

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Aneta Pečenková

Návrat k Oslu a stínu. Satirické drama v dobovém kontextu

**Return to „The Ass and the Shadow“. Satirical Drama in the
Contemporary Context**

PODĚKOVÁNÍ

Velice děkuji panu doktoru Merhautovi za vedení mé práce, za cenné poznámky a připomínky.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ve Vápensku dne 20. 05. 2011

Aneta Pečenková

OBSAH

1. **Návrat k Oslu a stínu** / 7 /
2. **Satirické drama v dobovém kontextu. Pojednání o (možných) metodách a přístupech** / 10 /
 - 2.1 Dobový kontext / 10 /
 - 2.2 Proměny kontextových přístupů / 11 /
 - 2.2.1 Literární pole / 11 /
 - 2.2.2 Nový historismus / 12 /
 - 2.3 Místo Osla a stínu v českých literárních dějinách / 13 /
 - 2.4 Prezentace vlastní historicity / 14 /
3. **Kontext přechodu V+W k politické satíře** / 16 /
 - 3.1 Rok 1933 a události tzv. *velkých* dějin / 17 /
 - 3.1.1 Požár Říšského sněmu v Berlíně / 18 /
 - 3.1.2 Soudní proces po požáru Říšského sněmu / 19 /
 - 3.1.3 Předzvěst fašismu / 21 /
 - 3.2 Proměny komiky (od Vest pocket revue k Oslu a stínu) / 21 /
 - 3.3 Možnosti a meze politické satiry / 24 /
 - 3.3.1 Satira jako humorný poukaz na nedostatky reality / 24 /
 - 3.3.2 Obraz nepřítele / 25 /
 - 3.3.3 Sepětí s dobovým kontextem / 26 /
 - 3.3.4 Hodnocení satiry / 26 /
 - 3.4 Literární vlivy a intertextualita (v) Oslu a stínu / 27 /
 - 3.4.1 Autoři o literárních vlivech a intertextualita v díle / 27 /
 - 3.4.2 Literární vlivy a intertextualita v ohlasech, kritikách a komentářích / 31 /
4. **Osvobozenost a neliterární vlivy** / 35 /
 - 4.1 Cirkus, klaunství a předscény V+W / 36 /
 - 4.1.1 *Klaun* Chaplin a inspirace němou groteskou / 38 /
 - 4.2 Kabarety, šantány a tanec / 39 /
 - 4.2.1 Jenčkové girls v Oslu a stínu / 40 /
 - 4.3 Jazz / 41 /
 - 4.3.1 Hudba v Oslu a stínu / 41 /
 - 4.4 Výtvarné umění a jevištní architektura / 42 /
 - 4.5 Jindřich Honzl v režijní práci / 42 /
5. **Status Osvobozeného divadla V+W v roce 1933 a ekonomické zázemí** / 44 /
 - 5.1 „U Nováků“ – pozice Osvobozeného divadla mezi divadly ostatními / 46 /
 - 5.1.1 Osel a stín v mocenském poli česko-zahraničního kontextu / 47 /
 - 5.2 Reklama: mezi uměním a propagací / 48 /
6. **Závěrem** / 50 /
7. **Seznam literatury** / 52 /

1. Návrat k Oslu a stínu

Slovo *návrat* v názvu této práce má několik různých významů, otevírá několik otázek:

Návrat znamená konstatování, že dramata autorů Jiřího Voskovce a Jana Wericha byla mnohokrát reflektována a že tudíž poukázání na ostrou a odvážnou satiru¹ *Osel a stín* není poukázáním objevným. K *návratu* dochází s uvědoměním si mnohohlasých reflexí, vznikajících v různých dobách a nabývajících různé intenzity.



Navracíme se zároveň s přesvědčením, že mnohé aktualizace a dlouhodobé ohlasy tohoto satirického díla omezují – pro politické satiry téměř obecně platné – potenciální odsouzení díla k upadajícímu zájmu a stále slabším odezvám. Ke ztrátám zájmu o dílo docházelo obvykle spolu s odezněním politického kontextu, s vymizením subjektu, ke kterému se politická satira vyjadřovala (ať jím byla jednotlivá osoba, konkrétní historická událost nebo například politické hnutí), tedy ve chvíli, kdy bylo dílo ochuzeno o svou životodárnou rezonanci s *realitou*.

Návrat také znamená náhled do doby vzniku díla, do roku 1933: k momentům politickým, literárním, divadelním a ekonomickým. V dalších kapitolách budou tyto momenty představeny a tematizovány, stejně jako recenzní příspěvky z dobových periodik. Tyto příspěvky a ohlasy se týkají především osobité jevištní realizace *Osla a stínu* Voskovcem a Werichem – ta totiž byla neustále proměňována (především víceméně spontánními dialogy před oponou – *forbínami*), navštěvována, reflektována a posuzována.² Přesto se domnívám, že ve zmiňovaném období fungovala ve vysoké míře vzájemnost mezi divadlem a literaturou, mezi uměleckými odvětvími obecně, a linie dělící divadlo a drama nemusí být chápána příliš ostře.³

Důležité se zdá také zmínit, *kdo* a *odkud se* k *Oslu a stínu* *navrací*: „[...] je zřejmé nezbytné opustit mýtus objektivity a uznat, že veškeré historické vědění vzniká pohledem z dílčího a vymezeného zorného úhlu. [...] hovoří [se] o iniciování ‚dialogu‘ s minulostí, v němž by si historik uvědomoval vlastní roli“ (Howardová 2007: 66). Subjekt *návratu* je nutně také určován svou vlastní situovaností (jazykovou, časovou, lokální), kterou je možno

¹ Nebo také „přímočarou“ (Max Brod, Prager Tagblatt 14. 10. 1933), „časovou“ (L. W., Bohemia 14. 10. 1933) či „břitkou“ (Emil Synek, Večerní České slovo 14. 10. 1933), viz Träger 1965: 124–126.

² Hra dosáhla 187 repríz, byla zmiňována a diskutována i v zahraničních periodících, z nichž některé články a posudky byly základem samostatně vydané brožurky 150 krát *Osel a stín*.

³ Drama je chápáno jako „zjevná spojnice“ divadla a literatury, jejichž vztah není možné „konstantně či systematicky“ jednoduše popsat (viz Höfele 2006: 157). Existovala období, v nichž realizace dramatu (inscenace) byla chápána různě: buď jako nadbytečná, nebo jako účelná, či dokonce jako mimofádně důležitá.

nazvat tzv. dobovým recepčním horizontem.⁴ S každým *návratem* k dílu přichází tedy nový pohled, nová re-konstrukce, nové čtení a interpretace. Dochází k nové rezonanci: už jen nutným výběrem obsahu této práce a materiálů ke čtení bude dílo utvářeno v trochu jiném smyslu, než bylo utvářeno dosud. I tento odborný text vzniká jako součást historie, je také zakotven v dobovém kontextu, je *předzjednaný* (viz Tureček 2005: 14).

Abychom se pokusili odpovědět na implikovanou otázku *čím je návrat odůvodněný*, zmiňme, že drama *Osel a stín* mělo zásadní a výlučné postavení výhradně v době inscenování, jelikož bezprostředně reagovalo na stávající politickou situaci; dnes mu již tak zásadní a výlučné postavení samozřejmě nepřísluší.⁵ Možným důvodem *návratu* by tudíž mohly být tyto premisy:

– Dramatické dílo *Osel a stín* bylo bezprostředně a úzce spjato s dobovým (historicko-politickým) kontextem. Mohlo by být vnímáno jako dílo prototypické pro náhled vzájemného ovlivňování historického kontextu a literárního (uměleckého) díla.

– Jestliže je sepětí s historickým kontextem v dramatickém díle náležitě patrné (dobovými narážkami, konkrétními jmény, pojmenováváním přítomných událostí), zcela jistě by také mohlo ovlivňovat možnosti interpretace daného díla: „Existuje [...] skupina textů, které způsobem své komunikace s potencionálním čtenářem velmi radikálně omezují pole interpretační aktivity, či dokonce nepřehlédnutelně usilují o jednoznačné, invariantní a intersubjektivní rozumění“ (Tureček 2005: 26).⁶

V tomto smyslu si zkusme položit otázku, zda je vůbec možná interpretace dramatu *Osel a stín* bez ohledu na okolnosti jeho vzniku? A pokud odhlédneme od možné odpovědi, že politická satira je srozumitelná i při pomnutí všech uvedených konkrétních dobových narážek, čitelná a jasná ve svém konstruktu, který je proměnný a aplikovatelný na více možných státních zřízení či jiných politických reálií (politická satira *sama o sobě* je schopna nahlédnout obecně určité nadčasové fenomény či hodnoty),⁷ tak přeci jen musíme připustit, že

⁴ Termín se nachází na předposlední pozici této posloupnosti: Autor – Recepční horizont₁ – Text – Recepční horizont₂ – Čtenář (viz Tureček 2005: 26) s vysvětlením, že: „Termínem recepční horizont tu pro náš účel rozumíme souhrn různorodých intersubjektivních faktorů podílejících se na vzniku i rozumění textu (zejména dobový stav jazyka, dobové představy o světě, člověku a jejich vzájemném poměru, dobové představy o povaze, stratifikaci, adresátech a funkcích literatury [...])“ (tamtéž).

⁵ Například v Dějinách české literatury IV (Brabec 1995: 435) je *Osel a stín* umístěn pouze do výčtu mezi ostatní dramata V+W.

⁶ Jako příklad je uvedena právě politická satira Karla Havlíčka Borovského: „[...] významové pole je tu radikálně zúženo a předpoklady rozumění spočívají ve znalosti dobových reálií, samozřejmých ‚prvočtenářům‘, kteří tak zároveň představovali ‚čtenáře modelové‘; existenciálně zaměřená subjektivní interpretace, o jakou si říkají třeba verše Holanovy, tu nemůže vést k adekvátnímu výsledku“ (Tureček 2005: 26).

⁷ Politická satira může být částečně chápána jako proměnný strukturální invariant, o němž píše Bourdieu (2010: 32), že dokáže charakteristikou obecnějšího jevu nebo pozice *podnítit ztotožnění čtenáře s postavou* [zde spíše se situací], což je *patrně příčinou trvalosti některých děl v literární tradici*.

o jistý způsob pochopení bychom ochuzeni být mohli – například o význam či *sílu*, jež mohla přinášet období, ze kterého vzešla.

Vhodná volba jediného literárněteoretického přístupu pro konkrétní literární dílo se stává v poslední době otázkou problematickou: proces výběru a následné volby přístupu literárního historika nemusí být vždy nutně dán jeho vlastními sympatiemi či souhlasem s určitým konkrétním literárněteoretickým přístupem, ale měl by přihlížet i k možnosti, že v literárním díle je možné podle jistých indicií *rozpoznat*, zda se dílo některému z přístupů *otevívá*; zda k některému z přístupů může inklinovat.⁸

Možná poněkud odlišněji budeme navíc situaci nahlížet u vědomí, že politická satira byla pro autorskou dvojici V+W téměř novou (do té doby nepříznačnou a netypickou) volbou a zkušeností: že totiž až v 30. letech, po vlastním několikaletém působení v různých divadlech a po již zavedeném a osvědčeném bezpředmětném humoru,⁹ teprve přišla s vlastní politickou satirou. Odlišný náhled ovšem nepřichází s pouhým faktem, že se autorská poetika mění, nýbrž pro důvody takové proměny: nešlo o přirozeně vyplynuvší změny (nazývané například *vývojové*), nýbrž o změny téměř (vy)nucené:

...Nelze už pochybovat o tom, že skutečnost dospěla ve své hnilobě stavu tak kritického, že by bylo zločinem, kdyby umělec nevyslovil svoje stanovisko. Kdysi umění skutečnost nadobro opustilo, protože mu páchla. Dnes skutečnost smrdí a umělec se musí spojit s učenci, politiky a revolucionáři, aby mrtvolu odstranili. [...] Naopak je povinností umělcovou zachovat svoje profesionální stanovisko i nadále, býti autonomním tvůrcem a modelovat zase jen z materiálu sobě vlastního, totiž z par, pěny, plamenu a zrcadel, s jedinou podmínkou, že se před tím nají syrové skutečnosti.

Voskovec – Werich 1932: 5

Tvůrčí akt byl do určité míry ovlivněn, modelován, podmíněn historickou skutečností. Možné přístupy, které nejsou lhostejné k takovým autorským (i jiným) poukazům a dalším okolnostem vzniku literárního díla, budou předmětem další kapitoly.

⁸ „Východiskem práce by zůstával text a prvním krokem by bylo rozpoznání, v jaké míře a s jakou potencionální šíří se text *otevívá* jakému typu interpretační aktivity, jakým způsobem a jak naléhavě se pro rozumění dožaduje určitých součástí recepčního horizontu“ (Tureček 2005: 26).

⁹ Adekvátnost užití spojení „*bezpředmětný humor*“ bude probírána v kapitole 3.2 Proměny komiky (od Vest pocket revue k Oslu a stínu).

2. Satirické drama v dobovém kontextu. Pojednání o (možných) metodách a přístupech

Úvod (k) *návratu* k Oslu a stínu otevřel především několik metodologických otázek: bylo užito spojení *dobový kontext*; Osel a stín byl označen jako *prototypický* pro náhled vzájemného ovlivňování dobového kontextu a literárního díla; byly zmíněny možné *omezené* možnosti interpretace tohoto díla a při rozhodnutí *znovunahlédnout* do doby vzniku díla byl reflektován *subjekt návratu* a jeho *dobový recepční horizont*. Otázkám možností a výběru literárněteoretického přístupu se nyní budeme věnovat podrobněji.

2.1 Dobový kontext

Slovní spojení „*dobový kontext*“ je velmi nejednoznačné, jestliže navíc už samotný gramatický tvar implikuje, že je myšlen *kontext* jediný. Představa jediného kontextu, stejně jako představa jediné historie, která se v literárním díle odráží a ovlivňuje jej (tudíž) jednosměrně, je už delší dobu opouštěna a místo ní byla nastolena představa *historií* a nutného recipročního vztahu mezi nimi a literárním dílem.¹⁰

Opouštějí se jisté a neohebné představy o poznatelnosti literárního díla, o možnosti dobrati se jediné pravdy a jednou provždy, o jediné nezpochybnitelné „Realitě“ a závaznému stanovení její jediné výlučně správné a pokud možno konečné „Interpretace“ (viz Tureček 2005: 15).¹¹

Historicita literárního díla je neoddiskutovatelná vlastnost (literární dílo vzniká v určitém čase a na určitém místě), ke které může a nemusí být při zkoumání literárního díla přihlíženo: „[literární texty] nemusejí být čteny pouze historizující optikou, nemohou ale přestat existovat **také** jako fakty mnohostranně související s dobovým kontextem, mimo nějž dokonce mohou ztrácet na výpovědní hodnotě [...]“ (Tureček 2005: 10). Ve chvíli, kdy budeme historicitu literárního díla tematizovat a začleníme ji do vlastního čtení a interpretace,

¹⁰ Historie tak není jeden obraz, který lineárně, smysluplně plyne k obrazu druhému a je jednoznačně popsitelný a vysvětlitelný. Je chápána jako proměnlivá a pulsující síť vztahů a událostí, které lze nahlížet z různých úhlů (a tyto možnosti náhledu jsou navíc omezeny subjektem, který nahlíží); proto je o ní možné mluvit vlastně jako o několika historiích, nebo rozlišovat pojem historie a pojem dějiny (viz například Tureček 2005: 10). Zároveň s pohledem na historie, ve kterých se literárních dílo nachází a které je jimi ovlivňováno, je nutno pohlížet na literární dílo samotné a na jeho možné ovlivnění vlastního kontextu: „Jedná se o reciproční vztah: literatura je reakcí na mimoliterární svět, ale zároveň jej také proměňuje a utváří“ (Montrose 2007: 48).

¹¹ Tyto představy souvisejí s teorií odrazu, jež často užívá metaforu zrcadla (literární dílo jako nastavení zrcadla společnosti).

odhlédneme de facto od všech vnitřních (formalistických) interpretačních přístupů¹² a přikloníme se k interpretaci kontextové, k představě, že umělecké dílo pojí s dobou jeho vzniku určitý vztah.

Dobový kontext chápeme v této práci jako soubor historických reálií, okolností a procesů s momenty historickými, politickými, kulturními a ekonomickými, které ve své rozmanitosti mohou zavádět k názvu *pojetí novohistorické*, tím spíše, když pro nás budou všechny souvislosti *znovu-utvářeny, re-konstruovány* a pojímány jako nejednoznačně určitelné, a přesně nedefinovatelné.

S ohledem k dramatickému dílu *Osel a stín* pro nás *dobový kontext* bude znamenat dění v roce 1933 – události tzv. *velkých dějin*,¹³ události osobní historie Osvobozeného divadla a jeho umístění (postavení) mezi divadly ostatními, literární vlivy poetistické a pozdně avantgardní v souvztažnosti s tématem podnikání ve sféře divadelního umění (ekonomický moment), ohlasy samotného díla i jeho divadelní inscenace či také úřední nátlak a následný citelný zásah do chodu divadla (jenž byl ovšem proveden až v roce 1938).

2.2 Proměny kontextových přístupů

2.2.1 Literární pole

Pierre Bourdieu (1998: 46) v kapitole *Redukce na kontext* (z přednášky *Za vědu o dílech*) stručně vykládá (a následně odmítá) analýzy literárních děl přihlížející ke kontextu jednosměrně: v podstatě je shrnuje pod myšlenku odrazu.¹⁴ Nazývá je redukcujícími zkratky, které nejsou schopny *adekvátně* vyjádřit vztah mezi textem a kontextem, a oproti nim rozvíjí svou teorii literárního pole,¹⁵ jež může být chápána jako *modus vivendi* mezi vnitřní a vnější interpretací. Literární pole představuje Bourdieu jako prostor, jenž se řídí vlastními pravidly a vlastním řádem a existuje v průsečíku dalších silových polí (mocenského, politického, ekonomického), k nimž má specifický vztah.

¹² V nichž „[...] kulturní díla jsou chápána jako mimočasové signifikanty a čiré formy, které si žádají ahistorický, čistě vnitřní výklad a jakýkoli odkaz k historickým determinacím či sociálním funkcím odmítají jako ‚redukující‘ a ‚povrchní‘“ (Bourdieu 1998: 42).

¹³ Tzv. *velkými dějinami* jsou myšleny učebnicové obecné (evropské) dějiny, tedy všeobecně sdílené a známé dějinné události.

¹⁴ Jeho užití termínu *odraz* je poněkud odlišné např. od slovníkové definice: „Pojem t. o. [v užším významu] označuje výhradně marxistické teorie o. [...], které pocházejí především od G. Lukáče“ (Feldman 2006: 565). Bourdieu shrnuje pod myšlenku odrazu, kromě jím chápaných jako nejtýpickejších marxistických teorií (ovšem s mnohými rozrůzněními), například i biografickou metodu: „[...] podstatou je však ve všech případech myšlenka, že nějaká skupina může přímo, jako determinující nebo konečná příčina, působit na vznik díla“ (Bourdieu 1998: 46).

¹⁵ Teorie literárního pole je rozpracována podrobně v knize *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* (Bourdieu 2010). Stručná anotace tohoto díla se nachází v hesle „pole, literární“ (Jurt 2006: 610).

I pro nás bude stát Osel a stín uprostřed *silového pole* a síly, které na dílo působí, jsou několikeré a činí z literárního díla soubor vztahů, předpokladů a možností. Průběh boje o nadvládu může ústít v otázky: co z poetiky raného avantgardního divadla zachovat a nakolik se od ní odchýlit a přetvořit ji (se stejnou razancí jako politické události přetvořily běžný život)? Nakolik nechat do tvůrčího činu zasahovat potřebu prosperování podniku a co v uměleckém prostředí znamená podnikání a výtěžek na živobytí?

2.2.2 Nový historismus (New Historicism)

Nový historismus je název směru, který se také vymezuje vůči zmiňovaným „odrazovým“ kontextovým zkoumáním, jež vsadil pod singulární pojem Starý historismus (Old Historicism).¹⁶ Nový historismus je velmi různorodou a nejednotnou skupinou přístupů „kulturněantropologicky zaměřených“ (Volkman 2006: 554), která byla (a je i nadále) otevřena různorodým vlivům, jež ji samozřejmě tvoří velmi pohyblivou.¹⁷ Jedna z možných charakteristik zní: „Nová společensko-politicko-historická orientace v literárních studiích je antireflekcionistická, přesouvá důraz z formální analýzy slovních artefaktů k ideologické analýze diskurzivních činností, odmítá respektovat striktní a pevně dané hranice mezi ‚literárními‘ a jinými texty (včetně textů samotného vědce) a psaní ji zajímá jakožto určitá podoba činu“ (Montrose 1986: 52).

Na Nový historismus upozorňujeme jako na směr, který pracuje s literárním textem a jeho hodnocením, nikoli rovnou s esteticky hodnotným kanonickým dílem. Ponechává literární text své době (s přiznáním, že nikdy nemůžeme být schopni tuto dobu dostatečně popsat a pochopit) a připouští k němu další možné literární i primárně neliterární texty, aby mohl zachytit 1. *situaci*, ve které ještě nedošlo k vítězství jednoho díla nad druhým jako ve stanoveném a neochvějném literárním kánonu, 2. *rezonanci*, ke které mezi texty literárními a neliterárními dochází: „Díla primární stylizace, tedy ta, která od počátku byla určena k umělecké komunikaci, jsou od tohoto pozadí [dopisů, zápisků, deníků, publicistiky či úřední korespondence] přirozeně odlišitelná, ale na druhé straně vznikala v procesu výměny a cirkulace idejí, obrazů, motivů s tímto všeobecným textovým pozadím“ (Papoušek 2005: 40).

¹⁶ Což je prakticky pojem nadřazený veškerým kontextovým zkoumáním, které byly před „novým“ historismem. „*N. H.* má za to, že *Old Historicism* jakožto reakční nebo konzervativní mechanismus, vycházející z předem daného smyslu, nerozpoznal konstrukční charakter jakékoli historické interpretace a degradoval [...] lit. na pouhý reflektor historického pozadí (odraz a teorie odrazu)“ (Volkman 2006: 553). Stranou v této práci ponecháváme možné pochybnosti nad *novostí* Nového historismu a diskuse, čím je vlastně *nový* a v čem *starý* je historismus Starý (Howardová 2007: 60).

¹⁷ „[...] vlastní teoretické a metodické podklady [se] ukazují být spíše vědomě eklektické a otevřené vůči novým vlivům. *N. H.* [...] dovedně absorbuje a modifikuje jiná stanoviska“ (Volkman 2006: 553), mezi něž je řazen např. poststrukturalismus, recepční estetika, marxistická literární teorie, close reading a jiné další.

Nový historismus je provázen (nejednou vyřčenou) významnou kritickou otázkou možného ohrožení rozplynutí se ve všech rozličných (kulturních, politických, sociologických) momentech, jejichž rozebíráním a probíráním by mohlo být opomenuto – pro literárněhistorickou práci nejdůležitější – samotné literární dílo: „Způsobuje novohistorické bádání smrt literatury jako svébytného uměleckého vyjádření ve prospěch kulturních studií?“ (Dobry 2010: 77). Nebo: „[...] nebudou tímto postupem interpretované texty zbavovány své specifčnosti a nestanou se pouze další kulturologickou položkou v mozaikovitém obrazu minulosti, vynořující se ze psaného materiálu?“ (Papoušek 2005: 39). S vědomím tohoto možného ohrožení pro nás zůstává stěžejní nahlížení dramatického textu jako zprostředkovatele doby svého vzniku.

Nový historismus neanalyzuje (a nečte) literární texty účelně, aby předstíral, že je možné z nich rekonstruovat historii. A ačkoli bude literární novohistorik znát podrobně realie z určitého historického období, neodvází se interpretovat umělecké dílo pouze na pozadí jejich znalosti. S tímto předsevzetím bychom rádi pracovali také.

2.3 Místo Osla a stínu v českých literárních dějinách

V českém prostředí bylo na rozdílnost chápání historie a historií (od níž poté docházíme k rozkolu mezi ovlivněním jednosměrným a vzájemným) poukázáno jako na rozdíl mezi *elementární dějinností* a *historií* (s nímž poté přichází určitý způsob literárněhistorické práce). Zatímco elementární dějinnost je „objektivní a na badateli nezávisle existující vlastnost základního materiálu literární historie“ (Tureček 2005: 10), je historie „výsledek poznávací strategie a aktivity [...], neustále se proměňující, polyfunkční model utváření našeho vědomí o minulosti“ (tamtéž). Jestliže je tedy zrelativizován dosud neochvějný objektivní pohled na historii, řetězovou reakcí se proměňuje vše, co s ním souvisí: v literární historii je to především způsob literárněhistorické práce. Navíc konkrétně v českém prostředí vzniká údiv nad *metodologickou stejností* při dosavadním psaní dějin české literatury.

České literární dějiny (jak je o nich uvažováno v knize *Hledání literárních dějin*) byly dosud vystaveny na představě *elementární dějinnosti*: plynou kauzálně a je možné je dostatečně popsat a poznat. Byly pojmenovávány literární skupiny a směry (kromě těch, které se pojmenovaly samy), do nichž autoři prototypicky či částečně patřili, a z literárních dějin se stal proces, který je možné celkem jednoduše uchopit. V literárních dějinách ovšem čteme nikoli o všech autorech tvořících v určité době, ale o autorech *subjektivně vybraných*. Způsob výběru (z nějž později vzchází literární kánon) byl vhodný pro vytvořený obraz literárních dějin a nutně probíhal podle určitého *selektivního filtru* (viz Tureček 2005: 18).

Novým metodologickým náhledem, inspirovaným Novým historismem, se sleduje způsob ustalování literárního kánonu: „Kánon se stává historicky proměnlivou entitou, která nevzniká z nějaké vyšší vůle božských principů krásy, ale z dějinného střetu různých diskursů, z nichž některé jsou v ‚darwinovském‘ přirozeném výběru úspěšnější než jiné“ (Papoušek 2005: 40).

Jelikož psaní o Oslu a stínu je zároveň dílčím psaním o českých literárních dějinách a jelikož psaní o jeho umístění mezi dobovými texty je také zároveň psaním o procesu probíhajícím před ustanovením literárního kánonu, bude nám kniha Hledání literárních dějin inspirací k přemýšlení o dobové řeči, literárním a kulturním dění, utajených souvislostech a možných variantních pohledech na sledované dění.¹⁸

2.4 Prezentace vlastní historicity

Vztah textu dramatického díla Osel a stín k vlastnímu dobovému kontextu je z vnějšího pohledu vztahem nezatajovaným; dobový kontext skrze toto dramatické dílo možno nahlížet chvílemi poměrně srozumitelně a nealegoricky. Ačkoli je čtenářům a divákům oznámeno: „Nehleďte v postavách naší hry určité politické nebo vůbec veřejné osoby. Hleďte zjevy, typy, situace a myšlenky“ (Voskovec & Werich 1933: 9), užívá ve svém závěru již přímá pojmenování a konkrétní jména:

Osel / Lide abderský!

Lid / Osel mluví!!!

Osel / Padněte na kolena a pozdravte mne zdvižením pravé ruky!

/ Lid poslechne /

Kontokorentos /Pryč je první Abdéra, Abdéra Oslova!

Hippodromos / Pryč je druhá Abdéra, Abdéra Stínu!

Osel / Nastává Třetí říše! Říše Osla a Stínu!

[...]

Nejezchlebos / [...] Vůbec, když Dollfuss, Mussolini a Hitler plavou po vodě, kdo myslíte, že se první potopí?

Skočdopolis / Hitler, protože má pořád otevřenou hubu.

¹⁸ „Namísto tradičního psaní dějin literárních textů, které staví literární texty mimo dobový kontext, namísto psaní literárních dějin s dlouhými životopisy autorů, nebo naopak od psaní dějin kultury se Papoušek zaměřuje na určité konkrétní období, ve kterém zohlední dobové paradigma, analyzuje diskurz a na vytvořeném základě v dalším kroku zkoumá imaginaci jednotlivých umělců, jejich ‚autentickou realizaci sebeprojekce ‚já‘“ (Dobrá 2010: 87).

Nejezchlebos / Ano. Potom Mussolini. – Protože s jednou rukou ve vzduchu se nedá dlouho plavat. No a poslední Dollfuss.

Voskovec & Werich 1933: 113–114

Pokusme se nejprve nahlédnout, co konkrétního nám z dobového kontextu tento úryvek nabízí a nazvěme to nahlédnutím momentu *prezentace vlastní historicity*, doprovázeným otázkou: „Existují možnosti, jak soudit na historicitu textu z něho samého, aniž je nezbytně nutné brát na pomoc jiná zjištění mimo text, která jsme si jaksi již zvykli považovat za téměř automatický doplněk práce literárního historika [...]?“ (Papoušek 2005: 65). Začněme (výraznými) odkazy k událostem či osobnostem tzv. *velké historie*: jestliže je v literárním díle zmiňován *Hitler, Mussolini, Dollfuss, Třetí říše* a motiv *zdvihání pravé ruky*, musejí být tyto osobnosti a skutečnosti již v určitém povědomí recipientů (navíc pod nějakým společným jmenovatelem), jelikož kdyby takto jednotně neexistovaly v tzv. dobovém recepčním horizontu₁, nebylo by možné označit dílo za politickou satiru, jak tomu v recenzích a komentářích z roku 1933 bylo. Časové určení přesto nemusí být jednoznačně zřejmé, jelikož dílo mohlo vzniknout kdykoli po této skutečnosti, tedy např. i v druhé polovině dvacátého století.

„Jinou možnost skýtá pozornost k jazyku a literárnímu stylu“ (Papoušek 2005: 65): ovšem individuální styl autorů V+W z tohoto úryvku není zřejmý a charakteristika žánru nás zavede do úzkých rovněž: Osel, jeho stín a Abdéra jsou odkazy k jednomu z nejstarších Kocourkovů – Lukianově řecké Abdeře¹⁹ a anekdotě o oslu a jeho stínu. Ovšem i přesto, že se drama odehrává v antice, odkazuje ke svému dobovému *referenčnímu rámci* například sociální stratifikací obyvatelstva (obyčejný anonymní lid na jedné straně a rozpor mezi sociálními demokraty a kapitalisty na straně druhé) nebo přízřibou postav: „Mají-li se osoby této hry pohybovat po ulicích a interiérech Kocourkova [...] a musí-li současně vyvolávat ozvěny každodenního života roku 1933 po Kristu, bude nutno, aby ve svých způsobech, hlasech i úborech obsáhli Démosthena i Goebbelse, Xantipu i Marlene Dietrichovou, Diskobola i kanadského hokejistu, koryfeje i moderního proletáře“ (Träger 1965: 20).

Historicita díla je i v díle samotném tematizována, jeho vlastní dějinnost je záměrně reprezentována v postavách, událostech, v ději i v jeho vyústění. Je to polemika s vlastní dějinností a zároveň kritika analogií se staršími historickými díly. Jedním z našich možných cílů může být tedy nahlížení Osla a stínu jako literárního díla, které právě těmito konkrétními

¹⁹ Problematika tohoto odkazu bude probírána v další kapitole.

odkazy hlásá, do které doby patří, a sledování, jak je s ním zacházeno a jak vlastní dobu svým vznikem (určitým způsobem) přetváří, jak se k ní vztahuje.

3. Kontext přechodu V+W k politické satíře

Vznik Osvobozeného divadla bývá datován rokem 1923,²⁰ kdy vznikl divadelní soubor (zprvu režírovaný Jiřím Frejkou) pod názvem „Volné sdružení posluchačů dramatické konzervatoře pražské, hrající s laskavým svolením rektorátu“. V říjnu roku 1925 skupina přijala jméno „Osvobozené divadlo“ jako poukaz na titul německého překladu Tairovovy knihy ‚Das entfesselte Theater‘ (viz Schonberg 1992: 36). A s (nezávislým) připojením ke Svazu moderní kultury Devětsil v únoru roku 1926 vznikla oficiálně divadelní sekce Devětsilu (s vlastní uměleckou správou a samostatnými financemi), usazena, spíše prozatímně, v malém divadélku Na Slupi. Později, když došlo k odštěpení skupiny vedené původním režisérem Jiřím Frejkou (přejmenované na Da-Da), se Osvobozené divadlo s novým režisérem Jindřichem Honzlem přestěhovalo do Umělecké besedy na Malou Stranu. Zde se také konalo v pořadí čtvrté představení hry Vest pocket revue autorů J. Voskovce a J. Wericha, jimž se Osvobozené divadlo stalo na dlouhou dobu jediným působištěm a Jindřich Honzl přednostním režisérem většiny jejich her (s jedinou odmlkou). Do roku 1933 prošel soubor dvěma dalšími divadly (Adria na Václavském náměstí a Novákův palác ve Vodičkově ulici).²¹

Počátky *vnímání* současného politického dění v dramatech V+W jsou datovány obvykle hrou Caesar (premiéra 8. 3. 1932), a to jak v sekundární literatuře²² tak i Voskovcem a Werichem v komentářích vlastní dramatické tvorby: „A jak je známo, tato hra [Caesar] vtiskla pečeť Osvobozenému divadlu co divadlu satirickému“ (Werich in Träger 1965: 164). Voskovec a Werich od své prvotiny Vest pocket revue (premiéra 19. 4. 1927) napsali a inscenovali až do Caesara, který bývá nazýván mezníkem a obratem v produkci Osvobozeného divadla, jedenáct dramát (viz Merhaut 2008). Jméno Osvobozeného divadla do té doby konotovalo inscenace s příznačnou *revuální obrazností*, s dvojicí klaunů V+W (a jejich *elementárním hereckým* projevem) a se smyslem pro tzv. *bezpředmětný humor*.²³

²⁰ Viz např. Schonberg 1992.

²¹ Název „Osvobozené divadlo“ mělo divadlo pouze v letech 1925–1929, v době, kdy byl držitelem divadelní koncese Jindřich Honzl. Po dočasném odchodu J. Honzla z Osvobozeného divadla koncesi získal Jiří Voskovec a název se změnil na „Osvobozené divadlo V+W“ a byl užíván do roku 1935 (viz Scherl – Just – Čeporanová 2000; Merhaut 2008). Z praktického důvodu v průběhu práce používáme pouze označení Osvobozené divadlo.

²² Tato datace není přijímaná bezvýhradně, např. Vladimír Just s ní polemizuje v tom smyslu, že satiričtí (ovšem neprogramově) byli Voskovec a Werich vlastně od počátku, již ve Vest pocket revue: „Zrod politické satiry se ovšem ani zdaleka u V & W nedatuje rokem 1932 a revuí Caesar: tehdy pouze dostali jejich hravě poetické slovní a prostorové představy (ať již v písních, v předscénách, či scénách her) ráz vědomého, programového úsilí. Až dosud totiž provozovali V & W velmi účinnou a fungující společenskou kritiku smíchem. [...] jaksi bezděčně, samovolně, jako součást volné, nespoutané hry s neučesanými básnickými asociacemi (Just 2001: 12).

²³ *Revuální obraznost, elementární herectví a bezpředmětný humor* jsou termíny často zmiňované v souvislosti s Osvobozeným divadlem.

Jak dojde k tomu, že se inscenace prosperujícího divadla se zavedenými postupy a vyprodanými sály znatelně a razantně promění? Co taková proměna znamená a jak k ní dochází? Je dána vývojově (schyluje se k ní neznatelně a pomalu), nebo se děje skokem, přímým zásahem? A je to vše vysvětlitelné vztahem: příčina – důsledek?

Důvody takové proměny v dramatu Caesar bývají v sekundární literatuře vysvětlovány velmi pragmaticky. František Cinger (2008: 19) vysvětluje období „zrodu politického divadla“ v Caesarovi listopadem roku 1931, kdy se závažně projevovaly důsledky hospodářské krize (například nadměrně vysoká nezaměstnanost) a v souvislosti s nimi docházelo k demonstracím. Demontrace, při kterých na mnoha místech policie nevládně a násilně zacházela s nezaměstnanými demonstranty, byly základem pochyb o lidskosti a svobodě v našem státě. Cingerovy úvahy jsou v přímé souvislosti s výrokem Jana Wericha: „A nás to dožralo. Ne nějak uvědoměle, ale docela obyčejně. Bylo to v publiku, bylo to i v nás. Jsou chvíle, kdy nejde mlčet. Kdy k tomu, co se kolem vás děje, musíte zaujmout stanovisko [...]. A my napsali ‚Caesara‘, který byl – alespoň si myslím – pořád ještě velká sranda, ale zároveň i kritika špatné demokracie“ (tamtéž).

Schonberg (1992: 163) příčiny a okolnosti tohoto „radikálního obratu k politicky angažované satirě“ vysvětluje obdobně také historicko-politickou situací, s podkladem předmluvy Voskovce a Wericha k dramatu Caesar²⁴ a rozhovoru s Voskovcem:

Caesar zčista jasná bez jakéhokoliv varování publiku byla nasraná politická satira, která si dělala srandu z falešné demokracie a byla sociálně uvědomělá a protifašistická. Caesar tedy vznikl z toho, že jsme se opravdu namíchli. To jsme se poprvé namíchli a řekli jsme si: „To není možný, to se teďka musí něco dělat s tím fašismem.“ [...] Fašismus se ukazoval už u nás teďka, a my jsme se děsně namíchli, a řekli jsme si: „Něco se dělat musí, musí se dělat politická satira. Nedají se dělat divadýlko a srandičky, srandičky. Budeme dělat srandu dál, ale bude to politicky zaměřený.“

Voskovec in Schonberg 1992: 165

Následovaly hry Robin Zbojník (23. 9. 1932) a Svět za mřížemi (24. 1. 1933).²⁵ Historicko-politické události byly ve hrách sledovány a předscény nešetřily aktuálními dobovými narážkami.

²⁴ Úryvek z předmluvy k Caesarovi byl citován v úvodu této práce (kapitola 1).

²⁵ Data premiér uvedených her.

3.1 Rok 1933 a události tzv. *velkých dějin*

Rok 1933 je stále ještě, v našich zemích i v celé Evropě, rokem ničivých důsledků světové hospodářské krize. Reálným předobrazem chudého abdérského lidu na tržišti (oněch *Dolejších deseti milionů abdérských* – oproti *Hořejším deseti tisícům abdérských* – v postavách *Žebráka, Kramářky, Zelinářů a Nezaměstnaného*), lidu bez peněz a bez práce, se zdá být obyvatelstvo Československa roku 1933. Průmyslová výroba klesla zhruba na 60 procent a počet nezaměstnaných se na našem území odhadoval na 1, 3 milionu osob (viz Čapek 1993: 151). Rok 1933 je především ale spojován s nástupem fašismu v Německu (tehdy začalo i otevírání prvních koncentračních táborů – viz Tiemann 1995: 338), jenž německému národu, zasaženému prudkým poklesem celosvětové ekonomiky, sliboval slovy Adolfa Hitlera velkou mocnou říši, v níž nebude hlad a v níž bude zajištěn dostatečný životní prostor. Adolf Hitler byl 30. ledna 1933 jmenován prezidentem Hindenburgem říšským kancléřem. Nacistické oddíly po tomto nástupu k moci rozpoutaly proces, na jehož konci měli být zničeni všichni političtí protivníci, strana sociálně demokratická a strana komunistická. Jedním z prostředků onoho zničujícího procesu byl inscenovaný požár Říšského sněmu – členové komunistické strany byli označeni za viníky. Po požáru Říšského sněmu prezident Hindenburg podepsal *Dekret na ochranu národa a státu*, kterým víceméně oficiálně posvětil nacistické pronásledování sociálních demokratů, veškerých demokratických sil a komunistů. Postupně zanikaly všechny politické strany vyjma NSDAP, která se stala jedinou stranou v Německu: „Ustanovením Zmocňovacího zákona získal Hitler pravomoci diktátora a všechny německé politické strany i odbory s výjimkou NSDAP byly zrušeny“ (Schonberg 1992: 201).

3.1.1 Požár Říšského sněmu v Berlíně

V Šestém obrazu Druhého dílu Osla a stínu (V+W 1965: 81–82) se dočítáme o promyšleném plánu zapálení radnice: Kontokorentos zaplatil žalárníkovi, aby osvobodil svěřence jeho protivníka Hippodromose²⁶ a vítězství nad Stínaři chce tak docílit lstí:

Kontokorentos / Výborně. A teď dávejte pozor. Až sem přijde, skryjete ho do svítání. Před svítáním odvedete ho pod jakoukoliv záminkou do radnice. Namluvte mu, co chcete. Třeba že tam dostane peníze na odcestování. Tam

²⁶ Jména postav Osla a stínu jsou z mluvnického pohledu parodickými jazykovými kříženci: základem jména bývá české či přejaté slovo (někdy i novodobé – např. *kontokorent*) a zakončení (-os) naopak evokuje příslušnost ke jménům řeckého původu. Jména Kontokorentos, Nejezchlebos, Hippodromos budeme tedy chápat jako novořecká (nikoli mytologická či historická), proto při skloňování bude k celému nominativnímu tvaru přidána pouze česká koncovka, např. Nejezchlebose, Hippodromose (viz Rusínová 1995: 270).

v těch chodbách se mu ztratíte a vyjdete ven. Ale rychle, protože radnice bude hořet.

Rekordikles / Kdo ji zapálí?

Kontokorentos / Znáám pár spolehlivých chlapíků.

Rekordikles / A ten zubař?

Kontokorentos / Ten bude dopaden jako žhář.

Rekordikles / To je trochu šílené.

Kontokorentos / To je velice moudře vykombinováno. Počítejte a uvažujte.

Abdéra je dneska Osel a stín. Hippodromovi Stínaři a moji Oslaři stojíme proti sobě. Soud to nespraví. Občanská válka je jediné východisko. Ale já musím občanskou válku vyhrát, dřív než vypukne. Zítra ráno shoří radnice. Dopadený žhář je Hippodromův klient, představitel Stínařů. Kdo zapálil radnici? Stínaři. A já stojím nad spáleništěm a volám k Abdérským: To je znamení od bohů! Teď nám nikdo nezabrání, abychom Stínaře nerozdrtili železnou rukou.

Kontokorentos se v této scéně projevuje jako postava bez mravních zásad: vypočítavá, neváhající lhát a podvádět. V časové souvztažnosti je možno uvažovat nad poukazem této scény (jejíž premiéra se odehrála 13. 10. 1933) ke skutečné inscenaci požáru Říšského sněmu (uskutečněné 27. 2. 1933). Požár totiž byl, alespoň podle některých tvrzení, úmyslně založen nacisty na rozkaz H. Göringa (tuto teorii se ovšem nepodařilo dodnes přesvědčivě prokázat, ačkoli je nesporné, že domnělí viníci byli obviněni neprávem a nepodloženě – srov. Moravcová 2000: 310–311). Budova sněmu byla zcela zničena a na místě byl zadržen Holanďan Marinus van der Lubbe, který byl krátce členem komunistické strany. Nacisté obvinili i další komunisty – ti však byli po soudním procesu osvobozeni.

Jindřich Vodák ve své stati Světová politika s Voskovcem a Werichem (České slovo 15. 10. 1933) zřejmost tohoto poukazu v rámci dobové situace zmiňuje také: „Ani zapálení německé sněmovny neopomněli autoři do své komedie vpravit“ (in Träger 1965: 131–134).

3.1.2 Soudní proces po požáru Říšského sněmu

V Lipsku byl 21. 9. 1933 zahájen proces s pěti obžalovanými ze zapálení budovy: kromě Marinuse van der Lubbeho, který se k založení požáru přiznal, před soudem stanula také čtveřice významných komunistů: Georgij Dimitrov, Ernst Torgler, Blagoj Popov a Vasil Taněv. Rozsudek, vyneseny 23. prosince 1933, sice všechny kromě van der Lubbeho osvobodil, ale předseda soudu Dr. Wilhelm Bürger při vynášení rozsudku zdůraznil, že podle

něj požár budovy Říšského sněmu skutečně byl komunistickou akcí (nicméně že se proti čtveřici prominentních komunistů nenašel dostatek důkazů – viz Moravcová 2000: 311).

Vztah dramatu *Osel a stín* ke zmíněným historickým událostem komentoval i Jan Werich: „Události nám šly na ruku. Protože to bylo v době krátce po požáru Reichstagu, tak jsme scénu u soudu, která ve hře je, hráli ve dnech, kdy se skutečná soudní scéna odehrávala v Lipsku. Tam tenkrát soudili Dimitrova... Ohlasy z tohoto procesu a citáty z něj bylo možno denně slyšet v našem pojetí, v improvizovaném pojetí soudní scény v ‚Oslu a stínu‘“ (in Träger 1965: 169).

Porovnejme si nyní představu zmíněné události s úryvkem z Pátého obrazu *Osla a stínu*, jehož podnázev zní *Spravedlnost je slepá* (V+W 1965: 75–80): *Uprostřed soudcův stůl na vyvýšeném místě. V pozadí velká socha Spravedlnosti, která má jedno oko zavázané, v jedné ruce třímá veliký kuchyňský nůž a v druhé váhy. Jedna miska vah, obtížena pytle s penězi, žalostně převažuje druhou, na níž leží veliký paragraf. Úplná tma.*

Skočdopolis a Nejezchlebos, kteří se náhle ocitli před soudem po krátkém, pouličním, banálním sporu, se stávají účastníky procesu, při kterém zároveň dochází k odhalení jejich občanské nezodpovědnosti: Skočdopolis („soukromý oslopravce v Athénách“) nemá doklady, certifikát ani potvrzení o zaplacení silniční daně a dostává od soudu pokutu. Nejezchlebos („zubař v Athénách“) nevlastní zubařskou koncesi a ani o ni nepodal na příslušném úřadě žádost, tudíž je mu uložena pokuta ještě větší než jeho kolegovi (za *podvodné provádění zubařského řemesla*). Ani jeden z účastníků soudního sporu nemá peníze na zaplacení pokuty, jejich pobouření se během pobytu v soudní síni stupňuje, chtějí ze soudního sporu odstoupit – ale čím více se prohlubuje jejich spor se soudcem, tím více vzrůstá částka k zaplacení. Ve třetí scéně k soudu vstupuje bůh Dionýsos:

Dionýsos/ Opakuji, že jsem bůh.

Paprikides/ Prokažte svoji totožnost, nebo budete vyveden.

Dionýsos/ Dobrá, chcete-li důkazy, necht' Zeus hromotřas, rodný můj otec, zahřmí!

/ Zahřmí /

Paprikides/ Ticho! Nejenom že se rouháte, ale ještě tu děláte rámus! Odsuzuji vás pro podvod, urážku božstva a pro rušení abdérského lidu nepřístojným hřímáním do šatlavy na čtyři týdny.

Parodizace soudního procesu (a vůbec celého úřednického aparátu) spočívá v několika momentech, z nichž první se nachází již v doprovodném textu ke hře – v nástinu pokřiveného

vzhledu sochy Spravedlnosti.²⁷ Obvyklé alegorické zobrazení Spravedlnosti je žena (častěji se zavázanýma očima) v jedné ruce třímající prázdné vyvážené váhy a v druhé ruce meč.

Absurdita procesu, v němž se nevyřeší nic vyjma banalit s tématem sporu souvisejících jen velmi okrajově (zubařova koncese, úřední dokumenty, silniční daň) a frázovitost soudní řeči, která nedokáže reagovat na konkrétní otázky a konkrétní témata, jsou předehtou hlouposti, se kterou je odsouzen vstoupivší bůh Dionýsos. Vzpomeňme s tím i na charakteristiku soudce Paprikidese (uvedenou již v Programu ke hře): „Paprikides je vysoký soudní hodnostář, který svou existencí dokazuje, že narodil-li se kdo hloupý, k stáru bývá blbý. [...] představuje síť zákonů, institucí, konvencí a pravidel, kterou si lidé upletli pro zjednodušení života a do které se neočekávaně sami chytli“ (V+W 1965: 21).

3.1.3 Předzvěst fašismu

Ačkoli Osel a stín nebyl první satirickou hrou inscenovanou v Osvobozeném divadle, bývá považován za hlavní mezník – především pro svou odvahu, smělost a bezohlednost (viz Träger 1965: 180). Často je také vyzdvihován jako *hra – předzvěst*: „[...] napadla fašismus v *předvídaném* poznání, že tento mor byl tehdy nejakutnějším nebezpečím celého světa“ (tamtéž): „„Osel a stín“ dopadl velmi dobře. Byla to doba, kdy to, oč v něm jde, bylo ve vzduchu. Když se spojili nacisti se sociálně demokratickými zrádci, vytvořili zrůdu: osla, v jehož kůži se skryly dva politické elementy. Svým způsobem se z toho stala *prorocká* hra. Skutečně došlo k zblbení mas, a jen zázrak by to byl tenkrát mohl vyřešit“ (Werich in Träger 1965: 165).

Z uvedených citací samotných autorů hry i autorů sekundární literatury vyplývá jednohlasí názorů o důvodech (nikoli zatím *okolnostech*) vzniku Osla a stínu. Hlavními příčinami jsou v nich konkrétní historicko-politické události.

Je skutečně možné dramatické (umělecké) dílo chápat jako výsledek, jakkoli dalekosáhlých a důležitých, událostí v životě autora/autorů? Není to právě ona myšlenka odrazu, *redukujícího zkratu*, o kterém Pierre Bourdieu (1998: 46) píše, že nedokáže dostatečně vyjádřit vztah mezi textem a kontextem? Pokud jsme se již v předešlé kapitole souhlasně přiklonili k chápání literárního díla jako *pole*, bude nás nyní zajímat, jakým dalším silám či vlivům mohlo být drama Osel a stín, jeho vznik a vývoj (včetně inscenace), vystaveno a do jakých vztahů vstupovalo.

²⁷ Sochu Spravedlnosti navrhl sochař Otakar Švec (viz Werich in Träger 1965: 168).

3.2 Proměny komiky (od Vest pocket revue k Oslu a stínu)

Voskovec a Werich se ve stati Humor na scéně a jeho chemie z roku 1929 (Voskovec – Werich 2001: 78) vyjadřují o politické satíře jako o nehumorném žánru,²⁸ který skutečně jen málokdy dokáže být komický, protože přespříliš podléhá svému cíli a nadmíru se propůjčuje své tendenci (obojím je míněn určitý politický program). Smích v politické satíře totiž vyplývá vždy spíše ze škodolibosti, nenávisti či zášti, než z opravdové *alchymie* humoru: „Snad je zbytečné se teď šířit o nehumornosti politické satiry. Spokojíme se konstatací, že za jedině kvalitní politickou komiku bychom pokládali takovou, která, namířena např. proti straně klerikální, vyvolala by salvy smíchu ve shromáždění skládajícím se na 100 % z klerikálů.“ Politická satira podle V+W nedokáže (po)bavit, protože je velmi zaujata určitou myšlenkou a v tomto svém zaujetí přestává být divadlem a ztrácí své umělecké poslání. Jedinou přípuškou může být forma, ve které je satira pouze *odrazovým můstkem, bází, předehtrou k ryzímu smíchu* (viz tamtéž: 122).

Zmíněná stat' jednoznačně obhajuje humor *čistý* neboli *bezpředmětný*, který byl pro inscenace V+W charakteristický. Přívlástek *bezpředmětný* je autorským označením komiky, nazývané také: „*legrací, hlínou, psinou* a nakonec zcela neliterárně *srandou*, kterou se kdysi pokusili obhájit i teoreticky“ (Sus 1963: 13), která znamenala nezávazné slovní hříčky, hledání vtípu v absurditách a abnormalitách jazyka, pohrávání si s homonymy, synonymy, frazeologií či ustálenými slovními spojeními (proto také bývá často vztahována ke komice jazykové).²⁹

V roce 1935, když V+W odpovídají Ferdinandu Peroutkovi na otázku „Tropíte si opravdu ze všeho žerty, jak se říká, nebo jsou věci, které ze své žertovné nálady vyjímáte, a za které bojujete?“ (in Cinger 2008: 27), ovšem sami obrat k satirickému humoru, pod tíhou nových skutečností vnějších, přiznávají:

Máte pravdu v tom, že kdysi jsme skutečně pěstovali humor pro humor. Nikterak si to ostatně nevyčítáme [...]. Pro tehdejší náš názor mluvilo našich dvaadvacet let a bezstarostná doba, kdy nebylo dvojsečné dělati si legraci třeba i z vlastních lidí. Ostatně ani v této fázi jsme se nikdy nepokládali za nihilisticky destruktivní. Jsme přesvědčeni, že vtíp z čehokoli je v zásadě zdravý. Smysl pro humor ještě nikdy nic nezkažil, ale mnoho našťěstí odvrátil...Doufáme, že

²⁸ Odpovídá tomu zúžené dobové pojetí satiry jako kritiky, které jsou cizí komické efekty, uvolněnost a humor (viz Jankovič – Pytlík 1984: 81).

²⁹ Sus (1963: 39) poznamenává, že spojení „bezpředmětná komika“ je jen relativní. Řadí ji víceméně pod komiku jazykovou: „Čirá‘ jazyková komika [...] není totiž absolutně bezobsahová, smyslu zbavená, není to (a nemá to být) nakupenina holých nesmyslů, třebaže ráda překračuje hranice mezi normálním a abnormálním. Je zaměřena v prvé řadě k jazyku: ovšem, avšak to neznamená, že jazyk sám je něco bezpředmětného, zbaveného styku s realitou. Jazyk je nástroj myšlení, dorozumění, sdělujeme jím, formulujeme v něm své poznání“.

od doby, kdy ve své hře ‚Caesar‘ jsme opustili definitivně idylu svého někdejšího ideálu čisté komiky, je dostatečně zřejmo, že jsou věci, které bereme velmi vážně a za které bojujeme zbraněmi, které máme v rukou. To jest satirou.

Voskovec in Cinger 2008: 27

Podle mnohých ohlasů je právě esenciální indicií přechodu k politické satirě proměna humoru V+W. Podle některých názorů Voskovec a Werich svůj *bezpředmětný* humor počínaje hrou Caesar poněkud nabrousili, podle jiných dokonce vyměnili za programový útok; v jiných vyjádřeních proměna humoru korespondovala přirozeně s celkovou uměleckou situací³⁰ a nikoli ojedinelé názory znějí i tak, že k žádné proměně komiky dojít nemohlo, jelikož V+W zůstali vždy věrni svému původnímu humoru (který ovšem nikdy nebyl *bezpředmětný*).³¹ Mnohohlasí, které popírá bezpředmětnost humoru V+W již ve Vest pocket revue, se opírá o tvrzení, že humor V+W nebyl nikdy bezúčelný, naopak vždy plný společenské kritiky:

Hájili bezpředmětný humor, ale dělali ve skutečnosti společenskou satiru, aniž tušili.[...] Tedy i v etapě nezávazného, ‚bezpředmětného‘ humoru chápalo obecnstvo tvorbu Osvobozeného divadla – zprvu intuitivně, pak stále uvědoměleji – v souvislosti se společenským děním jako „smích z doby“ (I. Olbracht). Ústy V+W vyjadřovala se postupně mladá generace kriticky vůči společnosti, respektive vůči zcela konkrétním vrstvám a mravům této společnosti.

Just 1984: 86

O Vest pocket revui se mluvilo jako o studentské žertovné hře, jejíž parodická linie nebyla nikterak souvislá, přesto ovšem obsahovala velké množství dobových reálií: „Ve scénické výpravě se objevují parodie na reklamy z tehdejšího Listu paní a dívek, z Pražanky: Burské oříšky ‚pražanka‘, doporučuje to Pražanka aj“ (Träger 1930: 80). Vest pocket revue byla volnou parodií na dobovou situaci v české literatuře a společnosti (Kvido Maria von Obscura alias „červenoknihovní“ autor Quido Maria Vyskočil;³² ultra moderní teorie avantgardy

³⁰ „Ve smyslu této dialektiky je etapa společenské satiry, která počíná Caesarem, syntézou dosavadních poznatků, zkušeností a tvárných východisek V+W, novou a vyšší esteticko-noetickou kvalitou. Tato nová kvalita vzniká v době, kdy celá avantgarda vstupuje do myšlenkového třibení v generační diskusi do vyššího patra nároků na moderní realistickou tvorbu; přehodnocení pojmu bezpředmětného humoru (s jeho novoromantickým pozadím) a přechod k ideálu vícerozměrné, konkrétně dialektické komiky, který se odehrál u V+W na přelomu let 1931 a 1932, koresponduje s podobným zlomem v teorii i praxi většiny představitelů někdejšího poetismu“ (Pelc 1982: 112).

³¹ Viz např. Just 2001. Toto vyjádření lze chápat dvojznačně: v jedné rovině tak, že v bezpředmětné komice se komickým předmětem stává jazyk; v rovině druhé může znamenat, že satiričtí V+W byli vlastně již od počátku (komickým předmětem jim tedy – neprogramově – byla vlastní doba, jistá odvětví literatury, studentská mluva, mládež samotná atd).

³² Just (1984: 69) poukazuje na ovlivnění V+W Jaroslavem Haškem, jelikož Quido Maria Vyskočil byl hlavní hrdina téměř všech Haškových kabaretních vystoupení a „vděčný objekt Haškova privátního dadaismu, [který]

prezentované postavou „místní krásy střední Evropy“, Olgy; Nepřípadný dvojzpěv o hrobce jako prázdné, nesmyslné obchodní smlouvání).

„Z těchto příkladů je vidět, že obveselujícím scénám se mnohdy dostávalo smyslu teprve dodatečně, po uvedení v určitém společenském kontextu. [...] zdánlivě ‚bezpředmětná komika‘ získává v konkrétní situaci a zásluhou jevištního provedení společenský obsah a smysl“ (Jankovič – Pytlík 1984: 82–84).

Jako náhlý a zásadní přechod k satirickému humoru hru Caesar (i Osel a stín) tedy chápat nebudeme, jelikož se přikláníme k názoru, že kritičnost byla vždy součástí humoru V+W, a to i ve fázi, kdy jej sami nazývali *bezpředmětným*.³³

Hlavní rozdíl mezi hrou Vest pocket revue, „mezistupněm“ Caesar a Oslem a stínem chápeme v náhle se objevivší přítomnosti několika scén, při kterých se nikdo smát nedovede, při kterých smích vystřídá vážná tvář a smutné zamyšlení; scén, při kterých až zamrazí, jak pravdivé a jak odvážné vlastně jsou. Scéna u soudu je závažná při vědomí, že tytéž události se momentálně možná odehrávají v Lipsku a výsledek ovlivní životy mnoha lidí. Hendrich Fischer (Die neue Weltbühne 16. 11. 1933) o jedné ze scén píše: [...] když ti dva najednou stojí na rampě v pozoru, když se jejich dobrácký klaunský výraz proměňuje v ireálnou tvář SA, když zdvihnou pravici k pozdravu (tu jako bychom se náhle ocitli v Braunschweigu), když potom triumfálně odpochodují, je to příšerná jevištní mûra“ (in Träger 1965: 146).

3.3 Možnosti a meze politické satiry

Hra Osel a stín bývá nejčastěji nazývána politickou satirou (oproti jiným označením jako *parodie*, *revue*, *útok*, *inteligentní komika* označení *satira* jednoznačně převládá).³⁴ Program Osvobozeného divadla ke hře Osel a stín začíná také slovy: „Satira je kritika smíchem, jejímž rodištěm a nejpřirozenějším sídlem je město Kocourkov“ (V+W 1965: 10).

Takové explicitní *přihlášení se* k žánru satiry by mělo vyžadovat splnění jistých podmínek, naplnění alespoň několika bodů z definice satiry. Mělo by vycházet z jistého povědomí, co označení satira znamená a co se tímto označením předznamenává. Současně s touto podmínkou můžeme nahlédnout, v čem Osel a stín definici satiry uskutečňuje a v čem se jí naopak vymyká.

prochází jako symbol dobové absurdity i dílem V+W, Vest pocket revue počínaje a časopisy Osvobozeného divadla konče.“

³³ Později sami pojem „bezpředmětný“ humor přehodnotili: „Bezpředmětný humor neexistuje. Kdyby humor neodrážel – aťsi v jakkoli křivém zrcadle – nějaký rys lidské či nelidské skutečnosti, nebyl by nikomu k smíchu. Nebyl by to humor. Nějak nám to nemyslelo, když jsme ten výraz razili“ (Voskovec in Pelc 1982: 53).

³⁴ Viz dobové kritiky Osla a stínu in Träger 1965: 123–159.

3.3.1 Satira jako humorný poukaz na nedostatky reality

Pro satiru by měl být příznačný záměr humorně porovnávat realitu s určitým ideálem – tímto srovnáním pak dochází ke kritizování nedostatků „reality“ (viz Pavera 2002: 233). Po předchozí zmínce V+W o nehumornosti satiry je třeba poukázat na snahu vyjádřit se satirou nejen o nedostacích současného stavu (tedy mít určitý cíl a jasně danou myšlenku), ale také *bavit*: „Snažili jsme se vybočit z běžného tonu nejprostší satiry, které stačí hledati komiku ve špinavosti a hnilobě veřejného života“ (V+W 1965: 10).

Na nedostatky reality je v Oslu a stínu poukazováno analogicky představením smyšleného města („Zkusili jsme tedy oživit jakýsi Kocourkov – Abderu, plující kdesi na rozhraní N i k d e a N i k d y, kde antická moudrost a krása by se potkala v půli cestě se současnou hloupostí a ošklivostí na svobodném území věčné směšnosti“), smyšlených postav a dějů („Děj a osoby jsme si vytvořili sami, bez ohledu na původní anekdotu, z níž jsme vzali jen princip“) (tamtéž).

Účinek satiry by měl být založen na střetu reality a ideálu – ideál si mnohdy musí čtenář sám rekonstruovat jako opak toho, co je v díle zobrazováno. Satira tak patří k žánrům, které od čtenáře vyžadují znalost kontextu a myšlenkovou spoluúčasť (viz Mocná 2004: 612).

3.3.2 Obraz nepřítele

Klíčovou roli v satire hraje obraz nepřítele – v souvislosti s tím je satira těsněji než humor spjata s dobovými společenskými a morálními normami a bezprostředněji reaguje na střídání ideologií (viz Mocná 2004: 612). Nepřítel či předmět útoku, předmět satiry Osel a stín, je také předznamenán v Programu ke hře: „Je-li hlavním předmětem útoků v naší hře fašismus v n e j š i r š í m s l o v a s m y s l u, je to proto, že tento mor považujeme (jako ostatně každý sebe méně myslící člověk) za nejakutnější nebezpečí světa“ (V+W 1965: 10). Toto závazné a zastřešující stanovisko ovšem neomezuje V+W v možnosti do svých satirických poukazů zařadit jak vrstvu bohatou, tak vrstvu chudou, jak jeden politický proud, tak druhý politický proud v díle zobrazovaný: „Stavíme se výslovně proti ‚oslařské‘ racionalizující a mechanizující složce fašistického světového názoru. V závěru však stejně energicky odmítáme demagogický pathos a mystickou sentimentalitu druhé jeho složky ‚stínařské‘ a zaujímáme materialistické stanovisko zdravého a mladého srdce“ (tamtéž). Právě tento důležitý moment nebyl opomenut ani ve stati M. Rutteho Tanec kolem osla (Národní listy 15. 10. 1933): „V satire o Oslovi nejsou otřepaná klišátka o lhostejném měšťákovi, vyřídudušském kapitalistovi a ušlechtilém dělníku [...]. Je to satira celou svou povahou vskutku

demokratická, v níž najdete stejně perzifláž vůdce jako lidu, žebráka jako boháče, sportovce jako táborového tluchuby, společenských jako revolucionářských snobů“ (in Träger 1965: 129).

3.3.3 Sepětí s dobovým kontextem

Intenzita satiry vzrůstá v obdobích krizí a zásadních společenských změn: *Humor má rád spořádanost a poklidný život. V dobách divokých se daří satíře* (K. Poláček).³⁵ Ačkoli v Oslu a stínu je patrné sepětí s dobovým kontextem a s konkrétními historickými událostmi, přesto je jeho aktuálnost poněkud jiného druhu, *nadčasového*: „Jejich satira, jež je vždy organickou součástí jevištní atmosféry, získává odstupem fascinující údernost. Žije v čase a proti času, a přece stojí mimo něj“ (Schonberg 1992: 214).

Obvykle totiž s odezněním tohoto kontextu dochází také k upozadění satirického díla – přestává plnit své funkce, ztrácí rezonanci s přítomností i široký ohlas. Ovšem zobrazení aktuálna V+W získalo přesah, v němž aktuální může být aktuálním i za desítky let. „Textový materiál, který po dialozích a předscénách protagonistů Osvobozeného divadla zbyl, láká – byť je vlastně uměleckým torzem – svým věčným nábojem humoru k novým a novým, často i úspěšným reprodukcím“ (Just 1984: 87). Potvrzuje to sám bůh Dionýsos ve svém Prologu:

V této hře jde mi o to dokázat, že jste stejní,
že se lidé nemění a že vždycky byli stejně hloupí.
Můžete se tomu smát, můžete mít i vztek,
v obojím však případě padne to vždycky na vás.
Voskovec & Werich 1933: 33

3.3.4 Hodnocení satiry

Hodnocení významu satiry je historicky proměnlivé: v dobách přelomových bývá vysoce ceněna pro svůj *nápravný entuziasmus a nenávisť vůči společenským zlořádům*; jindy je naopak pro svou útočnou výsměšnost hodnocena jako nižší typ komiky (viz Mocná 2004: 612).

V kaleidoskopu kritiků a kritik roku 1933 (viz Träger 1965: 123–160) se dočítáme, že Osel a stín byl hodnocen nejen velmi kladnými adjektivy – jako „přímočará satira“ (Max Brod, Prager Tagblatt 14. 10. 1933), „velmi dobrá politická satira“ (Josef Trojan, Večerník Práva lidu 14. 10. 1933), „vtipná a účinná parodie [...], až chvílemi přeastřená satira“ (Emil Synek, Večerní České slovo 14. 10. 1933) – ale i adjektivy esteticky kvalifikačními jako „to

³⁵ Dagmar Mocná (2004: 612) cituje Karla Poláčka.

nejlepší“ (Max Brod, Prager Tagblatt 14. 10. 1933), „patří nesporně k nejlepšímu a nejzralejšímu, co Werich a Voskovec doposud vytvořili“ (Mir. Rutte, Národní listy 15. 10. 1933).

Voskovec tuto hru také považuje za nejlepší společné dílo: „To narážím zejména na ‚Baladu z hadrů‘, kterou hraješ a to mne sere – protože potenciálně je to naše nejlepší hra – ale tolik je v ní zasraně tendenčního a papírového. To panečku napsat dnes, to by bylo!!! Just the same, ‚Osel a stín‘ je mnohem lepší“ (Voskovec – Werich 2008a: 142).

Jaký vztah má tedy satira k estetickému hodnocení? Jaká měřítka uplatňujeme v posuzování satiry oproti posuzování například lyrické poezie? Lze vytvořit estetické měřítko z aktuálnosti? Sus (1963: 45) se zmiňuje o hierarchii satir, která počíná malými, drobnými, rychlými *satirkami* (kterým nepřičítá přílišnou estetickou pronikavost) k satirám velkým, které dosahují hlubšího zobecnění a vyjadřují se k životně důležitým otázkám (v českém kontextu možno jmenovat například Haškova Švejka, z jehož hlavní postavy se stal ad absurdum zobecněný typ českého člověka a jehož ohlas s odstupem doby spíše na intenzitě nabývá).

3.4 Literární vlivy a intertextualita (v) Oslu a stínu

Literárními vlivy bychom mohli chápat velice široce: zahrnují jiná dramatická díla (inscenovaná v Osvobozeném divadle i v divadlech jiných), články a posudky v časopisech či jiných periodikách, poezii a prózu českou i evropskou a vlastně vůbec všechnu literaturu, kterou kdy Jiří Voskovec a Jan Werich (zvlášť či společně) četli a pročítali, o níž zaslechli a o níž se něco dočetli. *Potenciální* vliv mohlo mít prakticky cokoliv, ovšem takový popis literárních vlivů by byl nejen nerealizovatelný, ale i neproduktivní a samoučelný.

Námi zmiňované vlivy budou tudíž buď explicitně přiznané Jiřím Voskovcem a/či Janem Werichem v rámci námi užívaných pramenů a sekundární literatury nebo vlivy zmiňované v sekundární literatuře jako předpokládané (s dokladem z díla). Literární vlivy či intertextuální vztahy budou tedy rekonstruovány „[...] na základě dobových svědectví (autorovy výpisky z četby, intertextuální odkazy zabudované pomocí mott, citací, zjevných parafrází a aluzí dovnitř textu zkoumaného, poukazy na intertextualitu zaznamenané dobovou kritikou, funkční kontext v rámci řady, časopisu, divadelního repertoáru apod.) (Tureček 2005: 27).

3.4.1 Autoři o literárních vlivech a intertextualita v díle

Otevřeme-li knihu *Osel a stín* (např. Voskovec & Werich 1933), před začátkem příběhu čteme věnování:

Své múze

Karlu Schoenbaumovi

vděčně

V+W

Jan Werich na jiném místě knihy toto věnování vysvětluje: „Stojí za zmínku, že vlastně celý ten nápad nám dal dr. Karel Schoenbaum, jemuž jsme taky, co naší múze, tu hru věnovali. [...] Tento vzdělaný, chytrý, veselý a dobrý člověk nám jednou, když jsme u něho byli na večeři, vyprávěl anekdotu o oslu a stínu, a nás to tak zaujalo, že jsme si řekli, že to je námět pro hru, a napsali jsme ji“ (Werich in Träger 165: 162).

Dalším možným autorským ukazatelem vzniku hry může být krátký text Jiřího Voskovce a Jana Wericha s názvem *Achilles – želva – koule – moucha* neboli *Osel a stín*,³⁶ který měl přiblížit myšlenkový základ dramatu. Voskovec a Werich v textu, místo aby odpověděli hostiteli na otázku „Dezert bude?“, diskutují o filozofických otázkách či fyzikálních problémech (o starořecké aporii o Achillovi a želvě; o dobré duši a čertovi, který měl dokázat svou všemohoucnost; o váze skleněné koule, v níž je vzduch a moucha):

Tak nějak vznikla po velmi dlouhé debatě, za značného konzumu a nadávek, základní idea pro *Osla a stín*. Oba autoři dospěli totiž k přesvědčení, že tvrzení, jež se nám zdá dnes největším nesmyslem, může fanatizovati davy, je-li jen hájeno s dostatečnou houževnatostí, a že pro problémy, jejichž sofistice se dnes smějeme jako výborné anekdotě, byli a bohužel budou i nadále lidé pálení, čtvrceni, hnáni do vyhnanství nebo do válek. A že lidstvo dodnes o mnoho nezmoudřelo.

Voskovec – Werich 2001: 138–139

Jako autorskou indicii je možné také chápat program k dramatu, v němž se V+W vyznávají ze své náklonnosti k antice. Představují Abderu jako kocourkovské dějiště hry, původního zpracovatele tohoto tématu, Lukiana, a zmiňují vlastní četbu Aristofana: „Klasický obrys námětu nás nutil bedlivě čísti Aristofana a v uctivé vzdálenosti ho sledovati při stavění

³⁶ Původně v prosinci roku 1933 otištěno v Programu – Revui Osvobozeného divadla (*Osel a stín*).

některých figur, např. žebračka a všech postav abdérského lidu. Tato četba nás také povzbudila k bezohledné útočnosti a zlé karikatuře“ (V+W 1965: 9).

Svůj více než kladný vztah k antice v mnohých rozhovorech a vzpomínkách neustále potvrzují. Voskovec ve své úvaze Proč se za hru Osel a stín nestydím (in Träger 1965: 174) píše: „Původ hry Osel a stín je středomořský jako langusta, jak řecká oliva, jako alžírské nebe či provençalská anekdota. Původní bajka pochází od Lukiana, skvostného řeckého sofisty a satirika z druhého století po Kristu [...]. Nám se v antickém počasí vždy dobře dýchalo. Osvědčilo se nám to v Caesarovi, v Pěsti na oko a v nesčíslných vtipcích a dialozích.“

V díle samotném se tato náklonnost k antice projevuje (odhlédneme-li od přiložených fotografií s výpravou Bedřicha Feuersteina) v postavách³⁷ a reáliích, přičemž v obou případech dochází k přetváření a (de)formování antického světa světem současným, tj. Československem roku 1933. Některé z příznačných kombinací uvádíme:

Synekdocha / Themistokles prý trampuje!

Hekatomba / Ano, teď byl čtrnáct dní u Diogena v sudu.

Pátá dáma / Ten to tam má děsně prima.

Synekdocha / Ano, má tam Telefunken Superhet, šestilampový, chytá na to i Kartágo.

Hekatomba / Ten Diogenes se spravil. Tuhle jsem ho viděla v Osvobozeném amfiteátru.

Synekdocha / Tam ráda chodím, ti dva tam děsně prima blbnou.

Hekatomba / Ano, je to sice moderní, ale žádné oplzlosti.

Šestá dáma / To je právě škoda.

Synekdocha / Ó ne, je to zase pro vzdělance.

Hekatomba / Tam musí mít člověk maturitu, když tomu chce rozumět. Tuhle jsem tam poznala dva moc fajn důstojníci.

V+W 1965: 46

Souvislosti a souvztažnosti v tomto úryvku jsou smyšlené a volně asociativním propojováním reálií roku 1933 s reáliemi antickými je dosahováno komického účinku: návštěva řeckého vojevůdce a politika Themistokla (žijícího přibližně v letech 524–459 př. n. l. viz Löwe – Stoll 1973: 252) v sudu u řeckého filozofa Diogena ze Sinópy (asi 400–323 př. n. l. viz Svoboda a kol. 1973: 147) a šestilampový Telefunken Superhet (rádio vyráběné od roku 1933

³⁷ Částečně bylo toto téma probíráno v oddílu 2.4 Prezentace vlastní historicity. Byla zmiňována charakteristika postav, ve které je zřejmá snaha o průnik antického a současného (tj. rok 1933). Příznačná pro takový průnik jsou i samotná jména postav jako Narcissos Rekordikles, Paprikides, Kontokorentos, Hippodromos, Skočdopolis, Nejezchlebos a další.

– tedy nejnovější technický hit), na němž je možno naladit radiovou stanicí s názvem starověkého města „Kartágo“ (přičemž je tomu teprve necelých deset let, kdy v Praze začal vysílat český rozhlas – viz Černý 1989: 70).

Soudobá *moderní* slovní spojení *děsně prima; moc fajn; blbnout; spravit se* navozují atmosféru nicneřkajících společenských rozhovorů (v tomto navíc dochází ke komickému, téměř pravidelnému, střídání prvních slov frází: Ano – Ten – Ano – Tam), jejichž tématem je v úryvku zároveň parodická metarovina – sebeobraz Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle alias Osvobozeném amfiteátru. Spojení *žádné oplzlosti* v Osvobozeném amfiteátru by mohl osvětlit Josef Träger (1932: 81) v charakteristice humoru V+W: „Se Shawem jsou Voskovec a Werich zajedno v uvědomělosti, s níž se vyhýbají erotice. Generační odpor proti staré morálce se obráží v jejich posměchu erotickým zájmům předchozí generace“, ačkoli to V+W reflektovali sami již v písni Zpytování svědomí ze hry Fata Morgana³⁸ (premiéra 10. 12. 1929): „Můžeme být ale bez starosti / s radostí nebudem sprostí, / zakázali jsme si navždycky / ten moment erotický [...]“.

Narážky na potřebu maturity pro porozumění inscenacím V+W (resp. na určitou intelektualitu či vzdělanost) provázely oba autory během jejich působení v několika rozhovorech, například v rozhovoru s Josefem Trägerem v červnu 1931 pro týdeník Přítomnost: „Říkává se, že porozumění vašemu představení předpokládá aspoň maturitu [...]“ (in Voskovec – Werich 2001: 119). Sami ovšem reagují v tom smyslu, že intelektuální vrstva je jen mylně považována za základ jejich diváků (tamtéž: 117).

Hekatomba / To je hrozné. Takové kvalitní zboží! Ten váš poslední otrok, typ 33, za 99 drachem, dělá zázraky. Mám ho v kuchyni. Vaří, peče, smaží, myje nádobí a málo jí.

Kontokorentos / Copak technicky děláme úžasné věci. Všechno kazové zboží se hází z Tarpejské skály. Příští měsíc hodím na trh lidový typ otroka, 69 drachem, árijský typ, analfabet, ale s předvojenskou výchovou, 69 drachem, ale co je to platné, mne stojí 75 drachem.

Hekatomba / Jak je to možné?

Kontokorentos / Nadvýroba. Víc se jich rodí, než jich stačím prodat. Malá poptávka, zavřené hranice, je to jedno k druhému. Krize.

V+W 1965: 50

³⁸ Text písně přetištěn in Holzknicht 2007: 84.

V tomto úryvku se odkrývá původ bohatství Kontokorentose: výroba otroků – robotů, kteří jsou schopni nahrazovat lidské síly při jakékoli práci. Mechanizace a absurdní nadvýroba odkazují k RUR, dramatu Karla Čapka z roku 1920,³⁹ a zároveň mohou fungovat jako předzvěst neblahého konce.

Svržením z Tarpejské skály se na základě raného římského práva trestal politický či občanský zločin (viz Löwe – Stoll 1973: 247). Voskovec sám toto spojení užívá přeneseně i ve stati Proč se za Osel a stín nestydím: „Item – aby Shakespeare se netočil v hrobě – a aby nemusel zavolat na pomoc své vlastní antické patrony, Homera a Ovidia, a shodit mne s nejkrkolomnější ze všech tarpejských skal – s vrcholu ješitnosti do propasti švindlu“ (in Träger 1965: 178).

Odkazy k současnosti jsou opět patrné ve frazeologii *hodit na trh, jedno k druhému* či k dobově příznačnému označení rasové příslušnosti: *árijský typ*. Nacisté již v letech 1933–1934, kdy se jim podařilo ovládnout téměř celý státní aparát, zahájili tzv. *očistu politického a kulturního života*: „Protižidovské, protikomunistické a antidemokratické pogromy byly na denním pořádku, desetitisíce knih demokratických autorů byly spáleny na hranicích“ (Čapek 1993: 154). Odtud nebo i z dalších míst v Oslu a stínu, např.: „Osel / Jen stará čistá abderská rasa bude žít. Zahod'te mozky, zapomeňte číst a psát, spalte vše, co bylo vymyšleno a napsáno, a slyšte hlas nové třetí Abdéry [...]“ (V+W 1965: 113), je možné hledat cestu k přízvisku *analfabet*.

Stejným způsobem by bylo možno pokračovat rozebráním scény Čtvrté, v níž poprvé vystupují Skočdopolis, oslař se svým „taxivoslem“, a Nejezchlebos, zubař (Voskovec a Werich): *Skočdopolis vede osla, na němž sedí se zavazadly Nejezchlebos. Vstupují z pozadí. Osel je opatřen automobilovými čísly a taxametrem* (V+W 1965: 60). Taxislužba a taxametry byly záležitostmi víceméně novodobými (v roce 1907 byly první automobilové taxislužby zavedeny v Londýně – viz Bílek 2010: 429).

Zjevných odkazů, parafrází či aluzí se v celém dramatu nachází nespočetně, jelikož ovšem neusilujeme o kompletní rozkódování, rozšifrování a rozkouskování celého díla na odkazy / dobové reálie / soudobé reálie, ale chceme pouze na jejich hojnou a plodnou koexistenci v díle poukázat, zůstaneme u těchto dvou úryvků a snahy najít v nich poukazy na literární vlivy a intertextuální odkazy.⁴⁰

³⁹ Drama bylo inscenováno 25. 1. 1921 v Národním divadle v Praze v režii Vojty Nováka (viz Černý 1989: 68).

⁴⁰ Podle M. M. Bachtina „každý text je vlastně (více či méně zjevně, s různou mírou explicitnosti citací) utvořen z prvků jiných textů. Mezi texty dochází k nejrůznějším transformacím, výpůjčkám, citování, aluzím, narážkám i k využívání strukturních modelů jiných textů). [...] Toto hledání kontextových spojů a interdiskurzivních vazeb

3.3.2 Literární vlivy a intertextualita v ohlasech, kritikách a komentářích

Dobové posudky vycházející po premiéře *Osla a stínu* především neopomíjejí zmínit Lukiana: „[...] opřeli se o šťastné téma nejgeniálnějšího dryáčnicka starého Řecka, velkého posměváčka Lukiana“ (Max Brod, Prager Tagblatt 14. 10. 1933); „Lukianovská bajka o sporu kolem oslího stínu v Abdéře byla oběma autory přeměněna v časovou satiru [...]“ (L. W., Bohemia 14. 10. 1933); „Aktualitu své revue obalili příběhem z antického Kocourkova, Abdéry, a rozvedli Lukianovu anekdotu o ‚Oslu a stínu‘ v deset obrazů [...]“ (Emil Synek, Večerní České slovo 14. 10. 1933).

Schonberg (1992: 202) ovšem upozorňuje na zmatek okolo zmíněného lukianovského pramenu, který vlastně způsobili svým Programem ke hře (např. Voskovec & Werich 1933: 10) sami autoři a který byl od nich dále přejímán do komentářů, ohlasů a kritik: „Starým autorem, o kterém Voskovec a Werich mluví, však není Lukianos, nýbrž Wieland. [...] Nezdá se, že by se do hry *Osel a stín* promítal jiný zdroj než Wielandův *Proces s oslím stínem*.“

Stejně tak četba Aristofana, o které píše V+W v Programu (tamtéž), je zmiňována v pozdějších kritikách jako významný literární vliv. Schonberg (1992: 205) k tomu uvádí, že „Z hlediska metody je *Osel a stín* skutečně nasáklý výtažkem namíchaným z Aristofanových *Jezdců a Vos*, s kapkou *Lysistratina antinacionalismu* a odporem vůči krajní oligarchické vládě, jak je zobrazen v *Ženách o Thesmoforiích*“ a že stejně jako Aristofanes V+W postupují v satirizování od konkrétních jednotlivců do roviny obecnějších typů a směrů.

Příznaky (ostří, aktuálnost či vtip) satiry v *Oslu a stínu* bývají také často porovnávány s příznaky jiných satirických děl či jiných satirických žánrů: „[*Osel a stín*] přináší aktuální umění velkého stylu a korunuje dílo, které je jasnější, jednoznačnější (a přitom veselejší) než dosavadní nejlepší dílo tohoto žánru – *Žebrácká opera*“ (Max Brod, Prager Tagblatt 14. 10. 1933) či: „‚*Osel a stín*‘ patří nesporně k nejlepšímu a nejzralejšímu, co Werich a Voskovec doposud vytvořili. Autoři projeví v ní totiž jednu přednost, která chyběla naší divadelní i politické satíře od dob ‚Červené sedmy‘: živou a nervní reakci na skutečnost“ (Mír. Rutte, Národní listy 15. 10. 1933).

Jen ojediněle je ve zmíněných kritikách poukazováno na literární vlivy (či intertextuální odkazy), které sami autoři nikde nezmiňovali a ke kterým se přímo nepřihlásili. M. Rutte (tamtéž) naznačuje možnou příbuznost s biblickým podobenstvím: „V bibli čteme podobenství, jež nám vtipně zpodobuje chamtivost, ziskuchtivost a mravní korupci starých

však může vést až k úplnému rozplynutí textu v intertextovém řetězci: interpret může tak dlouho hledat v textu citace, aluze, narážky, parafráze, až vznikne nekonečný řetěz asociací, který úplně pohltí a zpochybní autonomii výchozího textu (Hoffmannová 1997: 35; 37).

židů: tanec kolem zlatého telete. Nová hra Voskovce a Wericha ‚Osel a stín‘ má obdobný motiv: tanec kolem hýkajícího osla“.

Dále je možné uvažovat o literární vlivech vyplývajících z *dobového literárního ovzduší*. Rok 1933 patří do období, které je v dějinách literatury⁴¹ pojednáváno jako „krize avantgardy“ nebo „generační diskuse“: „Takzvaná generační diskuse (nebo také ‚diskuse o krizi kritérií‘) ukázala, že změny, které se projevily v oblasti politiky, silně zasáhly i do problematiky literární a urychlily dosavadní diferenační proces“ (Brabec 1995: 337). Poetismus (spolu s dadaismem či s futurismem),⁴² který byl především ve dvacátých letech V+W blízký,⁴³ byl již ve třicátých letech uměleckým směrem odeznívajícím, nahrazovaným surrealismem. Zmiňovaná blízkost ovšem neznamenal slepé následování vzorů, V+W nepodléhali literárním či divadelním trendům jednoznačně a bezmezně, jejich divadelní a dramatické tvoření mělo k uměleckým směrům vztah spíše uvolněný. V období, kdy poetismus odeznívá obecně, neodeznívá totiž ve tvorbě V+W a dadaistické hrátky byly přirozenou náplní her V+W i v době, kdy dadaismus oficiálně slábne a pomalu se vytrácí. Půdu dadaismu navíc nikdy zcela neopustili: „Bylo-li krédem Tristana Tzary, že myšlení rodí se v ústech, pak byli V & W celoživotními dadaisty“ (Just 2001: 12).

Just (1984: 65–71) poukazuje na ovlivnění V+W humorem Jaroslava Haška (a na spříznění s jeho tvorbou, na silnou návaznost a inspiraci), který byl v Čechách prvním dadaistou (aniž dadaismus znal):⁴⁴ „Haškovy předvolební přednášky a inscenace aktovek [...] byly pro moderní formy českého kabaretu i pro moderní český humor (humor jako svého druhu světonázor) něčím natolik specifickým, podstatným a schopným vývoje, že nalezneme analogie a návaznosti na původní Haškovy podněty i tam, kde můžeme přímý vliv prostřednictvím vydaného nebo zhlédnutého díla téměř vyloučit [tedy i] u protagonistů Osvobozeného divadla“.

Poslední intertextuální zmínkou budou časté, obvykle názorově protikladné, odkazy na revuálnost Osla a stínu, které drama usouvztažňují s první hrou V+W, Vest pocket revui. K. Engelmüller (Národní Politika 17. 10. 1933) zdůrazňuje, že charakteristické rysy revue jsou i v Oslu a stínu zachovány a navíc ještě rozšířeny: („[...] vyrobili novou revui, ba víc, *obratně*

⁴¹ Viz Brabec 1995; Dostál 1970.

⁴² Na spojení poetiky V+W s futurismem poukazuje např. Träger (1932: 81): „Navazující na futuristické divadlo, zamítli Voskovce a Werich důrazně konvenční psychologizování na scéně a odvrátili se od analýzy lidského nitra“.

⁴³ Just (1984: 79): „Humor jako důsledný úhel pohledu na skutečnost sblížoval V+W dvacátých let co nejmaximálněji s generací poetistů.“

⁴⁴ „[...] na veřejných schůzích Haškovy fiktivní strany mírného pokroku v mezích zákona byla bohémská a intelektuální Praha prvých desetiletí dvacátého věku svědkem pravděpodobně prvních manifestací dadaismu svého druhu v Evropě (pět let před proslulým kabaretem Voltaire v Curychu).“

a bystře skloubenou hru, napěchovanou vtipným dějem, vyšperkovanou kuplety a tanci situačně i formově zdůvodněnými [...] (in Träger 1965: 131).

Revue má výhodu, že umožňuje a poskytuje více svobody než jiný divadelní útvar, žádnou hlubší souvislost předstírat nemusí, jelikož volná a téměř asociativní návaznost je žádoucí a v souladu s doprovodným jazzem, jenž tvoří spojnice mezi jednotlivými scénami.

Osel a stín ovšem víceméně pevnou dějovou stavbu má, scény nejsou a nemohou být řazeny volně, není možné je libovolně zaměňovat, aniž by hra pozbyla smyslu (jako tomu bylo v prostředních scénách *Vest pocket revue* – různá místa, cestování, „honička“): „V přesném obryse dějovém jsou tu hybnými silami nikoliv revuální náhody, ale dějem tu hýbou osoby, síly a tendence, jež jsou ostře kresleny na pozadí historie a jejichž obrys se neztrácí ani ve složitosti zápletky“ (Honzl in Träger 1965: 11).

4. Osvobozenost a neliterární vlivy

Z přináležitosti Osvobozeného divadla (alespoň v jeho počátcích) k Uměleckému svazu Devětsil⁴⁵ vyplývaly mnohé předpoklady i důsledky. Jedním z důležitých předpokladů byla propojenost divadelního umění s uměními ostatními, jejich vzájemná blízkost a spřízněnost. Propojenost jednotlivých okruhů vlastně znamenala existenci okruhu jediného, který zahrnoval celou oblast *životního slohu* (viz Teige 1972b) a který obsahoval mnoho uměleckých odvětví (oblast literatury, grafiky, architektury, filmu...).

Devětsil zasáhl do oblasti divadla pokusem vytvořit avantgardní scénu na teoretickém základu (především) statí Jindřicha Honzla, sdružených v jeho knize teoretických pojednání *Roztočené jeviště*,⁴⁶ a prakticky také v nové práci režijní (J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian). V divadelním prostředí to znamenalo naplnit představu „nového realismu“, vycházející ze soudobého náklonu k jednoduchosti (primitivismu), lidové zábavě, elementárnímu umění a ze zesíleného vztahu k umění cirkusovému.⁴⁷ V praxi se mělo jednat o *osvobození* od závislosti na dramatu (na psaném slovu, na dramatikově textu) a o ponechání svobody výrazu hereckému. Herectví se tak stávalo osvobozeným, elementárním a opravdovým – nikoli stylizovaným, prázdňným a nacvičeným (viz Honzl 1925: 74). Divadlo mělo být především samo sebou, nikoli interpretací dramatu a nikoli inscenací literárního díla.

Pro další charakteristiku divadelní poetiky Osvobozeného divadla roku 1933 se vraťme k jeho Prvnímu programovému prohlášení z roku 1926 a srovnajme, nakolik jej i po sedmi letech naplňuje a nakolik se mu vymyká :

Osvobozené divadlo chce umění, které je aktuální, chce umění aktuality. Chce hledat umělecký svět nepatetický a neromantický, svět jasný a lyrický, chce překvapivé umění fantazie. Herec Osvobozeného divadla musí působiti kouzlem své osobnosti a precizností svého umění, rozmanitostí a množstvím svých pohybů. Organizuje práci pro dosažení maximálního účinku na obecenstvo. Zpracovává účelně jevištní materiál lidský i věcný.

⁴⁵ Umělecký svaz Devětsil vznikl na přelomu let 1920/21 a byl sdružením (zpočátku spjatým s proletářským uměním) literárních, výtvarných a divadelních umělců, teoretiků umění a architektury. Mezi zakládající členy Devětsilu patřil také Jindřich Honzl, režisér Osvobozeného divadla a divadelní teoretik; zařadil se tak po bok např. V. Vančurovi, A. Hoffmeisterovi, L. Süsovi, V. Vaňkovi, A. Wachsmannovi, V. Štulcovi, K. Teigovi a dalším. Úplný výpis jmen se všemi obměnami viz Pešat 1985: 537–539.

⁴⁶ Jednotlivá teoretická pojednání byla dříve tištěna v časopisech a sbornících, např. v *Revolučním sborníku Devětsil*.

⁴⁷ „Velmi přesně také odhadli, že má-li se divadlo obrodit, musí čerpat nejen z podnětů uměleckých avantgard (pro V+W byl významný zejména dadaismus se svým zdůrazňováním absurdity a bezděčné komiky), ale i z široké oblasti lidových zábav (filmová groteska, cirkusové klaunství, dobrodružná četba, kabaret, revue atd)“ (Rambousek 1970: 449).

Programem Osvobozeného divadla je: čistota a přesnost umělecké práce, učinit divadlo přístupné všem, jednak cenami ne vyššími než ceny kina, jednak přiblížením jeviště diváku veselostí, vtípem a úplným zaujetím diváka.

Pelc 1982:16⁴⁸

Aktualita dobových reálií a narážek v Oslu a stínu,⁴⁹ neromantičnost a nepatetičnost děje i postav, umění fantazie v příznačných kombinacích jazzu (s jedinou výjimkou počátečního bolera), tance Jenčíkových girls, Feuersteinovy výpravy a improvizovaných předscén V+W mohou být dokladem, že vlivy i propojenost různých uměleckých odvětví (ačkoli stály už u zrodu Osvobozeného divadla, kterého se V+W neúčastnili), zůstaly zachovány i v roce 1933.

Že původní rysy *osvobozenosti* tedy přetrvávají i v době, která je nazývána přechodem či velikou proměnou (již zmiňovaný přechod V+W k politické satíře), dokládá citace F. X. Šaldy z roku 1933: „Spíše než osvobozené mělo by se jmenovat rozpoutaným; třeba se nedotvořilo posud nových tvarů, přece rozložilo úplně staré petrifikované formy, zkapalnilo a spíše ještě zplynilo úplně staré slepence dramatické a jevištní. Je jakousi petardou položenou pod starou archu oficiální scény. [...] Je to boj vypovězený každé literátštině, všemu schematismu, všem klišé“ (Šalda 1933: 52–53).

Osvobozené divadlo bylo tak syntézou hudebně zábavného divadla autorského typu, některých avantgardních postupů (a směrů) a zároveň vlivů němé filmové grotesky, jazzu, cirkusu a kabaretu (přičemž máme na paměti, že jeho charakteristika a popis inspirací i vlivů by mohly být mnohokrát obširnější).⁵⁰

4.1 Cirkus, klaunství a předscény V+W

Předscény našich komiků jsou místem, kde může divák zastihnout zázrak inspirace...Zůstávali co na tomto světě zajímavým a poutavým i pro nejomrzelejšího pesimistu, je to okamžik, kdy se rodí něco nového. To jsou chvíle zázraků...Dávají pocítit sílu [...], sílu tvořivé schopnosti lidského ducha.

Honzl in Just 1984: 64

Předscény neboli forbíny Voskovce a Wericha byly improvizované dialogy před oponou, které obvykle nesouvisely s tématem inscenované hry, ale vyjadřovaly se k aktuálním

⁴⁸ Pelc cituje z letáku Osvobozeného divadla z roku 1926; základem textu je Frejkova přednáška v Benešově roku 1926, uložená v jeho pozůstalosti.

⁴⁹ Rozebráných v kapitole 3.

⁵⁰ Viz Scherl – Just – Čeporanová 2000; Obst – Scherl 1962.

otázkám společenským či politickým.⁵¹ Jejich text nebyl textem připraveným, často se odvíjel *sám od sebe* či za pomoci publika, s přítomností momentálního nápadu či inspirace: „V+W prokazovali v předscénách své vynikající improvizální schopnosti, jejich dialog, ukončený nejčastěji vtipnou pointou nebo písni, se většinou odchyloval od původních textů her a měnil se podle nálady obou protagonistů a reakcí publika“ (Rambousek 1970: 450).

Improvizovanost, nepřipravenost, náhlé impulsy a nepředvídatelný vývoj jsou stejně tak charakteristiky předscén V+W jako komedie dell'arte,⁵² klaunských výstupů v cirkusu a výstupů ve varieté, k nimž se Osvobozené divadlo ve své koncepci hlásilo a ve kterých vidělo, slovy Honzlovými (Honzl 1925: 70), umění, které je vždy a pouze *produkcí*, nikdy reprodukcí (umění přirozené, nestylizované, nic nepředstírající). Symbolem těchto typických charakteristik cirkusového umění se stal italský cirkus Médrano, v němž, jak vzpomíná Jiří Voskovec (in Schonberg 1995: 30), vystupovali jako hlavní atrakce večera Fratellini: „To byli tři klauni, kteří byli skutečně bratry. A kteří na mě měli obrovský vliv. [...] Víte, že pod jejich vlivem vznikly naše masky? Ačkoli kopie to nebyly. My jsme nikdy nic nekopírovali.“⁵³ A když Vsevolod Mejerchold, ruský avantgardní divadelní režisér, zhlédl v roce 1936 představení V+W, vzpomněl na Médrano taktéž: výkony tehdejších cirkusových umělců mu evokovaly návrat komedie dell'arte, stejně jako, po dlouhých letech, i Voskovec s Werichem. Jeho zápis do památníku Osvobozeného divadla⁵⁴ tak končí slovy: „Ať žije commedia dell'arte! Ať žijí Voskovec a Werich!“.

Klaunství v herectví V+W a v jimi vytvořených postavách nebylo ovšem nikdy pouhým přenesením cirkusových klaunů z manéže do moderního divadelního prostředí. Vše, co přejímali a čím se inspirovali, bylo spíše *bází* a *odrazovým můstkem* pro rozvinutí dalších možných kombinací a improvizací. Jejich herectví se klaunstvím ani zdaleka nevyčerpávalo (viz Just 1984: 78), především kvůli důrazu na slovní humor (nikoli jen na fyzické projevy), na nějž v manéžích důraz kladen nebyl. Sami V+W se také nazývali „slovními klauny“.⁵⁵

⁵¹ I v tomto odvětví je upozorňováno na inspiraci Jaroslavem Haškem: „[...] některé Haškovy předvolební přednášky se námětově i způsobem rozvíjení klaunské logiky téměř doslova kryjí s některými předscénami V+W. Porovnejte si např. přednášku o rehabilitaci zvířat z roku 1911 s předscénou poměrující zvířata a lidi ve prospěch těch prvních (před písni Ezop a brabeneč), Caesar, 1932!“ (Just 1984: 71).

⁵² „Komedie dell'arte“ je historický žánr italského profesionálního divadla, který neměl pevný text a ve kterém promluvy a akce byly improvizovány pouze podle osnovy (viz Kazda 2004: 151).

⁵³ Inspirace těmito třemi klauny, Fratellini, byla V+W v některých kritikách vytýkána jako příliš nekritická, slepá a neobohacující – tak to také sami reflektovali v písničce Zpytování svědomí ve hře Fata Morgana (přetištěna in Holzkecht 2007: 84): „Taky o nás psali, že jsme líní / ze studií zběhlí klackové, / že jsme vykradli Fratellini, / my bulvární šaškové [...]“.

⁵⁴ Přetištěno in Holzkecht 2007: 73; Cinger 2008: 105.

⁵⁵ Např. v dopisu J. Voskovce J. Werichovi ze dne 25. VI. 1958: „[...] To bylo jen tak, aby ti bylo jasno, že stále ještě myslím historicky, ne sice materialisticky ani dialekticky, nýbrž čistě common-sensicky a po starém způsobu dvojice slovních clownů“ (Voskovec – Werich 2008: 148).

Předscény v Oslu a stínu se ovšem předešlým typickým rysům předscén poněkud vymykají: objevují se v tištěné textové podobě⁵⁶ (čímž pozbývají onoho *zázraku inspirace* a čímž také částečně potvrzují Pelcův výrok, že improvizovanost V+W je mnohdy spekulativní)⁵⁷ a mají i svá jména – podle názvů písní, jimiž jsou zakončeny.



První předscéna *Když ještě civilizace nebyla* se nachází v Obrazu třetím (Voskovec & Werich 1933: 65–68): „Skočdopolis a Nejezchlebos na předscéně“. Dialog o smyslu civilizace (civilizace je zde synonymem hojnosti, blahobytu a lidských vymožeností, z nichž pochází i lidská lenost) je zakončen písní, která tento motiv komicky rozvíjí.⁵⁸ Druhá předscéna *Zlatá střední cesta* je umístěna do Obrazu sedmého (tamtéž: 102–103) a je dialogem navazujícím na scénu předchozí (je tedy přímo spjata s dějem hry). Píseň o zlaté střední cestě, ze které je mnohdy těžko sestoupit, je „satira na tradičního zastávce zlaté střední cesty, který se odmítá přizpůsobit měnící se situaci, a nepřímo tak přispívá k úspěchu extremistů a zároveň vlastní zkáze [...]“ (Schonberg 1992: 208). V poslední předscéně v Obrazu devátém s názvem *Bůh sud!* (tamtéž: 120–123) se objevuje dobová anekdota o Dollfussovi, Mussolinim a Hitlerovi.⁵⁹

K divadlu, které se inspiruje cirkusovým uměním, by měla náležet i divoká či cvičená zvířata. V Oslu a stínu se (nejen vlivem této inspirace, ale především samotným tématem hry) tak objevil balkánský oslík Bubi a stal se pro všechny reprízy divadelní „hvězdou“, která chvílemi (chápáno s nadsázkou) předčila i herecké umění Voskovce a Wericha: „Pocházel z Řecka, jako oslové většinou, a toto byla speciální rasa balkánská, tak to herectví měl v krvi. [...] Byl navyklý přicházet na scénu středem za pobízení Hyjos, oslos! – protože to byla řecká hra!“ (Werich in Träger 1965: 170).

4.1.1 *Klaun Chaplin a inspirace němým filmem*

Jindřich Honzl (1925: 77) přikládá němému filmu⁶⁰ mimořádný význam pro nové, *elementární* herectví. Ztrátou slova byli herci nuceni k výrazným gestům, mimice a pohybům

⁵⁶ I ve vydání z roku 1933 (Voskovec & Werich 1933).

⁵⁷ J. Pelc (1981: 37) píše, že improvizovanost her (či předscén) stála spíše na kombinaci přípravy, domluvy, jakémsi torzu textu či nástinu tématu: „Dojem nepřipravenosti a spontánnosti vyplynul z toho, že komika V+W nereprodukovala jen text, ale zachovávala si stále napětí dialektických zvrátů. Přesný výraz pro to později našel Jindřich Honzl: inspirovanost“.

⁵⁸ Voskovec a Werich byli autory těchto písňových textů (stejně jako veškerých písňových textů svých her) – viz pojednání Václava Holzknechta (2007: 155–182) o významu a zlidovění písňových textů V+W.

⁵⁹ Probíraná v oddílu 2.4 Prezentace vlastní historicity.

⁶⁰ „Zlatá éra“ němých grotesek (Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton) spadá do období dvacátých let dvacátého století (viz Thompsonová – Bordwell 2007: 162).

celého těla pro vyjádření významu: „Ne umění, ale civilizace našla cestu, jak vrátit herce tomu, čím má být. Kino má v moci nevyčerpatelné množství prostředků“ (Honzl 1925: 74).

Voskovec a Werich jsou známi jako obdivovatelé filmových grotesek a často se o jejich vlivu na své vlastní herectví zmiňují: „Pokud jde o chudáky V+W, nebýt Chaplina, nikdy by nebyli začali, tím méně by se kamkoli byli hrabali“ (V+W in Just 1984: 72). Jejich cesta k divadlu vedla právě přes Charlieho Chaplina a jeho výrazný herecký projev, vycházející také z cirkusové pantomimy, z klaunských výstupů, potažmo také ze staré komedie dell'arte: „Od Chaplina a klaunů vede ostatně cesta zpět k tradicím divadelním, např. k improvizované italské komedii dell'arte“ (Rambousek 1970: 449).

Honzl (1925: 20–22) nazývá kino a film novým a vzrušujícím dramatem, dramatem mnohem dramatictějším než má současné divadlo. Kino a film navíc ve své žánrové novosti dokáží modernost reflektovat a také ironizovat: „Kino nemá snad ještě své estetiky – ale má již své umělecké skutečnosti. Má již svého Chaplina – který ví víc o novém dramatu než hlubokomyslná esej.⁶¹ Tento apoštol nynějšího světa se smutným, cize upoutaným očima, s vlasy nakadeřenými naivní mužskou touhou, se strašně vážným dandysmem své hole, již pečlivě čistí kartáčkem na zuby – je dnešním hrdinou i výsměchem jeho. [...] Chaplin geniálně ironizuje zuřivou ‚modernost‘, opojenou civilizací“.

Voskovec a Werich si typické pohyby herců němého filmu rádi půjčují, což není jedinou výraznou inspirací pocházející z tohoto uměleckého odvětví. Jejich líčení vykazuje stopy líčení klaunského i líčení filmového: „I když se Voskovec a Werich rozhodli pro trvalou fixaci svého komického typu, nesetrvávají jako proslulí světoví clowni (Fratellini, Grock, Chaplin) při neměnné masce a úboru“ (Träger 1932: 81). V Oslu a stínu zachovávají V+W klaunsky nabílené tváře – Voskovec s téměř dámským líčením zvýrazněné vytvarovanosti rtů, černě podkreslených očí a štětinovou brádkou, Werich s touž (o málo větší) brádkou, zato s oční linkou po japonsku protaženou, tmavým širokoklaunským úsměvem a váhajícím obočím.



4.2 Kabarety, šantány a tanec

Stejně jako klaunství V+W nebylo pouhým přemístěním z prostředí původního do prostředí moderního, divadelního, tak i kabaretní prvky nebyly pouze neměnně převzaty do nekabaretního prostředí divadelních inscenací Osvobozeného divadla. Navíc už v době divadelních počátků V+W patřilo slavné a věhlasné období kabaretů a šantánů minulosti

⁶¹ Pravopis citací je obvykle upraven podle současné pravopisné normy vyjma stylově či významově příznačných označení, např. clowni či commedia dell'arte.

(první vlna lidových typů kabaretů pomalu zaniká s devatenáctým stoletím, druhá vlna desátých let dvacátého století trvá víceméně do sezóny roku 1922 – viz Klosová 1977).

Když M. Rutte ve své kritice Osla a stínu spojuje kabaret Červená sedma, jeden z nejznámějších kabaretů desátých a dvacátých let dvacátého století, s hrou Osvobozeného divadla linií jejich *živé a nervní reakce na skutečnost* (Mir. Rutte, Národní listy 15. 10. 1933), poukazuje tím na jeden důležitý kabaretní prvek: glosování, parodování, karikování či satirizování známé veřejné, společenské nebo politické události. Nejedná se ovšem o prvek jediný, jelikož kabaretní vystoupení bývalo směsicí velmi různorodých součástí, ostatně stejně jako inscenace Osvobozeného divadla.

Červená sedma konkrétně byla scénou protichůdnou „oblíbené groteskně klaunské, excentrické komice (V. Burian, F. Futurista)“ a „stavěla divácky méně vděčný civilní, střídavý, jemně ironický projev“ (Just 2000: 29). Skládala se z šansonů, kupletů, výstupů, aktovek, promluv i scének. Červená sedma působila i na scéně Rokoka (v období, kdy jej vedl E. Bass – viz Šormová 2000: 416) a spolu s Kabaretem Lucerna⁶² či Arénou Smíchov přetrvala až do pozdějších období dvacátých let.

4.2.1 Jenčíkovy girls v Oslu a stínu

V pražských kabaretech (Parlament, Červená sedma, Gri-Gri Bar) vystupoval jako tanečník a choreograf také Joe Jenčík, jehož jméno se stalo neodmyslitelným pro taneční složku divadelních inscenací



Osvobozeného divadla od dob Faty Morgany: „Jenčík působil jako umělecký ředitel kabaretu Lucerna, kde v roce 1928 založil taneční skupinu nazvanou 6 děvčátek z Lucerny“ (Cinger 2008: 32). Oněch Šest děvčátek z Lucerny dostalo v Osvobozeném divadle moderní název: Jenčíkovy girls.

Tanec Jenčíkových girls byl doprovodem k jednotlivým scénám hry Osel a stín (i her dalších), jejich doplněním a dovysvětlením. Konkrétně tanec na hudbu k Dionýsovu elegickému distichu byl příznačný svou kombinací historičnosti tématu a současnosti roku 1933: „Střídající se šestiměry a pětiměry textu jsou rytmickou základnou tance, jenž vnějškově připomíná bolero. Ovšem to bolero, které bychom našli na předělu tří estetických orientací: Minula, současná a Zabiskají. Tím chci říct, že tanec prologu je věcí řeckého prostoru, španělského tanečního rytmu a ironie Osvobozeného divadla“ (Jenčík in Träger 1965: 18).

⁶² Též Lucerna kabaret či Varieté Lucerna (viz Just 2000: 199).

Choreografie Joe Jenčíka byla vždy tvořivá, umělecká a cudná: „[...] netěžil ze svůdnosti tanečnic. Naopak: v době revuí a filmů, které nabízely ženy s nezakryvanou nestoudností, Jenčík nikdy nepřestoupil hraniční čáru vkusu“ (Holzknecht 2007: 187). Záměrnou komičnost koketnosti možno zahlédnout například v tanci oslů ve Čtvrtém obraze Osla a stínu: „Šest girls, představujících tři koketní osly s dívčíma nohama tančí groteskní tanec na special-refrén předešlé melodie“ (Voskovec & Werich 1933: 68).

4.3 Jazz

Jazz je v období 30. let 20. století spíše než označení specifického typu hudby označením jistého příznaku: pomineme-li nelibý příznak (či nádech) *zábavychtivosti a povrchnosti* (Langerová – Poledňák 1997: 398) – který byl Ježkovi mnohokrát vytýkán⁶³ – tak příznaku *modernosti a vzpoury proti konvencím*. Jak blízko má tedy jazzová hudba k tvorbě a hereckému umění V+W je nasnadě: jazz je v jednom ze svých mnoha významů také improvizací a individualizací: „Vlastní smysl jazzu se vidí v aktuálním hudebním rozeznění (tvorba splývá s improvizací), tedy v momentu akce samé, a to na rozdíl od artificiální hudby, kde je dominantní zřetel upřen k výsledku. [...] Jazz nesměruje ke kodifikaci ‚ideálního‘ tvaru, ale ke kontinuitě proměn, konfrontací a syntéz“ (tamtéž). Jazz je improvizace na místě, stejně jako předscény V+W, a v této improvizovanosti tkví jeho osvobozenost.

4.3.1 Hudba v Oslu a stínu

Rhythm Feet (předehra); Dionýsovo elegické distichon (melodram); Rytmicko-gymnasticko-zdravotní tanec; Popěvek kramářů (sbor); Civilizace (foxtrot); Osel a stín (balet na refrén Civilizace); Klobouk ve křoví (blues); Minulost přes palubu (slowfox); Zlatá střední cesta (foxtrot); Balet (tanec) lékařů; Bůh sud' (píseň); Usměrněná píseň.⁶⁴

Jaroslav Ježek byl v roce 1928⁶⁵ přizván V+W, aby spolupracoval s Osvobozeným divadlem na hře Premiéra Skafandr, čímž započalo desetileté období jeho skladatelství a kapelnictví pro tuto scénu.

⁶³ „Když začal být znám jako skladatel taneční hudby pro Osvobozené divadlo, odsuzovali ho někteří kritikové a dávali mu najevo jízlivou nadřazenost vkusu i v posudcích jeho koncertních skladeb“ (Holzknecht 2007: 214).

⁶⁴ Seznam písní z Oslu a stínu vypsáný v knize Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo (Holzknecht 2007: 362).

⁶⁵ Jak píše V. Holzknicht (2007: 34), v roce 1928 „nebylo samozřejmé, aby skladatel psal hudbu srozumitelnou a umělecky cennou pro potřebu širokého obecnstva. [...] Nepovažovalo se za dobré chování, aby sestoupila do ulic. Hudba se považovala za něco vznešeného a nemohla si mazat ruce denními úkoly, jakými byla práce pro revuální divadlo“.

Jeho improvizální schopnost, originalita a hudební vzdělání si pohrály s antickým námětem Oslu a stínu a našly pro něj specifický projev i v hudbě: mimo jiné i v *neologickém* boleru (zmíněném již v souvislosti s vystoupením Jenčíkových girls). Zhudebnění Dionýsova prologu, psaného v elegickém distichu (jednom z nejstarších útvarů řecké lyrické poezie – viz např. Peterka 2004: 136), bylo pro J. Ježka zprvu výzvou a hudebním oříškem: „Shledal jsem, že metrické schéma distichu (ve všech jeho rytmických obměnách) padne přesně do rytmického schématu španělského bolera. [...] V této podobě se mohou tančiti a recitovati kterékoli hexametry a pentametry, a to v kterékoliv řeči. [...] Domnívám se, že pestrost je v revui nejen omluvitelná, nýbrž i potřebná, a proto jsem neváhal před spojením tak cizokrajným a časově tak disparátním, jako jsou starověké verše, španělský tanec a moderní revue“ (Ježek in Träger 1965: 16).

Bolero tak tvořilo jedinou výjimku v jazzové hudbě Osla a stínu a zároveň také dynamický vstup do hry, který předesílal, že hra bude – co do kombinatoriky stylů – velmi bohatá.

4.5 Výtvarné umění a jevištní architektura

Pozice výtvarníka Osvobozeného divadla zahrnovala nejen navrhování scény, celkového výtvarného řešení či kostýmů, ale i vytvoření konečné podoby a atmosféry celé hry (Cinger 2008: 32). V této roli pro hru Osel a stín stanul Bedřich Feuerstein: „Ani zde se nezbavil Feuerstein pudu ohýbat nebo lámat tvary: silný dórský sloup v pravém koutě pozadí přerazil na tři části a srovnal je ovšem nakřivo; také linie stropní látky se vlní v neklidném rytmu. [...] nicméně obě figurky komiků – Werich orientalizovaný trochu do Asyřana a Voskovec do biblického pastýře – a řecký svět pošetilého Kocourkova měly humor a půvab [...]“ (Holzknecht 2007: 210). Sám Feuerstein píše o požadavku komiky pro výpravu hry Osel a stín – komiku slovní je potřeba přenést do komiky prostorové, jevištní, a pokud možno dokázat, aby se v jednotlivých částech nejen doplňovaly, ale aby do sebe mohly vzájemně zasahovat, vzájemně se *rozehrávat* (viz Feuerstein in Träger 1965: 16).

4.6 Jindřich Honzl v režijní práci

Honzl [...] vytvářel humoru V+W inscenační pozadí, promyšlený rytmus střídání činoherních, baletních a orchestrálních vstupů. [...] Umožnil tak ústřední dvojici soustřeďovat se na důkladnější, méně chvatnou autorskou přípravu a hlavně na vlastní tvorbu (improvizaci, předscény, písně, aktuality), kvůli nimž i v době hospodářské a návštěvnické krize patřilo OD k nejnavštěvovanějším divadlům v republice.

Ideální se podle Jindřicha Honzla (viz 1925: 110) zdá být stav, kdy všechny *aktivní* složky divadla jako režisér, herec, výtvarník i dramatik jsou v rovnováze (v součinnosti a spolupráci). Žádná z těchto složek by neměla nabýt převahy, a pokud přeci, tak složka herecká, nikoli dramatická: nad dramatikem musí mít vždy nadvládu herec, nad slovem musí vždy zvítězit elementární herecké umění. Honzlova režijní práce spočívala tak v podkreslení výrazných hereckých složek, především ve vytvoření protikladů ke dvěma hlavním postavám hry, Voskovcovu Skočdopolisovi a Werichovu Nejezchlebosovi, které zároveň tvořily hlavní osu dějovosti.

M. Rutte (Národní listy 15. 10. 1933) přikládá režijní práci v Oslu a stínu dokonce mimořádný význam: „Jindřich Honzl je režisér, jenž se dobře vžil do werichovského stylu a dovede na malé scéně obratně pracovat i s nedostatky herců. A tak chabost jednotlivých výkonů ani si mnoho neuvědomíte: má to všechno svůj vyhraněný rytmus, dobrý spád a jarou veselost“ (in Träger 1965: 129).

5. Status Osvobozeného divadla V+W v roce 1933 a ekonomické zázemí

Osvobozené divadlo V+W mělo být celým svým směřováním vždy především protiváhou divadlu oficiálnímu, divadlu komerčnímu: „[...] vyslovit a činem uplatnit principiální nesouhlas s oficiálním divadelnictvím i s komerčním kýčem“ (Honzl 1925: 57). Samotný status avantgardního divadla implikoval protiklad divadlu tradičnímu a odpor k jeho snaze zachovat si stálou diváckou klientelu, ze které samozřejmě plyne jeho solventnost (v čemž právě tkví jeho spoutanost oproti divadlu *nespoutanému*, tedy osvobozenému).⁶⁶ Za to, že experimentální divadlo nikdy neaspírovalo na velké finanční výdělky (a spíše jimi pohrdalo), přijímalo možnost pracovat po svém a bylo oprostěno od tlaku oficiálních povinností. Finanční tíseň byla prvně prolomena velkou návštěvností *Vest pocket revue* a z Osvobozeného divadla se časem stal prosperující *podnik*.

Postup od této experimentální scény k profesionálnímu divadelnímu souboru je postupem místním i časovým: během několika málo let došlo k posunu od sálku Umělecké besedy, od divadla tzv. nestálého (ve kterém Voskovec maloval kulisy sám, kamarádi V+W suplovali orchestr a improvizovanost byla chápána jako největší přednost) k nové budově, k divadlu „kamennému“⁶⁷ a k době, kdy byl najat a samozřejmě placen profesionální choreograf, výtvarník, skladatel a další osoby. Konec této cesty znamenal rostoucí nutnost určitých oficiálních povinností a stav, ve kterém již není bezpředmětné, jak vysoká je návštěvnost (již neplatilo – čím menší, tím lépe, protože výlučněji), jelikož vznikala potřeba zaplatit nemalé finanční částky za provoz divadla: nájemné, herce, hudebníky, režiséra a další složky divadelního *managementu*.⁶⁸

Dokud si Voskovec a Werich hráli na geniální dítky, byli zábavní a s výjimkami i směšní. Nedávno jsme se však dočetli, že se tito dva **bulvároví** šašci jmenovali uměleckými **šéfy** Osvobozeného divadla. I byli jsme právem zvědaví na jejich novou činnost, neboť hru Voskovce a Wericha na umělecké **vedení** jsme ještě neviděli. Zjistili jsme však, že Voskovec a Werich nejsou ve stadiu vývoje, ale ve stadiu **měny**, a že se sami podceňují, pokládají-li své mozky za **pokladnice** humoru, neboť jsou vpravdě **pokladnami** skutečnými. Tato proslulá dvojice přičlenila k sobě třetí dimenzi v podobě Ference Futuristy, v ušlechtilé snaze získat

⁶⁶ Výhodou tak Osvobozenému divadlu byla v úplných počátcích absolutní nezávislost finanční (relativně absolutní, rovnající se spíše minimální závislosti, že přijde alespoň úzký okruh obecnstva, kterému jsou představení určena), jež ovšem ústila v existenciální problémy. Přičemž nezávislost a neoficiálnost nechápeme samozřejmě jako jedinou známku uměleckosti divadla, ale pouze jako její možný předpoklad a prostředek.

⁶⁷ Slovní spojení „kamenné divadlo“ může také znamenat divadlo oficiální, státní, s charakteristickými atributy jako neměnnost, tradičnost a konzervativnost (viz Dvořák 2005: 116), které ovšem možno u Osvobozeného divadla vyloučit i v době, kdy se stává prosperujícím podnikem v moderní budově.

⁶⁸ „Roční nájem činil 600 tisíc Kč, platili 50 tisíc měsíčně, což byla tehdy ohromná částka“ (Cinger 2008: 5).

tímto **kasovním tahem** současně také jeho obecnost.

Štyrský 1996: 39 [zvýraznila A. Pečenková]

Jindřich Štyrský v krátké a stručné útočné polemice Povedený trojlístek z roku 1929 poukazuje na možný obrat V+W k umění komerčnímu, konzumnímu. Všimněme si ekonomické rétoriky, kterou ve své stati často užívá a kterou podkresluje fakt, že produkce Osvobozeného divadla začínala mít tržní charakter a zohledňovala úspěšnost směřující k zisku.⁶⁹ J. Štyrský ovšem přehlíží možnost existence divadla, které si, i při nutnosti výtěžku, snaží zachovat uměleckou úroveň a nemá za cíl znehodnotit divadelní a dramatické umění, a rovnou přirovnává akt proměny z divadla experimentálního na divadlo soukromé ke komerčnímu obratu.⁷⁰

Osvobozené divadlo se sice stalo soukromým podnikem, *subjektem tržního sektoru*,⁷¹ ale své pozice a případného výtěžku dokázalo využít nejen pro své vlastní zušlechťování, ale i pro účely dobročinné. Zmiňme například finanční příspěvek pozůstalým po obětech výbuchu hornického dolu Nelson III. v Oseku u Duchcova 3. ledna roku 1934 (Čapka 1999: 664).⁷² Tento dobročinný skutek byl zmiňován také v dobovém denním tisku.⁷³

5.1 „U Nováků“ – pozice Osvobozeného divadla mezi divadly ostatními

Jako experimentální scéna střídalo Osvobozené divadlo příznačně místa svého působiště mnohokrát (původně sídlilo v Umělecké besedě, později v divadle Na Slupi a v sále hotelu Adrie na Václavském náměstí – viz Merhaut 2008) a oficiálnosti nabylo asi především s přestěhováním se do nově postaveného paláce U Nováků ve Vodičkově ulici v roce 1929 (tam už bylo divadlo výhradně spojeno se jmény Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka). Moderní budovu obývají *Osvobození* až do roku 1935. Konkrétně v roce 1933 tak



⁶⁹ Obecně to souvisí s častokrát odsuzovanou pozicí umělců, kterým se jejich umění stalo zdrojem obživy. Bourdieu (2010: 112) píše, že v literárním poli často vznikají konflikty živící se nenávisí k umělcům, kteří mají úspěchy či ohlas, jež jsou často chápány jako odměna za podlézavost publiku nebo moci.

⁷⁰ Ovšem definovat hranici, kde v divadle komerce začíná a kde končí, není, v některých případech, dost dobře možné (viz Dvořák 2005: 120): „K tématu *komerčního divadla* se také vyjádřil americký režisér Michael Kahn. Na otázku, zda lze vést jasnou hranici mezi komerčním a nekomerčním divadlem odpověděl jednoznačně *ne* a dodal: *Určitým dělicím znakem bývalo, zda divadlo přináší zisk*“ (Dvořák 2005: 121).

⁷¹ Divadlo založené nikoli z vyššího veřejného zájmu, ale z osobního, individuálního zájmu (a to ve většině případů především z výtěžných pohnutek či za účelem zisku) – viz Dvořák 2005: 268.

⁷² Zmiňovaná katastrofa stála život 142 dělníků a důl byl po tomto výbuchu znovu zprovozněn až v roce 1941. Následovala rozsáhlá veřejná polemika o bezpečnosti práce v hornictví a „jako důsledek byl přijat tzv. Lex Nelson, který zřizoval Státní báňskou inspekci“ (Čapka 1999: 614).

⁷³ Osvobozené divadlo na pomoc obětem duchcovské katastrofy (5000Kč. a představení Osel a stín; Telegraf 5. 1. 1934; 10. 1. 1934; 19. 1. 1934).

konkurují nově založenému divadlu D 34, které je pražskou avantgardní experimentální scénou Emila Františka Buriana (viz Černý 1989: 78). V Československu toho roku působí třicet stálých divadel a třicet osm venkovských společností (tamtéž).

První číslo vlastního časopisu Voskovce a Wericha *Vest pocket revue* (1. 10. 1929 – viz Cinger 2008: 4) začíná článkem ing. Lauermanna o kvalitě a průběhu stavby nové budovy (v níž bude sídlit Osvobozené divadlo) i plánem přízemí nového hlediště včetně balkonu. Uvádí také ceny konkrétních míst. Na veřejnosti zaznívají hlasy vyjadřující se k nákladnosti a okázalosti nového sálu a uvažující nad nemožností zachovat dosavadní ráz her, kde příděch prozatímnosti a nedokonalosti byl jednou z hlavních originálních složek divadla. Nový, nákladný a velký sál (s kapacitou 800 míst) s sebou přináší i proměnu a rozšíření obecnstva (viz Just: 1984: 86).

Jak bylo již několikrát zmiňováno, v roce 1933 vrcholí v Československu období nezaměstnanosti a hospodářské krize: přesto byla návštěvnost Osvobozeného divadla vysoká, představení *Osel a stín* bylo mnohokrát reprízováno (hrálo se vlastně každý večer a hra měla 187 vyprodaných představení – viz Schonberg 1992: 217) a divadlo prosperovalo. Už v únoru 1934 ale V+W přišli s novou hrou s názvem *Slaměný klobouk*: „Obdivuhodná je poctivost Voskovce a Wericha, se kterou se odmítli vést na vlně úspěchu až do konce sezóny, a velmi nepodnikatelsky stáhli stále vyprodanou hru [*Osel a stín*] a nahradili ji představením *Slaměného klobouku*“ (Schonberg 1992: 217).

Pozici Osvobozeného divadla v roce 1933 je možno označit za ekonomicky i kulturně velmi silnou.⁷⁴

5.1.1 Osel a stín v mocenském poli česko-zahraněního kontextu

Stabilní kulturní i ekonomická pozice byla vytvořena částečně i silnou zahraniční odezvou.⁷⁵ O hře *Osel a stín* se tradovalo v českém i zahraničním tisku, že lépe o ní (a o V+W) nemluvit *mezi Kehllem a Chebem*: „Neboť týden po premiéře a dokonce třikrát podnikl německý vyslanec demarši u českého ministerstva zahraničních věcí“ (Louis Merlin, Paris-



⁷⁴ Ovšem ještě počátkem roku 1933 se nacházeli ve finančních obtížích způsobených jejich prvním pokusem o filmové podnikání. V+W založili filmovou společnost s názvem „Voskovec Werich a spol.“ a premiéra filmu *Pudr a benzin* se konala 15. 1. 1932. Společnost se po dotočení *Pudru a benzínu* rozpadla, jelikož natáčení filmu a premiéra s sebou ovšem namísto slávy a výdělku přinesly velké dluhy: „[...] *Pudr a benzin* nebyl tak obchodně úspěšný, jak V & W očekávali a navíc měli jako hlavní podílníci filmové společnosti VAW najednou obrovské dluhy. Obchodní zástupce Háša totiž velmi lehkovážně nakládal s financemi. [...] Dluhy tak rostly a celá záležitost skončila u soudu. Věřitelé chodili do divadla a domáhali se zaplacení dlužných částek. Film *Pudr a benzin* se nakonec musel uhradit z tržby dvou úspěšných revuí *Golem a Caesar*. [...] *Voskovec a Werich* tak chtěli nechtěli museli zůstat u divadla. Museli psát a hrát prostě proto, aby splatili dluhy“ (Schonberg 1992: 164).

⁷⁵ „*Osel a stín* byl také první hrou V & W recenzovanou nejméně ve třech cizích jazycích. Kromě češtiny francouzsky, anglicky a německy“ (Schonberg 1992: 214).

Soir 24. 1. 1934 – in Träger 1965: 148). Německé velvyslanectví si stěžovalo především na reprodukováný Hitlerův hlas vycházející z ampliónu (V+W 1965: 113):

Amplión / Mein Volk aus Abdera! Uns gehört der Sieg und der Krieg! Wir opfern gerne das Leben von Millionen! Weg mit der Kultur, her mit Kanonen und Gas! Nieder mit der Menschheit, nieder mit der Welt!

Werich na tuto *reálnou* hlasovou složku ve scéně Desáté obrazu Osmého vzpomíná: „V našem původním znění osel, když promluvil k lidu abdérskému, mluvil německy, ba dokonce to byla reprodukce Hitlerovy řeči. Od toho jsme museli upustit, vzhledem k mezinárodním pravidlům. Hitler byl kancléř a to bylo zesměšňování hlavy uznaného státu“ (Werich in Träger 1965: 170). Na představení se po stížnostech německého velvyslanectví dostavil Edvard Beneš (v těchto letech stále ve funkci ministra zahraničí Československa) a rozhodl, že tuto hru je přípustné hrát ve svobodné a demokratické zemi – navíc byla už jednou povolena cenzurou – a že z repertoáru Osvobozeného divadla V+W stažena nebude. „Němci protestovali velice rigorózně proti hře. Německý vyslanec několikrát zakročil u naší vlády, ale bylo mu řečeno, že hra byla schválena a že není ve zvyku v našem státě jednou schválenou hru brát z jeviště, což bylo, prosím, to musíme uznat i dnes, velice mužné stanovisko“ (tamtéž). Po návštěvě E. Beneše přesto došlo k drobným změnám ve hře: z ampliónu nezaznívala už Hitlerova řeč (text byl přeložen do češtiny) a jméno Hitler bylo nahrazeno *panem Kohos*. Formálních změn bylo trochu více a policejní aparát na jejich dodržování trval; byly posílány i namátkové kontroly. Změny ovšem nebyly zásadní, nezatemňovaly smysl ani vyznění hry a ponechávaly hře přímou i průhlednou jinotaj, „při nichž se informované publikum bavilo dvojnásob“ (Pelc 1982: 131).

Hra Osel a stín se vzhledem k širokým odezvám a reakcím stala předmětem diplomatických jednání, čímž se dostala do pozice ovládané přímo mocenským polem⁷⁶ (které rozhodovalo o její budoucnosti a o budoucnosti jejích autorů). I po diplomatických jednáních byla hra neustále pod dohledem a stala se pro své autory z politického a mocenského hlediska nebezpečnou: „V zápětí nás šašky V+W pasoval Führer na židomily-horší-židů a dal naše jména zanést na černá místa bůhví jakých ze všech listin nejčernějších. – To je další důvod, proč se za hru Osel a stín nestydím“ (Voskovec in Träger 1965: 174–175).

⁷⁶ V mocenském poli se nacházejí držitelé moci (moci vycházející většinou buď z ekonomické situace či politického statutu – viz Bourdieu 2010: 74). V zahraničním kontextu mocenské pole představovalo německé velvyslanectví a vláda, v českém kontextu jej prezentoval, v tomto konkrétním případě, Edvard Beneš.

5.2 Reklama: mezi uměním a propagací

V rozhovoru s Pavlem Radkovským pro Aventinský magazín (V+W 2001: 116) odpověděli V+W na otázku *Považujete svého krejčího za umělce?*: „Jistěže. A nejmenujeme ho, takže to není reklamní neupřímnost“, čímž odkryli jeden významný rys reklamního sdělení.

Reklamu chápeme jako součást ekonomické stránky Osvobozeného divadla V+W, která se v některých případech prolínala se stránkou uměleckou.

Na jedné straně existovalo reklamní sdělení jako prezentace chystaného divadelního představení, jako informace sdělená uměleckou formou: Osel a stín měl tak například ve svém Programu Hoffmeisterovu karikaturu Voskovce a Wericha v antickém prostředí Feuersteinově; na straně druhé byla součástí Programu také reklama obchodní: „Své automobily pojistili jsme proti havárii u akciové pojišťovny ‚Sekuritas‘“.⁷⁷



Další stranou je reklamní reciprocita časopisu V+W (Vest pocket revue a Lokální patriot)⁷⁸ a jejich divadelního programu k vlastním hrám: v časopisech pěstovali reklamu na vlastní divadlo a jeho hry, v programech ke hrám pěstovali reklamu na vlastní časopis.

U V+W lze tedy hovořit o reklamní kampani v několika liniích: byli účastníky reklam na jiné výrobky či předměty; dále ve vlastním časopisu umožňovali reklamy jiným firmám, jiným produktům a sami tamtéž pěstovali reklamu na vlastní divadlo a naopak v programu ke hrám Osvobozeného divadla tiskli reklamu na svůj vlastní časopis nebo na vlastní filmy.

Za jakýsi mezistupeň reklamy možno považovat i brožurku 150 krát Osel a stín s texty zahraničních i českých kladných recenzí, fotografií směřících se diváků, s karikaturami Adolfa Hoffmeistera a Františka Bidla a se dvěma články o jazzu (jeden článek byl Ježkův, druhý psali V+W), která se přikládala k Programu Osla a stínu na počest jeho sto padesáté reprízy (viz Schonberg 1992: 213).

⁷⁷ Posun k profesionalizaci divadla znamenal také posun od reklamní averze a parodizace k vlastní účasti na reklamě a způsobu dříve parodovaném: „Popularita Voskovce a Wericha neustále rostla. [...] Neustále stoupal i počet objednávek na reklamu nejrůznějších výrobků. Od propagačních písní pro vinařské družstvo se V & W dostali až k doporučení aut“ (Schonberg 1992: 174). V Lokálním patriotovi čteme reklamu na moravskou vinárnu („Voskovec & Werich, Ježek a celé Spoutané divadlo jsou tam stálými návštěvníky“ viz Cinger 2008: 73), na krejčího („V+W šijí u Freie, Praha II, Bredovská 8, Telefon číslo 268–39“ viz Cinger 2008: 124) nebo na okurky („Okurky, na nichž si pochutnáváme při každém představení, jsou značky Presto-California od firmy Fischer a Weinberger, Znojmo“ viz Cinger 2008: 150).

⁷⁸ První časopis V+W se jménem Vest pocket revue vycházel v letech 1929–1930, druhý časopis byl nazván Lokální patriot a vycházel od listopadu roku 1935 až do konce sezony 1937/38 (viz Cinger 2008: 3).

6. Závěrem

Když Voskovec píše 5. 10. 1959 Werichovi, oslovuje jej „Můj barokní příteli“ a toto oslovení v průběhu dopisu odůvodňuje: „Čím více mám odstupu – a čím více stojíš na vlastní noze – tím je mi jasnější, že tvůj přirozený osobní styl je barokní. A napadlo mne – jelikož si myslím, že můj je poněkud tenčí a more ‚spare‘ – byť někdy intenzivní – tedy gotický (myslím rannou gotiku – Chartres nikoliv Remeš) – napadlo mne, že proto snad jsme tak děsně silně zabrali tam, kde jsme zabrali: v barokně gotické Praze. ‚Nu?‘ (židovské Nu). Námět pro studii. Hoď to nějakému volovi teoretikovi do péra – může napsat disertaci“ (Voskovec – Werich 2008a: 211). Pomineme-li Voskovcovu schopnost sebereflexe (vztahující se k V+W), zbývá zmínit jistý despekt, se kterým se ve svém dopisu vyjadřuje o divadelních či literárních teoreticích, potažmo i kritikách, historících či osobách, které by měly zájem podat svědectví o tomto neopakovatelném spojení. Podobný tón zaznívá i z dalšího Voskovcova dopisu ze dne 12. 4. 1961: „Myslím si, že jednou by někdo měl o nás dvou napsat – jenže esli někdo jo, tak to bude po našich vzájemných smrt'ačkách – a já jsem rád, neboť se nebudu moci nasrat – tak jako se vždycky naseru, když čtu Holzknechty, Traegry...ba i (jen v této souvislosti ovšem) Nezvaly“ (Voskovec – Werich 2008a: 275).

Holzknechti i *Traegři* jsou často citovanými zdroji v této práci a nutno tudíž nevyložit (nejen z tohoto důvodu), že bychom samotného Voskovce i Wericha naší prací, nutně omezenou a dílčí, nepopudili. Teoretická či historická práce je vždy zúžením, zploštěním či výsekem umělecké skutečnosti a není v možnostech textu, aby ji postoupil úplně a všeobsažně – ovšem volba kontextového literárněhistorického přístupu umožnila zahlédnout Osel a stín v prostředí vzniku, nijak vytrženě či odděleně od souvislostí a ukázala se být vhodnou a smysluplnou (i když nebyla od počátku považována za jedinou možnou a samozřejmou).

Uplatňování informací ze sekundární literatury a zjišťování okolností, podmínek a poměrů mimo text samotný bylo opodstatněno možností vytvořit *konstrukt* dobového kontextu, jímž by pochopení textu mohlo být prohlubováno a obohacováno. Dobový kontext byl skládán a utvářen komentáři V+W k vlastní tvorbě (v časopisu *Vest pocket revue*, v jiných periodikách a v korespondenci z let 1945–1962), dobovou publicistikou, kritikou, jinými literárními i neliterárními texty a dále také zprostředkován sekundární literaturou z první a druhé poloviny dvacátého století i ze současnosti.⁷⁹

⁷⁹ Přičemž máme na paměti, že všichni autoři, kteří nám dobový kontext svými texty zprostředkovali, byli také ovlivněni dobou svého vzniku, případnou cenzurou i například pohnutím, patosem, fascinací či osobním

Volba nahlížení Osla a stínu ze stanoviska pozorovatele seznámeného s dobovou situací také umožnila ponechat dílo v jeho přirozeném ovzduší jazzovém, literárně i výtvarně avantgardním, ovlivněném něhou groteskou, cirkusovým klaunstvím a kabaretním vystupováním a dovolila sledovat proměny komiky V+W či možnosti politické satiry: její hodnocení, postupy i intertextuální odkazy.

Až konfrontací literárního a následného jevištního zpracování s konkrétními historicko-politickými událostmi roku 1933 vyvstala ironie, útočnost či jízlivost poukazu (příkladem je porovnání inscenovaného požáru Říšského sněmu a následného soudního procesu se zpracováním V+W) a teprve prizmatem uvědomění, čemu byli autoři vystaveni, proti jakým mocenským silám se vztyčili a co vše tím riskovali, vytanula přímá a odvážná satira. Účinnost či odbojnost Osla a stínu sublimuje tedy až z kontrastu, jenž drama vytvářelo vzhledem ke svému dobovému kontextu a drama tak díky kontextovému přístupu dosahuje – kromě hodnoty *estetické* a *zprostředkující* – i hodnoty *odbojné*.⁸⁰ Svou odbojnou přímočarostí vyvolalo drama neobvyklou zahraniční odezvu a ocitlo se poté v pozici přímo ovládané mocenským polem: stalo se předmětem diplomatického jednání mezi německým velvyslanectvím a českým ministerstvem zahraničních věcí.

V některých kapitolách byly tyto různorodé střípky literárního, neliterárního, ekonomického či politického prostoru ponechány osamoceně, jinde se prolínaly s úryvky Osla a stínu, dále přeskupovaly a později objevovaly v nových kombinacích. Snad tato pestrá směsice evokovala svou dynamičností dynamičnost Osla a stínu i dynamičnost událostí, které svou premiérou uvedla hra do chodu a snad se náš kaleidoskopický výjev tak stal – jakkoli nedokonalou – další možnou podobiznou Osla a stínu a roku 1933, podobiznou s konturami roku 2011.

sklonem ke strohosti či naopak k nadsázce – a možno takto pokračovat i dále. Jisté výhrady, že náhled na dobový kontext (a dobový kontext sám) se proměňoval a stále proměňuje, jsou, doufám, dostatečně do práce zakomponovány; jsou implikovány samotným kaleidoskopickým přístupem.

⁸⁰ Odbojnou hodnotou je myšlena hodnota dobová (časová): politická satira Osel a stín primárně útočila proto, aby vyvolala reakci a vzbudila ohlasy, odezvy. Toto drama bylo ovšem současně hodnoceno i kvalitativně, bylo chváleno, oceňováno a vyzdvižováno jako umělecky hodnotné, literárně cenné. Kromě hodnoty odbojné mu tedy byla přisuzována v dobových kritikách i hodnota estetická.

Zprostředkující hodnotu chápu jako samozřejmou pro každé (literární) dílo – vzniká v určité době, jíž je vyslancem a ukazatelem.

7. Seznam literatury

Prameny

Voskovec, Jiří – Werich, Jan (1932): *Caesar: antická feerie o 11 obrazech* (Praha: Jan Fromek), 88 stran.

Voskovec & Werich (1933): *Osel a stín. Deset obrazů o lidech a pro lidi* (Praha: Fr. Borový), 127 stran.

V+W (1954): *Hry Osvobozeného divadla I.* (Praha: Československý spisovatel), 527 stran.

V+W (1955): *Hry Osvobozeného divadla II.* (Praha: Československý spisovatel), 419 stran.

V+W (1956): *Hry Osvobozeného divadla III.* (Praha: Československý spisovatel), 586 stran.

V+W (1957): *Hry Osvobozeného divadla IV.* (Praha: Československý spisovatel), 350 stran.

V+W (1965): *Osel a stín*, ed. J. Träger (Praha: Československý spisovatel), 183 stran.

Schonberg, Michal (1995): *Rozhovory s Voskovcem* (Praha: Blízká setkání), 163 stran.

Voskovec, Jiří – Werich, Jan (2001): *Nikdy nic nikdo nemá... V & W neznámí II. 1929–1938*, ed. V. Kofroň (Praha: Národní filmový archiv), 466 stran.

Voskovec, Jiří – Werich, Jan (2007): *Korespondence II.*, ed. L. Matějka (Praha: Akropolis), 504 stran.

Voskovec, Jiří – Werich, Jan (2008a): *Korespondence I.*, ed. L. Matějka (Praha: Akropolis; Nadace Jana a Medy Mládkových), 352 stran.

Voskovec, Jiří – Werich, Jan (2008b): *Korespondence III.*, ed. L. Matějka (Praha: Akropolis; Nadace Jana a Medy Mládkových), 512 stran.

Odborná literatura

150 krát Osel a stín (1934) (Praha: V. Palásek a Fr. Kraus), 95 stran.

Bílek, Petr A. (2010): Mapy polí literárního a kulturního dění v jednotlivých letech období 1905–1923, in: V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 397–610.

Bourdieu, Pierre (1998): Za vědu o dílech, in *Teorie jednání*, přel. V. Dvořáková (Praha: Karolinum), s. 41–63.

Bourdieu, Pierre (2010): *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, přel. P. Kyloušek; P. Dytrt (Praha: Host), 496 stran.

Brabec, Jiří (1995): Česká literatura v letech 1929–1938, in *Dějiny české literatury IV.*, ed. J. Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 329–353.

- Cinger, František (2008): *Tiskoví magnáti Voskovec a Werich (Vest pocket revue; Lokální patriot)* (Praha: Akropolis), 200 stran; 180 stran.
- Čapek, Vratislav a kol. (1993): Světová hospodářská krize a její důsledky, in *Světové dějiny II.* (Praha: Fortuna), s. 151–159.
- Čapka, František (1999): *Dějiny země Koruny české v datech*, 3., doplněné vydání (Praha: Libri), s. 610–614.
- Černý, František (1989): *Kalendárium dějin českého divadla* (Praha: Malá řada dramatického umění), 142 stran.
- Červený, Jiří (1959): *Červená sedma* (Praha: Orbis), 304 stran.
- Dobří, Marek (2010): Jak nezabít literaturu kulturou, in *Slovo a smysl* 13, VII, 2010 (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 75–90.
- Dostál, Vladimír (1970): Diskuse ne pouze generační, in *Avantgarda známá a neznámá, sv. 3, generační diskuse 1929–1931*, ed. Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 7–44.
- Dvořák, Jan (2005): *Malý slovník managementu divadla* (Praha: Pražská scéna), 280 stran.
- Fučík, Julius (1988): Osvobozené divadlo, in *Víra uhlířská* (Praha: Mladá fronta), s. 255–377.
- Gerhard, Ute – Link, Jürgen – Parr, Rolf (2006): Diskurs a teorie diskursu, in *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning, přel. A. Urválek (Brno: Host), s. 153.
- Höfele, Andreas (2006): Divadlo a literatura, in *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning, přel. A. Urválek (Brno: Host), s. 157.
- Hoffmannová, Jana (1997): Intertextualita, in *Stylistika a...* (Praha: Trizonia), s. 34–39.
- Holzknicht, Václav (2007): *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* (Praha: Arsci), 402 stran.
- Honzl, Jindřich (1925): *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle* (Praha: Odeon – Jan Fromek), 182 stran.
- Howardová, Jean E. (2007): Nový historismus ve studiích o renesanci [1986], in *Nový historismus/New Historicism*, ed. J. Bolton, přel. M. Sečkař; O. Trávníčková (Praha: Host), s. 54–91.
- Jakobson, Roman (1937): Dopis Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a semanticke randy, in *Deset let Osvobozeného divadla 1927–1937*, ed. J. Träger (Praha: Fr. Borový), s. 27–35.
- Jankovič, Milan – Pytlík, Radko (1984): Trn a komika Osvobozených, in *Trn v zrcadle doby* (Praha: Panorama), s. 77–87.
- Jurt, Joseph (2006): Pole, literární, in *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning, přel. Z. Adamová (Brno: Host), s. 610–611.

- Just, Vladimír (1984): Osvobozený humor a osvobozené herectví, in *Proměny malých scén* (Praha: Mladá fronta), s. 64–97.
- Just, Vladimír (2000): Červená sedma; Kabaret Lucerna in *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav), s. 28–29; s. 199–200.
- Just, Vladimír (2001): Předmluva. V & W satiričtí – loučení i neloučení s poetismem, in J. Voskovec – J. Werich: *Nikdy nic nikdo nemá... V & W neznámí II. 1929–1938*, ed. V. Kofroň (Praha: Národní filmový archiv), s. 11–13.
- Kazda, Jaromír (2004): Komédie dell'arte, in *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník* (Praha: nakladatelství Libri & Národní divadlo), s. 151.
- Klosová, Ljuba (1977): Vývoj šantánu a kabaretu od 80. let do roku 1918, in *Dějiny českého divadla III.* (Praha: Academia), s. 481–503.
- Kudělka, Viktor (1979): Hledání ztracené tvaru. K morfologii české dramatiky v letech 1918 – 45, in *Česká literatura 1979*, r. 27, č. 6, řídil Ladislav Štoll (Praha: Československá akademie věd), s. 451–460.
- Langerová, Daniela – Poledňák, Ivan (1997): Jazz, in *Slovník české hudební kultury* (Praha: Editio Supraphon), s. 397–401.
- Löwe, Gerhart – Stoll, Heindrich Alexander (1973): Tarpeia; Themistokles, in *Antika ABC*, přel. D. Plichta (Praha: Orbis), s. 247–252.
- Merhaut, Luboš (2008): Jiří Voskovec; Jan Werich, in *Lexikon české literatury 4/II (U–Ž)*, ed. L. Merhaut (Praha: Academia), s. 1473–1485; s. 1616–1624.
- Mocná, Dagmar (2004): Satira, in D. Mocná – J. Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka), s. 612–620.
- Montrose, Louis (2007): Literární studie o renesanci a předmět historie [1986], in *Nový historismus/New Historicism*, ed. J. Bolton, přel. M. Sečkař; O. Trávníčková (Praha: Host), s. 44–53.
- Moravcová, Dagmar (2000): Požár Říšského sněmu, in *Encyklopedie dějin Německa*, ed. A. Kostlán – D. Moravcová – V. Vaníček (Praha: Ivo Železný), s. 310–311.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf (1962): K dějinám české divadelní avantgardy (Praha: Nakladatelství ČSAV), 322 stran.
- Obst, Milan (1983): Nástup divadelní avantgardy, in *Dějiny českého divadla IV.*, ed. J. Brabec (Praha: Academia), s. 80–98.
- Obst, Milan (1995): Drama, in *Dějiny české literatury IV*, ed. J. Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 423–431.
- Papoušek, Vladimír – Tureček, Dalibor (2005): *Hledání literárních dějin* (Praha: Paseka), 94 stran.

- Pavera, Libor (2002): Satira, in L. Pavera – F. Všetická: *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc), s. 233.
- Pešat, Zdeněk (1985): Devětsil (1), in *Lexikon české literatury I. A–G*, ed. V. Forst (Praha: Academia), s. 537–539.
- Pešat, Zdeněk (1995): Úvod z roku 1969, in *Dějiny české literatury IV*, ed. J. Mukařovský (Praha: Victoria Publishing), s. 5–9.
- Pelc, Jaromír (1981): *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo* (Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost), s. 247.
- Pelc, Jaromír (1982): *Zpráva o Osvobozeném divadle* (Praha: Práce), 214 stran.
- Peterka, Josef (2004): Elegie, in D. Mocná – J. Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 136–145.
- Rambousek, Jiří (1970): Jiří Voskovec a Jan Werich, in *Česká literatura 1918–1945*, ed. J. Rambousek a kol. (Praha: Československý spisovatel), s. 448–458.
- Rusínová, Zdenka (1995): Skloňování přejatých substantiv a cizích vlastních jmen, in *Příruční mluvnice češtiny*, ed. P. Karlík – M. Nekula – Z. Rusínová (Brno: Lidové noviny), s. 268–280.
- Scherl, Adolf – Just, Vladimír – Čeporanová, Drahomíra (2000): Osvobozené divadlo, in *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav), s. 379–384.
- Schonberg, Michal (1992): *Osvobozené* (Praha: Odeon), 402 stran.
- Strasen, Sven (2006): Odraz a teorie odrazu, in *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning, přel. Z. Adamová (Brno: Host), s. 565–566.
- Sus, Oleg (1963): *Metamorfózy smíchu a vzteku* (Brno: Krajské nakladatelství), 164 stran.
- Svoboda, Ludvík a kol. (1973): Diogenés ze Sinópy, in *Encyklopedie antiky* (Praha: Academia), s. 147.
- Šalda, F. X. (1933/34): Dnešní krise dramatická a divadelní, in *Šaldův zápisník VI, 1933/34* (Praha – Smíchov: Otto Girgal, Melantrich), s. 45–54.
- Šormová, Eva (2000): Rokoko / 1, in *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová a kol. (Praha: Divadelní ústav), s. 416–417.
- Štyrský, Jindřich (1996): Povedený trojlístek, in *Každý z nás stopuje svoji ropuchu* [texty 1923–1940], ed. K. Srp a kol. (Praha: Thyrsus), s. 39.
- Teige, Karel (1937): Poesie na divadle, in *Deset let Osvobozeného divadla 1927–1937*, ed. J. Träger (Praha: Fr. Borový), s. 55–73.

Teige, Karel (1972a): O humoru, clownech a dadaistech [1928], in *Avantgarda známá a neznámá. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, sv. 2, ed. Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 571–587.

Teige, Karel (1972b): Manifest poetismu [1924], in *Avantgarda známá a neznámá. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, sv. 2, ed. Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 557–594.

Tiemann, Dieter (1995): Německo za nacionálního socialismu, in *Dějiny Evropy*, ed. H. Classiques, přel. J. Burian a kol. (Praha: Argo), s. 338–341.

Thompsonová, Kristin – Bordwell, David (2007): Němá groteska 20. let, in *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*, přel. H. Bendová a kol. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 162–164.

Träger, Josef (1932): Dvojitý svět komický, in *Nové české divadlo 1930–1932. Sborník dramatického svazu. Čtvrtý svazek.*, red. M. Rutte, F. Götz (Praha: Aventinum) 80–85.

Träger, Josef (1965): Osel a stín v kaleidoskopu kritiků a kritik; Co říká dnes Jan Werich o „Oslu a stínu“; A co řekne Jiří Voskovec o „Oslu a stínu“?, in *V+W: Osel a stín* (Praha: Československý spisovatel), s. 123–160.

Vančura, Vladislav (1937): Poznámka o humoru Osvobozeného divadla, in *Deset let Osvobozeného divadla 1927–1937*, ed. J. Träger (Praha: Fr. Borový), s. 24–27.

Volkman, Laurenz (2006): New Historicism, in *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. A. Nünning, přel. Z. Adamová (Brno: Host), s. 552–555.

Obrázkové přílohy byly převzaty z knihy: V+W (1965): *Osel a stín*, ed. J. Träger (Praha: Československý spisovatel), 183 stran.