

Vladimír J u s t

Pod pojmem kabaretní činnost Jaroslava Haška si představují v podstatě tři etapy jeho uměleckého tvůrčího života:

1) Haškova účast na veřejných schůzích Strany mírného pokroku v mezích zákona v letech 1911-12 ve vinohradských a smíchovských restauracích Kravín, U Zvěřinů, Na Újezdě aj. a jeho účast na kabaretních produkcích (aktovkách) této strany. Tato účast byla jednak autorská, jednak herecká a jednak řeklí bychom dnešním pojmem dramaturgická.

2) Období 1912-14, kdy Hašek působí se svými "osvětovými" přednáškami (vzniklými původně pro potřeby Strany mírného pokroku v mezích zákona) a jako konferenciér postupně v kabaretech Nirvána (Na Balkáně v hostinci Kopmanka v Tempelářské ulici, dále v Montmartru v Řetězové ulici atd.). Toto období můžeme nazvat - oproti předchozím - již ohdohím regresivním. Zde všude totiž Hašek postupně ztrácel pro svou tvorbu mocně inspirující a integrující prostředí bohémské pospolitosti, prostředí, jehož by byl sám organizujícím, formotvorným činitelem a "autorem". Působil tu naopak spíše jako "profesionální" číslo, atrakce, a to v nesoudobém prostředí, jehož ráz již udávali jiní - někdy poetice Haškova humoru vzdálení - aktéři (např. skladatel sokolských pochodů Karel Pospíšil aj.).

3) Období poválečné - po Haškově návratu ze Sovětského svazu 1920-22. Tehdy Hašek působí v oblasti kabaretu především jako autor (mluvilo se tady o první premiéře Osudů dobrého vojáka Švejka v Revoluční scéně v r. 1921), dále píše aktovky Ministr a jeho dítě a Z Karlína do Bratislavy za 365

dnů, což byly hry, které byly dlouho vydávány za práce Longenovy. Osobně se pokouší v této době vystupovat i jako satirický fejetonista a přednášeč na scéně Červené sedmy (Rozhovor s autorem mého nekrologu, 1921), ale jeho poslední, spíše již skandální a legendární vystoupení na této scéně (O mravech a životě v Mongolsku, 1921) skončí fiaskem a Hašek je Jiřím Červeným z kabaretu propuštěn.

Z uvedeného vyplývá, že daleko nejdůležitější pro rozbor Haškovy autorsko-herecké jevištní seterealizace bude období Strany mírného pokroku v mezích zákona. Hašek byl nejenom hlavním iniciátorem či ideologem této velkolepé mystifikace, nýbrž byl i hlavním hereckým protagonistou všech schůzí strany. V rámci schůzí Strany mírného pokroku v mezích zákona byl provozován kabaret, takže Hašek tu vystupuje ve dvou rolích: 1) jako řečník (přednášeč-kandidát strany) a 2) jako herec v aktovkách.

Jaký byl tedy Hašek-herec? Především byl ryze autorským typem herce, který docela určitě nemohl hrát text, který by vytvořil v plné míře někdo jiný, tedy nemohl hrát, aniž by zároveň neparticipoval jako autor. Podle svědectví Emila Artura Longena mu "chyběla reprodukční kázeň a profesionální kontakt s obecenstvem". Zůstával prý i na jevišti ironicky netečný, lhostejný, a chvílemi jakoby zapomínal, že je před obecenstvem. Nezapomeňme ovšem, že toto Longenovo svědectví je z doby, kterou jsme označili z hlediska Haškova jevištního působení již jako regresivní: lhostejnost mohla být i výrazem nezájmu nebo nespokojenosti s programem, v němž vystupoval. Diametrálně odlišně totiž působil Hašek jako herec na svědky svého prvního vrcholného období Strany

mírného pokroku: "... každou úspěšnou reakci kvituje a podporuje ... a je viditelně šťastný, vyvolá-li pořádnou salvu nespoutaného chechtotu. Obyčejně jej nechá vyhouřit a využije chvílky, aby se osvěžil pořádným douškem". Haškovy herecké prostředky, jimiž charakterizoval sebe jako volebního kandidáta byly zřejmě velmi prosté a velmi účinné: "Hraje smrtelnou vážnost politického řečníka a věci naprosto lhostejně pronáší zvýšeným hlasem, provází je fanatickým tlumením do stolu, rozmáchlými gesty a vyzývavým a přísným rozhlášením se po obecenstvu, zda se někdo odvažuje něco namítnout... Když se rozmluvil, vydržel mluvit hodinu i dvě a bylo těžko ho zarazit..." (Fr. Langer).

Prohlédneme-li si důkladně výraznou Haškovu fysiognomii, neujde nám, že jeho obličej má něco z nepohnutého nalíčeného obličejce či masky klauna; tento citově jakoby nezúčastněný stoický výraz zřejmě účinně komicky kontrastoval s prudkými, zmatenými pohyby rukou, které byly parodií rozmáchlého řečnického gesta dobových politických mítinků a zejména s obrovskou, oslňující rtuřovitou kaskádou výmluvností a dravou improvizací pohotovostí, s níž se okamžitě vrhal na jakékoli jím vítané přerušování schůze, neboť někdy takovéto přerušování mělo pro Haška funkci nové inspirace.

Okamžitá slovní depatetizace nějakým fiktivním příběhem, který má při vši své vnitřní nehoráznosti jakési vnější quasi pravdivé, až přísně faktografické reálie (zásadně se okamžitě jmenují konkrétní osoby i místo děje), tedy epická metoda, nám tak důvěrně známá ze Švejka, patřila už tehdy k základním specifikům a technikám Haškovy oslňující improvizace. Touto metodou je depatetizován a dekanonizován - pro danou situaci jistě podstatný a často frekventovaný - termín: "pokrok".

Princip nemilosrdného svržení jakéhokoli vznešeného pojmu do plebejských, materiálně tělesných nížin, řečeno s Bachtinem do materiálně tělesného "dole", se někdy u Haška děl na základně sémantické slovní hry s homonymitou týkající se i toho nejvznešenějšího pojmu, jakým byl např. v rakousko-uherském soustátí pojem "koruna".

Dalším z věkovitých a nově aktualizovaným principů Haškových verbálních her byla typická klaunská (či chcete-li "bláznovská") inverze, důsledné kladení a vidění věcí "naruby".

Typickým nově aktualizovaným prostředkem je u Haška i depatetizace kontextem, tj. montáž či spojení posvátného s profánním; (viděli jsme to již u významové dvojice pokrok - prasata). Tohoto prostředku - stejně tak jako prakticky všech dosud zmíněných - užívá Hašek a členové jeho predadaistické družiny i v řeči vázané. (Zde vynikal obzvlášť Josef Mach, autor hymny Strany mírného pokroku, která se spívala před každou schůzí i před každým kabaretním programem.

Haškem stvořené jevištní typy (dekadentně romantický spisovatel Q.M. Vyskočil, realistický politik prof. Drtina - jindy profesor Masaryk, oficiální malíř Jiří Mucha, dále kupř. dobrý voják Švejk a hubatá žena z lidu Blažková) procházely z aktovky do aktovky jako v seriálu. Nebyly to pouze vděčné objekty Haškova "privátního dadaismu" - byly to i silně společensky rezonující, ambivalentně parodické satirické typy, na jejichž účet se autor především značně bavil, neboť mu reprezentovali veškerou nesmyslnost předválečné doby. Do této dobové nesmyslnosti zahrnoval důsledně všechny politické předáky, včetně (oportunismem zčásti tehdy ovlivněných) sociálních demokratů. Přesto stojí za povšimnutí, že

vzdor tomu (nebo právě proto?) mezi jeho bohémskou družinu patřil - dokonce jako člen širšího výkonného výboru Strany mírného pokroku v mezích zákona - i budoucí komunistický politik a tehdejší sociálně dem. poslanec B. Šmeral. Tento fakt jako by předjímal i pozdější Haškův světonázorový vývoj k spontánně revolučnímu stanovisku.

Haškovy aktovky byly inscenovány v pražských hostincích za aktivní účasti celé bohémské družiny (Fr. Langer, J. Mach, E. Drohílek, G.R. Opočenský aj.) a zpřízněného publika, které bylo směsí pražské intelektuální bohémy a lidových, často zcela náhodných návštěvníků hostince. Aktovky byly inscenovány s nejvyšší mírou antiiluzivnosti, a to jak v improvizovaném hereckém výrazu (aktéři improvizovali kupř. repliky na ty návštěvníky, kteří kolem nich - skrz scénu - procházeli na toaletu nebo z toalety), tak i ve vynalézavém metaforickém použití scénických rekvizit: např. hospodská kamna v rohu místnosti sloužila v této "dramatické" situaci aktovky Pevnost jako "skála".

Prvek parodie byl samozřejmě v produkcích Haškovy družiny všudypřítomný, byl v samém principu věci, v antiiluzivní inscenační praxi (opakující se divadlo na divadle) i v jednotlivých "číslech". Např. biblická Zuzana, interpretovaná Haškem, předváděla v aktovce Hora Olivetská hašlerovské kabaretní číslo, kde zpívala na motivy Ty Golgotské stráně, pěkně malované nebo Po starých betlémských schodech apod. (Zajímavé je, že toto se dělo už v r. 1911, tedy ještě předtím, než Hašlerovy písničky totálně znárodnily a zlidověly. Z Hašlera si samozřejmě dělali legrači ve 20. letech mnozí další, ale toto se dělo v roce 1911.

V této souvislosti, když už jsme mluvili o Haškovi v roli Zuzany, je zajímavé, že Hašek si velmi často vybíral v aktovkách role ženské, tzv. převlekové (stará Blažková v Pevnosti aj.), které - byť podloženy pouze kostýmovým náznakem - zřejmě aktérovi usnadňovaly cestu k divákovi. Umožňovaly mu volit spontánně takové výrazové prostředky (prudká gestická i mimická nadsázka, chraptivý hlas, ochotný se při nejbližší příležitosti deformovat), jež navazovaly okamžitý kontakt s publikem. Zdá se, že i v rovině herecké interpretace se u Haška a jeho družiny projevil charakteristický rozpor mezi moderní, civilní komikou nehybné tváře (viděli jsme to velmi plasticky při charakteristikách volebních projevů) a mezi poměrně konvenční návazností na tradiční herecké prostředky šantánových komiků. ("Velmi snadno, a při nejmenší zámince, vystřídal nehybnou tvář ... Haškův úsměv. Jindy takovým úsměvem zcela kabaretně předbíhal, co se chystal říci nebo co si teprve v hlase sumíroval, aby si jím u svého publika přichystal rozveselenou náladu. Nijak se nevyhýbal tomuhle triku komiků od Lhotků, od Rozvažilů nebo jiných pražských šantánů.) (F. Langer).

Rozpor tradičního a atypického patřil zřejmě do řádu rozporů nutných a žádoucích - pro živé přijetí Haškových výkonů konkrétním publikem roku 1911. Vytvářela se jím patrně specifická polarita, v rámci níž mohly být Haškovy excentrické výboje jeho současníky vůbec pochopeny.

Haškovy předvolební přednášky a inscenace aktovek s jeho podstatnou autorsko-hereckou účastí byly pro moderní formy českého kabaretu a šířeji: pro moderní český humor (humor

jako svého druhu světonázor, jako univerzální, celostní interpretace světa) něčím natolik specifickým, trvale podstatným a vývojeschopným, že nalezneme analogie, návaznosti a filiace na původní Haškovy podněty i tam, kde můžeme přímý, bezprostřední vliv prostřednictvím vydaného nebo jinak realizovaného díla téměř vyloučit. Především u V + W (některé Haškovy přednášky se námětově i způsobem klaunsky inverzní logiky takřka doslova kryjí s některými předscénami V + W, např. přednáška O rehabilitaci zvířat, 1911; Caesar, předscéna před Ezopem a brabencem, 1932 atd.). Dále - v rovině vázané řeči vidíme návaznost u J. Suchého či J. Vodňanského. Z mladších aktérů - jak v oblasti řeči vázané, tak v žánru tzv. pseudo-vědecké nebo osvětové přednášky můžeme se zmínit o tvorbě Jiřího Dědečka a Jana Buriana. Je ovšem možné jmenovat z novodobé české divadelní kultury i další, svým způsobem ještě legitimnější následovníky: Ivana Vyskočila, Pavla Boška, Leoše Suchořípu a další aktéry textappealu. A docela určitě by sledování této tradice bylo nemyslitelné bez zakladatelů a protagonistů Divadla Járy Cimrmana: Zdenka Svěráka, Ladislava Smoljaka a Jiřího Šebánka.

Viktor Kudělka

Jsou Haškův Švejk a Chaplinův Tulák Charlie opravdu blízcenci? Povšimněme si nejprve vnějších, faktických okolností. První předválečné povídky o dobrém vojáku Švejkovi, v nichž však prozatím nešlo o víc, než-li o přibližný náčrt ještě nepropracované myšlenky - postavit groteskní lidový typ jako hyperbolické zesměšňující zrcadlo proti světu mocných a vyjádřit tímto typem zároveň převahu lidu nad utiskující mocí - začal psát Hašek roku 1911. Než dospěl k románové syntéze, uplynulo celé desetiletí, v jeho průběhu se spisovatelova životní zkušenost rozšířila i prohloubila o zážitky frontového vojáka na haličském bojišti, válečného zajatce v ruských táborech a posléze příslušníka Rudé armády v letech občanské války.

První krátké animky začal Chaplin natáčet v Hollywoodu od roku 1914. Také v tomto případě trvalo delší dobu, přibližně sedm let, nežli se Chaplin odvážil první větší syntézy. Chaplinův Kid měl premiéru v roce 1921 - v témže roce, kdy začaly (v sešitovém vydání) vycházet Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka. Zůstaly velkolepým torzem, bez možnosti kongeniálního pokračovatele, kdežto Chaplin mohl postavu Tuláka rozvíjet v průběhu dvacátých a třicátých let, obohacovat ji a prohlubovat, nežli se s ní počátkem let čtyřicátých definitivně rozloučil.

Co bylo oběma výtvorům společné, byla skutečnost, že pronikly a zapůsobily náraz, do prvních kontaktů se čtenáři a diváky. Nemusaly si razit cestu desetiletím nezájmu a nepochopení, ba vysloveného zneuznání jako hudba Janáčkova, ro-

mány Franze Kafky, Roberta Musila, Jamese Joyce, obrazy Picassovy atd., i když ani ony neušly pokusům o zlehčení, ať v interpretaci, ať v kritických soudech. Léta, která následovala po jejich zveřejnění, neubrala jim dodnes ničeho na působivosti, významu ani popularitě; dokonce naopak. Znamenala hlubší proniknutí k jejich podstatě, smyslu a historickému přínosu. "Ja nade všechny chvály, protože je největší", napsalo se o Chaplinovi. A v podobném duchu vyznívají i hodnotící soudy o vrcholném díle Haškově.

Tak jako filmové příběhy tuláka Charlieho jsou i Osudy dobrého vojáka Švejka cosi jako jako mýtus moderní doby. Jestliže řecký mýtus vytvořil Antigonu, Oidipa, Odyssea, starozákonní příběh o Davidu a Goliášovi, španělský Dona Quijota a Sancha Panzu, anglický Falstaffa, německý Fausta, mýtotvorná energie dvacátého století se vtělila především do postavy Švejka a Charlieho. Jedna ani druhá by nemohly vzniknout, kdyby jejich tvůrcové neměli schopnost dívat se na život zespoda, očima stamiliónů; kdyby nezvládli umění šířit pravdu latí a nepojali úmysl poslat Rozum přestrojený za Slabomyslnost do boje proti Absurdnu vydávajícímu se za Moudrost a Důstojnost; kdyby si nebyli uvědomili, že ve světě vydaném napospas šílenství zisku a moci je nutné všemu navzdory uchovat něco z toho, proč stojí vůbec za to žít.

Jakkoli mají Haškův Švejk a Chaplinův Tulák Charlie ne jeden styčný rys, umožňující i opravňující vzájemné srovnání, jakoli mají i společný rodokmen (jak na to už před lety upozornil režisér Grigorij Kozincev), jakkoli se posléze pomocí humoru oba proměňují v mýtus věčného, nepřemožitelného plebejství, v symbol nezničitelného života, vyznačují se na dru-

hé straně i rysy natolik odlišnými, že jsou rovněž hodny pozornosti, vydávající svědectví o dvojitým uměleckém temperamentu a tvůrčím typu, o dvojitým životní zkušenosti a filozofii, stejně jako o dvojitým pracovní metodě a tradici, z níž obě postavy vyrůstaly.

"Nikdy jsem neuvažoval o poslání svého tuláka", napsal Chaplin. "Směšný tulák, to jsem byl já ..." Spojující excentrickou komiku s angažovanou společenskou satirou byly postava tuláka Charlieho zároveň Chaplinovou maximální uměleckou seberealizací i maximální lidskou sebeobjektivizací. Tulákovou kouzlo zřejmě spočívalo v tom, že diváci dokázali pochopit jeho lidskost. Chaplin sám byl přesvědčen, že se jeho tulák stal lidem blízkým především proto, že s ním prožívali neradostný úděl člověka, který nemá v kapse ani pětník, který žije z ruky do úst a ze dne na den. "Moje komika se vždycky opírala o emoce", přiznal v jednom z posledních rozhovorů. A zároveň poukázal na romantické kořeny, z nichž vyrůstala tuláková postava: "Jestliže položíme život pod mikroskop, vidíme, že bývá i zoufale hrůzný. A tak se rozhodujeme pro romantiku. Romantismus posiluje našeho ducha. Je to jakýsi druh vytržení. Romantika, to je přání toho, jaký by život mohl být ... Život bez romantiky, to je jako žít ve vězení ..."

Neřílnou složkou Chaplinových filmů s postavou tuláka Charlieho je emotivní básnivost; jejím prostřednictvím apeluje Chaplinův malý mužiček na divákovu soucítění s oním způsobem lidské existence, známém od časů Dostojevského jako úděl "uražených a ponížených". Rukem této zemitivňující tendence od Kida (1921) až po Diktátora (1940) je ovšem

sklon k sentimentalitě a melodramatismu. Chaplinův tulák se ujímá odloženého dítěte svobodné matky a zahrnuje nalezené vpravdě otcovskou péčí. Zahoří láskou k osleplé prodavačce květin a obstará jí s nemalým osobním rizikem peníze na operaci, která pak dívce vrátí zrak. Vezme na sebe vinu za krádež chleba, jíž se z nouze a hladu dopustila jiná dívka, když po zatčení hlavy rodiny musela pečovat o obživu svých mladších sourozenců atd.

Na rozdíl od Chaplinovy postavy tuláka, která byla prostoupena sentimentální humanitou (nejednou až naivně sentimentální), je Haškův Švejk zcela zbaven emotivních složek a prvků, které by v kontextu díla odhalujícíím v zdánlivě důležitém nedůležité, působily jako nepříjemný balast. Velkolepý účín společenské satiry na počest vítězství lidského rozumu nad nelidskostí byl rovněž prost jakýchkoli příměsí a pokušení romantismu. Schopnost udržet se při životě a zachovat si i za nejsvícelnějších podmínek zdravý rozum, je v Haškově díle přisouzena jen a jen humoru; takovému, který je s to rozvinout se do podob, jaké byly až dotud vyhrazeny jen tzv. vysokému umění, aniž přitom popírá svou zábavnou funkci. A ona klasická katarze, jak byla známá z dřívějších děl, je posunuta u Haška z oblasti emotivní do oblasti spíše rozumové, intelektuální.

Co je tedy společného v poselství a odkazu, který nám oba geniální umělci zanechali? Že není humoru mimo souvislost se životem, ale ani života bez smyslu pro humor. Že s humorem je to v umění jako se vším ostatním; jeho specifická váha je tím větší, čím více humor proniká k podstatným stránkám lid-

ské existence, k společenskému i nadčasovému údělu člověka. Že zábavu a poznání, myšlenkovou hloubku a obecnou srozumitelnost netřeba v uměleckém díle oddělovat, a že právě jen ve spolupráci s univerzálním publikem možno dospívat k univerzálním dílům. Posléze, nikoli však na posledním místě: že vývojová dráha všech velkých humoristů, ať na to jdeme z kterékoliv strany, vedla skoro pokaždé od nezávazné legrace k humoru, který je prostředkem analýzy protikladů obsažených v životě, ve skutečnosti - k humoru, lze-li to tak říci, jakožto životnímu názoru.

Jean Grosu (RSR)

Čtěl bych se velmi stručně zmínit o Brechtově hře Švejka za druhé světové války. Brechta si velice vážím, jenomže tato hra opravdu nemohu uznávat, protože si nedovedu představit Švejka sedícího v krčmě, v kavárně, v hospodě s gestapáky a dělat si z nich dobrý den nebo legraci. To byla doba hrůzovlády, všichni víme, co se tady stalo, v době okupace stačil jenom šikmý pohled, aby se člověk dostal do maléru, za mříže atd.

Máme zde momenty, na které se velice dobře pamatuji. Byla to doba ozbrojeného odboje, a dobře víme, kolik lidí jenom u vás v Československu v tomto odboji padlo. Mám na to, že Brecht ve svém exilu ve Švýcarsku úplně ztratil kontakt s vašimi poměry a vůbec s poměry na okupovaném území Evropy.

U nás tato hra byla bohužel nastudována a měla ohrovní úspěch. Ale jsou tam ještě dva momenty, na které nikdy nepomenou a velice dobře si na ně pamatuji. A sice Švejk před nějakým gestapáckým pohlavárem, který se ho prostě zeptá - řeknu to slušně, protože jsou zde také dámy: "Jak jste se ráčil pane Švejku vykadit?" A Švejk odpovídá: "Dle rozkazu, dobře, neboť přání."

To se mi nezdá, že to bylo možné za druhé světové války.

A ještě jeden moment. Švejk řekne. že když mu přidají ještě kus masa a pár knedlíků do guláše, půjde bojovat proti Sovětskému svazu. Tento výrok už z něj málem dělá kolaboranta.

Četl jsem někde v Brechtově deníku, že sám autor napsal, že hra by neměla být nastudována. Důkazem toho je, že on osobně ji nikdy neinscenoval. On to nechal Berliner Ensemblu, a je-

ho žena paní Weiglová, nevím kolik let po jeho smrti, tuto hru inscenovala.

Vím, že tato hra byla nastudována i jinde, např. v SSSR v Moskvě, jsem-li dobře informován.

Myslím, že bylo chybou, že tato Brechtova hra byla vůbec nastudována.