

MAHEN, Jiří

Husa na provázku

6 filmových libret

(čas. *Clown Čokoláda* 1924; vyd. celek 1925 – prem. 1926 *Muž, který sedí a přece jde čili Poklad krále Kadma*; 1928 *Trosečníci v manéži*; 1933 *Clown Čokoláda*; 1985 *Válečná loď „Bellerophon“*; *Král David mezi psy a kočkami*; 1987 *Diderotovci čili „Ale ano“*)

Soubor experimentálně pojatých, tematicky i formálně různorodých textů-scénářů, které se programově vymezují vůči konvenčnímu dramatu a divadlu a s důrazem na sociální problematiku nabourávají přísně logicky chápané pojetí světa.

Husa na provázku je knižní celek šesti kratších autonomních textů označených jako „filmová libreta“, které mají být alternativou k tradiční divadelní tvorbě. První ze scénářů, „neteologický film“ *Clown Čokoláda*, kompozičně rozdělený do pěti kapitol (I. Na rozcestí; II. Nepodařený experiment; III. Tajná republika; IV. Z kriminálu do kriminálu a V. Začátek světové revoluce), se skládá z krátkých, jasně segmentovaných replik podobných volným veršům, přičemž většina z nich je zakončena shodnou scénickou poznámkou: *obrázek*. Titulním hrdinou děje zasazeného do blízké budoucnosti je stárnoucí klaun Marius Dunan, jenž po ukončení umělecké kariéry ztrácí smysl života. Tehdy se mu ve snu zjeví Kristus a nabádá jej, aby pomáhal chudým a nešťastným dětem. Dunan pochopí, že děti, které „hrabou koks a slupky z brambor“, příliš nestojí o jeho taškařice, a tak se rozhodne, že je bude obdarovávat kradenou čokoládou. Záhy si získá přízeň a podporu tisíce nadšených dětí, které kolem něj dokonce vytvoří „tajnou republiku“. Při krádežích je sice mnohokrát dopaden a souzen, ale vždy se dostane na svobodu, protože jej soudní znalci považují za blázna a kleptomana. Jeho příklad navíc inspiruje další nadšence, kteří se do přerodělování čokolády pustí s ještě větší horlivostí, takže celá záležitost začne nabývat nebývalých, doslova revolučních rozměrů. Kvůli „čokoládové válce“ je dokonce svolána světová konference, kde se sladká pochutina označí za

„bonum commune, za něž se neplatí“, přičemž se diskutuje o tom, zda má být klaun Čokoláda prohlášen za svatého. A třebaže to v závěru vypadá, že případ s čokoládou je definitivně vyřešen, klaun dobře ví, že jeho poslání teprve začalo, neboť děti již nechtějí jen čokoládu, ale také „všechno, nač máme hlad a právo!“ – Druhý text souboru *Válečná loď „Bellerophon“* je dramatická hříčka odehrávající se během jednoho dne (oddíly I. Ráno, II. Poledne, III. Večer, IV. Noc) na pobřeží přímořského lázeňského městečka, kam připlouvá velké válečné plavidlo. Vedle explicitně označených „hlavních osob“ (Kráska; Mladík; Muzikant z biografu; Jeho žena; Bláznivý malíř a Člověk, který si věčně kroučí cigaretu) se „do záběru“ dostávají i mnohé další, z širšího kontextu vytržené promluvy desítek náhodných kolenjdoucích. Největší prostor zaujímá milostný rozhovor Krásky a Mladíka, kteří se schovávají ve staré rybářské boudě, vedle níž se na chvíli zastaví i Malíř s Člověkem, který si věčně kroučí cigaretu. Na témže místě se na pár okamžiků objeví také nájemný muzikant se svou ženou a různí odborníci (Filosof, Filolog, Historik, Lékař, Entomolog ad.), kteří křížník komentují. Stejně tak kvality lodi hodnotí i další pozorovatelé (Politik, Občan, Prodavač novin, Řidič tramvaje, Slečinka u telefonu, Opilec za bílého dne, Básník, Revolucionář, Kupec, Žebrák a mnoho dalších), přičemž někteří z nich dychtivě očekávají vylodění námořníků. Mezitím Kráska Mladíkovi

dozná, že miluje jeho přítele. Zklamaný mladík ji opouští, avšak je to překvapivě Kráska, kdo v obavě před skandálem páchá sebevraždu. Zprávu o její smrti, stejně jako o úmrtí Člověka s cigaretou, letmo podává Malíř, který Krásku našel oběšenou v boudě. Krátce nato tajemná loď, aniž by z ní kdokoli vystoupil, odplová s následujícími slovy: „A nyní vypluji! Konečně jsem se napila lidské krve!“ Scénář však končí aspoň částečně optimisticky, neboť tragickou chvíli střídá náznak Muzikantova opětovného sblížení se svou ženou. – *Muž, který sedí, a přece jde čili Poklad krále Kadma* je skeč, který je podle vstupní poznámky „myšlen pro film, ale je napsán literárně jako dramatický výstup“. Hlavní děj se odehrává v lékářově ordinaci, zprostředkovaná vyprávění pak ve „stržích, jeskyních a propastech neznámé hory u Jónského moře“. Zápletka začíná tím, že lékař-neurolog plní ne-standardní pokyny jedné své movité pacientky a stará se o její finance, které uschová pod stoličkou ve své ordinaci. K lékaři přichází neznámý pacient (Cizinec), jenž mu obsírně vypráví o podivuhodné cestě do jižní Itálie, kde se svým přítelem údajně objevil poklad bájného krále Kadma. Sugestivně doktorovi popisuje výpravu do podzemních chodeb a slují, v nichž se mělo nacházet množství drahocenností, včetně kouzelného prstenu. Vyprávění tak začíná nabývat fantastických rozměrů, při svém líčení Cizinec dokonce omdlí. V té chvíli se Doktor zahledí na zvláštní prsten, který má dotýčný na ruce, načež zavrávorá a ztrácí vědomí. Neznámý pacient, který omdlel jen naoko, Doktora zhypnotizoval a prostřednictvím simulovaného „hledání pokladu krále Kadma“ pátrá po tom, kam Doktor ukryl svěšené peníze. Po chvíli do ordinace přichází do té doby němý doktorův Sluha převlečený za samého krále Kadma a také on se chce zmocnit peněz. V momentě, kdy se zhypnotizovaný Doktor rozpomíná, že peníze má pod stoličkou, vruší oba zloděje netrpělivý Pacient dožadující se vyšetření. Cizinec i Sluha v přestrojení duchapř-

tomně zareagují poznámkou, že jde jen o „malý experiment“. Probuzený Doktor ještě od Cizince stačí vyinkasovat honorář za vyšetření. – *Trosečníci v manéži* jsou sérií pantomimických čísel dvojice protagonistů, „Hubeného, vychrtlého Klauna Jedničky s velkými, dlouhými, černými plavkami a se starým cylindrem na hlavě“ a „Tlustého, bílého Klauna Dvojky se zelenou čepičkou z mořských řas“. Fakticky se vše odehrává v cirkusové manéži, předváděným dějištěm však má být „osamělá výspa kdesi na konci Oceánu“, kde se po ztroskotání lodi dvojice vynoří. Sami klauni nemluví, avšak na scéně se ozývají hlasy Prvního a Druhého megafonu, které veškeré jednání svérázně komentují. V samostatných, převážně metaforicky nazvaných oddílech (I. Stavění věže babylónské, II. Dva muži a pes, III. Capstan – Navy Cut, IV. Adam a Eva a V. Potřeba tajemství) se pak mezi protagonisty odehrává živá (třebaže nemá) interakce, která nakonec výstoupí v překvapivou pointu. Klaun čís. II nakreslí do písku majestátní vilu, načež ji za stříbrný peníz prodá Klaunu čís. I. Klaun čís. II však od něj vilu za starého „vycpaného, hadrového“ psa vzápětí získá zpět. Poté si Klaun čís. I chce zakouřit z tabáku, který kouří Klaun čís. II, ten mu to ale nechce dovolit. Nakonec však o dýmku souhrou okolností přichází, stejně tak jako o velký stříbrňák, dalekohled i psa. Klaun čís. II má evidentně navrč: „má dům, peníze, najedl se, zakouřil si, má dalekohled i psa!“, zatímco Klaun čís. I končí venku sám. Ve chvíli, kdy Klaun čís. II zatáhne psa za ocas, dojde k ohlušující ráně, „cirkus se zatmí a nahoře nad mračny se objevuje ohromný nápis v růžovém světle ‚Země je kulatá‘“. Výbuchem se ve vířivém tanci spojují kontinenty světa a trosečníci jsou zachráněni. Výstup končí velkým „baletním chaosem“. – Předposlední libreto *Diderotovi čili „Ale ano!“* je psáno v próze a formálně připomíná středně dlouhou lyricko-epickou povídku či novelu; její příběh se explicitně vztahuje k Diderotově povídce o bohatém Angličanovi Wilkesovi a jeho milence Flaminii.

Ústřední postavou Mahenova textu je bohatý dvaatřicetiletý elegán Fernand Chabrier, který je, podobně jako Diderotův Wilkes, zamilován do tajemné krásky Juany dela Cruz. Fernand a Juana jednou na procházce v zapadlé francouzské uličce narazí na podivný knihkupecký krámk, v jehož výkladní skříni se inzeruje „jediněčný výtisk Diderota – s procházkou v zahradě“. Zamilovaná dvojice neodolá, vstoupí a po chvíli ji obchodní příručí jakýmsi „vytahovadlem“ skutečně odveze na pahorek nacházející se o několik poschodí výše, kde se rozprostírá velká okouzující zahrada. Milenci postupně nacházejí tabulky s čísly stránek Diderotových spisů, které si mají přečíst – mimo jiné také historii o Wilkesovi. Vrcholem procházky je moment, kdy společně vstoupí do malé zahradní besídky, kde se před nimi na přichystaném jevištiátku objeví Flaminia, která je „skoro na vlas podobna Juaně!“. Výjev Juanu vyvede natolik z míry, že ze zahrady v rozrušení uteče. Fernand pátrá po racionálním vysvětlení celé záhady, avšak v následujících dnech je knihkupectví zavřeno a také Juana se ukrývá na neznámém místě. Paralelně musí řešit závěr podivinského strýce Marcela, jenž určil, že Fernandovi má připadnout velké jmění, „dovede-li je nějak originelně utratit“. Třebaže se Fernand pokusí vyhovět strýcově závěti nevzdává, evidentně je pro něj přednější Juanina láska; znovu ji dopisem žádá o schůzku. Kromě toho unáší muže z knihkupeckého krámk a nutí jej, aby mu celou záležitost vysvětlil. Ten prozradí, že je hlavou tajné organizace, která by chtěla zásadně změnit společensko-kulturní poměry a vytvořit tak nový svět. „Jde o renesanci v knihkupectví, či, abych se lépe vyjádřil – jde o organizaci ‚duševní korporelnosti‘ mezi lidmi, kteří nemají o tvořivém optimismu na světě ani ponětí. [...] Celou řadu let děláme pokusy, zkoumáme boháče jako chudáky, zkoumáme pudový život miliónů lidí a rádi bychom našli jeho vyšší základnu, na níž bychom se potom všichni sešli, vychování oněmi pudy, nad nimiž se dnes

ka krčí nosem.“ Fernand kromě jiného záhy poznává, že tento projekt zasahující do všech společenských vrstev je dostatečně „originelní“, aby vyhověl podmínce ze strýcovy závěti, a pověří svého tajemníka, aby ho dopracoval. Současně píše své milé další, nyní „poněkud filosofický“ dopis, ve kterém se jí svěřuje se svou proměnou, podle všeho zapříčiněnou nejen hlubokou zamilovaností, ale i odhalením připravované revoluce. Na závěr dopisu zve adresátku na setkání do hotelu „Italia“, kde má být připraveno „pokračování dopisu“; stejně tak tam zve i autora velkého plánu. Ukazuje se, že jde o rozsáhlé spiknutí vedené „tatíkem Constable“, na kterém se podílí desítky lidí včetně obou Fernandových tajemníků. Závěrem se všichni zainteresovaní skutečně setkávají. „Plán výchovy pro duševní korporelnost lidstva“ je podle přítomného notáře přijatelný, protože vyhovuje i tajné podmínce závěti, která žádala, „aby lidstvo mělo z originálního plánu viditelný prospěch, aby bylo šťastnější a spokojenější“. Fernand sám se však dědictví překvapivě vzdává a ponechává si jenom desetiinu, ostatní svěřuje vůdci revoluce. Konečně přichází i Juana, která, jak se ukazuje, je dcerou Constabla a dokonce snad i přímým potomkem Wilkesovy Flaminie. Fernand a Juana nakonec od osnovatelů převýchovy lidstva (tzv. Diderotců) prchají. – *Král David mezi psy a kočkami* je žánrově nejednoznačnou prózou, s výraznou inklinací k pohádce. Vypráví o dvojici chlapců „Honzovi Svítílů a ševcovic Pepkovi“, kteří se se svým povozem a dvěma psy dennodenně vydávají prodávat na trh pečivo, jakož i obstarávat jiné záležitosti pro obživu své rodiny. Jejich počínání je vypravěčem přirovnáváno k válečným výpravám, přičemž jejich povoz údajně předčí i bitevní vozy faraonů, perských a asyrských vládců, a také biblického Saula a krále Davida. Jednou v zimě chlapce při cestě z města přepadne sněhová bouře, před níž se již nestihnou ukrýt. Během zoufalého čekání se Honzovi na jedinou zdá, že se propadá „někam na onen

svět“. Postupně se dostává mezi hady, ptáky, zajíce, kočky a nakonec psy. V každém „království“ krátce pohovoří se zástupci či dokonce panovníky příslušné říše. Zjišťuje například, že: „Všechno, co nahoře trpělo – žije tu dole novým životem. – A zmučená, zrazená zvířata lidmi i osudem – vstávají tu krásnější a vznešenější než sám člověk. – Všichni lidé, kteří nám ublížovali – vracejí se v podobě zvířat, jimž ublížili – nahoru k vám.“ Když se dále zajímá o osud lidí, psí panovník ho lakonicky informuje, že sem se dostanou jenom ti, co opravdu trpěli, avšak „většina lidí žije nehrdinsky – a když je do země zahrabou – je opravdu konec“. Největším překvapením je však odhalení, že psím králem je vlastně zesnulý kamarád František Šťastný, jehož kdysi pokousal vzteklý pes. Prochladnutý Honza i Pepek jsou nakonec nalezeni – Honzovi, který o svých zásvětních dobrodružstvích navždy pomlčí, však musí být amputována umrzlá pravá noha.

Husa na provázku je svérázným manifestem nového, moderního typu divadla programově odlišného od soudobé divadelní praxe. Jako celek i ve svých jednotlivých partech poskytuje konkrétní náměty pro principiální přehodnocení konvenčního myšlení o divadle i způsobu jeho provozování stavějícího do centra zájmu dramatický text. Mahen již v předmluvě vyznačuje směr, jímž se má podle něj nové divadlo vydat: „[...] kino a divadlo, divadlo a cirkus, cirkus a kino, libreta hotová i nehotová, nápady v básních i v próze, megafony a světla, divák vytažený na jeviště a donucený hrát s námi, amfiteátr, kde se uprostřed vynořují a mizí lidé“. Programovou platnost má přitom nejen sám název knihy, který metaforicky odkazuje k bytostné nespoutanosti a unikavosti umění, ale i její podtitul (Šest filmových libret). Ten evidentně není míněn doslova, ale je především „vyjádřením autorského záměru obohatit řeč divadla novými uměleckými prostředky“ (Srba 2010). Je pak příznačné, že žádný z textů obsažených v souboru

nemá podobu tzv. pravidelného dramatu – naopak, jednotlivé kusy se vůči němu formálně i tematicky vymezují. V Mahenových librettech se rozrušuje stavební a významová sevřenost textu, neplatí zde zásada tří dramatických jednot, oslabuje se centrální konflikt a rezignuje se na katarzní účinek. Kausalita a přímočará logičnost dění je značně redukována, objektivnost zobrazení světa je opouštěna ve prospěch subjektivního vidění. Ve zvýšené míře se projevují také iracionálně, asociativnost a intuice. Řada textů pak osciluje mezi dramatem, lyrikou a epikou a žánrově se pohybuje od avizovaných scénářů/libret, dramatických fragmentů, resp. specifických jednoaktovek až k povídkám, přičemž se v nich uplatňují postupy obvyklé v pohádkách, básnických pásmech, kolážích, montážích apod. Záměrným tematizováním nedramatických, neliterárních a neverbálních složek, převládající typovostí (nepsychologičností) charakterů a okázalou imaginativností se umocňuje antiiluzivnost sdělení, což ve výsledku vyvolává dojem větší „divadelnosti“ jednotlivých kusů. Na druhou stranu však díky Mahenově slovesné zdatnosti a scénicky obtížné proveditelnosti jednotlivých scénářů zůstává *Husa na provázku* dílem do velké míry literárním. Prostřednictvím fantaskních motivů a principiální ludičnosti díla se přitom autor snaží nahlédnout cosi podstatného z lidského údělu a fungování světa. V téměř všech textech souboru pak Mahen využívá biblické motivy a postavy (např. babylonská věž, Adam a Eva, Ježíš, starozákonní král David), které, podobně jako nedávno před ním expresionisté, přesazuje do soudobého světa a s jejich pomocí kreslí utopicky útěšný obraz nové, sociálně spravedlivé společnosti. – Kromě jmenovaných konstant však jednotlivé texty vykazují i jistá specifika: *Clown Čokoláda* má velmi silnou vazbu na debureauovský typ divadelní pantomimy a řadu styčných rysů i s něhou filmovou groteskou. Text formálně evokující filmový scénář podtrhuje vizuální složku hry a současně ji velmi

dynamizuje. Rychlé střídání obrazů (záběrů), ať už detailů, polodetailů či celků, různě lokalizovaných i časově zasazených evidentně spíše než možnostem soudobého divadla odpovídá poetice filmového střihu. Třebaže má jít v zásadě o zábavný kus, v klaunově úsilí o solidární distribuci čokolády mezi potřebné děti lze dobře rozeznat pro meziválečnou avantgardu příznačnou ideu společenské spravedlnosti, resp. velké (sociální, světové) revoluce. Rovněž ve *Válečné lodi Bellerophon* se nápadně potkávají principy hned několika dobových proudů, výrazněji zejména kubismu, resp. kubofuturismu a konstruktivismu. Skutečnost je evokována ještě fragmentarizovaněji než v libretu předchozím, doslova se „třísťí do velkého množství plošek a útržků“ (Vlašín 1972). Jednotlivé výjevy zarámované nenadálým příplutím a odplutím lodi jsou postaveny vedle sebe takřka nahodile, bez jakékoli logické, kauzální či třeba jen „surrealisticky snové“ provázanosti. Účinek tohoto dílka odpovídá estetice montáže: jednotlivé kusy – zde zaznívající útržky rozhovorů – scénicky pokládáné vedle sebe „se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita“ (Ejzenštejn 1963). I toto libreto pak směřuje k existenciálnímu vyznění, když člověku ukazuje moderní technikou odcizený svět, z něhož se dá uniknout pouze sebevraždou. Text s názvem *Muž, který sedí a přece jde čili Poklad krále Kadma* je dramaticky „nejpravidelnější“ kus z celého souboru. Tato groteskní surrealistická jednoaktovka je poplatná dobově módním poznatkům o psychoanalýze, kterou částečně paroduje. Značně bizarní a nadsazený humor tohoto skeče sám Mahen dává do v souvislosti s cynickým humorem francouzského dramatika a romanopisce G. Courtelina, který chce ovšem – v souladu s celým dramatickým cyklem – transformovat do filmu. Pro odlehčenou, v podstatě detektivní zápletku nepostrádající různá přestrojení ani napínavé hledání ztraceného pokladu, včetně komickeho souboje o něj, je toto číslo nejzábavnějším,

a v porovnání s ostatními texty jednoznačně nejméně společensky angažovaným příspěvkem z celého souboru. Naopak cirkusovou klauniádu *Trosečníci v manéži* je možno chápat jako groteskní metaforu o vzniku sociálních rozdílů v lidské společnosti. Účinně se v ní mísí komika i tragika, a to především proto, že veškerá ekvilibristika, vtípky a gagy vyrůstají z poměrně nezáviděníhodné situace dvou jedinců nucených v extrémních podmínkách nějak spolu vyjít. Jejich setkání, symbióza i zápolení se tak stávají zvláštním modelem koexistence dvou povahově dosti odlišných individuí – jednoho úspěšnějšího, od přírody schopnějšího, ale veskrze sobeckého „chytáka“ (Klaun čís. II) a druhého vždy poněkud zaostávajícího, pomalejšího a melancholického nešiky a smolaře (Klaun čís. I). V momentě, kdy se aspoň pro jednu stranu zdají být nejen majetkové rozdíly neúnosné, zasáhne ne zcela definovaná nadpozemská autorita, která celou situaci rozřeší tím, že vyhlásí rovnost mezi lidmi na zemi, čímž nastane alegorické sbratření všech světadílů a národů. Za tento „deus ex machina“ je možno dosazovat stejně tak dobře božský zá sah jako definitivní vítězství sociální revoluce. Sémantická otevřenost *Trosečníků* přitom spočívá i v dalších aspektech, zejména v systematické aktivaci netextových složek: kromě herecké text projektuje zejména zvukovou a pohybovou (za doprovodu různých zvuků a hudby mají klauni zatančit „kývavý tanec pobřeží“ či „potácivý tanec schodů, schůdků, vikýřů a vrátek“ apod.). Nápadně se také zvýznamňuje jevištní prostor, jenž se dostává do dvojího vztahu s prostorem dramatickým: scéna má být cirkusovou manéží a zároveň i pustým ostrovem, čímž se vytváří divadlo na divadle. K nejprovokativnějším textům souboru patří povídka *Diderotovi čili „Ale ano!“*, a to nejen tím, že vypravuje neuvěřitelně zapletenou historku o všeprostopupující konspiraci, ale celým svým pojetím, programově se vzpírajícím divadelní adaptaci. Lyricko-epický příběh, výmluvně uvedený mottem: „Ach, pane, povídejte

mi nějaký nesmysl! // Nějaký nesmysl s dobrým koncem? // Ano, a hodně barvitý a nesouvislý!“ postrádá jednoznačnou hierarchizaci obsahových složek, když stejný důraz klade takřka na všechno včetně detailů. Významová neurčitost textu je pak podtržena proměnami vypravěčské perspektivy. Třebaže sám Mahen text charakterizuje jako pokus „o filmovou povídku“, ve výsledku jsou *Diderotovci* textem do značné míry filozofickým, neboť předkládají jakýsi svébytný koncept světa a lidské společnosti, resp. vyúsťují „v myšlenku kritizující nedostatek veselí a duchové elasticity v životě, vrcholící vírou v mocnost a tvůrčí potenci fantazie“ (Srba 2010). V závěrečném, rovněž prozaizovaném libretu *Král David mezi psy a kočkami* chtěl autor ukázat možnosti skryté „ve filmu pro děti a o dětech“ (Mahen 1959). Text je svérázným navázáním na jednu z linií Mahenovy tvorby, a sice na jeho pohádky ze světa zvířat (např. *Co mi liška vyprávěla*). Částečně autobiografická hlavní postava rozvázející produkty otce-pekaře „z Čáslavi přes Drobovice do Tupadel“ prožije (byť ve snu) neuvěřitelné dobrodružství ve zvířecí říši, které jí přinese nejen spoustu zážitků, ale především mnohá poznání. A i v tomto textu obsahujícím minimum dialogů se autor zabývá vážnými sociálními otázkami: hlavními hrdiny jsou chudé, tvrdě pracující děti, pro něž tento svět neskýtá příliš radostí a ani jejich vyhlídka na šťastný život nejsou růžové. V posledním libretu se tak znovu navrácí jeden z motivů úvodního *Clowna Čokolády* – nešťastné, „sociálně znevýhodněné“ děti a jejich nelehký, těžko změnitelný úděl.

Husa na provázku patří mezi nejznámější a nejvlivnější Mahenova díla. Přířazuje se k jeho humorným hrám, jako je např. *Ulička odvahy* (1917) či *Nasreddin čili nedokonalá pomsta* (1928), které jsou jakousi protiváhou k vážným a co do výstavby spíše tradičně pojatým „celovečerním“ dramátům s tragickým hrdinou, jako je *Janošík* (1910) a *Mrtvé moře* (1918). Jako již etablovaný

literát se zde autor přihlásil k linii českého poetismu, v našem kontextu vlivnému avantgardnímu proudu, který zasáhl zejména poezii 20. let 20. století – s projevy poetismu se u Mahena kromě *Husy na provázku* a *Nasreddina* můžeme setkat i v románu *Nejlepší dobrodružství* (1929). V téže době se poetismem kromě Mahena ve svých básnických dramatech inspirují i jiní autoři, například V. Nezval, jehož *Depeši na kolečkách* (1922) – svým motivem celosvětové revoluce blízkou zejména *Clownu Čokoládě* –, lze chápat jako svého druhu „manifest avantgardního pojetí divadla“ (Janoušek 2002). Do téže linie se tradičně řadí také Vančurovy hry *Učitel a žák* (1927), *Nemocná dívka* (1928) a *Alchymista* (1932), jakož i některé další dramatické texty, jako například Halasův rukopisný fragment *Mixér* (s podtitulem „Filmové libretto“, rkp. 1925) či mnohé z kratších experimentálních příspěvků přetištěných v Devětsilem vydaném časopisu *Disk – Skleněná báseň* (1925) s podtitulem „Návrh lyrického filmu“ A. Černíka, rozsáhlejší scénář téhož autora s názvem *Železniční nešťastí v Údolí Bažin* (1925) a podtitulem „Filmová tragédie“, *Přístav* (1925) J. Seiferta a K. Teigeho s podtitulem „Partitura lyrického filmu“ či „Libreto pro lyrický film“ *Nikotin; Báseň dýmu* (1925) J. Voskovce. Jisté strukturální i tematické vazby Mahenových libret lze vysledovat také na poetistickou tvorbu A. Hoffmeistera, například v případě komediálního dramatu *Nevěsta* (1927), „mluveného baletu“ *Park* (1927) či krátkých grotesek *Passepartout* a *Trestanec* (obě 1927), jakož i na některé rané hry J. Voskovce a J. Wericha (např. *Vest pocket revue*, 1927).

Husa na provázku, poprvé knižně publikovaná v roce 1925, se ve své době stala jedním z exemplárních projevů výrazné tendence k subjektivizaci dramatických textů, resp. divadelního inscenování. Tento trend v nejobecnější rovině pramenil z proměny sociální reality na přelomu století a zvláště pak z velkých společen-

ských a myšlenkových pohybů objevujících se v návaznosti na první světovou válku. Vycházel z potřeby hledat nové a zároveň adekvátnější způsoby umělecké reflexe reality, která se jevila jako problematická, „diskontinuitní, heterogenní, dynamická, vzpírající se úplnému poznání“ (Hodrová 1987). V divadelním kontextu měly snahy o subjektivizaci dramatu své kořeny v krizi tzv. měšťanského dramatu, a také v limitech zobrazovacích možností tzv. kamenných („kukátkových“) divadel tradičního typu. Z širšího hlediska je *Husa na provázku* také svéráznou Mahenovou replikou na nejnovější tendence evropského avantgardního divadla, zejména na teoretické práce A. J. Tairova, který na počátku 20. let publikoval soubor statí *Režisérovy zápisky* (1921, český překl. *Odpoutané divadlo*, 1927, přel. J. Honzl), kde prosazoval podobný koncept divadelní tvorby, jaký v *Huse na provázku* prezentoval Mahen: Tairov požaduje divadlo vědomě opouštějící pevný dramatický/literární text (pracující nanejvýš se scénářem) a zároveň divadlo kladoucí velké nároky na herce, kteří se v jeho pojetí stávají rozhodující tvořivou silou jevištního díla (Tairov 2005). Vztah divadla, cirkusu a filmu pak promýšlel například i režisér J. Honzl, například ve studii *O proletářském divadle* (1922) otištěné v Revolučním sborníku Devětsil. *Husa na provázku* je bazálně ovlivněna především poetismem, literárním směrem domácí provenience, prosazovaným v průběhu 20. let nejen uměleckou tvorbou, ale i řadou teoretických statí a manifestů (např. Teigeho články *Poetismus*, 1924; *Svět, který se směje*, 1928; *Manifest poetismu*, 1928 či Nezvalův *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*, 1924). Na rozdíl od hlavního proudu tohoto směru však Mahen neponechával stranou „ideologické, filozofické a morální aspekty umělecké tvorby“ (Poláček 2003). Bezprostředním popudem pro sepsání knihy však byla zejména poptávka brněnského Českého studia (k jehož čelným osobnostem patřili herci J. Bezdiček a V. Gam-

za), divadelního souboru mladých profesionálních tvůrců, s nimiž Mahen sympatizoval. *Husa na provázku* měla být jakýmsi východiskem z krize tohoto uskupení, které doposud, jak Mahen v úvodu svého cyklu uvádí, hrálo „obecnstvu moderní věci jako půl století staré Ibseny, předčtější Čechovy, non plus ultra moderní Jesenskou atd.“ Samotný název díla pak odkazoval na Mahenův zážitek, který se mu přihodil během výpravy k lednickým rybníkům, kde s přáteli potkal „docela obyčejnou husu, krásnou, velkou bílou husu, která si na provaze vedla za sebou člověka“ (Mahen 1925). *Husa na provázku* jako celek pak měla klíčový význam pro jedno z nejvýznamnějších studiových divadel, brněnskou *Husu na provázku* (celý původní název zprvu poloprofesionálního uskupení vzniklého v roce 1967 zněl Mahenovo nedivadlo Husa na provázku). Titul Mahenova díla si tento podnik dal do názvu především proto, že zřetelně vyjadřoval „programové zaměření na přestování tzv. ‚nepravidelné‘ dramaturgie i celý ‚nepravidelný‘ způsob divadelní práce“ (Srba 2010). Je pak příznačné, že jeden ze spoluzakladatelů divadla, režisér Z. Pospíšil jako premiérovou produkci připravoval právě Mahenův cyklus. S herci J. Vlasákem a M. Čížkem měl na přelomu let 1967/68 již velmi rozpracovanou zejména pantomimu *Trosečníci v manéži*, avšak z organizačních důvodů nakonec z připravovaného uvedení sešlo. K Mahenovu dílu a *Huse na provázku* zvlášť se už dříve programově hlásily i další soubory jako například České studio pod vedením J. Bezdička a V. Gamzy (1924–1925), kterému Mahen dílo přímo věnoval, dále pak Studio Národního divadla v Brně vedené E. F. Burianem (1929), ochotnický soubor Rampa (1942–1944) a konečně divadelní kolektiv Křesadlo (1945–1947). Mahenův inspirační, třebaže již nepřímý zásah je však patrně ještě širší. Svým propojením divadla a filmu, resp. jejich specifických prostředků v jeden organický celek, Mahen vlastně předjímal tendenci, která se později

naplno projevila v divadle E. F. Buriana, potažmo v poválečné experimentální scéně Národního divadla Laterně magie. V širokém smyslu je pak Mahenovým avantgardním programem ovlivněno celé hnutí studiových divadel 60. – 80. let (Divadlo Husa na provázku, Hadivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji apod.), které se principiálně hlásilo ke konceptu nepravidelné dramaturgie. Přes filmový potenciál jednotlivých libret *Husa na provázku* dosud nebyla zfilmována, třebaže někteří režiséři, např. R. Myzet ve 20. letech 20. století, to měli v úmyslu. Do současné doby se *Husa na provázku* dočkala dvou knižních vydání (1925 a 1959), přičemž první z libret, *Clown Čokoláda*, samostatně vyšel již v roce 1924 v časopise Pásmo.

Prvním inscenovaným libretem *Husa na provázku* byl skeč *Muž, který sedí a přece jde čili Poklad krále Kadma* (prem. 31. 12. 1926, uvedeno pod názvem *Poklad krále Kadma*). Inscenace byla nastudována v Osvobozeném divadle v režii a výpravě J. Honzla jako součást silvestrovského večera uspořádaného v Mozarteu pro Proletkult. O vtipně komponovaném pořadu zahrnujícím i jiná poetistická, scénicky poprvé realizovaná díla (např. Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, 1922 a *Abecedu*, 1924), se recenzent Rudého práva vyjadřuje velmi pochvalně – ovšem s výjimkou právě Mahenova kusu, který v jediné větě popisuje takto: „Premiéra Mahenova ‚Krále Kadma‘ nedoznala patřičného ohlasu pro jevištní nedostatky prostého podia“ (-S.- 1927). Režisér Honzl v Osvobozeném divadle poprvé uvedl i *Trosečníky v manéži* (prem. 26. 1. 1928). M. Majerová v tomto případě vyzdvihla zejména vizuální a hudební stránku inscenace, na níž se podílela choreografka J. Kröschlová, scénograf O. Mrkvička a autoři scénické hudby K. Šrom a J. Kyselka: „Jeviště žilo výhradně pohybem, schematizovaným, organisovaným a důmyslně zdramatizovaným do zadumané kratochvíle beze slov, jejíž veselí bylo potaženo pavučinou a jejíž lyrika zněla

molově“ (-M. M.- 1928). První uvedení *Clowna Čokolády* se odehrálo v roce 1933 (prem. 8. 12. 1933) na scéně Nového avantgardního divadla Unitarie v režii a choreografii umělecké šéfký souboru M. Holzbachové, dramaturgické úpravě F. Němce a výpravě J. Váchy. Tato produkce byla zahajovacím představením zmíněného divadla. Podle kritika A. M. Brouсила se v ní značně pro-sazoval avantgardní konstruktivismus, který zde však nebyl „vyproštěním myšlenky, avšak jejím zatížením“; z hereckých výkonů vyzdvihl hereckou kreaci A. Kurše v titulní roli, který byl „jak v dikci, tak mimicky a pohybově silný.“ (-AMB- 1933). Poněkud skeptický byl k této inscenaci potažmo k budoucnosti nově založeného divadla i J. Träger, který mnil, že „po divadelní stránce nepřináší naprosto nic nového [...] nic osobitého, ani původního. Herecký materiál nese ve svém projevu stopy špatného starého divadla a neostýchá se ani dutého patosu, jenž zmizel již i z oficiálních scén.“ (-jtg- 1933) Naopak J. Krejčí konstatoval, že díky Němcově zdařilé úpravě se *Clown Čokoláda* „stal hrou svrchovaně aktuální“ a přitom zůstal „hrou svrchovaně básnickou“ (-re- 1933). K pamětihodným, divácky oceňovaným (celkem 44 uvedením) inscenacím se přiřadila pantomima *Husa na provázku* (pod tímto názvem se však de facto inscenovala jen pantomima *Trosečníci v manéži*) připravená pod vedením J. Šmídy v Divadélku pro 99 souborem Větrník v roce 1942 (prem. 15. 9. 1942). Inscenace, provedená v minimalistickém, „cirkusově chudém“ scénickém řešení (jednoduché obdélníkové pódium se dvěma stojany a závěsnými papírovými tably, naprosté minimum rekvizit), stavěla na generačně semknutém hereckém souboru: V. Brodský a J. Pleskot vystoupili jako herci-klauni, R. Lukavský a J. Kubát jako herci-cirkusoví vyvolávači a S. Zázvorková a M. Matasová jako tanečnice. Šmídova interpretace stavěla na principu zdvojení divadelní hry: divadlo se identifikovalo s cirkusem, jeviště představující manéž s opuštěným ostrovem. Podle Srby Šmída „tím, že

klauniádu předváděl na divadelní scéně, a navíc ji zcizoval ještě tím, že dával hercům z postav klaunů vystoupit a předvést se v „civilní“ poloze, přidal k Mahenově filmové klauniádě vlastně ještě další rovinu“, vytvářející specifický divadelní účín založený na vícevrstevnaté sémantické hře (Srba 1988). Obdivovány přitom byly technicky dokonalé výkony protagonistů – Brodský vynikal v žonglování, Pleskot v pohybové akrobacii. V daném kontextu inscenace v mezích možného rozehrávala i politické významy – v úvodu byla pantomimicky parodována „nesmyslnost celních prohlídek a všemožných byrokratických šikan“ (Srba 1988). Z Mahenových libret *Clown Čokoláda* a *Trosečníci v manéži* do jisté míry vycházel rovněž první díl poetického triptychu nazvaný *Ekkykléma*, který uvedlo Hanácké divadlo v Prostějově v roce 1977 v režii S. Vály a v níž se kromě zmíněných Mahenových scénářů uplatnila také *Bufonáda* (1906) A. Bloka. Přestože tvůrci v programu k inscenaci citovali přímo z Mahenovy předmluvy k *Huse na provázku*, samotná inscenace s texty pracovala jen velmi volně – žádný ze zmíněných textů nebyl interpretován a inscenován sám o sobě, ale všechny byly „začleněny a vkomponovány do inscenace s vlastním dramatickým obloukem“, čímž ztratily „svou původní samostatnost ve jménu celkové výpovědi a tvaru inscenace, jejíž součástí se staly“ (Kovalčuk 2006). Scénárista a režisér S. Vála zde vytvořil jakési „divadlo na divadle“, kde na příběhu herce, klauna, konstruktéra, scénáristy, hudebníka a lepiče plakátů Mária Dunana zkoumal nejen úděl divadelníka, ale i možnosti a meze divadla jako takového. Kromě Dunana, který se postupně převtěloval do postav komedie dell'arte, cirkusových klaunů, šantánových kabaretérů a šarlatánských mágů, a stal se jakousi personifikací divadla, se pak v inscenaci objevil i jeho protějšek, „autor dnešní podívané“, jenž byl rovněž pokadě někým: „principálem, podruhé zasvěceným vykladačem ‚osudu a díla‘, jindy zas chladným komentátorem, barovým písničkářem nebo ‚au-

tomatickým režisérem“ (Roubal 2006; Kovalčuk 2006). V roce 1985 (s Dětským studiem Divadla Na provázku) a v roce 1993 v Jugendhausu v Berlíně *Husu na provázku* režíroval ve vlastní úpravě P. Scherhauser. Na libreto *Trosečníci v manéži* ve své autorské inscenaci *Trosečník* z roku 1977 (prem. 6. 9. 1977) originálně navázal také B. Polívka (inscenace byla obnovena 17. 9. 1993), který ve své monodramatické variaci trosečnickovské téma rozehrál v duchu svého specifického, činoherně-pantomimického pojetí. Na rozdíl od Mahenových dvou trosečníků byl Polívkův protagonista na opuštěném ostrově sám a v inscenaci mu sekundovala pouze obstarožní palandová postel se starými matracemi, magnetofon, fujara, švihadlo, plechový hrníček, cigareta a několik málo dalších rekvizit (Polívka 1987; Just 1978; -kn- 1978; Kříž 1990); z téhož Mahenova libreta Polívka do značné míry čerpal i v dalších svých klauniádách, výrazněji např. ve hře *Pezza versus Čorba* (prem. 27. 9. 1975, obnovena prem. 3. 11. 1981), kde mu v roli klaunského protivníka sekundoval J. Pecha. Na Mahena, stejně jako na Polívku (jemuž byla hra dedikována) navázala inscenace *Trosečník III.* režiséra J. H. Mikuše uvedená na sklepní scéně Divadla Husa na provázku v roce 2011 (prem. 1. 11. 2011), kde v hlavních rolích vystoupili J. Hajdyla a A. Kubátová.

Kniha *Husa na provázku* byla soudobou kritikou zaznamenaná jako literárně-dramatický experiment, přinášející svéráznou syntézu impulsů z různorodých uměleckých druhů, zejména divadla a filmu, ale i pantomimy, cirkusu ad. Téměř všichni recenzenti zvažovali případnost jejího „kinematografického“ určení: mnozí z nich konstatovali, že podtitul „šest filmových libret“ je v podstatě proklamativního charakteru, když spíše než k faktické žánrové specifikaci poukazuje k obecnějším inspiračním zdrojům a principům filmové tvorby. Tak například B. Václavek považoval Mahenova libreta za jakýsi „polotovar mezi divadlem a filmem i pan-

tomimou“, přičemž ocenil, že se jedná o „nové útvary slovesné“, „k jakým z dramatiků u nás měl dosud odvalu Mahen jediný“. Jako jednoznačně nejlepší kus souboru jmenuje kritik *Trosečníky v manéži*, kteří jsou podle něj „myšlením čistě pantomimicky, prostorově a pohybově“ (-B.V.- 1925/26). Na literárnost Mahenových textů upozornil také J. Fučík, jenž se domníval, že předložené texty „jsou tak málo filmovými librety, jako román Victora Huga nebo Alexandra Dumase“. Proto knihu považoval především za „úspěch prozatérský“. Podstatu vztahu mezi Mahenovými texty a filmem pak v závěru své recenze opatřené výstižným názvem *Filmový úvěr próze* shrnuje následovně: „Ne tedy Mahen kinu, ale kino Mahenovi, ne tedy literatura filmu, ale film literatuře dal v ‚Huse na provázku‘ dobrou knížku darem“ (Fučík 1925/26). O poznání větší rozpaky nad *Husou na provázku* naopak vyjádřil A. C. Nor, pro něhož byla kniha zase „příliš literární“. Třebaže Mahenově souboru příznával „cosi světového, ne tak úzkoobzorového, jak je u nás zvykem“, v kontextu autorovy tvorby podle něj ničím nepřekvapil: „Ani jedno z Mahenových libret nedovede vzrušit k vrcholnému úžasu a k naprostému obdivu a na straně druhé rovněž neumí vyprovokovat k nesouhlasu nebo dokonce k odporu.“ (Nor 1925/26) Pochybnosti nad Mahenovými texty byly někdy vyslovovány i u příležitosti jejich inscenačního uvádění. Například A. M. Brousil v souvislosti s premiérou *Clowna Čokolády* v Novém avantgardním divadle poznamenal, že „tento Mahen básnický i ideologický [...] je silný, avšak současně matný dramaticky“ (-AMB- 1933). Naopak pochvalně se na Mahenovo konto vícekrát vyjádřil jeho přítel V. Nezval. Například *Diderotove* označil za ojedinelou, doslova „nejúchvatnější českou novelu“ (Nezval 1933). Další vlnu reflexe *Husy na provázku* zaznamenáváme v poválečných letech. Inspirován mahenovskou poetistickou obrazností, rozletem i dikcí se ve svém doslovu k vydání z roku 1959 k *Huse na*

provázku vyjádřil A. Dvořák. I když dílu vyslovil svůj obdiv, nezdráhal se zde Mahenovi vytknout několik jednotlivostí: „Klaun Čokoláda‘ příliš ještě postonává na zbytečnou závažnost. Náklad ‚Válečné lodi Bellerophon‘ neméně tak je zatížen upřílišněnou potřebou společenského protestu. To skeč ‚Muž, který sedí a přece jde čili Poklad Krále Kadma‘, to už je jiná; to už je vyvedená burleska se šfavnatým smyslem pro absurdní komiku. A ‚Trosečníci v manéži‘? Pantomimická lyrika (a taky inferiorní lyrika) ve vší slávě.“ Nejkritičtější je pak k posledním dvěma textům souboru, když *Diderotovci čili „Ale ano!“* by si podle něj zasloužili „ráznější škrty“ a *Král David mezi psy a kočkami* pak dokonce působí jako „sentimentální báchorka, které může každý, ale skutečně každý už na prvý pohled porozumět...“ (Dvořák 1959). Dvořákem připravené vydání jako objektivně ocenil například V. Justl ve svém článku *Jedna z tváří Jiřího Mahena aneb Husa na provázku* (Justl 1959). Opakovaně se pak k Mahenovi vracel znalec avantgardy a pokračovatel jejího odkazu B. Srba (např. 2010).

VDÁNÍ: celek – knižní: Aventinum 1925; Orbis 1959 * **samostatně – časopisecké:** (*Clown Čokoláda*) Pásmo 1924, č. 3, s. 3–4 * **knižní:** (*Trosečníci v manéži*) in *Vykočila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, JAMU 2010, s. 47–51 * **elektronická:** Městská knihovna v Praze 2018 [https://www.mlp.cz/cz/].

PŘEKLADY: bělorusky: „Klaun Čokolad“, přel. ?, *Polymja*, Minsk 1928, č. 2, s. 79–88 **rusky:** „Klaun Čokolad“, in *Jirži Magen – Izbrannoje*, přel. N. Nikolajevová, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1982, s. 233–246; „Mužština, katorij sidiť i v tože vremja iděť“, in *Jirži Magen – Izbrannoje*, přel. N. Nikolajevová, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1982, s. 247–256.

INSCENACE: 31. 12. 1926, Osvobozené div., r. J. Honzl (*Muž, který sedí a přece jde čili Poklad*

krále Kadma; hráno pod titulem *Poklad krále Kadma*); 26. 1. 1928, Osvozené div., r. J. Honzl (*Trosečníci v manéži*; hráno pod titulem *Trosečníci*); 8. 12. 1933, Nové avantgardní div. Praha, úpr. F. Němec, r. a chor. M. Holzbachová (*Clown Čokoláda*); 15. 9. 1942, Větrník Praha – Divadélko pro 99 („u Topičů“), r. J. Šmída (*Trosečníci v manéži*; hráno pod titulem *Husa na provázku*); 28. 11. 1960, Semafor, r. J. Švankmajer (*Trosečníci v manéži*; hráno pod titulem *Ztroskotanci v manéži* v rámci večera nazvaného *Škrobené hlavy*); 26. 5. 1977, HaDiv. Prostějov, úpr. a r. S. Vála (variace z *Clowna Čokolády* a *Trosečníků v manéži* + A. Blok: *Bufonáda*; hráno pod titulem *Ekkykléma*); 6. 9. 1977, Divadlo Husa na provázku, úpr. a r. B. Polívka (variace z *Trosečníků v manéži*; hráno pod titulem *Trosečník*; obn. prem. 17. 9. 1993, Divadlo Bolka Polívky, r. B. Polívka); 29. 6. 1978, Viola Praha, r. J. Semschová (variace na *Clowna Čokoládu* a *Trosečníky v manéži* + V. Nezval: *Charlie před soudem*; hráno pod titulem *Husa na provázku*); 21. 4. 1985, (stud. sb.) Dětské studio Divadla Na provázku – Procházková síň v Domě umění, úpr. a r. P. Scherhauser, P. Pochylý, A. Ambrová, V. Fatka, M. Havelka, I. Osolobě (variace na *Tò*, *Clowna Čokoládu*, *Válečnou loď Bellerophon*, *Trosečníky v manéži*, *Krále Davida mezi psy a kočkami* a *Tiráž*; hráno pod titulem *Husa na provázku – otevřené variace*); 5. 10. 1987, ND Brno – Divadélko Na hradbách, r. I. Krobot (adapt. *Diderotců čili „Ale ano!“*; hráno pod titulem *Ale ano! /Diderotoci/*, r. I. Krobot; ? 1993, Jugendhaus Berlín, úpr. a r. P. Scherhauser I. 11. 2011, Divadlo Husa na provázku, úpr. a r. J. Mikuš (variace na *Trosečníky v manéži*; hráno pod titulem *Trosečník III.*)

LITERATURA: *poznámky:* J. P. Kříž, *Scéna* 1990, č. 3, s. 7 (o znovuobnovení názvu Divadla Husa na provázku) * *korespondence:* J. Hek – Š. Vlašín, *Adresát Jiří Mahen*, SNKLU 1964, s. 161 a 166 * *recenze:* J. Fučík, *Tvorba* 1926, č. 8, s. 148–149; -dro.- [B. Václavek], *NárOsv* 1925,

2. 12., s. 3; -B.V.- [B. Václavek], *Pásmo* 1925/26, č. 2, s. 31; A. C. Nor, *Host* 1925/26, č. 4, s. 125; -vz.- [V. Zelinka], *Zvon* 1925/26, č. 15–16, s. 218; V. Brtník, *Venkov* 1926, 7. 1., s. 3; V. Nezval, *Čes. Filmový svět* 1926, č. 1, s. 12 a 17 (rpt. in *týž*, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu*, ČS 1967, s. 473–474); -nesign.- (M. Novotný), *Kulturní zpravodaj* 1926, příl. Literární rok, č. 1, 1926, s. 7–9; -S-, *RP* 1927, 9. 1., s. 6; -O.Š.M.- [O. Štorch-Marien], *Rozpravy Aventina* 1927/28, č. 10, s. 125; -M.M.- [M. Majerová] *RP* 1928, 28. 1., s. 6; -AMP.- [A. M. Píša], *PL* 1928, 28. 1., s. 7; M. Pujmanová, *Tribuna* 1928, 28. 1., s. 4; -rok-, *Venkov* 1928, 28. 1., s. 8; -A.V.-, *Pražské noviny* 1933, 10. 12., s. 5; -AMB.- [A. M. Brousil], *Venkov* 1933, 13. 12., s. 8; -re- [J. Krejčí], *Haló noviny* 1933, č. 46, s. 7; Paulík [J. J. Paulík], *Rozpravy Aventina* 1933/34, č. 7, s. 66; -jtg- [J. Träger], *Čin* 1933, č. 23, s. 550; -jv.- [J. Vodák], *České slovo* 1933a, 10. 12., s. 8; -J.V.- [J. Vodák], *Naše doba* 1933b, s. 241–243; -J.L.F.- [J. L. Fischer], *Index* 1934, č. 3, s. 28–29; -ns- [E. Jánský], *Čs. divadlo* 1934, č. 4, s. 58; V. Nezval, *Divadelní list* 1934, 7. 3., s. 530–532 (rpt. in *týž*, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, ČS 1974, s. 471–473); -B.V.- (B. Václavek), *Index* 1934, č. 3, s. 29; -V.P.-, *Rozpravy Aventina* 1934, č. 12, s. 107; -Ks- [L. Khás], *LN* 1942, 19. 9., s. 4; -rn- [J. Pokorný], *Praha v týdnu* 1942, č. 38, s. 9; -os.- [O. Srbová], *Národní práce* 1942, 18. 9., s. 5; -jwg- [J. Wenig], *České slovo* 1942, 17. 9., s. 3; V. Justl, *Divadlo* 1959, č. 6, s. 441–444; I. Klimeš, *Zpravodaj Orbis* 1959, březen, s. 12–14; -jč- [J. Černý], *DN* 1960, č. 15, s. 6; E. Kolár, *RP* 1960, 23. 12., s. 3; V. Just, *Dialog* 1978, č. 5, s. 1–5; -kn- [V. Königsmark], *Dialog* 1978, č. 4, s. 1–6 * *předmluvy/doslovy:* A. Dvořák, „Doslov“, in J. Mahen, *Husa na provázku*, *Orbis* 1959, s. 115–122 * *studie:* J. Honzl, „Drama“, *Disk* 1925, č. 2, s. 9–10; J. Kovalčuk, „Poetický triptych“, in *týž*, *Bylo jich pět a půl*, *Větrné mlýny* 2005, s. 93–96; J. Roubal, „Divadlo o divadle“, in J. Kovalčuk (ed.), *Bylo jich*

pět a půl, Větrné mlýny 2005, s. 73–75; B. Srba, „Mahenovské inspirace“, in *týž*, *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, JAMU 2010, s. 16–33; B. Srba, „Mahenova Husa na provázku“, in *týž*, *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, JAMU 2010, s. 37–46 * **kapitoly**: Š. Vlašín, *Jiří Mahen*, Melantrich 1972, s. 164–166; V. Justl, „Mahen inspirátor“, in J. Kubíček (ed.), *Jiří Mahen – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 1983, s. 67–71; Z. Smejkal, „Paradoxy a souvislosti Husy na provázku“, in J. Kubíček (ed.), *Jiří Mahen – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 1983, s. 80–85; Z. Hedvábný, *Divadlo Větrník*, Panorama 1988, s. 51–61 * **monografie**: J. Kubíček (ed.), *Jiří Mahen – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 1983; S. Ejenštejn, *O stavbě uměleckého díla*, ČS 1963; B. Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*, SPN 1971; B. Srba, *Řečí světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, JAMU 2004.

KONTEXT: bibliografie: B. M. Klika, „Bibliografie“, in F. Halas – J. Žantovský (eds.), *Mahenovi – sborník k padesátinám*, DružPrac 1933, s. 174–178; A. Skála, „Mahen divadelník: katalog výstavy“, ČMM 1953, roč. 38, s. 163–174; J. Veselý, „Jiří Mahen a divadlo – bibliografie“, in Š. Vlašín, *Jiří Mahen*, DÚ 1971, s. 84–159; J. Kubíček, „Jiří Mahen – personální bibliografie o životě a díle“, in *týž*, *Jiří Mahen – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 1983, s. 209–273 * **slovníky**: J. Opelík (ed.), *Lexikon české literatury* 3/I, Aca-

demia 2000, s. 22–29; G. Šromová, „Dramatika v díle Jiřího Mahena“ *České avantgardní divadlo*, 2008 [http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/] * **dějiny**: J. Mahen, *Kapitola o předválečné generaci*, DružPrac 1934; J. Mahen, *Pryč s divadelní idylou*, Blok 1967; V. Papoušek, *Dějiny nové moderny II*, Academia 2014; B. Srba, *O nové divadlo*, Panorama 1988; * **antologie**: Š. Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1, Svoboda 1971, s. 106, 322, 326 a 353; Š. Vlašín: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2, Svoboda 1972, s. 148, 287, 301 a 428–429 * **monografie**: J. Honzl, *Roztočené jeviště*, Odeon 1925; F. Halas – J. Žantovský, *Mahenovi – sborník k padesátinám*, DružPrac 1933; K. Hrabě, *Príspevek k lidskému profilu Jiřího Mahena*, Krajské nakladatelství v Havlíčkově Brodě 1960; Š. Vlašín, *Jiří Mahen*, DÚ 1971; P. Janoušek, *Rozměry dramatu*, Panorama 1989; J. Poláček, *Tvorba a recepce: studie o meziválečné české literatuře*, PdF MU 2003; A. J. Tairov, *Odpoutané divadlo*, AMU 2005; B. Srba (ed.), *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, JAMU 2010; P. Oslzlý (ed.), *Let Husy z Brna až do Amsterdamu a Avignonu*, JAMU 2017 * **studie**: D. Hodrová, „Proměny žánrů v české meziválečné literatuře“, in M. Zeman (ed.), *Poetika české meziválečné literatury*, ČS 1987, s. 312–323; P. Janoušek, „Nezvalova Depeše na kolečkách: Manifest avantgardního pojetí dramatu“, ČL 2002, č. 1, s. 54–63 (rpt. in *týž*, *...a další studie*, Academia 2018, s. 161–169); L. Kundera, „Divadlo českého poetismu“, in *Přednášky o divadle a umění*, JAMU 2007, s. 125–130; B. Polívka – P. Hájek – A. Šťastný, *Předběžný portrét*, ČS 1987; V. Nezval: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*, ČS 1967.

Marek Lollok