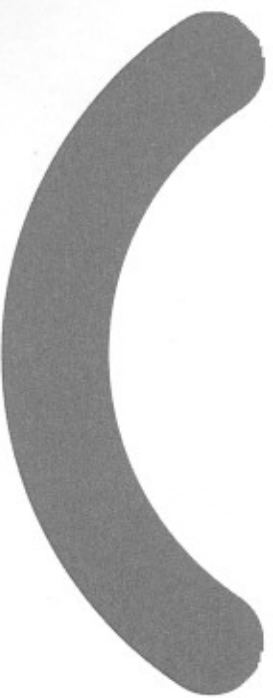


JIRÍ VOSKOVEC – JAN WERICH

nikdy nic nikdy nemá...

1929-38 (II)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
PRAHA 2001



třeba směšné preciozky. Byly mu směšné jako všem lidem zdravého rozumu jeho doby, proto se jim na divadle vysmál. Ale jistě nesledoval tím nějaký vědomý cíl mimoumělecký. Když jsme se ve *Vest Pocket Revue* smáli Áčkům, byli jsme vzdáleni toho, dělat tím společenskou revoluci nebo očistu. Stejně tomu bylo s realistickou scénou: neznali jsme vůbec blíže divadlo, Ibsenovo jméno se tam připletlo čirou náhodou, nebylo v ní přece nic severského, neměli jsme v úmyslu popravovat realismus, třeba jsme to tam tvrdili. Šlo nám o něco docela jiného: zesměšnit hereckou manýru, nemožné šaržírování, jaké nám bylo v divadle vždycky k smíchu. Ale to nevadilo kritice, aby nám nepodkládala snahu rozbít realistické divadlo. Nemůžeme předvídati, jaké bude doznění našeho smíchu v divákovi, ale bráníme se proti výtce nedostatečného vědomí společenské závaznosti. V době veskrze nečisté (ne ve smyslu čistých rukou, ale ve smyslu stylové zmítenosti a promiskuity) máme jedinou ctižádost: dělat čisté divadlo. To je, myslíme, jediná morální závaznost umělecká. Nemravná je pro nás na divadle sentimentální scéna, špatná hra, odbývaný a manýrovaný výkon.

Je jisté, že spoluusměřujete růst všech těch mladých lidí, kteří tvoří největší část vašich diváků. Nemáte dojem, že váš smích ze všeho a všemu může u nich vésti až k dezorientaci?

My sami nejsme, jak vidět, nihilisté. Učíme-li vůbec něčemu, pak tedy jistě odvaze k riziku. Ukazujeme, že se lze všemu smát, že smích dává sílu být nad každou situací, že jím lze čelit všemu a že všechno lze zvládnouti převahou úsměvného ducha.

Můžete něco sdělit z techniky své divadelní práce?

Naší význačnou zásadou v divadelní práci je zásada důsledně uplatňovaného kontrastu. Vězení je smrtelně vážná věc, již se lidé štítlivě dotýkají. Mluvíme-li však o něm s vážností starých pánů hovořících o letním bytě, je v tom vycítěn ztajený komický účín. Stejně je-li politik, jemuž připisujeme ryze mužské a mužné vlastnosti, pojímán jako slaboch rozměklosti až zženštilé. Také lyrika, která se silně uplatňovala v *Donu Juanovi*, je užívána z úmyslu kontrastu. Klasické příklady jsou v posledním

Chaplinově filmu, kde po dojetí navozeném lyrikou je užito komické situace, která vyvolá velmi bezprostřední odezvu, neboť uvolní hrozící dojetí.

Hodláte nyní i filmovat. Jaké zkušenosti jste si přinesli z filmování Paramount Revue? Jaký bude váš první film?

Ve filmu budeme musiti vytvořit nový typ, typ čistě filmový. V Paramount Revue jsme fotografovali své divadelní typy. Bylo to pro nás velmi poučné, protože jsme měli poprvé příležitost vidět se a slyšet. Budeme si musiti vytvořit i nové masky, protože naše nynější masky jsou jen divadelně funkční. Kdežto na jeviště vcházíme společně už seznámeni, ve filmu se teprve během hry spojíme. Voskovec hraje autodrožkáře, Werich dopravního strážníka. Nakonec se sejdeme v autokaru pro cizince, kde se Voskovec stane šoférem a Werich hlasatelem. Použijeme i všech známých pohledů na Prahu, ale v humoristickém uplatnění, asi jako byl pohled na Prahu ve *Vest Pocket Revue*. Náš první film nebude stoprocentně mluvený. Při Paramount Revue fotografovali vlastně zvuk, ne však řeč samu, jak se to vlastně děje i v českých filmech, kde přijímají řeč Němci. Ve filmu, kde budeme moci uplatnit všechny své sny, po léta střídané, vidíme pro sebe nové tvořivé možnosti. Ale tím se divadlu nezpronevěříme. Divadlo je krásné, stýskalo by se nám po něm.

VOSKOVEC & WERICH O SVÉM CAESARU

Je vaše nová historická revue stejné koncepce jako Golem?

Revue *Caesar* se podstatně liší nejen od předcházející revue, ale ode všech našich dosavadních prací. V *Golemovi* měla být vystižena hlavně dobová atmosféra, která by okouzlovala. Komický účín rostl z romantického ovzduší, které bylo vyvoláno ve své dobové přesvědčivosti. Nebyla-li revue historicky příliš věrná, byla věrná kabalisticky. Bylo by možno ji klasifikovati jako romantickou frašku. V *Caesarovi* jsme však vědomě nerespektovali historii. Zpracovali jsme volně základní historickou situaci Říma v posledních dvou dnech před Caesarovou smrtí. V našem pojetí nepředstavuje Caesar žádnou konkrétní politickou osobnost. Je to stárnoucí muž,



124

V & W po představení antické féerie Caesar (jaro 1932)

klamaný milenec, přesvědčivý voják, jehož zrada republikánských zásad a buržoazních tradic patricijské morálky vyvolává odpor reakcionářských optimátů. Cicero je charakterizován jako romantický politik, Brutus naproti němu jako politik vysloveně racionalistický. Antonius je společenský muž vytříbené formy a obratný kariérista, který je milencem Kleopatřiným. Kleopatra sama je mondénní hetéra vydržovaná Caesarem. My dva jsme ve hře jediní představitelé svobodného římského lidu a jako takoví máme vstupní scénu ve vězení. Jsme jediní plebejci v celé revue a naše ústřední píseň je pochod plebejců. Protože nejsme vyhranění v přesné a ostré charaktery, máme větší možnost než ostatní herci ke komentování děje a k přísnější aktualitě. Můžeme přikládati do historické mozaiky kamínky dnešní, současné ražby. Historická kulisa mění se v *Caesarovi* v neutrální rámec, který má sice základní tón antický, ale povyšuje všechno mimo čas a prostor. Aktualita visí pak jaksi mezi nebem a zemí a je možno jí dát čelné místo, aniž vznikne příliš banální anachronismus.

Jak srovnáte svůj programatický odpor k tendenci s politicko-aktuální základnou své nové revue?

Jsme stále přesvědčení, že tendence není věcí umělcovou. Každé dílo vyrůstá z určitého rázovitého světa, jasně a přesně uvědomělého v umělcovu nitru. Tendence má vyplynout sama z každého díla, z něhož ji divák vyčítí. Domníváme se, že lze zaujmouti postoj k aktuální skutečnosti, aniž se dílo propůjčí vyslovené tendenci. Proto jsme pracovali vždycky s čistou komikou. Ani v *Caesarovi* se jí nevzdáváme a zachováváme v něm scény tohoto typu. Cítíme však, že doba je tak vážná, že je plná tak naléhavých a rozhodujících problémů, že ani umělec se nesmí od ní odvracet. Jako je povinností každého člověka reagovati na současnost, tak i umělec musí vyjít ze slonové věže. Jeho umělecká odpovědnost ho nutí k určitému a nekompromisnímu postoji k současnosti. Lartpurlartismus je výplod zdánlivě spokojeného 19. století. Dnes se umění nemůže a nesmí uzavíratí dobovým otázkám. Vždycky jsme reagovali na dobu v rámci bezpředmětné komiky. Aktualita jako tendence není však naším účelem. Na aktuální

125

skutečnost nemá hra ukazovat, ta musí být ve hře umělecky strávena a zabalena v dobovou atmosféru. *Caesar* je revue z římské doby, ale na její komické zpracování měly vliv stejně naše zážitky z dneška jako poslední události, a proto je v ní tolik aktuálních narážek. Díváme se na Caesarovu dobu z dnešního stanoviska. Naši Římané jsou uděláni z dnešního materiálu. To nevede k anachronismu, který pokládáme za levný a otfelý, nýbrž k tomu, že věci blízké dnešnému člověku chceme udělati prostředky římskými a věci daleké přiblížit mu dnešními prostředky.

Zůstáváte v Caesarovi věrni revuální formě?

Bývá nám vytýkáno, že se formálně opakujeme. Revuální formu jsme si však už vypracovali do tak standardní podoby, že každý pokus o její změnu znamenal by pokles divadelního účinku. Revuální forma nejenže nám vyhovuje svou pružností, ale je nám přímo diktována technickými možnostmi našeho jeviště, ansámblu, orchestru a celého divadelního aparátu vůbec.

P E N Í Z E N E B O Ž I V O T

V ateliéru AB natáčejí Voskovec a Werich za režie J. Honzla svůj druhý zvukový film *Peníze nebo život*. Zajímavý jest vznik filmu, jeho účel a další plány V & W.

Osud interviewu – tohle je také jakýsi druh interviewu – jest obyčejně takovýto: interviewovaný kupodivu ochotně odpovídá na všechny kladené otázky, aby se nakonec rozloučil s úsměvem, že se těší, až bude interview otištěn. Po otištění se už obyčejně netěší, naopak se vzteká, že tohleto vůbec takhle neřekl, tohle že je vymyšleno, jak mohl někdo tohle takhle přeroutit, a že to vůbec všechno není pravda!

Aby tedy bylo jasno: žádné otázky v tomto případě kladeny nebyly, neboť tak zastaralý způsob byl předem zamítnut a pan Werich se nechal prostě vymluvit.

Stůjž zde opis stenografického záznamu, co pan Werich říkal – jistě po dobrém uvážení – a za co si tedy odpovídá sám:

při níž se všem dobře pracovalo. Bude-li film dobrý a bude-li mít úspěch, bude to zásluhou tohoto kolektiva a jeho dobré nálady.

Poslední slovo má film

O obsahu *Hej-Rupu!* neřekneme nic. Jestli se nám film poved – bude mluvit za sebe sám. A když se nepoved – zbytečně bychom mluvili předem.

NA PĚT MINUT, PANE...

[INTERVIEW S VOSKOVCEM A WERICHEM]

Mnoho se v poslední době psalo o politické tendenci v Osvobozeném divadle. Co byste k tomu dodali?

Politická satira, nebo snad lépe politicko-sociální satira v Osvobozeném divadle je téma, o kterém bylo popsáno zbytečně mnoho papíru. V našem archivu je tolik výstřížků z tisku a tolik dopisů týkajících se tohoto sujetu, že ve věku padesáti let, i budeme-li velmi pilně psát, nedosáhne naše dílo počtu řádek této kritické literatury. Souvisí to snad s hloubavým duchem našeho národa: rozhodne-li se někdo způsobem celkem prostým reagovat na události a problémy, které jsou každému blízké, a činí-li to před očima širokého publika, což se v Osvobozeném divadle děje, vznikne jakási národní psychóza, kterou bychom mohli nazvat „nezadržitelnou touhou po zaujetí stanoviska“. Češi se neradi spokojí tím, co je řečeno: hledají obyčejně, jak to bylo míněno, vytýkají to, co řečeno nebylo, a shledávají, že to a to by mohlo být vykládáno jinak, než by bylo záhodno – zkrátka hloubá se, hloubá a staví se čínská zeď problémů a zásad, která se pak hrozivě tyčí mezi autorem a publikem.

Nechceme v tomto interview dalším hloubáním o sobě samých tuto zeď ještě zvýšiti: chtěli bychom jen stručně naznačit, proč politickou satiru děláme.

Když jsme začínali psát divadelní hry, pohrdali jsme skutečností a toužili jsme po fantastické scéně, na níž by bylo možno hnáti féerii, hru slov, barev a pohybů ad absurdum. *Ad absurdum* v pravém slova smyslu, neboť



144

Fadinard (J. Werich), Baronka de Champigny (M. Nademlejnská)
a Emil (J. Voskovec) ve vaudevillu *Slaměný klobouk* (jaro 1934)

absurdnost klaunské komiky a dadaistický humor byly naším jediným cílem. Smát se všemu nikoliv z nihilismu a blazeovanosti, jak si to tak často mnozí vykládali, nýbrž proto, že stejně dobře jsme se uměli smát ničemu, bezpředmětně, jen proto, abychom se smáli – a publikum ostatně se ochotně smálo s námi.

Toto popření, či lépe ignorování skutečnosti bylo v našem oboru divadelní komiky zcela paralelní k všeobecné tendenci moderního umění, které od konce minulého století šlo k tvoření jakési nadskutečnosti, z níž vznikal čím dál tím víc autonomní revír umělcův, naprosto odloučený od vnějšího světa.

V době, kdy jsme začali psát svoji první satirickou hru, *Caesara*, zdálo se nám, že umělec dospěl ve svém tkaní nadskutečné pavučiny k jakému-si bodu varu, kde musí nastat organický obrat.

Bude-li pokračovat ve svém popření skutečnosti, buď se mu podaří stvořit oblaka, která chvíli poplují po obloze a pak se rozplynou v páru lidskému oku nepřístupnou, nebo přestane tvořit vůbec, nebo posléze bude zavřen do blázince, tj. stane se sám oblakem plujícím po bezhvězdné noční obloze. Ani hvězdáři si ho nevšimnou, protože pustí svoje teleskopy: nebaví je totiž pozorovat mraky, jde jim o hvězdy. A v našem případě bude umělec vyhlídce na hvězdy zacláněti.

Nutný organický obrat v umělecké tvorbě vedl tedy zpátky ke skutečnosti. Budiž nám rozuměno. Nehlasovali jsme pro malbu žánrových obrázků a pro mravoličné komedie. Skutečnost, která k sobě volá dnešní umělce, změnila barvu a je na míle vzdálena idyly nebo mravnosti či nemravnosti. Skutečnost, na kterou umělci dávno zapomněli, se na svou pěst zatím zbarvila krví, a kdežto snad za časů prokletých básníků se vyznačovala nudnou a rozumnou uspořádaností, jak tomu nasvědčují nábytek a vybavy našich rodičů, a nechávala prokletým básníkům pomyslný svět chaosu a hrůzy, dnes se ukazuje zchátralou a sešlou: rozvrácený, hroutící se hmatatelný svět leží otevřen před umělcem a čeká na jeho jasný, nebeskými vánky osvěžený řád.

145

Nelze už pochybovat o tom, že skutečnost dospěla ve své hnilobě stavu tak kritického, že by bylo zločinem, kdyby umělec nevyslovil svoje stanovisko. Kdyby umění skutečnost nadobro opustilo, protože mu páchla. Dnes skutečnost smrdí a umělec se musí spojit s učenci, politiky a revolucionáři, aby mrtvolu odstranili. Nejde tu o žádné *Inter arma silent Musae*. Nebylo by moudré žádat na umělci, aby vyměnil Pegasa za tank nebo hospodářský stroj, jak by se snad mohl domnívat leckterý tupý muž, jenž bere všechno doslova a přikládá marxistický význam třeba přísloví: Nechť neví levice, co činí pravice. Naopak, je povinností umělcovou zachovat svoje profesionální stanovisko i nadále, býti autonomním tvůrcem a modelovat zase jen z materiálů sobě vlastních, totiž z par, pěny, plamenů a zrcadel, s jedinou podmínkou, že se předtím nají syrové skutečnosti. Zůstává tedy nadále v platnosti krásné pravidlo, jež vyslovil Jean Cocteau: „Umělec má spolknout lokomotivu a vyvrhnout dýmku.“ Zůstává v platnosti s malou změnou: Vyvržená dýmka nechť kouří stejně jako spolknutá lokomotiva.

S tímto náhledem na nutnost návratu k sociální a politické skutečnosti jsme začali psát v roce 1932 své divadelní satiry a od té doby se náš názor nezměnil.

Barva a chuť těchto satir zůstala ovšem komická, i když byly více či méně útočné. Nemáme osobně rádi satiru hořkou, kde autor nebo divadelník zapomněl na úsměv a tak se v nitru zakabonil, že smích, od něhož původně vyšel, zmrzl v jakousi posupnou grimasu znechuceného a odstrčeného zoufalce. Věříme pevně, že smích je na divadle pádnějším argumentem, silnějším protestem a zdravějším posílením než trpká grimasa nebo zamračená hrozba.

Píšete-li a hrajete-li nyní věci, v nichž zaujímáte kritické stanovisko k aktuálním otázkám, dostali jste se jistě do užšího styku s cenzurou. Co o ní soudíte?

Opustíme-li neudržitelně platonické stanovisko absolutní umělecké svobody a sestoupíme-li do sféry šedé praxe, musíme ovšem zásadně s nut-

ností cenzury počítat. Je komické si uvědomit nesporný fakt, že by bylo velice snadné napsat satirickou hru, kterou by všechny cenzury a režimy světa zakázaly.

Zamyslete se nad tímto paradoxem a zjistíte, že taková hra by nemusela být ani příliš destruktivní, že by se normálnímu občanovi zdála celkem dosti nevinnou a že by stačilo, aby bez ohledu na oficiální dogmata byla jen velmi upřímnou a trochu bezohlednou. Byla by zakázána všude, jakmile by parodovala všechno. A zde je klíč záhady každé cenzurní praxe. Cenzura škrtá pasáže, které ohrožují vážnost dogmat režimu, kterému slouží. Pro autora, jehož ideálem není býti umlčen a jenž dává přednost šepotu před hrobovým tichem, nastává tedy těžký úkol tance mezi vejci. Provádíme tento tanec, jak můžeme. Tam, kde víme, že můžeme být upřímní v rámci u nás platných dogmat, nezastavujeme se před ničím. Tam, kde bychom chtěli zesměšňovat dogmata nedotknutelná, jsme nuceni se uchýlovat k jinotajům, oklikám, symbolům, které buď cenzuře proklouznou mezi nůžkami, nebo na ně nemůže, protože je lze různě vyložit. Tento systém vyžaduje ovšem určité pochopení ze strany publika, které v mnohých případech je sice velmi bystré, ale někdy neporozumí a zapomene, že často nemůžeme říci, co chceme: pak se na nás zlobí a domnívá se, že to říci nechceme. Je to nedorozumění, které nás mrzí.

Divadelní cenzura je u nás poměrně dosti liberální, ač za poslední rok povážlivě přituhla. Trapně působí, že je zřejmě pod diktátem velmi ledabyly maskovaných politických stran. V poslední době byl právě tento fakt příčinou, že nám bylo zakázáno provedení celého skeče, kde politické strany vystupovaly pod svými skutečnými jmény. Tento případ ze stanoviska zásadně demokratického je tedy velmi smutný, neboť ve skeči byla zesměšňována jen stranická demagogie, vůbec ne státní princip nebo některé z oficiálních dogmat.

Chtěli bychom se zmíniti ještě o něčem, co je s bezpříkladnou opovržlivostí nazýváno také cenzurou: je to bezhlavé omezování volnosti projevu ve vysílání rozhlasem. Ten, kdo nepřednášel nebo nezpíval na nějaké aktuální

téma v Československém rozhlase, nedovede si prostě učinit představu o cenzurní praxi této instituce. Vyniká tím, že kdežto normální tisková nebo divadelní cenzura je pasivní, tj. spokojuje se škrtnutím, tato je aktivní, neboť věci škrtnuté nahrazuje jinými. Toto nucené spoluautorství vede někdy k ohromujícím výsledkům. Uvedeme dva příklady: v jednom ze svých zvukových měsíčníků měli jsme tuto větu: „Vousatí mnichové přišli a káceli pohanské modly.“ Patrně z důvodů náboženských byla nám tato věta v Radiožurnálu přepsána takto: „Vousatí *mužové* přišli a káceli pohanské *sochy*.“ Při vysílání skeče o popravě z *Kata a blázna* proměnil nám pak jakýsi výtečník repliku „Čepelka je prevít“ v nezapomenutelné: „Čepelka je mrcha.“

Na zvláštní přání můžeme posloužit řadou jiných perel, které pečlivě chováme na paměť věků příštích.

IV.
V & W
ROZHLAS
1932 - 1934



KNIHOVNA ILUMINACE 15

V & W NEZNÁMÍ II
1929-1938

JIŘÍ VOSKOVEC - JAN WERICH

NIKDY NIC NIKDO NEMÁ...

PŘEDMLUVU NAPSAL VLADIMÍR JUST
EDICI PŘIPRAVIL, EDIČNÍ POZNÁMKU NAPSAL

OBRAZOVOU PŘÍLOHU A REJSTRIK

SESTAVIL VÁCLAV KOFRŇ

EDIČNÍ KOMENTÁŘ NAPSALI

VÁCLAV KOFRŇ A RADAN DOLEJS

FOTO ARCHIV JIŘÍHO SUČEHO

A ARCHIV VÁCLAVA KOFRŇE

ODPOVĚDNÁ REDAKTORKA PAVLÍNA KUBÍKOVÁ

OBÁLKA A GRAFICKÁ ÚPRAVA

PETR BABÁK & TOMÁŠ MACHEK

TECHNICKÁ REDAKTORKA MARIE VOHRALÍKOVÁ

SAZBA STUDIO MACHEK&BABÁK

TISK LITOGRAFICKÉ STUDIO DIDOT S.R.O.

VYDAL NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV V PRAZE
V ROCE 2001 JAKO SVOU 156. PUBLIKACI

VYDÁNÍ PRVNÍ

STRAN 466

NÁKLAD 2500 VYTISKŮ

59-040-01

CENA 270 Kč

