

Jochmanová, Andrea

Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926-1927)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2006, vol. 55, iss. Q9, pp. [43]-72

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114464>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANDREA JOCHMANOVÁ

JIŘÍ FREJKA A OSVOBOZENÉ DIVADLO (1926–1927)¹

Vznik Osvobozeného divadla jako divadelní sekce Devětsilu je spojen s výsledky experimentální činnosti Jiřího Frejky, kterou tento režisér vyvíjel ve spojení se skupinou na současné problémy divadla obdobně nahlížejících mladých lidí, pocházejících především z okruhu konzervatoře, ale také elévů a členů ochotnických, kočovných či jiných spolků. V jejich práci aplikované konstruktivistické principy a prokazatelné vlivy poetismu pak vytvářejí ne sice dokonalou, přesto duchu devětsilské avantgardy blízkou, spřízněnou, tedy i přijatelnou platformu pro rozvíjení požadavků nového divadelního výrazu. Původní Frejkova studentská divadelní skupina se tedy dostává pod záštitu Svazu moderní kultury, s nímž ji spojuje zejména ideová základna a proklamované tvůrčí postupy.

K posilování vzájemné spolupráce docházelo pravděpodobně od druhé poloviny roku 1925, kdy se také začaly dojednávat eventualy působení skupiny v rámci Devětsilu.² Události kolem poslední Frejkovy inscenace z ledna 1926, *Když ženy něco slaví*, počínající zákazem jejího reprizování a velkým skandálem v okruhu moderních umělců konče, jen urychlily dojednání organizačních záležitostí a oficiálních ustanovení ohledně vzniku divadelní sekce. Z těchto jednání pak vzešla smlouva mezi pražským ústředím S.M.K. Devětsilu a správou Osvobozeného divadla, již byli pověřeni Jiří Frejka, Jindřich Honzl a Marie Vorlová, s tím, že veškeré finance i inventář budou samostatnou záležitostí správního orgánu diva-

¹ Zkrácená kapitola z disertační práce *Kontexty české divadelní avantgardy a režijní tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století* (Brno 2006).

² Effenberger píše: „Myšlenka založit při Devětsilu ochotnický spolek, s nímž se obrací Honzl na Teigeho, může být datována poměrně přesně srpnem 1925. Je to tedy krátce po té, co Jiří Frejka inscenuje v Sále Na Slovanech Gollovo *Pojištění proti sebevraždě* a Jevrejnovou *Veselou smrt* za výtvarné spolupráce A. Heythuma a J. Šímy s hudbou I. Krejčího (31. 3. 1925) a ve Zkušební scéně (...) Molièrova *Jiřího Dansina* s Heythumem a Krejčím (10. 5. 1925). Účast devětsilských výtvarníků na těchto Frejkových inscenacích nasvědčuje tomu, že sblížování Frejkovy skupiny s Devětsilem je staršího data a že se zakládá na přímé tvůrčí součinnosti. Ta se projevuje i v koncepčním smyslu tím, že Frejka s Heythumem staví tato první představení na principech poetismu a konstruktivismu a ještě před založením Osvobozeného divadla získává pro uvedení Aristofanovy hry *Když ženy něco slaví* (Divadlo mladých Na Slupi, 9. 1. 1926) V. Nezvala a K. Teigeho jako herce.“ (Effenberger, 1974:28–29)

dla. Tato smlouva definovala povinnosti a práva vedení, podchycovala spolupráci mezi Osvobozeným divadlem a členy Devětsilu, postup při řešení sporů, počítala i s případným neúspěchem podniku. Svým podpisem ji stvrdili tehdejší předseda S.M.K. Devětsil architekt Jaromír Krejcar a Karel Teige a všichni tři jmenovaní členové správy.³ Text smlouvy poukazuje na to, jak velký zájem o získání nadějně skupiny vycházel z devětsilského okruhu. Společně uzavřenou smlouvou jí Svaz moderní kultury poskytl takovou nezávislost, jakou neměla ani brněnská sekce, a při tom její aktivitu zaštitil svým oficiálním jménem. Nabídl jí oporu ve své členské základně a poskytl jí práce představitelů moderního uměleckého proudu v oblasti výtvarného umění, hudby, literatury a básnictví.

S koncem ledna začala Marie Vorlová, pověřená obchodní vedením Osvobozeného divadla, vybírat členské příspěvky a připravovat tak základní kapitál pro provoz.⁴ Členská základna divadla se po propojení s Devětsilem rozšířila především o Jindřicha Honzla, který práci skupiny průběžně sledoval, dramaturgem se stal Vítězslav Nezval, s nímž byly již dříve navázány přátelské kontakty. Spolu s tím se rozšířil také okruh dalších spolupracovníků z řad představitelů moderního umění – kromě výtvarníků, hudebních skladatelů, zejména aktivního Emila Františka Buriana, to byli například další představitelé výrazového tance, v první řadě Milča Mayerová. Spojením s Devětsilem získalo tedy Osvobozené divadlo oporu nejen v představitelích progresivního uměleckého proudu, ale také volné pole působnosti ve všech sférách, kterými Svaz moderní kultury disponoval.

Skladba repertoáru vycházela jednak z původní linie Frejkovy skupiny, s jedinou výjimkou, vztahující se na Aristofanovu komedii *Ženy o Thesmoforiích*, pro jejíž provoz odmítl i přes osobní intervence dát její překladatel svolení,⁵ jednak z moderních textů přinášejících nejen novým dramaturgem divadla, ale také dalšími členy souboru. Jednalo se většinou o díla, která byla provokativní, vzbuzovala rozruch a čilý zájem v okruhu Devětsilu, která byla diskutována nebo se obecně řadila ke značně hodnoceným, oblíbeným a preferovaným literárním zdrojům avantgardistů.⁶ Prvním představením, jímž byl oficiálně zahájen provoz, se stala

³ Smlouva nebyla datována. Materiál pochází z Pozůstalosti Jindřicha Honzla, evid. č. 045-V.

⁴ Dokumentuje to Pokladní kniha Osvobozeného divadla z let 1926–1927. První zápis je datován dnem 17. února 1926 a shrnuje seznam příspěvků, věnovaných divadlu 29. ledna, poslední zápis pokladní knihy pochází z 22. září 1927 a vztahuje se ke zisku z představení *Vest Pocket Revue*. Mezi prvními přispěvateli byli především skalní členové souboru – Marie Vorlová, Jarmila Horáková (přispěla dokonce částkou 270 Kč), Otto Rádl, Jiří Frejka, dále Karel Teige a Jindřich Honzl. (Pokladní kniha uložena v Pozůstalosti Jindřicha Honzla, která je v rukou jeho dědiců, sign. 045-I.)

⁵ Bedřich Rádl v prvním svazku tzv. Rádlových alb zachovává svědectví o tom, že jednáním s překladatelem Augustinem Krejčím byl pověřen jeho bratr Otto, který tehdy studoval práva. I díky této skutečnosti se stal vyslancem souboru, který mohl náležitě intervenovat ve prospěch divadla. Rozhněvaný překladatel však trval na svém zákazu a dokonce hrozil právními postihy.

⁶ Projevovalo se to především v dramaturgické linii Jindřicha Honzla, který nejprve uvedl Ribemont-Dessaignesova *Němého kanára*, posléze Apollinairovy *Prsy Tiresiovny*, tehdy čerstvě vydané v překladu Jaroslava Seiferta, Gollův *Methusalem* atd.

obnovená premiéra Frejkovy inscenace *Cirkus Dandin*, uvedená 8. února 1926 ve slupském divadle.

Režie nepochybně vycházela z původního nastudování, ale s proměnou pojetí konstruktivistické scény došlo k rozvíjení dalších možností, větší prostor pro uplatnění získal hlavně pohyb herců. Konstrukce byla tentokrát Antonínem Heythumem rozdělena do několika vertikálních a horizontálních sfér, působila výrazněji, promyšleněji. V nevybaveném sále divadla Na Slupi se od bíle natřené zadní stěny jeviště odrážela kůlna, vyzdobená výrazným barvotiskovým reklamním plakátem s romantickým motivem objímajícího se páru, proti níž stála třímetrová plošina. Nad ní byl napnut veliký nápis ‚Cirkus‘, ověšený lampionem, bokem stál laťkový plot, který se stal zároveň plakátovací plochou. Dominoval mu plakát, zvoucí na poslední filmový trhák, koňskou operu *The Heritage of the Desert Zaneho Graye*.

Od stropu dopadalo do centra scény lano, po němž některé postavy hry šplhaly nebo se na něj zavěšovaly a houpaly se jako kyvadlo.⁷ O celkovém zdynamizování svědčí také recenze Otakara Štorch-Mariena, který byl jako příznivec a mecenáš moderního umění rovněž přítomen této kulturní události „Několik lidí, kteří nedovedou zapřít a potlačit svoje mládí, sešlo se na žebříku konstruktivistické scény. Spousta neukázněných kotrmelců, zámlků, podupů a zbytečně mnoho rukou, nohou a nezaměstnanosti, všechny tyto poklesky proti poslušnosti režisérovi povinné, zvláště má-li tolik vtipných nápadů jako Frejka, nedovedly mi vzít nadějnou náladu. Tady se něco děje a něco chce. (...) Co Osvobozenému divadlu vyčítají jest jádrem jeho programu. Cirkus. Akrobacie herců a schůze po laně prvních milovnic. Dynamická psina a žonglérská poesie s lampiony (...).“ (Štorch-Marien, 1926:79)

Nově nastudovaný *Cirkus Dandin* se stal provokativní událostí. Vzhledem k tomu, že se jednalo o první premiéru zaštitěnou Devětsilem, dalo se tentokrát počítat s větším zájmem. Už jen skutečnost, že byla otevřena divadelní sekce, vyvolával zvědavost i pozornost ve všech společenských vrstvách. Do okruhu progresivního uměleckého sdružení vstoupila Frejkova skupina pobuřujícím odvržením dramatického textu a rozehráním své vlastní rozpořbované variace na Molièrova *Dandina*.

Brzy na to, 13. února, byla upořádána ustavující schůze souboru Osvobozeného divadla v kavárně Union.⁸ Přítomni byli stávající členové Frejkova souboru,

⁷ Tento efektní prvek Frejka zařadil pravděpodobně také do inscenace *Vězně*, počítal s ním do nerealizované inscenace Birotovy hry *Člověk, rozsekaný na kousky*, atd.

⁸ Důkaz toho, že se setkání neslo v nervózním duchu, podává Bedřich Rádl, který byl přítomen jako zapisovatel. Jindřich Honzl, který byl členem správy divadla, působil prý velmi nervózně, z toho důvodu také došlo z jeho strany k několika nepřívětivě podaným výtkám na adresu dosavadního stavu souboru, vznikl tak nepříjemný konflikt, který se snažil utlumit Nezval. Brzy se však role vystřídaly a Honzl tlumil bouři, vyvolanou po vystoupení Nezvala, napjaté situace využíval sarkastický E. F. Burian, který nešetřil kousavými poznámkami. Rádlova zpráva by opět mohla nasvědčovat tomu, že stejně jako tomu bylo v případě Honzlově, byl i Burian do aktivit Osvobozeného divadla zaangażován daleko dříve, než se doposud tvrdilo. Více viz Rádl, nedat.:25.

dále Nezval, Honzl a Burian. Řešily se otázky hospodářské, umělecké, administrativní, diskutovalo se o vztahu mezi oběma režiséry s hereckým souborem, zaměření repertoáru.⁹ Burian apeloval na kolektivního ducha scény, doporučoval kolegiálnítu ve všech směrech tak, aby společné úsilí nebylo zbytečné. Frejka pak docílil společného příslibu všech přítomných, že se každý vynasadí o co nejlepší práci pro dobro celého souboru. Výsledkem schůze byla tedy společná domluva na dalším postupu divadla, na skladbě repertoáru, v němž se pro nejbližší dobu počítalo s uvedením *Němého kanára*, Nezvalova večera a Burianových zhudebněných přísloví. Ustaveny byly také dvě další funkce – Karel Teige získal čestný post lektora divadla, vedením výpravy a řešením technických záležitostí programu byl pověřen Alois Ducháček.¹⁰

Honzlův podpis na smlouvě, uzavřené mezi Devětsilem a Osvobozeným divadlem, stejně jako jeho účast na zmíněné schůzi jen dokazuje, že byl Honzl do aktivit Osvobozeného divadla zaangažován daleko dříve, než se dosud spekulovalo. Je také pravděpodobné, že to byl právě on, kdo se zasadil o přijetí celé skupiny pod záštitu Svazu moderní kultury.

Už tehdy bylo jasné, jaké jsou mezi oběma režiséry souboru rozdíly. Na jedné straně je tu divadelní teoretik, jehož praktické zkušenosti s divadlem se formovaly na počátku dvacátých let v podobě Dědrasboru a od té doby se věnoval především psaní studií o moderním divadle a v devětsilských aktivitách měl na starosti divadelní sekci, na druhé straně figuruje divadelní praktik, který sice přijímal četné teoretické podněty a sám se pokoušel své názory formulovat, především ale vycházel ze skutečného stavu divadla, ze styku z konzervatoristy a jinými mladými herci, mezi nimiž si názor na aktuální potřeby divadla ověřoval prakticky.

Ačkoliv byl jejich názorový profil v první fázi činnosti Osvobozeného divadla v leckterých bodech shodný, jejich přístup k praxi se značně lišil. Z četných vzpomínek pamětníků pak vysvítá, s jakým rozdílem vnímali členové souboru svižnou a lehkou práci Frejkovu oproti přísným, až striktním Honzlovým představám, narežirovaným do posledního detailu.¹¹ Pravděpodobně i díky skuteč-

⁹ Marie Vorlová prý navrhovala, aby se vzhledem k hospodářskému obratu při volbě repertoáru brala v úvahu také jeho případná odezva u obecnosti. Dostalo se jí odseknutí od Vítězslava Nezvala, aby se administrativní nepletla do věcí uměleckých. (Rádl, nedat.:25)

¹⁰ Tato funkce ovšem nepopírala skutečnost, že se i nadále do všech přípravných prací zapojovali herci, kteří pomáhali s vybavením scény, šitím kostýmů, atd.

¹¹ Bedřich Rádl vzpomíná na odlišnost obou režisérů takto: „Proti zdravému, stále chlapeckému Frejkovi měl Honzl stálou zatrpkllost člověka trpícího žaludečním neduhem. V prostředí, hýřícím humorem a dobrou náladou byl Honzl člověk, který neměl smysl pro vtip. (...) Byl ironický až kousavý, těžko přístupný. V jeho přirozenosti bylo mnoho učitelských rysů. Byl povoláním učitel a jeho socialistické mínění ho přivádělo do neustálého konfliktu s nadřazenými institucemi. Z toho přirozeně plynula existenční nejistota, která působila i na jeho náladu, poněvadž na něm spočívala starost o rodinu. V tom se lišil od svých mladých spolupracovníků, kteří zatím neměli existenčních ani jiných starostí. (...) Frejkova představení byla vždy víceméně šťastnou improvizací, Honzl improvizaci nesnášel, u něho muselo být vše přesně nastudované, precizní, hotové.“ (Rádl, nedat.:23) I tyto odlišné přístupy k věci se podle Rádla brzy staly příčinou sporů obou režisérů. Lola Skrbková, která byla členkou

nosti, že se herci přikláněli na Frejkovu stranu, mohly už na počátku vznikat další neshody mezi oběma vůdčími osobnostmi, které ovšem byly utlumovány v rámci prosazení jednoty souboru. Z Frejkovy strany mohl být vztah k Honzlovi ovlivněn z jiných důvodů: „Všechno nasvědčuje tomu, že obtížné sblížení Frejkovy skupiny s Devětsilem je poznamenáno nesnázemi spojenými se smířením tvůrčí a organizační převahy Frejkovy s teoretickou převahou Honzlovou, který má za sebou silné zázemí Devětsilu.“ (Effenberger, 1974:29) Od počátků jejich spolupráce zřejmě tedy panovaly jisté spory, v nichž se jeden i druhý snažili obhájit svůj vlastní přínos, vygradované posléze několika organizačními problémy a neshodami ohledně skladby repertoáru, které o rok později nutně musely vyvrcholit roztržkou.

Zajímavá je skutečnost, že si Osvobozené divadlo sestavilo svůj jednacím řád, tedy jakousi vnitřní reguli, až po několika měsících své existence, konkrétně na schůzi konané 26. října 1926. V té době zřejmě došlo uvnitř souboru k situacím, jaké nebylo možno řešit jen na základě ústních dohod. Proto tedy byly zakotveny v řádu body týkající se vymezení odpovědnosti jednotlivých členů správy, stanoven byl konkrétní rozsah činnosti administrativy, práva a povinnosti režiséra, volba jednoho z členů, který bude ve vedení hájit umělecké zájmy souboru, četnost schůzí, sankcionování za porušení kázně, odmítnutí role či účasti na představení, přijímání nových členů, vracení knih do společného archivu, odpovědnosti za pořádek, náležitě uložení rekvizit a kostýmů, atd. Mezi podepsanými jsou Frejka, Honzl, Slípka, Voskovec, Werich, Rádl., Nedbal, Skrbková, Burian, Holzbachová, Mayerová, Machov, Svobodová, Trojan, Mrkvička, Krejcar, Matysová, Nálevka.¹²

Krátce po únorové ustavující schůzi souboru proběhly rozsáhlé reklamní aktivity, oznamující, že bylo otevřeno Osvobozené divadlo, které připravuje cyklus přednášek, na nichž vystoupí Burian, Honzl, Nezval, Teige, Frejka, Heythum. V letáku moderní hudby *Tam-tam* byly otištěny stručné texty, charakterizující intence divadla: „Osvobozené divadlo jsou mladí dramatičtí umělci, pracující na vytvoření moderního jevištního projevu u nás. Z dnešní scény chtějí vytvořit jeviště jasných a přesných vzrušení. Nechtějí divadlem rozuměti napodobení života, jisti, že jde o jiný život vlastního výrazu a vlastního myšlení, ne totožný, ale pouze obdobný výrazu a myšlení denních našich zkušeností. Divadlo jest hřiště vzrušení a veselý kult, jako kino a sport, stejně jako místo zodpovědné kolektivní práce. Jmenujte si tuto skupinu novorealisty stejně jako konstrukti-

Frejkovy skupiny popisuje, jak na ni zapůsobila práce pod vedením Honzla: „začal nás vést pevněji. Věděl přesně, co chce, měl přesně stanovený plán a každého herce, ať chtěl nebo nechtěl, dostal do formy své představy. Technicky to znamenalo velké plus, nebylo slabých míst jako u Frejky. I jako škola pro avantgardní divadlo byla práce s Honzlem velmi kladná. Frejkova režie mě dovedla okouzlit, cítila jsem se živou součástí té krásné básně, i když jsem často nechápala, proč mám něco dělat právě tak a ne jinak. (...) U Honzla jsem měla vždycky pocit, že jsem loutka, kterou někdo pohybuje pomocí šňůrek, cítila jsem vždycky, že to hraje Honzl, ne já.“ (Skrbková, 1935:271)

¹² Rukopis Jednacího řádu pochází z Pozůstalosti Jindřicha Honzla, evid. č. 045-II.

visty, podle toho, myslíte-li na jejich odpor k iluzionismu, vědomou cestu od expresionismu nebo úsilí o dobrou novou techniku.“¹³

Vítězslav Nezval představil snahy souboru formou recenzí či oznámení o chystaných představeních: „Osvobozené divadlo je intimní scéna, založená mladým režisérem Jiřím Frejkou, jež si obrala za úkol realizovati nová dramatická díla v novém režijním pojetí. Zatímco tradiční divadlo bází především na slovní, charakterové a konverzační stránce dramatičnosti, chce Osvobozené divadlo osvoboditi inscenaci a interpretaci dramatu od jednostranné tradice. Osvobozené divadlo chce proměnit každý dramatický vzruch v divadelní tvar. Vnáší do dramatu pohybový a tvarový rytmus. Odchyluje se od dekorativního principu jeviště a buduje na konstruktivním principu. To znamená, že pokládá všechny jevištní rekvizity za prvky, jimiž se řeší jevištní prostor. Obrací se k herci nejen jako ke slovnímu, mimickému recitátoru, nýbrž i jako nástroji pohybu. Chce učiniti obecnost nejen posluchačem, nýbrž i divákem. Proto se obrací k tělovým a pohybovým projevům herece.“ (Nezval, 1926:7)

O něco později, v průběhu první regulérní sezóny, přispěl aktivitě Osvobozeného divadla svou studií také Karel Teige. Popisuje vznik skupiny, její nevyhovující hmotnou situaci i nepříjemné napadání divadla ze strany oficiální kritiky, hodnotí především umělecký program a jeho zacílení proti všemu, co by mohlo být pojímáno jako divadelní konvence, odvržení dosavadního jevištního realismu a všech zbytečných dekorativních prvků, hledání nových inspiračních zdrojů v kinu, cirkuse, kabaretu, atd., chápání divadla jako samostatné, na dramatu nezávislé tvůrčí umělecké činnosti, přiblížení divadla k potřebám současnosti.¹⁴ Definiuje vztah vůdčích osobností divadla k ruským vzorům a z veškeré práce vyzdvihuje především Honzlovu inscenaci Apollinairových *Prsů Tiresiových* a Frejkovu inscenaci Nezvalovy *Depeše na kolečkách*, které slučuje s poetistickými požadavky: „Od popření tradičních a akademických typů divadelních dospívají k nové divadelní poesii, prosté ideologie, literatury, psychologie a sentimentality. Udělali z divadelní hry skutečně hru, hru hazardní, hru vědeckou, hru společenskou, podle okolností a od případu k případu, nesnadnou jako šachy, veselou a líbeznou jako tennis, zničující jako poker. Na basi konstruktivismu, s vyloučením všech nepatřičných a dekoračních prvků rozpoutávají vír absolutní poesie, píseň radosti ze světla, pohybu, zvuku, barev, tělesné a básnické krásy: poesii pro všechny smysly. Tento nový jevištní lyrismus, jenž je vlastní dílům Honzlovým

¹³ Srov. *Tam-tam* 1, 1925–26, č. 5, s. 29 a č. 6, s. 29.

¹⁴ Teige tuto skutečnost popisuje v duchu poetismu: „Tam, kde není již ani stopy po literárním ději, dramatickém konfliktu, jenž by byl regulován zákony po předcích zděděnými, kde není ani trochy psychologie ani pathosu, kde režisér a herci naprosto nejsou interprety literatury, dramatické básně, tam stává se divadlo, scénické dění, užívající jen svých rodných elementárních hodnot (pohybu, slova, zvuku, barvy a zvládnutí prostoru) samostatnou živoucí básní, svrchovanou elementární tvorbou, konstrukcí na svém a ze svého, která si nevypůjčuje ozdob z garderoby minulosti ani ze sýpky ostatních odvětví umění, tam je divadlo divadelní poesii, poesie, divadlo poetismu. Báseň pohybu, tanec slov, zvuků a hluků, těl, barev a těles, obveselení očí, uší, smyslů, těla i ducha.“ (Teige, 1927:168)

a Frejkovým, odpovídá oněm tendencím moderních básníků (Nezval, Biebl Seifert aj.), jež zveme poetismem.“ (Teige, 1927:171)

V době založení Osvobozeného divadla Frejka soustavně upozorňoval na práci souboru formou manifestačních výzev, směřovaných ke generačně i sociálně spřízněnému divákovi. Na jejich obsahu se evidentně podepsalo smýšlení devětsílského okruhu. V svolání *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*¹⁵ definuje intence a poslání divadla, jehož základ spatřuje opět v oproštění se od konvencí směrem k modernímu životu, aktualitě, tempu a ruchu velkoměstského života. Poukazuje na inspiraci lidovými divadly, různými podívanými, cirkusy a zábavními podniky, které zprostředkovávají daleko vyhledávanější zábavu než divadlo samé, a proto vyhlašuje boj za nového diváka a jeho sensibilitu.¹⁶ Prosazuje tentokrát již silně myšlenku zaměření se na diváka proletářského či socialistického: „Obrácíme se k divadelnímu smyslu proletariátu, k divadelním očím a srdcím dělníků, studentů, všech, kteří jako úderná třída mají přímý styk ‚s poezií pěti smyslů‘, jak nám ji dává svět kolem nás, s kterým se nejedná o ‚umění‘, naložené v historickém láku, ale o umění stejně konkrétní a bezprostřední, jako je stroj, který montují, jako je malba, kterou míchám.“ (Frejka, 1980:18)

Snaha vnímat divadlo jako každou jinou řemeslnou práci vychází evidentně z vlivu teoretických úvah Honzla i ostatních poetistů. Projevuje se především na textech, pocházejících z první poloviny roku 1926. V nich Frejka definuje několik základních postupů, s nimiž by mělo současné divadlo počítat. V prvé řadě jde tedy o vyvázání moderního divadla z pozic pouhé nápodoby života tím, že svým specifickým materiálem bude vytvářet vlastní divadelní skutečnost, takovou, která bude stejně ‚rekordní‘ a dramatická jako výkon vrcholového sportovce. V tomto smyslu často připodobňuje divadlo k ringu a hercovo tělo k tělu boxera, jakoby se na jevišti měl odehrát duel stejně napínavý a vzbuzující zájem publika stejně jako sportovní zápasy, tedy souboj napínavý, nervy drásající, dramatický, emocionálně divákem prožívaný.¹⁷ Divadlo má tedy zprostředkovat určité vzrušení a napětí. Nemá předvádět poklidné obrazy ze života, musí diváka rozrušovat, dráždit, provokovat, navozovat dojem senzace a tím v něm vyvolávat stejné emoce jako např. film. Nejde však o nápodobu filmového umění, Frejka si přesně uvědomuje, že jsou obě umění od sebe dosti odlišná, obě pracují s odlišnými prostředky i s jiným materiálem. Mělo-li by se divadlo něčemu od kina přiučit, je to podle Frejky hbitost, snová fantazie i poměrná pravdivost,¹⁸ s níž kino dovedlo

¹⁵ Tuto výzvu Frejka připravil pravděpodobně k příležitosti představení ukázek z práce OD nastudované s ochotníky v Benešově a posléze publikoval časopisecky. Srov. Frejka, 1980:18–20 a Frejka, 2004:98–100.

¹⁶ Srov. např. studie *Beztrádnost divadla* in Frejka, 2004:506–510, *Uspořádáme manifestační průvod* (Frejka, 2004, 511–513), *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem* (Frejka, 2004:98–100) aj. studie z první poloviny roku 1926.

¹⁷ Viz např. studie *Divadlo na parníku* in Frejka, 2004:381–383.

¹⁸ Viz např. studie *Divadlo nenapodobuje* in Frejka, 2004:96–97.

odpovědět daleko dříve na potřeby aktuálního umění, odpovídajícího potřebám současného diváka i životnímu tempu moderní civilizace.

Poznáním emocí publika, přijetím divákových myšlenek a pocitů, nalezením všeho, co je působivé a zajímavé pro moderní mentalitu a moderním jevištním zprostředkováním tohoto materiálu skrze vlastní specifické prostředky může docílit divadlo zdivadelnění. Znamenalo to „očistit celý ten materiál, s nímž divadlo pracuje. Uživati herce jako herce a ne jako recitátora. Uživati scény jako prostoru ke hraní a ne jako malířského plátna. Uživati světla k osvětlování a ne k házení prasátek. Uživati kostýmů, které jsou takové, jaké jsou, pro svou emotivnost, ne historii. Uživati lidského obličej, ne lidské masky. Organizovati tuto práci (...) pro dosažení maximálního účinku na obecnost. Materiál, ať lidský nebo věčný, budiž účelně zpracován.“ (Frejka, 2004:100)

Ve svých studiích tedy Frejka pokračuje v koncipování divadla jako složitého systému, na němž se podílí všechny složky od literární, přes výtvarnou, hereckou až k režijní. Znovu se snaží oddělit podíl dramatika a režiséra na výsledném tvaru. Opakuje, že drama ještě není divadlo samé, je pouze jednou ze součástí. Nejde tedy jen a pouze o prvek literární, textový, dokonce ani o děj, pro které je často opomíjen celý komplex divadelního díla, protože: „Divadlo není je to, co se hraje, ale také jak se to hraje.“ (Frejka, 1980:14) Četba textu se liší od jeho jevištního ztvárnění, na němž se podílejí všechny složky, vizuální i zvukové, dynamické i statické, koncipované do takového tvaru, který se nebude snažit nijak napodobovat skutečnost běžného života, ale vytvoří svou vlastní, podřízenou svým vlastním zákonitostem, tj. osvobozené hře předstev s vlastním vnitřním tempem, opírající se o účelné a funkční elementy, ať už v práci herce či architekta, jimž dává smysl nejen společná práce, ale v prvé řadě vliv básníka jeviště, režiséra, organizátora, který přivádí všechny složky k čistotě, vyvolávající zážitky, dojmy, vzrušení a emoce publika:¹⁹ „Divadlo nejsou slova, tj. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou, atd. Je to dokonalý nereprodukcující výraz, nová skutečnost, z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.“ (Frejka, 10.4.1926:87)

Oproti Honzlovi se Frejka neustále vrací k otázce působení na diváka, prakticky v každé studii se snaží pojmenovat všechny prostředky, jimiž lze dosáhnout jeho zájmu. Zabývá se tím, jak upoutat diváka, jakým způsobem je možno učinit z něj aktivního pozorovatele, neustále odkazuje na výsledný dojem. Chápe

¹⁹ Stejně jako většina avantgardistů se nechává inspirovat tehdy často citovaným Apollinairovým prologem k *Prsům Tiresiovým*, v němž se vlastně zrcadlí všechny důležité programové body moderního divadla: „Snažíme se divadlu dodatí nového ducha / Radost rozkoš a ctnost / Nahrazující tak pesimismus starší jednoho století / (...) / Naleznete tu děje které se druží k dramatu a zdobí je / Změny tónin z pathetického do burleskního / A rozumné užití nepravděpodobnosti / Tak jako herce kolektivní / kteří nejsou nevyhnutelně extraktem lidí / ale celého vesmíru / neboť divadlo nesmí býti uměním zrakového klamu / (...) / Jest správné používá-li dramaturg / Všech zázraků které má po ruce / (...) / Jeho hra je jeho vesmírem / Je v něm bohem a tvůrcem / Vládoucím podle své vůle / Zvuky posuny pochody davů barvami / A to nejen za tím účelem / Aby fotografoval to čemu říkáme úsek života / Ale aby objevil život ve vši jeho pravdě / (...). (Apollinaire, 1926:75)

divadlo jako společenskou potřebu, v níž se divák stává spoluvůrcem či lépe, první podmínkou k celé jevištní tvorbě, odpovídající zájmu současného diváka: „Umění organizovati divadlo je uměním předváděti divákovy reakce. Konec konců – tvořiti jevištěm divákovu mentalitu – třeba ne zcela bez ohledu na mentalitu, s jakou dosedl ten podivuhodný dav do svých sedadel.“ (Frejka, 2004:108) Jako by se snažil na otázku moderního divadla odpovídat i z pohledu diváka, pokouší se proniknout do jeho psychologie a skrze ni koncipuje všechny požadavky. Přitom vychází ze svých zkušeností, nediferencuje se, tím divákem, o němž mluví, je i on sám, člověk moderní senzibility s požadavky na divadlo jako na hravou, pestrou, optimistickou, hlavně však živou podívanou, neimitující vnější svět, ale formující si svůj vlastní ze všech prostředků, které jsou k dispozici.

Klíčovým prostředkem byl pro Frejku herec. I v tomto ohledu přijal Frejka estetické koncepce devětsilského okruhu. V herci spatřuje sportsmana, akrobata, žongléra, který svou rozpohybovanou hrou podává rekordní výkony. Přidává však metaforické principy hercovy práce, požaduje po něm překvapivost a rozmanitost pohybů, jež udržují diváka v neustálém napětí, a vedle toho také rozvíjejí obrazotvornost publika: „Jde o umění analogií, asociací, ve kterém se hlava mění v kopací míč a míč v královskou korunu. Moře v houpací nebo akrobatovu záchrannou síť. Slovo v motýly a motýl v polibky, kde všechno je nabito překvapivostí a malými zázraky, které (...) rozesmějí anebo dojmou a vzruší.“ (Frejka, 2004:100) Znovu tedy opakuje důležitou úlohu hlediště. Také pro výsledný dojem, vyvolaný v diváku, je důležité osvobodit hercovo tělo od patosu, naučených póz, přestylizovaných gest a přepjaté mimiky vycházející z konvenčního realistického divadla.

Mladý herec se musí zbavit nánosu psychologického herectví, nezapomíná pro postavu sám na sebe, udržuje určitý odstup, nenapodobuje realisticky chování a jednání odpozorované podle konkrétního vzoru, „nepřestává být hercem, to jest veselým hráčem plným vtipu a okouzující síly, jemuž se zachtělo zahrát si na nějakou postavu.“ (Frejka, 10.4.1926:87) Herec musí umět živě reagovat na veškeré impulsy, ať už vycházejí ze strany spoluherců, z organizace scény či přímo z potřeb diváka. Podstatné je udržovat s hledištěm kontakt, konkrétní vztahy, což znamená. žít v prostoru jevištního světa stejně aktuálně, stejně naléhavě, stejně skutečně, tedy tak, aby herec svou hrou zprostředkoval publiku určitý zážitek.

Frejka se opět vrací k principům konstruktivismu. Pod vlivem Devětsilu zpřesňuje požadavky účelného a funkčního řešení nejen scénické konstrukce, ale celé divadelní práce, hledá promyšlený výběr konkrétního materiálu. Opakuje v podstatě nutnost zahrnout všechno, co je dekorativní, iluzorní: „zahoditi všechno, co vypadá jako lano a je papírem, co vypadá jako myšlenka a je kašírovací masou.“ (Frejka, 1925–26:187) Vymezuje práci Osvobozeného divadla vzhledem k práci ostatních souborů, s nimiž se byl nucen dělit o prostory. V případě své dosavadní práce poukazuje především na prokomponované užití světla, rozvíjení hercova pohybu, kostýmní stránku, která je rovněž podřízena principům účelnosti. I v pojetí kostýmů, často inspirovaných trikoty gymnastů a atletů, nachází Frejka nejen účelnost, ale i lyrismus, vlastní vnitřní poezii a krásu. Co se týče řešení

scénické konstrukce, zohledňoval především takové užití materiálu, které bude svou dokonalou promyšleností plně napomáhat dynamizaci scény, napomůže herci v jeho pohybových možnostech a díky jeho práci následně zprostředkuje publiku překvapivost i asociace. Nešlo jen o to umět šplhat po laně či po žebříku, ale právě o to umět z těchto všedních dovedností učinit nevšední podívanou, drammatizovat je i zpoetičťovat, obdařit je sugestivností a emotivitou, které z hercova pohybu přecházejí do diváckého vjemu jako nová vzrušující skutečnost.

U Frejky se v té době objevuje ještě jeden významný program moderního divadla – smích. Smích jako projev mladé generace, jako „filosofický názor tohoto nepraktického století“ (Frejka, 1980:19), který osvobozuje od nánosu sentimentalit a patosu, smích jako projev nespoutané fantazie, jež vyjadřuje svůj vztah ke světu, je schopna „postřehnout věci, vyhledávat mezi nimi absurdní spojení a smát se jim jako básnickým metaforám.“ (Frejka, 1980:19) Smích tedy chápe jako prostředek k nalezení lyrismu, poesie. Poukazuje také stále častěji na modernost a aktuálnost divadla, které musí zaujmout spontánně, stejně jako každá jiná aktualita v životě. Tím se teoreticky blíží k představě živého divadla, realizované o něco málo později v divadle Dada.

O tom, že Osvobozené divadlo živořilo v nuzných podmínkách, že herci museli pomáhat se šitím kostýmů, přípravou představení, konstruováním scény, nesvědčí jen zmíněná pokladní kniha a vzpomínky pamětníků. Také recenzenti si nemohli nepovšimnout, že technické zázemí divadla je nedostačující a že i přes veškerou snahu ztroskotává práce mladých divadelníků, dejme tomu na nedostatečném osvětlení, v němž zaniká spousta detailů.²⁰ Na začátku května roku 1926 nečinil kapitál divadla ani celý patnáct set korun, na začátku září necelý tisíc.²¹ Také devětsilský okruh byl informován o potížích divadla,²² ale vzhledem k autonomii vytyčené smlouvou, nechtěl, kromě drobných příspěvků osobního rázu, do podniku investovat. Situaci divadla nejednou zachraňoval Proletkult a různá spřízněná sdružení ze socialistického okruhu (např. Federované komunistické osvětové jednoty, Svaz socialistických učitelů, atp.), která zaplatila celá představení divadla. Své příspěvky pak, kromě spřízněnců, věnoval také hostinec U Macháčků, kde členové divadla občas uspořádali improvizovaný program.²³

Prakticky od začátku své činnosti se Osvobozené divadlo stalo jakousi tribunou moderního umění, ještě v únoru 1926 zahájilo v Akademickém domě cyklem

²⁰ O tom viz Konrád, 1925–26:434.

²¹ Viz Pokladní kniha, uložena v Pozůstalosti J.Honzla, evid. č. 045–I.

²² Adolf Hoffmeister věnoval divadlu jeden ze svých epigramů: „Z žebra bůh udělal ženu / z žebříků Heythum scénu / divadlo je když někdo se dívá / žebřík slávy se vratce kývá / nahoře Frejka kouře stojí / v kruhu rozkošných baletek / drama mládí a scény mojí / se skládá z finančních zápletek. (1963:12)

²³ Dokládá to např. arch. Honzík, který v tomto smyslu hovoří zejména o improvizovaných vystoupených představitelkách výrazového tance a členek divadla v jednom, Milči Mayeorvé a Miry Holzbachové. Viz Honzík, 1963.

přednášek,²⁴ a v této činnosti pokračovalo v průběhu celého roku.²⁵ Pořádala se samostatná vystoupení představitelů výrazového tance či koncertů mladých hudebních skladatelů. Organizovaným vystoupením Osvobozeného divadla spíše společenského rázu byla účast na karnevalovém pořadu, tzv. věnečku, v tehdy oblíbeném prostředí hostince U Macháčků, na který byly natištěny zvláštní pozvánky s nápisem „Program-excentric-improvizace.“²⁶

V průběhu prvního roku svého působení se divadlo stalo organizátorem mnoha aktivit moderního umění. Podílelo se na výstavách Devětsilu, připravovalo několik smělych plánů, z nichž sice nakonec sešlo, přesto ale zůstaly zachovány v podobě různých propagačních materiálů. Z nich je například zřejmé, že se Osvobozené divadlo pokusilo vytvořit základnu pro vlastní herecké školení, vzdálené dosavadnímu harmonogramu konzervatoře. Vyhlásilo tehdy, že se připravuje založení divadelní školy INMODKULTu (Institutu moderní kultury), kam budou přijímáni elévové a elévky ve věku 14–19 let. Rozvíjelo také velkomyslné dramaturgické plány, oznamující příští složení repertoáru divadla, v němž měly procentuálně nejvyšší zastoupení texty francouzské proveniencí,²⁷ spolu s Frejkovým a Chocholovým architektonickým návrhem vyhláší sbírku na podporu realizace tohoto projektu. Je také založen kruh přátel Osvobozeného divadla.

Dosavadní repertoár divadla tvořily, jak už bylo řečeno, původní Frejkovy inscenace, které pravděpodobně prošly různými úpravami. Kromě *Cirkusu Dandin* byla ještě v únoru 1926 znovu uvedena fraška *O mistru Mimínovi* a 17. března

²⁴ 13. února přednášel Honzl o novém ruském divadle, Skačkov četl verše Majakovského, Jeseňina a Chlebnikova, 20. února uspořádali Burian a Nezval komponovaný pořad *Procházka na ruby*, s podtitulem *Hudba, film, poesie*, 27. února vystoupil Teige s přednáškou na téma *Živá podívaná*, doprovázenou diaprojekcí, 6. března Holzbachová promluvila o možnosti uplatnění taneční gymnastiky v divadle a Honzl poukázal na taneční prvky ruského divadla, 13. března pak Frejka a Heythum hovořili o užití jevištních materiálů a principech jevištní práce architekta.

²⁵ 15. března uspořádali Honzl, Frejka a Nezval v Akademickém domě přednáškový cyklus *Divadelní abeceda*, na němž v souvislosti s prací proletářských ochotnických souborů a Modré blůzy představili své teze o moderním divadle, pravděpodobně rovněž s ukázkami. 20. a 21. května vystoupil v rámci přednáškových pořadů Osvobozeného divadla Na Slupí také Kurt Schwitters, který posléze připojil improvizované vystoupení Merz-kunstu, na němž recitoval své veršičky v hostinci U Macháčků.

²⁶ Tato akce se konala 2. března 1926. Hostinec U Macháčků byl vyhledávaným prostředím pro setkávání především mladé umělecké generace.

²⁷ V propagačním letáku, který vyšel před začátkem sezóny 1926–27 byl otištěn následující soupis titulů: Achard: *Malborough jde do boje*, *Chcete se mnou hrát?*, Apollinaire: *Prsy Tiresiovy*, Aragon: *Libertinage*, Birot: *Člověk, rozsekáný na kousky*, Cocteau: *Manželé z Eifelky*, Dessaignes: *Čínský císař*, Goll: *Methusalem*, Hoffmeister: *Nevěsta*, Chesterton: *Létající hostinec*, Jarry: *Král Ubu*, Lunz: *Nový pól světa*, Nezval: *Muž za 18*, *Podivuhodný kouzelník*, *Deus ex machina*, Shakespeare: *Večer tříkrálový*, Shaw: *Methusalem*, Tetauer: *Nová revue*. Z toho byly v průběhu první sezóny v OD inscenovány čtyři texty (Apollinaire, Goll, Hoffmeister, *Podivuhodný kouzelník* V. Nezvala), dva byly rozpracovány a k jejich uvedení v OD nedošlo (Cocteau a Birot), Jarryho *Král Ubu* přešel do dramaturgického plánu další sezóny. Leták viz tzv. Rádlova alba.

v rámci komponovaného večera *Veselá smrt*, na níž se tentokrát jako výtvarník a scénograf podílel také Karel Teige. Hlavní událostí tohoto večera však byla Honzlova první režijní práce pro Osvobozené divadlo, *Němý kanár* Ribemonta-Dessaignese. Kritika tak měla možnost vedle hudebního vystoupení E. F. Buriana, které se neobešlo bez komických konotací,²⁸ a recitace Vlasty Petrovičové, hodnotit především oba odlišné režijní přístupy, většinou ve prospěch precizní Honzlovy práce s konstruktivistickou scénou, již podřídil také herecký projev všech postav hry, jejichž počet rozšířil ze tří na deset.²⁹

Frejka svou *Veselou smrt* pravděpodobně opřel také o hlubší a propracovanější práci s rekvizitou, kterou začal využívat jako zdroj asociací: „Rekvizita jest živý organismus, na jehož tělo můžeme upevniti scénický celek, jaký ve skutečnosti skládají divadelní kusy. Rekvizitou může být kláda, na jaké se houpají děti, obsázená dvěma osobami dialogu. Žebřík. Rozkošný flašinetek z plechu, jaký mívají děti a který – přiměřeně zvětšen – může navozovati scénickou hudbu, nástupy a co ještě.“ (Frejka, 1925:10) Recenzenti skutečně zachytili rozvinutí herecovo práce s rekvizitou, která se stávala nástrojem pro rozvíjení vzrušujících poetických obrazů a svými analogiemi se skutečným světem se měnila v objekt inspirující divákovu představivost.

V té době Frejka připravoval svůj první původní režijní vklad Osvobozenému divadlu, komponovaný z prací Vítězslava Nezvala. 17. dubna 1926 v premiéře uvádí nejprve dvě scénické básně *Vězeň* a *Madrigal*,³⁰ dále *Abecedu*, již k taneční kompozici Milči Mayerové recitovala Jarmila Horáková, a *Depeši na kolečkách*. Nezval se aktivně účastnil zkoušek, snažil se herce poučit o způsobu vhodném pro přednášení moderní poezie, pomáhal nalézat ideální lyrický výraz.

Nezvalův *Madrigal* je dialogický – v pořadí osmý – výstup z jeho baletního libreta *Pan Fagot a Paní Flétna*. Pierrot (Stanislav Neumann) se zde uchází o lásku krásné Hortensie (Věra Hlavatá), ta jej odmítá a on hledá útěchu v náručí

²⁸ Prostor pro hudebníky byl ve slupském divadle částečně ukryt pod jevištěm, každý z hudebníků i dirigent museli tedy přejít jeviště, a posléze sešplhat do jámy orchestřiště. Podle pamětníků to Burian udělal s krásnou mimoděčností – nejprve se publiku poklonil, po té, když se snažil sešplhat dolů, mu ukázal svoje pozadí

²⁹ Sám vysvětluje svou koncepci takto: „*Němý kanár* (...) chtěl prostorovou atmosféru zdivadelnit tím, že učinil jeviště neutrálním prostředím, které se stávalo ložnicí, barem, audienčním sálem, tropickým lesem, ulicí, (...) inscenátor dbá (...) o ten přízvuk dojetí v divákovi, jenž má příbuznost citového přízvuku nebo těch představových asociací, jež se vybavují divákovi i herci v ložnici, v lese, atd.. Tedy: ‚změna místa‘ na jevišti je motivována ‚změnou emoce‘ a obráceně. A změny emoce dosahuje se nejen výtvarnickovými dekoracemi a místně charakteristickými rekvizitami (strom, lože), nýbrž každým materiálem, jenž je tu k dispozici. Hereckým pohybem, taneční sestavou nebo tanečním vzruchem, hudbou, rekvizitou (...) Protože ze všech jevištních materiálů byl k dispozici na slupském jevišti materiál – žádný (...), všechny (...) změny místa a divadelnosti přenesl jsem na jediný divadelní materiál, který byl po ruce: lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Desssaignesovy ze tří na deset (nemaje jich zase víc).“ (Honzl, 1928:262)

³⁰ Dochovaly se pouze herecké knihy Loly Skrbkové (Colombina a Dítě) a Bedřicha Rádl (Dandy) s několika drobnými poznámkami, z nichž není možno udělat si ucelený obraz. Viz Pozůstalost Loly Skrbkové, doMZM, Brno, šanon 177 a tzv. Rádlova alba, DÚ Praha.

Colombiny. Rozhoduje se, že bude bojovat za svou lásku, narazí však na soka, světáckého Dandyho (Bedřich Rádl), který Hortensii okouzluje bohatstvím i bonivánstvím. Holedbá se, že má na Hortensii právo, protože pro ni dokázal složit madrigal, Pierrot však odhalí, že jde o Verlainovu báseň a sám na místě skládá verše, pro které je znovu zahrnut láskou.

Na tento výstup navazoval *Vězeň*, krátká báseň rozdělená do několika dialogů. Pojednává o muži, jehož uvěznilo vlastní svědomí. Vyznává se ze svého hříchu, nedodržel slib milované ženě a místo toho se opíjel. Protože svého činu trpce lituje, je mu odpuštěno a on opouští své vnitřní vězení znovu očištěn. Zajímavá je v tomto textu postava Muže s kyvadlem, jenž zhmotňuje představu pomalu se odvíjejícího času, který uplyne od první tíhy svědomí do odpuštění a znovuzískání pocitu štěstí. Pro tuto postavu, hranou Jindřichem Vacínem, zvolil Frejka, jenž se také zabýval účelnou volbou kostýmního řešení, černý trikot s bílými pruhy na bocích, které zvýrazňovaly každý pohyb herce, jenž se měl houpat na laně. Díky promyšlenému kostýmu získala role „na vláčnosti, pružnosti a jemných dlouhých pohybech.“ (Frejka, 2004:389)

Pozoruhodným experimentem bylo recitační a taneční ztvárnění *Abecedy*, v níž Nezval rozvíjel asociativní řetězce, vycházející z optických i emocionálních představ, založených na vjemu konkrétního písmene abecedy. Milča Mayerová na základě básnických vizí vytvářela osobité taneční kreace, jimiž posunovala a rozvíjela významy podle svých vlastních vjemů, které se projevíly v jejím pohybovém výrazu. Nezval prý dokonce „působil při celé koncepci nejen jako režisér, ale recitoval a tančil zároveň. Předříkával vše herečce Jarmile Horákové a taneční pozice si zkoušel před zrcadlem.“ (Mayerová, 1967:8)

Nejdůležitější částí večera se však stalo uvedení Nezvalova vaudevillu *Depeše na kolečkách*. Na inscenaci, která se posléze stala manifestem lyrismu, pracoval Frejka snad už od založení Osvobozeného divadla. Intenzivně studoval textovou předlohu, hledal cestu, jakou by bylo možno dramaticky ztvárnit tuto lyrickou báseň, jak ji napojit na myšlenkovou bázi, vycházející z účelnosti konstruktivismu. Odmítal se tedy i v tomto případě podřídit textové předloze, pokoušel se jít opačnou cestou, od objektivních tvůrčích metod k subjektivním. Tím, že se nechtěl v prvním plánu opřít o nálady, sugerované básníkem, se musel vyrovnávat s četnými komplikacemi. Nezvalův básnický jazyk, plný metafor, rozvířených asociací, řetězcích se do podoby lyrického snění, byl jen proudem nálad a emotivity, nekonkretizoval děj, ani necharakterizoval postavy, spíše je typizoval, nebo lépe, jejich typy pouze mlhavě nastiňoval.³¹

Frejka tedy musel rozkrýt básníkův tvůrčí postup. Neunikla mu skutečnost, že *Depeše* je nesená Nezvalovým tíhnutím k hudebnosti, tedy, že autor na základě jakési hudební variace spojuje a navzájem prolíná jednotlivé lyrické motivy

³¹ Ve své recenzi vystihl vcelku přesně Nezvalův básnický jazyk Miroslav Rutte: „(...) chybil mu nejen dramatičnost, byť jakkoliv předpodstatnělá, nýbrž i jednotná kompozice, dynamický pohyb a jednotný rytmus, jenž by spojoval v organický celek divadelní či lyrické emoce. (...) Přes pestrý ruch je v Nezvalových baletech mnoho statického a jeho nová divadelnost zplošťuje se často do scénického ornamentu.“ (Rutte, 20. 4. 1926:4)

odlišné dynamiky a tempa až do závěrečného splnutí, harmonie. Postřehl, že jsou tyto motivy propojeny výstupy kolektivu, ty tedy nejprve vyčlenil, učinil je hybateli děje se svou vlastní dynamikou a rytmem, a nadřadil je postavám, vymaňujícím se z tohoto davu. Vytýčil tím dva odlišné plány – kolektivní a individuální. První byl reprezentován blíže nedefinovanou masou, dynamickou vrstvou, která posunovala děj kupředu a projevovala svou náklonnost či nepřítel jako jednota davu. Z centra tohoto neutralizovaného shromáždění vystupovaly postavy individualizované, jejich jednání a chování bylo vzdáleno duchu skupiny, bylo těžištěm lyrického dění. Do této skupiny byli zařazeny postavy Prodavačky, Námořníka, Černocho, Klauna a Radiotelegrafisty, který zároveň plnil funkci nezúčastněného komentátora. Na základě této koncepce vznikla jevištní báseň, v níž se střídá poloha básnického pásma s polohou dramatickou, v jejímž prolínání metafor a snění se projevují prvky analogické s realitou poválečného světa. Jejím posláním byla oslava lidského citu ve zmateném světě, posedlém módními výstřelky a revolucemi, kde si lidé přestali rozumět.

V dochované režijní knize lze zaznamenat množství úprav a škrťů, dokonce textových úprav, které svědčí o dlouhých přípravách, konzultovaných přímo s Nezvalem, ten pravděpodobně po dohodě s Frejkou napsal také další dialog pro závěrečnou scénu Námořníka a Prodavačky.³² Frejka představil princip rozvíjení básnických asociací v programovém článku *Depeše na kolečkách*, kde poukazuje na to, že „divadlo je umění (materiálově čistých!) analogií s životem“ (Frejka,

³² Tento dialog zůstal s největší pravděpodobností zachován pouze v režijní knize, do žádného z dosud publikovaných textů *Depeše na kolečkách*, není zařazen. Z režijní knihy, kde je vlepen mezi dva předposlední listy, však nevyplývá konkrétně, zda byl variací na některé pasáže, či zda je přímo nahradil. Logicky navazuje na Nezvalovu poznámku „Měsíc se spouští. Je to zlatá lodička (...)“ a končí variací na repliku Prodavačky „Ale ten domek bychom potřebovali.“ Nelze také vyloučit, že Frejka si text napsal sám či v něm zachytil improvizovanou variaci Neumanna (Námořníka) a Horákové (Prodavačka). Text se, soudě podle Frejkových režijních poznámek, skutečně realizoval:

Prodavačka: Na medový měsíc.

Námořník: Chceš říct snad na líbáňky.

Prodavačka: (smích) Ale viděli by nás všichni astronomové.

Námořník: (smích) Dalekohledem?

Prodavačka: Jak je smutno milovatí a sedět na obloze.

Námořník: Pojd', uděláme svatební cestu na velkém voze. (nasadí masku)

Prodavačka: (dětská radost ze zástěny) Velký vůz je bez koní a bez lokaje.

Námořník: (vtip) Kuřátka budeme mít k obědu. (smích obou)

Prodavačka: (odmítá, náhle ztichne) Velký pes zašteká a probudí nás ze spaní.

Námořník: Vystřelím na něho, koule ho poraní.

Prodavačka: (rychle, vysoko) Velký medvěd, ach bojím se jeho mručení.

Námořník: (dole, zvolna konejší) Zahraji mu námořnickou, bude tancovat.

Prodavačka: Malý vůz, ten se bude hodit pro dceru nebo pro chlapčeka.

Námořník: Rá, rá. Má rozlámaná kolečka.

Prodavačka: Naučíme ho tedy chodit. Ale ten domek bychom potřebovali. Velký vůz, malý vůz, kdo by chtěl stále cestovat. Přece je nutno někde se zamilovat.

Více viz Frejkova režijní kniha uložená v doNM, Praha, sign. Č-10944.

1926:119) na základě úryvku z Nezvalovy hry a vedle něj publikované demonstrace realizačního záměru:

„NEZVAL:	REALISACE (zmíněná část její).
<p>Jaká pak divadelní scéna. Zákon je nade vším. Život a nad ním zákon! Nemáme chuti snášeti těchto maškarád. Ale jak to, vždyť zde má být kolonie! A kde jsou vlastně obchodníci? Vždyť zákon je chrání. Pánové, jen račte! (Na scéně se objeví několik domků, které vytvoří náměstíčko. Návěští. Gramofony. Afiše.) Zákon vás chrání. Civilisace bdí nad vámi, pánové! (k radiotelegrafistovi) Ujměte se svého místa! Ve jménu civilisace! Patrola: Ve jménu civilisace!</p>	<p>Lodičky vyplují na horizont. Obchodníci přinášejí své miniaturní domky (vz.d.), ukryti za nimi. Balet domků – deska č. 2 hraje, rytmus přejímá buben a klavír, temný hluk, asociace stroje. Obchodníci vystupují, jdou do svých akčních polí, strojová sestava 4 lidí. (Vše polo hluk). (Sestava trvá).“</p>

(Frejka, 1926:119)

Jak je patrné z této ukázky, pracoval Frejka opět se všemi divadelními složkami. Uplatňuje množství různých zvuků, hluků a ruchů, nechává hrát hudbu živou i reprodukovanou z gramofonu. Pracuje s různými scénickými efekty, zapojuje rekvizity, hercův pohyb je důležitou dynamickou složkou. Nad Heythumovou konstruktivistickou scénou, zpoetizovanou Josefem Šimou, se pohupovaly lampiony. Na malířských štaflích stál radiotelegrafista, který před tím proskočil papírovým kruhem, na horizont vyplouvaly lodičky, obchodníci přinášeli své miniaturní domky a ukryti za nimi předváděli originální baletní čísla. Nad prostorem scény je zavěšeno plátno, na které projektor vrhá nápis ‚Eifelka‘, typograficky upravený do obrysu Eiffelovy věže. V pozadí stála velká kulisa, představující činžovní dům, v jehož jednotlivých oknech byly zavěšovány velké fotografie mladých tváří. Do prostoru scény byla zavěšena houpačka, na níž Prodavačka a Námořník snili o domečku, v němž by skryli svou lásku.

Frejka v rozvíjení asociativně se řetězcích představ básníka, komponovaných do pásma lyrických obrazů, našel nenadále jistotu, kterou nemohla jeho generace najít v klaunských grimasách, maskách ironie a úšklebcích, varietních a cirkusových bufonádách, persiflážích a karikovaných anachronismech, kabaretech pohybu, tance, zpěvu, humoru a splašenosti, v níž se hledala radost ze života. Režisérova cesta k jevištní poesii, k zobrazení otevřené citovosti se odrážela pře-

devším v postavě Prodavačky ryb. Ve hřmotně oslavovaném dni revoluce veselosti se najednou na jevišti objevila křehká dívka, která přišla bojovat za svá práva na lásku, odmítá proradného Černocho, který neví, co je milostný cit a vrhá se do náruče Námořníkovi.³³

Právě díky zobrazení zrodu křehkého lidského vztahu se realizace *Depeše na kolečkách* stala jevištním ztvárněním poetismu, a přestože ani tentokrát nebylo představení bez chyby, kritika oceňovala mládí a nadšení, jimiž byla inscenace prolnta.³⁴ Hodnotila jak nalezení autora odpovídajícího požadavkům generace, tak téměř euforický přístup k jeho dílu, ve kterém mládí divadelníci dokázali plně vyjádřit svoje vlastní pocity a tím i pocity generace.³⁵ Soubor byl naladěný na jedné linii, což rovněž prospělo celkovému dojmu, jehož výsledkem se stal proud dojemného lyrismu. Ten vynikl zejména v dialozích Prodavačky ryb (Jarmila Horáková) a Námořníka (Stanislav Neumanna), kteří si nejprve udiveně vycházeli vstříc, nedoufali v nalezení lásky v necitelném světě, přesto zkoumali jeden druhého, pak spolu tančili za doprovodu ‚walse-bostonu‘ a teprve potom došlo na poetické scény namlouvání, plné náznaků a nedořečených slov, hry očí i letmých doteků, které v sobě nesly poselství křehkosti klíčení milostného citu.³⁶ Hlavně o výkonu Horákové se hovořilo v řadách generace s nadšením.³⁷ Její Prodavačka ryb se stala jevištním ztělesněním senzitivity, když se neohroženě, bez zbytečného studu, bez ironizování a úsměšků přihlásila ke svému nároku na

33 K tomu Nezval dodává: „Probojovávali jsme s Frejkou, Horákovou, Neumannem nový lyrický způsob hraní, při kterém musí být všichni a vše v napětí, jaké v konverzačních hrách nebývá často hostem na jevišti. (...) Nejvíc jsme si zakládali na tom, že jsme nedali dohromady obyčejné představení, jakých je mnoho, nýbrž, že jsme svedli boj o nové vidění světa na jevišti.“ (Nezval, 1978:182–183)

34 Srov. např. Rutte, 20. 4. 1926:4, Konrád, 1925–26:484, aj.

35 V inscenaci se objevili Jarmila Horáková (Prodavačka ryb), Lola Skrbková (Rozhlas), Jarmila Svatá (Dívka), Stanislav Neumann (Námořník), Jindřich Vacín (Klaun), Bedřich Rádl (Černoch), Hugo Slípka (Černoch), Josef Gruss (Portýr), Marie Staňková (2. Rozhlas), Ladislav Boháč (Radiotelegrafista) a dívky z taneční skupiny Milči Mayerové.

36 Jarmila Horáková v deníku popsala některé další režisérovy záměry, které rozvíjela dále svou obrazotvorností a pokoušela se předávat spolu se svými pocity publiku: „Prodavačka: Kde se tu vzal ten námořník? (Nezval má poznámku, že se probudí ze sna.) Ale nepadne námořníkovi do náručí, jak to předepsal. Režisér tam dává tanec podle havajské desky. Celou sladkou věčností se kolébáme v tanci a já se dívám Námořníkovi – Neumannovi do očí. Tančíme proti sobě. Všechno valčík. (...) Já mám při Depeši vždycky napřed pocit úzkosti. Pak si musím představit místo prken zelenou louku, aby všechno kolem mne, i ta šikma, změklo. Pak jakoby bylo kolem hrozně moc dívek a já tančím podle nich. Proti nám a kolem nás tančí také tak moc námořníků, nebo snad je to v hledišti. Cítím vždycky, jak je obecnost (...) blízko a jak dělá všechno podle mne, jako já podle těch děvčat a námořníků. Jsem najednou taková volná. Nemusím myslet na slova, stačí mi jen ta radost, že hraji a tančím a všechno se daří. Čím víc mladých lidí je v hledišti, tím líp se nám hraje.“ (Frejka, 1940:160–161)

37 Svědčí o tom mnoho vzpomínek, věnovaných předčasně zesnulé herečce, v memoárové literatuře. Viz např. *Památník Jarmile Horákové* (Praha 1928), do něhož přispěl mj. Nezval, Seifert, Eva Vrchlická, Frejka, Karel Schulz, Karel Smrž, Mirko Očadlík, E. F. Burian či režisér Karel Dostal. Srov. též Trojan, 1966, Skrbková, 1935, Neumann, 1935, Frejka, 1940, Träger, 1948, aj.

šťěstí a lásku v nemilosrdném prostředí lidského světa. Herecký soubor dokázal pod Frejkovým promyšleným uchopením Nezvalova poetického textu dospět k jevištní emotivitě, o jejíž vyjádření bylo usilováno: „Bylo to nové vyslovení citovosti v podobě cudné, plně zdravého vznětu, něco, co bylo potřebí na jevišti stvořit, co všichni čekali, co Seifert, Halas, Nezval, vyjadřovali veršem, pro který byli předmětem útoků, než se stali předmětem – obdivu.“ (Frejka, 1940:161)

S inscenací *Depeše na kolečkách* vrcholí období Frejkovy intenzivní spolupráce s architektem Heythumem, k níž se vrátil pouze krátce o rok později v provedení Schwittersova *Stínu*. S koncem této plodné praktické i teoretické činnosti se také začíná projevovat určité vyčerpání možností konstruktivistického pojetí scény. Frejka se ve své poslední inscenaci stále více přikláníl k různým prvkům, které zpoetičťovaly holou konstrukci, zapojil barevnou pestrost, je patrné, že se nechal mimo jiné ovlivnit přístupem malíře Josefa Šímy.

Původní program konstruktivismu se tedy začal do jisté míry vyčerpávat, pravděpodobně se na této skutečnosti podepsala také nemožnost prosadit další připravované projekty. Až do prosince roku 1926 se Frejkovi nepodařilo realizovat ani jeden z inscenačních záměrů, jímž by plynule navázal na svou předchozí činnost. Je však jisté, že principy konstruktivismu využíval v menší míře i nadále, stále se zabýval požadavky účelnosti a způsobem funkčnosti, správnou volbou materiálu, ale to už je fáze, kdy dochází k určitému posunu původního záměru.

Přes svůj pozvolný ústup od pozic čistého konstruktivismu se ale spolu s Honzlem zúčastnil pře s Národním divadlem o Hofmanovu výpravu k Dostalově inscenaci hry F. X. Šaldy *Tažení proti smrti*, uvedené na začátku května 1926 v Národním divadle.³⁸ V tomto sporu nešlo ani tolik o uhájení nároku na prvenství, jako spíše o věc cti. Tehdejší kritika se totiž nadšeně vyjádřila v tom smyslu, že Hofmanova scéna byla pojata konstruktivisticky a herecké výkony vycházely z principů biomechaniky, a doporučila mladé generaci, aby se poučila od Národního divadla.³⁹ To pochopitelně mezi představiteli mladé umělecké generace vyvolalo vlnu nevole. Avantgardisté se snažili dokazovat, že konstruktivismus ani biomechanika není rozhodně vynálezem Dostala, jak někteří recenzenti konstatovali, a že vychází z dlouhodobé práce ruských divadelních praktiků.

Frejka na to konto sepsal velmi emocionální protest *Jak se ujímají myšlenky*, v němž vyjmenoval veškerou svou práci, aby dokázal, že jevištní konstruktivismus nebyl nějakým soukromým přínosem Hofmana či Dostala: „(...) naši lidé pracovali již velmi dlouho na vytvoření moderního divadla v Československu. Vědomě. Za nejhorsších podmínek. Byli ovlivněni? Ano, hlavně Rusy, ale Honzla nevyjímaje – a ten jediný viděl Rusy, jen myšlenkově (= ne do posledních nápa-

³⁸ O tom viz též Caltová, 1968–69:132–133.

³⁹ V téže době se o uplatnění moderního chápání herectví a scénické výpravy pokoušel Hilar ve své inscenaci *Blažena a Beneš (Mnoho povyku pro nic)* ve spolupráci s Františkem Zelenkou. V případě Hilara i Dostala souviselo užití těchto principů spíše s hledáním možného způsobu inscenování konkrétní hry, nikoliv dlouhodobým tvůrčím hlediskem. Jednalo se tedy spíše o krátkodobý pokus o užití určitých formálních postupů.

dů!). Hledali a hledají vlastní cesty. P. Rutte chce dávat Osvobozeným za příklad Národní divadlo, totéž Národní divadlo, které se vzmohlo na rádoby-konstruktivní *Farmu*, a na své poslední tažení *Tažení proti smrti*, kde bylo možno dáti se ovlivnit už i invencí Osvobozených? (Ostatně dostat subvenci není tak těžké jako mít invenci.) Ale dále: tento způsob hry, ovšem po mnoha vytáčkách a obrátkách, přijímají dnes ti, kteří se donedávna o něm vyjadřovali velmi soustrastně. Neuráží to, že tohoto způsobu bylo použito, ale že se tak stalo po nás, v době, kdy jsme hráz prolomili a kdy nebylo již třeba odvahy, ale zbabělého dohánění současnosti. Pánové, kolik věcí ještě, ochuzených a okleštěných, hodláte přinést jako vlastní nový a smělý výrobek? Kolik podniknete ještě těch organizovaných loupežných výprav?“ (Frejka, A–18906)

Honzl přistoupil k celému problému daleko racionálněji. V časopise *Tvorba* otiskl svou studii *Konstruktivismus, móda, práce*, podloženou svým výzkumem moderního ruského divadla. Objasňuje české kritice některé pojmy,⁴⁰ vysvětluje, z jakých podnětů konstruktivismus vzešel, jaký je jeho smysl, co nového přináší, a dodává, že jakožto celospolečenská potřeba nemůže být tento tvůrčí styl přisuzován jednomu jedinému, natožpak českému režiséru, který jej ve své inscenaci použije jen z pohnutek uměleckých, nikoliv společenských, protože pouze hledá nový způsob, jak nově přistoupit k jevištní dekoraci: „Konstruktivismus není soustavou žebříků, několika kotmelci, písmenami v křížovce, není ani gramofonem, není předpisem několika námětů nebo určitého způsobu chůze, slova a pohybu – tak, jak to chápe český režisér a český kritik – konstruktivismus je názorem a z něj plynoucím požadavkem vědecké, tedy přísně programové a systematické organizace energií a ekonomizace tvarů.“ (Honzl, 1925–1926:223–224)

Ozvuky této polemiky se nesly přibližně do léta roku 1926, zejména Miroslav Rutte se ostře ohrazoval proti napadení, že nemá jasno v pojmech. Mladá generace argumentovala jeho nesmyslným označováním práce Osvobozeného divadla jako divadla mimických ornamentů⁴¹ a využila prostor v posledním čísle *Pásma* k objasnění svých postupů: „Chápání scény předchází a mladé divadelní generace se liší podstatně v tom, že starší chápou jevištní umění jako umění neproduktivní, nýbrž reprodukční. Naše generace šla ke své práci tím, že zkoušela své výrazové kvality a jejich technickou čistotou, jinými slovy pochopila, že jevištní práce je výrazově nezávislá a soběstačná. Její výhoda a klad je ve formulaci toho, co dříve se snad nejasně tušilo skutečnými divadelníky, např. u nás Hilarem, ovšem tušilo

⁴⁰ Např. Miroslav Rutte se vyjadřoval o biomechanice ve vztahu k Tairovovi.

⁴¹ Tento pojem používal Rutte především v případě Frejkových inscenací. Vytýkal mu, že vychází z přílišných detailů, které nedávají smysl, jsou pouze ornamentálními prvky režijní práce. (Srov. Rutte, 12. 1. 1926 a Rutte, 1926.) Frejka tak byl nucen bránit svůj přístup k práci: „bezprostřední scénický básník, (...) myslí přímo svým materiálem, jeho invence jest zcela konkrétní, spíše vychází z detailu a postupuje ke scénické koncepci.“ (Frejka, 2004:114) Tento Frejkův tvůrčí postup dokládá i Lola Skrbková: „V tehdejších Frejkových představeních bylo vždy něco nehotového, nedokončeného a právem mu to bylo vytýkáno. Frejka skutečně stále hledal, opravoval, takže často nezvládl celek, který v některých místech nedosahoval té úrovně, jako místa pevněji zvládnutá.“ (Skrbková, 1935:271)

spíše prakticky. Tedy reprodukoval se Molière, Čapek. Primární bylo ono literární dílo, tištěné a mluvené. Neexistoval pocit specifického jevištního prostoru ani chápání specifického jevištního zákona kauzality, to všechno bylo následnou věcí. Neboť byl to básník a ne samo divadlo, kdo měl být uveden na jeviště.“ (-ea-, 1926:103)

Teprve při zpětném pohledu na celou kauzu začali avantgardisté chápat, jakého pokroku docílili. Dosud více či méně opovrhované tvůrčí postupy v oblasti scénografie a herectví, jejichž užitím se systematicky zabývali na svém nevyhovujícím, technicky málo vybaveném jevišti s herci, jejichž zkušenosti byly minimální, se stávají centrem zájmu oficiálního divadla. Ačkoliv zde byly tyto metody použity spíše vnějškově, tedy pro ověření možností nového dekorativního pojetí scény a pro oživení herecké práce pohybem, sestávajícím z tanečních nástupů, přemetů, různých tělocvičných sestav, šplhání po konstrukci, avantgarda začala chápat, že jí prosazované postupy se vyvazují z rámce malých scén, zejména díky soustavnému úsilí o jejich prosazení. Užití principů konstruktivismu a moderního pojetí herecké práce chápala jako svůj osobitý přínos oficiálnímu divadelnictví.

Osvobozené divadlo na svou první skutečnou sezónu se připravovalo velmi intenzivně. K realizaci většiny záměrů, týkajících se různých aktivit, včetně založení případné herecké školy, nebo eventuální stavby budovy divadla podle Chocholova a Frejkova plánu, však nedošlo. Stejně tak tomu bylo také v případě vnitřních organizačních problémů, jež nedovolovaly přistoupit k nastudování či uvedení některých připravovaných inscenací. V průběhu prvního roku existence divadla bylo více či méně rozpracováno a nakonec neuvedeno několik takových projektů. Prvním z nich byl Gollův *Methusalem*, připravovaný na březen 1926, ale pravděpodobně vzhledem k tehdejší finanční situaci souboru a minimu času na nazkoušení, odložil Honzl premiéru o celý rok.⁴² V květnu 1926 měl Nezval za úkol přepracovávat Chestertonův *Létající hostinec*, o prázdninách Frejka sezval část souboru k přípravě inscenace Claudelova *Prothea*, kterou chtěl zahájit sezónu v průběhu září. Nakonec se první premiérou stala Apollinairova hra *Prsy Tiresiovy* v režii Jindřicha Honzla, uvedená 23. října 1926.

Pravděpodobně v září měl Frejka začít pracovat na hře Pierre Albert-Birota *Člověk, rozsekaný na kousky*. Ačkoliv se dochovala Frejkova režijní kniha s mnoha poznámkami a nákresy, které svědčí o tom, že probíhaly zkoušky, představení nebylo uvedeno.⁴³ O měsíc později začaly přípravné práce na Cocteauových *Svatebčanech na Eiffelce*, které Frejka přeložil spolu s Milošem Hlávkou a ještě téhož roku vydal s poznámkou: „Poprvé česky provedeno Osvobozeným divadlem (Devětsil) v jevištní realizaci Jiřího Frejky, za choreografické spolupráce Miroslavy Holzbachové a Milči Mayerové, v jevištních a kostýmních návrzích Otaka-

⁴² *Methusalem* byl uveden v premiéře 10. března 1927. Je zajímavé, že o pár dní později, 19. března 1927, uvádí Honzl jen jeden výstup z Gollovy hry, *Revoluci zvířat* při příležitosti Večera socialistického sdružení učitelského.

⁴³ Zachováno je i obsazení: Pan Darmonošlap (Burian), Pan Hruška (J.Trojan), Pan Ružice (Ježek), Pan Smíšek (Slípka), Paní Tlachalka (L.Skrbková). Režijní kniha uložena v do NM, Praha, sign. Č-10942.

ra Mrkvičky a Karla Teigeho, s hudbou Miroslava Pontze.“ (Cocteau, 1926:29) V případě *Svatebčanů* se ukázalo, že projekt, do něž měl Miroslav Ponc komponovat čtvrttónovou hudbu, není momentálně realizovatelný. Náklady na speciálně upravený klavír by pokladna divadla neunesla. K premiéře však nedošlo ani na sklonku roku, kdy se Ponc stal vlastníkem čtvrttónového harmonia. Zůstala ale alespoň zachována Poncova scénická hudba, inspirovaná původním francouzským uvedením z roku 1921, na něž pro Jeana Cocteaua hudebně spolupracovali členové Pařížské šestky.⁴⁴ Z velkolepého plánu tak nakonec sešlo, *Svatebčané* pak nebyli uvedeni ani s Ježkovou hudbou na konci března 1927 v jednom večeru se Schwittersovým *Stínem*. Tehdy došlo k roztržce v Osvobozeném divadle, jak o tom bude řeč dále, a premiéry obou her se konaly až v nově zformované Frejkově skupině, divadle Dada.

Nedošlo ani k uskutečnění dalšího Nezvalova večera, na kterém měly být předvedeny další drobné dramatické práce, včetně *Modrého jelena*, *Muže za 18* a snad také *Podivuhodného kouzelníka*. Zdá se, že přípravné práce tehdy znemožnily napjaté vztahy mezi oběma režiséry a dramaturgem souboru, s nímž zřejmě docházelo k nepříjemným debatám o případných úpravách jeho textů, po kterých se Nezval dočasně vzdal své funkce dramaturga.⁴⁵ *Jarmareční písničku* a *Podivuhodného kouzelníka* uvedl Frejka v průběhu prosince 1926 na rychle svolané akci Osvobozeného divadla ve Studentském domově na Albertově, druhou zmíněnou báseň znovu o pár dní později na silvestrovském programu, jak o tom bude ještě řeč. Další zmíněné Nezvalovy texty pak uvádí Honzl v komponovaném pořadu nazvaném *Revue v povijanu* (od první reprízy jako *Malá revue*) v dubnu 1927.⁴⁶

Situace Osvobozeného divadla byla i díky těmto událostem dosti napjatá. Protože se divadelní práce se přinejmenším v první polovině sezóny zastavila na mrtvém bodě, někteří herci divadla přešli dočasně do jiných souborů, jmenovitě Svozilová, Boháč a Záhorský se stávají novými posilami Gamzova Uměleckého studia, které zahájilo sezónu v Umělecké Besedě. S koncem roku 1926 se začaly objevovat další nepříjemnosti organizačního rázu, sál slupského divadla byl nevyhovující a kromě vyšehradských ochotníků se zde pořádala stále častěji vystoupení konzervatoře. Divadlo bylo zřejmě propůjčováno i dalším aktivitám, což omezovalo provoz Osvobozeného divadla. Začalo se tedy uvažovat o jiném

⁴⁴ O tom více viz Paclt, 1990:84–87.

⁴⁵ V korespondenci J. Honzla je zachován tento nedatovaný vzkaz od Frejky: „Pokud jde o Nezvala, řekl mi sám na můj dotaz, že jsme se shodli o uměleckých otázkách ‚Depeše‘ a že odvolání nevezme zpět proto, že by mu to bylo trapné. Myslím tedy, že by bylo komické a neprozřetelné, abychom dělali něco od něho, dokud nezmění názor na věc, mohlo by se to opakovat, a do té doby jsem proti tomu, abychom cokoliv od něho hráli.“ Viz Korespondence J. Honzla, sl. F in Pozůstalost J. Honzla, Praha.

⁴⁶ *Modrý jelen* ani *Muž za 18* pravděpodobně nebyl uveden vůbec. Do programu *Malé Revue* byly zařazeny šestý obraz z baletního libreta *Pan Fagot a Paní Flétna*, nazvaný *Měsíční sonáta* (v podání OD nazvaný *Květiny v baru*), dále *Historii řadového vojáka*, aj. Dalším neuvedeným Nezvalovým textem bylo *Tango Argentino*, plánované pro zahajovací Frejkův program OD v Umělecké Besedě v lednu 1927, pro chřipkovou epidemii však nemohlo být *Tango Argentino* do lednového programu OD zařazeno.

případném působišti, ale takových uspokojivých prostor bylo jen velmi málo.⁴⁷ Zahájeno bylo jednání s Uměleckou Besedou i s Vladimírem Gamzou⁴⁸ tam působícím, jeho výsledkem pak bylo stěhování divadla do nedávno postavené Umělecké Besedy,⁴⁹ uskutečněné na počátku ledna 1927.⁵⁰

Osvobozené divadlo zakončilo první část nevydařené sezóny, během které se podařilo uvést pouze jedinou premiérovou inscenaci, Apollinairovy *Prsy Tiresiovny*, a přesvědčit herce, aby začali navštěvovat pravidelné hodiny tělocviku pro rozvíjení svých biomechanických schopností.⁵¹ Období plně plánování a nerealizovaných záměrů, včetně obnovení inscenace *Cirkus Dandin*, bylo zakončeno symbolicky silvestrovským představením v Mozarteu. I to nakonec nezorganizovalo divadlo samo, pořadatelem se stal Proletkult a Osvobozené na něm mělo vystoupit spolu se souborem Modré blůzy, na jehož založení se členové divadla podíleli a s nímž spolupracovali. Ani tentokrát se nepodařilo prosadit alespoň některou ze zatím uvedených inscenací, zůstalo tedy z velké části u sólových, pódiových vystoupení.⁵²

47 Marie Vorlová napsala Honzlovi 3. 12. 1926: „Dle mého názoru nepůjde to s divadlem Na Slupi příliš rychle, a proto by bylo nejlépe hrát na Vinohradech – Národní dům (Honzlíčku, važte dobře). Vždyť pokusné scény v zahraničí nemají také prvotřídní jeviště a ty Vinohrady nejsou tak zlé. (...) V paláci Radio bylo by možno hrát až v březnu (...), ale v Radio sálu nejsou povoleny policii pravidelné hry. To by se muselo vybíhat. Dle rozpočtu je to nejlepší sál v Praze.“ Viz Korespondence J. Honzla, sl. V-II, Pozůstalost J. Honzla, Praha.

48 Vztah s Gamzou tehdy poznamenal nejen odchod několika herců OD do jeho Uměleckého studia, ale také oficiální kritika, která Gamzu Osvobozeným neustále dávala za vzor a jeho čisté práce hodnotila na základě porovnávání s prací OD. Emanuel Janský publikoval v časopise Československé divadlo svoji úvahu *Dva obzory divadla mladých*, v níž hodnotí Gamzovu činnost, oproti pouhým teoretickým projevům OD: „V poslední době bylo hodně skepse k jakémukoli podniku mladé snahy, neboť rostly zkušenosti, které přesvědčovaly, že ne jevištní, divadelní nerv je pravým podnětem, ale pouhá dekorativní zábavnost. (...) Tato divadelnost (...) mohla pouze udivovati svým intuitivním smyslem pro hravost, ale chybělo jí téměř vše, aby její vážnost nebyla upřímným veselím. (...) S tímto produktem, vzniklým z nadvýroby –ismů a potácivé orientace, jsme téměř hotovi, želice upřímně promarněného času a utloukaného mládí (...).“ (Janský, 1926:299) Nepříznivě se projevila také skutečnost, že redaktoři reprezentativního sborníku *Nové české divadlo 1918–1926* zde poskytli prostor také Uměleckému studiu, ale Osvobozenému divadlu nikoliv. Marie Vorlová psala na toto téma Honzlovi: „Zdá se, že Kodíček a Rutte organizují celý komplot proti nám a my hnijeme!“ Viz Korespondence J. Honzla, sl. V-II, Pozůstalost J. Honzla, Praha.

49 Budova Umělecké Besedy byla postavena v roce 1926 v Besední ulici původně jako koncertní sál, posléze byla zadaptována pro potřeby divadelního provozu. (Dnes v těchto prostorách působí Divadlo Na prádle.)

50 Dochoval se také plakát, oznamující, že se OD přestěhovalo a bude nadále působit v Umělecké besedě, kde získalo jako své hrací dny čtvrtek a sobotu. Provoz byl zahájen 20. ledna 1927 Honzlovými inscenacemi *Prsů Tiresiových* a *Němého kanára*, v sobotu 22. ledna se měly představit režijní práce Frejky, *Pojištění proti sebevraždě*, *Depeše na kolečkách* a *Tango Argentino*.

51 Na konci ledna 1927 chtěl Hugo Slípka pracovat na biomechanice herců OD systematictěji v prostorách tehdejších studentských kolejí ve Strakově akademii.

52 Honzl za tím účelem zřejmě individuálně oslovoval členy souboru, jak o tom svědčí přepis

První část večera, nazvaná *Rozmarný podvečer roku 1927*, patřila Osvobozenému divadlu, které připravilo hudební, taneční a recitační pásmo z prací svých členů. Z toho se vymykaly dvě různorodá čísla – jedním z nich bylo uvedení Mahenova *Pokladu krále Kadma* v Honzlově režii,⁵³ druhým Frejkův pokus o sborovou recitaci Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, jímž vlastně naznačil cestu budoucího voicebandu. Podle vzpomínek Bedřicha Rádl to ještě nebyla „pravá sborová recitace – jednotlivé zpěvy básně recitovali různí členové souboru, jindy střídavě pronášeli jednotlivé verše, některé říkalo sborově několik hlasů. (...) Frejka (...) báseň nastudoval s velikou péčí, zkoušek se většinou zúčastnil také Nezval a zas pomáhal hercům svými vysvětlivkami a připomínkami.“ (Rádl, nedat.:40) Totéž dokazuje i dochovaná režijní kniha, do níž Frejka vyznačil rozdělení sólových (Skrbková, Nedbal, Rádl, Vacín) a sborových výstupů, popřípadě intonace, klesání hlasem, tempo či rytmus. Patrně šlo o určité scénické provedení básně: v pátém zpěvu tančily tři postavy, Stoletá kočka, Jezerní dáma a Kouzelník, šestý zpěv měl být pojat jako strojová sestava. Frejka pracoval rovněž se světelnými efekty, které vyvrcholily v závěrečném sedmém zpěvu, jenž byl recitován na pozadí stylizované aleje světel velkoměsta.⁵⁴

Mezi další čísla programu pak patřily Burianovy tři barové chansony, *Cocktaily*, v nichž hudebně zpracoval verše z Nezvalovy sbírky *Pantomima*, dále jeho zhudebněná *Přísluví*, Krejčího hudební kompozice na Wolkerovu báseň *Žebráci* a Nezvalovy texty *Klára*, *Cukrová balada*, *Vápeníci*. Antonín Nálevka obstaral humoristickou konferenci *Zábavné povídky ze školních lavic*. Druhou část večera pak vyplnilo vystoupení Modré blůzy, nazvané *Rudý Nový rok 1927*, jehož obsahem byla povětšinou satira na společenské či politické události.

Se začátkem ledna se Osvobozené divadlo pokusilo najít finanční i uměleckou stabilitu. Honzl zahajoval zkoušky na Gollova *Methusalema*, Marie Vorlová rozesílá členům souboru pozvánku na ustavující schůzi voicebandu,⁵⁵ je vydán leták Osvobozeného divadla, nabízející předplatné, 18. ledna dochází ke stěhování do Umělecké Besedy. Ale v té době se už přirostuje situace mezi oběma režiséry, zhoršená ještě událostmi, které poznamenaly Frejkovo zahajovací představení, pro které chtěl v obnovené premiéře uvést *Pojištění proti sebevraždě*. Inscenace byla nově přezkoušena,⁵⁶ Frejka do hry vložil krátké taneční intermezzo s někte-

jeho vzkazu, adresovaný Bedřichu Rádlvi. Viz Rádl, nedat.:40.

⁵³ Je však pravděpodobnější, že šlo spíše o druh scénického čtení, než o inscenaci. V oficiální premiéře byl *Poklad krále Kadma* uveden až 10. února 1927.

⁵⁴ Režijní kniha *Podivuhodného kouzelníka* uložena v Pozůstalosti Loly Skrbkové, do MZM.

⁵⁵ Ta se konala 9. ledna 1927. Pozvánka uložena v tzv. Rádlových albech. K prvnímu představení voicebandu došlo až v divadle Dada.

⁵⁶ Slečnu Five o'clock hrála Eva Svobodová, protože Jarmila Horáková byla v té době již angažována v Národním divadle a nemohla se tedy plně věnovat práci na obnoveném nastudování *Pojištění proti sebevraždě*. Roli Billiarda za Trégla převzal Rádl, Garcona hrál místo Schettiny Burian, z původní sestavy zůstal hostující Jareš (Camembert), Skrbková (návěstí), Nedbal (student) a Popelová (Journal du Matin), Nedbalovu druhou roli, Ministra, převzal Josef Trojan.

rými texty z Burianovy dadaistické básnické sbírky *Idioteon*. Na výtvarné stránce se tentokrát podíleli Otakar Mrkvička a Karel Teige, výprava tak byla rozšířena a oproti původnímu pojetí zřejmě i zúčelněna ve prospěch celé inscenace.

Do prvního Frejkova večera v Umělecké Besedě však zasáhla chřipková epidemie, která ohrozila práci souboru. Místo Frejky představení dozkoušel na poslední chvíli Bedřich Rádl,⁵⁷ hlavní ženskou roli, Veroniku, musela pro nemoc odříct Mira Holzbachová,⁵⁸ která měla také na starosti přípravu tanečního zpracování Nezvalova *Tanga Argentina*. První část večera působila patrně dojmem improvizovanosti. Situaci zachraňoval jednak Honzl, jenž na Frejkovu žádost vystoupil před publikum a jmenovitě omlouval všechny nemocné členy souboru, a jednak Nezval, jenž odrecitoval svého *Podivuhodného kouzelníka*. Jedinou zdařilou částí večera se stala obnovená premiéra *Depeše na kolečkách*, která byla opatřena novou, vylepšenou scénickou výpravou. Zvukovou a hudební složku inscenace obstarával tentokrát nejen gramofon, ale také E. F. Burian. Ten vystupoval v roli Klauna, hrál na bicí soupravu a pravděpodobně i na svou sestavu různých hřmotičů, převzatou z *Prsů Tiresiových*.

Ne zcela povedené představení bylo tedy další příčinou sporů mezi Honzlem a Frejkou,⁵⁹ které se postupně začaly odrážet i v souboru. Osvobozené divadlo sice i nadále pokračuje v činnosti - od konce ledna do konce února byly v divadle uspořádány dvě zajímavé přednášky, první z nich, věnovanou modernímu skladateli Paulu Whitemanovi a doprovázenou ukázkami z jeho prací, připravil E. F. Burian, druhou tvořilo vystoupení Ilji Erenburga, který francouzsky přednášel o moderním ruském umění⁶⁰ - lze však soudit, že situace byla celkově vyostřená. K režijní práci se Frejka v Osvobozeném divadle dostal už jen v případech společných *Veselých večerů*, s podtitulem *Satira - Muzika - Psina - Epigramy*,

⁵⁷ Zachovala se však drobná vzpomínka Josefa Trojana na dadaistický způsob herectví, jaký Frejka požadoval do role Ministra, kdy Trojan „dostal příkaz, aby vylezl na židli, pronesl jako dýchavičný řečník několik nabubřelých vět a za každou větu místo tečky přidal nějaké písmenko z abecedy. Bylo to idiotské - ale idiotské to mělo být. A jakási kabaretní múza už mladému herci napověděla, jak ony věty a zejména ona písmena říci, aby se lidé smáli - a jak používat nacvičených gest a do jaké svatouškovské ornamentiky uvést svůj obličej, aby se jeho proměnil v kamének do mozaiky Frejkovy představy.“ (Trojan, 1962:216-217)

⁵⁸ Narychlo za ni roli zaskočila Světa Svozilová.

⁵⁹ Někdy z té doby pochází emocionální Frejkův dopis Honzlovi: „Milý Honzle, myslím, že je lépe Ti psát. Budeš snad mít víc klidu, nebudeš se dívat na mne, ale budeš moci klidně uvážít, co Ti piši. Prosim Tě o to. Zdá se mi, že dochází k Tvé nechuti vůči mně. Příčiny neznám, protože jsou hlubší, než jsi mi řekl a protože nechci věřit nějakým dohadům - zaváďelo by to nás oba příliš daleko. Nechápu, proč Tvá nechuť došla tak daleko, že neřekneš mně přímo, o co jde. Věřím, že důvody jsou uměleckého rázu. Není možno o nich mluvit? Dělá-li chybu, uznám ji velmi rád, ale k čemu to ostatní? Domníval jsem se, že náš poměr je přátelský. Co se tedy děje, že jím nemůžeš být? Budu velmi rád, vyjasníme-li si všechno a poctivě dohodneme.“ Nedatovaný Frejkův dopis viz Korespondence J. Honzla, sl. F, Pozůstalost J. Honzla, Praha.

⁶⁰ Přednášku organizovanou Družstvem moderních nakladatelů Kmen do češtiny tlumočil Karel Teige, doprovázena byla recitací současných ruských básníků, Majakovského, Jesenina, Bloka a také Erenburga.

uvedených 26. února a 3. března 1927, ale ani zde neměl příležitost k samostatné režii, jeho jméno pravděpodobně zůstalo zcela stranou za prací kolektivu.⁶¹

Program těchto večerů, inspirovaný snad pestrou skladbou silvestrovského představení, byl sestaven z drobných humoristických prací členů Osvobozeného divadla a s ním spřízněných mladých autorů. Kromě přepracovaných fejetonů z Konrádovy *Robinsonády*, Lacinova *Pokusného divadla*, střídaného čtení epigramů V. Laciny, K. Konráda a A. Hoffmeistera, přispěl E. F. Burian svými zhudebněnými *Příslovími*, dále zazněly veselé skladby a parodie J. Ježka, ten spolu s Burianem předvedl *Jazz – Charleston*, Burian dále své *Chansony* (s klavírním doprovodem J. Ježka), Skupovy *Epigramy* recitovala dvojice Burian a Trojan. Uvedena byla také Honzlova *Scéna v jazyce zaumském*,⁶² postavy milenců se tu vyjadřovaly jen hláskami abecedy, jejich herecký výkon byl založen na improvizaci na předem dané situace, i díky tomu nepostrádalo toto vystoupení působivost.⁶³ První z těchto večerů uzavíral Burian svou režii Marinettiho skeče, v němž při naprosté tmě v jevišti i hledišti nebylo skutečně, jak pravil název, *Ani psa viděti*.⁶⁴

Zatímco Honzl uvedl premiérově *Poklad krále Kadma* a Gollův *Methusalem*, Frejkova práce z programu Osvobozeného divadla zcela ustupuje. Až koncem března 1927 se jeho jméno objevuje na plakátu, oznamujícím dvě původní premiéry, Cocteauovy *Svatebčany na Eiffelce* a Schwittersův *Stín*. K realizaci těchto dvou her, připravovaných k premiérovému uvedení 27. března 1927, však pro další vyhrocení sporů mezi Honzlem a Frejkou již v Osvobozeném divadlo nedošlo.⁶⁵

Možnou příčinou byla nejen názorová odlišnost a Frejkův postupně se od původního čistého konstruktivismu odvracející profil. Problematická byla zřej-

⁶¹ Situace se v té době patrně začala ještě více vyostřovat, do svého zápisníku si k 23. 2. 1927 Frejka poznamenal: „Objevuji tento sešit, jako sebe sama – ukrytý kdesi hluboko, nepozorovatelný a nejisté existence. Jako mé vlastní já. Uprostřed gaunerských Honzlů, hloupých Nezvalů, uprostřed všech těchto lidí stojím zde velmi osamocen, a najednou jako bych ztrácel chuť žít, já, který jsem poslední dobou žil jen tehdy, rval-li jsem se. (...) S vlky výtí ... kdy se naučím?“ Zápisník z let 1925–1927 uložen v doNM, Praha, složka Č 11308, sign. A-17344.

⁶² Snad ovlivněna Aragonovou básní *Sebevražda*.

⁶³ Rádl vzpomíná, že na jednom večeru pořádaném v hostinci U Macháčků bylo improvizováno toto vystoupení, které si tenkrát členové divadla nazvali *Abeceda od Macháčků*. Stejně jako v Honzlově *Scéně v jazyce zaumském* šlo o krátký výstup s jednoduchým dějem, kde měli herci za úkol vyjadřovat se pouze jednotlivými písmeny abecedy, která museli intonovat tak, aby diváci pochopili smysl celého vystoupení. Viz Rádl, *nedat.*:40.

⁶⁴ Následující *Veselý večer* je v OD uveden už bez účasti Buriana a Ježka 2. dubna 1927. Na programu byly práce Marinettiho, Seiferta, Nálevky, Laciny, Konráda a *Evoluční tanec* Miry Holzbachové.

⁶⁵ Světla Svozilová ve svém dopise Rádlovi zachytila atmosféru takto: „roznemohl se (...) mezi Honzlem a jinými spor, vyvrcholil, takže by byl Honzl dal představení policejně zakázat, kdyby se bylo snad dělalo. Hezké, což? Frejkovci vystoupili nadobro z OD.“ Dopis uložen v tzv. Rádlových albech, datován k 28. 3. 1928.

mě i přílišná svázanost s devětsilským okruhem, záležitosti generační, snad také rivalita, způsobená do jisté míry také kritikou nedocenenou Frejkovou prací a hodnocením čistého přístupu Honzla. Dočasná stabilizace poměrů v novém zázemí Umělecké Besedy patrně navodila takovou atmosféru, v níž by mohlo dojít k prosazení samostatného tvůrčího programu obou hlavních osobností divadla. I tato skutečnost pravděpodobně přispěla k eliminaci Frejkovy práce ve prospěch činnosti Jindřicha Honzla. Soubor se rozdělil na dvě frakce – v Osvobozeném divadle zůstali spolu s Honzlem Nálevka, bratři Rádlové, Svozilová, Nedbal, Svata, aj. S Frejkou se od Devětsilu odštěpuje Burian, Skrbková, Slípka, bratři Trojanové, dočasně také Jaroslav Ježek. Tato skupina si zakládá divadlo Dada a odklání se zcela od původního konstruktivisticko-poetistického programu směrem k živému, aktuálnímu divadlu.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY:

Frejka, J. A-18906. Frejkův rukopis *Jak se ujímají myšlenky*, vztahující se ke sporu o konstruktivistické pojetí Dostalovy inscenace *Tažení proti smrti*, uložení v doNM Praha, složka Č-11316, sign. A-18906.

_____. Režijní kniha *Depeše na kolečkách*. Uložena v doNM, Praha, sign. Č-10944.

_____. Režijní kniha k inscenaci *Člověk, rozsekáný na kousky*. Uložena v doNM, Praha, sign. Č-10942

_____. Režijní kniha *Podivuhodného kouzelníka* uložena v Pozůstalosti Loly Skrbkové, do MZM.

_____. Zápísník z let 1925–1927 uložen v doNM, Praha, složka Č 11308, sign. A-17344.

Jednací řád Osvobozeného divadla, sekce S.M.K. Devětsilu, sankcionovaný řádnou členskou schůzí dne 20. 10. 1926. Uložena v Pozůstalosti J.Honzla, Praha, evid.č. 045–II.

Korespondence J. Honzla, složka F, V-II, L, uložena v Pozůstalosti J. Honzla, Praha.

Pokladní kniha Osvobozeného divadla. Uložena v Pozůstalosti J.Honzla, Praha, evid.č. 045–I.

Rádl, B. Tzv. *Rádlova alba*, uložena v DÚ v Praze – *Vzpomínky na avantgardu*, Sv. 1–3 (tři malá červená alba), sign. MA 3665 / sv. 1–3 a *Osvobozené divadlo*, Sv.1–3. (tři velká alba s fotografiemi, plakáty, korespondencí aj. dokumentací), sign. MB 1313 / sv. 1–3.

Smlouva mezi S.M.K. Devětsil a Osvobozeným divadlem. Strojopis. Uložena v Pozůstalosti J.Honzla, Praha, evid.č. 045–V.

LITERATURA:

APOLLINAIRE, Guillaume. Prsy Tiresiovy. Přel. J. Seifert. *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 6–7 (25. 2. 1926), s. 75.

CALTOVÁ, Marie Český jevištní konstruktivismus I.-III. *Acta scaenographica* 9 (1968–1969), č. 6–8, s. 93–103, 114–124, 119–134.

EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo*. Praha 1974. Strojopis. Uloženo v knihovně DÚ, sign.. MB1722/1,2.

FREJKA, Jiří. Cesta moderního jevištního myšlení. *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 8 (10. 4. 1926), s. 87.

_____. *Divadlo je vesmír*. Ed. Ladislava Petišková. Praha 2004. Ed. České divadlo, řada Eseje, kritiky, analýzy, sv. 3. ISBN 80-7008-163-5.

_____. 1925-26. Jevištní prostor. *Tvorba* 1, 1925-1926, s. 187-189.

- _____. 1925. Rekvizita na jevišti a jevištní asociativní faktor. *Pásmo* 2, 1925-1926, č. 1 (říjen 1925), s. 10.
- _____. *Režie jako projev průbojného ducha. Výbor z teoretických studií a statí*. Ed. Jiří Hájek. Praha 1980. Edice České divadlo, sv. 3.
- HOFFMEISTER, Adolf. *Hry z avantgardy*. Praha 1963.
- HONZÍK, Karel. *Ze života avantgardy*. Praha 1963.
- JANSKÝ, Emanuel. Dva obzory divadla mladých. *Československé divadlo* 4 (9.), 1926, č. 19 (26. 11. 1926), s. 299–300.
- KONRÁD, Edmund. Nezval na prknech. *Cesta* 8, 1925–26, č. 30, s. 484.
- NEUMANN, Stanislav. Vzpomínám. *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, s. 274–275.
- NEZVAL, Vítězslav. 1926. Osvobozené divadlo. *Rudé právo* 7, 1926, č. 72 (25.3.1926), s. 7.
- _____. 1978. *Z mého života*. Praha 1978.
- Osvobozené divadlo. *Tam-tam* 1, 1925–26, č. 5, s. 29 a č. 6, s. 29.
- PACLT, Jaromír. *Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*. Praha 1990. ISBN 80–7058–252–9.
- RÁDL, Bedřich. *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Praha (nedatováno). Materiál uložen v knihovně Divadelního ústavu, sign. MB 754.
- RUTTE, Miroslav. 12.1.1926. Divadlo mimických ornamentů. *Národní listy* 66, 1926, č. 12 (12. 1. 1926), s. 4.
- _____. 1926. Divadlo svobodné a osvobozené. *Tvář pod maskou*. Praha 1926, s. 78–87
- _____. 20.4.1926. Večer Vítězslava Nezvala. *Národní listy* 66, 1926, č. 109 (20. 4. 1926), s. 4.
- ŠKRBKOVÁ, Lola. Pohled nazpět. *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, s. 270–274.
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar. Osvobozené divadlo. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.
- TEIGE, Karel. Osvobozené divadlo. In Teige, Karel. *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. 1919–1927*. Praha 1927, s. 167–171. Datováno k říjnu 1926.
- TRÁGER, Josef. Sestra básníků. In Frejka, Jiří. (ed.) *Deník Jarmily Horákové*. 2. vyd. Praha 1948, s. 201–218.
- TROJAN, Josef. Divadla mladých ve dvacátých letech. In *Knihy o Praze*. Praha 1962, s. 207–231.

JIŘÍ FREJKA AND THE LIBERATED THEATRE (1926-1927)

In her study, the author captures one of the key periods in the life of Czech avant-garde theatre of the 1920s. She describes the first phase in the existence of the Liberated Theatre, which was founded by Jiří Frejka with a major help from Jindřich Honzl, the Czech director as well as significant theoretician of the modern theatre. Although Frejka was the key figure in the company, whose activities were even supported by the most powerful association of Czech modern artists of the time, Devětsil, he did not succeed in forming a proper base for the theatre during its one year of existence (1926–1927). Frejka's work for the Liberated Theatre was not limited to directing: he was a translator, dramatist, theatre theoretician as well as a remarkable impresario. At the end of his year-long efforts, Frejka eventually had to face the bitter truth of Jindřich Honzl winning his way to become the hegemonic leader of the company, which in the end led to Frejka and his adherents' departure from the Liberated Theatre, and that way from the Devětsil, too.



Cirkus Dandin. Fotografie ze zahajovacího představení Osvobozeného divadla v roce 1926 (Fotografie pochází z pozůstalosti J. Honzla)

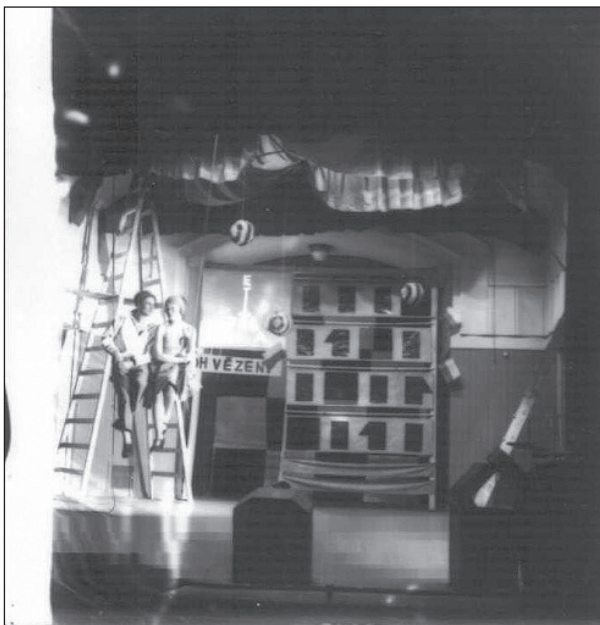


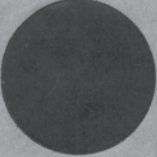
Cirkus Dandin. Celkový pohled na Heythumovu scénu z obnoveného uvedení inscenace v divadle Na Slupi (Osvobozené divadlo, 1926) (Fotografie pochází z pozůstalosti J. Honzla)

Věž – Madrigal. Odspodu zleva Lola Skrbková (Dítě-Kolombina), Jindřich Vacín (Muž v kyvadle), Bedřich Rádl (Dandy), Věra Hlavatá (Hortensie), Stanislav Neumann (muž-Pierot), a zcela nahoře Jarmila Svatá (Ptáče) (Fotografie pochází z pozůstalosti L. Skrbkové uložené v doMZM Brno)



Depeše na kolečkách (obnovená premiéra v Umělecké besedě, 1927). Stanislav Neumann (Námořník) a Jarmila Horáková (Prodavačka ryb) v závěrečné scéně. V pozadí je na projekční plátno promítán nápis ‚Eifelka‘. (Fotografie pochází z pozůstalosti J. Honzla)





**OSVOBOZENÉ
DIVADLO** SEKCE S. M. K.
DEVĚTSILU

NEHRAJE
V DIVADLE NA SLUPI,
ALE HRAJE

KAŽDÝ ČTVRTEK A SOBOTU
v Umělecké Besedě

Stanice elektr. dráhy 5,7,9,12 **PRAHA III., Besední ul. 5, u Tyršova domu**

ZAHÁJENÍ

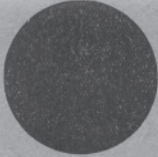
ČTVRTEK 20. LEDNA 1927.
**G. APOLLINAIRE, PRSY TIRESIOVY.
DESSAIGNES, NĚMÝ KANÁR.**

2 PREMIERY:

SOBOTA 22. LEDNA 1927.
**GOLL, POJIŠTĚNÍ PROTI SEBEVRAŽDĚ.
NEZVAL, TANGO ARGENTINO, DEPEŠE NA
KOLEČKÁCH.**

**LÍSTKY JIŽ VE VŠECH PŘEDPRODEJÍCH.
NEJLEVNĚJŠÍ CENY DIVADLA: 3.—, 4.—, 7.—, 10.—, 12.—, 14.—.**

Plakát oznamující přesun provozu Osvobozeného divadla z divadla Na Slupi do Umělecké besedy. (Plakát pochází z pozůstalosti Loly Skrbkové, doMZM, Brno)



OSVOBOZENÉ DIVADLO

SEKCE S. M. K.
DEVĚTSILU

Představení 18.Sezona 1926-27.

DIVORANA UMĚLECKÉ BESEDY

PRAHA III., BESEDNÍ 5 (u Tyršova domu), Stanice elektrické dráhy 5, 7, 9, 12.

ČTVRTEK 24. března 1927 o 8. hod. večer.

PREMIERY:

D
A
D
A
P
O
D
Í
V
A
N
A

KURT SCHWITTERS:

STÍNOHRA

Režisér: Frejka. Přeložil Jiří Frejka.

Spolupráce: **A. H. & Mrkvička scéna, kostýmy.**
Ducháček realtace scény.
Slípka akrobacie.

Skrbková (Laura), Balcarová (Elena), Burian E. F. (Lime), Trojan (Emil),
Slípka (Bedřich).

P
O
D
Í
V
A
N
A

JEAN COCTEAU:

SVATEBČANÉ NA EIFFELCE

Režisér: Frejka. Hudba: J. Ježek. Přeložil: M. Hlávka.

Spolupráce: **Majerová (choreografie).**
Fragner (scéna).
Mrkvička (kostýmy).

Herci: 1. fono Svobodová
2. fono Trojan J.
Pstrosice Rová
Lovec Pech
Ředitel Eiffelky Mašek
Fotograf Skrbková
Nečista Bítá
Ženík Medbal
Tehyně Majerová E.
Tchán Trojan E.
Generál Machov

1. družička Stará
2. družička Popelová
1. mládenc Slípka
2. mládenec Harnýš
Cyklistka Cifrová
Dívka Majerová Milča
Dáma z troublitkových lázní Majerová Milča
Lev Burian E. F.
Sběratel Krča
Obchodník obrázky Burian E. F.
Děpese žačky taneční školy Milči Majerové

CENY:

E	Lože pro 5 osob - - -	Kč 60
	Sedadlo v loži - - -	12
	Křeslo v příz. a na balk. - -	12
	I. místo a sed. na balk. - -	10
	II. místo - - - - -	7
	III. místo - - - - -	4
	K stěni v přízemí - - -	3

VSTUPENKY u Truhlářové, Habelové, Urbánka (u Nár. divadla), v Komunistickém knihkupectví, v Hudební Matici Umělecké Besedy, Praha III., Besední 5, tel. 42830 v nakladatelství Odeon, J. Fromek, Praha III., Chotkova II a u pokladny před začátkem.

Klavírní dům Rendl, ústřední sklady pian Petrof, Rytiřská, proti tržnici.

Palasák & Kraus, Praha I., 159

Plakát k nerealizovanému představení Stínohry a Svatebčanů na Eiffelce z března 1927.
(Plakát pochází z pozůstalosti Loly Skrbkové, doMZM, Brno)