

Jochmanová, Andrea

Jiří Frejka a Moderní studio (1929)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2007,
vol. 56, iss. Q10, pp. [37]-58

ISBN 978-80-210-4541-5

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114516>

Access Date: 29. 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 MODERNÍ STUDIO (1929)

S blížícím se koncem profesionálního provozu divadélka Dada nastala v létě roku 1928 pro Frejku další závažná starost o příští zajištění jeho skupiny. Vztahy s Jiřím Drémanem, který stál za profesionalizací souboru Dada a také jeho kabaretní profilací,¹ v té době poněkud ochladly, přesto zůstaly neporušeny kontakty s družstvem Nová scéna.² Mladý režisér si zřejmě v té době zajistil přízeň ostatních členů tohoto sdružení svým aktivním přístupem k věci, organizováním četných projektů i divadelních představení. Pozitivně patrně zapůsobila také skutečnost, že se ještě v červnu roku 1928 na Frejku obrátil K. H. Hilar s nabídkou, aby pro Národní divadlo v revuálním duchu divadla Dada přepracoval, tedy zmodernizoval a zaktualizoval, Aristofanovy *Ptáky*.³ Tato adaptace založená na Stiebitzově překladu a spočívající především v oživení sborů a úpravě některých detailů skutečně vznikla. Frejka ke spolupráci přizval humoristu Václava Lacinu, který patřil k prvním českým satirikům, jež varovali před šířením fašismu, o čemž svědčí jednak jeho četné práce publikované v Trnu, a mnoho výstupů v kabaretních a revuálních pořadech Dada, v nichž pranýřoval osobnost generála Radoly Gajdy, Jiřího Stříbrného a jejich příznivce. V tomto protifašistickém duchu zpracovaná adaptace *Ptáku* byla však Frejkou na scéně Národního divadla uvedena až v roce 1934, tedy v době, kdy se hrozba fašismu stala celosvětovým problémem a kdy tedy její nasazení ještě více korespondovalo s aktuální společensko-politickou situací.⁴

¹ Více o tom viz Jochmanová, 2006:235–236.

² Jiří Dréman zorganizoval v roce 1927 projekt na obnovu uměleckého kabaretu, na jehož základě vznikla společnost Nová scéna. Členy této organizace byli bratři Čapkové, Josef Kopta, Karel Poláček a jiní. Ve jménu Nové scény pak přibližně od května 1927 vedl Dréman jednání s Osvobozeným divadlem i s divadlem Dada, tedy s Honzlem, Frejkou a Burianem, s tím, že by provoz mohl být zahájen na podzim téhož roku v nově otevřeném divadle v Kleinhamplově domě na Národní třídě. K realizaci tohoto záměru však nedošlo. Nová scéna však napomohla alespoň profesionalizaci divadla Dada.

³ Hilarova výzva na úpravu Aristofanových *Ptáku* pro Národní divadlo uložena v Archivu ND, Praha, sign. K-921–P Jiří Frejka. Více o tom viz Petišková, 1970:15.

⁴ Poté, co Hilar uvedení této adaptace dočasně odložil, měl o uvedení moderní úpravy Aristo-

Frejka pod záštitou družstva Nová scéna podává na konci prázdnin svoji žádost o udělení koncese pro provozování divadelních představení pro zmíněné družstvo. Zdůrazňuje v ní, že si je vědom nejen uměleckých, ale i organizačních závazků vyplývajících ze získání koncese. Popisuje svoji dosavadní praxi a pojmenovává programové nasazení nového divadla, které získalo prostor v nově zadaptovaném sále Mozartea. Mezi spolupracovníky figurovali bratři Čapkové, František Langer, Karel Poláček, E. F. Burian, Václav Lacina a další mladí spisovatelé. Do budoucna se počítalo s takovým projektem, v němž bude zastoupena starší a mladší umělecká generace bez takového striktního vymezení, jaké definoval Devětsil. Nové divadlo mělo v plné míře umožňovat experimenty. Kromě toho se počítalo s uváděním soudobého českého repertoáru, čímž chtěl soubor přispět k propagaci českého umění. Jak shrnul Frejka v závěru žádosti: Z programu je vidět, že jde o divadlo nikoliv výdělečných, nýbrž vážných uměleckých snah, o divadlo kulturních úkolů, které chce vyplnit důležité poslání a svépomocí podpořit domácí dramatické umění. (Dvořák, 2004:71) Ve svých zápisnicích mimo jiné naznačuje další rozšíření aktivit divadla na pořádání debat a přednášek s různými výkonnými divadelními umělci. Do nového podniku hodlal pozvat takové osobnosti, jako byl Eduard Kohout, Eva Vrchlická, Vlastislav Hofman, Karel Dostal či F. X. Šalda.⁵

Než došlo k vyřízení žádosti o koncesi, zaštiťoval soubor svou činností alespoň Burianův voiceband, který v září roku 1928 získal mezinárodní uznání na sienském festivalu. Existenci souboru, ze kterého po odchodu Šejbalové, bratří Trojanů a dalších zůstala jen malá část, prakticky E. F. Burian se svým voicebandem zachraňoval téměř půl sezóny. Popularita hudebně-recitačního sboru v té době sílila i na mezinárodní půdě, odkud také vzešla nabídka na uspořádání dalšího italského zájezdu v lednu roku 1929.

Protože nebylo jasné, jak rychle a zda vůbec bude žádost o koncesi vyřízena, přivítal Frejka, stejně jako další členové jeho ansámblu, možnost uplatnit se v pořadech voicebandu. Z další spolupráce s Burianem tak vznikl velmi úspěšný pořad *I. Komorního večera E. F. Burianova voicebandu*, na němž byl uveden Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra*.⁶ V prostorách Umělecké Besedy, odkud se mezitím Osvobozené divadlo přesunulo do sálu divadla Adria, se 14. listopa-

fanových *Ptáků* zájem Jindřich Honzl. Dokumentuje to nedatovaný dopis od Václava Laciny vztahující se k případnému uvedení: "Co se týče mých dispozičních možností s tou věcí, ty jsou omezeny: 1. Frejkou, který se mnou dělal úpravu, 2. Stiebitzem, autorem překladu (...), 3. Smlouvou s Národním divadlem, které má také rukopis Stiebitzův i naši adaptaci, kdežto já nemám ani opis svých partí". Lacina dále radí Honzlovi, aby se pokusil obrátit přímo na Národní divadlo, on, že se zatím bude snažit přesvědčit Frejku, navrhuje mu také využití Zinerovy úpravy, kterou by mohl eventuálně zpracovat Miloš Hlávka. Dopis Laciny J. Honzlovi uložen v Pozůstalosti J. Honzla, Korespondence, sl. L.

5 Více o tom viz Frejkův zápisník z roku 1928, uložen v doNM, Praha, sl. Č-11308, sign. A17345.

6 Dirigentská kniha *Křtu svatého Vladimíra* viz Pozůstalost L. Skrbkové, doMZM Brno. *Křest svatého Vladimíra* dosáhl 17 repríz, byl Burianem znovu uváděn v brněnském Studiu ND (režie Burian, výprava Rossmann, choreografie Šaršeová) i v D34. Frejka se na realizaci

du 1928 konalo premiérové představení, pro něž připravila choreografii Jarmila Kröschlová, která se už od počátku své taneční tvorby zabývala možností realizace tanečního projevu bez hudby. Do jisté míry jednotvárný rytmus veršů Burian inovoval změnami tempa, střídáním taktů, uplatněním některých nových forem a několika drobnými textovými úpravami. Vedle voicebandové reprodukce Chopinova *Smutečního pochodu* zazněla parodovaná rakouská hymna, církevní hudba, zpěv muezzina, jezuitský marš, vokální imitace koňského cvalu, parafráze na Janáčka, Offenbacha i Haydna. Tento výběr svědčí o Burianově rozvíjení principu hudební parodie naznačeného v *Mistru Ipokrasovi*.

Hudební doprovod pro taneční produkci Kröschlové a jejích žaček obstarávala recitace a někdy také starý gramofon, pohybové kreace pak vrcholily v závěrečné scéně konkurzu na uprázdněné Perunovo místo, kdy připomínaly divý rej čarodějnic a orientální tanec zároveň. Sbor využíval megafony, hraní na hřebeny či doprovod bicích nástrojů. Stejně jako v případě kabaretních a revuálních pořadů Dada zasáhla tehdejší cenzura i do Havlíčkova satirického textu, zapovězené pasáže tedy voiceband vtipně znázornil jen šňavnatým mlasknutím. Scéna byla rozdělena na dvě části, vzadu seděl na vyvýšeném pódiu sbor a Burian u bicích, zbylý prostor měly k dispozici tanečnice. Ty také užívaly drobných kostýmních prvků k ozvláštňení tanečního trikotu, například v kamarile “si na improvizované kostýmy z kusu látky jako vlečky přehodily z hedvábného papíru vlastnoručně vyrobená dlouhá boa a do vlasů si zapíchly něco, co představovalo rajky. Při jezovitském marši měly na trikotu tepláky a na hlavě papírové jezovitské klobouky”. (Skrbková, 1980:177)

Úspěšná byla Frejkova režijní spolupráce na *II. Komorním večeru E. F. Burianova voicebandu*, jehož program tvořila *Píseň písní*⁷ upravená Maxem Brodem. Tentokrát se jako choreografka a tanečnice uplatnila Milča Mayerová, která spolupracovala s voicebandem už od počátku jeho činnosti. Premiéra tohoto večera se odehrála 15. prosince 1928 rovněž v Umělecké Besedě, jejíž divadelní sál poskytoval dostatek intimity pro jemně erotický podtón, který chtěl Burian navíc podtrhnout obnažením těla tanečnice. K uskutečnění tohoto záměru sice nedošlo, i tak byl ale sólový výkon Mayerové oděné do lehkého roucha naplněn smyslností. Brod v textu *Písně písní*, převzatého z Bible kralické, poněkud změnil uspořádání veršů a některých pasáží. Zatímco v původním textu *Písně Šalamounovy* šlo o vyznání lásky k víře, v moderní úpravě je rozvinut příběh Šulamit, která byla odvedena do Šalamounova paláce a přes všechno bohatství a péči stále touží po svém libanonském pastýři. S hudebním doprovodem na flétnu, harfu, klavír, bubínky a činel recitoval voiceband zahalený v šeru dialogy Šulamit, pastýře i Šalamouna a jeho žen. Světlo bylo vyhrazeno jen hudbě a především kreacím Milči Mayerové, která předváděla závojevý tanec. Práci se světlem Frejka v tom-

podílel zřejmě jako nezávislý poradce v otázce technické a výtvarné stránky tohoto představení.

⁷ Dirigentská kniha *Písně písní* viz Pozůstalost L. Skrbkové, doMZM Brno.

to případě pojal obdobně jako v případě někdejšího pokusu o sborovou recitaci Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*.

V polovině listopadu 1928 oslovil Frejka některé osobnosti českého kulturního života s tím, zda by svým jménem nezašitily jeho pokus o získání nutného úředního povolení k divadelnímu provozu. V textu prohlášení stálo, že níže podepsaní rádi podpoří žádost o udělení koncese, protože “podle svých dosavadních zkušeností jsou jisti, že mládí žadatelovo není na újmu jeho práci, a očekávají proto bez obav vybudování vážného uměleckého divadla mladých umělců, divadla, které obohatí náš kulturní život”. (Dvořák, 2004:70) Svým podpisem se snažili Frejkovi prospět jak bratři Čapkové a František Langer, kteří patřili k okruhu Nové scény, tak Karel Hugo Hilar, Jaroslav Hilbert a František Götz.

Přibližně v říjnu roku 1928 vyhlásil Frejka na stránkách Peroutkovy Přítomnosti anketu týkající se případného založení studia při Národním divadle. Svým názorem přispěly významné individuality tehdejšího československého divadelnictví. Otázka studia byla řešena dlouhodobě, v průběhu dvacátých let se objevila několikrát, jak bylo již zmíněno.⁸ S blížícím se postátněním první české scény se zdálo být zorganizování menšího experimentálního divadla sloužícího především mladé generaci, která neměla možnost se na scéně Národního divadla plnohodnotně prezentovat, pozitivním vkladem pro oživení české divadelní produkce. I většina odpovědí respondentů vyznívala v kladném smyslu, dokonce tak, že založení podobné studijní scény je záležitostí nutnou.⁹

Zdá se, že právě Frejkovo Moderní studio, jehož provoz se tehdy teprve připravoval, mělo podle původních záměrů plnit právě jakousi platformu, kde by se mohla v těsné spolupráci s Národním divadlem mladá generace realizovat.¹⁰ Vzhledem k tomu, že se vůdčím představitelům tehdejšího divadelnictví nepodařilo adekvátně podpořit organizační základnu nově vznikající avantgardní scény, musel se Frejka spolehnout na družstvo Nová scéna a samozřejmě síly svého souboru.

Někdy v průběhu ledna roku 1929 začal Frejka intenzivně pracovat na sestavení nového podniku, na skladbě repertoáru,¹¹ organizační základně, vyřešení

⁸ Národní divadlo samo pochopilo nutnost založení experimentální scény. Např. v roce 1927 jednalo o případné využití prostor v nově budovaném divadelním sále v Kleinhamplově domě na Národní třídě pro účely pobočné komorní scény ND, která by se věnovala experimentální práci. (h-, 1927:22) Sám Hilar se alespoň pokusil sestavit mladou hereckou generaci v podobě sdružení elévů při Národním divadle, kde působili i herci z avantgardního okruhu, mj. Mira Holzbachová, Lola Skrbková aj. Hilara mohl také podněcovat Frejka svými dopisy a osobními rozhovory stejně jako zájem o uplatnění práce mladé generace na scéně Národního divadla, jak o tom svědčí pohostinské režie Viktora Šulce nebo angažování Vladimíra Gamzy.

⁹ Odpovědi Hilberta, Tilleho, Kodíčka, Loma a Fischera byly souhrnně vydány pod názvem *Anketa o divadle mladých* viz *Přítomnost* 5, 1928, s. 617–620.

¹⁰ Nasvědčovala by tomu také zpráva Edmunda Konráda, který napsal, že v době, kdy Moderní studio vznikalo, se proslýchalo, že půjde o pobočnou scénu Národního divadla. Konrád, 1928–29a:413.

¹¹ Např. koncem prosince 1928 poslal K. H. Hilar Frejkovi dopis, jímž zavazuje Frejku a jeho

finanční stránky atd. V únoru téhož roku se mu podařilo znovu zahájit provoz v Umělecké Besedě pod hlavičkou Moderního studia, jehož název vypovídal o zřejmém odklonu od původní kabaretní a revuální linie, tedy od programu politické a společenské satiry. To ovšem ještě neznamenalo odchýlení se od požadavku na aktuálnost programu. Frejka snad chtěl změnou názvu pouze poukázat na vyspělejší postupy odvíjející se i nadále v intencích soudobého uměleckého výrazu, tedy na určitý přerod, posun zájmu k závažnější divadelní práci rozvíjené všemi prostředky moderního divadlnictví. Nové divadlo si dalo za cíl nepoliticky a svobodně navázat na úspěch programu Dada, hledat možnosti syntetizace všech uměleckých prostředků v rámci divadelního díla, uplatnit živý jevištní projev. Moderní studio se nemělo omezovat jen na činoherní repertoár, ale chtělo rozšířit svou působnost i do sféry hudebního divadla. Další složkou repertoáru měly být stejně jako v případě Osvozeného divadla a Dada hudební, taneční a recitační večery, do nichž se i nadále zapojovala především představení voicebandu.¹² Frejka se snažil objevovat nové dramatické autory a stejně jako v předchozích projektech kladl důraz na výchovu mladého hereckého dorostu. Jeho záměrem bylo získat ty nejschopnější spolupracovníky a současně vytvořit obdobu pokusného studia, které bude jakousi paralelou k praktické činnosti oficiálního divadla umožňující experimentální tvorbu a nabízející prostor pro uplatnění soudobé dramatické produkce.

Vedení souboru si ponechal Frejka. Důležitou součástí provozu byl koncept hudebního divadla, který měl rozvíjet E. F. Burian spolu s Rolfem Mandée, Richardem Brockem, Jaroslavem Ježkem a Išou Krejčím. Choreografkou souboru se stala Jarmila Kröschlová, navazující tak znovu na spolupráci započatou v Dada. Z Dada do Moderního studia přešli také moderní jevištní výtvarníci Karel Šourek, František Muzika, František Matoušek a František Zelenka, k nimž přibyl ještě Václav Tittelbach a Jan Zrzavý. Finanční stránku projektu vyřešil Frejka ustavením takzvaného Družstva Moderního studia, jemuž čestní členové, většinou významní představitelé českého kulturního života, poskytovali dobrovolné finanční příspěvky.¹³

Soubor tvořili někteří členové bývalého Dada doplnění nově příchozími herci, kteří s Frejkou již dříve spolupracovali nebo znali jeho práci. Byla zde tedy Lída Otáhalová, Lola Skrbková, Ladislav Boháč, Josef Skřivan, Václav Trégl, Jiří Vasmuť, František Vnouček, Bohuš Záhorský, Milada Matysová a Karel Postrá-

soubor k tomu, aby neuváděl Gayovu *Žebráckou operu*. Zřejmě mělo být využito původního anglického textu, zatímco Hilar plánoval uvedení Weilovy a Brechtovy adaptace, k němuž mělo dojít někdy v průběhu jara 1929. Dokonce Frejkovi nabídl, že si může náhradou za tuto hru vybrat jakoukoliv jinou z dosud na scéně Národního divadla neprovozovaných her, k nimž už byla zakoupena práva. Svědčí to mimo jiné o tehdejší těsné spolupráci budoucího Moderního studia s Národním divadlem, od níž se posléze studio vzhledem ke své samostatné organizační základně odklonilo.

¹² Svědčí o tom mj. krátké informace otištěné v Rozpravách Aventina (srov. Moderní studio, 1929:221–222 a 1929:233–234).

¹³ Viz materiály uložené v Pozůstalosti J. Frejky, doNM Praha, sl. Č-11682.

necký, kteří obdrželi k 10. lednu 1929 smlouvy s tím, že sezóna bude zahájena o měsíc později.¹⁴

10. února 1929 byl skutečně zahájen provoz obnovenou premiérou opery buffy *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský*. Představení tentokrát dirigoval Rolf Mandée. Některé role byly přestudovány, místo Emany Trojana hrál Puštrpalka Václav Trégl, Tři Marie vytvořily Jarmila Kröschlová a členky její taneční skupiny, Jožka Šaršeová a Sári Wotoczek. Hned následující večer bylo uvedeno voicebandové zpracování *Křtu sv. Vladimíra*.

Ve čtvrtek 14. února Frejka uvedl další komponovaný večer z cyklu dramatických studií, v němž hodlal systematicky pokračovat. Na programu pořadu byla stará japonská romantická *Hra o Asagao* od Yamady Kakashiho, Euripidova satyrská hra *Kyklop* a v obnovené verzi také Sachsova masopustní fraška uváděná tentokrát pod zkráceným názvem *Výsedával telata*.¹⁵ Důležitou roli v rámci celého tohoto večera znovu sehrál Burianův voiceband, významně se uplatnila také skupina Jarmily Kröschlové.

Japonská *Hra o Asagao*, z níž byl do češtiny přeložen jeden akt, vydaný v roce 1911,¹⁶ byla Frejkovi pravděpodobně blízká svou lyričností, nesentimentálností a celkově citlivým pojetím smutného příběhu dvou milenců, jejichž cesty se mýjely. Krásná Miyuki (Lída Otáhalová), zvaná též modrý svlačec neboli Asagao podle žalostné písně, kterou zpívá, se zamilovala do rytíře Asojiro (Bohuš Záhorský). Nešťastným nedopatřením jsou však milenci rozděleni. Když o její ruku požádá rytíř Komazava, nepochopí Miyuki, že jde o téhož muže, prchá z domu a žalem si vypláče oči. Slepá a tápající najde útočiště v Shimadě u řeky Oigavy, kde se po roce náhodně znovu setkává se svým milým, aniž by to opět byla tušila. I jemu zpívá svou tesklivou píseň o modrém svlačci. Komazava však svou Asagao poznává a nechává jí jako vzkaz vějíř, jenž mu kdysi věnovala a zázračnou mast, která jí navrátí zrak, bude-li smíchána s lidskou krví. Asagao teprve posléze pochopí, s kým se před chvílí setkala. Snaží se svého milého dohonit, v cestě jí ale leží rozvodněná řeka. Nešťastná dívka se chce utopit, ale v ten moment ji konečně nachází její bývalý sluha Sekisuke (Václav Trégl) spolu s hospodským, u něhož celou dobu sloužila (Jiří Vasmut). Ten se pro záchranu dívky obětuje, probodne se dýkou a podává Asagao lék, který jí navrátí zrak.

Frejka z tohoto příběhu vytěžil nejen poetické motivy, ale díky voicebandu také dramatičnost. Ve hře se často objevují autorem předepsané recitativy, takzvané *Ii* nebo též *Chobo*. Na japonském jevišti byly předzpívávány v sólovém podání za doprovodu harfy na částečně vyvýšeném proscénium překrytém bambusovými plátny tak, aby nerušily celkový dojem diváka. Frejka naproti tomu ve své insce-

¹⁴ Smlouva s Družstvem Moderní studio uložena v Pozůstalosti Loly Skrbkové, doMZM, Brno.

¹⁵ Hra byla zřejmě uvedena jen s několika drobnými změnami, kvůli přízpůsobení novému prostoru. Místo Emany Trojana odehrál roli sedláka s velkým úspěchem Václav Trégl.

¹⁶ Vydáno v souboru *Dvě japonská dramata* spolu s hrou *Terakoya* v překladu Quido Jarníka a Františka Sekaniny nakladatelstvím Aloise Hynka.

naci předsunul voiceband dolů pod scénu, do prostoru pro orchestr, který přikryl lehkou průsvitnou látkou. Recitativy linoucí se z hloubky orchestřiště dodávaly hře téměř magické, pohádkové, hlavně však sugestivní kouzlo. Burian rozdělil hlasy mezi pět členů a sám svým projevem tvořil dominantní prvek. Voiceband se tu uplatnil jako vypravěč, nositel napětí, zprostředkovatel vnitřních emocí postav, tedy projevů něhy, zrady, lásky, žalu, precizně spojující dialogické pasáže postav se sborovým projevem.¹⁷

Herci hráli tentokrát v celoobličejových maskách, které záměrně smazávaly všechny rysy obličeje. Stejně jako v případě kostýmů vycházely spíše z určitého vnitřního smyslu díla, jejich záměrem tedy nebylo kopírovat tradiční japonské masky a kostýmy. Pohyb herců byl tanečně stylizován, rytmizován, zcela podřízen úsilí o důslednou poetizaci, stejně jako tomu bylo v případě práce s hlasem. Kalvodová uvádí, že Frejka také využil funkce jevištního znaku, kdy “gong znějící postupně slaběji zastupoval dívku mizející v dálce, zesílení světla bylo znamením dívčina uzdravení ze slepoty”. (Kalvodová, 1976:328) Mrkvičkova scéna vytvořená jen s pomocí jemně barevných odstínů bambusových rohoží zavěšených na zdi, několika pruhů pestré látky a také čínskými lampiony jen podtrhovala intimitu celé inscenace.

Druhá část večera vyvažovala lyrickou atmosféru burleskní Hlávkovou úpravou Euripidova *Kyklopa*. V podstatě byl tedy i vhodným zařazením hry do druhé části programu večera zachován duch antické satyrské hry vyvažující tak tragické motivy *Hry o Asagao* osvěžujícím humorem. Zachoval se pouze text s poznámkami pro hudební doprovod, z něhož je zřejmé, že se Frejka snažil inscenaci oživit sborovými i sólovými, pěveckými i tanečními výstupy.¹⁸ Inscenace měla spád, podíl na tom měly také výstupy pestrého zástupu osmi nymf v podání skupiny Jarmily Kröschlové, voiceband dynamizoval děj a dokresloval svou barvitostí iluzi dálek, mořských vln, rozbouřeného moře, divokých lidských pudů atd. Frejka zřejmě vycházel z vydařeného pojetí antického chóru v *Oidipovi*, také v *Kyklopovi*, kdy voiceband rozvíjel dramatickosti, hudebně a rytmicky dokresloval prostředí.

Scénu znovu opatřil Karel Šourek. V jeho podání se prostor jeskyně skrýval za zataženým závěsem, k němuž vedly schody, na levém boku těsně u portálu byla opřena plošina. Na pravé straně scény visela náznaková mapa s nápisem Ostrov *Kyklopa*, vedle ní nechal Šourek vztyčit sloup, znázorňující lodní stěžeň s malou čtverhrannou vlajkou. Iluzi přidě lodi znázorňovaly na bok otočené schody doplněné zřejmě z papíru vyrobenou spirálovitou špicí. Zajímavě působilo pojednání masek, především maska pro *Kyklopa* – štětinatá hlava s rybími pysky a ohromným okem uprostřed – vzbuzovala strašidelný dojem. Humorně byl pojat proradný *Seilenos*, ten působil jako nevzhledný střapatý pupkáč, který měl do představy

¹⁷ Dochovala se pouze druhá část voicebandového zpracování textu, tedy *Proměna*, v níž se chce *Asagao* utopit, avšak *Sekisuke* ji zachrání a *hospodský* ji obdaruje svou vlastní krví. Text uložen v *Pozůstalosti Loly Skrbkové*, doMZM, Brno.

¹⁸ Více o tom viz *Jochmanová*, 2006:269–271.

Ganymeda rozhodně daleko. Kostýmní řešení nebylo příliš náročné – všechny postavy měly krátké lehce řasené suknice různých barev. Kyklopopi a Seilenovi zavěsil Karel Šourek kolem spodní části břicha chlupaté lemování, námořníkům ponechal tradičně pruhovaná trička a námořnické čepice.

První vystoupení skupiny bylo přijato velmi kladně, hodnotil se jak dramaturgický přínos, tak klíčová práce voicebandu i promyšlená realizace scénického prostoru stejně jako Frejkova propracovaná režie. Na základě předvedené, dobře uchopené práce byla v Moderním studiu spatřována mladá, nadějná divadelní scéna, která by mohla oživit stagnující pražské divadelnictví.¹⁹

Se zájmem se čekalo na ohlášenou premiéru Shakespearovy hry *Romeo a Julie*. Její uvedení však vyvolalo u některých recenzentů jen další rozpaky týkající se především dramaturgických zásahů.²⁰ *Romeo* byl na repertoár nasazen pravděpodobně opět pod vlivem Jeana Cocteaua, který text zmodernizoval a inscenoval v podobě baletu a pantomimy o 23 obrazech v roce 1924 s hudbou Igora Stravinského. V této Cocteauově inscenaci bylo slovo výrazně omezeno a uplatňovalo se pouze v případech, kdy inscenátoři cítili nutnost podchytit s jeho pomocí rytmiku tance a mimické projevy pantomimy. Miloš Hlávka, jenž zastával funkci dramaturga souboru, pak díky inspirativnímu francouzskému provedení radikálně proškrtal původní Shakespearův text a zbavil ho vedlejších dějů. Připsal nový prolog, svým způsobem poplatný Apollinairovu *Pásmu*, ten vynikl ve voicebandovém provedení doprovázeném pohyby kyvadla, jež bylo zavěšeno v zadní části jeviště po celou dobu představení.²¹

Voiceband svým rytmickým přednesem navozoval atmosféru plynoucího času, dodal scéně podle pohybů kyvadla určitý rytmus, vzbuzoval dojem snové hry. To potvrdil i Merkutiovův (Jiří Vasmuť) výstup, v němž vzdával hold sličné královně snů Mab. Sen pojednaný jako stínohra ztuhlých groteskních i fantaskních postav, které se teprve pod Merkutiovými doteky začaly hýbat, se rozvíjel v somnambulní pitoreskní panoptikum. Když tuto scénu Frejka nechal ozářit plným světlem, ukázalo se, že se děj posunul na ples pořádaný u Kapuletů. Merkutio jen těžce procítá ze svého snění a nechápe, že se dívka, s níž tančil, proměnila ve dva tanečnický.

Různými úpravami tedy text sice ztratil valnou část svého lyrického vyznění, na druhou stranu se v této okleštěné podobě stal prostředkem k dynamizaci inscenace. Frejka se chtěl přiblížit metodě filmového střihu, rychlosti, odpovídá-

¹⁹ Viz např. Paulík, 1928–29a:223.

²⁰ Režijní kniha Shakespearova *Romeo a Julie* je uložena v doNM, Praha, sign. Č-11001.

²¹ Text prologu je kromě Frejkovy režijní knihy také zachován spolu s torzem herecké knihy Loly Skrbkové v Pozůstalosti Loly Skrbkové, doMZM, Brno. Prolog začíná následujícími verši:

„Slyš pohupování času
plachých vteřin řine se z nebe vlhký déšť
var krve mírnící var vášní pozemských
míjejí žaly jež obrozuje anděl ranhojič (...)“

jícímu životnímu tepu moderní doby, přitom se však pokoušel také rozvinout hru uvolněné fantazie a lyrična. Do té zapojil především voiceband, který s větším či menším zdarem jako shakespearovský chór nahrazoval vypuštěné scény. Znovu pracoval s principy stínohry, jež byla z velké části určena pro taneční intermezza v podání skupiny Jarmily Kröschlové, z nichž jako komické číslo působil zejména tanec kuchtíků. Tyto vkládané výstupy pak Frejka, který se možností inscenování *Romea a Julie* zabýval intenzivně od roku 1927, jak to dokumentují poznámky v jeho zápisnicích²² i poznámka v režijní knize datované ke květnu 1928,²³ chápal jako oživující lidové scény působící jako drobné pantomimy komedie dell'arte.

Pro pojetí některých postav využil Frejka právě taneční stylizace, takže taneční pohyb herce neměl být žádnou ilustrací, ale vnitřním výrazem postavy. Jarmila Kröschlová to komentovala slovy: “Vytváříme pomalu nový typ tanečníka-herce. Pro starý balet znamenalo tělo možnost variací v pohybové linii. Pro nás znamená jemný nástroj, který vyjadřuje vnitřní emoce”. (Paulík, 1928–29b:243) Herecké výkony pod jejím vlivem získaly pozoruhodnou vyváženost. Nevynikli jen oba protagonisté v podání Ladislava Boháče a Milady Matysové, ale také manželé Kapuletovi (Václav Trégl a Lída Otáhalová), Tybalt (Karel Postránecký), Chůva (Lola Skrbková) a groteskní Burianův Paris.

Mrkvička svou náznakovou výpravu sladil do jemných barevných tónů. Balkon byl vytvořen z dřevěných latí, vedly k němu schůdky překryté pestrým papírem. Využita byla také dvě vertikální plátna, která umožňovala práci se stínohrou, a proti sobě stojící výkryty, zužující prostor jeviště až k zadní podestě, za níž se po celou dobu představení pohybovalo kyvadlo. Kostýmní pojetí se soustředilo na výběr vhodné barevné symboliky odpovídající charakteru postavy – Romeo byl celý v černém, Julie v bílém až stříbřitém, oba Kapuletovi v zeleném, Tybalt v červeném, chůva v šedém a dandy Paris měl pestrobarevný kostým doplněný barevnou maskou.

Frejka se, jak se zdá, pokoušel zapracovat několik dalších inspiračních zdrojů. V té době se, a zvláště při studování *Hry o Asagao*, pravděpodobně začal intenzivněji zajímat o postupy orientálního divadla. Tomu by nasvědčovala přísně dodržovaná symbolika barev, užití principů stínohry, stále hlouběji propracovávanější pojetí herectví jako umění pohybu, umění tanečního. Skutečností, že byl tehdy do jisté míry ovlivněn postupy asijských divadelních forem, by nasvědčovalo také uvedení Thákurova *Poštovního úřadu* a výňatků z Kálidásovy *Šakuntaly* v roce 1930. Ve své době šlo o ojedinělé pokusy uvést na české scény texty orientální provenience, inspirované snad také dramaturgií Komorního divadla Alexandra Tairova.

²² Viz zápisník z let 1927–1929. Frejkovy zápisníky uloženy v doNM, Praha, sl. Č-11308.

²³ Viz Frejkova režijní kniha, uložena v doNM, Praha, sign. Č-11001, která je právě datována ke květnu roku 1928.

16. března 1929 měla premiéru hra *Polský žid*, kterou autorská dvojice Ercmann a Chatrian uveřejnila v roce 1869. V Moderním studiu byla jejich práce uvedena jako ponuré drama zabývající se silou podvědomí pod názvem *Pod mostem wechémským*,²⁴ a sice v překladu Jaroslava Pšeničky. Nepříliš náročný text plný temného, dusivého napětí, v němž vycházejí najevo okolnosti kolem dvacet let staré zapomenuté vraždy, zřejmě Frejka spolu s Hlávkou přijali do repertoáru Moderního studia pod dojmem nedávného soudního líčení o případu kanibalismu spojeného s loupežnými vraždami polských židů v Kohnově mlýně v Třebíči. Druhou možnou variantou, proč zvolili právě tuto hru, mohl být vzrůstající vliv surrealismu s jeho ponory do psychických sfér, silou podvědomí, snů a sugesce. Právě na tuto hru pocházející z devatenáctého století a líčící události, které se odehrály v roce 1833 v Alsasku, se daly tyto surrealistické principy velmi dobře aplikovat.

Historie dvacet let starého nevyjasněného kriminálního případu, který není uzavřen, protože dosud nalezen vrah, začíná ve chvíli, kdy se oběť, neznámý polský žid, svému vrahovi náhle znovu zjeví. Vrah, hostinský Matys (Václav Trégl), se stal váženou osobou městečka, dosáhl postu purkmistra, ale i po dvaceti letech jej trýzní svědomí. Aby unikl spravedlnosti, provdává svou dceru Anettu (Lída Otáhalová) za četnického strážmistra (Jiří Vasmuť) a peníze, které ukradl zavražděnému židovi, dá mladému páru jako věno. Tíha jeho svědomí jej nakonec přivádí k halucinacím, v nichž stane před soudcem (E. F. Burian), jemuž vypoví všechny dávné události. Pod vlivem temných snů a vidin nakonec Matys spáchá sebevraždu.

Recenzenti se shodli, že hra tohoto typu rozhodně není pro Moderní studio vhodná. V první řadě podle nich postrádala jakékoliv impulsy, v nichž by se prokázal mladistvý elán souboru. Frejkovo režijní pojetí bylo oceněno jen v případě některých detailů. Už jen Šourkova tmavá, z prken sestavená scéna laděná dočerna, oživená pouze vyvýšeným můstkem, k němuž vedly schody, neposkytovala příliš mnoho možností k alespoň nějakému uplatnění kontrastu. Už od počátku navozovala tísnivý dojem, jen v hospodském výstupu se na krátko objevil naleštěný blyštivý stůl. Frejka se v tomto temném prostoru soustředil spíše na práci se světlem, aby vyniklo například matné zjevení polského žida nebo bílá postava soudce.²⁵

Pro *III. Komorní večer E. F. Burianova voicebandu* připravil Václav Lacina zábavný pohádkový příběh o dobrodružném putování oblíbeného hrdiny amerického animovaného filmu kocoura Felixe. Za jeho spolupráce s tanečnicí a choreografkou Jarmilou Kröschlovou se 20. března 1929 v Moderním studiu uvede-

²⁴ Dochovala se pouze herecká kniha Loly Skrbkové uložená v doMZM, Brno. Zde je zachován seznam osob a obsazení: Václav Trégl (hostinský a purkmistr Matys), Jiří Vasmuť (četník Kristian), Lída Otáhalová (purkmistrova dcera Anetta), Lola Skrbková (purkmistrova žena Kateřina), Karel Postránecký (lesník Heinrich), Bohuš Záhorský (Vykladač snů), E. F. Burian (soudce), Milada Matysová (služka Lois).

²⁵ Více viz např. Vodák, 1929.

ním *Kocoura Felixe v Čechách* představil jako režisér E. F. Burian. Vypravěčem a komentátorem byl samozřejmě voiceband, z něhož jako sólový komentátor, prolog a epilog vystupoval Malý Bosko (Jiří Vasmuť). Sólově byly pravděpodobně pojednány i přímé řeči či dialogy všech postav, z nichž některé režisér výrazně stylizoval, např. promluvy Kocoura v botách převedl Burian do hanáckého nářečí.²⁶

Lacina svůj text o šesti zpěvech nechal plynout v duchu hravé divadelní grotesky přístupné a srozumitelné dětskému publiku. Pokud vůbec karikoval, zaměřil se většinou na charaktery lidských a pohádkových postav. Spojení voicebandové recitace a hudby ze Stravinského *Historie vojáka* s pantomimickým ztvárněním tří hlavních postav v podání členek skupiny výrazového tance dodalo inscenaci na kvalitě i tam, kde Lacinovy verše pokulhávaly. Kocour Felix komediální a živelné tanečnice s hereckými sklony Jožky Šarševé stejně jako poklidný Kocour v botách Anny Kožené i Vojáček Jarmily Kröschlové dokreslovali svými pohybovými kreacemi příjemnou, hravou atmosféru. Burian často využíval princip stínohry, který pomáhal vyvolávat efekt blízký jakémusi mluvenému animovanému filmu. K nejzdařilejším patřila scéna Felixova příjezdu na pardubické nádraží zaplněná ruchy, břesknou muzikou i slavnostní řečí, kde “měli členové voicebandu před sebou rozsvícenou svíčku. Zapálili prskavku, sfoukli svíčky, recitovali ve tmě a rukama s prskavkou opisovali velké kruhy. Byl to ohňostroj, který jednak znázorňoval jedoucí kola rychlíku, ale byl to rovněž symbol kočících očí, svítících ve tmě”. (Skrbková, 1980:197)

V případě *Kocoura Felixe* však rozhodně nešlo o první práci Frejkovy skupiny určenou dětskému divákovi. V divadelním oddělení Národního muzea se dochoval plakát datovaný k 7. lednu 1928 vztahující se k uvedení pohádkové komedie Matěje Kopeckého *Zázračný potěh aneb Proměněné ženy, jinak Zkrocení zlé ženy, též Švec Šebesta*, v Dada Na Slupi. V inscenaci účinkovali Evža Budlovská (Karolína), Josef Trojan (statkář Velenský), Bohuš Záhorský (sloužící Jakub), Marie Staňková (komorná Baruška), E. F. Burian (švec Šebesta Kramflek), Jiřina Šejbalová (Rozárka), Eman Trojan (Kašpárek) a Hugo Slípka (Poutník-kouzelník).²⁷ Na plakátech, informujících o březnovém programu Moderního studia je uvedena další pohádka Matěje Kopeckého, *Methusiánská Frída, kouzelnická bohyně*. Představení se mělo konat 9. března 1929 a dochovaly se k němu tři Šourkovy scénické a jeden kostýmní návrh (pro postavu Zemana Zelenského). Zdá se, že tyto pokusy o tvorbu pro děti většinou zůstaly bez povšimnutí odborné kritiky, přesto tvořily pozoruhodnou složku repertoáru Frejkovy skupiny. Vedle Jarešovy Legie malých, Skupova divadla a jiných souborů zaměřených na dětského diváka, zde tedy existovalo i úsilí vycházející z avantgardního okruhu.²⁸

²⁶ Text uložen v Pozůstalosti Loly Skrbkové v doMZM, Brno. Publikován byl v plném znění v příloze diplomové práce A. Jochmanové *Podoby kabaretu a revue v tvorbě Frejkovy skupiny Dada v letech 1927–1928* (Brno, 2003).

²⁷ Viz Plakáty Divadlo Dada Na Slupi (sign. P-2–B-169), doNM Praha.

²⁸ Za klíčovou dokumentaci snah o vytvoření divadelní tvorby pro dětského diváka, jež vychá-

Posledním dozvukem původní kabaretně-revuální linie Dada byla Frejkova úprava klasické Brandonovy frašky *To se řekne aneb Charleyova teta* s jazzovou hudbou Jaroslava Ježka a písňovými texty dvojice Lacina – Trojan, uvedená v Moderním studiu pod názvem *Charley-ho nová teta* v překladu M. L. Kühnlové 6. dubna 1929. Díky scéně Karla Šourka, rozdělené na horní a spodní patro, výrazně dynamizující prostor jeviště a umožňující rozehrát několik výjevů zároveň, a zejména díky jazzovému orchestru došlo k posunu významů. Ze staré zaprášené konverzační komedie, užívané hlavně ochotnickými divadelními soubory, se stala humorem sršící moderní revue. Svůj komediální, improvizace a pěvecký talent mohl opět v plné míře projevit E. F. Burian (lord Babberley), v roli komicky vilného staříka Spittigne na sebe upozornila Lola Skrbková. Poprvé se ve Frejkově režii objevila také začínající Jiřina Štěpničková (Mary).²⁹ Nezanikl ani výkon tanečnice a nadané herečky Jožky Šaršeové, jež se kromě ztvárnění postavy kamelota představila dvěma temperamentními komickými tanci na téma *Noviny* a *Doutník*.

Jazzová hudba, vitální pojetí a velké nasazení souboru však nedokázaly odvrátit nepříznivou kritiku. Té byla podrobena hlavně otázka vhodnosti volby textu, která byla logicky spojována s pokusem Moderního studia získat diváky a tím zachránit špatnou finanční situaci divadla. Někteří recenzenti spatřovali v uvedení *Charley-ho nové tety* ústupek Moderního studia od původních záměrů a posun k prvoplánové líbivosti. Jiní naproti tomu oceňovali modernost pojetí, originalitu řešení scénického prostoru a také návrat k revuální tvorbě, která byla souboru evidentně blízká svým naturelem i humorem.

Ani inscenace, která uzavřela divadelní činnost Moderního studia, Hlávková drammatizace tehdejšího kultovního románu Julese Romainse *Kumpáni*, uvedená v premiéře 30. dubna 1929 nedosáhla příliš pozitivního ohlasu. Oproti čtivé předloze působilo jevištní provedení extravagantních kousků pěti kamarádů nudně. Nepodařilo se dostatečně prosadit slovní komiku soukromého rozverného humoru, Hlávka nezvládl dostatečně dialogy ani epické pasáže. Inscenaci také neprospělo zařazení ženských představitelk³⁰ do typicky mužského románu. Celek Frejkovy režie působil rozdrobeně, nedotaženě, uměle až chladně, ačkoliv

zejí z linie Frejkovy skupiny či Osvobozeného divadla, lze považovat mj. Rádlův rukopisný *Soupis repertoáru Osvobozeného divadla od roku 1925 do roku 1930*. Rádl zde podává svědectví o tom, že mnohokrát zmiňovaný vztah našich avantgardistů ke Skupovým typovým loutkám Spejbla a Hurvínka, byl utvrzen i spoluprací OD a Skupova divadla. Repertoár OD byl tak v sezóně 1929/1930 oživen pravidelnými vystoupeními Spejbla a Hurvínka, s nimiž se střídaly pohádky s Kašpárkem v hlavní roli.

²⁹ V dalších rolích se objevili Marie Staňková (Ella), Václav Trégl (Franc), Lída Otáhalová (Anny), Bohuš Záhorský (Chesney), Jiří Vasmut (Hugo), Anna Franclová (Lucie), Jožka Šaršeová (Kamelot).

³⁰ Nejmenšího z kumpánů, Martina, hrála Jožka Šaršeová. V dalších rolích vystoupili Vasmut (Broudier), Trégl (Omer), Burian (Huchon), Balcarová (Občanka) aj.

některé nápady Frejky i výtvarníka Karla Šourka působily pozoruhodně a některé momenty dokonce velmi přesvědčivě.³¹

Na Frejkovu koncepci poeticky snových obrazů odkazovala například scéna fingovaného vojenského útoku či výjev nočního cyklistického výletu, jenž výtvarník komponoval tak, že bicykly napevno zapustil do podlahy jeviště – pětice kumpánů na ně dosedla a šlapala, zatímco za jejich zády se otáčely válce, na něž se napjalo plátno s malovanými výjevy noční krajiny. Šourek tedy znovu koncipoval scénu vycházející spíše z výtvarných detailů do několika rovin tak, aby bylo možno rychleji střídát obrazy. Frejka se pokoušel sjednotit kumpány šedomodrymi uniformami hotelových liftboyů, nacvičil s nimi revuálně laděné taneční výstupy, nechal je stále se řadit od nejmenšího po největšího, ani tím však neprospěl individuálním projevům jednotlivých postav.

Edmund Konrád se snažil vystihnout všechny faktory, které se na inscenaci podepsaly záporně. Tím základním byla podle něho volba textu samého, ovšem nejen ona: „Škody (...) mohou býti několikerého typu: Za prvé z nezbytné následnosti dějů, které se dály v knize najednou a hromadně, zcela podle zásad ‚života unanimmního‘. Za druhé pohyb ztopoňující statiku, jež má nicméně kouzlo primitivity. Za třetí musí měniti a opisovati mnoho věcí z knihy, které jsou na scéně ‚nevysovitelné‘. A za čtvrté z úsporných důvodů měni věci čisté jako sklo v jevištní záhady. (...) Dramatizace, uškodí-li literárnímu dílu, je vždycky buď pochybena anebo zbytečná, i když ji k dobrému přičteme, že zachránila, co mohla“ (Konrád, 1928–29b:486)

V té době začalo zřejmě v souboru Moderního studia docházet k určitému úpadku způsobenému jak finančními nedostatky, tak nesrovnalostmi v uměleckých otázkách, nakonec došlo k rozporům mezi oběma vůdčími osobnostmi souboru.³² Patrně koncem dubna opustil E. F. Burian svůj post hudebního dramaturga Moderního studia a začal samostatně připravovat velkolepé voicebandové provedení Máchova *Máje* s osmi sólisty a padestičleným sborem³³ a večer věnovaný pracím Jiřího Wolkerova.³⁴ Na Burianovo místo přijal Frejka svého přítele a spolupracovníka Miroslava Ponce. Na pozvolný úpadek Moderního studia, související pravděpodobně se všeobecným vyčerpáním avantgardního programu a s posunem zájmů směrem k aktuální společenské situaci, však tato skutečnost neměla žádný vliv.

³¹ Inscenace byla zřejmě zařazena na repertoár dříve, než mohla být důkladně nastudována. Svědčí o tom také Frejkova režijní kniha, která oproti dřívějším není tak důkladně propracována, jsou v ní zachyceny pouze některé propracované scény, poznámky a nápady. Uložena je v doNM, Praha, sign. Č-10963.

³² První takový spor mezi Burianem a Frejkou je zachován v jejich korespondenci z ledna roku 1929. Uloženo v doNM, sl. Č-11682, sign. A-30811 – A-30826.

³³ Uvedeno 15. května 1929 jako *IV. Komorní večer voicebandu*.

³⁴ Na programu byla *Balada o očích topičových*, *Balada o námořníku*, *Balada o nenarozeném dítěti* a Burianova režie Wolkerovy *Nemocnice*, v níž použil také filmové projekce. Pořad *V. Komorního večera voicebandu* byl v premiéře uveden 1. června 1929.

Ještě s koncem sezóny 1928/1929 rozvíjel Frejka v rozhovoru se Zdeňkem Vavříkem záměry pro příští sezónu Moderního studia, během které hodlal uvést osm her, Shakespearův *Sen noci svatojánské* a *Falstaffa*, Aristofanovy *Ptáky* a *Mír*, Mařánkův *Taigestos*, Lacinovu dramaturgii Hausmannovy knihy *Velkovýroba ctnosti*, znovu počítal s *Žebráckou operou*, pomýšlel na uvedení Zamjatinovova *Bratrstva ctihodných zvoníků*. Při hodnocení právě ukončené sezóny vnímal negativně právě nedostatky repertoáru spočívající v pozdě nebo vůbec nedodaných textech moderních autorů, pro něž musel hledat rychlou náhradu. Klady spatřoval především v práci hereckého souboru – přičemž znovu zmiňuje teorii převtělení, tedy co nejdřívejšího vystižení vnitřní charakteristiky postavy – a také v hudbě, v níž ve spolupráci s Burianovým voicebandem podnikl experimenty vytvářející zvukovou atmosféru inscenace. Sám přiznává, že by chtěl hudební a zvukové principy rozpracovat ještě dále, “naplnit prostor zvukem, využít zvuků naturalistických”. (Vavřík, 1928–29:381)

K uskutečnění těchto záměrů však ve sféře avantgardního divadelnictví nedošlo.³⁵ Po Frejkových aktivitách, jimiž se snažil vyvolat diskuse a veřejný zájem o založení Studia při Národním divadle, ho v dubnu roku 1929 Hilar nejprve oslovil s nabídkou na pohostinskou režii Acharovy hry *Život je krásný* a se začátkem nové sezóny jej angažoval do Národního divadla. Ve svých tehdejších článcích vztahujících se k programovému směřování Studia Frejka znovu shrnuje své chápání divadla jako syntézy uměleckých žánrů, v níž má své místo slovo, zvuk, hudba, výtvarný i architektonický prvek, tanec, pohyb, rytmus, dynamika, herec a která vychází z požadavků doby a především ze zájmů současného, senzibilního diváka. Opět rozvíjí teze o pojetí divadla jako složitého komplexu, jenž se snaží moderními uměleckými postupy podchytit aktuální potřeby doby, napomáhá k výchově mladého uměleckého dorostu, nesetrvává pouze u divadelního projevu, ale rozšiřuje svou působnost do všech uměleckých sfér jako moderního kulturního střediska zaměřujícího se plně na diváka. Divadlo tedy Frejka chápal jako útvar společenský, jehož vůdčí osobnosti “jsou jen jakýmsi výkonným orgánem obecnosti”. (Frejka, 26.12.1929:805) Z toho plyne také jeho vidina celkového poslání a nasazení divadla jako instituce odpovídající nejlépe moderním a aktuálním potřebám současného světa.

PRAMENY:

FREJKA, Jiří . Režijní kniha Romainsových *Kumpánů*. Uložena v doNM, Praha, sign. Č-10963.

³⁵ Stručnou informaci o tom otiskly Rozpravy Aventina (5, 1929–1930, č. 2, s. 24), zde je konstatováno, že se v Umělecké besedě usadil soubor Intimního divadla Julia Lebla, zatímco Frejka vyjednával další možnosti existence Moderního studia s Antonínem Fenclem, ředitelem Smíchovské arény. Více informací o tom nemáme v současné době k dispozici. Časopis Československé divadlo přinesl ještě na konci roku 1929 správu, že se E. F. Burian spolu s Honzlem dohodli o vzájemné spolupráci v Osvobozeném divadle, tehdy už podniku Voskovce a Wericha. (Více viz Československé divadlo, 1929 [roč. XVII], s. 235.)

- _____. Režijní kniha Shakespearova *Romea a Julie*. Uložena v doNM, Praha, sign. Č-11001.
- _____. Zápisník z roku 1928 uložen v Pozůstalosti J. Frejky, doNM, Praha, sl. Č-11308, sign. A17345
- _____. Zápisník z let 1928/1929 uložen v Pozůstalosti J. Frejky, doNM, Praha, sl. Č-11308, sign. A17346
- HILAR, K. H. Nabídka na úpravu Aristofanových *Ptáků* pro Národní divadlo. Dopis uložen v Archivu ND, Praha, sign. K-921–P Jiří Frejka.
- LACINA, Václav. Dopis Laciny J. Honzlovi ohledně uvedení Aristofanových *Ptáků*. Uloženo v Pozůstalosti J. Honzla, Korespondence, sl. L.
- RÁDL, Bedřich. rukopisný *Soupis repertoáru Osvobozeného divadla od roku 1925 do roku 1930, jak jsem si jej z pilnosti psal*. Rukopis. Uloženo v DÚ, Praha.

LITERATURA:

- DVOŘÁK, Jan. *K počátkům české divadelní avantgardy a její dramaturgie (1923–1928)*. Olomouc 1976. Disertační práce Katedra bohemistiky a slavistiky FF UP Olomouc.
- _____. (ed.) *Managment divadla – antologie textů. Čítanka k tématu realizace divadla v českých zemích*. Praha 2004. ISBN 80–86102–50–5.
- FREJKA, Jiří. Anketa o divadle mladých viz *Přítomnost* 5, 1928, s. 617–620.
- _____. 2004. *Divadlo je vesmír*. Ed. Ladislava Petišková. Praha 2004. Ed. České divadlo, řada Eseje, kritiky, analýzy, sv. 3. ISBN 80–7008–163–5.
- _____. 26.12.1929. O mluvicím filmu, o společenské krizi divadla a o umělecké krizi rozhlasu. *Přítomnost* 6, 1929, č. 51 (26.12.1929), s. 804–806.
- _____. 22.8.1929. Poznámky k dramatickým, inscenačním a jiným úkolům event. divadla mladých. *Přítomnost* 6, 1929, č. 33 (22.8.1929), s. 516–518.
- Frejkův příspěvek do Ankety o konzervatoři viz *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 2, s. 24.
- h-. [HERMAN, F.] Zkušební scéna Nár. divadla? *Československé divadlo*, roč. V. (X.), 1927, č. 2, s. 22–23.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a režijní tvorba Jiřího Frejky ver dvacátých letech XX. Století*. Brno 2006. Disertační práce.
- KALVODOVÁ, Dana. *Vítr v piniích*. Praha 1976.
- KONRÁD, Edmund. 1928–29a. Ibsenovské souvislosti. *Cesta* 11, 1928–1929, č. 26–27, s. 412–413.
- _____. 1928–29b. Na rozloučenou se dvěma scénami. *Cesta* 11, 1928–1929, č. 31–32, s. 486.
- LACINA, Václav. *Co vám mám povídat*. Praha 1966.
- Moderní studio. *Rozpravy Aventina*, 4, 1928–1929, č. 22, s. 221–222.
- Moderní studio. *Rozpravy Aventina*, 4, 1928–1929, č. 23, s. 233–234
- PAČLT, Jaromír. *Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*. Praha 1990. ISBN 80–7058–252–9.
- PAULÍK, Jaroslav J. 1928–29a. Moderní studio. *Rozpravy Aventina* 4, 1928–1929, s. 223.
- _____. 1928–29b. Shakespeare: Romeo a Julie. *Rozpravy Aventina* 4, 1928–1929, s. 243.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Hledání jevištního patosu. Zastavení nad tvorbou Jiřího Frejky v Národním divadle v letech 1930–38*. Praha UK, KDTD 1970. P-2–13.
- _____. Hudba – integrální součást Frejkova divadla. In *Miscellanea theatralia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám*. Red. E. Šormová, M. Kuklová. Praha 2005, s. 445–458. ISBN 80–7008–180–5.
- _____. Jiří Frejka, básník jeviště. In Frejka, Jiří. *Divadlo je vesmír*: Praha 2004, s. 5–81. ISBN 80–7008–163–5.
- SCHERL, Adolf. E. F. Burian divadelník (1923–1941). In Obst, Milan, Scherl, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962, s. 149–298.
- SKRBBKOVÁ, Lola. *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. Brno 1976.

_____. Od bubeníka k režisérovi. In *Sborník JAMU* 7, 1980, s.143–203.

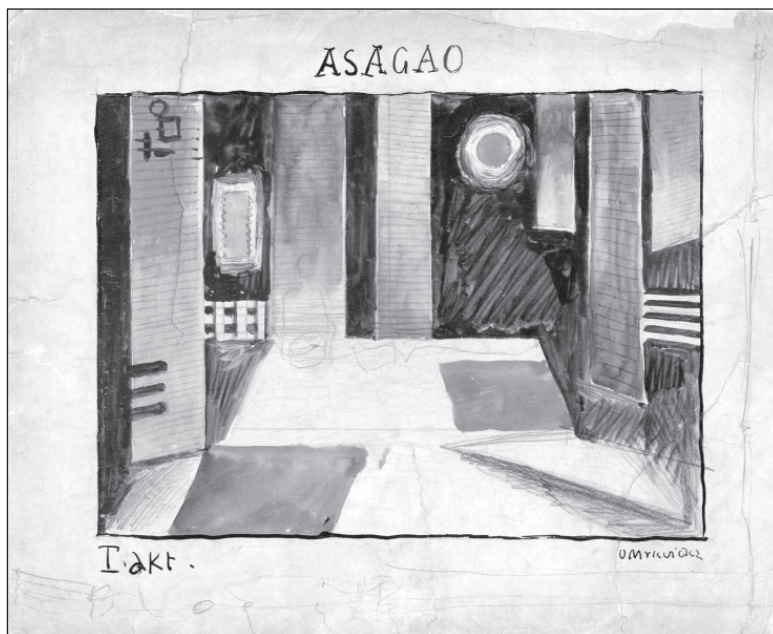
VAVŘÍK, Zdeněk. Po sezóně. *Rozpravy Aventina* 5, 1928–1929, č. 38, s. 381.

VODÁK, Jindřich. 1929. Erckmann – Chatrian. *České slovo* 21, 1929, 19.3.1929.

JIŘÍ FREJKA AND THE MODERN STUDIO (1929)

At the beginning of the year 1929 a group, formed around Jiří Frejka and Emil F. Burian, succeeded in creating one of the last associations that were to serve as multifunctional cultural organizations. The so-called Modern Studio had to face numerous problems in the course of its several-month-long existence which were also reflected in the company's artistic work. The initial originality, which produced such discoveries as the introduction of the Japanese *Play about Asagao* by Kahashi Yamada and the satirical play *Cyclops* by Euripides, was replaced by unoriginal attempts to modernize traditional drama. The promising dramaturgic experiments, e.g. the dramatization of Romain's popular novella *Les Copains*, were doomed to failure because of the depressing economic conditions then prevalent in Europe. The situation was saved by the growing popularity of Burian's 'voiceband', which besides its independent concerts also formed an important onomatopoeic aspect of the productions. Nevertheless, even the 'voiceband' could not stop the break-up of the Modern Studio and the parting of the two leading personalities Frejka and Burian. The former ended up in The National Theatre in Prague, the latter in Brno. With the end of the Modern Studio, an important period of experimental work of young avant-garde art symbolically ended, although it was followed by another wave much later, in 1932 – 1933.

**HRA O ASAGAO
(Moderní studio, 1929)**

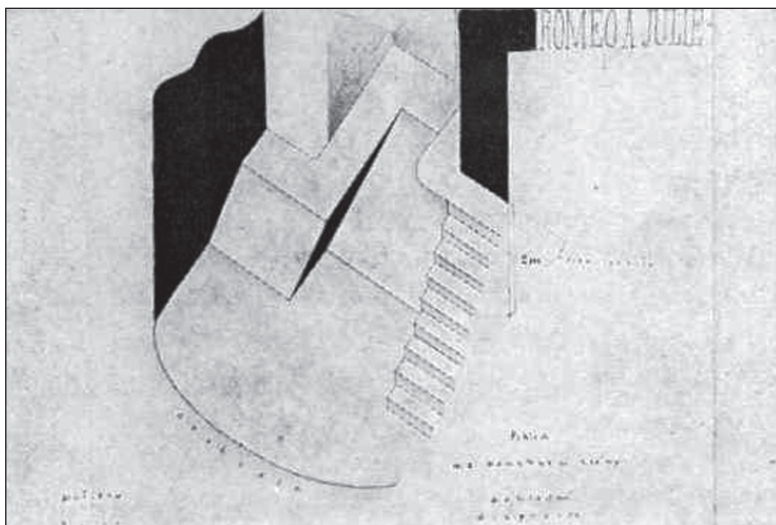


Návrh Otakara Mrkvičky pro první akt hry. (Materiál pochází ze sbírek doNM Praha)

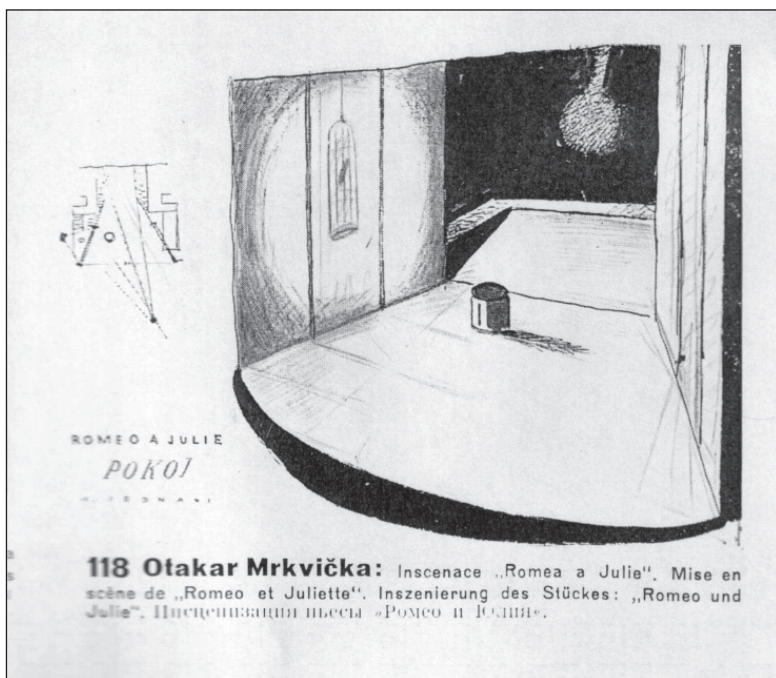


Mrkvičkův návrh masky pro představitelku Asagao Lídu Otáhalovou.
(Fotografie z pozůstalosti Loly Skrbkové, oddMZM Brno)

ROMEO A JULIE
(Moderní studio, 1929)

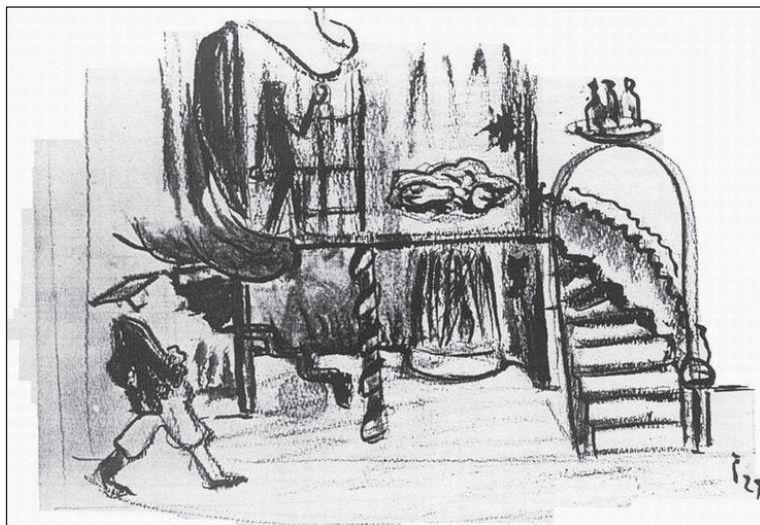


Návrh scény Otakara Mrkvičky.

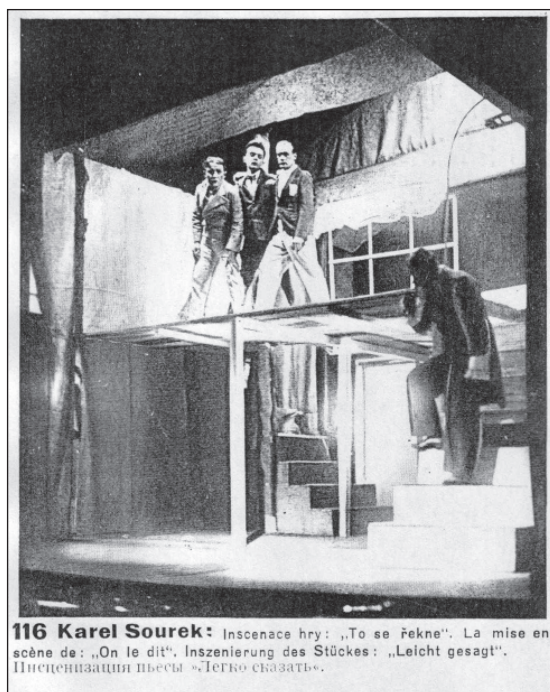


Mrkvičkův návrh pro 1. jednání hry.

TO SE ŘEKNE ANEB CHARLEY-HO NOVÁ TETA
(Moderní studio, 1929)



Návrh scény Karla Šourka. (Fotografie ze sbírek DÚ, Praha)



Na scéně nahoře zleva Vasmuť, Burian, Záhorský, vpravo na schodech Trégl.
(Fotografie z pozůstalosti Loly Skrbkové)

**TO SE ŘEKNE ANEB CHARLEY-HO NOVÁ TETA
(Moderní studio, 1929)**



Lola Skrbková jako Lord Spittigne.



Jožka Šaršeová při své taneční kreaci s doutníkem.
(Obě fotografie pochází z pozůstalosti Loly Skrbkové, doMZM, Brno)

KUMPÁNI
(Moderní studio, 1929)



Návrh scény Karla Šourka pro první jednání.
(Návrh převzat z publikace Nové české divadlo, 1937)



Návrh scény pro druhé jednání.

KUMPÁNI
(Moderní studio, 1929)



Návrh scény pro třetí jednání (noční cesta na bicyklech) s poznámkami Karla Šourka
 k realizaci toho výstupu.
 (Obě fotografie pochází ze sbírek DÚ, Praha)