



Komedie dell'arte a české avantgardy. Vliv komedie dell'arte na české avantgardní divadlo, s akcentem na výtvarnou složku inscenací¹

VOJTĚCH POLÁČEK

ABSTRACT: *Commedia dell'arte and Czech avant-garde. The influence of commedie dell'arte on Czech avant-garde theatre, with an emphasis on the artistic component of the production*

The article deals with the influence of commedia dell'arte on Czech avant-garde theatre and especially on scenography. This rediscovered historical form penetrated the Czech environment under the influence of French, Russian and German examples. This process was done in three partially overlapping waves, essential for development of Czech art in general: the first, stemming from late Symbolism and Expressionism (mainly 1905–1925), the second, Constructivist-Poetic (mainly 1924–1928), and the third, which was influenced not only by Poetism, but also by Surrealism and the effort to return to folk roots (mainly 1928–1945). Using examples of dozens of productions, the article shows how the relationship of Czech avant-garde theatre artists to commedia dell'arte was diverse and how it changed over time. The author used stage designs and photographs in the National Museum's Theatre Collection and articles in the contemporary press as key sources.

KEY WORDS: Theatre – Scenography – Commedie dell'arte – Avant-garde – Fine Arts

CONTACTS: Mgr. Vojtěch Poláček, PhD., Filozofická fakulta Univerzity Karlovy – Katedra divadelní vědy, Nám. Jana Palacha 2; 110 00 – Praha 1; e-mail: polacek.vojtech@gmail.com

Modernistické a avantgardní umění v mnohém hledí kupředu. Teoreticky a prakticky rozvíjí nové umělecké strategie, boří, inovuje, provokuje. Se stejným záparem hledí i do minulosti, zkoumá historické formy a tradiční lidové žánry. Stojí ve dveřích, na prahu mezi epochami. Jakoby inspirováno Jánem, dvouhlavým římským bohem, který je patronem všech vchodů a bran, hledí tam i zpět, s jednou tváří starou a vousatou, s druhou mladistvou a bezvousou. Umělecká praxe i teorie přelomu 19. a 20. století zaměřovala svůj pohled často na historické antiklasické proudy. Objevována a přehodnocována začala být díla přechodových etap, lidové a etnické umění či umělecké řemeslo.²

Výjimečná pozornost byla věnována dílům manýrismu, která vznikala v obdobně nestabilní, transitní době jako díla modernistická a avantgardní. Obě doby i proto tíhly k příbuzným

1 Tato studie vznikla jako součást výzkumu projektu GA ČR „Primitivní a lidové umění v české divadelní avantgardě: kontext, teorie, praxe“ (18-08260Y), který je řešen na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

2 Ve střední Evropě např. studie A. Riegla (Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 1893; Volkskunst, Hausfließ und Hausindustrie, 1894; Die spätrömische Kunst-industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1901) nebo W. R. Worringer (Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 1907).

námětům a vyjadřovacím prostředkům. Odkláněly se od pevného a jasného řádu a libovaly si v nahodilostech, extravagancích, nadsázkách a skrytých významech. Patrný byl příklon k subjektivnímu, emocionálnímu, či originálnímu.

V divadelní oblasti je ukázkovým výdobytkem manýrismu komedie dell'arte, vliv manýristické epochy na její ranou fázi přesvědčivě popsal Paul C. Castagno.³ A je to právě vášnivý a dlouhodobý zájem o ni a jí příbuzné formy (cirkus a loutkové divadlo), který je společný dlouhé řadě tvůrců modernismu a avantgardy.⁴ Čerpali z ní a zároveň ji také detailně teoreticky a historicky studovali.⁵ Moderní umění inspirovala zejména funkční kombinací řádu, založeném na bodovém scénáři, ustáleném rejstříku postav či situací, nezaměnitelné výtvarné stylizaci a sebekontrolé pohybově skvěle vybavených herců s nepravidelností: nahodilostí, hrou, improvizací, autenticitou a interakcí s publikem.

Do scénografické praxe avantgardního divadla, která je ohniskem zájmu tohoto článku, se nejvýrazněji promítly tři vzájemně provázané charakteristiky komedie dell'arte a do velké míry i celého manýrismu. První z nich je míšení nejrůznějších žánrových a stylových vrstev, úsilí o syntetické divadlo. Druhou proměna prostorového konceptu. Ten se odklonil od úběžníkové perspektivy. Jevištní dekorace více přizpůsobil hercům a jejich mnohdy výstřednímu pohybu,⁶ často se orientoval na výškově orientované, plošné a výtvarně stylizované kompozice. Třetí je pak vztah mezi člověkem a strojem (hercem a loutkou, improvizací a fixací, umělostí a autenticitou).

Vztah scénografie ke komedii dell'arte budu zkoumat na konkrétních příkladech z prostředí českého modernismu a avantgardy, kam tato znovu objevená historická forma pronikala pod vlivem francouzských, ruských a německých příkladů.

Dělo se tak postupně ve třech částečně se překrývajících vlnách, podstatných pro vývoj českého umění obecně: první vyvěrající z pozdního symbolismu a expresionismu (především 1905–1925), druhé, konstruktivisticko-poetické (především 1924–1928) a třetí, která byla ovlivněna vedle poetismu také surrealismem a úsilím o návrat k lidovým kořenům (především 1928–1945). Avantgarda je obdobně jako jiné umělecko-historické kategorie unikavý a neostrý pojem, hovořit nicméně v této souvislosti můžeme také o třech různých stádiích české avantgardy: rané, vrcholné a pozdní či doznávající. Vztah divadla ke komedii dell'arte budu zkoumat na půdorysu těchto tří etap, jejichž specifika budu zároveň proměnami tohoto vztahu demonstrovat.

3 Paul C. CASTAGNO, *The Early Commedia Dell'arte (1550–1621): The Mannerist Context*, *American University Studies Series* 26, Theatre Arts vol. 13, New York 1994. Týž, *The Mannerist Space in Early Commedia dell'Arte Iconography*; in.: Paul C. Castagno (ed.), *Theatrical Spaces and Dramatic Places – The Reemergence of the Theatre Building in the Renaissance, Theatre Symposium – a journal of the Southeastern Theatre Conference*, Alabama, 1996 s. 109–123.

4 K. Stanislavskij, E. Craig, M. Reinhardt, V. Mejerchold, J. Copeau, N. Jevreinov, J. Vachtangov, A. Tairov, O. Schlemmer, V. Majakovskij. V hudebním divadle: C. Debussy, F. Busoni, A. Schoenberg, I. Stravinský, S. Prokofjev. V českém prostředí: K. H. Hilar, bratři Čapkové, J. Frejka, J. Honzl, E. F. Burian, B. Martinů.

5 G. Apollinaire, V. Solovjov, K. Miklaševskij.

6 K posunům dochází i v dramaturgické rovině. Na významu nabývají lazzi, zařazované do přestaveb. Podle Castagna se jedná o manýristickou změnu perspektivy. Pozornost diváka se nyní soustředí také na dramaticky nedůležité figury a situace. Významově i prostorově bylo „upřednostněno okrajové a vymykající se nad základním a dramatickým“. P. C. CASTAGNO, *The Mannerist*, s. 110.

Jsem si vědom, že tyto kategorie jsou neostré a slouží spíše jako prostředek třídění často synchronních fenoménů. Na odlišné přístupy představitelů českého meziválečného divadla ke kulturním tradicím by se dalo nahlížet také za pomoci teorie pracující s paralelně probíhajícími proudy či póly analytické a syntetické avantgardy,⁷ v textu se však budu držet především načrtnutého chronologického členění.

Studie nemá ambice širokou problematiku beze zbytku pokrýt. Zaměří se především na příklady tvůrců a inscenací, v jejichž díle hrála inspirace komedií dell'arte či podobnost s ní stěžejní roli. V případě první etapy to budou především bratři Čapkové, v případě druhé Jiří Frejka a v případě třetí Emil František Burian. Jako klíčové zdroje pramenů mi poslouží scénické návrhy a fotografie uložené v Divadelní sbírce Národního muzea a články v dobovém tisku.

První avantgarda

Obliba komedie dell'arte a cirkusu v českém prostředí sílila již od 70. let 19. století mimo jiné v souvislosti s novoromantickou vlnou.⁸ Příznačné jsou tyto inspirační zdroje také pro klíčovou předválečnou dekádu, kdy se ve světovém měřítku konstituovala avantgarda,⁹ na našem území především pro okruh umělců kolem Moderní bibliotéky¹⁰ nebo později kolem časopisu *Scéna*,¹¹ ve výtvarné oblasti pro umělce Osmy¹².

Co se týče pohledu na komedii dell'arte a cirkus, přetrvávala po celou dobu avantgardy obecná, starší a v jádru romantická představa, že tyto druhy zábavy symbolizují vzpouru proti usedlému a omezenému měšťáctví. Reprezentovaly idealizovanou představu života na okraji, který je nutný a skromný, ale zároveň svobodný, dobrodružný a nabitý příležitostmi pro uplatnění kreativity. Zejména v počátcích avantgardy se silně uplatňovaly také vážnější, existen-

7 Teorii především v oblasti literární vědy rozvíjel od konce 70. let A. A. Hansen-Löve. U nás ji propagoval J. Vojvodík. První fázi, vycházející z expresionismu je možné přiřadit k syntetickému proudu, který se opírá o pozapomenuté kulturní tradice a hledá vývojovou kontinuitu. Již tehdy se však prostřednictvím kubismu a futurismu objevují prvky analytického proudu, který je inovativnější, revolučnější, racionálnější a mechanističtější. Na primitivistické počátky československé levicové avantgardy, které se distancují od předválečných stylových výstřelků a nesou tak znovu řadu rysů syntetického proudu, navazuje druhá konstruktivisticko-poetistická fáze, která je nejčistším příkladem proudu analytického. Třetí fáze, objevující se na sklonku 30. let, je nejvyváženější. Tíhnutím k tradici se opět obrací směrem k syntetickému proudu, ten ovšem kombinuje s vynálezy předchozího analyticky orientovaného období. Aage A. HANSEN-LÖVE, Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku: Fragmenty rekonstrukce, *Česká literatura* 42/5, 1994, s. 451–495; Josef VOJVODÍK, L'avant-garde retrouvée? Poznámky k problematice recepcce české avantgardy v USA a Německu a k několika jejím opomíjeným aspektům, především k Teigovi, *Slovo a smysl* 1/2, 2004, s. 229–241.

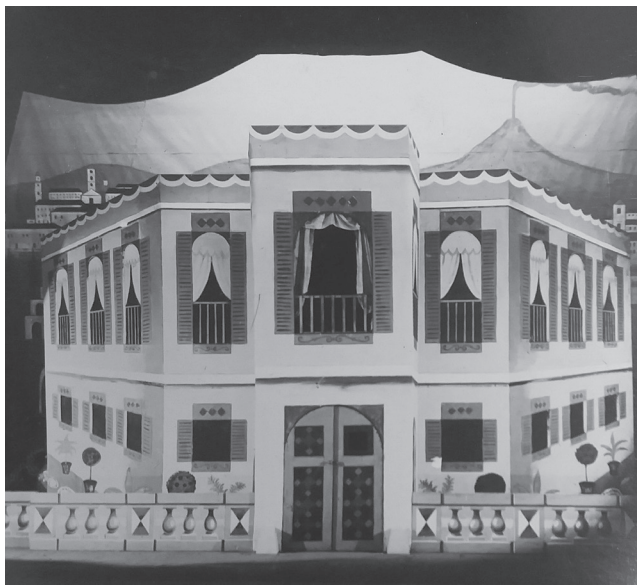
8 Např. romaneto J. Arbesa *Akrobati* (1878), novela J. Zeyera *Miss Olympia* (1874) či komedie *Stará historie* (1882). Detailně k tématu: Stanislava FEDROVÁ, *Cirkus v moderní literatuře*; in: Tomáš Winter – Pavla Machalíková (eds.), *Cirkus pictus – zázračná krása a ubohá existence, Výtvarné umění a literatura 1800–1950*, Cheb 2017, s. 110–152.

9 Základní rysy avantgardy, spočívající ve vzpouře proti uměleckým institucím a v obratu k běžnému životu lze vysledovat již v řadě uměleckých děl 2. poloviny 19. století. Z hlediska její konstituce je ale klíčových deset let před první světovou válkou, kdy se rozvíjí expresionismus, konstituje se kubismus, futurismus a abstraktní umění a jsou položeny základy dadaismu, konstruktivismu a surrealismu.

10 Literární edice (1903–1914). Hlavní osobností byl K. H. Hilar.

11 Časopis vycházel v letech 1913–1914. Hlavní osobností byl J. Kodíček.

12 Jádro skupiny společně vystavovalo na dvou výstavách Osmy v letech 1907 a 1908. Náměty z prostředí cirkusu opakovaně volil B. Kubišta a A. Procházka.



Obrázek 1 – Fotografie scény k Zeyerově *Staré historii*, 1921, foto Karel Váňa, *Divadelní sbírka NM H6p-17/2011*, sign. 17F274.

ciální či archetypální významy komedie dell'arte, čerpající zejména ze symbolismu, nesené obrazy tajemných vykořeněných umělců s rysy spasitele, či naopak zločince, démona a smrti.¹³ V českém prostředí vzniklo v tomto duchu např. libreto k opeře Rudolfa Karla Ilseino srdce¹⁴ (kolem 1907), na němž se pod pseudonymem Oskar Frank¹⁵ podílel Karel Hugo Hilar.¹⁶ Dílo pracovalo s motivem makabrézního maskarního plesu, který využíval masky komedie dell'arte a který osudově završoval tragickou dějovou zápletku.¹⁷

Již před válkou se na našem území uplatňují také některé novější trendy, ovlivňující adopci prvků komedie dell'arte a cirkusu. Futuristický, flanérský pohled přináší Stanislav Kostka Neumann, který začleňuje v *Otevřených oknech* (1913)¹⁸ lidové zábavní formy mezi autentické, mimoumělecké fenomény městského života.¹⁹ Hledání souvislostí mezi uměním a běžným životem předznamenávalo koncepci herce-artisty, přirovnávaného k všestranně disponovanému dělníkovi, která byla oblíbená ve 20. letech. Průkopnická je také Neumannova báseň *Cirkus* (1913), uveřejněná v *Almanachu* na rok 1914,²⁰ za jehož organizací stáli především bratři Čapkové a Otokar Fischer. Dílo mísí futuristický dynamismus s romantizujícím snovým vytržením z šedivého dne. Předznamenává tak „*poetismus nezvalovské ražby*“.²¹

Nejzřetelněji a nejdůsledněji se prvky komedie dell'arte objevují v díle bratří Čapků, patřících před válkou mezi členy rodičího se expresionistického okruhu, soustředěného kolem *Scény*. Na příkladě jejich díla, především společné inscenace Zeyerovy *Staré historie*, je mož-

13 Více viz: Tomáš WINTER, *Modernismus a výtvarné avantgardy*; in: T. Winter – P. Machalíková, *Cirkus*, s. 58–108.

14 Opera měla premiéru až 11. 11. 1924 v ND (r. F. Pujman, s. B. Feuerstein a O. Kerhart).

15 Pavel PETRÁNEK, *Operní tvorba Rudolfa Karla*, Praha 2004, s. 34.

16 Je možné, že autorský vklad na libreto měl i Hilarův přítel, spolužák z Filozofické fakulty a kolega z Moderní bibliotéky J. Krecar z Růžokvětu, jenž roku 1907 dokončil jednoaktovku stejného názvu. Jarmil KRECAR, *Ilseino srdce*, Praha 1917.

17 Podobnost: Artur Schnitzler: *Der Schleier der Pierrette* a Mejercholdova inscenace této pantomimy z 9. 10. 1910 (*Dům Intermedií*).

18 Stanislav Kostka NEUMANN, *Otevřená okna*, *Lidové noviny* 21, 9. 8. 1913, s. 1–2.

19 Text vznikl jako přitakání k Apollinairově Futuristické antitradici (1913). Guillaume APOLLINAIRE, *L'Antitradition futuriste*, Milán 1913.

20 S. K. NEUMANN, *Cirkus*; in: kolektiv autorů, *Almanach na rok 1914*, Praha 1913, s. 64–67.

21 Jiří POLÁČEK, *Almanach na rok 1914 aneb Druhá zkouška*; in: *Bohemica litteraria* 21/1, 2018, s. 60–68.



Obrázek 2 – Fotografie scény k Zeyerově *Staré historii*, 1921, foto karel Váňa, Divadelní sbírka NM H6p-17/2011, sign. 17F275.

umění a literatuře, zasaženými právě silnou vlnou kubismu a futurismu.²³

Již roku 1910 uveřejňují²⁴ Čapkové povídku *L'éventail* (1908).²⁵ Ta přináší motivy tanečníků, klaunů a akrobatů, kteří jsou zároveň loutkami, či přesněji automaty (roboty).²⁶ Toto propojení vychází z historické blízkosti mezi komedií dell'arte a loutkovým divadlem,²⁷ odráží hluboký zájem symbolistické generace o témata loutek a zároveň předznamenává bytostně avantgardní fascinaci stroji, populární mezi futuristy a později konstruktivisty. Představa komedie dell'arte a cirkusu jako strojového mechanismu, s jednotlivými přesně zapadajícími součástkami bude v českém prostředí populární až do sklonku 20. let 20. století.

né přístup první avantgardní vlny k tomuto inspiračnímu zdroji dobře demonstrovat.

Během studií absolvovali Čapkové řadu cest po Evropě. Do Mnichova, Vídně, Berlína a zejména do Paříže (1910–1911). K nadsazeným typovým figurám inklinovali z důvodu své silné a dlouhodobé orientace k expresionismu už před formativním pařížským pobytem. Cesta ovšem jejich zájem o dobově populární²² motivy komedie dell'arte a cirkusu patrně ještě zesílila. Tyto inspirace byly totiž silně přítomné v předválečném francouzském výtvarném

22 Klíčový vliv na šíření těchto motivů měli před první světovou válkou Apollinaire a Picasso. Vice viz např.: Peter READ, *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*, USA 2008 (původně: Picasso et Apollinaire: Les Métamorphoses de la memoire 1905/1973, Jean-Michel Place 1995).

23 V Paříži se Čapkové měli možnost seznámit s výtvarnými díly fauvismu, futurismu a ranného kubismu i s aktuální francouzskou poezií. Oblíbili si zejména Apollinaire a Marinettiho, se kterým si Karel již roku 1913 dopisoval. Čapkové tak propojují již před válkou domácí inspirační zdroje s impulsy mezinárodní avantgardy. Více viz Mariana DUFKOVÁ, *Josef Čapek a Francie*, Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění, 2010. Ilona GWÓZDZ-SZEWECZENKO, *Skrytá tvář futurismu v Čechách*; in: Lenka Jungmannová (ed.), *Česká literatura rozhraní a okraje*, Praha 2010, s. 91–94.

24 Karel ČAPEK – Josef ČAPEK, *L'éventail*; in: *Novina* 3/13, 3/14, 1910, s. 398–402, 428–435.

25 Povídka byla roku 1916 zasazena do souboru bří. Čapků *Zářivé hlubiny* (Fr. Borový) s ilustracemi V. Hofmana. Toho *L'éventail* podnítila k vytvoření několika rytin s tematikou komedie dell'arte (Kolombína, Bajazzo, 1918). Mahulena NEŠLEHOVÁ, *Za bezprostředností výrazu*; in: Jiří Hilmera, Mahulena Nešlehová a Rostislav Švácha (ed.), *Vlastislav Hofman*, Praha 2004, s. 139–161.

26 Téma umělých bytostí a antropomorfních strojů se později objevuje v *Karlově R.U.R.* (1920), *Josefově Zemi mnoha jmen* (1923), či společném dramatu *Adam Stvořitel* (1927).

27 Komičtí sluhové, zejména Pulcinella, inspirovali v 16. a 17. století charaktery (Punch, Jan Klaasen, Hanstwurstr, Kasperl, Petruška) vstupující na pole loutkářství.



Obrázek 3 – Josef Čapek, scénický návrh k inscenaci *Hračková skříňka*, 1925; Divadelní sbírka NM, H6D-16058.

Na půdorysu komedie dell'arte je postavena také první hra bratří Čapků *Lásky hra osudná* (1910, publikována 1911)²⁸, po vzoru svého historického předobrazu, ale zároveň i v duchu tendencí v moderním divadle neustále demaskující svou divadelní podstatu.²⁹ Figurami i zápletkou má ke komedii dell'arte blízko i následující hra bratří Čapků *Loupežník*,³⁰ na jehož první verzi společně pracovali v Paříži.³¹ Použity jsou obecné principy, konkrétními reáliemi i jazykem tato hra demonstruje snahu autorů o „bezvýhradně české a národní ražení“.³²

Komedie dell'arte ovlivňuje divadelní dílo bratří Čapků podstatným způsobem i po první světové válce. Jejich divácky nejúspěšnější společnou inscenací je hned ta první, *Stará historie* Julia Zeyera uvedená roku 1921³³ v Karlově režii a Josefově výpravě v Divadle na Vinohradech. Hra je specifická rychlým střídáním dějišť, ve kterých se někdy hraje i paralelně. Dynamická a rozpustilá³⁴ inscenace na tento problém a zároveň motivující výzvu reagovala

28 Karel ČAPEK – Josef ČAPEK, *Lásky hra osudná*, *Lumír* 39, 1910–1911, č. 4–6, s. 146–156, 203–214, 256–263.

29 Herci se často obrací k publiku a komentují dění „mimo role“. Princip díla osvětlují poznámky na titulním listě či úvodní promluva Prologu. Tamtéž.

30 *Loupežníka* přepracovává a dokončuje roku 1919 již sám Karel Čapek.

31 Více viz Václav ŠTĚPÁN, *Pařížský Loupežník bratří Čapků*, *Sborník Národního muzea v Praze* 41, Řada A – Historie, 1987 (vydáno 1989), č. 1, s. 1–50.

32 Josef ČAPEK, *Dopis Jarmile* z 31. 5. 1911; in: Jarmila Čapková, *Vzpomínky*, Praha 1998, s. 41.

33 Premiéra 7. 11. 1921.

34 „Oživit starou commedii dell'arte, tot' především oživit komedii a komediantství ve starém slova smyslu, se vším situačním šprýmařstvím a drastickou nehorázností, bez historických ohledů k době a k místu.“ Karel ČAPEK, *Program k inscenaci Stará historie*, 1921; in: *O umění a kultuře* II, s. 361–363.



Obrázek 4 – Josef Čapek, kostýmní návrh k inscenaci *Hračková skříňka*, 1925; Divadelní sbírka NM, H6D-16490.

do celkového výtvarného stylu inscenace, který se záměrně přibližoval ochotnickým produkcím a loutkovému divadlu: „A když ke sklonku hry dva žoldnéři sklapli vlevo pokojiček pro svědky a vpravo kobku žalární, byl dovršen dojem, že to vše jsou jen domečky hračkářského krámků a že ti, kdož v nich pobíhají a poskakují, jsou rovněž figurinky...“.³⁶

Nadsazené groteskní figury komedie dell'arte, jaké se objevují ve Staré historii, vycházely vstříc dlouhodobé expresionistické orientaci bratří Čapků. Na úrovni jednotlivých postav i celé scény se tu ovšem zhmotňoval také zájem obou autorů o strojní mechanismy a automaty, vinoucí se v jejich díle již od L'éventail. Pojetí scény jako promyšleného systému variabilních paravánových stěn, umožňující rychlé přestavby a zajímavé změny divácké perspektivy užíval později Josef Čapek jako scénograf opakovaně.³⁷ Opakovaně tvořil také scénické a kostýmní návrhy k inscenacím dramát, která komedii dell'arte, cirkus, loutkové divadlo či svět hraček různým způsobem refleктоvala (N. N. Jevrejnov: Co je nejhlavnější, r. V. Novák,

velkou symetrickou kulisou se stabilním středem, jejíž křídla se mohla rychle měnit na způsob otáčejících se stránek v knize (obr. 1, 2). Scénografem byl Josef Čapek, s prvotní scénografickou ideou však přišel Karel: „...jak si to autor představuje, že se má hrát současně ve dvou místnostech, nebo před domem a v domě zároveň?... napadlo mě, že by to šlo, kdyby se dům otvíral a zavíral jako knížka. Hrál jsem si s tou představou, až z toho bylo cosi jako scénické řešení. Jenže, rozumí se, to své řešení bych nemohl vnucovat žádnému režisérovi. Nezbylo mi než navrhnout, že bych Starou historii režíroval sám“.³⁵

Pozoruhodný je i zadní horizont s městskou krajinou, vyvolávající představu dětských her, pohádek a lidových betlémmů. Lapidární, naivisticky pojednaná architektura zapadala

35 Karel ČAPEK, Divadelníkem proti své vůli (1932); in: Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, Praha 2018 (online), s. 310–311.

36 B (zřejmě Eduard Bass), Režisérský debut Karla Čapka, *Lidové noviny*, 9. 11. 1921, s. 7.

37 Mlčenlivá žena (r. M. Svoboda, ND, 10. 5. 1927), *Komedie omylů* (DnV, 21. 2. 1930).

ND 1923; R. Fauchois: Mluvíci opice, r. K. Dostal, ND 1925; C. Debussy: Hračková skříňka³⁸, r. F. Pujman, ND 1925), Molière: Bařtipán, r. K. Dostal, ND 1926; É. Mazaud: Paroháč (r. B. Stejskal, DnV 1927). Pro velkou část jeho kostýmní tvorby pak bylo příznačné groteskní nadsazení typových figur. V této praxi se zjevně odráželo více inspiračních vlivů a tvůrčích záměrů, fascinace lidovým divadlem včetně komedie dell'arte, silné expresionistické kořeny, ale také záliba v kritickém zkoumání společnosti, typická zřetelněji pro Josefova bratra Karla.

Praktické scénické řešení Staré historie reaguje na dynamickou povahu předlohy i komedie dell'arte obecně. Vychází vstříc svižnému rytmu, rychle se střídajících postav a situací. Jak dokládá citace Karla Čapka, byl výtvarně prostorový koncept výchozím inscenačním nápadem, organizujícím další divadelní složky. Podobný přístup je patrný v řadě dalších³⁹ scénografií Josefa Čapka, zejména v této ranné a zároveň v mnoha ohledech i vrcholné fázi jeho divadelní kariéry. Pro počátek 20. let je to přístup do velké míry symptomatický. Byla to doba, objevující v masovějším měřítku originální scénická řešení, doba, kdy se začalo v největších pražských divadlech razantněji ustupovat od starší provozní praxe, založené na recyklaci typových kulis, doba nadchnutá pro nové výtvarné i technické potenciality scénického prostoru. Naznačený trend zjevně výrazně podněcovala také nejvlivnější režisérská osobnost té doby K. H. Hilar, u nějž prostor a výtvarné pojetí často stály na začátku tvůrčího procesu a který spolu se scénografem na výpravě aktivně spolupracoval.⁴⁰ Pokud tedy v této době do inscenací vstupovala komedie dell'arte byla to vedle textu právě výtvarná složka, kterou nejvíce ovlivňovala.

Jiří Frejka viděl později správně princip komedie dell'arte ve stěžejním díle bratří Čapků, dramatu *Ze života hmyzu* (1922). Pro jejich orientaci na tento druh divadla si jich vážil. „Čapkové se svou živelnou ironií a intelektuálním optimismem vyjadřují si lidi fantaskním snem – postavy jsou nejčastěji ve službě teze autorů. Pro ně není člověk jistotou, nýbrž otázkou. A není celkem, celistvou neštěpenou bytostí, nýbrž jedním rysem. Oni mají nejbližší k takové polarizaci někdejší komedie dell'arte, a začíná se ji kdysi a vykreslivše několik figur i v Loupežníkovi, učinili o ni velký pokus ve *Hmyzu*. Není pochyby, že právě díly této řady jsou autory příštích repertoárů. Jejich spodní zoufalá otázka po kladném lidství dává jim spíše vidět jeho negativní póly – a negativně, to je komicky a groteskně lze kreslit člověk mnohem snáze,“⁴¹ napsal Frejka v létě 1930, krátce poté co v Národním divadle inscenoval⁴² Lásky hru osudnou (scéna A. Heythum). V prosinci 1932 pak režíroval také poslední dramatickou i scénografickou práci Josefa Čapka *Dobře to dopadlo* aneb *Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové*

38 Geometrizovaná scéna inspirovaná kresbami libretisty Hračkové skříňky Andrého Helléa z roku 1913 upomínala v souladu s námětem baletu na mechanické hračky – postavy komedie dell'arte. Svoji formou, která je ovšem částečně nepřůdní, má velice blízko k futurismu. Viz André HELLÉ – Claude DEBUSSY, *La boîte à joujoux*, Paris 1913.

39 Nejvýrazněji v inscenaci Tourné H-R. Lenormanda (r. V. Novák, ND, 7. 6. 1921), pracující s variabilní, kubisticky fragmentarizovanou scénografií. Více viz. např. Jaroslav SLÁVÍK – Jiří OPELÍK, *Josef Čapek*, Praha 1996, s. 270–272.

40 Viz např. Jiří FREJKA, Hilar v práci; in: Miroslav Rutte (ed.), *K. H. Hilar – Čtvrt století české činohry*, Praha 1936, s. 292–301.

41 Jiří FREJKA, K. moderní komedie dell'arte (Přítomnost 7/30, 30. 7. 1930); in: Ladislava Petišková (ed.), *Jiří Frejka: Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 183–187.

42 Premiéra 15. 5. 1930.

s původní hudbou Jiřího Křičky.⁴³ Pohádková hra,⁴⁴ čerpající z Josefova dětství je, jak bylo zvykem bratří Čapků, opět průnikem více žánrů, v tomto případě lidových a populárních. Vedle pohádky, pracuje s typizovanými postavami upomínajícími na komedii dell'arte, principy loutkového divadla a možné je v ní číst i inspiraci americkou groteskou.⁴⁵ Zaujme také hravé, primitivistické prolínání výtvarné a herecké složky. Čtyři tanečníci zde vystupují v kostýmech stromků.⁴⁶

Jak bude ukázáno později, dramatický princip Tlustého pradědečka souzněl s tehdejší směřováním Jiřího Frejky. Ten hledal v této době komické typy, inspirované komedií dell'arte, v nejrůznějších žánrech a druzích světového i domácího umění. Stejně souznění je cítit i v citované pasáži o dramatech bratří Čapků, která nese rysy sebeprojektivní interpretace. Hlavní reprezentanti první a druhé fáze české divadelní avantgardy, tak jak je definuje tento článek, se ideově, ale i prakticky inscenačně, potkávají ve 30. letech, tedy v její třetí fázi.

Druhá avantgarda

Jak dobře dokládají souběžné aktivity kolem časopisu *Scéna* a *Almanachu* pro rok 1914, rodí se i v české kultuře již před válkou poměrně jasně definovaný ranně avantgardní program, jehož důležitou složkou jsou motivy z cirkusu a komedie dell'arte. Na toto úsilí, utlumené válečnými událostmi, ve dvacátých letech navázala i nastupující devětsílská generace.⁴⁷

Komedie dell'arte, cirkus a němá groteska nabízely tvůrcům Devětsilu odpovědi na otázky, které si kladli. Od samého počátku byly pro hnutí klíčovými tématy polarita a kýžená syntéza mezi řádem a nevázaností, typické také pro komedii dell'arte. Karel Teige se podobným úvahám o principiálním vztahu mezi klasicistními a romantickými kvalitami uměleckých děl věnoval už od léta 1919.⁴⁸ Uměleckým vyjádřením takových úvah bylo propojování konstruktivistických a poetistických prvků v dílech české avantgardy, tu divadelní nevyjímaje, ke kterému začalo docházet přibližně od roku 1924. To je také doba, kdy se začíná meziválečná levicová avantgarda se zvýšeným zájmem věnovat divadlu.⁴⁹

Důraz na pohybové a pantomimicky orientované divadlo v této době podstatnou měrou podněcovala filmová groteska, žánr, který se ke komedii dell'arte hlásí již svým anglickým

43 Premiéra 29. 12. 1932, ND, Praha.

44 Dramatizace pohádky *Můj tlustý pradědeček a loupežníci*, kterou J. Čapek vydal již roku 1918 v souboru *Nůše pohádek*. Karel ČAPEK (ed.), *Nůše pohádek*, Praha 1918.

45 Srovnání s groteskou: Václav HAVEL, *Dílo*; in: Václav Havel – Eva Ptáčková, *Josef Čapek, dramatik a jevištní výtvarník*, Praha 1963, s. 17–23.

46 Princip použil Čapek již roku 1926 v „oživlých“ sloupů pro inscenaci Moliérova Bařitpána.

47 Obě tyto vlny nejsou až do nástupu anarchistického programu mladších umělců, propagovaného Teigem od léta 1920 do roku 1922, antagonistické. Lásky hru osudnou např. uvedou ve světové premiéře 25. března 1920 studenti gymnázia v Křemencově ulici. Více viz Adolf HOFFMESITER, *Předobrazy*, Praha 1962, s. 30.

48 Více viz Rea MICHALOVÁ, *Karel Teige: Kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 155–158.

49 Dřívější proletářské a primitivistické období bylo na divadelní projevy chudší. Jevištní akce organizované Devětsilem se zaměřovaly spíše na recitace a přednášky, statický recitační charakter a úspornou výpravu měla i představení Dědrasboru, kde svoji kariéru zahajuje J. Honzl a na divadelní pole tu vstupuje i K. Teige. Divadelně promyšlenější řešení přinesla inscenace *Blokový Poém Dvanáct* (r. Honzl, s. Teige, 1. 5. 1921, Švandovo divadlo), ale i v tomto případě se jednalo, zejména v případě výpravy, o značně úsporný tvar. „Jeviště opatřil Karel Teige prostým a vyhovujícím rámcem a režie nacvičila hromadné scény a sborové mluvení až do bezduché strojovosti“. J. N., *Revoluční drama na českém jevišti* (recenze), *Lidové noviny*, 2. 5. 1921, s. 9.

názvem slapstick (Harlekýnova plácačka). Obzvláštní oblibě se těšil Charlie Chaplin,⁵⁰ o němž roku 1921 napsal Louis Delluc první monografii. Ta byla v češtině vydána již roku 1924 v grafické úpravě Teigea a Otakara Mrkvičky.⁵¹ „Kdyby nebylo kina, nepoznali bychom nových herců. Ztráta slova naučila v kinu herce nové výraznosti. Zničila všechna jeho neúčelná, ničemná konverzační gesta“;⁵² píše Jindřich Honzl roku 1925 v Roztočeném jevišti. Podobně se ve stejném roce vyjadřuje také Jiří Frejka: „Zvýšené požadavky na pohybovou výrazovost divadelního herce mají prirodzený důvod v umění hercov filmových, kteří sú obmedzení len na pohyb, jeho tempo a dynamiku“.⁵³

Důležitou roli sehrály také příklady zahraničního divadla, zejména toho sovětského, které u nás již od začátku 20. let nejvehementněji propagovali Honzl s Teigem. To k českým divadelníkům promlouvalo nejprve jen prostřednictvím fotografií z inscenací a textů Mejercholda a Tairova, které komedii dell'arte, cirkus a grotesku opakovaně zmiňují.⁵⁴ Roku 1925 pak měl Honzl spolu s Teigem a Jaroslavem Seifertem možnost poznat sovětské umění a divadlo přímo v Moskvě, jakožto členové zájezdu Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem (15. 10. – 16. 11. 1925). V deníku výpravy je možné se dočíst, že delegace opakovaně navštívila Mejercholdovo divadlo (Sem s Evropou!, Mandát, Les), v programu zájezdu byla i jedna z klíčových inscenací, přímo inspirovaných tradicí komedie dell'arte, Vachtangovova Princezna Turandot.⁵⁵ Z Honzlovy reflexe cesty pak nepřímou vyplývá,⁵⁶ že v Moskvě viděl i Tairovovu cirkusovou Giroflé-Giroflá.⁵⁷ Jiří Frejka se poprvé osobně seznámil se sovětským divadlem až roku 1928, když viděl Princeznu Turandot v Paříži. Nadšeně o ní referoval v článku⁵⁸ pro Národní osvobození.

Ve valné části textů Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky z let 1925–1930 lze objevit odkazy ke komedii dell'arte či cirkusu. Zajímají je jako příklady dokonalé umělecké syntézy. Zdůrazňují také kořeny těchto žánrů v lidovém prostředí a po způsobu flanéřů 19. století a futuristů při-

50 Charlie Chaplin a Douglas Fairbanks přijali na popud brněnského Devětsilu dokonce ve svazu čestné členství.

51 Louis DELLUC, *Charlie Chaplin*, Praha 1924.

52 Jindřich HONZL, O hercích (Roztočené jeviště, Jan Fromek 1925, s. 60–65); in: Jindřich Honzl, *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963, s. 12–15.

53 J. FREJKA, O novú senzibilitu divákův (Program Osvobozeného divadla – Praha, Spolok pre stavbu nemocnic na Slovensku, v Bratislavě 17. 10. 1925); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 88–90.

54 Mejerchold dokonce používal historické obrazy komedie dell'arte jako přímou inspiraci k budování mizanscény. V petrohradském Studiu na Borodinské ulici komponoval jevištní obrazy na základě Callotových rytin či obrazů Nicolase Lancreta. Dassia N. POSNER, Baring the Frame: Meyerhold's Refraction of Gozzi's Love of Three Oranges, *Theatre Survey* 56/3, Cambridge 2015, s. 362–388; Robert LEACH, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge 1993 (1. vydání 1989), s. 57.

55 Bohumil MATHESIUS, SSSR. Úvahy, kritiky poznámky. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem do SSSR v roce 1925, Praha 1926, Deník výpravy, s. 348–359.

56 „Obecenstvo je uchváčeno až do zapomnutí, až do fyziologické ekstase. V tom ohledu cením nejvyšší úspěchy ‚Giroflé-Giroflá‘, kde ze staré opery byla vytvořena pohybová báseň. Je nezapomenutelné vidět Ceretěliho nebo Rumneva v úloze Maraskína...“ Jindřich HONZL, Čtyři kapitoly o novém ruském divadle; in: B. Mathesius, SSSR, s. 275–318.

57 V podstatě apolitické Komorní divadlo nebylo v oficiální, sověty organizované části programu, Honzl však vynechal několikadenní cestu do Petrohradu (8.–12. 11.) a k Tairovovi zavítal podle všeho v době jejího konání. „Honzl se zaměstnával po tu dobu návštěvami jednotlivých režisérů a divadelních představení; rovněž některých škol“. B. Mathesius, SSSR, *Deník výpravy*, s. 358.

58 J. FREJKA, Société universelle du théâtre II. (Paříž, 23. června, Národní osvobození 5/198, 19. 7. 1928, s. 4.); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 151–152.

řazují lidové komedianty k životným a autentickým kulturním jevům, občerstvujícím strnu-lou oblast vysokého umění: „*Místo před živým divadlem stojíme před chladnými muzeálními preparáty. – Nepřestáváme-li přesto věřit v divadlo, jest to zásluhou rozkošných lidových divadel, podívaných a zábavních podniků*“,⁵⁹ píše Frejka. Pro Honzla jsou lidová varieté a re-vue, zdrojem „*novosti, překvapivých emotivností, scénických vynálezů a technických zázraků jeviště*“, bezprostřednost a vitalitu vidí také v historické komedii dell'arte, plné „*moci lásky, dravé touhy pudu a sladkosti flirtu*“.⁶⁰

V plodných letech 1924–1927, kdy se konstituuje a zase zaniká první, vyhraněně avant-gardní soubor Osvobozeného divadla, mezi jehož klíčové postavy Frejka a později i Honzl patří, ovlivňuje jejich pohled na současné i minulé divadelní formy poetisticko-konstruktivistická optika. Ta zase sama vyrůstá ze starší tradice futurismu. Úvahám obou tvůrců tehdy dominuje technicistní, racionální přístup zjevně inspirovaný zejména Mejercholdem počátku 20. let.⁶¹ Divadlo má být v jejich pojetí fungujícím mechanismem na způsob stroje.⁶² Paralely mezi taneční technikou a precizností strojových pohybů, nalezneme o něco později také u Emila Františka Buriana.⁶³

Na komedii dell'arte a cirkusu proto tyto divadelníky přitahuje také rychlost a estetika po-hybu. Jsou pro ně, obdobně jako sport (nejčastěji přesný, účelný a kondičně náročný box)⁶⁴ příkladem onoho rafinovaného stroje, který kombinuje umělé a živé prvky a staví na přesné tělesné souhře. „*Vzpomeňme na cirkus... Zde není základem ani metafyzický úmysl, předem vnucovaný do běhu akce, ni literátova libovůle, zde není než přesná práce, která nechá pad-nout svůj lidský stroj, vedle záchranné sítě, není-li vyhotoven dokonale*“,⁶⁵ píše Frejka ve shodě s Honzlem: „*Zapomínáme geniality Vojanovy, Duseové před důkladnou a dělnickou prací bezhlavě veselých cirkusáčků*“.⁶⁶

59 J. FREJKA, Spolupracujte s Osvobozeným divadlem (Reflektor 2/16, 1926, s. 9–11); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 98–100.

60 J. HONZL, Hra a její proměny (Roztočené jeviště, Jan Fromek 1925, s. 117–170.); in: J. Honzl, *Základy*, s. 43–71; V. Mejerchold, op. cit., s. 247.

61 „Umění musí bazírovat na vědeckých základech celá umělcova tvorba musí být uvědomělou. Umění herce spočívá v organizaci jeho materiálů, t. j. v umění správně využít výrazové prostředky svého těla“. Vsevolod E. MEJERCHOLD, Herec budoucnosti a biomechanika, referát z 12. júna 1922; in: V. E. Mejerchold, *Rekonštrukcia divadla* (překlad B. Choma), Bratislava 1978 s. 244–247. Překlad ze slovenštiny autor.

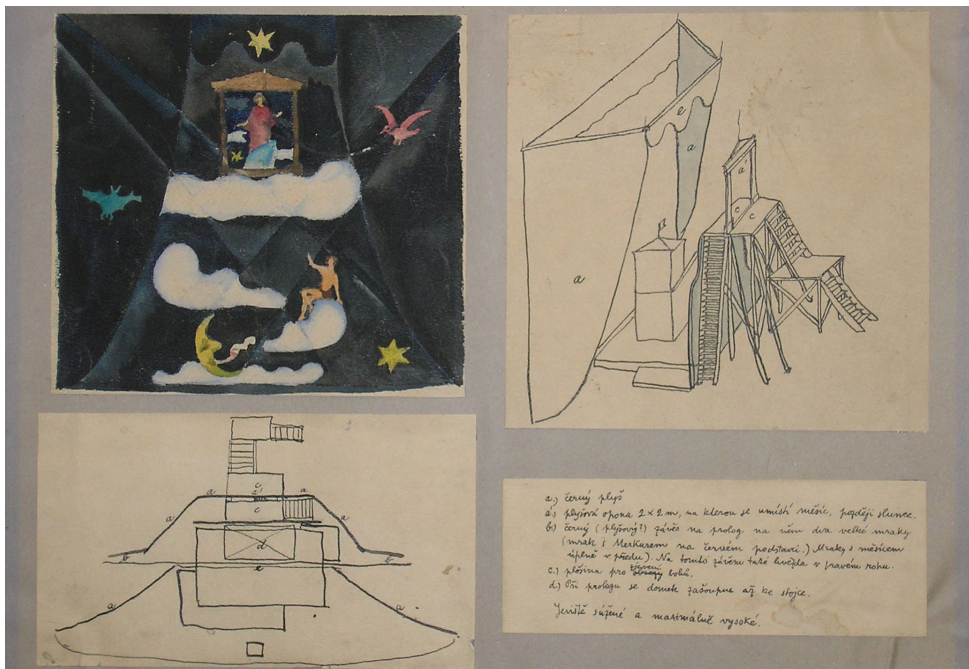
62 „Materiál, ať lidský nebo věcný“ má být „účelně zpracován“. Herci do „polyfonického představení“ zapadají jako „kolečka hodinového stroje“, píše Frejka obdobně jako Honzl: „Moderní kritérium pro přesnou fyziologickou zákonitost pohybu je stroj... Musíme převést hercovo gesto na elementární, zřetelný a určitý pohyb tělesného mechanismu“. J. FREJKA, Spolupracujte s Osvobozeným divadlem; in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 98–100; J. FREJKA, Kontrapunkt života (Demokratický střed 4/13, 21. 1. 1927); in: L. Petišková, *tamtéž*, s. 124–127; J. FREJKA, VISACÍ STŮL: Revue-žurnál (Rozpravy Aventina 2/15, 28. 4. 1927, s. 180), in: L. Petišková (ed.), *Jiří Frejka*, s. 131–134; J. HONZL, Nové herectví (Roztočené jeviště, Jan Fromek 1925, s. 74–81); in: J. Honzl, *Základy*, s. 15–18.

63 Emil František BURIAN, Revue a girls (Jazz, Aventinum 1928, s. 55–64); in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 33–36.

64 Viz např. J. FREJKA, Od jevištního iluzionismu (Národní a Stavovské divadlo 3/4, 3. 10. 1925, s. 3–4); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 85–87; J. HONZL, Hra a její proměny; in: J. Honzl, *Základy*, s. 43–71; E. F. BURIAN, Revue; in: B. Srba, *E. F. Burian*, s. 35., V. E. MEJERCHOLD, op. cit., s. 247.

65 J. FREJKA, Cesta moderního jevištního myšlení (Pásmo 2/8, 10. 4. 1926, s. 87); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 101–104.

66 J. HONZL, Nové herectví (Roztočené jeviště, Jan Fromek 1925, s. 74–81); in: J. Honzl, *Základy*, s. 17.



Obrázek 5 – Antonín Heythum, scénické návrhy k inscenaci *Amfytion*, 1923; Divadelní sbírka NM, H6D-24055.

Tento mechanismus či „jevištní sestava“⁶⁷ má také své autonomní estetické kvality. Nesou je tvary, barvy či trajektorie pohybu, jakými jsou třeba „*elipsy a oblouky tobogánů a houpaček*“, ⁶⁸ zmiňované Frejkou v souvislosti s pouťovými divadélky, cirkusy a varieté. Takto samostatně (esteticky, ale také symbolicky) mohou účinkovat i lidské figury. Frejka si uvědomuje účinnost prostorových deformací, velice oblíbených komedií dell'arte a manýrismem, a klade je do souvislosti s tradicí lidového výtvarného umění a divadla: „*Vzpomeňme jen staroegyptských reliéfů s králi, kteří dobývají město, rytci pro určité kvality primitivní mentality vyrůstá král do mnohonásobných rozměrů nad cizí i domácí bojovníky. Nuže, dejme herci, ovšem ne vždy, vystupovati z figurinového davu, nebo z davu maskovaných dětí. Získáme tím obdobu veselé hrůzy, pociťované při pohledu na loutky, a plynoucí ze symboličnosti citěné za různou dimenzionalitou osob*“.⁶⁹ Zájmem o nejrůznější deformace figur a perspektivy i budováním prostoru jako vysokého ale poměrně mělkého reliéfu konstruktivisté navazují na velké předválečné reformátory divadelního prostoru, jakými byli Georg Fuchs a Adolph Appia.⁷⁰

67 J. FREJKA, *Divadlo nenapodobuje* (Avantgarda 2/2, 1926, s. 30); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 96–97.

68 J. FREJKA, *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*; in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 98–100.

69 J. FREJKA, *Jevištní deformace* (Pásmo, 1/13–14, červenec 1925); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 91–92.

70 V případě československého divadla se zřejmě nejedná o návaznost vědomou a přímou. Fuchsovy studie byly nicméně přiznaným inspiračním zdrojem pro Mejerholda, jehož vliv byl v meziválečném Československu značný. Edward BRAUN, *Mejerhold: A revolution Theatre*, Methuen Drama 1998 (1. vydání 1979), s. 48.



Obrázek 6 – Fotografie z inscenace *Pojištění proti sebevraždě*, 1925, reprodukce in: *DISK - Moderní almanach 2*, 1925.

„Tak jsme s Heythumem založili scénu, brzy podle Tairovovy knihy přezvanou na *Osvobozené divadlo*, které ovšem v této podobě trvalo pouze do roku 1927...“, ⁷¹ vzpomíná později Jiří Frejka a zdůrazňuje tím důležitou úlohu scénografa, návrháře a architekta Antonína Heythuma v počátcích souboru, který začal výše nastíněné myšlenky převádět do praxe. Heythum inklinoval ke konstruktivistickým postupům ještě před setkáním s Frejkou. Dokonce už jeho nejstarší dochované návrhy, vzniklé někdy na přelomu let 1922 a 1923 pro ostravskou inscenaci ⁷² Molièrova *Amfitryona* (r. K. Černý), ukazují principy typické jak pro konstruktivismus, tak pro nejrůznější lidové formy divadla od středověku až po současnost (obr 5). Výškově orientovaná etážová konstrukce umožňuje rozehrát akci po vertikální ose, plyšové závěsy zprostředkovávají rychlé proměny.

Zájem o lidové formy divadla projevoval od počátku své dráhy také Frejka. Komedie dell'arte a obecněji komedie typů pro něj byla celoživotním tématem. Již jeho druhá inscenace se skupinou formující se převážně ze studentů pražské konzervatoře a vystupující pod různými názvy byla Jevrejinova existenciální harlekynáda *Veselá smrt*, ⁷³ odehrávající se na jednoduché nakloněné rovině navržené ve spolupráci režiséra a malíře Josefa Šímy. Nepopisná plocha s několika elementárními geometrickými motivy připomíná Šímovy obrazy. K propojení komedie dell'arte, cirkusu a konstruktivistických prvků dochází ovšem až s první společnou inscenací Frejky a Heythuma, kterou je *Pojištění proti sebevraždě* Yvanna Golla, uvedené konzervatoristy 31. března 1925 (obr. 6). ⁷⁴ Protože nevyužívá typickou etážovou konstrukci, nebývá tato výprava v souvislosti s konstruktivismem zmiňována. Nevnímají ji

71 J. FREJKA, Sovětský vliv na naši divadelní avantgardu (Divadelní zápisník 2/4, 6. 8. 1947, s. 198–202); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 246–251.

72 Premiéra 15. 1. 1923, ND v Moravské Ostravě. Marie VOŽDOVÁ – Jiří ŠPIČKA, *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*, Olomouc 2007.

73 Premiéra v rámci silvestrovského večera (31. 12. 1924) *Scény adeptů*, Legii malých, Praha. Obnovená premiéra 17. 3. 1926, *Osvobozené divadlo*, Divadlo Na Slupi.

74 Premiéra v rámci pátého dramatického večera pražské konzervatoře, Sál na Slovanech, Praha.

tak ani sami její autoři.⁷⁵ Principiálně má však k dynamickým a hravým předobrazům sovětského konstruktivismu blíže než často zmiňované průkopnické příklady z té doby: Heythumovy jevištní konstrukce pro Dostalovy inscenace⁷⁶ v Národním divadle nebo dvě inscenace Periferie, první⁷⁷ vytvořená Českým studiem⁷⁸ Vladimíra Gamzy a druhá⁷⁹ bratry Rádly.

Výprava Pojištění proti sebevraždě pracuje s lehkými laťovými konstrukcemi na způsob transparentů, „oblékaných“ nosiči reklamy, tzv. sandwichmany.⁸⁰ Dekorace splývá s rekvizitou,⁸¹ výprava s hereckou složkou, na způsob pouliční produkce lidového divadla je na úkor iluzivnosti odhalována a zdůrazňována divadelnost. Tento princip je posílen autoreferenčními nápisy, např.: „*Heythum vypravil tento kus*“. V pojetí kostýmu s kónickou čepicí se objevuje přímá citace komedie dell'arte (kostýmy navrhl Otakar Mrkvička a Teige), pracuje se s předměty, odkazujícími k cirkusu a dětským hrám (skluzavka a voziček).

Učebnicovými příklady konstruktivismu a také použití principů komedie dell'arte a cirkusu se, v kontrastu s Pojištěním proti sebevraždě, staly další inscenace rodícího se Osvobozeného divadla v režii Jiřího Frejky a s výpravou Antonína Heythuma, Molièrův Cirkus Dandin⁸² a Aristofanovy Když ženy něco slavi⁸³ (Ženy o Thesmoforiích). Na podobných principech je vystavěna také Honzlova a Heythumova inscenace Němého kanára⁸⁴ Georga Ribemont–Dessaignese. Konstrukce s žebříky, houpačkami či lávkami sloužily v těchto produkcích jako více méně abstraktní, estetizované objekty. Především ovšem měly být účelnými nástroji pro pohybově orientovanou akci⁸⁵ herce-artisty s výrazným klaunským líčením.⁸⁶ „*Kompozici výtvarně i významově oživovaly poeticky laděné detaily*“ (barevné kostýmy, nápisy, plaká-

75 V letech 1925 a 1926 vyšlo v Hostu a Pásmu několik článků zabývajících se prvními příklady konstruktivismu u nás. Heythum se do debaty zapojil dopisem redakci Hosta, ve kterém za konstruktivistické označuje své návrhy pro Jarní mámení (1923), Příštího mesiáše (1924/25) a Jiřího Dandina (Cirkus Dandin, 1925). Úryvky z dopisu Antonína Heythuma; in: B. (zřejmě Lev Blatný), K naší poznámce v 9 čísle minulého ročníku Hosta, Host VI, č. 2., 1. 11. 1926, s. 52–53.

76 H. Soumagne: Příští mesiáš, 5. 1. 1925, E. O'Neill: Farma pod jilmý, 3. 10. 1925.

77 Premiéra duben–květen 1925, Kino Apollo, Třebíč.

78 Gamzův soubor (v té době již Umělecké studio) získal později zkušenost s cirkusovou inscenací Chcete se mnou hrát? (r. Josef Schettina) Marcela Acharda. Inscenace se odehrávala v aréně a obsahovala klaunské výstupy. Premiéra listopad 1926, Dvůrka Umělecké besedy, Umělecké studio, Praha. Více viz Hana KRAFOVÁ-POSPĚCHOVÁ, Inscenace Českého a Uměleckého studia ve svědectví Vladimíra Gamzy; in: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q, Řada teatrologická* 51/Q5, 2002, s. 53–62.

79 Premiéra léto 1925, Akademický spolek Chod, Domažlice.

80 Reprodukce fotografie z inscenace Pojištění proti sebevraždě; in: *DISK – Moderní almanach* 2, Praha – Brno 1925, s. 22.

81 „Novému divadlu není vůbec třeba dekorací, potřebuje pouze / dobré rekvizity...“. J. FREJKA, Od jevištního iluzionismu; in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 86.

82 Premiéra 10. 5. 1925, Zkušební scéna, Masarykova síň na Žižkově, Praha. Obnovená premiéra, 8. 2. 1926, Osvobozené divadlo, Divadlo Na Slupi, Praha.

83 Premiéra 9. 1. 1926, Divadlo mladých, Divadlo Na Slupi, Praha.

84 Premiéra 17. 3. 1926, Osvobozené divadlo, Divadlo Na Slupi, Praha.

85 Miroslav Rutte ve své recenzi na Když ženy něco slaví namítal, že „náradí... je tu pro herce, ale ne pro Aristofana.“ Svá slova mínil kriticky, zároveň ovšem stručně a přesně vystihl preference tvůrců. Miroslav RUTTE, Divadlo mimických ornamentů, *Národní listy*, 12. 1. 1926, s. 4.

86 Líčení tohoto typu lze chápat téměř jako signaturu české divadelní avantgardy. Užíváno bylo v celé řadě dalších inscenací Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla. I v těch, které s cirkusem či komedií dell'arte tematicky nijak nesoúvisely.



Obrázek 7 – Fotografie z inscenace *Cirkus Dandin*, 1925, reprodukce např. *Život XV*, 1936–1937.

ty, náznakové dekorace).⁸⁷ Ve scénografii se tak ilustrativně vyjevil dobově populární průnik konstruktivismu a poetismu, propojení lyrických a imaginativních prvků s racionální laťovou strukturou. Příznačné byla i kalkulace s hereckou akcí jako integrální součástí výtvarného řešení.

Jako první z této řady získal největší věhlas *Cirkus Dandin*, poprvé uvedený 10. 5. 1925 v Masarykově síni na Žižkově ještě pod hlavičkou Zkušební scény (obr. 7).

Pro pochopení generační změny je příznačné, že Hilar Molièrovu hru Jiří Dandin čili Ošálený manžel, ze které *Cirkus Dandin* vycházel, roku 1913 pojal jako grotesku. Úspěšná⁸⁸ inscenace⁸⁹ prostorově inspirovaná Maxem Reinhardtem na svou dobu nezvykle detailně promýšlela a stylizovala pohyb a gesta herců.⁹⁰ Výprava (J. Wenig), stejně jako hudba, byly ovšem dobové. Kostýmy a dekorace byly nově vytvořeny jen „částečně“.⁹¹

Frejka s Heythumem se v kontrastu s Hilarem ve své inscenaci více posouvají ke komedii dell'arte (objevují se tu kostýmy Pierota, Harlekýna či Kolombíny) a klaunérii s artistickými výstupy. Význam variabilní jevištní konstrukce dotváří herecká akce a imaginace diváka. Pokud se dříve využíval princip odhalené divadelnosti především ve verbální rovině – připo-

87 Vojtěch POLÁČEK, Scénograf; in: Vojtěch Poláček – Jakub Potůček – Vendula Potůčková Jurášová, *Antonín Heythum: Scénograf, architekt, designér*, Roudnice nad Labem 2018.

88 Divácké ohlasy viz ANONYM, Krátká zpráva z rubriky Divadlo, *Národní listy*, 4. 10. 1913, s. 3–4; ANONYM, Krátká zpráva v rubrice divadlo, *Národní listy*, 5. 10. 1913, s. 5

89 Premiéra 2. 10. 1913, Městské divadlo Královských Vinohradů.

90 M. RUTTE, K. H. Hilar. Člověk a dílo; in: M. Rutte (ed.), *K. H. Hilar*, s. 5–158 (s. 14–16).

91 ANONYM, Krátká zpráva z rubriky Divadlo, *Národní listy* 2. 10., s. 3.

meňme Lásky hru osudnou bratří Čapků – nyní se tak děje v rovině vizuální. Opona i výraznější přestavby chybí. Konstrukce je v podstatě jevištěm na jevišti, odhaleným technologickým řešením, jaká se v moderním divadle objevují od dob Mejercholdova Balagančika.⁹²

Klíčové bylo pro Frejku s Heythumem úsilí o ideální průnik divadelních složek. Vizuální složka, tedy neživý i živý materiál a jeho pohyb, ovšem byly, jak dokládá jejich společný článek Spolupráce architekta a režiséra v divadle, minimálně v ideové rovině upřednostněny.⁹³

K nejtěsnějšímu prolnutí divadelních složek došlo zřejmě během poslední⁹⁴ Frejkovy a Heythumovy spolupráce v Osvobozeném divadle, kterou byla Nezvalova Depeše na kolečkách. Drama⁹⁵ i inscenace⁹⁶ byly výrazně ovlivněny lidovými formami divadla a cirkusem,⁹⁷ jejichž živelné, asociativní, metaforické a syntetické vidění vstoupilo i do výtvarné složky. Heythumova a Šimova výprava organicky splývá s hereckou a zvukovou složkou. Obchodníci na jeviště sami přinášejí své domečky,⁹⁸ herci manipulují také s neživým, namalovaným davem.⁹⁹ Rekvizita se „*může stát až rovnocennou dramatickou postavou. V Depeši na kolečkách jsou projevem tohoto postupu ‚mluvící‘ předměty: hlásná trouba ve funkci posla... či gramofony evokující svými reklamními výkřiky atmosféru moderního života*“.¹⁰⁰ Jednoduché syntetické a přiznané divadelní řešení, ve kterém do velké míry splývá herec, kulisák i dekorace výrazně upomíná na společné experimenty Tairova a scénografa Georgije Jakulova z počátku 20. let.¹⁰¹

Podobné prolínání výtvarné a herecké složky, typické mimo jiné i pro komedii dell'arte, zkoumaly důsledně také některé další inscenace, které vytvořil v letech 1926 a 1927 po Osvobozené divadlo Jindřich Honzl. V Apollinairových Prsech Tiresiových¹⁰² (výprava O. Mrkvička, K. Teige, F. Zelenka) herci sami pohybovali dvojrozměrnými kruhy a čtverci, objevil se tu také prodavač novin kostýmně splývající se svým kioskem.¹⁰³ Pro Honzlovu

92 A. Blok: Balagančik (česky Bufonáda či Jarmareční bouda), premiéra 30. 12. 1906, Divadlo Komissarževské, Petrohrad, s.: N. Sapunov. Menší jarmareční bouda na jevišti odhalila divákům technické zázemí. Více viz např. Edward BRAUN, Meyerhold, s. 61–68.

93 Článek zahrnuje mezi materiál, se kterým architekt pracuje na scéně, mimo jiné i hereckou akci nebo mentalitu naplněného divadla. Jiří FREJKA – Antonín HEYTHUM, Spolupráce architekta a režiséra v divadle, *Stavba* 4/5, prosinec 1925, s. 69–71.

94 Heythum s Frejkou připravuje ještě scénografii pro Stín K. Schwitterse. Ten je uveden až roku 1927 v Divadle Dada. Inscenace vybočuje z rámce konstruktivismu a směřuje k dadaismu a surrealismu. Na ceduli je Heythum uveden jen jako A. H. Ve vlastním soupise inscenací z roku 1935 autorství výpravy nezmiňuje. Snad proto, že realizace příliš neodpovídala původnímu plánu. Jako člen Devětsilu, blokujícího spolupráci svých členů s Divadlem Dada, se navíc Heythum nemohl bez rizika vyloučení k autorství oficiálně přihlásit. Soupis viz Václav TILLE, *Souborná výstava divadelní práce Antonína Heythuma (katalog k výstavě)*, Praha 1935.

95 Nezval dílo napsal a poprvé uveřejnil roku 1922 v *Životu: Sborníku nové krásy* II (Umělecká beseda).

96 Premiéra v rámci Večeru V. Nezvala, OD, 17. 4. 1926, Divadlo Na Slupi, Praha.

97 Jednou z postav byl klaun.

98 Více viz Andrea JOCHMANOVÁ, *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba režiséra Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*, Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2006, s. 191.

99 Více viz Pavel JANOUŠEK, Nezvalova Depeše na kolečkách: manifest avantgardního pojetí dramatu, *Česká literatura* 20/1, 2002, s. 54–63.

100 Tamtéž.

101 Konkrétně: Princezna Brambilla (podle E. T. A. Hofmanna), premiéra 4. 5. 1920, Komorní divadlo, Moskva; Ch. Lecocq: Giroflé-Giroflá, premiéra 3. 10. 1921, Komorní divadlo, Moskva.

102 Premiéra 23. 10. 1926, OD, Divadlo Na Slupi, Praha.

103 S obdobným principem pracovali Frejka s Heythumem již v Pojištění proti sebevraždě a v Depeši na kolečkách.

inscenaci¹⁰⁴ hry Methusalem Yvana Golla, která pracuje s tématem automatů (robotů), pak navrhl Otakar Mrkvička groteskně nadsazené, geometricky redukované kostýmy.

Začátky Osvobozeného divadla přinesly nejvýraznější uplatnění devětsilské konstruktivisticko-poetistické metody. Došlo k výrazné proměně pohledu na výtvarnou složku i způsobu, jakým byly přejímány postupy komedie dell'arte. Vizuální podoba inscenace hrála stále klíčovou úlohu, těžiště pozornosti se ovšem přesouvalo od výpravy k pohybu herce. Přestože nesla určité autonomní výtvarné kvality, stala se scénografie spíše nástrojem herecké akce. Také v případě postav nesl větší význam a estetické hodnoty jejich pohyb než konkrétní kostým. V posledních inscenacích rané fáze Osvobozeného divadla je patrné další ustupování výtvarné složky do pozadí a její splývání s tou hereckou. Tento trend se v pozdějších letech bude ještě zvyrazňovat.

Třetí avantgarda

V podstatě od samého počátku vznikají v Osvobozeném divadle neshody mezi Honzlem a Frejkou, vrcholící rozpadem původního souboru v březnu 1927.¹⁰⁵ Ve stejné době dochází také k výrazným uměleckým posunům obou těchto tvůrců i celé avantgardy, jak se částečně projevuje dokonce již v některých zmiňovaných inscenacích z roku 1926 (Depeše na Kolečkách, Prsy Tiresiovy).

Konec 20. let je v celosvětovém měřítku obdobím zvýšené reflexe a sebereflexe moderního umění a následného přehodnocování jejich cílů. Později v době hospodářské krize tyto tendence ještě akcelerují. Pozitivní vnímání davu, velkoměsta, stroje či masové kultury problematizují úvahy o ztrátě duchovna, individuality a intelektuální hloubky. Proměnu myšlení podněcují také úvahy o elitních formách moderního umění, které, často záměrně, rezignovalo na jakýkoli kontakt s realitou a lidskou zkušeností. Tato témata přináší ve svých textech např. José Ortega y Gasset¹⁰⁶, jehož myšlenky představuje v Československu na přelomu 20. a 30. let Václav Černý.¹⁰⁷ Celková změna klimatu se odráží i v dobové umělecké produkci. V Evropě nabývají na síle německé postexpresionistické hnutí Nové věčnosti a surrealismus, obracející často svoji pozornost do hlubin člověka i kultury. Malířství Spojených států zasáhne silná vlna regionalismu, v Sovětském svazu krystalizuje socialistický realismus. Podobný posun je v průběhu 30. let patrný i v moderní architektuře, ve které znovu sílí vliv lokálních a historických inspirací.

Frejka a o něco méně důrazně i Honzl postupně opouštěli zásady konstruktivismu a částečně i poetismu, reprezentované zejména inscenacemi, které jako výtvarník vytvářel Antonín Heythum a které vznikaly před oficiálním vznikem Osvobozeného divadla či krátce po jeho založení. Jako by se oba postupně odkláněli od Mejercholda směrem k Tairovovi, tedy k syn-

104 Premiéra 10. 3. 1927, OD, Dvorana Umělecké besedy, Praha.

105 Spory byly osobní i umělecké. Direktivnější a teoreticky pevněji ukotvený Honzl vytvářel řemeslně dotaznější a kritikou lépe přijímané inscenace než Frejka, který uplatňoval otevřenější a experimentálnější přístup (akcentoval kolektivní tvorbu a stylově neučesanou revuální formu).

106 Odlišnění umění (1925), Vzpoura davů (1929).

107 Václav Černý představuje začátkem roku 1929 v polemickém článku pro Hosta Ortega y Gassetovu esej Odlišnění umění. Roku 1933 pak vychází v Černého překladu Vzpoura davů. Václav ČERNÝ, Ortega y Gassetova teorie „umění odlišněného“, *Host* 8/4, 10. 1. 1929; Týž, *Ortega y Gasset, José: Vzpoura davů* (překlad V. Černý), Praha 1933.

tetičtějšímu, méně stylově a ideologicky¹⁰⁸ vyhraněnému divadlu.¹⁰⁹ Frejka změny ve svém uvažování zachytil v článku *Ismus v umění z listopadu 1927*, jenž je protestem proti přehnanému formalismu a stylismu a vedle „kouzla tvaru“ projevuje zájem také – a v prvé řadě – o „*život dávajícího člověka*“.¹¹⁰ Poetismus označuje za „*eklekticism*“ a „*schéma umění*“, za směr plný odkazů a citací, který nemá hlubší ideová východiska.¹¹¹ Honzlova kritika konstruktivistických pokusů v českém divadle se také orientuje na jejich nepůvodnost, k tomu se zaměřuje i na jejich řemeslnou nedotaženost. Útočí tak především na Frejkovy inscenace, na jejich „*nedokonalý a sesutý tvar*“.¹¹²

Konstruktivistická vlna českého divadla přicházela opožděně, v době, kdy se již tento směr vyčerpával a do jisté míry se vyčerpávala i celá avantgarda s velkými ideovými koncepty a snahou o nadnárodní, univerzální umělecké hnutí. Ke slovu se naopak stále častěji dostávala národní, regionální a lokální témata. Opakovaně se k této otázce vracel Burian. Už roku 1925 volal po „*tradici, která se tvoří a utvoří hlavně naší národní neodvislosti*“.¹¹³ V době všeobecného odklonu od konstruktivismu napadá i on módní trendy a ismy, ovšem opět s akcentem na jednotlivé národní tradice a preference.¹¹⁴ Ač je to pohled nepřesný,¹¹⁵ označuje tehdy Emil František Burian konstruktivismus za původní ruský vynález, a právě pro onu domnělou původnost ho oceňuje zejména v ruském prostředí. V českém případě doporučuje sice umění poučené konstruktivismem, nicméně určitým způsobem, nové, původní a specifické. Příklon k národní tradici ale i světové klasice, pramenící zřejmě z Burianova rodinného¹¹⁶ zázemí, „*provanutého duchem české národní, ale i světové operní hudby*“, se později otiskl do dramaturgie Moderního studia i Divadla D.¹¹⁷

108 Epilogem jedné etapy v díle J. Frejky je nerealizovaný projekt pro budovu OD (1927, spolu s J. Chocholem). Polyfunkční aréna, upomínající na projekt Totálního divadla (1927) W. Gropia, vycházela vstříc produkcím syntetického typu na hranicích uměleckých druhů a žánrů. Technicky propracovaná budova se světlomety na střeše měla být dle F. Šmejkalů „majákem nové kultury“, byla vyjádřením společensko-politického světónázoru. Podobně okázalá gesta nejsou později pro Frejku typická. Více viz J. FREJKA, O universálním jevišti; in: *Fronta: sborník mezinárodní soudobé aktivity*, Brno 1927, s. 106–107. Citace: František ŠMEJKAL, Český konstruktivismus, *Umění* 30, 1982, s. 214–243.

109 Je příznačné, že Tairovovo Odpoutané divadlo (Zápisky režiséra) vychází v češtině poprvé roku 1927 a to spolu se statí J. Honzla Vznik ruského moderního divadla. Na přebalu knihy byl uveden název Osvobozené divadlo. Alexandr TAIROV, *Odpoutané divadlo* (překlad Josef Menzel), Praha 1927.

110 J. FREJKA, *Ismus a umění* (Host 7/2, listopad 1927, s. 44–45); in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 139–141.

111 Tamtéž.

112 Honzl opakovaně hodnotí a vykládá díla svých předchůdců a současníků, ale také díla vlastní, která nad díla svých konkurentů vyzdvihuje. Z lidského i odborného hlediska je to postup sporný. J. HONZL, O modernost v českém divadle; in: *ReD* 1/7, duben 1928, s. 251–264.

113 E. F. BURIAN, Maskovaný konzervatismus (Tam-tam 1/5, 1925/6, prosinec 1925); in.: B. Srba, *E. F. Burian*, s. 8–9.

114 E. F. BURIAN, Poučení z konstruktivismu (Index 1/8, 1929, s. 3 a 5); in: B. Srba, *E. F. Burian*, s. 38–39.

115 V sovětských konstruktivistických inscenacích začátku 20. let se prolínají francouzská tradice (fascinace pohybem, dynamikou a autenticitou; geometrické zjednodušení čerpající z kubismu a futurismu) a ruská tradice (témata masek, karnevalu; zájem o syntetickou formu; otázka herecké sebekontroly v opozici k improvizaci).

116 Otec Emil a strýc Karel byli operními pěvci.

117 Více viz B. SRBA, Emil František Burian a jeho program poetického divadla; in: B. Srba, *op. cit.*, s. 160–203 (s. 169).

Výrazné názorové pohyby pochopitelně ovlivnily také způsob, jakým byla v uměleckých dílech adoptována komedie dell'arte. Její figury a situace přestávaly být aplikovány v duchu jasných, obecně a mezinárodně srozumitelných kódů, používaných do této doby moderním a avantgardním uměním, ale mající svůj původ často už na přelomu 19. a 20. století. Návaznost na romantickou revoltu proti stereotypu všedního dne a měšťáctví, symbolistická a expresionistická osudovost i souvislost s futuristickým flanéřstvím, rysy objevující se v předních poetistických dílech poloviny 20. let,¹¹⁸ zůstávaly v inscenacích mnohdy přítomny. Celkově však tyto obsahy ustupovaly do pozadí, či byly komplikovány dalšími významovými vrstvami.¹¹⁹

Obzvláště ve výtvarné oblasti je v této době patrný i částečný rozchod s konstruktivistickou představou dobře promazaného, vybalancovaného stroje, nesoucího autonomní umělecké kvality. Komedie dell'arte a cirkus nadále inspirují svojí dynamikou, ta je však chápána v méně intelektuálních a estetických rovinách. Vnímána je spíše jako účelný prostředek přispívající ke spádu a zábavnosti inscenace. Stoupá také podíl vložených výstupů, které po vzoru lazzi aktuálně reagují na společenská a politická témata.

Na konci března 1928 zakládá Frejka spolu s několika herci včetně Buriana, který v Osvobozeném divadle působil především jako hudebník, herec a příležitostně i jako režisér, divadlo Dada. Inspirace komedií dell'arte je klíčová i pro tento soubor, který dále rozpracovává koncept syntetické divadelní formy sdružující činoherní, pantomimická a hudební čísla a v některých případech i filmové dotáčky. Postup založený na propojení komických typů a situací, inspirovaných komedií dell'arte s formou kabaretu a revue se čitelně uplatňuje ve Visacích stolech¹²⁰ (1927–1928), Doně Kichotce¹²¹ (1927), Bim Bam revue¹²² (1928) či Mistru Ipokrasovi, mastičkáři Drkolenském¹²³ (1928).

Na komedii dell'arte jako inspiračním zdroji začíná v této době Frejka akcentovat odlišné kvality. Estetika pohybu a metafora stroje ustupují do pozadí, vedle předobrazu umělecké syntézy, tolik oblíbeného již dříve poetismem, začíná hrát v jeho pohledu na komedii dell'arte stále větší roli obdiv k ustáleným komickým figurám a jejich hledání v současném divadle. V tom Frejka možná vychází z Tairova a jeho úvah o současném kostýmním výtvarnictví, vyvolávajících představu moderních ale v principu zároveň tradičních dramatických typů: „*Současný výtvarník musí kostým pro herce teprve vynalézt (tak aby mu nepřekážel ale v jeho akci mu pomáhal). Stejně tak byly vynalezeny nesmrtelné kostýmy Harlekýna a Pierota... Jsou nesmrtelné proto, že organicky splývají s dra-*

118 „...Suflerkou je / Colombina / s ochotníky / cvičí dítky / Hvězda kina / Popelkou // V zákulisí / v rychlém tempu / loutky strojí / mrtvé křísí / Pierot jí / drží lampu // Vaudeville...“. Vitězlav NEZVAL, Pierot cyklista; in: *Pantomima*, 1924, s. 20.

119 Prolínání významů ukazuje brněnská inscenace Laforgueova Čtveráka Pierrota (Premiéra 3. 10. 1929). Zasněné dílo na pomezí neoromantismu a symbolismu s typicky melancholickým pierotem inovovala dramaturgie F. Halase spolu s režii E. F. Buriana. Do francouzské předlohy byla zakomponována díla Vrchlického, Gellnara a Nezvala. Autoři také vyostřili prvek společenské satiry. Karel SCHULZ, Jules Laforgue: Čtverák Pierrot (recenze), *Lidové noviny* 37, 1929, 5. 10. 1929, s. 7. A také B. SRBA, E. F. Burian, s. 171.

120 Visací stůl č. 1, premiéra 9. 4. 1927; Visací stůl č. 2., premiéra 8. 5. 1927; Třetí zavěšení Visacího stolu, premiéra 27. 5. 1927; Dada, Dvoraň Umělecké besedy, Praha.

121 Premiéra 26. 12. 1927, Dada, Divadlo Na Slupi, Praha.

122 Premiéra 25. 2., 1928, Dada, Divadlo Na Slupi, Praha.

123 Premiéra 23. 5. 1928, Dada, Divadlo Na Slupi, Praha.

*matickými postavami a svléknout z Harlekýna kostým je totéž jako stáhnout z něho kůži. Je to prostě vyloučeno“.*¹²⁴

Ve Visacích stolech se Frejka proklamativně snaží nalézt moderní obdoby komických typů. Vznikají tak postavy Pak Teddy, Es Ka Fanda, Mánička aj. „*Komedie dell'arte se udržela právě proto tak dlouho naživu, že její typy byly něčím více než libovolně volenými figurkami. Byly to zabsolutnělé, to jest zdivadelnělé životní typy a jimi jako nějakým prizmatem můžeme studovati celý společenský, kulturní a do jisté míry i politický život země jejich vzniku... Pokusíme se tedy popsat pět nebo šest typů, které – ovšem dosud nepřesně – vykonaly by totéž pro nás“*,¹²⁵ definuje Frejka hlavní inspirační zdroj Visacích stolů. Zmrtvýchvstání tradičních komediálních typů v novém kontextu je příznačné i pro Bim Bam revue, zaměřené na lidové figurky pražského předměstí.

Posuny v poetice Frejkových inscenací zřejmě výrazně ovlivnila těsnější spolupráce s Burianem, v dramaturgické rovině ve volbě původnějších, lidových či lokálních inspiračních zdrojů, v inscenační pak v nové organizaci a hierarchii divadelních složek. Revuální podoba představení odrážela Burianův dlouhodobý boj proti nadvládě vizuální složky divadla a snahu o proklamované zrovnoprávnění, ale ve skutečnosti spíše nadvládu, složky zvukové: „*Činohra je také zvukohrou a mezi těmito termíny nemůže být rozdílu*,“¹²⁶ píše Burian již roku 1927. K výpravě se podobně vyjadřuje o několik let později: „*Režisér-výtvarník uzpůsobuje výtvarnou stránku své režie mimické a zvukové*“.¹²⁷ Scénografie, kostýmy i světlo nesmí v tomto pojetí zatěžovat tempo hry. Mají sloužit herci, ale nikoli vizuální stránce jeho výkonu, tedy optickým aspektům jeho přítomnosti a pohybu, ale především zvuku, tedy slovu či hudbě podněcující hereckou akci.¹²⁸

Zřejmě i s ohledem na Burianovo umělecké založení byla v revuálních představeních Divadla Dada scénografie jako samostatně hodnotitelná a výrazná součást představení potlačena. Voleny byly naproti tomu jednoduché, přemístitelné dekorace. Důležitou výtvarnou a charakterizační úlohu si ponechával kostým. Opět se tu uplatňovala geometrizace tvarů, výrazné líčení a prolínání člověka a předmětu. V Doně Kichotce (výprava: F. Zelenka, F. Muzika, F. Matoušek, K. Šourek) měla Lola Skrbková „*na trupu upevněné tělo basy ze zpevněné látky*“.¹²⁹ Úsilí o vykreslení groteskních typů vedlo k nadsazování charakteristických prvků kostýmu.

Dobrým příkladem pokusu o radikální, dadaisticko poetistickou syntézu, k jakým docházelo v divadle dada a které používaly prvky komedie dell'arte, je Mistr Ipokras, mastičkář Drkolenský, uváděný Divadlem Dada a později i Moderním studiem. Tvůrci (režie: Frejka, hudba: Burian, libreto: J. Trojan, V. Lacina) se pustili do neobvykle pestré žánrové fúze. Ačkoli děj přenesli do současnosti, vycházeli ze středověké lidové frašky, kterou Frejka prozkoumával

124 Alexandr TAIROV, Režisérovy zápisky (1915–1920, původně vydáno 1921); in: *Odpoutané divadlo*, Praha 2005 (překlad Alena Morávková), s. 7–79 (s. 68).

125 J. FREJKA, VISACÍ STŮL: Revue-žurnál; in: L. Petišková, *Jiří Frejka*, s. 131–134.

126 E. F. BURIAN, O novou scénickou hudbu (Kodíček J., Rutte M. /eds./: *Nové české divadlo, 1927*, s. 92–93); in: B. SRBA, *E. F. Burian*, s. 27–29.

127 E. F. BURIAN, Dynamické divadlo (Nová scéna 1/1, 1930, s. 13–18); in: B. Srba, op. cit., s. 40–46 (s. 43).

128 Tamtéž, s. 45–46.

129 Andrea JOCHMANOVÁ, Zapomenutá Dada-revue Dona Kichotka; in: *Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity, řada Q – Teatrologica* 15/8., 2005, s. 87–117.



Obrázek 8 – František Zelenka, scénický návrh k inscenaci *Mistr Ipokras, mastičkář Drkolenský*; Divadelní sbírka NM, H6D-7307.

české avantgardy. Ačkoli si udržuje společenskou aktuálnost, upouští od přímočaré snahy proměňovat společnost a inovovat umění skrze univerzální teoretické recepty. Místo toho nabízí hravou, interpretačně otevřenou a často výrazně kontrastní koláž, která má blízko k poválečné postmoderně a pop-artu. Ostatně dadaismus bývá teoretiky umění jako předchůdce postmoderny opakovaně označován již od 70. let.¹³³ Zájem o komické druhy divadla, typický i pro pozdější práce Frejky a Buriana, ono hledání universálních typů postav a situací, migrujících epochami a sociálními prostředními, je však zároveň typicky modernistickým metanarativem. Sumarizací těchto úvah je Frejkova kniha *Smích a divadelní maska* z roku 1942,¹³⁴ věnující se podobným analogiím od antiky, přes Shakespeara až po moderní drama a dávající výrazný prostor také příkladům z lidové a populární kultury. Prostor tu dostávají kreslené vtipy, filmová groteska, braková literatura či kramářské písně. V kapitole *Il Capitano Finfirlibombo* vede např. Frejka propojující linii od antických chlubitvých vojinů (tlučhubů), *Capitany* z komedie dell'arte a Shakespearova *Parollese* přes příklady z českého prostředí – mimo jiné frajtra Kalinu a kanonýra Jabůrka – až po některé kovboje z „morzakorů“.¹³⁵

Scéna k *Mistru Ipokrasovi*, kterou vytvořil František Zelenka, vycházela z praxe lidového a pouličního divadla (obr. 8). Dominovalo jí vysoké podium s mastičkářským krámkem, doplněné záměrně naivistickými dekoracemi stromů či hradeb. Zelenkův styl odkazující se výtvárným pojetím i jednoduchými technickými řešeními k postupům ochotníků vycházel vstříc

jž dříve v inscenaci¹³⁰ *Fraška o Mimínovi* (1925), zároveň pracovali s typy, inspirovanými komedií dell'arte a revuální (kabaretní) strukturou čísel. Neobvykle barvitá byla i hudební složka. Rámcově se jednalo o operu buffu,¹³¹ v parodické úpravě se tu však objevily nejrůznější historické i současné hudební žánry od Wagnera po hospodskou odhovačku.¹³²

Mistr Ipokras mísí vysoké a nízké, historické a současné. Přibližuje se tím lidovému divadlu, včetně *Mastičkáře*, ze kterého čerpá. Dobře ukazuje výraznou proměnu podstatné části

130 Premiéra v rámci silvestrovského večera Divadla mladých a vyšehradských ochotníků, 31. 12. 1925, Divadlo Na Slupi, Praha.

131 Opera buffa 18. a 19. st. vyrůstala v Itálii z tradice komedie dell'arte. Pracovala s jejími postavami a scénáři.

132 A. JOCHMANOVÁ, *Zapomenutá Dada-revue*, s. 256–257.

133 Více viz např. Mark A. PEGRUM, *Challenging Modernity: Dada Between Modern and Postmodern*, Berghahn Books 2000.

134 J. FREJKA, op. cit.

135 Tamtéž, s. 100–107.



Obrázek 9 – František Zelenka, scénický návrh k inscenaci *Sklenná panna*, 1928, *Divadelní sbírka NM*, H6D-3253-38.

popisovaným strukturálním změnám v českém divadle a ovlivnil inscenace několika dalších souborů.

Na sklonku 20. let vypravil Zelenka dva výrazné balety Národního divadla, vyrůstající z podhoubí poetismu, a upomínající na komedii dell'arte. První byla *Sklenná panna*¹³⁶ (1928) podle libreta bývalého člena Devětsilu Karla Schulze (r. a ch. J. Hladík, za použití hudby J. E.

Zelinky), přinášející tragický příběh nešťastně zamilovaného mima. Jak výstižně reflektovaly i Zelenkovy scénické návrhy, lyrizovalo toto tradiční romantické schéma módní prostředí velkoměsta s elektrickým osvětlením, reklamními nápisy a nočními bary (obr. 9). Pozoruhodné jsou dobově oblíbené průniky mezi člověkem a věcí, respektive ožívování rekvizity, jak ukazují kostýmy *Dopisů* či *Peněz*. Dalším poetistickým baletem Národního divadla, na kterém Zelenka spolupracoval, byl *Fagot a flétna*¹³⁷ (1929, hudba: Burian, libreto: Nezval, režie: F. Pujman). Jednoduchou milostnou zápletku rozehrávaly typové postavy-věci (hudební nástroje),¹³⁸ pojednané Zelenkou s citem pro geometrickou redukci, vlastní kostýmům avantgardních inscenací i komedii dell'arte (obr. 10).

František Zelenka, jako propojující element, výrazně zasahuje také do činnosti Osvobozeného divadla v éře Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Průniky s lidovým divadlem, především komedií dell'arte a cirkusem, jsou i v tomto případě zřejmé. Je volen syntetický tvar s pantomimickými, hudebními a tanečními vložkami. Trvalým rysem je přiznaná divadelnost, „oscilace mezi jevištním zdáním a skutečností náhle obnaženou“, „obrácení kulis naruby“.¹³⁹ Propojení s komedií a dell'arte a cirkusem reprezentují také částečně improvizované předscény.¹⁴⁰

¹³⁶ Premiéra 2. 7. 1928, ND, Praha.

¹³⁷ Premiéra 2. 2. 1929, ND, Praha.

¹³⁸ Více viz Lada BARTOŠOVÁ, *Tři balety Františka Zelenky*; in: *Theatralia* 13/2, 2010, s. 190–213.

¹³⁹ Citace Antonín Matěj Píša, *Kulisy dějin naruby* (recenze na *Pěst na oko* – Caesarové finále, *Právo lidu* 10. 4. 1938); in: A. M. Píša, op. cit., s. 69–73.

¹⁴⁰ Mejerchold po představení *Balady z hadrů* roku 1936: „...uzřel jsem v postavách nezapomenutelné dvojice Voskovce a Wericha opět zanni a znovu jsem byl okouzlen výkony vyrůstajícími z kořenů italské improvizované



Obrázek 10 – František Zelenka, kostýmní návrhy k inscenaci *Fagot a flétna*, 1929, Divadelní sbírka NM, H6p-5294-38.

Výpravy Osvobozeného divadla odpovídaly poetice divadla, snažící se vyvolávat dojmy improvizovanosti, kutilství, naivnosti a hravosti. Působila tak již scénografie k *Vest pocket revue*,¹⁴¹ kterou navrhli Voskovec, Werich a J. Javorský,¹⁴² pracující s malovanými dvojrozměrnými kulisami na způsob lidového či barokního divadla. Později se takový přístup uplatňoval nejvíce právě ve výpravách Františka Zelenky, např. v „jazzových revue“ *Fata morgana* (1929), *Ostrov Dynamit* (1930) a v „pohádce“ *Robin Zbojník* (1932). Podobný styl, vycházející vsříc celkové koncepci divadla, ovšem částečně přijímali i jiní výtvarníci Osvobozeného divadla.¹⁴³

Nejčitelněji z komedie dell'arte čerpala *Pěst na oko*, *Caesarovo finále*¹⁴⁴ (r. Honzl, s. F. Muzika). Inspirační zdroj je opakovaně zmiňován již v scénických poznámkách. V baletní mezihře *Pastorale kameníků* odehrávající se na pozadí opony s rytinou figur z „italské komedie šestnáctého století“ tančily postavy „ve volných pracovních blúzách italských či francouzských venkovanů“.¹⁴⁵ V následujícím obraze vystupovalo trio postav inspirované typy kome-

komedie. Ať žije commedia dell'arte! Ať žije Voskovec a Werich!“. V. MEJERCHOLD, Mejerchold o Jiřím Voskovci a Janu Werichovi (1936 – zápis v památníku OD); in: Josef Träger, 10 let Osvobozeného divadla 1927–1937, V+W, Praha 1937, s. 105.

141 Premiéra 19. 4. 1927, Dvorana Umělecké besedy, Praha.

142 Mohlo by se jednat o malíře Jana Javorského (1903), člena Umělecké besedy, zaměřujícího se později na ilustrace dětské a dobrodružné literatury.

143 Adolf Hoffmeister v *Caesarovi* (1932), Bedřich Feuerstein v *Oslu a stínu* (1933), Alois Wachsman v *Těžké Barboře* (1937), František Muzika v *Pěsti na oko*, *Caesarově finále* (1938).

144 Premiéra 8. 4. 1938, OD, Praha.

145 Knižně poprvé: Jiří VOSKOVEC – Jan WERICH, *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*, Praha 1938. Citace dle: J. Voskovec – J. Werich, *Hry Osvobozeného divadla III*, Praha 1956, s. 483.

die dell'arte (Hodnostář, Šplhoun, Snob) a užívající „takřka pantomimické“¹⁴⁶ dialogy. V dalším baletu hry Manželky a Harlekýn se objevil Saša Machov ve víceméně tradičním károvaném kostýmu Harlekýna s kloboukem, škraboškou a plácačkou.

Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha stavělo na avantgardních, poetistických kořenech, zároveň bylo ovšem i srozumitelnou komerční zábavou pro široké skupiny diváků. Směrem ke střednímu proudu se ubírali i někteří další divadelníci, vycházející z podobného prostředí, kteří se etablovali ve velkých divadlech měšťanského typu

(Frejka, Heythum, Muzika, Zelenka, krátce Gamza, Honzl aj.). Radikálnější konstruktivisticko-poetistické experimenty poloviny 20. let, včetně inspirace komedií dell'arte, začaly být ve třicátých letech již často chápány jako něco přežitého či odtrženého od reality.

Výstižně tuto změnu perspektivy ilustruje jedna z ranných prací režiséra Oldřicha Stibora a scénografa Františka Tröster, *Papírový milenec*¹⁴⁷ (1931) Jerzyho Szaniawského, první a poslední realizovaná inscenace jejich Uměleckého divadla. Ústřední postava chudého pierota je nucena vystupovat v domácí produkci bohatého továrníka. Zasazení lidové postavy do umělé klece exkluzivního představení je zjevnou „kritikou měšťáckého snobismu“, ale i odtrženosti od reality, které může být spojováno s „formálním experimentováním“ avantgardy.¹⁴⁸ Tento cíl sledovala i Trösterova scéna propojující realistické a konstruktivistické prvky (obr. 11). Laťové struktury tu nejsou použity jako účelné nářadí pro herce, ale spíše jako významotvorný prvek,¹⁴⁹ prostředek kritiky avantgardy, přirovnávané do jisté míry k měšťácké kultuře. Komplikovaný, nepřímocárý myšlenkový koncept inscenace zůstal ve své době nepochopen.

Podobně, ale ještě výrazněji ironicky později ke konstruktivistickým, „cirkusovým“ dekoracím přistoupil i někdejší hlavní propagátor tohoto směru na poli scénografie Antonín Heythum (obr. 12). V surreálně či snad až postmoderně laděné inscenaci¹⁵⁰ hry Henri-Reného Lenormanda *Ať žije divadlo* (ND, r. Dostal), která je o úpadku divadla, ustupujícího filmu



Obrázek 11 – František Tröster, scénický návrh k inscenaci *Papírový milenec*, 1931; Divadelní sbírka NM, H6D-18502.

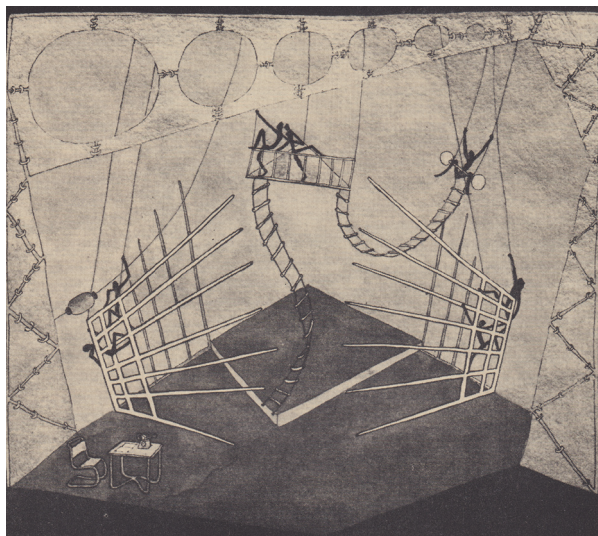
146 J. VOSKOVEC – J. WERICH, *Hry*, s. 485.

147 Premiéra 28. 1. 1931, Aréna na Smíchově, Umělecké divadlo, Praha.

148 Helena SPURNÁ, *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901–1943)*, Olomouc 2015, s. 82–85.

149 Významotvorným a ironizujícím způsobem pracovali s konstruktivistickou dekorací již roku 1923 Tairov (Vesnin) v *Kamarádu čtvrtku* či Čapkové v *Zemi mnoha jmen*. J. Čapek roku 1926 jevištní výpravou dokonce vyjádřil, tak jako později Tröster, odtržení avantgardy od reality. V obraze *Chrám všemů* s do sebe zahleděnými umělci, který se objevil v brněnské inscenaci Janáčkovy *Výletu pana Broučka do Měsíce*, použil náznaky typicky avantgardních konstrukcí, žebříků a reklamních nápisů. Premiéra 15. 5. 1926, NdB, r. O. Zítek.

150 Premiéra 6. 12. 1935, Stavovské divadlo, ND, Praha.



Obrázek 12 – Antonín Heythum, dobová reprodukce scénického návrhu k inscenaci *Ať žije divadlo*, 1935, *Theatre Arts* XXI (11), 1937.

„parodoval... s největší pravděpodobností i své vlastní začátky v Osvobozeném divadle. Vytvořil na scéně tu nejbizarnější směs co nejnesourodějších předmětů. Starodávné prospekty, svítící hrazdy, laťové konstrukce s hadrovými opicemi – to vše tvořilo spolu s hereckou akcí úplnou „biomechanickou fantasmagorii“.¹⁵¹

Nejvýraznějším nositelem experimentálního espritu avantgardy zůstává ve 30. letech Emil František Burian, zakládající roku 1933 Divadlo D. Komédie dell'arte, zejména její lidová živelnost pro něj zůstává i nadále důležitou inspirací. Roku 1936 inscenuje¹⁵² Klicperovu komedii *Každý něco*

pro vlast (scéna Miroslav Kouřil), kterou oživuje hudebními a tanečními čísly a posouvá ji směrem ke grotesce. Zejména v tanečních a pantomimických mezihrách čtyř služebníků a služebnic, parodicky komentujících dění, se propojily, v kostýmu i v pohybu (kostýmy a choreografie N. Jirsíková) podněty specificky českého venkovského (maloměstského) prostředí s principy komedií dell'arte a loutkového divadla. „Čtveřici služebnictva jsem řešila jako hadrové loutky. Takové panny by si přálo každé dítě. I v líčení jsem si dovolila naprostou stylizaci rudých jablíček na tváři. Celé představení bylo laděno až burleskně, i když Klicperův text byl zachován“¹⁵³, “vzpomíná na své návrhy kostýmů později Jirsíková (obr. 13).

Domácí folklór byl především od 2. poloviny 30. let úhelným kamenem Burianovy dramaturgie. Čerpání z pozapomenutých domácích tradic vnímal jako navazování na „nejlepší hodnoty kulturní historie“¹⁵⁴, ale také jako svého druhu politický boj. Autentické umění z lidu kladl proti kýčovitému umění pro lid, které slouží zájmům vládnoucí třídy a je uměle¹⁵⁵ konstruované elitami.¹⁵⁶ Lidové inspirace používal v kontinuitě se svou předchozí prací. Poučen

151 Marie CALTOVÁ, Antonín Heythum; in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* 10, 1972, s. 36–46.

152 Premiéra 24. 11. 1936, D 37, Praha.

153 Nina JIRSÍKOVÁ, *Vzpomínky tanečnice* (1974); in: Hronková, Libuše (ed.): *Nina Jirsíková – Vzpomínky tanečnice*, Praha 2013, s. 183.

154 E. F. BURIAN, *Dvoji lidové umění* (Pražská dramaturgie 1937, vlastní náklad 1938, 30–32); in: B. Srba, E. F. Burian, s. 94–96.

155 Obava z falšování či zneužití folklóru byla zřejmě jedním z důvodů, proč při adopci prvků lidového umění postupoval Burian až vědeckým, etnografickým způsobem. Miroslav Kouřil později Burianovy inscenace z tohoto období označoval za rané příklady socialistického realismu. Ačkoli zde můžeme identifikovat proměny tvůrčího klimatu, mající zřejmě dopad i na situaci po válce, snahou o idealizaci a aktualizaci se socialistický realismus Burianovým myšlenkovým východiskům vzdaluje. Miroslav KOUŘIL, *Dvě lidové suity E. F. Buriana* (Socialistický realismus a divadlo, II), *Český lid* 65/4, 1978, s. 207–217 (s. 216).

156 E. F. BURIAN, *Dvoji lidové umění*; in: B. Srba, E. F. Burian, s. 94–96.



Obrázek 13 – Nina Jirsíková, scénický návrh pro inscenaci *Každý něco pro vlast*, 1936; Divadelní sbírka NM.

součástí je lidová Hra o svaté Dorotě, na téma umučení svěťice, tradiční masopustní hra Salička a také pásmo výstupů masopustních masek Žebravý Bakus, během jehož přípravy navštívil Burian ve společnosti Petra Bogatyreva a Karla Chotka Milevsko¹⁶⁰ a studoval zde místní masopust, zejména právě obřadní hru Pochování Bakuse.¹⁶¹

Vztah milevského masopustu ke komedii dell'arte Burian objasňuje v Pražské dramaturgii. Zdůrazňuje původ a dlouhé historické utváření jejích postav v italských regionech a přirovnává tento proces k procesu utváření postav Žebravého Bakuse: „*Každý typ, ať již to byl Harlekýn nebo Pulcinella, každý typ komedie dell'arte historicky vzrostl z kraje, z kterého pocházel, a každé gesto, záhyb na šatech, maska a dialekt řeči tohoto typu byl předem určen tradicí, a to takovou, jako od těch dob se nikdy na jevišti neobjevila. Snad jedině můžeme tuto tradici vystopovat v lidovém umění, kde se shledáme s přísnými pravidly, jakým způsobem a v jakém prostředí a dokonce i v jakém časovém pořadí musí být hrán ten neb onen typ lidové komedie nebo ta neb ona hra. Jenom taková tradice mohla například určit, jak má vypadat hra Žebravý Bakus, která se hrála ještě roku 1870 na Milevsku*“.¹⁶² Ona tradice, dlouhodobý a kolektivní tvůrčí proces, zastupuje tu podle Buriana pevnou a

soudobými úvahami Petra Bogatyreva objevoval v tradičním lidovém divadle, „montovaném“ ze stylově různorodých výstupů, podobné stavební principy jako v poetistické revue druhé poloviny 20. let.¹⁵⁷

Svou pozornost Burian opakovaně zaměřoval na český masopust, jehož italská karnevalová verze je jedním z původních zdrojů komedií dell'arte. Přirozeně tu proto vznikají určité analogie mezi českým a italským prostředím, jichž si byl Burian vědom a stavěl na nich. Bujarý masopustní průvod zařadil již do inscenace¹⁵⁸ *Vojna*, složené z lidové poezie, sesbírané Karlem Jaromírem Erbenem (1935), nejvýrazněji se však tento prvek uplatnil v *Lidové suítě*¹⁵⁹ (1938). Její

157 Detailně viz Eva ŠLAISOVÁ, *Spojitě nádoby: Etnologie, pražský strukturalismus a česká divadelní avantgarda, Theatralia* 19/1, 2016, s. 65–85 (s. 76).

158 Premiéra 22. 1. 1935, D 35, Praha.

159 Premiéra 23. 6., 1938, Valdštejnská zahrada, D 38, Praha.

160 M. KOUŘIL, *Dvě lidové suity*, s. 211.

161 Nabízí se paralela s Cocteauovým Průvodem (Premiéra 18. 5. 1917, Ballets Russes, Théâtre du Châtelet, Paříž), jehož osu tvoří průvod artistů. Také jeho tvůrci Ďagilev, Cocteau, Picasso a Massine zvolili terénní výzkum. Navštívili Neapol, kde se inspirovali italským životním stylem a atmosférou, loutkovými představeními i produkcí komedie dell'arte. Stephen WALSH, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934*, California 2002, s. 277.

162 E. F. BURIAN, *Inscenace a jevištní tvorba* (Pražská dramaturgie 1937, vlastní náklad 1938, 45–63); in: B. Srba, *E. F. Burian*, s. 96–106.



Obrázek 14 – Miroslav Hák, fotografie Strakapouna na obálce programu divadla D41, 1940.

opět Burian v Programu D 38: „V Bakusovi se shledáme také s přímými stopami italské komedie. Vystupuje zde Strakapoun. Jaký je to typický český název pro Harlekýna“!¹⁶³ Na tuto souvislost upozorňuje také v Pražské dramaturgii, v rozboru milevského masopustu: „Laufř (Strakapoun, pozn. aut.) například měl kostým vcelku, který zapínal na zádech, který byl tak barevný, že např. levá kalhota byla červená, pravá bílá, levá polovice prsou bílá, pravá červená, a čepici měl špičatou, velmi strakatou, a na krku široký krejzlík a v ruce příslušenou harlekýnskou plácačku.“¹⁶⁴ Představitel Strakapouna herec a režisér Václav Vaňátko později tuto postavu uplatnil jako komentátora v pohádkách dětského divadla D 41 (obr. 14).

Kouřilova scénografie pro Lidovou suitu byla téměř nulová. Pracovala s principem divadla na divadle, v duchu tradice ustavené již zmiňovaným Mejercholdovým Balagančíkem, ale posunutá do širšího rámce inscenované folklórní události. Premiéra Lidové suity se konala

promyšlenou režii moderního režiséra.

Paralely s komedií dell'arte jsou dobře patrné v některých postavách Lidové suity. První z nich je čert ze Hry o svatě Dorotě. „A čert – to byl výtečný komik lidu. Nadarmo bychom stopovali jeho původ. Našli bychom ho až v harlekýnovi z italské komedie“,¹⁶³ zmiňuje Burian v Programu D 38. Tradici komedie dell'arte byla zjevně ovlivněna i typová postava chytré služby Saličky ze stejnojmenné druhé části Lidové suity.¹⁶⁴ Jasnější analogie pak fungovala v případě masopustní masky Strakapouna z Žebravého Bakuse, který se svému italskému sourozenci Harlekýnovi podobal barevným kostýmem s čepicí a plácačkou i funkcí ve hře – obstaral prolog a komické mezihry. Výsledná postava hry nakonec zůstala někde napůl cesty mezi masopustním Strakapounem a Harlekýnem.

O podobnosti obou figur píše

163 E. F. BURIAN, Lidová suita; in: *Program D 38*, 12. dubna 1938, s. 248–253 (s. 251).

164 Ludmila SOCHOROVÁ, K původu lidové masopustní frašky zvané Salička, *Česká literatura* 34/3, 1986, s. 253–258.

165 E. F. BURIAN, Lidová suita; in: *Program D 38*, s. 248–253 (s. 252).

166 E. F. BURIAN, Inscenace; in: B. Srba, *E. F. Burian*, s. 96–106 (s. 102).

ku příležitosti výstavy Pražské baroko v zahradě Valdštejnského paláce (Doprovodný divadelní program organizoval Frejka, amfiteatrální scénu navrhl V. Hofman). Tvůrci se snažili v divákovi vyvolat dojem, že na toto místo dorazili skuteční venkované s autentickou lidovou produkcí. Pracovalo se proto jen s jednoduchými náznakovými dekoracemi, Kouřilův prostorový koncept odkazoval k typické selské světnici.¹⁶⁷ Větší důraz byl kladen na kostýmy (Jirsíková). Ale i v tomto případě se usilovalo o vytvoření iluze chudé a naivistické lidové podívané, využívající drát, plátno, prostěradlo apod.: „*Prostředky jsme měli co nejomezenější. Při výpravách Lidové suity jsem vycházela vždy z hlediska, že i ti lidé na vesnici, když kdysi tyto hry inscenovali, měli jen určité možnosti je vypravit, a to hlavně z toho, co bylo ve stavení, v komorách, v truhlicích a na půdách*“,¹⁶⁸ vzpomíná Jirsíková.

Klíčový byl pro tvůrce inscenace kontrast mezi živelnou lidovou produkcí a pobělohorským „barokním“ palácem, symbolizujícím útlak minulosti i blízké a tušené budoucnosti. Vzrůstající podíl lidových a domácích motivů v dramaturgii českých divadel byl ostatně v této době obecně rozšířeným jevem, který dále sílil v období druhé republiky a za protektorátu. Manýristicko-barokní Valdštejnská zahrada je však více než kontrastním prvkem pro podobné divadelní produkce přirozeným domovem. Prostředí se zřejmě i proto výborně osvědčilo a Divadlo D se sem v rámci cyklu Pražské léto roku 1939 vrátilo. Uvedlo tu inscenace Každý něco pro vlast, Vojna, a také Druhou lidovou suitu, jejíž třetí část Jak se kdy v Čechách strašovalo, byla opět jakýmsi průvodem maškar.

Ke komediím dell'arte se Burian znovu obrací roku 1940, kdy uvádí Zeyerovu Starou historii¹⁶⁹ (s. Kouřil). Inscenace, zdůrazňující „*burleskní bujnost comedie dell'arte*“,¹⁷⁰ přicházela se syntetickým divadelním tvarem, jehož jednotlivé složky se vzájemně prolínají nebo zastupují. Opět se tu tedy prosazoval pro českou avantgardu typický princip, těšící se výrazné oblibě již koncem 20. let: Inscenace „*dá statistikům na jevišti nosit zvětšené rekvizity nebo náznaky scénérie: sám Pandolfo se tu objevuje s balkónem přidělaným na břicho, zástup lidu je znázorněn sérií lepenkových figurín, hudebníci vyluzují zvuk svých nástrojů vlastními ústy*“.¹⁷¹

Divadlo D 41 bylo nacisty uzavřeno v březnu 1941. Ačkoli byla po květnu 1945 jeho činnost, stejně jako třeba činnost Osvobozeného divadla, obnovena, lze válečná léta vnímat jako přetržení a více méně také uzavření kontinuálního vývoje českého modernistického a avantgardního divadla.¹⁷² Tradice komedie dell'arte se pochopitelně objevuje i v řadě poválečných inscenací. Často ovšem již v jiných souvislostech.¹⁷³

167 M. KOUŘIL, Dvě lidové suity, s. 213.

168 N. JIRSÍKOVÁ, *Vzpomínky*, s. 168.

169 Premiéra 14. 8. 1940, D 41, Praha.

170 A. M. PIŠA, Zeyerova raná komedie na jevišti D 41 (recenze Národní práce, 16. 8. 1940); in: A. M. Piša, op. cit., s. 157–158.

171 Tamtéž.

172 Na závěr nutno podotknout, že k propojování prvků komedie dell'arte a avantgardních postupů docházelo ve 20. a 30. letech nejen v menších avantgardních scénách, ale i ve velkých kamenných divadlech. Toto spojení je možné dobře demonstrovat např. na výpravách F. Muziky (Soumagne: Ultimo, r. Dostal, ND 1928; Kříčka: Bílý pán aneb Těžko se dnes duchům straší, r. Zitek, ZDB 1929; Jevrejnov: Co je nejhlavnější, r. Honzl, ZDB, 1930; Martinů: Divadlo za branou, r. Walter, ZDB 1936; Novák: Signorina Gioventù, r. Jenčík, ND 1937) či a E. Miléna (Martinů: Vzpouza, r. Zitek, NDB 1928; Molière: Zdravý nemocný (r. Podhorský, ZDB 1936).

173 Krátce po válce je čitelná např. ve výpravách F. Tröstera pro Lazebníka Sevillského (r. Pleskot, 1945, DnV) P. Beaumarchaise či Zpívající Benátky (r. Pleskot, 1946, DnV) C. Goldoniho, A. Hoffmeistera a J. Ježka. Výrazně dekorativní Trösterovy výpravy propojovaly poetistické prvky (nápis, deštníky či lana) a plošné



Obrázek 15 – Alvar Aalto, Villa Mairea, 1938–1939, foto archiv autora.

Inscenace E. F. Buriana z konce 30. let nesou řadu rysů vrcholné avantgardy druhé poloviny 20. let, zároveň jsou ji ovšem na hony vzdáleny. Odvážné, ale poměrně přesné přirovnání se nabízí při pohledu na Villu Mairea Alvara Aalta (1938–1939), která vznikla ve finském Noormarkku ve stejné době (obr. 15). Experimentální dům se základním hmotovým uspořádáním odkazuje k internacionální

funkcionalistické vlně. Při dalším zkoumání je však patrný příklon k duchovněji orientovaným, organickým a regionalistickým proudům. Užity jsou tradiční stavební postupy, inspirované často finskou lidovou architekturou, namísto betonu jsou voleny dřevo, kámen a cihly. Důležité je těsné propojení s přírodou, tedy lesem obklopujícím stavbu. Burian nabízí obdobnou fúzi. Poetistickou revue s typickými odkazy ke komedii dell'arte propojuje s lidovou masopustní hrou. Čerpá z odkazu avantgardy, ale zároveň ji opouští a přesahuje.

Závěr

Principy komedie dell'arte se v českém divadle a scénografii v období modernismu a avantgardy odrážely často. V nejobecnější rovině bylo typické vysunutí figur do popředí a jejich promyšlené rozmístění (později dynamická a strojově přesná akce) v abstrahovaném prostoru, nejprve na symbolistickém dvourozměrném pozadí, později na konstruktivistickém lešení. Ozvuky tohoto druhu divadla lze vidět i ve zjednodušování a geometrizaci kostýmu, odkazujícímu se často přímo ke konkrétním typům z komedie dell'arte.

Stejně jako jinde ve světě sloužily v období avantgardy i u nás komedie dell'arte a cirkus také jako příklady divadla narušujícího hranici rampy a iluzi čtvrté stěny. Inspirativní byly pro avantgardu v rovině dramaturgické: Narušováním divadelní iluze prostřednictvím postav, které čas od času odstupovaly od své role, i celkovou kompozicí dramata a inscenací, založených na montáži stylově nesourodých čísel. Podněty v tomto směru přicházely i pro výtvarná, prostorová a technická řešení. Oblíbené bylo zrušení opony a výkrytů a demaskování divadelní technologie. Odstup od divadelní iluze reprezentuje i záměrný naivismus, se kterým komedie dell'arte stejně jako avantgardní divadlo někdy řešilo výtvarné, prostorové a další úkoly.

První vlna avantgardy vycházející původně z expresionismu tíhla k výrazným výtvarným konceptům, stojícím často na samém počátku tvůrčího procesu. Inspirace komedií dell'arte byly proto především vizuální. Typové postavy komedie dell'arte zapadaly do tehdejších představ o expresivně nadsazených groteskních figurách, což se projevovalo v užívání naddi-

malované dekorace, vycházející z barokní divadelní praxe. Více viz Vlasta KOUBSKÁ, *František Tröster – Básník světla a prostoru*, Praha 2007, s. 102–105.

menzovaných kostýmů. Tvůrcům tohoto okruhu konvenovala také dynamická a syntetická povaha komedie dell'arte s rychle se střídajícími výstupy a situacemi. Bratři Čapkové, poučení futurismem, zjevně kalkulovali i s blízkostí komedie dell'arte k loutkám a mechanickým hračkám, jak nejlépe ukazuje jejich úspěšná inscenace Zeyerovy Staré historie.

V konstruktivisticko-poetistické etapě českého divadla, reprezentované zejména ranou fází Osvobozeného divadla, akcentují tvůrci na komedii dell'arte jiné kvality. Těžiště zájmu se přesouvá k všestranně vybavenému herci, pro nějž jsou protagonisté komedie dell'arte vzory. Scéna proto často má být účelným prostředkem pro rozehrání jeho akce, promyšleným strojovým zařízením. Dekorace prvoplánově nedekorují. Slouží do velké míry jako cvičební nářadí, které také připomínají. Kostým se někdy blíží až pracovnímu/cvičebnímu úboru. I přesto si, zejména ve scénografiích Antonína Heythuma, udržuje výprava výrazné výtvarné kvality. Ty vzhledem k proměně účelu scény ale i s ohledem na širší umělecký kontext doby spočívají zejména v harmonicky uspořádaných abstraktních tvarech a přesně rozvrženém pohybu.

Od roku 1927 dochází k poměrně rychlému opouštění konstruktivistických východisek. Pozice vizuální složky jako důležitého, organizujícího prvku inscenace či složky s autonomními výtvarnými kvalitami se tím dále oslabuje. Poetistická syntéza složek jako forma přetrvává. Mění se ovšem její vnitřní uspořádání i obsah. Se silícím vlivem E. F. Buriana v Divadle Dada a Moderním studiu sílí role zvukové složky, na významu nabývá také lidová či národní tradice a politická a společenská aktuálnost. Komedie dell'arte začíná inspirovat více jako obecný princip ukrytý v řadě jiných, mnohdy lokálních tématech a postavách. Výprava inscenací se často omezuje na minimum. To vychází vstříc potřebám dynamické revuální formy (Divadlo Dada). Jinde zase musí představy výtvarníka, jako svěbytného autorského subjektu, ustupovat celkové poetice divadla (hravé, naivistické výpravy, vytvářené pro Osvobozené divadlo V+W různými výtvarníky). Jiným důvodem pro eliminaci výrazné autorské scénografie pak je detailní a až etnograficky přesný přesun limitovaných prostředků a postupů lidového, vesnického divadla na jeviště, jak dokládají produkce divadla D, inspirované českým masopustem.