

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Osvobozené divadlo: mezi lyrismem a angažovaností  
Osvobozené divadlo: between lyricism and engagement

Lucie Vejšická

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.  
Studijní program: Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Dějepis se zaměřením  
na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Osvobozené divadlo: mezi lyrismem a angažovaností* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2021

Tímto bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce PhDr. Jiřímu Smrčkovi, Ph.D.  
za odborné vedení i laskavý přístup.

## **ABSTRAKT**

Předkládaná bakalářská práce se zaměřuje na proměnu osobité poetiky Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle v letech 1930 až 1936. Východiskem práce se stává hypotéza dvou rozdílných tvůrčích etap – první s dominujícími prvky apolitického lyrismu a druhá s převažující politickou a sociální angažovaností. Práce staví na analýze a komparaci vybraných dramatických textů, které slouží jako reprezentativní vzorek tvorby (z prvního období *Ostrov Dynamit*, *Sever proti Jihu*, *Don Juan a comp.* a *Golem*, a z druhého období *Caesar*, *Osel a stín*, *Balada z hadrů* a *Rub a líc*). Na základě analýzy dramatických textů dle stanovených dílčích kategorií (kompozice, postavy, časoprostor, antiiluzivní prostředky, strašidelné a násilné scény, projevy angažovanosti v písňové tvorbě a typy angažovanosti) je cílem definovat, zda se výchozí hypotéza jeví jako funkční a zda je pro ni možné nalézt v tvorbě Voskovce a Wericha dostatek relevantních argumentů.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Osvobozené divadlo, Jiří Voskovec, Jan Werich, angažovanost

## **ABSTRACT**

The presented bachelor thesis focuses on the transformation of the distinctive poetics of Jiří Voskovec and Jan Werich in the Osvobozené divadlo from 1930 to 1936. The starting point for this work is hypothesis of two different creative stages – the first with the dominating elements of apolitical lyricism and the second with the prevailing political and social engagement. The work builds on the analysis and comparison of selected dramatic texts that serve as representative sample of their creation (from the first period *Ostrov Dynamit*, *Sever proti Jihu*, *Don Juan a comp.* and *Golem*, and from the second period *Caesar*, *Osel a stín*, *Balada z hadrů* and *Rub a líc*). Based on analysis of dramatic texts by defined subcategories (composition, characters, space-time, anti-illusion devices, scary and violent scenes, expression of engagement in song production and types of engagement), the aim is to define whether the underlying hypothesis appears to be functional and whether enough relevant arguments can be found in the production of Voskovec and Werich.

## **KEYWORDS**

Osvobozené divadlo, Jiří Voskovec, Jan Werich, engagement

## Obsah

1	Úvod.....	7
2	Osvobozené divadlo jako předmět odborného zájmu.....	9
3	Revue .....	12
3.1	Vymezení revue .....	12
3.2	Vývoj revue.....	13
4	Osvobozené divadlo v kontextu divadelní situace 20. a 30. let.....	15
5	Mezi lyrismem a angažovaností .....	18
5.1	Transformace revuálního schématu .....	18
5.2	Postavy.....	21
5.2.1	Typologie postav.....	21
5.2.2	Moderní klaun i obyčejný člověk .....	23
5.2.3	Metafysická blbost.....	25
5.2.4	Když nás půjdou miliony .....	26
5.3	Na rozhraní Nikde a Nikdy .....	27
5.4	Žebrácká revue aneb Principy antiiluzivního divadla.....	29
5.4.1	Zcizovací efekty v tvorbě Voskovce a Wericha .....	30
5.5	Modifikace strašidelných a násilných scén.....	34
5.6	Projevy angažovanosti v písňové tvorbě .....	36
5.7	Typy angažovanosti .....	39
6	Závěr .....	44
7	Seznam použitých informačních zdrojů .....	48

# 1 Úvod

Osvobozené divadlo v éře Jiřího Voskovce a Jana Wericha představuje fenomén české divadelní kultury, jehož odkaz inspiroval řadu divadelních scén i literárních vědců a teatrologů. Hry Osvobozeného divadla jsou fascinující zejména tím, že představují syntézu avantgardních rysů se zábavou na vysoké estetické úrovni, což je činí v kontextu evropské avantgardy výjimečnými. Vzhledem k jejich významové dynamice se každému při pojmu *Osvobozené divadlo* vybaví jiný obraz. Pro někoho to může být scéna dvou klaunů hledající konec lana, pro jiného satirický komentář k mapě Evropy. Ať už ale převažuje obraz Osvobozeného divadla jakožto poetistické hravosti, nebo politické angažovanosti, obě tyto polohy fakticky spoluutvářejí ojedinělou poetiku her Voskovce a Wericha.

Předkládaná práce se zaměřuje na problematiku, která sice bývá v souvislosti s Osvobozeným divadlem velmi často zmiňována, ve skutečnosti však žádné podrobnější analýze dosud podrobena nebyla. Jedná se o hypotézu dvou rozdílných etap v tvorbě Voskovce a Wericha – první, s dominujícími prvky apolitického lyrismu, a druhá, společensky angažovaná, která ve 30. letech vyvrcholila zařazením Osvobozeného divadla mezi nejvýraznější protifašistické divadelní scény. Pojem *lyrismus* v souvislosti s tvorbou Osvobozeného divadla je v této práci pojímán jako všeprostupující poetický princip, jako osobitá poetika založená na *klaunském stanovisku*, poetismu, asociaci, hravosti, absurdnosti, na *bezpředmětné komice*, jejímž jediným pojítkem se skutečností je pouze *smích*. (Voskovec – Werich, 1997: 298) Angažovanost, signifikantní rys avantgardy, je pak chápána jako zaujetí určitého ideového stanoviska, se snahou podnítit společenskou diskusi k závažným aktuálním tématům.

Cílem práce je analyzovat, zda je dělení na základě výše zmíněné hypotézy v tvorbě Osvobozeného divadla funkční a zda se opírá o dostatek relevantních argumentů. Na základě stanovených dílčích kategorií je cílem charakterizovat proměnu osobité poetiky Voskovce a Wericha v rozmezí let 1930 až 1936, a to prostřednictvím analýzy dramatických textů, které byly vybrány jako reprezentativní vzorek jejich tvorby. Z prvního období, které je v této práci označováno jako *lyrické*, případně *poetické*, se jedná o hry *Ostrov Dynamit* (1930), *Sever proti Jihu* (1930), *Don Juan a comp.* (1931) a *Golem* (1931). Druhé období, angažované, zastupuje *Caesar* (1932), *Osel a stín* (1933),

*Balada z hadrů* (1935) a *Rub a líc* (1936). Výchozími texty práce jsou tři svazky *Her Osvobozeného divadla*, vydané Československým spisovatelem v 80. letech, ze kterých je rovněž převzata většina citovaných ukázek. Stranou je záměrně ponechána tvorba raná (tj. do roku 1930), která ještě nedisponuje konzistentní dramatickou propracovaností, a příležitostná, kterou se autoři vrátili k původnímu uvolněnému revolučnímu schématu. Z výše zmíněného jsou tedy důvody pro výběr textů z prvního období evidentní. U druhého období pak motivovala selekci zejména snaha vybrat takové texty, které zastupují z hlediska tematické roviny dvojí linii angažovanosti, tedy politickou i sociální, a současně takové, které se jeví jako podnětné pro analýzu některých dílčích kategorií (např. *Balada z hadrů* jako emblematický příklad užívání antiiluzivních prostředků).

Teoretická část práce se zabývá zasazením Osvobozeného divadla do kontextu odborného zájmu a dramaticko-divadelní situace 20. a 30. let. Analytickou část práce představuje kapitola *Mezi lyrismem a angažovaností*, která si klade za cíl charakterizovat proměny mezi prvním (lyrickým) a druhým (angažovaným) tvůrčím obdobím Voskovce a Wericha, a to prostřednictvím stanovených dílčích kategorií (tj. kompozice, postavy, časoprostor, antiiluzivní prostředky, strašidelné a násilné scény, projevy angažovanosti v písňové tvorbě a typy angažovanosti). Vzhledem k povaze cíle je využívána především metoda komparační. V závěru práce bude provedena syntéza analyzovaných kategorií a posouzena relevantnost výchozí hypotézy o dvou tvůrčích etapách v tvorbě Voskovce a Wericha.

## 2 Osvozené divadlo jako předmět odborného zájmu

Zájem odborné veřejnosti o Osvozené divadlo přetrvává od 2. poloviny 20. století až do současnosti. Určitá knižní nadprodukce, která může vyvolávat polemiku o úrovni některých publikací, však současně dokazuje, že Osvozené divadlo (a zejména jeho protagonisté) dnešní čtenáře stále přitahuje. Je vhodné rovněž upozornit, že většina publikací, které máme k dispozici, se věnuje Osvozenému divadlu z hlediska teatrologického, nikoli literárněvědného.

První stěžejní přehledovou monografií představuje publikace *Jaroslav Ježek & Osvozené divadlo* (1957) Václava Holzknechta.<sup>1</sup> Předmětem jeho zájmu není pouze osobnost a dílo Jaroslava Ježka, ale i obecný vývoj Osvozeného divadla. Pozoruhodným případem je *Osvozené divadlo* (1974) surrealistického básníka a teoretika Vratislava Effenbergera, jehož monografie nemohla být v době napsání publikována, a zůstala až dodnes uložena pouze v rukopisné podobě v archivu Divadelního ústavu. Badatelský zájem dokazují i dvě (obsahově identické) monografie Jaromíra Pelce z 80. let, a to *Meziválečná avantgarda a Osvozené divadlo* (1981) a *Zpráva o Osvozeném divadle* (1982). Vzhledem k nejasnému heuristickému výzkumu, určité tendenčnosti ve výběru citací i shodnosti citací s prací Jankowské a Effenbergera, jsou však Pelcovy knihy do značné míry problematické, a vyvolávají tudíž otázky o autorské etice (viz polemika s Vladimírem Justem).

Dvě zásadní moderní monografie vztahující se k Osvozenému divadlu vznikly paradoxně v zahraničí, nicméně i přes tuto skutečnost jsou založeny na pečlivé heuristické přípravě. První z nich je *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha 1927–1938* (1977) polské teatroložky Barbary Teresy Jankowské.<sup>2</sup> V českém prostředí ovšem kniha vyšla až v roce 2012 pod názvem *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha: co jste ještě nečetli* v překladu Václava Čapka. Druhá publikace představuje již klasický zdroj badatelského zájmu k tvorbě Voskovce a Wericha, kterou i my v této práci považujeme za zdroj nejrelevantnější. Je jí *Osvozené* Michala Schonberga (Toronto, 1988, Praha,

---

<sup>1</sup> Publikaci *Jaroslav Ježek & Osvozené divadlo* předcházela ještě kratší Holzknechtova kniha *Tak žil Jaroslav Ježek* (1949). Je vhodné rovněž připomenout, že Holzknecht byl blízkým přítelem Jaroslava Ježka.

<sup>2</sup> Jankowska v roce 1972 studovala v Praze při Kabinetu pro studium českého divadla. S československými poměry a prvorepublikovou kulturou se tak mohla důkladně seznámit, což také potvrdila ve své publikaci.

1992).<sup>3</sup> Schonberg svoji knihu do značné míry založil na rozhovorech s Jiřím Voskovcem,<sup>4</sup> které spolu v průběhu pěti let uskutečnili v Americe, čímž čtenářům odhaluje nejen unikátní výpovědi, ale i možnost nahlédnout na fenomén Osvobozeného divadla s určitým kritickým odstupem. Třebaže rozhovory představují jeden z pilířů *Osvobozeného*, nelze knihu označit jako místo pro demonstraci Voskovcových názorů. Schonberg je využívá pouze jako vhodně doplňující pasáže, mimoto důkladně čerpá z odborné literatury, dobového tisku, recenzí a korespondence. V tomto směru mu výrazně pomohl sám Voskovec, který mu poskytl podklady z osobního archivu, ale předně zprostředkoval spolupráci s Janem Mikotou, neoficiálním archivářem Osvobozeného divadla, což Schonbergovi zajistilo dostatek materiálů ze vzdáleného Československa. (Schonberg, 1992: 15)

Pro některé autory se Osvobozené divadlo stalo celoživotním badatelským tématem. To platí v případě Vladimíra Justa, který se Osvobozenému divadlu věnoval již ve své diplomové práci *Herectví Voskovce a Wericha* (1969) a následně i v samostatné kapitole v *Proměnách malých scén* (1984). Just je rovněž autorem řady dílčích studií (z novějších lze zmínit např. *Voskovec, Werich a „ta věc“*. (O vztahu tvůrců Osvobozeného divadla k pojmu revoluce), 2015), ale i předmluv a doslovů (např. předmluva k výboru *Nikdy nic nikdo nemá...*, 2001; komentář k vydání čtyř her Voskovce a Wericha v edici *Česká knižnice*, 2019 nebo komentář k souboru CD *Osvobozené divadlo V+W: Doplněná kompletní historie + 22 nikdy nevydaných nahrávek*, 2020).

Unikátní projekt představují dva svazky řady *V & W neznámí*. Jedná se o edici zpravidla nepublikovaných textů Voskovce a Wericha z let 1922–1929 (první část *Faustovy skleněné hodiny*, 1997, předmluva Jiří Suchý) a 1929–1938 (druhá část *Nikdy nic nikdo nemá...*, 2001, předmluva Vladimír Just), doplněnou o vyčerpávající ediční poznámku a komentář editorů Radana Dolejše a Václava Kofroně. Do kategorie výborů textů Voskovce a Wericha patří rovněž *Klobouk ve křoví: Výbor veršů V+W (1927–1947)* (1965), edičně připravený a okomentovaný Jiřím Voskovcem.

---

<sup>3</sup> Kniha původně vznikla jako disertační práce pod vedením Josefa Škvoreckého.

<sup>4</sup> V roce 1995 u nás vyšly také v knižní podobě pod titulem *Rozhovory s Voskovcem*.

Podstatnou oblast reprezentuje vedle monografií a dílčích studií taktéž memoárová literatura. Již výše jsme zmínili dialogy Schonberga s Voskovcem, které u nás knižně vyšly v roce 1995 pod názvem *Rozhovory s Voskovcem*. V 80. letech došlo ke zvýšenému zájmu o osobnost Jana Wericha, což dokazuje vydání cyklu vzpomínek *Jan Werich vzpomíná... vlastně Potlach* (1982) nebo Janouškových *Rozhovorů s Janem Werichem* (1982).<sup>5</sup> Po Werichově smrti pak vyšel soubor vzpomínek a korespondence s titulem *Listování* (1988). Vzpomínky různých osobností na Osvobozené divadlo uspořádal Jiří Lederer v knize *Když se řekne Werich a když se řekne Voskovec* (Kolín nad Rýnem, 1981, Praha, 1990). Z novějších publikací memoárového typu lze zmínit kupř. *Smějící se slzy aneb soukromý život Jana Wericha* (2004) Františka Cingra, *Voskovec & Wachsmanni* (1996) Adrieny Borovičkové nebo *Pan Voskovec z Manhattanu* (2016) bratří Suchých. Tendence převažujícího zájmu o individuální osudy protagonistů Osvobozeného divadla dokazuje rovněž třídílná *Korespondence V+W* (2007–2008) uspořádaná Ladislavem Matějkou, úspěšně převedená i do stejnojmenné inscenace v Divadle Na zábradlí (prem. 2010, režie Jan Mikulášek).

Značná pozornost bývá věnována rovněž hudební produkci Osvobozeného divadla, která bezesporu představuje jeden ze základních předpokladů atraktivity pro současné recipienty. Již v roce 2007 vydal Supraphon unikátní soubor původních studiových nahrávek písní a výstupů Osvobozeného divadla z let 1929–1938, nicméně v roce 2020 jej rozšířil o nově nalezené záznamy a vydal pod názvem *Osvobozené divadlo V+W: Doplněná kompletní historie + 22 nikdy nevydaných nahrávek*. Komplet CD je doplněn o odborný komentář Vladimíra Justa a Petra Prajzlera.

---

<sup>5</sup> Na rozhovory s Janem Werichem Jiří Janoušek navázal i ve své knize *Jan Werich za oponou* (2018).

## 3 Revue

### 3.1 Vymezení revue

Termínem *revue* (z fr. *revue*, tj. přehled, obzor, ale i přehlídka či prohlídka) bývají v umělecké sféře označovány dvě základní skutečnosti, a to mediální periodikum náročnějšího obsahu určité disciplíny, vycházející se sporadičtější periodicitou, a současně druh a makrostrukturální i obsahový žánr divadla, kinematografie a fonografie, pojímaný zpravidla jako celovečerní výpravná show. (Pavlovský, 2004: 236–237)

Žánr revue navázal na tendenci rozvolňování tradiční kompozice v dramatu. Její podstatu představuje rychlé střídání jednotlivých scénických výstupů a jejich integrace pomocí jednoduché dějové linie, založené zpravidla na motivu cestování postav nebo prchání před někým. Takovému postupu odpovídá počáteční a závěrečný rámcový obraz, načež obrazy mezi nimi mají podobu seriálu. Jejich počet tak může být teoreticky neomezený, limituje ho pouze optimální délka představení. (Mocná – Peterka, 2004: 574)

Revue je tedy založena na principu montáže. Osolsobě upozorňuje, že revuální celek zahrnuje každé divadlo, které „mluví, zpívá a tančí“.<sup>6</sup> Strategicko-taktický rozvrh revuálního celku pak definuje jako *souhrn materiálů, které jsou vesměs velmi půvabné a už samy o sobě zajímavé: herci, herečky, jejich pohyby, hlasy, slova, tóny, navíc světla, dekorace, rekvizity, zvuky, ale i polotovary a prefabrikáty ze zmíněných materiálů zhotovené, tedy čísla, výstupy, dialogy, písně a tance*. (Osolsobě, 1974: 148) Právě pestrost a snaha oslnit diváka hýřivou výpravou představuje její základní rysy. Moderní revue tak představuje syntézu operety, kabaretu, varieté a filmu, což již samo o sobě predikuje výchozí funkci zábavnou. Z tohoto aspektu lze revui označit také jako předchůdkyni současného muzikálu.

---

<sup>6</sup> Osolsobě uvádí např. i revuálnost Hilarovy inscenace *Hamleta* či Götzův rozbor *Války s mloky*. To jen dokazuje, že pořádací princip revue se nemusí nutně uplatňovat pouze v dramatu, ale i v próze či poezii (dokladem může být např. forma básnického pásma).

## 3.2 Vývoj revue

Revue vznikla na konci 19. století v pařížských zábavních podnicích (Le Chat noir, Moulin Rouge, Folies-Bergère) z kabaretních programů, když jednotlivé výstupy začaly vytvářet souvislejší scénické sledy. (Vlašín, 1984: 316) Její další vývoj byl však určován v souladu s domácí tradicí zábavných divadelních produkcí. V anglosaském prostředí tak splynul s principem music-hallu, ve střední Evropě s operetou a v Sovětském svazu s estrádou. (Mocná – Peterka, 2004: 574) Produktivní princip revue se však stal i prostředkem expresionismu (např. v *Ze života hmyzu* bratří Čapků) nebo politického divadla Erwina Piscatora.

V českém prostředí sehrála stěžejní roli v uvádění revue smíchovská Aréna. V roce 1923 se jejího vedení ujal divadelní podnikatel a režisér Antonín Fencel, kterému se podařilo (v té době) úpadkovou scénu proměnit v hlavní sídlo prvorepublikové revue, která zaujala dominantní pozici v produkci hudebního a zábavního divadla. První uvedená revue u nás s titulem *Evropa o nás ví* (1923) přinesla Fenclovi mimořádný úspěch, na který se záhy pokusily navázat i jiné scény pražské (holešovická Uranie, Vinohradská zpěvohra, karlínské Varieté, Rokoko) a mimopražské (Kladno, Brno, České Budějovice, Ostrava, Olomouc, Plzeň). (Šulc, 2002: 192–194) Revue však přilákala i umělce jako byl Karel Hašler, Ferenc Futurista nebo Oldřich Nový. V Aréně bylo do podzimu 1928 uvedeno téměř třicet podobných revuí (např. *Svět bez závoje; Ty vltavské vrbičky; Mars o nás ví; Praha ve smíchu a pláči; To je páni od koupání*), nicméně žádná z her už prvotní senzaci nepřekonala. (Šulc, 2002: 188–189)

Revue začala na konci 20. let stagnovat a její sebevyčerpání vedlo k následné syntéze s operetou. (Šulc, 2002: 197) Ačkoli v 1. polovině 20. let právě revue vytlačila klasickou operetu do pozadí, v průběhu druhé poloviny 20. let se podílela na její modifikaci, a stála tak u konjunktury operety, která ve 30. a 40. letech zažila vrchol původní české tvorby.<sup>7</sup> Kombinace tradičních operetních postupů s postupy revue vyústila v revuální operetu, která zapříčinila další vývoj ve směřování hudebního

---

<sup>7</sup> V kontextu celkového vývoje je však zajímavé, že evropská opereta v této době již stagnovala a postupně uvolnila místo jiným žánrům hudebního divadla. Revue tak stála v historickém závěru operety.

a zábavního divadla.<sup>8</sup> Smíchovská Aréna v roce 1929 triumfovala revuální úpravou Lehárovy *Veselé vdovy* a záhy se přidalo i karlínské Varieté s Offenbachovým *Orfeem v podsvětí*. Z původní české produkce 30. let vynikla předně tvorba skladatele Járy Beneše (*U svatého Antoníčka, Pařížanka, Na tý louce zelený, Uličnice*).

Žánr revue však bývá v českém kontextu tradičně spojován zejména s tvorbou Voskovce a Wericha, kteří se snažili revui povznést *do slavných dob kvetoucích cirkusů a do mladých let clownů* (Voskovec – Werich, 1997: 294), čímž ji vtiskli ojedinělou autorskou podobu. Jejich první hra z roku 1927, *Vest pocket revue*, nicméně představuje parodii na ustálený revuální syžet.<sup>9</sup> To je poměrně zajímavé v kontextu tehdejší stále trvající popularity uváděných revuí. Již v samotném počátku tvorby Voskovce a Wericha lze tak pozorovat jeden ze signifikantních rysů jejich konstrukčních postupů, totiž parodii, která byla autory tematicky obměňována a v angažovaném období transformována na politickou satiru.

---

<sup>8</sup> Obliba revuální operety trvala až do konce 40. let, následně ji vystřídala estráda.

<sup>9</sup> Formální schéma revue však autoři ve *Vest pocket revui* dodrželi, což dokazuje např. pestrost scénických výstupů, scelování jednotlivých obrazů prostřednictvím klaunských postav a jednoduché dějové linie založené na motivu pronásledování a putování kolem světa. *Vest pocket revui* lze v podstatě považovat za prototyp tvorby Voskovce a Wericha, ve které se již objevují elementární rysy jejich osobité poetiky.

## 4 Osvobozené divadlo v kontextu divadelní situace 20. a 30. let

Události spojené s rokem 1918 podnítily v nově vzniklém Československu mimořádný kulturní rozmach, projevující se rovněž koexistencí rozličných literárních směrů a uměleckých skupin. Do pozadí ustoupila národně uvědomovací a výchovná funkce, tematická orientace na národní dějiny, metoda iluzivního realismu i nezbytný požadavek srozumitelnosti, což podnítilo plné rozvinutí funkce estetické. (Lehár, 2013: 547)

Situaci českého meziválečného dramatu a divadla lze obecně charakterizovat jako pluralitní, a to jak z hlediska druhově-žánrového, tak funkčního. Divadlo hledalo nové vztahy ke skutečnosti i novou společenskou funkci, což způsobilo rychle se rozvíjející diferenciaci a stratifikaci různých divadelních poetik, které formovaly široce rozvrstvenou divadelní síť. (Císař, 2006: 220) Tradičně ji zastupovaly oficiální, státem subvencované scény s repertoárovým způsobem uvádění, tedy Národní divadlo, reprezentované především expresionismem a pozdějším civilismem režiséra Karla Hugo Hilara, a Městské divadlo na Královských Vinohradech. Vedle oficiálních scén působila v Praze ještě řada menších činoherních divadel komerčního typu. Ta lze dále kategorizovat na divadla vznikající v centru Prahy, představující bulvární typ divadel, který nabízel velkoměstskou zábavu a senzaci za přítomnosti populárních komiků, a na scény pražské periferie, orientující se na lidové divácké vrstvy, jako byla např. smíchovská Aréna nebo holešovická Uranie. (Černý, 1983: 158) Nedílnou součástí meziválečného divadla představovaly kabarety, které u nás začaly vznikat po vzoru Francie a Německa již kolem roku 1910. Jejich program se vyznačoval (podobně jako později revue) střídáním klaunských, hudebních a tanečních čísel, improvizací, silným protiměšťáckým postojem či reakcí na aktuální společenské dění. Kabaretní scény sice začaly v průběhu 20. let rychle zanikat, nicméně na formování poetiky Osvobozeného divadla měly nezanedbatelný vliv. V opozici proti oficiálním i komerčním scénám a tradičním hodnotám v obecné rovině se zformoval proud divadelní avantgardy. Ten reprezentují zejména tři přední režisérské osobnosti – Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian. Všechny v určitou dobu sice pojila činnost v původním Osvobozeném divadle, nicméně vlivem jejich rozdílného vnímání možností i funkcí divadla vzájemná spolupráce zanedlouho skončila.

Hlavní centrum české divadelní avantgardy představovalo Osvobozené divadlo, které svoji uměleckou činnost zahájilo jako divadelní sekce Svazu moderní kultury Devěsíl v roce 1926 v Divadle Na Slupi.<sup>10</sup> Tehdy se profilovalo jako ryze experimentální scéna, separovaná na dvě linie – Honzlovu, založenou na metaforizaci jevištního dění a důsledném zkoumání experimentálních možností, a Frejkovu, přibližující se více ke komediálnímu konstruktivismu a spontánnímu impulsivnímu herectví. (Černý, 1983: 83, 86) Jejich postupně gradující spory zapříčiněné rozdílnými divadelními poetikami i odlišným pohledem na otázku zahrnování angažovaného stanoviska však vyústily v roce 1927 ve Frejkův a Burianův odchod.

Výsostně experimentální inscenace Osvobozeného divadla se však dotýkaly pouze omezeného spektra diváků. Zásadní proměnu scény tak podnítil příchod Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří začali uvádět pod záštitou Osvobozeného divadla další reprízy úspěšné *Vest pocket revue*.<sup>11</sup> Následně se s Honzlem domluvili na trvalé spolupráci. Divadlo získalo na podzim roku 1927 koncesi, a tak původně neprofesionální experimentální scéna zahájila profesionální provoz. (Černý, 1983: 86) V roce 1929 navíc divadlo přesídlilo do paláce U Nováků ve Vodičkově ulici, čímž se definitivně zařadilo mezi velké pražské scény, jelikož sál pojal téměř 900 diváků. Příchodem Voskovce a Wericha do Osvobozeného divadla se znovu vydělilo dvojí směřování scény – na jedné straně působily Honzlovy experimenty, na druhé divácky úspěšná představení Voskovce a Wericha. Tato koexistence trvala do roku 1929, kdy Honzl odešel do Národního divadla v Brně. Na sezónu 1931/1932 se však do Osvobozeného divadla vrátil, a působil zde až do uzavření scény v roce 1938 jako dvorní režisér her Voskovce a Wericha. Ti po Honzlově odchodu do Brna definitivně převzali vedení a stali se stěžejními figurami divadla autorského charakteru.<sup>12</sup> Tito dva zběhlí studenti práv bezesporu ovlivnili dějiny českého divadla, když do něj jako dva „moderní klauni“ vnesli poetistický *postoj humoru*

---

<sup>10</sup> Jeho počátky lze ovšem klást až k roku 1923, kdy skupina pražských konzervatoristů sehrála v Měšťanské besedě v režii Jiřího Frejky „pseudokomedii“ *Kithairon*. Ačkoliv i při dalších inscenačních pokusech převažovaly negativní recenze, skupina vzbudila v divadelních kruzích značnou pozornost. (Schonberg, 1992: 36–37)

<sup>11</sup> Premiéra *Vest pocket revue* se konala pod záštitou spolku bývalých studentů dijonského lycea.

<sup>12</sup> V autorském typu divadla ovšem obvykle zastává vůdčí funkci režisér. Je proto v kontextu českého i evropského divadla zajímavé, že na Osvobozené divadlo tuto tezi nelze stanovit, jelikož tvůrcem osobité autorské poetiky nebyl Honzl, nýbrž Voskovec s Werichem. (Šormová, 2000)

*jako životní filozofie*, o kterém mnozí básníci a teoretici 20. let pouze snili, zatímco Voskovec s Werichem jej skutečně praktikovali. (Just, 1984: 79) Jejich dravý studentský humor oslovil především podobně naladěnou generaci mladých intelektuálních diváků, kterou poutala rovněž moderní jazzová hudba Jaroslava Ježka.

Osvobozené divadlo v éře Voskovce a Wericha tedy stálo na pomezí umělecké a populární komerční scény<sup>13</sup> profilované jako svébytný typ hudebního a zábavního divadla. Vyspělo sice z avantgardní tradice, nicméně hry Voskovce a Wericha neoslovovaly pouze úzký okruh zasvěcených diváků, jako tomu bylo např. u Honzlových experimentálních inscenací. Jednalo se o moderní divadlo oslovující široké vrstvy (ovšem nikoli ve smyslu nízké kultury), čemuž odpovídal i samotný revuální formát, který byl přístupný i pro lidového diváka. (Obst – Scherl, 1962: 116–117) Osvobozené divadlo však předně představuje pozoruhodný případ generačního sepjetí tvůrců se svým publikem, který nelze jednoznačně ozřejmit.

Podstatný rys meziválečného divadla, charakteristický zejména pro avantgardu, představovala rovněž změna vztahu mezi dramatem a divadlem, trvající však již od počátku 20. století. Dramatický text ztratil své dosavadní dominantní postavení v rámci inscenace, a stal se tak spíše pouhým scénářem či libretem (Hodrová, 1987: 315), což se projevilo i v tvorbě Voskovce a Wericha, jejichž hry byly (v souladu se zvyklostmi v oblasti hudebního a zábavního divadla) vydávány až zpětně, tedy po inscenování. Tendence k tvarové i funkční otevřenosti se projevovala předně ve skutečnosti, že představení Osvobozeného divadla neměla ustálený tvar, ale vlivem improvizace (výhradně u postav Voskovce a Wericha) neustále pozměňovala svůj charakter. Patrně i tento fakt představuje jeden z důvodů, proč Osvobozené divadlo patřilo v meziválečném Československu k nejnavštěvovanějším divadelním scénám.

---

<sup>13</sup> K populárním komerčním scénám je přibližoval rovněž seriálový způsob uvádění her.

## 5 Mezi lyrismem a angažovaností

### 5.1 Transformace revuálního schématu

Základním konstrukčním principem revue, která již byla výše vymezena, je řetězení jednotlivých obrazů, mnohdy bez výraznější motivace. Voskovec s Werichem však revui vtiskli svébytnou autorskou podobu, související rovněž s kompoziční proměnou, která se projevovala návratem k dějovému syžetu, a tedy i ke zpevnování dramatické kompozice. Tato změna ovšem byla ve 30. letech příznačná pro všechny literární druhy. (Hodrová, 1987: 321) Proto i v tvorbě Voskovce a Wericha došlo postupně k vyčerpání parodie na pouhý syžetový postup, jako tomu bylo např. ve *Vest pocket revui* založené na motivu cestování a pronásledování, což autory vedlo k hledání nových způsobů ke scelení revuálního děje.

V prvním tvůrčím období se stává hlavním konstrukčním principem parodie na příběhy z literatury či historie, což lze považovat za jeden z důsledků vymezování se vůči tradičním formám i tradici obecně. Metoda využití všeobecně známé předlohy a ponechání jejích klíčových bodů zabezpečovala oporu pro fabulaci a montáž jednotlivých výstupů. (Janoušek, 1987: 124) *Ostrov Dynamit* ještě stále představuje parodii na schéma revue, respektive na její přepjaté tempo (Jankovska, 2012: 86), ovšem současně paroduje i dobrodružnou literaturu a film, což dokládá např. postava Wu-Fanga, typického filmového zloducha. Poněkud bizarně vyznívá i sopka, jejíž výpary zapříčiňují mírumilovnost obyvatel.<sup>14</sup> Podobně lze vnímat *Sever proti Jihu*, ve kterém autoři desakralizují historické události a osobnosti. Tento projev lze pozorovat např. ve scéně výprasku generála Granta klaunskou dvojicí, která připomíná pozdější scénu z *Caesara* v římských lázních. Silný parodický prvek zastává i hyperbolicky pojatá postava Buffalo Billa, hrdiny dobrodružných novel, tzv. „bufalobílek“. *Don Juan a comp.* představuje parodii na konkrétní literární dílo, ve kterém sice autoři berou v potaz základní situace a postavy původní předlohy, ovšem celou hru žertovně vystaví na převrácených aspektech. Hlavní hrdina je tak prezentován jako plachý mladík, který se bojí žen, zatímco sluha Leporello se ho snaží přimět k „pravému donchuánství“. *Golem* je pak kombinací

---

<sup>14</sup> Tento motiv vyvolává určitou spojitost s románem Julese Vernea *Experiment doktora Oxe*. Nabízí se však i srovnání s tematickou podobností Čapkovy *Továrny na Absolutno*. (Schonberg, 1992: 118)

literární a historické parodie, což se nejzřetelněji projevuje v pojetí polidštěné postavy Golema, která disponuje vyloženě komickými atributy.

Parodicky vyznívají rovněž závěry všech her prvního období, což je prvek, kterými angažované hry nedisponují. V *Ostrově Dynamit* jde o parodii na happy endy, v *Severu proti Jihu* na patetické vojenství, v posledním obrazu *Dona Juana a comp.* vstupuje Komandér jako kamenný host a gratuluje Donu Juanovi k tomu, že se stal „pravým Donem Juanem“, zatímco Isabel již pláče v náručí Leporella, a *Golem* je zakončen pijáckou scénou Rudolfa s Golemem. Všechny hry prvního období charakterizuje rovněž parodie na *love story* (k tomu však více v kapitole o postavách).

Historickým námětem (vraždou Caesara) se autoři inspirovali i v první politické satirě *Caesar*. Stejně jako v *Severu proti Jihu* využívají reálných historických osobností a událostí, ovšem časoprostor i postavy zde pečlivě aktualizují, aby mohli na pozadí starověkého Říma promítat problémy soudobé společnosti. Parodii z prvního období tak postupně vystřídá politická satira. Umožňuje jim sice vytvářet znamenité komické situace, ovšem současně zahrnuje i naléhavé sdělení, které je silně svázáno s dobovou mezinárodní situací. Podobnou aktualizací prošla rovněž Lukianova anekdota, které autoři využili k výstavbě *Osla a stínu*.

Výrazným posílením tradiční dramatické stavby se vyznačuje *Balada z hadrů a Rub a líc*, nicméně stále platí, že hlavní děj bývá narušován revuálními čísly, předscénami a zcizovacími efekty. Kupříkladu *Balada z hadrů* je nadto umocněna principem divadla na divadle (k tomu blíže v kapitole o antiiluzivních prostředcích), což lze vnímat i jako důsledek tendence k teatralizaci dramatického textu a divadla. (Hodrová, 1987: 315) *Rub a líc* obsahuje dvě rovnoběžná dějová pásma, a to linii dramatickou, reprezentovanou příběhem Klokana (spolu s fabulačním motivem ztráty paměti), a komickou, s klaunskou dvojicí Křeva a Mlíka, která *nejprve probíhá na okraji celé historie, aby teprve později se s ní propletla*. (Voskovec – Werich, 1982: 488) V *Rubu a líci* se rovněž nově projevuje rozvíjení děje prostřednictvím několika na sobě navazujících předscén, čehož je vhodně využito k poukázání na postupný sociální úpadek Křeva a Mlíka.

V souvislosti se zahrnováním angažovaného východiska do her se tedy projevuje úbytek revuálnosti ve prospěch výraznější dramatické sevřenosti.<sup>15</sup> Revuální čísla tak postupně stále více korespondují s hlavním dramatickým dějem. Tím se vyznačuje již *Don Juan a comp.*, ve kterém revuální čísla přímo rozvíjejí děj nebo charakter postav. Posléze tato tendence vrcholí v angažovaných hrách. S tím souvisí i těsnější zapojení klaunské dvojice v rámci děje. Zatímco ve hrách lyrického období figurují v rámci své vlastní linie, ze které se výhradně nedopatřením dostávají do linie hlavní, aby v ní vytvořili chaos i podmínky pro rozvíjení situační komiky, v angažovaných hrách se stávají zásadní součástí děje, čímž se prohlubuje i jejich kontakt s postavami hlavní linie. Tento postup vyvrcholí ve hře *Osel a stín*, ve které původně interní spor Nejezchleba a Skočdopolise o oslí stín přeroste ve spor Hippodroma a Kontokorenta, a následně i ve spor celospolečenský. Klaunská dvojice se tak stává hybatelem výchozí dramatické situace, což představuje při porovnání s předchozími hrami novum.

Jako produktivní syžetový typ se zde jeví i motiv spiknutí, který se zpravidla stává hybnou silou revuálního děje. (Janoušek, 1987: 125) V rámci komparace dvou tvůrčích období je pak zajímavé sledovat hodnotový vztah, který vyvolává. Proto se od spiknutí pouhých prospěchářů typu Lang a Scotta z *Golema* dostáváme až plánovanému převratu Pruhovaných košil v *Rubu a líci* nebo ke snaze umlčet nonkonformního básníka v *Baladě z hadrů*.

Spojovacím prvkem obou tvůrčích období se jeví rovněž kompoziční řešení závěru. Hry totiž zpravidla vrcholí zpěvem centrální písně. Zatímco však využití písní v prvním období není výrazněji motivováno, ve druhém období je zpěv ústřední písně silně spjat s posílením názorového vyznění hry a současně s manifestací kolektivního souznění (emblematickým příkladem je píseň *Proti větru* ze závěru *Balady z hadrů* nebo *Svět patří nám z Rubu a líce*).

---

<sup>15</sup> Výjimku představují hry *Vždy s úsměvem*, *Panoptikum* a závěrečná *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*, kterou se autoři opět vracejí k uvolněné stavbě revuálního pásma.

## 5.2 Postavy

### 5.2.1 Typologie postav

Postavy fikčního světa her Voskovce a Wericha jsou do značné míry schematické. Neměnný zůstává systém rozvržení postav na hlavní, formující centrální děj, vedlejší a epizodní, a na klaunskou dvojici v podání Voskovce a Wericha. Postavy zpravidla neprocházejí žádným vývojem, charakterizuje je plochost a redukce psychologické propracovanosti. Zatímco však postavy hlavní a vedlejší představují typ postavy definice, klaunská dvojice disponuje jistou sémantickou otevřeností, a reprezentuje tedy typ postavy hypotézy. V zásadě však převládají postavy typizované, mnohdy omezené pouze na jeden charakteristický příznak, který bývá hyperbolizován, což podporuje rys karikatury. V tomto směru se tedy dá uvažovat i o jistém pozůstatku expresionismu.

Vzhledem k tomu, že hry prvního období byly konstruovány na principu parodie, objevují se zde takové postavy, které parodický princip podněcují (např. neporazitelný Buffalo Bill ze *Severu proti Jihu*). Metodu parodie zesiluje též ustálená milostná dvojice. V prvním období ji reprezentují (chronologicky) Christchurch – Carolina, Buffalo Bill – Mercedes, Don Juan – Isabel a Břeněk – Sirael. Prostřednictvím všech zmíněných párů jsou parodovány milostné příběhy. Tento princip je v angažovaném období značně modifikován. Páry již nefungují pouze jako prostředek parodie na *love story*, dokonce se ani nutně nejedná o dvojice. *Caesar* a *Osel a stín* se nově vyznačují přítomností postavy promiskuitní nevěrné ženy, případně žen, které svým mužům nasazují parohy, *Balada z hadrů* je založena na nešťastné lásce (Villon – Kateřina) a vztah Klokana s Markétou v *Rubu a líci* se zcela vymyká, jelikož je vyličen realisticky. Milostné zápletky ve druhém období sice mnohdy vyvolávají nespočet komických situací, založených převážně na situační komice, ovšem předně se podílejí na dokreslení záporného mravního atributu postavy reprezentující konkrétní typ (např. prospěchářská Kateřina v *Baladě z hadrů*), čímž autoři zdůrazňují hodnotovou polaritu postav.

Angažovaný postoj etablovaný ve druhém období zapříčinil frekventovanější zastoupení postav reprezentující chudý dělný lid. To jistě souvisí i s jistým „středolevým“ postojem autorů, které soudobá ekonomická situace spojená zejména s velkou hospodářskou krizí značně znepokojovala. Zpravidla tato sociální skupina ve hrách

reprezentuje „zdravý rozum“ (což je nejprůzračnější pro *Rub a líc*), samozřejmě vyjma např. zfanatizovaného lidu v *Oslu a stínu*. V sociálně laděných hrách z let 1935–1936 vytvářejí autoři schematické postavy, které připomínají hrdiny socialistického realismu, tedy jakési moderní revolucionáře (Villon v *Baladě z hadrů*, Klokan v *Rubu a líci*). Ve druhém období se rovněž objevuje polarita ideového východiska některých postav, a to ve smyslu pravice – levice. V souladu s tímto tvrzením lze vymezit opozitní dvojice Brutus – Antonius (*Caesar*) nebo Kontokorentos – Hippodromos (*Osel a stín*). (Just, 2015: 299) Je přitom zajímavé, že autoři mezi tyto postavy nekladou výraznější hodnotové stanovisko, což je opět přibližuje k neutralitě klaunů.

Výrazný element všech her zastává záporná postava, u které v průběhu tvorby dochází pouze k tematické obměně jejího nežádoucího příznaku. Autorům tato postava slouží jako jeden z nástrojů pro demonstraci morálního nebo ideologického postoje, proto sehrává ve všech hrách stěžejní roli. V zásadě lze zápornou postavu prvního období omezit na charakter typického prospěcháře, ovšem s rozdílem, že zatímco v prvních lyrických hrách, v *Ostrově Dynamit* a *Severu proti Jihu*, tento typ zastává jednotlivec (Thomas Batha, major Warton), v *Donu Juanovi a comp.* a *Golemovi* představuje záporný charakter dvojice intrikánů (Fernandez a Admirál, Lang a Scotta). Tím se dostáváme k signifikantnímu rysu druhého období, totiž k postupnému rozšiřování pozice záporného elementu hry na více postav, s mnohdy nejednoznačným určením největšího zloducha. Tuto skutečnost lze vnímat jako odraz angažovaného stanoviska, prostřednictvím kterého bývá kritizována určitá ideologie, kterou nikdy neutváří pouze jednotlivec, diktátor, ale i další složky, včetně lidu (této problematice se dotýká především *Osel a stín*). Předmětem kritiky se tak v angažovaných hrách stává v podstatě celá společnost, včetně veřejných institucí (např. soudce Paprikides v *Oslu a stínu*). Rozložením záporné pozice s kontextovým zakotvením se vyznačuje i *Rub a líc*, kde záporný element reprezentuje kolektiv Pruhovaných košil v čele s vůdcem Kazimírem Konrádem (významová spojitost slova *košile* a jména představitele hnutí explicitně naznačuje konkrétní předobraz). Z této linie vybočuje *Balada z hadrů*, která se svými zápornými postavami (Purkmistr, Kateřina, Filip) spíše navrácí k prvnímu období obecné kritiky hamižných prospěchářů a kariéristů. Zatímco tedy v prvním období záporná postava, ať už jednotlivec nebo dvojice, představuje vzor prospěchářského a bezpáteřního chování, ve druhém období se počínaje

*Oslem a stínem* projevuje tendence využívat konkrétního předobrazu z reálného světa, předně tedy totalitního režimu. Na hranici mezi lyrismem a angažovaností se ocitá postava Caesara, která sice z angažovaného hlediska reprezentuje zkarikovaný model moderního diktátora (stále však ještě v obecné rovině), nicméně vzhledem k vykreslení historické postavy, která *nemůže unést své parohy*, se stále drží zásad lyrismu. Ostatně právě *Caesar* s velkým množstvím historických postav, které autoři důsledně modifikují v duchu lyrické hravosti, se z tohoto aspektu výrazně přibližuje poetickému období. V následujících angažovaných hrách už však dochází k evidentní inspiraci konkrétním předobrazem pro zápornou postavu (vyjma *Balady z hadrů*), což lze vnímat jako důsledek závažnosti mezinárodní situace. Nejdále v tomto směřuje patrně *Osel a stín*, ve kterém je v závěru vyhlášena nová říše s ostentativní narážkou na německý fašismus.

### 5.2.2 Moderní klaun i obyčejný člověk

*Humor a charakter naší doby, toť dada. Duch dada je duch klauna a augusta z cirkusu. Dada uvádí nás do velkolepého cirkusu.*

(Teige, 1971: 582)

Dvojice klaunů zastávala stěžejní a divácky nejatraktivnější prvek her lyrických i angažovaných. Dostává se jí totiž nejvíce prostoru, zejména pak v rámci předscén, a disponuje atributem nejzábavnější části hry. Na ustálení této dvojice měla nepochybně vliv jak komedie dell' arte, tak kabarety, šantány, cirkusy a němý film, resp. filmová groteska.<sup>16</sup> Čím se však lišili od běžných klaunů, byl jejich nástroj – tím se stalo slovo. Mistrnost jejich práce se slovem příhodně vystihuje Jindřich Honzl, když píše, že *hrají nejpůvabnější tanec slova, jež se stávají herci, slova, jež se převlékají, jež jsou divadelně osvětlována, jež se pohybují po napjatém laně absurdní komiky nad propastí skutečnosti, slova, jež se stávají baletem, hudbou i jevištěm.* (Honzl, 1937: 42)

Signifikantním atributem klaunských figur bylo důsledné vystupování v maskách, v čemž lze spatřovat jistý vliv expresionistické grotesky. Líčení mělo zdůraznit jejich externí pozici, ze které si mohli jako klauni dovolit vyslovovat „všechny pravdy světa“. V této souvislosti se proto nabízí podobnost s *bláznem* Michela Foucaulta, který mu

---

<sup>16</sup> Sami autoři později přiznali: *pokud jde o chudáky V+W, nebýt Chaplina, nikdy by nebyli začali tím, méně by se kamkoli byli hrabali.* (Voskovec, 1965: 230)

přisuzuje zvláštní schopnosti jako je *vyjevování skryté pravdy, odhalování budoucnosti, schopnost vidět ve vsí prostotě to, co moudrost jiných lidí není schopna proniknout.* (Foucault, 1994: 10)

Ve všech hrách funguje klaunská dvojice ve dvou rovinách. Na jedné straně jako součást hlavního děje, do kterého zasáhnou zdánlivě náhodně, ovšem se zásadními důsledky, a na straně druhé mimo něj, tedy v určité nadřazené pozici, a to zejména v rámci předscén. Právě vystupování z rolí a dramatického časoprostoru hry (o této problematice blíže v kapitole o antiiluzivních prostředcích) jim umožňovalo s odstupem od centrálního děje komentovat a glosovat jak dění na scéně divadelní, tak společenské. S posilováním sevřenosti dramatické formy postupně dochází rovněž k výraznějšímu zapojení dvojice do linie hlavního příběhu a důležitosti jejich jednání (viz kapitola o kompozici).

Co však zůstává v rámci dvou tvůrčích období neměnné, je princip náhody, nedorozumění a do jisté míry i neuvědomování si důležitosti dané situace. Počínání klaunských figur je v zásadě vždy náhodné – stejně náhodně, jako probudí k životu Golema, objeví i v *Severu proti Jihu* střelný prach a později v *Rubu a líci* skladiště zbraní, které všechny postavy usilovně hledají, zatímco oni se k nim dostanou bezděčně. Na principu náhody jsou ostatně založena všechna setkání klaunských protagonistů. Náhle se objevují v ději bez zřetelné motivace, jako by se opravdu jen zrodili z *divadelního prachu*.<sup>17</sup> Všechny hry, a to i angažované, zahrnují i typickou klaunskou scénu v duchu *hovaná*.<sup>18</sup> Z tohoto hlediska tedy nespátřujeme v rámci dvou tvůrčích období zásadní změnu. Co se však proměňuje, je jejich smysl pro politickou odpovědnost, kterou koncipovali již v *Caesarovi* a plně rozvinuli v *Oslu a stínu*. (Schonberg, 1992: 210) Klaun, který se tradičně vyznačuje hodnotovou neutralitou však již v souvislosti s vyhocenou situací 30. let nemohl mlčet.

---

<sup>17</sup> Takto jsou popsány postavy Prach a Popel z *Golema*, jako *efemérní bytosti, jež z prachu vzešly a v prach se obrátí, rozumějme z prachu ryze divadelního*. (Voskovec – Werich). Tuto charakteristiku lze v podstatě vztáhnout na všechny klaunské figury her Voskovce a Wericha.

<sup>18</sup> Termín *hovaná* popisuje Voskovec jako *rys, který dodává některým lidským výkonům a výtvorům v jakémkoli oboru povahy tak sveřepé blbosti a nepřístojnosti, že jejich záporný účinek jakoby pře-exponoval estetickou citlivost a je proto jakýmsi vědomým omylem zaznamenán v podobě zdánlivé krásy*. (Voskovec, 1965: 69)

### 5.2.3 Metafysická blbost<sup>19</sup>

*Potýkají se [Gala Peter a Vilém Tell] do té míry se skutečností, jež je jim věci nepochopitelnou, jsou tak metafysicky blbí, že dá-li jim osud přece někdy zasáhnouti do dramatické situace, vznikne z toho historický faux-pas, s kterým se pak dějepis musí diskretně vypořádat.* (Voskovec – Werich, 1955: 11)

Výše zmíněný úryvek z úvodní charakteristiky postav ze *Severu proti Jihu* může posloužit jako paralela k dílu, které se rovněž stalo základem moderního českého humoru i výrazným inspiračním zdrojem tvůrců Osvobozeného divadla, totiž k Haškovým *Osudům dobrého vojáka Švejka*. I figury her Voskovce a Wericha aktivně vstupují do událostí a bezděčně rozehrávají různé situace, které neustále glosují a současně na nich dokazují absurditu veškerého lidského počínání. Beztoho je poji znevažování vážného, desakralizace historických událostí a osobností,<sup>20</sup> podobný styl humoru nebo absence psychologie či hodnotového nadhledu. Stejně jako Josef Švejk jsou vrženi do velkých dějin, ve kterých se ztrácejí, nerozumí jim, ba dokonce jim možná ani rozumět nechtějí. Jak upozorňuje Just, *klaun prostě není schopen ve svém plebejství pochopit „velkou politiku“*. *Má tendenci každičkou událost automaticky přitahovat na zem, do světa svých mikrorozměrů, v nichž je celoživotně zabydlen.* (Just, 1984: 77) Klaunské postavy rovněž vyvolávají otázku o jejich *metafysické blbosti*, která však nenabízí relevantní odpověď. Proto lze v souvislosti s postavami Voskovce a Wericha uvažovat o určité významové nedourčenosti, respektive otevřenosti. Jsou to zkrátka postavy mimo čas a prostor. Obecně lze tvrdit, že tento princip je v zásadě ponechán v obou tvůrčích obdobích. Určitá míra uvědomování si reálného světa a závažnosti činů se ovšem u klaunských protagonistů ve druhém období v některých situacích přece jen projevuje (např. vědomé zavraždění osla ve snaze odstranit symbol demagogie nebo úsilí zachránit Villona v *Baladě z hadrů*), což souvisí s etablováním angažovaného postoje v tvorbě Voskovce a Wericha.

---

<sup>19</sup> Takto je charakterizována již klaunská dvojice Ruka a Houska ve *Vest pocket revui: Přestože oba jsou přesvědčeni o své genialitě, jejich blbost je bezmezná. Je tak veliká, že místy hraničí s vtipností.* (Voskovec – Werich, 1982: 23)

<sup>20</sup> Desakralizaci historické osobnosti lze demonstrovat např. na podobnosti úvodní scény z *Osudů dobrého vojáka Švejka* se třetí scénou šestého obrazu z *Caesara* odehrávající se v římských lázních.

#### 5.2.4 Když nás půjdou miliony<sup>21</sup>

Klaun disponuje ryze plebejským charakterem, a proto i figury Voskovce a Wericha vždy reprezentují obyčejného člověka, který je vláčen v soukolí velkých dějin, což je téma, které v literatuře 20. a 30. let značně rezonovalo. Jejich zásahy do děje nikdy nemotivují velké dějiny, nýbrž boj o vlastní existenci, o bezprostřední životní potřeby. Nicméně právě svým bezděčným počínám mnohdy velké dějiny ovlivní. Nepřímo tak vyslovují otázku, jak může každý jednotlivý člověk ovlivnit velké historické události. V souvislosti s posilováním angažovanosti v jejich díle dochází počínaje *Caesarem* k proměně. Od pouhých plantážníků nebo karbaníků z lyrického období se dostávají k postavám *mužů z lidu*, tedy k reprezentaci konkrétní sociální vrstvy, s čímž souvisí i změna v maskování klaunské dvojice.

Právě silou obyčejných malých lidí, *jedermaničků*, jak jim Voskovec s Werichem říkali, zdůrazňují v angažovaných hrách jejich úlohu ve velkých dějinách (např. v *Rubu a lici*, kde obyčejní lidé semknuti v kolektiv porazí společného nepřítele). Se vzrůstající vážností politických událostí se proto do popředí dostává mobilizační funkce, prostřednictvím které se autoři snaží ke konci 30. let dodat národu optimismus i odhodlání. Ostatně právě (mnohdy až bytostný) optimismus, který je příznačný pro všechny námi analyzované hry (nejvíce však pro *Rub a líc*), souvisí rovněž s principem kolektivity, jenž je svým způsobem obsažen již v samotné existenci klaunské dvojice, která může nástrahám velkého světa čelit společně, což je ostatně poselství, které později vyvrcholí v *Těžké Barboře*. (Hořínek, 2003: 213)

Klaunská dvojice si tak zachovává i v angažovaném období značnou míru autonomie. Zásadní změny při komparaci dvou tvůrčích období se projevují zejména v míře jejich zapojení do děje (počínaje *Oslem a stínem* se výrazně posiluje), v reprezentaci konkrétní sociální vrstvy (plebejské) a přechodem od neutrality k vyhraněnému angažovanému stanovisku.

---

<sup>21</sup> Pochod *Protí větru* z roku 1935 patřil k nejpoblárnějším písním z celého repertoáru Osvobozeného divadla. Svým optimismem a zdůrazňováním principu kolektivity silně podporoval mobilizační funkci.

### 5.3 Na rozhraní Nikde a Nikdy

Časoprostor představuje ve všech revuích Voskovce a Wericha zásadní aspekt při utváření poetické atmosféry. V souvislosti se zahrnováním angažovaného stanoviska lze ovšem i v této kategorii pozorovat výrazné změny. Hry prvního období se vyznačují vzdáleným, mnohdy imaginárním prostorem. *Ostrov Dynamit* je zasazen do prostředí fiktivního ostrova v Polynésii, jehož exotickou atmosféru lze vnímat jako přímý důsledek vlivu nejen poetismu, ale i samého žánru revue, vyznačujícího se motivy cestování do vzdálených oblastí. Jistým bezčasím i imaginárním prostorem disponuje také *Don Juan a comp.*, lokalizovaný do fiktivní provincie Nové Toledo v (rovněž smyšlené) jihoamerické republice. Prostředí sice odkazuje k inspiraci Španělskem, patrně ve snaze dodržet donchuánský kolorit, nicméně časoprostor v tomto případě podstatnější roli nezastává, představuje zejména prostředek k vytvoření lyrické atmosféry, což dokazuje i neurčité časové zasazení mezi roky 1731–1931. Rovněž koncepce času se v tomto období primárně podílí na dokreslení poetického prostředí vyznačujícího se zpravidla jistým bezčasím, jako je tomu v *Ostrově Dynamit* nebo *Donu Juanovi a comp.*, což naopak neplatí o *Severu proti Jihu*, který se odehrává v samém závěru americké občanské války, a jeho časoprostor je tak přesně vymezen.

Pomyslný mezník mezi prvním a druhým obdobím z hlediska časoprostoru představuje *Golem*, který zahrnuje nejen přechod ze vzdáleného prostředí do domácího, nýbrž i zasazení děje do dávné minulosti, která je navíc pevně ohraničena (děj se odehrává za masopustní noci roku 1600). Užití historického, případně fiktivního rámce umožňovalo autorům vytvořit analogii k současnosti. *Golem* se ovšem svojí romantickou atmosférou značně odlišuje od historického obrazu zpodobněnému kupř. v *Caesarovi, Oslu a stínu* nebo *Baladě z hadrů*. V *Golemovi* ještě stále převládá cíl pouhého úniku do tajemného pohádkového světa staré Prahy, nikoli naléhavý příměr k současnosti (ačkoli i *Golem* již disponuje zřetelnými satirickými narážkami).

Druhé období lze charakterizovat tendencí zasazovat děj do dávného historického období, které z hlediska způsobu zobrazení historie autoři pojímali výhradně jako způsob projekční. Historický rámec jim tedy poskytoval pouze potenciál k vytvoření paraboly k soudobému světu. S přechodem do druhého období se projevuje také přítomnost více časových rovin, které umožnily tato podobenství zesílit. Proto se závěr *Caesara* odehrává

v soudobém Římě (spolu s identickými postavami, jen v jiných kostýmech), aby bylo zdůrazněno, že lidská omezenost a zejména bezcharakternost je neměnná, a stejně tak, na příkladu setkání Bulvy a Papulla, že obyčejný člověk zůstává velkým dějinám, se kterými je neustále konfrontován, ve své malosti skryt. Na analogickém principu historického podobenství jsou konstruovány i další hry. Osel a stín však neodpovídá konkrétnímu prostředí nebo času, autoři se pokusili *oživit jakýsi Kocourkov-Abdéro, plující kdesi na rozhraní Nikde a Nikdy, kde antická moudrost a krása by se potkala v půli cestě se současnou hloupostí na svobodném území věčné směšnosti* (Voskovec – Werich, 1980: 21), což opět podněcuje zobrazení paralely k přítomnosti i jistou nadčasovost satirizovaných vlastností a charakterů. V letech 1935 a 1936 se zesiluje tendence zasazovat hry do dělnického prostředí, resp. tematizovat problém sociální nerovnosti. Definovaný časoprostor v *Baladě z hadrů* (Paříž kolem roku 1455), ve kterém zasazují současnou bídu do bídy středověké, je stejně jako u *Caesara* obohacen o druhou dějovou linii, odehrávající se v současnosti, která je však nadto umocněna principem divadla na divadle, a s tím i související rámcovou kompozicí. Rovněž zde tato druhá linie v závěru graduje v určité poselství ke společnosti, zesílené brechtovským didaktickým tónem. Ojedinělou pozici v celé tvorbě Voskovce a Wericha pak zaujímá *Rub a líc*. Jedná se totiž o jedinou hru ze současnosti, resp. i blízké budoucnosti, jelikož hra zahrnuje dvě časové linie odehrávající se v letech 1934–1936 a 1937. Současnost má v tomto pojetí ovšem podobnou funkci jako princip historického podobenství, totiž tematizovat události, které, jak píšou autoři v předmluvě hry, *najdete každého jitra ve skutečnosti, prolistujete-li kterékoliv noviny*. (Voskovec – Werich, 1982: 487) Obrat ke každodenní realitě lze tak vyložit jako zdůraznění situace „tady a teď“, a tedy i posílení společenského apelu, vyzdvihující nutnost kolektivního spojení proti společnému nepříteli.

Lze tedy konstatovat, že zatímco časoprostor her prvního období je podřízen primárně cíli vykreslit příznačnou poetickou atmosféru, mnohdy určitého bezčasí a imaginárního prostoru, uchopení časoprostoru her v druhém období slouží autorům zejména jako prostředek k vytvoření paralely k současnosti, a tedy i jejich angažovaného

stanoviska. Patrně proto lokalizují hry převážně do evropského prostoru,<sup>22</sup> na kterém pak v rámci projekčního způsobu zobrazení historie demonstrují jeho soudobé problémy. Současně lze tento způsob vnímat i jako hru s alternativní historií, což vede k posílení hypotézy, že ani ve druhém, angažovaném období se autoři nevzdali svých tvůrčích principů z první etapy, založených na ludickém východisku. Stejně tak nelze tvrdit, že by časoprostor ve hrách druhého období ztratil svůj poetický charakter. Je mu pouze přisouzena nová funkce, která se spolupodílela na implementaci angažovaného ideového programu hry.

#### **5.4 Žebrácká revue aneb Principy antiiluzivního divadla**

*Realismus na scéně je hnusná stvůra. Pryč s realismem na jevišti! Hurrá!*

(Voskovec – Werich, 1982: 107)

Osvobozené divadlo bylo založeno na principu antiiluzivního divadla, které důsledně zdůrazňovalo, že je právě pouze divadlem, nikoli odrazem skutečnosti. Takový typ divadla klade na diváka požadavek aktivní součinnosti, nutí ho kriticky analyzovat dění a jednání postav, od kterých si má zároveň udržovat odstup a nahlížet na situace prostřednictvím možných alternativ. Je proto vytrhován z jevištní iluze, aby docházel k vlastní reflexi toho, co je mu předváděno. Všechny výše zmíněné skutečnosti spoluutvářejí pojem *zcizovací efekt* (též V-effekt, *Verfremdungseffekt*), tradičně spojovaný s německým dramatikem Bertoldem Brechtem a jeho epickým divadlem. Zcizovací efekt funguje v několika rovinách hry a může mít mnoho podob (např. vystupování z rolí a jejich přímá interakce s publikem, přítomnost vypravěče komentující děj, prolog, divadlo na divadle, songy, narušování časoprostorové uzavřenosti aj.). V této kapitole se pokusíme aplikovat princip zcizení na hry Voskovce a Wericha. Navzdory tomu, že se jedná o badatelsky podnětnou problematiku, v odborné literatuře je jí věnována pouze okrajová pozornost. Proto se na ni tato práce zaměřuje podrobněji v samostatné kapitole.

---

<sup>22</sup> Výjimku představuje např. *Kat a blázen* (1934) odehrávající se v imaginárním Mexiku, ovšem jak píšou autoři v předmluvě hry, jedná se o Mexiko, *které by se přiblížilo svou nehoráznou dobrodružností dnešní střední Evropě.* (Voskovec – Werich, 1980: 157)

Musilová se domnívá, že za analogií tvorby Voskovce a Wericha a Brechta stojí nejen generační spřízněnost, ale i sdílení avantgardních kořenů a střeoevropského prostoru 20. a 30. let. (Musilová, 2010: 86) Sám Voskovec přímý Brechtův vliv na jejich tvorbu odmítá na základě relevantních argumentů.<sup>23</sup> Přiznává ovšem, že je zajímavé, že je tu jakási příbuznost. *Osvobozené divadlo vzniklo zcela nezávisle na Brechtově, a přesto s ním má společný ten důraz na přímém styku s publikem. A taky – jako Brechtovo – není iluzionistické divadlo, neboť zdůrazňuje právě fakt, že je divadlem.* (Kundera, 1998: 165) S Brechtem je pojí také umístování děje do imaginárních prostorů, zpravidla mimo současnost autorů (vyjma *Rubu a líce*). Jejich historické či fiktivní náměty jsou do jisté míry podobenstvím současnosti, ovšem i tak si zachovávají určitý ráz alternativní světa (Císař, 2006: 259), tedy slovy Voskovce a Wericha – *na rozhraní Nikde a Nikdy*.

#### 5.4.1 Zcizovací efekty v tvorbě Voskovce a Wericha

Antiiluzivní prvky v tvorbě Voskovce a Wericha lze při komparaci dvou tvůrčích období vydělit na ty, které jsou primárně spojeny s pouhým ozvláštňením a zdůrazněním divadelního charakteru hry, případně s cílem posílení komičnosti, a na ty, které jsou determinovány záměrem společenského apelu na diváka.

Typickou podobu principu zcizení, mající své zastoupení v obou tvůrčích obdobích, představuje zdůrazňování divadelního charakteru hry. Pravidelně tuto funkci reprezentují předscény, ve kterých protagonisté klaunské dvojice vystupují ze svých rolí, čímž vybočují z vlastní dějové linie, a komentují dění na scéně nebo, postupem času stále více, aktuální společenskou situaci, načež tuto diskusi zpravidla zakončují songem. Ke zdůrazňování divadelního charakteru hry dochází rovněž prostřednictvím jiných postav komentujících a glosujících děj. V *Severu proti Jihu* Jupiter upozorňuje, že vbrzku dojde k přestavbě kulis, Leporello v *Donu Juanovi a comp.* si stěžuje, že by mělo dojít k přehodnocení rolí, jelikož takový Don Juan je zkrátka nepřipustný, v *Oslu a stínu* Dionýsos upozorňuje, že hru, kterou diváci uvidí, sepsal sám, Purkmistr v *Baladě z hadrů* na předscéně harpagonovsky podezírá diváky z krádeže jeho peněz, načež si záhy uvědomuje, že je pouze na divadle, a Pan Prolog v *Rubu a líci* vytrhává publikum

---

<sup>23</sup> *Žebráckou operu*, popř. *Třígrošovou operu* (1928) viděli Voskovec s Werichem poprvé údajně až v podání E. F. Buriana v roce 1934. České překlady Brechta k dispozici nebyly a německy neuměli, tudíž se patrně opravdu jedná o pozoruhodné generační souznění na sobě nezávislých autorů.

z divadelní iluze s cílem oprostít dramatickou situaci od přílišné sentimentality při shledání syna s matkou, a ušetřit tak *drahocenné divadelní vteřiny*.

*PAN PROLOG (se objeví na úplně tmavé scéně v úzkém reflektoru a mluví ironicky k publiku)*

*Syn našel svou minulost a matka našla syna. Za takových okolností je dobře vzít autorovi péro z ruky, neboť už obyčejně ztratí vládu nad vkusem a vrhne se střemhlav do psychologické orgie. Dramatické pauzy, plné vzlyků a problémů. Drahocenné divadelní vteřiny zbůhdarma plynou. To není nic pro nás. Podíváme se k paní Noelové o hodinu později. (Odejde)*

(Voskovec – Werich, 1982: 582)

Současně je vhodné upozornit na skutečnost, že v prvním období toto zdůraznění realizuje vedlejší postava, zatímco ve druhém období ji zastává převážně postava z prologu, tedy pomyslný vypravěč děje. Ten pak mnohdy deklaruje i ideové stanovisko hry, což představuje zásadní rozdíl mezi prvním a druhým tvůrčím obdobím. Tento typ zcizovacího efektu lze považovat za signifikantní rys tvorby Voskovce a Wericha, který se ovšem projevuje značnou nepravidelností, a nelze ho tak považovat za dominantní rys příznačný pouze pro jednoho období. Zůstává tedy spojovacím článkem mezi lyrismem a angažovaností.

Analogickou funkcí zcizovacího efektu disponuje rovněž úvodní výčet postav s charakteristikou. I zde platí, že se tento prvek objevuje v obou tvůrčích obdobích, jmenovitě v *Severu proti Jihu*, *Golemovi* a *Oslu a stínu*.

*Major Warton, v civilu bostonský hejsek a velmi pravděpodobně falešný hráč, vstoupil do Severní armády pro parádu (uniforma sluší jeho sportsmanské postavě) a ze spekulace. Je kariérista a vojenská sláva mu imponuje. [...]*

(Voskovec – Werich, 1955: 9)

Expresivní charakteristika neprezentuje pouze enumeraci postav, nýbrž dopředu obeznamuje s hodnotícím stanoviskem. Stále však lze tento projev, vzhledem ke způsobu podání charakteristiky, vnímat primárně jako prostředek k ozvláštňení hry a posílení komičnosti.

Nepravidelně užívaný typ zcizovacího efektu reprezentuje také prolog. Zatímco však prolog v *Severu proti Jihu* nás má prostřednictvím postavy Démona války pouze uvést do děje, případně upozornit na skutečnost, že se jedná jen o divadlo, prolog ve hrách z druhého období charakterizuje nejen nabourání divadelní iluze, ale rovněž určitá apelová funkce, která pak graduje v samém závěru hry. V *Oslu a stínu* je jím *Dionýsovo elegické distichon*, ve kterém dochází ke spojení tří záměrů – zdůraznění divadelnosti (*dovolují si já, bůh Dionýsos alias Bakchus, uspořádati dnešního večera na vaši počet divadelní představení se zpěvy, hudbou i tancem*, Voskovec – Werich, 1980: 32), představení postav ve stylu kabaretního konferenciéra (*A hle, postava další, racionalista, dámy a pánové, racionalista, opakují s hnusem, ačkoli to nemá být nadávkou, nýbrž pouhou charakteristikou*, Voskovec – Werich, 1980: 33) a společensky angažovaný úvodní komentář (*Zkrátka a dobře, draží, mně nelíbí se poměry zdejší. / Všude vidím samý žal, všude slyším jenom pláč. / Co jste si to vzpomněli s tím věčným slovíčkem „krize“?*, Voskovec – Werich, 1980: 32). Obdobný princip je spjat i s *Rubem a lícem*, ve kterém nás uvádí v děj postava Pana Prologa, u kterého dochází k ještě výraznějšímu posílení apelové funkce.

*PAN PROLOG: Ale zvyk je druhá přirozenost; dnes by vás znepokojila zpráva, že lodi plují skutečně pod vlastními vlajkami a že armády nosí opravdu uniformy svých zemí. Leknete se, že tato náhlá korektnost by mohla být důvodem k válce. Svět je naruby.*

(Voskovec – Werich, 1980: 491)

Právě společenský apel a didaktické vyznění her je typickým prvkem příznačným pro angažované období. Částečně jej zahrnuje již *Caesar* v promluvě Cicera, tvořícího analogii k současnosti, ovšem příznačný je až pro *Osel a stín*, a to v závěrečném komentáři klaunské dvojice (*Dbejte, ať každý má chléb, moudrý bude celý svět*, Voskovec – Werich, 1980: 153). Později se objevuje rovněž v *Baladě z hadrů* (viz ukázka níže) nebo *Rubu a líci*, ve kterém postava Pana Prologa konstatuje, že pokud se situace podchytí včas, je ještě šance na záchranu. Současně je vhodné poukázat na skutečnost, že vyslovení didaktického poselství není výhradně spjato s klaunskou dvojicí. Tento postup lze považovat za záměrný, jelikož publikum mnohdy projevovalo tendenci ztotožňovat si klaunské protagonisty přímo s autory.

Se snahou *nastavit společnosti zrcadlo* využívají autoři svébytného typu zcizovacího efektu, a to principu divadla na divadle, kterého důsledně využili až v *Baladě z hadrů*. Zde si v prvním obrazu postavy nezaměstnaných oblékají kostýmy, aby se z nich záhy stali herci v příběhu o Villonovi. Když se děj předváděné hry chýlí k tragickému vyústění, vystupují ze svých rolí, a to včetně klaunské dvojice (dokonce bez svých typických masek), aby na závěr didaktickým tónem komentovali celou situaci a charakter protagonistů, které ve hře zastupovali.

*VILLON (k Hlídači): Kamaráde, to byla jenom hra. Já přece nejsem Villon. (Sejme paruku a odkládá kostým)*

*(Všichni se demaskují)*

[...]

*HLÍDAČ: Proč jste si vybrali takového hrdinu? Vždyť je to zloděj! Vagabund a vrah!*

*PURKMISTR: Už jsem to jednou říkal: Účel hry, nyní i kdykoliv, byl a jest představit jaksi životu zrcadlo.*

*(Georges a Jehan odmaskování vstoupí)*

*GEORGES: Správně slova kladete. Starý Shakespeare mluvil pravdu. A my bychom chtěli, aby publikum v zrcadle té hry našlo viníka.*

*JEHAN (k publiku): Kdo je lump? Ten Villon, který kradl a loupil a nakonec musel vraždit, aby se bránil, nebo jsou lumpi ti, kteří ho donutili krást, koupit a vraždit jen proto, že chtěl víc, než směl, víc než panstvo dovolilo? [...]*

(Voskovec – Werich, 1980: 388–389)

Právě didaktické zabarvení závěrů her, včetně písní ve stylu bouřlivých protestsongů, přibližují hry angažovaného období k principu Brechtovy tvorby či obecně k politickému divadlu ještě průkazněji.<sup>24</sup> Silný apel na diváka patrně i zde zapříčinila

---

<sup>24</sup> Postoj k angažovanosti u tvůrců Osvobozeného divadla a Bertolda Brechta lze však zároveň považovat za výrazný distinktivní rys. Zatímco Brecht vnímal divadlo primárně jako politické médium, Voskovec s Werichem se snažili o určitou nadstranickost. Jejich angažovanost byla podnícena vyostřující se politickou situací 30. let, k níž se, jako umělci uvědomující si vážnost doby, nemohli nevyjádřit.

vážnost společenské situace, ve které již nestačilo ostře satirizovat, nýbrž vědomě mobilizovat, burcovat a uvědomovat celý národ.

Obecně lze tedy konstatovat, že užívání zcizovacích efektů převládá ve druhém období, a to jak z hlediska kvantitativního, tak kvalitativního. Zatímco první období zůstává z hlediska zcizovacích efektů omezené pouze na zdůrazňování divadelního charakteru hry (např. vystupování z rolí, komentování děje), užití prologu a úvodní výčet postav s charakteristikou, druhé období reprezentuje vedle výše zmíněných rovněž princip divadla na divadle a didaktické zakončení her. Funkci některých typů zcizovacích efektů (konkrétně zdůraznění divadelního charakteru hry a úvodní výčet postav s charakteristikou) nelze v rámci dvou období jednoznačně definovat, a je tudíž nutné se omezit pouze na tezi, že autoři těchto prvků využívají pouze k posilování svého východiska ve smyslu antiiluzivního divadla. Naopak je možné blíže charakterizovat podobu zcizovacího efektu ve formě didaktického závěru spojeným s přímou interakcí s diváky, princip divadla na divadle a případně i užití prologu. Všechny tyto postupy dominují ve druhém období, ve kterém se užívání antiiluzivních prvků spojilo s agitační funkcí divadla. Jako klíčové kritérium se zde tedy jeví míra didaktického společenského apelu na diváka.

## 5.5 Modifikace strašidelných a násilných scén

Zajímavou kategorií při komparaci dvou tvůrčích období Voskovce a Wericha tvoří strašidelné a násilné scény, někdy též označované jako „bací“.<sup>25</sup> Vedle atraktivizačního charakteru těchto scén lze jejich oblibu užívání spatřovat rovněž v souvislosti s filmovou groteskou,<sup>26</sup> surrealismem a obecným zájmem Voskovce a Wericha o *hrozně děsné divadlo s věcmi připomínajícími voskové museum*. (Schonberg, 1992: 125)

Zatímco strašidelné scény představovaly pravidelnou součást poetických revuí, ve druhém období dochází k jejich ústupu do pozadí ve prospěch násilných scén, případně k jejich modifikaci. V *Ostrově Dynamit* tuto scénu zastupuje setkání Kozoroha

---

<sup>25</sup> Pojem „bací“ scény užívá Jiří Voskovec (viz Schonberg, 1995) a přejímá ho i Michal Schonberg (viz Schonberg, 1992).

<sup>26</sup> V tomto směru se projevoval zejména kontrast mezi zdvořilým chováním postav a jejich destruktivní činností, mnohdy spojenou s určitou formou násilí. (Schonberg, 1992: 117)

a Raka s Cookem v opuštěném domě, v *Severu proti Jihu* rovněž scéna z opuštěného domu, doplněná též o tradiční honičku několika dveřmi (známou také později z *Caesara* nebo *Osla a stínu*), v *Donu Juanovi a comp.* navozuje děsivou atmosféru prostředí hřbitova s „živou sochou“ Komandéra a v *Golemovi* pak šestý obraz *Noc lásky v hladomorně*. V tomto období se však funkce strašidelných scén omezuje výhradně na podnícení komičnosti a dokreslení rozmanité atmosféry poetických her.

Pomyslný mezník představuje hra *Caesar*. Ta sice obsahuje jednu výraznou strašidelnou scénu v duchu lyrismu, a to osmý obraz, který graduje po Papullově vyprávění o hrůzných snech v píseň *V domě straší duch*, nicméně v obecné rovině hra disponuje převážně násilnými scénami (rituální vražda Onomatopoe, vražda senátora Flavia nebo kněze Rataty), které již neslouží ke komickému záměru, nýbrž se podílejí na dramatickém vývoji hry. Ačkoli se smrt objevuje i v poetických hrách, vždy je pouze domnělá a graduje v komickou pointu (např. smrt Komandéra v *Donu Juanovi a comp.* nebo Břeňka v *Golemovi*). *Caesar* se však vyznačuje explicitním zobrazováním násilí, které lze opět interpretovat prostřednictvím bezútesné politické situace soudobé Evropy.

K výrazné modifikaci pak dochází ve hře *Rub a líc*. Zřetelně ji lze doložit na druhém obraze *High life 1934*, ve kterém se na předscéně setkává klaunská dvojice Krev a Mlíko, aby jako přestrojení aristokraté činili narážky na abdikaci anglického krále Edvarda VIII. a v písni *Prabába mé prabáby* na nedávno prosazené norimberské zákony i na podporu fašistů aristokracií.

*MLÍKO: Ach tak; my také máme v rodině pro každý měsíc jeden zámek. Máte snad také hrad?*

*KREV: Tajemný v Karpatech. Tam nám tak strašilo, že jsme museli se strašidly předků udělat takový gentleman agreement o výročním strašecím dnu. To se odstěhujeme a předkové mají valné strašení.*

*MLÍKO: Zajímavé. U nás v rodu straší totálně. Tedy totalitní strašení. Jen zaručeně čistokrevní předkové mají privilej strašit na opyši, v hale a v kryptách. Poslední dobou si stěžují, že nemají co žrát, ale straší tím víc.*

*(V orchestru se ozve táhlé zaskučení a zároveň se přitlumí světlo)*

*KREV: Co to bylo? Nějak se smráká!*

*MLÍKO: To je můj strýc Pšor, náš strašführer. Udeřila jeho hodina.*

(Voskovec – Werich, 1982: 501)

Výše zmíněná ukázka dokazuje modifikaci strašidelných scén ve smyslu satirického obratu (Schonberg, 1992: 337), kterou lze, jako i jiné projevy v díle Voskovce a Wericha, vysvětlit jako reflexi politické situace 30. let, která dokázala sama o sobě poskytnout dostatek děsivých výjevů.

Kategorie strašidelných a násilných scén tak spoluutváří polaritu dvou tvůrčích období. Zatímco scény tohoto typu se v lyrickém období přibližují mnohem více k jistému stanovisku *bezpředmětnosti* a podílejí se primárně na rozmanitosti atmosféry her, případně na jejich komickém efektu,<sup>27</sup> ve druhém období počet těchto scén výrazně ubývá, nebo jimi hry vůbec nedisponují (např. *Balada z hadrů*). Současně se hry vyznačují přechodem od humorných groteskních scén a domnělé smrti k explicitně zobrazovanému násilí i skutečné smrti, jako je tomu v případě několika vražd v *Caesarovi*, vraždy osla v *Oslu a stínu*, Filipa v *Baladě z hadrů* nebo Micky v *Rubu a líci*. Druhou variantu pak představuje modifikace směrem k politickému komentáři (viz druhý obraz v *Rubu a líci*). Za primární důvod této proměny považujeme determinaci aktuální politickou situací, která obecně zapříčinila obrat k angažovanosti. Proměnu strašidelných a násilných scén tak lze interpretovat jako snahu autorů reflektovat závažnost doby a zevšednění násilí, které se postupně stávalo běžnou součástí soudobého světa.

## 5.6 Projevy angažovanosti v písňové tvorbě

Písňová tvorba tvoří neoddělitelnou součást poetiky Osvobozeného divadla i sugestivní memento období 30. let. Za jejím úspěchem stojí spojení textařů Voskovce a Wericha se skladatelem Jaroslavem Ježkem, který dokázal osobitým způsobem realizovat jejich tvůrčí záměry. Nejprve pouze upravovali zahraniční hity, ovšem již k *Fatě Morganě* (1929) Ježek složil většinu skladeb. Právě texty k písním se v této práci jeví jako značně funkční kategorie pro sledování nástupu a vývoje angažovaného stanoviska v tvorbě Voskovce a Wericha.

---

<sup>27</sup> V tomto směru lze pozorovat rovněž silný vliv filmové grotesky.

Patrně není překvapivé, že ve druhém tvůrčím období převažují písně apelativní a společensky angažované. Nelze ovšem tvrdit, že by se určitá forma angažovanosti neprojevovala taktéž v lyrickém období. Již píseň *Nejni...* v *Ostrově Dynamit* vykazuje řadu konkrétních narážek – na nezaměstnanost a zhoršování životních podmínek (*Dlouho jsem bloudil / O místo loudil / Až cítím v břiše, že nic nejni.*), na tisk (*Marně příšerný Večerník / Snaží se trumfnout večerní Poledník*), adresně pak i na Tomáše Baťu (*Celkem je znáti, že vedle Báti / V Praze už nic jeden švec nejni.*). Satirický podtón měla i divácky úspěšná *Píseň o smutném gigolovi*, tematizující ruského běžence v Praze, přes den *stoletého studenta* a večer gigola. V *Severu proti Jihu* se nově objevuje zřetelný protiválečný postoj. *Pochodem neutrálů* již autoři bezprostředně reagují na události soudobé Evropy, nicméně ještě stále zdůrazňují důležitost neutrálního postoje (*Kdyby každý zůstal neutrálem / Zhynula by válka, byl by mír.*), který tak přímo kontrastuje s pozdější *Zlatou střední cestou z Osla a stínu* (kritizující politickou nerozhodnost). Podobně vyznívá i píseň *Et tu, mi fili?*, ve které rovněž upozorňují na skutečnost, že *válka lid demoralizuje*. V *Golemovi* pak prohlubují své sociálně angažované stanovisko, kdy se *Pražskou javou* dotýkají nejen satirické typologie Pražanů, hašlerovské sentimentality nebo otázky pražského urbanismu, ale i bídy a nezaměstnanosti (*Ježíškovy brejle, ta Praha je velkej štaď! / Mergle mít a nemít hlad, / Fórovej bych nebyl tak, / Vono to baroko není špatný pro voko, / Jenže je vo voko vokolo baroka flinkat se bez floka.*).

Zajímavou kategorii představují písně melancholické, které si udržují nepravidelnost zastoupení v obou tvůrčích obdobích, ačkoli je mezi nimi možné pozorovat určitý rozdíl. Zatímco *Tmavomodrý svět z Ostrova Dynamit* nebo *Prodám srdce a Prázdná náruč z Dona Juana a comp.* jsou založeny výhradně na existenční krizi jedince v obecné rovině (např. alkoholismus v *Prázdné náruči*), ve druhém období se v textech výrazně odráží i současná společenská a politická situace spojená se zvráceností světa (*Svět naruby v Baladě z hadrů*) nebo se žalostnými sociálními podmínkami (*Strejček hlad v Rubu a líci*). Pozoruhodným se zde proto jeví *Klobouk ve křovi z Osla a stínu*, který, ač spadá do období angažovaných her, nevykazuje přímé narážky na aktuální situaci, a přibližuje se tak více k lyrickému období.

Výrazná proměna se projevuje rovněž v četnosti užívání parodie. Ta se na počátku 30. let stala nejen hlavním konstrukčním principem her, ale současně i pravidelnou

složkou písňové tvorby. Disponují jí téměř všechny hry prvního období, ať už se jedná o parodii na operu (např. *Arie Wartonova ze Severu proti Jihu*, *Arie náměsíčné z Golema*) nebo o parodii na vlastní píseň z dané hry (např. *Parodie na Mercedes ze Severu proti Jihu*, *Parodie na tango Prodám srdce z Dona Juana a comp.*). Ve druhém období je v námi analyzovaných textech zastoupena pouze v *Caesarovi*,<sup>28</sup> a to jako parodie na operetu ve valčíku *Římské lázně*, případně lze ještě uvažovat o parodii cikánské hudby v *Rubu a líci*. Pouhá hravost tak postupně ustoupila a uvolnila místo písniím satirickým.

Počínaje *Caesarem* dochází k výraznému posílení angažovaného stanoviska. Autoři navazují na protiválečný postoj ze *Severu proti Jihu*, který však už nespočívá v pouhém vyzdvižení neutrality, nýbrž v sílícím varování a apelu na nutnost postavit se zlu, což je téma, které později vygraduje v *Těžké Barboře*. Hlavním námětem se jim stává *svět naruby*. V písniích *Evropa volá (Caesar)* nebo *Evropa jaká je (Rub a líc)* upozorňují na tragický stav současné Evropy. Postupně se předmětem jejich kritického postoje stávají konkrétní příznaky doby, jako např. osobnost diktátora (*Tři košile děda Nezamysla*) nebo rasové zákony a spolupráce aristokracie s fašisty (*Prabába mé prabáby*). Stejně jako jsme v kapitole o časoprostoru vymezili projekční způsob zobrazení historie, rovněž v písňové tvorbě lze pozorovat snahu autorů vytvořit paralelu ke starším dějinným obdobím s cílem zdůraznit absurditu současnosti (např. *Civilizace v Oslu a stínu*, *Potopa v Baladě z hadrů*). Pokračují rovněž v linii sociálně angažovaných textů, které patří ve druhém období k ustálené složce her (např. *Popěvek kramářů v Oslu a stínu*, *Hej, pane králi...* v *Baladě z hadrů* nebo *Strejček hlad v Rubu a líci*), což podnítila i stylizace klaunské dvojice do plebejských charakterů, příznačná právě pro druhé období. Angažované hry se rovněž vyznačují přítomností ústřední písně ve stylu brechtovského protestsongu vyjadřující ideové stanovisko hry (v chronologickém pořadí *Pochod plebejců*, *Civilizace*, *Hej, pane králi...* a *Svět patří nám*). Tyto písně se posléze stávaly prostředkem k posílení kolektivního souznění, a postupem času dokonce přerůstaly v symbol protifašistického odporu (za dob nacistické okupace hrozilo za zpěv těchto písní věznění). V prvním

---

<sup>28</sup> Problematiku parodie v angažovaných hrách však nelze zobecnit na její absolutní eliminaci. V rámci ostatních angažovaných her parodií disponuje např. *Nebe na zemi*, ve kterém píseň *Buďte blahorečený* zastupuje parodii na operu.

období lze sice rovněž pozorovat výskyt centrální melodie, nicméně zde písně nefungují jako primární nástroj k posílení uvědomovací a apelativní funkce.

Ačkoli po roce 1932 jednoznačně převažují písně s angažovaným východiskem, nelze opomenout skutečnost, že i jejich satirické písně jsou založeny na odkazu ludického principu prvního období, třebaže mnohdy vyvolávají trpký smích, a že i v angažovaném období se objevovaly písně v duchu lyrických her (např. *Ezop a brabenec* v *Caesarovi* nebo *Minulost přes palubu a Klobouk ve křoví* v *Oslu a stínu*). I přes závažnost témat si mnohé texty angažovaných písní zachovávají optimistický náboj, který se na jedné straně projevuje jako odkaz prvního období, ovšem současně ho lze vnímat i jako prostředek k posílení formativní funkce (např. *Potopa* v *Baladě z hadrů* nebo *Rub a líc* či *Svět patří nám* v *Rubu a líci*). Tento fakt potvrzuje, že striktní separace dvou tvůrčích etap v tvorbě Voskovce a Wericha nemá v určitých kategoriích jednoznačnou opodstatněnost.

## 5.7 Typy angažovanosti

*Neexistují postranní účely. Účel je pouze jeden: smích. K němu pak je zapotřebí: hroudy hutné hlíny [tj. srandy, pozn. autora] a člověka, jenž by ji uměl hnísti do takových tvarů, které pod zorným úhlem divákovým měnily by se v bezprostřední, bezpředmětnou komičnost.* (Voskovec – Werich, 1997: 294)

Dnes už je zřejmé, že výše zmíněný postoj z úvahové stati *Jenom hlína* z roku 1928 o *bezpředmětné komice* autoři neuhájili. Počátek angažované tvorby Voskovce a Wericha se zpravidla i v odborné literatuře datuje rokem 1932, tedy hrou *Caesar*. Méně však již bývá zdůrazňováno, že určité prvky angažovanosti se v jejich tvorbě objevují již od počátku. Obecně lze vydělit dvě základní linie jejich angažovanosti, a to politickou (která postupně graduje primárně v protifašistickou) a sociální, načež mnohdy dochází k jejich vzájemnému propojování. Parodie i politická satira Voskovce a Wericha se ovšem vyznačuje jedním specifickým atributem. Ačkoli se dotýkají i těch nejzávažnějších problémů současnosti, jejich způsob satirizování se dá nadneseně označit jako laskavý. *Dělají si blázny ze všeho, co je na světě na ruby, a nikdy nejsou sprostí, ani trapní.* (Pujmanová, 1935: 217) I v jejich satirických hrách tak důsledně navazují na principy lyrických her a vycházejí ze svého východiska mistrné práce se slovem. Jako součást osobité poetiky lze vnímat i skutečnost, že předmětem zesměšňování se nestávají pouze

událostí velké, nýbrž i méně závažné, ba dokonce každodenní. (Jankowska, 2012: 183) Tím se opět přibližují nejen obyčejnému člověku (resp. diváku), ale i zásadám poetického období.

Již *Ostrov Dynamit* z roku 1930 obsahuje řadu konkrétních angažovaných narážek. Prostřednictvím postavy Thomase Bathy na kapitalismus a vykořisťování dělníků, v písňových textech na nezaměstnanost, ruské emigranty nebo kritiku tisku, poprvé je zmíněn i fašismus (*Aha, pán je fašista, no jo, celej černej, to mě mohlo napadnout*, Voskovec – Werich, 1985: 123). V *Severu proti Jihu* se nově objevuje protiválečný postoj. Voskovec vzpomíná, že se jednalo o důsledek dostavení pocitu, že *mír není na věky*. (Schonberg, 1995: 85) Podoba vyjádření tohoto protiválečného postoje může představovat emblematický příklad způsobu, jakým Voskovec s Werichem přistupovali k angažovanosti. Jak píše A. M. Píša: *místo pacifistického horlení nebo tragického líčení (v záplavě válečných románek a reportáží) jest lépe říci: válka je směšná, a zparodovati romantiku její chrabrosti, plánovitosti, zvěrstev a uvésti to vše nezávazně ad absurdum*. (Schonberg, 1992: 128) Těto zásady se autoři důsledně drží i v angažovaných hrách, což znovu dokazuje přímý odkaz lyrického období. Ojedinelé postavení má v rámci všech her *Don Juan a comp.*, který je vystavěn na čistém lyrismu a neobsahuje nápadnější politické nebo sociální odkazy. Rovněž *Golem* se vyznačuje spíše kritikou v obecné rovině, ať už se jedná o mravní otázky nebo politické intriky. Místy však již zahrnuje adresné narážky, které se přibližují druhému období (např. na zrušení britského zlatého standardu nebo na korupční uhelnou aféru Jiřího Stříbrného).

*PRACH: Ono to utíká a my s tou chybou ustupujeme až k prvopočátkům!*

*POPEL: Správně jste řekl, k prvopočátkům, tam na počátku byla ta chyba a to byla ta chyba, že na počátku byla tma! Tam mělo být světlo! To ono se to potmě tvořilo!*

*PRACH: Ano, já bych moc rád, moc rád bych vidět ty účty a ty faktury za dodávky té pralátky!*

*POPEL: Ano, tenkrát, když se to uhlí tvořilo, to byly teprve provize!*

(Voskovec – Werich, 1985: 340)

Rozsah této práce samozřejmě neumožňuje postihnout všechny angažované projevy, zaměříme se proto pouze na nejdůležitější témata, která utvářejí satirické hry

Osvobozeného divadla. Linií výslovně angažovaných her započal v roce 1932 *Caesar*. Za vznikem hry i za érou politické satiry stála podle Voskovce dělnická stávka ve Frývaldově, která si vyžádala několik obětí. Rozhořčení je přimělo k rozhodnutí, že sice budou pokračovat v linii předchozí tvorby, ovšem s tím, že hry budou politicky orientované. (Schonberg, 1992: 165) Ačkoli postava Caesara ještě nezpodobňuje konkrétní osobu, nýbrž jen model diktátora, je možné hru považovat i jako reakci na vzestup fašistických stran v Evropě. *Caesar* je však předně satirou na nefungující (československou) demokracii, což nejpriznáčněji dokazuje třetí obraz z prostředí římského senátu, který působí zcela nadčasově. Předmětem kritiky se stává politická laxnost, nekalé praktiky, korupce, prospěchářství, problém odzbrojení a mnoho dalších jevů, které prohloubily žalostný stav Evropy 30. let. *Osel a stín* představuje změnu v konkretizaci satirizovaného tématu. I zde je na jedné straně kritizována demagogie v obecné rovině, a to jak z pozice demagogů, tak zfanatizovaného lidu, ovšem nyní je již ostentativně zdůrazněno, že se jedná o kritiku německého fašismu, což lze považovat za přímou reakci na zvolení Adolfa Hitlera německým kancléřem.

*KONTOKORENTOS: Pryč je první Abdéra, Abdéra Oslova!*

*HIPPODROMOS: Pryč je druhá Abdéra, Abdéra Stínu!*

*OSEL: Nastává třetí říše! Říše Osla a Stínu!*

*VŠICHNI (zdraví a volají): Heilos!*

(Voskovec – Werich, 1980: 144)

K identifikaci satirizovaného objektu napovídá i plánované zapálení abdérské radnice (narážka na zapálení Reichstagu a následný Lipský proces). Dokonce jsou tu již v předscéně *Bůh sud!* jmenovitě zmíněny soudobé kontroverzní osobnosti.

*NEJEZCHLEBOS: [...] Ale špatné to bude pro prominentní, pro diktátory. S kým se ti mají radit? Vůbec, když Dollfuss, Mussolini a Hitler plavou po vodě, kdo myslíte, že se první potopí?*

*SKOČDOPOLIS: Hitler, protože má pořád otevřenou hubu.*

*NEJEZCHLEBOS: Ano. Potom Mussolini. – Protože s jednou rukou ve vzduchu se nedá dlouho plavat. No a poslední Dollfuss.*

*SKOČDOPOLIS: Copak špunt se může potopit? [...]*

(Voskovec – Werich, 1980: 146)

V ukázce lze pozorovat nejen adresnou kritiku, ale i odkaz lyrických principů, což dokazuje desakralizace politiků (známá již ze *Severu proti Jihu*) i hravé pointování na základě charakteristických atributů osob.

*Baladou z hadrů* se autoři odvracejí od satirizování konkrétní ideologie. Věnují se spíše sociální otázce a zejména pak úloze básníka (umělce, inteligence) ve společnosti. Hra však vyznívá oproti předchozím mnohem vážněji (aniž by byla parodií) a vzhledem k pojetí Villona jako moderního revolucionáře se v tomto směru spíše odvrací od lyrických zásad směrem k jisté míře tendenčnosti. To potvrzuje i Voskovec v korespondenci s Werichem, když píše: *Předně nemám Baladu rád a v Paříži by se nám za toho našeho Villona vysmáli – je jak z čítanky pro sociálnědemokratickou Dělnickou akademii.* (Just, 2019: 343–344) Směřování *Balady z hadrů* patrně podnítila i cesta Wericha a Ježka do Sovětského svazu na divadelní festival v roce 1935. Nelze v této souvislosti opomenout forbinu *Slovo dá slovo*, kterou se autoři snaží parodovat pomluvy o tamějších poměrech. Ve skutečnosti však měli vlivem neinformovanosti o Stalinově teroru dosti zkreslené představy. Ty se z dnešního pohledu sice mohou jevit jako značně kontroverzní, nicméně je namístě upozornit, že se jedná spíše o výjimku v jejich tvorbě. Rysy určité tendenčnosti vykazuje i *Rub a líc*, do kterého autoři vedle sociální problematiky opět zařazují i téma fašistické ideologie. Stejně jako *Balada z hadrů* disponuje obdobně schematickou postavou revolucionáře (Klokana), který vede vykořisťovaný dělný lid k obraně demokracie, čímž autoři opět zdůrazňují důležitost obyčejného člověka ve velkých dějinách.

Vyjadřování angažovaných postojů se tedy v rámci dvou tvůrčích období projevuje nejen v jejich kvantitě, ale i v sílícím projevu a apelu na diváka. Zatímco první období se vyznačuje jistým zobecňováním, ve druhé etapě přibývá adresných narážek (zejména od *Osla a stínu*), které se nejčastěji dotýkají jedinců spojených s fašismem. Nelze ovšem tvrdit, že by angažovaný postoj chronologicky sílil, spíše je jen modifikován. Naopak nejostřejší politickou satiru reprezentuje *Kat a blázen* (1935), který zapříčinil tak silný odpor nacionalistických sil, který vedl až k dočasnému uzavření Osvobozeného divadla.

Po návratu k divadlu se Voskovec s Werichem (patrně s vědomím předchozí zkušenosti) mnohem silněji orientují na sociální angažovanost a obecnou úlohu člověka ve společnosti (resp. v systému), jako je tomu např. v *Baladě z hadrů*. Modifikace angažovaného postoje pak vrcholí v *Těžké Barboře* (1938), kterou autoři současně využívají jako přímý prostředek k mobilizaci národa.

Obecně lze tvrdit, že angažované postoje se nejexplicitněji projevují v rámci předscén, které nadto umožňovaly aktualizovat jejich obsah podle soudobých událostí. Angažované východisko determinovalo rovněž revuální čísla, tedy písně a balety. Nelze však opomenout základní fakt v přístupu Voskovce a Wericha k angažovanosti. Nikdy nesatirizují jen politické uspořádání nebo sociální nerovnost, nýbrž i lidskou omezenost a neschopnost komunikace, což představuje nejen kontinuitu lyrického období, ale současně i jeden z důvodů, proč jejich hry disponují určitou nadčasovostí, a dodnes tak poutají pozornost všech generací.

## 6 Závěr

Na základě stanovených dílčích kategorií byla provedena analýza osmi dramatických textů Jiřího Voskovce a Jana Wericha z let 1930–1936. Cílem bylo sledovat proměnu jejich osobité poetiky v rámci lyrického a angažovaného období, s čímž souvisí i posouzení relevantnosti hypotézy o dvojí linii Osvobozeného divadla.

Z hlediska kompozice lze v rámci dvou tvůrčích období pozorovat zejména postupný úbytek revuálnosti ve prospěch pevnější dramatické sevřenosti, což se projevuje rovněž těsnější spojitostí revuálních čísel s dějem. Hry druhého období tedy oproti poetickým hrám, založeným na parodii známého příběhu z literatury nebo historie, disponují rozmanitějšími konstrukčními postupy (např. anekdota, divadlo na divadle) a přibližují se více tradiční dramatické stavbě s kauzálním propojením situací (nejzřetelněji v *Rubu a líci*). V souvislosti s etablováním angažovaného stanoviska dochází k přechodu od principu parodie směrem k politické satíře. Zásadní proměnou prochází i klaunská dvojice, která je v angažovaných hrách již úzce spjata s hlavní dějovou linií, což se nejpříznačněji projevuje v *Oslu a stínu*, ve kterém se dokonce stává hybatelem výchozí dramatické situace.

Proměny v typologii postav úzce souvisejí s povahou zvoleného námětu i kompozičního principu. S přechodem do angažovaného období lze pozorovat úbytek ryze parodických postav (ať už se jedná o postavy parodující určité literární typy a postupy nebo historické figury), jejichž místo nově zaujímají satirizované postavy. Při aktualizaci historických osob se však autoři přidrží zásad z prvního období (vyjma *Balady z hadrů*, ve které prezentují básníka Villona jako moderního revolucionáře), a proto je Caesar utvořen s podobnou lyrickou hravostí, jako např. Don Juan nebo Rudolf II. z poetického období. Ludické východisko je ostatně uplatňováno i v případě pojmenování postav. Z tohoto aspektu tedy shledáváme značnou kontinuitu prvního období. Patrně jako důsledek sociální angažovanosti přibývají ve druhé polovině 30. let postavy z dělnického prostředí, které jsou oproti předchozím hrám, a to i angažovaným, pojímány realisticky. S tím souvisí i vyzdvihování důležitosti obyčejného člověka a princip kolektivity, kterým autoři upevňovali národněuvědomovací a mobilizační funkci. Výrazná modifikace se pak projevuje v případě záporné postavy, která se stává přímým odrazem tematické a ideové stránky hry. Zatímco v prvním období představuje

zápornou postavu typ bezpáteřního prospěcháře, ve druhém období ji reprezentuje převážně model moderního diktátora. Je však vhodné zdůraznit, že i v angažovaných hrách je kladen důraz na záporné vlastnosti člověka v obecné rovině.

V případě klaunské dvojice lze pozorovat výraznější změnu zejména v odklonu od tradiční hodnotové neutrality klauna. Kardinální změny ve způsobu utváření klaunských figur však s přechodem do druhého období nepozorujeme. I v angažovaném období si totiž postavy Voskovce a Wericha udržují značnou autonomii, kterou neustále podněcují slovní klaunerií, znevažováním vážného i principem náhody a nedorozumění.

Proměny z hlediska časoprostoru se projevují především ve dvou základních tendencích, a to v obratu od zasazení děje do dalekého prostředí k upřednostňování kontextu evropského, případně ryze domácího, a současně z hlediska času jako odklon od pouhého lyrického bezčasí směrem k hluboké historii. V angažovaném období slouží zasazení do historického období primárně jako prostředek k vytvoření podobenství, na kterém mohli autoři promítat problémy soudobé evropské společnosti. Důsledně tak využívají projekčního způsobu zobrazení historie. Jako podstatná se zde jeví i dvojitá časová linie, která umožňuje gradaci související s příměrem k současnosti nebo vyslovení závažného didakticky laděného poselství. Současně je však důležité upozornit na skutečnost, že ačkoli je časoprostor ve druhém období do určité míry determinován aktuálními politickými událostmi, nikdy se autoři nezříkají poetického vykreslení atmosféry.

Jako spojovací článek mezi lyrismem a angažovaností se jeví prvky brechtovského typu divadla, resp. antiiluzivní prostředky, které ve druhém období převládají jak z hlediska kvantitativního, tak kvalitativního. Současně již nefungují pouze jako prostředek ke zdůraznění divadelního charakteru hry, nýbrž se stávají nástrojem pro demonstraci společenského a politického apelu. Analýza však ukázala, že motivaci užívání a funkci některých zcizovacích efektů nelze jednoznačně definovat, a lze je proto označit jako spojovací prvek mezi oběma obdobími. Na základě této práce se rovněž ukázalo, že problematika užívání antiiluzivních prostředků v tvorbě Voskovce a Wericha se jeví jako interpretačně velmi podnětná, a mohla by tak naznačit nové výzkumné otázky spojené s tvorbou Osvobozeného divadla.

Výraznou polaritu mezi dvěma tvůrčími obdobími potvrdila kategorie strašidelných a násilných scén. Zatímco v poetických revuích tyto scény fungovaly zejména jako atraktivizační prvek posilující rozmanitost lyrické atmosféry nebo komičnosti, ve druhém období dochází k jejich modifikaci, případně k úplné eliminaci. Modifikace se pak projevuje dvojnásobným způsobem, a to explicitním zobrazováním násilí i vyšší frekvencí motivu smrti, nebo modifikací ve smyslu satirického obratu, představující soudobý politický komentář, což lze pozorovat zejména v *Rubu a líci*. Tyto projevy interpretujeme jako zřetelnou reakci na dobu 30. let, ve které násilí i strach zevšedněly.

Písňová tvorba se ve druhém období sice vyznačuje podstatnou tematickou proměnou ve prospěch společenské i sociální angažovanosti, nicméně vzhledem k jisté kontinuitě lyrického období, projevující se zejména mistrnou prací s jazykem, se o ní dá uvažovat jako o dalším spojovacím článku mezi oběma obdobími. Na základě analýzy se písňová tvorba jeví rovněž jako ustálený prostředek k deklarování angažovaného stanoviska. Patrně proto lze první angažované projevy sledovat převážně v linii písňové tvorby.

Určité pochybnosti o relevantnosti hypotézy vydělující dvojí linii poetiky Osvobozeného divadla podněcuje z tematického aspektu kategorie projevů angažovanosti v jednotlivých etapách. Nepochybně platí, že zejména po roce 1932 dochází k implementaci zjevného angažovaného stanoviska, a to politického i sociálního, ovšem současně nelze tvrdit, že by se tato tendence neprojevovala rovněž v lyrickém období. Na základě analýzy konkrétních projevů angažovanosti je zřejmé, že ani hry prvního období nejsou koncipovány pouze na základě *bezpředmětné komiky*, nýbrž že i ony jsou částečně kriticky zakotveny v reálném světě. Podstatná se jeví rovněž skutečnost, že i v angažovaných hrách se autoři drží zásad lyrického období. Obecně lze tedy konstatovat, že způsob satirizování v angažovaných hrách vychází z poetiky lyrického období.

Základní distinktivní rys mezi lyrickým a angažovaným obdobím tedy shledáváme primárně v rovině tematické. S tím úzce souvisí i proměna funkce her. Zatímco lyrické hry se vyznačují primárně funkcí estetickou (poetickou a zábavnou), angažované hry disponují zřetelným rozšířením o funkci formativní (agitační a později i mobilizační). Za stěžejní však považujeme, že formativní funkce v angažovaném období rovnocenně

koexistuje s funkcí estetickou. Je sice nepochybné, že některé hry vykazují větší míru formativní funkce (např. *Balada z hadrů*, *Rub a líc*), což doprovází i ráz vážného vyznění, které v lyrických hrách zastávalo převážně parodickou funkci, ovšem nikdy nedochází k oslabení estetické funkce do té míry, aby bylo možné hru označit za zcela tendenční.

Na základě analýzy osmi her z let 1930–1936 se tedy projevilo, že striktní vydělení dvojí linie v tvorbě Voskovce a Wericha není v určitých kategoriích zcela oprávněné. Zatímco v tematické a kompoziční rovině lze pozorovat v rámci dvou tvůrčích období podstatné změny, některé dílčí kategorie v této práci potvrdily značné analogie mezi jednotlivými obdobími. Při výkladu o poetice Osvobozeného divadla tak může být vydělení dvojí poetiky funkční pouze za předpokladu zdůraznění vzájemných ovlivňujících tendencí v rámci dvou tvůrčích etap. Ostatně, právě ona syntéza hravé samoúčelnosti lyrického období s angažovaným východiskem období druhého představuje jeden z důvodů, proč nás Osvobozené divadlo fascinuje i téměř po sto letech.

## 7 Seznam použitých informačních zdrojů

### Primární informační prameny

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla. Osel a stín, Kat a blázen, Balada z hadrů, Těžká Barbora, Pěst na oko aneb Caesarovo finále*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1980.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla. Vest pocket revue, Robin zbojník, Caesar, Svět za mřížemi, Rub a líc*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla. Fata morgána, Ostrov Dynamit, Don Juan & comp., Golem, Nebe na zemi*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1985.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla II. Sever proti Jihu, Golem, Caesar, Kat a blázen*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955.

### Sekundární informační prameny

#### Edice textů

HONZL, Jindřich. *Inspirované herectví*. In: TRÄGER, Josef. *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937 V+W*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1937. s. 35–48.

TEIGE, Karel. *O humoru, klaunech a dadaistech*. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*. Svazek 1. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 571–586.

VOSKOVEC, Jiří. *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927–1947)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. *V & W neznámí. Faustovy skleněné hodiny*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1997.

#### Monografie a dílčí studie

ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994.

- HODROVÁ, Daniela. *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*. In: ZEMAN, Milan a kol. *Poetika české meziválečné literatury*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987. s. 312–323.
- HOLZKNECHT, Václav. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: SNKLHU, 1957.
- HORŮNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.
- HORŮNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1992.
- JANKOWSKA, Barbara Teresa. *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha. Co jste ještě nečetli*. Praha: Petrklíč, 2012.
- JANOŠEK, Pavel. *Groteska a revue*. In: ZEMAN, Milan a kol. *Poetika české meziválečné literatury*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987. s. 105–136.
- JANOŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989.
- JUST, Vladimír. *Komentář*. In: *Čtyři hry*. 1. vyd. Brno: Host, 2019.
- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1984.
- JUST, Vladimír. *Voskovec, Werich a „ta věc“*. (O vztahu tvůrců Osvobozeného divadla k pojmu revoluce). In: KLIMEŠ, Ivan – WIENDL, Jan (eds.). *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015.
- KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998.
- MUSILOVÁ, Martina. *Fau efekt: Vlivy brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. 1. vyd. Praha: NAMU a BRKOLA, s. r. o., 2010.
- OBST, Milan. – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974.
- SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992.
- ŠULC, Miroslav. *Česká operetní kronika 1863–1948*. Praha: Divadelní ústav, 2002.

### **Memoáry**

SCHONBERG, Michal. *Rozhovory s Voskovcem*. 1. vyd. Praha: Blízká setkání, 1995.

### **Periodika**

PUJMANOVÁ, Marie. *Několik slov o Osvobozeném divadle*. In: *Přítomnost*, 10. 4. 1935. s. 216–218.

### **Slovníky a encyklopedie**

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.

PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004.

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.