

MASARYKOVA UNIVERZITA

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Poezie a hudba

Diplomová práce

Brno 2013

Vedoucí diplomové práce:
prof. Michal Košut, Ph.D.

Vypracovala:
Bc. Petra Stupňová

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem závěrečnou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím pouze citovaných literárních pramenů, dalších informací a zdrojů v souladu s Disciplinárním řádem pro studenty Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity a se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.“

V Brně dne 10. prosince 2012

.....

podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce prof. Michalu Košutovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady, jež mi uděloval při zpracování diplomové práce.

Rovněž děkuji PhDr. Mileně Fucimanové za poskytnutý osobní rozhovor, bez nějž by nemohla vzniknout závěrečná kapitola této diplomové práce.

Obsah

Úvod	6
1. Historicky pojatý vztah textu a hudby	7
1.1 Starověká kultura – Řecko	7
1.2 Důležitost textu ve středověkých skladbách	7
1.3 Renesanční polyfonie	8
1.4 Baroko	8
1.5 Spojení textu a hudby v období klasicismu a romantismu	10
1.6 Formy pracující s textem a hudbou na počátku 20. století	11
2. E. F. Burian	12
2.1 Život	12
2.2 E. F. Burian a Osvobozené divadlo	14
2.3 Divadlo Dada	15
2.4 Voiceband	16
2.4.1 Voiceband v zahraničí	18
2.4.2 Voiceband v Moderním studiu	20
2.5 Léta 1929 – 1933	21
2.6 D 34 – D 41	22
3. Poetická vinárna Viola	31
4. Reduta	35
4.1 Ivan Vyskočil – život	36
4.2 Jiří Suchý – život	37
4.3 Ivan Vyskočil a Jiří Suchý v Redutě	38
5. Semafor	42
5.1 Jiří Šlitr	44
5.2 Spolupráce Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra	45
6. Divadlo hudby a poezie Agadir	48
6.1 PhDr. Milena Fucimanová	48
6.2 Ing. Ondřej Fuciman, Ph.D.	51
6.3 Historie Divadla hudby a poezie Agadir	52
6.4 Pořady Agadir uvádí	54
6.5 Další projekty a současnost Divadla hudby a poezie Agadir	54

6.6 Houslistka	56
6.6.1 Autorka obrazů Květa Fulierová	57
6.6.2 Text a hudba	58
6.6.3 Presentace melodramu	59
Závěr	60
Resumé.....	61
Seznam literatury	62
Elektronické zdroje	64

Úvod

Diplomová práce se zabývá vztahem poezie a hudby. Na začátku se obecně věnuje hudebním formám, v nichž se hudba vyskytuje společně s textem, z historického hlediska. Dále podává stručný přehled českých (dříve československých) souborů, které se zabývaly produkcí skladeb, v nichž spolu hudba a poezie zaznívá. Věnuje se historii těchto ansámbľů, vůdčím osobnostem a uvádí názvy produkovaných kompozic. Nerozebírá tedy konkrétní díla ani neanalyzuje spojitost slova, jakožto nositele krásna, a hudby.

V práci se postupuje chronologicky. Ve dvacátých letech dvacátého století se zaměřujeme na osobnost E. F. Buriana a uskupení, které jej proslavilo a které svou originalností a novostí nebylo překonáno, voiceband. Sledujeme osud voicebandu v rámci divadla D založeného Emilem Františkem Burianem.

Dále zmiňujeme Poetickou vinárnu Viola, kterou se na časové ose posouváme až do šedesátých let dvacátého století. Tento prostor byl rovněž svědkem spojení lidského hlasu v recitaci a zvuku tónů.

Ač soubor uveden po Poetické vinárně, vzniká o několik let dříve než Poetická Vinárna sama, pro svou významnost a následnou návaznost k dalším souborům je uveden až po ní. Mluvíme o divadle Reduta, dnes Reduta Jazz Club. Z osobností figurujících v Redutě věnujeme pozornost Ivanu Vyskočilovi a Jiřímu Suchému.

Nelze vyslovit jméno Jiřího Suchého bez dovětku: Jiří Šlitr. Jejich spolupráce nás nutně přivádí do divadla Semafor.

Abychom ukázali, že spojení poezie a hudby není ani v dnešní době mrtvé, poslední část práce je věnována souboru Divadlo hudby a poezie Agadir. Stručně se zabývá jeho historií, osobností zakladatelky a činností, které se divadlo věnuje v současnosti. Jedná se spíše o pouhé obeznámení a informování čtenáře o existenci a aktivitách Divadla hudby a poezie Agadir.

1. Historicky pojatý vztah textu a hudby

V úvodní kapitole si naskrz obdobími ukážeme, které důležité hudební formy pracovaly se složkou instrumentální a rovněž také se složkou vokální. Budeme pozorovat, jak významnou roli sehrálo slovo vzhledem k nástrojové části.

1.1 Starověká kultura – Řecko

Ač se nám zachovaly stavby starověkého Řecka, v hudební oblasti již takové množství artefaktů k dispozici nemáme. Nepochybujeme však o důležitosti hudby při jakékoli události v řecké společnosti. Byl jí totiž přisuzován i značný mravní význam.

Při běžném historickém dělení na období archaické (800 – 500 př. n. l.), klasické (500 – 336 př. n. l.), helénistické (336 – 146 př. n. l.) a římské (146 př. n. l. - 395 n. l.) se zajímejme nejvíce o období klasické. Je významné pro vznik a vývoj dramatu. Hudba tvořila jeho neodmyslitelnou část. Antický chór vystupoval na pozadí, avšak zastával velmi důležitou úlohu. Představoval kolektivní postavu, která sledovala dramatické dění a komentovala jej. Vyjadřovala tak veřejné mínění. V helénistickém období však již chór ztrácel své výsadní postavení a postupně z tragédií a komedií vymizel.

1.2 Důležitost textu ve středověkých skladbách

Středověk bývá časově vymezován od pádu Západořímské říše (476) do objevení Ameriky Kryštofem Kolumbem (1492). Za tisícileté období se význam textu hudebních skladeb nepochybně měnil. Jedna skutečnost však přetrvává po celé období středověku - všeobecná nadvláda církve. To mělo za důsledek, že hudba středověku nabývá výhradně duchovního charakteru. V tuto chvíli pomíjíme světskou kulturu, která se prosazuje až ve 13. století.

Od toho faktu se odvíjí i vztah textu k hudbě a jeho význam. Nejstarší dochované památky jsou liturgické zpěvy. Texty byly psány latinsky, byly nositeli významu.

Je možno říci, že melodie a rytmus hrály vedle textu jen podružnou roli. Melodie byla malého intervalového rozsahu a rytmus nemetrizován. Plynul z deklamace slova.

Již v 9. století se objevují první dvojhlasé zpěvy. Text však stále zůstává duchovní. Až se vznikem moteta, které se skládá ze tří hlasů, kde každý hlas má svou vlastní melodii, se objevují také různé texty. Nejvýznamnější text se uváděl v tenoru a byl přejet z gregoriánského chorálu. Texty v ostatních hlasech jej pak doplňovaly nebo vysvětlovaly.

1.3 Renesanční polyfonie

Renesance je umělecký sluh, v němž již vládne zájem o lidský svět vnímatelný všemi smysly. Nelze říci, že by církev zcela ztratila své dosavadní postavení. Nicméně její pozice ve společnosti byla značně oslabena.

Důležitou formou zůstává mše a moteto, které však ztrácí svou mnohotextovost. To je zcela v souladu s požadavkem Tridentského koncilu ^[1], který požadoval srozumitelnost textu v duchovní hudbě. Ke klasikům renesančního vícehlasu patří Giovanni Pierluigi da Palestrina ^[2] a Orlando di Lasso ^[3].

1.4 Baroko

Baroko nebo též barok, umělecký sluh trvající od 17. až do poloviny 18. století. Na rozdíl od předchozí epochy již zde jasně můžeme rozlišit hudbu vokální od hudby instrumentální. Rovněž za důležitý znak považujeme prosazení dur-mollového systému.

V tomto období vzniká opera. Nová hudební forma je dílem Jacopa Periho ^[4]

-
- 1 Koncil v Tridentu 1545 – 1563 – ekumenický koncil svolaný papežem Pavlem III. v Trentu. Řešil otázku protestantství a katolické reformace. Zasadil se o sjednocení liturgie římskokatolické církve. Tím zredukoval rozdílná pojetí mše svaté a vznikla tzv. Tridentská mše, která je v menší míře sloužena dodnes.
 - 2 Giovanni Pierluigi da Palestrina (asi 1525 – 1594) – italský skladatel období renesance. Varhaník a sbormistr nejdříve v Palestrině, později v Římě.
 - 3 Orlando di Lasso (1532 – 1594) – vlámský hudební skladatel. Nejuniverzálnější skladatel pozdní renesance. Byl nazýván králem hudby.
 - 4 Jacopo Peri (1561 – 1633) – italský skladatel, varhaník a zpěvák. Tvůrce první opery *Dafne* (1597 - 1598).

a Guilia Cacciniho ^[5]. Oba byli představiteli florentské cameraty ^[6]. Usilovali o obnovení antického hudebního divadla.

V Malé encyklopedii hudby se nám nabízí tato definice pojmu opera: „*Hudebně scénické dílo, v němž jsou drama, vokální a instrumentální hudba, scénické obrazy, herecké a často i baletní umění spojeny ve společném účinku.*“ ^[7] Jedná se tedy o ucelený projekt, v němž každá jeho část vykonává svou specifickou funkci. ^[8] V různých fázích vývoje opery se podíl hudební a dramatické složky měnil. Za ideál považujeme rovnováhu obou částí. Význam textu je zde zřejmý. Zprostředkovává divákovi názory, myšlenky a city jednotlivých postav.

Vedle opery paralelně vznikalo oratorium. Jedná se o vokálně instrumentální skladbu původně komponovanou na duchovní náměty. Později se však objevují také náměty světské. Oratorium bývá obvykle provozováno koncertně. Charakteristickým prvkem, jež v opeře nenalezneme, je osoba vypravěče, díky němuž se snižuje dramatický účinek oratoria. Přibližuje jej k epice, popisuje vývoj událostí.

Prvá oratoria byla latinská. Vznikala totiž v úzkém spojení s protireformačním hnutím katolické církve. Nejvýznamnější osobností pro vznik oratoria byl Giacomo Carissimi (1605 - 1674). Usiloval o srozumitelnost textu, tedy kladl důraz na význam slova. K jeho vrcholným dílům patří oratoria *Jephta* a *Baltazar*.

Ač oratorium vzniká v Itálii, stejně jako opera, vyvrcholení dochází v Anglii ve skladbách Georga Friedricha Händela ^[9] a v Německu v díle Johanna Sebastiana Bacha ^[10].

5 Giulio Caccini (asi 1550 – 1618) – italský skladatel, loutnista, hráč na harfu a učitel zpěvu. Položil základ moderního melodramatu. Ten je popsán v knize *Le nuove musiche*. *Le nuove musiche* je rovněž první sbírkou malých vokálních forem.

6 Florentská camerata – skupina italských skladatelů a básníků (G. Caccini, J. Peri, V. Galilei, O. Rinuccini), která se scházela koncem 16. století u hraběte Bardiho ve Florencii.

7 SMOLKA, Jaroslav, et al. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vydání. Praha : Supraphon, 1983. 736 s., s. 470.

8 Árie – výrazná sólová melodie, užívá technicky náročných prvků ve vokálním hlase. Recitativ – styl zpěvu, v němž se významně projevuje deklamační princip (rytmus slova, tempo řeči). Recitativ posouval obsah děje, kdežto árie spíše na děj citově reagovala.

9 Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) – německý hudební skladatel a klavírní virtuóz. Převážnou část života žil v Anglii, kde se stal největším představitelem italské opery seria (vážná opera, dramatická). Vrcholná oratoria: *Izrael v Egyptě*, *Juda Makabejský*, *Mesiáš*.

10 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – německý skladatel, varhaník, znalec varhan a pedagog. Oratoria: *Vánoční* a *Velikonoční oratorium*.

1.5 Spojení textu a hudby v období klasicismu a romantismu

Než přistoupíme k formám, jež spojují text a hudby v obdobích klasicismu a romantismu, je třeba upozornit na změny v barokní opeře, které proběhly na přelomu baroka a klasicismu a provedl je Christoph Willibald Gluck ^[11], reformátor opery. Základním principem jeho reformy bylo navrácení se k dramatické složce jakožto základnímu kameni. V průběhu vývoje opery byla totiž dramatická část omezována a nahrazována efektností hudby.

Pod pojmem klasicismus rozumíme období 18. a počátku 19. století. Název je odvozen z latinského slova *classicus*, což znamená dokonalý, harmonický nebo také vzorový. Myšlenkovým směrem je zde osvícenský racionalismus, který proti víře staví rozum. Klasicismu zdůrazňuje jednoznačnost sdělení, čistotu linií, dokonalou kompoziční výstavbu. Všechny tyto normy však do jisté míry klasicistní tvůrce omezovaly. Nelze ale říci, že by zde neexistoval prostor pro umělcovu fantazii. V této době vznikají oper, které respektují daný řád, tzn. dodržují zásady, které přinesla Gluckova reforma. Oratoria přetrvávají v nezměněné podobě.

Jako nová hudební forma, která pracuje současně s textem a hudbou, vzniká scénický melodram. Za jeho zakladatele považujeme Jiřího Antonína Bendu ^[12], který působil jako dvorní kapelník v Gotě. Obecnou definici melodramu nám nabízí Malá encyklopedie hudby: „*Melodram – hudbou doprovázený přednes básně nebo činohry. Hudba nevystupuje jen v ilustrační funkci, ale má možnost rozvinout hudebně dramatickou dikci a tak reagovat na přednášený text specificky hudebními reflexemi.*“ ^[13] Dochází zde k těsnému spojení textu a hudby.

V období romantismu (19. století) se obměňují všechny formy. Nejen ty, které sjednocují slovo a hudbu v jedno. Všechny změny však vycházejí z podstaty nového uměleckého slohu, jež klade důraz na vřelý, nespoutaný cit a bohatou fantazii. Pro tyto ideály poskytovala hudba pevnou základnu. V oblasti opery již není dostačující stará italská opera, ale převládá reformovaná opera německá, která usiluje o syntézu všech umění v opeře se vyskytujícími. Významným reformátorem v tomto období byl

11 Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) – německý hudební skladatel a reformátor italské opery seria (vážná opera, dramatická opera). Reformní opery: Orfeo, Ifigenie v Aulidě, Ifigenie na Tauridě.

12 Jiří Antonín Benda (1722 – 1795) - český hudební skladatel. Svými dramatickými i instrumentálními díly se stal inspirací pro skladatele období romantismu. Melodramy: Ariana na Naxu, Medea.

13 SMOLKA, Jaroslav, et al. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vydání. Praha : Supraphon, 1983. 736 s., s. 409.

Richard Wagner ^[14]. Právě on se snažil o dokonalé sjednocení a rovnováhu všech umění, která jsou v opeře použita (Gesamtkunstwerk). Opera se již nečlenila na jednotlivá uzavřená čísla, ale tvořily ji uzavřené hudební scény. V romantismu se opera dále diferencuje. Rozlišujeme operu národní, v nichž zaujímá významnou roli námět a jeho zpracování. Dále tzv. velká opera, jež se vyznačuje bohatou výpravou, velkými sbory, početným orchestrem. Vedle ní se objevuje lyrická opera, která je hlubší a dramaticky pravdivější než velká opera. Z potřeby větší zábavy vzniká opereta. Charakteristickým znakem je líbivá melodie a mluvené slovo. S postupným rozvojem společnosti se mění také životní postoje lidí, kteří ji utvářejí. Od toho se odvíjí zrod realistické a naturalistické opery. Středem zájmu je drsný, nepřetvařující se člověk.

1.6 Formy pracující s textem a hudbou na počátku 20. století

S přihlédnutím ke společenskému vývoji na začátku 20. století (světová válka, krize) lze předpokládat, že hudební formy sdružující vokální a instrumentální část změní svou podobu. Opera definitivně pozbývá číslovaný charakter. Její poslání se přesouvá do roviny sociálně-psychologického dramatu. Nově vznikají dadaistické hříčky, expresionistické grotesky apod.

Formy, které si udržely své postavení, jsou oratoria, kantáty, melodram. Hojná je taktéž písňová literatura. Všechny tyto formy ale reflektují společenské dění, společenskou situaci.

14 Richard Wagner (1813 – 1883) – německý skladatel, básník. Nový hudebně dramatický princip uplatnil ve svých operách: tetralogie Prsten Nibelungův, Tristan a Isolda, Mistři pěvci norimberští, Tannhäuser, aj.

2. E. F. Burian

E. F. Burian, celým jménem Emil František Burian, byl český hudební skladatel, hudebník, herec, básník, dramatik a v neposlední řadě také režisér. Jistě bychom jej mohli označit za významnou osobnost českého moderního umění (mladší člen avantgardní generace). Pro potřebu této diplomové práce se budeme zabývat spíše jeho mládím, tzn. obdobím, kdy byl činný především jako hudební skladatel, hudebník a herec, zakladatel voicebandu a divadla D 34 – D 51.

2.1 Život

Emil František Burian se narodil 11. června 1904 v Plzni. Vzhledem k rodinnému zázemí nás jistě nepřekvapuje, že měl E. F. Burian velmi blízko k hudbě. Otec, Emil Burian, byl operním zpěvákem, člen Národního divadla v Praze. Matka, Vlasta Hatláková–Burianová, působila až do svatby s Emilem Burianem jako zpěvačka v brněnském divadle. Po svatbě se věnovala zpěvu jen jako učitelka. Velký vliv na formování Burianova vztahu k hudbě měl rovněž jeho strýc, Karel Burian, který již ve své době byl světově uznávaným tenoristou.

Prvním hudebním nástrojem, na který se Emil František naučil hrát, byl klavír. V mládí si pak osvojil hru na řadu dalších nástrojů.

Burian začal studovat na gymnáziu v Praze, avšak již v tercii ho opustil. Mezi důvody nepatřila jen láska k hudbě, ale také tehdejší odpor k válce a celková atmosféra po převratu v roce 1918. Tehdy mu bylo asi 14 let. Odcizil se rodině a zůstal bez jakýchkoli prostředků finančních i materiálních. Díky jeho matce však později opouští svůj bezprizorní život a do popředí se dostává jeho neutuchající zájem o hudbu. Gymnázium však nedostudoval. Základem pro jeho budoucnost se stalo hudební vzdělání na konzervatoři a mistrovské škole pražské konzervatoře, což byla několikaletá nadstavba po ukončení normálního studia.

Roku 1923, když mu bylo pouhých 19 let, vstoupil do Komunistické strany Československa. Toto přesvědčení mělo vliv i na jeho pozdější tvorbu.

Ať už během let na konzervatoři, tak po jejím dokončení, se okolo Buriana

soustřeďovali jeho spolužáci z konzervatoře, literáti a vůbec tehdejší umělecká společnost. Z nejslavnějších jmenujme: Jaroslav Ježek ^[15], Mirko Očadlík ^[16], Jiří Mařánek ^[17], Jindřich Hybler ^[18].

Od roku 1923 byl Burian činný především jako hudební skladatel. Začal psát svou první operu (na text Maurice Maeterlincka) *Alladina a Palomid*, kterou však dokončil až na sklonku svého života v roce 1959. Také zhudebňoval verše Jaroslava Seiferta, Josefa Hory, Jiřího Wolкера, Jana Neruda a dalších. Burianova skladatelská činnost je velmi rozsáhlá. Myšleno v tom smyslu, že zasahuje do různých druhů skladeb, forem. Nalezneme zde opery, sborové písně, symfonie, komorní hudbu, ba dokonce také jazzové skladby.

V této době bylo Burianovým stěžejním dílem *Před slunce východem*. Jednalo se o hudební drama, které bylo provedeno v Národním divadle v Praze 24. listopadu 1925. Opera byla kritikou přijata velmi vlídně. Příznivé ohlasy měly povzbuzující účinek na mladého skladatele. Toto vše se dělo pouhých pár měsíců po tom, co Burian úspěšně ukončil svá studia na konzervatoři. Dále však pokračoval na mistrovské škole pražské konzervatoře, tu pak dokončil v roce 1927.

E. F. Burian byl vždy v samém centru dění. Nejenže aktivně psal hudbu, ale také spolupracoval s dělnickými tělovýchovnými a divadelnickými organizacemi, přednášel o problematice moderní hudby, a dokonce založil svůj vlastní časopis. Ani sňatek (1927) s Ludmilou Matějovskou nezmírnil Burianovo pracovní nasazení, nepolevil ani v jedné z výše popsaných činností.

Mezi první Burianovy knižní publikace patří *O moderní ruské hudbě* a *Polydynamika*. Dílo *O moderní ruské hudbě* je postaveno na základě přednášky Zdeňka Nejedlého a inspirováno návštěvou sovětského dirigenta Konstantina Solomonoviče Saradževa. Věnuje pozornost dílům Sergeje Prokofjeva a Igora Stravinského a srovnává je. Jak hodnotí tuto práci Kladiva v knize E. F. Burian, jedná se převážně o teoreticko-programatické dílo. Naproti tomu *Polydynamika* je nejen teoreticky, ale také hudebně esteticky zaměřená.

15 Jaroslav Ježek (25. 9. 1906 – 1. 1. 1942) byl český hudební skladatel, improvizátor a dramaturg. Inspiroval se především jazzem. Z jeho díla je známa hudba k divadelním hrám a filmům, např. *Ezop* a *Brabeneč*, *David a Goliáš*, *Klobouk ve křoví*, *Tmavomodrý svět*, *Život je jen náhoda*, ... Stýkal se s mnoha umělci své doby. Nejznámější je však jeho spolupráce s Janem Werichem a Jiřím Voskovcem. Spojení textů W + V a Ježkovy hudby zaručovalo divácký úspěch.

16 Mirko Očadlík (1. 3. 1904 – 26. 6. 1964) – český hudební vědec a pedagog.

17 Jiří Mařánek (12. 1. 1891 – 4. 5. 1959) – spisovatel, scénárista.

18 Jindřich Hybler (31. 12. 1891 – 2. 2. 1966) – hudební skladatel a sbormistr.

2.2 E. F. Burian a Osvobozené divadlo

Osvobozené divadlo vzniklo jako součást uměleckého sdružení Devětsil ^[19]. Jednalo se o malou scénu vedenou režisérem Jiřím Frejkou ^[20]. Avšak hlavou celé této umělecké organizace byl Jindřich Honzl ^[21].

Hlavními snahami bylo přistupovat k hrám s novým režijním pojetím. Nejednalo se jen o prostor jeviště, ale také o herecké ztvárnění osob. Herec již neměl jen stroze recitovat, ovládat miminku. Měl být pohybově nadán. V jeho přednesu měly své místo také akrobatické a taneční prvky.

Emil František Burian se začlenil do Osvobozeného divadla roku 1926, i když byl v kontaktu téměř se všemi zakládajícími členy již dříve. Působil zde jako skladatel, hudebník, zpěvák i herec. Prim však hrála jeho skladatelská činnost. Měla rozhodující vliv na tehdejší scénickou hudbu a později také na hudbu filmovou. Hudba neměla již v rámci celého díla jen podřadnou, doprovodnou roli. Jednalo se o nedílnou součást celku, která podstatně ovlivňovala komplexní dojem diváka. „*Mimořádnou úlohu v celém tomto vývojovém procesu hrál potom Burianův voiceband, kde hudební složka vytvářela samostatný proud dramatické aktivity i dynamiky inscenace.*“ ^[22] Z her, ke kterým napsal Burian hudbu, jmenujme alespoň některé:

- Cirkus Dandin - režie: Jiří Frejka, zahajovací hra Osvobozeného divadla v Divadle na Slupi.
- Němý kanár – režie: Jindřich Honzl. Burian zde vystoupil také jako herec, role černocho.
- Prsy Tiresiovy Guillaumea Apollinaira – režie: Jindřich Honzl. V tomto díle sehrál Emil František roli Zanzibarského lidu. Ztvárnil jej pomocí bubínku, bubnu, harmoniky, kastanět, revolveru, dětské trumpety a starého rozbitého hrnce.

E. F. Burian tak začal být nepostradatelnou součástí Osvobozeného divadla,

19 Devětsil byla organizace revolučně orientovaných mladých umělců, nejen literátů, založená roku 1920 v Praze. Ze členů D jmenujme alespoň: V. Vančura (spisovatel), J. Seifert (básník), J. Honzl (režisér). Název tohoto sdružení navrhli bratři Čapkové podle devětsilu obecného, byliny, jejíž květy se objevují brzy na jaře ještě před listy.

20 Jiří Frejka (6.4. 1904 – 27.10. 1952) – režisér, divadelní teoretik a kritik, prozaik, představitel meziválečné divadelní avantgardy.

21 Jindřich Honzl (14.5. 1894 – 20. 4. 1953) – český avantgardní divadelní teoretik a kritik, režisér, překladatel.

22 KLADIVA, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha : Jazzová sekce, 1982. 443 s., s. 33.

kteřá všechny hry oživovala svým rytmem a barvou tónů.

Dodejme jen pro úplnost, že nejvýznamnější inscenací Osvobozeného divadla patří Nezvalova hra *Depeše na kolečkách*. Pro tuto hru bylo charakteristické rychlé střídání verše s prózou, tance s pantomimou a artistickými výkony. V tomto díle Nezval jasně ukazuje chaos a rychlost soudobého světa a jeho pokroky, avšak je nutno podotknout, že všechno toto ztvárnění zmatků a pokroků je realizováno básnickými prostředky.

Roku 1927 se Osvobozené divadlo dostává nejen do existenčních nesnází, ale také se ideově rozcházejí jeho hlavní představitelé. Scéna Jindřicha Honzla si ponechala původní název, tedy Osvobozené divadlo. Zaměřovala se především na experimentální představení, což mělo za následek, že publikum bylo nepočetné a tvořeno především zasvěcenými znalci.

2.3 Divadlo Dada

Jiří Frejka zakládá nové divadlo s názvem Dada, do kterého s ním přichází také Emil František. Jeho snahami bylo vytvořit divadlo, jež bude atraktivní pro široký okruh diváků, především mladých lidí. Je dobré podotknout, že s Burianem se zde objevuje také Jaroslav Ježek. Počátky divadla Dada nebyly jednoduché. Ač byla v divadle celá řada nadšených umělců, kteří spolu s Frejkou odešli z Osvobozeného divadla, problém byl spíše v materiálním zabezpečení. Chyběl potřebný inventář. I tato obtíž byla nakonec zdárně překonána a divadlo zahájilo svou činnost 9. dubna 1927 v Umělecké besedě. Burian v lyrické hře Jeana Cocteaua *Svatebčané na Eiffelce* ztvárnil hned dvě role. Mimo to hrál na bicí nástroje, staral se o zákulisí. Ještě ten večer byla provedena montáž *Visací stůl č. 1*. O úspěchu toho večera není pochyb. Již začátkem května byla uvedena další představení. ^[23] Další z velkých úspěchů Buriana jako herce bylo ztvárnění postavy starého otce ve hře Johna Millingtona Syngeho *Hrdina západu*. Tuto hru také doprovázel na bicí nástroje (skleněné pohárky). ^[24] Zřejmě neexistoval

23 8. května 1927 bylo uvedeno představení *Visací stůl č. 2* a hned 27. května *Třetí zavěšení visacího stolu*. Autorem byl Václav Lacina.

24 Podobnými hudebními experimenty se zabýval také italský umělec Sylvano Bussotti (1. 10. 1931). Je nejen hudebním skladatelem, ale také malířem, spisovatelem, scénáristou, režisérem a hercem. Vychází jak z pozdně romantické hudby a hudby expresionismu, tak z preferovaných skladatelů, kterými jsou Gustav Mahler, Giacomo Puccini a Alban Berg. Zřejmý je také vliv hudby Johna Cage,

předmět, který by E. F. Burian nepřeměnil na hudební nástroj. Experimentoval s hudbou a zvukem, později dokonce se světlem. Neprojevoval se pouze jako herec a hudebník, avšak také jako režisér.

Ani spolupráce Frejky a Buriana nebyla bezkonfliktní. Hlavní problém spatřujeme v Burianově snaze uvádět politicky angažované hry. Frejka byl opačného názoru, tedy odmítal politickou zainteresovanost her.

2.4 Voiceband

Tímto označením pojmenováváme jak divadelní útvar, který staví na sborovém přednesu literárního díla, tak recitační těleso, které založil Emil František Burian roku 1927 a díky jemuž je tato technika přednesu vůbec známa.

E. F. Burian jistě nebyl historicky prvním, kdo se začal více zajímat o hudbu v těsném spojení se slovem. Zmíňme alespoň, jak s textem a hudbou pracoval Arnold Schönberg.^[25] Stejně jako Burian hledal nové výrazové prostředky, které by odpovídaly době, v níž se nacházel. Rodí se nový princip skladebné práce – atonální a atematický. Ten naprosto vyhovoval úzkostným námětům, které Schönberg zpracovával. Jedná se o historické období, jež nazýváme expresionismus. Obecně se zaměřuje na bezprostřední výrazové působení, osobní, nekonvenční pocit umělce. Tento směr prostoupil celou uměleckou škálou od literatury přes výtvarné umění, architekturu a hudbu až po film, a to především v Německu. Popularita expresionismu nejvíce stoupala v letech 1910 – 1920. Nejpatrnější zdůraznění osobního prožitku, pocitu autora nacházíme v literatuře (Franz Kafka, Tennessee Williams, Georg Trakl, u nás František Götze, Vladislav Vančura, bratři Čapkové). Neméně zřejmý subjektivní pohled na situaci nám nabízí rovněž výtvarné umění, ve kterém jsou deformovány tvary i barvy. Hlavními představiteli byli Edvard Munch, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Egon Schiele a také Arnold Schönberg. Vraťme se k Schönbergově hudbě. Například v melodramu *Pierrot Lunaire* neboli *Náměsíčný pierot* využívá *sprechgesangu*. Je to polozpívaný a polomluvený vokální projev. Ten se objevuje již

se kterým se seznámil v Darstadt v Německu.

25 Arnold Schönberg (1874 – 1951), rakouský hudební skladatel období expresionismu. Zakladatel a duchovní vůdce II. vídeňské školy.

u Richarda Wagnera ^[26], který upouští od tradičního dualismu árie a recitativu, ale snaží se tyto dvě složky sblížit. Schönberg však jen nechce propojit dva druhy přednesu, ale klade důraz na expresivitu, s níž je text přednášen, zpíván.

Voiceband jakožto divadelní útvar je složen z literárních a hudebních prvků. Jak uvádí Paulík v Rozpravách Aventina ^[27], Burian vnímá báseň jako partituru. Z ní vyvozuje zvukové a rytmické účiny metodou podobnou sborovému zpěvu (polyfonní vedení hlasů), avšak na deklamačním základě. Inspiraci nacházel Burian v jazzu. Základním technickým postupem byla synkopa. Rytmem a intonací je napodobováno běžné hudební vyjádření. E. F. Burian však objevuje nové možnosti rytmičnosti slova. Přesouvá klasický přízvuk v českém slově a vytváří tak přízvuky „umělé“. Co do literárního pojetí, bychom mohli voiceband řadit k dadaismu, jehož reprezentantem Emil František byl. Jediný zákon, který ve voicebandovém přednesu platil, uvádí Burian ve své knize Jazz. „*Každá slabika může být lehká nebo těžká, krátká nebo dlouhá, kdykoliv toho vyžaduje dynamický a rytmický projev skladby.*“ ^[28]

Burian sám vysvětluje, co to voiceband je, v knize Loly Skrbkové E. F. Burianova kompozice Máchova Máje: „*Je to nenotovaný sbor využívající všech hlasových možností mluveného i zpívaného slova ...*“ ^[29]

První vystoupení voicebandu proběhlo 22. dubna 1927 v Malostranské Umělecké besedě v rámci divadla Dada. Byly uvedeny básně Jaroslava Seiferta, Karla Jaromíra Erbena, Jana Nerudy, Konstantina Biebla a dalších. Díla Biebla a Seiferta byla pojata jako tango a charleston, obě za doprovodu jazzových bicích nástrojů.

Voiceband pronikl do povědomí kritiky i obecnstva. Již 8. května 1927 vystoupil podruhé. Tentokrát bylo na programu *Pásmo* Guillaumea Apollinaira a báseň *Válka* ze sbírky *Idioteon* Emila Františka Buriana.

Také třetí vystoupení voicebandu se setkalo s velkým ohlasem. Zde kromě voicebandových čísel uvedl Burian vlastní hudební i pěveckou produkci. Vrcholem tohoto představení bylo však *Requiem* na původní latinský text. E. F. Burian zde vystupoval jako dirigent, hráč na bicí nástroje, ale také recitátor. Requiem bylo napsáno

26 Richard Wagner (1813 – 1883), německý hudební skladatel. Průkopník nového pojetí hudby v romantismu. Hudba by měla být ve spojení s jinými druhy umění a také s filozofií (Gesamtkunstwerk).

27 PAULÍK, Jaroslav Jan. Rozpravy Aventina, Ročník 2 (1926/1927), s. 197.

28 BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha : Aventinum, 1928. 200 s., s. 78.

29 SKRBKOVÁ Lola, *E. F. Burianova kompozice Máchova Máje*. 1. vydání. Brno : Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976. 174 s., s. 15.

pro tenor, soprán, dva klavíry, bicí nástroje, harmonium, saxofon a voiceband. V tomto díle se spojují sólové hlasy, hudební doprovod se sborovou recitací. Jistě byla tato skladba první svého druhu jak u nás, tak také ve světě. Ne každé dílo je pochopeno a přijato publikem, kritikou hned napoprvé. Našli se však tací, kteří označili Burianovo Requiem za základ ke kvalitativně nové tvorbě a kladli jej na stejnou úroveň jako jsou díla Berliozova. ^[30] Nikdo však nepochyboval o Burianově talentu a tvořivosti.

Voicebandové kompozice nezůstaly pouze u deklamování poezie, avšak se k zvukovému vyjádření básní připojuje také pohyb a tanec. Jak uvádí Lola Skrbková voiceband neexistoval na scéně samostatně. Jednalo se o propojení s tanečním ansámblem. Divák měl pak možnost vnímat básnické slovo obrazným pohybem.

Voiceband nepůsobil jako samostatné těleso. Stále vystupoval a byl vázán na divadlo Dada.

2.4.1 Voiceband v zahraničí

Neobyčejného úspěchu dosáhl Burianův voiceband na VI. mezinárodním festivalu soudobé hudby konaném v italské Sieně 10. – 15. září 1928. ^[31] Světová kritika velmi kladně hodnotila jak originalitu voicebandu v provedení skladeb, tak samotnou základní myšlenku. Ač je voiceband ryze českým „produktem“, pokusy sblížení slova a hudby, árie a recitativu již zde existovaly, jak již bylo zmíněno výše (Wagner, Schönberg).

O velmi kladném přijetí italským publikem svědčí skutečnost, že hned druhé číslo programu, kterým bylo Curciovo *Con Fuoco* předneseno s bravurní italskou výslovností, muselo být opakováno. Stejně tak téměř každá následující skladba, především Soupaultův *Chanson* a Seifertův *Charleston*. Popularita Burianova voicebandu byla do jisté míry způsobena tím, že Emil František jakoby oživuje středověké pěvecké hry a formy jako *caccia* a *moteto* ^[32], které byly velmi oblíbené ve 13. a 14. století ve Francii i Itálii.

30 Takto posoudil a komentoval Requiem kritik a hudební vědec Mirko Očadlík.

31 Tento ročník byl pro českou hudbu zvláště úspěšným. Vedle děl Igora Stravinského a Paula Hindemitha zde byly uvedeny skladby Aloise Háby a Bohuslava Martinů.

32 *Caccia* – z italštiny. Doslovný překlad honba, lov. Polyfonní skladba s charakteristickými loveckými náměty.

Moteto – z latinského *movere*, hýbat se. Jeden z hlavních hudebních druhů polyfonní hudby v 13. - 16. století v hudbě světské i církevní.

Voiceband se pohyboval na hranici mezi řečí a zpěvem, což mělo velmi emotivní a dramatický účinek. Zde můžeme pozorovat Burianovu inspiraci A. Schönbergem. Zahraniční kritika hodnotila tento novátorský přístup velmi pozitivně. Světoví odborníci zřejmě lépe pochopili a vystihli postavení voicebandu na poli umění. Poukazují na jeho nemalé rozvojové možnosti. Velkou zásluhu na tom všem má samozřejmě Emil František Burian, všestranně talentovaný dirigent. Úspěch na mezinárodním poli podnítil několik dalších poetický večerů, tentokrát však s posunem ke zdivadelnění.

Již počátkem roku 1929 se Burian vydal se svým voicebandem do Itálie podruhé. Vystoupení se konala v Benátkách, Turíně a v Milánu. ^[33] Avšak toto období bylo obdobím politických nepokojů mezi Itálií a Československem. Důvodem bylo vystoupení dr. Edvarda Beneše ve Společnosti národů v Ženevě. ^[34] Proto začátek první produkce byl neustále narušován fašistickými provokatéry. Burian se však nenechal vyvést z míry a přece jen se mu podařilo se s voicebandem prosadit. Jak píše Kladiva v knize E. F. Burian, nenahraditelnou úlohu měl v tomto představení např. smích, který jako jeden z lidských emotivních projevů byl vyjádřen tak zdařile, že zapůsobil i na pokřikující fašisty. Ostatní představení již proběhla v poklidné náladě, avšak ne všechna s enormním úspěchem. Mohli bychom říci, že v Benátkách a Turíně bylo obecenstvo spíše chladné. Zvrat však nastal v Milánu. Určitou část vystoupení dokonce vysílal italský rozhlas.

Na tomto turné byly předvedeny skladby *La Fontana Malata* italského básníka a spisovatele Alda Palazzeschiho (v italštině), Seifertův *Charleston*, Apollinairovo *Il Pleut* (ve francouzštině), *Der arme Peter* Heinricha Heineho (v němčině) a *Grande Expres*, což bylo onomatopoické vyjádření vlaku jedoucího Evropou.

Tato druhá cesta do Itálie ukončila důležitou fázi ve vývoji voicebandu, kdy rytmus, dynamika i melodie byly ztvárněny také pohybem a tancem. Další vývoj voicebandu se spíše ubíral směrem k divadlu a divadelní formě.

33 Benátky – 22. ledna 1929, Turín – 23. ledna 1929, Miláno – 24. ledna 1929.

34 Praha a Řím v této době zápasí o politickou a hospodářskou převahu ve střední a jihovýchodní Evropě. Československo se chtělo stát „vůdce“ malých a středních nástupnických států Rakouska-Uherska. Itálie však naopak toužila sjednotit tuto oblast pod svůj mocenský vliv.

2.4.2 Voiceband v Moderním studiu

Moderní studio bylo divadlo, v němž Jiří Frejka navazuje na divadlo Dada. Ač zde opět spolupracují aktéři z divadla Dada, je Moderní studio zcela nepoliticky orientované. Nespecializovalo se na určitý druh her. Snaží se o výchovu a rozvoj herce jako všestranné osobnosti. Osoba, která nejen hraje, ale také mezi jejíž dovednosti patří zpěv a tanec.

Uměleckým vedoucím divadla byl Jiří Frejka. Jako dramaturg hudby a voicebandu zde působil Emil František Burian. Choreografie pak patřila Jarmile Kröschlové. Divadlo zahajuje své působení 10. února 1929 v Umělecké besedě v Praze.

Voiceband nachází v Moderním studiu nový způsob uplatnění. Ku příkladu v Shakespearově hře *Romeo a Julie* v úpravě Miloše Hlávky je voiceband skryt za oponou. Jeho funkci je možno srovnávat s postavením chóru ve starém řeckém divadle. Voiceband nejen spojoval děj, ale také mu dával spád. Byl přímo zapojen do dramatické akce.

Nesmíme opomenout Burianovu inscenaci Máchova *Máje*. Jednalo se o voicebandovou kantátu. Představení se konalo 15. května 1929 v Umělecké besedě. Toto byla doba, kdy Burian již pracoval s téměř padesáti členným sbor a osmi sólisty. Jako zajímavost podotkněme, že jednou z recitujících byla i spisovatelka Helena Malířová. Sbor stál za oponou, byl tedy od sólistů vizuálně oddělen. Posluchač se stal také divákem, který byl očarován jak gestickými pohyby dirigenta, tak mimikou přednášejících. Z řad divadelní kritiky zaznívala slova pochval, ale také nespokojenosti a výtky. Uveďme alespoň něco z toho, co o první inscenaci *Máje* napsal Julius Fučík v Rudém právu: „*Burianův Máj je příliš vratký a jednostranný. Nedaří se mu partie májové krásy.*“^[35]

Správné také byly postřehy, že u sólistů docházelo k intonačním nepřesnostem a to hned na začátku recitace. Naopak kritika vyzdvihla bravurní výkon velkého sboru.

35 KLADIVA, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha : Jazzová sekce, 1982. 443 s., s. 67.

2.5 Léta 1929 – 1933

V tomto období byl E. F. Burian činný především jako režisér. Nejdříve tomu bylo v Národním divadle v Brně (1929 – 1930). Sezónu na to (1930 – 1931) již Burian podepsal smlouvu v Českém divadle v Olomouci, kde se jednalo o místo režiséra činohry. Podmínky, za kterých zde Burian pracoval, byly krajně nepříznivé pro jeho tvořivou činnost. Ředitel divadla Antonín Drašar byl především zkušený podnikatel. Jeho prvořadým zájmem byla prosperita divadla. Upřednostňoval tedy hry takového druhu, které přilákají co největší počet diváků. Jejich vkus a nároky určovaly náročnost a kvalitu her. To značně omezovalo Buriana v jeho tvorbě. Emil František však i z takovéto situace uměl vytěžit maximum. Seznámil se zde s řadou vynikajících herců, kteří se později stali členy divadla D 34. Po ne zcela povedeném roku se E. F. Burian vrací zpět do Brna. Národní divadlo změnilo svůj název na Zemské divadlo a také došlo k personálním změnám (nový ředitel). Avšak ani v tomto brněnském angažmá se Burianovi příliš nedařilo. Byl nucen dělat politické i umělecké kompromisy, aby mu vůbec bylo umožněno tvořit.

Emil František Burian se vrací zpět do Prahy s myšlenkou na založení vlastního profesionálního a politicky jasně orientovaného divadla. Jeho životní situace je však značně nepříznivá. Hrozila mu nezaměstnanost, která v roce 1933 extrémně rostla napříč všemi oblastmi lidské činnosti, postihující také část inteligence. Jeho hlavním problémem tedy v této době bylo získání alespoň minimálního stálého příjmu, který by uživil jej i jeho ženu. Nelze však říci, že by zavrhl myšlenku založení nového divadla. Skládal jazzovou hudbu a vystupoval jako jazzový zpěvák. Nějakou dobu řídil jazzový orchestr v restauračním podniku Mánes. To vše dělal velmi dobře. Ale nedalo se to považovat za stálý přísun financí, který by zajistil jeho spokojený život. Burianovy tvůrčí plány nikdy neupadly v zapomnění.

Burian se stal kapelníkem v nově založeném kabaretu Josefa Háši Červené eso.^[36] Nespokojil se však s nastalou situací a i nadále rozvíjel ideu politicky angažovaného divadla. Od jara 1933 se již záměrně připravoval k jeho založení. Nejednalo se o jednoduchou záležitost. E. F. Burian neměl žádné peníze, herce, ba dokonce nebylo ani zprvu kde zkoušet. Přesto všechno založil divadlo nesoucí název D 34.

36 Červené eso bylo politickým kabaretem navazujícím na tradice Červené sedmy.

2.6 D 34 – D 41

Jak již bylo zmíněno výše, od jara 1933 probíhaly intenzivní přípravy na založení nového divadla. E. F. Burian publikoval v tisku články upozorňující na potřebu nové politické divadelní scény. Nejenže psal do novin, ale také kontaktoval významné osobnosti jako nakladatele B. M. Kliku, spisovatele a literárního kritika F. X. Šaldu, spisovatele Ivana Olbrachta. Poslední dva jmenované dokonce požádal, zda by mohli pro nově vznikající divadlo napsat hru. O podporu požádal také tehdejšího prezidenta Tomáše Garriguea Masaryka. Brzy však poznal, že spoléhat může pouze na vlastní síly. Do začátku poskytla divadlu nemalý finanční obnos Burianova matka.

V létě 1933 získal Burian koncertní sál Mozarteum na Jungmannově třídě a záhy se vytvořil kolektiv umělců a pracovníků divadla, který čítal osmnáct členů. Jmenujme alespoň některé z nich: Lola Skrbková ^[37], Jiřina Stránská, Zdeněk Podlipný, Emil Bolek, Vladimír Smetal.

Burianovou zásadou bylo: „divadlo patří těm, kteří jej vytvářejí“. Toto motto bylo v **D 34** zcela naplňováno. V čele divadla stál Emil František, avšak jako koncesionář, nikoli divadelní ředitel. Dalšími výkonnými orgány divadla byl správní výbor a dozorní orgán, který měl na starosti finanční záležitosti divadla.

V září 1933 se v ulicích Prahy objevily letáky s názvem „Otvíráme svoji oponu“, kde byl vysvětlen jak název divadla (D), tak jeho zaměření a výzvy současných autorů ke spolupráci. „D“ v názvu divadla neznamenovalo pouze jednu jedinou věc. Vysvětlení se nabízelo hned několik: D jako divadlo, dnešek, dělník, ale také jako dav, drama nebo dějiny, duch, doba. Od 1. října také vycházel Kulturní večerník D 34.

Záměrem nebylo jen vytváření libivých přestavení. Divadlo D 34 se stalo politickou tribunou. Burian chtěl reagovat na současné dění.

Své uplatnění našel v D 34 také Burianův voiceband. Po čtyřleté pauze vystoupil v polovině listopadu 1933 při Česko-německém večeru. Role voicebandu byla velmi důležitá. S jeho pomocí bylo možno prezentovat celou řadu myšlenek, které by jinak v tehdejší divadle vůbec „neprošly“. Česko-německý večer reagoval na proces s Jiřím Dimitrovem.^[38] Burian, stejně jako celé divadlo a Československo, agitoval

37 Lola Skrbková (16. 2. 1902 – 28. 9. 1978) – herečka, divadelní režisérka a pedagožka. Byla členkou Osvobozeného divadla, později také divadla Dada. V Moderním studiu se účastnila prvních pokusů Burianova voicebandu. Po založení Burianova divadla D se stala jednou z organizátorek a hlavních opor souboru.

38 Jiří Dimitrov - bulharský komunistický politik a revolucionář. Byl obviněn ze zapálení budovy

pro Dimitrovovo propuštění. Program představení se sestával ze songů Břetislava Mencáka, Karla Melíška, z pásma *Činžák Evropy*, které bylo jako celek zakázáno hrát. Hlavní bodem pak byla suita *Regenschafts über uns* (Fürenberg). Celé představení uzavírala poéma *Dvanáct* Alexandra Bloka a *Lyrické intermezzo* Vítězslava Nezvala.

Všechna čísla programu se nesla v duchu úsilí o divadelní syntézu. Voiceband se tak dostává do nové etapy svého vývoje a zbavuje se vnějších zvukomalebných efektů. Je kladen důraz na myšlenkový obsah básnického textu.

Druhý voicebandový večer konaný 28. listopadu 1933 byl věnován básnickým dílům Vítězslava Nezvala. Opět bylo provedeno *Lyrické intermezzo*. Nově bylo uvedeno *Blues* (sbírka *Skleněný havelok*) a *Fagot a flétna*. Kritika hodnotila celé toto vystoupení velmi pozitivně.

Večer věnovaný Vítězslavu Nezvalovi nebyl zdaleka posledním voicebandovým večerem pořádaným v D 34. Z dalších by bylo vhodné zmínit *Křest sv. Vladimíra* Karla Havlíčka Borovského. Jednalo se ostře útočné a zřetelně protifašistické dílo. Této vlastnosti si všiml nejen obyčejný divák, ale především kritika. Vyjádřila se ve smyslu, že Burian správně podtrhl ty části vztahující se k současnosti, které zasluhují satirické zpracování tak, jak to dělal Havlíček. Všichni kritikové cenili kladně voicebandovou úpravu *Křtu sv. Vladimíra*. Každý verš byl rytmicky propracován. Upozorněme však také na to, že v tomto voicebandovém večeru hrála důležitou roli taneční složka. Naplňuje se tak Burianova představa současnosti uměleckého díla a propojování různých výrazových prostředků.

Nelze si nevšimnout, že D 34 se takto jako jediné (spolu s Osvobozeným divadlem) řadí mezi ta divadla, která prezentovala politickou satiru.

V lednu 1934 D 34 uvádělo večer věnovaný baladám Jiřího Wolкера. Byly předneseny balady: *Balada o očích topičových*, *Balada o námořníku*, *Balada o nenarozeném dítěti*, *Balada z nemocnice* a *Balada o snu*. Propojení voicebandu a hudebního doprovodu rozšířilo zvukové možnosti tohoto útvaru. Voiceband balancující na hraně zpěvu a melodramatu neustrne na místě, ale dle potřeby se proměňuje.

Posledním voicebandovým představením v této době bylo *Groteska a sentiment*.

Říšského sněmu v Berlíně 27. února 1933. Při Lipském procesu odmítl soudem ustanoveného obhájce a sám se ujal obhajoby. Po skončení procesu byl vykázán do Sovětského svazu, kde byl přivítán jako hrdina.

Zde Burian záměrně zkouší vyjádření dvou různorodých projevů, jimiž groteska a sentiment jsou, právě ve voicebandu. Společenská důležitost tohoto díla nedosahovala takových rozměrů, jako měly satirické hry. Groteska a sentiment měly diváka spíše pobavit, potěšit a nechat ho si odpočinout, načerpat nových sil. To však zpozorovala také cenzura a nemálo voicebandových kreačí značně proškrtala.

V roce 1933 a 1934 se Burian sice vrací k voicebandovým představení z dřívějších let (1927 - 1929), avšak je přepracovává a nově propojuje a zdůrazňuje divadelní i taneční složku. Voicebandové večery hrály velmi důležitou úlohu v době, kdy cenzura omezila činnost divadla D. Umožňovaly tak pokračovat v činnosti a nezůstat pasivní k současné situaci.

Přesuňme se do dalšího roku činnosti divadla D, tedy již do divadla s názvem **D 35**. 2. října 1934 zde byla provedena voicebandová a baletní kantáta *Píseň písní*. První provedení tohoto díla bylo již v roce 1928 po návratu voicebandu ze Sieny. Tentokrát je však kladen důraz na vizuální složku. Významnou roli zde hraje pohyb a tanec. Můžeme dokonce říci, že bylo použito dvojí jevištní formy – voicebandového sboru a tance, jehož předlohou byla samotná báseň. Voiceband (zvuková část) ztvárňovala osoby z přítomnosti. Naproti tomu tancem, pohybem byly vyjádřeny postavy z minulosti a minulost sama. Co do samotného vzezření voicebandového sboru je v této době charakteristické, že vystupovali v teplákových oblecích. Taneční složka v tomto díle byla uplatněna více než hudba. Zajímavé je, že tanec byl doprovázen pouze údery bubnů, nikoliv však hudbou jako takovou. Kritikové Burianovi vytkli jeho obsesi aktualizovat vše, někdy i to, co se zdánlivě zaktualizovat nedá. Zde ku příkladu krále Šalamouna, jinde Molièreova Lakomce či Shakespeara.

Další díla *Vojna* a *Máj* zaujímají důležité postavení v Burianově vývoji. Jsou vyvrcholením voicebandové tvorby a naplňují zcela Burianovy představy o syntetickém divadle. Tedy o divadle, kde všechny složky jsou dokonale propojeny a sjednoceny. Herec se stává současně zpěvákem i tanečníkem.

Vojna, uvedena 22. ledna 1935, byla baletní a voicebandovou montáží o šesti scénách. Základem jsou slova lidové poezie, které sesbíral Karel Jaromír Erben. Jednotlivé části byly k sobě řazeny na principu kontrastu. Po rušné scéně přišla klidná, dramatická chvíle byla následována lyrickým oddechem a po dynamickém momentu

nastalo zklidnění. Burian tento princip odůvodnil hudební podstatou lidové poezie.

Vojna nebyla jen voicebandově ztvárněné básnické dílo. Voicebandová recitace byla zcela přirozeně prostoupena hereckou akcí. Vše se prolínalo a doplňovalo současně: tanec, zpěv, voicebandový přednes, hudba. Novým prvkem, který byl rovnocenným partnerem hudbě, se stává světlo. Burian jako režisér správně odhalil, že světlo v kombinaci s hudbou znásobí hereckou a taneční akci.

Vojna byla jasně protiválečně a protifašisticky zaměřené dílo. Ukazovalo, že právě v lidu se skrývá síla a naděje národa. Signalizovalo důležitost lidového umění pro národní kulturu. Do voicebandové tvorby vstupují nové prvky pramenící z lidových zvyků a lidové poezie.

Sice Vojna vycházel z voicebandové kompozice, avšak ji už složitostí, stavbou i množstvím použitých jevištních prostředků přesahovala. Nejednalo se již o voicebandový projev s hudbou doprovázen scénickým a pohybovým ztvárněním, ale o bezchybně propracovaný dramatický útvar. Hudební a zvuková složka byla mistrně propojena s ostatními složkami jevištního projevu. Nicméně rytmicko-melodické faktory měly stále „vedoucí pozici“.

Jak již bylo zmíněno, druhou nejdůležitější inscenací sezóny 1934 - 1935 bylo Burianovo zpracování *Máje* Karla Hynka Máchy. Sice již Máchův *Máj* byl proveden v květnu roku 1929, avšak tehdejší představení se od toho současného podstatně lišilo (především ve scénickém pojetí). Dále se Burian snažil o takové pojetí jevištní mluvy, aby význam slov zůstal neporušen, avšak řeč byla hudebně rytmizována a melodicky stylizována. Jevištní řeč byla Burianovi básnickou záležitostí. „*Naučil se poezii vyjadřovat nejen slovy, ale i zvukem, pohybem, světlem, barvou a všemi jevištními prostředky vůbec.*“^[39]

Burianova inscenace Máchova *Máje* byla unikátem. Je zde dovršena myšlenka syntetického divadla. Hudba, slovo, zvuky, světlo, výtvarná řešení scény doplněné o filmovou a diaprojekci, jevištní objekty. To vše je stmeleno do jednoho celku.

Podívejme se konkrétně na postavení voicebandu v tomto díle. Co do fyzického umístění na scéně, lépe řečeno mimo ni, voiceband našel své místo v zákulisí. Nefungoval však pouze jako antický chór, jak tomu bylo např. ve hře *Romeo a Julie* v Moderním studiu, ale rovněž zastupoval konkrétní hlasy. Na scéně pak vystupovali

39 KLADIVA, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha : Jazzová sekce, 1982. 443 s., s. 165.

solisté a dále ještě voicebandové kvarteto.

Burian, co by režisér, vnímal vše hudebně. Ať už to byly barvy, tvary nebo světlo. Současně pro něj neexistovala izolovaně hudba, kterou by mohl pouze slyšet. Hudbu lze vnímat také vizuálně. Burianův *Máj* získal takovou popularitu, že byl dokonce 30. dubna 1935 vysílán pražským rozhlasem. Voiceband samotný však již v rozhlase uveden byl. Posluchači mohli znát *Zpěvy sladké Francie* (staročínská poezie), *Zvony* (E. A. Poe), verše Vítězslava Nezvala i Jiřího Wolкера.

Inscenace *Máje* představuje vrchol voicebandové tvorby E. F. Buriana. Zrekapitulujeme-li nejdůležitější díla, budou to jistě tato: *Píseň písni*, *Vojna a Máj*. Postupně se propracováváme od prostého promítnutí díla do prostoru jeviště, kde je zpíváný děj ilustrován pohybovou kompozicí (*Píseň písni*), přes dramatický útvar plný uchvacující jevištní dynamiky (*Vojna*), až k ohromující kompozici, která užívá dokonce filmu (*Máj*). Tímto bylo dovršeno Burianovo snažení o vyjádření básnického textu voicebandem. Dále už pak Burian opouští od voicebandových kompozic, avšak principu voicebandu využívá i nadále.

V sezóně 1935 – 1936 bylo v **D 36** uspořádáno několik voicebandových představení. Jako v předchozím roce byly uvedeny Wolkerovy *Balady*. „Novinkou“ bylo voicebandové básnické odpoledne připravené ku příležitosti stého výročí úmrtí německého básníka Heinricha Heineho. Voicebandová představení dosáhla vrcholu večerem věnovaným Máchově lyrice. Tento večer se konal 19. června 1936 a byl nazván *Ani labuť ani luna*.

V červnu 1936 se Burian opět vrací k Máchově *Máji*, avšak tentokrát jsou určité části pojaté surrealisticky (především sexuální motiv díla). Po jedenácti reprízách *Máje* **D 36** uspořádalo koncert *Mácha v hudbě*. Program obsahoval jak skladby na slova Karla Hynka Máchy, tak kompozice vzniklé na jeho oslavu. Z autorů jmenujme alespoň E. F. Buriana, J. Ježka, I. Krejčího.

Práce **D 37** vycházela v následujícím období (1936 – 1937) z jeho dřívější činnosti. Burian, teď už spíše jako režisér, se snaží naplnit jeden ze svých původních záměrů: divadlo **D** má být kulturním střediskem. Proto se zde nekonají pouze komorní představení a koncerty, ale také výstavy a ukázky moderních tanců. Okruh lidí

soustředující se okolo E. F. Buriana tvoří umělci všeho druhu, ať už herci, hudebníci, básníci či malíři. Společným zájmem všech pak je protifašistický postoj.

Pro sezónu 1937 – 1938 byla jednou ze stěžejních prací Burianova montáž z veršů Francois Villona *Paříž hraje prim*, která byla uvedena 22. února 1938. Tímto dílem se Emil František vrací ke scénické montáži typu *Vojna* nebo *Máchův Máj*. Villonovy verše bravurně přebásnil do češtiny Otokar Fischer, čímž pro Buriana vytvořil vynikající podklad. Podobně jako u Máchy mohlo tedy dojít k souznění mezi Villonovými verši a Burianovou inscenací. Villonovo dílo se pak zdálo být velmi blízké české poezii. Scénická montáž byla na počátku roku 1938 chápána jako hold vzdávaný lidu Francie, který stál v čele boje proti fašismu. *Paříž hraje prim* opět naplňuje Burianovu myšlenku aktuálnosti veršů, politické zainteresovanosti reagující na dění ve světě.

Letní období 1938 bylo fází obrany Československé republiky. Burian se svými díly i prací divadla D snažil ukazovat sílu a jistotu lidového odporu. Osobně jako komunista pevně zastával antifašistickou pozici. Spolu s dalšími umělci byl připraven bránit ohroženou vlast a její demokratické svobody. Dopisoval si s několika zahraničními divadelníky ve Francii, Švýcarsku, Dánsku, Švédsku atd. a informoval je o připravenosti Čechů k boji proti hrozícímu fašismu a nacismu. Důležitou úlohu zde sehrál také Program **D 38**, který Burian vydával, a cizojazyčný buletin o činnosti divadla D, jež byl posílán do patnácti států.

Na podzim roku 1938 si členové divadla D vytvářejí a schvalují Domácí řád D 39. Tento dokument stanovoval, že **D 39** je umělecký útvar plně připraven postavit se na stranu Československa a za všech okolností hájit jeho demokratickou formu. Burian zde dále opakuje svá hesla: „Divadelníci slouží, ale neposluhují“ a „Divadlo patří těm, kteří ho vytvářejí“.

Situace v divadle po 15. březnu 1939 je nejlépe pochopitelná v celkovém historickém kontextu. Zaniká Československá republika a na mapě Evropy zůstává pouze Protektorát Čechy a Morava. Český národ, západními spojenci opuštěn, je vydán napospas nacistickému režimu. Veškerá česká umělecká činnost je potlačována. Jedinou nadějí byl socialismus, který již delší dobu vedl boj proti fašismu a válce. Burian se

snažil za každou cenu divadlo D udržet jako instituci šířící českou pokrokovou kulturu. Každé představení však bylo bedlivě střeženo policií a D 39 tedy mnohokrát nastala nelehká situace s cenzurou. Obecně se do popředí dostávalo jen průměrné či podprůměrné umění. Česká kultura a její hlavní představitelé (V. Vančura, I. Olbracht, M. Majerová, M. Pujmanová, J. Čapek, V. Nezval, F. Hrubín, J. Seifert) se však nevzdávali. Ať už legální či nelegální cestou se snažili udržet české umění na vydobytých pozicích a podporovat český lid v boji proti nacismu. E. F. Burian využil každé příležitosti, která se naskytla, aby v lidech posílil nenávisť vůči okupantům. Dne 11. května 1939 (v den 55. výročí úmrtí Bedřicha Smetany) vystoupil Burian s celým souborem D 39 u Smetanova hrobu, aby zde s voicebandem předvedl poemu *Smetanovo kvarteto z mého života* Antonína Sovy. Obdobný manifestační účín mělo znovuprovedení Máchova Máje dne 29. června ve Valdštejnské zahradě. Toto vystoupení proběhlo v rámci Pražského léta, které bylo organizováno Janem Mikotou, bývalým členem Burianova voicebandu.

E. F. Burian i v letech nacistické okupace neustupuje do pozadí. Ba naopak se stále neoblomitelně hrne dopředu. V této době je nutné zmínit jeho film Věra Lukášová, za který dostal státní cenu. Zajímavé však je, že cenu nedostal za režii, ale za hudbu, kterou k filmu napsal. Radost však netrvala dlouho. Protektorátní vláda projekce filmu zakázala. Důvodem bylo, že film podporuje židomilství a sympatizuje s demokratickými silami ve Španělsku. Tento zákaz nebyl jediný, který Burianovi vláda vydala.

On reagoval manifestačním zájezdem divadla **D 40** po českých a moravských městech. Umělecké turné zahájil v září 1939 v době, kdy již propukla 2. světová válka. I zde byla všechna představení podrobena přísné cenzuře a mnohá z nich zakázána nebo zrušena úplně. Jmenujme jen několik měst, ve kterých D 40 vystoupilo: Mladá Boleslav, Hradec Králové, Brno, Prostějov, Přerov, Ostrava, Valašské Meziříčí, Třebíč, ... Turné bylo předčasně ukončeno. Důvodem nebylo nic jiného než to, že zásahy policie a cenzury dosáhly takových rozměrů, že již se takto dále hrát nedalo.

Po návratu ze zájezdu se divadlo přestěhovalo z Mozartea do bývalého koncertního sálu Legiobanky v Praze Na Poříčí, který musel být pro potřeby divadla samozřejmě upraven. Burian se tak ocitl na novém začátku. Ale jako již mnohokrát se

nedal zastrašit.

V roce 1940 uspořádal několik básnický večerů a koncertů. Zmíňme se alespoň o některých. V únoru se konal večer na památku Boženy Němcové, kde byly ve voicebandové formě provedeny verše Františka Halase *Naše paní Božena Němcová* a *Vějíř Boženy Němcové* Jaroslava Seiferta. V březnu pak večer poezie Antonína Sovy a koncem dubna recitační večer ze sbírky Vítězslava Nezvala *Pět minut za městem*.

Zaměříme-li se na Burianovu tvorbu tohoto období, zjistíme, že stále více vychází z českých hudebních tradic 19. století a z hudby lidové. Avšak není jejím pokračovatelem, ale přebírá pouze základní tvůrčí principy, které pak dále rozvíjí. Velmi důležitým počinem je rozvoj scénického melodramatu, jehož průkopníkem v 19. století byl u nás Zdeněk Fibich. ^[40] Burian neustále kladl důraz na to, že hudba je vnitřním zákonem jeviště. Nevyužívá tedy hudby jen jako nezkreslených zvuků, ale vnímá ji jako scénický prvek. Společným rysem tvorby melodramu Fibicha a Buriana je snaha sblížit slovo a hudbu. Každý z nich k tomuto přistupuje svým způsobem. Fibich „rozkládá“ formální samostatnost hudby až na základní prvky motivické práce a sleduje obsah pronášeného verše. Burian se naopak nevázal na detailní obsah veršů, ale hudbou se snažil postihnout scénu jako celek. Jeho melodram byl jakou si „operou se zamlčeným zpěvním hlasem“, jak to komentoval B. Karásek. E. F. Burian tedy nepsal jen hudbu, která by doprovázela dialog. Vytvářel hudebně soběstačný hlas.

Vraťme se však ještě k situaci v Burianově divadle těsně před válkou a v jejich prvních letech. Divadlo D bylo místem pro setkávání a vzkvétání nových hudebních talentů. Z celé řady jmenujme alespoň některé: Vítězslava Kaprálová (skladatelka a dirigentka), Václav Kašlík (dirigent), Jaroslav Krombholc (dirigent a skladatel), Dalibor Cyril Vačkář, ... Divadlo D nebylo uzavřeným kolektivem, který by fungoval sám pro sebe. Burian dával šanci všem, kteří měli touhu se projevit. Stejně tak ale dbal na to, aby si divák osvojoval stále kvalitnější umělecká díla. D reprezentuje v dějinách moderní české kultury moc, která čelila i v době nacistické okupace fašistickým útokům. Samozřejmě jen do doby, kdy tvrdě zasáhlo gestapo.

Poslední sezóna divadla **D 41** 1940 – 1941. Cílem bylo soustředit co nejvíce

40 Zdeněk Fibich (1850 – 1900), český hudební skladatel 19. století. Stal se průkopníkem koncertního i scénického melodramu (skladba, kde je zpěv nahrazen recitací za doprovodu hudby). V obnově této formy dosahuje až světového významu.

demokraticky smýšlejících a vlastenecky cítících lidí. Burian na tuto sezónu plánoval 35 pouze českých her a sérii přednášek. Z plánu však byla uskutečněna jen část, neboť D 41 bylo policejně uzavřeno. Divadlo D 41 skončilo svou činností 12. března 1941. Tento den byl gestapem zatčen E. F. Burian a vězněn až do května 1945.

Jen krátce zrekapitulujme několik významných prvenství E. F. Buriana ať už na české půdě nebo na světové scéně. Obrovským přínosem byl Burianův voiceband. Neovlivnil jen divadelní řeč v divadle D 34 – D 41, ale v různých modifikacích se ujal v inscenacích jiných divadel u nás i v zahraničí.

Snahy o vytvoření maximální syntetické formy jevištního díla byly pro Burianovu tvorbu charakteristické. Jako režisér se odlišoval od ostatních svým vztahem k divadelní tvorbě, hereckým talentem a hudebním vzděláním, básnickým nadáním. To vše mu usnadňovalo práci při uskutečnění jevištní syntézy.

Burian byl první tvůrce u nás, který pochopil důležitost lidových divadelních her a uplatnění lidové tvorby v moderním divadle. Tím předjímal příklon k domácí tradici, který se výrazně projevil u všech ostatních divadelníků až za války.

Práce divadla D 34 – D 41 pronikla do celého světa. Zásluha samozřejmě nepatří nikomu jinému než E. F. Burianovi. Ten navázal kontakty s divadelníky a divadelními tvůrci nejen v Evropě (Německo, Francie, Dánsko, Švédsko), ale i v USA a Asii (Japonsko).

Jak již bylo zmíněno Burian byl gestapem zatčen (12. 3. 1941) a vězněn v koncentračním táboře Dachau a v Neuengamme až do května 1945. Po osvobození byl činný především jako režisér v nově obnoveném divadle D. Jako básník vypovídá svou válečnou zkušenost.

3. Poetická vinárna Viola

„Poezie a víno, jak svědčí už antičtí a orientální filosofové, se dobře snášejí a doplňují.“^[41] Takto uvádí své pojednání o Poetické vinárně Viola Pavel Gryml v Divadelních novinách, ročník 1963-1964. Považujeme tedy vznik divadla, které tohoto prospěšného spojení využilo a využívá, za „udržení kroku“ se světovými kulturami.

Poetická vinárna Viola zahájila svou činnost 22. července 1963. V jejím čele stanul Jiří Ostermann. O jeho osobě se nám mnoho informací nedochovalo, proto jej představíme jen ve stručnosti.

Jiří Ostermann se narodil 4. října 1935. Jako recitátor se angažoval již v 50. letech 20. století. Od roku 1962 zastával vedoucí funkci v tzv. Poetickém kabaretu.^[42] Právě pro tuto skupinu umělců se snažil zajistit stálou scénu. To se mu podařilo v roce 1963 ve vinárně Viola v Praze na Národní třídě, nedaleko „Zlaté kapličky“. Vzniká Poetická vinárna Viola a Jiří Ostermann se stává jejím uměleckým vedoucím.

Ostermann samotný byl vynikajícím interpretem textů Allena Ginsberga, čehož bylo využito při poetických večerech ve Virole. Po druhé sezóně Violu opouští. Ve druhé polovině 60. let již pak vystupoval pouze příležitostně jako recitátor a v roce 1968 emigroval do Kanady. Tam se živil jako číšník. Umírá 2. září 1990 v Torontu.

Miloš Horanský vzpomíná na Jiřího Ostermanna v knize Divadlo Viola – 40 sezon jako na menšího, robustního pána, který miloval beatníky. Hodinová představení beatnické poezie přednášel z paměti, jakoby byl „zaseknutý“ do jednoho místa, avšak vnitřně naprosto s touto poezií spjatý.

Vraťme se zpět k Poetické vinárně. Budova Violy je situována na Národní třídě 7, v blízkosti kavárny Slavie, budovy Akademie věd a nedaleko Národního divadla. Objekt spravoval ředitel Restaurací a jídelen v Praze 1 Karel Majer. Majer byl kulturním člověkem a navíc milovníkem poezie. To vše bylo ku prospěchu nově se utvářejícímu divadlu. Do umělecké rady byli pozváni lidé rozličných uměleckých i odborných profesí, mimo jinými Vladimír Justl, o kterém se zmíníme ještě dále.

Hlavním zájmem a uměleckým směřování Violy bylo objevování americké

41 *Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Digitalizovaný archiv časopisů* [online]. c2010. [cit. 24. října 2012].

Dostupný z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=DivN/7.1963-1964/7-8/7.png>>.

42 Poetický kabaret byl volné sdružení recitátorů, které působilo pod hlavičkou Pražského kulturního střediska.

beatnické poezie. Zpočátku byl tedy repertoár tvořen texty beatnických básníků (Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti), poezií a jazzem (Luděk Hulan ^[43]), českou poezií (Vladimíra Čerepková, Václav Hrabě, Ladislav Dvořák), moderními českými klasiky (František Halas, Vladimír Holan, Jaroslav Seifert) a dalšími.

Prvním představením, které se ve Viole hrálo, byl pořad *Komu patří jazz*. Jiří Ostermann inspiračně vycházel z pokusu spojit poezii a jazz básníka Jaromíra Hořce. Ten prezentoval svou kompozici na Mezinárodním jazzovém festivalu v divadle ABC. Zde můžeme pozorovat podobnost s počátky E. F. Buriana, který taktéž vycházel z jazzu. Avšak ve Viole se snažili poezii a jazz přímo spojovat, ne se pouze inspirovat. Ostermann spolupracoval na pořadu *Komu patří jazz* se Studiem 5 Lud'ka Hulana. Z dalších představení jmenujme kompozici na text Allena Ginsberga (28. září 1963) *Džez náš vezdejší* (březen 1964), dále básně Ferlinghettiho (červen 1964), *Corsy* (říjen 1964), ... Všechny tyto pořady již však nedosáhly popularity prvního - *Komu patří jazz*. „*Zněla jinak (poezie) než verše a hudba či text a melodie, z nichž se skládají písničky.*“ ^[44] Takto komentoval Přemysl Rut vztah hudby a slova uváděného ve Viole v *Divadelních novinách*. Dále pak správně upozorňuje na spojení poezie a jazzu v kontextu tehdejší doby (60. let). Poezie se druzí k jazzu, který již není jen symbolem amerického životního stylu, což bylo socialismem odmítáno, ale také znakem amerického utlačovaného lidu, tedy potenciálních komunistů. Jazz je tedy přijímán i politicky a k němu se přidává rovněž samotná poezie.

Miloš Záhorský v knize *Divadlo Viola – 40 sezon* připomíná hlavně dva večery poezie s jazzem: v jednom se jednalo o básně o jazzu, kdežto ve druhém o verše jazzem inspirované a s ním přímo spojené. „*Tady byl svérázný projev Lud'ka Hulana, který zavěšený na kontrabasu říkal svá střelná jazzu oddaná říkadla, aby je po chvílce opustil a opět se vhroutil do nástroje.*“ ^[45]

Ve druhé sezóně, kdy návštěvnost představení ochabla, se Jiří Ostermann rozhodl, že již nebude vykonávat funkci uměleckého vedoucího. Jak uvádí encyklopedie *Česká*

43 Luděk Hulan (11. 10. 1929 - 22. 2. 1979) – český jazzový hudebník. Propagátor jazzu u nás i v 50. letech, kdy byl jazz vytěsněn z oficiálního hudebního života. Účinkoval v souboru Gustava Broma, spolu s dalšími jazzmany založil skupinu Studio 5, která měla zásadní vliv na formování českého jazzu. Stál u zrodu poetické vinárny Viola.

44 *Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Digitalizovaný archiv časopisů* [online]. c2010. [cit. 24. října 2012].

Dostupný z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=DivNII/2.1993/18/3.png>>.

45 VIKLICKÁ, Miluše, et al. *Divadlo Viola – 40 sezon*. 1. vydání. Praha : Pražská scéna, 2002. 119 s. ISBN 80-86102-30-0. s. 35-36.

divadla: „*Kolem nonkonformní poetické vinárny se záhy začala soustřeďovat problematická individua včetně kriminálních živlů a Viole hrozilo zavření.*“^[46]

Záchranou Viole bylo nové umělecké vedení v osobě Vladimíra Justla. Všechny tyto informace potvrzuje sám Vladimír Justl v knize *Divadlo Viola – 40 sezon*.

V roce 1965 tedy převzal vedení Violy Vladimír Justl. Nedošlo pouze k personální změně, ale také proměně programu. O tom, kteří autoři budou v Poetické vinárně Viola uvedeni, rozhodovala umělecká rada. Vzhledem k dřívějšímu Ostermannovu řízení Poetické vinárny se nyní projeví snahy o klasičtější pojetí děl. To mělo za následek také prosazení větší kultivovanosti přednesu, který tak podtrhoval básnické kvality díla. Dramaturgie Violy byla národnostně, žánrově i typicky bohatší. Od třetí sezóny, tedy již pod vedením Justla, uváděla více než čtyřicet titulů.

Jedním z typů večeru ve Viole byly textfóra. Jinde také označovány jako text-appealy. O vzniku pojmu text-appeal budeme hovořit v další kapitole. Zde tedy jen velmi stručně. Textfóra měly charakter improvizace, nepřipravenosti.

Dalšími typy pořadů byly večery z díla jednoho autora, pořady z několika básníků a scénické montáže, kde se pracuje nejen s textem, ale také hudbou, filmovou projekcí, projekcí kreseb nebo zvláštními rekvizitami. Opět zde vidíme podobnost s divadlem D Emila Františka Buriana, který se o takovouto uměleckou syntézu snažil a také ji dosáhl.

Poetická vinárna Viola nebyla jen místem přednesu poezie spojené s hudbou. Byla místem setkání různých umělců. Herci z pražských divadel, muzikanti, kteří sem přišli z jiných malých scén, výtvarníci, spisovatelé. Ty všechny bychom našli pohrouženy do jazzových tónů či zabráný v třeskutý rozhovor s kolegou. Vskutku zde panovala beatnická atmosféra.

Přeneseme-li se do současnosti, je nutno poznamenat, že místo dřívějšího názvu Poetická vinárna Viola bývá častěji používáno označení Divadlo Viola. Za celou dobu působnosti Poetické vinárny Viola, dnes tedy Divadla Viola, se na jejich prknech vystřídala celá řada českých umělců. Za ty nejznámější bychom mohli jmenovat: Zdeněk Štěpánek (1896 - 1968), Eduard Kohout (1889 - 1976), Karel Höger (1909 - 1977), Ladislav Pešek (1906 - 1986), Václav Voska (1918 - 1982), Radovan Lukavský (1919 - 2008), Miroslav Doležal (1919 - 2009), Rudolf Hrušínský

46 *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. 1. vydání. Praha : Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4. s. 520.

(1920 - 1994), Dagmar Sedláčková (1927 - 2004), Petr Haničinec (1930 - 2007), Jaroslav Kepka (* 1935), Nina Divíšková (* 1936), Jan Kačer (* 1936), Viktor Preiss (* 1947), Jiří Štěpnička (* 1947), Jiří Lábus (* 1950), Libuše Šafránková (* 1953), Oldřich Kaiser (* 1955) a mnozí další.

4. Reduta

V 50. letech 20. století vznikají tzv. Divadla malých forem jako protipól k oficiální divadelní scéně, která byla v područí politického systému. Tedy musela prosazovat ideologii KSČ. ^[47] Divadla malých forem byla porůznu zakazována, omezována, popř. stěhována do méně lukrativních částí měst apod. Autoři her zde často vystupují jako samotní herci a přímo při produkci komunikují s diváky. Mezi základní výrazové prostředky patří humor, nadsázka, satira, vtipné dialogy.

K významným divadlům tohoto typu patří: Reduta ^[48], Semafor ^[49], Divadlo Na zábradlí ^[50], Husa na provázku ^[51] a jiné.

Prostor, jež zřejmě stál na prahu vzniku hnutí divadel malých forem, byla Reduta. Jednalo se o malý sál na Národní třídě (stejně jako Poetická vinárna Viola), jehož zařízení tvořily stoly pro necelou stovku diváků. Hlavními osobnostmi té doby se zde stávají Jiří Suchý ^[52], Jiří Šlitr ^[53] a Miroslav Horníček ^[54].

Prvnímu oficiálnímu vystoupení v Redutě, které se konalo koncem roku 1957, předcházely hudební večírky jazzové kapely Akord club, se kterou vystupoval Jiří Suchý. Na těchto akcích se postupně začal podílet také pianista Jiří Šlitr a herec a spisovatel Miroslav Horníček, díky němuž do Reduty přichází Ivan Vyskočil. Právě zde se objevují první text-appealové večery v podání Suchého a Vyskočila. Léta 1960 – 1969 označuje Magda Hettnerová v knize Jiří Suchý jako zlatou éru Semaforu.

Po několika letech začala Reduta provozovat dvě scény: jazzový klub a kabaretně-divadelní pódium. Po okupaci sovětskými vojsky v roce 1968 se situace lehce mění. Nastávají komplikace díky „strážcům kultury“. Původní text-appealové večery mizí

47 V Česku byl vybudován totalitní politický systém, jež soustřeďoval veškerou moc do rukou předních funkcionářů Komunistické strany (opozice neexistovala). Probíhala likvidace demokraticky smýšlejících jedinců a organizací (např. Sokol).

48 Založena koncem roku 1957 v Praze. Osobnosti: Jiří Suchý, Miroslav Horníček, Ivan Vyskočil, Jiří Šlitr.

49 Založen Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem roku 1959 v Praze.

50 1958, Praha, zakladatelé: Helena Philippová, Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Vladimír Vodička.

51 Brno, 1967. Založeno posluchači režie Janáčkovy akademie a posluchači téhož ročníku herectví.

52 Viz kapitola 4. 2 a dále.

53 Viz dále v kapitole 5. 1.

54 Miroslav Horníček (1918 – 2003) – český herec, režisér, spisovatel, ale také dramatik a výtvarník. Vystupoval v Městském divadle v Plzni (1941), na scéně Národního divadla. Stal se partnerem Jana Wericha v Divadle ABC. Byl členem Hudebního divadla v Karlíně a později i Divadla Semafor.

a Reduta se stává spíše jazzovou scénou.

Jazzový klub se však myšlenice text-appealové tradice vzdaluje jen částečně. V osmdesátých letech se zde konají jazzové koncerty, které jsou taktéž vyjádřením svobody a nonkonformní vůle. Stejnou úlohu v minulosti plnily text-appealové kabarety. Rovněž díky místu, na kterém se Reduta nachází, se stala jedním z center Sametové revoluce. Byla místem, jež ovlivňovalo novou uměleckou i politickou kulturu. Setkávaly se zde osobnosti politické ale také kulturní scény. Nutno podotknout, že nejen české. Ze zahraničních interpretů jmenujme Chris Barber – jazzový trombonista (Anglie), Enrico Rava – jazzový trumpetista (Itálie), Cecil Taylor – pianista a básník (USA), Wynton Marsalis – trumpetista (USA). V roce 1994 se zde do jam session zapojil také bývalý prezident Spojených států amerických Bill Clinton.

4.1 Ivan Vyskočil – život

Ivan Vyskočil se narodil 27. dubna 1924 v Praze. Po absolvování Akademického gymnázia v Praze vystudoval herectví a režii na Akademii múzických umění. Dále pak ještě pedagogiku, filozofii a psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V letech 1957 – 1959 přednášel psychologii a pedagogiku na DAMU. Ve stejné době již působil spolu s Jiřím Suchým v Redutě. Roku 1958 zakládají Divadlo Na zábradlí. Zde Vyskočil pracoval jako herec, dramatik a režisér až do 1962. Dokonce se autorsky spolupodílel na několika premiérách.^[55] O rok později zřizuje divadlo s paradoxním názvem Nedivadlo. S nástupem normalizace však musel opustit Redutu, Nedivadlo putovalo po různých místech a Vyskočilovi osobně bylo zakázáno cokoliv publikovat. Od devadesátých let dvacátého století opět vyučoval na DAMU. 1992 byl jmenován profesorem herectví a autorské tvorby na JAMU. Ivana Vyskočila jsme také mohli spatřit na televizní obrazovce (Král Ubu, Kytice).

55 Kdyby tisíc klarinetů; Faust, Markéta, služka a já – obojí ve spolupráci s Jiřím Suchým.
Trochu – Miloš Macourek.
Smutné Vánoce – Pavel Kopta, Miloš Macourek.
Autostop – Václav Havel.

4.2 Jiří Suchý – život

Jiří Suchý je český skladatel, básník, textař, dramatik, ale také herec a režisér. Narodil se 1. října 1931 v Plzni. Do roku 1936 žil v Klatovech, pak se s rodinou přestěhoval do Prahy. Ač se vyučil v oboru reklamní grafiky, velmi brzy se projevilo jeho hudební a herecké nadání. Aby se mohl aktivně podílet na vystoupeních hudební skupiny Akord club, pro kterou psal písňové texty, naučil se hrát na kontrabas. S touto skupinou vystupovali v pražské kavárně Reduta, kde se Suchý seznámil se svým pozdějším jevištním partnerem Jiřím Šlitrem (o něm až dále).

V Redutě spolupracoval s Ivanem Vyskočilem a Miroslavem Horníčkem. Ten mu byl hudebním partnerem také v kavárně Vltava při pořadech *Pondělky s tetou*, jež bychom mohli považovat za přímé předchůdce text-appealů. Spolu s Ivanem Vyskočilem založili Divadlo Na zábradlí. V roce 1959 pak s Jiřím Šlitrem a Ferdinandem Havlíkem zakládají divadlo Semafor. Jiří Suchý v té době vytvořil celou řadu her a především byl činný jako textař a spoluautor hudby. Vznikají písně, z nichž mnohé zlidověly: *Včera neděle byla*, *Pramínek vlasů*, *Láska nebeská*, *Písnička pro Zuzanu* aj. Dále pak Jiří Suchý působil v televizi, rozhlase a rovněž vydával své knihy.

Významnost Suchého jako textaře již vyzdvihuje Josef Brukner v článku *Nevšední poezie všedního dne z roku 1962* ^[56] : „*To, co Suchý udělal pro samotnou textařinu, lze nazvat renesancí. Obrátil opět pozornost k textu, který obvykle tvořil jen jakousi nutnou omáčku k vlastní hudbě, ...*“ ^[57] V tomtéž pojednání se můžeme dočíst o Jiřím Suchém jakožto básníkovi, jež má moc působit slovem, aniž by si divák, posluchač uvědomoval jeho vliv.

O výjimečnosti Jiřího Suchého jako básníka – textaře se dočítáme také v pojednání *Poezie a písničky Zdeňka Heřmana* v *Literárních novinách* v roce 1964: „... *Suchý dnes znamená velmoc, ...*“ ^[58]

Po smrti Jiřího Šlitra (26. prosince 1969) našel novou jevištní partnerku v osobě Jitky Molavcové. Od roku 1990 je majitelem divadla Semafor, které bylo po povodních

56 *Literární noviny*, ročník 11/1962, č. 20, s. 5.

57 *Ústav pro českou literaturu AV ČR*, v. v. i., *Digitalizovaný archiv časopisů* [online]. c2010. [cit. 4. listopadu 2012].

Dostupný z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/11.1962/20/5.png>>.

58 *Ústav pro českou literaturu AV ČR*, v. v. i., *Digitalizovaný archiv časopisů* [online]. c2010. [cit. 4. listopadu 2012].

Dostupný z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/13.1964/36/4.png>>.

v roce 2002 nuceno nějaký čas hostovat na různých místech. Již v září 2005 však bylo otevřeno nové divadlo Semafor v Praze 6 – Dejvicích.

4.3 Ivan Vyskočil a Jiří Suchý v Redutě

Literární a divadelní počátky Ivana Vyskočila jsou neodmyslitelně spjaty s působením v pražské Redutě spolu s Jiřím Suchým, který byl jeho spolužákem z gymnázia. Svůj příchod do Reduty popisuje sám Ivan Vyskočil v pořadu pro Československý rozhlas takto: *„To bylo takhle. V sedmapadesátém roce za mnou přišel Jirka Suchý, s kterým jsem kdysi ještě na gymnáziu dělával takové ty študácké legrácky [...], on hrál tenkrát s Akord clubem v Redutě, já jsem tenkrát seděl doma. Jirka Suchý přišel [...]. Já jsem tenkrát seděl u stolu, něco jsem četl, narychlo, a Jiří přišel a povídá: Poslouchej, Ivane, my teď hrajem v té Redutě a ono by to chtělo nějak oživit. Nemohl bys nám k tomu něco povídat? Takovou jako konferenci, víš, jen tak, cokoli... No, já jsem to nebral moc vážně. Jiří byl takový žertovný člověk, ale slíbil jsem mu, že to zkusím a on zase odešel. Za tři dni ale byl zpátky takhle na večer a povídá: Tak jdem! Já jsem se bránil, ale potom jsme šli. Už ani nevím, co jsem to tenkrát v Redutě povídal, ale pamatuji si ten výsledný dojem. Bylo to hrozné.“* ^[59] Avšak ne vše proběhlo tak, jak Ivan Vyskočil popsal. K této události se vrací o čtyřicet let později v rozhovoru s Vilémem Faltýnkem vysílaném Českým rozhlasem: *„No, tak nějak to bylo tehdy, skutečně, v tom padesátém sedmém roce. Jenomže ono to bylo trochu rychlejší, ono to bylo tak, že to bylo tentýž den, kdy za mnou přišel, tak tentýž den já jsem se ho zeptal: „A kdy?“ A on říkal: „Dneska.“ Takže to nebylo za tři dni. To asi tehdy jsme řekli, aby to nebylo vzhledem k, řekněme ..., k tiskovému dozoru, aby to nebylo tak z jedný vody načisto.“* ^[60]

První večer v Redutě prý měli Suchý s Vyskočilem čtyři diváky. Suchého matku, ženu Ivana Vyskočila a dva muže, které nikdo neznal. Vyskočil byl zprvu uváděn pod pseudonymem V. Ivan. Důvodem bylo, že si Vyskočil v této době pohrával

59 *Na slovíčko... s Ivanem Vyskočilem. Záznam rozhlasového pořadu, Československý rozhlas 1962.*

Záznam je možné nalézt na www stránkách: <<http://www.radio.cz/cz/rubrika/zarchivu/vyskocilova-prvni-paska>>.

60 *Záznam rozhovoru s Vilémem Faltýnkem. Vysíláno Českým rozhlasem pod titulem Vyskočilova první páska (13. 7. 2003).*

s myšlenkou působit na ministerstvu vnitra.

Zřejmě, když Jiří Suchý uvažoval o spolupráci s Ivanem Vyskočilem, měl představu, že jejich dvojice bude jako V + W ^[61] v Osvobozeném divadle. To se však nestalo. Proto se Suchý soustředil na písničky a hudební složku a Vyskočil zodpovídal za část textovou.

První dvě představení neměla úspěch. Sám Ivan Vyskočil viděl chybu právě ve skutečnosti, že inscenace neměly název. Sami si nepojmenovali, co budou dělat. V momentě, kdy vymysleli jméno pro svou činnost, byl tím dán celý program. V tom, jak vzniklo slovo text-appeal, se výklad Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého liší. Ivan Vyskočil vypráví ve svém rozhlasovém povídání z roku 1962, co se údajně odehrálo po jednom představení, kdy se s Jiřím Suchým vraceli domů: „[...] přemýšleli jsem usilovně, jak to, co tam povídáme, nazvat, jak to pojmenovat. Hele, co třeba text styl? Říkáš tam texty, tak to by nějak šlo, ne? - Tak nejspíš by to mohl být text trapas, ne? - No počkej, vážně, ten název by měl bejt přitažlivej, rozumíš? - Přitažlivej? A co třeba, třeba text-appeal. Když je sex-appeal sexuální přitažlivost, tak text-appeal je... - Textuální přitažlivost.“ ^[62] Jiří Suchý naopak zcela přiznává vznik slova text-appeal bez jakékoli své účasti Ivanu Vyskočilovi.

Co to tedy text-appeal byl? Pro publikum té doby znamenal text-appeal spojení jazzové hudby a nekonvenčních textů a promluv. Skládal se z prozaického povídání Ivana Vyskočila, které se odpoutávalo od ideologičnosti, vyjadřovalo životní pocit mladých lidí, a zpívané poezie Jiřího Suchého. Text-appealy měly charakter rozhovoru. Autoři sdělovali své osobní názory a postoje. Proto měly také neopakovatelný ráz. Reduta divákovi neposkytovala jen poslech textů, ale dávala mu pocit sounáležitosti. Spojovala lidi, kteří uvažují stejně, kteří chtějí svobodně myslet, projevovat se jako individuum, jež má právo na to odlišovat se od ostatních.

První avizovaný text-appeal nesl název *O lidském trableu*. Dokonce vedoucí klubu Reduta pan Kotula nechal natisknout a rozeslat pozvánky, na kterých stálo:

61 Jan Werich a Jiří Voskovec – umělecká dvojice vystupující v Osvobozeném divadle. Prosluli svými forbínami, tedy improvizovanými dialogy vedenými před oponou.

62 *Na slovíčko... s Ivanem Vyskočilem*. Záznam rozhlasového pořadu, Československý rozhlas 1962.

„Dovolujeme si vás pozvat
ve středu 15. ledna 1958 do střediska REDUTA
na I. TEXT-APPEAL
jak nazýváme náš pokus o literární kabaret

Téma: O lidském trable

Začátek ve 20, 30“^[63]

Zájem posluchačů o text-appealy vzrůstal. Zprvu se text-appealy hrály jednou týdně. Se stále se zvětšujícím zájmem návštěvníků byly pak uváděny až čtyři krát týdně. Také kapacita Reduty se „zvětšovala“. Původně se zde vešlo cirka devadesátých sedících osob. Později se zde ve stoje mačkalo až sto osmdesát hostů.

Celkem měly text-appealy pět premiér, pět nových témat, komentářů a písní. První byl již zmíněný *O lidském trable čili Nálady blues*. Druhý nesl název *O snech a bláznivínách*, třetí *Muž s pivem*, čtvrtý *Přivezte je živé čili Lovy* a poslední *Ahoj, smutku!*.

Poukažme na politickou důležitost, nebezpečnost text-appealů. Jiří Suchý popisuje první text-appeal ve své knize *Vzpomínání*. Ivan Vyskočil, tehdy ještě pod pseudonymem V. Ivan, přišel na scénu, byl Suchým představen a začal přednášet. „*Dobrý večer; vážení. Dobrý večer; stěny, neboť také vy máte uši... - Redutou zavládlo nebývalé ticho a Ivan mluvil dál.*“^[64] Zde je opět zřetelný pokus o vytvoření sounáležitosti mezi přítomnými, neboť jistě byli přítomnými lidé, kteří takto politicky provokativní texty vítali, ba dokonce podporovali.

Text-appealy nebyly jedinou záležitostí uváděnou v Redutě. Snaha Jiřího Suchého oživit duo Suchý – Vyskočil vyústila v pořady zvané Plentuchy. Suchý si byl vědom, že jako komik nemůže Vyskočilovi konkurovat, a proto hledal někoho třetího, kdo bude Vyskočilovi rovnocennějším partnerem. Prvním adeptem nebyl nikdo jiný než Miroslav Horníček, se kterým již kdysi vystupoval. Ten se spolupráci nebránil. O vzniku názvu pořadu – plentuch – vypráví Jiří Suchý toto: „*Hned na první schůzce vyslovil Miroslav ono slovo plentuch a my jsme ho jednohlasně přijali jako název našeho pořadu. Zalíbilo*

63 HERCÍKOVÁ, Iva. *Začalo to Redutou*. 1. vydání. Praha : Orbis, 1964. 300 s., s. 5.

64 SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vydání. Praha : Galén, 2011. 524 s. ISBN 978-80-7262-752-3. s. 96.

se nám to slovo, protože neznamenal nic, avšak vypadalo, jako že něco znamená.“ [65] Poté se domluvili na struktuře večerů s pojmenováním Plentuch. Protože nikdo toto slovo nezná, povedou se disputatione o plentuchu. Jednoduše řečeno, uplatní mystifikaci. Každý předloží svou myšlenku, co že plentuch vlastně je nebo by mohl být. Ivan Vyskočil tvrdil, že se jedná o děj, o spění k. Miroslav Horníček obhajoval slovo plentuch jako slovo. Jako poslední pak Jiří Suchý uvedl, že plentuch je bytost. Plentuchy však neměly takový úspěch, jaký se očekával. Vyskočil se vyjadřuje k plentuchům velmi stručně: „... jako text-appeal, ale bez orchestru ...“ [66] Popřípadě ještě dodává, že to obecenstvo příliš nezaujalo. Hlavní příčinu neúspěchu spatřuje v absenci písni.

30. června 1958 se hrál poslední text-appeal v Redutě. Z Reduty a z text-appealu se zrodilo Divadlo Na zábradlí [67] a později také divadlo Semafor.

65 SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vydání. Praha : Galén, 2011. 524 s. ISBN 978-80-7262-752-3. s. 98.

66 HERCÍKOVÁ, Iva. *Začalo to Redutou*. 1. vydání. Praha : Orbis, 1964. 300 s., s. 10.

67 Zahajovací hra *Kdyby tisíc klarinetů* (9. prosince 1958) byla společným dílem Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého.

5. Semafor

Divadlo Semafor založil Jiří Suchý (po odchodu z Divadla Na zábradlí) a Jiří Šlitr spolu se skupinou hudebníků a divadelníků roku 1959. Můžeme říci, že Semafor - hudební divadlo - vzniklo jako umělecký protipól spíše činoherního „Zábradlí“.

Sám Jiří Suchý však na otázku, proč založil Semafor, odpovídá takto: „*V Divadle Na zábradlí jsem, stručně řečeno, vybuch jako herec, jako zpěvák, zkrátka jako cokoliv; jen jako autor jsem tam poměrně uspěl. [...] Takže, nejprve jsem se znovu uchýlil do staré dobré Reduty, poněvadž tam se mi vedlo, a když se pak Jiří Šlitr začal taky zajímat o divadlo, zkusili jsme spolu založit Semafor.*“^[68]

Původní název měl být Dimafor, tj. Divadlo malých forem. Jiřímu Suchému se však toto pojmenování nelíbilo, a proto se rozhodl, že nová scéna se bude jmenovat Semafor, tzn. SEdm MAkých FORem. Prvotním záměrem tedy bylo, na rozdíl od ostatních divadel, uvádět co největší počet různých divadelních forem. To se však ukázalo jako velmi náročné a po nějakém čase byla tato myšlenka opuštěna. Největšího ohlasu se dostalo Šlitrovu a Suchého divadlu písniček.

První hra divadla Semafor byla uvedena 30. října 1959 pod názvem *Člověk z půdy*. Hudbu složil Jiří Šlitr, text Jiří Suchý. Za interprety jmenujme alespoň některé: Karel Brožek (* 1935), Pavlína Filipovská (* 1941), Miroslav Horníček (1918 - 2003), Miloš Kopecký (1922 - 1996), Karel Štědrý (* 1937), Waldemar Matuška (1932 - 2009). Názory dobové kritiky se na premiéru hry velmi různily. Otázkou zůstává, zda vůbec můžeme mluvit o divadelní hře jako formě. Ta má své zákonitosti, kterým se *Člověk z půdy* vymykal. Zazněly zde dnes známé písně: Včera neděle byla, Pramínek vlasů, Dítě školou povinné, Léta dozrávání. Sám autor první hry uvedené Semaforem hodnotí její premiéru ve své knize *Vzpomínání* takto: „... *Člověk z půdy vlastně nebyl divadelní hrou, nýbrž gestem hloučku amatérů, které bylo natolik prudké, že rozpoutalo hnutí malých divadel, z nichž ta nejlepší existují dodnes.*“^[69]

Jak již bylo řečeno, velký úspěch zaznamenala koncepce divadla písniček. Na konci první sezóny je tedy uvedeno také pásmo písní *Zuzana je sama doma*. Citujme

68 *Semafor* [online]. c2012. [cit. 9. listopadu 2012]. Dostupný z WWW:

<http://www.semafor.wdr.cz/main.php?left=146&top=39&profil=rozh&sablona=4&detail=1&tema=59>.

69 SUCHÝ, Jiří. *Vzpomínání*. 1. vydání. Praha : Galén, 2011. 524 s. ISBN 978-80-7262-752-3. s. 202-203.

alespoň část kritiky Ivana Poledňáka z Literárních novin 25. května 1960: „...jsou přímo přesně dnešní (písně), obracejí se k dnešním mladým a ještě mladším, mají hudební a poetickou jiskru. A je to moderní poezie, která udává jejich ladění.“^[70]

Ač byla tato kritika z velké části pozitivní, neznamenalala příměří mezi dohlížejícími orgány a Semaforem. Už skutečnost, že převážná část účinkujících byla „neherců“, představení nebylo monolitem, ale montáží různých prvků, a že příběh nevytváří děj, ale písně, se mohlo zdát podezřelé. Obrovský ohlas takového divadla pak důvěru státních orgánů nezvyšoval.

Z dalších her jmenujme:

- *Taková ztráta krve*, podtitul: Detektivka s hudbou. Premiéra 12. října 1960.
- *Papírové blues*. Premiéra 17. února 1961.
- *Jonáš a tingl-tangl*, kde Jiří Šlitř poprvé vystupuje jako herec a Suchého partner i na jevišti. Premiéra 18. července 1962.
- *Zuzana je zase sama doma* s Evou Pilarovou, Waldemarem Matuškou, Karlem Štědrým a Hanou Hegerovou. Premiéra 22. října 1962.
- *Recitál 64*. Zde Šlitř vtipně naráží na Karla Gotta jakožto Zlatého slavíka, který byl v šedesátých letech semaforickou hvězdou. Premiéra 1. dubna 1964.
- *Dobře placená procházka*, se kterou chtěl Šlitř prorazit na Broadway. Premiéra 15. června 1965.
- *Benefice : veřejná vystoupení toulavých zpěváků Jiříka a Káči*. Ač hudbu opět složil Jiří Šlitř a text vytvořil Jiří Suchý, Jiří Šlitř zde nehraje. Premiéra 28. září 1966.
- *Đábel z Vinohrad*, bylo napsáno pro Jiřího Šlitřa, avšak na rozdíl od Benefice neúčinkuje Jiří Suchý. Premiéra 29. září 1966.
- *Poslední štace*. Premiéra 2. dubna 1968.
- *Jonáš a doktor Matrace*, kabaret. Premiéra 22. května 1969.

Výčet her končíme v roce 1969, kdy končí také spolupráce S + Š. Divadlo Semafor však pokračuje ve své činnosti až do dneška.

⁷⁰ Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., *Digitalizovaný archiv časopisů* [online]. c2010. [cit. 10. listopadu 2012].

Dostupný z WWW: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/9.1960/28/6.png>>.

5.1 Jiří Šlitr

Jiří Šlitr se narodil v rodině učitele v Zálesní Lhotě 15. února 1924. Vystudoval gymnázium (Rychnov nad Kněžnou) a na přání otce také právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze (1945 – 1949). Po promoci prý odevzdal titul otci se slovy, že ho nebude potřebovat. Měl pravdu. V činnostech, které jej proslavily, byl samoukem. Respektive, hrát na klavír se naučil od matky a malovat od svého otce. Tedy bytelné základy pro jeho budoucnost mu dalo rodinné prostředí.

Během druhé světové války hrál v dixielandové skupině. Založil Rychnovský dixieland, z něhož později vzniká Czechoslovak Dixieland Jazz Band. S tímto tělesem Jiří Šlitr několikrát vystoupil v divadle E. F. Buriana v představení *Cesta jazzu*.

V době, kdy Jiří Šlitr hrál na piáno na Barrandově, se seznámil s Miroslavem Horníčkem. I pro jeho pořady pak vytvářel hudební doprovod.^[71] Důležitým okamžikem však bylo, když Horníček přivedl Šlitra do Reduty (1957), kde zrovna vystupoval Jiří Suchý s Akord clubem. Zde začíná spolupráce Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého.

V roce 1959 pak ještě spolu s Ferdinandem Havlíkem^[72] zakládají divadlo Semafor. Jako zajímavost poznamenejme, že Jiří Šlitr, přestože byl spoluzakladatelem Semaforu, nikdy nebyl jeho členem. Nechtěl se znesvobozovat, a proto spolupracoval s divadlem jako externista. Zprvu se věnoval pouze psaní písní. Od roku 1962 se plně zapojoval také jako herec. Poprvé herecky vystupoval ve hře *Jonáš a tingl-tangl*. Jeho životním přáním bylo prorazit na Broadway. O to se také jednou pokusil s operou *Dobře placená procházka*. Očekávaný úspěch se však nedostavil.

V době sovětské okupace Československa se ve Šlitrovi probudil vlastenecký cit a okamžitě reagoval na nastalou situaci. Uvedl politicky aktualizovanou hru *Đábel z Vinohrad*. Mimo jiné také podepsal petici Ludvíka Vaculíka 2000 slov.^[73]

Koncem 60. let se Šlitr autorsky podílel na televizních pořadech *Plakala panna, plakala a Grandupertingltangl*.

Posledním dílem Jiřího Šlitra byl dopis synovi Jiřího Suchého. Jiří Suchý

71 Pořady Humor není pro legraci, Člověk mezi lidmi.

72 Ferdinand Havlík (nar. 1928) – český klarinetista a skladatel. V roce 1978 založil vlastní Swing band. Zakládající člen divadla Semafor. Aranžoval téměř všechny Šlitrovy skladby.

73 2000 slov – úplný název: Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem. Jeden z hlavních dokumentů Pražského jara. Manifest měl za úkol aktivizovat československou veřejnost proti stálému tlaku sovětského vedení proti reformním změnám v naší zemi.

vzpomíná: „*Ve schránce jsem našel dopis adresovaný našemu pětiletému Kubovi. Dopis, který byl celý pracně kreslený a velice legrační.*“ [74]

Zemřel 26. prosince 1969 na otravu svítiplynem. Je pohřben na Vinohradském hřbitově.

5.2 Spolupráce Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra

Jak již bylo řečeno výše, Suchý se se Šlitrem seznámil díky Miroslavu Horníčkovvi v Redutě. Jiří Suchý popisuje jejich seznámení takto: „*O přestávce jsem si přisedl k Miroslavu Horníčkovvi a byl jsem představen dr. Jiřímu Šlitrovi. Mým textům se dostalo od obou jmenovaných pochvaly a pak došlo k věcnému jednání. Jiří Šlitr mně stručně navrhl, abychom se spolu pokusili stvořit několik písniček. Souhlasil jsem s tím, že psát texty na cizí melodie, odposlouchané ze všech možných rozhlasových stanic, není program. A tak jsme se onoho večera rozešli s tím, že dám Jiřímu Šlitrovi několik textů ke zhudebnění.*“ [75]

V první hře Semaforu Člověk z půdy Šlitr vystupoval pouze jako komponista. Z vyprávění Jiřího Suchého víme, že se Šlitr dokonce zdráhal jít se uklonit. Údajně nebyl z těch, kteří slaví hlučně svůj úspěch a plácají se po ramenou. Pavlína Filipovská [76] dokonce vzpomínala na Šlitra jako člověka, který nikdy nikoho nepochválil nebo lépe řečeno chválil oklikou. Zato když něco vytýkal, když chtěl někoho pokárat, mluvil do vzduchu, dotyčného nejmenoval, ale „hříšník“ věděl, že se mluví k němu a sám se zastyděl.

Písničky Suchého a Šlitra obvykle vznikaly takovým způsobem, že Jiří Suchý poslal Šlitrovi text a ten jej zhudebnil. Méně častý již byl opačný způsob. Šlitrovy melodie a rytmy vycházely z pocitů mladých lidí. Takových pocitů, které se nikdo jiný neodvážil říct veřejně. Možná proto měly písně takový úspěch. Jako nový rytmus se objevuje rock'n'roll. Zde se zrcadlí Šlitrův obdiv k Západu, který polevil až po neúspěchu Dobře placené procházky na Broadwayi.

74 NOVOTNÝ, Jiří Datel. *Ďábel z Vinohrad : vzpomínka na Jiřího Šlitra*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7388-294-5. s. 27.

75 ŠLITR, Jiří; SUCHÝ, Jiří. *Jiří Šlitr : sborník textů, fotografií a kreseb*. 1. vydání. Praha : Supraphon, 1970. 111 s., s. 17.

76 Pavlína Filipovská (nar. 28. 5. 1941) - herečka, zpěvačka, konferenciérka a televizní i rozhlasová moderátorka. Dcera Františka Filipovského.

Jiří Suchý byl obdivovatelem Laurela a Hardyho, odchovancem Voskovce a Wericha. Snil tedy o vytvoření podobné dvojice. Jeho divadelním partnerem se stal Jiří Šlitř. Jako skladatel a textař/herc již S + Š známo bylo. Jako herecká dvojice uchvátila obecnost kabaretem *Jonáš a tingl-tangl*. V této hře si sám „neherec“ Jiří Šlitř řekl Jiřímu Suchému o napsání hereckého partu. Nikdo Šlitřovi nedůvěřoval. O to větším překvapením pak byl jeho obrovský úspěch u obecnosti. Upřesněme tedy Šlitřovo vystupování: jen vstal od piána a s pohledem upřeným do prostoru odříkával předepsaný text. Aplaus však dosáhl nečekaný rozměrů. Kabaret *Jonáš a tingl-tangl* měl po celou dobu repríz, kterých se uskutečnilo zhruba dvě stě padesát, vyprodáno. Dokonce když došlo ke stažení z repertoáru, fronta čekající na lístky sepsala protestní petici. Právě tento kontrast: Suchý jakožto živelný herec a vedle něj strnulý Šlitř, byl základem komiky této dvojice.

Za zmínku jistě stojí inscenace hry *Recitál 64*. Jiří Šlitř již nebyl novicem v pozici herce. Rozpoutával hudební smršť. A naopak Jiří Suchý zde vystupoval jako ten klidnější, mírnější. Jen lyricky komentoval Šlitřova hudební čísla. Poprvé můžeme pozorovat jeden z komických prvků, který již dvojici neopustil. Je jím využití Šlitřova akademického titulu. Suchého poznámky „doktore dožvatlat“ budily burácející smích.

Ve hře *Benefice* vystupoval pouze Jiří Suchý. Kdežto v *Ďáblovi z Vinohrad* účinkoval pouze Jiří Šlitř. V žádném případě nelze říci, že by již spolu oba umělci nechtěli spolupracovat. Nápad o účinkování pouze jednoho z herců vznikl v momentě, kdy si Šlitř i Suchý uvědomili, že volných večerů mají poskrovnu a tedy, když jeden bude hrát, druhý bude mít volno. Šlitř však napsal hudbu do Suchého *Benefice* a naopak Suchý libreto k Šlitřově *Ďáblovi z Vinohrad*. Každý měl tedy podíl na hře toho druhého a jistým způsobem se večeru svého kamaráda účastnil.

K určitému nedorozumění však mezi Suchým a Šlitřem došlo. Stalo se to v době, kdy Suchý přijal nabídku z Barrandova natočit si autorský film. Jiří Suchý na tuto událost vzpomíná v knize Jiřího Datla Novotného *Ďábel z Vinohrad*: „*Vymyslel jsem si tedy takový lehce poetický film o holce, která uteče z domova, a zabral jsem se do práce natolik, že mi ušlo, jak Jiřímu vadí, že dělám film bez něj.*“^[77] Jiří Šlitř reagoval uzavřením smlouvy na vlastní televizní seriál. Tato „aféra“ však neznamenala rozpad

77 NOVOTNÝ, Jiří Datel. *Ďábel z Vinohrad* : vzpomínka na Jiřího Šlitřa. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7388-294-5. s. 23.

dvojice S + Š.

Dokonce i sám Jan Werich oceňoval kvality uměleckého dua S + Š. „*Jan Werich mi na tu fotku napsal: Pane Suchý, škoda, že nemůžeme bejt tři se Šlitrem.*“^[78]

Spolupráce Suchého a Šlitr končí neplánovaně úmrtím Jiřího Šlitra roku 1969.

78 NOVOTNÝ, Jiří Datel. *Ďábel z Vinohrad : vzpomínka na Jiřího Šlitra*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7388-294-5. s. 13.

6. Divadlo hudby a poezie Agadir

Divadlo hudby a poezie Agadir je spolek, který existuje více než 45 let. Byl založen českou básnířkou Milenou Fucimanovou v roce 1965 jako studentské divadlo, recitační soubor, při Střední všeobecné vzdělávací škole ve Valašských Kloboukách.

6.1 PhDr. Milena Fucimanová

Milena Fucimanová, narozena 28. dubna 1944, je česká básnířka, spisovatelka, překladatelka a lingvistka.

Narodila se v Praze, kde také žila do svých osmi let. Poté se přestěhovala do Brumova (dnes Brumov – Bylnice), kde chodila na tamější osmiletku. Další vzdělání získala na jedenáctiletce ve Valašských Kloboukách. Po maturitě si vybrala studium na filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně, dnešní Masarykova univerzita. Předmětem studia byl český a ruský jazyk.

„Měla jsem vždycky představu, že zůstanu u fochu, budu si někde v kabinetě číst staré texty a bude mi hej.“ ^[79] Po úspěšném absolvování studia se však z rodinných důvodů vrátila zpět do Brumova a začala působit jako učitelka českého jazyka na gymnáziu ve Valašských Kloboukách. Tuto profesi zde vykonávala celých dvacet sedm let.

Později se přestěhovala do Brna a jejím novým útočištěm se stalo Biskupské gymnázium Brno. Zde, ale také již dříve ve Valašských Kloboukách, velmi ráda a často věnovala velkou pozornost hodinám slohu a gramatiky.

Od roku 2000 je Milena Fucimanová členkou Obce spisovatelů. ^[80] Není pouze řadovou členkou, ale působí také v radě Obce ^[81] a zodpovídá za příjem nových členů

79 Milena Fucimanová [online]. [cit. 19. června 2012] Dostupný na WWW: <http://www.milena-fucimanova.wz.cz/z_meho_zivota.php>.

80 Obec spisovatelů je profesní organizace českých, moravských a slezských spisovatelů, literárních vědců, kritiků a překladatelů, která působí v České republice.

81 Rada Obce spisovatelů má tyto členy: Tomáš Magnusek (statutární zástupce organizace), Lydia Romanská (komunikace s krajskými organizacemi), Milena Fucimanová, Františka Vrbenská (grantová politika Obce spisovatelů), Ivo Harák (šéfredaktor bulletinu Dokořán), Vladimír Stibor (komunikace se sponzory organizace), Jaroslav Holoubek (vytváření a správa dokumentace)

do Obce spisovatelů. V roce 2010 byla přijata do Mezinárodního PEN klubu. ^[82]
Překládá z ruštiny, polštiny a němčiny.

Milena Fucimanová psala poezii již v době, kdy působila jako učitelka na valašskoklobouckém gymnáziu. Později se věnovala také próze a tvorbě učebnic slohu a gramatiky. Z její tvorby jmenujme alespoň některá díla.

Básně psané pro Divadlo hudby a poezie Agadir:

- *Studna* (1998): Malátná, Noe, Výstup první, Výstup druhý, Výstup třetí, Výstup čtvrtý, Výstup pátý, Výstup šestý, Výstup sedmý, Výstup osmý.
- *Šmejdi v alobalu* (1999) – věčný dialog muže a ženy; Dívej se, div se, ale moudrost nesej, Dobře se dívej a dělej po mně, Podej mi pláňku a dobře se dívej, Výstup první, Výstup druhý, Výstup třetí, Výstup čtvrtý, Výstup pátý.
- *Pět oříšků pro Popelku* (1999): Čtvrtý oříšek: Buď fit a ve střehu, Druhý oříšek: Zavolej nám do klubu, Pátý oříšek: Člověk musí mít imáž, Píseň Popelky, První oříšek: Vsaď na šťastné číslo, Reportáž z karnevalu, Starý ořešák radí, Třetí oříšek: Nejlepší je mýdlo Paví krok, Živý plot.
- *Ester* (2001): Esteřin pláč (Pozdě prosit), Hajej, dadej, Hučte, hory i propasti, Koho byste si vzali na svou archu dnes?, Korále pro nevěstu, Košili ti zdobím květy, Na koně!, Neodvážit se je osudné, Slunce ještě nezapadlo, Supersvatba?, Takové krásné ráno, Život se zase rodí.
- *Denní menu* (2006): Denní menu, Jitřní dar, Léto, Zima.
- *Profesor* (2006): Až čekat nebudeš, Budoucnost I., Budoucnost II., Dotazník, Hospůdka, Ludwig van Beethoven: Sonata quasi una fantasia, Město, Procházka, Tramvaj, Žena – maminka, Žena – maminka se vrací, Žena – milenka, Žena – milenka se vrací, Žena – vědkyně, Žena – vědkyně se vrací.
- *Šípková Růženka po sto letech* (2007): Anténa, Boty, Enyky benyky, Enyky benyky – motiv, Flétnička, Housličky, Jablíčka, Jak se jmenuje princ?, Je třeba zavolat lékaře, Komár, Konvalinka, Kos, Kůň kos, Míček flíček, Míček flíček 1, Míček flíček 2, Míček flíček 3, Nestřílejl!, Pán z Jetelů, Podvečer, Pomeranč, Pomeranč – motiv, Řekl šípek bratru šípku, Řekl šípek

organizace).

82 Mezinárodní PEN klub – české centrum sídlí v Praze, sdružuje tvůrce, kteří „vládnou perem“. Cílem je svoboda vyjadřování, svoboda slova, svobodný život člověka.

- bratru šípku – motiv, Strašidlo, Šípek, Tramvaj – úryvek, Úvod, Vlastovičky.
- *Ohrožená kultura* (2007): Anténa, Co s tolika hodinami?, Lidská řeč, Potopa, Strach, Zpráva o stromě.
 - *Rusalka* (2007): Aj, aj, Bílá moje lani, Čury mury fuk, Hastrmánku, Krása studená, Květiny bílé po cestě, Měsíčku na nebi, Miláčku, znáš mne?, Necitelná vodní moci, Není to láska, Ó marno, Staletá moudrost tvá, Vezmi nůž, Vidino sladká, přesladká, Vyrvaná životu, Zlaté vlásy.
 - *Silný vývar* (2009): Čí je ten pták?, Jednou se ohlédneš, Ptáci v kleci, Tak to bývá.
 - *Houslistka* (2012) – viz kapitola 6. 6.

Próza:

- *Akord dim.* Tišnov : Sursum, 1994.
- *Obraziště.* Tišnov : Sursum, 2000.
- *Tančila jsem v synagoze.* Brno : Cesta, 2005.
- *Vúlajt povídka z knihy Devla! Devla!.* Praha : Dauphin, 2008. Spoluautoři čeští i romští.
- *Denní menu.* Zlín : Kniha, 2009.
- *V tom byla Maria vyrušena ze čtení.* 2011.
- *Hrnčířovy ženy.* Tišnov : Sursum, 2011.
- *Aděna za zrcadlem - Akord dim.* 2011.

Učebnice:

- *Sloh – první vydání.* Brno : Biskupské gymnázium Brno, 1994.
- *Řeč a sdělení.* Brno : Biskupské gymnázium Brno, 1997.
- *Sloh – druhé vydání.* Praha : Fortuna, 1998.
- *Testy z jazyka českého, příprava k maturitě.* Praha : Fortuna, 2003.
- *Sloh – třetí vydání.* Praha : Fortuna, 2003.
- *Literatura pro 3. a 4. ročník středních škol.* Praha : SPN, 2003.
- *Jak správně psát velká počáteční písmena v češtině.* Brno : Vakát, 2008.

V současné době Milena Fucimanová dokončuje román.

6.2 Ing. Ondřej Fuciman, Ph.D.

Ondřej Fuciman se narodil 29. června 1974. Syn Mileny Fucimanové. Základní školu i gymnázium navštěvoval ve Valašských Kloboukách. Od roku 1992 studoval na stavební fakultě Vysokého učení technického v Brně, obor pozemní stavby. Studium zakončil státní závěrečnou zkoušku a získal titul Ing.

Dále pokračoval v postgraduálním studiu na VUT Fakultě stavební, Ústav pozemního stavitelství, kde roku 2005 obhájil svou doktorskou disertační práci na téma Analýza vlhkostních procesů obalových konstrukcí a dosáhl tak titulu Ph.D.

Matematika, respektive stavitelství, nebyla však jeho jediným okruhem zájmů. Od nepaměti, jak sám tvrdí, působil v Divadle hudby a poezie Agadir. Nejdříve jako velmi schopný řadový hudebník s velkým nadáním pro improvizaci. Později také jako skladatel a vedoucí souboru. Nutno ještě dodat, že v letech 1995 – 1996 navštěvoval Lidovou školu umění Brno, Veverí, kde pod vedením Jarmily Mazourové studoval kompozici skladby. Tato skutečnost jistě měla vliv na jeho skladatelskou činnost v Agadiru.

Jeho první melodram uvedené v Agadiru nesl název Slavné ticho panovalo. Byl vytvořen k 200. výročí narození Karla Hynka Mácha a vychází z jeho málo známých textů, především dešifrovaných deníků a cestopisů. Premiéra melodramu proběhla 24. dubna 2010 v městském muzeu ve Valašských Kloboukách. Poté byl melodram uváděn také v Brně (4. května - Klub Leitnerova, 15. května - Špilberk, 12. listopadu - Dietrichsteinský palác), v Třebíči (10. listopadu - městská knihovna) a ve Vsetíně (25. listopadu - Masarykova veřejná knihovna). Slavné ticho panovalo bylo také natočeno na CD. Nahráno ve Studiu Agadir. Dramaturgie: Milena Fucimanová, zvuková režie a mix: Ondřej Fuciman, mastering: Peter Múdry, obálku navrhla: Eva Smrčková.

Dalším velkým počinem na hudbení poli je bezesporu také druhý melodram Houslistka. O tom více v kapitole 6. 6.

6.3 Historie Divadla hudby a poezie Agadir

Uvedeno výše, spolek byl založen Milenou Fucimanovou roku 1965. Původně nesl název Divadlo poezie Agadir. K rozšíření o hudební sekci došlo až v průběhu let. Tehdejšími členy divadla byli žáci různých ročníků Střední vzdělávací školy ve Valašských Kloboukách.

Soubor si prošel řadou obtížných období. Za jedno z nich můžeme považovat první rok jeho existence. Milena Fucimanová jej měla připravit na recitační soutěž konanou v květnu 1966. Tento příkaz obdržela koncem září, začátkem října 1965. Ona sama o těchto přípravách z podzimu 1965 vypráví v rozhovoru 16. listopadu 2012 toto: „*Já jsem si vybrala báseň Artura Lundkvista Agadir a dělali jsme to jako směs hlasů. Jak to dělal Burian. [...] To bylo tak. Mě to napadlo. Já jsem to měla v hlavě. Ale v zápětí jsem věděla, že potřebuju vzor. Nevěděla jsem, jestli je ten můj nápad nosný. Vzpomněla jsem si: to byl Burian. Jenž my jsme se o tom jenom učili a já to nikdy neslyšela. Tak jsem jela do Prahy a tam jsem si poslechla Máchův Máj. Přišla jsem zdrcena. To jsem si řekla, že to nezvládneme, ale zároveň jsem věděla, že můj nápad je uskutečnitelný.*“^[83] Intermezza byla tvořena částmi díla Petr a Lucie (Romain Rolland). S tímto dílem soubor soutěž vyhrál.

Proč tedy název Agadir? Pojmenování bylo inspirováno poemou Agadir švédského autora Artura Lundkvista. Dále pak vysvětluje Ondřej Fuciman v rozhovoru, který poskytl pro Brněnský deník Rovnost v dubnu 2011. „*Bylo to první představení a divadlo ještě nemělo název. Premiéra měla velký úspěch a lidé si nás zapamatovali jako „tamten Agadir“.*“^[84]

V první letech byl repertoár divadla tvořen pracemi současných básníků. Již však od roku 1968 se divadlo prezentuje jako autorské. Mileně Fucimanové bylo zakázáno publikovat (její otec emigroval do Západního Německa), což mohlo být důvodem změny Agadiru v divadlo autorské. Agadir jako studentské divadlo pracoval dál a všeobecně panoval názor, že texty, které prezentuje, jsou kolektivním dílem.

S odchodem Mileny Fucimanové z Valašských Klobouk roku 1991 Agadir nezaniká, ale „se přesouvá“ s ní. Jejím novým útočištěm se stává Biskupské

83 Osobní rozhovor s Milenou Fucimanovou. Natočeno 16. listopadu 2012.

84 STULÍROVÁ, Markéta. Agadir: divadlo, které zhudebňuje poezii. *Brněnský deník Rovnost*, 30. 4. 2011, č. 101, s. 8.

gymnázium a tedy také novými členy jsou studenti zmíněného gymnázia. Se změnou působiště a také změnou režimu se Agadir opět odklání od pojetí autorského divadla. Uvádí básníky, kteří nemohli vůbec publikovat nebo mohli jen s omezením vydávat svá díla v období totality. Po třech až čtyřech letech na Biskupském gymnáziu se zřizovatel gymnázia nepřímou snahou omezovat pravomoci souboru ve volbě autora, kterého uvede. Agadiru byly „podsouvány“ básně duchovního charakteru, které, dle názoru paní Fucimanové, nebyly vhodné pro veřejné přednášení, které jsou osobním vyznáním vztahu jednotlivce k Bohu. V této době odchází jádro souboru (studenti odmaturovali). Milena Fucimanová měla znovu začít od úplné nuly.

Zde přichází myšlenka přenechat soubor synovi Ondřejovi Fucimanovi. Nelze s určitostí říci, u koho se tento nápad objevil dříve, zda u Mileny Fucimanové nebo Ondřeje Fucimana. Fucimanová se nechtěla znovu vracet na začátek a Fuciman, již jako dlouholetý člen měl zájemce, kteří chtěli recitovat a zároveň řadu lidí, kteří by recitaci podpořili hudebním doprovodem. Takto se v polovině devadesátých let začala formovat hudební složka Agadiru. Zajímavostí je, že velkou část hudebníků tvořili absolventi valašskoklobouckého gymnázia, kteří toho času studovali v Brně na různých vysokých školách. Soubor pod vedením Ondřeje Fucimana již kmenově nepatřil k Biskupskému gymnáziu. Objevila se však značná nevýhoda a to ta, že Agadir neměl kde vystupovat. Díky osobnosti Mileny Fucimanové a její dřívější činnosti se vždy „nějaký ten prostor našel“. Ač se rozhodla ustoupit do pozadí, stále byla ochotna pomoci. V rozhovoru uvedla: „... *já jsem to sestavila, ale oni si to nacvičovali. Já jsem myslela, že to postupně zanikne. Ne proto, že by byli neschopní. Ne, ti lidé byli plní elánu, ale nebylo KDE. To přestane každého bavit.*“^[85] Ve druhé polovině devadesátých let prožívá Agadir dvouletou krizi. Ondřej Fuciman však začal komponovat na texty Mileny Fucimanové a představení Agadiru byla podpořena hudbou. Opět se tedy Agadir vrací k autorskému divadlu. Text byl přednášen jednou, maximálně dvěma osobami. Nad textovou částí a režii přejímá patronát Eva Strnadová (dcera Mileny Fucimanové). Vznikají poetická pásma:

- *Šmejd v alobalu* - věčný dialog muže a ženy, 1999.
- *Pět oříšků pro Popelku* – pohádka o tom, jak již dnes ženy a dívky nečekají na prince, 1999.

85 Osobní rozhovor s Milenou Fucimanovou. Natočeno 16. listopadu 2012.

- *Ester* – starozákonní motiv v moderním světě, 2000.

Problémem však stále zůstával prostor pro vystoupení. Mahenův památník. Toto místo se stalo novým útočištěm Agadiru. Existovala zde ovšem jedna podmínka. Divadlo hudby a poezie Agadir zde bude muset vystupovat pravidelně. Název pořadů však stále neexistoval. Vymyslela jej Milena Fucimanová spolu se svým synem Ondřejem. Takto vznikl projekt *Agadir uvádí ...* .

6.4 Pořady Agadir uvádí ...

Autory, které Agadir uváděl, vybírala Milena Fucimanová. Zde opět nastává odklon od autorského divadla. Prvním uvedeným autorem v této sérii byl Angelos Morfeas (vlastním jménem Ermis Chalivopulos). Dalšími autory uvedenými v roce 2008 byli Taťjana Maťátková, Zdeněk Volf, Ladislav Jurkovič (vlastním jménem Ladislav Soldán), Josef Šmajš, Petr Moučka a Miroslav Hule. Od tohoto roku bylo uvedeno více než dvacet básníků. V průměru bychom mohli počítat až šest nových básníků za rok.

Jedná se o hudebně poetická pásma. Pořady se skládají z textů přednášených recitátory a hudby, která reaguje na text. Objevují-li se písně, jsou dílem Ondřeje Fucimana, samozřejmě s textem daného básníka.

6.5 Další projekty a současnost Divadla hudby a poezie Agadir

Členové Agadiru se však nespokojili pouze s vystupováním v Mahenově památníku, kdy byl každý pořad uveden pouze jednou. Začala tedy vznikat digitální verze těchto pořadů, Agadir začal natáčet CD. Mohli bychom jmenovat:

- Angelos Morfeas (vlastním jménem Ermis Chalivopulos): Tisíc rájů / Prokletí andělů,
- Petr Mouška: Vrbobec nezklamal,
- Eva Talpová: Oblaka mnou jdou,
- Taťjana Maťátková: Samá rána,

- Dušan Malíř: Slunce v Arles,
- Vladimír Křivánek: Bolest,
- Hana Minaříková: Mitto tibi navem,
- Angelos Morfeas: V restauraci U Mrtvoly,
- František Schildberger: Merkurova kašna,
- Petra Rosette (vlastním jménem Petra Růžičková): Dvorní obrácené oko,
- Milan Hrabal: Erotikon,
- Miloň Čepelka: Haiku,
- Lubomír Brožek: Poezie je zrcadlo, které cítí bolest.

Vznikla celá řada nových písní, a tedy bylo vytvořeno i samostatné písničkové album *Silný vývar* (2009). Jedna z písní tohoto alba byla dokonce vysílána v hitparádě rádia Proglas.^[86]

Roku 2010 uplynulo 200 let od narození Karla Hynka Máchy. Divadlo hudby a poezie Agadir vystoupilo v rámci projektu „Rok Karla Hynka Máchy 2010“ se svým prvním melodramem *Slavné ticho panovalo*.

Z dalších projektů by bylo vhodné jmenovat dvě koláže sestavené z textů autorů již v minulosti v Agadiru uvedených – *Na každého čeká jeho verš I*, *Na každého čeká jeho verš II*. Druhý ze zmíněných mohli diváci zhlédnout nejen v Klubu Leitnerova v Brně (3. května 2011), ale rovněž při Muzejní noci (14. května 2011), kdy Agadir vystupoval v gotickém sále na Malém nádvoří hradu Špilberk.

Posledním melodramem provedeným Divadlem hudby a poezie Agadir byla *Houslistka* Mileny Fucimanové (viz kapitola 6. 6).

86 Je možné nalézt v archivu rádia Proglas na této adrese: <<http://hudba.proglas.cz/detail-clanku/kolem-se-toc-758-kolo.html>>.

6.6 Houslistka

Toto je název zatím posledního melodramu, který vznikl v režii Divadla hudby a poezie Agadir. Obecné pojednání o melodramu je uvedeno v první kapitole. Připomeňme jen, že se jedná o vokálně instrumentální skladbu, v níž nepřetržitě zní hudba. Není zde totiž jen výplň, ale dokresluje celkový dojem vznikající u diváka, posluchače.

Melodram Houslistka je však v něčem zvláštní. A to ve způsobu, jakým propojuje nejen slovo a hudbu, ale jak zde proniká také výtvarné umění. Na počátku toho melodramu byly obrazy bratislavské výtvarnice Květy Fulierové.

Nejedná se zde pouze o propojení různých druhů umění. Na tomto projektu se ukazuje taktéž mezinárodní spolupráce. V knize Houslistka se dočítáme: „*Ide o vzájomné kultúrne obohatenie – česká strana má príležitosť zoznámiť sa s tvorbou Květy Fulierovej, slovenských priaznivcov určite zaujme netradičné dvojjazyčné prelínanie veršov i súčasná česká scénická hudba.*“^[87]

Tento neobvyklý projekt nám ukazuje, jakým způsobem se ovlivňují různé druhy umění. Na počátku všeho byla hudba, jejímž vlivem vznikly obrazy. Výtvarné umění pak podnítilo zrod veršů. Ty se opět dostávají ke skladateli a ten tvoří další, novou hudbu. Zde se nám uzavřel celý koloběh. Propojení druhů umění je zde dokonalé.

To, že Houslistka prostupuje více druhy umění, ukazuje i název recenze Heleny Michkové, studentky Divadelní dramaturgie na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, uvedené v Brněnském deníku 9. srpna 2012. Zde také Michková píše: „*Básně jsou poskládány do formy podobné hudební skladbě. Ve druhé kapitole příhodně nazvané Dirigent je dívka Květa vyzývána „vezmi své housle a následuj mne“. Tím se před čtenářem odkrývá pestrý svět dalších básní, jež jsou jakoby uzavřenými melodiemi hranými na housle a čas od času přerušovanými skutečností.*“^[88] Rovněž správně poznamenává, že ze vzniklých básní bylo vytvořeno divadelní představení a tedy zde figuruje taktéž divadelní umění.

87 FUCIMANOVÁ, Milena. *Houslistka*. 1. vydání. Banská Bystrica : PRO, 2012. ISBN 978-89-057-39-9. Nestránkovaný svazek.

88 *Brněnský deník* [online]. c2005 [cit. 17. listopadu 2012]. Dostupný z WWW: <http://brnensky.denik.cz/kultura_region/recenze-houslistka-zdarile-propojuje-vice-druhu-umeni-20120809.html>.

6.6.1 Autorka obrazů Květa Fulierová

Květa Fulierová se narodila roku 1932. Ač se narodila v České republice, velkou část svého života strávila na Slovensku. Od malička byla ovlivňována různými druhy umění. Vše zásluhou své matky, která byla učitelkou, kreslila, tvořila z hlíny, hrála na housle, zpívala ve sboru. Také Květa se z počátku věnovala jak hudbě (hrála na housle), tak umění výtvarnému. Přišla však doba, kdy se musela pro jedno rozhodnout. V článku České besedy uvádí: „*Pokud bych chtěla hrát v orchestru, vyžadovalo by si to denně cvičení, a to jsem si jako matka malé dcery a manželka nemohla dovolit. Rozhodla jsem se pro profesionální výtvarnictví, co můžu dělat nepravidelně, prostě kdy mi to vyhovuje.*“^[89] Zvolila si tedy výtvarné umění, avšak inspirované hudbou. Dnes se již více než čtyřicet let věnuje výtvarným pracím s hudebními náměty. Jak sama říká, nechala se inspirovat Malou noční hudbou Wolfganga Amadea Mozarta, Smetanovou Vltavou, díly Suchoně nebo Moyzese. Její zájem vzbuzují taktéž hudební situace jako jsou koncerty. Fotografuje, ať už jednoho konkrétního interpreta nebo celý symfonický orchestr, a dílo pak dokreslí mastnou křídou nebo pastelem.

Její kniha, která stojí za vznikem textů melodramu Houslistka, se nazývá *Metamorfózy hudby*. Byla vydána nakladatelstvím FO ART v Bratislavě roku 2008. V recenzi na tuto knihu, kterou vytvořila Terézia Ursínyová, se dočítáme: „*Z reprodukcí čitateľ sleduje maliarsko-technický vývoj K. Fulierovej približne od konca 60. rokov až podnes. Od kresieb, litografií, serigrafii, monotypii až po koláže, kombinované techniky s použitím fotografií. Tematicky prechádza Fulierová od hudby baroka, klasicizmu a romantizmu k vesmírnej hudbe... [...] Táto veľká a závažná kniha neprináša len veľa reprodukcii maliarskych obrazov, ale aj úryvky z listov jej priateľov, popredných slovenských a českých maliarov, skladateľov, redaktorov, články a rozhovory s umelkyňou (a o nej), krásne básne českých a slovenských autorov inšpirované hudbou – a bohatú fotodokumentáciu, ktorá približuje rodinné a umelecké zákulisie.*“^[90] *Metamorfózy hudby* byly odbornou porotou vybrány mezi dvacet nejkrásnějších knih Slovenska pro rok 2008.

89 *Česká beseda* [online]. c2004 [cit. 16. listopadu 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.cesi.sk/bes/07/04/74ful.htm>>.

90 *Literárne informačné centrum* [online]. c2003 - 2009 [cit. 17. listopadu 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.litcentrum.sk/47463>>.

6.6.2 Text a hudba

Byl to prof. Šmajš^[91], kdo poskytl Mileně Fucimanové první černobílé kresby Květy Fulierové. Ta je použila ve své knize Hrnčířovy ženy. Ještě to však nebyly ony obrazy, jichž bylo později užito jako inspirace k Houslistce. Prostřednictvím těchto kreseb došlo pouze k prvnímu kontaktu obou umělkyně. Po vydání „Hrnčířek“, jak je sama autorka označuje, zaslala Květa Fulierová Mileně Fucimanové knihu *Metamorfózy hudby*. Ta byla popudem pro vznik první básně. Jak vypráví Milena Fucimanová, poslala několik básní Květě Fulierové jen tak na ukázkou. Ještě zde nebyl žádný úmysl psát, vydávat knihu. A o melodramu nelze v této fázi mluvit vůbec. Textů se však ujal Augustin Rosa, majitel vydavatelství PRO v Banské Bystrici. Byl jimi uchvácen. A po poslechu *Ohrožené kultury* (scénické pásmo s hudbou) požádal, zda by něco podobného nemohlo vzniknout s obrazy Květy Fulierové. Dále Milena Fucimanová popisuje vznik *Houslistky* takto: „*Tři měsíce jsem byla v jiném světě a Ondřej taky. Já sem nepřijímala telefony. Já jsem byla úplně v transu. A myslím si, že už se nic takového nestane.*“^[92] Ač měl pan Rosa texty k dispozici, ty byly připraveny, v oblasti hudební musel Agadiru, respektive Ondřeji Fucimanovi, autorovi hudby, důvěřovat.

Na přání Mileny Fucimanové měla *Houslistka* obsahovat české i slovenské verše. Simultánní překlad měl být zajištěn slovenskou básnířkou Martou Hlušíkovou. Avšak od původního záměru pouhého překladu bylo upuštěno. Z jejích překladů byly vybrány jen ty nejzdařilejší části a ty zakomponovány do textu českého. Došlo k prolínání českých a slovenských pasáží. Vplouvají jedna do druhé, aniž by se posluchač pozastavoval nad změnou jazyka. Vnořují se do sebe. Nepůsobí těžkopádně, jak by se stalo u strohého překladu. Jako autorka *Houslistky* je uváděna pouze Milena Fucimanová.

Hudba stále existovala pouze v notách. Začalo se natáčet. Výsledkem veškerého snažení tedy nakonec byla sbírka básní Mileny Fucimanové o čtrnácti kapitolách, s kresbami Květy Fulierové, doplněna o CD, na němž si každý může poslechnout studiový zvukový záznam celého představení.

91 Prof. PhDr. Ing. Josef Šmajš, CSc. (nar. 23. listopadu 1938) – český filozof a spisovatel.

92 Osobní rozhovor s Milenou Fucimanovou. Natočeno 16. listopadu 2012.

6.6.3 Prezentace melodramu

Na celé inscenaci se podílelo deset hudebníků, pět recitátorů a další dvě osoby, které zajišťovaly zvukové a světelné efekty a projekci obrazů. I když jsme nyní rozdělili soubor na hereckou a hudební část, hudebníci se rovněž recitačně zapojovali a recitátoři bravurně reagovali na hudební podněty. Celý soubor je stále nutno vnímat jako jeden celek. Tak jako se v Houslistce propojují druhy umění, tak stejně do sebe proplouvala hudba, verše a to vše dovršené projekcí obrazů.

Předpremiéra melodramu Houslistka proběhla 5. května 2012 v Kulturním domě Sokolovna města Slavičín. Premiéry se Houslistka dočkala o několik dní později, 9. května 2012 v Klubu Leitnerova v Brně. Premiéra byla spojena se křtem knihy a CD. Zúčastnili se jak vydavatel Augustin Rosa tak všichni autoři: Milena Fucimanová, Květa Fulierová, Ondřej Fuciman. Celá akce se konala pod záštitou primátora statutárního města Brna Romana Onderky.

Další možností diváků zhlédnout tento jedinečný melodram bylo v rámci akce Brněnská muzejní noc konané 19. května 2012. Divadlo hudby a poezie Agadir vystupovalo v gotickém sále na Malém nádvoří hradu Špilberk. Houslistka byla provedena hned dva krát (19:30 a 21:30). Obě představení se těšila vysoké návštěvnosti.

Obec spisovatelů vítala možnost uvést melodram nejen v Brně a dalších městech republiky, ale také na Slovensku. To se však pro nedostatek financí neuskutečnilo.

Závěr

Zabývali jsem se soubory, které se věnovaly činnosti, jež ne vždy byla veřejností přijatá s vřelostí. Propojovaly krásu slova a hudby do jednoho útvaru. Z obsahu práce je zřejmé, že takovýchto těles neexistovalo, a ani v současné době neexistuje, mnoho. Stejně tak jako samotná poezie není nejžádanějším artiklem na literárním trhu, tak ani toto netradiční spojení poezie a hudby nezaujímá přední místa žebříčků oblíbenosti u diváků. Ať už počátky E. F. Buriana nebo současné snažení Divadla hudby a poezie Agadir jsou však důkazem, že se vždy najde skupina nadšených realizátorů a rovněž hrstka věrných posluchačů.

Nicméně, jakmile se hudba nebo text modifikuje do tvaru, jež je posлуhačsky méně náročný, oblíbenost takovéhoho útvaru přirozeně narůstá. Dokladem toho jsou dnes všemi známé písně Suchého a Šlitra. Ač bychom mohli texty označit za poetické, zpěvnost a líbivost melodie zajišťuje popularitu u široké veřejnosti.

Nesmírně důležitou společenskou hodnotou všech zmíněných souborů je sdružování lidí podobných zájmů. Což bylo historicky významné zvláště v obdobích ohrožení samostatnosti národa. Seskupovala se tak společenství, která bojovala proti nespravedlnosti a hájila češství. Je zřejmé, že ku příkladu Agadir nelze stavět na stejný pomyslný stupeň. Mějme však na paměti, že i tam se jedná o udržení kvality českého jazyka, české poezie. Nebojují proti společenské nespravedlnosti, ale upozorňují na krásu českého jazyka v hudebním kontextu.

S přihlédnutím ke komercializaci kultury a umění a její postupné vytlačování šoubyznysem umísťuje společnost hodnoty, o kterých pojednává tato práce, na okraj zájmů. Otázkou však stále zůstává, zda se k nim v rámci své budoucí obrody jednou nevrátí.

Resumé

Záměrem této diplomové práce bylo seznámit čtenáře s československými a českými soubory 20. a 21. století zabývajícími se produkcí skladeb, v nichž figuruje hudba v přímém vztahu se slovem, poezií. Na začátku dvacátého století to byl voiceband Emila Františka Buriana. Dále jsme se věnovali Poetické vinárně Viola. Nebylo možno vynechat Redutu, jejíž hlavní osobnosti dále vystupovaly také v divadle Semafor (Jiří Suchý, Miroslav Horníček). Závěr práce patří současnosti. Uvádíme na scénu Divadlo hudby a poezie Agadir, které působí v Brně.

Summary

The aim of this thesis was to familiarize the reader with Czechoslovak and Czech ensembles of the 20th and the 21st century engaged in production of compositions in which music figures in direct relation with a word, with poetry. At the beginning of the 20th century it was the voiceband of Emil František Burian. One part of the thesis is also devoted to “poetic wine bar” Viola in Prague. It was impossible to miss Reduta, whose main personalities also performed in the Semafor Theatre in Prague (Jiří Suchý, Miroslav Horníček). The conclusion deals with the present. The Theater of Music and Poetry Agadir from Brno is presented.

Seznam literatury

- BARTOŠ, Josef; KOVÁŘOVÁ, Stanislava; TRAPL, Miloš.** *Osobnosti českých dějin.* Alda, 1995. 432 s. ISBN 80-85600-39-0.
- BEZOUŠKA, Bohumil.** *Jak jsem proskotačil život.* 1. vydání. Praha : Lunarion, 1993. 349 s. ISBN 80-85774-08-9.
- BURIAN, Emil František.** *Jazz.* Praha : Aventinum, 1928. 200 s.
Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů. 1. vydání. Praha : Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4.
- ČUDRLE, Michal; ROUBAL, Jan.** *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi.* 1. vydání. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. 195 s. ISBN 80-902482-5-X.
- DVOŘÁK, Antonín.** *Trojice nejodvážnějších.* 2. vydání. Praha : Mladá fronta, 1988. 237 s.
- FORST, Vladimír, et al.** *Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 1 A-G* 1. vydání. Praha : Academia, 1985. 900 s.
- FORST, Vladimír, et al.** *Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 2 H-J* 1. vydání. Praha : Academia, 1993. 589 s. ISBN 80-200-0468-8
- FUCIMANOVÁ, Milena.** *Houslistka.* 1. vydání. Banská Bystrica : PRO, 2012. ISBN 978-89-057-39-9.
- GÖTZ, František.** *E. F. Burian : život bohatě naplněný.* Praha : Kniha, 1954. Nestránkovaný svazek.
- HERCÍKOVÁ, Iva.** *Začalo to Redutou.* 1. vydání. Praha : Orbis, 1964. 300 s.
- HETTNEROVÁ, Magda.** *Jiří Suchý.* 1. vydání. Praha : Portál, 2005. 199 s. ISBN 80-7367-035-6.
- HRABÁNEK, Vladimír.** *Sloužil jsem v Semaforu : vzpomíná Vladimír Hrabánek.* 1. vydání. Praha : Mladá fronta, 2005. 116 s. ISBN 80-204-1317-0.
- HUVAR, Michal.** *Suchý: (písníkář a básník).* 1. vydání. Brno : Print-Typia, 1999. 140 s. ISBN 80-902703-7-9.
- JANOUŠEK, Pavel.** *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura.* 1. vydání. Brno : Host, 2009. 384 s. ISBN 978-80-7294-310-4.
- KLADIVA, Jaroslav.** *Poslední z transportu.* Praha : Jazzová sekce, 1983. 174 s.
- KLADIVA, Jaroslav.** *E. F. Burian.* Praha : Jazzová sekce, 1982. 443 s.

- KOLÁŘ, Jan.** *Jak to bylo v Semaforu*. 1. vydání. Praha : Scéna, 1991. 172 s. ISBN 80-85214-05-9.
- MALÁČOVÁ, Markéta; VACKOVÁ, Helena.** Jiří Šlitr : komik s kamennou tváří. *Magazín Práva*, 2004, roč. 10, s. 20 – 23.
- NOVOTNÝ, Jiří Datel.** *Ďábel z Vinohrad : vzpomínka na Jiřího Šlitra*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7388-294-5.
- RUT, Přemysl.** *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. vydání. Praha : Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.
- SALABOVI, Marie a Tomáš.** *Semafor : jaký byl a jaký je*. 1. vydání. Praha : Ikar, 2006. 205 s. ISBN 80-249-0781-X.
- SKRIBKOVÁ, Lola.** *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. 1. vydání. Brno : Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976. 174 s.
- SMOLKA, Jaroslav, et al.** *Malá encyklopedie hudby*. 1. vydání. Praha : Supraphon, 1983. 736 s.
- SUCHÝ, Jiří.** *Vzpomínání*. 1. vydání. Praha : Galén, 2011. 524 s. ISBN 978-80-7262-752-3.
- ŠLITR, Jiří; SUCHÝ, Jiří.** *Jiří Šlitr : sborník textů, fotografií a kreseb*. 1. vydání. Praha : Supraphon, 1970. 111 s.
- VALTROVÁ, Marie; ORNEST, Ota.** *Hraje váš tatínek ještě na housle?* Praha : Primus, 1993. 388 s. ISBN 80-85625-19-9.
- VANĚK-ÚVALSKÝ, Bohuslav.** Jiří Suchý a Jiří Šlitr. *Mladá fronta Dnes*, 2002, roč. 12, č. 285, s. E/8.
- VIKLICKÁ, Miluše, et al.** *Divadlo Viola – 40 sezon*. 1. vydání. Praha : Pražská scéna, 2002. 119 s. ISBN 80-86102-30-0.
- VYSKOČIL, Ivan.** *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. vydání. Praha : Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.

Elektronické zdroje

Brněnský deník [online]. c2005. Dostupný na WWW: <<http://brnensky.denik.cz/>>.

České centrum Mezinárodního PEN klubu [online]. c2011. Dostupný na WWW: <<http://www.pen.cz/cz/>>.

Český rozhlas [online]. c2011. Dostupný na WWW: <<http://www.rozhlas.cz/>>.

Český spolek Bratislava [online]. c2004. Dostupný na WWW: <<http://www.cesi.sk/>>.

Divadlo hudby a poezie Agadir [online]. c2004-2011. Dostupný na WWW: <<http://www.agadir.cz/>>.

Divadlo Viola [online]. c2011. Dostupný na WWW: <<http://www.divadloviola.cz/>>.

Institut umění – Divadelní ústav [online]. c2012. Dostupný na WWW: <<http://www.idu.cz/cs/>>.

Ivan Vyskočil [online]. c2009. Dostupný na WWW: <<http://www.ivanvyskocil.cz/>>.

Jiří Suchý [online]. Dostupný na WWW: <<http://jiri-suchy.cz/>>.

Literárne informačné centrum [online]. C2003 – 2009. Dostupný z WWW: <<http://www.litcentrum.sk/>>.

Ondřej Fuciman [online]. c2004-2007. Dostupný na WWW: <<http://www.ondrejfuciman.wz.cz/>>.

Reduta Jazz Club [online]. c2011. Dostupný na WWW: <<http://www.redutajazzclub.cz/>>.

SEMAFOR [online]. c2011. Dostupný na WWW: <<http://www.semafor.cz>>.

Slovník české literatury [online]. c2006-2011. Dostupný na WWW:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>>.

Sylvano Bussotti [online]. Dostupný na WWW: <<http://www.sylvanobussotti.org/>>.

Milena Fucimanová [online]. c2004. Dostupný na WWW:
<<http://www.milena-fucimanova.wz.cz/>>.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. [online]. c2010. Dostupný na WWW:
<<http://www.ucl.cas.cz/>>.