

**Jiří Voskovec
a Jan Werich:
Vest pocket revue
(1927)**

Marek Lollok

Lektorovali:

Prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.,
FF UK, Praha

Mgr. Jiří Starý,
The International School of Brno

Vydávání *České knihnice* podporuje Akademie věd ČR
jako součást programu Strategie AV21.

Semináře České knihnice přináší komentáře k jednotlivým svazkům vydaným v *ČK*. Jsou určeny studentům vysokoškolských a středoškolských literárních seminářů, resp. jejich vyučujícím. Komentáře, jejichž rozsah je mezi 10 a 20 stranami, jsou založeny na rozboru konkrétních textů pocházejících obvykle z uceleného souboru (tj. jedné sbírky, jednoho dramatu apod.). Struktura *Seminářů* kopíruje strukturu ústní maturitní zkoušky z češtiny (literárněhistorický kontext díla, literární žánr, kompozice, témata, čas a prostor, vypravěč / básnický subjekt, jazyk, styl a básnické prostředky).

Semináře navazují na publikace *Rozumět literatuře*, *Česká literatura 1945–1970*, *Český Parnas* nebo *Slovník básnických knih* vzešlé z Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Chtějí poskytnout výchozí materiál k dalšímu zpracování (konkrétní vyučovací hodina, seminární práce apod.).

Semináře jsou posuzovány dvěma lektory (teoretikem a praktikem) a redakčně zpracovány.

Verze publikace: **VIII/2020**

Volně ke stažení na:
www.kniznice.cz

Vydal
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,
www.ucl.cas.cz,
v Praze roku 2020
jako 32. svazek edice *Seminář České knihnice*.
Redigovala Petra Hesová.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2020
Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

Jiří Voskovec a Jan Werich: *Vest pocket revue* (1927)

Hra *Vest pocket revue* autorů Jiřího Voskovce a Jana Wericha je součástí 102. svazku *České knihovny* s názvem *Čtyři hry*. Kromě ní jsou zde zařazeny tituly *Golem* (prem. 1931), *Caesar* (prem. 1932) a *Balada z hadrů* (prem. 1935), které — postaveny takto vedle sebe — naznačují cestu V+W od studentsky nezávazné tvorby ovlivněné poetismem k explicitnější politické a sociální satíře. Edičně soubor připravila Marie Havránková, komentář napsal Vladimír Just.

Kontext

Vest pocket revue („*Vestpocketka*“) je první společnou celovečerní hrou Jiřího Voskovce (1905—1981) a Jana Wericha (1905—1980), autorské dvojice, jež proslula pod zkratkou V+W. Je považována za jeden z milníků českého divadla 20. století. Poprvé byla hrána 19. 4. 1927 v Umělecké besedě jako amatérské představení v rámci večera bývalých československých žáků na francouzských lyceích (Voskovec absolvoval v Dijonu), přičemž nečekaný ohlas si vyžádal četné reprízy (celkem 208 uvedení v Osvobozeném divadle, 245 včetně zájezdových představení) a brzy také rozhodnutí autorů — tehdy ještě studentů práv — dát se definitivně na divadelní dráhu.

Prakticky celý soubor, s nímž Werich s Voskovcem *Vestpocketku* připravili a uspěli nejen u generačně spřízněného publika, ale i mnohých kritiků (Fantová 1927, Frejka 1927, Fučík 1956 ad.), byl záhy integrován do divadelní sekce avantgardního Svazu moderní kultury Devětsil, která byla ustavena v závěru roku 1925. Původně pouze příležitostná recesistická hříčka, založená na Werichově nepublikované povídce *Muž, který sbíral fotografie rozzuřených* a také na již dříve prezentovaném absurdním duetu autorů s názvem *Nepřípadný dvojzpěv o hrobce*, až překvapivě konvenovala programu tohoto uskupení, v němž se deklarovalo, že „chce umění aktuality. Chce hledat umělecký

svět nepatetický a neromantický, svět jasný a lyrický, chce překvapivé umění fantazie“ (Leták Osvobozeného divadla z roku 1926 — cit. dle Pelc 1982: 199). V tzv. Osvobozeném divadle — zpočátku vedle divácky náročnějších projektů J. Frejky, E. F. Buriana a také pozdějšího dvorního režiséra jejich her J. Honzla — se pak V+W brzy prosadili jako rozhodující autorský, herecký i organizační činitel, a to až do zákazu činnosti z politických důvodů v r. 1938.

Vest pocket revue je považována za určitý vzor (prototyp) dramatické tvorby V+W, v němž se již v jakémsi zárodečném stadiu dají identifikovat takřka všechny prostředky a postupy, které autoři posléze soustavně rozvíjeli a které se staly základem jejich osobité poetiky. Naproti tomu pokusy směrem k tradičnějším dramatickým formám se příliš neujaly. Z bezmála třicítiky her vyprodukovaných v meziválečném období slavily úspěch i další groteskní revue, jako např. *Fata Morgana* (1929) či *Ostrov Dynamit* (1930), stejně jako historické legendy *Sever proti Jihu* (1930), *Don Juan and comp.* (1931), *Golem* (1931) a *Robin Žbojník* (1932). K vrcholným a dodnes nejznámějším však patří satirické dějové revue z třicátých let, především *Caesar* (1932), *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Rub a líc* (1936) a *Těžká Barbora* (1937), a konečně též pásmo *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (1938), jenž je poslední hrou V+W uvedenou před druhou světovou válkou (avizovaná komedie *Hlava proti Mihuli* se v pomnichovském období na jeviště již nedostala). Jak k tomu dodává autor komentáře v *České knižnici* teatrolog Vladimír Just, je přitom „tradovaným omylem, že oba autoři po ‚volných‘, ‚nezávazných‘ revuích dospěli ke kýženému dramatickému tvaru, s nímž teprve dosáhli patřičného věhlasu“ (Just in Voskovec—Werich 2019: 322).

Zhruba jedenáct let trvající působení V+W v meziválečném Osvobozeném divadle se stalo specifickým, divácky nebývale atraktivním projevem soudobých avantgardních hnutí, prosazujících se u nás od počátku dvacátých let 20. století zejména pod vlivem avantgardy francouzské a ruské (sovětské).

Rané hry uvedené autorské dvojice, včetně *Vest pocket revue*, jsou primárně inspirovány poetikou dadaismu a poetismu, zčásti však reagují i na další módní proudy své doby, např. na konstruktivismus. Nadto jsou v nich mnohé techniky převzaty z dobové filmové produkce (zejména z amerických grotesek s Charliem Chaplinem, Haroldem Lloydem, Busterem Keatonem aj.), *commedie dell'arte* (využití metody improvizace, ale i typizace postav pomocí masek), jakož i z jiných tzv. „neprestížních“, leč oblíbených uměleckých druhů, jako jsou kabaret a cirkus (k inspiračním zdrojům viz např. Voskovec 1965: 229—238). S postupujícím časem a komplikující se mezinárodněpolitickou situací v Evropě (hospodářská krize, vzestup fašismu a nacismu) autoři radikálně zesilují svůj společenskokritický apel: jejich dramatická a divadelní tvorba je tendenčnější a satiricky vyhocenější, když se v ní na rozdíl od juvenilí výrazněji polarizuje dobro a zlo.

Počínaje *Vestpocketkou*, éra V+W v meziválečném Osvobozeném divadle znamenala trvalou inspiraci českého divadla. Především ovlivnila divadlo autorské, tj. takové, kde se autoři dramatických textů — tak jako Voskovec s Werichem — aktivně zapojují i do přípravy jejich jevištní realizace, ba ve svých kusech sami účinkují (srov. Just 1984). Od počátku nápaditá a do her funkčně integrovaná písňová tvorba, rozvíjející se od r. 1930 v propojení s kongeniálním talentem hudebního skladatele Jaroslava Ježka, zase ukázala cesty našemu hudebnímu, a zejména pak muzikálovému divadlu (srov. Holzkecht 1957 a Pavlovský 2004: 189n.). Svou inklinací k absurdnímu a nonsensovému humoru, navazujícím na dílo Alfreda Jarryho či Lewise Carrolla (ale i našeho Jaroslava Haška), předjali V+W také českou odnož absurdní dramatiky, tak jak ji od šedesátých let 20. století známe v podání např. Ivana Vyskočila nebo Václava Havla. A v neposlední řadě coby nezaměnitelní komičtí partneři, vytvářející autorsky i herecky specifický, v podstatě dvojjediný subjekt odlišitelný svými dvěma maskami, nepřehlédnutelně poznamenali činnost hereckých a mnohdy zároveň písničkářských dvojic z pozdějších

let (např. Suchý + Šlitr, Šimek + Grossmann, Vodňanský + Skoumal, Lasica + Satinský ad.).

Vest pocket revue se v dějinách českého divadla stala bezesporu legendou: její kulatá jubilea bývají pravidelně připomínána (posledně např. Šotnar 2017), znovu a znovu se stává předmětem zájmu badatelů (viz např. Träger 1937, Jakobson 1937, Holzknicht 1957, Effenberger 1974, Pelc 1982, Schonberg 1992, Jankowska 2012 ad.). V pozdějších letech se však v podání jiných souborů na scénu dostává jen sporadicky, zřejmě i proto, že její přitažlivost byla těsně spjata s neopakovatelnou atmosférou jejího vzniku a výjimečným (generačním) souzněním aktérů s diváky. Že si tento fakt brzy uvědomili i sami tvůrci, potvrzuje jejich rozhodnutí nereprodukovat stále žádanou hru ani u příležitosti desátého výročí Osvobozeného divadla, a to ani zčásti (srov. Voskovec—Werich 1937; autoři namísto toho na oslavu připravili aktuálnější komponované přestavení *Panorama 1927–1937*).

Literární druh a žánr

Vest pocket revue je volně komponovaným revuálním pásmem využívajícím pestrou škálu verbálních i neverbálních výrazových prostředků. Jakožto syntetický útvar zábavného divadla obsahuje množství anekdot, skečů, gagů, recitací, sólových i sborových písní, tanečních, pantomimických, klaunských a jiných čísel, přičemž vše je podřízeno v zásadě jedinému cíli: pobavit a pokud možno hlasitě rozesmát publikum. Zároveň náleží k zvláštnímu typu komorních revue, koncepčně se odlišujících od velkolepých výpravných show amerického stříhu, a tuto skutečnost dává najevo už názvem — revue „z kapsičky u vesty“ (Pavlovský 2004: 237). V souladu s tvrzením autorů, že hra nevyžaduje „ani zbla obvyklého revuálního přepychu“ (Voskovec—Werich 2019: 9), se proto předpokládá jednoduchá, antiiluzivní výprava (Eiffelovu věž reprezentuje dvojité žebřík, k balonovému koši je na provázku přivázán malý plynový balonek apod.), stejně jako do značné míry eklektická hudba

zahrnující především jazz a populární songy, ať už zpívané, či pouze v instrumentálním aranžmá.

Sami autoři svou prvotinu, stejně jako bezprostředně následující — ovšem již ne tak navštěvovanou — *Smoking revue* (1928), označovali zobecněným termínem „vest-pocket“, čímž mínili autonomní útvar odlišný od tzv. music-hallu, divadla i filmu. Chápali jej jako jakési „přechodné stadium mezi mrtvou revue a něčím, co se snad během času vytvoří a co obstojí i na velkém jevišti nezávisle od divadla v pravém slova smyslu“ (Voskovec—Werich 1928). V rámci soudobého dramatu a divadla se přitom přiklonili k vlně strukturně rozvolněných, antirealistických (antinaturalistických) her objevujících se se stále větší intenzitou od dvacátých let 20. století, vyznačujících se oslabenou dramatičností a posílením tzv. netextových složek. V tomto ohledu stojí *Vestpocketka* po boku některých více či méně experimentálních textů, jež v dané době byly alespoň nominálně určeny divadlu — viz např. Nezvalovu *Depeši na kolečkách* (1922), některé kusy Mahenovy *Husy na provázku* (1925), Vančurova *Učitele a žáka* (1927) či Hoffmeisterovu *Nevěstu* (1927).

Rovněž *Vest pocket revue* tedy předpokládá určité dotvoření (a dotváření) na scéně; proto hru — přes její nepopiratelné literární kvality — nelze chápat jako drama v pravém slova smyslu, ale spíš jako libreto či relativně flexibilní scénář, jenž má posloužit konkrétní inscenaci s určitým hereckým a hudebním ansámblem. Některá místa totiž nepochybně lépe než v pouhém textovém zápisu fungují na jevišti — viz např. kompletní znění desátého obrazu otevírajícího druhé jednání, kde se evidentně upřednostňují hudební a pohybové výkony: „Made in USA // V pozadí filmové plakáty. / Orkestr na scéně. Americká taneční hudba. — Sóla hudebníků. — Sólový tanec charlestonu nebo tanga“ (Voskovec—Werich 2019: 53).

Podobně možnost improvizace, s níž se především v partech dvojice protagonistů přirozeně počítalo, potvrzuje, že text je do značné míry kostrou, na kterou je možno nabalovat další a další součásti podle vůle a schopností herců, rozpoložení publika,

resp. podle aktuální situace v divadle i mimo něj. Z hlediska historického — tj. ve vztahu k originálním představením Osvobozeného divadla s neodmyslitelnou účastí obou autorů — je z týchž důvodů nutno předpokládat, že hlavně v knižně publikovaných dialozích Ruky a Housky jsou skutečně realizované promluvy, podobně jako výše zmíněné netextové složky, zachyceny pouze zčásti a přibližně. To potvrzují nejen vzpomínky diváků a aktérů, ale i pozdější vydání hry, doplňovaná a rozšiřovaná především v předscénových replikách (srov. Havránková in Voskovec—Werich 2019: 348).

Kompozice

Hra nesoucí podtitul *Tu i cizozemské radovánky o 19 obrazech* sestává ze tří jednání a 19 relativně samostatných obrazů různého rozsahu i ražení; obrazy se pak zpravidla dále člení na jednotlivé scény. Všechny obrazy jsou opatřeny titulem, obvykle popisně či náznakově předjímajícím jejich obsah (např. Muž, jenž sbírá fotografie rozzuřených; Mens sana in corpore sano; Hledá se námět; Viděli jste již Hradčany?; Slečna přes palubu; Záhadné výkony ve Lhase apod.; poslední je nazván ironicky Všude dobře, doma nejhůře). Scénické poznámky pak většinou popisují dějiště (např. Galerie Blažeje Josska, Pracovna Kvidona Maria de la Camera, Paluba transatlantického parníku, Ohřívárna v Haparandě atd., ev. též pouze Předscéna), popřípadě aktuální výpravu a hudbu (např. Zpívá se na melodii foxtrotu Any Ice Today, Lady; Hudba hraje Horses foxtrot; Hudba: Jackass Blues či Hudba hraje operní preludování). Hereckou akci vedlejší text popisuje jen v minimální míře.

V knižních edicích dramatickému textu předchází předmluva s názvem *Vest pocket revue* na jevišti, v níž sami autoři vysvětlují podstatu hry a na základě vlastních zkušeností podávají několik praktických doporučení k jejímu provozování:

Kdyby se i podařilo zfalšovat velkorysý luxus revuálních představení, je tu hrozné nebezpečí náhlé blamáže při sebenepatrnějším

nedopatření. Zdůrazní-li se naopak improvizovanost a prostota technických prostředků, zbude mnohem více síly a času na péči, kterou možno věnovat souhře a tempu hry.

(Voskovec—Werich 2019: 9)

Montážní princip, jenž je pro pružnou revuální formu příznačný, je v tomto případě zčásti modifikován: pouhé mechanické spojování různorodých svébytných částí se zde nahrazuje propojením celku — byť jednoduchým — centrálním dějem (k žánru montáže viz např. Hořínek 2008: 103). Přesto je jistá kaleidoskopičnost vycházející z relativní autonomie jednotlivých situací a scén zachována: jednoduchý syžet kolektivního pronásledování spisovatele na cestě kolem světa je možno řetězit, stejně jako určité pasáže případně vypustit či nahradit, a to takřka bez omezení. „Cesta má dvanáct zastávek, ale teoreticky — kdyby se nemusela udržet optimální délka představení — mohl by jich takovýto syžetový postup spojit neomezený počet, neboť putování může být libovolně dlouhé a závěrečnou (parodovanou) svatbu je možné libovolně odkládat“ (Janoušek 1987: 123).

Cestovatelské epické party se přitom prostupují s momenty nedějovými, často i parodovaně lyrickými, jež mají nanejvýš ilustrativní charakter — taková je například většina písní, rozsáhlá Kvidonova báseň Faustovy skleněné hodiny aneb Celkový pohled na Prahu ze čtvrtého obrazu či třeba pantomimicko-taneční sedmnáctý obraz nazvaný Oběd u Křováků — kolorovaný film. Zásadní význam však ve hře, ale i v celé dramatické tvorbě V+W, získaly specifické výstupy protagonistů před oponou, sestávající zejména z písní a dialogů, jakkoli s hlavním dějem souvisejí či nikoli.

Právě tato extempore, pro něž se vžilo označení předscény nebo také forbíny (Pavlovský 2004: 227), ve *Vest pocket revue* přísluší ústřední klaunské dvojici, svérázným společníkům Rukovi a Houskovi (původně tyto role ztvárnili samotní autoři). Nadmíru výřeční nerozluční kumpáni tak co chvíli nejenže zpívají nějaký počestěný jazzový šlágr, ale ještě častěji jakoby spontánně a asociativně konverzují o nejrůznějších tématech.

Jejich interakce, ať už se skutečně odehrává na předscéně (v architektonickém slova smyslu), či kdekoli jinde, přináší zpravidla ty nejkomičtější momenty:

Když Ruka dozpívá a klaní se, vstoupí Houska a klaní se sám.

RUKA: Dovolte, co tu hledáte, pane? Teď tu mám umělecký výstup!

HOUSKA: Jaký výstup? Aha, pardon, umělecký! Tak umělecký?

RUKA: Ano, umělecký! Mám už těch vašich nesmyslů dost a chtěl jsem tu zazpívat něco opravdu procítěného.

HOUSKA: Podívejte se, pane Libový, takhle to nepůjde. Takovéhle „Líbuej“ já tady nemohu trpět. To si nesmíte zvykat!

RUKA: Dovolte, pane, já jsem se vás na nic neptal a žádám vás důtklivě, abyste můj kvalitní výkon nezlehčoval.

HOUSKA: Pojdte sem, pojdte, dostanete za svůj kvalitní výkon honorář.

(Zavede Ruku za oponu. Ozve se několik políčeků.)

(Oba opět vyjdou.)

RUKA (si drží tvář a brečí)

HOUSKA: Nebrečte už! Budete hodnej?

RUKA: Budu.

HOUSKA: Tak si zazpíváme něco pořádného. Mám novou operu. Víte, co je to opera?

RUKA: Ovšem, zpěváčky doprovázené hudbou.

(Voskovec—Werich 2019: 79—80)

Zajímavostí je, že přestože forbínové výstupy patří k neoriginálnějším a nejpřitažlivějším prvkům celé divadelní tvorby V+W, byly „vynalezeny“ vlastně náhodou — v důsledku technických potíží s kulisou, ke kterým došlo při premiéře *Vest pocket revue*. Sami autoři kritickou chvíli popsali v rozhlasové přednášce z r. 1936, v níž zpětně reflektovali svou dosavadní práci:

Dekorace, představující loď, byla zavěšena na drátech, napnutých přes útulné jeviště Umělecké besedy. Loď se měla houpat.

Rozhoupali jsme jednotlivé části a všechno nám spadlo na hlavu. To bylo v momentě, kdy se měla zavírat opona. Přišla na nás hrůza a panika. [...] Nevíme už, kdo nás to násilím vystrčil před oponu a řekl: „jděte tam něco vyprávět“, no, my jsme začli. Začli jsme si vyprávět „o ničem“, to, co jsme si již sami někdy doma povídali, něco, co už někdy někde rozesmálo naše spolužáky, publikum živě reagovalo a vznikala první předscéna.

(Voskovec—Werich 2001: 289)

Témata a motivy

Triviální děj je založen na motivu pronásledování egoistického spisovatele sentimentální brakové literatury jménem Kvido Maria de la Camera van Obscura, jehož nasupená tvář má být vrcholným úlovkem pro výstavu snímků rozzuřených lidí, kterou připravuje fotograf Blažej Jossek. Protože zastihnout známého flegmatika v patřičném afektu není snadné, povolává Josskův sluha Šavel na pomoc dvojici fotografových „švagrů“ Publia Ruku a Semproniu Housku, kteří svěřený úkol „vyhledat, rozzuřit, vyfotografovat našeho gigantického spisovatele a národního klidřasa“ přijmou s horlivostí sobě vlastní. Jejich mise je však komplikována tím, že cíl je pohyblivý: protože se neúprosně přiblížil termín odevzdání rukopisu a patřičná „oddělení“ poskytující Kvidonovi potřebné náměty selhala, nezbývá, než aby se autor vydal na cestu za inspirací sám. Kromě Josska a jeho příbuzných je výstřednímu umělci v patách i zapisovatelka Josefka — a právě z jejího citu chce Kvido čerpat potřebný materiál pro svůj nový román:

KVIDO: [...] Hle, nedbající daleké a strastiplné cesty, vše dává všanc a za mnou pílí z Berouna až v Prahu naši zlatou. Kam pudila ji láska, tak nazvu svůj román, k němuž ona sama mi dává látku. Jako vlašťovička budu poletovat z místa na místo, lákaje ji a nechávaje jí něco naděje.

(Voskovec—Werich 2019: 31)

Z Prahy honička pokračuje přes Paříž do Ameriky. Během zaoceánské plavby nastane bouřka a z rozkymácené lodi spadne Josefka do moře, načež ji zachrání Jossek; vyděšený literát se přitom obává jen o sebe. Vděčná dívka se do obětavého fotografa zamiluje a ihned po příjezdu do USA s ním uzavře sňatek. Spisovatel však stále uniká: do severských končin za ním znovu putují jak Ruka a Houska (balónem), tak Jossek se svou novou chotí (z úsporných důvodů ve skafandrech po mořském dně). Zatímco prvně jmenovaní hrají v ohřívárně nordického stařečka Olafa ibsenovské divadlo, místní kráska Selma dvořícího se spisovatele svým všeprostupujícím chladem přece jen namíchne — problémem ale je, že fotoaparát pohotového Josska v kritickém okamžiku selže, protože je po podmořské cestě plný vody. Nato se celá společnost vydává do tibetské Lhasy, pod Čínskou zeď a posléze i k africkým Křovákům. Po návratu domů se končí happy endem: Ruka a Houska se seznamují s moderní emancipovanou ženou Olgou („jejíž pozérství spočívá v tom, že je ostentativně všeho pozérství prosta“ — Voskovec—Werich 2019: 13), načež s ní uzavřou „manželský trojúhelník“. Jossek nakonec sám rád rezignuje na zkompletování obskurní sbírky, neboť získal srdce krásné ženy, a Kvido, okouzlen všeobecným milostným souzněním, si šťastně uvědomí, že pro své dílo kýžený námět přece jen objevil: „Sňatek! Napíšeš román, který skončí sňatkem“ (Voskovec—Werich 2019: 87).

Jak řečeno, hra je především přehlídkou rozličných verbálních i neverbálních atrakcí vyznačujících se všudypřítomnou komikou. Takřka marnotratný studentský humor coby základní princip, jenž kompenzuje do značné míry oslabenou obsahovou a formální spojitost, jednoznačně stvrzují slova závěrečné písně: „To se přeci vždycky vyplácí, / ze všeho si dělat legraci, / ze všeho si dělat, / ze všeho si dělat / jenom pustou legraci“ (Voskovec—Werich 2019: 88). Totéž ostatně autoři tvrdili ve svých teoretizujících a programových statích, v nichž mj. vyjádřili názor, že „[r]evuální komika neznamená nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci“, resp. v nichž soustavně hájili tzv. „bezpředmětnou, čirou komiku, jejímž jediným

pojítkem se skutečností je pouze smích“ (Voskovec—Werich 1928). Stojí přitom za pozornost, že se později od řečeného konceptu zásadně distancovali: „Bezpředmětný humor‘ neexistuje. [...] Kdyby humor neodrážel — aťsi v jakkoli křivém zrcadle — nějaký rys lidské či nelidské skutečnosti, nebyl by nikomu k smíchu. Nebyl by to humor,“ napsal Voskovec téměř po čtyřiceti letech (Voskovec 1965: 121; k tématu viz též dopis Romana Jakobsona k desetiletému výročí Osvobozeného divadla — Jakobson 1937: 27—37).

Že humor ve *Vestpocketce* ani pro dobového vnímatele nebyl vůči realitě zcela indiferentní a společensky bezzubý, potvrzuje např. výklad Václava Holzknechta, generačního vrstevníka V+W a autora obsáhlé monografie o Jaroslavu Ježkovi:

[K]olegové přibudou do Prahy a fotografují se před Hradčany (satira na místní patriotismus); Ruka vypravuje příběh Áčkův (satira na zlatou mládež); Kvido se potká v Americe s bratrem Františkem, nyní Frankem (satira na „americkou Slovač“); rozhovor „vodních kryš“ Jamesa a Penrofta (vyslov, jak čteš — satira na senační četbu); ohřívárna v Haparandě s improvizovanou činohrou (satira na nemravné kusy ve Stavovském divadle); parodovaný tercet z *Oněgina* (satira na operu). Na své si přišel i barevný film, tehdy nový, pantomimou *Oběda u křováků*. Jsou to satiry na společenské a umělecké jevy — po nerudovsku — hravé i dravé.

(Holzknecht 1957: 98)

Kromě uvedených zesměšňujících výpadů se debutující autoři nezdráhali mířit ani do vlastních řad, když s chutí podřývali vlivnou avantgardu, zejména v její akademičtější a dogmatické podobě. Rozhovor Kvidona s „místní kráskou střední Evropy“, opěvující někdejší poetisticko-konstruktivistické vize vůdce Devětsilu Karla Teigehe, je průkazný:

KVIDO: Jediné, nad čím marně hloubá můj faustovský duch, tot způsob, jak zpracovati odpornou surovinu života v pomyslná vlákna Krásna — s velkým K.

OLGA: Mistře, jsem nyní šťastna a chci, aby každý byl šťasten. Slyšte, budu jen citovat: Poezii odpovídající moderní senzibilitě může zrodit jedině svrchovaná civilizace. Básníku moderní produktivní práce je k dispozici beton, aviatika, rentgenografie i akrobacie.

[...]

KVIDO: Chápu. Učiním ze sebe železobetonový mrakodrap (svrchovaná civilizace). Ze střechy budou startovati vzducholodi a aerobusy (aviatika). Prozárím se ultrafialovými paprsky (rentgenografie). Polezu do nejvyšších pater po zdi (akrobacie). Spadnu — moderní senzibilita.

OLGA: Vzbudí to všeobecné veselí — koruna života, poetismus!!
(Voskovec—Werich 2019: 86)

Čas a prostor

Vzhledem k povaze hry jsou čas i prostor nápadně zhuštěny. Reálný čas se nepřekrývá s časem fiktivním, neboť hrdinové během krátké doby navštíví značné množství geograficky odlehklých míst. Kromě počáteční Prahy jsou to vesměs exotické lokality (včetně USA, Skandinávie, Tibetu či Afriky), mezi nimiž výrazně převažují exteriéry (výjimkami jsou vstupní a závěrečný obraz umístěný do Josskovy galerie, resp. třetí obraz z Kvidonovy pracovny a čtrnáctý obraz z haparandské ohřívárny). Jednotlivá dějiště jsou vykreslena v hyperbolické zkratce, často se stereotypním využitím místního „folkloru“. Tak například Francii reprezentuje hašteřivý párek marnotratné Margot a žárlivého Gastona, Ameriku Pastor a naturalizovaný Čech Frank, Asie je zase zastoupena dvěma tajemnými Lámy a čarovně krásnou intrikánkou Leprou. Osazenstvo české výpravy se přitom konfrontuje s příslušníky cizích kultur, což může vyústit v nedorozumění, anebo rovnou střet plný uštěpačných, britkých — a ovšemže stále vtipných — replik:

LEPRA: [...] Nebojím se bílé ženy. Jsem krásnější!

JOSEFKA: To je otázka! A pak, vaše morálka! Lehká ženštino!

JOSSEK a KVIDO: Ale, Josefko!

LEPRA: Mlčte, nepotřebuji vaši ochrany. Jsem Lepra, což znamená Malý vrabeček odpočívající na rozkvetlé jabloni v Kóbe. Již moje jméno praví, že nikdo mne nemůže beztrestně urážet.

JOSEFKA: Jaká drzost od této nekulturní, zaostalé divošky!

LEPRA: Nekulturní! A co Shakespeare, Einstein, bratří Čapkové? Chcete, abych vám citovala jejich spisy?

JOSEFKA: Děkuji, neznám bezvýznamné buddhistické velekněze, jejichž jména jste na mne vychrlila. Stačí mi...

LEPRA: Hé!!

(Voskovec—Werich 2019: 74—75)

Jak sami tvůrci ve své předmluvě vícekrát zdůrazňují, pro představení je nezbytná patřičná dynamika, doslova „pádné tempo“ hry. Spolu s řízným jazzovým orchestrem jej má zajistit prosté dekorační zařízení pracující se systémem závěsů a plent, jenž umožňuje střídání dějišť v rychlém sledu. Časoprostorově — a jak již bylo zmíněno i významově — jsou ze své povahy vyděleny forbínové výstupy. Scénické poznámky typu „Po stěnách jsou rozvěšeny fotografie rozzuřených lidí.“; „Uprostřed scény veliká krabička sirek s nápisem SOLO a se siluetou Hradčan.“; „Přes jeviště je roztaženo album pohlednic z Paříže ve zvětšeném měřítku i s deskami SOUVENIR DE PARIS.“ či třeba „Na scéně jsou umístěny plenty s velkými čínskými literami.“ (Voskovec—Werich 2019: 15, 31, 39 a 71) přitom odrážejí původní naivistické řešení kulis, pro první představení vyrobených pochopitelně svépomocí. Synekdochicky pojatá scénografie navrhovaná vedlejším textem tak svou přiznanou improvizovaností přímo tematizuje technická a jiná omezení hry.

Dodnes je též patrná značná vazba *Vest pocket revue* na společenské a kulturní podmínky československé první republiky; pro dobové vnímatele tvořily nezanedbatelnou součást jejího účinku. Spolu s dalšími faktory (zejm. omezenou přenositelností rolí V+W) patří tato situovanost a „časovost“ k důvodům, proč se jedna z nejúspěšnějších her Osvobozeného divadla (na rozdíl třeba od *Kata a blázna*, *Osla a stínu* či *Těžké*

Barbory) později ve 20. století dostala na jeviště už jen zřídka, a navíc vždy v zásadní úpravě poloprofesionálních souborů. Mnohé z hojných a kdysi velmi aktuálních odkazů k reáliím dvacátých let již pro pozdější čtenáře/diváky zřejmě nejsou tak průhledné — máme na mysli např. plakáty parodující tehdejší dobový časopis pro ženy *Pražanka*, připomínku velkolepě oslavovaného Jiráskova jubilea posléze zlidovělou hláškou „Že by Alois Jirásek?“ či třeba rekvizitu v podobě cedule s nápisem Doležalovy výpravy po Tibetu (Voskovec—Werich 2019: 31, 57 a 74).

Postavy

Postavy lze podle jejich pozice v ději rozdělit na tři skupiny:

- 1) postavy hlavní, jež jsou součástí ústředního příběhu a tvoří jeho základní vztahový půdorys (spisovatel Kvido Maria de la Camera van Obscura se svou „daktylo“ Josefkou a fotograf Blažej Jossek se sluhou Šavlem),
- 2) dvojice Publius Ruka a Sempronius Houska,
- 3) množství vedlejších a epizodních postav, jež cestovatelé při svém putování potkávají (např. místní krásky, Pařížan Gaston, Detektiv, Strážník, Kapitán Hýčena, americký Čech Frank, nordický stařeček Olaf, Pastor, Lámové, Černý číšník ad.).

Jejich základní charakteristika je podána tak, jak tomu u her V+W zhusta bývá, již vedle vstupního výčtu dramatických osob (zde označeného jako „Bytosti“). Nejsou to ovšem pouhé vizuální deskripce, ale už literarizované ironické miniportréty ztotožňující dané individuum s určitým lidským typem, včetně jeho nejvýraznějších rozporů a ambivalencí. Psychologie takových „hrdinů“ není hluboká, všichni jsou v podstatě karikaturami. Zatímco Kvido je vyličen jako „nesmírně nadutý spisovatel, dokonalý hlupák a chorobný klidáš“, Blažej Jossek, doslova „groteskní stařík s plnovousem a sportovně oděný jako hošík“, kterému by mohlo být „sedmnáct právě jako sedmdesát let“, se chová „povýtce vyděšeně a je vždy nepřípadný“. Stručně

se hovoří i o Josefce („exaltovaná romantická dívka“), Místní krásce, již ve všech jejích obměnách jménem Margot, Anděl, Selma, Lepra a Olga má hrát jediná interpretka, a konečně také o Kapitánu Hýčenovi, jenž je „určen od kolébky k tomu, aby se stal rozmazleným cukrářem, minul se povoláním a vstoupil do služeb Transatlantické společnosti“ — s význačným dodatkem, že „dříve či později jeho koráb ztroskotá“ (Voskovec—Werich 2019: 13).

V plejádě roztodivných, ba bizarních figur vyniká vcelku prostoduchá, ale přece jen jaksi sympatičtější dvojice Ruka + Houska, která se stala modelem jasně profilovaného tandemu, jenž je v různých obměnách zakomponován takřka do všech her V+W. Tyto postavy mají být podle autorů „klauny celé revue“, kteří „nemají určitého zaměstnání, což jim dovoluje vystupovati v uniformách, v sportovním úboru, ve smokingu, aniž by tím chtěli něco zdůrazniti. Přestože oba jsou přesvědčeni o své genialitě, jejich blbost je bezmezná. Je tak veliká, že místy hraničí s vtípností“ (Voskovec—Werich 2019: 13). Jak je zaznamenáno, v originální inscenaci *Vest pocket revue* byla uvedena nadsázka akcentovaná i vzezřením protagonistů: oba měli šedivé rokokové paruky, přičemž Rukova byla pečlivě učesaná, zatímco Houska měl vlasy rozčepýřené hrůzou; nadto byli oděni do uniforem ruského imperiálního důstojnictva, ale i mnoha jiných úborů, přičemž některé z kostýmů sloužily jako přestrojení a jiné byly jen umocněním komičnosti v dané situaci (Schonberg 1992: 56).

Výsadní postavení těchto už napohled zřetelně rozeznatelných zjevů je zakotveno v samé struktuře textu: kromě toho, že mají bezkonkurenčně největší prostor, jim patří i privilegium takřka kdykoli vystupovat z děje (ovšem nikoli z klaunské role) a po svém, jakkoli digresivně, si tvořit vlastní příběhovou linii, bezmála „vlastní zábavu“. Tak jako když se například v severské Haparandě pro zahřátí, ale i proto, aby popudili Kvidona, rozhodnou sehrát parodovaný „realistický výstup v realistické dekoraci“:

RUKA (čistí pušku a míří)

HOUSKA (vstoupí rozmrzen): *Hé, jen stále s puškou si hráš, Peturo!*

Nech toho již! (Usedne.) Zatopíme si! Je zima. (Chopí poleno a přemítá nad ním.) Ty jedno poleno! Jak jsi tvrdé, poleno! Tvrdé a houževnaté jako ten život, co je tvrdý a houževnatý. Ach! Leč tebe, ty tvrdé poleno, může člověk do ohně vrci a ty ho zahřeješ. Ale život? Pšá! Ten nikdo neohřeje, ani toho, koho máme rádi! (K Rukovi.) Tako tomu, Peturo!

RUKA: Co jste se tak zasmušil, strýče? Co je vám, nepoznávám vás?

HOUSKA: Ach! Až ty budeš tak stár jako já, až tobě život ocelovou pěst v týl zatne, nevím, nevím, Peturo, zda budeš tak málo zasmušilý.

RUKA: Ach, strýče! Co bych myslil na stáří, venku je tak krásně, pupence se již rozpučly a já bych samou láskou celý svět zlíbal. (Voskovec—Werich 2019: 67—68)

K dnes již neopakovatelné působivosti těchto figur na scéně přispíval v originálním provedení i fakt, že herecky byly určeny samotným autorům. Jak připomíná Janoušek, opírající se o vlivnou zichovskou terminologii (srov. Zich 2018), nastával zvláštní efekt zapříčiněný maximálním sblížením čtyř prvků (Janoušek 1989: 162):

- 1) interního autorského subjektu hry,
- 2) autora jako konkrétního psychofyzického a sociálního jedince,
- 3) herecké role-masky, kterou tento jedinec hraje,
- 4) dramatické postavy, již tím vytváří.

Zejména standardizovaná, a přitom výrazově stále sdostatek tvárná maska byla tím, co společníky spojovalo se všemi jejich následujícími variantami, ať už se později jmenovali Positiv Smoking a Negativ Smoking, Rak a Kozoroh, Terentius Bulva a Titus Papulus, Skočdopolis a Nejezchlebos, Gaspar Radůzo a Melichar Mahuleno, Krev a Mlíko či jinak:

Především je opravňovala k tomu, aby své postoje vyjadřovali komikou, jejímž cílem není pouze prostředkovat obsahy, ale prováděný

výkon sám o sobě. Umožňovala jim sdělovat významy nespočítavající ani tak v doslovném znění jednotlivých výroků a v jejich racionální formulaci, jako spíše v pružném a otevřeném způsobu myšlení, které má ve své dialogické struktuře pevně zabudovaný groteskní paradox a antitezi, a jemuž je bytostně cizí utvářet pevné a závazné konstrukce filozofické a ideové.

(Janoušek 1989: 163)

Jazyk a styl

Vest pocket revue reprezentuje společnou tvorbu V+W i po jazykové stránce. Právě tato složka se jeví dnešnímu čtenáři jako jedna z nejmýznejších a nejinvenčnějších, a to nejen proto, že jiné aspekty projektovaného jevištního díla (hudba, scénografie a kostýmy, choreografie, herectví ad.) mohou být v textu zachyceny jen omezeně. Osobitost literárního, a ovšem i jevištního projevu V+W spočívala hlavně v pohotovosti využit, napodobit a zparodovat takřka všechny myslitelné jazykové styly, rejstříky a útvary, včetně prostředků nespisovných a cizojazyčných (největší prostor dostává francouzština, ale objevuje se i němčina, četné citáty latinské aj.). V komunikaci postav, a především v replikách nekonvenčních „kolegů“, se vyskytují doslova desítky všemožných slovních a fonetických hříček, okazionalizmů, novotvarů a jiných aktualizací řeči (viz např. přípitek provázený slovy „Zdravica! — Šumí Marica! — Pláče vdovica!“, výrazy „Paříž nad Sekvanou“, „bersoni“, „bauchgirlanda“, zvolání jako „Zapingujem-pongujem sobě! Denně i nočně pinguji-pongují.“, „Prokrista z myslivny [...]“ ad.). Kombinuje se běžně mluvená (obecná) a slangová čeština s knižní a archaickou podobou, často se do hry bere mnohoznačnost a homonymie slov, stejně jako různé výslovnostní a intonační možnosti (srov. např. „HOUSKA: Tak já jdu do klubu, že jo. Tady vidím doktora. Poklona, doktore. — Servus, Bobiku. — Co je novýho. — No sem tam by bylo. — Copak. — Někej ten škandál. — No v Ritzu. — A kdopak. — No Áček. — A já povídám: Nééé? — A von povídá: Jóóó! No tak, to je celý, Áčku.“ — Voskovec—Werich 2019: 35).

Frekventované jsou též různé paradoxy, logické protiklady a nonsensy. Vlastní zdroje jsou přitom doplněny bohatou intertextualitou obsahující množství literárních i mimoliterárních odkazů (viz mnohé narážky na Verna, Nezvala, Erbena, Ibsena, Teigeho, Hašlera ad.). Vysokou koncentrací různým způsobem „ozvláštněných“ jazykových prostředků ve vyjadřování postav může doložit například následující ukázka — rozprava Housky a Ruky při setkání s Andělem z dvanáctého obrazu s názvem Pět neděl v baloně:

Anděl v pyžama a s cigaretou vstoupí a pečlivě vypouští kouř.

HOUSKA: Ježíšmarjá, pane kolego, popatřte, babočka admirál!!

RUKA: Mýlíte se, toť bělásek paví oko!

*HOUSKA: Sedm proti jedné, žeť to admirál. Důkaz: kouří jako loďstvo
Jejího Veličenstva.*

RUKA: Polapmež a přesvědčmež sebe.

(Chytají anděla do sítky na motýly.)

[...]

RUKA: Ale víte, co byste nám mohla říct?

*ANDĚL: To mohla: že byste si takhle zautíkali do nebeskýho háje na
violy.*

HOUSKA: Pane kolego, Anděla do nás zřejmě šikmo vandruje.

*RUKA: Tolikéž míním i já. Andělka ale bude hodná a poučí ubohé
větroplavce, cože je to pod nimi za vlajkovou slavnost.*

ANDĚL: Jako tam dole, myslěj, vašnosti?

RUKA: Ano.

ANDĚL: No, to je přece nordpól, jemine! Na co by tam ty vlajky byly?

*HOUSKA: A já pořád, proč že je taková zima, a on to bednář do
obruče!*

(Voskovec—Werich 2019: 57—58)

Samostatnou a rovněž i v jiných hrách V+W pozoruhodnou kapitolou jsou různě motivovaná pojmenování postav (srov. k tomu Lollok 2019). Tak například neobvyklé pojmenování Kvido Maria de la Camera van Obscura odkazuje k reálným

jménům soudobého dekadentního spisovatele a příznivce italského fašismu Felixe Achilla de la Cámary, jakož i grafomanského autora populárního červenoknihovního čtiva Quido Maria Vyskočila (Just 2019: 319); kromě toho v něm rezonuje také termín camera obscura, což byl raný předchůdce fotoaparátu (Schonberg 1992: 54). Neiluzivní pojmenování klaunské dvojice zase kombinovalo vznešené latinské jméno s plebejsky českými příjmeními, navíc odkazujícími k původním jménům partnerek obou autorů (Werichova budoucí žena se jmenovala Housková, Voskovcova tehdejší partnerka Simona Main — *main* je francouzsky ruka).

Bohatý a diferencovaný jazyk V+W přitom nastoluje další z průběžně rozvíjených „velkých“ témat této autorské dvojice. Jeho básnické kvality, které tvůrci neztratili ze zřetele ani v sebeabstraktnějším dialogickém „ping-pongu“ (včetně jeho specifické epistolární podoby z období Voskovcovy emigrace — srov. Voskovec—Werich 2008—2010), znamenaly vždy mimo jiné i silnou kritiku neadekvátního vyjadřování, zejména neuvědomělého přejímání všelijakých frází a vyprázdněných sloganů (srov. Just 2019: 325).

Literatura

Effenberger, Vratislav

1974 *Osvobozené divadlo* (Praha: Divadelní ústav) — strojopis

Fantová, Marie (MA-FA)

1927 „Vest Pocket Revue“; *Lidové noviny* 21. 4., s. 5

Frejka, Jiří (-FR-)

1927 „Vítězství amatérů“; *Národní osvobození* 21. 4., č. 110

Fučík, Julius (jef-)

1956 [1929] „Obnovená Vest Pocket...“; in týž: *Divadelní kritiky* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury), s. 288

Havránková, Marie

2019 „Ediční zpráva“; in Voskovec, Jiří — Werich, Jan: *Čtyři hry* (Praha—Brno: Host), s. 347—369

Holzknicht, Václav

1957 *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* (Praha: SNKLHU)

Hořínek, Zdeněk

2008 *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. (Brno: JAMU v Brně)

Jakobson, Roman Osipovič

1937 „Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy“; in Träger, Josef (ed.): *10 let Osvobozeného divadla 1927—1937* (Praha: F. Borový), s. 27—37

Jankovska, Barbara Teresa

2012 *Divadelní dobrodružství Voskovce a Wericha: co jste ještě nečetli* (Praha: Petrklíč)

Janoušek, Pavel

1987 „Groteska a Revue“; in Zeman, Milan a kol.: *Poetika české meziválečné literatury: (proměny žánrů)* (Praha: Československý spisovatel), s. 105—136

1989 *Rozměry dramatu* (Praha: Panorama)

Just, Vladimír

1984 *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem* (Praha: Mladá fronta)

2019 „Komentář“; in Voskovec, Jiří — Werich, Jan: *Čtyři hry* (Praha—Brno: Host), s. 315—345

Lollok, Marek

2019 „Literární antroponyma v divadelních hrách Voskovce a Wericha“; in Klímová, Květoslava — Žižková, Hana (eds.): *Čeština v pohybu 2. Teoretické a komunikační aspekty proprií* (Brno: Masarykova univerzita), s. 80—125

Pavlovský, Petr

2004 *Žákladní pojmy divadla: teatrologický slovník* (Praha: Libri)

Pelc, Jaromír

1982 *Žpráva o osvobozeném divadle* (Praha: Práce)

Schonberg, Michal

1992 *Osvobozené* (Praha: Odeon)

Šotnar, Petr

2017 „Dva clowni Jiřík & Jeník: Devadesát let od vzniku slavné Vest Pocket Revue“; *Host*, č. 6, s. 76–83

Träger, Josef

1937 „Herecký svět osvobozeného divadla“; in Träger, Josef (ed.): *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937* (Praha: F. Borový), s. 84–89

Voskovec, Jiří

1965 *Klobouk ve křoví* (Praha: Československý spisovatel)

Voskovec, Jiří – Werich, Jan

1928 „Music hall a co z toho pošlo“; *ReD I*, č. 7

1937 „Desetileté panorama“; *Lokální patriot*, č. 10, s. 36

2001 [1936] „Od premiéry do sté reprízy“; in tíž: *Nikdy nic nikdo nemá* (Praha: Národní filmový archiv), s. 283–293

2008–2010 *Korespondence*. 2. vyd., Ladislav Matějka (ed.) (Praha: Akropolis)

2019 *Čtyři hry* (Praha—Brno: Host)

Zich, Otakar

2018 *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie* (Praha: NAMU)

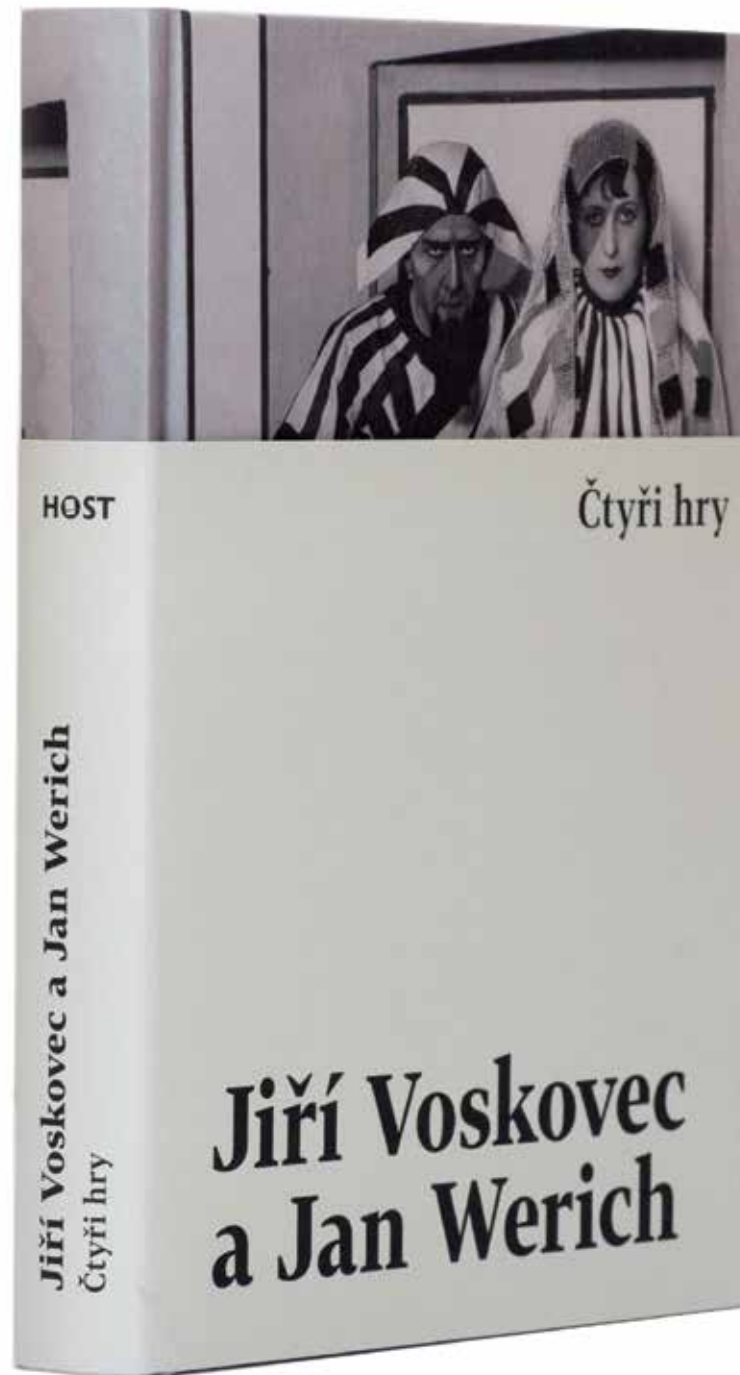
O autorovi

Marek Lollok pracuje v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., kde se zaměřuje na současné české drama a divadlo a současnou českou prózu a její reflexi. Jako odborný asistent též působí na Katedře českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, kde vyučuje zejména stylistiku. Publikoval monografii *Kritika v pohybu. Literární kritika a metakritika 90. let 20. století* (Masarykova univerzita 2019), v současnosti se podílí na přípravě lexikografického projektu s názvem *Moderní česká divadelní hra (1896–1989); Mezi textem a inscenací (slovník děl)*.

O České knižnici

Česká knižnice přináší reprezentativní literární díla vzniklá v českých zemích od počátků našeho písemnictví po současnost. Dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která začala vycházet v roce 1997 a dnes již přesáhla hranici sta titulů, usiluje o zpřístupňování odborně připravených, textově spolehlivých a komentovaných vydání.

Od roku 2016 edici společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host. Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury ČR. Redakce pracuje s podporou z programu Strategie AV21, řízeného a financovaného Akademií věd ČR.



Jiří Voskovec a Jan Werich
Čtyři hry

Ediční příprava: **Marie Havránková**

Komentář: **Vladimír Just**

Počet stran: **376**

Vydání: **v České knižnici první**

ISBN **978-80-88183-17-4**

Rok vydání: **2019**

Z období rané a vrcholné tvůrčí spolupráce Jiřího Voskovce a Jana Wericha přináší Česká knižnice soubor čtyř her: Improvizovaná parodie *Vest pocket revue* (1927), převracející tradiční postupy ztvárnění činohry i opery, představuje volný proud hraných a zpívaných výjevů z cesty kolem světa, během níž se zuřivý fotograf snaží získat snímek slavného spisovatele. Romantická groteskní revue *Golem* (1931), zasazená do tajemných kulís rudolfské Prahy, pod divadelní maskou zdánlivé apolitičnosti kriticky komentuje moderní dobu a mimo jiné též předznamenává budoucí filmovou komedii *Císařův pekař a Pekařův císař*. Útočně parodická férie z antického Říma *Caesar* (1932) o politických machinacích, korupci, bezpáteřnosti a prosazování osobních zájmů na úkor státu nahrává i dnes mnohým aktualizacím. Vzpurná, a přesto lyrická sociální satira *Balada z hadrů* (1935) zachycuje milostnou epizodku ze života prokletého francouzského básníka Françoise Villona, a přitom alegoricky varuje před umlčováním umělce-intelektuála v totalitní společnosti.