

V+W mělo velký vliv, zdá se, že autory přesvědčilo o vztahu mezi dramatickým účinem revue a tematizací vzájemné vazby scén a výstupů v textu. Počinaje následujícím představením (Ostrov Dynamit) se totiž do revue V+W vrací děj a pevnější významová stavba.

¹⁸ Kapitán Cook byl přejmenován na kapitána Bublase, kolonizátor Batha na Robura Dobývatele, kouzelník Manihiki se změnil v dobrého krále ostrova. Místo královny Halmahery pak byl do kamen zazděn Miloslav Vlnovský, který kdysi zachránil dva Bublasovy syny, Skageraka a Kategata. Ti mezitím už dorostli do rolí Roury a Trouby z Robina Zbojníka a Kozoroha a Raka z Ostrova Dynamit. V závěru se všichni poznají a zlo je potrestáno. (Tato hra nebyla knižně vydána, strojopis je k nahlédnutí v knihovně Divadelního ústavu v Praze.)

¹⁹ Příležitost k parodii autoři nevyužili ani ve hře Rub a líc, kde tvoří celou jednu dějovou linii ve své době velmi produktivní sladkobolný příběh boháče, který se dostal mezi chudé, protože ztratil paměť.

²⁰ J. Fučík, 100× Rub a líc, Rudé právo, 3. 3. 1937, knižně viz pozn. 10, s. 355.

²¹ Jedná se tu o realizaci subjektu už nikoliv pouze literární, ale divadelní, která vyžaduje fyzickou přítomnost autorů na jevišti. Bez ní nebo alespoň bez jejího technického záznamu není obnovitelná. Vnímání ji v plné míře nemohou zprostředkovat ani dochované texty (třebaže jsou nejenom projektem inscenací, ale také jejich dodatečným zpětným záznamem), ani pozdější nastudování, není-li v těchto nastudováních autorský vklad původních protagonistů adekvátně nahrazen autorským vkladem protagonistů nových.

²² K. Teige, Svět, který se směje, s. 26.

²³ V duchu teze: „Poetismus jako návrh umělých, ale neiluzivních a skutečných rájů, ohněstrunné fantazie a rekordní odvahy... A v neposlední řadě velký objev štěstí a smíchu: vědomí, že nad všechna umění jest nejvzácnější umění žítí, jež se neobejde bez humoristického ducha.“ (Tamtéž, s. 88)

V dějinách divadla se nepřetržitě prosazuje dvojí proud: první aktualizuje dominantní postavení pevně fixovaného dramatického textu, druhý nalézá klíčové postavy v simultánním uplatňování jiných scénických (divadelních) prostředků. Oba proudy stojí v různých dobách vedle sebe v různé míře napětí a mohou navzájem objevovat jak oboustranně se realizující inspiraci a možnosti strukturních průniků, tak působit i ve zcela příkrém, záměrně vyostřeném rozporu.

Nejstarší divadelní projevy měly rituální povahu, proto se v nich uvedené napětí zřejmě nepociťovalo; to souviselo patrně s tím, že se důraz kladl na mimojazykové, gestické a mimické prostředky. Složka zvuková nebyla nadřazena vizuálním prostředkům, neboť významotvorným činitelem byl především pohyb s kultickým významem. Verbální prostředky, které se začaly posléze objevovat (především v písničkách), měly zprvu charakter spíše průvodní, sekundární (a ve vztahu k mimojazykovým postupům byly ve srovnání s tím, jak je chápala pozdější období — především klasicismus — využívány často protikladně). Jejich postupná emancipace se však manifestovala již v raných dobách evropské kultury vznikem svébytného literárního druhu — dramatu, k jehož vlastnostem patří genetické i funkční sepětí s divadlem jako východiskem.

Struktura dramatu je výrazně poznamenána tím, že jde o umělecké dílo, jež je předurčeno ke scénickému provedení. Drama ve své stavbě reálně nebo alespoň potenciálně počítá s prostředky, které nabízí jeviště (divadelní prostor, režijní, výtvarné i herecké utváření atd.), i když jeho základním prostředkem zůstává jazyk. Uvažujeme-li o dramatu jako o literárně uměleckém druhu dostatečně široce, podílí se zjevně na jeho žánrové diferenciaci i typ děl, jejichž přítomnost v žánrové struk-

tuře může z tohoto hlediska působit paradoxně, neboť k jejich konstitutivním znakům náleží absence verbálních prostředků (jedná se např. o mimohru, balet nebo pantomimu). Dramatický text, literární „předloha“, respektive libreto těchto žánrů se při scénické realizaci uplatňuje sice jen latentně, ale přesto v nich může spočívat základní významový klíč scénického díla.

Kvalitativně novou vazbu mezi dramatem a divadlem přináší ovšem přelom 19. a 20. století, kdy do procesu zrodu divadelní inscenace vstoupil režisér, který začal podstatně ovlivňovat výslednou uměleckou podobu díla. Režie se pak stává obecně klíčovou otázkou inscenace, kterou je už třeba chápat jako svébytné umělecké dílo. Ve vazbě mezi dramatem jako literaturou a inscenací jako divadelním uměním, jež se zmocňuje svými prostředky literární předlohy, se uplatňuje nová struktura i hierarchizace prostředků v souvislosti s tím, že se literární (dramatický) text stává či spíš začíná být vnímán jako součást kvalitativně odlišného kontextu. Do významového dění takto vznikajícího uměleckého díla (inscenace) vstupují simultánně spolu s textem jevištní divadelní prostředky paralingvistické (zvuky, pohyb) i extralingvistické (dekorace, světlo, rekvizity aj.).

Tento přístup otevírá také zásadně novou situaci, pokud jde o pojetí autorství významového celku označovaného jako divadelní inscenace. Při uplatnění zmíněného divadelního názoru lze totiž mluvit přinejmenším o dvojím autorství, o autorství literárním (tvůrci dramatického textu) a autorství divadelním (režisérovi). Významová emancipace divadelních prostředků dospěla tak daleko, že podkladem inscenací se v takzvané „nepravidelné dramaturgii“ (používáme termínu, jenž se ustálil pro označení divadelních textů tvořících pouze scénaristický podklad k inscenacím až mnohem později; u nás se ho začalo užívat v souvislosti s tvorbou studiových souborů sedmdesátých a osmdesátých let) může stát vlastně každý literární text, který režijním zpracováním získává v divadelním prostoru dramatické aspekty. Dramatickým textem se v tomto pojetí mohou stát i díla, která opouštějí apriorní pravidla dramatické výstavby a záměrně využívají literárních textů nejrozličnějšího typu, nejen lyriky a epiky, ale také publicistiky, reklamy, menších útvarů literárních i hudebních, písně, šansonu, skeče apod. V napětí těchto tendencí, často velice rozporně uplatňovaných, se formuje pojetí scénáře jako typu dramatického textu, který je většinou

funkčně spjat s konkrétní divadelní představou. Proto v něm tak často splývají osoby autora a režiséra.

Divadelní praxe zná scénář jako typ dramatického textu už ze své minulosti, jeho charakter a funkce se však vlivem vývoje divadla 20. století kvalitativně proměňuje. Svého druhu scénářem byly už vlastně antické komediální žánry (např. atellána), a především středověké a renesanční frašky, které se hrály vesměs improvizovaně; obsahovaly z textového hlediska pouze náčrt scén nebo libreto, které děj hry situačně rozdělovalo do výstupů a dějství, zatímco dialogy zde záměrně nebyly přesně fixovány. Neobsahovaly tedy úplný divadelní text (to znamená mluvený text divadelního představení), protože ten byl ve své celistvosti realizován teprve na jevišti slovní i mimojazykovou improvizací. Tento typ scénářů nebýval pochopitelně spjat úzce s jednou konkrétní inscenací, jejich text sloužil různým hercům jako podklad k jevištní hře po delší dobu. Kromě toho však obsahoval konkrétní praktické údaje k jevištní realizaci, které byly určeny osobě řídící průběh představení (z dnešního hlediska inspicientovi); označovaly se zde proměny dekorací, rekvizity, změny osvětlení, nástupy a odchody účinkujících apod.

Typ textu, který tu označujeme jako scénář,¹ byl v různých dobách postihován různými termíny; dříve než termín scénář (italsky *scenari*o), který se prosadil v souvislosti s komedií dell'arte a je běžný zhruba od 17. století, se užívalo označení námět (italsky *sogget*to, francouzsky *sujet*) nebo osnova (italsky *canavaccio*, francouzsky *canevas*). Ve scénáři pojatém jako sled scén s technickým popisem jevištní akce a konkrétních pokynů se vycházelo ze znalosti jevištních konvencí a neuplatňovaly se v něm literární ambice; funkční, technický zřetel byl akcentován jeho heslovitou stručností i v záznamu situací, které pak právě herci na jevišti improvizovaně — včetně dialogů — rozehrávali. Děj ani zápletky nebyly totiž důležité, byly vesměs stereotypní a představovaly pouze záminku ke fraškovité hře komických masek (ustálených typů) a prezentaci osvědčených výstupů. (Často byly do podoby scénářů adaptovány dokonce i pevně fixované texty, např. učené komedie, tzv. *erudity*.)

K proměně funkce tohoto typu scénáře došlo koncem 19. století, kdy se v divadle mění, respektive nově formuje, jak už jsme řekli, postavení režiséra, který se postupně stává integrujícím činitelem divadelní in-

scenace. V této souvislosti se scénář mění vlastně v režijní knihu, již se rozumí divadelní text s režisérovými poznámkami, které orientují jevištní interpretaci. Je zákonité, že je do tohoto integrujícího úsilí postupně vtahován i dramatický text, jehož aktivita vůči inscenaci spočívá v tom, že implikuje záměrnou významovost neverbálních (tj. paralingvistických i extralingvistických) prostředků.

V meziválečném období, které bude ve středu našeho zájmu, není však už termín scénář odvozován z jeho divadelní minulosti, nýbrž zdůrazňuje se jeho vazba k filmové praxi. Tento typ textů začal totiž v intencích Ejzenštejnova pojetí montáže ve filmu plnit obdobnou funkci i v divadle, ve kterém přestával být základním prostředkem výpovědi, ale stával se spíše pouhým východiskem, předpokladem scénického projevu (v této souvislosti se pak nejednou i pevně fixovaný dramatický text s tradiční kompoziční výstavbou chápal jen jako „libreto“ divadelní inscenace).

Funkční využití scénáře se v meziválečném období realizovalo zhruba ve třech tendencích, které postupně probereme. Zpočátku byla v tomto typu textu spatřována především orientující významová instrukce pro uplatnění vizuálních scénických a pohybových prostředků. Na vývoji této tendence se u nás v daném období podílelo také střetávání sovětského a německého divadla. Ohlasy sovětských trendů přispěly ve dvacátých letech například k posílení linie dělnického divadla, jehož význam byl do té doby nepatrný; hned roku 1920 vzniklo několik pokusů o proletářské divadlo. Jmenujme Socialistické divadlo, Dědrasbor, jehož zakladatelem a vůdčí osobností byl Jindřich Honzl, později Revoluční scénu, Socialistickou scénu atd., které rozvíjely pokusy o agitační formy, slavnostní davové scény a tělocvičné spartakiády. Také pokrokové německé divadlo preferovalo v první polovině dvacátých let typ divadla jako davové podívané, na němž se podílely jak proletkultovské impulsy, tak levicově orientovaný expresionistický patos; v těchto souvislostech se zde formoval například žánr dokumentárního dramatu, který v pojetí Erwina Piscatora akcentoval prostředky montáže a divadelně chápáné epizace dramatické struktury, jejichž cílem — jako později u Bertolta Brechta — bylo vytvoření „totálního divadla“.

V českém kontextu nešlo však zdaleka jen o přejaté tendence. Už J. Honzl využil a přehodnotil také domácí zkušenosti s tímto typem divadelnosti a pracoval i s povědomím jejího symbolického chápání.

Jaroslav Kvapil nastudoval totiž například při VI. sokolském sletu v červnu a červenci 1912 slavnostní davovou scénu nazvanou Marathon, v které na letenské pláni vystoupilo 1 300 cvičenců představujících Řeky a Peršany. Kvapil pojal tuto scénu v rituálním smyslu jako slavnostní zápas malého národa za svobodu; barevné řešení kostýmů, navržených secesním malířem J. Wenigem, mělo záměrně v duchu dobového výtvarného citění symbolickou platnost (červená — láska k vlasti, bílá — mravní ušlechtilost, fialová — starost, bronzová — síla).² V náznaku hrdinské bitvy tvůrci zároveň symbolicky pojednali nezbytnost propojení duchovních a tělesných sil lidu.

Tendence uvádět mohutné davové podívané nebyla tedy spjata pouze s revolučními proměnami v Rusku po Říjnové revoluci, projevovala se i jinde, a to už před válkou; první výraznou inscenací tohoto typu bylo Reinhardtovo nastudování Sofoklova Krále Oidipa v mnichovské výstavní hale (1910). Po Říjnové revoluci se davová „mystéria“ hrála na prostranstvích v různých ruských městech. V českém kontextu se však této tendenci nedostalo svěbytného literárního vyjádření, zůstávalo při užitkových textech pro slavnostní scény, spjaté se sokolskými slety (např. Stavba sochy svobody z roku 1920, na níž se podíleli opět J. Kvapil a J. Wenig) a zejména olympiádami Dělnických tělovýchovných jednot. Šlo například o slavnostní scénu Na úsvitě nové doby; v orientálních kostýmech zde byl předveden boj lidu proti tyranovi, který dal vztyčit jako symbol své kruté moci sochu Zlatého telete. Po svržení tyrana nahradil lid jeho symbol velkou bustou prezidenta T. G. Masaryka.³

Scénáře těchto podívaných měly vesměs charakter synopse, popisu scény, který dokonce neobsahoval ani nezbytné údaje pro jeho divadelní realizaci. Zkušeností s davovým divadlem využívaly ovšem i tradičněji orientované divadelní scény. K. H. Hilar koncipoval v tomto duchu jako velkou sociální eposej dramatickou báseň Z. Krasínského Nebožská komedie (1918), obdobně inscenoval Husity Arnošta Dvořáka (1919) a Verhaerenovo Svítání (1920).⁴

Text davových divadelních produkcí v proletářském divadle, jejichž smysl byl často především agitační a manifestační, tvořila však především poezie, která nevznikala přímo pro tuto příležitost, ale vyslovovala téma pocíťované jako aktuální. Za nejlepší čísla Dědrasboru byl pokládán například sborový přednes Březinových Zástupů, prvního a

osmého dílu Zpěvu drátů S. K. Neumanna, Dělnické madony a Zpěvu svobody Josefa Hory.⁵ Roku 1921 inscenoval Honzl Blokovo poému Dvanáct, v níž už kombinoval dialogické vstupy se sborovým přednesem. Dědrasbor provedl o rok později také jako davovou podívanou Velkou scénu; autorem její literární předlohy byl Jaroslav Seifert. Ve scéně vystupovala alegorická postava republiky (Československo), její mluvčí (Spoutaný dělník a Básník) a dále pak osoby reprezentující politické strany. Výjev má charakter alegorického sporu, jenž současně představuje symbolicky zjednodušený obraz republiky, kterou dělník, osvobozený z okovů, spolu se zástupem proletářů (v modrých bluzách) zachraňuje ze zajetí měšťáckých stran.⁶ Literární obraznost této alegorické scény se hlásí přitom k Březinovu a Wolkrovu tónu.

Ideově proklamativní alegorický obraz představovala zejména scéna Vítězství revoluce, která se stala základní akcí hlavního dne první samostatné spartakiády DTJ v Praze na Maninách (20. června 1921). „Po slavnostních fanfárách vběhla na plochu stadiónu Žena-Revoluce, mladá dívka s vlajícími vlasy a s mečem v ruce. Ozvalo se volání Vítězství revoluce! a za zvuků pochodu... vešli na stadión praporečníci s rudými vlajkami, vběhly děti s praporky a šátky v rukou a nastoupily dělnické ženy, zvedající nad hlavami rudě svítící květy. Vítězní dělníci s kladivy a puškami v rukou uváděli postavu Vůdce-Revolucionáře, neseného nad hlavami dělníků. Ten zvedal v rukou prapor se symboly III. internacionály, srpem a kladivem. Vůdce vyběhl na vysoký piedestal k Ženě-Revoluci a jejich objetí nad shromážděným zástupem symbolizovalo spojení lidu s revoluční myšlenkou. Následoval sborový přednes, oslavující lásku, práci a život jako největší hodnoty osvobozené revolucí. Zpěvem Internacionály scéna končila.“⁷

Alegorické živé obrazy měly v tomto kontextu především agitačně apelativní charakter, jejich předvedením se také vyčerpával jejich obsah a smysl. Prvoplánovost tohoto gesta ozřejmuje zejména srovnání s literárním uchopením uvedené tematiky, jímž byla Majakovského *Mystérie buffa* (v první verzi napsaná už roku 1918), veršovaná dramatická poéma, která formou revoluční revue představovala, jak uváděl podtitul hry, „heroické, epické a satirické zobrazení naší epochy“. Majakovskij zde pracoval s parodickou rekonstrukcí příběhu o potopě a dalších motivů Starého a Nového zákona, ale zároveň v nich nacházel alegorický obraz nově se tvořící epochy a vyjadřoval její nový, revoluč-

ní mýtus. Symbolické putování sedmi párů „nečistých“ (tj. proletářů) zrcadlí v podobenství jak historickou zkušenost ruské revoluce, tak naplnění odvěké naděje obyčejných lidí. Biblické motivy zbavil Majakovskij pochopitelně jejich religiozity, záměrně je dokonce travestoval a v parodijně karikaturním klíči politické satiry jim poskytl i nový společenský obsah (zvláště v zobrazení sedmi párů „čistých“, tj. buržoazie a vládnoucích kruhů). Svůj záměr dovršil v paradoxním spojení mystérie s buffonádou, jímž ve stylu heroikomického patosu evokoval zánik starého a zrod nového světa (revoluce je jako „svatá pradelna“ připodobněna k potopě světa; vedle „čistých“ a „nečistých“ jsou tu ještě osoby zaslíbené země — komuny, což jsou alegorické postavy: Kladivo, Srp, Stroje, Chléb, Sůl, Bota, Reostat atd.). *Mystérie buffa* je svým pojetím dramatické struktury výrazem žánrového synkretismu své doby, nově citěný žánr se v revuálním stylu hry prostupuje se satirickým pamfletem, moralitou, ale i tradicí ruského lidového divadla (např. jarmareční boudou) a novodobou formou davové politické hry. Svým pojetím *Mystérie buffy* jako „divadla světa“ Majakovskij v duchu zmíněných tendencí nepostavil do středu děje individuálního hrdinu, ale alegorický pohyb davu, srážku tříd a idejí. Dobové divadelní tendence jako důsledek prudkých společenských pohybů zde našly své literárně dramatické uchopení a příznačný výraz.⁸ *Mystérie buffa* nepředstavuje ovšem typ scénáře sledovaný v této kapitole, ale pevný dramatický text, v němž se uplatnily útvary a postupy spjaté se scénářovým typem dramatických textů; jinými slovy scénář se tu literarizoval.

V českém kontextu nacházel scénář další vhodné uplatnění na kabaretních scénách, jejichž program se opíral o text typu scénáře. V tomto typu divadla se využívaly ovšem různé literární žánry i divadelní prostředky, ze kterých byl vytvořen relativně volně řazený sled scén, jež mohly, ale také nemusely být spjaty určitou jednotící myšlenkou. Literárně ambicióznější náplň přinášela zejména Červená sedma (působila pravidelně od října 1918). Její literárně-hudebně-dramatická pásma se skládala z aktuálních satirických popěvek, lyrických šansonů, skečů, deklamací, poetických výstupů, pantomim, které vycházely z komedie dell'arte, ze zdánlivě improvizovaných monologů a pochopitelně také z jednoaktovek. Tyto aktové hříčky vesměs satirického zaměření měly však většinou půdorys tradiční dramatické kompozice s pevně fixovaným textem (E. Bass, J. Mahen), ale objevovala se tu i díla směřující

k revuální formě, a tedy blízká formě scénáře. K autorům tvořícím taková díla patřily dále osobnosti typu Františka Gellnera, Josefa Svato-pluka Machara, S. K. Neumanna, Petra Bezruče, Viktora Dyka, Fráni Šrámka, Josefa Macha aj. Obdobné spektrum literárních žánrů a divadelního citění prokazovala i Revoluční scéna, zejména na počátku svého působení. Postupně se zde však prosazovala tendence k celovečerní původní hře: hrála se například Longenova symbolistická aktovka V přítmi (1920), hry F. L. Šmída Batalion a Z pražských zákoutí (1921). Nerealizován zůstal plán inscenovat Majakovského Mystérii buffu.

Věnujme nyní pozornost druhé tendenci, která se ve dvacátých letech zřetelně prosazovala. V původní autorské tvorbě se totiž dále se scénářem jako typem dramatického textu setkáváme poněkud paradoxně. Zatímco až dosud jsme měli co dělat především s užitkovými texty, které neaspirovaly na samostatné literární působení, nebo s typy scénářů, které formou kabaretní skladby programu, prostým výběrem čísel představovaly jen literární podklad představení, v avantgardní tvorbě se vytvářela zásadně jiná situace. Na jedné straně se literatura ve snaze rozbít dosavadní formy proklamativně otevírá inspiračním proudům, které jí nabízejí nové, fantazijní prostředky filmu, cirkusu, divadla, na druhé straně nalézá divadlo, odvracející se mimo jiné od tradičních realistických divadelních postupů, nový výraz v lyrické básni. Nedá se však říci, že by se tato vzájemná vazba v českém umění uplatňovala od počátku simultánně; první krok totiž učinila literatura tím, že odmítla tradiční realismus, ideologickou konvenci poezie i její romantické estétství a záměrně svou vnitřní obrodu hledala v postupech pocíťovaných v poezii dosud jako „mimoumělecké“, respektive „mimoliterární“. V tomto kontextu vznikaly pak první obrazové básně, anekdoty a básnické hádanky, lyrické filmy a scénické básně, které de facto nebyly chápány jako a priori divadelní texty, ale spíš jako nový typ poezie, vytvářející svou básnickou obrazností nový svět básně. V tomto záměru se poetističtí básníci vlastně setkali se záměry svých generačních druhů — divadelníků, kteří se ve snaze objevit novou „poezii divadla“ pokoušeli rozbít tradiční iluzivní divadlo a klišé dramatických konfliktů.

Česká avantgarda nalezla v tomto smyslu svůj základní výraz v lyrismu. „Lyrismus umožnil naší avantgardě postihnout neobyčejně citlivě onu zásadní proměnu vidění světa, která se odehrávala před očima jejích současníků ve vědě, ve filosofii i ve společenské praxi: obraz svě-

ta jako čehosi pevného, neměnného, konečného a uzavřeného pozbýval svých tvrdých kontur a měnil se v neohrazený děj vzniku a zániku, v otevřený proud, v němž všechno plyne, víří a tryská. Princip poezie, lyrismus, byl pojat jako podstatná dimenze lidskosti a povýšen na centrální princip umění, na pramen veškeré tvůrčí energie. Tento šťastný objev nebyl prost jednostrannosti: lyrismus se neomezil jen na poezii, ale zasáhl i prózu, anektoval malířství, pronikl expanzivně na divadlo...“⁹ Převaha subjektivní výpovědi nad objektivní dramatickou analýzou jevů byla programová a záměrná.

K nejvýraznějším autorským činům ve sféře scénické básně patřily na přelomu let 1922–1923 texty Vítězslava Nezvala; vedle Scény z revoluce, na níž spolupracoval s Karlem Schulzem, to byla především Depeše na kolečkách a Druhá epocha. Díla motivicky spojuje téma společenské revoluce jako předpokladu nového životního stylu. Dějištěm Scény z revoluce, kterou z tohoto kontextu ovšem vyčleňuje výrazně expresionistický nádech, je kobka sibiřské věznice, v níž „z hrůzy a bídy dneška“ povstává „krásný zítřek“, šťastný život bez „strašlivých peněz...“, pánů a vojsk.¹⁰

Depeše na kolečkách¹¹ je básnický obraz revoluce, spjatý s motivem její světové exploze a navozený rozehráním motivů cest, přístavů, tajných radiových zpráv, depeší a dobrodružství. Revoluce v Nezvalově pojetí nemá jen společenský, apelativní smysl, který vyjadřovaly například davové podívané DTJ nebo vystoupení Dědrasboru. V odporu k „plačtivé“ sociální poezii je současně prezentována „revoluce veselosti“, jež by měla vysvobodit českou národní povahu z „přísné kůže“.¹² Tento motiv je v avantgardní tvorbě častý, objevuje se výrazně např. i u Vladislava Vančury (básnické drama Učitel a žák, 1928 aj.). Revoluce veselosti má v Depeši dokonce žánrovou podobu vaudevillu, boj proti asketické životní přísnosti je zároveň bojem proti starému životnímu stylu, který znetvořuje lidskou přirozenost; svět peněz je opakem fantazie, není v něm místo pro lásku ani pro štěstí. Zbraněmi tohoto zápasu se stává životní ruch a strhující tempo.

Z hlediska divadelního pojetí dramatického textu typu scénáře je v Nezvalově Depeši na kolečkách příznačný už prolog. Zrušení tradičního rozlišování tvůrce a diváka, jeviště a hlediště, umění a života, které bylo předpokladem některých textů typu scénáře (např. symbolických davových scén), se v prologu proklamativně tematizuje.

Nezval ve vstupní situaci tyto tradiční protiklady názorně prolomil. Divadelní portýr totiž odmítne dav (obojího pohlaví a nejrůznějších ras) pustit na scénu. Přitom uvolněná fantazie těchto anonymních „tvůrců“ postupně rozehrává prudký tok jevištních obrazů, jejichž dějovou linku tvoří motiv hledání lásky (námořník a prodavačka) a proměny světa prostřednictvím radosti. V závěrečné sekvenci proběhne po rukou přes scénu dokonce personifikované umění v kostýmu pestrobarevného paňáci.

V kompozičním pojetí vycházejí tyto scénické básně zjevně z postupů moderní francouzské poezie, zejména ze struktury Apollinairova Pásma. Dynamicky se tu uplatňuje koláž obrazů, myšlenek, hesel, citátů, klaunských triků, verše se střídají s prózou, dialogické pasáže se scénaristickým záznamem obrazného dění. Postava radiotelegrafisty plní alegorickou funkci, navozuje nejširší dějiště světa, v němž neexistují časové ani prostorové překážky. Postava námořníka je zase znakem revoluce ve výše zmíněném širokém smyslu. Ve formě této hravé féerie se tedy obrazně realizuje revoluce smíchu, které nemohou negativní společenské síly odolat. Dramatický princip lyrického pásma se prosazuje dějově zcela nezávazným střídáním motivů, poetikou básnických překvapení a metaforických záměn. Princip lyrického pásma využil Nezval i v dalších scénářích, respektive scénických básních tohoto typu, napsaných ještě před založením Osvobozeného divadla, kde později měly některé z nich své jevištní premiéry. Vznikaly tedy vlastně bez přímé vazby k nově se formující domácí divadelní poetice. Zároveň však není pochyb, že se na jejich genezi podílela znalost nejen francouzského literárního kontextu, ale pochopitelně i sovětského divadelního vývoje¹³ a také Nezvalův blízký kontakt s osobnostmi rodící se české divadelní avantgardy.

Z poetismu vycházel ve své dramatické tvorbě také Adolf Hoffmeister, jehož hry a scénáře však již vznikaly v přímé vazbě na konkrétní divadelní atmosféru. Parodicky laděná „americká veselohra“ Nevěsta (1927) má sice pevně fixovaný divadelní text, ale ve své struktuře implikuje stříhovou techniku scénáře v intencích soudobého divadelního cítění, které umožňovalo spojovat milostnou píseň s groteskní karikaturou i revuální lehkostí a nezávazností. Není vůbec náhodné, že Nevěsta se rodí v Osvobozeném divadle ze stejného klimatu jako Voskocova a Werichova Vest pocket revue (1927). Do tohoto kontextu Hoff-

meisterovy tvorby patří i další scénáře, například „libreto“ mluveného baletu Park nebo drobné grotesky Passepartout a Trestanec (obě rovněž z roku 1927), které ovšem představují typ textu, jenž je východiskem pro součinnost prostředků nejen divadelních, ale i hudebních.

Především literární záležitostí je naopak Mahenova knížka šesti filmových libret Husa na provázku (1925), přestože i ona vlastně reflektuje uvedenou divadelní proměnu. Autor se zde osobitě vyrovnává s inspirativním vlivem poetiky němého filmu (projevila se ostatně i u Nezvala, např. v „improvizované chapliniádě“ Charlie před soudem nebo v seriálu grotesek Druhá epocha) a zároveň už i s divadelním názorem, který vycházel z Tairovovy teorie herce jako ústřední, samostatné tvořivé síly jevištního díla.

Libreta Husy na provázku nepředstavují prokompovaný celek, výrazně se od sebe liší nejen žánrově, ale i stylově. Klaun Čokoláda je třeba dobovým literárním vyjádřením představy scénáře lyrického filmu; Mahen v něm vlastně do starého divadelního libreta (sám uvedl, že vzorem mu tu byl debureauovský typ mima) „nastříhal“ obrazové sekvence, které divadelní žánr pantomimy posouvají k lyrizující nostalgii chaplinovské grotesky, i když zároveň její sociálně naivní pohádkový příběh nese ideu vítězství společenské spravedlnosti. Libreto Válečná loď Bellerophon má již dramatický půdorys, ohraničuje ho rámcující situace příplutí a odplutí lodi, náznakem dějové linky je tu příběh mladé dvojice. Evokace skutečnosti je zřejmě v duchu výtvarného kubismu¹⁴ tříštěna do drobných sekvencí, zlomků vzájemně se proplétajících útržků rozhovorů. Scénář Muž, který sedí, a přece jde čili Poklad krále Kadma lze chápat dokonce jako divadelní jednoaktovku, formálně těžící z psychoanalýzy, kompozičně (i dějově) využitě k prolínání reálné zápletky s hypnotickou vizí. Trosečníci manéže jsou zase libretem vážné klauniády, jejíž literární podoba implikuje v textu také divadelní akce. Próza Diderotovci čili „Ale ano!“ se spíše blíží novele než textu, který by měl na mysli jevištní experiment.¹⁵

Scénáře Husy na provázku chápal Mahen vlastně jako divadelní (filmová) libreta, nabízející hercům příležitost nakládat s rolemi jako s objektem, tedy „nepřetvářet se“, ale improvizovat. Pantomima, jež vychází právě z pohybového hereckého výrazu, nabízí uplatnění nových snah o „zdivadelnění divadla“ (zvláště v Trosečnicích manéže, premiéra 1928). V předmluvě k Husu na provázku se Mahen vyslovuje pro

divadlo, „které by se odpoutávalo od logiky a výstavby a stavělo ... nějak jinak“,¹⁶ s Tairovem se shoduje v názoru, že divadlo má dostávat místo textů jen náčrtek libreta.

Osvobozené divadlo zahájilo činnost v únoru 1926 a jeho nástup představoval vůči tradičnímu divadlu opoziční postoj, který se zpočátku projevoval spíše komediantskou uvolněností a lyričností než určitějším programem. Poetické texty měly ovšem metaforiku jevištních prostředků umocňovat (vedle Nezvala se hrál Vančura, Hoffmeisterova Nevěsta, zmíněný Mahen a pochopitelně i řada francouzských textů — G. Apollinaire, G. Ribemont-Dessaignes, A. Breton, Ph. Soupault, A. Jarry, dále F. T. Marinetti, N. N. Jevreinov atd.). Příznačným však zůstává, že scénáře tohoto typu, které se staly součástí širšího programového vystoupení generace seskupené v Devětsilu, nevznikaly vůči divadlu v jednoznačně služebném postavení, naopak, současně aspirovaly na samostatnou významovou i uměleckou kvalitu. Byly dokonce vesměs publikovány dříve, než mohl vůbec vzniknout předpoklad k jejich inscenování. „Divadelní“ struktura těchto textů totiž obecně vyhovovala dobovým tendencím ke hře s významem, představám asociací otevřenosti, emotivnosti pramenící z neukončenosti výpovědi, ze strukturních kolází atd. Scénické básně a scénáře tohoto typu tedy ještě vesměs neprofilovaly v konkrétním smyslu slova určitý divadelní scénický názor. Na protikladu přístupu Nezvala a Mahena je právě zjevná nejen odlišná míra této záměrnosti, ale zároveň i možný rozpor mezi proklamací a jejím naplněním. Nezvalovi je „divadelnost“ formy výrazem nového lyrického cítění, zatímco Mahen ve svých librettech záměrně zkouší psát etudy budoucí divadelní formy, jejíž textové východisko je příbuzné s pojetím filmového scénáře. Jde o dramatické texty, které však programově míří obdobným směrem, byť si dosud nekladou za cíl závaznou vzájemnou kooperaci literárních a divadelních prostředků. Přesto se staly inspirativním východiskem, které bylo pro avantgardní tvůrce výhodné hlavně proto, že před režiséra nekladly z divadelního hlediska apriorní požadavky, ale poskytovaly mu naopak — na rozdíl od dramatického textu v tradičním interpretačním divadle — naprostou tvůrčí svobodu.

Třetí tendenci v pojetí scénáře pak pro nás představují dramatické texty, které jsou už součástí autorského typu divadla, jež v meziválečném období — koncem dvacátých a zejména pak v průběhu let třicátých

tých — vzniklo jednak v Osvobozeném divadle Jiřího Voskovce a Jana Wericha, jednak v divadle „D“ Emila Františka Buriana.

Voskovec a Werich vyšli vlastně z typu scénáře daného revuálním pásmem, jehož jednotlivá čísla jsou spjata volnou dějovou linkou. Ve svém článku Music-hall, a co z toho pošlo reflektovali toto své východisko velmi přesně: kostrou tradiční revue „je staré varieté spojené s aktualitou kabaretu“. Tato kostra „umožňuje rychlé střídání pestré podívané s minimální odpovědností za souvislost“. Potíž byla však v tom, že tento typ revui našli autoři už v agonii, nicméně jevištní formu tohoto žánru viděli stále jako životaschopnou, bude-li „ovládána rytmem moderního života“ a dokáže-li „do tohoto rytmu zaklínit děj ani divadelní, ani filmový, nýbrž revuální“.¹⁷ V+W nezačínali ostatně své působení zcela bez kontextu, vedle kabaretní tvorby zde uvedme alespoň jako příklad dada revui Karla Meliška a Josefa Trojana Gaučo a kráva (Divadlo Na slupi 1928).

Součástí textů her V+W byly vlastně opět, zvláště zpočátku, různé kratší žánrové formy, které vypracovaly kabaretní scény (parodické i lyrické písně, taneční vložky, cirkusové klauniády, satirické dialogy v předscénách atd.). V+W rozvíjeli různé parodické postupy, ironicky využívali prostředky vzájemně rozporných stylových kvalit, na nichž budovali svou osobitou, čistě slovní komiku. Tato komika je obvykle založena na humorném nedorozumění, kdy jeden chápe slovní výraz druhého v homonymicky posunutém smyslu. Jedním ze zdrojů těchto komických postupů byl středoškolský humor a slang; V+W si například libovali (zejména Werich) v dlouhých periodách, které po vzoru latinské syntaxe stavěli složitě a značně zmateně, aby se na jejich konci beznadějně vzdali, což připomínalo lopotné studentské počesťování textů Gaia Julia Caesara. Kromě této stylové vrstvy jazyk V+W hojně využíval prostředků hovorové řeči, periferního slangu, ale na druhé straně i „vysokého“ stylu jazyka spisovného, archaismů, které vystřídal opět jazyk pokleslé literatury, a zejména hravý styl dadaistické imaginace, manifestující se mimo jiné neologismy. Uvedme příklad ze hry Sever proti Jihu, kde V+W inspirovalo lano, které má cuknout, až se napne, k už legendární slovní hříčce: VOSKOVEC: „... a lano napne-li se ... a proč by se nenapnelilo ... no dobře, ale má-li se napnelit, tak musí někdo cuknulout ... no právě, ale nejdřív musí přijít napnelismus, aby mohla nastat cukatura ... WERICH (řve):

Ale cuknatura bez napnelismu je kravinium!“ Jazykový humor je obsažen i v označování osob jmény, která už často obsahují jejich základní humornou charakteristiku (výrobce lihovin ve Světu za mřížemi se jmenuje Hektor Litter, zločinná mamonářka v Nebi na zemi Catastrofa a její neduživý manžel Caverna, šplhoun z Kata a blázna má jméno Baltazar Carrier a panička obchodující se svým mateřstvím je dona Concepción, atd.).

Humor a svébytná poetika Osvobozených pronikly samozřejmě i do písňových textů, které prošly vlastně obdobnou vývojovou cestou jako dramatika V+W — od hravé, groteskové a poetismem inspirované uvolněnosti a imaginativnosti, od dílčí roztržitosti k pevnější stanovenému významovému celku. Ovšem podobně jako se tyto texty staly dovršenou výpovědí teprve jejich interpretací a v souvislosti s Ježkovou hrou,¹⁸ platí i to, že slovní humor dialogů i různé stylové vrstvy v nich obsažené nabývaly plné významové kvality až v jejich autorském, „inspirovaném“ hereckém ztvárnění, do něhož často vstupoval neopakovatelný prvek improvizace na dané téma.

Revuální divadelní forma prošla ve dvacátých letech výrazným a dynamickým vývojem, uvážíme-li, že se vedle expresionistického využití stala i prostředkem Piscatorova politického divadla v Německu. Svou první inscenaci tohoto typu, nazvanou Navzdory všemu (premiéra 1925), chápal Piscator jako politický dokument, který žánrově označil termínem historická revue. V zásadě se však z literárního hlediska jednalo opět o scénář, který se stal pomocným východiskem zrodu kolektivního divadelního díla. „Jednotlivé pracovní procesy autora, režiséra, skladatele, výtvarníka, herců se neustále prolínaly. S rukopisem vznikaly zároveň scénické stavby, spolu s režii zase vznikaly rukopisy. Scény byly současně aranžovány na mnohých místech divadla, a to ještě dříve, než k nim vznikl text. Poprvé měl být film organicky spjat s příběhem na jevišti.“¹⁹ Piscator měl touto revuální formou na mysli vlastně svého druhu montáž, jejíž divadelní specifická teprve objevoval (včetně využití filmových prostředků). Místo osvědčené dramatické kompozice využíval účinnosti konkrétních dokumentárních prvků a současně se opíral o výraznou, lyrickou působivou expresivitu. Pro filmové sekvence byl vypracováván samostatný scénář, který obsahoval i data týkající se politiky, hospodářství, kultury, soudobé společnosti, sportu, módy apod. Pracovalo se přitom samozřejmě se synchronizací filmové

a hrané části a film začínal fungovat jako svého druhu epický vypravěč, který zde plnil funkci naučnou (historicko-vysvětlující), dále dramatickou (resp. kontrapunktickou), ale zároveň i komentující (zastupoval „chór“).

Voskovec a Werich se pustili jinou cestou, vyšli z domácí tradice poetismu a z hravých parodií na snobismus, pseudovlastenectví, z perziflování dobových literárních i divadelních konvencí a odtud postupně směřovali — při uchování si tohoto typu „inspirované“ komiky — k závažným tématům společenským (Caesar, 1932; Svět za mřížemi, 1933; Osel a stín, 1933; Kat a blázen, 1934; Balada z hadrů, 1935; Pěst na oko, 1938). Zároveň s tím ovšem princip revuálního pásma získával rysy pevnější dramatické kompozice, patrné zvláště v Baladě z hadrů. Ani zde se však V+W nezříkali ozvláštňujícího působení prostředků, které zdání této pevnější kompozice funkčně rozbíjely. Autorsky i divadelně naplňovali tento názor především svými předscénami.

Odlišným směrem se vydal E. F. Burian, který našel své inspirační východisko také v avantgardě dvacátých let. Svou tvorbu však dovršil a syntetizoval ve třicátých letech ve svém Dědku. Scénáře Burianových inscenací zveřejňují naopak princip montáže jako autorské i divadelní východisko, oproti Piscatorovi jsou výrazem záměrných strukturních interferencí mezi literárními druhy. To se neprojevuje pouze využíváním epických a lyrických předloh — Burianovy adaptace zásadně nově strukturují celek díla, ať se jedná o básnickou epiku (Puškinův Evžen Oněgin), prózu (Goethovo Utrpení mladého Werthera), nebo dokonce o drama (Wedekindovo Procitnutí jara). Všechny tyto předlohy Burian zpracovává v nové libreto či scénář. V Procitnutí jara sice ponechává zhruba dvě třetiny původních dialogů a základní rámcovou kompozici díla, ale mnohé scény rozbíjí a nově strukturuje. Pronikavější jsou pochopitelně Burianovy zásahy do Oněgina a Werthera: původní předlohy „jsou rozmontovány a rozloženy do tvaru pásma, převedeny do komplexní podoby divadelního scénáře, v němž na rozdíl od tradičního dramatu i od běžných dramatizací epiky je dialog jen jednou, a to nikoli hlavní součástí hry“.²⁰

Zejména Burianův scénář Evžena Oněgina dokládá, nakolik záměrně jsou epické a lyrické pasáže Puškinova díla transformovány do samostatných složek syntetického divadelního projevu, například vizuálních složek, které Burian zahrnuje pod označení „obraz“, nebo auditivních

prostředků, které řadí pod „zvuk“. Textu dialogů a záznamům fyzického jednání postav přísluší v tomto scénáři rovnocenný part. Burian to vyjádřil i v grafickém členění scénáře,²¹ který se pojetím blíží scénáři filmovému. Funkčně zde zaznamenává simultánní „průběh jednotlivých akcí scénických, zvukových a obrazových ve třech paralelních sloupcích: v levém sloupci akce rozvíjené na projekčních plátnech světelnými obrazy, diapozitivy a filmem, ve střední akce probíhající ve vlastním dramatickém prostoru jeviště, především tedy hru herců, dekoračních předmětů a světla, v pravém pak akce zvukové — hlasy, zvuky a hudbu znějící ze zákulisí a většinou reprodukovanou pomocí zesilovacích zařízení“.²² Burian nevytváří v těchto adaptacích běžný typ dramatizací, příznačně dokonce ponechává předloze její druhové, stylové i kompoziční kvality, zvolenými divadelními prostředky je rozvíjí a objevuje jejich svébytnou divadelnost, respektive scéničnost; nejedná se tu tedy o dramatizaci epické látky, ale zjevně o epizaci a lyrizaci divadla. Výrazem této tendence je ostatně i rušení dramatické objektivnosti a záměrná subjektivizace výpovědi, neboť v centru dramatu není děj, dramatický konflikt, ale básnický subjekt, perspektiva jeho výpovědi. Jako kompoziční postup se pak nabízí lyrická montáž, která odsouvá tradiční syžetovou výstavbu a vytváří „složitou, mnohoplánovou strukturu se svéráznou vnitřní dialektikou. Jednotlivé motivy neřadí k sobě se zřetelem k ději, ale spíše s ohledem na poetickou působivost jejich setkání, přičemž hledí dobýt efekt ne tak z jejich významové souvislosti, jako z jejich významové konfrontace“.²³

Funkčnost Burianových scénářů je tedy vesměs zaměřena k divadelní inscenaci, tyto texty obvykle neaspirují na samostatnou literární existenci, třebaže některé z nich neskončily svůj divadelní život derniérou Burianovy inscenace. Noví divadelní tvůrci se k nim pak ovšem vraceli jako k jiným pevně fixovaným dramatickým textům interpretačního typu divadla a technický zápis Burianův (vlastně jeho režijní knihu) nerespektují o nic víc než scénické poznámky autorů v literární podobě dramatu, jež pro režii mohou, ale nemusejí být závazné. (Z Burianových adaptací se takto objevuje nejčastěji Věra Lukášová podle prózy B. Benešové, a zejména scénáře vycházející z lidové poezie, folklóru i lidového divadla — Vojna, Lidové suity aj.)

Interferenční jevy mezi literárními druhy i mezi literaturou a divadlem jako dvěma různými uměleckými systémy nejsou záležitostí

teprve 20. století, pokusili jsme se však ukázat, jak jejich novou významovou specifičnost odkrývá nový typ umělecké činnosti — režie. V souvislosti s touto profesí vyvstává totiž nutnost adekvátně interpretovat i dynamickou vazbu mezi dramatem a inscenací, která se realizuje v souvislosti se záměrnou (kreativní) uměleckou transpozicí literárních prostředků do specifického jazyka divadla. Výrazem těchto tendencí je pak zákonitě i formování scénáře jako typu dramatického textu, který těmto novým impulsům otvírá prostor.

V případě scénáře jako žánrové formy poetické literatury se stýká obdobný zájem literatury se zájmy divadla. Ukázali jsme, že scénář jako dramatický text nepředstavuje obvykle ve své literární podobě myšlenkově i umělecky svébytné a dovršené dílo; tím se stává teprve svou scénickou realizací, která však vychází z autorského a režijního záměru scénáře, implikujícího latentně i významové vrstvy, jež tvůrce inscenace nechce nebo nepotřebuje vyjádřit slovesnými prostředky a naznačuje je například paralingvisticky. Přitom se ve 20. století setkáváme i s takovým typem textu, ve kterém jsou využity momenty scénáře (tematizují se např. jeho některé principy, složky a postupy) při vytváření celistvého dramatického díla, jež tedy neslouží pouze jako „lešení“ pro inscenaci (Majakovského *Mystérie buffa*, Nezvalova *Depeše na kolečkách*). Scénář jako typ dramatického textu, který někdy nabývá téměř rysů dramatického žánru, byl výrazem obecných tendencí avantgardní či moderní literatury, jež přestává záměrně usilovat o důřčenost a dořečenost (v tom smyslu i o jednoznačnost); dílo vědomě přesahuje vlastní text a manifestuje svou významovou otevřenost. Je na čtenáři, aby je tak jako režisér scénář „dotvářel“ tím, že mu bude přikládat různé, autorem ovšem většinou „naprogramované“ významy. K specifice scénáře jako dramatického textu však náleží, že jeho otevřenost je konkretizována a rozvíjena inscenačními prostředky, a není proto náhodné, že k syntézám tohoto typu divadelnosti docházelo u nás, ale i ve světě vždy na půdě autorského divadla.

POZNÁMKY

¹ O tom podrobně viz K. Kratochvíl, *Komedie dell'arte*, Praha 1973, s. 142.

² Dějiny českého divadla III, Praha 1977, s. 374; tam jsou uvedeny spolu s lite-

raturou i příklady obdobných soudobých divadelních akcí.

³ O tom viz Dějiny českého divadla IV, Praha 1983, s. 48.

⁴ Hilar pojál Husity (1919) jako sociální epos, v níž se pohybové prostředky staly nositeli významového sdělení. Obdobně tomu bylo v inscenaci Verhaerenova Svítání.

⁵ „Kolektivní hlasový projev sboru zněl velebně, s hymnickou naléhavostí, symbolizoval dav sjednocený jednou myšlenkou a podržující se jednomu cíli. Touto semknutostí, kolektivní pádností a ideovou vahou přednášeného slova lišila se vystoupení Dědrasboru od davových scén Hilarových inscenací, v nichž převládala efektní hlučnost a živelnost“ (Dějiny českého divadla IV, s. 41).

⁶ Text Velké scény byl publikován v Proletkultu 1, 1922, č. 1, s. 8–10.

⁷ Dějiny českého divadla IV, s. 48. Srov. J. Drobná, Divadlo na I. spartakiádě na Maninách, in: Divadlo 6, 1955, s. 266–270.

⁸ Premiéry obou verzí režíroval V. Mejerchold. Roku 1921 byla Mysterie buffa hrána v Moskvě v prostorách Prvního státního cirkusu na počest III. kongresu Kominterny.

⁹ Viz sborník Poetismus, Praha 1967, s. 364.

¹⁰ Text vyšel v Proletkultu na podzim 1922.

¹¹ Vyšla v prosinci 1922 v devětsilovém sborníku Život, premiéru měla roku 1926.

¹² O tom viz M. Blahynka ve studii Nezval dramatik, Praha 1972, a Nezvalovu korespondenci s Mahenem.

¹³ I. Olbracht, M. Majerová a V. Tille už začátkem dvacátých let podrobně ve svých reportážních črtách referovali o porevolučním vývoji divadla v Rusku a popsali i nové inscenační formy.

¹⁴ O tom viz S. Vlašín, Jiří Mahen, Praha 1971, s. 47.

¹⁵ Obdobným směrem tenduje i závěrečný text knížky Král David mezi psy a kočkami.

¹⁶ J. Mahen, Husa na provázku, Praha 1925, s. 6.

¹⁷ Poetismus, s. 296–299.

¹⁸ V. Holzknecht v monografii Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Praha 1957, dokumentuje tuto tendenci například v textech pro blues: „Ve svém prvním blues z roku 1929 (Některý den) nakupili za sebou řadu prozaických výjevů z všedního života, aby vyvolali dojem šedivé nálady, obyčejné smůly a deprese; v pozdějším blues Tmavomodrý svět se prolínají v textu tma, soumrak, špatný zrak a modrá barva v souhrnný obraz smutku; takových příkladů by se dalo najít mnoho, hlavně z období prvních revuí. Časem tuto představovou roztříštěnost scelili. Nacházejí dostatečně silná témata, která dovedou z básnění v jednotné pojetí... Ve strofě (předzpěvu) myšlenku uvedou a v refrénu přinášejí její vlastní jádro a leckdy i poslání básně. V této klasické formě „šlágrů“... do jednoduchého vzorce uzavřeli mnoho událostí své doby a kus života své generace.“

¹⁹ E. Piscator, Politické divadlo, Praha 1971, s. 62.

²⁰ B. Srba, Poetické divadlo E. F. Buriana, Praha 1971, s. 30.

²¹ Podrobně o tom viz B. Srba, tamtéž (k rozboru je připojena fotokopie osmé strany I. dílu scénáře Evžena Oněgina).

²² Tamtéž, s. 30.

²³ Tamtéž.