě.*

P. Věra Fischerová a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka, V. Otakar Mrkvička a Karel Teige, Konstrukce Karel Honzík, H. Jaroslav Ježek a Iša Krejčí, CH. Míra Holzbachová.

Vítězslav Nezval, *Depeše na kolečkách.*

R. Jiří Frejka, Konstrukce Karel Honzík, K. Antonín Heythum a Josef Šíma, CH. Milča Mayerová.

Prem. 22. 1. 1927.

Večer Paula Whitemana.

Úvodní přednáška a reprodukce hudby E. F. Burian.

Prem. 29. 1. 1927.

Druhý večer družstva moderních nakladatelů Kmen.

Úvodní přednáška Julia Fučíka *Moderní básníci čeští.*

Jiří Mahen, *Poklad krále Kadma.*

R. Jindřich Honzl, V. Bedřich Rádl.

Hudební a recitační vložky.

Prem. 10. 2. 1927.

Ilja Erenburg, *O moderním umění* (přednáška).

Prem 14. 2. 1927.

Veselý večer.

Jindřich Honzl, *Scéna v jazyce zaumském (Abeceda).*

Filippo Tommaso Marinetti, *Ani psa viděti.*

Hudební a recitační vložky.

R. Jindřich Honzl.

Prem. 26. 2. 1927

Nový veselý večer.

Jindřich Honzl, *Scéna v jazyce zaumském (Abeceda).*

R. Jindřich Honzl.
Václav Lacina, *Pokusné divadlo. Scéna pro dramaturgy*.
R. a V. Jiří Frejka.
Hudební a recitační vložky.
Prem. 3. 3. 1928 Umělecká beseda.

Vystoupení Milči Mayerové se skupinou.
Prem. 5. 3. 1927

Večer Socialistického sdružení učitelského
Úvodní přednáška Jindřicha Honzla *O moderním divadle*.
Ivan Goll, *Revoluce zvířat (Methusalem)*.
R. Jindřich Honzl.
Prem. 19. 3. 1927.

Ivan Goll, *Methusalem*.
P. Jindřich Honzl, R. Jindřich Honzl, V. Otakar Mrkvička, František Rössler (fotografie), akrobacie
Hugo Slípka.
Prem. 20. 3. 1927.

Vítězslav Nezval, *Revue v povijanu (Lyrická syntesa)*.
Přednes scénických básní G. Apollinaira, Ch. Baudelaira, F. Halase, F. T. Marinettiho aj.
R. Jindřich Honzl, V. Vít Obrtel, K. Otakar Mrkvička.
Prem. 18. 4. 1927.

Taneční večer Miry Holzbachové.
Adolf Hoffmeister, *Park (Taneční hra)*.
R. a CH. Mira Holzbachová.
Prem. 11. 5. 1927.

Adolf Hoffmeister, *Nevěsta*.
R. Jindřich Honzl, V. Adolf Hoffmeister, František Rössler (fotografie), CH. Mira
Holzbachová.
Prem. 25. 5. 1927.

Osvobozené divadlo (1927-1929)

Vladislav Vančura, *Učitel a žák*.
R. Jindřich Honzl, V. Vít Obrtel.
Prem. 14. 10. 1927.

Jiří Mahen, *Trosečníci v manéži (Pantomima – balet)*.

R. Jindřich Honzl, V. Otakar Mrkvička, hudební úprava Karel Šrom a Josef Kyselka, CH. Jarmila Kröschlová.

Viktor Rieti, *Robinson a Pátek*.

R. Jarmila Kröschlová, K. Otteová a Doktorová, í doprovod Josef Kyselka.

Prem. 26. 1. 1928.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Smoking revue*.

R. a V. Jiří Voskovec a Jan Werich.

Prem. 8. 5. 1928.

Eva Škeříková, *Mys Dobré naděje*.

R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Honzl a Vít Obrtel, H. Karel Šrom.

André Breton, Phillipe Soupault, *Račte...?*

P. B. Štěpánek, R. a V. Jindřich Honzl,

Prem. 11. 5. 1928.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Kufry*.

Vítězslav Nezval, *Depeše na kolečkách*.

R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský a Toyen, H. Jiří Svoboda, CH. Saša Machov a Mary Kyselková.

Prem. 4. 9. 1928.

Jean Cocteau, *Orfeus*.

P. Jiří Voskovec, R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský.

Úvodní přednášku *Poezie Jeana Cocteaua* přednesl Vítězslav Nezval.

Vítězslav Nezval, *Depeše na kolečkách*.

R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský a Toyen, H. Jiří Svoboda, CH. Saša Machov a Mary Kyselková.

Prem. 11. 9. 1928.

Vladislav Vančura, *Nemocná dívka*.

R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský.

Prem 26. 9. 1928.

Jiří Voskovec, Jan Werich,*si pořádně zařádit*.

Adaptace hry Jana Nepomuka Nestroje.

R. Jindřich Honzl.

Prem. 17. 10. 1928.

Alfred Jarry, *Král Ubu*.

P. Jiří Voskovec, R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský, H. Karel Šrom.

Prem. 14. 11. 1928.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Gorila ex machina čili Leon Clifton neboli Tajemství Cliftonova kladívka*.
R. Jindřich Honzl, V. Jiří Voskovec a Jan Werich.
Prem. 28. 11. 1928.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Bydlí tu pan Bulánek?*
R. Jindřich Honzl.
Prem. 31. 12. 1928.

Lev Natalovič Lunc, *Mimo zákon*.
P. Jiří Weil, R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský.
Prem. 7. 1. 1929.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Kostky jsou vrženy*.
R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský, Jiří Voskovec, Jan Werich, H. Josef Kyselka.
Prem 11. 1. 1929.

Matinée na paměť výročního dne úmrtí Jarmily Horákové.
Program: přednáška Jindřicha Honzla *O Jarmile Horákové*, Sergej Prokofjev, *Pochod z opery Tři oranže*, Jaroslav Seifert, *Verše za mrtvou Jarmilu Horákovou*, Eva Vrchlická, *Jarmilčina píseň*, Miroslava Holzbachová, *Tanec s maskou*, Filmový portrét Jarmily Horákové z filmu bratří Daglů, Stanislav Neumann, *Jarka*, Vítězslav Nezval, *Jarmile Horákové*.
Prem 20. 1. 1929.

Georges Ribémont Dessaignes, *Peruánský kat*.
P. J. Prymš, R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský, H. Karel Šrom.
Prem. 19. 2. 1929.

Jiří Voskovec, Jan Werich, *Premiéry Skafandr*.
R. Jindřich Honzl, V. Jiří Voskovec a Jan Werich, H. Jaroslav Ježek.
Prem 13. 3. 1929.

Filippo Tommaso Marinetti, *Zajatci*.
P. J. Jiřina, R. Jindřich Honzl, V. Jindřich Štyrský.
Jules Romains, *Jiskra*.
P. Jindřich Honzl, R. Jindřich Honzl, V. Jiří Voskovec.
Prem. 29. 4. 1929.

Umělecké studio (1926-1927)

Saint Georges de Bouhélier, *Dětský karneval*.
Scénická kompozice Vladimíra Gamzy.
Prem. 13. 10. 1926.

Alexander Blok, *Růž a kříž*.
Scénická kompozice Vladimíra Gamzy.
Prem. 27. 10. 1926.

Marcel Achard, *Chcete se mnou hrát?*
Scénická kompozice Josefa Schettiny
Prem. počátek září 1926..

Fred Bérence, *Rodinná fantazie*.
Scénická kompozice Vladimíra Gamzy.
Prem. 21. 11. 1926.

Charles Dickens, *Cvrček u krbu*.
Scénická kompozice Vladimíra Gamzy ve spolupráci Viktora Očáska.
Prem. 8. 12. 1926.

Molière, *Škola manželů*.
Scénická kompozice Vladimíra Kolátora.
Prem. 19. 12. 1926.

N. V. Gogol, *Ženitba*.
Scénická kompozice Vladimíra Gamzy.
Prem. 23. 1. 1927.

George Bernard Shaw, *Candida. Potopa*.
Scénická kompozice Emilie Hráské.
Prem. 16. 2. 1927.

Divadlo Dada (1927-1928)

Dada – podívaná.

Jean Cocteau, *Svatebčané na Eiffelce*.

P. Miloš Hlávka a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka, V. Jaroslav Fragner, K. Otakar Mrkvička, CH. Milča Mayerová a Míra Holzbachová, H. Jaroslav Ježek a Miroslav Ponc

E. F. Burian, Jaroslav Ježek, Václav Lacina, Josef Trojan, *Visací stůl č. 1. Tanec a politika*.

R. Jiří Frejka, V. Jaroslav Fragner, K. Otakar Mrkvička, Ch. Milča Mayerová.

Prem. 9. 4. 1927.

Kurt Schwitters, *Stínohra (Stín)*.

P. Jiří Frejka, R. Jiří Frejka, V. Adolf Hoffmeister a Otakar Mrkvička.

Josef a Eman Trojanové, *Mácha*.

Adolf Hoffmeister, *Park*.

CH. Mira Holzbachová

Akrobacie Aloise Ducháčka a Hugo Slípky.

H. Jaroslav Ježek (No, no, Black and White. Mechanické intermezzo), Klavír Iša Krejčí.

Prem. 24. 4. 1927.

I. večer voicebandu.

Recitace básní K. H. Máchy, K. J. Erbena, J. Nerudy, K. Biebla, A. Hoffmeistera, J. Seiferta, K. Schulze.

R. Jiří Frejka, CH. Milča Mayerová

Prem. 27. 4. 1927.

Druhý koncert voicebandu (matiné).

K. J. Erben, *Svatební košile*; Guillaume Apollinaire, *Pásmo*.

R. Jiří Frejka, CH. Milča Mayerová.

Konstantin Biebl, *Varieté – Akord*; Jaroslav Seifert, *Svatební cesta*.

CH. Milča Mayerová.

Prem. 8. 5. 1927.

E. F. Burian, Jaroslav Ježek, Iša Krejčí, Václav Lacina, Jiří Mařánek, Hugo Slípka, Jiří Voskovec, Jan Werich, *Visací stůl č. 2. Revue o módě, dětech, poezii, volbách, ulici a věčnosti*.

R. Jiří Frejka, V. František Muzika a Josef Paša, CH. Milča Mayerová.

Prem. 8. 5. 1927.

Václav Lacina, *Třetí zavěšení Visacího stolu. Žurnál-revue*.

R. Jiří Frejka, V. František Zelenka, H. Jaroslav Ježek, E. F. Burian, Film Milada Marešová.

Prem 27. 5. 1927.

Emil František Burian, *Večer skladeb (Jazzový večer)*

Úvodní přednáškový dialog Jiřího Frejky a E. F. Buriana.

Prem. 19. 10. 1927.

E. F. Burian, Jiří Dréman, , Jiří Frejka, Miloš Hlávka, Václav Lacina, Hugo Slípka, Josef Trojan, *Dona Kichotka. Revue-žurnál, aktualita, satira, voiceband*.

R. Jiří Frejka, V. František Zelenka, František Muzika, František Matoušek, Karel Šourek, H. E. F.

Burian, Iša Krejčí, Jaroslav Ježek.

Prem. 26. 12. 1927.

Cyklus dramatických studií I.

John Millington Synge, *Hrdina západu*.

P. Karel Mušek, R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka, K. Karel Šourek, zvuk E. F. Burian.

Prem. 9. 2. 1928.

Karel Balling, Jiří Dréman, Jindřich Plachta, Josef Trojan, C. Petržílek, *Bim-Bam revue*.
R. Jiří Frejka, CH. Saša Machov (tančí dada girls).
Prem 25. a 26. 2. 1928.

Cyklus dramatických studií II.

Sofokles – Cocteau, *Oidipús*.

R. a V. Jiří Frejka.

Hans Sachs, *O muži, který vysedával telata*.

P. Jan Kamenář, R. a V. Jiří Frejka, H. E. F. Burian.

Pierre Reverdy, *Poutník*.

R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka a Václav Tittelbach, Karel Šourek, Film Karel Smrž, CH. Jarmila Kröschlová, H. Jean Wiéner a E. F. Burian.

Prem. 11. 4. 1928.

Karel Melíšek, Josef Trojan, *Gaučo a kráva. Revue pro studenty, trampy a politiky včetně*.

R. Jiří Frejka, H. Karel Melíšek a Ziegler, CH. Jarmila Kröschlová.

Prem 21. 4. 1928.

Václav Lacina, Josef Trojan, E. F. Burian, *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský*.

R. Jiří Frejka, V. Jiří Frejka a František Zelenka, H. E. F. Burian.

Prem. 23. 5. 1928.

Moderní studio (1929)

Karel Havlíček Borovský, *Křest svatého Vladimíra*.

Součástí večera samostatné taneční výstupy Skupiny Jarmily Kröschlové *Funébr marš a Valčík*.

R. Jiří Frejka, CH. Jarmila Kröschlová.

Prem. 1. 2. 1929.

Emil František Burian, *Mastičkář*. Opera buffa.

L. Václav Lacina a Josef Trojan, R. Jiří Frejka.

Prem. 10. 2. 1929.

Večer Moderního studia.

Yamada-no-Kakashi, *Hra o Asagao*.

P. a Ú. Miloš Hlávka, R. Jiří Frejka.

Euripídes, *Kyklops*.

P. František Sekanina, Ú. Miloš Hlávka, R. Jiří Frejka.

Prem. 14. 2. 1929.

William Shakespeare, *Romeo a Julie*.

Ú. Miloš Hlávka a Jiří Frejka, R. Jiří Frejka, V. Otakar Mrkvička, CH. CH. Jarmila Kröschlová.

Prem. 28. 2. 1929.

Emile Erckmann, Louis Chatrian, *Po mostem wéchémským (Polský Žid)*.
P. Jaroslav Pšenička, R. Jiří Frejka.
Prem. 16. 3. 1929.

3. komorní večer voicebandu
Václav Lacina, *Kocour Felix v Čechách*.
R. Jiří Frejka, V. Karel Šourek, H. Igor Stravinskij, CH. Jarmila Kröschlová.
Prem. 20. 3. 1929.

Jean Thomas Brandon, *To se řekne (Charleyova nová teta)*.
P. M. L. Kühnlová, R. Jiří Frejka, V. Karel Šourek, H. Jaroslav Ježek, CH. Jožka Šarševá.
Prem. 8. 4. 1929.

François Villon (matiné).
Úvodní přednáška a režie Jiří Frejka.
Prem. 13. 4. 1929.

Jules Romains, *Kumpáni*.
Dramatizace Miloš Hlávka, R. Jiří Frejka, V. Karel Šourek.
Prem. 29. 4. 1929.

4. komorní večer voicebandu.
Karel Hynek Mácha, *Máj*.
R. E. F. Burian.
Prem. 15. 5. 1929.

5. komorní večer voicebandu.
Básně Jiřího Wolкера *Balada o očích topičových, Balada o námořníkovi, Balada o nenarozeném dítěti, Nemocnice*.
R. E. F. Burian, V. Karel Šourek.
Prem. 1. 6. 1929.

Premiéry a představení, odehrávající se mimo oficiální záštitu divadel

Spolek bývalých žáků čsl. Oddělení na francouzských lyceích.
Jiří Voskovec, Jan Werich, *Vest Pocket Revue*.
Prem. 19. 4. 1927 Umělecká beseda.

Večer voicebandu.
Přednes básní J. Nerudy, E. A. Poea, V. Nezvala, A. Curcia, G. Apollinaira, P. Soupaulta, H. Belloc, H. Heina, K. Biebla, J. Seferta (program totožný s vystoupením voicebandu na Mezinárodním hudebním festivalu v Sieně 12. 9. 1928).

Prem. 9. 10. 1928 Umělecká beseda

I. komorní večer voicebandu.

Karel Havlíček Borovský, *Křest Svatého Vladimíra.*

R. Jiří Frejka, CH. Jarmila Kröschlová.

Prem. 14. 11. 1928 Umělecká beseda.

Taneční večer Milči Mayerové.

Autobus. Pantomima Milči Mayerové.

H. E. F. Burian, CH. Milča Mayerová.

Prem. 20. 11. 1928 Městské divadlo na Královských Vinohradech.

II. komorní večer voicebandu.

Píseň písní.

Úprava Max Brod, R. Jiří Frejka, H. E. F. Burian, CH. Milča Mayerová,

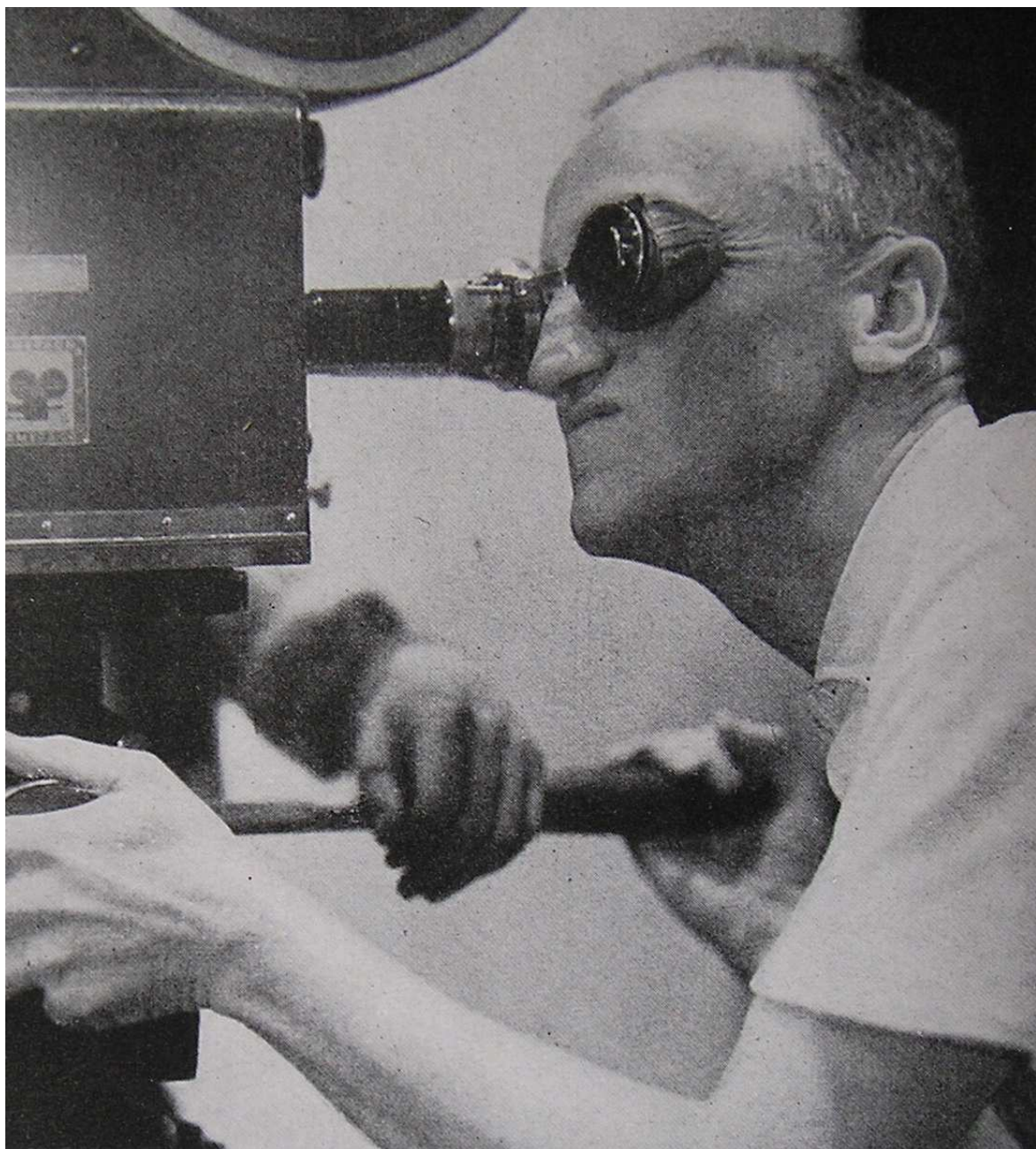
Prem. 15. 12. 1928 Umělecká beseda.

Příloha II.

Jméno posluchače	Datum a místo narození	Trvalé bydliště	Doba studia	Rodiče	Vyznání	Způsob ukončení
Bártů Anna	3. 4. 1904 Protivín	Protivín	1920- 1923	Jan Bártů, vrchní průvodčí vlaků	Katolické	dobrovolně vystoupila
Boháč Ladislav	14. 4. 1907 Uherský Brod	Praha- Nové Město	1925- 1928	Antonín Boháč, ministrský rada	Katolické	dobrovolně vystoupil
Burian Emil František	4. 6. 1904 Plzeň	Praha- Smíchov	1923- 1925	Emil Burian, operní pěvec	Katolické	absolutorium
Cibulka Miloslav (Jareš)	1. 12. 1903 Praha	Praha- Holešovice	1920- 1926	Otakar Cibulka, malíř písma	bez vyznání	osvědčení
Červenková Helena	20. 4. 1902 Praha	Praha- Smíchov	1919- 1923	František Červenka, obuvník	Katolické	absolutorium
Čtvrtečková Ludmila	1. 1. 1900 Kostelec n. Orlicí	Kostelec n. Orlicí	1923- 1926	Ludvík Čtvrtečka, obchodník	československá církev	dobrovolně vystoupila
Frejka Jiří	6. 4. 1904 Outěchovice	Praha- Staré Město	1925	Josef Frejka, nadlesní	Katolické	dobrovolně vystoupil
Holzbachová Miroslava	10. 4. 1901 Kroměříž	Kroměříž	1919- 1923	Karel Holzbach, drogista	Katolické	absolutorium
Holzknecht Václav	2. 5. 1904 Praha	Praha- Žižkov	1923- 1928	Václav Holzknecht, obchodník	československá církev	absolutorium
Horáková Jarmila	7. 3. 1904 Praha	Praha- Nové Město	1922- 1926	Jaroslav Horák, obchodník	Katolické	absolutorium
Hráská Emilie	4. 5. 1900 Rozbělezy	Praha- Smíchov	1922- 1924	Vincenc Hráský, podúředník státních drah	bez vyznání	dobrovolně vystoupila
Ježek Jaroslav	29. 9. 1906 Praha	Praha- Staré Město	1923- 1930	Adolf Ježek, dámský Krejčí	Katolické	absolutorium (zadrženo)
Malypetrová Božena	3. 4. 1905 Klobouky	Praha- Nové Město	1923	Jan Malypetr, ministr vnitra	Katolické	dobrovolně vystoupila
Matějovská Ludmila, provd. Burianová	24. 12. 1901 Sarajevo	Praha- Nové Město	1919- 1925	Bohumil Matějovský, revident českých drah	Katolické	absolutorium
Nedbal Miloš	28. 5. 1906 Rožmitál	Praha- Střešovice	1926- 1929	Václav Nedbal, odborný učitel	Katolické	propuštěn pro nedbalost
Ponc Miroslav	2. 12. 1902 Vysoké Mýto	Pardubice	1920- 1922	Jan Ponc, obchodník	Katolické	dobrovolně vystoupil
Posnerová	28. 5. 1906	Praha-	1920-	Ěliška	Katolické	absolutorium

Eliška	Vídeň	Nové Město	1924	Posnerová, redaktorka		
Postránecký Kamil	29. 6. 1920 Pelhřimov	Praha-Nové Město	1920-1924	Karel Postránecký, stavitel	Katolické	dobrovolně škrtnut
Rádl Otto	14.4.1902 Praha	Praha-Žižkov	1922-1925	Bedřich Rádl, inspektor čsl. Drah	Katolické	absolutorium
Salzer František	28. 8. 1902 Sušice	Sušice	1921-1924		Katolické	absolutorium
Schettina Josef	7.8.1903 Praha	Praha-Malá Strana	1920-1924	Jan Schettina, vrchní poštovní rada	Katolické	absolutorium
Skrbková Aloisie	16. 2. 1902 Čáslav	Praha-Smíchov	1923-1927	Eliška Skrbková, vdova po vrch. evid. insp.	Katolické	absolutorium
Svozilová Světluška	13. 11. 1906 Brno	Praha-Břevnov	1923-1927	Josef Svozil, inspicient pozemkového úřadu	bez vyznání	absolutorium
Šejbalová Jiřina	17. 9. 1905 Praha	Praha-Smíchov	1920-1927	Josef Šejbal, městský úředník	Katolické	absolutorium
Škoda Jan	2. 5. 1896 Praha	Praha-Smíchov	1920-1923	Anděla Škodová, vdova	Katolické	absolutorium
Šternwaldová Anna	13. 2. 1907 Praha	Černošice	1922-1926	Karel Sternwald, člen opery něm. Divadla	Katolické	absolutorium
Trégl Václav	10. 12. 1902 Bělá p. Bezdězem	Bělá pod Bezdězem	1920-1924	Václav Trégl, mistr zednický	Katolické	absolutorium
Trojan Václav	24. 4. 1907 Pízeň	Stará Boleslav	1923-1927	Václav Trojan, fotograf	československá církev	absolutorium
Tumlíř Jaroslav	28.11.1902 Praha	Praha-Vinohrady	1918-1923	Božena Tumlířová, vdova po řídícím učiteli	Katolické	absolutorium
Vaňátko Václav	17. 8. 1904 Náchod	Náchod	1926-1930	Václav Vaňátko, topič	Katolické	propuštěn pro neplacení
Waszmuth Jiří (Vasmut)	21. 4. 1903 Pízeň	Praha-Malá Strana	1920-1924	Karel Waszmuth	bez vyznání	absolutorium
Záhorský Bohumil	7. 2. 1906 Praha	Praha-Nové Město	1923-1925	Jan Záhorský, profesor české techniky	Katolické	dobrovolně vystoupil

Příloha III.



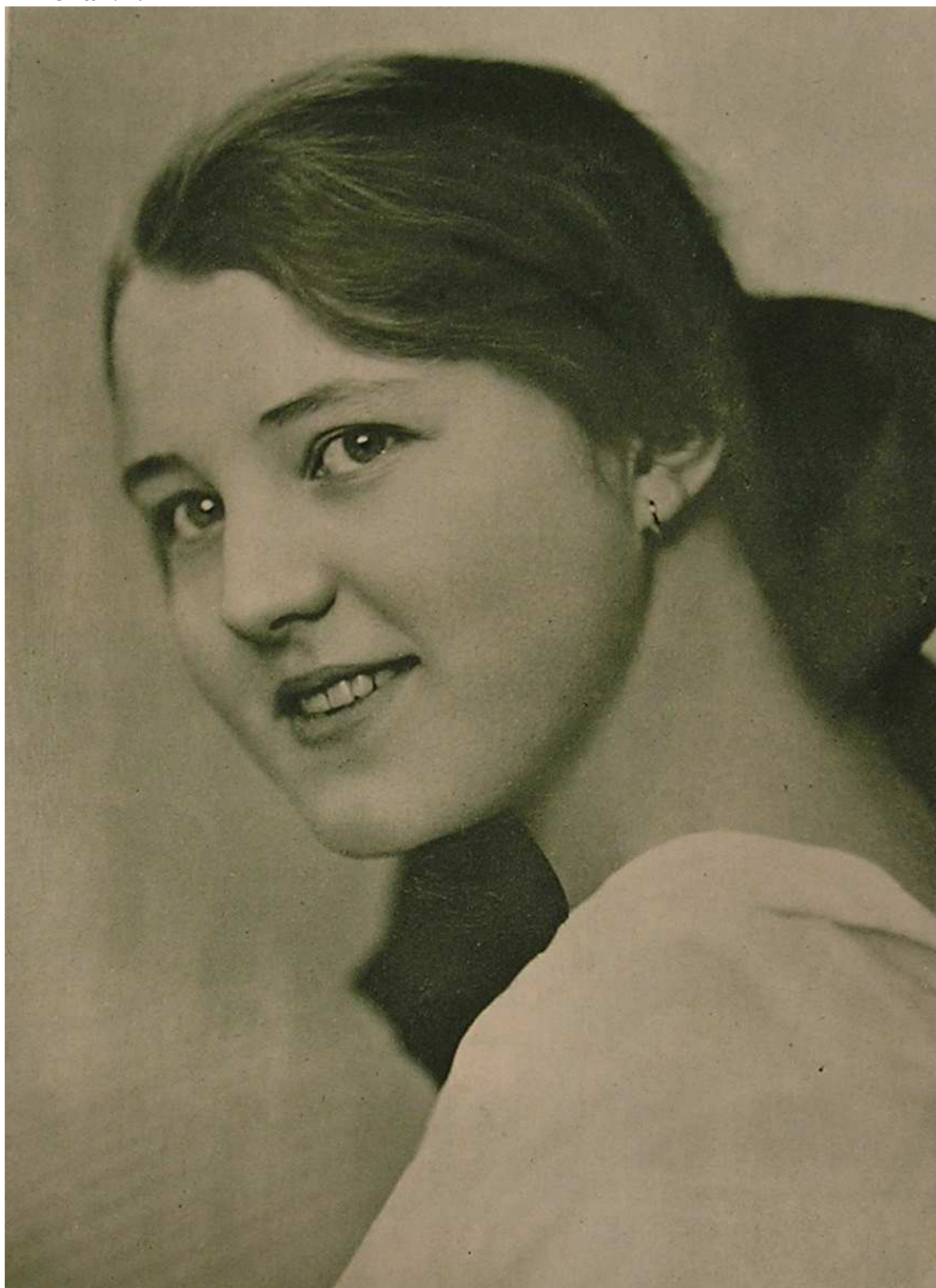
Příloha IV.





Příloha V.

Příloha VI.



Příloha VII.



Příloha VIII.



Příloha IX.



Příloha X.



Příloha XI.



Příloha XII



Příloha XIII.



Příloha XIV.



Příloha XV.



Příloha XVI.



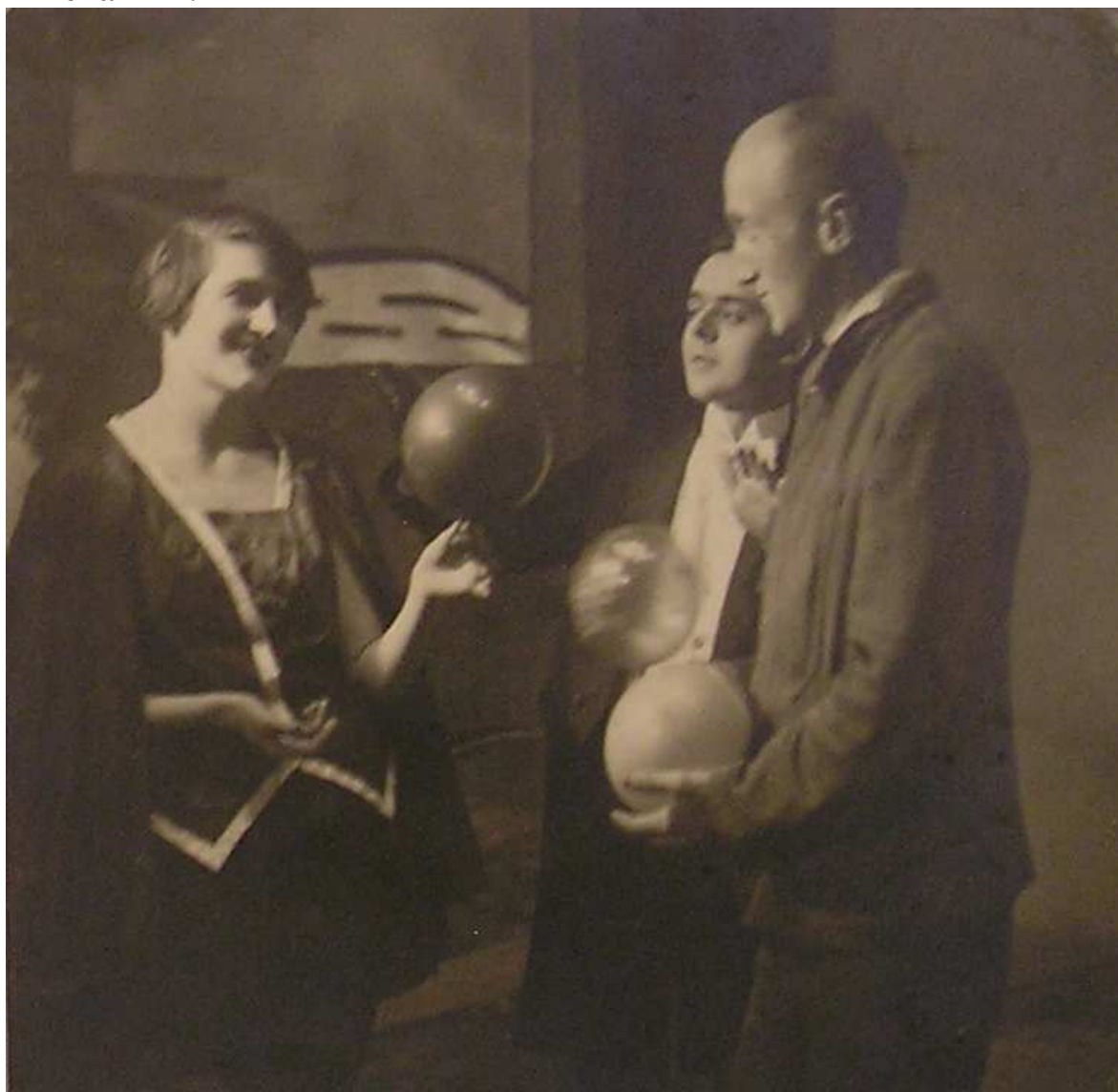
Příloha XVII.



Příloha XVIII.

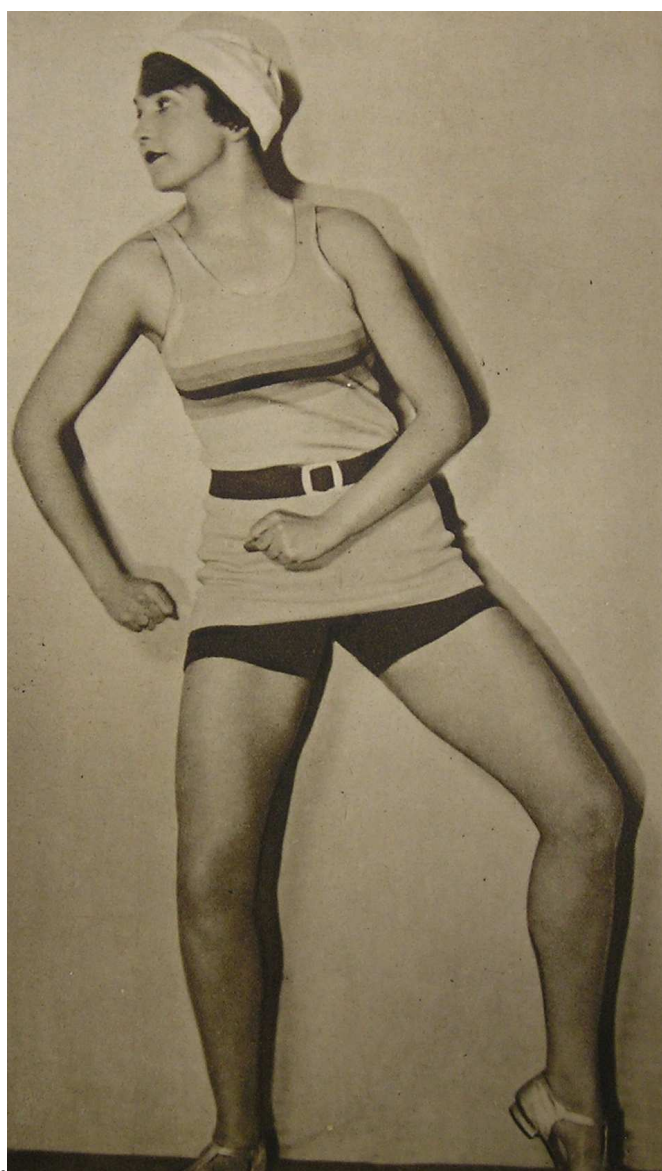


Příloha XIX.



Příloha XX.





Příloha XXI.



Příloha XXII.

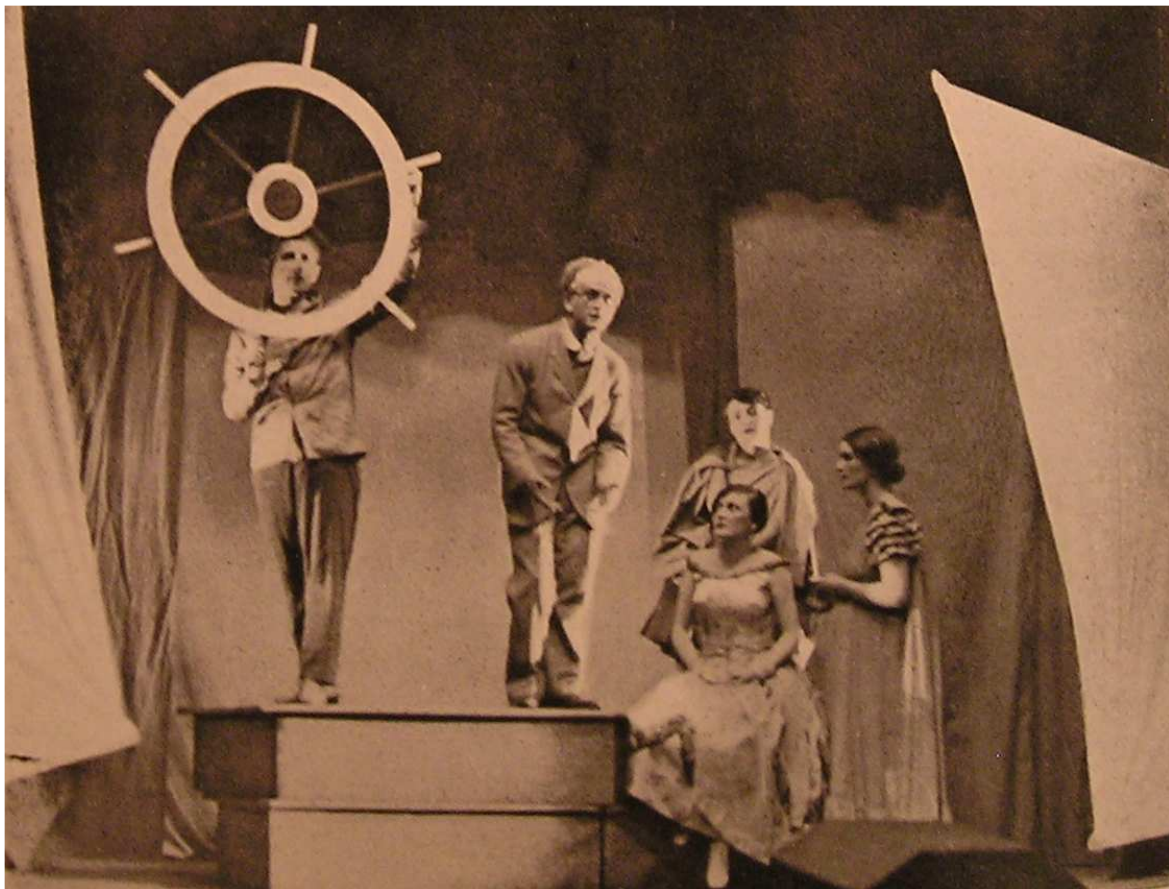
Příloha XXIII.



Příloha XXIV.



Příloha XXV.





Osvobozené divadlo vzniká

Jde nám o *novou hru*, nikoli o novou dramatickou literaturu: vidět jevištně.

Možnosti básníka jsou nejen v tom, že lze vyvolat slovy hercova nářku bolestné sevření posluchačova nitra: jeho možnosti jsou v novém jevišti; ne v tom, které dovedlo dobře vystavěným pokojem, chrámem nebo pouští přenést nás do iluze těch věcí — ale jevištěm, které působí stejně na nitro diváka jako živý půvab hereckého pohybu nebo zachvění v přízvuku slov *Miluji tě*. Novou hrou a novým dramatem se zaplňuje a bohatne jeviště, neboť není už nepohyblivým okolím pro hru herců, ale na něm, jako v místě zázraků, objevují se neočekávaně představy míst a dějů; jeviště chce být stejně proměnné jako výraz lidské tváře, chce mít své slzy i smích a stávat se divákovi stejně nepostradatelným k porozumění ději jako slovo. Poesie krátce proniká celé divadlo, jeho všechny stránky. Učinit divadlo s hercem, jevištěm a vším materiálem scény bytostí živou, tak básnivou, aby se celé stalo *hvězdou*, jež by mohla vzejít jako jiskřička naděje na obnovu možnosti divadelní práce — to je představa a vůle, ze které Osvobozené divadlo vzniká.

Příloha XXVII.



Příloha XXVIII.

POZVÁNKA
G. Ribemont Dessaignes :
PERUÁNSKÝ KAT

PREMIERA 19. února 1929 } jen dvě
REPRISA 20. února 1929 } představení


Správa Osvobozeného divadla dovoluje si zvátí Vás na premiiu „Peruánského kata“ od Ribemonta Dessaignes, předního francouzského básníka v režii J. Honzla. Hru je nutno vidět každému, kdo chce poznat, jakých zisků nabylo francouzské — a každé moderní — umění tím, že oživilo své zdroje inspirace na pudových hnutích podvědoma a temných silách sexuálních sklonů, jež Freud stejně jako Proust postavili na přední místo zájmu vědeckého i uměleckého. Dessaignes s lehkostí básníka a s jistotou vědce odhaluje dravé pudy po moci, po ženě a po muži, přenáší nejčernější hmotu podvědoma do oblastí básně: jeho hra je jedinečným případem moderního básnictví dramatického. Právě pro tuto výlučnost zařadilo ji O. D. do svého repertoaru a připravuje ji pouze na dva večery v úterý a ve středu 19. a 20. února 1929. Výlučnost hry „Peruánský kat“ vyřazuje ji z pravidelných her. Správa O. D. doufá, že laskavě použijete tohoto pozvání k významné premieře.

S výrazem dokonalé úcty SPRÁVA O. D.

PŘI PŘEDLOŽENÍ POZVÁNKY U DIVADELNÍ POKLADNY NA PREMIERU I REPRISU 30% SLEVA.

Příloha XXIX.





divadlo dada

*zve Vás na slavnostní představení na
oslavu 25. premiéry souboru Dada,
které se koná ve středu 11. dubna o
8. hodině večerní v divadle na Štupě.
Cyklus dramatických studií II.*

*Sofokleův KRÁL OIDIPUS (prolog Jean Cocteau a původní
dramaturgická úprava, v hlav. rolích Skrbková, Šejbalová,
Burian E. F., Záhorský, Trojanové, Kuře), fraška Hans Sachse
O MUŽI, KTERÝ VYSEDAVAL TELATA (Skrbková, Trojan
E., Záhorský) a jevištní báseň podle lyrické básně P. Reverdyho
POUTNIK (voice-band, film, tanec, biomechanika). Režie a scéna
Jiřího FREJKY, voice-band E. F. BURLANA, film Karla
SMRŽE, taneční skupina J. KRÖSCHLOVÉ, biomechanická
skupina Hugo SLIPKY. Největší práce mladých posledních
dvou sezon. Vstupenky již ve všech předprodejích.*

PALEČEK & PRÁG
PRAHA 1 1921

Příloha XXXI.



Příloha XXXII.



Příloha XXXIII.



Příloha XXXIV.



Příloha XXXV.



Příloha XXXVI.



Příloha XXXVII.



Příloha XXXVIII.

