

Jochmanová, Andrea

Frejkova inscenace Když ženy něco slaví

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [67]-90

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114582>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

ANDREA JOCHMANOVÁ

FREJKOVA INSCENACE KDYŽ ŽENY NĚCO SLAVÍ

V předvečer založení divadelní sekce Devětsilu vyvíjel Jiří Frejka se skupinou, která se postupně formovala od roku 1923 a která se záhy měla stát jádrem Osvobozeného divadla, velkou aktivitu.¹ Měl za sebou již několik zajímavých pokusů, z nichž nejvýraznější byl *Cirkus Dandin*, netradiční přepis Moliérovy komedie *Jiří Dandin*, z května 1925. Tato inscenace byla pro Frejku svým způsobem zlomová, od jejího uvedení jakoby soustavně směřoval k realizování dosud spíše teoretických představ o novém, moderním divadelním tvaru. Svědčí o tom nejen snaha o zformování vyhovujícího souboru se stálým působištěm² či mimopražské aktivity skupiny.³ Východiskem a prostorem k částečnému naplnění některých záměrů se stalo nově zbudované Divadlo Na Slupi, jehož majitelem byl Vzdělávací sbor vyšehradský, který poskytl skupině, pracující od té chvíle jako Divadlo mladých, určité zázemí.⁴

¹ Skupina, jejímiž členy byli zejména konzervatoristé a elévové pražských divadel, často měnila názvy. Prokazatelné je například to, že v roce 1923 začínala jako Scéna adeptů, to byl soubor Volného sdružení posluchačů Dramatické konzervatoře pražské, od sezóny 1923/24 působí jako Legie mladých, v květnu 1925 pod hlavičkou Zkušební scény uvádí *Cirkus Dandin*, atd. (Jochmanová, 2001:5–14)

² V té době je skupina odkázána na pronájmy různých pražských kulturních sálů, ať už šlo o sál konzervatoře Na Slovanech, Masarykovu síň na Žižkově nebo dočasné působiště v sále Legie mladých v Holešovicích. Na podzim 1925 Frejka spolu s Vacínem začali jednat o vytvoření vlastního podniku – Českého studia (není známo, jestli tak chtěli nějakým způsobem navázat na činnost stejnojmenné skupiny V.Gamzy, která v létě téhož roku zanikla). Tento projekt nebyl realizován. (Dvořák, 1982:27; Jochmanová, 2001:12; Skrbková, 1980:143)

³ Ještě v květnu 1925 skupina vystoupí v Rakovníku s Nezvalovým literárním matiné *Týden v barvách*, v říjnu téhož roku část skupiny v čele s Frejkou pod názvem Osvobozené divadlo hostuje v Bratislavě s přednáškovým, tanečním, recitačním a hudebním programem, zatímco druhá část skupiny uvádí jako Osvobozená scéna v Teplicích Langrova *Periferii* pod vedením bratří Rádlů. (Dvořák, 1976:18; Rádl, nedat.)

⁴ Divadlo bylo postaveno podle návrhů Ing. J. Barka, a otevřeno v prosinci 1925 zřejmě *Libušiným hněvem* J.Zeyera. Své divadelní aktivity tu vyvíjela skupina vyšehradských ochotníků. Oba soubory se zřejmě střídaly v činnosti. Spolu se pak podílely na silvestrovském večeru 1925, v jehož první části uvedli vyšehradští ochotníci Mahenovu *Uličku odvahy*, a v druhé byla Divadlem mladých ve Frejkově režii uvedena starofrancouzská fraška *O mistru Mimíno*.

V sobotu 9. ledna 1926 ráno se v některých pražských novinách objevila zpráva, že v nově otevřeném Divadle Na Slupi téhož dne provede Divadlo mladých Aristofanovu komedii *Když ženy něco slaví* s vložkami ze Shakespeara ve scénické úpravě, dramaturgii a režii Jiřího Frejky, na scéně Antonína Heythuma a s hudbou Iši Krejčího. Začátek byl ohlášen na půl osmou hodinu večerní. V Rudém právu byla také poodhalena koncepce chystané premiéry: „Výběr, styl i interpretace jsou nesené myšlenkou vytvořit mladé divadlo svěžích scénických vzrůsů. Zvláště bude toto divadlo čistého smíchu pěstovati činohru propletenou zpěvem a tancem.“ (Nová pražská scéna, 1926:4)

O tom, jak dalece bylo při večerní premiéře hlediště Divadla Na Slupi zaplněno, lze pouze spekulovat. Je však možné, že zájem publika byl velký – produkce mladé průbojné skupiny se po několika výrazných teoretických proklamacích, uveřejněných v různých časopisech i denících, staly (především v uměleckých kruzích) centrem zájmu; zvědavost také mohla vyvolávat nová, teprve nedávno otevřená divadelní budova, Aristofanes, Heythum, Frejka, Iša Krejčí, nebo anoncovaná účast Karla Teigea a Vítězslava Nezvala. M. Rutte popisuje atmosféru v sále jako „ovzduší, nabitě srdečnou sdílností, ovzduší mladé sekty, jež očekává odvážné umělecké zjevení“ (Rutte, 1926a:4), kterou dokreslilo opravdu jen základní vybavení, stále ještě schnoucí omítka, vůně čerstvého dřeva, z něhož bylo divadlo postaveno, a velká kamna, tedy intimita a přitom otevřenost.

Není také známo, zda byl večer na úvod zahájen přednáškou nebo zda inscenací předcházela hudební, taneční či jiná produkce.⁵ Ve Frejkově pozůstalosti je však uložen nedatovaný text blíže neurčeného proslovu, jenž mohl zaznít právě na úvod tohoto večera.⁶

Na premiéře nejnovějšího experimentu mladé avantgardní skupiny se sešli příznivci i odpůrci Frejkou prosazovaného programu, aby byli přítomni dalšímu z pokusů, které byly až dosud představiteli oficiálního proudu posuzovány shovívavě. Jiskření v hledišti zostřovalo ještě napjatá atmosféra v zákulisí, pramenící z faktu, že představení muselo být z dnes už neznámých důvodů hráno dříve, než bylo řádně nazkoušeno.⁷ (Frejka, 1926?; Frejka, 1940:155)

vi, Mira Holzbachová vystoupila se svou pohybovou kreací *Taneční orchestrion* a večer uzavřel E. Nádvorník svou režii staročeského *Mastičkáře*, uvedeného pod názvem *O třech Mariích*. (Dvořák, 1976; Jochmanová, 2001:5–14; Rádí, nedat.)

5 Rutte se ve své recenzi zmiňuje o prezentaci skupiny v podobě psaného předběžného manifestu, ze kterého sám několikrát cituje. Ani informace o tomto materiálu nejsou v této chvíli k dispozici, snad byl součástí či samostatným celkem, přikládaným k programu, či vyšel už někdy dříve v tisku. Jarmila Horáková si do svých pečlivě vedených záznamů poznamenala k tomuto datu reprízu Averkankova *Sebevraha*, kterého ve vlastní režii a úpravě v premiéře uvedla o tři dny dříve v sále Na Mlýnářce; není však známo, kdy a kde se zmiňovaná repríza odehrála. (Jochmanová, 2000:18)

6 Lze tak soudit z některých signifikantních prvků, nechybí oslovení publika, vymezení programu, který je postaven na uvádění komedií, s tím, že v tomto večeru to budou ukázky z okruhu latinsko-románského. Je zde poukázáno na to, že jde o „studijní“ dílo, jehož cílem má být hledání nových scénických postupů jako čisté, absolutní formy, která překlene neosobní a rozporný realismus a vrátí se k původní jevištní skutečnosti. Viz *Pozůstalost J. Frejky* do NM Praha, Č 11316, složka Přednášky a projevy. Sign. A-18870.

7 Bud' na zásah Vzdělávacího spolku (snad pro zájem jiných souborů o využití prostoru pro

Dramaturgie

Premiéra Aristofanovy komedie se podle původních plánů měla odehrát už o několik měsíců dříve. S nápadem na uvedení této komedie zřejmě přišli J.Frejka a J.Vacín, když se pokoušeli zformovat vlastní divadelní scénu.⁸ Je tedy pravděpodobné, že se Frejka nenechal odradit průtahy při realizaci tohoto projektu a vybranou hru se rozhodl uvést při nejbližší možné příležitosti.

Aristofanova komedie *Ženy o Thesmoforiích*,⁹ vydaná u nás v roce 1914 v překladu Augustina Krejčího a známá také pod názvy *Slavnost Thesmoforií* a *Ženy slavící Thesmofovie*, prošla rozsáhlými Frejkovými zásahy, změně se nevyhnul ani titul. Nová inscenace nesla název *Když ženy něco slaví*.

V překladatelově úvodu si Frejka zatrhl a vykřičníkem zdůraznil pasáž: *jak to před tím nikdy neslyšali Athénané*.¹⁰ Tato replika se týkala Euripida, postave-

svou činností), Devětsilu, vedení konzervatoře a jejich žáků, kteří rovněž vycítili možnost pracovat na vlastních projektech mimo dosah konzervatoře, nebo z finančních či personálních důvodů.

⁸ Viz pozn. č. 2.

⁹ Základní dějovou linii hry tvoří konflikt žen, které se cítí být poškozovány Euripidovými tragediemi. Tam je ženské pokolení, podle jejich soudu, popisováno jako zvrhlé, do morku kosti prachšpatné a zavrženímhodné. Ženy toto osočování nehodlají dále snášet, a tak se scházejí druhého dne slavnosti Thesmoforií (svátku k počtě Demeter a Persefony, určeného pouze pro ženy), aby se domluvily, jak Euripidovi zabránit v dalším roztrušování nemilých pověstí o nich. O tomto spiknutí se dozví Euripides a rozhodne se, že požádá tragického básníka Agathona o pomoc. Agathon však odmítne jít v ženských šatech do chrámu a orodovat za Euripida před rozhořčenými ženami, svou pomoc ale nabídne Euripidův příbuzný Mnesilochos, který je ochoten přestrojit se za stařenu a dostat se na slavnost. Tam se mezitím ženy radí, jak by se nejlépe tragikovi pomstily, se svým plamenným příspěvkem zde vystoupí Mikka, jež má na básníka spadeno ze všech nejvíce. Její vášnivá řeč a ještě vášnivější ohlas žen vyprovokuje Mnesilocha k nejinak ostré obhajobě Euripida, a jelikož nevolí slova příliš vybíravě, dostane se mu místo potlesku jen spílání a urážek. Do svatyně přichází mladík Kleisthenes, aby ženy varoval před mužem, jaký měl tu drzost a pronikl v přestrojení na jejich slavnost s úkolem obhájit Euripida. Mnesilochos je odhalen, v touze zachránit se před trestem ukradne dítě Mikky, z něhož se nakonec vyklube měch plný vína. Do zmatku zasáhne Radní a určí trest pro Mnesilocha – nechá jej vystavit veřejnému posměchu v ženských šatech, ve kterých se vloudil na slavnost. Euripides se jej snaží všemožně osvobodit, dokonce slíbí ženám, že už je nebude ve svých hrách tupit, až se mu podaří Strážníka oklamat a Mnesilocha z potupného postavení vyprostit.

Aristofanes ve své komedii zparodoval nejen Euripida, proti kterému vždy vystupoval dosti ostře, snad pro jeho přílišné prosazování nových postupů při psaní tragédií, a Agathona, rovněž velmi ceněného tragického básníka, z něhož udělal muže veskrze zženštilého, utahuje si také z Euripidových příbuzných (a tím i jeho pochlebovačů), ale snad ze všeho nejvíce se terčem jeho posměchu staly ženy. Přesně a trefně vypočítává ústy Mikky všechny neřesti, jaké jsou ženám vlastní, ale sám se zbavuje jakékoliv odpovědnosti, neboť autorem, který tyto neřesti proti ženám ve svých hrách zneužil byl přece Euripides. Když pak ještě zesměšnil obřad Thesmoforií, kde se podle něj ženy oddávají vábení vín a kde si vzájemně doporučují praktiky, jak ještě důsledněji šálit své muže, je jasné, že Aristofanes mřil také sám proti sobě (neboť i on je klamán). Kromě toho se ve hře objevují další narážky a parodie – na Kleisthena, který je vpuštěn do chrámu, ačkoliv to byl jeden z nejznámějších prostopášníků, na řečníky (viz v. 381–382 ... *mlč a pozor měj! Neb smrká již, jak vždycky to činívali řečníci*), společnost i její zákonodárce.

¹⁰ Viz režijní kniha Jiřího Frejky k inscenaci *Když ženy něco slaví* v doNM Praha, sign. Č 10959.

ného v této komedii do role vysmívaného novátora, který se snažil o zcela odlišné zobrazení lidských vášní (jak se o to pokoušel i Frejka) a na druhou stranu mohla vyznačit touhu mladého režiséra neslýchaně a nově, tedy proti svým současníkům, postavit Aristofana a za vysmívaného Euripida dosadit kohokoliv z řady umělců oficiálního proudu, ale i sebe sama.¹¹

Frejka odmítal čistě literární divadlo a proto byla jeho dosavadní dramaturgická linie různorodá, i v ní se však dají nalézt určité podobnosti. Nelze pominout fakt, že hra svým způsobem navazovala na předchozí dramaturgickou linii Frejkovy skupiny: na jedné straně tu byly texty inspirované komedií dell'arte jako pokus o nalezení cesty vedoucí k renesanci tohoto tvaru v moderním divadle (Moliérův *Georges Dandin* a *Veselá smrt* N. N. Jevrejnova), dále texty středověkého lidového divadla (fraška *O mistru Mimínovi* a *Mastičkář*), současné hry (nepočítáme-li počin bratří Rádlů v inscenování Langerovy *Periferie*) reprezentovala kromě zmíněné *Veselé smrti*, surrealistická groteska *Pojištění proti sebevraždě*, a v neposlední řadě tu byla zastoupena rovina antická (Frejkova pseudkomedie *Kithairon*, čerpající z antického námětu a Aristofanovy *Ženy o Thesmofoříích*). Každá z her tak vychází z okruhu, kterým se nechával avantgarda inspirovat.¹²

Textové úpravy

Jak už bylo naznačeno, změnou názvu zásah do textu zdaleka nekončil. Frejka upravit některé strojeně či archaicky působící verše modernějším jazykem a dobovými slovními obraty (viz např. v. 86 – Euripides : *Tu, u Poseidona, stane se ti po právu*. Nahrazeno – *To, u Poseidona, je dobře na tebe*. aj.). Některé pojmy, názvy, označení, atd. v antice známé, ale pro současného diváka nic neříkající, jejichž razance se zdála být otupena, nahradil novými (viz např. v. 98 – *Kyrena* nahrazeno *nevěstka* aj.). Na druhou stranu jadrné výrazy, označující genitálie, vystřídal jemnějšími prvky, aby nevyvolávaly nadměrné pohoršení diváka (viz např. v. 239 – Euripides: *Nuž sehní se a dávej pozor na svůj pyj*. Nahrazeno – *Nuž sehní se a chraň se dole* aj.). Tím, že tyto výrazy omezil a přepracoval tex-

¹¹ Zde se projevuje zřetelná ambivalence, tak typická pro středověký karneval. I když ji nelze podložit ničím jiným než výsledným tvarem a účinkem inscenace.

¹² Všechny uvedené tituly mají ještě jeden společný rys: všeobecně je můžeme zahrnout pod žánr *komedie*, z nichž některé akcentovaly také rovinu sociální. Některé z nich byly – čistě formálně vzato – veršované a jiné psané prózou, v případě *Kithaironu* se oba tyto způsoby snoubily; některé z nich byly v době svého vzniku hrány pod širým nebem, ať už v Dionysosově divadle v Athénách nebo jako produkce na středověkém jarmarečním pódii. A je tu ještě jedna možná paralela: komedie, jak se traduje už od dob Aristotela, využívá prostých lidí (k těm avantgarda směřuje a oslovuje je), aby na jejich neřestech a nedostacích ukázala jejich směšnost (smích je filosofickým programem Osvobozeného divadla). Tak se také stává cestou k poznání (nalezení nového světa, nového člověka), neboť využívá duchaplných hádanek a nečekaných metafor (stejně jako některé moderní umělecké směry), jimiž nutí diváka podívat se na věci lépe (snaha oprostit divadlo od imitace reality, která bude nahrazena vlastním vnitřním životem jeviště).

tové ovšem vůbec neomezil pikantnost jevištní akce, ba právě naopak, převedl je do zjevného extrému. I na tuto problematiku přijde řada později.

Do textu Frejka přidal ještě něco navíc: v režijní knize není přesnější označení, ale pravděpodobně od v. 870 proběhl první ze zakomponovaných dialogů ze Shakespearových her, které nahradily původní Aristofanův text – Kateřiny a Petrucchia ze *Zkrocení zlé ženy*. Tento, stejně jako následný dialog, nebyl označen poznámkou, mezi kterými Aristofanovými postavami proběhl. Vzhledem k tomu, že je v té době na scéně žena Krittyla, Euripides a Přibuzný (nadále Mnesilochos), při tom Krittyla odříká jednu ze svých replik (v. 879–880) a tím zasáhne do shakespearovského dialogu, můžeme se domnívat, že dialog proběhl mezi Euripidem (Petrucchio) a Mnesilochem (Kateřina), jenž je v ženských šatech, v nichž přišel do svatyně Thesmofoříi obhájit Euripida.

Určení přibližného umístění druhého dialogu (opět ze *Zkrocení zlé ženy*), který následoval krátce po prvním, také není jednoznačné. Tentokrát nebyl přerušen vstupem některé z postav Aristofanovy komedie.¹³ S největší pravděpodobností proběhl tento dialog opět mezi Euripidem (Petrucchio) a Mnesilochem (Kateřina) a opět nahradil Aristofanovy pasáže (asi v. 899–910). Nevíme ani, kdo vystoupil v roli otce Kateřiny.

Poté dialog opět navázal na původní Aristofanův text, který byl upraven, aby korespondoval s předcházejícím dialogem ze *Zkrocení zlé ženy*:

v. 918 Euripides: *Ty mě chceš bránit domů odvést si mou vlastní ženu sladkou Kateřinu*

v. 920 Krittyla: *Ach také myslím prohnáný jsi dareba a jeho pomocníkem! Proto stále jen jste Shakespeara zde mleli (...)*

Jestliže v obou předchozích případech vložený text dubloval alespoň po obsahové stránce Frejkou nahrazené Aristofanovy dialogy a jeho provedení spočívalo na některých už známých postavách děje (až na otce Kateřiny), byla další ze změněných pasáží spojením prologu a části monologu Julie ze Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie*. Pronesena byla Frejkou připsanou figurou, nazvanou Dítě (K.Teige), a nahradila tak pravděpodobně v. 1012 až 1040.¹⁴ Bezprostředně následující Mnesilochův výstup s Ozvěnou (není známo, kdo tuto postavu hrál a zda to nebyl představitel Dítěte či Euripida) byl rovněž přepsán na dialogy Romea (Ozvěna) a Julie (Mnesilochos).

Další dialogy z *Romea a Julie* tu byly užity v následujícím dialogu Euripida (Romeo), Mnesilocha (Julie) a skytského Strážníka. Jednalo se nejspíše o v. 1098–1108 a v. 1110, které byly značně rozšířeny a jejich původní smysl byl posunut do jiné roviny.

¹³ Není také vyloučeno, že bezprostředně navázal na předchozí dialog ze *Zkrocení zlé ženy*. Poznámky, respektive značky v režijní knize také mnoho světla nevnáší. Viz pozn. č. 10.

¹⁴ Je také možné, že Dítě předneslo pouze prolog, monolog Julie pak odříkal Mnesilochos, který plynule přešel opět do Aristofanova textu (od v. 1041).

Tyto podstatné zásahy do původního textu neměly jen vzbudit pozornost, překvapit a atakovat diváky. Jejich význam tkvěl také v aktualizaci Aristofanových parodií na Euripidovy tragédie, spočívající nejen v zesměšnění jeho osoby, ale také v užití mnoha veršů z jeho her, které Aristofanovi diváci měli čerstvě v paměti. Frejka se rozhodl zvolit pasáže ze Shakespeara, v té době mnohem známější, významově daleko bližší, výsledkem měla být sdělnost, větší pochopitelnost a pointovanost situací.¹⁵

Frejka rovněž dopsal jména některým postavám – z neosobního označení „Euripidův příbuzný“ se stal Mnesilochos, o němž se překladatel zmiňuje v poznámce, ale v rámci zachování objektivnosti jej v textu tímto jménem netituluje. Byly vypuštěny vedlejší sbory Agathona (jehož party připsal většinou Agathonovi nebo jeho sluhovi, pokud je přímo nevyškrtal) a Hlasatelky. Sbor 24 žen omezil na čtyři – Xenillu,¹⁶ Timokleiu, Lysillu a Sostrate,¹⁷ které tvořily nejen sbor, ale střídaly si mezi sebou i repliky Hlasatelky a Náčelnice sboru, nebyl-li výstup Frejkou přímo určen ke sborovému provedení.

Hudba¹⁸

Prvním hudebním skladatelem, který s Frejkou spolupracoval na jeho raných inscenacích, byl Iša Krejčí,¹⁹ podílejší se jako student Státní konzervatoře hudby prokazatelně už na hudební stránce *Veselé smrti*. (Krejčí, 1927/28:116) Hudební partitury se ani k jedné z Frejkových raných inscenací nedochovaly.²⁰ To je také

¹⁵ Zároveň také vcelku trefně vystihl významovou příbuznost díla všech tří zmiňovaných dramatiků.

¹⁶ Jméno Xenilla je zmíněno v textu hry.

¹⁷ Timokleia, Lysilla, Sostrate – jména patrně převzatá nebo vymyšlená.

¹⁸ Scénická hudba zaujímala v předstávě divadla jako syntézy uměleckých forem své důležité postavení. Nešlo ovšem o dokreslení atmosféry hudebními mistrů a snahu „vzbuzovat v obecnstvu programní představy“ (Burian, 1927:92–93), ale vytvořit vždy novou skladbu, která bude vyhovovat koncepci moderního divadla a bude určena přímo pro konkrétní inscenaci, stejně jako se vytváří například jiná jevištní výprava a nové kostýmy, měla být produkována pokaždé jiná scénická hudba. V každé inscenaci pak měla tato hudba své místo a své opodstatnění, už jen pasivně nedotvářela náladu, ale stala se aktivním prostředkem k dynamizaci, orchestraci a harmonizaci hry, zároveň také k rytmizaci hlasového a pohybového projevu herců.

¹⁹ Ve své tvorbě Krejčí podléhal vlivu W.A.Mozarta, jeho druhým inspiračním zdrojem byla melodičnost české lidové písně. Jeho zájem podnítila básnická tvorba V. Nezvala, některé jeho básně ze sbírky *Pantomima* také zhudebnil. (Holzknecht, 1976)

²⁰ Když se v květnu 1925 (tedy krátce po premiéře *Pojíštění proti sebevraždě, Cirkusu Dandin*, a repríze *Veselé smrti*) pořádal večer kompoziční třídy profesora K.B.Jiráka, vystoupil I.Krejčí se svou písní na námět Wolkerových *Žebráků* a suitou pro čtyři dechové nástroje (flétnu, klarinet, trubku, fagot), nazvanou *Divertimento–kasace*. Šlo o skladby upravené do cyklického útvaru a původně uvedené ve zmíněných inscenacích. Dnes už se nedá odhadnout přesně, jaké partie z *Divertimenta* by mohly patřit do některé z provedených her. Prošly pravděpodobně určitou úpravou a byly doplněny a přepsány tak, aby tvořily jednotlivý celek. Je jen zřejmé, že – stejně jako v *Divertimentu* – budily hudební pasáže, určené pro Frejkovy rané inscenace dojem radosti a hravosti, veselí a zároveň poetičnost, korespondující s programem moderního živého divadla. Není známo, zda Krejčí spolupracoval v té době ještě s jinými za-

případ inscenace *Když ženy něco slaví*. Faktem je, že Frejka užíval hudbu jako prvek k rytmizaci i jako moment překvapení k upoutání pozornosti diváka.²¹

Režijní kniha k inscenaci *Když ženy něco slaví* je však opatřena bohatými poznámkami k rytmizaci řeči, posazení a melodie hlasu, rytmizaci pohybu, hudebním a tanečním pasážím, různým zvukům a hlukům, hudebním nástrojům a rekvizitám (buben, gong, píšťala, flexaton, megafon aj.). Jsou zde také evidentní odkazy na hudební partituru (viz. např. poznámka *,jen několik taktů I‘*). Předpokládáme, že hudebník (hudebníci) měli své stanoviště mimo jeviště, a že hudba byla živá. Zajímavá je také do hry přidaná postava Hráče na flexaton (V.Nezval), jenž byl zřejmě jediným živým muzikantem na jevišti.²²

První pokyn k užití hudby se objevuje ve scéně před příchodem Agathona (v. 95), ale už před tím (v. 43–45) má Sluha Agathonův předepsán zpěv, podle poznámek v režijní knize šlo pravděpodobně o hudebně stylizovanou mluvu nebo o zpěv bez hudebního doprovodu. Jiné poznámky jsou přímo ke stylu hudby (např. před v.101 – *„něžná hudba – zvoneček v květině“*); Agathonův výstup byl přesně rozčleněn (*„vždy 1. hudba, 2. slova, 3. tanec“*). Nejohravnější hudební partie však byly využity pro výstupy sboru, objevují se tu poznámky *„veselá hudba“*, *„groteskní velké akordy“* atd.

Hudba zde působila jako určitá samostatná kompozice (v příští scéně byla předchozí melodie parodována, viz poznámka k hudbě při v. 130: *„parodie předchozího“*), a také jako doprovod k recitačním a tanečním výstupům sboru. Je možné, že některé pasáže (především monologů) byly stylizovány až téměř do zpěvu.

Výstupy sboru byly také přesně v textu odstupňovány, některé úseky byly recitovány s megafonem, jiné bez něj, některé vstupy sboru byly rozčleněny – např. sborová scéna je vystřídána rozdělením částí textu mezi jednotlivé členky (většinou se střídaly v pořadí 1. Xenilla, 2. Timokleia, 3. Lysilla, 4. Sostrate), tedy k sólové recitaci (zpěvu), která se znovu slévá do sborové. Někdy také krátkou sborovou pasáž začala sólem jen jedna ze členek (většinou nahrazovala-li Náčelnici sboru, Hlasatelku, Druhou ženu atd.) a ostatní se k ní po několika verších postupně či sborově přidávaly.²³

činnými režiséry z konzervatoře, například s Jarešem, Schettinou, Theinem, aj., ale lze jej považovat za prvního hudebního skladatele české divadelní avantgardy. (Holzknecht, 1976)

21 O jeho spolupráci s Krejčím se dochovalo jen velmi málo informací. Už pro *Veselou smrt* připravil Krejčí „písňové vložky“ (Krejčí, 1927/28:116), pro *Pojištění proti sebevraždě*, jak vyplývá z dochované režijní knihy (uložena v doNM Praha, sign. Č 10990), připravil také pěvecké pasáže (písňová parodie *Ten malý piccolo*) a hluky a ruchy (palba, hluk motoru jedoucího a na prázdno jdoucího motoru, buben) a hudbu k tanečním číslům. M. Rutte ve své recenzi zmiňuje, že z jeviště zněla „kakafonická hudba“. (Rutte, 1925:4.) O hudbě k *Cirkusu Dandin* se také mnoho nedozvídáme. I tady bylo využito různých hluků a ruchů a také žertovných dětských hraček, například Lubin vyznává Kolombíně svou lásku za doprovodu klovrátku, atd. (Jochmanová, 2001:5–14)

22 Viz pozn. č. 10.

23 Viz pozn. č. 10 (např. v. 783–832).

Jevištní výprava. Konstruktivistická scéna

Stejně jako v předchozích dvou inscenacích byla scéna dílem arch. Antonína Heythuma, jenž byl silně ovlivněn sovětským konstruktivismem. Stejně jako Frejka bojoval svou tvorbou proti iluzi a strojenosti jeviště. Revolta proti realismu na scéně a touha dělat moderní, nekonvenční, nezvyklé divadlo ho vedla k užití „syrových materiálů, které se vydávaly za něco jiného, než čím skutečně byly“. (Caltová, 1968/69:120)

Divadelní prostor měl působit ne jako skutečnost, ale jako její umělecký obraz. To se projevovalo především v barevném pojetí, tvarové pestrosti, zajímavě – poeticky i humorně – hravě zakomponovanými detaily. Jeho konstrukce byly sestaveny z neopracovaného dřeva, byly tu navrženy praktikáble, lešení, žebříky, lávky a další prvky, které spolu s pohybem herce přestávaly být pouhou statickou, mrtvou dekorací a stávaly se pro svou mohutnost a stabilitu prostředkem k dynamizaci celé hry.

Po pokusech s takovým typem jevištní stavby v *Pojištění proti sebevraždě* a *Cirkusu Dandin* pokračuje Heythum v inscenaci *Když ženy něco slaví* v podobných intencích. Oproti výpravě k *Dandinovi* se uchyluje k většímu zabstraktnění scény. Z dochovaných fotografií, kritik, vzpomínek účastníků a jiných materiálů vyvstává obraz o stabilních (neměnných) i důmyslných přenosných (pohyblivých) prvcích scény.

Stabilním prvkem bylo dvoudílné červeně natřené lešení, v jehož centrální části byla zavěšena dřevěná obruč, používaná v cirkusech pro akrobatická čísla krasojezdců, která zde posloužila jako houpačka. Pro snadnější udržení stability herců v tomto kruhu bylo do horní plošiny, umístěné přímo nad ním, zapuštěno lanko. Pod obruč byla instalována asi metrová oblá podesta, k níž byly z pravého boku a ze zadu přistaveny schodky. Na horní, ne příliš širokou plošinu vedly zleva (z pohledu diváka) dva žebříky, jeden byl opřen o konstrukci ze strany vnější a druhý z vnitřní, třetí žebřík byl opřen na protější straně (tedy vpravo) tak, že vytvořil jakousi šikmu, v přibližně třech čtvrtinách své výšky byl opřen o horní okraj centrální konstrukce, svou délkou se téměř dotýkal dalšího prvku scény – malé šibenice, na níž se houpal čínský lampion.

Vpravo vedle konstrukce byl umístěn velký terč (resp. objekt jemu podobný), tvořený laťovým rámem, který byl potažen plátnem či papírem a pomalován. Z provaziště dopadalo do centra jeviště lano, na podlaze jsou zřetelně barevně odlišené dva pruhy kobercoviny či jiné textilie, které vedou zleva ke konstrukci, zprava k schůdkům do středové části stavby.

Na scéně se podle dalších informací, které máme k dispozici, objevily zveličené reklamní předměty: žiletka a *„Petersonův hřeben“*.²⁴ Režijní kniha také poukazuje na změnu scény, konkrétně např. ve druhém dějství, kdy na jeviště při-

²⁴ Pravděpodobně užitý už před představením jako reklamní poutač, nemůžeme však konkrétněji určit o jaký předmět či sestavu předmětů šlo, snad to byl název pro reklamní plochu, přehnané zvětšení některého z novodobých patentů, jaké se prodávaly na tržištích, či pouze smyšlený předmět.

byla jakási ohrada (Frejka ji označil za „*brdlení*“), složená z několika (asi šesti) dílů, které k sobě střídavě spojené připomínaly plot, jehož tři části jsou sestaveny vertikálně a tři horizontálně. S tímto zařízením bylo možno pohybovat vodorovně s horizontálními a svisle s vertikálními kusy.²⁵

Ve druhém jednání byl také před centrální konstrukci dopraven velký „*buben*“ s dlouhou klikou uprostřed, kterou se dalo točit a která také posloužila jako držadlo na „*pásmo ringu*“. Pásmem ringu rozumějme dlouhý provaz, sloužící k naznačení prostředí boxerského zápasiště. Tento ring byl vlastně trojúhelníkovitý útvar tvořený tak, že se na levou a pravou stranu konstrukce (nebo snad přímo na zadní stěnu jeviště) zavěsilo pásmo, přetažené dopředu na trčící kliku zmíněného „*bubnu*“. Tím byl v prostoru naznačen jeden roh ringu, který Frejkovi k jeho záměru dokonale postačil.

Ve třetím dějství se ještě na scéně objevily dva „*malované poloakty*“. O užití dalších stabilních či proměnných prvků scénického vybavení nemáme žádné informace.

Bylo také patrně využito opony, ta byla zatažena minimálně před začátkem hry, scéna nebyla vzadu ani z boků kryta žádnými prospekty nebo závěsy, čerstvá běloba obnažených vnitřních zdí budovy v prostoru jeviště silně umocňovala dojem vzdušnosti a otevřenosti prostoru a zdůrazňovala ostrost červeně natřené konstrukce.

Světlo

Není známo kde, jak a v jakém počtu byly umístěny reflektory či jiné osvětlovací zařízení jeviště. Alfred Javorin ve své studii *Divadla a divadelní sály v českých krajích* (1949:229–231) uvádí, že dva reflektory byly v hledišti, šest na jevišti a dva byly přenosné. Nemůžeme ale potvrdit, že taková situace byla i v době krátce po otevření tohoto divadla. Lze předpokládat, že v základním vybavení sálu byla aspoň část tohoto zařízení zahrnuta, nebo že byla Divadlu mladých zapůjčena. Frejka ve své režijní knize sporadicky uvádí změnu intenzity i barvy osvětlení (*rudé, bílé, malé*).

Nebyla-li zadní stěna kryta žádným prospektem, muselo vše, co bylo na jevišti osvětleno, vrhat stín. Samozřejmě připočteme-li k tomu úhel světla, jeho barvu a vydatnost, ale také vzdálenost konstrukce a všech postav od zadní stěny, je jasné, že světlo vedené zespodu (bylo-li takové) bylo příčinou dlouhého stínu, osvětlení z horní části jeviště stín utlumovalo a lomilo jej. Nicméně je zřejmé, že stín musel být jasně patrný. Ostatně všimneme-li si dochovaných fotografií pozorněji (i když jsou nejspíš aranžované), uvidíme po zdi se táhnoucí stín, vrhaný konstrukcí i postavami.

²⁵ Je možné, že právě toto byl onen „*Petersonův hřeben*“. V režijní knize se také objevuje poznámka: „*Příbuzný se bojí přeskocit písmena, když si je přečte, chce prolézt R*“, můžeme se domnívat, že na této nízké ohradě či jinde v prostoru jeviště byl umístěn nějaký nápis. Viz pozn. č. 10.

Kostýmy a rekvizity

Kostýmy opět svědčily o snaze souboru stavět se proti divadelní iluzi. Jejich výpovědní hodnota byla položena na jisté emotivitu a ne už na snaze o co nejprísnejší věrnost historickým předlohám. Lišily se od sebe barvou, střihem i typem užitého materiálu.

Mnesilochos a Euripides měli oba hnědý přiléhavý trikot, na bradě modrý papírový plnovous a Euripides měl nad to *„posluhovsku červenou čepici“* a plášť; Mnesilochos se na scéně převlékal do *„staroženského“* hávu šarlatové barvy, aby v tomto oděvu mohl nepozorovaně proniknout do svatyně Thesmofoří, kde místo na rozumně vyhlížející (většinou) vdané ženy athénské, narazil na skupinu kabaretních girls, které na sobě měly bílá trička a krátké modré sukénky, umožňující volný a ladný tělocvičný pohyb po scéně a nezahalující fyzické přednosti jednotlivých členek ansámblu. Tento sportovní úbor byl doplněn ještě černými klobouky (*„tvrďáky“*) a hůlkami.

Další přiléhavý trikot, tentokrát v barvě červené, doplněný barevnými pruhy na nohou, velkou mašlí pod krkem a rukavicemi, byl kostýmem pro postavu Díte. Hráč na flexaton měl oblek ze žlutého atlasu a na hlavě cylindr. Představiteli Strážníka natřeli obličej a ruce na černo, a oblékli jej do jakéhosi roláku a přiléhavých kalhot, přes které si natáhl ještě jedny kratší. Zvláštní byly i dva další kostýmy: společenský oblek Františka Vnoučka (Agathonův sluha), sice bez saka, ale doplněný motýlkem, a historizující kostým, v němž vystoupila Miroslava Holzbachová (Agathor) – lesklá pláštěnka, dlouhá bílá vesta na černém trikotu, která byla dole dlouhá a řasená, takže vytvořila jakési krátké šaty, a rukavice s vyšíváním.

Tuto pestrobarevnou sestavu kostýmů nechal Frejka doplnit ještě některými rekvizitami, užití některých z nich je v seznamu, uvedeném v režijní knize, přímo zmíněno nebo určeno (*břítva, šampaňské, skříňka s jídlem = koš s banány, věnec, maska, šavle, guma na pouta, pásmo ringu, aj.*), o užití dalších (*aeroplánky, měsídló, kůň*) nevíme, pak jsou tu ještě rekvizity, které režisér neuvedl, ale byly ve hře podle pokynů v režijní knize využity (*zrcadlo, lucerna, sklenice, megafony, flexaton, boxerské rukavice*).

Herci

Z poznámek v režijní knize můžeme také určit obsazení hlavních postav. V případě menších rolí je situace ztížená, Frejka své poznámky několikrát opravoval, ale své původní poznámky k rozdělení rolí v režijní knize ponechal. Vzniká tak problém s určením platnosti rozdělení některých rolí i původní koncepce a vlastní realizace.²⁶

S jistotou víme, že v roli Euripidova přibuzného Mnesilocha se představil Stanislav Neumann,²⁷ Euripida hrál Václav Trégl, Agathonova sluhu František

²⁶ Viz pozn. č. 10.

²⁷ Neumann se poprvé objevil ve Frejkově skupině v době, kdy vystoupila pod hlavičkou Zkušební scéna s *Cirkusem Dandin*, v roli Lubina.

Vnouček, Míra Holzbachová účinkovala hned ve dvou mužských rolích – Agathona (postava je pouze v prvním jednání) a Kleisthena (tato postava vystupuje pouze ve druhém jednání) – které zároveň byly možnostmi pro uplatnění jejích tanečních schopností. Jarmila Horáková vytvořila postavu bojovné ženy Mikky. Chór tvořila čtveřice Skrbková (Xenilla), Čtvrtečková (Timokleia), Svatá (Lysilla) a Svozilová (Sostarte), v roli Kritylly se objevila M. Voznicová, Radního sehrál J. Velebný a Strážníka B. Rádl. Uvádí se také účast V. Petrovičové, J. Skorkové a Langové.²⁸ Skutečnou raritou v hereckém ansámblu bylo vystoupení dvou osobností kulturního života. Karel Teige a Vítězslav Nezval se stali aktualitou v pravém slova smyslu stejně jako Euripides a Agathon v době Aristofanově, tím se ještě hra těsněji přiblížila k současnosti. Zbytek souboru tvořili především studenti konzervatoře, kteří s Frejkou spolupracovali už dříve, a kteří se už také objevovali na jevištích oficiálních divadel.

Herecká akce

Jevištní dění bylo naplněno tempem a dynamikou, pohyb herců na scéně neomezovaly žádné přebytečné dekorační prvky, divadelní sál působil otevřeně a vzdušně, jevištní konstrukce masivně. Stavba vyžadovala, aby se s ní herci svým způsobem sžili a pohyb na ní se pro ně stal přirozeností. Z poznámek v režijní knize vyčteme, že některé předepsané kreace herců sahaly až k akrobatické zdatnosti.²⁹ Už v první scéně setkání Mnesilocha s Euripidem oba představitelé museli projít „*všemi místy scény*“, tedy i po konstrukci, přes žebříky, atd., četné byly přeskoky přes ohradu, houpání v kruhu, skákání přes zdvižené ruce ostatních i přes svoje sepiaté, šplhání po laně atd. Jindřich Vodák pohybovou aktivitu herců ve své recenzi označuje za „cirkusové řádění“ a „akrobatickou bujnost“ (Vodák, 1926), celkově komentuje dění na jevišti slovy: „Běhá se ztřeštěně a skákavě sem a tam, leze se do výšek a po výškách, tropí se různé komediantské a baletní gymnastické šprýmy, krouť se přepjatě těly, natáčí se paže do úmyslných nesmírných oblouků, spojuje se příkré vyřazení vět s příkrým rozrejděním pohybu a říká se tomu komika nebo humor, ačkoliv je to jen jednotvárná, nuzná, bezobsažná násilnost, jež v tom způsobu a poměru k věci nemá smyslu. Nechce ho ani mít, nesmyslnost je v ní účelem. Zábava pro Bohy!“ (Vodák, 1926)

²⁸ Zkušenosti hereckého souboru byly různé. Neumann a Vnouček se už občas objevili v některé z menších rolí na scéně Národního divadla, Neumann navíc před tím vystupoval už v jiných souborech (nejčastěji ochotnických); mezi členy sboru elévů Národního divadla se dříve uplatňovala také Míra Holzbachová, členka Devětsilu a jedna z protagonistek souboru, podílel se také v roce 1925 systematicky vzdělávala na několikaměsíčním semináři rytmiky u ě. Jacques-Dalcroze v jeho škole v Hellerau. (Frejka, 1940; Jochmanová, 2000; Urbánková, 1964; Zábranský, 1985)

²⁹ Viz pozn. č. 10.

Objevují se tu cirkusové postupy a prvky, odpovídající komice lidového divadla jarmarečního či stylu komedie dell'arte: Příbuzný je na všech čtyřech, Euripides mu vyskočí na záda a řeční. Nebo: Euripides šťouchne Příbuzného, jenž stojí za ním, nohou do břicha, náznaky kopulačních pohybů, mimické výzvy atd. Paroduje se tu také celá řada přepjatých pohybových a gestických elementů, jimiž se vyznačovalo herectví oficiálních divadel.

Výstupy sboru měly často ráz gymnastického cvičení, tančilo se a předváděly se ukázky z moderních sportů, kromě již zmíněného boxu, tu bylo časté zaujímání pozic šermu (*„odvratný střeh“*, *„postoj střehu“*), zajímavé je, že dvakrát proti sobě stojí dvě postavy ve střehu (Euripides a Mnesilochos – šerm, Mnesilochos a Mikka – box).

Režie

Frejka se ve své aktualizaci nechtěl držet v pozadí, většinu již zpracovaných podnětů ještě vyzvedl, doplnil a vyostřil. V rabelaisovském stylu vystupuje z pozadí množství narážek na přirozenost člověka, tedy jakási živočišnost, pudovost postav. Mnoho replik, které by snad mohly vyznívat zcela jinak, obdařil sexuálním podtextem. Ten pak herci doplňovali nejen patřičnou intonací, ale také náznaky – různými gesty, pohyby, mimikou. Nezůstalo ale jen u vztahu mezi mužem a ženou.³⁰

Režiséru Frejkovi šlo o živost představení a živého člověka, a proto šly všechny předsudky stranou. K tomu mu byl podporou Aristofanův text, jemuž kritika na chuť přijít prostě musela, neboť se řadil mezi klasický repertoár. Zároveň mohl mít Frejka jako další z obhajob k dispozici tezi, že Aristofanově době byla všechna tabu 20. století neznámá.

Frejka i jeho herci svou živelností, mládím a nadšením překonali i to, co bylo pro oficiální divadla tabu. Ze všeho dění si utahovali, především si stříleli z měšťácké morálky a ukázali, že na ně působí jako přetvářka, hodná zesměšnění.³¹

Narážky, satira, provokace, recese, výsměch konvenční společnosti aj. byly v inscenaci *Když ženy něco slaví* rozšířeny v souvislosti s klíčovým bodem hry – Mnesilochos se převlékne do ženských šatů, aby mohl proniknout na slavnost

³⁰ V době Aristofanově to nebylo něčím neobvyklým, až mezi výdobytky doby křesťanské patřilo důsledným zamezení styku mezi dvěma osobami téhož pohlaví.

³¹ Právě zobrazením zcela běžných součástí života prostého člověka a jeho neřestí a nedostatků dosahuje komedie směšnosti, a tím i očisty a uvolnění. Režisér tuto očistu aplikoval nejen na společnost, ale hlavně na divadlo. Zobrazuje-li prostého člověka, nemá se omezovat diktátem morálního kánonu, jaký si vytvořila určitá společnost, ale má ho zobrazit se vším všudy. Zřetelná linie vede do období renesance, k Rabelaisovi, k počátkům komedie dell'arte, ke karnevalu, který zachvacuje celý svět a své účastníky, jehož smích do sebe pojímá každého člověka a zároveň si z něj utahuje, míří na všechno a všechny, je zároveň radostný, veselý a přitom výsměšný. Neoficiálnost karnevalu ruší všechno společensky dané a nastoluje své vlastní zákony: svobody a přiblížení člověka k člověku (také tím, co je pro ně společné – přizemnost, jeho tělo a jeho potřeby), staví se na hranici života a umění, a vytváří si svůj vlastní život s pravidly hry. To vše lze vystopovat také v pokusech o nové – moderní – divadlo.

Thesmoforií, kam je mužům přístup zakázán. S tím má dále spojitost Agathonův ženský oděv, Euripidova stylizace do role milence (viz Petrucchio a Romeo) a pak jeho převlek za stařenu, obojí podnikané pro záchranu svého příbuzného. Tyto linie Frejka rozpracoval a vytvořil z nich příznačný motiv, udržující určitou formální jednotu a procházející celou hrou.

Dnes se o jakési tělesnosti a animálnosti hry dozvídáme jen z režijní knihy. První patrný náznak tohoto typu se objeví už v první scéně (v. 13) – Mnesilochos si přitáhl na scénu koš s jídlem (odkud vytahuje banány), stále přežvykuje, škrábe se na zadku, a pak podle poznámky *„ukazuje banánem do míst“*, tedy na genitálie. Následující scény byly rovněž velmi bohaté na podobné výjevy: Sluha vychází z Agathonova domu, aby oznámil, že se velký básník chystá vytvořit další dílo. Mnesilochos Sluhu několikrát přeruší, poskakuje kolem něj, napodobující *„fyzilogickou reakci“*, vrazí do sluhova zadku a na jeho repliku:

v. 51 *„Kdo mluví to tady“*, padne na všechny čtyři, zadkem ke Sluhovi, se slovy: *„To bez větru vzduch“*

Sluha se nenechá dvakrát pobízet a vrhne se *„hladově“* k Mnesilochově nastrčené zadnici:

v. 52 *„již pro nové drama si základy klást*

již nové vazby svých ohýbá slov.

Již soustruží verše, jež spojuje hned,

A myšlenky razí a lije jak vosk

I opisy hledá a kulatí hned

A do výhně dává“

s tím, že všechna režisérem podtržená slova opatří patřičnou intonací a důrazem. Nezůstane jen u slov režijní poznámka hovoří jasně: *„činí to s Příbuzným“*,³² a pak ještě Mnesilocha bujně poplácá. Jejich následný společný dialog plný narážek a veselého pokoušení přeruší až Euripides.

I Agathonův výstup byl obdařen nejednou lechtivou poznámkou, pramenící z komentářů Mnesilocha na básníkovu zálibu v oblékání ženských šatů. Situaci dialogu Agathona s Mnesilochem (přibližně v. 130–180) si Frejka soukromě nazval *„Flirt Příbuzného s Agathonem“*. Agathon odzpívá a odtančí svou oslavu Foiba, a dříve než stačí promluvit Euripides, skočí mu do řeči Mnesilochos, který zparoduje celý výstup, tanečně i pěvecky, k tomu si ještě tropí z básníka šprýmy:

v. 130 *Jak krásná píseň, při všech bozích parodu* (původně *„mocné Genetyllidy“*)

Jak ženského je rázu, která rozkošná

A sladce zulíbaná! Když jsem poslouchal,

Mou zadnici to polechtalo lahodně.

(...)

Ký polomuž to? Z které země? Ký to šat?

Ký převrácený život?

(...)

³² Viz pozn. č. 10.

Kdo jsi ty, hochu? Žiješ-li pak jako muž?

Dle čeho poznám tvoje pohlaví? (původně „Kde pyj pak máš? Kde plášť? Kde boty lakonské“)

Či snad jsi žena, kde pak tedy prsa máš? (...)

Hrou procházela také další zajímavá linie – změna pohlaví – ať se tak dělo pouze z hlediska přiznané vnějšíkové proměny postavy (tedy v případě Příbuzného, který se nechá navléci do ženských šatů, aby pronikl nepozorovaně na slavnost Thesmoforií, a Euripida, ten ženský převlek užije, aby zmátl Strážníka) či z hlediska jejich vnitřní podstaty (to se dotýká nejpatrněji postavy zženštilého básníka Agathona). I toho impulsu Frejka využil – do role Agathona obsadil Miru Holzbachovou především díky jejím tanečním schopnostem, a tím postavu dokonale zkomplikoval – žena vystoupila v roli muže, stylizujícího se do pozice ženy.³³

Agathon odmítne účastnit se Euripidova *„spiknutí“*, tuší, že by dopadl hůř než všichni ostatní, protože ženy ho nenávidí ještě daleko více:

v. 204 Agathon: *Já osobuji prý si noční rozkoš žen*

a pěstují si prý tajně ženskou Kypridu. (tj. Afrodita)

v. 206 Příbuzný: *On říká „osobovat“! Řekni miluji! (...)*

Mnohem jednodušeji lze charakterizovat z tohoto hlediska druhou roli Holzbachové – Kleisthena. Na slavnosti Thesmoforií po ostrém střetu Mikky s Mnesilochem náhle Xenilla zvolá:

v. 571 *„Již přestaňte se hádati, neb*

Žena jakás kvapí ...“

Kleisthenes je vpuštěn do svatyně, kam je jinak mužům vstup zakázán, staví se jako ochránce žen, prozradí Euripidův plán a pomůže jim hledat mezi nimi muže převlečeného do ženských šatů. Timokleia se pochechtává a dobírá si jej:

v. 582 *„A co se děje, chlapče? Neboť*

musím zvát tě chlapcem, dokud tak jsou holé tváře tvé“

sama se nemůže ubránit svému podařeného žertíku a s rukou před ústy dostává záchvat smíchu, protože pod maskou Kleisthena poznala ženu, která se stylizuje do mužské role, tedy tribádku.³⁴

Mnesilochův dobrovolný převlek do ženských šatů je sám o sobě dalším podobným náznakem. Když všichni v chrámu Thesmoforií začnou pátrat po muži, tváří se Mnesilochos, že musí jít nutně močit a *„odšourá“* se dozadu za žebřík pod dozorem Kleisthena, který se náhle ocitá ve zvláštním postavení – s ženami za zády a s mužem-ženou před sebou.

Před příchodem Kleisthena a prozrazením Euripidova plánu však přišly na řadu dva znamenité monology, plné poznámek na zkaženost mravů žen, jejich triky, úskočnost a všemožné způsoby, jakými lze nepozorovaně podvádět muže.

³³ Z toho lze vytušit zmínku o tzv. třetím pohlaví, jehož postavení ve společnosti se začalo ve 20. století konečně vyjasňovat.

³⁴ Budeme-li se zabývat současnou situací takto se vyhraňujících žen, jaké užívají k proměně svého zevnějšku všech mužských atributů, včetně nalepených vousů, neměla by naší pozornosti uniknout skupina amerických *„drag kings“*.

Prvním z nich bylo vystoupení rozlícené ženy Mikky na ‚řečnickou tribunu‘ (simuloval ji už zmíněný ‚buben‘). Za velkého ohlasu všech přítomných žen pronesla plamenný projev, v němž Euripida obviní z toho, že svými hrami poškodil pověst žen a omezil jejich svobodu, protože všichni muži po shlédnutí některé z jeho her začnou být podezřívaví a pod tímto náhlým přísným dohledem už není nadále možné vést si jako dříve. Ženy nemohou chodit na zálety ani podhodit dítě, milence svých žen muži všemožně odrazují, starci si už nechtějí brát mladice, atd.

Mikka svým extatickým výkonem³⁵ podnítí Timokleiu k přidání dalšího z Euripidových ‚zločinů‘, a svým dílem přispěje k tomu, aby byl básník za své prohřešky odsouzen. O slovo se ale přihlásí Mnesilochos a snaží se nejprve smířlivě, vydávajíc se za jednu z nich, změnit verdikt. Opojen svou vlastní řečí se však dostává do ráže:

v. 473 (...) *Ač takové jsme, proč jen jeho viníme
a těžce nesem, vytkne-li nám chyby dvě
neb tři, jež zná, ač děláme jich na tisíc? (...)*

a drze tváří v tvář – stále jako zástupkyně ženského pohlaví – popíše množství způsobů, jak dosáhnout dokonalosti v umění klamat muže. Troufalost a horlivost, s jakou zakončil svou řeč, musela být okamžitě ztrestána. Příbuzný se nejprve zalekne, pak ovšem proti ženám vystoupí s ještě větší jízlivostí:

v. 544 Mikka (‚skáče přes ruce vpravo‘):

*Že nemáš být ztrestána? Ty, jež si sama troufáš
Zde hájit muže, který nám tak mnoho činil zlého
A schválně báje vybíral jen o nejhorších ženách
A básnil o Melanippách a Faidrách, avšak nikdy
nám Penelopy nelíčil, že byla cudnou ženou?*

v. 549 Příbuzný (‚poskakuje, jízlivě‘):

*Znám dobře toho příčinu! Neb z nynějších žen není
Již Penelopy pražádné, teď jsou jen samé Faidry.*

Mikka se nenechá zahanbit a vyzve stařenu-Mnesilocha na boxerský souboj. Ženy uvazují oběma soupeřům boxerské rukavice, Příbuzný stále provokuje, a nažhavená Mikka jej knock-outuje po pěti vteřinách zápasu.

Do dalšího souboje vstupuje se svou zprávou Kleisthenes. Mnesilochos se stahuje do kouta, kde dlouho předstírá, že močí, a snaží se najít vhodnou příležitost, jak se vyhnout trestu. Mikka jej zachytí, a aby neutekl, padne na něj a začne se o něj ‚mlsně otírat‘:

v. 639 *Jak velmi silnou jeví se a mohutnou!
A prsa věru nemá tak, jak máme my.*

Mnesilochos se prozradí, ale dřív než může být předán spravedlnosti, vyrve Krittyle z náručí dítě Mikky. Prohlašuje, že holčičku zabije, jestliže mu ženy odeprou volnou cestu ze svatyně. Mikka pláče, přebíhá sem a tam, chvíli prosí

³⁵ Viz pozn. č. 10 (s. 35–37, tj. v. 383–432).

a chvíli vyhrožuje. Není jí to však vůbec platné – Příbuzný se rozhodl dítě opravdu usmrtit, k jeho překvapení se z dítěte vyklube láhev šampaňského,³⁶ té se zmocní ženy a začnou si vesele připíjet.

Před příchodem Radního a Strážníka má Mnesilocha hlídat Kryttila. Příbuzný se snaží přilákat Euripida tak, že sehraje Katušku ze *Zkrocení zlé ženy*. Krittyla si neodpustí malé napomenutí:

v. 862 *Zas chceš ženou být,
než ještě první poženštění odpykáš.*

Přitažlivost této scény dovrší Euripides, přilákaný naříkáním Mnesilocha-Katušky, který pochopí překérnost situace a pohotově začne předstírat zamilovaného Petrucchia. Ostražitou Krittylu se jim však nepodaří ošidit. Euripides se pak raději stahuje do ústraní, když si pro hřištníka přijde Radní. Po vykonání spravedlnosti vyleze nad štkajícího Mnesilocha po žebříku na horní plošinu Dítě a odříká prolog z *Romea a Julie*, Příbuzný pak zřejmě naváže na monolog Julie:

Dítě(?) : ... *A tak Romeem nezván Romeo*

Podržel by veškerou tu vzácnou

Dokonalost, kterou má bez toho jména

(v. 1041–1049)

Příbuzný: *tu žal vylévám*

A snažně prosím muže

Ach, běda, běda, běda

Který nejdřív oholil mne

Potom, oděv šafránovým

Rouchem, do svatyně této

Jít kázal mezi ženy (...)

Následuje další Euripidův pokus o vysvobození svého příbuzného a tentokrát se básník představí jako Romeo, když Mnesilochos představuje Julii. Jejich ‚milostnému tokání‘ učiní přítrž Strážník:

v. 1111 *To nebejt panna, ale dedek protyvná*

a zlojejská a lstývá.

Euripides se ale nechce nechat odradit, a Strážník jen s pokrčením ramen konstatuje:

v. 1124 *Dyš prdce toušíš toho dedka milovat ...*

a pak výstražně zašermuje básníkovi bičem pod nosem, aby se už podruhé nepokusel uvolnit pouta vězněnému.

Nakonec se Euripides převleče za starou ženu a kajícně s nabídkou ke smíru se vydá mezi již značně opilé ženy, aby se uvolily odpustit jeho příbuznému všechny prohřešky pod přísahou, že už o nich nikdy ve svých hrách nic špatného nenapíše. Podroušená Timokleia mu vytrhne z ruky větev, kterou celou dobu třímá, a společně s rozjařenými ženami za ohromného gaudia básníka zbijí. Ten si to nechá trpně líbit, po té přivolá tanečnici Elafion a žádá Pištce (Hráč na flexaton ?), aby začal hrát.

³⁶ V originále měch s vínem.

Za Strážníka jsou postaveny dva malované poloakty, muž zákona se probouzí, všimne si nejprve obou obrazů, pak teprve tanečnice, jež vzbudila jeho touhy, začne ji ohmatávat a líbat, nakonec podlehně svodům a odvádí si dívku pryč. Mnesilochos je konečně vysvobozen ze zajetí pout i ženských šatů.

Drastický humor v inscenaci *Když ženy něco slaví* střídala parodie, nebo burleska, a naopak. Invence režiséra i hereckého potenciálu jakoby nebraly mezí. Měl-li se stát inspirací nového divadla život, bylo jisté, že se toto divadlo stane podobně pestrým a nevázaným kaleidoskopem.

Ohlasy

Kritika se shodla, že jako barvitá podívaná rozhodně inscenace uspěla. Také se ovšem shodla na tom, že někteří herci mluvili nesrozumitelně a třetí část byla nejslabší. Víme, že představení nebylo dozkoušeno, a tak je vysvětlení jasné. Recenzenti viděli jako největší problém účast dvojice Teige a Nezval, nebo zakomponování Shakespearových textů, které mohlo zdánlivě působit jako výsměch oficiálnímu divadlu. Výtkami nešetřila především dosud shovívavá a pokusům mladé skupiny nakloněná oficiální kritika.

J. Vodák v Českém slově přísně vytknul inscenaci vše, co se dalo, včetně výběru textu, který pro něj nemá větší kvality a je to „praobyčejná burleskní převlékačka, významná tím, že v ní vystupuje zpitvořený tragik Euripides“. Ocenil pouze výkon Jarmily Horákové, která vytváří „dramatičnost (...) když víří se svými větami jako se zapalující se pochodní“ a Stanislava Neumanna, jenž své roli propůjčil „pravdivé dobráctví hloupého Augusta“, na Euripidovi podle Vodáka „fraškovitost odstává jako lví kůže na Shakespearově truhláři Švihlčíkovi“, Agathon byl „hejkovský a kroutivý“, ale nejsilněji, stejně jako Rutte vystoupil proti Nezvalovi a Teigemu. Vystihl celkem přesně výsměch všemu, co zavánělo realismem, patosem a strojeným sentimentem: „psina je v módě a mladost znamená Divadlu mladých módu, která mění v bláznivou nihilistickou psinu všecko na světě, básničky i kulturu.“ K propagovanému programu jen dodává: „proč by ‚styl‘ měl být něco lepšího než jedna cirkusová manýra.“ Jeho výhrady směřovaly i k pojetí scény: „čeho se dosáhne tím zpustošeným, vyprázdněným jevištím?“, které vede herce „k falešné, strojené, upoceně akrobatické bujnosti“, převzaté „ve špatnější, chatrnější, ubožejší podobě od odborných varietních artistů a výstředníků!“ (Vodák, 1926)

M. Rutte se věnuje nejprve Aristofanovi, pak způsobu jeho inscenování, jež může vyjít ze dvou možností – pokusit se o reprodukci, jaká bude vyhovovat intencím řecké komedie,³⁷ nebo o aktualizaci a její zasazení do současnosti. Ve Frejkově režii, která byla „trochu příliš libovolná pro Aristofana“, satiričnost textu zanikla pod „cirkusovými kozelci“. Frejkův pokus byl podle něj bohatý na

³⁷ V knize *Tvář pod maskou* (1926b:78–79) to dokumentuje na příkladu Borovy inscenace *Lysistraty*, v premiéře uvedené v Městském divadle na Král. Vinohradech 4.2.1926, kde mimo jiné v menší roli vystoupila také Jarmila Horáková.

„mnohý svěží nápadů,“ ale klopýtal o „diletantské herecké provedení“ a především o nedostatečné vnitřní vystavění hry a její prokomponování do celku, výsledek pak působil jako komposice malých detailů a drobných impulsů, jaké ovšem nebyly s to vyjádřit hru v její podstatě. Poučen teoretickými poznatky o konstruktivismu a biomechanice,³⁸ vytýká také, že se z Heythumovy jevištní stavby kromě iluze vytratil dramatický prostor, „zbývá jen prostor fyzický a herecké nářadí, jež je tu pro herce, ale ne pro Aristofana“.³⁹ (Rutte, 1926a:4) Dále vytkl režii, že „vychází z nápadů mimických, z různých vtipů a vtipečků, aniž se stará o to, zda vskutku i psychologicky budují (...) postavu, zda nějak nutně souvisejí s tím, co se hraje“, čímž se režisér staví k k pojetí konstruktivismu ze zcela jiného úhlu, naprosto odlišné od jeho podstaty, vylučující „takřka samostatně všechno bezúčelné a ornamentální,“ proto zařazuje „Osvobozené“ do kategorie divadla futuristického či poetistického, které má ke konstruktivismu „přes lešení a žebříky vnitřně daleko“.⁴⁰ (Rutte, 1926b:78–87)

V celku pozitivně se k představení postavili Cassius (J.Kolman), pro něhož zejména druhé jednání „byl rozkošný Aristofanes, velmi dobře hraný a bujný jako hříbě, který omládl o dva tisíce let mezi satyry našeho ‚Pásma‘ a menádami z dramatické konzervatoře.“ (Cassius, 1926)

J.Weil viděl ve Frejkově inscenaci „divadelní podívanou ve vlastním slova smyslu“, v níž „proti strnulé režii v akademickém stylu, vytyčující deklamační stránku klasických dramát, proti historicky věrným jónským nebo dórským sloupům postavila režie živého člověka s rozvinutými fyzickými možnostmi těla a konstrukci, odpovídající těmto možnostem.“ A dodává: „Možná, že to nebyl Aristofanes, bylo to však jistě divadlo.“ (Weil, 1926)

O.Štorch-Marien se v Rozpravách Aventina snažil zachovat přátelský tón a byl ochoten „odpustit ‚pro tentokrát‘ prohřešky a přečiny proti souhře, rytmu sborů, technice pohybu“, ale odmítl se smířit se třetím jednáním, „slabou slepeninou Shakespeara a Aristofana“. (O.Š.M., 1926)

³⁸ Z rozhořčení kritiky, která vystoupila nezvykle ostře a jejíž požadavky na mladý začínající soubor byly přehnaně maximalistické, se brzy zrodil český spor o biomechaniku a konstruktivismus, podněcený navíc konfliktem mezi Osvobozeným a Národním divadlem krátce po uvedení Šaldova *Tažení proti smrti* v režii K. Dostala.

³⁹ Ačkoliv už z Frejkových předchozích prohlášení a inscenací mu muselo být zřejmé, že přední místo v jeho inscenacích zaujímá herec a nikoliv dramatický text. Ten byl pro Frejku jen jednou ze složek, tím byl také omezen silný vliv dramatického textu na rytmus a jevištní akci.

⁴⁰ Zde se tedy Rutte podstaty Frejkova programu, jenž vycházel z životního tempa a v němž nebylo možno – stejně jako v životě – důsledně zpracovat všechno do posledního detailu, neboť životní tempo je strhující a nedopřeje pro takovou tvorbu potřebný klid. Ne nadarmo si Jarmila Horáková do svého deníku zapíše: „Ráda bych, abych měla moderní nervy, abych měla v sobě celé město.“ (Frejka, 1940:156) Nechtěli si vzít jediný inspirační zdroj, ať Chaplina, konstruktivismus, drama, cirkus, bratry Fratellini, manifestaci, atd., ale vybrat si z nich právě jen to co je v nich podstatné pro tvůrčí subjekt (pro jednoho člověka), zvolit si pouze ty části, které propojeny dohromady měřítky racionality i emocionality, snoubících se v každém jedinci v různém poměru, se budou pak, obohaceny touto bytostně lidskou mentalitou, podílet na tvorbě životního tempa na jevišti i v životě.

Závěr

Inscenace *Když ženy něco slaví* musela být hned po premiéře stažena z repertoáru. Důvod byl velmi prozaický, příčinou bylo Frejkovo opomenutí jednat s překladatelem, který další provozování zakázal. I přes snahu O. Rádlů nedošlo mezi Divadlem mladých a Augustinem Krejčím k dohodě, a další reprízy se již – tedy alespoň oficiálně – neuskutečnily. (Rádl, nedat.) Tato kauza ovšem prospěla souboru jako neplacená reklama, která vyvolala ještě větší zájem o jeho aktivity.⁴¹

Když ženy něco slaví je jednou z nejvýraznějších režijních prací Jiřího Frejky z raného období jeho tvorby. I když byla v pozdějších reflexích divadelní historie zjevně zastíněna úspěchem jeho *Cirkusu Dandin*, můžeme ji považovat za vzorovou inscenaci, která předznamenala další vývoj Frejkova osobitého režijního stylu.

Hlavní body jeho programu moderního divadla vedly přes odmítnutí modelu oficiálního divadla spolu s tradicemi i zastaralou soustavou názorů na pojetí dramatu. Inspirační zdroje hledá v moderním životě, tempu ulice a ‚všelidových‘ zábavách, počítaje v to kina, poutě, cirkusy, varieté, music-hally, pouliční demonstrace, fotbalové zápasy atd.

Základní filosofií mu byl smích jako vodítko k nalezení lepšího – zábavného, radostného, jasného a lyrického – světa, který se bude řídit zákony fantazie. Na vyprázdněné scénické konstrukci, jaká měla sloužit jako prostor ke hraní a ne jako nepraktická a obrazotvornost omezující malovaná dekorace, se spontánně pohybuje její ‚vládce‘ – herec, ústřední tvůrčí princip Frejkova programu. Idea divadla jako syntetického útvaru byla v inscenaci *Když ženy něco slaví* beze-zbytku naplněna: hudba se tu prolíná s tancem, slovo s obrazem, barva s dynamikou, konstruktivistická scéna s rytmem.

Jiří Frejka patřil mezi první režiséry, kteří se pokusili uplatnit teoretické požadavky v praxi. S mladými, začínajícími umělci propagoval program nového divadla, které bude postaveno na nekonvenčnosti, aktuálnosti a živosti. Skrze odmítání realismu na scéně a volání po světu fantazie se Frejkovi podařilo do inscenace zakomponovat do vzájemných protimluvů a fantasmagorií prvky, jaké v jejím rámci mohly působit jako přímá konfrontace s životní realitou.

Byly zde také uplatněny některé postupy moderního umění, ať šlo o konstruktivismus jasně patrný ve scénické stavbě, poetismus, reprezentovaný na scéně účastí obou hlavních představitelů tohoto směru Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala, barvou scény, hrou světla a stínů, lampionem na malé šibenici na horní plošině konstrukce atd., či dadaistickou hravost, kterou v sobě nesla akce herců, ale i rekvizity (flexaton, megafony) a kostýmy, včetně modrého papírového plnovousu Mnesilocha a Euripida atd. Druhou jasně patrnou linií bylo okouzlení moderní dobou, světem, v němž pro mladé umělce své důležité postavení zastával smích – radostný, nevázaný, bujný i ironický:

⁴¹ Po dalším jednání s Nezvalem a Teigem byla nakonec oficiálně ustavena divadelní sekce Devětsilu, nazvaná Osvobozené divadlo. Caltová (1968/69:124) ještě uvádí, že jevištní konstrukce ze zapovězené inscenace *Když ženy něco slaví* pak posloužila při obnovené premiéře hry *Cirkus Dandin*, jež se stala zároveň zahajovacím představením nového divadla.

Mnesilochos je klaun, jenž do všeho strká nos, Strážník je černoch, stejně jako jazzoví hudebníci, a zároveň muž zákona, který se nechá od své povinnosti odloudit tanečnicí Elafion, protože pod maskou zákona je i on jenom člověk. Především postavy zženštilého Agathona a Kleisthena jsou očividnými narážkami na v té době se konečně poodhalující otázku homosexuality. Antické ženy jako by zosobňovaly stoupenkyně prosazujícího se feminismu, brojící proti konvenčním názorům patriarchů společnosti na ženy a jejich úkol ve společnosti. A obraz těchto patriarchů a zároveň stoupenců oficiálního umění v sobě nese především postava Euripida, kterou nakonec opilé ženy sešvihají ratolestí. Humorně taky působí hádka příslušníků dvou pohlaví zastoupené zde Mnesilochem a Mikou, zakončená duelem v boxerském ringu, kde bojovná žena vítězí nad mužem, když jej poráží „K.O.“ po 5 sekundách.

Z této stručné rekapitulace je snad zřejmé, že se Frejkovi jeho úsilí o aktuální a živé divadlo dařilo uskutečnit v praxi. Ať byly nedostatky souboru jakékoliv, inscenace *Když ženy něco slaví* se stala jedním z prvních divadelních projevů české divadelní avantgardy, který měl pro další vývoj českého divadla svůj podstatný význam: ať už stála na počátku činnosti režiséra Jiřího Frejky nebo proto, že byla uvedena v předvečer vzniku Osvobozeného divadla, stala se jedním z prvních experimentů, jaké přiměly širokou uměleckou obec k tomu, aby začala nahlížet na další aktivity avantgardních souborů seriózně a se vší vážností.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- ARISTOFANES. 1914. *Ženy o Thesmofořiích*. Přel. Augustin Krejčí. Praha 1914.
- BURIAN, E.F. 1927. Scénická hudba. *Nové české divadlo 1927*, 1927, s. 92–93.
- CALTOVÁ, M. 1968/69. Český jevištní konstruktivismus III. *Acta scaenographica*, 1968/69, roč. 9, č. 8.
- CASSIUS [KOLMAN, J.]. 1926. Aristofanes a mládí. *Lidové noviny*, 1926, roč. 34, č. 19, s. 7.
- DVOŘÁK, J. 1982. Člověk, který se stal režisérem. *Dramatické umění*, 1982, roč. 1, č. 2, s. 27.
- _____. 1976. K počátkům české divadelní avantgardy a její dramaturgie (1923–1928). Olomouc 1976. Disertační práce, KBS FF UP.
- Nová pražská scéna. *Rudé právo*, 1926, roč. 7, č. 8.
- FREJKA, J. 1940. *Deník Jarmily Horákové*. Praha 1940.
- _____. 1926?. *Jak se „ujítmají“ myšlenky*. Rkp. 4 s., pravděpodobně 1926. *Pozůstalost J. Frejky* doNM Praha, Č 11316, složka Osvobozené divadlo, sign. A–18906.
- _____. *Režijní kniha k inscenaci Když ženy něco slaví (Aristofanovy Ženy o Thesmofořiích)*. Nedat. DoNM, Praha : sign. Č 10959.
- HOLZKNECHT, V. 1976. *Iša Krejčí*. Praha 1976.
- JAVORIN, A. 1949. *Divadla a divadelní sály v českých krajích*. Praha 1949.
- JOCHMANOVÁ, A. 2001. *Frejkova inscenace Když ženy něco slaví (Ženy o Thesmofořiích)*. Brno 2001. Seminární práce, ÚDFV FF MU.
- _____. 2000. *Jarmila Horáková, česká avantgardní herečka*. Brno 2000. Seminární práce, ÚDFV FF MU.
- KREJČÍ, I. 1927/28. Za Jar. Horákovou. *Rozpravy Aventina*, 1927/28, roč. 3, č. 10, s. 116.
- O.Š.M. [ŠTORCH-MARIEN, O.]. 1926. Divadlo mladých Na Slupi. *Rozpravy Aventina*, 1926, roč. 2, č. 5, s. 65.
- PELC, J. 1981. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.
- Pozůstalost J. Frejky* doNM Praha, Č 11316.

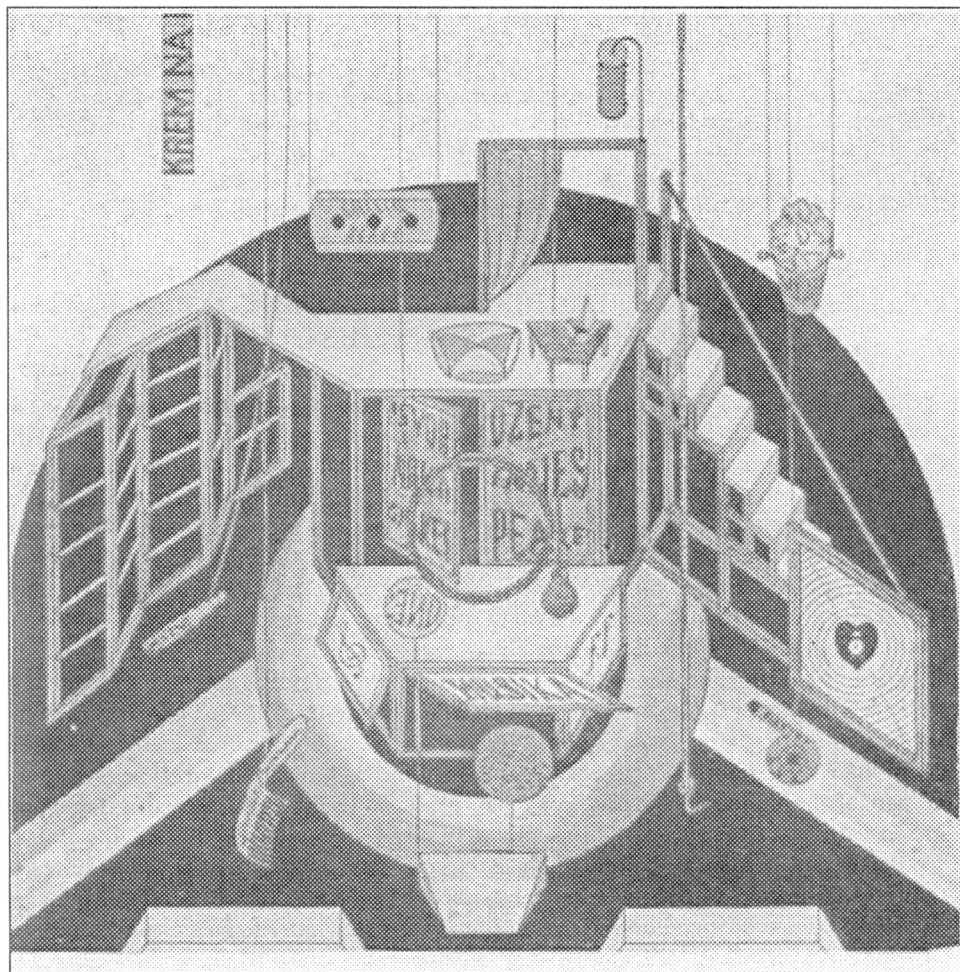
- RÁDL, B. nedat. *Osvobozené divadlo*. Praha : DÚ, nedatováno. Tzv. Rádlova alba, sign. MB 1313/sv.1–3.
- RUTTE, M. 1926a. Divadlo mimických ornamentů. *Národní listy*, 1926, roč. 66, č. 9, s. 4.
- _____. 1925. Ivan Goll a Nikolaj Jevrejnov. *Národní listy*, 1925, roč. 65, č. 92, s. 4.
- _____. 1926b. *Tvář pod maskou*. Praha 1926. *Divadlo svobodné a osvobozené*, s. 78–87.
- SKRBKOVÁ, L. 1980. Od bubeníka k režisérovi. *Sborník JAMU*, 1980, č.7, s. 143–203.
- URBÁNKOVÁ, B. 1964. *Jarmila Horáková*. Praha 1964. Seminární práce, KDTD FF UK.
- VODÁK, J. 1926. Divadlo mladých. *České slovo*, 1926, roč. 18, č. 10, s. 6.
- WEIL, J. 1926. Aristofanova komedie v Divadle mladých. *Rudé právo*, 1926, roč. 7, č. 10.
- ZÁBRANSKÝ, Z. 1985. Sonáta Jarmily Horákové. *Dramatické umění*, 1985, roč. 4, č. 2.

JIŘÍ FREJKA'S PRODUCTION OF WHEN WOMEN CELEBRATE SOMETHING

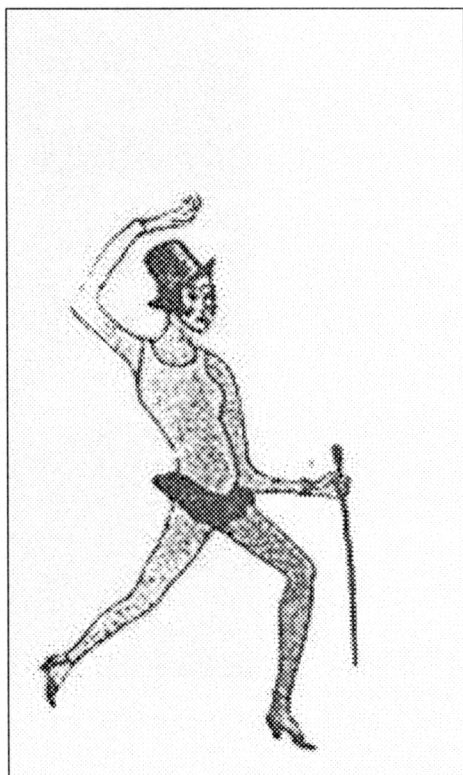
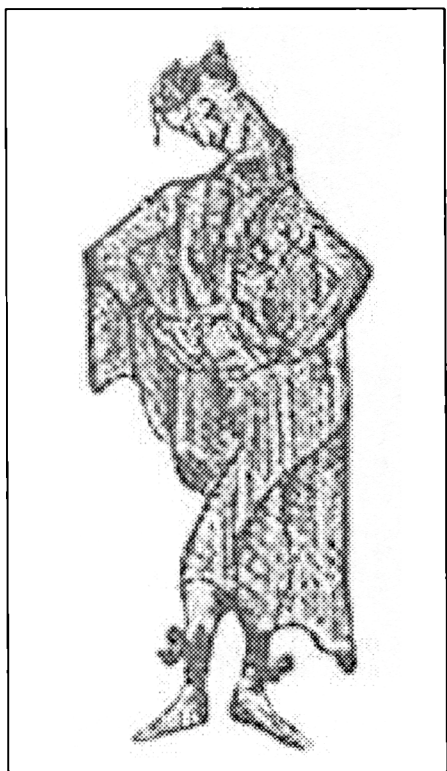
The article focuses on an almost forgotten production from a period when the Czech theatre avant-garde was only establishing itself. It was during the years 1923 – 1926 when Jiří Frejka became the head of a modern art group that started to develop its vision of the 'new theatre'. Influenced by the co-operation with modern artists from Russia, France and Germany, their work reflected current modernist trends in the art of theatre. In January 1926, the production of *When women celebrate something*, inspired by Aristophanes' comedy *Thesmophoriazusae* (*Women Celebrating the Thesmophoria*) synthesised all the principles that had been used in previous productions staged by the group.

Following the principles of constructivism, Frejka used a wooden scenic construction (designed by A. Heythum) consisting of ladders and a scaffolding and he also made use of elements typical for Czech poetism, such as a red colour of the scenic construction, two painted figures, a blade and a comb larger than life, a metaphorical use of a Chinese lantern hung on a gibbet etc. However, experimenting with forms and methods was only one part of the production. Apart from that, elements of modern lifestyle, visions and illusions of a post-war society, philosophy, feminism, a liberal view of sexuality, forms of popular and peripheral culture such as circus, music-hall, slapstick comedy, fairgrounds and boxing, topicality, spontaneity, and of course a kind of youthful humour full of satire, hyperbole and invectives, all found their way into Frejka's production.

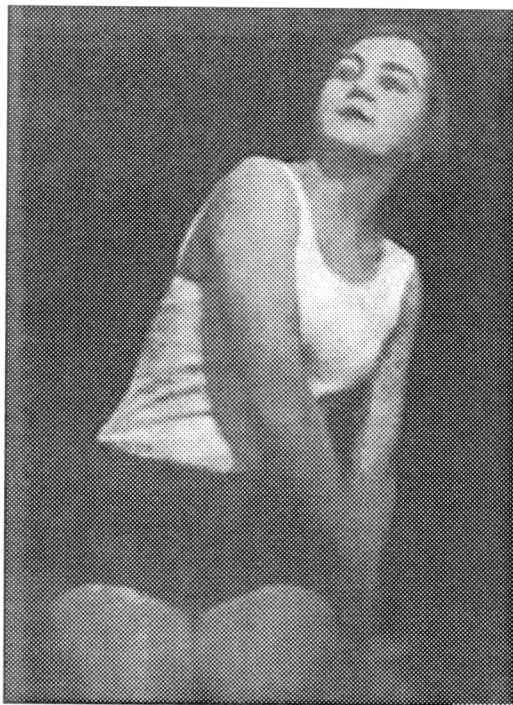
Despite its successful utilising of new theatrical elements, *When women celebrate something* was performed only once. One possible reason was that the translator's rights had been encroached upon and that he later, apparently offended, forbade it to be performed. However, rumour has it that the censors interfered because of some controversial motives in the play. Be that as it may, the play attracted enormous publicity. Eventually, Frejka and his group became the core of the Liberated Theatre in Prague in February 1926.

Obrazová dokumentace

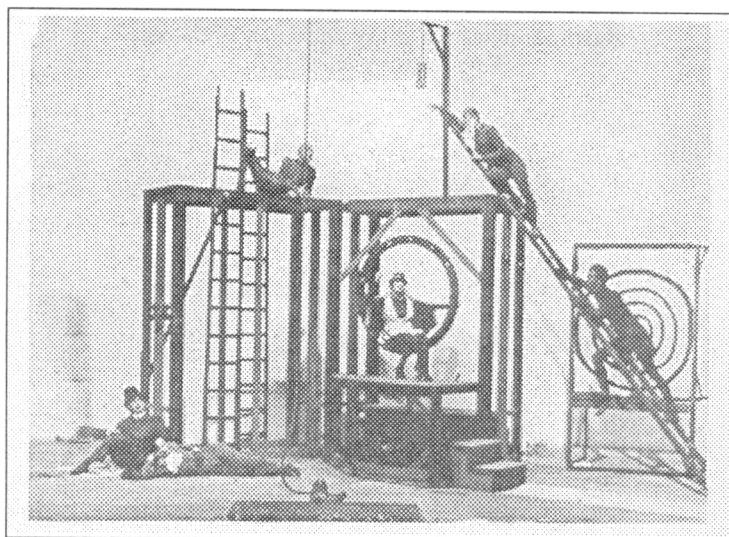
Antonín Heythum: Návrh scény k Frejkově inscenaci *Když ženy něco slaví*
(Divadlo mladých, 9. 1. 1926)



Návrhy kostýmů pro Mikku (vpravo) a Mnesilocha.
Když ženy něco slaví, 1926.



Jarmila Horáková jako žena Mikka ve Frejkově inscenaci *Když ženy něco slaví*, 1926.



Konstruktivistická Heythumova scéna k Frejkově inscenaci *Když ženy něco slaví*.
(Divadlo mladých, 9. 1. 1926)