

NĚKOLIK POZNÁMEK NA TÉMA JIŘÍ VOSKOVEC A FILM

Michal Bregant

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

Život a dílo Jiřího Voskovce (1905 — 1981) patří především do světa divadla. A to jak ve dvacátých a třicátých letech v Čechách, tak po druhé světové válce ve Spojených státech. V českém kulturním povědomí však zůstane pro Voskovce rozhodující legendární nedělitelnost dvojice V + W, zejména v období jejich Osvobozeného divadla. Badatelé, kteří se soustředili na divadelní tvorbu Voskovce a Wericha, se vesměs shodují na tom, že filmové médium bylo jedním z rozhodujících inspiračních zdrojů pro jejich začátky.¹ Ostatně sami protagonisté několikrát zdůraznili, jak je film (hlavně americké grotesky) fascinoval. V době největší slávy Osvobozeného divadla k tomu napsali: „... milujeme velmi upřímně film. Měli jsme jej rádi mnohem dříve než divadlo a to, co jsme začali na divadle kdysi dělat, naučili jsme se jen a jen z filmu. Naše chlapecká léta byla ve znamení heroické epochy klasického němého filmu a nikdy nezapomeneme být vděční jeho krásám za školu, kterou nám poskytl.“² Jiří Voskovec k tomu s odstupem téměř třiceti let dodává: „Svaz-

¹ Srovnej: Barbara Teresa Janowska, *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha*. Wrocław, Ossolineum 1977.

Josef Träger, *Osvobozené divadlo ze včerejška k dnešku*. Divadelní noviny 5, 1961—1962, č. 19, s. 1.

Jaromír Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha, Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1981.

— Společnou mladickou lásku k filmu potvrdil na prahu „penzijního věku“ Jan Werich: „Když studoval (Jiří Voskovec, p. a.) ve Francii a psali jsme si pilně o filmech, které jsme spatřili, on tam a já tady, byli jsme spolu.“

Jan Werich, Jiřímu Voskovcovi. Divadelní a filmové noviny 8, 1964—1965, č. 25, s. 1.

² Jiří Voskovec — Jan Werich, *Náš poměr k filmu*. Kinorevue 3, 1936—1937, 1. pololetí, s. 452.

— Ve Filmovém archívu ČSFÚ jsou uloženy takřka neznámé záběry Voskovce, Wericha a dalších herců, které byly pořízeny v době, kdy se Osvobozené divadlo proslavilo Vest Pocket Revuí. Jednotliví herci v podstatě jen stylizovaně defilují před statickou kamerou, nicméně tyto záběry jsou pozoruhodné směsí suverenity a rozpačitosti ve styku s filmem.

ky bych musel popsat, abych se poklonil nejen Chaplinovi, nýbrž i mistrům, kterými nám byli Buster Keaton, Harry Langdon, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Ben Turpin, W. C. Fields, Raymond Griffith — byly jich legie, evangelistů srandy; sami to Stanislavští pro klauny V + W.³ Výmluvné jsou ale i některé hry V + W, kde můžeme najít řadu motivů více či méně zřetelně odkazujících do oblasti filmu (Fata Morgana, Gorila ex machina).⁴

Spektrum Voskovcových uměleckých aktivit je široké: zahrnuje herectví divadelní i filmové, režii, dramatickou tvorbu, poezii, výtvarné umění, překladatelství a prózu — vesměs memoárovou. Stojí za pozornost, že ve všech jmenovaných oblastech najdeme vždy něco společného s filmem. Voskovcovo filmové herectví by zasloužilo zvláštní rozbor. Ne snad že by svou kvalitou tvořilo nějakou epochální hodnotu, ale jednotlivé etapy Voskovcova filmového vývoje zřetelně dotvářejí jeho herecký typus. (Ten Josef Träger přibližně charakterizoval jako antibrechtovský, nicméně racionální vrstva Voskovcova herectví je myslím velmi výrazná.)

Zaznamenejme zde alespoň ve výčtu Voskovcovy role, které si zahrál v českém filmu. Nedlouhá řada je uvozena dvěma tituly z němého období: **Pohádka máje** (r. Karel Anton, 1926) a **Paní Katynka z Vaječného trhu** (r. Václav Kubásek, 1927). Patří k nim ještě role ve filmu **Ve spárech upíra** (r. Theodor Pištěk — Květoslava Semonická, 1927), který měl premiéru v lednu 1928. Voskovcův výkon nemůžeme posoudit, protože se film nedochoval. Otakar Štorch-Marien však vzpomíná na toto dílko jako na „snad nejstupidnější český film“ té doby a dodává, že se za něj nakonec styděli i sami producenti.⁵ Nikdy později se o tomto svém uměleckém poklesku Voskovec nezmínil, jen naznačil jisté uspokojení, že jeho začátky nejsou dokumentovány beze zbytku. Voskovcova herecká kreace — postava ing. Hermana — s největší pravděpodobností nijak nepřesahovala pohříchu nízkou úroveň filmu. Poněkud odlišná je situace s Antonovou **Pohádkou máje**, v níž Voskovec debutoval postavou Ríši. Josef Träger sice soudí, že Voskovec byl „přivábený na filmové plátno zdaleka ne pro uplatnění své jinošské pohlednosti, nýbrž pro setkání s podmanivou stínohrou a němohrou.“⁶ Rekl bych, že tento názor by bylo třeba ko-

³ Jiří Voskovec, Klobouk ve křoví. Praha, Čs. spisovatel 1966, s. 28—29.

⁴ Mimořádně úspěšná byla např. parodie „mluvícího filmu“ ve dvanáctém obraze hry Fata morgana (prem. 10. 12. 1929). Několik zmínek o tom najdeme i ve zvláštní rubrice nazvané Osvobozené divadlo v pátém ročníku Rozprav Aventina. (Rozpravy Aventina 5, 1929—1930, s. 228, 240, 276, 336.)

⁵ Srv.: Otakar Štorch — Marien, Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II. Praha, Československý spisovatel 1969, s. 140.

Po premiéře filmu Otakar Štorch-Marien napsal: „Náramně jsem se nedávno bavil panem Voskovcem na nejblbějším českém filmu Ve spárech upíra. Z libreta se mně udělalo špatně (autor Květa Semonická), herecky i režijně to bylo pod psa . . .“

Otakar Štorch-Marien, Glosy na okraj dní. Rozpravy Aventina 3, 1927—1928, s. 134.

⁶ Josef Träger, V + W = 60 + 60. Literární noviny 14, 1965, č. 25, s. 5.



Z krátkého dokumentárního snímku k inscenaci Vest Pocket Revue (1927)

rigovat jednak Werichovou vzpomínkou na to, jak Voskovec v té době potřeboval vydělat peníze na cestu za svou milou do Itálie⁷, a jednak filmem samotným, který svědčí spíš pro utilitární než vznešené úmysly Voskovcovy. Jiří Voskovec (vl. jm. Wachsmann) tehdy vystupoval pod pseudonymem Petr Dolan, ostatně pod tímto jménem začínal v Osvobozeném divadle (kdy se Jan Werich skrýval pod jménem J. W. Rich), a ještě v roce 1927 se jako Petr Dolan objevil v Kubáskově „lidovém“ filmu.⁸ Kubáskův film patří do tehdejšího českého podprůměru, ale **Pohádce máje** rozhodně nelze upřít z dnešního pohledu určité estetické kvality.

Sluší se zde připomenout legendární „konflikt“ Voskovce-Dolana s Devětsilem, k němuž došlo na základě Voskovcovy herecké účasti na **Pohádce máje**. Pro nesmiřitelné mladé avantgardisty (nejspíš šlo o Teige-ho) byl Mrštíkův příběh tou nejubožejší selankou a soudobý český film něčím ještě opovrženímhodnějším. Proto byl Voskovec z Devětsilu vylou-

⁷ Jan Werich, *Táto povídej I.* Panton 01 0235H, 1971. Srv. též: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná*. Praha, Melantrich 1982, s. 18.

⁸ V obou filmech hrála v páru s Voskovcem i Jarmila Horáková, která tu vytvořila své jediné dvě filmové role.



Pohádka máje, r. Karel Anton, 1926.

čen⁹, ale jak vzpomíná (mimo jiné) Jan Werich: „... von moh chodit dál do kavárny — nic se nestalo, celkem, a seděl s nima u stejného stolu.“¹⁰ A tak Voskovec hraje ve stejnou dobu sirotka Iškariota v **Paní Katynce** i Publia Ruku ve **Vest Pocket Revui**.

Popularita dvojice V + W měla být na konci let zúročena ve filmu ... si pořádně zařádit, kde podkladem měla být stejnojmenná adaptace veselohry Johanna Nepomuka Nestroje, která se tehdy hrála v Osvobozeném divadle. Tento film měla natáčet společnost Aventinum — Antonfilm, ale projekt upadl záhy v zapomnění. Zůstal jen inzerát, který ve svém časopise *Studio* (1, 1928—1929, č. 2, kulér) publikoval Otakar Štorch-Marien, nejspíš iniciátor celého podniku.

Ve třicátých letech, v době širokého ohlasu Osvobozeného divadla, natočili V + W čtyři celovečerní filmy. Na samém počátku dekády jim však předcházela **Paramount Revue** (1930), víceméně reklamní show

⁹ Vítězslav Nezval o Voskovcově vyloučení napsal: „Byl členem Devětsilu (tj. Voskovec, p. a.) a přišel o toto členství robespierrovským verdiktem Karla Teigehe poté, kdy hrál ve filmu *Pohádka máje* úlohu Ríši, což bylo skalní levicí Devětsilu pokládáno za zneucťující. Tento verdikt vrátil Voskovcovi svobodu a „starého kamaráda“ Jana Wericha...“ Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha, Československý spisovatel 1959, s. 185.

¹⁰ Srv. též: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná*. Praha, Melantrich 1982, s. 18.



Pohádka máje, r. Karel Anton, 1926



Paní Katynka z Vaječného trhu, r. Václav Kubásek, 1927

americké filmové společnosti. Spojovací výstupy V + W a jejich plus Ježkova píseň *Tři strážníci* tu byly jistě oživením, ale tento dokument prvního kontaktu Voskovce a Wericha se zvukovým filmem není bohužel dochován. Je pozoruhodné, jak početná je skupina nerealizovaných filmových plánů Voskovce a Wericha. Začátkem roku 1927 měl Voskovec za sebou teprve jednu filmovou roli (ještě před natáčením **Paní Katynky**), ale „jeho“ režisér Karel Anton mu zřejmě hned nabídl další. Dočteme se o tom z Voskovcova článku v *Přerodu*: píše, že po dosud jediném českém velkofilmu (**Koryatovič**; r. Jan Just-Rozvoda, 1922), jehož náklady činily asi milión korun, se snad najdou čtyřikrát vyšší prostředky na natočení skutečného českého velkofilmu, o jehož potřebnosti, smyslu a významu Voskovec nemá pochyb. Dozvídáme se, že Karel Anton zamýšlí natočit *Pražského žida* (podle divadelní hry Josefa Jiřího Kolára) a mezi jmény herců, s nimiž se počítalo pro ústřední role, čteme mj. Petr Dolan.¹¹ Realističtější byl zřejmě plán Karla Lamače z roku 1931 natočit film *Ona a Oni* s Anny Ondrákovou a V + W. Ale úspěch *Vlasty Buriana v C. a k. polním maršálkovi*, kterého natočil Lamač rok před tím, sliboval přece jen větší kasu než náročnějšího komika Voskov-

¹¹ VOS. (Jiří Voskovec), Český velkofilm. *Přerod* 1 (5), 1927, č. 8 (25. 2.), s. 4–5.



Paní Katynka z Vaječného trhu

ce a Wericha. Druhým nerealizovaným projektem byla Voskovcova a Werichova herecká účast na filmové adaptaci *Loupežníka* podle Karla Čapka, již natočil 1931 divadelní kritik a dramaturg Josef Kodíček. Do téhož roku spadá také oznámení o založení filmové společnosti VAW, která měla natáčet v české a francouzské verzi filmy v koprodukcii s Francií.¹² Z tohoto impulsu se rozeběhla práce na prvním realizovaném celovečerním filmu *V + W — Pudr a benzín* (r. Jindřich Honzl, 1931). Stejně jako v následujícím filmu *Peníze nebo život* (r. Jindřich Honzl, 1932) se tu ukázala filmová nezralost režiséra a poněkud problematická dramaturgická koncepce, nicméně oba filmy zůstávají hodnotným dokumentem tehdejšího období avantgardní divadelní tvorby V + W a navíc se s časem umocňuje přitažlivé kouzlo této vtipné filmové antikvity.¹³ Filmy *Hej rup!* (r. Martin Frič, 1934) a *Svět patří nám* (r. Martin Frič, 1937) už měly promyšlenější stavbu a vyhraněnější myšlenku,

¹² Srv.: Luboš Bartošek, *Le Théâtre libéré de Prague et le cinéma tchèque*. Acta Universitatis Carolinae — philosophica et historica, 1973, č. 5, s. 108 — 109.

¹³ „Na své dosavadní filmy hledíme velmi kriticky. Většinou jsme tápali a snažili se najít pro sebe něco konkrétně filmového mezi svým divadlem a láskou k americkému filmu.“ Jiří Voskovec — Jan Werich, *Náš poměr k filmu*. Kinorevue 3, 1936—1937, 1. pololetí, s. 453.

ovšem utopie jejich socio-politického vyznění se přežila. Bezesporně však **Svět patří nám** zůstává jedinou ukázkou zřetelně protifašistické tendence v české hrané meziválečné kinematografii.¹⁴ Do poloviny třicátých let spadá ještě plán na koprodukční (česko-francouzské) zfilmování golemovské legendy podle V + W, ale představy autorů se natolik lišily od představ režiséra Julien Duviviera, že ze spolupráce vzápětí sešlo.¹⁵ Ve fázi představ zůstaly i další náměty: první z exotického prostředí, kde chtěli Voskovec a Werich zahrát postavy Robinsona a Pátka; druhý námět nesl název *Poslední zpráva* — s Voskovcem a Werichem jako konkurenčními reportéry.¹⁶ Po úspěchu filmu **Svět patří nám** se Frič s Voskovcem a Werichem připravovali natočit filmovou adaptaci *Balady z hadrů*, která byla v repertoáru Osvobozeného divadla třicátých let nejreprezovanější inscenací.

Ještě v roce 1937 natočila Aktualita pro své zpravodajství dvě filmové scénky s Voskovcem a Werichem. Obě jsou satirickou reflexí aktuálních společenskopolitických problémů, především válečné hrozby. Působí však dojmem méně vydařené improvizace; poněkud násilné pointování dialogu může jen vzdáleně připomenout předscény V + W v jejich divadle. Dochovaly se ještě filmové šoty z představení v Osvobozeném divadle a z odjezdu souboru na turné po Československu; Osvobozené divadlo však jistě bylo častěji předmětem zájmu filmařů. Záběry s Voskovcem a Werichem se nakonec objevily ještě ve slavném dokumentárním filmu **Krise** (r. Herbert Kline, 1938), ale to už je poslední filmová ozvěna meziválečného působení dvojice V + W.

V americké emigraci nabídl Voskovcovi a Werichovi režisér Julien Duvivier (s nímž se před léty V + W nerozešli ve věci *Golema* právě přátelsky) role dvou sluhů ve svém filmu **Historky z metropole** (*Tales of Manhattan*, 1941), ale Voskovec s Werichem nabídku odmítli. Podstatně přitažlivější byla naděje na natočení celovečerního filmu v režii Orsona Welles. Welles však při natáčení **Skvělých Ambersonů** (*Magnificent Ambersons*, 1942) natočil s V + W jen několik zkušebních scén (ze hry Rub a líc) — z další spolupráce sešlo kvůli nepochopení ze strany společnosti

¹⁴ Někdy bývá poněkud nadhodnocována ústřední myšlenka filmové adaptace Čapkovy **Bílé nemoci** (r. Hugo Haas, 1937), která se mi jeví jako silná snad jen ve svém poněkud problematickém obecně humanistickém ladění.

¹⁵ Julien Duvivier natočil **Golema** (částečně také na Barrandově) s Harry Baurem v hlavní roli (1935).

¹⁶ Podrobně se o filmech V + W rozepisují: Jan Kučera, V + W ve filmu. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. (Red. Josef Tráger.) Praha, Borový 1937, s. 49–54. Luboš Bartošek, *Le Théâtre libéré de Prague et le cinéma tchèque*. Acta Universitatis Carolinae — philosophica et historica, 1973, č. 5, s. 101–135.

Marie Bílková, Po stopách tématu: Osvobozené divadlo a film. *Film a dova* 33, 1987, s. 514–520.

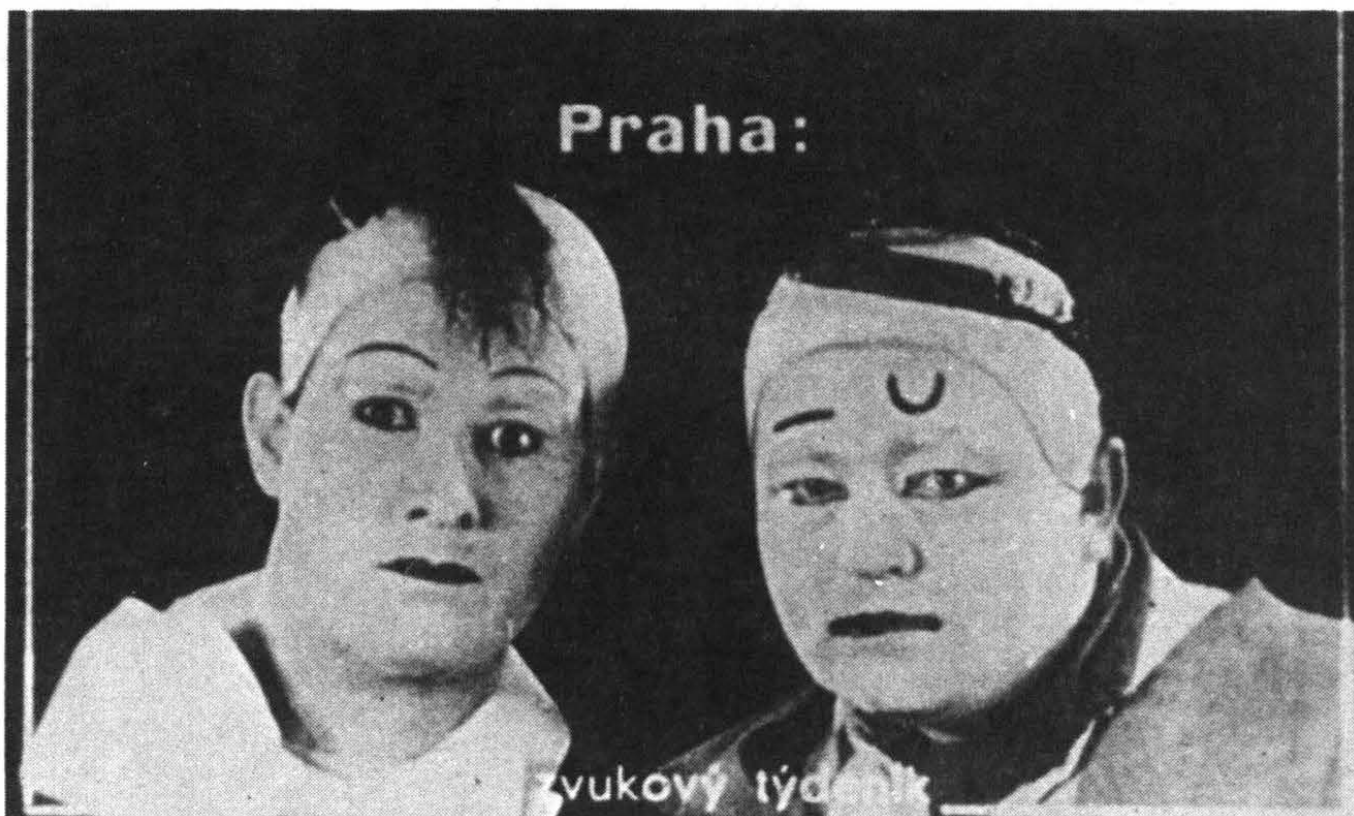
— Většina faktografických informací je čerpána z obsažné studie Luboše Bartoška s přihlédnutím k jeho knize *Náš film. Kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha, Mladá fronta 1985, s. 282–295.



Ve spárech upíra, r. Theodor Pištěk — Květoslava Semonická, 1927. Snímek z nedochovaného filmu; Jiří Voskovec druhý zleva, stojící

Ve spárech upíra; Jiří Voskovec stojící





V+W o módě, o válce a o kultuře. Scénka z Čs. zvukového týdeníku Aktualita, 1937, č. 19

Jiří Voskovec ve scéně Mělnická strašidla. Čs. zvukový týdeník Aktualita, 1938, č. 5



RKO, pro niž Welles pracoval.¹⁷ Poměrně bohatou řadu projektů, které se neměly nikdy uskutečnit, rozmnožili Voskovec a Werich v polovině šedesátých let, kdy se ve Vídni sešli nad scénářem pracovně nazvaným *Filmfalstaff*.¹⁸

Na svou filmovou práci z třicátých let navázal Voskovec přibližně v polovině padesátých let v USA. Z necelých dvou desítek rolí, které vytvořil Voskovec v americkém filmu, známe pohříchu jedinou: jeho hodináře z **Dvanácti rozhněvaných mužů** Sidneyho Lumeta (1957).¹⁹ Práce George Voskovce pro televizi, film a divadlo v Americe byla na evropského přistěhovalce dost úspěšná. Voskovec získal jistý úspěch jako herec vedlejších rolí, zejména jako tzv. čechovovský herec.

Vraťme se nyní o pár desítek let nazpět: k dvacetiletému Jiřímu Voskovci-Wachsmannovi. Pomineme jeho dramatickou tvorbu, která přesahuje rámec našeho tématu. Připomeňme ale, že ji netvoří jen hry vzniklé ve spolupráci s Janem Werichem, případně v širším měřítku neznámé texty z válečných a poválečných let, ale např. také kratička „hra v manéži“ — jak zní podtitul — *Růže z Jericha*. Tento text, známý jen z rukopisu, se vyznačuje snahou o popření zastaralého dramatického kánonu, což v tomto případě dalo vzniknout poetické hříčce, jejíž kouzlo stojí někde na pomezí dadaismu a patafyziky.²⁰

Obraz Voskovce — literáta doplňuje jeho spolupráce s časopisy ve dvacátých letech. Na svou nám zatím neznámou publikační zkušenost z francouzských studií navázal jako přispěvatel Studentského časopisu, *Pásma*, *Disku*, *Rozprav Aventina*, *ReDu* a *Přerodu*. V rámci sledování stop vztahu Jiřího Voskovce k filmu je ale v první řadě nápadná soustavnost, s níž publikoval začátkem roku 1927 v *Přerodu* právě filmově zaměřené příspěvky.²¹ S jejich znalostí lze Voskovce zařadit mezi avantgardisty jako byli tehdy ve sféře filmu Karel Teige nebo Artuš Černík.

¹⁷ Na setkání s Wellesem vzpomíná jak Voskovec, tak Werich, ale neshodují se. Jejich test s Wellesem se bohužel nedochoval. Srv.: Jiří Voskovec, *Hollywoodská epizoda*, in: *Theater — Divadlo*. (Red. František Černý.) Praha, Orbis 1965, s. 296—303.

Srv. též: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná*. Praha, Melantrich 1982, s. 148—187.

¹⁸ Vojtěch Jasný, *V+W* tentokrát ve Vídni. *Kino* 20, 1965, č. 6, s. 11.

— Pavel Taussig upozorňuje ještě na plánovanou spolupráci Jiřího Voskovce s Karlem Steklým na filmové adaptaci švejkovské epizody „z Putimi do Putimi“, pro niž napsal i scénář. Tento záměr byl definitivně znemožněn Voskovcovým odjezdem z Československa v roce 1948. Srv.: Elmar Klos — Pavel Taussig, *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha, ČSFÚ 1983, s. 21.

¹⁹ Z poválečných filmů George Voskovce jmenujme alespoň některé: *Anything Can Happen* (r. George Seaton, 1952), *The Iron Mistress* (r. Gordon Douglas, 1952), *Uncle Vanya* (r. F. Tone, 1958), *The Bravados* (r. Henry King, 1958), *Wind Across the Everglades* (r. Nicholas Ray, 1958), *Butterfield 8* (r. Daniel Mann, 1960), *The Spy Who Came in from the Cold* (r. Martin Ritt, 1965), *Mister Buddwing* (r. Delbert Mann, 1966).

²⁰ Srv.: Josef Träger, *Dvě podoby jedné herecké tváře*. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964—65, č. 25—26, s. 10—11. — Zde je citována i Voskovcova vzpomínka na jediné představení *Růže z Jericha* a na úskalí jeho „avantgardnosti“.

²¹ *Přerod* vycházel jako týdeník nákladem Svazu Národního Osvobození.

JEDNACÍ SÍŇ č. 2



- Zaměstnána ... ?
- **KINOHVEZDA.**
- Cože? Vy že jste kinohvězda?
- Prosim ne, pane rado, já zametám v
Kino »Hvězda«.



Jiří Voskovec: Karel Anton. Karikatura. Přerod 1 (5), 1927, č. 3, s. 7

Voskovcovy příspěvky jsou tu různorodé: fejetony, kritické glosy, sloupky apod. týkající se osobností jako Menjou, Chaplin, Frigo, Epstein, dále informace z hollywoodského Parnasu, ale také poznámky k českému filmu (např. o Antonovi). To vše Voskovec doplňoval karikaturami herců a dokonce (nepříliš vydařenými) kreslenými vtipy s filmovou tematikou. (Menší měrou se v Přerodu uplatňoval i Jan Werich, a to jak fejetony, tak — a to především — vtipnými karikaturami filmových herců.) Voskovcovy články v Přerodu jsou bohužel poslední ozvěnou jeho zaujetí pro moderní film, jehož vrchol tvoří dva filmové texty, které stvrzují zařazení dvacetiletého Voskovce mezi pravověrné avantgardisty teigovského typu.²² Tyto texty, původně publikované v druhém čísle Disku, zde přetiskujeme; zastavme se teď u marginální a navíc silně dobově podmíněné výtvarné práce Jiřího Voskovce. Mám na mysli jeho koláže, resp. obrazové básně, jejichž estetickým východiskem byla devětsilská avantgardní teze o komplementárním vztahu básně a obrazu. U obrazových básní (a nejen Voskovcových) je tento princip realizován s vírou ve významovou potenci fotografického záběru, který vytváří v plošné, výrazně typograficky stylizované kompozici zvláštní vnitřní napětí mezi jednoznačnou jevovou srozumitelností a subjektivizovanou zašifrovaností sdělení. V jednoduché podobě se to objevuje například u Voskovcova „portrétu“ Douglase Fairbankse. „Nebetyčný Doug — Megafon nového evangelia“, jak ho Voskovec nazývá, takto svébytný fenomén pro českou meziválečnou avantgardu, se na nás usmívá na pozadí stylizovaných „stars-and-stripes“ a mapy západní polokoule.²³

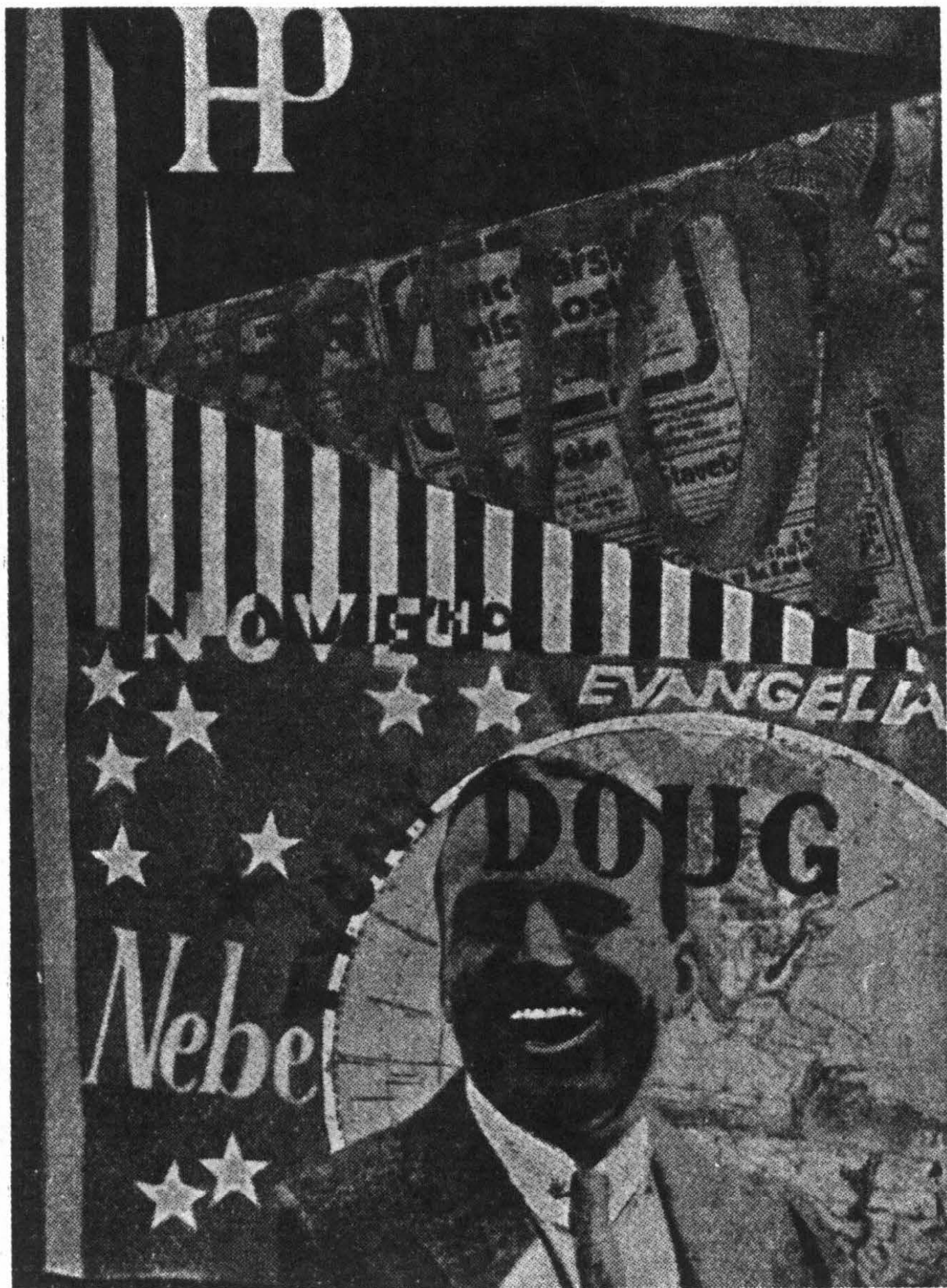
Na okraj Voskovcovy výtvarné tvorby dlužno poznamenat, že pozoruhodně organicky souzní s jeho tehdejší básnickou tvorbou. Voskovcovy básně z počátku dvacátých let (zejména v Pásmu) jsou poznamenány do

²² Jiří Voskovec měl zřejmě mimořádný cit pro moderní umělecké směry, jak je přinášela doba po první světové válce. Jako sedmnáctiletý student dijonského lycea vystoupil na obranu Marinettiho Osvobozených slov proti zcela nechápajícímu článku Karla Nora ve 4. čísle téhož ročníku Studentského časopisu. (Jiří Voskovec, Několik poznámek k článku Na okraj F. T. Marinettiho Osvobozených slov. Studentský časopis 2, 1922—1923, s. 170—171. — Tento příspěvek je — jak se mi zatím podařilo zjistit — prvním Voskovcovým publikovaným článkem v Čechách.)

Na svůj příspěvek o Marinettim pak navázal do jisté míry statí na pokračování Realismus contra expresionismus v následujícím ročníku, tedy ve svých osmnácti letech. Jeho stať končí zvoláním, které se pateticky staví na obranu moderního umění v podobně exaltovaném duchu jako dobová devětsilská prohlášení: „Budoucnost náleží zdravému, pozitivnímu realismu, který počíná ovládati lidskou civilizaci a jenž k nám mluví sirénami transatlantiků a mnohokoňskými motory goliathů, realismus, jehož světelnou chválu pění čisté reklamy nad newyorskými mrakodrapy a jehož novou morálku hlásá sedmdesát tisíc kinematografů světa; vyznavači tohoto nového realismu vyrůstají ve stadiónech a na olympiádách se jménem Douglase Fairbankse (!, p. a.) na rtech.“

Jiří Voskovec, Realismus contra expresionismus II. Studentský časopis 3, 1923—1924, s. 71.

²³ Jiří Voskovec, Fairbanks. Pásmo 1, 1924—1925, č. 7—8, s. 1. — Není divu, že tuto koláž přetiskl i Karel Teige ve své knize Film (Praha, V. Petr 1925, s. 105).



Jiří Voskovec: Fairbanks. Obrazová báseň. Pásmo 1, 1924—1925, č. 7—8, s. 1



Jiří Voskovec: Dobrou noc. Obrazová báseň. Disk 2, 1925, s. 5.

jisté míry křečí avantgardistické ortodoxie, jak se jen mohla u dvacetiletého poety projevit. Jejich atmosféra, specifická tematika, formální nespořádanost i důležitá role typografické úpravy — to jsou znaky, které spojují básně mladého Voskovce s vlnou teigovského poetismu.²⁴

Oklikou přes výtvarnou a básnickou tvorbu Jiřího Voskovce se dostáváme k jeho jedinému (resp. zatím jedinému známému) filmovému libretu — Nikotin. Tato „báseň dýmu“, jak zní podtitul, řadí dvacetiletého autora ke generaci jeho vrstevníků, jako byli Jaroslav Seifert, Karel Teige, Artuš Černík, Vítězslav Nezval ad., kteří v téže době publikovali své

²⁴ Z pozdější Voskovcovy básnické tvorby neznáme téměř nic. Nebyla snad nejbohatší, ale českému čtenáři byly předloženy pouze Voskovcovy verše, které vznikly v době jeho uvěznění na Ellis Islandu u New Yorku v letech 1950—1951. (Podoby, ed. Bohumil Doležal, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 22—30.) Stálo by za zvláštní pozornost vysledovat „zmoudření“ Voskovce-básníka a snad bychom zjistili, že je jen velmi relativní.



Jiří Voskovec: Sifony koloniálních siest. Obrazová báseň. Disk 2, 1925, kulér

poetistické scénáře, resp. filmové básně, partitury čistého filmu apod.²⁵ Na okraj těchto zvláštních, spíš literárních než filmových útvarů bych rád upozornil na článek Artuše Černíka *Úkoly moderního scenáristy*.²⁶ Černík tu totiž v osmi bodech nestejně důležitosti vytyčuje úhelné rysy avantgardního scénáře, potažmo i avantgardního filmu, jak ho (pro dvacátá léta) neznáme od nás, ale například z Francie. Z Černíkových bodů, které vytvářejí dojem programového východiska, vyčteme ty elementární principy, které lze shrnout jako: odpor vůči dějové anekdotičnosti (resp. anekdotické dějovosti) literatury a dramatu, snahu o prozkoumání všech možností montáže, vůli hledat a nacházet specifika kinematografu a kultivovat filmovou vizualitu v opozici vůči starým druhům umění a divadlu zejména. Rovněž z Černíkových bodů vyplývá dvojlomost avantgardních představ o filmu: na jedné straně „čistá kinografie“ jako abstraktní světelná hra a na druhé straně mýtus fotogenie (o níž bude ještě řeč), v jehož rámci lze připustit i hrané dílo. Daleko známější a také propracovanější jsou podobně stylizované i myšlené úvahy Karla Teige na dané téma. Jejich podstatou (která je ovšem s Černíkovými body ve shodě) je pokus formulovat požadavek ideálního avantgardního filmu, který Teige mnohokrát a široce — a vzletně až k zmatení — popisuje. Teigovský ideál můžeme charakterizovat jako obrazovou báseň v pohybu, čímž se nezpronevřujeme ani dobovým a stylovým východiskům, ani Teigeho požadavkům. Jsou tu zastoupeny oba zásadní rysy: vizualita (jako elementární obsahově i formálně vyjadřovací prostředek moderního umění) a dynamika vzývaného „nového života“, vnitřní i vnější vývoj dané (tentokrát filmové) struktury.

Je nápadné, jak Voskocův „scénář“ odpovídá Černíkovým bodům i teigovskému mýtu obrazové básně v pohybu. Jako by se u Voskovce propojilo jeho výtvarné cítění s básnickým nadáním, jako by se tu bezprostředně odrazila poetistická vzájemnost v dialektickém vztahu obrazu a básně. Nikotin nese všechny znaky literárnosti, stejně jako většina ostatních známých poetistických filmových libret. Podstata této literárnosti bude nejspíš v tom, že i tento slovesný útvar byl něčím jako cvičením v poetistickém tvarosloví. Ovšem s tím, že zde stála v popředí modernistická ikonografie, která určovala příznačné prvky devětsilského estetického kánonu.²⁷ V Nikotinu najdeme postupně řadu motivů, které mu plně odpovídají: například odlesk modernistického kosmopolitismu, který je tu zpřítomněn v uvolněném geografickém pohybu (krásná Turkyň, prerie s kovbojem, Yellowstonský park, Tower Bridge, Vesuv)

²⁵ Srv.: Jiří Cieslar, *Český poetismus a film*. Seminární práce. Oddělení dějin a teorie filmu. Praha, FFUK 1974. — Řada poetistických scénářů byla publikována péčí Viktorie Hradské v její monografii o české filmové avantgardě: *Viktoria H r a d s k á, Česká avantgarda a film*. Praha, ČSFÚ 1976.

²⁶ Artuš Černík, *Úkoly moderního scenáristy*. Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 6.

²⁷ Otázkám devětsilské estetiky bylo v poslední době věnováno např. monografické číslo časopisu *Umění* (35, 1987, č. 1).

i v nápisech jako No smoking apod. Typické je také asociační řazení záběrů, které je zde povýšeno na základní stavební princip celého libreta. Z tohoto hlediska je zajímavá dynamika střídání „velikosti záběru“, resp. poměrně časté vkládání detailů či velkých detailů. Jakoby přímo z devětsilského ikonografického slovníku jsou převzaty motivy aeroplánu, zeměkoule, pneumatiky, automobilu — vesměs atributy moderního technického života, civilizace dvacátého století. Na Nikotinu je, myslím, specifický šarm, který z textu cítíme, čteme-li ho s jistou dávkou představitivosti a fantazie. Je zřejmý i v některých vtipných spojeních. Za pozornost stojí například „mžiknutí bílého filmu“, tedy blank vložený před očekávaný záběr výbuchu bedničky s dynamitem.

Edici Voskovcova poetistického filmového libreta zde doplňujeme jeho „teoretickým“ článkem Fotogenie a supraréalita. Je to ukázka výrazně exponovaného avantgardního myšlení o filmu, ale také avantgardní stylistiky, tentokrát až na hranici srozumitelnosti. Je dost obtížné porozumět Voskovcovu textu bez znalosti programových článků a statí Karla Teigeho, který nejdůsledněji a nejkomplexněji zastupoval filmové myšlení v české avantgardě dvacátých let. Nicméně se pokusme — čtouce Teigeho v podtextu — vytáhnout alespoň některé symptomatické myšlenky z Voskovcova výletu do filmové teorie.

Vyjdeme-li z pojmu fotogenie, musíme odkázat k francouzskému pobytu Jiřího Voskovce, který se zde mohl zevrubně seznámit s teoretickou, kritickou i režijní tvorbou Louise Delluka. Delluc, jenž tak proslavil pojem „photogénie“, se stal do jisté míry ideovým patronem toho, co jsme si zvykli nazývat filmovou avantgardou v Čechách dvacátých let. K Dellukovi a k jeho fotogenii (i Fotogenii) se u nás obraceli snad všichni, kdo se snažili vyslovit své avantgardistické filmové přesvědčení. Ve většině případů však šlo spíše o subjektivní interpretaci, resp. pojetí tohoto pojmu. Týká se to nejen přítomného Voskovcova článku, ale také ojedinelých příspěvků například Vítězslava Nezvala anebo Emila Františka Buriana. Snad to nebude znít příliš suše, když řekneme, že fotogenie u Voskovce je výsostným principem filmového umění, jeho podstatou a specifikem. Fotogenie se podle Voskovce realizuje jako estetická hodnota na základě vizualizace tvůrčího záměru (a řekli bychom s Mukařovským: sémantického gesta). Voskovec tu respektuje dvojpolovost avantgardistického chápání filmového umění, jak jsme ji poznali například u citovaného Černíka. Rozlišuje tu přímo „dva druhy kinografie“ — a fotogenie, o níž už byla řeč, je jakýmsi střešním pojmem, vrcholnou ideou avantgardního kinematografu. Voskovcovým osobním přínosem ve věci fotogenie je podtržení významu světla jako elementárního materiálu tvorby. Padne tu mnoho vzletných slov, aby se autor nakonec obrátil ke srozumitelnému Chaplinovi, jehož génius byl po všech utopických teoriích a programech i našim avantgardistům ukázkou vrcholného uměleckého činu, jakkoli bychom museli Chaplina přiřadit „pouze“ ke skupině „dokonalé optické epiky“ či spíše „úměrně zhuštěného optického

dramatu“. Představy o „čiré kinografii“, které cítíme nejen u Voskovce jako do jisté míry nadřazené, nepřekonaly hranice ojedinělých filmů Mana Raye či snad Vikinga Eggelinga, Fernanda Légera, Hanse Richtera a nemnoha dalších, které ukázaly jako v dutém zrcadle meze a utopii těchto avantgardních představ o filmovém umění.

Na téma Voskovcovy suprareality konstatujeme osobitý postřeh o složitosti vztahu reality životní a reality zobrazené. Tento obecný problém Voskovec pro sféru filmového jazyka specifikuje zdůrazněním světla a pohybu jako primárních prostředků vyjádření. Upozorňuje vlastně na existenci estetické a filozofické hodnoty, která vzniká ve vztahu realita — „suprarealita“. Soustředí se sice překvapivě velkou měrou na technické okolnosti daného vztahu (optika), ale podstatné je především zkoumání nové estetické hodnoty. A tu nachází — zjednodušeně řečeno — v postižení specifika kinematografického jazyka. To vše v básnický vzletných formulacích přesvědčeného souputníka vrcholné moderny v české meziválečné kultuře.²⁸

Na závěr si dopřejeme citát z jiného Voskovcova článku, který je věnován architektonickému zařízení biografů. Zapůsobí nejen u tohoto autora tak půvabným kouzlem juvenilie, ale i vyhraněným estetickým zaměřením: „Film, koruna poetismu, vyžaduje umělecky dokonalý rámec. Strohost racionální inženýrské konstrukce, studená logičnost rozumu, kterou proudí zuřivá kaskáda života, opilé pásmo senzibility, světelná láska k světu, k pohybu a k činu: není to shrnutí novodobé kultury?“²⁹

²⁸ Pojem suprarealita se v jiné souvislosti objevuje i ve vzpomínkách Jana Wericha. (Jan Werich vzpomíná. Praha, Melantrich 1982, s. 29.) Takřka s básnickou nadsázkou a vskutku neexaktně píše Werich o suprarealitě jako o zvláštním prvku poetické atmosféry světa mladých V+W, jako o způsobu nazírání světa, cítění a ctění těžko postřehnutelných detailů a zvláštností všeho, co nás obklopuje. (Werich píše Supra Realita, zkráceně SUTA: „... Neboť SUTA jest zkratka vymyšlená mladičkou zkratkou V+W.“) Voskovcovo chápání suprareality se však od obsahu pojmu SUTA, jak ho vycítíme z Werichových slov, zcela odlišuje.

²⁹ Jiří Voskovec, Jak zařídit biografy. Pásmo 1, 1924—1925, č. 5—6, s. 5.

U obou Voskovcových textů je pravopis upraven podle zásad platných pro vydávání novočeských autorů. textu Nikotinu opravuji zjevné tiskové chyby: např. Cower Bridge na Tower Bridge, cerčová clonka na terčová clonka apod.

Summary

Some Remarks on Jiří Voskovec and the Cinema

by Michal Bregant

Jiří (George) Voskovec's (1905—1981) creative activity focused on theatre. However, throughout his life, i.e. from the twenties until the late seventies, he concerned himself with other arts too, especially the cinema, but also literature and graphic and plastic art. Since the mid-twenties, he was a member of a young avant-garde movement, whose centre in Bohemia was the association of artists „Devětsil“ („Butterbur“). „Osvobozené divadlo“ (The Liberated Theatre), one of the most popular and most successful Czech avant-garde stages, was part of this movement. Jiří Voskovec and his friend, Jan Werich, were the leading personalities and main authors of this theatre. Not even at the time of the greatest fame of „Osvobozené divadlo“ (in the thirties) did Voskovec and Werich forget the cinema, which had cast a spell on them a long time ago. For their theatre, the cinema was a precious source of inspiration, without which their comicality and highly personal poetics could not have come into being. In particular, they were fond of the films of Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd and the Marx brothers, the two still confirming this predilection independently of each other several decades later.

Jiří Voskovec made his first steps in the Czech cinema as an actor with a likable intelligent face. His performances are not memorable, except the one in the film **The May Fairy-Tale** (dir. Karel Anton, 1926), which was one of the best made Czech films of its time. At the very beginning of the thirties, he performed some numbers with Werich in the Czech version of the **Paramount Review**. Voskovec's part in the films he made with Werich and in which they applied the creative concept of „Osvobozené divadlo“ remains the core of Voskovec's work in cinema. These films were **Cosmetic Powder and Petrol** (dir. Jindřich Honzl, 1931), **Your Money or Your Life** (dir. Jindřich Honzl, 1932), **Heave Ho!** (dir. Martin Frič, 1934) and **The World Belongs To Us** (dir. Martin Frič, 1937). As works inspired by the productions staged in „Osvobozené divadlo“, all these four comedy films are of great documentary value in addition to being specimens of highly developed intelligent humour proper to Voskovec and Werich.

The two artists had many common film projects, concerning either creation or production (for instance to co-operate with film director Julien Duvivier or to found an independent production company), but were unable to put them into practice. One of such ideas was to work with Orson Welles; he made them this offer in 1942. (During World War II, Voskovec and Werich had to flee from Hitler to the U.S.)

After the war, Werich decided in the end to remain in Prague whereas Voskovec found his new home in the United States, where he had some success as an actor. (On stage, he won laurels especially in A.P. Chekhov's plays; in cinema, his part of a watchmaker in **Twelve Angry Men**, directed by Sidney Lumet, 1957, was the most successful one.)

In the twenties, the range of Voskovec's creative activities also included graphic and plastic art. He made especially the so-called poems in images; this was a specific genre in which the pictorial (mainly photographic) element was combined with the textual element (mainly verses, publicity slogans and so on).

Voskovec intervened in the literary sphere especially with his essays, occasional features and articles, most of them concerning cultural life. In the twenties, he was concerned with film theory and film criticism for a short time. His highly personal theorizing article „Photogeny and Superreality“, related to L. Delluc's theory by its very title, and his specific prose text „Nicotine“, which is one of the so-called screenplays, was published in the Czech avant-garde review ReD (i.e. the „Devětsil Review“) in 1925. Many texts of this kind, which are a sort of prefiguration of the surrealist „cinéma impossible“, were written in the era of the Czech inter-war avant-garde movement. (Both Voskovec's articles are reprinted in this item of „Iluminace“.)

Jiří Voskovec, a member of the Czech avant-garde movement in his youth, a highly personal comic subsequently (together with Jan Werich) and an American actor in the end, has gone down in 20th-century modern culture. He intervened in various spheres of creation, in which he was not always a full-fledged professional, but his work was always witty, original and very noble-minded.